

Lo pre-musulmán (visigodo), lo hispano-musulmán y lo mozárabe en el arte ¹

En memoria de Don Leopoldo Torres Balbás

Aquí seguiremos en lo posible, la misma pauta que en el bosquejo histórico que antecede, empezando, pues, con el llamado arte visigodo. Las consideraciones ya desarrolladas nos permitirán abreviar la tarea, con excepción de lo concerniente al arte mozárabe, que debe ir precedido de un análisis crítico del concepto de mozarabismo recientemente expuesto por el Sr. Maravall ².

¿*Existe un arte visigodo?*—Adelantaremos que no creemos en la existencia de un estilo auténticamente o visigodo». Con las excepciones de los Sres. Pijoán y Terrasse —y éste en un plano sereno y moderado—, nadie parece creer en él. El primero de dichos autores es, sin duda, el único campeón de un estilo nórdico procedente de los vikingos («Summa Artis», t. VIII, passim), bajo el que sentimos latir constantemente el terrible culto de Odín. Y este arte visigodo, *germánico* está para él tan arraigado, que lo vemos resurgir o, mejor dicho, prolongarse, sin solución de continuidad, bajo las formas del arte asturiano y mozárabe («arte neovisigodo asturiano», «renacimiento visigodo entre los mozárabes»), hasta el año 1000. Pero ya hace tiempo que los mejores especialistas deniegan el carácter germánico del arte de las migraciones (G. Dehio, citado por Spengler, vol. III de la trad. española, pág. 128), a excepción del supervikingo Strzjowski. En realidad, tan sólo tenemos un estudio serio de dicho arte por Helmut Schlunk («Ars Hispaniae», II, 1947), una excelente síntesis de Don Pedro Palol (III Settimana de Spoleto, 1955 (1956) y unas pertinentes observaciones de Torres Balbás (1960). «Este arte —dice Schlunk— no tiene nada de germánico, sino que es de puro abolengo hispano-romano» (op. cit., página 228); «el origen de la llamada escultura visigoda ha de buscarse... en el sur de España, en la Bética y la Lusitania, es decir, en las regiones entonces más romanizadas... Los modelos inmediatos procedieron principalmente del arte romano provincial» («Boletín del Instituto alemán de cultura», Enero-Junio 1944, págs. 17 y 28, y «Archivo español de Arqueología», 1945, pág. 180, nota). De idéntico parecer es el Sr. Torres Balbás: «Los elementos arquitectónicos, capiteles, pilastras y relieves conservados en la capital —Toledo—, así como en Mérida y Córdoba... son de un arte torpe y bárbaro, no más perfecto que el de

¹ Segunda parte del estudio "Lo pre-musulmán, lo hispano musulmán y lo mozárabe en la historia y en el arte". (Esta segunda parte es, exactamente, la "Memoria" presentada a la R. Academia de la Historia (diciembre de 1961), como resultado de la beca con que nos honró, para trabajar en París bajo la dirección del eminente hispanista Monsieur Georges Gaillard, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Lille y actualmente de Arte medieval en la Sorbona. Conste aquí nuestro agradecimiento a la Academia y al ilustre maestro.)

² Mi leal y cortés disentiendo, en ciertos aspectos, de ilustres historiadores del arte no implica desestima de su valiosa labor. Valga el ejemplo de Terrasse, en cuyo gran libro "L'art hispano-mauresque" (1932), único sobre la materia durante largos años, hemos aprendido muchos españoles.

los templos rurales... A juzgar por esas pequeñas iglesias campesinas, y por los restos aludidos, la aportación artística de los pueblos bárbaros invasores de la España romanizada fué de escasa importancia. En el llamado arte visigodo se reconocen, sobre todo, tradiciones romanas más o menos bastardeadas y aportaciones esporádicas del Oriente cristiano. Sus formas están emparentadas con las del arte cristiano y bizantino del norte de Africa»; «... gran parte del arte llamado visigodo alcanza un área de extensión mayor que la peninsular y nada o casi nada debe a los pueblos invasores bárbaros («Historia de España» de M. Pidal, vol. V, 1957, págs. 333 y 397)». Lo mismo había dicho, casi simultáneamente, Palol en Spoleto, insistiendo sobre el «romanismo del arte visigodo» (III Settimana, págs. 70 71, 91, 124-25, 126), con la sola excepción de los «broches de cinturón» (id. p. 117). Palol habla también «del cancel citado siempre como visigodo, y a nuestro parecer mozárabe, aprovechado en la iglesia de Santa Cristina de Lena, en Asturias» (p. 100). (¿No será quizás visigoda solamente la estrecha franja central?). El mismo arco de herradura había sido ya empleado por los romanos en las estelas septentrionales: Camón cuenta catorce, algunas del siglo II; véase también el relieve romano de San Marcos de Sevilla («Historia de España», op. y vol. cit., fig. 168). Es, pues, sencillamente este arte la postrera fase del romano en nuestro país. Como lo ha dicho de modo insuperable y preciso el Sr. Díez del Corral, en su intervención en el «Coloquio» de que luego hablamos «el arte visigótico podría... verse no como arte independiente, sino como una especie de prolongación del último período del arte romano». Ocurre lo que ya hemos visto respecto del conjunto de la cultura visigoda³ (v. Cruz Hernández, 1.ª parte), «viviendo a expensas del legado romano ya cristianizado» y sin *unidad* ni vigor, como la propia monarquía. En una palabra: un típico caso de «alejandrino» (v. Valdeavellano, 1.ª parte). Añadamos que esta concordancia no es efecto de ningún determinismo histórico, pues unas veces el arte va de par, espiritual y cronológicamente, con las demás manifestaciones culturales y otras no, según veremos al final de nuestro estudio.

En un «Coloquio», celebrado el 14 de Marzo de 1960, en la «Casa de Velázquez», sobre el tema «Tradition et innovation dans l'art du haut moyen» y sagazmente dirigido por Monsieur Gaillard, el Sr. Torres Balbás hizo decisivas observaciones sobre el problema que nos ocupa. Terrasse y Gaillard habían definido excelentemente el concepto de «estilo», que podemos caracterizar, según este último, por «el *acuerdo* entre construcción y decoración». Torres Balbás, creemos que por vez primera, niega rotundamente «la existencia de un estilo visigodo en España. Se puede hablar sin duda de tentativas aisladas, de ensayos esporádicos con elementos dispares o mezclados («composites»), pero no de un verdadero estilo». En suma, no se ve esa adecuación o concierto, esa unidad constructivo-decorativa. Terrasse cree, por su parte, en la existencia de ese estilo, y, entre sus caracteres, señala, p. ej., los edificios cruciformes, pero ya Torres Balbás había señalado («Historia del Arte», Labor, VI, pág. 156) la existencia de múltiples grupos de planta no sólo basilical y cruciforme, sino de otras variadas disposiciones y recuerda la opinión de Gómez-Moreno: «la

³ Camón dice radicalmente: "esta cultura que con tan falsa designación se llama visigoda, pues era realmente la de los hispano-romanos bajo el dominio político de los invasores" ("ABC", 14 Octubre 1953). Ver S. de los Santos Gener ("Boletín de la R. Academia de Córdoba", n.º 78, Julio-Diciembre 1958, pág. 150).

arquitectura goda, en cuanto podemos conocerla, marchó sin rumbo fijo y es natural, puesto que desconcertada se nos ofrece también la sociedad a que servía» («Iglesias mozárabes», pág. XVIII). Por eso creemos exagerado sostener que las iglesias rurales de la segunda mitad del siglo VII «forman una familia bastante homogénea», que nos parecería más bien, y perdónesenos la expresión en gracia a lo gráfico de ella», «bastante mal avenida», por la disparidad de soluciones arquitectónicas.

Otro tanto diríamos de la escultura: ya Lampérez señaló en San Pedro de la Nave (si es del período visigodo: v. Torres Balbás, op. cit., p. 160) dos estilos decorativos bastante dispares (Pijoán, «Summa Artis», VIII, figs. 527 y 529-32, en contraste con las 523-26 y 528). Por otra parte, como dijo Torres Balbás, en el citado «Coloquio», habría que definir con mayor rigor lo que se entiende por «capitel visigodo», pues le parece evidente que se clasifican frecuentemente como tales (p. ej. en la Mezquita de Córdoba o en Toledo) capiteles hechos en realidad durante la ocupación musulmana. No menos incertidumbre existe en los primeros tiempos del reino visigodo, cuando su capital era Toulouse y en las reservas del Museo Saint-Raymond existen unos capiteles, de procedencia desconocida, que Lambert considera como tales («Arte Español», 1954, nota 1 de la pág. 56) (figs. 1-3) y que hasta aquí han sido estimados como obras de la decadencia romana. Lo mismo que con el arte visigodo ocurre con el pretendido arte longobardo (R. Salvini, «Wiligelmo e le origini della scultura románica», 1956, pág. 11).

Arte musulmán de Occidente.—Ya, en la primera parte, hemos recalcado que existe un verdadero «Islam de Occidente», como entidad autónoma de carácter «histórico-cultural». Ello se ve más patente en el terreno artístico y hoy es ya patrimonio común hablar de un arte del Islam occidental, desde Terrasse (últimamente, «Islam d'Espagne», 1958, pág. 86, final) y Marçais (véase el título significativo del libro de este último autor, «L'architecture musulmane d'Occident», 1954, refundición de su «Manuel d'art musulman»). En nuestro ya citado trabajo («Arte Español», 1953: «Arte musulmán de Occidente y de Oriente», págs. 172-75) hemos recogido suficientemente estas opiniones y reaccionado contra aquellos tratadistas del románico que pretenden diferenciarlo del musulmán, caracterizando éste como atectónica y antiplástico, profusamente barroco e inorgánico, con técnica de «sculpture-broderie», calada, y repetidor indefinido del mismo motivo, en «simetría rígida», frente a la libre concepción del decorador y escultor románico que varía los motivos y los organiza en «simetría flexible». «Análisis esterilizador y monotonía (arte musulmán) frente a variedad fecunda (románico)» decíamos resumiendo dicha concepción, que seguimos considerando errónea y originada por indebida extensión a todo el arte musulmán de los que son caracteres privativos del de Oriente⁴. Allí dábamos abundantes ejemplos de variedad en las composiciones del arte hispano-musulmán (p.º 174-75) y sólo hemos de añadir la autorizada opinión del Sr. Torres Balbás, en su magnífico estudio sobre el «Arte califal» (Historia de España» de M. Pidal, V. págs. 509, 692 y 743, cimborrios de la Mezquita de Córdoba, flora del salón de Abd al-Rahman III en Madinat al-Zahra y fauna de los marfiles). También hacíamos notar, siguiendo a Terrasse,

⁴ Una síntesis excelente y clara de este modo de pensar puede verse en la recensión que hizo mi ilustre amigo y gran hispanista, Monsieur Gaillard ("Bibliothèque de l'Ecole des Chartes", 1956, págs. 310-11).

la diferencia entre la escultura decorativa de al-Zahra, distribuida en tableros de dimensiones restringidas y limitados por su marco, y la de los frisos indefinidos del arte abbasí. Los *capiteles*, en fin, tanto algunos de Abd al-Ramán II, p. ej. las dos parejas a la entrada del actual mihrab («Arte Español», 1953, p. 183), como los califales esbozados, tienen un sabor clásico innegable por la redondez del modelado: aquéllos, con otros también del período del mismo emir, han podido ser considerados, hasta no hace muchos años, como romanos (Byne, Thouvenot, etc.: Torres Balbás, op. cit., págs. 401-402). Pero, a diferencia de éstos —y ni que decir tiene, de los orientales— poseen un acusado *valor tectónico*: también aquí resumiremos lo dicho en nuestro primer trabajo (págs. 179-82), referido principalmente a los califales esbozados o de pencas. Mientras que en el capitel corintio romano la canastilla o cesta era un cuerpo perfecto de revolución de forma cónica y las volutas pequeñas y superpuestas a aquélla, como mero adorno, en el hispano-musulmán dicha canastilla consta de una parte inferior cilíndrica o ligeramente tronco-cónica, integrada por las dos filas de acantos y de otra superior que se acusa en los ángulos, formando el armazón de las volutas, las cuales llegan a tener el doble de diámetro que en el romano y subrayan la función sustentante o arquitectónica del capitel. Por su parte, las hojas de acanto, que en el capitel romano sólo se adherían a la canastilla en la parte inferior y caían hacia delante, en el musulmán se adhieren en toda su altura con excepción de su extremidad superior, proporcionando al capitel vigor y consistencia, frente a la frágil elegancia de la canastilla clásica. El ábaco romano es moldurado y la curva de sus lados poco pronunciada, mientras que el califal es de sección vertical y la curva penetra profundamente en el cuerpo del capitel, haciendo resaltar el lado central de cada cara en la misma línea que los ángulos de las volutas. En fin, en lo tocante a las proporciones, en tanto que el capitel romano es generalmente apaisado, el hispano-musulmán, al aumentar su altura, acentúa la verticalidad. Todos estos caracteres, decíamos, pueden resumirse en el sentido estructural y plástico, o sea monumental, de nuestros capiteles califales. (Incluso los tallados o de avispero, como dice textualmente Gaillard, «guardan su carácter monumental gracias al armazón de la canastilla, conservado intacto bajo el ornamento».)

Una prueba más decisiva de la diferencia entre ambas artes musulmanas de Oriente y de Occidente, nos la presenta la distinta organización constructiva de los *tipos de Mezquita*. Lambert ha estudiado el problema de manera precisa («Les mosquées de type andalou en Espagne et dans l'Afrique du Nord». «Al-Andalus», 1949 y recogida en «Etudes médiévales», III, 1957). Mientras que en Oriente la inmensa mayoría de ellas adoptan el tipo de naves dispuestas en sentido transversal o sea en el de la anchura, eminentemente representado por la Mezquita de Damasco (706), en Occidente predomina el de naves dispuestas en el sentido de la profundidad, es decir el tipo basilical. {No es cometido nuestro ocuparnos aquí del difícil problema de los orígenes de esta última disposición, ni, en general, de las influencias de la basilica del arte cristiano primitivo o de la sinagoga (Dura-Europos) en los orígenes de la mezquita⁵}. No es que dicho tipo falte absolutamente en Oriente, pues la

⁵ Véanse los excelentes estudios del mismo autor: "Studia Islámica", VI, 1956; "Semi-tica", III, 1950, recogidos en "Etudes médiévales", I, 1956 y recensión de Torres Balbás, "Al-Andalus", 1952, "Origen de las disposiciones arquitectónicas de las Mezquitas". También G. Marçais, "L'Eglise et la Mosquee", "L'Islam et l'Occident", n.º de "Cahiers du

Mezquita «al-Aqsa» de Jerusalén es coetánea y se pueden citar otras en el mismo siglo y en el siguiente, según parece, dos abbasíes, entre ellas la de Samarra (T. Balbás, V, págs. 362-63), pero constituyen allí la excepción. En Occidente, por el contrario, podemos distinguir dos sectores: el propiamente hispano-musulmán, exclusivamente basilical, sin ningún ejemplo oriental, a través de su larga historia, por lo que Lambert le denomina justificadamente «tipo andaluz», y el de Africa del Norte, en el que simplemente predomina.

Enumeraremos otros importantes caracteres diferenciales y no es ocioso advertir que se refieren, no al arte hispano-musulmán en bloque, sino especialmente hasta la caída del Califato (1031), sobre todo al siglo X (Mezquita de Córdoba y Madinat al-Zahra) y también a algún otro período posterior como el almohade; pero evidentemente no a los períodos de Taifas (Aljafería)n' nasrí (Alhambra). Importa mucho subrayarlo para evitar equívocos (vuelvo a remitir a mi citado trabajo, págs. 172-73). Los *materiales* no son aquí fútiles y deleznales, sino esencialmente mármol y piedra. Nadie lo ha visto mejor que Torres Balbás: «Mármol y piedra se emplearon en la decoración de los Alcázares omeyas y abbasíes de Oriente, pero limitados ambos materiales a lugares destacados y siempre excepcionalmente... Resalta, pues, la riqueza del material empleado para el adorno de las construcciones de la ciudad de la sierra cordobesa» «Al-Andalus», 1955, p. 434 y «Arte califal»: «Historia de España» M. Pidal, V, págs. 334-35, 369 y 689-91: Madinat al-Zahra, Mezquita de Córdoba y restos de los alrededores de la capital musulmana. Los macizos contrafuertes del exterior de la Mezquita, motivo nacido en el Oriente en países de ladrillo, son aquí traducidos en piedra (Terrasse, «L'art hispano-mauresque», p. 61). En fin, los arcos lobulados de la misma, a diferencia de los del Iraq, son también de piedra. En al-Zahra, según hacen constar R. Castejón y Torres Balbás, tan solo se empleó el yeso para reparar decoraciones en piedra (Marcáis, «L'architecture musulmane d'Occident», p. 228); los fragmentos de caliza tallada de los alrededores de Córdoba, hallados fuera ya del recinto urbano, prueban la extensión de su empleo, *no limitado a las construcciones regias*. En cuanto al período almohade, nos dice García Gómez, en «la Giralda... la gracia se derrama sobre la fortaleza y se ensanchan, en el «décor large», las mallas de un cálculo decorativo» (véase también «Poesía árabe-andaluza», 1952, págs. 83-84). (Incluso en Oriente hay que distinguir épocas y países: «los monumentos de la época omeya estaban casi todos hechos de piedra... Se ha dicho y repetido —sin tener en cuenta los innumerables monumentos musulmanes de piedra del Próximo Oriente— que el Islam había construido casi únicamente edificios de ladrillo, madera y yeso» (Terrasse, op. cit., págs. 30 y 15). Véase, p. ej. en Egipto).

Es también notable el sentido *constructivo* de este arte. No pudiendo extendernos, basta para nuestro objeto citar algunas de las estructuras más importantes. Son éstas: la superposición de arcadas, existente ya en la primitiva Mezquita de Córdoba (análisis y comparación con la antiestética solución de las tirantas de madera de las otras mezquitas de columnas en 7. Balbás, t. V, de M. Pidal, págs. 346-47); el entrecruzamiento de aquéllas: «El arquitecto que en la segunda mitad del siglo VIII discurrió la originalísima estructura de las arquerías superpuestas... tuvo digno sucesor en el que doscientos

Sud", 1947 o en "Articles et conférences", "Mélanges d'histoire et d'archéologie de l'Occident musulman", I, 1967; Fikry, "XVI Congrès d'Histoire de l'Art, Lisbonne; vol. II, 1950.

años más tarde, *basándose en dicha estructura*, desarrolló el tema y, complicando la forma de los arcos y entrecruzándolos, elevó sobre tan débiles apoyos pesadas linternas coronadas por cúpulas de piedra con sabia técnica de *constructor* y fina sensibilidad de artista» (id., págs. 495-96 y la cita de la pág. 505). En fin, las cuatro cúpulas de los cimborrios especialmente la de la capilla de Villaviciosa: Lambert, («Etudes médiévales» III, p. 35). «Las cúpulas cordobesas no son más que la ingeniosa extensión del sistema de entrecruzamiento de arcos, admirablemente resuelto en superficies planas verticales, a un espacio de tres dimensiones». «Precedieron las (cúpulas) españolas en más de un siglo a las bóvedas de ogivas o crucería del arte gótico; supuestas diferencias entre unas y otras en cuanto a su comportamiento mecánico y concentración de empujes son *notoriamente erróneas*. Lo que la teoría clásica del siglo XIX afirmaba de los finos arcos ogivos, es decir, su utilidad para el refuerzo de la bóveda, cuyos plementos, decían, sustentaban, lo cumplen con mayor eficacia los fuertes arcos de las cúpulas hispano-musulmanas» (T. Balbás, op. cit., págs. 518 y 528) ⁶. El valor constructivo de estas cúpulas negado por Terrasse (la construcción de la de la capilla de Villaviciosa «decepciona»: «L'art hispano-mauresque», pág. 140-41 ⁷ y últimamente «Islam d'Espagne», pág. 169), al que replica Fikry: «Les coupoles de Cordoue sont l'oeuvre d'architectes doublés de décorateurs» («L'art roman du Puy et les influences islamiques», p. 115) había sido defendido primeramente por Gómez-Moreno y por Lambert, quién, desde 1925, ha subrayado «la forma arquitectural relativamente sencilla y robusta que hemos visto surgir en Córdoba», «que tenía en su origen una verdadera intención constructiva» («Etudes médiévales» III, págs. 44 y 212) y hecho notar la diferencia con las puramente decorativas del Cristo de la Luz. Es curioso observar que, mientras Mâle, al final de su estudio de 1923, limitando el alcance de las influencias musulmanas a la decoración, decía que «los árabes no tenían gran cosa que enseñar a los arquitectos franceses del siglo XII, ya tan sabios», sólo dos años después Lambert sostenía, por su parte: «hay sin embargo un punto en el cual los arquitectos musulmanes de España eran, sobre todo en la teoría, infinitamente más sabios que los arquitectos franceses al comienzo de la época románica, y en posesión de una mucho más grande riqueza de formas: la construcción de cúpulas» (id., p. 180); aquí se ve, aparte de la superior información de Lambert, la diferencia de enfoque entre dos generaciones.

Pero, además, los musulmanes españoles conocieron múltiples formas de bóvedas. Anteriormente a las cuatro cúpulas mencionadas, en el actual alminar de la Mezquita (Abd al-Rahman III) cada tramo cuadrado de las dos rampas de escalera tenía su propia bóveda, de las que se ha conservado intacta una («Historia de España» cit., págs. 467-68 y fig. 264), de medio cañón prolongado en herradura y cortada transversalmente en su línea media por un arco también de herradura. Según Lambert, «los constructores cordobeses de la época omeya aplicaban la nervadura y el arco diafragma, no solamente bajo

⁶ Ya lo había afirmado anteriormente el autor en "Bóvedas romanas de arcos de resalto" ("Archivo español de Arqueología", 1946, final del artículo). No se encontrará excesiva la abundancia de citas, porque lo que yo dijera, para simplificar, no tendría la autoridad de quien fue tan excelente conocedor de ambas arquitecturas.

⁷ Véase también su comunicación, "Classicisme et décadence dans les arts de l'Islam", al Symposium de Burdeos ("Classicisme et déclin culturel dans l'histoire de l'Islam", 1957, p. 75).

cúpulas y bajo bóvedas en rincón de claustro, sino también bajo bóvedas de aristas... pues encontramos nervaduras así entrecruzadas en otras bóvedas musulmanas posteriores apenas de medio siglo» («Les origines de la croisée d'ogives», en «Etudes médiévales», III, p. 211; véanse los demás estudios de la sección «Rayonnement de l'art hispano-mauresque» relacionados con este problema y especialmente las págs. 180-81, donde se analiza la extraordinaria variedad de cúpulas). Lo que sí es cierto es que las bóvedas hispano-musulmanas han ido perdiendo progresivamente su sentido constructivo —véase ya en el Cristo de la Luz—, al igual que los otros elementos de la arquitectura, y este arte se convierte, *ahora sí*, en esencialmente decorativo (Terrasse, «Islam d'Espagne», p. 87), a la vez que el arte mozárabe intensifica aquella primitiva y constructiva estructura, como en su lugar veremos.

Expuestos estos caracteres esenciales del arte musulmán de Occidente, que nos parecen arrastrar la convicción ya señalada, quedamos en franquía para no aceptar aquellas teorías que extienden a aquel ciertos rasgos primitivos orientales. Así Castro cita en su apoyo la opinión del profesor de Maguncia H. G. Franz, «La evolución estilística en el al-Andalus y en el Norte de África muestra, en general, cierto paralelismo con la de *tocio el mundo islámico*» («Die hemalige Moschee in Córdoba», 1958: Castro, «Origen, ser y existir de los españoles», p. 27, nota 2. Véase G. Moreno, «Ars Hispaniae», III, final de la p. 14). Nuestro eminente profesor don José Camón ha trazado, con su prodigioso verbo, una perfecta caracterización general de este arte («El tiempo en el arte musulmán», apud «El tiempo en el arte», 1958), que hemos tenido el honor de resumir («Revista de Ideas Estéticas», 1958, págs. 136-37) y de cuya recensión se nos permitirá recoger breves expresiones: «A diferencia del arte occidental, el musulmán carece de sentido tectónico... en el dominio plástico todo es... repetición rítmica, obsesionante y puramente decorativa, llegando, para conseguir la primacía de lo efímero, hasta el falseamiento de la función portante: arcos calados, lobulados, bóvedas colgantes, estructuras montadas al aire. La nulificación de las criaturas ante la potestad divina exige evitar todo intento de perennidad, todo programa de permanencia: los materiales son fútiles, «la piedra es una blasfemia». Arte anónimo... arte sin tiempo histórico, sin evolución propiamente dicha... y progresiva conversión de los temas estructurales en labores decorativas». No se podría hacer radiografía más exacta del arte musulmán *de Oriente*, bien que sólo en ciertos sectores de sus producciones⁸, y, concedemos también, del de Occidente en los momentos arriba señalados (arte de taifas y nasrí sobre todo); incluso la última frase copiada de nuestro resumen —progresiva conversión de lo estructural y constructivo en «decorativo»—, la acabamos de profesar como propia línea más arriba. Más tenemos que, en su concepción, se apliquen también al arte occidental del Califato. «La piedra es una blasfemia» es sorprendentemente exacto para el canto de cisne del arte hispano-musulmán, la Alhambra, en la que —como ha dicho García Gómez de la poesía (Ibn Zamrak)—, con «su enorme sentido decorativo», debía morir así, «sobre los muros», pero *no*, por las razones expuestas, para las etapas que sintetiza eminentemente la Gran

⁸ Pensándolo bien, restringiríamos aún dichos caracteres al sector de cepa puramente árabe, pues, en el mismo Oriente, la figura humana pulula, p. ej. en la civilización iránica. Ver F. Gabrieli, en el citado Symposium de Burdeos, final de la p. 61.

Mezquita de Córdoba⁹, más «compacta y orgánica» que todo el arte cristiano contemporáneo (siglos VIII, IX y X). «La mezquita andaluza, como todas las ligadas al tipo basilical, se organiza en función de un *eje* que constituye la nave central» (Marçais, «L'Eglise et la Mosquée», cit., en «Mélanges...» I, p. 62), y si la ampliación de Almanzor no se hubiera llevado a cabo, habría conservado siempre su primitiva disposición axial, desmintiendo un tanto la afirmación demasiado absoluta de la falta de sentido tectónico y de la prolongación aditiva en cualquier dirección, en todos los tipos de mezquitas. Sobre el espíritu de continuidad que la Gran Mezquita de Occidente patentiza véase lo que dice Terrasse, «L'art hispano-mauresque», p. 48: «hace pensar en tantas de nuestras catedrales en que se encuentran todas las facetas del arte francés durante varias generaciones o siglos, pero que no dejan de darnos el doble sentimiento de la armonía y de la duración».

Y un último punto que creemos obligado tocar: el de la *anonimia*. No es éste el lugar para hablar del problema en su conjunto, que abarca la Edad Media hasta el fin del románico: nos parece un tópico inconsistente, del que pronto nos ocuparemos¹⁰. Por lo que toca exclusivamente al arte hispano-musulmán, no nos parece posible seguir sosteniéndolo. Ciertamente que no se trata de figuras tan destacadas como en el Renacimiento italiano, p. ej. Tampoco vamos a reproducir la lista de cuantas firmas han quedado perpetuadas en las inscripciones de la Mezquita de Córdoba, en al-Zahra o en el Cristo de la Luz, ni las abundantísimas en el período «mudéjar» (para las primeras véase la admirable exposición del arte califal, tan utilizada en este apartado, de Torres Balbás, págs. 457, 534 y 670, y para su conjunto los libros de L. A. Mayer, especialmente «Islamic Architects and their works», 1956).

En unos veinte capiteles califales, figuran, en sus inscripciones, el nombre del monarca a cuya iniciativa se debe el edificio para el que se labraron, el del director de las obras y a veces el del tallista o marmolista. La firma más abundante es la de Fatah: se puede seguir su obra durante veinte años, al menos (954-74). «En el resto del mundo islámico no se conocen capiteles con epígrafes semejantes» (véase también Monneret de Villard, «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 1946, págs. 18 y 20). Igualmente ocurre en las artes industriales: así Halaf firma la arqueta de marfil de Fitero y el bote de la Hispanic Society de N. York; en la arqueta de Pamplona hay cuatro firmas de artistas (Ferrandis, «Marfiles árabes de Occidente», I, págs. 78-79); posteriormente, el taller de eboraria de Cuenca, según Ferrandis, «debió estar regentado durante su duración por una misma familia», la de los Ibn Zeyan (Mohamed y Abd al-Raman) (id., p. 43 y G. Moreno, «Ars Hispaniae», III, p. 298).

Como ha dicho Lambert («Etudes médiévales», III, p. 19 y «Journal des Savants», 1956, p. 34), este arte del Islam occidental, que podrá parecer a alguno poco plástico y juego puramente intelectual y matemático, «fue, sin embargo, un arte viviente... tuvo una verdadera historia, una larga evolución y conoció alternativamente una riqueza magnífica y una austera simplicidad, la elegancia y la armonía, la finura y la gracia, y, a veces, la grandeza».

⁹ En último término, veo después que el mismo Sr. Camón, en artículo poco posterior ("ABC", 16 Septiembre 1958), dice: "...a la solidez constructiva califal suceden las yesterías tan retorcidas y complicadas de los Taifas". Exacto.

¹⁰ En un artículo en preparación, "Para una más exacta visión del mundo románico".

Orígenes del arte hispano-musulmán.—Cuando escribimos en 1949 nuestro primer trabajo (publicado en 1954) limitado al estudio de capiteles y escultura decorativa, todavía creíamos, a pesar de atisbos en contrario («Arte Español», 1954, p. 56, nota), en cierta sustantividad del «estilo visigodo» (si bien negábamos su ulterior trascendencia a la escultura románica). Hoy, como queda dicho (págs. 2-4), no pensamos lo mismo, pues sobre todo las consideraciones de Torres Balbás, en el Coloquio de 1960, nos parecen decisivas. Así al considerar al arte visigodo «como una especie de prolongación del último período del arte romano» (Diez del Corral) o al encontrarse en aquel, según Torres Balbás, «tradiciones romanas más o menos bastardeadas», el problema se clarifica. «Romana y mora, Córdoba callada», dijo Manuel Machado; luego se ha descubierto allí un templo romano, estudiado por García Bellido. La primera Mezquita mayor de Córdoba (784-86) «representa el brillante renacimiento de la arquitectura española después de la ruda pobreza de la visigoda. Enlaza, a través de esta, con las mejores tradiciones de la romana...» (T. Balbás, vol. V de la «Historia de España», p. 369)¹¹. Renacimiento que se logra al ser fecundado el antiguo fondo hispánico (como el de los otros países después de su inmediata conquista) por las influencias del arte musulmán de Oriente perfectamente asimiladas y transformadas: «el arte cordobés es, sin duda, un arte musulmán de raíz oriental pero con personalidad propia. En sus creaciones se encuentran formas y técnicas casi idénticas a las orientales, al lado de otras muy transformadas y de bastantes que le son exclusivas» (id., id., p. 334 y nuestra p. 2.^a). En este extenso estudio sobre el «Arte califal» —el más completo existente— procura el autor puntualizar y filiar cumplidamente la procedencia de esas formas y técnicas.

El prejuicio antiárabe.—Para abreviar, diremos que el gran hispanista Gaillard ha tratado del asunto en dos escritos de 1956 («Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», T. CXIV, págs. 310-11, y «La Catalogne entre l'art de Cordoue et l'art roman. Influences musulmanes sur l'art pré-roman en Catalogne», «Studia Islamica» VI, págs. 20-21, 25-27) a cuyas páginas remitimos. A ellos añadiremos el muy sagaz estudio de Lambert, «Définitions», primero del tercer volumen de «Etudes médiévales», consagrado íntegramente a la península ibérica.

Tan solo añadiremos algunas perlas encontradas al azar en nuestras lecturas, no con el intento de dejar en incómoda postura a sus ilustres autores, sino para subrayar la facilidad con que los especialistas y maestros de otros mundos artísticos incurrían en dislates cuando se aventuran en un orbe tan complicado como el de las artes españolas de la Edad Media, sin previa información y sin la precaución más mínima, pues es preciso aquí la doble competencia, cristiano-islámica, completada con el conocimiento de los ciclos que Lambert califica de «síntesis hispánicas» (arte mozárabe, mudéjar, sinagogas).

Berenson, cuyo elogio es innecesario repetir, dice en su «Estética e historia de las artes visuales» (traducción española, «Breviarios Fondo de Cultura Económica», p. 20): «De hecho no existe documento o *rastros* alguno en el

¹¹ Nuestro maestro M. Lambert, con quien casi siempre nos hemos encontrado de acuerdo, en "La tradition visigothe en Occident et dans l'art omeyyade d'Espagne" (1953: "Etudes médiévales", III), concede demasiada importancia, a nuestro juicio, a dicha tradición visigoda, al decir (p. 24) que "la fuente de inspiración (de la primitiva Mezquita) debe ser buscada en tradiciones locales romanas y sobre todo visigodas mucho más que en las aportaciones venidas del Oriente musulmán". Preferiríamos "visigodas y sobre todo romanas".

mundo cristiano de la presencia de un artista musulmán»¹². Doy la página, porque sin verlo nadie lo creería. (Este librito, que no añadirá nada a su merecida gloria, es, no obstante sus breves dimensiones, «enorme», por la índole de sus apreciaciones en todo lo que no se refiera al arte clásico y al humanista del Renacimiento. Así dice en serio, p. ej. : «los garabatos de Dura-Europos se juzgaron tan interesantes como los frescos... de Pompeya», p. 45). Paul Jamot, que nunca ha pasado por un cultivador de la eutrapelia, escribe («La cathédrale d'Autun et l'art roman», «Revue de l'Art», Noviembre 1933, p. 107) esto, que no traduciremos para dejarlo con su propio sabor: «Est-ce en Espagne ou dans les pays danubiens que cet art (el románico) prit son plus bel essor? Lá il était en rapports étroits et constants avec les Arabes ou avec les Byzantins. Certes, dans ces deux régions, on trouve, en effet, des preuves de contact direct. Mais que nous ont —elles laissé en regard des chefs— d'oeuvre de l'art roman en France?...» Hemos visto dos ejemplos de gran transcendencia: el valor tectónico de los capiteles califales y el constructivo, al par que decorativo, de las cúpulas de Córdoba. Habiendo estudiado minuciosamente, en nuestro primer trabajo, los contactos del arte hispano-musulmán con el románico francés, aquí insistiremos después en los del mozárabe, remitiendo además para las relaciones del primero, tanto en España como en Francia, al excelente estudio de Lambert, «L'art hispano-mauresque et l'art roman», artes de que Monsieur Jamot parece no haber sospechado su existencia; pero ¿qué decir de la equiparación, en la balanza románica, del papel de España con el de los países del bello Danubio? (Ver. p. ej. Focillon, «Art d'Occident», págs. 108 y 119, y «Moyen âge: survivances et réveils», págs. 45-46).

Por su parte, Monsieur Guy Fink-Errera, que sin duda conoce mejor nuestro arte y ha trabajado en España, es resueltamente opuesto a toda influencia musulmana. Tratando de nuestros Beatos, dice («Bulletin de l'Institut Français en Espagne», Abril-Mayo 1953, p. 85) que se habla demasiado de influencia árabe en ellos. «No hay que pecar por exceso de generosidad y atribuir a la influencia del Islam un movimiento que se ha producido a pesar del Islam, contra el Islam y que éste felizmente no ha podido impedir» (evidente réplica a Focillon, «L'an mil», 1951, p. 46). El Sr. Camón, casi simultáneamente («Teoría de los Beatos», «Clavileño», Enero-Febrero 1953), *distingue* muy bien (págs. 38 y 41), señalando la paradoja del contraste, entre la inspiración del texto, tan anterior (776), «de raíz bélica antimusulmana» y su posterior ilustración con formas mozárabes: «entre la redacción de estos Comentarios y su iluminación hubo un hiato de tiempo y una *oposición* estética. Y desde mediados del siglo IX se advierte una transvasación de fórmulas estéticas musulmanas, singularmente en las artes menores». Y, con gran anterioridad, Lambert («La civilisation mozarabe», 1938: «Etudes médiévales», III, págs. 116-117: Beato de Urgel, puerta del sitio de Jerusalén, Exposición de Barcelona 1929, Guía, lám. frente a la pág. 125). Único en la negación radical de la susodicha influencia, el Sr. Fink, expertísimo en textos, nos parece que confunde la letra con la música, quiero decir la inspiración antioriental del texto con el estilo de sus miniaturas y pretende «desterrar el epíteto mozárabe» (p. 383 de la revista citada a continuación). Pues la solución que defiende, en vez de la admitida, es verdaderamente extraña: pretextando la comunidad estética entre los manuscritos irlandeses y los mozárabes, cree que, también con respecto a estos,

¹² Véase el siguiente epígrafe "Simbiosis cristiano-islámica".

«es en la fíbulas y las placas de bronce donde hay que buscar el origen de estas formas». Vuelve a salir aquí el estilo metálico de los inevitables germanos y, por intermedio de nuestro Teodulfo, enlaza ello con Germigny-les-Prés («Hispania Sacra», 1952, págs. 387-88). Mas he aquí que A. Grabar, verdaderamente enterado de nuestra miniatura y artes menores, encuentra en los mosaicos de Germigny («Mémorial d'un voyage de la Société N. des Antiquaires de France en Rhénanie», 1953, p. 228 y también en «Cahiers archéologiques», VII, 1954, págs. 182-83) una influencia auténticamente omeya, «probablemente por intermedio del arte omeya de España, patria de Teodulfo». El caso del Beato de Silos ya tan tardío (1109), saturado de influencia islámica (v. la tesis de Manuela Churrua, 1939), ahorra más comentarios.

En fin, Terrasse, sin llegar a estos extremos, duda de la influencia musulmana en la miniatura mozárabe: «ciertos trajes serían orientales, pero no sabemos nada del traje en la Andalucía del siglo X». Mas véase la indumentaria de los profetas en la «Biblia Hispalense» y la inscripción árabe en el cuello de la cigüeña, y, sobre todo, la ceremonia de la unción regia en el «Antifonario de León» de 906 (G. M.-Pidal), fig. 4. (Investigaciones de Gómez-Moreno, Sánchez-Albornoz y Steiger, citados en la primera parte, y la opinión del mismo G.-Moreno, recogida en la recensión de Torres Balbás, indicada a continuación)¹³.

Simbiosis cristiano-islámica.—Es Monsieur Lambert quien ha insistido, con verdadero acierto, sobre este tema. «Cuando se quiere estudiar la civilización y el arte hispánicos en cualquier momento de la historia de la Edad Media desde el siglo VIII, es preciso empezar siempre por preguntarse cuáles eran entonces en la península las relaciones entre el Islam y la Cristiandad, en qué dominio reinaban cada uno y cuál era la zona intermediaria en la que se hacían sentir a la vez estas dos influencias contradictorias a primera vista».

En el bosquejo histórico que precede habíamos hablado de una simbiosis triangular —judíos, moros y cristianos—. Lambert, desde muy temprano, la señaló en el campo del arte: «los monumentos reflejan de manera notable el equilibrio mantenido durante largo tiempo por los reyes entre los diferentes elementos de la población. Son sin duda los mismos hombres quienes elevaron los monumentos de los tres cultos, a tal punto que es hoy difícil decir si los restos de varios de entre ellos han sido en su origen iglesias, sinagogas, mezquitas o incluso construcciones civiles» («Tolède», 1925, págs. 27-28). «La colaboración entre los cristianos y los musulmanes ha sido tal en la España de la Edad Media, que hoy es imposible hacer exactamente la separación entre lo que corresponde a unos y a otros cuando se carece de precisiones sobre el nombre de los artistas» y Monsieur Lambert cita el caso típico de que, mientras la capilla mozárabe de la catedral de Toledo —en la que han trabajado musulmanes, cuyos nombres se conocen por los libros de cuentas— no acusa ningún elemento de origen árabe, en cambio la sala capitular, ejecutada hacia el mismo tiempo por artistas exclusivamente cristianos, es una de las más notables obras

¹³ Léanse los citados estudios de Grabar, a los que se debe añadir "Éléments sassanides et islamiques dans les enluminures des manuscrits espagnols du haut moyen Age" (Congreso de Pavia, 1950), trabajo magistral, que no podemos resumir aquí y que ha pasado completamente desapercibido. Igualmente el de Monneret de Villard "Un códice arabo-espagnolo con miniature", 1941, excelentemente glosado por Torres Balbás ("Al-Andalus", 1950, "Miniaturas hispano-musulmanas", págs. 196-202).

de arte mudéjar («Etudes médiévales», III, p. 120 y además 8-9, 125, 139 y lo que dice, en la 140, sobre las inscripciones bilingües en los monumentos de las tres religiones). Igualmente, hablando (p. 132) de las sinagogas de Toledo, obras maestras de dicho arte *mudejar*, «largo período en que artistas cristianos, musulmanes y judíos trabajaron al mismo tiempo y con frecuencia incluso en colaboración, para los soberanos de Castilla y para los personajes de origen o de religión diversos que componían su corte».

(Monsieur Gaillard me recuerda que, sin embargo, esas Sinagogas españolas «no son producciones de un arte específicamente judío» (como reconoce ya el mismo Lambert, op. cit., p. 143), pero debo precisar que lo mismo ocurre con la poesía judaica, a excepción quizás de la sagrada, y con la filosofía, que siguen las directivas musulmanas —más con un matiz propio—, lo que les permite, a mi juicio, formar parte integrante de la aludida simbiosis.)

Luego veremos, al tratar del arte mozárabe, que en las artes industriales es muchas veces imposible saber si el artista ha sido cristiano o musulmán. Así, estos casos de simbiosis artística subrayan, con su innegable patencia, lo que hemos hecho constar en la parte histórico-general y que ciertas autoridades, entre las que no se encuentra ni un solo historiador del arte, se niegan todavía a aceptar.

El concepto de lo mozárabe.—Nos es indispensable ocuparnos aquí del nuevo concepto de lo mozárabe expuesto por el Sr. Maravall («El concepto de España en la Edad Media», 1954, cap. III, El factor mozárabe como sustrato hispánico). Confieso que me parece difícil hacer del mismo un exacto resumen, dada su imprecisión: por ello confrontaré varias citas textuales. Ha encontrado el autor en la historia de Hispania y de los hispanos, anterior a la invasión musulmana, ciertas peculiaridades de dicha comunidad histórica (formas de combate, de organización, mantenimiento de leyes y costumbres) que han guardado en cierta medida. «Todo ello constituye el sustrato de vida mozárabe tal como se da en toda España al día siguiente de la invasión y, *en cierta forma al comenzar propiamente nuestra Historia...* Lo que hay en la España cristiana, a uno y otro lado, y tanto en tierra asturiana como en tierra catalana, cuando la Reconquista se afirma definitivamente, es ese sustrato de vida mozárabe... En definitiva, aquel fondo histórico está constituido por la cultura mozárabe, *nombre que no hace referencia a un predominio de influencias musulmanas*, como es bien sabido de los historiadores españoles y alguna vez ignorado por historiadores extranjeros. Este último error viene de la equivocada tendencia a explicar como directa penetración de arabismo el singular carácter que ofrecen los productos de la cultura española, en lugar de entender este fenómeno, en todo caso, como reacción peculiar del sustrato hispánico ante la presencia de los árabes» (págs. 165-67). Observemos que, mientras Sánchez Albornoz y Castro coinciden, con razón creo, en que, sin el Islam, España hubiera seguido una trayectoria semejante a la de los demás países romano-germánicos, Maravall opina que, ya con anterioridad, ofrecía la cultura española un extraño aspecto que la apartaba de esa evolución paralela y que «los años de dominio árabe (sólo) agudizarán esa separación» (p. 167). «Todas estas específicas formas culturales (liturgia, arte, derecho, escritura), llamadas mozárabes, *se dan de un extremo a otro de la zona N. de la península*, y ello constituye un hecho del mayor valor histórico que no ha sido sistemáticamente enunciado hasta ahora... *extendemos* aquí la denominación de mozárabe a toda la época que, en las

dos partes de la península, la cristiana y la islámica, corre desde el siglo VIII hasta que penetra la cultura del románico... En rigor, esa cultura mozárabe representa, como es sabido, la conservación de un estado espiritual, adaptado a las nuevas circunstancias, procedente de la etapa *anterior* a la invasión... En grado mayor o menor, según se trate de unas u otras manifestaciones, ese legado es el que se aprecia recogido y difundido *por la península toda*. Hace solamente treinta o cuarenta años esta afirmación, sin paliativos, hubiera resultado insólita. Hoy nuestra tesis no sorprenderá ya a nadie» (págs. 169-70). «Las necesidades litúrgicas del rito toledano, el estado artístico de la Península antes de la invasión y las nuevas circunstancias creadas por ésta, dieron lugar a un arte perfectamente representativo y sintetizador de la situación cultural de los hispanos. De nuevo aquí el término mozárabe se presta a *confusión*. Se trata propiamente de un producto más de la situación histórica *común a toda España, antes de la invasión musulmana*, y que, por tanto, cabe llamar hispano-visigoda. Pero como, a su vez, se trata de esa situación tal como se ofrece después de la invasión, las nuevas condiciones creadas por ésta tienen su repercusión en aquélla, y, de esa manera, si no de una decisiva influencia árabe, se trata de una concomitancia de fechas —con toda la carga histórica que éstas llevan consigo— y de factores operantes que crean una forzosa conexión entre ese arte hispano-cristiano y el arte hispano-musulmán» (págs. 176-77). En fin, dice el señor Maravall, «mozarabismo en el sentido que venimos dando a esta palabra es decir, tradición hispano-romano-visigoda vertida en el molde de la nueva situación histórica nacida de la invasión árabe» (p. 200). Confesemos honradamente que este enfoque del fenómeno mozárabe, y sobre todo los dos últimos párrafos (págs. 176-77 y 200), son, para nosotros, incomprensibles, y sabemos ha sorprendido a algún eminente hispanista.

La desmedida amplitud que el Sr. Maravall quiere dar al concepto de lo mozárabe es, digamos con todo el respeto debido a su valer, arbitraria, tanto en el tiempo como en el espacio; 1.º En el tiempo: no comprendemos cómo se pueda hablar siquiera de nada propiamente mozárabe con «anterioridad» a la invasión islámica (v. el comienzo del epígrafe «Los mozárabes», primera parte), pues es desvirtuar el propio nombre; otra cuestión es la de herencia visigoda, reducida a bien poca cosa, sobre todo en arte, como vimos (pág. [17] y nota 10). 2.º En el espacio: extender ese nombre a «la cultura de toda la zona N. de la Península» lleva no solamente a desdeñar simples matices diferenciales entre las distintas regiones, sino situaciones radicalmente opuestas, sobre todo entre Cataluña y el resto de la España cristiana, p. ej. en cuanto a las instituciones jurídicas de la soberanía y del régimen de la propiedad; mientras en Cataluña hay un verdadero régimen feudal, hijuela del francés, como excepción única en nuestro país¹⁴, en las demás regiones hay tan sólo instituciones prefeudales (régimen de señoríos); en Castilla abundancia de hombres libres y predominancia de la pequeña propiedad y en León una situación intermedia, todo ello bien estudiado por Sánchez-Albornoz. En tanto que en Cataluña triunfa rápidamente el rito romano (siglo IX) y arraiga precozmente el drama litúrgico (R. B. Donovan, «The Liturgical Drama in Spain»,

¹⁴ Se esfuerza el Sr. Maravall en borrar o atenuar también esta radical diferencia entre Cataluña y el resto de la Península; al menos esto parece desprenderse de su recientísimo prólogo a la traducción del librito de C. Stephenson, "El feudalismo medieval", donde, a propósito de la situación de la realeza, dice "y esto es así, tanto del lado leonés como del catalán" (p. 25), sin establecer la menor diferencia...

1958: «Bulletin Hispanique, 1960, p. 98 [P. Le Gentil]), en el resto perdura el rito mozárabe, con diferencias de fecha, ciertamente, según las regiones, pero siempre, en general, es abandonado mucho más tarde, igualmente que la letra mozárabe (impropiamente llamada «visigótica», como todos saben)¹⁵. En cuanto al arte, del que hablamos a continuación, bástenos decir de momento —frente a la afirmación de que «el origen del arte mozárabe no hay por qué ligarlo a un punto determinado» (p. 179) —lo siguiente: en arqueología mozárabe se distinguen dos grupos de monumentos, según que hayan sido erigidos en territorio musulmán (Bobastro, Melque y quizás San Baudelio) y el grupo levantado por emigrados colonizadores, principalmente en León y territorios contiguos. Como dice excelentemente Lambert, «se debe reservar el nombre de mozárabes solamente a las obras de esta época en las que ha podido ejercerse la acción efectiva de los cristianos mozárabes propiamente dichos, ya sea en tierra musulmana o en tierra cristiana; pero, en este último caso, sólo habría habido monumentos verdaderamente *mozárabes* en las regiones efectivamente *colonizadas* por cristianos venidos de la España musulmana» («Définitions», en «Etudes médiévales», III, pág. 80, y también p. 107). En Cataluña, como luego veremos, no ha habido verdadera colonización mozárabe, sino exclusiva importación de «elementos» artísticos mozárabes y no formación autónoma de un «estilo», como en León.

Al «extender», como quiere Maravall, el nombre de mozárabe a toda una época y a todo el territorio cristiano, se desdibuja doblemente ese concepto, (como ha ocurrido ya con otros, p. ej. el de barroco), y se convierte en una vaga forma vacía de un contenido coherente, a fuerza de querer que abarque todo, aun lo no definido específicamente. Los motivos de esta ampliación pueden, en nuestro sentir, cifrarse en dos: 1.º el concepto sustancial de «substrato», verdaderamente peligroso y un tanto antihistórico, por lo que entraña de «fondo permanente» (aludo a la filosofía de su maestro Ortega)¹⁶ y 2.º, aquí específico, negar la importancia de la influencia musulmana («nombre —el de mozárabe— que no hace referencia a un predominio de influencias musulmanas», dice paladinamente Maravall) y también habla del «carácter de préstamo que la influencia cultural árabe parece tener en todos los órdenes, determinando verdaderos fenómenos de moda» (p. 202, nota 104). Y no es que

¹⁵ Como ya dijimos ("Arte Español", 1953, p. 169, nota 4), citando a Castro, el lenguaje catalán, posee menos arabismos que el español y escasos mozarabismos. Valga como ejemplo ("España en su historia", p. 81, nota 3), que en Steiger, "Contribución a la fonética del hispano-árabe", 1932, en el índice de palabras el español ocupa 22 págs. y el catalán tan sólo 8.

¹⁶ "Nada propiamente humano si es algo real, y por tanto concreto, puede ser permanente" ("Origen y epílogo de la filosofía", 1960, p. 79). Digamos, por nuestra cuenta, que hay elementos "relativamente estables", pero nunca un substrato o fondo total permanente, pues todos esos elementos cambian, *ya que no al mismo tiempo*, como pertenecientes a distintos estratos femorales y unos duran más que otros: el o los elementos estables no son siempre los mismos; hay, pues, relativa estabilidad, mas nunca permanencia. Es la crisis del principio de identidad.

Véase ya, en Bergson, "La percepción del cambio" ("Revista de Ideas Estéticas", 1958, p. 140) y, con mayor agudeza, en Ortega (numerosos textos, p. ej. "La mirada histórica", V. 490 y sigs.) y Merleau-Ponty ("Phénoménologie de la perception", "Le mouvement", p. 309 y sigs.). En el mismo caso se encuentran las consideraciones del Sr. Chueca Goitia, en su ya citado y finísimo libro, págs. 10 y 12, sobre lo español como "substrato y soporte" de las variaciones españolas. Ver Ortega, "¿Qué es Filosofía?", págs. 203-205, contra el concepto de soporte, o sea, en última instancia, de *substancia*.)

yo piense que el arte mozárabe sea totalmente un producto de influencia musulmana, sino que recoge otras distintas, y, por encima de ellas, tiene gran originalidad propia, especialmente en escultura, y, como vamos a ver, su sentido más acusadamente constructivo (bóvedas), ciertos elementos y disposiciones de escultura decorativa (aleros) y su tipo más corriente de capitel y de basa pasan, en mi opinión, al románico no sólo español, sino europeo.

Arte mozárabe leonés: su originalidad.—Gómez-Moreno, el gran descubridor y sistematizador del estudio de este arte, lo ha visto bien desde el primer momento: «...en general, revélase lo mozárabe del norte con un sello de inventiva que le presta siempre *fisonomía propia respecto de los tipos califales*» y, aun teniendo en cuenta las aportaciones asturianas o carolingias amén de otros rasgos típicos generales del siglo X, «queda para lo mozárabe un cierto cariz peculiarmente suyo»; «el arte mozárabe es sustancial; dentro de una *flexibilidad enorme* para adoptar formas y procedimientos variados, flota un principio de originalidad que da su fisonomía a todo el grupo; *no se confunde con lo musulmán*» («Iglesias mozárabes, págs. XIV, XX, y 2); en fin, «los monasterios mozárabes... rama de andalucismo con ciertas pecub'aridades que la despegan también de lo arabizado nuestro» («Ars Hispaniae», III, p. 357). Focillon lo ha llamado, con intuitivo acierto, *arte románico del Islam*, y hecho constar la estupefacción que produce su variedad de tipos de iglesias y su «capacidad inventiva» («Moyen Age: survivances et réveils», p. 46). Gaillard afirma, por su parte, que «es el campo de experiencias más, rico del arte pre-románico» («Studia Islamica», VI, 1956, p. 27).

Nosotros nos hemos ocupado ya, con alguna extensión («Arte Español», 1953, págs. 185-92), de sus capiteles y de la influencia de los mismos en los franceses del siglo XI, y, en una nota (3 de la p. 190), hemos esbozado sus relaciones, tanto positivas como negativas, con el arte hispano-musulmán. Aquí trataremos de completar aquel estudio, circunscrito entonces, por razón del tema, a la escultura. También poníamos de manifiesto la complejidad de éste, en su triple aspecto de: heredero de influencias visigodas (que actualmente creemos haber reducido a su justa y escasa proporción) y musulmana y creador de características «sui géneris».

En la *arquitectura*, destaquemos dos problemas: el arco de herradura y las bóvedas. La opinión, aun corriente entre ciertos arqueólogos demasiado partidarios de la permanencia de las formas, de derivar su procedencia del arte visigodo es injustificada, pues desde el estudio de Gómez-Moreno («Excursión a través del arco de herradura», «Cultura española», 1906) quedó patente la radical diferencia de forma y proporciones radicales entre ambos (Pijoán, VIII, fig. 687): como decía el maestro, el primero es un arco hecho «a sentimiento» y el segundo, como el hispano-musulmán, «a compás»; el arco de herradura sigue exactamente en su evolución un paralelismo con el hispano-musulmán¹⁷. En las formas de abovedamiento, si bien se refleja am-

¹⁷ Subraya este paralelismo el hecho de que dicho arco de herradura va también inscrito, en cierto número de casos, sobre todo en los ábsides, en el alfiz, siendo de notar también su descentramiento (Lambert, "La civilisation mozárabe", op. cit., III, p. 109 y G.-Moreno "Ars Hispaniae", III, p. 372). Nadie, sin embargo, se atrevería a afirmar que esta síntesis de estructuras se encuentra ya en el arte visigodo. No es lícito, a nuestro juicio, en las comparaciones arqueológicas, destacar elementos aislados, desintegrados del conjunto de que forman parte, sino que la comparación eficaz sólo lo es de estructuras completas.

Terrasse sustenta aún la opinión de que "la mayor parte de los arcos de herradura

pliamente dicho paralelismo, el sentido de la evolución es inverso, pues las bóvedas mozárabes acentúan el primitivo carácter constructivo de las cúpulas corbodesas, p. ej. en San Millán de la Cogolla (fig. 5), que ya anuncian —antes de Jaca y de los múltiples ensayos hispano-franceses— las primitivas ogivas, bien estudiadas por dos arqueólogos recientemente fallecidos. Nótese la variedad de soluciones aplicadas en Santiago de Peñalba (Lambert, op. cit., III, págs. 111-12).

En *escultura* es donde resalta su mayor originalidad: aquí reina unanimidad, por lo menos entre los arqueólogos españoles, en no derivar los *capiteles* mozárabes de los hispano-musulmanes de los siglos IX y X (sólo veo algún punto de contacto con cierto capitel de acanto espinoso de la ampliación de Abd-al-Rahman II, fig. 6). A diferencia del acento clásico y de modelado redondo, predominante en los hispano-musulmanes (p. [6]), el tipo corriente emplea el acanto espinoso bizantino. (Luego volveremos a hablar de los capiteles, al estudiar su adopción por la escultura románica). Aunque parezca paradójico, su inspiración es menos carnosa¹⁸ y «realista», por decirlo así, que la de los hispano-musulmanes. Lo mismo ocurre en los *marfiles*, como ya hicieron notar Ferrandis («Marfiles y azabaches españoles», p. 116 y «Marfiles árabes de O.», I, p. 101) y Camps, cuando el Museo Arqueológico Nacional adquirió un tercer brazo de la cruz mozárabe, de la que el Louvre poseía de antiguo otros dos: «los atauriques son menos pomposos. La ordenación de sus tallos es más clara» («Adquisiciones del M. Arq. Nacional (1940-45)», 1947, p. 147).

Hagamos notar de pasada el intenso mozarabismo, visto ya por G. Moreno, Pijoán y Gaya Nuño, del famoso dintel (1019-20) de Saint Genis de Fontaines y hablamos de él aquí, porque nos parece dudoso si puede considerarse ya como románico, no sólo por sus arcos de herradura sino por la falla tan acusadamente «méplate» de la escultura. Digamos, con Gaillard, que en él vemos «en germen» la escultura románica (mientras que el otro de Saint-André de Soréde es considerado ya por todos como francamente románico).

Este sentido abstracto del arte mozárabe, superior, contra lo que podría a primera vista creerse, al del arte musulmán de Occidente, lo pone también en la precedencia del románico europeo¹⁹.

(mozárabes) consevan... las mismas incertidumbres en su trazado que en los monumentos visigodos" ("Islam d'Espagne", 1958, p. 96); pero Puig i Cadafalch y Gaillard harían, en 1935, la necesaria distinción ("Saint-Michel de Cuxa", "Bulletin Monumental", 1935, p. 358).

¹⁸ Véase el tablero del Museo de Zaragoza, "Iglesias mozárabes"; lám. X. de gran sabor copto.

¹⁹ Dice Monsieur Terrasse ("L'art hispano-mauresque, p. 451, e "Islam d'Espagne, 171) que "la escultura románica hacía un triple esfuerzo hacia... la técnica del bulto redondo y la expresión de la vida: la primavera del arte gótico no estaba ya muy lejos" (más el arte gótico, como ha visto bien Focillon, no se deriva del románico, sino que se desarrolla *contra* las resistencias de éste). Esto es exacto sólo referido al momento cronológico que él precisa en la primera de las páginas citadas: "a medida que avanza el siglo XII", es decir, no antes del segundo cuarto de dicho siglo; pero lo creemos inaplicable al arte del siglo XI (v. "Rev. de Ideas Estéticas", 1958, págs. 25-32, "Arte románico y arte gótico: sentido abstracto y antihumanista de la escultura románica") que hereda el sentido abstracto del arte mozárabe. Y nos parece exagerada la consideración peyorativa del abstractismo musulmán, al calificarlo de "renunciamiento culpable y pecado contra el espíritu" ("Classicisme et décadence dans les arts de l'Islam", en el citado Symposium de Burdeos, p. 80). Véase la sugestiva opinión de P. Valéry, en García Gómez, "Arabescos" ("Silla del Moro...", páginas 127-28).

Arte mozárabe catalán: hibridez de sus caracteres. — Nos toca examinar ahora las afirmaciones, que estimamos exageradas, del señor Maravall sobre la «extensión» del mozárabe a toda la zona Norte de la Península. Por lo que toca a Cataluña, nos asegura que en ella «los últimos descubrimientos ponen de relieve una riqueza o por lo menos una abundancia *igual o mayor* a la del reino de León...»

El origen del arte mozárabe no hay por qué ligarlo a un punto determinado. Nada mozárabe tenía que llegar ya constituido a Cataluña, porque se podía dar perfectamente allí. Era tierra mozárabe como León, *en el sentido* de tierra de tradición hispano-goda, con influencias orientales (sirios y luego musulmanes) (págs. 179 y 180). Incluso los más entusiastas defensores del mozárabe catalán —F. Hernández, Gudiol y, sobre todo, Gaillard— no dejan de proclamar que, en el área catalana —Cataluña y Rosellón—, no ha habido verdadera colonización mozárabe, como en León, sino tan sólo una importación artística esporádica («apports isolés», dice textualmente Gaillard, «*Studia Islamica*», VI, págs. 28 y 34).

La discusión se ha centrado en torno a San Miguel de Cuixá, que constituye, dice Maravall (págs. 182-83), «un centro de irradiación de mozarabismo artístico y de él derivan varias iglesias en la vertiente norte de los Pirineos... y muestra la propagación de este arte hasta los departamentos del Aude y del Herault». Ya, en nuestro primer trabajo (escrito en 1949, y sólo publicado en 1953), decíamos que «son modestísimos monumentos rurales, sin decoración escultórica», y en consecuencia, no bastan para definir un estilo. Pero aten-gámonos a Cuixá, «obra ruda, pero grandiosa».

Según reconoce el propio Gaillard, «la precisión no es tan grande como lo había creído en un principio Félix Fernández», según han mostrado, en el «Congrès archéologique du Roussillon» (1954), Stym-Poper y Durliat; por su parte, Torres Balbás, concluía, de esas irregularidades de Cuixá²⁰, que le

²⁰ "L'appareil des arcs est grossier; les claveaux ne suivent pas la direction du rayon" (Puig y Gaillard, op. cit., p. 358); l'inegalité des proportions des arcs outrepasés de Cuxa, dont le surhaussement varie de 1/4 de rayon (arc du croisillon nord) a 3/5 de rayon (ancienne porte sud); la diversité de grandeur des blocs dont sont revêtus leurs jambages" (Stym-Poper), "Congrès" cit., p. 308, hechos reconocidos por Gaillard ("Studia Islamica", cit., p. 32). "El resto de los muros —aparte de los ángulos, donde se emplea excepcionalmente el sistema cordobés "a sogá y tizón"— está construido con materiales pequeños... en espina de pez: este aparejo, *extraño a las demás provincias de la arquitectura mozárabe*, lo encontramos en las pequeñas iglesias de Cataluña", (Pedret, etc.) ("Bull. Mon.", 1935, cit., págs. 361-62) y lo mismo decía, en 1934, Torres Balbás, "Historia del Arte Labor", VI, p. 171. No puede quedar más claro el carácter híbrido del mozárabe catalán, que es tan solo casi mozárabe" (v. en "Arte Español", 1953, p. 169, nota 4, la opinión de Lambert, y en la nota siguiente del presente trabajo la coincidencia de Torres Balbás).

Recoge Maravall (p. 179) las afirmaciones de Puig: "Del análisis de Puig Cadafalch ("Le premier art roman") resultaba... el estrecho parentesco de esas iglesias catalanas con otras leonesas", Escalada y Pedret, San Cebrián de Mazote y Marquet, etc., pero posteriormente Torres Balbás opina, en la misma página que acabamos de citar, que "los templos catalanes clasificados como mozárabes son pobres edificios de sencilla estructura y huérfanos de decoración, sin relación alguna con los de Castilla, León, Galicia y la Rioja", lo que nos parece exacto. Téngase además en cuenta que la diferencia real entre ambos grupos de iglesias sería probablemente mayor, ya que hay fundadas razones para suponer han desaparecido las iglesias más importantes de los centros urbanos del mozárabe leonés, y sólo se han salvado las que quedaban en lugares difícilmente accesibles. Son, pues, éstas iglesias rurales también, pero, aun así, ¡qué diferencia a su favor, en estructura arquitectónica y en decoración, si se las compara con las catalanas!, aun dejando, si se quiere, la espléndida de Mazote fuera de cuenta.

parecía «exagerado clasificarla entre las mozárabes» («Al-Andalus», 1957, p. 252). Su planta es sencillamente carolingia. Por otro lado, a Gaillard no deja de extrañarle que St. Michel haya sido concebido, no obstante su importancia, «sin ninguna decoración esculpida». Por eso la hipótesis de su irradiación a Toulouse la consideramos por lo menos aventurada. Y considerando el problema del mozárabe catalán en su conjunto, arrancando desde Ripoll²¹, no encontramos del todo exacto admitir su precedencia en el renacimiento de la escultura románica por mediación de Toulouse, por varias razones, todas referentes a su carácter poco definido y concluyente, que no consigue forjar la unidad necesaria de un estilo como el leonés. Enumeremos rápidamente aquéllas: 1.^a, generalmente, como en los hispano-musulmanes, la no incorporación del astrágalo al capitel, a excepción de dos ejemplares vagamente mozárabes, «sin rigor», de San Benet (Gaillard, «Premiers essais de sculpture monumentale en Catalogne», 1938, fig. 9); 2.^a, la descomposición de las hojas de acanto y su transformación en florones encerrando palmeras, que puso de manifiesto Gaillard en el mozárabe leonés (en su tesis principal) y de la cual nosotros también nos ocupamos por extenso, no se realiza allí debidamente en los capiteles de Cornellá («Premiers essais...», págs. 27 y 29), donde tan sólo hay una descomposición interna del acanto dentro de la misma hoja, sin ninguna interferencia con las contiguas, quedando la palmeta meramente superpuesta a la hoja intacta; igualmente ocurre, añadimos, en los capiteles de San Pedro de Roda («Arte Español», 1953, págs. 189-90); 3.^a, la basa de las columnas es la musulmana, originada en Madinat al-Zahra en 944, según Hernández (Ripoll, Cornellá, Roda, Bagá), que se encontró en Cuixá (referencias en «Arte Español», 1953, p. 188, nota 2) y luego en algún caso del románico catalán (Portada de S. Pedro de Galligans, «Ars Hispaniae», V, fig. 60), no señalado que sepamos, —basa que no trasciende al románico; y 4.^a, el mozárabe catalán, a pesar de su tardía fecha, no aprovecha los avances del leonés, que, esos sí, como luego puntualizaremos, pasan a la escultura románica, y queda con características indecisas y balbucientes, por plegarse demasiado al arte hispano-musulmán y no desplegar la originalidad del leonés, que crea en germen el futuro capitel románico (según se desprende de las investigaciones de Gaillard, «Bibliothèque de l'Ecole des Chartes», 1956, p. 311, y de las más propias, siguiendo sus fecundas enseñanzas).

No estará de más repetir aquí que todas las iglesias catalanas de tipo arquitectónico mozárabe carecen de escultura y las que tienen capiteles de esta clase pertenecen constructivamente al tan impropioamente llamado «primer arte románico»²². El mozarabismo, opina Gudiol, no *encaja* bien, en los mo-

²¹ Incurrir en confusión Maravall al afirmar (p. 182) que "se precisan importantes elementos en Ripoll (también aquí en estrecha relación con el obispo Oliba), en donde aparecen columnas copiadas de las califales cordobesas". Pero estos elementos pertenecen, como demostró Gaillard en 1938 sin dejar resquicio a ninguna duda, a la anterior construcción de su padre, Oliba Cabreta, en 970-77 (v. Gudiol, "Ars Hispaniae", V, p. 13). El gran Oliba es propagador del arte lombardo, que se sobrepuso a los anteriores influjos musulmanes y mozárabes, que en ésta última forma eran ya vacilantes, desnaturalizándolos.

²² El Pórtico de San Feliú de Guixols lleva en su coronación, sobre los grandes arcos —irregulares y desiguales— de herradura, un friso de arquillos, que el Sr. Torres Balbás cree, con razón, derivado del "primer arte románico".

Por cierto que, como ya observó con su gran sagacidad Focillon, y nadie lo ha tenido en cuenta, "el primer arte románico" es también un "segundo arte románico", puesto que dura todo el siglo XII y aún más. Es, pues, más bien el arte románico de ciertas regiones

numentos de dicho arte y ello es prueba de la no coherencia entre la construcción y la decoración, o sea, de que no constituye propiamente «un estilo», aunque presente elementos varios y contaminaciones de aquél; es híbrido o fronterizo entre el mozárabe y el lombardo, con herencias carolingias; y coincidimos sobre todo con la primitiva opinión de Gaillard («Bulletin Hispanique», 1935, p. 284), de que el arte mozárabe —a pesar de toda la importancia de Cuixá— «no es en la historia del arte catalán más que un episodio importante, pero *pasajero*». (Hasta aquí nos hemos referido, como es obligado, a los textos publicados, más no creo ser indiscreto al añadir que monsieur Gaillard, en cordial intercambio de opiniones, al someter este trabajo a sus luminosos consejos, en París, junio de 1961, se acerca actualmente más a mi modo de enfocar el problema, y muestra gran comprensión, inusitada hoy entre personas que no coinciden totalmente. Me es muy grato subrayar tan magnífico ejemplo de tolerancia en un maestro). Creemos, con Torres Balbás (pág. antes citada), que las relaciones intelectuales entre Córdoba y Cataluña, en aquel momento, parece que tuvieron mayor importancia que las artísticas (ya en «Arte Español», 1953, p. 169, nota 4).

Pero debemos comentar otros supuestos del Sr. Maravall, referentes ahora a la miniatura, siguiendo las afirmaciones de Neuss. «Tal vez muchos —dice— al considerar como procedentes del Sur de la península algunos posteriores manuscritos mozárabes se hayan dejado llevar de lo que implica el concepto más usual de «Marca Hispánica». En cualquier caso, la importación de esos manuscritos en tierra catalana supone un difundido visigotismo caligráfico pasivo» (sic). Puede asegurarse hoy que los dos «Beatos» de Urgel y Gerona son importados (v. nota de «Arte Español», acabada de citar)²³ y el segundo se debe a los iluminadores del de Tábara, según acreditan la identidad de nombres —Senior y Emeterio— y probablemente en el mismo escritorio (C. Nordenfalk, «Le Haut Moyen Age», «Les siècles de la peinture», 1957, p. 168, y Gonzalo M. Pidal, «Sobre miniatura española en la Alta Edad Media», 1958, p. 31). Algún arco de herradura se encuentra esporádicamente en el «Libro de los Feudos», siendo ello notoriamente insuficiente para hablar de un auténtico mozarabismo en la miniatura catalana (Lambert, «Etudes médiévales», III, Définitions, p. 8). Así para P. Bohigas (1960) el posible mozarabismo de los manuscritos catalanes no es nunca esencial ni recibido directamente.

Influencias hispano-musulmanas y mozárabes en el románico: gran dificultad para su distinción.—Ese carácter de «enchevêtrement», de trenzado, que, según Castro y Steiger, caracterizan la vida social en simbiosis de judíos, cristianos (mozárabes) y musulmanes, se refleja en el arte, según vió con ante-

que el de una época determinada y el valor de este término es, sobre todo, geográfico (Art d'Occident", p. 25). Añadamos que, si bien hay una escultura románica anterior a las corrientes de la peregrinación (estudiada por Gudiol y Gaillard para Navarra y por Schlunk y Manzanares en San Pedro de Teverga, pero que convendría rastrear en otras regiones), no hay, en el sentido constructivo, ese primer arte románico al cual suceda el segundo, sino que son cronológicamente coexistentes.

²³ Ya Gómez-Moreno calificó al Beato de Gerona, desde 1919, de "códice castellano". Precisamente, acabado de escribir el presente trabajo, veo que, con excelente criterio, en la Exposición de arte románico (Barcelona) figura el Beato de Gerona con la mención "reino de León" (y el de Turin como derivado del de Gerona).

rioridad Lambert (p. 22). Aunque uno de los cometidos de la historia del arte consista en distinguir, en lo posible, la diversa procedencia de las corrientes que confluyen en las obras artísticas, hay que confesar que, en ciertos casos, la dificultad se presenta insuperable. Largas meditaciones e intentos me han llevado a esta convicción y mi reciente trabajo «Un taller escultórico de influjo hispano-musulmán en el Loire medio», en realidad se estudia no sólo lo procedente de esa corriente, sino también de la mozárabe. Ya desde el comienzo de nuestras investigaciones («Arte Español», 1953, p. 186, nota 2) nos había llamado la atención la madurez alcanzada por los modillones de Tudela —que, de acuerdo con un gran conocedor, creemos ahora mozárabes—, especialmente del reproducido en «Al-Andalus», 1960, fase 1, lám. 93, y, sin embargo, deja de lado los contactos visigodos de los discos en los costados para adelantarse a lo que será el modillón románico. En cuanto al modillón figurado tenemos el ejemplo del Museo de León (fig. 7).

Esta perplejidad llega a su máximum en las artes industriales: «no es posible precisar —dice Torres Balbás— la raza y religión de los que labraron la mayoría de estas obras» («Historia del Arte Labor», VI, págs. 175 y 885, número 767, «sin que sea fácil saber si se labró (la cruz mozárabe de marfil del Louvre y M Arqueológico Nacional) en un taller musulmán o en territorio reconquistado por artista formado en ellos»). El aguamanil en forma de pavón del Louvre (fig. 8), como es costumbre en varias inscripciones bilingües (p. 22), lleva conjuntamente (G.-Moreno, «Iglesias mozárabes», fig. 211) la latina «opus Salomonis erat» y, en caracteres árabes, «obra de Abdelmelic el cristiano», siendo casi seguramente obra de un cristiano mozárabe y no bastando, por tanto, el nombre arabizado para delatar por sí solo su raza y religión. Esto no nos impide, sin embargo, poder destacar la autonomía y originalidad del mozárabe leonés²¹.

Pero incluso Gaillard, única autoridad, hasta el presente, con la que comparto la tesis de la influencia mozárabe en el románico, sobre todo en lo referente a capiteles, acentúa la influencia hispano-musulmana, en tanto que yo juzgo más decisiva la mozárabe, como paso a exponer en seguida. Es sintomático que en la Exposición del arte románico (Barcelona) hubiera una sala, la 15, dedicada a señalar los contactos entre el arte hispano-musulmán y el románico, y no se haya pensado en nada semejante para el mozárabe. Pues el creer que sólo el arte hispano-musulmán —y no el mozárabe— ha ejercido su influjo en el románico es un tópico en parte inexacto, ya que el mozárabe leonés no se ha limitado a servir de intermediario en la transmisión de esas influencias musulmanas, cosa ya admitida por todos, sino que ha ejercido la suya propia, ciertamente la más importante.

La herencia mozárabe leonesa en el románico.—Como hemos recordado, Focillon tuvo el gran acierto de denominar simbólicamente al mozárabe *arte románico del Islam*. Nosotros nos decidimos a considerarlo textualmente como arte *protorrománico*, distinguiendo cuidadosamente entre la construcción y la decoración.

Por lo que toca a la primera, en modo alguno pretendemos que su sistema constructivo haya pasado al románico, a pesar de que algunas de sus soluciones, como en Bamba y sobre todo en Lebeña, estén según Gómez-Moreno,

²⁴ Oliver Asín, "Al-Andalus", 1959, p. 128, nota 3.

relativamente próximas a las románicas, («Actes du XVII Congrès International d'Histoire de l'Art, Amsterdam, 1952 (1955), p. 94). En Lebeña, iglesia totalmente abovedada, los dos tramos anteriores a la capilla mayor llevan medio cañón de eje longitudinal, mientras que en los laterales son de eje transversal, y, según Torres Balbás, se da también aquí «el primer caso de pilar compuesto» («Historia del Arte Labor», VI, p. 883, n.º 761). Las dos bóvedas esquinadas de San Millán tienen un sentido constructivo superior al de los ejemplos hispano-musulmanes, sin hueco central, y encontramos otros precedentes del románico: arcos doblados (Sto. Tomás de las Ollas, Celanova, San Baudelio), el motivo de las arcadas englobadas bajo un gran arco de descarga (St. Martín de Tours, St. Hilaire de Poitiers, Crozet, «L'art roman en Poitou», lám. VII, 2) se encuentra ya en la puerta principal de Santiago de Peñalba por su lado interior. Pero no seré yo quien incurra a sabiendas en conclusiones abusivas, anteriormente criticadas, y estos «elementos sueltos», encontrados en distintas iglesias, no se integran en ninguna estructura arquitectónica completa que podamos presentar como modelo del románico.

Por el contrario, estimamos que en la *decoración* no se trata simplemente de atisbos aislados, sino de un todo orgánico y coherente que se manifiesta en las siguientes innovaciones: 1.ª, el astrágalo forma parte integrante del capitel en todos los casos conocido; 2.ª, la forma más corriente del capitel románico no figurativo («Archivo español de Arte», 1959, p. 123) tiene su prototipo en los mozárabes, sobre todo en los de Mazote, y la descomposición y experiencias sobre el acanto se realizan ya aquí cumplidamente («Arte Español», 1953, págs. 188-89)²⁵; 3.ª, la basa es la ática (Pijoán, VIII, fig. 709

²⁵ Sin embargo Terrase, que —en su apego al arte visigodo— no parece apreciar el valor eminente del mozárabe, dice recientemente ("Islam d'Espagne", p. 96) que "los capiteles son, con gran frecuencia, aprovechados" (antiguos o visigodos, había escrito en 1932). Pero, aparte de los aprovechados (de aspecto asturiano en Escalada), que son los menos ¿no los hay propiamente mozárabes (Mazote, pórtico de Escalada (Lebeña), verdaderamente excepcionales entre todos los de la Edad Media cristiana? No nos lo explicamos.

Nadie, que yo sepa, ha explicado en detalle el origen de los capiteles mozárabes, sino solo G.-Moreno indicado su carácter bizantino. El Sr. Schlunk me ha hecho notar la gran semejanza de los de Mazote (p. ej. fig. 9) con el publicado por Kaustzsch, lám. 12, n.º 164 (Constantinopla, 2.ª mitad del siglo V), y reproducido por aquel en "Archivo español de Arqueología", 1945, figura 24. Yo no me atrevo, por mi parte, a ser más explícito.

Como ya sostuvimos en 1953 (trabajo escrito en 1949), se explica que la influencia de estos capitales en la formación del capitel románico sea más decisiva que la de los hispano-musulmanes, porque, de éstos, el tipo califal esbozado, que predomina en la Mezquita de Córdoba, a pesar de su monumentalidad, era demasiado severo para agradar a la postre, al decorador románico y su influencia, fuera de las líneas generales de la canastilla o cesta, y, sobre todo, de los ángulos tan pronunciados de las volutas, fue bastante limitada y el tallado en avispero, que domina casi exclusivamente en Madinat al-Zahra, presentaba el inconveniente mayor de su talla al trépano, en tanto que los mozárabes habían adoptado, probablemente por herencia visigoda ("Arte Español", 1953, p. 187) —quizás procedente a su vez de Ravena, fin del siglo VI—, la técnica a bisel, que será la propia de la escultura decorativa románica. Por otra parte, es natural que el arte mozárabe, arte cristiano que ha asimilado del musulmán todo lo que no era incompatible con el espíritu de Occidente, haya sido el conducto que con mayor regularidad ha llevado a Francia las influencias musulmanas, aligeradas de lo que hubiera en ellas de exceso decorativo oriental. No se olvide además que pocos franceses irían a Córdoba o a territorio musulmán, mientras que todos los que venían a la Península tenían que ver, a su paso desde fines del siglo X, las iglesias mozárabes más importantes, las principales desaparecidas hoy: ello impide, en fin, afirmaciones demasiado rotundas sobre el papel que desempeñó el arte mozárabe, tan importante, al fin y al cabo, que, según me dice don Francisco Íñiguez, los capiteles de las dos columnas centrales del Pórtico de San Isidoro de León deben considerarse no como románicos,

y 710), que el románico español adoptará desde su comienzo y el francés a partir de la segunda mitad del siglo XI, en concurrencia con otras formas aberrantes, incluso en Saint-Benoît-sur Loire («Arte Español», id., p. 188, nota 2); 4.^a, señalada por Gómez-Mroeno, «la sustitución de cornisas por aleros de gran vuelo sobre modillones» («Iglesias mozárabes», final de la p. XIX); según Torres Balbás («Los modillones de lóbulos», 1936, p. 132), «a la formación de ese arte románico... tal vez contribuyeran... aportaciones de las arquitecturas musulmana y mozárabe de España»; entre esa serie de aportaciones cita los aleros con modillones de rizos y de rollos. «La disposición de alero común a toda la arquitectura románica, formado por losas voladas sobre modillones de piedra, aparece desde la segunda mitad del siglo IX en la Mezquita de Córdoba (puerta de San Esteban, 859) y en la de las Tres puertas de Cairuán (886)²⁶ y se repite durante el siglo X en casi todas las iglesias mozárabes (láms. XI, XXIV y XXV), especialmente en Lebeña y San Millán de la Cogolla (figs. 10 y 11). Para nosotros, es evidente que uno de los primeros reflejos de este elemento tan importante lo hallamos —a reserva de la fecha ahora en litigio por las investigaciones del Sr. Ubieto Arteta, que no parecen convincentes— en el alero de la catedral de Jaca (cuya cúpula es netamente de origen mozárabe), como las margaritas de los sofitos del ábside meridional derivan, según Gaillard, de las cupulitas lobuladas musulmanas, que se reflejan en Auvernia y en la portada O. del brazo S. del crucero de Conques («Archivo español de Arte», 1955, p. 234, nota 70)²⁷; y 5.^a, el sentido abstracto, o, en todo caso, menos realista del acanto en capiteles y marfiles y de los animales en estos últimos (v. p. 31). En suma, mientras que el mozárabe catalán es sólo reflejo del arte omeya hispano, el leonés presenta soluciones decorativas propias, que prevalecerán y no exclusivamente en el románico español, sino que se extenderán también al francés.

Pero no sólo aquí se manifiesta la influencia mozárabe, sino que se propaga sobre todo a la miniatura románica y también a las artes industriales²⁸.

Aparte de que en nuestra miniatura, a diferencia de la catalana (Domínguez Bordona, «Boletín de la R. Academia de la Historia», 1961, Abril-Junio, págs. 263-64), hay, además de la persistencia muy natural de aquella influencia en los «Beatos» del período románico, un grupo retardatario («Fuero Juzgo» de la Biblioteca Nacional, 1058, Breviario o «Liber canticorum» de la reina Sancha, 1059 y «Liber comitis» o Leccionario, 1073), nos interesa más recordar la intensa compenetración de las escuelas del Midi de Francia, ya señaladas desde A. Haseloff (1906, en A. Michel), y a la que se refiere J. Porcher, «del comienzo del siglo XI datan los primeros testimonios de las escuelas meridionales, vueltas hacia España; en Saint-Sever y en la región de Auch, hacia España y la ilustración terrible de sus Apocalipsis, con sus colores resplandecien-

sino netamente mozárabes, confirmando la teoría del señor Gaillard sobre los orígenes mozárabes de las esculturas de follaje del Pórtico, pues dichos dos capiteles enlazan armoniosamente con los restantes románicos.

²⁶ Esta mezquita fue edificada por Muhammad ibn Jayrun al-Maafiri, originario de al-Andalus.

²⁷ Otra disposición importante son las puertas salientes cobijadas por cornisas de modillones (T. Balbás).

²⁸ En lo que sigue me esfuerzo en señalar exclusivamente los influjos genuinamente mozárabes, sin ocuparnos de los que puedan provenir del arte hispano-musulmán a través suyo: por eso no hablaremos de los arcos de herradura en marfiles y esmaltes románicos, etc.

tes y sus actitudes arrebatadas» (Catálogo de la Exposición de manuscritos de los siglos VII al XII, Biblioteca Nacional de París, 1954, págs. 45 y 49). Según L. Grodecki («Critique», Diciembre 1958, p. 1065), la importancia de la miniatura mozárabe del siglo X «va a ser considerable en el desarrollo del arte románico español y francés» (v. Grabar, «La peinture romane», 1958, p. 68).

Vengamos a la escultura en marfil. La pieza capital es la cruz de Fernando I y Sancha. Para nuestro objeto, la parte más importante es el *reverso* (fig. 12), aparte las hojas de tradición mozárabe grabadas en los brazos transversales del anverso, como las parejas de aves en sus extremos de estirpe mozárabe igualmente. Desentendiéndonos aquí, por no tratarse de un estudio de dicha cruz, de los reflejos otónicos tan marcados en el anverso, nos limitamos a subrayar las influencias, no sólo hispano musulmanas, de atauriques, aves y cuadrúpedos en las ramas verticales y luchas de hombres y animales en las horizontales, según la exacta observación de Ferrandis, sino las propiamente mozárabes, tanto las espátulas de los bordes como principalmente el motivo del ataurique vomitado por dos cabezas animales adosadas, que se repite en la misma composición algo más abajo con las colas de los mismos animales: se halla en el brazo superior del reverso inmediatamente debajo del águila del Tetramorfos (fig. 13), motivo éste que no hemos visto subrayado aquí y que se encuentra en cada uno de los brazos de la cruz mozárabe del Louvre y M. Arqueológico Nacional, aunque, en última instancia, provenga de Córdoba, y luego lo hallamos en piedra en el románico francés (varias veces en St.-Benoît sur Loire, «Arte Español», 1954, p. 46). Como ha dicho Camón, la cruz de Fernando I tiene un «carácter tan representativo de la sensibilidad medieval española, con ese entrecruzamiento de temas árabes y occidentales».

En cuanto a la orfebrería, junto a la preponderante influencia germánica no queda olvidado el elemento mozárabe. En el arca de plata de San Isidoro de León (v. Gómez Moreno, «Archivo E. de Arte y Arqueología», 1932, p. 211), según David Robb («The Art Bulletin», 1945 p. 173), el carácter mozárabe del follaje es completamente evidente.

Ahora se empieza a ver fuera que la extensión de la influencia mozárabe es mayor de lo que se sospechaba, p. ej. en los esmaltes de Limoges. No es este el lugar de plantear el ingente problema de la prioridad entre los esmaltes españoles (Silos) y los de Limoges²⁹. Pero sí de destacar la comprensiva actitud de la mejor especialista en los últimos, Mme. M. M. Gauthier, en sus recientes artículos: «Les émaux limousins champlevés» («L'Information d'histoire de l'Art», 1958, n.º 3) y «Les décors vermiculés dans les émaux champlevés...» («Cahiers de Civilisation Médiévale» del «Centre» de la Universidad de Poitiers, I, 1958 (n.º 3). Es la primera persona francesa en no denigrar el famoso libro de Hildburgh y sostiene la teoría de los talleres itinerantes en ambas vertientes de los Pirineos (Conques, Silos, Limoges: «Cahiers...», p. 369) y que el frontal de Silos fué hecho con destino a este monasterio. En el primero de estos artículos (p. 75) afirma que fue «en la España mozárabe donde se intentaron las experiencias más decisivas para nuestro interés». Ya Gómez-Moreno, en el artículo citado en nota, ponía (p. 498) en relación la patena del cáliz mozárabe de Silos (fig. 14) con las bandas horizontales de roleos del gran frontal del Museo de Burgos. Por su parte, Mme. Gauthier —que no debe haber

²⁹ Gómez Moreno, "La urna de Sto. Domingo de Silos" ("Archivo e. de Arte", 1940-41) y J. Hernández Pereza, "Goya", 1956, n.º 11.

tenido conocimiento de dicho artículo, pues cita sólo otros textos anteriores del maestro— insiste, en el segundo trabajo (p. 355), sobre el interés de dicha patena mozárabe (filigrana de roleos en las enjutas de los lóbulos), que inteligentemente compara con los paños del cancel de San Miguel de Escalada y, al tratar (p. 363) del gran frontal, distingue en él dos clases de roleos, una «mozarabizante», precisamente en las bandas horizontales atravesadas por los cuerpos de Cristo y los Apóstoles (véase su lám. II).

Queremos dejar indicado un último aspecto de la influencia mozárabe. El maestro de Jaca, autor del tímpano del Crismón, y muy probablemente del del Cordero en León³⁰ —obras de alrededor de 1090—, está, según G. - Moreno, influido por la tendencia antiicónica mozárabe: esto cuadra muy bien con el origen de la cúpula de aquella catedral. Nótese la profusión del tema del Cordero en las artes industriales (marfiles: caja de San Juan y San Pelayo, reverso de la cruz de Fernando I; orfebrería y esmaltes: reverso de la cruz de San Salvador de Fuentes (colec. Morgan), frontal pequeño de Silos y cubierta de la arqueta hispano-musulmana) y en la pintura (San Baudelio, Maderuelo y frescos catalanes); es legítimo pensar que proviene de los «Beatos». En la escultura es muy frecuente en Portugal (Marqués de Lozoya, «Historia del Arte hispánico», I, p. 439) y, con anterioridad a los ejemplos citados, en Saint-Michel d'Aiguilhe (Le Puy) (Pijoán, IX, fig. 479)³¹.

La influencia en la formación del románico francés y sus límites.—Terrasse —que en su obra maestra miminizaba la influencia hispano-musulmana en el románico— niega rotundamente la intervención del arte mozárabe. «Salvo en San Miguel de Cuixá, estas influencias mozárabes no han franqueado los Pirineos. El arte mozárabe no tuvo parte en la formación del arte románico en el siglo XI» («Hespéris», 1944, págs. 99-100). En su reciente «Islam d'Espagne» reitera su negativa: «Si (Cataluña) recibió poco de los Mozárabes, fue sin embargo el *único punto* en que el arte mozárabe pasó los Pirineos, en San Miguel de Cuixá» (págs. 94 y 163). Pero resulta claro que esta posición negativa es, en estas fechas, francamente insostenible. Hace ya veinte años largos que Focillon admitía contactos con el mozárabe en varias zonas: entre ellas la Baja Auvernia y el Loire medio (St. Benoît s. Loire, Le Ronceray y d'Angers³² («Arte Español», 1953, p. 194 y nota 1). En St. Benoît, como hemos precisado en varios trabajos, hay influencias musulmanas califales y mozárabes conjuntamente —primer taller— y luego mozárabes, taller de Unbertus. En St. Hilaire de Poitiers las crucerías del piso bajo del campanario («Arte Español», 1954, fig. 10) (fig. 15) son quizás más bien de origen mozárabe que musulmán³³. Pero me interesa añadir que, en mi concepto, más que de influencias precisas y controlables, locales, se trata de aquellas *tan difundidas que, por quedar integradas a cada paso con otras, es casi imposible aislar*, puesto que se refieren, según hemos dejado consignado, al sistema y disposiciones de la decoración monumental: forma del capitel, basas, aleros, etc.

³⁰ En la Exposición de Barcelona (1929) figuró un tablero de piedra caliza, del siglo XI, con el Cordero en su centro, perteneciente al Sr. Torbado, de León (Catálogo, sala VII, n.º 788).

³¹ Focillon, "Art d'Occident", nota a la pág. 119.

³² Véase para Le Ronceray d'Angers el "Archivo e. de Arte", 1959, p. 137 y lám. V, figs. 23 y 24.

³³ Citaremos, por su gran precocidad, hacia 1049, su cornisa (fig. 16 y 17) v. "Arte Español", 1954, p. 39 y el artículo de M. Crozet, allí citado.



Fig. 1.—Capitel visigodo ? del S. de Francia



Fig. 2.—Capitel visigodo ? del S. de Francia

Polos Musée Saint Raymond. Toulouse



Fig. 3.—Capitel visigodo ? del S. de Francia

Foto Musée Saint Raymond, Toulouse

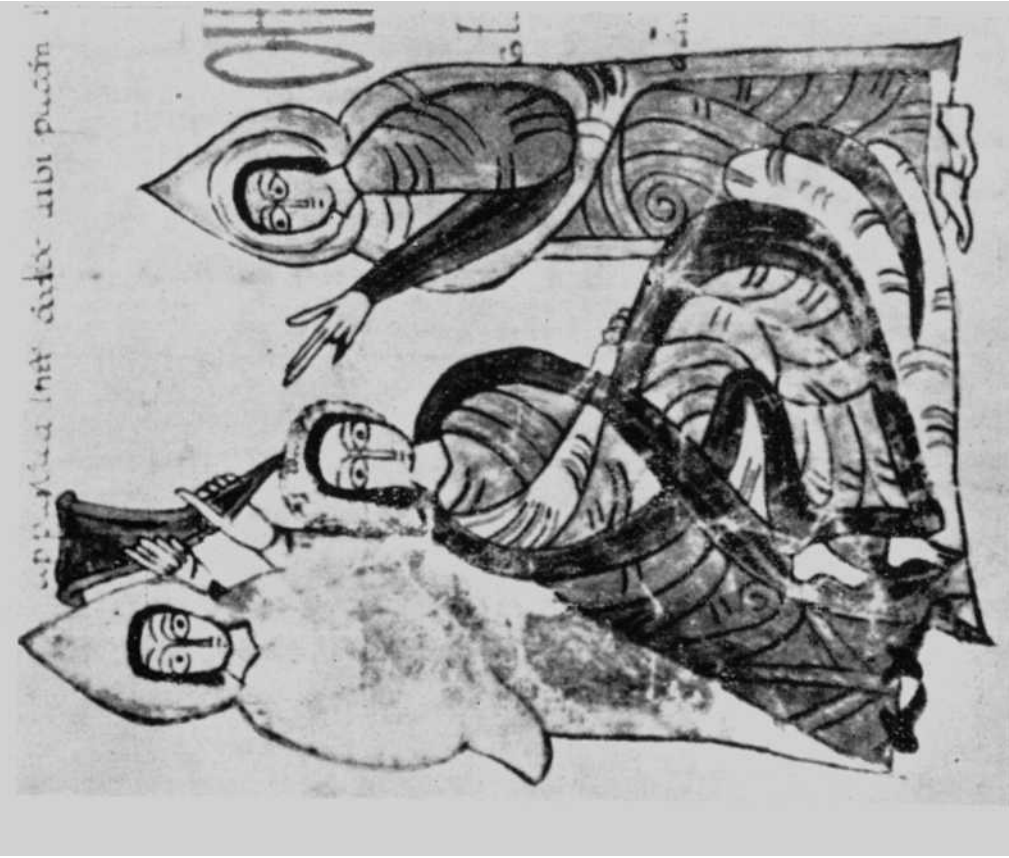


Fig. 4.—Antifonario de León: Unción regia.—Catedral de León

Foto Archivo Más

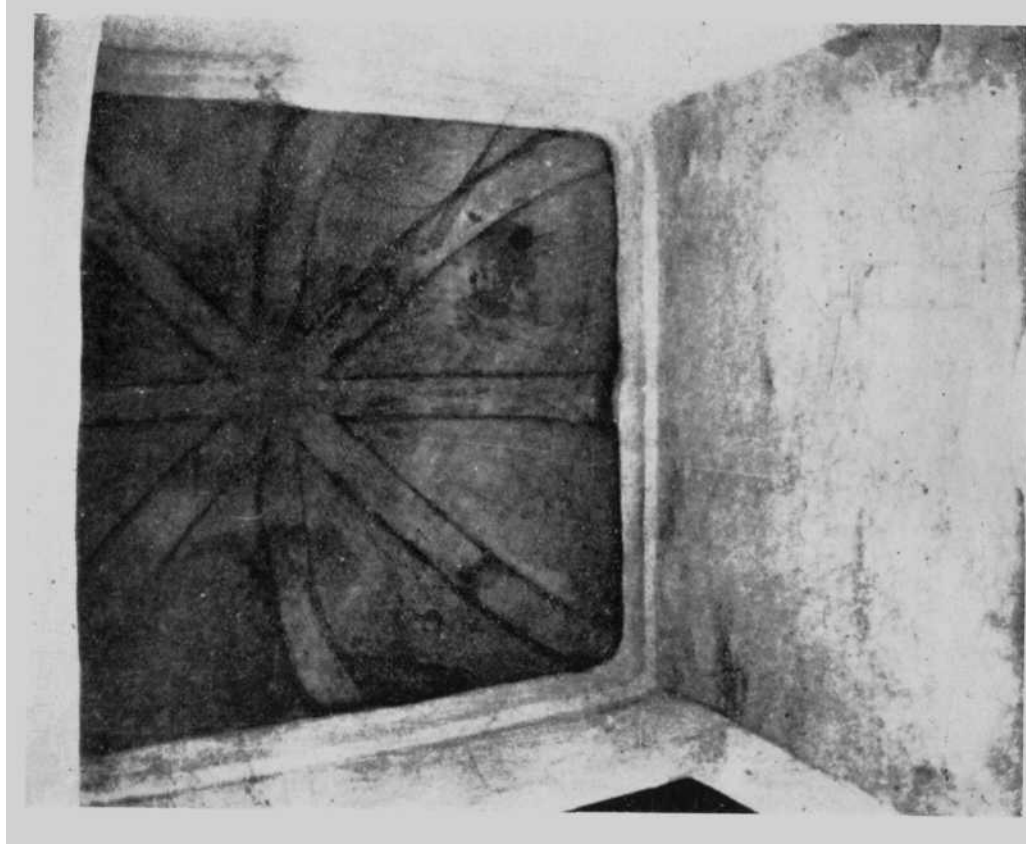


Fig. 5.—Bóveda de San Millán de la Cogolla

Foto Archivo de Navarra

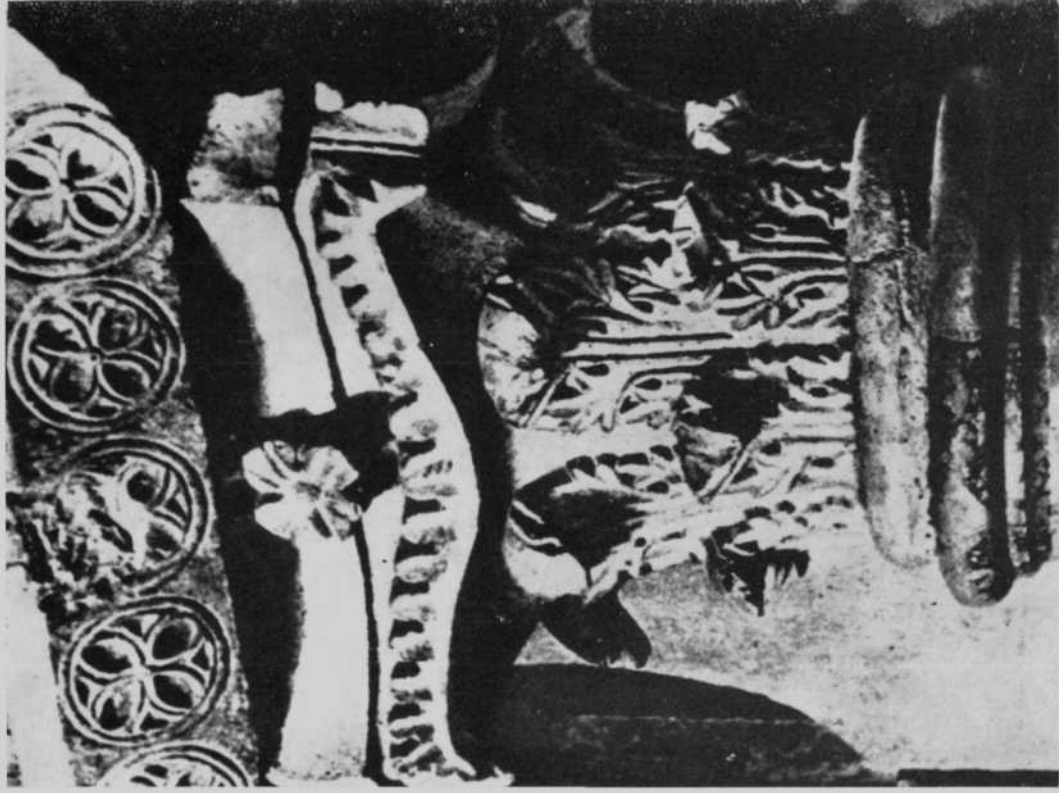


Fig. 6.—Capitel Abd el Rahman. Mezquita de Córdoba

—

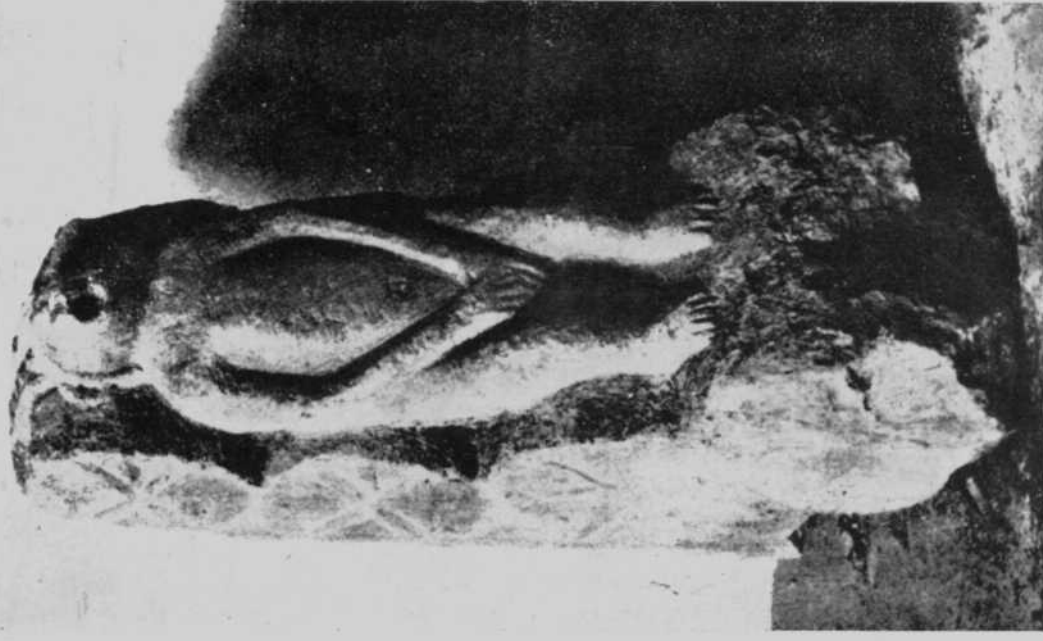


Fig. 7.—Modillón mozárabe. Museo de León

Fotos Archivo de Navarra



Fig. 8.—Aguamanil mozárabe. Musée du Louvre
Foto Archivo de Navarra



Fig. 9.—Capitel de San Cebrían de Mazote

Foto Más



Fig. 10.—Alero de Santa María de Lebeña

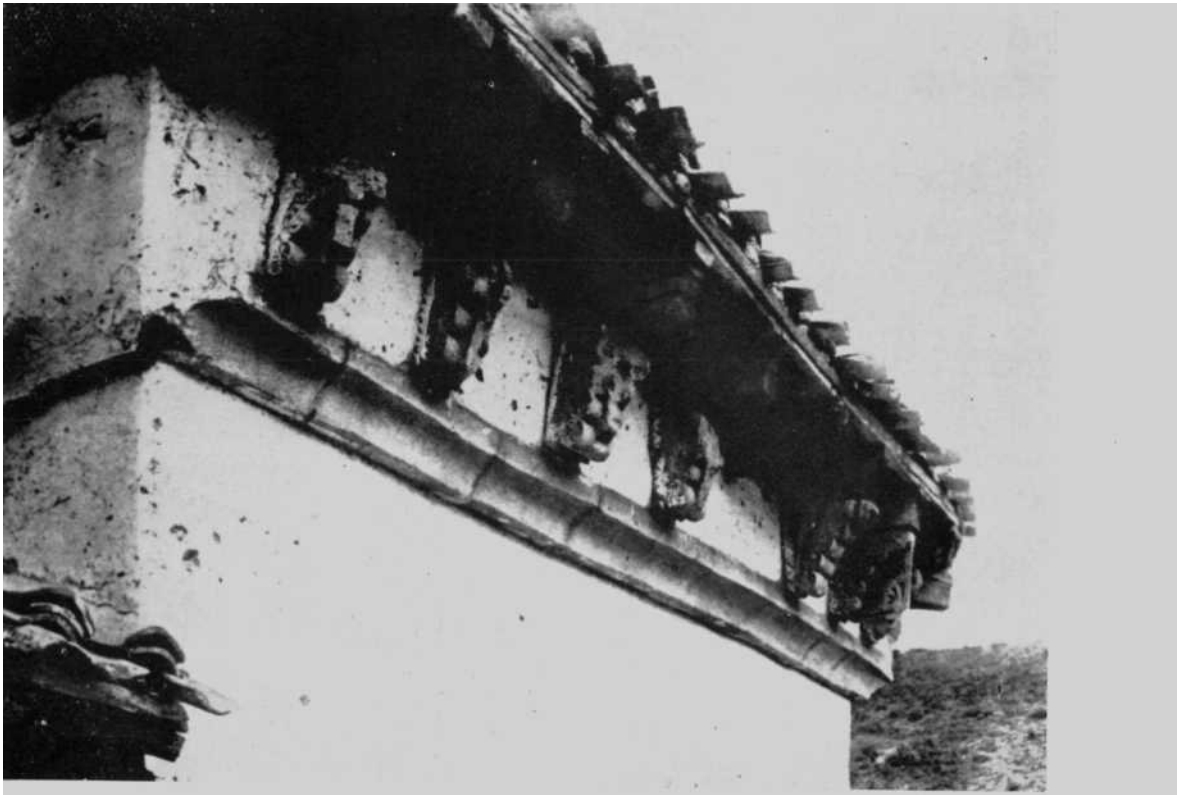


Fig. 11.—Alero de San Millán de la Cogolla

Fotos Archivo de Navarra



Fig. 12.—Reverso de la Cruz de marfil de Fernando I.—Detalle



Fig. 13.—Reverso de la Cruz de marfil de Fernando I.—Detalle

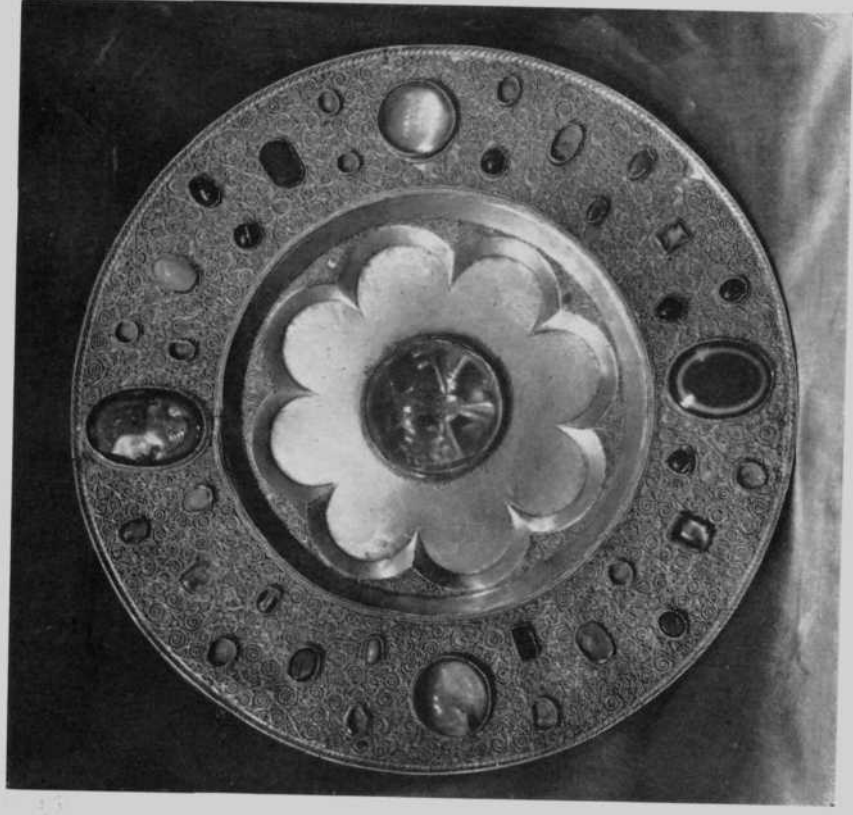


Fig. 14.—Paterna mozárabe de Sto. Domingo de Silos

Fotos Archivo Más

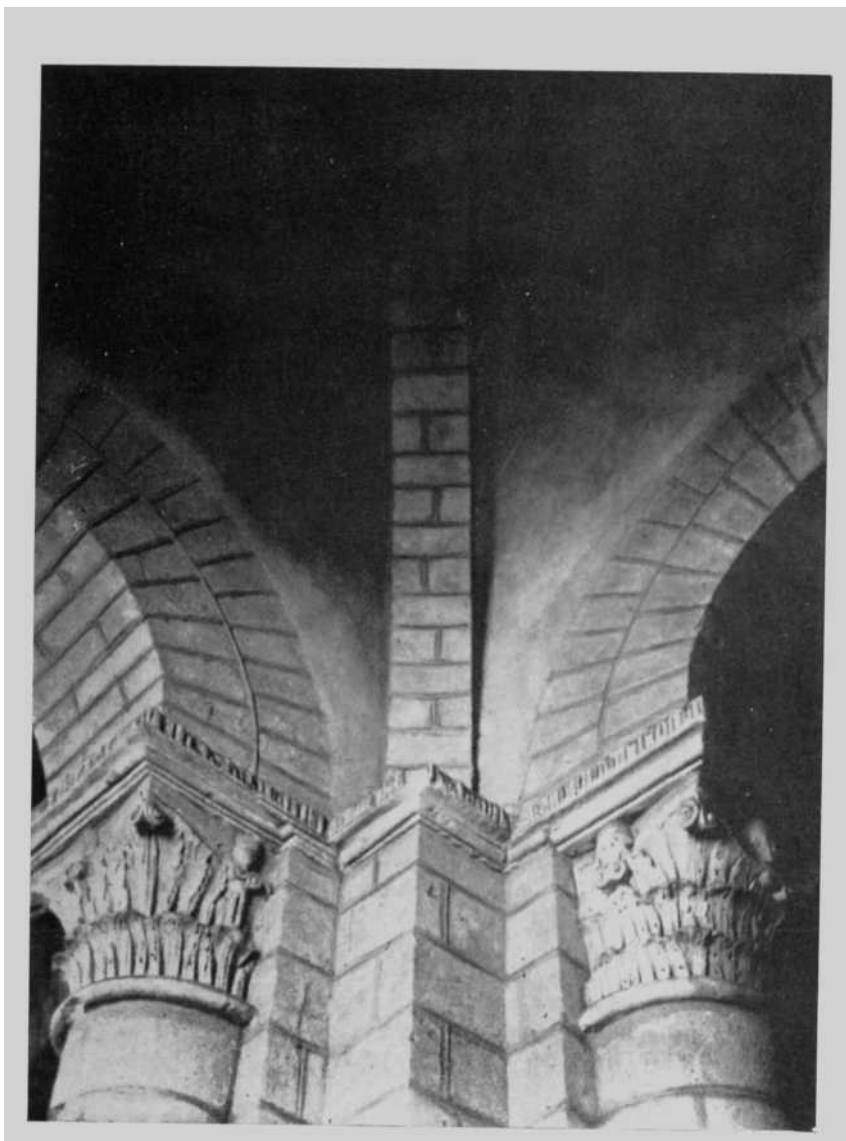


Fig. 15. —Crucerías de la Torre-Campanario de Saint-Hilaire de Poitiers

Foto R. Crozet

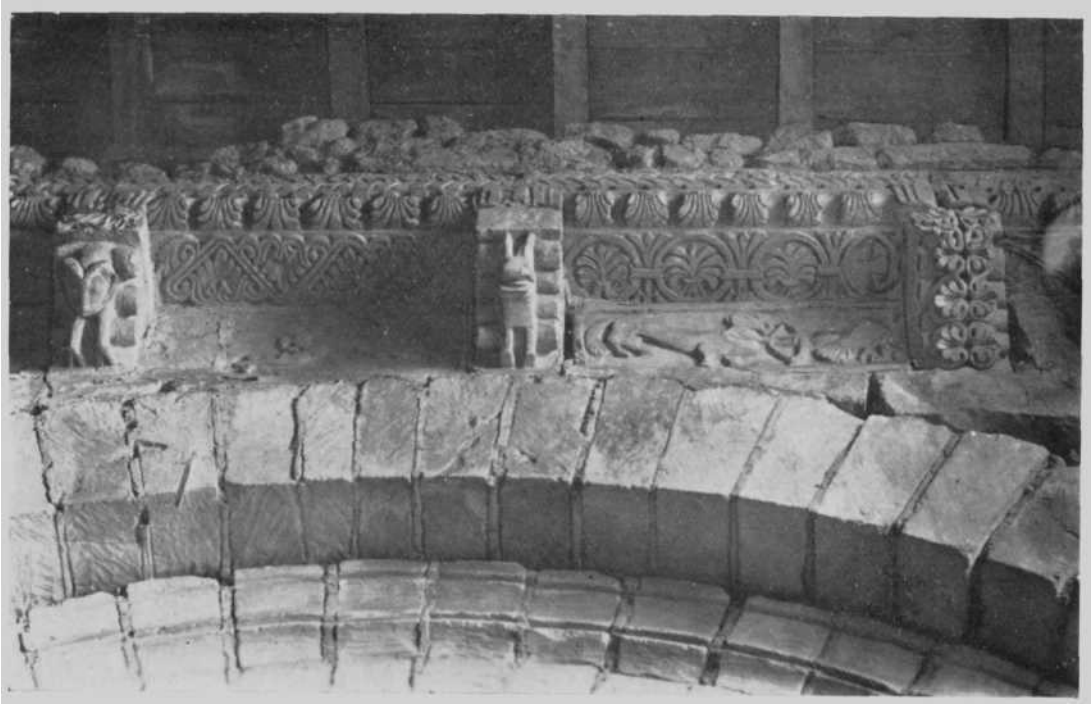


Fig. 16.—Cornisa de la Torre-Campanario de Saint-Hilaire de Poitiers

Foto Coural



Fig. 17.—Cornisa de la Torre-Campanario de Saint-Hilaire de Poitiers

Foto R. Crozet

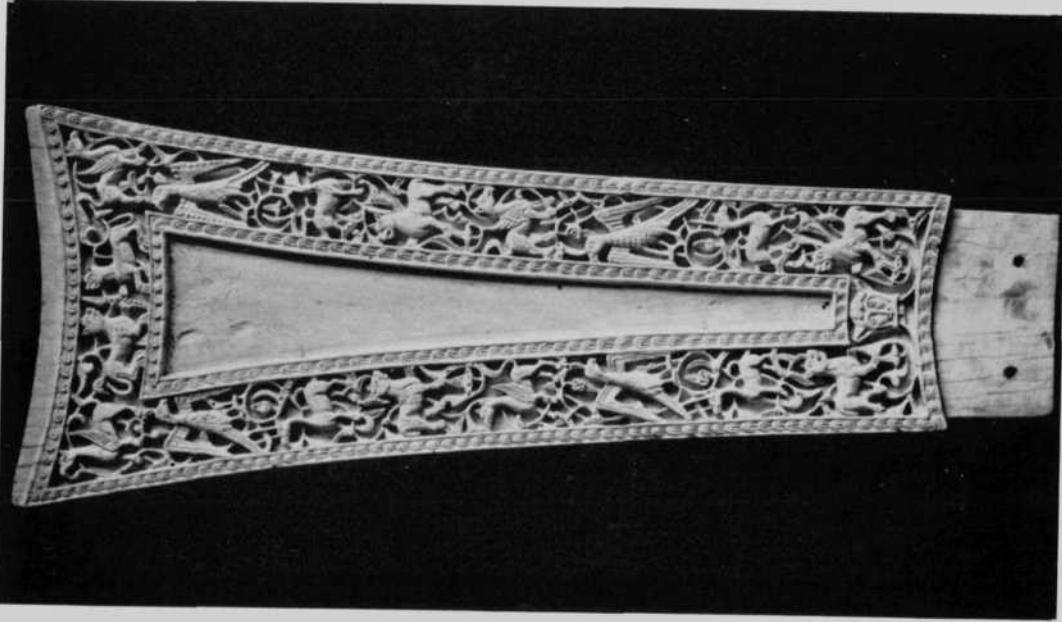


Fig. 18.—Brazo de Cruz Mozárabe de marfil. Museo arqueológico Nacional. Madrid

Foto. Más



Fig. 19.—Capitel bizantino, segunda mitad del siglo V. Constantinopla.—Medresse, bei der Daüd Pascha Ojami

R. Kautzsch



Fig. 20. — Relieve de alabastro mozárabe. Museo Provincial de Zaragoza

Foto Mas

CONCLUSION.—El paralelismo que, deseando ceñirnos fielmente a la realidad histórica, hemos trazado entre la vida histórico-social y la artística, es todo menos que un determinismo o que una armonía cómodamente preestablecida por el historiador desde su gabinete. Después de haber visto a los hispano-musulmanes desempeñar en el armazón histórico el papel relevante, por su superior cultura, nos encontramos, sin embargo, con que en el sector artístico dicho primer plano llega a corresponder a los mozárabes, quienes, ciertamente estimulados por el arte de los hispano-musulmanes, y partiendo de él, llegan a desarrollar su propia originalidad hasta el punto de abrir la ruta a la escultura y decoración románicas, prueba de que las curvas históricas no siempre juegan a un ritmo unísono en las distintas ramas de la actividad «humana» y mucho menos coinciden, aunque se encuentren en algunos recodos del camino, quedando así salvaguardadas la autonomía y libertad históricas, que no se hallan tan fácilmente resueltas de antemano, como si acaso se tratase de la reedición de una obra previamente conocida. El hombre y el arte, en sus ejemplares más logrados, son innovación y no repetición o imitación de nadie ni de nada.

FRANCISCO GARCÍA ROMO

