

EL ISLAM. ARTE Y ARQUITECTURA

HATTSTEIN, Markus, y DELIUS, Peter, editores, *Islam. Kunst und Architektur*, Colonia, ed. Könemann, 2000. Traducción castellana, HATTSTEIN, Markus, y DELIUS, Peter, editores, *El islam. Arte y Arquitectura*, San Mauro (Italia), ed. Könemann, 2001, 640 pp.

La editorial alemana Könemann publicó en Colonia el año 2000 el volumen correspondiente al arte islámico dentro de la serie que esta editorial dedica a los distintos estilos artísticos; este libro ha sido traducido y empezado a comercializarse en España a finales de octubre del año 2001. Pocas veces un libro presenta tantas bondades como éste, lo que se demuestra no sólo porque en todas las librerías y grandes superficies comerciales de Europa y otros continentes se pueden encontrar decenas de ejemplares de él, sino también porque es el que utilizan la enorme mayoría de los alumnos universitarios europeos que cursan la asignatura de *Arte musulmán*, como libro de manejo diario, lo que vulgarmente se conoce como un manual, para tener una visión general del arte islámico en todos los continentes desde su origen hasta nuestros días.

El éxito de esta novedad bibliográfica titulada *El islam. Arte y Arquitectura*, se debe en gran parte a que la multinacional Könemann, ha trabajado desde hace años con un mercado tan amplio en todos los continentes, con empresas subsidiarias en España, Holanda, Italia, etc., que le permite conseguir una relación calidad-precio, que en Alemania sólo llega a ser alcanzada por la editorial Taschen.

Solamente de la primera edición alemana del libro que comentamos se vendieron en los seis primeros meses de venta al público en Alemania 30.000 ejemplares, y entre todas las ediciones en distintos idiomas la tirada de este libro asciende a unos 100.000 ejemplares. Además hay que anotar el hecho de que la editorial Könemann ha publicado hasta ahora unos 200 libros distintos al año, lo que le permite conseguir unos precios de mercado mucho mejores, puesto que las mismas fotografías son empleadas en libros diferentes, así por ejemplo algunas de las imágenes del libro *El islam. Arte y arquitectura* han sido utilizadas también en el titulado *Oriente Próximo. Historia y arqueología*.

Pero a parte de una presentación magnífica con unas 1.000 fotografías en color, la mayoría de ellas inéditas y hechas expresamente para este libro en una campaña fotográfica realizada en los cinco últimos años por todos los países del mundo, se han incluido además plantas, alzados y axonometrías de edificios, mapas, vistas aéreas, fotografías de archivo aportadas en su mayoría por Henri Stierlin realizadas antes de que el conflicto de la Guerra del Golfo y el triunfo del integrismo islámico en algunos países haya hecho prácticamente imposible visitar y estudiar los monumentos de algunas naciones, como por ejemplo Afganistán, Argelia e Irak, cuadros histórico-cronológicos, dibujos de elementos arquitectónicos y artísticos en general, para explicar la terminología especializada empleada, etc. Debe de advertirse sin embargo que la impresión y la encuader-

nación de la edición alemana llevada a cabo en Colonia es más cuidada que la realizada en la edición española impresa y encuadernada en Italia.

Esta parte gráfica se completa con una serie de artículos escritos por especialistas de gran prestigio internacional, cuyas contribuciones son verdaderamente interesantes y novedosas, pese a que verdaderamente nos encontramos ante un libro de divulgación, prácticamente un manual universitario de concepción muy general, y no ante un trabajo de investigación.

Entre estos autores nos parece que deben destacarse por su importancia Oleg Grabar, Marianne Barrucand, Sheila Blair, Jonathan Bloom, Natascha Kubisch y Jesús Bermúdez López, entre otros muchos. Los artículos de Natascha Kubisch y de Jesús Bermúdez López son un magnífico estado de la cuestión, actualizadísimo, sobre el arte andalusí desde su origen hasta el fin del reino nazarí de Granada.

Es de lamentar, sin embargo que en algunos epígrafes de carácter histórico y en los pies de algunas fotografías se han deslizado puntualmente errores en la traducción de algunos nombres geográficos muy graves, detalle este cuya culpa no es atribuible a los autores sino a los traductores de la edición castellana, puesto que en la edición alemana figuran correctamente citados. A esto hay que añadir que la concepción excesivamente autónoma de algunos capítulos dificulta que el lector pueda hacerse una idea global del proceso de evolución de la arquitectura y de la decoración del arte islámico, desarrollo éste que es, por otra parte, sumamente lineal y coherente.

El interés que ha despertado este libro en España se debe en cierta medida a una circunstancia meramente casual y desafortunada, que es la serie de lamentables atentados terroristas musulmanes que tuvieron lugar en Nueva York el día 11 de septiembre del año 2001. Inesperado suceso que sacudió con toda violencia el subconsciente del mundo occidental, que estaba completamente familiarizado, merced principalmente a la industria cinematográfica y televisiva, a ver en el ejército de los Estados Unidos de América, en sus Servicios de Inteligencia y en la figura de su propio Presidente, los instrumentos llamados a garantizar una situación política internacional completamente estable y pacífica, no sólo en nuestro planeta sino también en todas las galaxias.

Resulta verdaderamente sorprendente que dos culturas, la cristiana y la islámica que tienen un mismo origen religioso, llegaran muy pronto a verse separadas por una serie de diferencias políticas e ideológicas irreconciliables que todavía sobreviven en la actualidad.

El Islam, en su inicio constituye un intento por restablecer la pureza inicial de la religión de Abraham, es decir, Mahoma en un primer momento no pensó en crear una nueva religión, si no en volver al rigor de la religión judía de época de Abraham.

En el Corán Dios afirma de manera absolutamente concluyente que la única religión verdadera es la creada por Abraham, tal como se puede comprobar al leer las aleyas 130 a 137 de la sura 2:

«130. ¿Quién sino el necio de espíritu puede sentir aversión a la religión de Abraham? Le elegimos en la vida de acá y en la otra vida es, ciertamente de los justos.

131. Cuando su Señor le dijo: «¡Sométete!». Contestó: «Me someto al Señor del Universo».

132. Abraham ordenó hacer lo mismo a sus hijos varones y también Jacob: «Hijos míos! Dios os ha escogido esta religión. Así pues, no muráis sino sometidos a Él».

133. Fuisteis testigos de lo que dijo Jacob a sus hijos varones cuando iba a morir: «¿A quién serviréis cuando yo ya no esté?». Dijeron: «Serviremos a tu Dios, el Dios de tus padres Abraham, Ismael e Isaac, como a un Dios Uno. Nos sometemos a Él».

134. Esa es una comunidad ya desaparecida. Ha recibido lo que merecía, como vosotros recibiréis lo que merezáis. No tendréis que responder de lo que ellos hacían.

135. Dicen: «Si sois judíos o cristianos, estáis en la vía recta». Di: «No, antes bien seguimos la religión de Abraham que fue monoteísta (hanif) y no politeísta (asociador)».

136. Decid: «Creemos en Dios y en lo que se nos ha revelado, en lo que se reveló a Abraham, a Ismael, a Isaac, a Jacob y a las tribus, en lo que Moisés, Jesús, y los profetas recibieron de su Señor. No distinguimos a ninguno de ellos y nos sometemos a Él».

137. Así, pues, si creen en lo mismo que vosotros creéis, estarán en la vía recta, pero si se desvían, estarán entonces en oposición y [la ayuda de] Dios os será suficiente contra ellos. El es quien todo lo oye, Quien todo lo sabe».

Este carácter de identificación y continuidad de la religión musulmana respecto a la judía y cristiana no puede ser más evidente al leer las aleyas 2 y 3 de la sura 3:

«2. ¡Dios! No hay más dios que Él, el Viviente, el Subsistente.

3. Él [Dios] te ha revelado [a ti Mahoma] el Corán (Escritura) con la Verdad, en confirmación de los mensajes anteriores. Él ha revelado la Torah y el Evangelio».

De hecho algunos pasajes del libro sagrado por excelencia de la religión islámica, como las aleyas 19 a 24 de la sura 7, parecen prácticamente copiados al pie de la letra del Antiguo Testamento. Del mismo modo que la religión cristiana asimiló los textos canónicos de la religión judía, la religión musulmana incorporó a sus creencias los libros del Antiguo Testamento y del Nuevo Testamento con leves matizaciones.

Todavía en la actualidad en la celebración de la eucaristía católica se lee una primera lectura del Antiguo Testamento, lo que en definitiva son los textos canónicos judíos, y en última instancia el Rollo de la Torah, entendido en su significado amplio. Los propios evangelistas narran como Cristo enseñaba en las sinagogas de la región de Galilea y como asistió a la reunión de la asamblea judía del *sabat* en la ciudad de Nazaret, y tal como era costumbre, cuando estaba presente en estas reuniones una persona experta en el conocimiento de los textos religiosos judíos, se le entregó el Rollo de la Torah, en su acepción más extensa, concretamente un *rotulus* que contenía la profecía de Isaías, y Cristo lo leyó y explicó su significado a todos los presentes.

Según los relatos que narran la vida de Mahoma encontrándose éste durmiendo en La Meca se le apareció el arcángel Gabriel y lo transportó en un ser híbrido que tenía cabeza de mujer, cuerpo de mula y cola de pavo real que se

llamaba Alboraq hasta la montaña del Sinaí, allí oró Mahoma, y a continuación se trasladó a Belén e inmediatamente después a la plataforma del templo de Jerusalén, y allí se encontró con Abraham, Moisés y Jesús. Después de orar encima de dicha piedra se abrió el cielo y descendió la escalera de Jacob hasta apoyarse sobre la Roca para que Mahoma pudiera ascender por ella al Paraíso para poder realizar su viaje nocturno.

Por esta razón ya el propio Mahoma declaró lugar santo del Islam el monasterio bizantino de Santa Catalina del Sinaí construido a instancias del emperador Justiniano I, entre los años 548 y 565, en el lugar donde se encuentra la zarza mediante la cual, al arder sin consumirse, Dios se manifestó a Moisés. En la galería de iconos del monasterio de Santa Catalina se conserva una copia del documento original por el que se les asegura a los monjes la protección de los musulmanes en caso de necesidad y la exención de pago de ningún impuesto. Independientemente de este documento, lo que es una realidad incontestable que deja perplejo a cualquiera que visita en la actualidad este monasterio -que es una minúscula isla cristiana circundada por todas partes por un inmenso mar islámico-, es que este edificio nunca ha sido saqueado, que su iglesia conserva el mobiliario íntegro del siglo VI, y que como tienen a gala los monjes griegos ortodoxos de esta comunidad del Sinaí en la iglesia de Santa Catalina se ha celebrado misa todos los días del año de una manera ininterrumpida desde antes del año 565.

El hecho de que fuera el patriarca Abraham, que se cree que nació en la ciudad de Ur (Mesopotamia, Irak) poco antes del año 1800 a. C. quien fundó un credo religioso seguido por judíos, continuado por los cristianos, y a cuya pureza pretendieron volver los musulmanes, explica que todas las principales ceremonias, monumentos y fiestas de la vida islámica estén relacionadas con Abraham. Este patriarca es en realidad el antecesor espiritual de más de 3.300 millones de personas —2.000 millones cristianos, 1.300 millones musulmanes y 15 millones judíos—, es decir más de la mitad de la humanidad, mitad a la que corresponden la mayor parte de los países más prósperos de la Tierra.

El principal santuario de la religión islámica, el de la Kaaba, situado casi en el centro de lo que hoy es la Gran Mezquita de La Meca, fue construido, según la revelación de Dios recogida en el Corán, por Abraham y su hijo Ismael. En el exterior del ángulo Sureste de la Kaaba y a un metro y medio del suelo se encuentra empotrada la «piedra negra» de Abraham, de 30 cm. de diámetro, que fue traída según la tradición árabe del Paraíso por el arcángel Gabriel y entregada a Abraham.

En el santuario de la Meca no sólo se venera el templo de Abraham, sino también «el lugar (o estación) de Abraham» que es una construcción pequeña, situada frente a la puerta de la Kaaba en lado Este, junto a un *minbar*. En la estación de Abraham hay una piedra de 60 x 90 cm, en la que según la creencia de los musulmanes se paró el patriarca cuando construyó la Kaaba. Esta piedra que lleva impresa la huella de sus pasos está guardada en una caja cerrada de hierro que tiene el aspecto de las dos huellas dejadas por Abraham.

También en La Meca se rememoran las tribulaciones de la esclava de Abraham, Agar, y el hijo de ambos, Ismael, hasta encontrar agua en el pozo de Zemzem, situado junto al lado Este de la Kaaba. El propio Ismael, hijo de Abraham, está enterrado junto a la cara norte de este mismo edificio cúbico. En el Santuario de la Cúpula de la Roca en Jerusalén, otro de los monumentos más emblemáticos de la cultura islámica, los musulmanes oran en la cima del monte Moriah ante el lugar en el que Abraham se disponía a realizar el sacrificio de su hijo Isaac, que no llegó a consumarse.

Finalmente la importancia de Abraham en el mundo islámico se demuestra por el hecho de que es el patriarca *Ibrahim*, fonetización en árabe del nombre del profeta Abraham, quien ocupa el último de los cielos junto a la «morada frecuentada» según la descripción realizada por Mahoma de su viaje nocturno al paraíso. Precisamente dos de los principales emires constructores de la dinastía aglávida que enriquecieron notablemente la mezquita aljama de Kairuán con sus elementos más bellos, Abu Ibrahim Ahmad (856-863) e Ibrahim II (875-902) llevaban el nombre de Abraham. El sultán nazarí Ismail I (1314-1325), llevaba por otra parte el nombre del primer hijo de Abraham, nacido de su relación con su esclava Agar. Los reyes Yahya I (1021-1023 y 1025-1035) y Yahya II (1039-1040) que gobernaron el reino del primer período de taifas de Málaga tomaron el nombre de San Juan Bautista. Y finalmente el propio sobrino del califa abbasí al-Mansur, Isa ibn Musa, había tomado como nombre el de Jesús que pasó a preceder al nombre del padre de Isa ibn Musa que era conocido con el del patriarca Moisés, es decir el nombre Isa ibn Musa podría traducirse a la mentalidad occidental como «Jesús hijo de Moisés».

En las proximidades de La Meca, existe otro hito de gran importancia religiosa para los musulmanes, y que ocupa un lugar destacado en el rito de la peregrinación a la Kaaba (*hayy*), se trata del lugar de Jamraat, donde existen tres pilares que indican el lugar en el que el demonio fue lapidado por Ismael cuando le tentaba para que desobedeciese a Abraham.

El *hayy* termina con la fiesta del sacrificio de una oveja, una cabra, una vaca o un camello en recuerdo de la fe de Abraham y su obediencia cuando Dios le dijo que sacrificara a su hijo y más tarde que lo sustituyese por un carnero enredado en una zarza.

Las tumbas de otros patriarcas de la religión judía también son muy veneradas en el mundo islámico, junto a la del propia Ismael en el lado septentrional de la Kaaba, pueden citarse la del profeta Samuel situada en la mezquita de Ramala, que ocupa una antigua iglesia de los cruzados, y las del memorial de la ciudad de Hebrón (ambas en Israel).

A instancias de Herodes el Grande fue construido en la localidad de Hebrón un recinto sagrado en torno a la tumba de Abraham. En el lugar delimitado por el templo judío de Hebrón, luego utilizado como sinagoga, como iglesia por los cruzados y como mezquita en la actualidad, fueron enterrados con anterioridad a la construcción de dicho edificio en el siglo I a. C., Abraham y Sara, Isaac y Rebeca, Jacob y Lía, y José el hijo de Jacob.

En la zona oeste de la mezquita de Hebrón se encuentran los cenotafios de Abraham y Sara al Este del patio, de Jacob y Lía al Oeste, y de José el hijo de Jacob junto a la puerta meridional. Los cenotafios que recuerdan las tumbas de Isaac y su esposa Rebeca están situados en la misma mezquita de Hebrón en la zona de la antigua iglesia de los cruzados.

Junto a la ciudad de Petra (Jordania), en la alto de una montaña de penoso acceso los musulmanes veneran la tumba de Aarón, compañero de Moisés en sus visitas al faraón de Egipto. En la mezquita de los Omeyas de Alepo (Siria) a la izquierda del *mihrab* según se mira, es decir, en el lado Este se venera la tumba del patriarca Zacarías, padre de San Juan Bautista.

En el interior de la gran mezquita de los Omeyas de Damasco se conserva dentro de un templete la cabeza de San Juan Bautista, uno de lo más venerados profetas del Islam, donde es conocido con el nombre del profeta *Yahya*.

Todavía en la actualidad las personas piadosas marchan a orar junto a la tumba del precursor de Cristo y prenden en la rejas de los vanos que rodean el túmulo candados de metal que no volverán a recuperar hasta que el Bautista les conceda los ruegos que le han solicitado.

En realidad la cabeza de San Juan Bautista constituye una reliquia muy disputada tanto por cristianos como por musulmanes, puesto que en la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla se veneraba con anterioridad a Damasco un cráneo ante el que los fieles oraban como perteneciente al Bautista. Dicha reliquia de la cabeza de San Juan Bautista fue incluida en el botín que los caballeros cruzados consiguieron en el saqueo de Constantinopla en el año 1204 durante la cuarta cruzada, siendo venerada desde 1206 en la catedral de Amiens (Francia). En la catedral de Monza (Italia) existe también un relicario, cuyo anverso es del siglo VIII y cuyo reverso es del siglo IX, donde se conservan los dientes del precursor de Cristo.

No deja de ser curioso que dos civilizaciones como la occidental cristiana y la islámica que tienen un tronco común —que parte del patriarca Abraham— y que veneran con el máximo fervor a una misma persona, a San Juan Bautista, de quien propiamente se conservan dos cabezas, una en Amiens y otra en Damasco, posean una idiosincrasia tan diferente y hayan estado enfrentadas en tantas ocasiones a lo largo de la historia

En primer lugar con la conquista en el siglo VII de los musulmanes a los bizantinos de Egipto y el Próximo Oriente, en segundo lugar con la expansión desde el año 711 del Islam por la Península Ibérica y la Galia, dando origen al fenómeno histórico de la Reconquista que no terminó hasta 1492, en tercer lugar con el fenómeno de las cruzadas que se desarrolla en los siglos XI, XII y XIII, y en cuarto lugar con la expansión de los turcos otomanos por Europa durante los siglos XVI y XVII frenada primero en la batalla de Lepanto de 1571 y después en la defensa de Viena de 1683. Todavía en fechas muy recientes, la Guerra del Golfo y la inesperada destrucción en un atentado terrorista de las Torres Gemelas de Nueva York, y parte del Pentágono en Washington el 11 de sep-

tiembre del año 2001, han demostrado la rivalidad que de hecho todavía existe entre los países islámicos y Occidente.

Pero este enfrentamiento no es sólo de carácter político, sino también ideosincrásico, con todas las consecuencias que esto tuvo en el campo de la estética formal. Frente al arte occidental, donde a Cristo se le representa de manera antropomorfa, en el arte islámico no existen imágenes sagradas. La no existencia de ciclos figurativos que ilustren las ideas expuestas en el Corán explica que en la cultura islámica la decoración vegetal, geométrica, epigráfica y caligráfica adquieran un desarrollo que no se alcanzó en ninguna otra cultura del mundo, incluida la cultura china. Las decoraciones geométricas que pueden prolongarse infinitamente son la plasmación en el arte del concepto de la indivisibilidad de Dios.

La idea de la fugacidad y contingencia de las cosas en la filosofía musulmana, completamente opuesta a la filosofía griega, donde Aristóteles definió la naturaleza, como «aquello que tiene en sí el principio del movimiento y del reposo, por sí mismo y no por accidente», se plasmó en que frente a la estética de la mimesis occidental, la decoración islámica se funda en la estilización y en la abstracción.

Para los musulmanes lo único que es permanente es Dios y por tanto frente al mundo occidental donde los valores fundamentales de un edificio son los propiamente estructurales (como las columnas, arquivoltas, tímpanos) siendo los decorativos puramente accesorios (esculturas del frontón), en el mundo islámico los elementos estructurales pasan a jugar un papel de segunda importancia, ya que quedan enmascarados por la decoración que pasa a ser lo fundamental.

El carácter atectónico, no estructural, del arte islámico se recalca todavía más mediante el tratamiento de la luz. Así el artista intenta transformar los muros en algo absolutamente inmaterial, lo que se consigue mediante la disposición de los suelos y los muros en varios planos, la utilización de la cerámica, y el empleo de celosías que sustituyen los elementos de las bóvedas y de los arcos entrecruzados.

Los objetos muebles y piezas de vajilla de oro son muy raros en el arte musulmán, puesto que el uso de este material tan noble está desaconsejado por el rigorismo islámico, frente a lo que sucede en el arte cristiano donde el oro es el metal por excelencia elegido para la fundición y ornamentación de objetos litúrgicos y relicarios.

También la arquitectura islámica presenta unas características muy diferentes de las del mundo occidental. Frente a la arquitectura europea donde existe una estrecha relación entre el aspecto interno de los edificios y el aspecto externo, en la arquitectura islámica se observa una concentración del énfasis decorativo en el interior de los edificios. Además en los edificios islámicos existe una evidente desconexión entre su forma y su función, y espacialmente están muy poco jerarquizados, dando su espacio interno una sensación de espacio indefinido, frente a la concepción de la arquitectura cristiana que busca un espacio bien delimitado y finito focalizado hacia el ábside.

Por todos estos puntos de vista ideológicos y estéticos el arte islámico se encuentra justamente en el polo opuesto de la estética occidental. Estética del arte occidental por la que los pintores de los últimos años del siglo XIX empezaron a sentir un claro desinterés, lo que se debe principalmente a dos razones:

1°. Que pese a la gran complejidad del arte occidental en él existen unos sistemas figurativos que se mantuvieron relativamente estables desde el comienzo del Imperio Antiguo en Egipto hacia el año 3000 a. C. hasta principios del siglo XX.

2°. Que la cultura occidental había llegado a finales del siglo XIX a un verdadero callejón sin salida, puesto que ésta había dado de sí todo lo que podía esperarse de ella.

Por todo ello el lector que ojea por primera vez las páginas del libro que comentamos, y cuya lectura recomendamos, *El islam. Arte y arquitectura* de la editorial Könemann, como si abriese los batientes de una ventana, se asoma a un mundo que le resulta completamente nuevo, lleno de soluciones arquitectónicas y artísticas completamente diferentes a las que está acostumbrado en Occidente, y que le cautiva por su belleza, por su originalidad e incluso en muchos casos por su modernidad.

BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA

LAHOZ, M. LUCÍA, *Gotikoko artea Araban/ El arte gótico en Alava/*, edición bilingüe vasco-española, Vitoria, Diputación Foral de Alava, 1999, 177 páginas, 57 ilustraciones a color y un plano en texto, + 5 + 1 plano sin numerar.

La doctora Lucía Lahoz Gutierrez, profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Salamanca, es una conocida investigadora de la escultura gótica alavesa, que ha seguido la senda abierta por las doctoras Angela Franco Mata y Soledad Silva y Verástegui. Son muchos los aspectos de la escultura gótica alavesa que han merecido su interés tomando como referencia las portadas de las iglesias de la ciudad de Vitoria; es autora de esclarecedoras páginas sobre las portadas de la catedral de Santa María (catedral vieja), y las de las iglesias de San Pedro y de San Miguel Arcángel, en las que analiza su estilo, sus programas iconográficos y su contexto litúrgico. La portada de Santa María de Los Reyes de Laguardia le debe recientemente una magnífica monografía, bellamente ilustrada. También ha trabajado la escultura funeraria alavesa, en particular los sepulcros de San Francisco de Vitoria y de la catedral de Santa María, de donde ha derivado al estudio de la promoción y mecenazgo nobiliario, que incluye obras de imaginería, pintura y orfebrería, centrándose en la actuación de los Ayala en Quejana, con la fundación del convento de San Juan y su panteón familiar.

La presente publicación, propiciada por el Departamento de Cultura y Euskera de la Diputación Foral de Alava, forma parte de una colección dedicada a

divulgar los valores artísticos de la provincia. Y como tal se acompaña de los elementos visuales precisos, que contribuyen a embellecer el texto. El libro se subdivide, con algunos reparos por parte de su autora por atentar contra la esencia del arte medieval, en apartados dedicados a la arquitectura, escultura, pintura y orfebrería, con magníficas síntesis introductorias ; la mayor atención concedida a la escultura se justifica por sí misma, al ser la contribución más depurada a la historia del arte alavés. Por la misma causa se incorpora al final un capítulo que, con el título de «*Monografía de seis obras*», analiza pormenorizadamente las aportaciones más destacadas del arte gótico en Alava, por orden de presentación, el proyecto urbano de Vitoria en los siglos medievales, Santa María de Vitoria, la capilla de Nuestra Señora del Cabello en el Monasterio de Quejana, el Pórtico de Santa María de los Reyes de Laguardia, las pinturas murales de Gaceo, y el Relicario de la Virgen del Cabello conservado en Quejana. Un último capítulo se dedica a las notas con bibliografía y a un glosario de términos artísticos, siempre eficaz en una obra de divulgación de calidad como la que ahora presentamos, en la que se manifiesta, una vez mas, el rigor metodológico de su autora.

M^a DEL CARMEN LACARRA DUCAY

GALTIER MARTÍ, Fernando: *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio. Perspectiva y convención; sueño y realidad.* Zaragoza, Mira Editores, 2001. 452 páginas. 256 figuras, incluye fotografías en color y dibujos en blanco y negro.

El doctor don Fernando Galtier Martí, reconocido especialista en arte de la Alta Edad Media europea, nos sorprende de nuevo con una obra de carácter insólito en los ambientes universitarios españoles, fruto de más de una década de investigación. En esta ocasión, nos proporciona un libro de extraordinario interés, lleno de sugerencias, para ayudar a entender un poco mejor el problema de la espacialidad altomedieval, a través del análisis de las arquitecturas realizadas en las artes visuales, convencido de que «*la iconografía arquitectónica puede ser una fuente de información para el historiador tan valiosa como los textos escritos o la investigación arqueológica*».

El profesor Galtier se manifiesta sabedor de lo ambicioso del proyecto, en su intento de captar las grandes tendencias que protagonizaron la representación de la tercera dimensión en el arte cristiano del primer milenio. De ahí que se vea obligado a realizar una selección de las numerosas obras susceptibles de ser analizadas, tanto más cuanto que cada una de las elegidas es objeto en el libro de un riguroso análisis documental a través de la literatura científica correspondiente.

El libro consta de ocho capítulos. En el primero se presentan los principios y problemas de la perspectiva clásica y altomedieval, se exponen los preceden-

tes esfuerzos investigadores y se indican los problemas y las líneas de desarrollo que plantea la investigación sobre la iconografía arquitectónica. La última parte del capítulo se dedica a analizar los mismos problemas en el ámbito hispánico.

En el segundo capítulo se analiza la fortuna de la arquitectura del mundo antiguo en el arte altomedieval, porque el teatro fue interpretado como la Jerusalén celeste, el *tholos* como la Fuente de la Vida y el arco de triunfo como emblema de la victoria de la cruz de Cristo.

El capítulo tercero se dedica a la representación de la *villa* norteafricana en el ocaso del mundo antiguo y de la morada del poderoso en el primer arte cristiano, con estudios monográficos sobre el palacio de Teodorico en Ravenna y sobre las imágenes palatinas y de *laubiae* representadas en el Salterio de Utrecht. Al palacio de Teodorico ya había dedicado el doctor Galtier un importante trabajo del que este epígrafe resulta ser un resumen (L. Diego Barrado y F. Galtier Martí, *La morada del poderoso entre el mundo antiguo y el medieval. El palacio de Teodorico en Ravenna*, Zaragoza, 1997).

El capítulo cuarto trata de los tres grandes templos de la espiritualidad judeocristiana: el Templo judío, como el magno símbolo veterotestamentario, el Santo Sepulcro de Jerusalén, como emblema del templo cristiano, y la Jerusalén celeste, como signo de la culminación de los tiempos. El capítulo tiene el interés de estudiar un templo, el veterotestamentario, que nunca fue visto por los hombres de la Alta Edad Media, pero del que existen abundantes noticias literarias en el Antiguo Testamento. La investigación sobre el Santo Sepulcro de Jerusalén permite la restitución de un monumento del que quedan escasos restos arqueológicos, pero del que se pueden conocer no pocos detalles gracias a las fuentes literarias y al análisis crítico de sus imágenes transmitidas por las artes visuales anteriores al año 614, momento de su primera parcial destrucción por los persas de Cosroes.

La Jerusalén celeste es un templo imaginario cuya plasmación en las artes visuales y en la propia realidad arquitectónica depende de la interpretación, más o menos fiel, de su precisa descripción en el Apocalipsis de Juan.

En el quinto capítulo se aborda la representación de la iglesia en el arte paleocristiano y altomedieval, atendiendo a sus dos grandes tipos: el edificio de planta central y, sobre todo, la basílica.

El capítulo sexto se dedica a la representación del monasterio en el arte carolingio, centrándolo en las «convenciones perspectivistas» que hacen su aparición en el plano de San Gall.

El capítulo séptimo trata de las imágenes del castillo entre el arte protobizantino y el románico, con epígrafes relativos al castillo de Abimelec, rey de los filisteos, representado en el Génesis de Viena, una puesta al día de la investigación del autor sobre la torre del monasterio de Tábara («*O torre tabarense alta et lapidea... Un saggio d' iconografia castellologica sulla miniatura della Spagna cristiana del secolo X*», XXXIV *Corso di cultura sull'Arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1987) y el estudio del castillo edificado en tierra y madera, es decir, la mota, a través de las viñetas de la tapicería de Bayeux, que si bien es obra posterior al primer milenio es todavía tributaria de la época precedente.

El octavo capítulo se dedica a la representación de la ciudad en el arte paleocristiano y altomedieval. Y se completa con una investigación sobre la figuración de las puertas de las ciudades en los *beatos*, en la que se demuestra que las imágenes reproducen las puertas de las madinas y de las alcazabas de la España musulmana.

La obra se concluye con un sustancioso Epílogo que resume las tesis expuestas a lo largo del texto. Dividido en dos apartados, *Oriente y Occidente: el conflicto de la espacialidad* y *La iconografía arquitectónica ante el dilema de la espacialidad*, resulta un digno colofón para un libro que supone una destacada aportación a la bibliografía sobre el Arte Cristiano Altomedieval.

Cada uno de los capítulos se enriquece con citas bibliográficas del mayor interés, analizadas pormenorizadamente. El texto se acompaña de un abundante material gráfico que el lector agradece pues, en gran parte, procede de obras de no fácil localización. Fotografías en color y dibujos a pluma, cuidadosamente seleccionados por el autor, son el apoyo de una encomiable labor investigadora.

M^a CARMEN LACARRA DUCAY

CORTÉS ARESE, Miguel, *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares*. «Colección Humanidades». Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 1999. 219 pp., con ilustrac. en bl. y n.

El libro del Dr. Miguel Cortés Arrese, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, se inscribe dentro del gran esfuerzo arrosado en los últimos años por los medievalistas para estudiar el comportamiento de los diferentes grupos sociales frente a la muerte y el modo en que éste se refleja en la concepción y dotación, tanto artística como piadosa, de lo que el autor gusta en llamar «el espacio de la muerte», centrando su investigación en el complejo y variado mundo de las Órdenes Militares.

Bajo el sugerente título de *La última batalla de los cristianos*, el texto comienza con una presentación del marco general del problema de la muerte en la Edad Media, en el que se pasa revista a la geografía del Más Allá y a conceptos básicos tales como el infierno, el juicio final o el juicio individual que se produce en el momento del paso a la otra vida y que da pie a la existencia de ese tiempo intermedio que en el tránsito de los siglos XII al XIII cristalizará en el nacimiento del purgatorio, concepto este último sin el que no es posible comprender el cambio de mentalidad que subyace tras el gran desarrollo que a partir de entonces experimentará el arte funerario.

La narración de las postrimerías de Guillermo el Mariscal y Fernando III sirve para constatar que, frente a los usos actuales, en el medievo la muerte era un acto público. A partir de la idea de que, llegado el último momento, las comunidades religiosas ofrecían un respaldo solidario a sus miembros, el autor pro-

pone la tesis de que las Órdenes Militares femeninas estaban integradas por verdaderos *soldados de la oración*.

Bajo esta premisa hay que entender la fundación del monasterio sanjuanista de Sijena y su panteón real, lugar de sepelio de Pedro II († 1231) y de la reina doña Sancha, esposa de Alfonso II y fundadora del cenobio, y punto elegido para el retiro de damas de alto rango. También la del monasterio de canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza y la labor de mecenazgo que allí ejerció fray Martín de Alpartir († 1382), comendador de Núevalos y Torralba, de características bien distintas a la de los hermanos Pedro († 1392) y Fernando († 1404) Pérez Calvillo, obispos de Tarazona, tal y como puede estudiarse en las capillas que éstos fundaron en la catedral y en la parroquia de la Magdalena de su sede episcopal.

El libro dedica un largo capítulo a la figura de Juan Fernández de Heredia († 1396), Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén, de quien se revisan sus principales hitos biográficos y la fundación de su recinto funerario en Caspe, su magnífico monumento fúnebre —desaparecido— y el papel dispensado allí a las reliquias, en particular el *Lignum Crucis* que le había regalado Clemente VII en recompensa a los servicios prestados en la corte papal de Aviñón. Se insiste en el interés que el Gran Maestre puso en la configuración de un señorío familiar en Mora de Rubielos con centro en el castillo y en lo que más tarde sería iglesia colegial de Santa María —sede del panteón de este clan— y también se pasa revista a la figura de su sobrino, García Fernández de Heredia, arzobispo de Zaragoza (1383-1411) y promotor de las obras del castillo de Valderrobres (a partir de 1390) que también hizo construir la iglesia de San Francisco de Teruel para su sepelio.

Los siguientes capítulos están dedicados a la milicia de Calatrava y, en concreto, al castillo y convento de Alcañiz y al de Calatrava la Nueva. El castillo de Alcañiz fue cedido a esta Orden Militar en 1179 por Alfonso II y en su interior se ubicaba su panteón, formado por la capilla de la Magdalena y el pequeño claustro anexo, en otro tiempo decorado con pinturas murales de clara intención funeraria. Muy maltratado por el paso de los siglos, los vestigios más valiosos allí conservados que testimonian este uso mortuorio corresponden al sepulcro de alabastro de Juan de Lanuza († 1535), comendador de la encomienda mayor de Alcañiz y virrey de Aragón.

Una suerte muy similar ha sufrido el enclave de Calatrava la Nueva, cuya configuración se completó en el siglo XV. Dentro del castillo se conserva todavía la iglesia de Santa María de los Mártires, con las capillas de los comendadores mayores de la Orden. Estos recintos, hoy desmantelados, fueron en otro tiempo muy lujosos, en particular el que sirvió de enterramiento al comendador Pedro Girón († 1466) y cuya sepultura de alabastro —no conservada— esculpió, al parecer, Hanequin de Bruselas.

El libro finaliza con la presentación de algunos ejemplos de enterramientos de miembros de la Orden de Santiago, tales como los que existieron en Villar de Donas o Santiago de Toledo, para concluir con la magnífica capilla que Álvaro de Luna († 1453), comendador mayor de la Orden y condestable de Castilla,

hizo erigir en la girola de la catedral primada de Toledo. Estos últimos permiten concluir al autor que no existe una tipología de enterramiento específica vinculada a la Orden de Santiago y, por extensión, al resto de las Órdenes Militares, y que en todo caso puede hacerse referencia a coincidencias tales como el recurso a una iconografía común a la hora de representar a los personajes, siempre vestidos con sus hábitos respectivos en los que se exhibe con ostentación las divisas de la milicia correspondiente.

JESÚS CRIADO MAINAR

EL ARTE EN LA VILLA DE BOLEA (HUESCA)

SEPÚLVEDA SAURAS, María Isabel, PANO GRACIA, José Luis y MORTE GARCÍA, Carmen: *La Villa de Bolea. Estudio histórico-artístico y documental*. Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón y Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea, 2001. 146 págs., ilustrado.

Este precioso libro sobre el arte en la villa de Bolea (Huesca) responde a una evidente necesidad del hombre de nuestro tiempo, la de disponer en un sólo volumen de la varia información y rica interpretación que los diversos estudiosos han aportado a este tema en las últimas décadas, y ello servido en una cuidadosa revisión y puesta al día de dichos conocimientos. En realidad este tipo de monografías en las que el patrimonio artístico de una localidad es contemplado en su totalidad, a modo de guía, tiene cada vez una mejor recepción, sobre todo a medida que el nivel cultural de la ciudadanía se va elevando y van aumentando sus demandas en este sentido, una labor que en el caso que nos ocupa ha sido impulsada por la Asociación de Amigos de la Colegiata de Bolea.

Es cierto que la redacción de estas guías artísticas de localidades puede ser abordada por cualquier estudioso siempre que se halle en posesión de un completo conocimiento bibliográfico del tema, ya que el principal objetivo de este género monográfico consiste en ofrecer agrupados en un sólo libro unos conocimientos de muy variada procedencia y sesgo, que se hallan dispersos en libros y revistas científicas de toda guisa y que por lo general no están al alcance fácil de un lector interesado. De esta manera la redacción de una de estas guías histórico-artísticas, cuando está bien realizada, puede superar sin duda la mera escala de la divulgación y de la difusión cultural, para adentrarse en el campo de las valoraciones interpretativas.

Pero el valor de estas guías es mucho mayor cuando sus autores reúnen la condición de reconocidos especialistas en el tema abordado y además han eludido con generosidad la pequeña vanagloria de la autoría unipersonal para constituir un equipo de trabajo que, al margen del texto redactado por cada uno de los autores, asume la responsabilidad científica de forma colectiva y unitaria, sin deslindar autorías. Ambas características se dan en este libro, siendo especialmente destacable la línea investigadora de los autores, en la que —sin menos-

cabo de la más pausada trayectoria de la licenciada María Isabel Sepúlveda, que pertenece a ese esforzado y cada vez más reducido colectivo de profesionales que compaginan la elaboración de su tesis doctoral universitaria con la docencia en enseñanzas medias— son bien conocidas en el ámbito científico universitario las aportaciones de la profesora Carmen Morte García al estudio de la pintura del siglo XVI en Aragón, tema de su tesis doctoral, y en particular a la personalidad del pintor Pedro de Aponte y su relación con el retablo mayor de la colegiata de Bolea, tema de su tesis de licenciatura, así como las del profesor José Luis Pano Gracia al estudio de las iglesias de planta de salón del siglo XVI en Aragón, tema de su tesis doctoral, y en particular al de la fábrica de la colegiata de Bolea, tema de su tesis de licenciatura.

No puedo, pues, ocultar la alta valoración y estima en que personalmente tengo y he tenido siempre este tipo de guías artísticas, cuya nómina yo mismo contribuí a configurar con la ya lejana (1975) *Guía Monumental y Artística de Catalunya*, editada por el Ministerio de Educación y Ciencia, edición hoy agotadísima, de la que se quiere hacer una reimpresión facsimilar, que realizamos en estrecha colaboración con el malogrado Germán López Sampedro, bilbilitano sabio, excelente profesor de enseñanza media y mejor amigo, a quien tanto debe dicha monografía, aunque tampoco se hallen en la misma deslindadas las autorías.

Tampoco es, por supuesto, la primera vez que los tres autores de este libro sobre el arte de la villa de Bolea realizan guías artísticas en equipo, aunque sí la primera en que lo hacen conjuntamente los tres, decisión que es muy de agradecer atendidas las circunstancias que vinculan su trayectoria investigadora con el tema del libro, ya señaladas más arriba, a las que hay que sumar el hecho—nada circunstancial ni anecdótico— de que la profesora María Isabel Sepúlveda es natural de Bolea y esposa del profesor José Luis Pano.

Si me he extendido en glosar las circunstancias que concurren en la autoría y en la elaboración de esta guía artística de Bolea, que considero modélica, ha sido para evitar que su ágil formato, su bello diseño y sus espléndidas ilustraciones no confundan a algún desavisado, más atento a la forma que al contenido en cuanto a su valoración se refiere, ya que se trata de una obra cuyo fundamento primero ha sido una rigurosa investigación universitaria. Por esta razón el texto del estudio se acompaña no sólo de la correspondiente bibliografía, dispuesta al final del mismo, sino del preceptivo aparato crítico, con la inclusión de 143 notas al margen, que remiten a una más amplia elucidación de las cuestiones controvertidas, que no son pocas. Y en esta misma línea de rigor académico se inserta un interesante apéndice documental, que está integrado por dieciocho piezas en su mayoría inéditas, ya que tan sólo tres habían sido publicadas previamente por sus autores, circunstancia que se anota en su caso, como lo requiere una correcta presentación documental. Las novedades ahora aportadas constituyen asimismo una prueba más de que esta revisión se ha llevado a cabo con rigor y método científicos.

El estudio se ocupa, además de la importante colegiata de Bolea, de la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad y de la ermita de Mueras, incluyéndose al

final unos anexos, redactados por Pedro Bergua Beltrán y José Carlos Garcés Barón, en los que se consideran la ermita de Santa Quiteria, el eremitorio de San Cristóbal, el convento de la Trinidad y los pozos de nieve. Pero como es lógico, tras una fundamentada introducción geográfica e histórica, en la que se glosa la importancia estratégica de la fortaleza de Bolea durante el dominio musulmán, la parte del león se la lleva el estudio histórico-artístico de la Colegiata de Bolea (pp. 21-93).

Aquí resultan capitales, en primer lugar, las aportaciones del profesor José Luis Pano sobre la autoría y el proceso constructivo de la colegiata, una obra que venía siendo atribuida a un tal Baltasar Barazábal, y que en realidad fue contratada el 22 de noviembre de 1555 por los maestros Miguel de Altué y Pedro de Irazábal, siendo éste último de quien consta que cobraba el 21 de junio de 1556 seis mil sueldos jaqueses en parte de pago por su intervención en la fábrica, perfilándose así Pedro de Irazábal como el auténtico maestro de obras de esta iglesia de planta de salón. También ha documentado el profesor Pano, entre otras destacadas aportaciones, la intervención del escultor Juan Miguel Orliens, con la colaboración del cantero Juan de Escorz, en la portada monumental de la colegiata, contratada el 21 de marzo de 1610 y tasada el 16 de noviembre de 1611.

Por lo que se refiere a las igualmente capitales aportaciones de la profesora Carmen Morte, éstas se han centrado de modo especial sobre la presencia del pintor Pedro de Aponte en la villa de Bolea y sobre su colaboración en el retablo mayor y en el de San Sebastián. Según la profesora Morte el retablo mayor de Bolea, para el que se había sugerido en atención a su avanzado lenguaje artístico una cronología relativa posterior a 1510, se había comenzado ya en 1499 y estaría casi totalmente terminado en 1503. El maestro principal de la pintura del retablo —lo más innovador, ya que la escultura del maestro Gil de Brabante se mantiene en la tradición flamenca de la escuela de Bruselas— es un artista formado en Toledo en el círculo de Juan de Borgoña, para el que por el momento se prefiere mantener la denominación de maestro de Bolea, aunque no han faltado en las últimas décadas propuestas de identificación para el mismo, como las de Antonio Naval, quien propuso a Juan de Lovaina (1977) y las de Aida Padrón, quien lo identificó con Joan Soreda, y que han sido descartadas. Por su parte los pintores Pedro de Aponte y Pedro Dezpiota participarían en la policromía de la escultura y tal vez en la conclusión de las tablas superiores.

Menos problemas plantean por lo que a autoría se refiere el retablo de San Sebastián, con escultura de Gil de Brabante y policromía y pintura del banco de Pedro de Aponte y Pedro Dezpiota, contratadas en 1503 y el retablo de Santiago, que se adscribe al importante taller de Gabriel Joly hacia 1532.

En suma, este libro constituye un atinado estudio del patrimonio artístico de la villa de Bolea, redactado por estudiosos que han revisado, ampliado y actualizado sus aportaciones sobre el mismo y constituye un auténtico regalo para el lector, pudiendo proclamarse como un modelo de guía artística a imitar por otras localidades.

