

- (53) Ibid., vol. 2, p. 52.
- (54) MARÍN, Op. cit., p. 150. Nota 44.
- (55) Sobre este término y su uso para designar a los almorávides, SERRANO, D. “¿Por qué llamaron los almohades antropomorfistas a los almorávides?”. En: CRESSIER, P.; FIERRO, M.; MOLINA, L. (eds.). *Los Almohades: problemas y perspectivas*. Madrid: CSIC, 2005, vol. 2, pp. 815-852.
- (56) IBN AL-QAṬṬĀN. *Naẓm al-Ŷumān*. Edición de M. ‘A. Makkī. Bayrūt: dār al-Garb al-Islāmī, 1990. En varias ocasiones, por ejemplo p. 216, 222, 224. Sobre este término, KAZIMIRSKI. *Dictionnaire Arabe-Français*. Paris: Maisonneuve, 1860, vol.1, p. 984.
- (57) IBN AL-AṬĪR (1968). Op. cit., p. 138; IBN AL-AṬĪR (1901, reprod. 2006). Op. cit., pp. 467-468.
- (58) IBN JALLIKĀN, Op. cit., pp. 128-129.
- (59) *al-Hulal* (1979). Op. cit., pp. 18-19; *al-Hulal* (1952). Op. cit., pp. 25-26.
- (60) IBN ABĪ ZAR‘ (1972). Op. cit., pp. 119-121; IBN ABĪ ZAR‘ (1918). Op. cit., pp. 119-122; IBN AL-JAṬĪB. *A ‘māl al-A ‘lām*. Edición de A. M. al-‘Abbādī y M. I. al-Kattānī. Al-Dār al-Bayḍā’: Dār al-Kitāb, 1964, pp. 225-231; IBN AL-JAṬĪB. *Kitāb a ‘māl al-A ‘lām*. Traducción de R. Castillo. Madrid: IHAC, 1983, pp. 137-140; IBN AL-JAṬĪB. *al-Iḥāṭa*. Edición de M. ‘A. A. ‘Inan. 4 vols. Al-Qāhira: Maktabat al-Jānŷī, 1975, vol. 3, p. 215.
- (61) IBN ‘IDĀRĪ. *Al-Bayān al-Mugrib*. 4 vols. Edición de B. ‘A. Ma‘rūf y M. B. ‘Awwād. Tūnis: Dār al-Garb al-Islāmī, 2013, vol. 3, p. 56, 146.
- (62) Sobre el estereotipo de la incultura de los almorávides, GARULO, T. “En torno a Granada. Reflexiones sobre la poesía en época almorávide”. *Qurṭuba*. 1999, vol. 4, pp. 79-80.
- (63) MANZANO, M. Á. “Del trasfondo religioso en la última invasión norteafricana de la Península: valoración y síntesis”. En: CARRETE, C.; MEHUYAS, A. (eds.). *Creencias y Culturas. Cristianos, Judíos y Musulmanes en la España Medieval*. Salamanca: Universidad Pontificia-Universidad de Tel-Aviv, 1998, pp. 129-146, especialmente p. 134, 141.
- (64) Sobre el problema de la legitimidad de los almorávides, FIERRO, M. “Entre el Magreb y al-Andalus: la autoridad política y religiosa en época almorávide”. En: SABATÉ, F. (ed.). *Balaguer, 1105, Cruïlla de civilitzacions*. Lleida: Pagès editors, 2007, pp. 99-120.
- (65) VIGUERA, M<sup>a</sup> J. “Fuentes de al-Andalus (siglos XI-XII). I: Crónicas y obras geográficas”, pp. 24-25. <[http://www.romanicodigital.com/documentos\\_web/documentos/C13-1\\_M%C2%zAA%20Jes%C3%BAs%20Viguera.pdf](http://www.romanicodigital.com/documentos_web/documentos/C13-1_M%C2%zAA%20Jes%C3%BAs%20Viguera.pdf)> [Consulta: 3/08/2017].

## EL CALIFATO ALMOHADE Y LA INTRODUCCIÓN DE UN NUEVO ARTE

**Dolores VILLALBA SOLA**

INSTITUTO DE ESTUDOS MEDIEVAIS (IEM – FCSH/UNL), LISBOA

Los resultados de esta investigación están incluidos en el Proyecto “Almohad architecture, city and town planning in a light of Arab and Christian sources”, que ha recibido financiación de la FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Portugal), referencia nº SFRH/BPD/97922/2013

### 1. EL NACIMIENTO DEL CALIFATO ALMOHADE

El califato almohade, al igual que el emirato de sus predecesores, los almorávides, surgió a partir de un movimiento religioso. Su creador fue Muḥammad Ibn Tūmart un hombre de origen *amazigh*, concretamente del grupo de los Maṣmūdas, el cual creó una nueva doctrina como respuesta tanto a las corrientes de pensamiento imperantes en el mundo cristiano como a las imperantes en al-Magrib, la ideología almorávide. En el año 500 de la Hégira –2 de septiembre de 1106 d. C. al 21 de agosto de 1107 d. C.-, Muḥammad Ibn Tūmart inició un viaje al oriente islámico con la intención de conocer las nuevas corrientes de interpretación de la religión islámica, así como para realizar su peregrinación a La Meca. Durante ese periplo, que le mantuvo fuera de al-Magrib quince años, crearía lo que después se ha considerado como la base de la doctrina religiosa de los Unitarios.

Dicho viaje comenzó por al-Andalus, donde ha quedado constancia de su paso por Córdoba y Almería (1), desde donde se dirigiría a Alejandría (2), donde daría lecciones con Abū Bark al-Ṭurṭūṣī, aunque otros cronistas indican que fue directamente a oriente, como el autor de *lección Archivum*, 2000, p. 29. directamente para orientenitarios. Dicho viajeel *al-Hulal al-Mawṣīyya* (3). Así peregrinaría hacia La Meca cruzando Iraq (4), hasta llegar a Bagdad, donde estudió los fundamentos del Islam y la jurisprudencia islámica, teóricamente, con el gran filósofo al-Gazālī, que fue esencial para la creación de la doctrina almohade y, sobre todo, para la misión profética de Muḥammad Ibn Tūmart.

Este episodio de su vida es considerado en gran medida una leyenda, ya que las fechas dadas al periodo en que Ibn Tūmart permanecería con al-Gazālī no coinciden (5) en espacio y tiempo, con los hechos que conocemos de la vida del filósofo. No obstante, según indica la leyenda, este encuentro se produjo cuando al-Gazālī conoce las noticias de la quema de su libro, la *Iḥyā’* –la vivificación- por parte de los almorávides, en el que se plantean ideas contrarias a la doctrina adoptada por estos. Así la entrevista de Muḥammad Ibn Tūmart y este filósofo, que da origen a la misión divina (6) de Muḥammad Ibn

Tūmart, se produjo según la leyenda dentro de un ambiente de rechazo hacia los almorávides lo que determinará el desenlace de los acontecimientos y apoyará la doctrina almohade subyacente. Dicho episodio fue recogido por diversos cronistas a lo largo de la Edad Media, como Ibn ‘Idārī:

“Dice también Ibn al-Qaṭṭān tomándolo de ‘Abd Allāh b. ‘Abd al-Rahman al-‘Iraqī, [...], y llegó un hombre de barba espesa con un gorro de lana en la cabeza y entró en la escuela. Saludó a todos con dos inflexiones y luego se llegó hasta el jeque Abu Muhammad y lo saludó también. Este le preguntó: “de dónde es el hombre?”. Le dijo: “del Magrib extremo”. Le dijo: “Sí”. “Y que te han hecho los alfaquíes?”. Le dijo: “están bien”. Le dijo: “acaso les ha llegado el libro de la *Ihya*?”. Le dijo: “Sí”. “Y que han dicho de él?”. Se quedó el hombre callado por vergüenza, pero le forzó a decir lo que pasó y le refirió su quema y su historia como había ocurrido. Dice, y se inmutó el rostro del jeque Abu Hamid, y extendió su mano para invocar, y los discípulos decían amén. Dijo: **“Oh Allāh! Destruye su reino como han destruido mi libro y que desaparezca su imperio como lo han quemado”**. Se levantó el Mahdī y dijo: **“Oh Imam! Pide a Allāh que ponga esto en mi mano”**, pero no le hizo caso [...]. Se inmutó e invocó como la primera vez y le dijo a Mahdi: “por mi mano” y le dijo: **“por tu mano” y acepto Allāh su invocación**” (7).

Una versión diferente a la anterior nos la ofrece Ibn Abī Zar‘:

“El imám Abu Hamid al-Gazali, cuando se presentó al-Mahdī, lo examinó [...] y cuando salió dijo a los asistentes: “Este bereber ha de fundar un imperio, se sublevará en al-Magrib extremo y se enaltecerá su poder y se dilatara su reino. Esto es manifiesto por sus señas personales y aparece por sus cualidades: lo anunciaron ya las historias y lo indicaron las señales y las huellas...” (8).

Una versión, esta segunda, sin duda menos teatral, aunque ello no la dota de una mayor fiabilidad que la primera. No obstante, ambos relatos son importantes para la historia del califato almohade, debido a que los hechos relatados confieren a la misión de lucha de Muḥammad Ibn Tūmart contra los almorávides un carácter divino, de revelación que será apoyada por Allāh. Esta es la razón por la que diversos especialistas consideran que esta leyenda fue difundida para dar validez y grandeza a la misión de Muḥammad Ibn Tūmart, aunque lo que sin duda evidencia es la clara posición contraria que Ibn Tūmart y sus seguidores tenían desde el principio con respecto a los almorávides. Una animadversión que en primera instancia estaría unida a la precaria situación y al estado de represión en el que se encontraban las tribus de los Maṣmūda bajo el Emirato almorávide y que les llevó a la rápida aceptación de la nueva doctrina predicada por Muḥammad Ibn Tūmart.

No obstante, el factor que permitió la expansión de la doctrina creada por Ibn Tūmart fue la adopción por este de la figura de al-Mahdī (9). Una figura mesiánica cuyas virtudes había descrito él mismo como justo, verídico, incapaz de realizar heréticas innovaciones, obediente, así como fiel del profeta Muḥammad y su doctrina (10). Por consiguiente, un auténtico “enviado de Dios”, de cuyo poder ideológico Muḥammad Ibn Tūmart se sirvió, tras ser proclamado como al-Mahdī por sus seguidores, para expandir la doctrina unitaria.

La doctrina almohade fue creada por Ibn Tūmart a partir de las diferentes corrientes de interpretación del Corán, de jurisprudencia y de pensamiento filosófico que absorbió a lo largo de su viaje, como ya enumeró en su momento la profesora M<sup>a</sup> J. Viguera Molins:

“...en el aspecto jurídico, Muḥammad Ibn Tūmart excluye el uso del razonamiento analógico y de la apreciación individual para elaborar jurisprudencia, imponiendo la utilización directa de las fuentes, condenando la adscripción a una determinada escuela jurídica, encontrado que a veces se oponen entre sí. Propone que el fiqh puede ser modificado y enriquecido por el especialista en metodología (usul al-fiqh), que puede extraer materia legal de las mismas fuentes, aunque considera el Muwatta’ de Malik como obra fundamental. Con la escuela as’arī comparte la obligatoriedad de las formas prohibitivas o imperativas, y con la ṣāhīrī el principio de inaplicabilidad particular de lo establecido como general...” (11).

Sin embargo, la nueva doctrina almohade no sólo recoge lo ya citado, sino también la creencia de la espiritualidad e inmaterialidad de Dios, absorbida de los teólogos escolásticos que predicaban las teorías del *Kalām*. De este modo, hace acto de presencia una de las características más importantes de la ideología almohade, la negación de los atributos corporales y humanos de Dios, que formaban parte de los dogmas almorávides. Lo que llevó a Muḥammad Ibn Tūmart a implantar una de las lecturas más estrictas que ha tenido la religión musulmana a lo largo de su historia. De hecho, de este dogma procede el nombre con el que fueron designados los seguidores de la doctrina de Muḥammad Ibn Tūmart, “los unitarios” –*al-Muwaḥhidūn*-. Puesto que la base de la reforma religiosa almohade es este tawḥīd (12) que al-Mahdī enunció de la siguiente forma y que aparece recogido en el libro de *A’azzu ma yuṭlab*, donde el califa ‘Abd al-Mu’min mandó recopilar la doctrina almohade:

**“No hay más Dios que el que señalan todos los seres y a quien atestiguan todas las criaturas, que su existencia es absolutamente necesaria sin limitación ni determinación de tiempo ni de lugar, ni de dirección, límite, clase, forma o figura, ni de volumen, aspecto o estado. Es el primero no limitado por ninguna prioridad y el último, no limitado por una posterioridad; es el único, no limitado por el dónde; es**

**el eterno, no limitado por el cómo; es el glorioso, no limitado por la semejanza.**

No lo pueden definir los pensamientos ni imaginarlo las opiniones; no lo alcanzan las ideas ni lo califica la razón. No son cualidades suyas el cambio y la mudanza, ni la variación, ni el acabamiento, ni la ignorancia, ni la necesidad, ni la impotencia, ni la pobreza. Tiene el poder y la exaltación, la gloria y la perfección, la ciencia y la elección, la realeza, y el poder; suya es la vida y la supervivencia tiene nombres hermosos.

Es único en su eternidad; no hay nada con él más que él, ni se encuentra más que él, ni tierra, ni cielo, ni agua, ni aire, ni vacío ni lleno, ni luz ni tinieblas, ni noche ni día, ni perceptible ni audible, ni sonido ni ruido, **sino el único, el omnipotente. No tiene igual en su eternidad**, en su poder y en su divinidad: no hay con él administrador de lo creado, ni tiene socio en el reino, **suyo es el jugar y el sentenciar, la alabanza, y el elogio**; no hay quien rechace lo que él ha decretado, ni se oponga a lo que ha dado: hace en su reino lo que quiere y **juzga a sus criaturas** como le parece no espera premio **ni teme castigo**; no hay derecho contra él; toda dominación es un favor suyo y todo castigo de él es justo; no se le pide cuentas de lo que hace, y él se las pide a todos” (13).

Por consiguiente un Dios único, omnipotente, ilimitado y al que no se le pueden atribuir características humanas de ningún tipo. La importancia de este dogma, junto con el resto que conforma la doctrina almohade radica en que dichos preceptos determinaron las bases del Califato, que surgió al evolucionar este movimiento religioso, tanto a nivel político, como religioso, militar y cultural, posibilitando la derrota ideológica de los sunitas almorávides.

La doctrina almohade procuró desde un primer momento alejarse ideológica y culturalmente de la imperante en al-Magrib. Muḥammad Ibn Tūmart buscaba, sin duda, crear una alternativa plausible al poder de los almorávides, e imponer esta nueva ideología por el norte de África, una labor en la que jugó un papel fundamental el carácter militar de las tribus de los Maṣmūda de las que surgió la primera comunidad de los Unitarios. De otro lado, el paso de dicha comunidad de un movimiento religioso a un estado con una estructura política y militar en el año 1122 aprox., fue decisivo para su avance territorial y la desaparición del emirato almorávide. Un emirato, por otro lado, cada vez más debilitado política y económicamente debido a la guerra contra los almohades en al-Magrib, pero también al avance de los reinos cristianos del Norte en al-Andalus, así como debido a los problemas internos creados por diversas revoluciones capitaneadas por influyentes familias andalusíes en contra del emirato, que buscaban su propia independencia. Situación que desencadenaría la definitiva desaparición del Emirato en el año 1147 con la conquista de

Marrakech, la capital almorávide, una vez conquistado todo al-Magrib.

No obstante, a pesar de esta clara construcción del estado almohade en contra del emirato almorávide, existen diversos aspectos a nivel político, administrativo, económico y artístico que los unen. El ámbito de la expresión artística es uno de los más claros puntos de relación, dado que ambas dinastías partirán de las mismas bases artísticas (bizantinas, persas sasánidas, omeyas, abasíes y andalusíes), para evolucionar de forma, en cierto modo, opuesta. No obstante, tampoco debemos perder de vista que el punto de partida del arte almohade será el de sus predecesores, puesto que las primeras generaciones de arquitectos, alarifes y artistas que construyeron los principios de la estética almohade, ya ejercían sus oficios con los almorávides. Por lo tanto, las bases constructivas, así como el uso técnico y material forman parte de la herencia compartida de dichas dinastías *amazighes*. Si bien es cierto, que las soluciones estéticas adoptadas por los unitarios como medio de expresión de su doctrina, en gran medida fueron opuestas a las almorávides, debido a la adaptación del arte a esa nueva y compleja ideología como veremos a continuación.

## 2. CREACIÓN DE UN NUEVO ARTE

La construcción de las bases artísticas almohades se encuentra unida indisolublemente al gobierno de ‘Abd al-Mu’min y, a la instauración, por parte de éste, de un Califato (14), así como a la consolidación de su gobierno en al-Magrib, puesto que no fue hasta finales del año 1147 e inicios de 1148 cuando se comienzan a construir las primeras grandes obras promovidas por el Califato. De hecho, hasta las mencionadas fechas no tenemos constancia de órdenes de construcción de obras por expresa decisión del califa, que fuesen concebidas con la idea de convertirse en representaciones arquitectónicas del Estado. Estas primeras construcciones coinciden con el inicio de la verdadera expansión y consolidación territorial del Califato, ya que en el año 1147 se produjo la conquista de Marrakech, la capital del emirato almorávide y la destrucción, por lo tanto, de este imperio. Así a partir de ese momento la atención del califa ‘Abd al-Mu’min se centró ya no en la conquista del Norte de África y en la destrucción de los almorávides, como hasta ese momento, sino en crear un aparato económico y administrativo sólido que permitiera controlar su extenso estado. Esta es la razón por la que no es de extrañar que hasta ese momento no se produjera también la creación de todo un sistema artístico, simbólico y propagandístico necesario para representar a esa nueva potencia política que suponía la constitución como un Califato, tanto a nivel interno como externo.

Las dos primeras obras promovidas por este califato son la primera mezquita de la Kutubiyya de finales del año 1147 aprox. (15) y de la mezquita de Tīnmal en el año 1148 (16). Ambas con una conexión directa con la religión y, por tanto, con la doctrina almohade y que ya presentan los elementos base de esa nueva expresión artística. De hecho, podríamos considerar estas dos mezquitas como los eslabones de unión entre el arte almorávide y almohade, ya que en ellas las técnicas constructivas, los materiales y las pautas estéticas heredadas tanto de almorávides como de omeyas, fueron transformadas para dar respuesta a la doctrina almohade, junto con su influencia *amazigh*. Así surgirá un nuevo arte menos tendente a la exuberancia ornamental, de trazas visualmente más simples y puras, pero en cuya construcción la geometría jugó un importante papel, dando lugar a algunos de los diseños geométricos más complejos del arte islámico occidental.

Contrariamente a lo que se ha afirmado tradicionalmente, la mezquita de Tāza no fue la primera mezquita en ser construida por orden del califa ‘Abd al-Mu’min, sino la tercera, según la datación que manejamos actualmente, gracias a los últimos estudios realizados al respecto tras analizar la obra de Ibn al-Qaṭṭān (17). En dicha fuente aparecen varias alusiones a la construcción de Tāza que permiten retrasar su fecha de construcción al año 1153-1154. También aparece recogida la orden de construcción de la mezquita de Tīnmal, creada en conmemoración de al-Mahdī en el año 543 de la Hégira (18). Una fecha que contradice la data que había sido utilizada hasta el momento para fechar esta mezquita, el año 1153, según lo indicado por Ibn Abī Zar‘, aunque si se observa con detenimiento la cita de este cronista, se podrá comprobar que hace alusión a una reforma y ampliación de la mezquita en el mencionado año y no a la fundación de la misma:

“...distribuyó entre sus habitantes grandes sumas e hizo construir y **ensanchar** su mezquita...” (19).

Esta hipótesis cronológica que manejamos permite explicar el porqué encontramos unas características más avanzadas dentro de la mezquita de Tāza en comparación con las mezquitas de Tīnmal y de la primera Kutubiyya. Una cuestión, ésta del grado de avance artístico de la mezquita de Tāza que no se comprendía con su anterior datación, puesto que parecía existir un retroceso en la evolución del arte almohade en relación con Tīnmal y la Kutubiyya datadas como posteriores hasta el momento. Sin embargo, el análisis de la obra de Ibn al-Qaṭṭān ha permitido, por un lado, datar de forma más fiable las mezquitas a las que hacemos alusión; y por otro, comprender la razón por la cual dentro de la mezquita de Tāza ya encontramos plasmados todos los elementos básicos de la arquitectura religiosa almohade completamente evolucionados, cosa que en las otras dos mezquitas que mencionamos no ocurre.

De este modo, podemos considerar la arquitectura religiosa como la base de la creación de los

patrones artísticos almohades. El modelo plasmado en las mezquitas unitarias es, sin duda, heredero de los parámetros establecidos por los omeyas en la mezquita de Córdoba. Así, el uso de la planta rectangular en la que se inserta un patio de abluciones, por lo general también rectangular y único, se debe a una tradición omeya, aunque existen excepciones dentro del mundo almohade, como es el caso de las mezquitas de al-Manṣūr de Rabat y de la Qaṣba de Marrakech (20), que presentan tres y cinco patios respectivamente. Sin embargo, no debemos olvidar que dichas mezquitas responden a un periodo de construcción muy concreto, el califato de Abū Yūsuf Ya‘qūb (al-Manṣūr), en el que se produjo una gran evolución dentro de todos los ámbitos del Califato. No obstante, el resto de mezquitas conservadas presentan sólo un patio bajo el que se levantan los aljibes que abastecen de agua al edificio. Otra de las características de estas mezquitas es que la sala de oraciones presenta mayores dimensiones que el patio de abluciones. Dicha sala se articula por medio de arquerías de arcos túmidos principalmente, que ya fueron utilizados con anterioridad por los almorávides en sus mezquitas (21). Sin embargo, el uso de otros dos tipos de arcos destacando los espacios más relevantes de la misma, como son los arcos polilobulados y de lambrequines, dio singularidad a estas mezquitas. De hecho, el uso del arco de lambrequines fue introducido durante este periodo, expandiéndose junto con el arco polilobulado desde la arquitectura religiosa al ámbito palatino y civil. Un buen ejemplo de ello son las casas almohades localizadas en el yacimiento de Siyāsa en Murcia (22), donde se observa el uso de este tipo de arcos, así como otros elementos como los paños de sebka en viviendas que no pertenecen a la élite de la sociedad almohade. Unos ejemplos que demuestran cómo los modelos creados por el poder fueron llegando a la sociedad y fueron adoptados por ésta.

En cuanto a los soportes, estos continuaron con la utilización de los pilares de ladrillo, en este caso de planta cruciforme, aunque existe alguna excepción en las que se usaron las columnas de mármol, como es el caso de la mezquita de al-Manṣūr en Rabat.

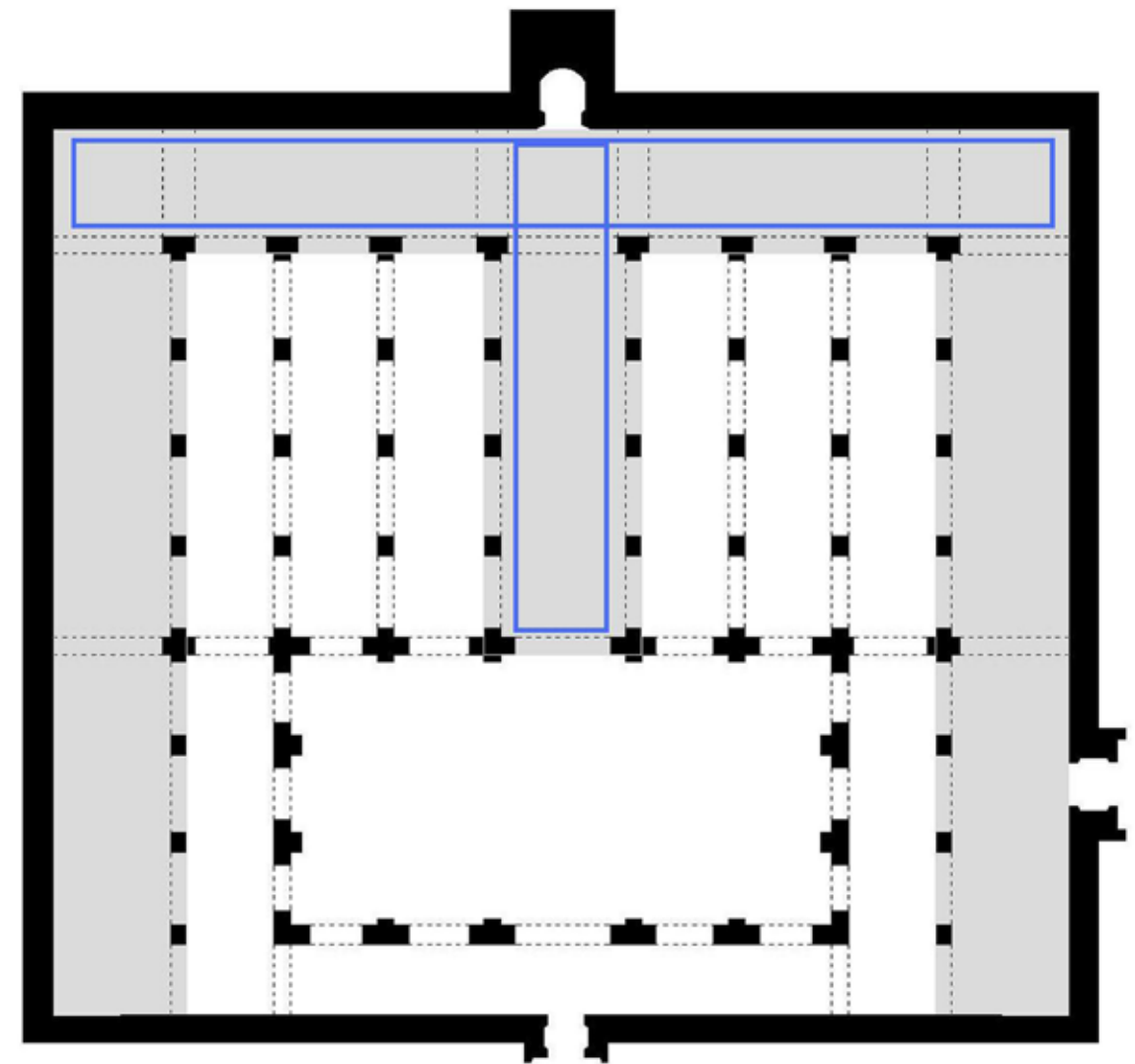
El elemento más conocido del modelo de mezquita almohade es su estructuración interna en torno a un eje en “T”, que fue heredado de la gran mezquita de Qayrawān y que los almohades convierten en un elemento propio, haciendo que muchas veces se olvide que ya estaba presente dentro de la gran mezquita de Córdoba y en los oratorios almorávides. Sin embargo, la realidad es que los almohades no utilizaron esta estructura como lo habían hecho sus predecesores, sino que transformaron este eje en “T” en una estructura en “E” invertida que engloba el patio de abluciones, como ya analizó C. Ewert (23) en su análisis de las mezquitas de Tīnmal y la Kutubiyya. De hecho, dicha estructura en “E” invertida, fue utilizada por primera vez en estas dos mezquitas y posteriormente trasladada al resto de mezquitas creadas durante este periodo

(IL. 1). Con ese objeto, tanto la nave central de la sala de oraciones, como las dos naves laterales de los extremos de la sala y la nave que corre paralela al muro de la qibla fueron creadas con una mayor anchura que las restantes del conjunto. Así pues, establecieron en planta una diferenciación de los espacios con mayor carga sagrada del oratorio, que serían identificados en alzado con un programa ornamental diferente al resto de la mezquita y que dirigen la mira del fiel hacia el muro de la qibla y el miḥrāb.

En lo referente a este programa decorativo, se puede observar perfectamente dentro de la mezquita de Tīnmal (la única mezquita conservada de estas dos primeras creadas por los Unitarios) cómo los sistemas constructivos (uso de la tapia, el yeso y el ladrillo) y los patrones decorativos predominantes en época almorávide, que por otro lado, eran los que, como ya comentamos, los arquitectos, alarifes y artesanos del momento dominaban, fueron adaptados a la nueva doctrina propugnada por los almohades. El resultado fue una ornamentación visualmente más austera y tendente a formas geométricas, pero con unos trazados más complejos incluso que los de sus predecesores.

De este modo, observamos cómo en la mezquita de Tīnmal el uso de los mocárabes, una de las grandes novedades introducidas por los almorávides (24), se encuentra relegado por un lado a los perfiles de los arcos de lambrequines de la *maqṣūra* y por otro lado a las tres cúpulas que cubren los espacios principales del muro de la qibla. Mientras que dentro del emirato almorávide eran utilizadas de forma más profusa a lo largo del eje en “T” de la sala de oraciones, así como para cubrir otro tipo de edificios como los complejos de abluciones. Un buen ejemplo de ello es la Qubbat al-Bārūdiyyīn de Marrakech. Sin embargo, dentro del mundo almohade debido muy posiblemente a la unión de este elemento con las teorías filosóficas del ocasionalismo suní y sufí (25), fueron apenas utilizadas dentro de las mezquitas y casi únicamente en la nave paralela al muro de la qibla. No obstante, lo que sí supone un importante cambio con respecto a la tradición heredada del mundo almorávide y omeya es el uso de cúpulas de mocárabes para cubrir el miḥrāb de las mezquitas almohades (IL. 2), mientras que hasta el momento fueron utilizadas esencialmente cúpulas con forma de venera. De este modo, se visualiza que ya desde los inicios de la configuración de esta nueva expresión artística un elemento, como son los mocárabes, que a priori debido a su doctrina más cercana al chiismo deberían haber rechazado, puesto que se ha demostrado su uso de forma predominante dentro de las sociedades suníes y sufíes, con un claro rechazo en las chiíes (26). Por otro lado, la idea que persiste del continuo rechazo de los almohades a sus predecesores y de su intento de alejarse de cualquier forma que recordara a estos, como se ha afirmado recurrentemente, se demuestra que debe ser revisada, dado que, como ya venimos observando, los almohades adoptarán y adaptarán los sistemas constructivos y decorativos más

relevantes del periodo anterior. Si bien es cierto que en el caso de los mocárabes los utilizaron de forma restringida en el ámbito religioso, hasta la llegada del califato de Abū Yūsuf Ya‘qūb (al-Manṣūr) cuando trascienden al ámbito civil, siendo utilizados de forma sutil en puertas como es en el caso de Bāb al-Agnāw (27).



IL. 1. Dolores Villalba Sola, Eje en “E”, planta de la mezquita de Tīnmal (Marruecos).



IL. 2. Cúpula del mihrāb de la mezquita de la segunda Kutubiyya (Marrakech, Marruecos). Fotografía: Dolores Villalba Sola (realizada con un permiso especial del Ministerio de Bienes y Asuntos Islámicos y del Ministerio de Cultura del Reino de Marruecos), 2011.

Otro elemento cuya adaptación y nueva concepción se observa perfectamente en la mezquita de Tīnmal, así como en los vestigios de la mezquita de la primera Kutubiyya es el uso del ataurique en la decoración. En este caso, una labor de ataurique formada a través de palmas lisas, o mejor dicho, una palma que en estas dos primeras mezquitas construidas por los almohades fue desprendiéndose de los detalles trepanados de los que disponía durante el periodo almorávide, hasta llegar a la característica palma lisa almohade (IL. 3). Dichas hojas de palma son como uno de los elementos diferenciadores de la producción almohade, que ha sido unido a una forma de interpretación de la doctrina unitaria, cuyas teorías le llevarían a huir de la exuberancia ornamental que les precedió en el occidente islámico.

Por otro lado, debemos advertir que este motivo floral comenzará a ser usado no sólo para decorar espacios delimitados geométricamente, sino también para crear los perfiles de los arcos de lambrequines que se colocaban en la *maqṣūra* de sus mezquitas, así como para la creación de los

primeros paños de sebka que conocemos del periodo almohade (28), por lo tanto, de una trama de rombo que se convirtió en uno de los símbolos de la dinastía, como aludiremos más adelante. Asimismo, esta labor de palma simple servirá para delimitar otro elemento de larga tradición en el arte islámico: las conchas o veneras. Las cuales aparecen flanqueadas, por lo general, por un entramado de palmas lisas que la rodean y acogen, composición que ya vemos bien definida en la mezquita de Tīnmal, en cuyo interior aparecen utilizadas decorando el arranque del arco de unión de la *maqṣūra* con la sala de oraciones. Un modelo que se repetirá en otras construcciones como en la mezquita de la segunda Kutubiyya, en Bāb al-Oudaia y Bāb ar-Rouah por ejemplo. Dicho motivo ha sido interpretado como un medio a través del cual simbolizar la supremacía del Califato y su legitimación dinástica, como indicaba P. Cressier (29).



IL.3. Evolución palma lisa almohade. A la derecha detalle palma Mezquita Tīnmal (Marruecos), a la izquierda detalle palma Bāb al-Agnāw (Marrakech). Fotografías: Dolores Villalba Sola.

Otra de las innovaciones que hicieron del arte almohade una expresión artística diferente fue la creación de un nuevo modelo de miḥrāb, mucho más austero que los construidos hasta el momento en el occidente islámico (IL. 4). Dicho modelo se basa en un arco de herradura que arranca a partir de un salmer en forma de “S”, que ya eran usados por los almorávides. Sin embargo, dichos salmeres fueron adoptados por los almohades como parte propia de su nueva expresión artística, sufriendo un importante desarrollo estético durante este periodo; de hecho pasan de ser un elemento definido casi geométricamente, a construirse a través de hojas de palmas, las cuales al enroscarse parecen crear la forma de una serpiente en sus ejemplos más avanzados en el tiempo, como los que observamos en las puertas monumentales de Rabat. Esta es la razón por la que dichos motivos son conocidos como salmeres serpentiformes.



IL. 4. A la derecha miḥrāb de la Mezquita Tīnmal (Marruecos) y a la izquierda miḥrāb de la Mezquita de Córdoba. Fotografía: Dolores Villalba Sola.

Con respecto a la estructura de este nuevo prototipo de miḥrāb, trasdosando el mencionado arco de herradura encontramos arcos polilobulados y enmarcado por un alfiz geométrico con una labor de lazo que deja las albanegas sin decoración, a excepción de su centro que aparece adornado con una flor o roseta que culmina en piñas o pimientos. Por último, para finalizar el conjunto

se levanta sobre el ya nombrado alfiz un friso de vanos ciegos, que se intercalan con celosías decoradas con motivos geométricos y vegetales. De esta manera, el aspecto exterior del miḥrāb presenta una estructura mucho más austera que las de los anteriores, la cual se completa en el interior con un nicho poligonal cubierto por cúpula de mocárabes. Interiormente el miḥrāb se encontraba decorado con una banda epigráfica sobre la que se levanta una decoración de arcos de hojas polilobulados ciegos rematados por un friso geométrico, manteniendo la sobriedad de todo el conjunto. Un modelo que vemos reproducido en los miḥrāb de todas las mezquitas conservadas construidas por los almohades, a saber: la mezquita de Tīnmal, la de la segunda Kutubiyya de Marrakech, la mezquita de al-Manṣūr, la mezquita de Tāza, la mezquita de Mértola y la mezquita aljama de Almería (IL. 5).



IL. 5. A la derecha arcos de hojas del miḥrāb de la Mezquita de la segunda Kutubiyya (Marrakech) y a la izquierda arcos de hojas del miḥrāb de la Mezquita de Mértola (Portugal). Fotografías: Dolores Villalba Sola (la fotografía de la mezquita de la Segunda Kutubiyya, realizada con un permiso especial del Ministerio de Bienes y Asuntos Islámicos y del Ministerio de Cultura del Reino de Marruecos).

En relación con ese nuevo modelo de miḥrāb, es necesario analizar de forma más pormenorizada el desarrollo de las nuevas fórmulas epigráficas que se comenzarán a usar a partir del periodo almohade. Así debemos hacer alusión a la inscripción del miḥrāb de la mezquita de la segunda Kutubiyya que conservamos a día de hoy y que es considerada como una obra histórica, ya que es la primera vez que aparece la cursiva unida a una inscripción religiosa en el interior de un miḥrāb. Una apreciación de la que ya hablaban H. Basset y H. Terrasse, sin embargo no realizaron una reproducción ni traducción de la misma (30), algo que sí hizo G. Deverdun (31) indicando que se trataba de una reproducción de la Sūra XXII del Corán. Una Sūra que introduce en occidente la tradición oriental de las mezquitas yemeníes en las que se reproducen la aleya 76 de la Sūra XXII (32). No obstante, los almohades rompieron en cierto modo con esta tradición oriental, ya que crearon una nueva fórmula al añadir la aleya 77 haciendo mención a la *ḡihād*, uno de los elementos más determinantes dentro de la doctrina e ideología almohade. De igual forma, esta inscripción se encuentra precedida, al igual que ocurre en el resto de grandes inscripciones epigráficas de este periodo, como por ejemplo en la de Bāb al-Aknāw, por medio de tres fórmulas laudatorias, que son una de las aportaciones más importantes de este periodo al mundo de la epigrafía arquitectónica, es decir, la combinación del uso de la *baslama*, la *taṣliya* y el *ta'awwud* (33).

Así se observa cómo las inscripciones monumentales alcanzan en época almohade una dimensión especial que según investigadores como M<sup>a</sup> A. Martínez Núñez no habían logrado hasta el momento. De lo que no cabe duda alguna es, por un lado, de la fuerte unión entre la epigrafía y la propaganda ideológica del Califato, no sólo en la arquitectura, sino también en otro tipo de objetos artísticos y económicos como monedas, cerámicas, tejidos, etc. En los cuales se destaca el uso de las inscripciones epigráficas. Y por otro lado, tampoco existe duda de la gran evolución que la epigrafía sufrió durante este periodo, dado que ya en la mezquita de Tīnmal encontramos los primeros ejemplos de celosías con caligramas epigráficos. El sistema epigráfico más complejo y avanzado que existe dentro de la epigrafía artística y monumental, cuyo origen ha sido atribuido a este periodo, dado que no conservamos ejemplos anteriores de este tipo de creaciones epigráficas. Así podemos constatar nuevamente su nacimiento dentro de un ámbito estrictamente religioso y su traspaso al mundo civil con ejemplos tan destacados como los caligramas de Bāb al-Oudaia en Rabat (IL. 6).

No obstante, si existe un elemento representativo de las mezquitas creadas por los unitarios es su alminar. Esta torre encarna parte de la gran revolución arquitectónica almohade, ya que para su plasmación se creó un nuevo sistema de estructuración, además de un programa decorativo que se perpetuó a lo largo de los siglos y que heredaron las dinastías posteriores. Un buen ejemplo de

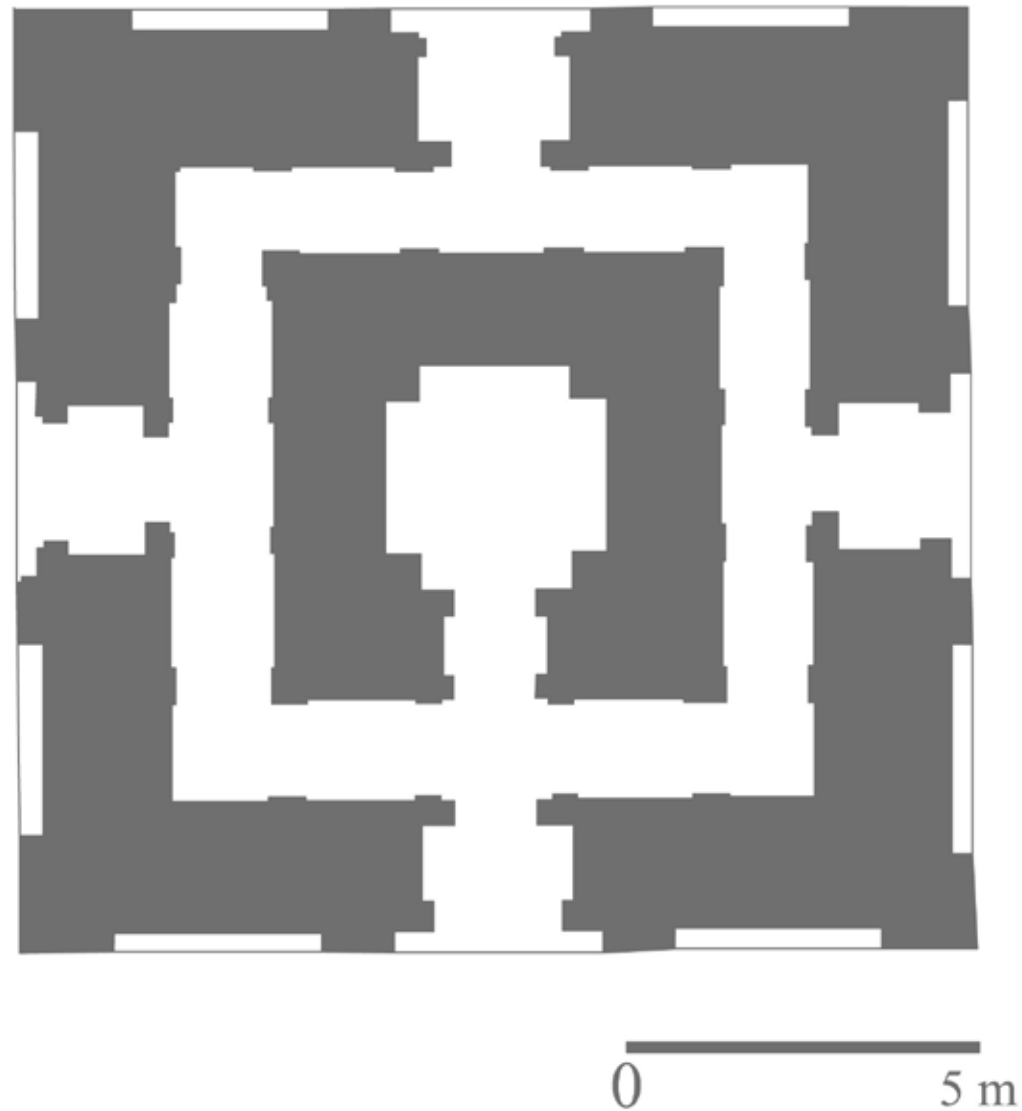
ello son los alminares desarrollados por mariníes, hafsíes, saadíes y alauíes, que reproducen el modelo almohade, así como las torres campanario del mudéjar peninsular.



IL. 6. Ejemplos de caligramas almohades. A la derecha la mezquita de Tīnmal (Marruecos) y a la izquierda Bāb al-Oudaia (Rabat, Marruecos). Fotografías: Dolores Villalba Sola.

Todo parece indicar que la primera vez que este nuevo modelo de alminar fue plasmado fue en el alminar de la mezquita de la Kutubiyya de Marrakech, dado que la mezquita de Tīnmal adoptó una solución completamente diferente, la de un minarete-miḥrāb (34) que posteriormente no se volvió a usar. Aunque debemos advertir que no existen vestigios de la tipología que seguían los alminares durante el periodo almorávide, no obstante todo parece indicar que el tipo de minarete plasmado es una evolución acaecida durante el periodo almohade. La revolución estructural de estos alminares consistió en eliminar el sistema de torre cuadrada en torno a un machón central macizo, a partir del cual se encajaban las escaleras. Por el contrario, se creó un sistema de torre hueca, con una segunda torre hueca en su interior, ambas de planta cuadrada, entre las cuales se acoplaban las rampas de ascenso (IL. 7). Este sistema de rampas y la utilización de un núcleo hueco en el que se insertan cámaras, que presentan importantes conjuntos decorativos, supuso el cambio de concepción en los alminares a partir de ese momento, además de un aumento de la altura de los mismos.





IL. 7. Dolores Villalba Sola, Modelo de alminar almohade, base de la Giralda de Sevilla.

Con respecto al programa decorativo, el modelo del alminar de la Kutubiyya fue plasmado tanto en la denominada Giralda de Sevilla, como en la llamada Torre de Hassan en Rabat, dos de los faros guía del arte almohade. El patrón estético de estos alminares se basa en la superposición de arcos ciegos túmidos, polilobulados, de lambrequines y de herradura. Los cuales aparecen

combinados o formando frisos entrecruzados, que al prolongarse producen paños de rombos a los que denominamos sebka. Asimismo, se observa la utilización de bandas epigráficas y de ornamentación vegetal a base de palmas lisas en los paramentos exteriores e interiores de estos alminares, así como el uso de elementos cerámicos en el exterior y que posteriormente fue adoptada por meriníes, hafsíes y por las dinastías cristianas en la Península Ibérica (IL. 8). De hecho, este último elemento es considerado como una de las grandes aportaciones del arte almohades a la arquitectura del Islam occidental, el uso de la cerámica para decorar exteriormente las construcciones llevadas a cabo sobre todo en al-Andalus y al-Magrib.



IL. 8. Alminares almohades. De izquierda a derecha: alminar de la Kutubiyya de Marrakech (2012), la Giralda de Sevilla (2010), alminar de la mezquita de al-Manşūr en Rabat (2010) y alminar de la mezquita de al-Manşūr, Marrakech (2011). Fotografías: Dolores Villalba Sola.

No obstante, la sebka es considerada como una de las grandes señas de identidad del arte almohade. Su entramado de rombos se conforma por medio de la superposición y entrecruzado de trazas geométricas, vegetales y epigráficas dependiendo del ejemplo al que aludamos. Dicho motivo, que observamos por primera vez utilizado en las mezquitas de la primera Kutubiyya y de Tīnmal, evolucionó tanto en estética como en función a lo largo del periodo almohade (35). Así lo vemos siendo el protagonista de la decoración de los alminares almohades dentro de la arquitectura religiosa, pero también en la arquitectura civil, tanto en palacios como en casas, buen ejemplo de ello es el palacio del Patio del Yeso de los Reales Alcázares de Sevilla, donde la sebka configura

los pórticos del patio. En pórticos también la vemos usada en viviendas de clase media, como en las conservadas en la antigua Siyāsa (36), así como decorando otro tipo de construcciones como por ejemplo baños públicos, como es el caso de los vestigios que conservamos dentro del baño de la Reina en Sevilla (37) (IL. 9).



IL. 9. A la derecha detalle de la sebka del pórtico del palacio de la Contratación de Sevilla (2012); a la izquierda detalle de la sebka de los Baños de la Reina, Sevilla (2011). Fotografías: Dolores Villalba Sola (la fotografía del palacio de la Contratación realizada con un permiso especial de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, España).

De este modo, se observa cómo las trazas, soluciones estéticas y materiales utilizados en las primeras obras creadas por los almohades marcaron las pautas de un nuevo arte. Una nueva expresión artística al servicio de su ideología y doctrina, la cual evolucionaría durante dicho periodo, sobre todo, bajo el califato de Abū Yūsuf Ya‘qūb (al-Manṣūr), creando el sistema artístico que identificamos actualmente como arte almohade.

### 3. REFLEXIONES FINALES

El análisis expuesto con anterioridad nos permite observar cómo la influencia de almorávides y omeyas jugó un importante papel en la creación de la nueva estética almohade, dado que tanto sus sistemas constructivos como decorativos son herederos de estas dos dinastías. Un hecho que resulta lógico, dado que la creación de una nueva expresión artística siempre ha implicado tomar como punto de partida lo precedente para su reinterpretación, como sucedió en el caso de los almorávides con respecto a sus predecesores (taifas y omeyas) y como también ocurrió en el caso de los omeyas con respecto a Bizancio y el imperio Persa Sasánida principalmente. Lo que nos introduce en un ciclo artístico continuo de adopción, apropiación, reinterpretación y finalmente de creación de nuevas expresiones, configuradas para dar respuesta a las necesidades de cada cultura.

En este sentido, hemos podido observar cómo las formas de expresión almohades resultan más austeras que las desarrolladas por omeyas y almorávides, sobre todo en lo que a decoración se refiere. Sin embargo, también hemos podido constatar que en la construcción de esta nueva estética la ornamentación jugó un papel fundamental dentro de la arquitectura desarrollada por esta dinastía. En este caso, una decoración basada en una labor del ataurique en la que resalta la utilización de la palma lisa. Asimismo, dentro de este entramado vegetal destaca el uso de flores o rosetas que culminan las albanegas de muchos de sus arcos, así como la utilización de las denominadas piñas y/o pimientos. En relación también con esta decoración vegetal, encontramos los motivos serpentiformes, es decir, los salmeres ornamentados por medio de un motivo de perfil vegetal en “S”, que ya son utilizadas durante el periodo almorávide, y que los almohades convirtieron en un medio de expresión propia.

De gran relevancia también son las veneras, un motivo largamente utilizado dentro de la arquitectura islámica y que son combinadas, en este caso, con palmas lisas, como un elemento decorativo más, dejando de ser así, las protagonistas de las cubiertas del mihrāb de las mezquitas. Otro de los elementos sobre los que más se ha debatido a lo largo de la historiografía del arte almohade es la decoración geométrica. Esto es debido a esa tendencia que tanto el trazado arquitectónico como los diseños ornamentales almohades tienen a la geometría. Y que dio lugar a un nuevo modelo de mihrāb, como hemos observado, traspasado posteriormente a las grandes puertas monumentales de este periodo, en las cuales la epigrafía jugó un importante papel como ya hemos indicado. Unos conjuntos epigráficos cuyas composiciones base, tanto ideológicas como estéticas fueron fraguadas en las dos primeras obras construidas por los almohades: la mezquita de la primera Kutubiyya y la mezquita de Tīnmal.

De este modo, es posible concluir que las pautas de la nueva estética artística almohade se fraguaron

entre los años 1147-1148 principalmente, bajo el gobierno del califa ‘Abd al-Mu’min, como resultado de la necesidad de creación de un aparato administrativo y estético que representara al nuevo califato. Asimismo se observa que el punto de partida de este nuevo arte se encuentra en la herencia almorávide y omeya, aunque la influencia de la estricta doctrina unitaria hizo que los motivos y técnicas tradicionales fuesen utilizados de forma diferente hasta constituir una nueva expresión artística bien diferenciada. La cual se vio también influenciada por el origen *amazigh* de los almohades, que determinó el uso de diferentes motivos, sobre todo geométricos, en sus composiciones.

- (1) IBN SIMĀK. *al-Ḥulal al-Mawṣiyya. Crónica almorávide, almohade y benimerín*. Traducción de A. Huici Miranda. Te-tuán: Editora Marroquí, 1951, p. 124. Así como en IBN ‘IDĀRĪ. *al-Bayān al-Mugrib, nuevos fragmentos almorávides y almohades*. Traducción de A. Huici Miranda. Valencia: Gráficas Bautista, 1963, p. 141.
- (2) IBN SIMĀK, Op. cit., p. 124.
- (3) “... luego llegó a Almería y entro en una nave para ir a Oriente, donde estuvo ausente hasta que llegó a Marrakus el año 514 (1120)” (Ibid., p. 124).
- (4) HUICI MIRANDA, A. *Historia política del Imperio Almohade*. Granada: Universidad de Granada, colección Archivum, 2000, p. 29.
- (5) Ibid., pp. 31-32.
- (6) Esta leyenda da forma a la reforma religiosa almohade y hace de ella casi una revelación divina. (BURESI, P. “L’Empire almohade. Le Maghreb et al-Andalus (1130-1269)”. En: HURLET, F. *Les Empires. Antiquité et Moyen Âge. Analyse comparée*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 227).
- (7) IBN ‘IDĀRĪ, Op. cit., pp. 141-142.
- (8) IBN ABĪ ZAR’. *Rawḍ al-Qirtās*. Traducción de A. Huici Miranda. Valencia: Imprenta J. Nácher, 1964, p. 342.
- (9) *Al-Mahdī* es el profeta que debe llegar al final de los tiempos para organizar una sociedad islámica perfecta.
- (10) “... así lo define Muḥammad Ibn Tūmart —«o, en realidad, se define a sí mismo»— afirmando la necesidad de creer en el Imanato, siendo el ‘Imam «impecable», repasando los Imanes que habían existido, las obligaciones de los musulmanes hacia ellos, entre otras la de los musulmanes hacia él, entre otras la de la **obediencia**. Coincide en muchas propuestas con las de la Si’a, por ejemplo al calificar al ‘Imam de **verídico, justo e incapaz de realizar heréticas innovaciones**, pero, aparte del si’ismo, da una relación de Imames propia, contando como tales a Adán, Noé, Abraham, David, Jesús, Muhammad, Abu Bakr b. ‘Umar, sin incluir a ‘Utman ni a ‘Ali, aunque implícitamente los reconozca como tales, pues les otorga esa calificación a los sucesores del Profeta durante los treinta años posteriores a su muerte, con lo cual queda ‘Ali b. Abi Ṭalib incluido, pues murió precisamente el año 661, fecha a partir de la cual, **advierde Muḥammad Ibn Tūmart, el mundo se ha llenado de injusticia, hasta su propia aparición, la de Muḥammad Ibn Tūmart, llegado a combatir el error, restablecer la verdad y la justicia**. Por eso, **el musulmán fiel ha de creer en él, seguirle e imitarlo, tanto en asuntos espirituales como materiales...**” (VIGUERA MOLINS, M. J. *Los Reinos de Taifas y las Invasiones Magrebíes (Al-andalus del S.XI al XIII)*. Madrid: MAPFRE, 1992, p. 208).
- (11) Ibid., pp. 208-209.
- (12) Dogma de la unidad de Dios que ha sido varias veces traducido del árabe a diversos idiomas occidentales. En este caso utilizaremos la traducción de A. Huici Miranda, aunque debemos advertir que en la actualidad es necesaria una revisión de algunas partes de las traducciones realizadas hasta el momento. Entre el resto de traducciones que se han realizado destaca: GOLDZIHNER, I. *Livre de Mohammed Ibn Toumert. Mahdi des almohades*. Argelia: Orientale Pierre Fontana, 1903, p. 241.
- (13) HUICI MIRANDA, Op. cit., p. 35.
- (14) Instauración del Califato por ‘Abd al-Mu’min en el año 1133 d. C.
- (15) ANÓNIMO. *Kitāb al-Istibṣār fī ‘aya’ib al-amsar*. Edición de ‘A. Ḥ S. Zaglul. Casablanca: Dār al-Naṣar al-Ma-grebiyat, 1985, fol. 80.
- (16) IBN AL-QATTĀN. *Naṣm al-Ŷumām*. Beirut: Dār al-Garb al-Islāmī, 1990, pp. 189-190.
- (17) SEDRA, M. D. “La fondation du ribāṭ de Taza”. *Al-Andalus Magreb*. 2007, n° 14, p. 223. Así como VILLALBA SOLA, D. *La senda de los almohades: arquitectura y patrimonio*. Granada: Universidad de Granada – Casa Árabe de Madrid, 2015, pp. 80-81.

- (18) IBN AL-QATTĀN, Op. cit., pp. 189-190.
- (19) IBN ABĪ ZAR’, Op. cit., p. 388.
- (20) Debemos indicar, en primer lugar, que no se sabe con seguridad si los cinco patios que componen la mezquita de la Qaṣba de Marrakech forman parte del trazado original almohade de la mezquita. No obstante, la conservación de la mezquita de al-Manṣūr de Rabat de forma inacabada y sin transformaciones posteriores al plan almohade, permite observar la evolución en el modelo de mezquita, al crearse una gran sala de oraciones que envuelve en su interior tres patios de abluciones. Una estructura que hace plausible la posibilidad de que el trazado original almohade de la mezquita de la Qaṣba de Marrakech, contemporánea a la de Rabat en el tiempo, siguiese un trazado parecido.
- (21) MARCOS COBALEDA, M. *Los almorávides: arquitectura de un Imperio*. Granada: Universidad de Granada – Casa Árabe Madrid, 2015, p. 267, 318.
- (22) NAVARRO PALAZÓN, J.; JIMÉNEZ CASTILLO, P. *Siyāsa. Estudio arqueológico del despoblado andalusí (SS. XI-XI-II)*. Murcia: El Legado Andalusi, 2007.
- (23) EWERT, C.; WISSHAK, J. *Forschungen zur almohadischen Moschee. II. Die Moschee von Tinmal*. Mainz am Rhein: Verlag Philip von Zabern, 1984, p. 99. También en EWERT, C. “The mosque of Tinmal (Morocco) and some new aspects of Islamic architectural typology”. En: *Proceedings of the British Academy*. 1986, n° 72, pp. 136-141.
- (24) MARCOS COBALEDA, M. “The Garden of Paradise? An Interpretation of Ornamentation in the Almoravid Art”. En: DITTELBACH, T.; SEBESTYÉN, Á. (eds.). *Light Colour Line - Perceiving the Mediterranean. Conflicting Narratives and Ritual Dynamics*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2016, p. 48.
- (25) MESARITES, N. “Muqarnas Vaulting and Ash’ari Occasionalism”. En: TABBAA, Y. *The transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*. Seattle and London: University of Washington Press, 2015, pp. 103-137.
- (26) MARCOS COBALEDA, M.; PIROT, F. “Les muqarnas dans la Méditerranée médiévale depuis l’époque almoravide jusqu’à la fin du XV<sup>e</sup> siècle”. *Histoire et Mesure*. 2016, n° XXXI-2, p. 21, 23, y sobre todo en las pp. 28-29.
- (27) VILLALBA SOLA, Op. cit., pp. 117-118.
- (28) Los vestigios más antiguos de paños de sebka que conservamos pertenecen a la primera Kutubiyya (aprox. 1147 d. C.), los encontramos dentro de la unión de la mezquita de la primera Kutubiyya con su alminar. A estos les siguen en antigüedad los conservados en la *maqṣūra* de la mezquita de Tinmal (aprox. 1148 d. C.).
- (29) CRESSIER, P. “Les portes monumentales urbaines almohades”. En: CRESSIER, P.; FIERRO BELLO, M.; MOLINA MARTÍNEZ, L. *Los almohades: problemas y perspectivas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, vol. 1, pp. 164-167.
- (30) BASSET, H.; TERRASSE, H. “Les deux Kotobīya”. En: *Sanctuaires et forteresses almohades*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001, pp. 218-221.
- (31) DEVERDUR, G. *Inscriptions arabes de Marrakech*. Rabat: Éditions techniques nord-africaines, 1956, pp. 14 y 53.
- (32) MARTÍNEZ NÚÑEZ, M<sup>a</sup> A. “Epigrafía y propaganda almohades”. *al-Qantara*. 1997, vol. 18, fasc. 2, p. 437.
- (33) Baslama: se conoce con este nombre a la fórmula «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» —En el nombre de Dios, Clemente y Misericordioso—, que es una de las frases introductorias más conocidas y utilizadas en los epígrafes no religiosos y fundacionales utilizados desde la época ‘abbasí, aunque no fue hasta la época almohade cuando se utiliza precediendo a una inscripción religiosa. La *taṣliya* es una fórmula laudatoria al profeta Muḥammad: «صلى الله محمد و آل» —Dios bendiga a Mahoma y a su parentela—. Aunque en el caso del mihrāb de la Kutubiyya se utiliza una fórmula más profusa y declaratoria. El uso sistemático de esta fórmula por los almohades ha sido considerado como un medio de expresar la importancia que otorgaban a la misión profética. El *ta’awwud* es el nombre con el que nos referimos a la innovación más importante que introducen los almohades dentro de las inscripciones monumentales ya sean religiosas o no, y que era utilizado por los almorávides en inscripciones funerarias, pero nunca dentro de grandes inscripciones monumentales, de ahí su novedad e importancia. La fórmula muy conocida ahora en el mundo árabe, dado que es recitada antes de nombrar cualquier aleya coránica, consiste en la unión de una invocación a Dios y de una renuncia por así decirlo al demonio: «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم» —Me refugio en Dios de Satanás el maldito—.
- (34) EWERT (1986). Op. cit., pp. 121-122. Así como en EWERT (1984). Op. cit., pp. 49-50. También en VILLALBA SOLA, Op. cit., p. 82.
- (35) VILLALBA SOLA, Op. cit., pp. 212-215.
- (36) NAVARRO PALAZÓN, J.; JIMÉNEZ CASTILLO, P. “La decoración almohade en la arquitectura doméstica: la casa N° 10 de Siyāsa”. En: *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII*. Madrid: Lunberg, 1995, pp. 117-137.
- (37) VV. AA. “Excavaciones en los baños árabes de la Reina Mora (Sevilla)”. En: *Anuario arqueológico de Andalucía 1985*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1987, p. 346.