

COORDENAÇÃO

Isabel Cristina F. Fernandes  
e Maria João V. Branco

INTRODUÇÃO DE José Mattoso

Da CONQUISTA de  
LISBOA à CONQUISTA  
de ALCÁCER ← 1147-1217

---

DEFINIÇÃO e DINÂMICAS de um  
TERRITÓRIO de FRONTEIRA



Edições Colibri

*Biblioteca Nacional de Portugal*  
– *Catálogo na Publicação*

DA CONQUISTA DE LISBOA À CONQUISTA DE ALCÁCER (1147-1217)

Da conquista de Lisboa à conquista de Alcácer (1147-1217) : definição e dinâmicas de um território de fronteira / coord. Isabel Cristina F. Fernandes, Maria João V. Branco. – 1ª ed. – (Extra-colecção)

ISBN 978-989-689-871-7

I – FERNANDES, Isabel Cristina F., 1957-

II – BRANCO, Maria João V., 1961-

CDU 94(469)''1147/1217''(042)

**Título:** Da Conquista de Lisboa à Conquista de Alcácer (1147-1217).  
Definições e dinâmicas de um território de fronteira

**Coordenação:** Isabel Cristina Ferreira Fernandes e Maria João Violante Branco

**Introdução:** José Mattoso

**Autores:** Carlos de Ayala Martínez, Christine Mazzoli-Guintard, Dolores Villalba Sola, Francesco Renzi, Francisco García Fitz, José Augusto Oliveira, Hermínia Vilar, Inês Lourinho, Jonathan Wilson, José Varandas, Luís Carlos Amaral, Manuela Santos Silva, Manuel Fialho, Maria Antónia Martínez Nuñez, María Jesús Viguera Molins, Maria Marcos Coboleda, Maria Teresa Lopes Pereira, Mário Jorge Barroca, Sophie Gilotte.

**Editor:** Fernando Mão de Ferro

**Revisão crítica:** M. J. V. Branco | I. C. F. Fernandes

**Revisão ortográfica e tipográfica:** I. C. F. Fernandes / J. F. Duarte Silva

**Paginação:** Abílio Alves

**Capa:** Raquel Ferreira sobre imagem de base de Ricardo Naito

**Depósito legal n.º** 457 118/19

Lisboa, 14 Junho de 2019

## SUMÁRIO

<b>Apresentação</b> .....	7
<b>José Mattoso</b>	
Introdução .....	9
<b>Maria Jesús Viguera Molins</b>	
<i>Pensamiento, acción e impacto de los almorávides y almohades en al-Andalus</i> .....	15
<b>María Marcos Cobaleda e Dolores Villalba Sola</b>	
<i>Fronteras entre el arte almorávide y almohade: oposición y complementariedad</i> .....	33
<b>Christine Mazzoli-Guintard</b>	
<i>Paisajes urbanos del Garb al-Andalus en época almohade</i> .....	55
<b>Sophie Gilotte</b>	
<i>La dernière bataille. Traces archéologiques du siège d'Albalat en 1142</i> ...	81
<b>Maria Antonia Martínez Núñez</b>	
<i>La Placa de Sesimbra y otras manifestaciones epigráficas almorávides y almohades al sur del Tajo</i> .....	111
<b>Carlos de Ayala Martínez</b>	
<i>Ideología de cruzada y órdenes militares en el contexto de la reconquista (Siglos XII-XIII)</i> .....	145
<b>Inês Lourinho e Manuel Fialho Silva</b>	
<i>Lisboa nas vésperas da conquista: da política à topografia</i> .....	167
<b>Luís Carlos Amaral</b>	
<i>A restauração da diocese de Lisboa em 1147 e os primórdios da formação de uma Igreja 'portuguesa'</i> .....	189

**Jonathan Wilson**

*Soeiro (II) Viegas, Bishop of Lisbon and the  
'First Portuguese Crusade'* ..... 209

**Francesco Renzi**

*Un regno sotto la protezione di San Pietro. I rapporti tra il Portogallo  
e la Sede Apostolica da una prospettiva romana (1143-1212)* ..... 237

**Manuela Santos Silva**

*A paisagem do território de entre Tejo e Sado através da documentação  
régia (Sécs. XII-XIII)* ..... 275

**José Augusto Oliveira**

*Vigiar o Tejo, vigiar o mar: a definição dos concelhos de Almada  
e Sesimbra* ..... 285

**Hermínia Vilar**

*Em torno de Évora como espaço de fronteira (1190-1217)* ..... 317

**Mário Jorge Barroca**

*A guerra de cerco em Portugal (1147-1217)* ..... 337

**José Varandas**

*O assédio a Alcácer. Alguns problemas de história militar* ..... 365

**Francisco García Fitz**

*La guerra en la Península Ibérica entre mediados del siglo XII  
y la conquista de Alcácer (1217)* ..... 391

**Maria Teresa Lopes Pereira**

*Sub Tuum Praesidium: a igreja de Santa Maria do Castelo  
de Alcácer do Sal desde a 'Reconquista'* ..... 403

# FRONTERAS ENTRE EL ARTE ALMORÁVIDE Y ALMOHADE: OPOSICIÓN Y COMPLEMENTARIEDAD

María Marcos Cobaleda\*  
Dolores Villalba Sola\*\*

## 1. Introducción

A pesar de la conocida rivalidad existente entre almorávides y almohades, desde el punto de vista artístico, tradicionalmente se ha realizado un estudio conjunto de ambos movimientos<sup>1</sup>, salvo algunas excepciones

---

\* Universidad de Málaga (UMA).

Los resultados de la investigación de María Marcos Cobaleda están incluidos en el Proyecto ArtMedGIS, que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Comisión Europea, en el marco de las acciones Marie Skłodowska-Curie, bajo el grant agreement n.º 699818.

\*\* Universidad de Granada (UGR).

Los resultados de la investigación de Dolores Villalba Sola 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 n.º SFRH/BPD/97922/2013.

<sup>1</sup> TERRASSE, Henri, «Art almoravide et art almohade», en *Al-Andalus*, vol. 26, fasc. 2 (1961), p. 436-447; TERRASSE, Henri, *L'art hispano-mauresque. Des origines au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Éditions G. van Oest, 1932; MEUNIE, Jacques; TERRASSE, Henri, *Recherches archéologiques à Marrakech*, t. LIV, Paris, Publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines, 1952; MARÇAIS, George, *La berbérie musulmane & l'Orient au Moyen Âge*, Casablanca, Afrique Orient, 1991; GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel, *Arte español hasta los Almohades. Arte Mozárabe*, Madrid, Plus Ultra, 1951; TORRES BALBÁS, Leopoldo, *Artes almorávide y almohade*, Madrid, CSIC, 1955; TORRES BALBÁS, Leopoldo, «Arquitectos andaluces de las épocas almorávide y almohade», *Al-Andalus*, vol. 11-1 (1946), p. 214-224; VV. AA. *Itinerario cultural de almorávides y almohades*, Sevilla, Fundación El Legado Andalusi, 1999; LINTZ, Yannick; DELERY, Claire; LEONETTI, Bulle Tui (dirs.), *Maroc médiéval. Un empire de l'Afrique à l'Espagne*, Paris, Hazan – Musée du Louvre, 2014; TRĪKĪ, Hāmid, «al-

limitadas al análisis de edificios aislados<sup>2</sup> o de aspectos puntuales<sup>3</sup> de una u

---

-Masāyid wa wazā'ifuhā bi-Marrākuš zamn al-Murābiṭīn wa-l-Muwaḥidīn», en *Marrākuš min al-Tā'sīs ilā ājir al-'aṣr al-Muwaḥidī. Aṣgāl al-Miltaqā al-Ūlā*, 1988, Marrakech, Universidad al-Qāḍī 'Iyyād, 1988, p. 155-169.

<sup>2</sup> TERRASSE, Henri, «La forteresse almoravide d'Amargo», en *Al-Andalus*, 18 (1953), p. 389-400; TERRASSE, Henri, *La mosquée al-Qaraouiyyin à Fès*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968; MEUNIE, Jacques; TERRASSE, Henri, *Nouvelles recherches archéologiques à Marrakech*, t. LXII, Paris, Publications de l'Institut des Hautes Études Marocaines, 1957; MARÇAIS, George, «La chaire de la Grande Mosquée d'Alger», en *Hespéris*, t. I, 4.º trimestre (1921), p. 359-386; TORRES BALBÁS, Leopoldo, «El barrio de casas de la Alcazaba malagueña», en *Al-Andalus*, vol. 10, 2 (1945), p. 396-409; ALMAGRO GORBEA, Antonio, «La mezquita mayor de Tlemecén y la cúpula de su maqṣūra», en *Al-Qanṭara. Revista de Estudios Árabes*, vol. 36, 1 (2015), p. 199-257; CRESSIER, Patrice; ERBATI, Larbi, «Note sur la forteresse almoravide du Tāsgimūt», *Archéologie Islamique*, 8-9 (1998-1999), p. 55-66; ROBINSON, Cynthia, «Emanationist Thought and the Almoravids: Patronage, Power and the Pierced Stucco Dome of Tlemcen», en D. J. ROXBURGH (ed.), *Envisioning Islamic art and architecture: essays in honor of Renata Holod*, Leiden, Brill, 2014, p. 22-45; TABBAA, Yasser, «Andalusian Roots and Abbasid Homage in the Qubbat al-Barudiyyin in Marrakech», en *Muqarnas*, 25 (2008), p. 133-146; BASSET, Henri y TERRASSE, Henri, *Sanctuaires et forteresses almohades*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001; EWERT, Christian, *Forschungen zur almohadischen Moschee. II. Die Moschee von Tinmal*. Mainz am Rhein, Verlag Philip von Zabern, 1984; EWERT, Christian, «The mosque of Tinmal (Morocco) and some new aspects of Islamic architectural typology», en *Proceedings of the British Academy*, n.º 72, 1986; JIMÉNEZ, Alfonso, *La Giralda*, Sevilla, Aresbank, Banco Árabe-Español, 1995; VALOR PIECHOTTA, Magdalena; VILLAR, José Luis; RAMÍREZ DEL RÍO, José, *Los Almohades: su patrimonio arquitectónico y arqueológico en el sur de al-Andalus*, Sevilla, Consejería de Relaciones Institucionales, 2004; CRESSIER, Patrice; FIERRO, Maribel; MOLINA MARTÍNEZ, Luis, *Los almohades: problemas y perspectivas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 1, 2005; VALOR PIECHOTTA, Magdalena, *Sevilla Almohade*, Sevilla, Sarriá, 2008.

<sup>3</sup> TERRASSE, Henri, «La reviviscence de l'acanthé dans l'art hispano-mauresque sous les Almoravides», en *Al-Andalus*, vol. 26, fasc. 2 (1961), p. 426-435; CRESSIER, Patrice, «Chapiteaux almoravides du Maroc: renaissance ou chaînon manquant?», en M. MÜLLER-WIENER; Ch. KOTHE; K. H. GOLZIO; J. GIERLICH (ed.), *Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Okzident*, Petersberg, University of Bonn, 2004, p. 243-250; EWERT, Christian, *Forschungen zur almohadischen Moschee*, Lieferung 4: die Kapitelle der Kutubiya, Mainz am Rhein, Verlag Philip von Zabern, 1984; EWERT, Christian, «Arte andalusí en Marruecos: los capiteles almohades de la Kutubiyya de Marrakech», en *Actas del I.º Congreso de Arqueología Medieval Española*, Huesca, 1985, vol. 9; NAVARRO PALAZÓN, Julio; JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro, «La decoración almohade en la arquitectura doméstica: la casa n.º 10 de Siyāsa», en Julio NAVARRO PALAZÓN, *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII-XIII*, Madrid, Lunberg, 1995, p. 117-137; MARTÍNEZ NÚÑEZ, María Antonia, «Epigrafía y propaganda almohades», en *al-Qanṭara*, vol. 18, fasc. 2, 1997.

otra dinastía. En estos trabajos tradicionales, ha prevalecido la idea de que la irrupción almohade en el Occidente islámico supuso una brusca ruptura con el movimiento anterior, tanto desde el punto de vista histórico como desde el artístico y cultural, centrándose en la idea de oposición entre ambos.

En este contexto, los aspectos complementarios entre almorávides y almohades han sido dejados de lado, especialmente desde el punto de vista artístico, donde siempre se han resaltado los aspectos novedosos y de ruptura introducidos por los Unitarios con la creación de su Califato. Si bien es cierto que el arte y la arquitectura almohades en algunos aspectos resultan altamente innovadoras, muchas de sus soluciones artísticas y arquitectónicas beben directamente de algunos elementos que ya habían sido introducidos o desarrollados por los almorávides durante la primera mitad del siglo XII –que, paradójicamente, en la mayoría de los casos, éstos habían introducido en su arte como un medio de propaganda política y religiosa frente al avance del movimiento almohade.

De este modo, el propósito de este trabajo es analizar qué elementos del arte islámico occidental fueron utilizados por vez primera durante la época almorávide, o fueron ampliamente desarrollados por esta dinastía bereber, y cómo evoluciona su uso durante la época almohade. Para ello, hemos partido del análisis de los vestigios almorávides y almohades conservados tanto en el Norte de África como en al-Andalus, para concretar qué elementos introducidos por los primeros tuvieron cierta continuidad durante la época almohade, y hemos seguido su evolución durante este periodo, contemplando también los cambios de significado y uso que pudieron tener estos elementos.

En este contexto, resulta fundamental tomar como punto de partida el análisis del territorio gobernado por ambas dinastías. En el caso almorávide, por vez primera se consigue la unidad política y religiosa de ambas orillas del Estrecho de Gibraltar, llegando a dominar un Imperio que abarcaba desde Mauritania hasta Zaragoza en su momento de máxima expansión (Fig. 1). Durante el Califato almohade, este territorio fue modificado, con una mayor expansión hacia el Este, llegando hasta los territorios de Ifriqiyya (actual Túnez), pero reduciendo sensiblemente sus dominios hacia el Sur y el Norte, con la pérdida de control del Tajo en el caso andalusí, así como de los territorios al Sur del Atlas en el caso africano (Fig. 2). Gracias a la unidad territorial experimentada en el Norte de África y al-Andalus bajo el gobierno de sendas dinastías, los fenómenos de introducción de nuevos elementos artísticos y de su continuidad durante la etapa posterior pueden observarse en ambas orillas del Estrecho de Gibraltar, siendo muestra de la unidad cultural entre el Magreb y la Península Ibérica durante los siglos XII y XIII.

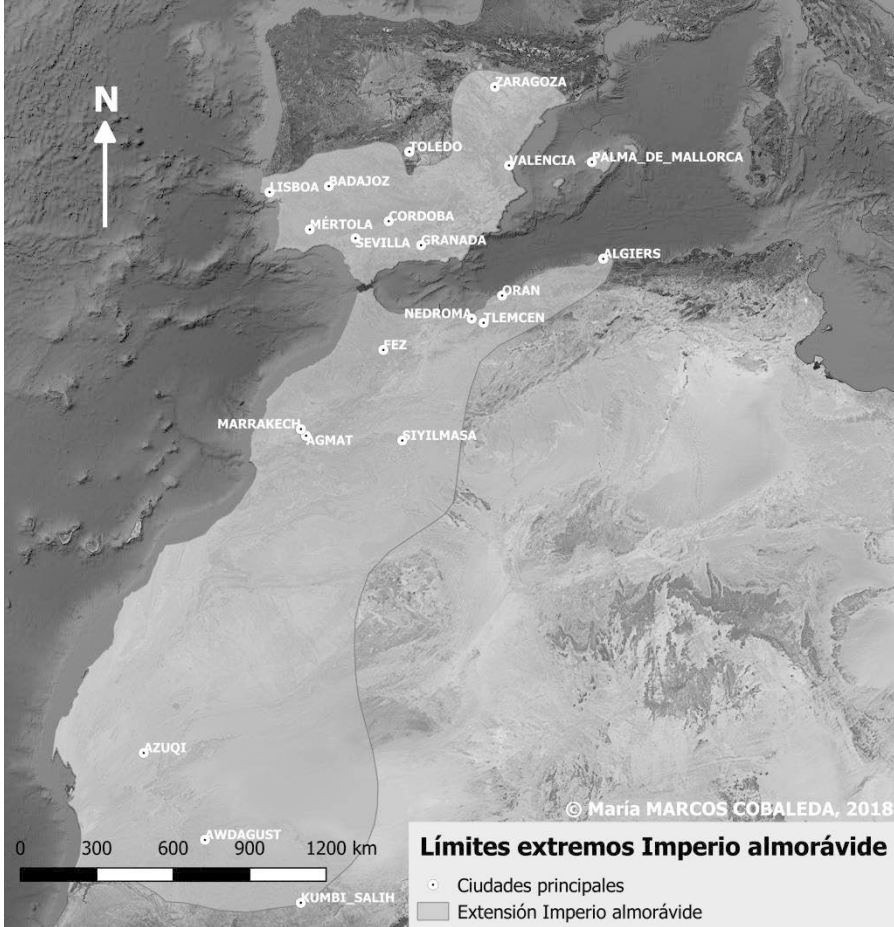


Fig. 1 – Límites extremos del Imperio almorávide entre 1116 y 1118.  
 Fuente del mapa de base: Google Satellite. Autora: María MARCOS COBALEDA.

## 2. Contribuciones de los almorávides al arte y la arquitectura islámicos en Occidente

Tradicionalmente, las aportaciones de los almorávides al arte y la arquitectura islámicos no han sido tenidas en cuenta en la historiografía, donde se presentaba una imagen de los beréberes como un pueblo rigorista, más preocupado por la ortodoxia religiosa<sup>4</sup> y las cuestiones militares<sup>5</sup> que

<sup>4</sup> VIGUERA MOLINS, María Jesús, «Las dinastías norteafricanas: almorávides y almohades (siglo XI-XIII)», en Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ (coord.), *Cuadernos de*



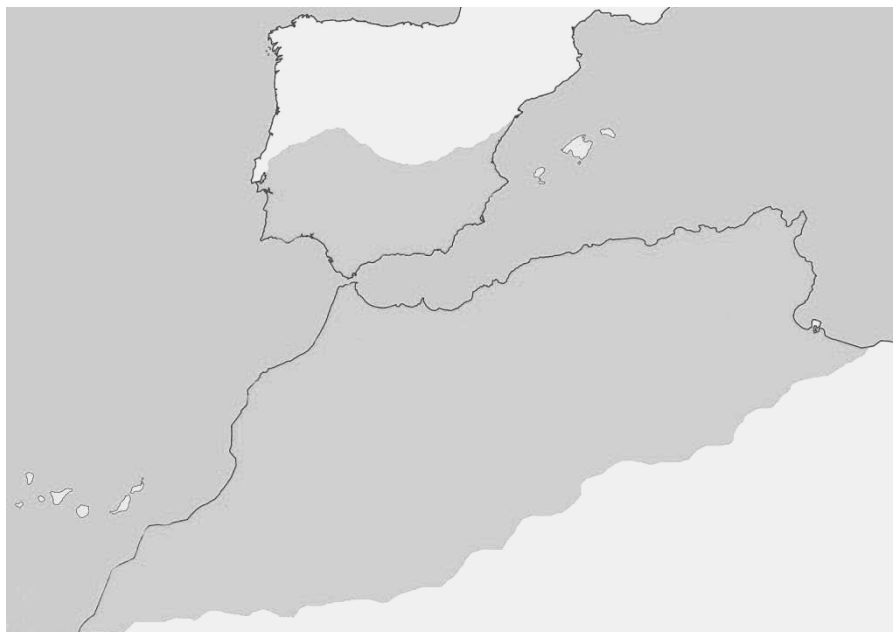


Fig. 2 – Límites del Califato almohade. Autora: Dolores VILLALBA SOLA.

por los aspectos relacionados con la estética y las artes. No obstante, un análisis detenido de las construcciones almorávides conservadas lleva a pensar que esta visión tradicional no es más que una aproximación parcial a lo que fue la realidad almorávide, donde se creó una estética propia ligada a una simbología concreta relacionada con los aspectos de la supremacía política y religiosa frente a los almohades, que encontró en las artes una magnífica vía de propaganda<sup>6</sup>. No obstante, es cierto que la arquitectura

---

*trabajo de Historia de Andalucía II. Al-Andalus*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1997, p. II.

<sup>5</sup> BOSCH VILÁ, Jacinto, *Los Almorávides*, Granada, Universidad de Granada, 1956 (reedición 1990), p. 62; VIDAL CASTRO, Francisco, «La expansión en el Magreb y al-Andalus», en *Mauritania y España, una historia común. Los almorávides, unificadores del Magreb y Al-Andalus (siglos XI-XII)*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2003, p. 84.

<sup>6</sup> MARCOS COBALEDA, María: «En torno al arte y la arquitectura almorávides: contribuciones y nuevas perspectivas», en María MARCOS COBALEDA (coord.), *al-Murābiṭūn (los almorávides): un Imperio islámico occidental. Estudios en memoria del Profesor Henri Terrasse*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2018, p. 335.

militar, ligada a la importancia de la expansión territorial inicial para el movimiento y a las necesidades de defensa frente a los almohades y a los reinos cristianos peninsulares en un momento posterior, tuvo un destacado papel dentro de la actividad edilicia almorávide.

Con la construcción del Qaṣr al-Ḥaḡyar en 1070 por Yūsuf ibn Tāšufīn<sup>7</sup>, quedaron establecidos algunos de los elementos más habituales empleados en la arquitectura militar de época almorávide: el uso del morrillo como material constructivo (una combinación de piedras irregulares unidas con argamasa de cal)<sup>8</sup> y de torres cuadrangulares macizas al interior. Estas características no sólo están presentes en la fortaleza marrākušī, sino que también pueden encontrarse en otras fortificaciones erigidas en época de este emir, como la fortaleza de Amergo<sup>9</sup> (donde, en este caso, sus torres dibujan una planta semicircular), así como en la muralla de Algeciras en el caso peninsular, levantada tras la entrega de esta plaza fuerte a los almorávides por parte del rey al-Mu‘tamid de Sevilla en 1086<sup>10</sup>. Con la construcción de la muralla de Marrakech en 1126<sup>11</sup>, se introducen las novedades constructivas fruto de las nuevas necesidades defensivas en época del emir ‘Alī Ibn Yūsuf: se mantiene el uso de los bastiones cuadrangulares macizos al interior, en especial situados en las zonas más débiles de la muralla

---

<sup>7</sup> IBN ‘IDĀRĪ, *al-Bayān al-Mugrib: nuevos fragmentos almorávides y almohades*, traducidos y anotados por Ambrosio Huici Miranda, Valencia, Gráficas Bautista, 1963, p. 40.

<sup>8</sup> PANIAGUA SOTO, José Ramón, *Vocabulario básico de arquitectura*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2005, p. 222.

<sup>9</sup> Aunque tras la publicación en 2010 del artículo de Manuel Acién Almansa sobre la fortaleza de Amergo (ACIÉN ALMANSA, M. «La fortaleza de Amergo (Marruecos) ¿Otro ejemplo de influencia hispánica en el Magreb?», *Cuadernos de Madinat al-Zahra: Revista de difusión científica del Conjunto Arqueológico Madinat al-Zahra*, n.º 7 (2010), p. 199-217), en el que el autor propone adelantar su construcción, se ha discutido mucho la cronología de esta fortaleza, después de un estudio detallado de las fuentes documentales en las que aparece mencionada, proponemos mantener su tradicional adscripción almorávide. Para más detalles sobre esa cuestión, es posible consultar el artículo MARCOS COBALEDA, María, «Restos materiales del papel de Algeciras en la conquista almorávide de al-Andalus», en Adelaide MILLÁN DA COSTA, Amélia AGUIAR ANDRADE, Catarina TENTE, (ed.), *O papel das pequenas cidades na construção da Europa medieval*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais – Câmara Municipal de Castelo de Vide, 2017, p. 170-171.

<sup>10</sup> IBN SIMĀK, *al-Ḥulal al-Mawšīyya, Crónica árabe de las dinastías almorávide, almohade y benimerín*, trad. Ambrosio Huici Miranda, Tetuán, Editorial Marroquí, 1951, p. 66.

<sup>11</sup> IBN ‘IDĀRĪ, *al-Bayān al-Mugrib: nuevos fragmentos almorávides y almohades*, p. 168-169; IBN SIMĀK, *al-Ḥulal al-Mawšīyya, Crónica árabe de las dinastías almorávide, almohade y benimerín*, p. 115-116.

(junto a las puertas), se generaliza el uso del acceso en recodo simple<sup>12</sup>, para garantizar una mayor protección y se limita el uso del morrillo, reservado a la base de los muros, sobre el que se levantan los paños de muralla realizados en tapial enriquecido con cal<sup>13</sup>. El uso de este material se empleó también en la línea de fortalezas erigidas entre el Atlas y la capital almorávide para prevenir los ataques de los almohades, de las que el principal ejemplo es la fortaleza de Tāsgimūt (Fig. 3). En ella, junto a las torres y el acceso realizados en morrillo, se conservan los arranques de los lienzos de muralla sobre los que se disponía el tapial<sup>14</sup>, así como algunos paños de su qaşba, realizados íntegramente con este material<sup>15</sup>.



Fig. 3 – Restos del acceso y la muralla de la qaşba, Fortaleza de Tāsgimūt. Fotografía: María MARCOS COBALEDA.

---

<sup>12</sup> ALLAIN, Charles; DEVERDUN, Gaston, «Les portes anciennes de Marrakech», en *Hespéris*, tomo 44, 1.º y 2.º trimestres (1957), p. 85-87.

<sup>13</sup> LEÓN AFRICANO, Juan, *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, 2004.

<sup>14</sup> BASSET, Henri; TERRASSE, Henri, «Sanctuaires et forteresses almohades (suite). Le ribāt de Tiṭ. Le Tasghimout», en *Hespéris*, tomo 7, 2.º trimestre (1927), p. 160.

<sup>15</sup> ALLAIN, Charles; MEUNIE, Jacques, «Recherches archéologiques au Tasghimout des Mesfouia», en *Hespéris*, tomo 38, 3.º y 4.º trimestres (1951), p. 385, 396.

Como resultado de la unión territorial de ambas orillas del Estrecho de Gibraltar, los almorávides también realizaron obras militares en la Península Ibérica. Esta intención constructiva en suelo peninsular está presente desde la primera llegada de los beréberes, como se ha visto en el caso de la cerca de Algeciras, y continúa durante el gobierno de ‘Alī Ibn Yūsuf, momento en que se realizaron reparaciones y nuevas construcciones militares en las principales ciudades andalusíes tras la incursión de Alfonso I el Batallador en al-Andalus en 1125-1126. De estas obras tenemos noticias en las fuentes árabes, como, por ejemplo, en el caso de Granada:

*«Los charlatanes de vigilancia y algunos albañiles, la noche de la riada, no acabaron los cimientos ni levantaron los contrafuertes, y en el más corto espacio se derrumbó [la muralla] y desplomó gran parte de ella sobre la vecindad por la parte de Bāb al-Rambla y Bāb Ilbīra, y pereció un número que no se cuenta y se multiplicaron las reclamaciones contra la edificación y su ejecutor»<sup>16</sup>.*



Fig. 4 – Lienzo de muralla desde la Puerta de Elvira. Fuente: detalle de la *Plataforma* de Ambrosio de Vico.

<sup>16</sup> IBN ‘IDĀRĪ, *al-Bayān al-Mugrib: nuevos fragmentos almorávides y almohades*, p. 171.

Por las representaciones conservadas de parte de este lienzo de muralla en la *Plataforma* de Ambrosio de Vico (Fig. 4), pueden verse varias torres cuadrangulares, habiéndose documentado gracias a las excavaciones arqueológicas de los últimos años que eran macizas en su interior<sup>17</sup>, como solía ser habitual en este periodo.

Más allá de las construcciones militares, los almorávides introdujeron o desarrollaron varios elementos decorativos y tipologías arquitectónicas, que fueron mantenidas posteriormente tanto en la arquitectura almohade como en la arquitectura islámica occidental, teniendo algunos de estos elementos un gran desarrollo posterior. Entre estas tipologías, podemos incluir 1) el uso de patios de crucero –de lo que es testigo el pequeño riyād del Palacio de ‘Alī Ibn Yūsuf, construido en la primera mitad del siglo XII y documentado durante las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en el solar de la primera Kutubiyya por J. Meunié y H. Terrasse en los años 50 del siglo XX<sup>18</sup>; 2) la epigrafía cursiva con carácter monumental –siendo el ejemplo almorávide más antiguo el de la Qubbat al-Bārūdiyyīn de Marrakech<sup>19</sup> y estando presente posteriormente en todas sus construcciones y en épocas posteriores, alcanzando un grandísimo desarrollo; 3) la generalización del uso de los *muqarnaş* en sus edificios principales<sup>20</sup> –desde los

<sup>17</sup> ÁLVAREZ GARCÍA, José Javier, «La muralla islámica del Monasterio de la Encarnación. Granada. 2004/2005», en *Anuario Arqueológico de Andalucía. 2004.1. Granada*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009, p. 1409.

<sup>18</sup> MEUNIE; TERRASSE, *Recherches archéologiques à Marrakech*, p. 29.

<sup>19</sup> MARCOS COBALEDA, María, *Los almorávides: arquitectura de un Imperio*, Granada, Universidad de Granada – Casa Árabe Madrid, 2015, p. 154.

<sup>20</sup> El uso de los *muqarnaş* no es exclusivo de la arquitectura almorávide. Este elemento nació en Oriente, seguramente en Iraq (TABBAA, Yasser, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle-London, University of Washington Press, 2001, p. 104), a finales del siglo IX o inicios del siglo X, extendiéndose a partir de ahí al Mediterráneo. Los ejemplos más antiguos de *muqarnaş* documentados en el Occidente islámico son los localizados en las construcciones de la Qaşba de los Banū Ḥammād (Argelia), cuya cronología se está retrasando en los últimos años a las obras realizadas en la Qaşba a inicios del siglo XII (CARRILLO CALDERERO, Alicia, *Compendio de los muqarnas: génesis y evolución*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2009, p. 26), es decir, a un momento coetáneo a la época almorávide. A pesar del ejemplo aislado de la Qaşba de los Banū Ḥammād, los almorávides se convierten en los difusores de este elemento en el Mediterráneo occidental, alcanzando sus *muqarnaş* un grandísimo desarrollo en sólo diez años, desde los primeros ejemplos de la Qubbat al-Bārūdiyyīn en Marrakech en 1125 hasta las grandes bóvedas y cúpulas de la Mezquita al-Qarawiyīn de Fez, construidas en 1136-1137 (TERRASSE, *La mosquée al-Qaraouiyyin à Fès*, p. 19). Para un análisis detallado sobre el papel de los almorávides como introductores de los *muqarnaş* en el Occidente islámico y su relación con la Qal‘a, véase MARCOS COBALEDA, María; PIROT, François, «Les muqarnas dans la Méditerranée

ejemplos almorávides más antiguos localizados en la Qubbat al-Bārūdiyyīn de Marrakech hasta los más desarrollados en la Mezquita al-Qarawīyyīn de Fez; 4) la construcción de las denominadas “Masāyīd al-Ŷanāʿiz” –espacios característicos de la época almorávide contruidos junto a sus aljamas a partir de las fatwā-s sobre las oraciones por los difuntos emitidas por el qāḏī ‘Iyyāḏ e Ibn Rušd al-Ŷadd<sup>21</sup>-; 5) el uso de los salmeres en forma de S en el arranque de algunos arcos (siendo los ejemplos más representativos los de la Mezquita al-Qarawīyyīn de Fez); y 6) la generalización del arco túmido o de herradura apuntado –elemento muy difundido no sólo en la arquitectura almorávide, sino también en otras artes (de lo que es muestra el minbar de la Gran Mezquita de Argel) y de una gran proyección posterior.

Una de las construcciones almorávides que mejor representa las nuevas incorporaciones a la arquitectura islámica occidental llevadas a cabo por los beréberes es la Qubbat al-Bārūdiyyīn de Marrakech (Fig. 5), construida en 1125<sup>22</sup> como pabellón de abluciones de la aljama almorávide de la capital del Imperio. Es importante incidir en el destacado papel de esta construcción, dada su pertenencia a la mezquita principal del Imperio, por lo que el emir ‘Alī Ibn Yūsuf encontró en ella el soporte idóneo para introducir todas las novedades que conformarían la estética almorávide: además de la gran riqueza decorativa presente en la qubba, con la variedad de arcos (donde puede verse la utilización del arco túmido tanto en los grandes vanos de la parte inferior como en los abiertos en la parte baja de la cúpula para permitir su iluminación) y la exuberancia de las yaserías vegetales, por vez primera esta dinastía utilizó los *muqarnaš*, situándolos en las cuatro cúpulas de las trompas, así como en el anillo central bajo la cúpula gallonada. Asimismo, la parte alta de los muros de la qubba, bajo el arranque de la gran cúpula, está recorrido por un friso realizado en caligrafía cursiva, siendo el ejemplo almorávide más antiguo donde esta caligrafía se usa con carácter monumental. El empleo de ambos elementos (los *muqarnaš* y la cursiva con carácter monumental) hay que relacionarlo con la búsqueda

---

médiévale depuis l’époque almoravide jusqu’à la fin du XV<sup>e</sup> siècle», *Histoire et Mesure*, n.º 31-2 (2016), p. 20-21.

<sup>21</sup> LINTZ; DELERY; LEONETTI (dir.), *Maroc médiéval. Un empire de l’Afrique à l’Espagne*, p. 204-205, 210. Agradecemos a Maribel Fierro sus indicaciones sobre la fatwā emitida por el qāḏī ‘Iyyāḏ con esta misma temática durante la celebración del Workshop Internacional *Dialogues in Late Medieval Mediterranean: between East and West*, celebrado en el Palacio de Carlos V de la Alhambra de Granada los días 13 y 14 de noviembre de 2017.

<sup>22</sup> MARCOS COBALEDA, *Los almorávides: arquitectura de un Imperio*, p. 149.



Fig. 5 – Interior de la Qubbat al-Bārūdiyyīn de Marrakech.  
Fotografía: María MARCOS COBALEDA.

constante de legitimidad por parte de los beréberes en el Califato ‘Abbāsī<sup>23</sup>, puesto que hay constancia del uso de sendos motivos en la corte bagdadí desde, al menos, un siglo antes<sup>24</sup>.

Esta legitimidad, unida a la imagen de supremacía política y religiosa, se hacía muy necesaria en un momento en que el movimiento almohade se había gestado en las montañas del Atlas y amenazaba la estabilidad del Imperio almorávide. Por ello, el empleo de estos elementos se generaliza a partir de la construcción de la qubba de Marrakech, apareciendo sistemáticamente en las principales construcciones almorávides, como símbolo de una estética propia basada en la intención de transmitir esa supremacía política y religiosa, cada vez más dudosas. La construcción que mejor ejemplifica el desarrollo del modelo creado con la Qubbat al-Bārūdiyyīn es la maqṣūra de la Gran Mezquita de Tremecén, donde se repiten los mismos elementos analizados en Marrakech, perfeccionados y con una mayor complejidad, que, paradójicamente, servirá de punto de partida para algunas de las construcciones almohades posteriores.

<sup>23</sup> TABBAA, Yasser, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, p. 122.

<sup>24</sup> TABBAA, *The Transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, p. 167.

### 3. Pervivencias y rupturas artísticas entre almorávides y almohades

La expresión artística del califato almohade ha sido tradicionalmente catalogada como rupturista, no sólo con sus predecesores, los almorávides, sino también con la tradición artística islámica, especialmente la andalusí. No obstante, el arte desarrollado por este Califato es el resultado, en gran medida, de la adaptación de la tradición artística almorávide y andalusí a su rigurosa doctrina, lo que llevó a la creación de una nueva estética en la que se observan rupturas, pero también pervivencias y evolución.

La construcción de las bases estéticas y artísticas almohades se encuentra unida indisolublemente a la figura de ‘Abd al-Mu’min y a la instauración, por parte de éste, de un Califato<sup>25</sup>, convirtiéndose nuevamente el arte en un medio de representación, en este caso del Califato y de su doctrina.

No fue hasta finales de 1147 e inicios de 1148, una vez consolidado el gobierno de los almohades en al-Magrib, tras la conquista de Marrakech, e iniciada la conquista de al-Andalus, cuando se comenzaron a construir las primeras grandes obras promovidas por el Califato. Las dos primeras obras promovidas por orden del califa ‘Abd al-Mu’min, en las cuales se fijaron las pautas artísticas unitarias, se encuentran directamente ligadas a la religión, ya que se tratan de la mezquita de la primera Kutubiyya de Marrakech de finales del año 1147 aproximadamente<sup>26</sup> y de la mezquita de Tīnmal, una mezquita funerario-conmemorativa mandada construir al lado de la tumba del creador del movimiento almohade, Ibn Tūmart, y en su honor en el año 1148<sup>27</sup>.

La importancia de estas dos obras radica en que deben ser consideradas como las obras de transición entre el arte almorávide y almohade, ya que en ellas las técnicas constructivas, los materiales y las pautas estéticas heredadas tanto de almorávides como del arte andalusí, en especial del periodo omeya, fueron adaptadas para dar respuesta a la doctrina almohade, mezclándose con las características procedentes del arte amazigh propio de las tribus que dieron origen al movimiento unitario<sup>28</sup>. Así, surgiría un nuevo

<sup>25</sup> Instauración del Califato por ‘Abd al-Mu’min en el año 1133 d. C.

<sup>26</sup> ANÓNIMO, *Kitab al-Istibṣār fi ‘aya’ib al-amsar*, editado por ‘Abd al-Hamid Sa‘ad Zaglul, Casablanca, Dar al-Naṣar al-Magrebiyat, 1985, fol. 80.

<sup>27</sup> IBN AL-QATTĀN, *Naẓm al-Ġumām*, Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī, 1990, p. 189-190.

<sup>28</sup> VILLALBA SOLA, Dolores, «El califato almohade y la introducción de un nuevo arte», en María MARCOS COBALEDA (coord.), *Al-Murābiṭūn (los almorávides): un Imperio islámico occidental. Estudios en memoria del Profesor Henri Terrasse*, Granada, Patronato de la Alhambra y el Generalife, p. 86; VILLALBA SOLA, Dolores, «Huellas artísticas amazighes en al-Andalus. Siglos XII-XIII», en *Actas do I Fórum Internacional Euroamazigh de Investigación*, Granada, Fundación Euro-Árabe de Granada y Universidad de Granada (en prensa).



arte que a priori presentaba una menor exuberancia ornamental y un trazado visualmente más simple y puro, pero en el que la geometría jugó un papel determinante, dando lugar a algunos de los diseños geométricos más avanzados del occidente islámico.

De esta forma, la arquitectura religiosa fue la que posibilitó la creación de una nueva expresión artística, convirtiéndose las tres primeras mezquitas construidas por los almohades (Kutubiyya de Marrakech, Tīnmal y Tāza)<sup>29</sup> en el nexo de unión entre la pervivencia del arte almorávide en el almohade y de su evolución hasta la construcción de esos nuevos patrones artísticos. El modelo plasmado en las mezquitas unitarias es, sin duda, un compendio de los parámetros heredados de la mezquita omeya de Córdoba, así como de las mezquitas almorávides. De este modo, observamos el uso de la planta rectangular en la que se inserta un patio de abluciones, por lo general también rectangular y único, 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<sup>30</sup>, que presentan tres y cinco patios respectivamente. No obstante, dichas mezquitas responden a la evolución sufrida dentro del arte almohade durante el califato de Abū Yūsuf Ya‘qūb (al-Manṣūr), cuando las construcciones unitarias evolucionan hacia una vertiente más monumental y ornamental, representando el poder del Califato frente al exterior. En cualquier

---

<sup>29</sup> Es necesario aclarar la cronología de estas tres mezquitas, puesto que, 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 (SEDRA, Driss, «La fondation du ribāṭ de Taza», *Al-Andalus Magreb*, 14, 2007, p. 223, así como VILLALBA SOLA, Dolores, *La senda de los almohades: arquitectura y patrimonio*, Granada, Universidad de Granada-Casa Árabe de Madrid, 2015, p. 80-81). En dicha fuente aparecen varias alusiones a la construcción de Tāza que permiten retrasar su fecha de construcción al año 1153-54, asimismo, se indica que la mezquita de Tīnmal fue creada en conmemoración a al-Mahdī en el año 543 de la Hégira, por lo tanto, el año 1148 d. C., lo que hace de esta mezquita la segunda en ser construida durante el califato almohade. Así, se eliminaría la tradicional cronología que retrasaba la construcción de Tīnmal al año 1153 según lo indicado por Ibn Abī Zar‘, el cual lo que indica es la ampliación de la citada mezquita durante ese año de 1153, no su fundación: «... distribuyó entre sus habitantes grandes sumas e hizo construir y ensanchar su mezquita...» (IBN ABĪ ZAR‘, *Rawḍ al-Qirṭās*, traducido y anotado por Ambrosio Huici Miranda, Valencia, Imprenta J. Nácher, 1964, p. 388).

<sup>30</sup> Es necesario advertir 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. No obstante, la existencia de varios patios en la mezquita de al-Manṣūr de Rabat 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, incluyese varios patios en la misma.

caso, el modelo de mezquita que permaneció fue el de mezquita de planta rectangular con un patio rectangular bajo el que se levantan los aljibes que abastecen de agua al edificio. Otra de las características de estas mezquitas es la creación de una sala de oraciones con mayores dimensiones que el patio de abluciones. La sala de oraciones se articula por medio de arquerías de arcos túmidos, una tipología de arco característica del periodo almorávide<sup>31</sup>. Asimismo, en el interior de estas salas de oraciones aparecen utilizados, destacando determinados espacios con importante carga simbólica y religiosa, otro tipo de arcos como son los arcos polilobulados, heredados también del periodo almorávide y del arte andalusí, así como los arcos de lambrequines introducidos durante el periodo almohade, arcos estos últimos que fueron transmitidos desde el ámbito religioso hasta el civil y palatino. Un buen ejemplo de ello son las casas almohades localizadas en el yacimiento de Siyāsa en Murcia<sup>32</sup>, 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. Un elemento este de la sebka que fue introducido en este periodo como el faro guía de los alminares almohades y que fue transferido desde la arquitectura religiosa hacia la arquitectura civil, como demuestran obras como los pórticos de los palacios almohades de la Qaṣba de Sevilla. Unos ejemplos que demuestran cómo los modelos creados por el poder llegaron a la sociedad y fueron adoptados por ésta.

Aunque, sin duda, 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 Qaīrawān por los omeyas de Córdoba y por los almorávides, los cuales transfirieron esta estructura a la cultura almohade. Sin embargo, en realidad, la estructura que organiza las mezquitas unitarias es un eje en forma de “E” invertida que engloba el patio de abluciones (Fig. 6), como ya analizó Christian Ewert<sup>33</sup> en su análisis de las mezquitas de Tīnmal y la Kutubiyya, y que supone una evolución de un elemento de pervivencia anterior.

---

<sup>31</sup> MARCOS COBALEDA, *Los almorávides: arquitectura de un Imperio*, p. 267, 318.

<sup>32</sup> NAVARRO PALAZÓN; JIMÉNEZ CASTILLO, *Siyāsa. Estudio arqueológico del despoblado andalusí (SS. XI-XIII)*.

<sup>33</sup> EWERT, *Forschungen zur almohadischen Moschee. II. Die Moschee von Tīnmal*, p. 99. También en EWERT, «The mosque of Tīnmal (Morocco) and some new aspects of Islamic architectural typology» p. 136-141.

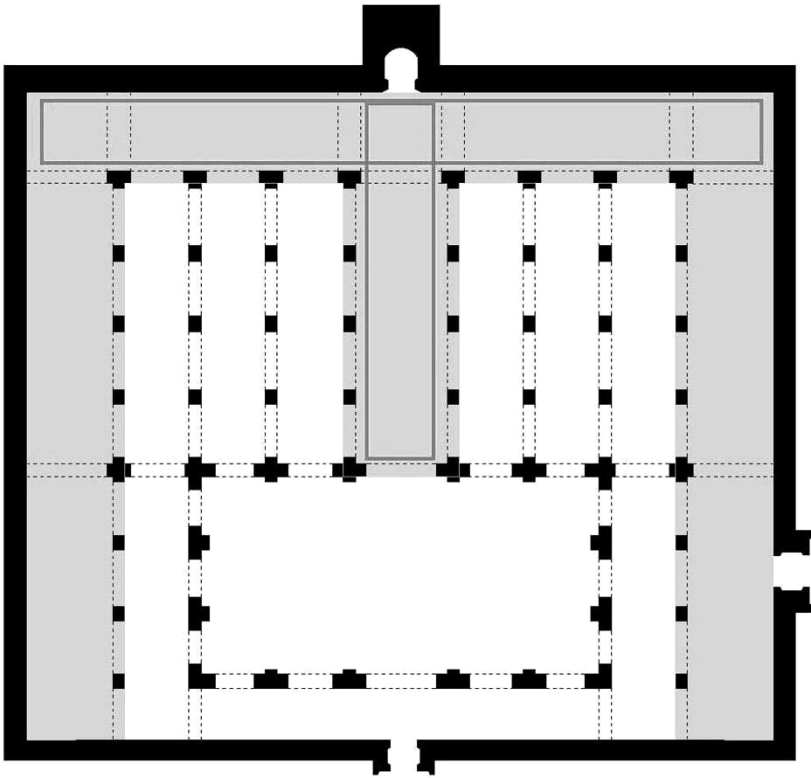


Fig. 6 – Eje en “E”, planta de la mezquita de Tinmal (Marruecos).

Autora: Dolores VILLALBA SOLA.

En lo referente al programa ornamental, en él se puede visualizar de forma bastante clara la herencia almorávide, dado que tanto los sistemas constructivos y decorativos utilizados en las labores de yesería, ladrillo y cerámica, como los patrones decorativos se encuentran directamente unidos a los desarrollados por los almorávides, cuestión que tiene que ver con el hecho de que los arquitectos, alarifes y artesanos que trabajaron en la creación del nuevo lenguaje artístico almohade se habían formado durante el emirato almorávide, y dentro de las técnicas artísticas desarrolladas por éstos, por consiguiente, fueron los encargos de adaptar dichos sistemas a la nueva doctrina. 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. Sin ir más lejos, encontramos el caso de la decoración ataurique, en la cual predomina la palma simple, que sigue las líneas directrices de la palma almorávide, aunque sin la labor de trepanado de ésta. De hecho, estas hojas fueron desprendiéndose de los detalles

que las caracterizaban durante el periodo almorávide de forma progresiva dentro de las primeras obras construidas por los almohades, como se observa por los restos conservados de la decoración de las mezquitas de Tīnmal, la primera Kutubiyya y Tāza. Así, comenzaron a usar unas hojas de palma lisas que fueron evolucionando hacia formas geométricas, que se convirtieron en un elemento diferenciador del arte almohade, no sólo frente al almorávide, sino también frente a la exuberancia ornamental del arte islámico occidental precedente.

Por otro lado, esta labor de palmas, se verá completada por motivos florales, entre ellos los denominados “piñas” o “pimientos”, que posiblemente se tratarían de la representación de las terminaciones de los capillos de las flores. En directa unión con la labor de ataurique, encontramos otro elemento cuyo uso se remonta a la época griega y romana: 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, modelo que se repite a lo largo de las obras almohades como en la mezquita de la segunda Kutubiyya, en Bāb al-Oudaia y Bāb al-Rouah por ejemplo. Estos motivos, según Patrice Cressier<sup>34</sup>, pretendían simbolizar el poder del califato y servir como apoyo de la legitimación del mismo.

Otro de los elementos que observamos dentro de la mezquita de Tīnmal, y que en este caso sí fue directamente heredada del periodo almorávide<sup>35</sup>, ya que fue introducida por éstos en el occidente islámico, es el uso de los mocárabes. No obstante, su uso dentro del arte almohade se encuentra bastante restringido a determinados espacios, sobre todo religiosos<sup>36</sup>, si tenemos en cuenta los vestigios que han llegado hasta nuestros días. Así, encontramos los mocárabes utilizados en los perfiles de los arcos de lambrequines que articulan las maqṣūras de las mezquitas, así como en las cúpulas que cubren los espacios principales frente al muro de la qibla. Por

---

<sup>34</sup> CRESSIER, Patrice, «Les portes monumentales urbaines almohades», en CRESSIER; FIERRO; MOLINA MARTÍNEZ, *Los almohades: problemas y perspectivas*, p. 164-167.

<sup>35</sup> MARCOS COBALEDA, María, «The Garden of Paradise? An Interpretation of Ornamentation in the Almoravid Art», en DITTELBACH, Tomas y SEBESTYÉN, Anges (ed.), *Light Colour Line – Perceiving the Mediterranean. Conflicting Narratives and Ritual Dynamics*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016, p. 48.

<sup>36</sup> Se observa el uso reiterado de los mocárabes únicamente dentro de mezquitas hasta la llegada del califato de Abū Yūsuf Ya‘qūb (al-Maṣṣūr) cuando trascienden al ámbito civil, aunque sí es cierto que fueron utilizados de forma más sutil, como se observa en Bāb al-Agnāw (VILLALBA SOLA, *La senda de los almohades: arquitectura y patrimonio*, p. 117-118).

otro lado, también los vemos usados en el interior de alguna de las salas de los alminares, 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, como, por ejemplo, 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 sufi<sup>37</sup>, y por otro a un espíritu rupturista frente a lo almorávide, fueron apenas utilizadas dentro de la nave paralela al muro de la qibla y en el mihrāb (Fig. 7), espacio, éste último, que había sido tradicionalmente cubierto por 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 simbología más cercana a la doctrina suní deberían haber sido rechazados (puesto que se ha demostrado su uso de

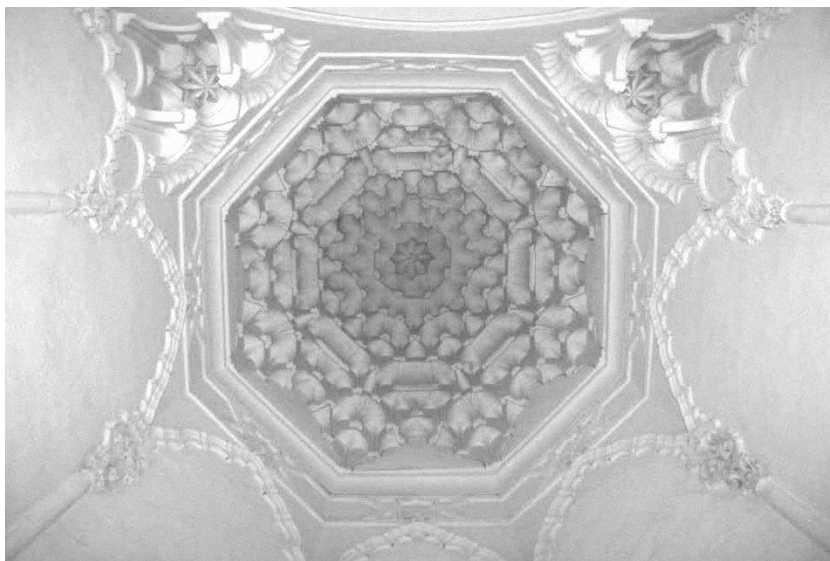


Fig. 7 – Cúpula del mihrāb de la mezquita de la segunda Kutubiyya (Marrakech, Marruecos). 2011. Fotografía realizada con un permiso especial del Ministerio de Bienes y Asuntos Islámicos y del Ministerio de Cultura del Reino de Marruecos. Fotografía: Dolores VILLALBA SOLA.

---

<sup>37</sup> MESARITES, Nikolaos, «Muqarnas Vaulting and Ash'ari Occasionalism», en Yasser TABBAA, *The transformation of Islamic Art during the Sunni Revival*, Seattle-London, University of Washington Press, 2015, p. 103-137.

forma predominante dentro de las sociedades suníes y sufíes, con un claro rechazo en las chiíes)<sup>38</sup>, fue heredado y adaptado a la doctrina almohade.

Así, se observa cómo en la construcción del nuevo lenguaje artístico almohade se conjugan elementos heredados y otros de nueva introducción, algo que se puede visualizar de forma clara en el prototipo de mihrāb que crearon, mucho más austero que los construidos hasta el momento en el occidente islámico. 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, sufriendo un importante desarrollo estético, de hecho pasaron de ser un elemento geométrico a construirse a través de hojas de palmas, las cuales al enroscarse parecen crear la forma de una serpiente, como observamos en las puertas monumentales de Rabat. De ahí, que sean conocidas como salmeres serpentiformes.

Volviendo al modelo de mihrāb, se compone de un arco de herradura trasdosado por arcos polilobulados y enmarcado por un alfiz geométrico, que presenta 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 las ya mencionadas piñas o pimientos. Por último, para finalizar el conjunto, se levanta un friso de vanos ciegos, que se intercalan con celosías decoradas con motivos geométricos, vegetales y epigráficos. Así en dichas celosías fue introducida una de las grandes aportaciones de los almohades al arte islámico occidental: los caligramas epigráficos, usados por primera vez en la mezquita de Tīnmal.

De esta manera, el aspecto exterior del mihrāb 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. En lo que a la decoración interior se refiere, ésta también es bastante austera, ornamentados únicamente con una banda epigráfica sobre la que se levanta un friso de arcos de hojas polilobulados ciegos, rematados por un friso geométrico con una labor de lazo que guarda directa relación con la del alfiz. Este modelo utilizado con seguridad en la mezquita de la segunda Kutubiyya de Marrakech, fue reproducido muy posiblemente en las diferentes mezquitas del Califato, ya que lo podemos ver copiado en el mihrāb de la mezquita de al-Manṣūr en Marrakech, de Tāza, de Mértola o en la aljama de Almería.

No obstante, no todos los elementos constitutivos del arte almohade fueron heredados de la tradición artística anterior y transformados para convertirse en señas de identidad de la nueva doctrina. También existe una importante cantidad de novedades que estos aportaron a este nuevo len-

---

<sup>38</sup> MARCOS COBALEDA; PIROT, «Les muqarnas dans la Méditerranée médiévale depuis l'époque almoravide jusqu'à la fin du XVe siècle», p. 21, 23, 28-29.

guaje estético y que no habían sido utilizados con anterioridad a priori. Entre esos elementos, destaca el uso de nuevas fórmulas en los frisos epigráficos de sus mihrābs, siendo el más antiguo conservado con esta nueva fórmula el de la mezquita de la segunda Kutubiyya. Una inscripción considerada única por Henri Basset y Henri Terrasse, aunque no realizaron una reproducción y traducción de la misma<sup>39</sup>, algo que sí hizo Gaston Deverdun<sup>40</sup>, indicando que se trataba de una reproducción de la Sūra XXII del Corán. Esta Sūra, que ya fue usada en parte en las mezquitas yemeníes, supuso la introducción de una alusión directa al ŷihād en unión con la práctica de la religión para los almohades. Así, aparecen reproducidas las aleyas 76 y 77 de la Sūra XXII. Asimismo, esta inscripción se encuentra precedida, al igual que ocurre a partir de ella en todas las inscripciones “monumentales” almohades, por tres fórmulas laudatorias, que fueron usadas por primera vez dentro de la epigrafía arquitectónica durante este periodo. Nos referimos a la basmala, la taṣliya y el ta‘awwuḍ<sup>41</sup>.

Otro de los elementos más representativos del califato almohade no heredado de la tradición artística anterior fue el nuevo modelo de alminar introducido por éstos. Se trata de un prototipo creado 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-mihrāb<sup>42</sup>

<sup>39</sup> BASSET, Henri; TERRASSE, Henri «Les deux Kotobīya», en *Sanctuaires et forteresses almohades*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 218-221.

<sup>40</sup> DEVERDUR, Gaston, *Inscriptions arabes de Marrakech*, Rabat, Éditions techniques nord-africaines, 1956, p. 14 y 53.

<sup>41</sup> Basmala: 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: «صَلَّى اللَّهُ مُحَمَّدٌ وَآلِ» –Dios bendiga a Mahoma y a su parentela-. En el caso del mihrāb de la Kutubiyya, se utiliza una fórmula más profusa y declamatoria. 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‘awwuḍ* 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: «أَعُوذُ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ» –Me refugio en Dios de Satanás el maldito.

<sup>42</sup> EWERT, *Forschungen zur almohadischen Moschee. II. Die Moschee von Tinmal*, p. 49-50. También en EWERT, «The mosque of Tinmal (Morocco) and some new

que posteriormente no se volvió a usar. Aunque debemos advertir que no existen apenas vestigios de la tipología que seguían los alminares durante el periodo almorávide, no obstante todo parece indicar que el tipo de minarete es una creación de los unitarios. Se trata de una torre cuadrada hueca, con una segunda torre hueca en su interior, entre las cuales se acoplaban las rampas de ascenso. Así fue desechado el sistema de torre cuadrada en torno a un machón central macizo, a partir del cual se encajaban las escaleras, que había predominado en al-Andalus y al-Magrib hasta ese momento. Es más, la utilización de este núcleo hueco permitió insertar una serie de cámaras en su interior, las cuales presentaban, en el caso de las grandes mezquitas aljamas, incluso un programa decorativo similar al del interior de las mezquitas.

En cuanto a su aspecto exterior, su patrón ornamental se basaba en la superposición de arcos ciegos túmidos, polilobulados, de lambrequines y de herradura. Dichas tipologías de arcos son combinados en forma de frisos, normalmente ciegos, llegando a entrecruzarse en algunos casos hasta formar paños de rombos a los que denominamos *sebka* (Fig. 8). Un modelo que fue heredado por meriníes, hafsíes, nazaríes y por las dinastías cristianas en la Península Ibérica para sus torres campanario mudéjares.



Fig. 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 en Marrakech (2011). Fotografías: Dolores VILLALBA SOLA.



Aunque sin duda, uno de los elementos que es una de las señas de identidad del arte almohade es la ya mencionada sebka: un entramado de rombos que se conforma por la prolongación de arcos, normalmente polilobulados, y cuyo trazado evolucionó convirtiéndose en una superposición de trazas geométricas, vegetales y epigráficas dependiendo del ejemplo al que aludamos. Dicho motivo fue usado por primera vez en las mezquitas de la primera Kutubiyya y de Tīnmal, evolucionando tanto en estética como en función a lo largo del periodo almohade<sup>43</sup>. Así, lo vemos utilizado en las mezquitas, tanto en su interior como en su exterior, como en sus alminares, pero también dentro de la arquitectura civil, en palacios y casas. Ejemplos de ello los encontramos en el palacio del patio del Yeso de los Reales Alcázares de Sevilla, en forma de pórtico. Este formato también fue usado en las viviendas que conservamos de la antigua ciudad de Siyāsa<sup>44</sup>, aunque también fue utilizado en otro tipo de edificios públicos, como en los baños (nos remitimos pues a los restos conservados en el baño de la Reina en Sevilla)<sup>45</sup>.

De este modo, podemos observar, aunque sea de forma breve y esquemática, cómo las soluciones estéticas y materiales del arte almohade revelan una simbiosis entre la pervivencia y la ruptura con respecto a la tradición artística anterior y, sobre todo, almorávide.

#### 4. Consideraciones finales

Como se ha visto en las páginas precedentes, a pesar de lo que en muchas ocasiones se ha transmitido en la historiografía tradicional, tanto los almorávides como los almohades se sirvieron de las artes y la arquitectura como un medio de propaganda política y religiosa. Por ello, a pesar del carácter militar de estas dinastías, ambas realizaron importantes contribuciones en el ámbito del arte islámico occidental, con la incorporación de elementos como los *muqarnas*, la caligrafía cursiva con carácter monumental, los caligramas epigráficos, o la sebka por ejemplo. El uso de estos elementos se generalizó tanto en el Norte de África como en al-Andalus, gracias a la unidad política y territorial del Magreb y la Península Ibérica en esta época, que tuvo como consecuencia la unidad cultural entre ambas orillas del Estrecho de Gibraltar.

Por otro lado, tal y como se desprende de este estudio, a pesar de las diferencias ideológicas remarcables entre almorávides y almohades, hay

---

<sup>43</sup> VILLALBA SOLA, *La senda de los almohades: arquitectura y patrimonio*, p. 212-215.

<sup>44</sup> NAVARRO PALAZÓN; JIMÉNEZ CASTILLO, «La decoración almohade en la arquitectura doméstica: la casa n.º 10 de Siyāsa», p. 117-137.

<sup>45</sup> VV. AA., «Excavaciones en los baños árabes de la Reina Mora (Sevilla)», *Anuario arqueológico de Andalucía*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1987, p. 346.

aspectos de la estética almorávide que se mantuvieron en el arte y la arquitectura almohades, aunque siempre amoldados a la doctrina de los Unitarios. Fue precisamente la adaptación de los precedentes sistemas artísticos del Islam occidental a la nueva doctrina de los almohades, junto con la introducción de una serie de nuevos elementos, la que conjugó la creación de una nueva estética que tuvo como resultado la denominada “ruptura artística almohade”.

**U**m conjunto de investigadores reavalia a forma como os setenta anos que medeiam entre as conquistas de Alcácer e de Lisboa (1147-1217) configuraram e condicionaram o desenvolvimento de um território sempre considerado de fronteira, cuja efetiva estruturação e caracterização ultrapassa em muito aquilo que concebemos como um território apenas de fronteira e acerca do qual sabemos hoje muito mais do que há alguns anos atrás. Nesta obra repensa-se a realidade dessa “Marca” ocidental hispânica, que se revelaria tão fundamental para o nascente reino português, tal como para o mundo islâmico. ←

APOIOS



Município  
**Palmela**

**SESIMBRA**

