

ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS Y DECORATIVOS NAZARÍES EN EL ARTE MUDÉJAR ARAGONÉS, III: INSCRIPCIONES DE LA CAPILLA DE SAN MIGUEL DE LA SEO DE ZARAGOZA

BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA*

CARMELO LASA GRACIA**

Resumen

Este trabajo estudia las doce bandas entre epigráficas y pseudo-epigráficas que existen en la base de la armadura de limas moamars de la capilla de San Miguel Arcángel de la catedral de El Salvador de Zaragoza, conocida popularmente como la «Parroquieta», debido a que en la actualidad cumple la función de parroquia de la catedral metropolitana. Dicha capilla, concebida para albergar el sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna, fue erigida entre los años 1374 y 1381. Las bandas epigráficas presentan inscripciones en estilo cúfico florido y son obra de artistas locales; mientras que las bandas pseudo-epigráficas (es decir aquellas sin traducción posible) presentan rasgos propios del estilo cúfico trenzado y se inspiran en las de la Alhambra de Granada, de tal manera que se puede afirmar que dichas inscripciones son obra de artistas andaluces, o al menos que fueron artistas conocedores de las inscripciones nazariés los que dieron las pautas para la labra de las de Zaragoza. La extraordinaria belleza y complejidad de los nexos de estas inscripciones nazariés en estilo cúfico trenzado explica que las nuevas formas de la epigrafía nazari se propagaran durante la segunda mitad del siglo XIV y en el siglo XV, por los tres focos del mudéjar peninsular que gozan de una mayor vitalidad en este momento cronológico: El aragonés, el sevillano y el toledano.

This paper studies the twelve calligraphic and pseudo-calligraphic texts located on the base of the moammar lime framework of the St. Michael Archangel chapel in the Saragossa El Salvador cathedral, popularly known as the «Parroquieta» since currently it is the metropolitan cathedral parish. This chapel, built to house the tomb of Archbishop Lope Fernandez de Luna, was erected between 1374 and 1381. The calligraphic bands have Kufic floral style inscriptions and are the work of local artists. The pseudo-calligraphic bands (that is to say those that are not translatable), are reminiscent of the Kufic foliated style inspired by those in the Alhambra, in Granada, in such a way as it can be firmly stated that these are the work of artists from Andalusia, or at least artists acquainted with the Nazari inscriptions that laid down the lines for the carving of those in Saragossa. The extra-ordinary beauty and complexity of the nexus of these Kufic foliated Nazari inscriptions indicate the spreading out of the new forms of Nazari calligraphy during the second half of the XIV Century, and in the XV Century, through the three focal points of the Spanish peninsula where mudejar was most active at that moment of time: in Aragon, Sevi-

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Estudia el arte medieval occidental cristiano e islámico.

** Especialista en historia y cultura islámica. Investiga sobre arqueología y arte musulmán en la Marca Superior, y especialmente sobre epigrafía y numismática.

lle and Toledo.

* * * * *

Este artículo constituye la tercera parte de un estudio más amplio que se incluye en este número de la revista *Artigrama* sobre los elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés¹.

La techumbre de la capilla de San Miguel Arcángel de la catedral de El Salvador de Zaragoza, conocida popularmente como la «Parroquieta», está cubierta por una armadura de limas moamares. Esta techumbre tiene una base cuadrada que pasa a ser de planta octogonal mediante cuatro cuadrantes.

La base cuadrada se decora con un friso dividido en doce zonas, independientes entre sí, con bandas epigráficas y pseudo-epigráficas (fig. 1). De estas doce zonas, ocho corresponden a las esquinas existentes por debajo de los cuadrantes. Dichos cuadrantes están soportados por ocho figuras, de las cuales las cuatro ubicadas en los ángulos más próximos al altar de San Miguel, situado en el lado sureste, representan los símbolos de los cuatro evangelistas (el águila de San Juan, el toro alado de San Lucas, el león alado de San Marcos y el ángel de San Mateo); mientras que en los dos ángulos del lado noroeste, hay otras cuatro tallas en las que figuran temas alegóricos recogidos en los bestiarios medievales y en la tradición religiosa cristiana, con toda su carga ideológica y ejemplarizante. La figura del lado noreste de la esquina septentrional representa un pelícano alimentando a sus polluelos con su propia carne, y la del lado noroeste de dicha esquina un dragón alado. La imagen del lado suroeste de la esquina occidental representa un águila picoteando la cabeza de un conejo o una liebre; mientras que la figura del lado noroeste de dicha esquina es una sirena que sostiene en su mano izquierda un espejo.

Estas doce bandas epigráficas y pseudo-epigráficas están entrecortadas por doce escudos heráldicos, semejantes entre sí, correspondientes al arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna (1352-1382), quien encargó la construcción de la capilla con el fin de que sirviera para albergar su sepultura. Al parecer, las obras de dicho espacio funerario comen-

¹ La primera parte de este estudio titulada CABAÑERO SUBIZA, B., Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés. I. La *Torre Nueva* de Zaragoza, una réplica de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra de Granada, y la segunda parte titulada ÁLVARO ZAMORA, M.^a I., Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés. II. Azulejería de arista de la *Torre Nueva* de Zaragoza, se publican en este mismo número de la revista *Artigrama*, 2004, 19.

zaron en torno a 1374, quedando concluida esta capilla dedicada a San Miguel Arcángel hacia 1381.

Hemos designado, para su estudio, las distintas bandas epigráficas y pseudo-epigráficas del friso discontinuo de la base cuadrada, con los siguientes números: Junto a la esquina 1 (esquina este), banda 1.1 (lado noreste de la esquina oriental) y banda 1.2 (lado sureste de la esquina oriental); junto a la esquina 3 (esquina sur), banda 3.1 (lado sureste de la esquina meridional) y banda 3.2 (lado suroeste de la esquina meridional); junto a la esquina 5 (esquina oeste), banda 5.1 (lado suroeste de la esquina occidental) y banda 5.2 (lado noroeste de la esquina occidental); junto a la esquina 7 (esquina norte), banda 7.1 (lado noroeste de la esquina septentrional) y banda 7.2 (lado noreste de la esquina septentrional); y en cada lado de la base cuadrada de la cubierta otras cuatro bandas, la banda 2 (lado sureste), la banda 4 (lado suroeste), la banda 6 (lado noroeste), y la banda 8 (lado noreste).

El friso que recorre estas zonas está formado por elementos epigráficos y pseudo-epigráficos, predominando más las formas que no tienen traducción posible (figs. 2 y 3). Las bandas pseudo-epigráficas son la 2 (lado sureste), la 6 (lado noroeste), y todas las de las esquinas, salvo la banda 7.1 (lado noroeste de la esquina norte) que contiene una eulogía. La parte epigráfica ocupa, además de la banda ya citada (la 7.1), las bandas 4 (lado suroeste) y 8 (lado noreste) de la base de la armadura, estando una banda enfrente de la otra.

En lo referente a las bandas epigráficas se puede decir en primer lugar que los lados 4 (lado suroeste) y 8 (lado noreste) de la base cuadrada de la cubierta presentan inscripciones en el estilo *al-kufic al-mukhamal* (cúfico florido), de caracteres muy esbeltos. En estas bandas epigráficas mencionadas los elementos verticales de las letras se prolongan hasta alcanzar la parte superior de la caja de escritura, terminando en ápices triangulares, a izquierda y a derecha para mantener un ritmo compositivo simétrico. Los ápices presentan en su interior una decoración digitada, adquiriendo así el aspecto de un elemento vegetal. Todos los astiles antes de la terminación triangular presentan un pequeño nudo; en el caso de la inscripción del lado 4 (lado suroeste) uno de los *'alif* lo presenta también en la parte inferior, y en la banda epigráfica del lado 7.2 (lado noreste de la esquina septentrional) uno de los *'alif* presenta tres nudos repartidos a lo largo del mismo.

Los espacios que quedan libres entre las grafías, están ocupados por un denso fondo de decoración vegetal formado por pequeños tallos de los cuales surgen a partir de un anillo central palmetas digitadas bifurcadas o simples, generalmente asimétricas. Entre los elementos vegetales

se encuentran también piñas, granadas, y motivos muy simples con base y parte superior (como por ejemplo dos perlas y una palmeta); estos elementos vegetales a los que nos referimos muy raramente son lisos siendo en casi todas las ocasiones elementos digitados. Los tallos de la decoración vegetal de las inscripciones de la techumbre de limas moamares de la capilla de la Parroquieta, que a veces poseen pequeños anudamientos, discurren tanto por debajo como por encima de las letras y nacen unas veces de la base de la caja de escritura y otras de las letras bajas de la inscripción; así, por ejemplo, en los paneles 4 (lado suroeste) y 7.1 (lado noroeste de la esquina septentrional) de la letra *ha:*, y en la banda epigráfica 8 (lado noreste) salen bien de la base de la banda epigráfica, de la letra *mi:m* o cerca de ella.

Estas inscripciones que mencionamos (bandas 4, extremo derecho según se mira de la banda 7.1, y banda 8) fueron hechas por artistas mudéjares aragoneses, tanto en lo referente a los textos en árabe como a los fondos vegetales, en los que se emplearon motivos del vocabulario artístico del taller de la Aljafería del siglo XI. Estas composiciones vegetales de los fondos recuerdan mucho, incluso en el detalle de la superposición de una palmeta sobre una piña, las decoraciones mudéjares del siglo XIV de dicho palacio real, y en concreto a la ventana abierta en la estancia situada al Oeste del Salón del Trono de los Reyes Católicos, y a las cenefas que enmarcan la puerta existente en la estancia llamada convencionalmente «alcoba de Santa Isabel», situada justamente encima—hasta el punto de que cercenó su bóveda— del oratorio del palacio de época hudí.

La banda epigráfica 4 (lado suroeste) está dividida por el escudo del arzobispo Lope Fernández de Luna en dos secciones. En la sección de la banda epigráfica 4 situada a la derecha según se mira (zona oeste) se lee [al]-*hafiz Allahi al-hafiz Ilahi*, [ال]حفظ الله الحفظ لله, sin el *‘alif* y la *la:m* del artículo del primer *al-hafiz*, es decir en castellano: «[La] *protección es Dios, la protección de Dios*». Mientras que en la sección de la banda epigráfica 4 situada a la izquierda según se mira (zona sur) se lee: *al-hafiz Ilahi al-hafiz*, الحفظ الله الحفظ. En la banda epigráfica 7.1 (lado noroeste de la esquina norte) se lee: *al-hafiz Ilahi*, الحافظ لله. Manuel Ocaña Jiménez², ya llamó la atención, a propósito de una inscripción mudéjar de la Sala de la Justicia de los Reales Alcázares de Sevilla, supuestamente de época de Alfonso

² Cfr. OCAÑA JIMÉNEZ, M., Cúpulas de la mezquita de Tinmal: Las inscripciones de sus celosías. En EWERT, Chr. y WISSHAK, J.-P., *Forschungen zur almohadischen Moschee*, vol. II. *Die Moschee von Tinmall (Marokko)*. Maguncia, 1984, un vol. de texto y una carpeta de planos y láms., vol. de texto, pp. 160-165 y láms. 72 b, 72 e, 72 f, 73 b, 73 d, 80 b, 80 c y 80 d, espec. pp. 164 y 165, y láms. 73 d y 80 d.

XI de Castilla y de León (1312-1350), sobre el hecho de que la falta de letras en las palabras de las inscripciones mudéjares escritas en árabe es una de las principales características de este tipo de bandas epigráficas, debido a que son obra de «*un artesanado cada vez menos facultado para interpretar correctamente las trazas cúficas*».

Esta raíz *hafiz* aparece en repetidas ocasiones en el Corán, está presente en 44 aleyas pertenecientes a 22 suras³, con diferentes acepciones, pero sobre todo haciendo referencia a la comprensión, custodia, observancia, guardia y protección, estando también relacionada con la palabra *Hafiz*, uno de los 99 nombres de Dios, que está recogido en varias de las listas o recopilaciones de dichos nombres⁴. Esta palabra aparece escrita de la misma manera que en esta inscripción de la Parroquieta de la Seo de El Salvador de Zaragoza en la aleya 4 de la sura 86⁵: «*toda alma tiene un guardián junto así*», es decir en árabe ان كل نفس لما عليها حافظ⁶.

En la banda epigráfica 8 (lado noreste) aparece otra inscripción con las mismas características paleográficas y decorativas que las anteriores; también en *al-kufic al-mukhamal*, con idéntica decoración de ataurique, en la cual está inscrita una eulogía muy común en toda la cultura islámica. En esta banda, que está dividida en dos partes por el escudo del arzobispo Lope Fernández de Luna, figura la inscripción *al-mulk llahi*, repetida cuatro veces, aunque en la parte derecha según se mira (zona este) falta el primer *alif* del primer *al-mulk llahi*, y en el lado izquierdo según se mira (zona norte) falta al final la segunda *la:m* y la *ha:ʿ* del *llahi* final; es decir el texto árabe es [الملك لله الملك / الملك لله الملك لله].

La raíz de esta inscripción *mlk* se cita más de 130 veces en el Corán⁷, en sus diversas acepciones, soberano, monarca, rey, poder, dueño, reino, señorío, dominio, poder, etc., estando a su vez relacionada con *al-Mulk*, uno de los 99 nombres de Dios⁸, el Soberano⁹. Este mismo texto aparece pintado en el cimacio de los capiteles de la Sala Capitular del Monasterio de la Resurrección de las Canoneras del Santo Sepulcro de Zaragoza¹⁰, que formalmente son similares a los labrados en esta ciudad en la época

³ Cfr. KASSIS, H. E. y KOBBERVIG, K. I., *Las concordancias del Corán*, Madrid, 1987, p. 231.

⁴ Cfr. GIMARET, D., *Les noms divins en Islam, exégèse lexicographique et théologique*, Paris, 1988, pp. 270 y 271.

⁵ Cfr. *El Corán*. Edición a cargo de VERNET, J., Madrid, 1983.

⁶ Cfr. *El Corán*. Edición a cargo de CORTÉS, J., Barcelona, 1999, p. 802 del texto árabe.

⁷ Cfr. KASSIS y KOBBERVIG, *Las concordancias del Corán*, *op. cit.*, pp. 339-341.

⁸ Tanto este nombre de Allah como el anterior están recogidos en las principales listas al uso, así aparecen en las de al-Walid ibn Muslim al-Diwasgi, 'Abd al'Aziz ibn al-Husayn ibn al-Targaman, Zuhayr ibn Muhammad al-Tamimi y la de Sulayman ibn Mihran.

⁹ Cfr. GIMARET, *Les noms divins en Islam...*, *op. cit.*, pp. 313-319.

¹⁰ Cfr. VIGUERA, M.^a J., *El Islam en Aragón*, Zaragoza, 1995, p. 83.

de la *Fitna*, aunque la decoración pintada del cimacio puede ser posterior. Así mismo aparece esta misma frase en los restos de una techumbre mudéjar de madera del mismo monasterio, en las pinturas mudéjares de la segunda planta (es decir el tercer nivel) del Torreón de El Trovador del palacio de la Aljafería de Zaragoza y en las pinturas que aparecieron en el medianil entre el palacio de los condes de Guara (en la calle Candalija, n.º 7) y la casa colindante por su cara oeste, pertenecientes a los siglos XIV o XV, y que desgraciadamente se han perdido en su mayor parte.

Debajo del friso epigráfico y pseudo-epigráfico, que hemos comentado hasta ahora, que discurre por las cuatro caras de la capilla funeraria del arzobispo Lope Fernández de Luna y en el que se encuentra representado doce veces su escudo, existen otras inscripciones doradas sobre fondo azul, cobijadas en pequeños arcos de mocárabes (figs. 4 y 5). Estas inscripciones repiten alternativamente el siguiente texto *al-mulk llahi al-mulk Lahu*, الملك لله الملك لله, es decir en castellano: «*el poder de Dios, el poder a Él*». Los astiles de las letras, que ocupan todo el campo epigráfico y que poseen un anudamiento en su parte superior, terminan con un ápice triangular. En la base de la letra *ka:f* de la palabra *al-mulk* aparece otro anudamiento. La letra *ha:ʿ* de *llahi* para poder acomodarse a la ornamentación no sube su terminación hasta el extremo del campo epigráfico sino que se adapta al fondo ornamental. Los intersticios que quedan entre las letras se decoran con elementos vegetales.

En estas inscripciones se produce una reducción del nombre de *Allah* que pasa en primer lugar a *llahi* y después a *Lahu*. Según Ibn 'Idari (fallecido en 1312) cuando se invoca el nombre de *Allah*, buscándolo por la meditación de sus Aspectos, hay una disolución de su alteridad, utilizando un término tomado del lenguaje de los sufíes, a la que se llega desde *Allah*, reduciéndose a *Llah*, y de allí a *Lahu*, que significa «*a Él*», lo que quiere decir que el hombre y todas las cosas se identifican con Él. La invocación acaba en el *Ha*, que indica *Huwa*, es decir Él, «*es Él solo quien queda*»¹¹. Este término sería empleado por la *tariqa Mawlawiya* como el *dhir* que se grita en la apoteosis final, en la celebración del *Sama: Hu* (Él)¹².

Todas estas inscripciones dispuestas en la parte superior de la capilla funeraria del arzobispo Lope Fernández de Luna hacen referencia a Dios y a su reino, así como a la protección que Él brinda a los creyen-

¹¹ Cfr. SCHAVA, L., *La doctrina sufi de la unidad*, Barcelona, 2001, pp. 87 y 88.

¹² Cfr. RUMI, *El Canto del Sol*. Edición a cargo de MITRAY-MEYEROVITCH E. DE y CHEVRIER, M.-P., Palma de Mallorca, 1998, pp. 58 y 59.

tes, a los que premiará en la otra vida. *al-Hafiz*, el Protector, el Conservador, el Preservador, rodea todas las cosas con su omnipresencia para preservar su existencia. *al-Mulk*, el Rey, mantiene su soberanía sobre los cielos y la tierra, en cuanto que Dueño (*Malik*) y Señor (*Rabb*) de todas las cosas¹³.

Por debajo de los arcos de mocárabes mencionados, todavía hay un último registro inferior que presenta igualmente arcos de mocárabes, pero con la salvedad de que en los lados suroeste, noreste y noroeste se dispusieron en el interior de dichos arcos conchas o veneras (fig. 6), mientras que en el lado sureste se labró en madera, encima de un friso de mocárabes, una larguísima y muy estrecha banda pseudo-epigráfica, que carece de significado, y a la que nos referiremos más adelante.

Encima de los arcos de mocárabes situados en la base de la techumbre de los lados suroeste, noreste y noroeste, en los que se dispusieron veneras, aparece otra serie de pseudo-inscripciones. Estas pseudo-inscripciones están integradas por letras que normalmente están afrontadas. Son posibles *la:m* en su origen y alguna *ka:f* y otras letras, muy deformadas, que se van acomodando al perfil de los extradados de los arcos de mocárabes, formados por líneas convexas y ángulos rectos.

Los elementos contenidos en las bandas pseudo-epigráficas (la 1.1, la 1.2, la 2, la 3.1, la 3.2, la 5.1, la 5.2, la 6, la parte izquierda según se mira de la 7.1, y la 7.2) están formados en su mayoría por astiles que se entrelazan, dando lugar a una serie de nexos muy complejos, inspirados en las inscripciones nazaríes. Por bandas pseudo-epigráficas se entienden aquellas bandas que están integradas por letras árabes inconexas que no llegan a formar palabra alguna, y que por tanto no tienen traducción posible.

Como consecuencia de la evolución del arte islámico y de sus sistemas decorativos, en los que los elementos figurativos son poco frecuentes, se desarrolló extraordinariamente el arte de la caligrafía, reflejo de la palabra divina, revelada en el Sagrado Corán. Como ha afirmado Ahmed Moustafa¹⁴: «Así desde el siglo IX, los escritores musulmanes describieron la geometría como una reflexión de la creación Divina, tomando como ejemplo el contenido de la sura 54, aleya 49 del Corán: *Nosotros todo lo hemos creado en la debida medida*».

En el siglo X el geómetra Ibn Muqlah expuso su teoría de la escri-

¹³ Cfr. IBN AL-'ARABI, *El secreto de los nombres de Dios*. Edición a cargo de BENITO, P., Murcia, 1997, pp. 329 y 340.

¹⁴ Cfr. MOUSTAFA, A., En el prólogo del libro de ABAS, S. J. y A. S. SALMAN, A. S., *Symmetries of islamic geometrical patterns*, Singapur-New Jersey-Londres-Hong Kong, 1995, p. xix.


tura proporcional a partir de los teoremas pitagóricos de la simetría del espacio plano. En este contexto de interrelaciones con la ciencia griega y musulmana, se desarrolla la teoría de que la medida proporcional gobierna el área de la superficie de cada letra árabe individualmente, y de que cada letra está en relación visual con el resto del alfabeto¹⁵, estableciéndose con ello una serie de cánones para el trazado de las diferentes letras; canon que tomará como base la altura de la letra *'alif*, que representará la Unidad y con ella a Dios.

Los elementos decorativos, que configuran las bandas pseudo-epigráficas de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de Zaragoza, están trazados en el estilo *al-kufic al-muzfar* (cúfico trenzado), y en esencia, resultan de la combinación de las siguientes letras: *'alif* iniciales y finales, *la:m* mediales y un nexa que las une a modo de adorno recordando a las letras *ha:'* finales, y que así cierra la composición en imagen especular, creando unas líneas compositivas que ordenan toda la banda. El empleo de estas letras confiere a la banda pseudo-epigráfica una repartición regular de la acción gráfica, al mismo tiempo que introduce un movimiento rítmico.

En este estilo, las letras empiezan a entrelazarse primero en la zona de base de la escritura, principalmente en las letras *ha:'* y *nu:n*, alcanzando con prontitud a los astiles, en los cuales aparecen lazos y nudos, casi siempre en las letras *ka:f* y *nu:n*, así como en el nexa *'alif-la:m*.

En las inscripciones de la Parroquieta de la catedral de El Salvador de Zaragoza, trazadas en el estilo *al-kufic al-muzfar*, las combinaciones de letras normalmente comienzan por un *'alif* inicial y continúan con una *la:m* medial y un *'alif* final; este grupo se puede repetir varias veces cerrando la composición un *'alif* inicial en imagen especular con el *'alif* que inicia el grupo, o una *la:m* final, formando grupos de letras separados por los escudos del prelado constructor de la capilla. Los ápices de las letras *'alif* inicial y *la:m* final terminan en elementos vegetales digitalizados.

El primer *'alif* no suele poseer ningún nudo o trenzado en el astil, sino que es abrazado por un lazo recto o curvo, o por una anilla de la *la:m* siguiente, sucediéndole lo mismo al *'alif* o la *la:m* de cierre.

Así este grupo epigráfico presenta un sistema compositivo de la siguiente forma: J , pudiéndose repetir el grupo central una o más veces.

El grupo *la:m-'alif*, se anuda o se trenza con el *'alif* inicial o con la *la:m* inicial del siguiente grupo en formas de diferente complejidad, empezando por los simples anudamientos en un mismo astil. Si el astil tiene

¹⁵ Cfr. *ibidem*.

forma curva, generará entonces una forma acorazonada y si es de forma recta, una solución romboidal. A continuación pasarán a combinarse dos astiles formando un doble nudo con dos formas acorazonadas afrontadas, y una combinación de dos a cuatro rombos, con extremos rectos o curvos.

De la combinación de estas formas surgen otras más complejas, hasta formar verdaderos trenzados, en los que intervienen ya no sólo los astiles de dos letras, sino que unidos a ellas o a la línea de unión de la *la:m* con el *'alif*, que se eleva y se trenza, se le entretrejen uno o más astiles de doble final que están formando parte de la composición.

Los primeros ejemplos del estilo *al-kufic al-muzfar* se encuentran en la epigrafía del Islam Oriental, así dicho estilo fue ya utilizado en la inscripción de la torre iraní de Mil-i-Radkan¹⁶ construida en el año 1020-1021 y en la de Tirmid (también en Irán)¹⁷ erigida en el año 1032, y algunos años más tarde en la inscripción del sultán Malik-Shah de la Gran Mezquita de Amida-Diarbekr (Iraq)¹⁸ tallada en 1091-1092. Estas soluciones epigráficas creadas y desarrolladas en Irán e Iraq a comienzos del siglo XI se documentan en El Cairo en numerosos monumentos decorados en el segundo cuarto del siglo XII (*mihrab* principal del mausoleo de Sayyida Ruqayya¹⁹ de 1133, cúpula del extremo noroeste de la nave perpendicular al *mihrab* de la mezquita de al-Azhar²⁰ que fue construida y decorada entre los años 1130 y 1149, y el *mihrab* de la al-Qubbat al-Hasawati²¹ en el Museo de Arte Islámico decorado entre los años 1125 y 1150).

Si bien la llegada de estas soluciones ornamentales con nexos en forma de cadeneta en los astiles de las letras no se constata en la epigrafía de al-Andalus y del Magreb hasta el Memorial de Ibn Tumart en Tinmal (Marruecos) construido y decorado en el año 1153-1154, al parecer sin llegar a concluirse, no debe de soslayarse que desde el siglo XI se venían haciendo investigaciones en al-Andalus, que aunque de tenor algo diferente, también estaban dirigidas a la progresiva complicación de las bandas epigráficas. Así, en la inscripción del lado sur del Salón de Audien-

¹⁶ Cfr. GROHMANN, A., *Arabische Paläographie*. t. II. *Das Schriftwesen. Die Lapidarschrift*, Viena, 1971, pp. 178, 179, 225, y láms. XXXVII y XXXVIII.

¹⁷ Cfr. *ibidem*, p. 180 y lám. XXXIX.

¹⁸ Cfr. FLURY, S., *Islamische Schriftbänder Amida-Diarbekr XI. Jahrhundert*, Basilea, 1920, pp. 21 (con fig. 4), 22 y 23, y láms. IX, X y XI; y GROHMANN, A., *Arabische Paläographie...*, *op. cit.*, pp. 180, 182 y 227, y láms. XXXVII y XXXVIII.

¹⁹ Cfr. GROHMANN, A., *Arabische Paläographie...*, *op. cit.*, pp. 179 y 229 (con fig. 257 a); y CRESWELL, K. A. C., *The Muslim Architecture of Egypt*, Oxford, vol. I, *Ikshids and Fatimids. A. D. 939-1171*, 1952, reimpr. Nueva York, 1978, pp. 249 y 250, y láms. 87 b y 120 a.

²⁰ Cfr. CRESWELL, *The Muslim Architecture of Egypt...*, *op. cit.*, pp. 254-257 y láms. 90 y 91.

²¹ Cfr. GROHMANN, A., *Arabische Paläographie...*, *op. cit.*, pp. 182 y lám. XLIV; y CRESWELL, *The Muslim Architecture of Egypt...*, *op. cit.*, pp. 259-260 y láms. 88 b y 120 b).

cias o Salón Dorado del Palacio de la Aljafería de Zaragoza (que puede datarse entre los años 1046-1047 y 1081-1082) se empleó una solución epigráfica de gran efecto ornamental, que consistió en describir con cada astil un medio-cuadrilóbulo que llegaba hasta la zona alta de la caja de escritura donde su ápice se decoraba con una palmeta; los astiles que crean ejes de simetría verticales se entrecruzan con una trama geométrica dispuesta en sentido horizontal²². De esta manera, en dicha banda epigráfica se conjugó el estilo *al-kufic al-mukhamal* (cúfico florido) con el estilo *al-kufic al-muzfar* (cúfico trenzado).

Los cuadrilóbulos formados por la yuxtaposición de dos astiles complementarios, son en realidad verdaderos caligramas, puesto que cada uno de ellos representa una estrella de fondo rojo, lo que está en relación con el propio texto de la sura coránica que ilustra, la LXVII, que se refiere a los siete cielos superpuestos. La existencia de estos cuadrilóbulos cuyos centros se encuentran siempre a una distancia equidistante, hace que las letras bajas tengan que agruparse o distanciarse, completando, en este último caso, los espacios vacíos con elementos vegetales. El resultado final de esta inscripción, sumamente elaborada, es la de una decoración, en la que se conjugaron elementos epigráficos, vegetales y geométricos, muy homogénea y proporcional. Aunque dicha banda epigráfica del palacio de la Aljafería tuvo un carácter local, y no se conoce de ella ningún consecuente directo, los principios compositivos que la rigen (el que los astiles formen figuras geométricas cerradas, que se disponen además a una distancia regular, teniendo que adaptarse a ellas las letras bajas) están en consonancia con los que se desarrollarán en el siglo siguiente en el arte almohade.

La verdadera renovación de la epigrafía del Islam Occidental, con la plena introducción del estilo *al-kufic al-muzfar* se produjo en el mencionado Memorial de Ibn Tumart en Tinmal²³. Una de las inscripciones de esta sala de oración²⁴, que es una verdadera obra maestra de la epigrafía islámica, muestra la plena introducción y desarrollo del estilo *al-kufic al-muzfar*. Los trazos rectos de los astiles de las letras altas adquieren el aspecto de medios arcos lobulados, de tal manera que la imagen arquitectónica de un arco polilobulado se consigue con el entrecruzamiento de los rasgos altos de dos letras; una vez formado el arco polilobulado

²² Cfr. LASA GRACIA, C., Inscripciones de la Aljafería y fondos islámicos del Museo de Zaragoza. *Boletín del Museo de Zaragoza*. 1987, 6, pp. 247-287, espec. pp. 267 (con fig. 11, 3), 269 y 271; y CABAÑERO SUBIZA, B. y LASA GRACIA, C., La epigrafía del palacio hudí. En BELTRÁN MARTÍNEZ, A., director. *La Aljafería*, vol. II, Zaragoza, 1998, pp. 373-389, espec. pp. 388 y 389.

²³ Cfr. OCAÑA JIMÉNEZ, Cúpulas de la mezquita de Tinmal..., *op. cit.*

²⁴ Cfr. *ibidem*, lám. 73 d.

los astiles prosiguen hacia la parte alta de la caja de escritura adoptando la forma de un cuadrilóbulo, y a su vez estos mismos astiles crean inmediatamente más arriba dos órdenes de arcos lobulados entrecruzados, como si formaran parte de un paño de sebka. Además los cuadrilóbulos se encuentran concatenados entre sí, horizontalmente, por pequeños hexágonos. De esta manera, en esta inscripción labrada en una celosía de la sala de oración de Tinmal, se conjugan elementos epigráficos, elementos vegetales, elementos geométricos y elementos arquitectónicos. A todo esto hay que añadir que en las inscripciones de Tinmal es frecuente que dos astiles queden unidos entre sí por un complejo lazo en forma de cadeneta, como sucede en las inscripciones del Masriq islámico trazadas en el estilo *al-kufic al-muzfar*.

La llegada de formas propias de la epigrafía del Islam Oriental hasta el Magreb debe de enmarcarse en el contexto del fenómeno de asimilación de numerosas soluciones arquitectónicas y artísticas propias del Masriq 'abbasí en el arte almohade de la segunda mitad del siglo XII. Evidentemente, el ejemplo más espectacular y conocido es la adopción en la mezquita de la Qasba de Marrakech²⁵ de la tipología de sala de oración de cuatro *awawin* (sing. *iwān*), que tomada de palacios partos como el de Assur (Iraq) había sido definida en la mezquita de los Viernes de Isfahan (Irán).

Estos lazos en los astiles en forma de cadeneta están presentes en inscripciones de Badajoz desde una época muy temprana. Este es el caso del epitafio del *faqih* Abu'l-Qasim Halaf, que murió mártir el año 556/1161, defendiendo la aljama de la ciudad cuando fue sorprendida por las huestes de Alfonso Enríquez, rey de Portugal; esta inscripción fue publicada ya en 1931 por Evariste Lévi-Provençal²⁶. La presencia de soluciones epigráficas tan semejantes a las de Tinmal en Badajoz, como apuntó Manuel Ocaña Jiménez²⁷, se debe a que esta ciudad andalusí fue rápidamente reconquistada por contingentes almohades al mando de un hijo del célebre caudillo Abu Hafs 'Umar, siendo inmediatamente después de la pérdida de Badajoz por los portugueses, cuando se labraría este epitafio.

Poco tiempo después se observan en inscripciones de Ifriqiya nue-

²⁵ Sobre el problema de las influencias orientales en la arquitectura almohade del Magreb, cfr. EWERT, Chr. y WISSHAK, J.-P., *Forschungen zur almohadischen Moschee. III. Die Qasba-Moschee in Marrakesch. Madrider Mitteilungen*, 1987, 28, pp. 179-211, con planos incluidos en la encuadernación 1-6, pp. de láms 41-54, y tres planos independientes anexos; y EWERT, Chr. *Orientalische Wurzeln westislamischer Baukunst*. En AA. VV. *Spanien und der Orient im Frühen und Hohen Mittelalter. Kolloquium Berlin 1991*. Maguncia, 1996, pp. 22-37, y láms. 9-12. En la colección *Madrider Beiträge*. t. 24.

²⁶ Cfr. LEVI-PROVENÇAL, E., *Inscriptions arabes d'Espagne*. Leyden-París, 1931, inscripción n.º 48.

²⁷ Cfr. OCAÑA JIMÉNEZ, *Cúpulas de la mezquita de Tinmal...*, *op. cit.*, pp. 162 y 163.

vas investigaciones en el campo de la epigrafía: Los astiles pasan a prolongar sus trazos horizontalmente de forma paralela a la caja de escritura. Esta solución epigráfica se creó en Irán, en las inscripciones de la torre de Tirmid 423/1032²⁸, llegando, al parecer, al Islam Occidental en el siglo XIII, así la podemos ver en las inscripciones de la mezquita de Sidi Bel-Hassen de Tremecén (Argelia) de 696/1296²⁹. En estas inscripciones de Tremecén, que acabamos de mencionar y que son de gran interés, los astiles al pasar a tener trazos horizontales paralelos a la parte superior de la caja de escritura crean ángulos rectos que se decoran con un lazo, pero estos lazos, al estar creados por líneas rectas, generan en su extremo en vez de un lazo circular un lazo cuadrado.

Las inscripciones del estilo *al-kufic al-muzfar* alcanzaron su más alto grado de desarrollo en el arte nazarí del siglo XIV, y concretamente en las decoraciones epigráficas del palacio de Comares y del palacio de los Leones (originariamente llamado palacio del *al-Riyad al-Sa'id*, o lo que es lo mismo el palacio del Jardín Feliz)³⁰. Según Antonio Fernández-Puertas³¹, el momento de mayor brillantez de las inscripciones nazaríes talladas en dicho estilo epigráfico se produjo durante su segundo período evolutivo, y especialmente en los reinados de los sultanes Isma'íl I (1314-1325) y Yusuf I (1333-1354), que es cuando trabajaron los mejores epigrafistas de la Alhambra de Granada.

La extraordinaria belleza y complejidad de estas inscripciones nazaríes explica que numerosos comanditarios cristianos de los reinos hispanos septentrionales hicieran llamar hasta sus respectivas ciudades y localidades a artistas calígrafos granadinos formados en estas nuevas soluciones del estilo *al-kufic al-muzfar*; así, se puede afirmar, que las formas de la epigrafía nazarí se propagaron durante la segunda mitad del siglo XIV y en el siglo XV por los tres focos del mudéjar peninsular que gozan de una mayor vitalidad en este momento cronológico: El sevillano, el toledano y el aragonés. La influencia del estilo *al-kufic al-muzfar* es muy nítida en algunas de las bandas epigráficas de los Reales Alcázares de Sevilla (como las de los zócalos del patio de las Doncellas), así como en las conservadas en el convento de las Teresas de Écija (Sevilla). Muy similares a estas inscripciones de la provincia de Sevilla son las del Palacio Arzobispal de Toledo, y las del refectorio y claustro del convento de los Agus-

²⁸ Cfr. GROHMANN, A., *Arabische Paläographie*, t. II, Viena, 1971, p. 180.

²⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 99, 162, 165 y 166.

³⁰ Cfr. FERNÁNDEZ-PUERTAS, A., *La escritura cúfica en los palacios de Comares y Leones*. Madrid, 1981; e *idem*. *The Alhambra*. vol. I. *From the ninth century to Yusuf I (1354)*. Londres, 1997, pp. 106-141.

³¹ Cfr. *idem*, *The Alhambra*, *op. cit.*, pp. 112 y 114.

tinios Calzados de esta misma ciudad, que fueron dibujadas por Faustino Juan Nepomuceno de Borbón en 1793, en un manuscrito conservado en la actualidad en la Universidad de Tubinga (Alemania), y del que Adolf Grohmann³² dio noticia en su famosa obra *Arabische Paläographie*, publicada en dos tomos en Viena en los años 1967 y 1971. Así pues, no tiene nada de extraño que el arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna, que fue un importante mecenas artístico, decidiera también ornar su capilla funeraria con una serie de inscripciones similares a las que habían engalanado la Alhambra de Granada unos pocos años antes. De todos es sabido como el propio rey Pedro I de Aragón y de Navarra (1094-1104), pese a ser uno de los más acérrimos y activos enemigos del Islam en la Península Ibérica, profesaba gran fascinación por la lengua árabe que debía considerar mucho más culta que la latina, hasta el punto de signar los diplomas de la práctica en este idioma. Federico II de Sicilia adoptó en su corte el árabe y las indumentarias y costumbres propias de los musulmanes. Numerosos filósofos judíos escribieron sus obras en árabe. Ramon Llull sólo conocía el latín y el árabe, lo que se demuestra en que adoptó numerosos elementos de la filosofía musulmana en su pensamiento. El propio Álvaro de Córdoba, fallecido el año 861, se lamentaba del atractivo que la poesía árabe ejercía sobre la juventud cristiana con estas palabras: «*Muchos de mis correligionarios leen las poesías y los cuentos de los árabes y estudian los escritos de los teólogos y filósofos musulmanes, no para refutarlos sino para aprender cómo han de expresarse en lengua árabe con más corrección y elegancia. ¡Ah! todos los jóvenes cristianos que se hacen notables por su talento, sólo saben la lengua y literatura de los árabes, a costa de enormes sumas forman con ellos grandes bibliotecas y por dondequiera proclaman en alta voz que es digna de admiración esta literatura*»³³.

La gran impresión que debieron de causar las nuevas bandas epigráficas de la Alhambra de Granada en los reinos hispanos, se explica tanto más cuanto que en el arte occidental tan apenas fueron explotadas las posibilidades estéticas que brindan la caligrafía y la epigrafía, posibilidades que sí fueron desarrolladas al máximo en el arte islámico, como consecuencia de tratarse de una cultura que carece de imágenes sagradas, ya que para los musulmanes Dios es incognoscible.

Las más evidentes concomitancias entre las inscripciones del torreón de Comares y del palacio de los Leones (o del *al-Riyad al-Sa'ida*) de un lado y las de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de Zaragoza de

³² Cfr. GROHMANN, *Arabische Paläographie*, op. cit., pp. 167, 168, 171, 172 y 185.

³³ Cfr. LOMBA FUENTES, J., *El mundo tan bello como es. Pensamiento y arte musulmán*. Barcelona-Buenos Aires, 2005, pp. 283 y 313.

otro se producen en los nudos; también es muy frecuente en la decoración epigráfica de la Parroquieta una anilla que une las letras *'alif* y *la:m* y que es idéntica a la que en la Alhambra une en algunas ocasiones los astiles de las letras altas, por ejemplo en los tableros del lado norte de la Sala de los Abencerrajes.

Entre los nudos hay que distinguir dos tipos fundamentales: Los situados en los ángulos rectos descritos por los astiles (fig. 7) y los dispuestos en la zona medial de éstos. Las soluciones con lazos cuadrados en las esquinas formadas por los astiles existentes en las bandas pseudo-epigráficas de la capilla funeraria del arzobispo Lope Fernández de Luna (véase por ejemplo la zona derecha según se mira de la banda 1.2, la parte izquierda según se mira de la banda 3.1, la parte derecha según se mira de la banda 6, y la parte izquierda según se mira de la banda 7.2) son prácticamente idénticas a las de las inscripciones epigráficas del Salón de Comares (fig. 8)³⁴.

Del mismo modo son de clarísima inspiración nazarí dos modelos de lazos que se disponen en la zona inferior o medial de los astiles: En primer lugar aquél que tiene la forma de una cadeneta (véase la parte izquierda según se mira de la banda 1.1, la parte derecha según se mira de la banda 1.2, la parte derecha según se mira de la banda 6, la parte izquierda según se mira de la banda 7.1, la parte izquierda según se mira de la banda 7.2.) y en segundo lugar aquél otro en el que los astiles al entrecruzarse forman un lazo con cuatro rombos dispuestos en damero (véase especialmente la parte derecha según se mira de la banda 3.2) (fig. 9). El primero de estos nudos en forma de cadeneta (fig. 10) se encuentra en muchísimos lugares de la Alhambra, por ejemplo en las inscripciones del Salón de Comares³⁵ y en los tableros del lado septentrional de la Sala de los Abencerrajes del palacio de los Leones (o del *al-Riyad al-Sa'id*) (fig. 11), y el segundo, entre otros muchos lugares, en las bandas epigráficas inscritas en cartuchos situadas a mitad de altura de las paredes interiores del Torreón de Comares (fig. 8)³⁶. De este segundo nudo existen tres variantes en la Parroquieta de la Seo de El Salvador de Zaragoza también bastante similares a las de la Alhambra de Granada,

³⁴ Cfr. FERNÁNDEZ-PUERTAS, *The Alhambra, op. cit.*, espec. pp. 112 (con la fig. 72), 113 (con la fig. 73), 114 (con la fig. 74 y 75), 115 (con la fig. 76), 134 (con la fig. 94), 135 (con la fig. 95), 136 (con la fig. 96) y 137 (con la fig. 97).

³⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 116 (con la fig. 77), 117 (con la fig. 78), 118 (con la fig. 79), 119 (con la fig. 80), 121 (con la fig. 82), 138 (con la fig. 98), 139 (con la fig. 99), 140 (con la fig. 100) y 141 (con la fig. 101).

³⁶ Cfr. *ibidem*, pp. 112 (con la fig. 72), 113 (con la fig. 73), 114 (con la fig. 75) y 115 (con la fig. 76).

son los tipos de lazos dispuestos generalmente en la base del astil que están formados por tres rombos colocados en damero, en vez de cuatro (véase la zona izquierda según se mira de la banda 1.1, la zona derecha según se mira de la banda 1.2, la zona derecha según se mira de la banda 6), dos rombos dispuestos vertical u horizontalmente (véase la zona izquierda según se mira de la banda 1.2, y la zona izquierda según se mira de la banda 2), o sólo un rombo (véase la zona derecha según se mira de la banda 1.1, la zona izquierda y derecha según se mira de la banda 1.2, la zona izquierda según se mira de la banda 5.2, la zona izquierda según se mira de la banda 6, y la zona izquierda según se mira de la banda 7.2). Estas tres últimas soluciones se encuentran por ejemplo, entre otros lugares, en los paneles decorativos de las paredes del Salón de Comares, o en los que ornán la *qubba* oeste de este mismo salón³⁷.

Los lazos tallados en la zona izquierda, según se mira, de la banda 2 de la Parroquieta de la Seo recuerdan mucho las soluciones de las inscripciones en estilo *al-kufic al-muzfar* existentes encima de las tacas y en la base del intradós del arco de mocárabes situado en el ingreso del Salón de Comares. Entre estos lazos destacan dos peculiaridades: La creación de verdaderas retículas romboidales creadas por el entrecruzamiento de astiles por un lado, y la conjunción en un mismo nudo de esquinas semi-circulares con otras en forma de ángulo recto por otro.

Todas estas soluciones epigráficas, que hemos mencionado, que están presentes tanto en la Alhambra de Granada como en la capilla funeraria del arzobispo de Zaragoza Lope Fernández de Luna, se completan con otras, que son derivaciones de las que hemos analizado, que adquieren en la Parroquieta a veces una gran complejidad, distanciándose de las existentes en Granada, y por tanto presentando una cierta personalidad propia.

Es interesante advertir, sin embargo, que aunque no cabe duda de que estas inscripciones de las bandas pseudo-epigráficas de la capilla de San Miguel Arcángel de la catedral metropolitana cesaraugustana son obra de artistas andaluces, o al menos fueron artistas conocedores de las inscripciones nazaríes los que dieron las pautas para la labra de las de Zaragoza, existen en estas bandas dos elementos de tradición local:

El primero y más claro es la utilización en los fondos vegetales de motivos propios del arte mudéjar aragonés contemporáneo, esto es especialmente evidente en la zona derecha, según se mira, de la banda 7.2,

³⁷ Cfr. *ibidem*, pp. 116 (con la fig. 77), 117 (con la fig. 78), 118 (con la fig. 79), 119 (con la fig. 80), 121 (con la fig. 82), 122 (con la fig. 83), 123 (con la fig. 84), 124 (con la fig. 85) y 125 (con la fig. 86).

donde aparecen palmetas bifurcadas asimétricas y digitadas superpuestas sobre granadas, y elementos con base y parte superior formados por dos perlas y una hoja digitada unilateral respectivamente, como las existentes en la puerta de la Sala Capitular del convento de Santa Catalina. Creemos que estos fondos vegetales de las bandas seudo-epigráficas son obra, al menos en su mayor parte, de carpinteros mudéjares aragoneses.

Y el segundo elemento de tradición local es la existencia en estas bandas seudo-epigráficas de un rasgo que tiene el aspecto de un pentágono abierto por su base. Este elemento seudo-epigráfico recuerda los existentes en las seudo-inscripciones de la techumbre de la nave central de la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel³⁸, donde aparece un rasgo parecido en el comienzo de la letra *ka:f*. Del mismo modo, cuando este rasgo presenta su ángulo hacia la parte inferior de la caja de escritura y está abierto por su parte superior recuerda lejanamente el nexo que precede a la letra *ha:ʻ* y que normalmente llega hasta la base de la caja de escritura. Queremos decir con esto, que aunque estos rasgos presentes en la armadura de limas moamares de la Parroquieta ya no tienen traducción alguna, ni forman siquiera parte de letras completas, son coherentes en su proceso de atrofia con el estadio y la forma de degeneración epigráfica que se documenta en monumentos aragoneses anteriores, como las decoraciones pintadas de la techumbre de la nave central de la catedral de Teruel, que se cree que fue armada hacia 1285.

Finalmente, y para terminar el análisis que hemos hecho de las bandas epigráficas y seudo-epigráficas de la techumbre de la Parroquieta, debe decirse que en el lado sureste de dicha capilla, y flanqueada por debajo por un friso de mocárabes y por encima por una ancha franja de decoración geométrica, existe una última banda seudo-epigráfica. Debido a que las letras altas de esta banda epigráfica son de proporciones muy poco esbeltas, al unir todas las fotografías obtenidas por separado de cada detalle de dicha banda se obtiene una composición fotográfica que da la impresión de que esta inscripción es de altura muy reducida y larguísima. Dicha banda seudo-epigráfica no tiene traducción posible, ya que en la base de la caja de escritura no se llegó a tallar ni una sola palabra en árabe. Esta banda es obra de los mismos artistas formados en las novedades de la epigrafía nazarí que trazaron y labraron las bandas seudo-epigráficas de la base cuadrada de la armadura de limas moamares, por lo que presenta los mismos tipos de lazos en los astiles, pequeños nudos circulares inmediatamente debajo de los ápices, trazos horizontales parale-

³⁸ Cfr. RABANAQUE MARTÍN, E., NOVELLA MATEO, A., SEBASTIÁN LÓPEZ, S. y YARZA LUACES, J., *El artesonado de la catedral de Teruel*. Zaragoza, 1981, láms. superiores de las pp. 65 y 129.

los a la parte superior de la caja de escritura que describen un ángulo recto con un lazo en forma de cuadrado, etc.

Por citar algunas peculiaridades de esta banda del lado sureste de la Parroquieta vamos a destacar dos, que verdaderamente son irrelevantes desde un punto de vista paleográfico: La primera de ellas es que debido a que los astiles están muy próximos entre sí, puesto que al ser una banda pseudo-epigráfica no existen letras bajas que exijan su distanciamiento, tan apenas existe un fondo vegetal. Y la segunda es que la base de la caja de escritura no es una línea horizontal completamente recta, puesto que tiene pequeñas escotaduras rectangulares, que amplían la superficie de la banda, con el fin de que dado que dicho friso tiene un altura de muy pocos centímetros se pueda en estos ensanchamientos disponer lazos en forma de cadeneta que aumentan la belleza de esta pseudo-inscripción.

Direcciones de los autores:

- BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA, c/ Gil de Jasa, n.º 10, 4.º dcha., E-50006, Zaragoza.
- CARMELO LASA GRACIA, c/ Miguel de Unamuno, n.º 12, 5.º C, E-50015, Zaragoza.

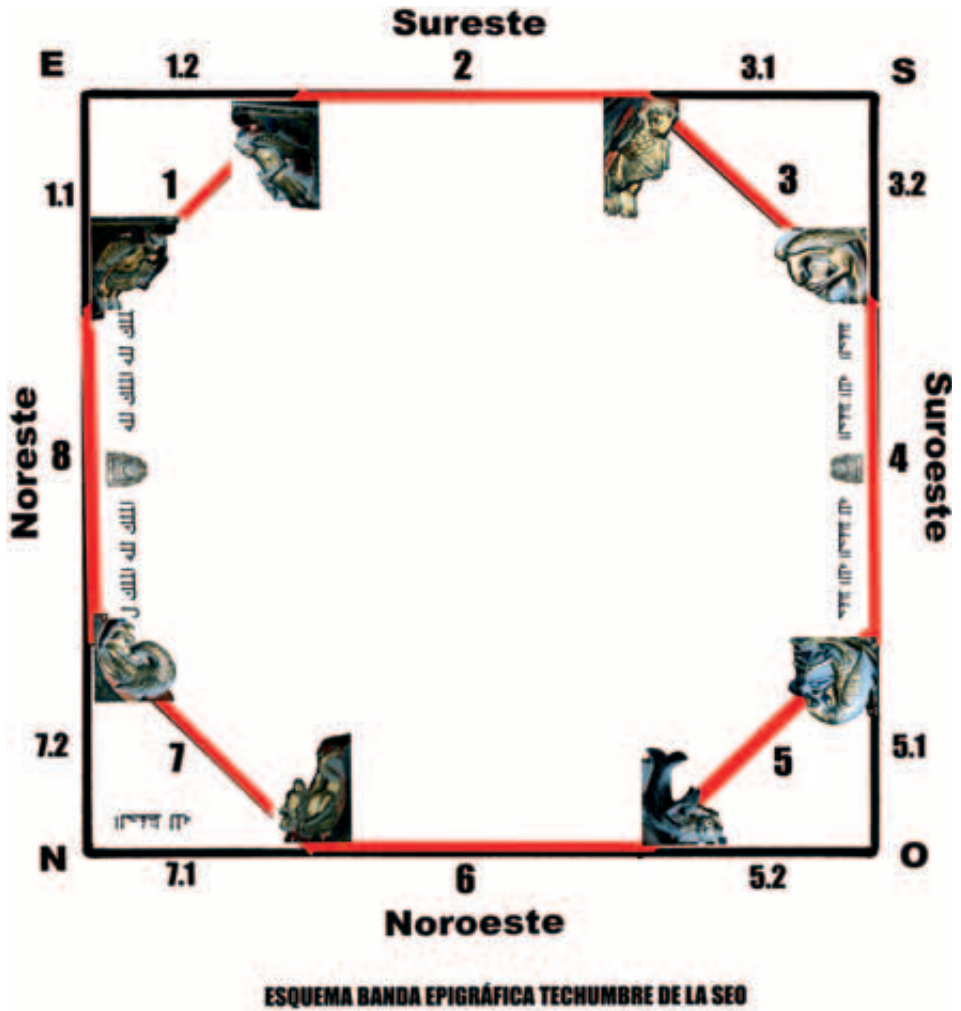


Fig. 1. Esquema con las bandas epigráficas del registro superior de la base de la techumbre de limas moamares de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de El Salvador de Zaragoza.



Fig. 2. Fotografías de las bandas epigráficas y pseudo-epigráficas del registro superior de la base de la techumbre de limas moamares de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de El Salvador de Zaragoza con los núms. 1.1, 1.2, 2, 3.1, 3.2 y 4.



Fig. 3. Fotografías de las bandas epigráficas y pseudo-epigráficas del registro superior de la base de la techumbre de limas moamares de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de El Salvador de Zaragoza con los núms. 5.1, 5.2, 6, 7.1, 7.2 y 8.

Fig. 4. Detalle del registro intermedio de la base de la techumbre de limas moamares de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de El Salvador de Zaragoza con inscripciones en el interior de arcos de mocárabes.



Fig. 5. Detalle del registro intermedio de la base de la techumbre de limas moamares de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de El Salvador de Zaragoza con inscripciones en el interior de arcos de mocárabes.

Fig. 6. Detalle del registro inferior de la techumbre de limas moamares de la capilla de San Miguel Arcángel de la Seo de El Salvador de Zaragoza donde en los lados suroeste, noreste y noroeste se dispusieron en el interior de arcos de mocárabes conchas o veneras.





Fig. 7. Detalle de la parte izquierda según se mira (que es la sureste) de la banda pseudo-epigráfica 3.1 del registro superior con anudamientos en los ángulos rectos formados por los astiles.

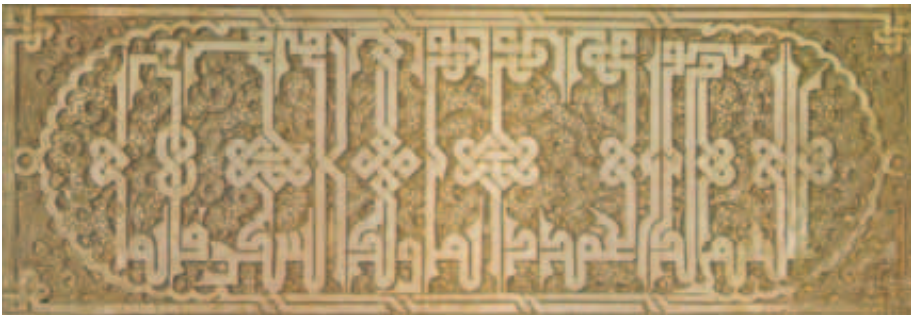


Fig. 8. Granada. Alhambra. Inscripción en estilo cúfico trenzado de la zona central del interior del Torreón de Comares.



Fig. 9. Detalle de la parte derecha según se mira (que es la suroeste) de la banda pseudo-epigráfica 3.2 del registro superior con un lazo en forma de cuatro rombos dispuestos en damero.



Fig. 10. Detalle de la parte izquierda según se mira (que es la noroeste) de la banda pseudo-epigráfica 7.1 del registro superior con un lazo en forma de cadeneta y una anilla que une los dos astiles.



Fig. 11. Granada. Alhambra. Palacio de los Leones. Muro norte de la Sala de los Abencerrajes. Detalle con un nudo en forma de cadeneta y una anilla que une los dos astiles.

