

El púlpito de la Sala de la Limosna de la catedral de Huesca, una obra maestra próxima a su desaparición

BERNABÉ CABAÑERO SUBIZA *

La matanza en el año 750 de los principales miembros de la dinastía omeya, el advenimiento al poder del clan 'abbāsī y la huida de °Abd al-Raḥmān I, *al-dajil*, —el Inmigrante— a al-Andalus son los primeros acontecimientos que preludian un profundo cambio en el arte y la historia del Islam. El proceso de fragmentación política y religiosa comenzado con la proclamación en 756 del emirato independiente de al-Andalus se concluye a comienzos del siglo X con la creación de los califatos fāṭimī y cordobés que ya no obedecían ni política ni religiosamente a Bagdad.

La llegada al poder de los 'abbāsīs produjo grandes transformaciones en el arte islámico. La capital del Islam se trasladó de Damasco (Siria) a Bagdad (Iraq), siendo por tanto la influencia del sustrato cultural sasánida mucho mayor de lo que había sido en época omeya, donde habían predominado los elementos de tradición clásica y bizantina. La sustitución de la sillería por el ladrillo, la columna por el pilar y las fórmulas arquitectónicas de tradición paleocristiana y bizantina por las de procedencia sasánida se acompañaron de profundos cambios en la ornamentación.

Las más antiguas decoraciones 'abbāsīs no eran sino continuadoras de la estética de la fachada omeya de Qaṣr Musatta. Así el iwān central de la puerta conocida como Bāb al-Amma en el palacio de Jausaq al-Jaqani poseía un friso semejante tallado en estuco.

La decoración vegetal de época 'abbāsī evolucionó rápidamente, siendo transformada la tradición naturalista bizantina que había predominado en la época omeya por una ornamentación más estilizada tallada en bisel y en la que se observa una gran influen-

* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arte medieval occidental e islámico.

cia de la orfebrería irania. Fue Ernst HERZFELD¹ quien estudió la decoración 'abbāsī y quien definió los llamados tres estilos de Sāmarrā.

El primer estilo se caracteriza por una temática de carácter naturalista que recuerda los motivos omeyas. Se utiliza preferentemente la decoración de pámpanos de vid, generalmente inscrita en formas geométricas, que tenía su origen en el arte clásico. Desde el primer momento empiezan a incorporarse elementos vegetales de tradición sasánida entre los que destacan los florones que se incorporan a marcos formados por estrellas de ocho puntas. La decoración alcanza una gran densidad que era ya propia de los últimos monumentos omeyas.

El segundo estilo tiene un carácter más antinaturalista y utiliza motivos vegetales aislados que carecen de desarrollo. Son muy característicos de este período las formas piriformes que empiezan a aparecer ya en el primer estilo junto a hojas de vid. Sin embargo las principales diferencias entre el primero y el segundo estilo de Sāmarrā no son de tipo formal sino de tipo técnico, puesto que el primer estilo se caracteriza por su ejecución en estuco blanco tallado. Esto explica que en paneles del primer estilo aparezcan ya una serie de elementos decorados con una superficie finamente geometrizada, tratada como si fuera una criba, que son muy característicos del segundo estilo.

El tercer estilo se diferencia claramente de los anteriores por su temática completamente abstracta y antinaturalista, en la que desaparecen por completo los elementos vegetales. La utilización de moldes hace que las decoraciones se prolonguen indefinidamente llenando completamente todas las superficies inferiores de las paredes.

El resultado final del proceso de transformación de los elementos vegetales en la ciudad de Sāmarrā fue la creación de unas formas decorativas completamente diferentes y antagónicas a las del arte omeya. Por eso estas formas tan características del arte de la nueva dinastía siempre entraron en contraposición con las de al-Andalus donde sus emires y califas se presentaron siempre como el resurgimiento de la antigua dinastía omeya vilmente aniquilada en Palestina. Los estilos de Sāmarrā tuvieron gran influencia en el Oriente Medio, especialmente en Irán, Iraq y Egipto, pero por contra fueron poco divulgados en el Occidente del Islam, hasta tal punto esto es así que como ha recordado Christian EWERT en el famoso artículo

¹ Cfr. HERZFELD, E. *Die Ausgrabungen von Samarra/Erster Band. Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlín, 1923.

de Richard ETTINGHAUSEN sobre las supervivencias de los estilos de Sāmarrā en los siglos X y XI este último no mencionaba ni un solo caso español y sólo uno para todo el Magreb, la maqṣūra de madera erigida entre 1016 y 1062 en la gran mezquita de Kairuān a instancias de Zīrid Amir al-Muʿizz ibn Bādīs².

La primera persona que observó la influencia de los estilos de Sāmarrā en la Península Ibérica fue Félix HERNÁNDEZ GIMÉNEZ³ quien advirtió que muchos de los tableros de la techumbre de la mezquita aljama de Córdoba de época de al-Ḥakam II estaban copiados de originales sitos en la ciudad de Sāmarrā. Posteriormente Christian EWERT también ha podido constatar la pervivencia de los estilos de Sāmarrā en el arte califal, taifal y nazarí, pero más bien en elementos bastante aislados. Pero frente a los casos antedichos en el Púlpito de la Sala de la Limosna de la catedral de Huesca del siglo XIV se reprodujo un tablero islámico en el que no se habían copiado elementos singulares o descontextualizados sino un panel completo del palacio de Balkuwārā de Sāmarrā, cuyo modelo ha podido ser identificado en el estudio que se presenta en este mismo número de la revista *Artigrama*.

Esta circunstancia excepcional hasta ahora y no conocida en ningún otro lugar de al-Andalus sólo se puede explicar si el artista que trabajó en Huesca conocía personalmente las decoraciones de Sāmarrā, lo que puede entenderse dentro de un contexto de relaciones muy estrechas existentes entre el arte aragonés y el arte iraní durante los siglos X y XI; relaciones que han sido probadas en otros campos artísticos. Y es todo ello lo que eleva el Púlpito de la Sala de la Limosna a la categoría de una obra única en el arte islámico occidental.

Hecho éste que ha sido completamente ignorado por los responsables de la restauración de la catedral de Huesca en los últimos años, quienes pensaron de manera errónea que lo que merecía en este conjunto las mayores atenciones era el edificio catedralicio, cuando la realidad es que la catedral gótica de Huesca ocupa un papel más bien modesto en el contexto del estilo gótico presidido por las maravillosas y mil veces magníficas catedrales de la región de la Isla de Francia.

² Cfr. ETTINGHAUSEN, R., The «Bevelled Style» in the Post-Samarra Period. En G. C. MILES, editor, *Archaeologica Orientalia in memoriam Ernst Herzfeld, Locust Valley, Nueva York, 1952*, pp. 72-83 y láms. IX-XVI, espec. pp. 82 y 83.

³ Cfr. F. HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, F., Arte musulmán. La techumbre de la Gran Mezquita de Córdoba, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1928, IV, pp. 191-225.

El Púlpito de la Sala de la Limosna se encuentra en la cara su-
reste de dicha sala cuya techumbre se sustentó hasta hace unos po-
cos años por un único arco diafragma apuntado que ha devenido en
ruina cayendo toda la techumbre y sepultando el recinto religioso de
escombros. La caída de la armadura de madera supuso la destruc-
ción de la mitad del tablero más interesante así como del que se si-
tuaba junto al acceso al interior del púlpito. Esta circunstancia es
tanto más de lamentar puesto que las formas más claramente 'abbā-
sies se encontraban en la parte desaparecida.

Cuando en 1991 visitamos el púlpito al que nos referimos el es-
pectáculo era dantesco, dentro del púlpito había una viga que se ha-
bía caído de la techumbre, otras dos amenazaban con caerse inmi-
nente sobre la pieza mudéjar y acabar por destruir los paneles que
restaban. El tablero del lado menor estaba casi íntegro entre los es-
combros mientras que esparcidas por el suelo había gran cantidad
de yeserías que procedían del tablero de mayor interés, pero que no
eran suficientes para recomponerlo, ya que las restante yeserías de-
ben permanecer todavía sepultadas entre los escombros.

Ante la situación de absoluto despropósito en que se encontraba
el púlpito —cuyo traslado a otro lugar hubiera sido poco costoso—
José Francisco Casabona Sebastián y yo pedimos al Museo de Huesca
que por lo menos retiraran las yeserías que yacían en el suelo y que
rápidamente se estaban destruyendo por la caída de la lluvia y otros
elementos que provocaban su erosión.

Pasados casi cinco años de aquella visita a Huesca todas nuestras
gestiones dirigidas a salvar el púlpito han parecido fracasar, y no nos
queda sino escribir estas pequeñas páginas en las que hemos preten-
dido hacer ver a los aragoneses no sólo que hubo una época mucho
más próspera para estas tierras, hoy casi arruinadas, en la que vinie-
ron a trabajar escultores y alfareros desde Iraq, en el otro extremo
del mundo islámico, sino que en la actualidad, cuando ya ningún
artista extranjero de prestigio nos visita, nuestra ignorancia y nuestra
incuria general es tan grande que ni siquiera somos capaces de pre-
servar aquellos preciosos testimonios que nuestros antepasados nos
han dejado de aquella época tan brillante.

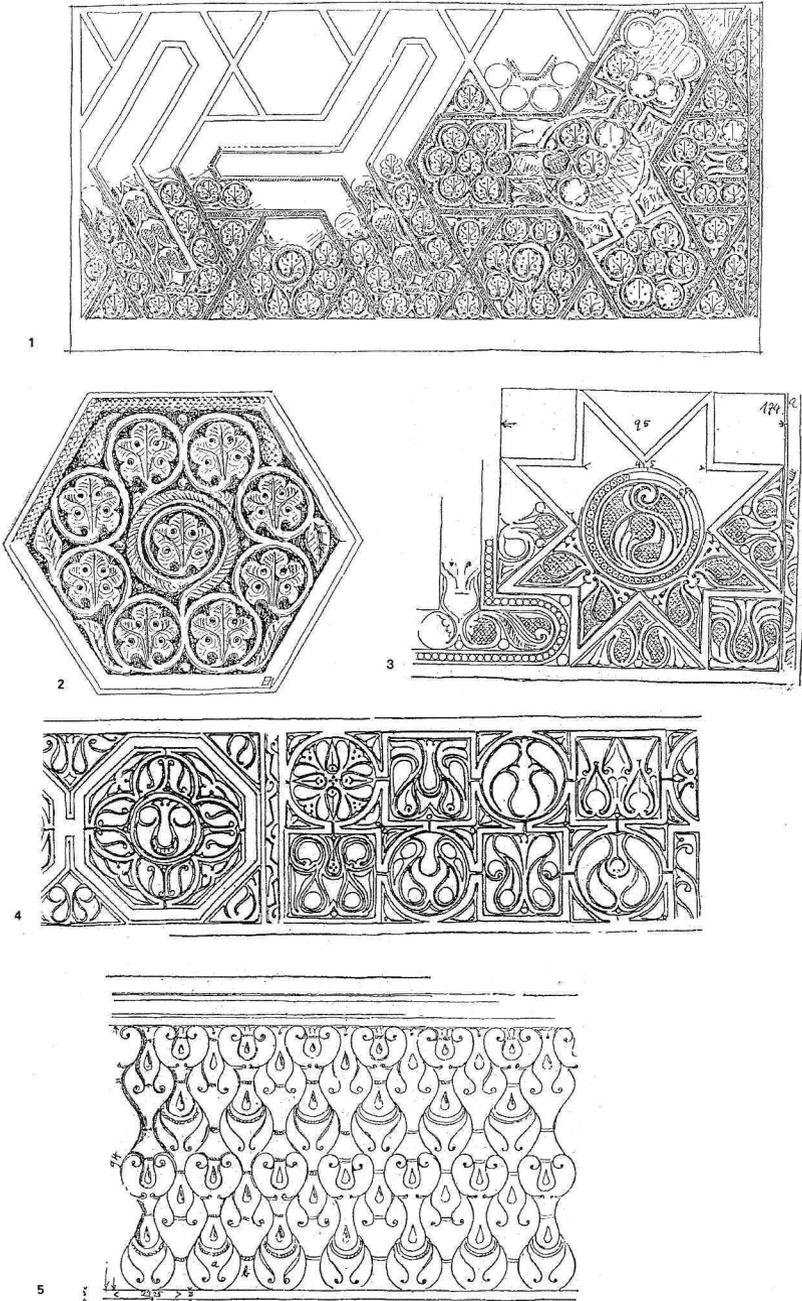


Fig. 1. Esquema con la evolución de los tres estilos de Samarra. Primer estilo (dibujos 1 y 2). Segundo estilo (dibujos 3 y 4). Tercer estilo (dibujo 5). Estos dibujos proceden de la obra de Herzfeld, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra...*, op. cit.

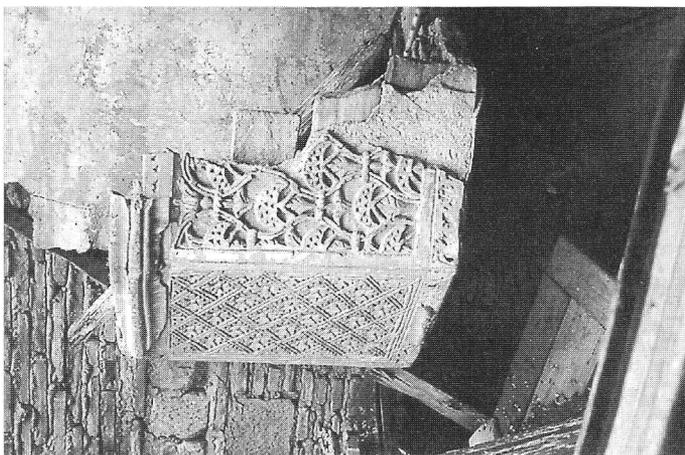


Fig. 2. Huesca. Sala de la Limosna. Lado sureste. Púlpito. Vista general. Fotografía realizada en 1991.



Fig. 3. Huesca. Sala de la Limosna. Lado sureste. Púlpito. Fragmentos del panel meridional y el colindante esparcidos por el suelo. Fotografía realizada en 1991.



Fig. 4. Huesca. Sala de la Limosna. Lado sureste. Púlpito. Panel del lado de acceso al interior del púlpito sito en el suelo entre los escombros. Fotografía realizada en 1991.