

# LAS PINTURAS DE LA SALA DE LOS REYES DE LA ALHAMBRA: PARAÍSO VEGETAL-ASTRAL, RETRATO AU VIF Y VIRTUD CABALLERESCA<sup>1</sup>

THE PAINTINGS IN THE HALL OF THE KINGS OF THE  
ALHAMBRA: VEGETAL-ASTRAL PARADISE, PORTRAIT AU  
VIF AND CHIVALRIC VIRTUE

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS

PROFESOR AYUDANTE DOCTOR EN EL DEPARTAMENTO  
DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

manuel.parada@uva.es

---

**RESUMEN** Este trabajo profundiza en las pinturas de la Sala de los Reyes del Palacio de los Leones de la Alhambra para tratar de abordar un análisis global de las mismas en su contexto palatino. Con respecto a su simbolismo, se propone una lectura relacionada con el edificio como Jardín Feliz que alude al Paraíso musulmán en sus connotaciones vegetal-hedonista y astral-mística, presidido por los resplandecientes cuerpos astrales de Muhammad V y sus antepasados. Planteamos que este simbolismo vincula la tradición poética nazarí con el *topos* clásico sobre la conversión de la persona virtuosa en *sidus*. Esta conjunción se rastrea asimismo en el panorama de hibridación artística entre Granada y Castilla, a partir de varios ejemplos en Toledo y Burgos.

Por otro lado, se analiza la pintura de los reyes nazaríes desde el punto de vista tipológico y semántico. Para ello se aborda su relación con las series medievales de retratos regios en los reinos hispanos –de las cuales constituye su ejemplo más antiguo conservado– y su vinculación con el concepto de retrato *au vif* o al natural según la descripción de Lalaing de 1502. Asimismo, se señalan y comentan paralelismos entre las imágenes visuales de la Sala de los Reyes y las imágenes literarias presentes en la tradición caballeresca medieval hispana sintetizada en el *Amadís de Gaula* y en el *Tirant lo Blanc*. Finalmente, se reflexiona sobre la función de la serie de retratos de reyes nazaríes y los temas caballerescos de las pinturas, así como su percepción por las audiencias de la época.

**PALABRAS CLAVE** Iconografía, hibridación cultural, serie de retratos, libros de caballerías, arte nazarí.

**ABSTRACT** This work delves into the paintings in the Hall of Kings at the Palace of the Lions in the Alhambra to try to address a global analysis of them in their palatine context. Regarding its symbolism, a reading related to the building is proposed as Garden of Joy that alludes to the Muslim Paradise in its vegetal-hedonistic and astral-mystical connotations, presided over by the resplendent astral bodies of Muhammad V and his ancestors. We propose that this symbolism links the Nasrid poetic tradition with the classical *topos* on the conversion of the virtuous person into *sidus*. This conjunction is also traced in the panorama of artistic hybridization between Granada and Castile, based on several examples in Toledo and Burgos.

1. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación 'Al-Andalus, ciencia y contextos en un Mediterráneo abierto. De Occidente a Egipto y Siria (AL-ACMES)' (RTI 2018-093880-B-I00), dirigido por Susana Calvo Capilla y Juan Carlos Ruiz Souza. Agradezco la ayuda de Jesús Bermúdez López, Luis Manuel Girón-Negrón, Carlos Plaza Morillo y José Miguel Puerta Vilchez.

On the other hand, the painting of the Nasrid kings is analyzed from the typological and semantic point of view. To this end, its relationship with the medieval series of royal portraits in the Hispanic kingdoms –of which it constitutes its oldest preserved example– and its relationship with the concept of *au vif* portrait (alive-like portrait) –according to Lalaing’s description of 1502– are addressed. Parallels between the visual images in the Hall of Kings and the literary images present in the medieval Hispanic chivalric tradition –synthesized in the *Amadís de Gaula* and the *Tirant lo Blanc*– are pointed out and discussed. Finally, this paper reflects on the function of the series of portraits of Nasrid kings and the chivalric themes of the paintings and their perception by the audiences of the time.

**KEY WORDS** Iconography, cultural hybridity, portrait series, chivalric romance, Nasrid art.

**COMO CITAR/HOW TO CITE** PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M., Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra: Paraíso vegetal-astral, retrato *au vif* y virtud caballeresca, *Cuadernos de la Alhambra*, 2021,50,pp. ISSN 0590-1987

## INTRODUCCIÓN: EL PALACIO Y SUS ENIGMAS

Si bien aún no existe consenso sobre la interpretación simbólica global del Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada, las hipótesis hasta ahora aportadas giran en torno a dos grandes tópicos de la cultura islámica en general y de la arquitectura y la epigrafía nazaríes en particular. Por un lado, se ha explorado la relación de este palacio con el jardín en sentido paradisíaco, a partir de su denominación según Yūsuf III en la presentación del poema de Ibn Zamrak de la Sala de Dos Hermanas en el Diwan de dicho poeta, donde recibe el nombre de al-Riyāḍ al-Saʿīd, es decir, el Jardín Feliz. De tal modo, el programa epigráfico del monumento, sus fuentes y corrientes de agua y los motivos vegetales de sus yeserías, construirían esta metáfora arquitectónica y literaria, que se caracteriza por su semántica sacralizante y trascendente<sup>2</sup>.

El segundo gran tópico analizado al abordar el simbolismo del Palacio de los Leones es su componente astral. En dicho ámbito, en general se sostiene una interpretación cósmica, sideral o astral de las bóvedas de mocárabes y del tratamiento de la luz en todo el edificio, que también está en consonancia con las inscripciones de Ibn Zamrak. A partir de la conjunción de dichos elementos, el palacio ofrecería una imagen astral del soberano que emana luz y felicidad eterna a su pueblo<sup>3</sup>. Otros autores han querido ir más lejos, al relacionar los mocárabes en general con la atomización y la accidentalidad de al-Baqillani, insistiendo en su simbolismo cósmico, pero vinculado de una manera más clara con la conmemoración y con el ámbito funerario<sup>4</sup>. De tal modo que se ha querido ver en el Palacio de los Leones una madrasa, *zawiya* y tumba de Muhammad V<sup>5</sup> o al

menos un espacio de conocimiento y virtud del príncipe<sup>6</sup>. Algunos autores han aceptado esta teoría parcialmente, en particular la hipótesis sobre la función de la Sala de los Reyes como biblioteca<sup>7</sup> o al menos como «lugar de reposo y tertulia»<sup>8</sup>.

Independientemente de las diversas hipótesis sobre la función original del Palacio de los Leones, es evidente que con él se pretendió exaltar a Muhammad V y a su dinastía a través de los tópicos del jardín paradisíaco y del componente astral o cósmico. Nuestro trabajo pretende dar respuesta a cómo el Palacio de los Leones enlazó de modo coherente los componentes vegetales y astrales que hasta ahora la historiografía ha advertido y, particularmente, trataremos de entender de qué manera las pinturas sobre cuero de la Sala de los Reyes contribuyeron a cohesionar dicho conjunto y sus niveles de significado.

## LAS PINTURAS DE ASUNTOS CABALLERESCOS EN TORNO AL AMOR CORTÉS

Las dos pinturas sobre cuero de temas caballerescos situadas en las alcobas laterales de la Sala de los Reyes se han interpretado a través de varios niveles de lectura relacionados con los espejos de príncipes y con la posible función de biblioteca de este espacio<sup>9</sup> (Il. 1 y 2). Se ha propuesto asimismo que sus temas, vinculados con los tópicos caballerescos del amor cortés, tendrían relación con el sufismo como vía amorosa de ascensión a Dios, practicada en la corte de Muhammad V y

2. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. La Alhambra como lugar paradisíaco en el imaginario árabe. En: *Boletín de Arte-UMA*, 2017, nº 38, pp. 45-60, en pp. 52-55. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*. Granada: Diputación Provincial, 1990, pp. 182-199.

3. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí. En: BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo; CABAÑERO SUBIZA, Bernabé (coord.). *La aljafería y el arte del islam occidental en el siglo XI*. Actas del seminario internacional (Zaragoza, 1-3 de diciembre de 2004). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 135-176, en pp. 154-160. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. Los códigos de utopía... Op. cit. (n. 1), pp. 112-117.

4. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. La cúpula de mocárabes y el Palacio de los Leones de la Alhambra. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2000, nº 12, pp. 9-24.

5. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa *zawiya* y tumba de Muhammad V? Estudio para un debate. En: *Al-Qantara*, 2001, nº 22.1, pp. 77-120.

6. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. El Palacio de los Leones: "Al-Riyad Al-Sa'id", el Jardín Feliz del Conocimiento: arte y visión islámica de la Creación. En: PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel (ed.). *Domus Hispanica. El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la Historia del Arte*. Bologna: Bononia University Press, 2014, pp. 195-210. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. El Palacio de los Leones de la Alhambra: espacio de virtud del príncipe. En: GIESE, Francine; VARELA BRAGA, Ariane (ed.). *The power of symbols. The Alhambra in a global perspective*. Bern: Peter Lang, 2018, pp. 71-82. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. Ciencia y virtud en el palacio bajomedieval: el Palacio de los Leones de la Alhambra. En: USCATESCU, Alexandra; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (ed.). *En busca del saber: arte y ciencia en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Ediciones Complutense, 2018, pp. 33-47.

7. ROBINSON, Cynthia. Arthur in the Alhambra? Narrative and Nasrid Courtly self-fashioning in the Hall of Justice ceiling paintings. En: ROBINSON Cynthia; PINET, Simone (ed.). *Courting the Alhambra: cross-disciplinary approaches to the Hall of Justice ceilings*. Leiden: Brill, 2008, pp. 12-46. ECHEVARRÍA, Ana. Paintings politics in the Alhambra. En: ROBINSON, Cynthia; PINET, Simone (ed.). *Courting the Alhambra: cross-disciplinary approaches to the Hall of Justice ceilings*. Leiden: Brill, 2008, pp. 47-66.

8. Alhambra y Generalife. Edificios y lugares. Sala de los Reyes. <https://www.alhambra-patronato.es/edificios-lugares/sala-de-los-reyes> [acceso 27/10/2021].

9. ECHEVARRÍA, Ana. Painting politics... Op. Cit. (n. 6), pp. 49, 52, 53, 55, 56.



II. 1. Pintura de la alcoba izquierda de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife.



II. 2. Pintura de la alcoba derecha de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife.

glosada por Ibn al-Jatib<sup>10</sup>. Vallejo Naranjo ha profundizado en la tradición literaria nazarí con la que dialogan estas escenas caballerescas, desde el tratado de caballería de Muhammad ibn Ridwan ibn Arqam de Guadix (m. 1259) titulado *El concierto para exhaustivamente tratar de lo que con los caballos se puede*

*relacionar*, dedicado a Muhammad I (1237-1273) y refundido en el segundo reinado de Muhammad V entre 1369 y 1390, en *El Culmen beneficoso y provisor de lo que no contiene el "Concierto" [de Ibn Arqm]* y reparación de los temas que no trae a colación, dedicado al monarca por Abd Allah ibn Muhammad ibn Yuzayy. Asimismo, cita otras obras dedicadas a Muhammad V como el *Regalo de los espíritus y blasón de los andalusíes* de Ibn Hudayl, refundido en la *Gala de caballeros, blasón de paladines*, dedicada a Muhammad VII. Finalmente, la autora enlaza

10 RUIZ SOUZA, Juan Carlos. El Palacio de los Leones: "Al-Riyad Al-Sa'id"... Op. Cit. (n. 5), pp. 198-199. RALLO GRUSS, Carmen. El jardín pintado: las pinturas de la Sala de los Reyes del Cuarto de los Leones. En: *Cuadernos de la Alhambra*. 2020, nº 49, pp. 131-147, en p. 137.

dichos intereses con los asuntos del amor cortés presentes en el romance fronterizo, la tratadística caballeresca o los espejos de príncipes, encaminados a conducir al perfecto caballero a un «modo de vida virtuoso en búsqueda de la perfección espiritual» de acuerdo con los «gustos y modos de representación política cultos y cosmopolitas de Muhammad V», que se expresan a través del «fasto caballeresco como apoteosis cortesana» y como medio de expresión de la monarquía nazarí en el ámbito diplomático<sup>11</sup>.

Las escenas militares, amorosas y cinegéticas de estas pinturas, que se ambientan en una suerte de eterna primavera, se relacionarían de nuevo con el Jardín Feliz y representarían el Paraíso, idea que se hace extensible a las aguas fluyendo por las canalizaciones y las fuentes del Palacio de los Leones, que encuentran su paralelo en la fuente de la Vida o del Amor representada en las pinturas<sup>12</sup>. Ruiz Souza insiste en el simbolismo acuático de las líneas en zigzag que bajan de las bóvedas de mocárabes y decoran los capiteles y la fuente de los Leones<sup>13</sup>. Por su parte, Rallo incide en la relación con la *Rauda* o cementerio regio, en cuyas lápidas se leían epitafios relacionados con los mismos conceptos de jardín paradisíaco recorrido por las aguas y poblado de plantas y flores<sup>14</sup>.

En síntesis, a través de los últimos estudios sobre estas pinturas, su vinculación con el Palacio de los Leones estaría mediada por el simbolismo del jardín paradisíaco y sus corrientes de agua. El conjunto, de carácter virtuoso y sapiencial, enlazaría el modelo de conducta tanto piadoso como amatorio que se refleja en los asuntos del amor cortés, presentes en la literatura de los reinos cristianos y en el *adab* nazarí. ¿Qué relación pueden tener estos modelos de conducta y la ambientación paradisíaca de vergel con la pintura situada en la alcoba central de la Sala de los Reyes?

### LA PINTURA DE LOS REYES NAZARÍES

La pintura sobre cuero situada en la alcoba central de la Sala de los Reyes generalmente se ha analizado por sí misma y no tanto en relación con el conjunto del Palacio de los Leones (Il. 3). La identificación de sus diez figuras sentadas cuenta

con tres importantes testimonios del siglo XVI. Por un lado, en el relato de Antoine de Lalaing sobre la visita de Felipe el Hermoso a la Alhambra el 20 de septiembre de 1502, se describe esta pintura como la saga de reyes nazaríes desde tiempos antiguos: «*Au planchier d'icelle salle sont peinte au vif tous les roys de Grenade depuis long tempz*»<sup>15</sup>. Por su parte, Diego Hurtado de Mendoza (1503/4-1575) habla de los «diez reyes [...] cuyos retratos se ven en una sala; alguno dellos conocido en nuestro tiempo por los ancianos de la tierra»<sup>16</sup>. Finalmente, Gonzalo Argote de Molina (1549-1596) cita los escudos de la banda «como hoy se ven en el palacio real de la Alhambra en el cuarto de los retratos de los reyes moros»<sup>17</sup>. Los dos primeros testimonios son particularmente relevantes debido a que cuando se escribieron todavía estaba viva la tradición oral de época nazarí sobre esta pintura. Asimismo, pese a que el ámbito donde se integran comenzó a conocerse como Sala de la Justicia desde el siglo XVII –lo cual daría pie a identificar a los reyes con sabios– la denominación de Sala de los Reyes se siguió empleando durante los siglos XVIII y XIX<sup>18</sup>.

Estudiosos como Eguilaz, Gómez-Moreno y Tormo reiteraron que los personajes efigiados en la pintura central son reyes<sup>19</sup>. Pavón Maldonado, contrario a la identificación de Rafael Contreras de estos personajes como sabios, afirmó que son reyes o bien nobles nazaríes guerreros, reales o ficticios<sup>20</sup>. Por su parte, Bermúdez Pareja indicó que efectivamente la pintura representa una «reunión» de reyes nazaríes –opinión que mantuvo Dodds<sup>21</sup>– y dejó abierta la posibilidad de tratarse de

11. VALLEJO NARANJO, Carmen. Consideraciones iconográficas sobre las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada. En: *Eikón / Imago*, 2014, nº 5.1, pp. 29-74, en pp. 36-40.

12. RALLO GRUSS, Carmen. El jardín pintado... Op. cit. (n. 9), pp. 138-140.

13. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. El Palacio de los Leones de la Alhambra: espacio de virtud... Op. cit. (n. 5), pp. 74-79.

14. RALLO GRUSS, Carmen. El jardín pintado... Op. cit. (n. 9), pp. 146-147.

15. GACHARD, Louis Prosper. *Collection des voyages des souverains des Pays-Bas*. Bruxelles: F. Hayez, 1876, vol. 1, p. 206.

16. HURTADO DE MENDOZA, Diego. *Guerra de Granada hecha por el rey de España don Felipe II contra los moriscos de aquel reino, sus rebeldes*. Lisboa: Luis Tribaldos de Toledo, 1627, fol. 4r.

17. ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo. *Nobleza de Andalucía*. Jaén: Francisco López Vizcaíno, 1866, p. 202.

18. LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. *Historia de Granada, comprendiendo la de sus cuatro provincias Almería, Jaén, Granada y Málaga desde remotos tiempos hasta nuestros días*. Granada: Imprenta y librería de Sanz, vol. III, 1845, p. 153.

19. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Indalecio Ventura, 1892, p. 74. EGUILAZ YANGUAS, Leopoldo de. *Étude sur les peintures de l'Alhambra*. Granada: Imp. y Lib. de la Vda. E. Hijo de P.V. Sabatel, 1896, pp. 14-45; TORMO MONZÓ, Elías. *Las viejas series icónicas de los reyes de España*. Madrid: Blass y Cía, 1916, p. 44.

20. AVÓN MALDONADO, Basilio. Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra. En: *Al-Andalus*, 1970, nº 35.1, pp. 179-197, en p. 193.

21. DODDS, Jerrylinn D. The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: iconography and iconology. En: *Art Bulletin*, 1979, nº 61.2, pp. 186-197, en p. 195.



Il. 3. Pintura de la alcoba central de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife. Paul VanDerWerf, <https://www.flickr.com/photos/pavdw/49673894858>

"dignatarios de la corte granadina y doctores de la Ley"<sup>22</sup>. Retomando esta idea, Ruiz Souza ha propuesto en varias ocasiones que se tratarían de nueve sabios en conversación con Muhammad V, a modo de *ma'yilis*, interpretación útil para refrendar su hipótesis sobre la función del Palacio de los Leones como madrasa, *zawiya* y tumba de Muhammad V<sup>23</sup>. Se ha planteado asimismo que todos los personajes fuesen reyes nazaríes que fueron caballeros de la orden de la Banda<sup>24</sup>, o bien que los reyes estarían charlando sobre «los ejercicios caballerescos» representados en las pinturas de las salas extremas y que «eran el tema de debate y erudición cortesano por excelencia, como hoy lo es el fútbol»<sup>25</sup>. Finalmente, Echevarría ofrece tres posibilidades alternativas. En vista de que los diez personajes se representan en pie de igualdad, podría ser el pleno de los visires (*al-muwāzāt/al-muwāzarāt*), el consejo real (*mashwara*), o bien los *arraíces*, miembros del linaje nazarí con poderes militares<sup>26</sup>.

Sin embargo, debido a las características formales y simbólicas de esta obra, a su relación con el resto del Palacio de los Leones –incluyendo la epigrafía, que alude a Muhammad V, a sus antepasados y a la dinastía pero no a otros integrantes de la corte– y a su recepción por parte de los espectadores del siglo XVI que conocieron la tradición oral nazarí, consideramos más factible que se trate de una serie de reyes.

El único rey que mira al espectador, sentado en posición central y vestido de verde, se ha identificado repetidamente con Muhammad V, como promotor del Palacio de los Leones. Pese a ello, han surgido dudas sobre la cronología de los dos grandes escudos de la banda con dragantes y que no tienen el lema nazarí. Nos parecen convincentes los argumentos que esgrime Pavón Maldonado para afirmar que estos escudos pertenecen al reinado de Muhammad V<sup>27</sup>. Con respecto a la datación de las pinturas, el análisis de la indumentaria por parte de Bernis Madrazo es hasta ahora el argumento de mayor peso. Esta autora identifica aspectos de la moda nazarí y castellana –que cambiaban con rapidez en la cultura visual de la época– de hacia 1380<sup>28</sup>.

22. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife*, 1987 (1ª ed. 1974), p. 29.

23. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. El Palacio de los Leones de la Alhambra: espacio de virtud... Op. cit. (n. 5), pp. 79-80.

24. ALBARRACÍN NAVARRO, Joaquina. Las pinturas de la cúpula elipsoide central de la Sala de los Reyes en la Alhambra. En: *Cuadernos de la Alhambra*, 2005, nº 41, pp. 109-117, en p. 111.

25. VALLEJO NARANJO, Carmen. Consideraciones iconográficas... Op. cit. (n. 10), p. 70.

26. ECHEVARRÍA, Ana. Painting politics... Op. cit. (n. 6), p. 55.

27. Podría tratarse de una opción alternativa entre el escudo de gules tradicional nazarí –presente de manera repetida en la parte baja de la pintura– y la incorporación de la banda en oro castellana por Muhammad V con el lema árabe 'Solo Dios es vencedor'. PAVÓN MALDONADO, Basilio. Escudos y reyes... Op. cit. (n. 19), pp. 183-192. PAVÓN MALDONADO, Basilio. Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los palacios de don Pedro y de Muhammad V. En: *Al-Andalus*, 1972, nº 37.1, pp. 229-232.

28. BERNIS MADRAZO, Carmen. Las pinturas de los Reyes de La Alhambra. En: *Cuadernos de la Alhambra*, 1982, nº 18, pp. 21-49.

El problema radicaría en quiénes son los otros nueve personajes, cuestión abordada por Rallo<sup>29</sup>. Esta autora argumenta que son reyes nazaríes debido a que llevan espada y turbante –la espada no tendría sentido en la representación de un sabio o jurista–, a que su número se corresponde con los monarcas legítimos y usurpadores del reino Nazarí de Granada hasta Muhammad V –pues todos ellos se contabilizaban en el orden sucesorio–, a la presencia del fundador de la dinastía –Alhamar el Rojo, vestido de este color, como le era característico–, a la presencia bajo ellos de escudos nazaríes –rojos, sin la banda– y finalmente a la inscripción perdida que se situaba sobre el arco de ingreso y que aludía a la saga nazarí: «Eterno poder e imperecedera gloria sea para la dinastía del dueño de este palacio»<sup>30</sup>. Creemos que estos argumentos, unidos a la tradición oral de la que se hicieron eco las fuentes del siglo XVI, constituyen un paradigma interpretativo sólido.

Rallo también relaciona la pintura de los reyes con la sura 64:9 del Corán:

«El día que Él os reúna para el día de la Reunión. Entonces, a quienes crean en Dios y obren bien, Él les borrará sus malas obras y les introducirá en jardines por cuyos bajos fluyen arroyos, en los que estarán eternamente, para siempre. ¡Ése es el éxito grandioso!»

Según dicha autora, este mensaje se completaría con el de la sura 9:100, referida específicamente a los Ansar o Nasr, de quienes descendían los nazaríes<sup>31</sup>:

«...los primeros de los emigrantes y los auxiliares (ansar) y aquellos que les seguían en las buenas obras. Dios será complaciente con ellos y ellos se complacerán con Él y Él ha preparado para ellos jardines con corrientes de agua, allí residirán para siempre, ese es su gran triunfo».

De tal modo, la pintura de los reyes enlazaría la imagen de representación de la dinastía nazarí –a modo de galería de retratos– con el destino final de sus integrantes en el Paraíso desde el cual se nos ofrecerían como modelo de virtud a perpetuidad. Sus imágenes actuarían por tanto como recordatorio y

como ejemplo para las generaciones futuras, cuya responsabilidad sería perpetuar el legado dinástico nazarí, puesto que se deseaba «eterno poder e imperecedera gloria [...] para la dinastía del dueño de este palacio».

### UNIENDO EL PARAÍSO VEGETAL CON EL PARAÍSO ASTRAL EN EL PALACIO DE LOS LEONES

Por nuestra parte, llega la hora de unir los conceptos vegetales, astrales, dinásticos y escatológicos ya comentados a lo largo de este trabajo, para tratar de precisar el sentido de las pinturas de la Sala de los Reyes en el conjunto palatino. Recordemos que nos encontramos en el mismo contexto en el que se despliegan los tropos astrales y de vergel –unidos al tema nupcial– para exaltar a los monarcas nazaríes<sup>32</sup>, muy particularmente la metáfora astral que se condensa en la Sala de Dos Hermanas y la imagen del Paraíso en el propio Patio de los Leones<sup>33</sup>. Las pinturas en la Sala de los Reyes encarnan esas dos maneras de entender el Paraíso en el Islam, «una más sensorial y terrenal, coránica, y otra más espiritual en la que el goce supremo se produce por la contemplación beatífica de la luz divina»<sup>34</sup>. Opinamos que las escenas de doncellas en torres, encuentros ante la fuente del jardín del amor, torneos y demás temas caballerescos incidirían en esa concepción vegetal-hedonista y contribuyen a completar la metáfora nupcial tan presente en la Alhambra, que culmina con la unión mística del alma triunfante del caballero con la dama, en el punto central del cosmos, el palacio más maravilloso que es a la vez un cielo estrellado.

Profundizando en la connotación astral-mística, nos gustaría señalar varios elementos importantes de la pintura de los reyes que han recibido menor atención. El primero de ellos es el fondo de oro, que recuerda el mismo recurso empleado en la pintura cristiana para ambientar escenas sobrenaturales, ya sean acontecimientos milagrosos, escenarios ultraterrenos o ámbitos vinculados con la divinidad<sup>35</sup>. Este recurso da lugar a una composición resplandeciente en base al empleo de la luz altamente idealizada que transmuta el espacio físico en espacio sobrenatural. Di-

32. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. La construcción poética de la Alhambra. En: *Revista de Poética Medieval*, 2013, nº 27, pp. 263-285, en pp. 273-280. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *Los códigos de utopía...* Op. cit. (n. 1), pp. 148-154, 158-166.

33. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. La utopía arquitectónica de la Alhambra de Granada. En: *Cuadernos de la Alhambra*, 1988, nº 24, pp. 55-76, en pp. 58-60, 64-66. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *Los códigos de utopía...* Op. cit. (n. 1), pp. 182-187.

34. Ivi, p. 66.

35. Véase en general NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel. *La luz, símbolo y sistema visual (el espacio y la luz en el arte gótico y del Renacimiento)*. Madrid: Cátedra, 1978.

29. RALLO GRUSS, Carmen. 'En el mundo nosotros debemos nuestra fortuna a nuestras espadas', Muhammad V promotor de las pinturas de la Sala de los Reyes en la Alhambra. En: GIESE, Francine; VARELA BRAGA, Ariane (ed.). *The power of symbols. The Alhambra in a global perspective*. Bern: Peter Lang, 2018, pp. 23-36, en pp. 28-33.

30. CALVERT, Albert F. *The Alhambra*. London: Georges Philip & Son, 1904, p. 38.

31. RALLO GRUSS, Carmen. *El jardín pintado...* Op. cit. (n. 9), pp. 145-146.

cho tratamiento contrasta vivamente con los fondos de paisaje o vergel empleados en las pinturas con temas caballerescos de las salas laterales. Por otro lado, la caracterización de los soberanos, vestidos con colores brillantes y de blanco, con rostros claros y resplandecientes, responde a la imagen idealizada que ofrece el Corán cuando se refiere a los «rostros blancos, luminosos, a propósito de los bienaventurados a los que espera la felicidad eterna del Paraíso»<sup>36</sup>.

El tercer elemento que nos interesa es la línea de estrellas que recorre el centro de la composición, que proponemos identificar con la Vía Láctea y que une los dos grandes escudos nazaríes con banda sostenidos por leones. Esta manera de enlazar el principio y el fin de la constelación –como metonimia del cosmos o del orden astral– con los dos grandes escudos dinásticos nazaríes en época de Muhammad V podría estar vinculada al deseo de eterna gloria que manifestaba la inscripción del acceso a esta sala. La presencia de estrellas en las tres pinturas de la Sala de Reyes incide en la connotación paradisiaca de todas ellas, pero su distinto tratamiento ayuda a diferenciar entre la connotación vegetal-hedonista de las escenas caballerescas, rematadas por una estrecha franja de estrellas doradas de ocho puntas sobre fondo rojo, y la connotación astral-mística del grupo de reyes, subrayada por el protagonismo de la Vía Láctea –con estrellas azules de ocho puntas– y por el sobrenatural fondo de oro que envuelve toda la composición<sup>37</sup>. O dicho de otra manera, en la pintura de los reyes el espacio cósmico sobrenatural es el verdadero protagonista, que integra a los reyes y que se impone de manera teofánica al espectador; un ámbito donde nunca habrá oscuridad. Por su parte, en las pinturas de temas caballerescos el cielo estrellado complementa el paisaje y actúa como separación entre los dos lados mayores de la composición, aunque resulta sugerente la relación de estas estrellas con el brillo de las joyas de la amada –presente en un texto de Ibn al-Jatib– para construir la alegoría de la dama que Robinson considera que explicaría el simbolismo de estas dos pinturas<sup>38</sup>. En cualquier caso, ambas pinturas completarían la metáfora nupcial del palacio.

La relación de la Vía Láctea con la arquitectura áulica se pone de manifiesto en una de las poesías en las que Ibn al-Milh (m. 1107) describió el palacio de Sevilla<sup>39</sup>:

«A menudo las antorchas luminosas se asocian al agua que la máquina hidráulica trata de agotar. Ellas aparecen a mis ojos como dos astros en medio de los cuales la línea de la Vía Láctea se hubiera alargado para unir la una con la otra».

Estos versos se enmarcan en los concursos poéticos promovidos por Al-Mu'tamid en Sevilla. En tales certámenes, uno de los asuntos predilectos era la descripción de palacios (*al-qusūr*), perteneciente al género *qusūriyyā*<sup>40</sup>. A este respecto cabe destacar la siguiente estrofa de Ibn Hamdīs, que conecta la imagen del soberano y sus virtudes con el brillo del palacio y con las constelaciones<sup>41</sup>:

«Los constructores han transportado las cualidades del príncipe a su construcción. Así, de su pecho han tomado su amplitud, de su luz el brillo; de su fama, la amplia distribución y de su sabiduría, los cimientos. Al tomar como modelo su alto rango real, su salón se ha elevado tanto que está a la altura de las constelaciones».

Dentro de la poesía de época taifa que enriqueció la fructífera tradición literaria de referencia para el periodo nazarí encontramos asimismo la elegía de Ibn Idrīs (1164/1166-1202) sobre la ciudad de Murcia<sup>42</sup>, que puede aportarnos un horizonte metafórico similar al del Palacio de los Leones en sus aspectos vegetales, acuáticos y astrales:

«No hay verde jardín que se le pueda comparar./ su Vía Láctea es el río, y sus estrellas, las flores;/ lo más bello es el recodo del río/ donde surgen las flores resplandecientes de los patios».

La sabiduría del soberano y sus demás virtudes enlazan con la presencia de representaciones astrales en sus palacios. El *Sendebār*, libro árabe traducido al castellano por el infante don Fadrique en 1253 indica así<sup>43</sup>:

«e fiz' fazer un gran palacio fermoso de muy gran guisa e escribió por las paredes todos los saberes que l'avía de mostrar e de aprender: todas las estrellas e todas las figuras e todas las cosas». De tal modo, en la pintura central de la Sala de los Reyes de la

36. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. Estéticas de la luz... Op. cit. (n. 2), p. 154.

37. Oro y rojo son los colores dinásticos de Muhammad V, mientras que oro y azul son los colores predilectos de las imágenes astrales palatinas.

38. ROBINSON, Cynthia. La Alhambra, un palacio islámico. En: *Anales de Historia del Arte*, 2013, nº 23 (Especial II), p. 298.

39. RUBIERA MATA, María Jesús. *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*. Madrid: Hiperión, 1988, p. 94.

40. RUBIERA MATA, María Jesús. La descripción poética de los palacios árabes: datos para la definición del género '*qusuriyyat*'. En: *Actas del IV Coloquio Hispano-Tunecino* (Palma de Mallorca, octubre-noviembre de 1979). Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1983, pp. 213-215.

41. RUBIERA MATA, María Jesús. *La arquitectura...* Op. cit. (n. 38), pp. 136-137.

42. RUBIERA MATA, María Jesús. *Literatura hispanoárabe*. Madrid: Mapfre, 1992, p. 121.

43. *Sendebār*. Edición de LACARRA, María Jesús. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 72-73.

Alhambra se presenta a los reyes nazaríes en un ámbito astral vinculado con tópicos sobre su soberanía –relacionada con el poder y la sabiduría– y sobre su destino en el Paraíso. Proponemos asimismo que, a través de esta imagen áulica, nos encontramos ante la plasmación del *topos* antiguo que vincula la virtud humana con la llegada a las estrellas –*ad astra per aspera* y otras sentencias similares–, con la propia conversión del ser humano en *sidus* o cuerpo astral resplandeciente, con la memoria póstuma y, en última instancia, con el deseo de trascender a través de las buenas obras<sup>44</sup>.

Así, la pintura de los reyes de la Alhambra aludiría a la contemplación de la luz de Dios, pero también a la identificación o fusión de los monarcas con ella, como cuerpos astrales glorificados. La tradición nazarí no fue ajena a este tópico literario y filosófico del mundo antiguo. Las inscripciones de época de Muhammad V en la Alhambra así lo demuestran. Por ejemplo, en la inscripción que este soberano añadió a la entrada de la Sala de la Barca se dice «Que Ibn Nasar, luminoso y bello sol del reino/ en tan alta posición permanezca a salvo de la hora del ocaso»<sup>45</sup>. En la entrada a la Sala de Dos Hermanas: «En el firmamento del califato radiante permanezca,/ iluminando las tinieblas con su deslumbrante justicia»<sup>46</sup>. En el Pórtico Norte de Arrayanes se conmemora la toma de Algeciras por parte de Muhammad V en 1369, incluyendo asimismo estas referencias astrales<sup>47</sup>:

«Luces de majestad brillan en tu corte,/ haciendo a la generosidad resplandecer sonriente y alegre./ [...] ¡Oh el excelso, paciente, valeroso y magnánimo/ de más elevada ascendencia que los astros!/ En el horizonte del reino cual signo de piedad apareces/ esclareciendo lo que la injusticia oscureció./ Hasta la rama del viento de levante proteges,/ y hasta las estrellas en su cénit amedrentas».

La inscripción que Puerta Vílchez considera el eje poético de todo el Palacio de los Leones en el interior del Mirador de Lindaraja realza la metáfora astral y la vincula a la responsabilidad dinástica de Muhammad V<sup>48</sup>:

«[...] Triunfará quien a lo más alto tienda [Corán 20,64]./ Tal

límite alcanzo en toda clase de belleza./ que de la misma toman, en su alto cielo, las estrellas/ [...] Muhammad V] en el cielo del reino se manifiesta cual luna llena de la religión./ sus obras perduran, sus luces resplandecen./ Él no es sino el sol en una mansión./ en la que, con él, todo bien le da sombra/ [...] El cielo de cristal muestra aquí maravillas/ [...] En el paraíso eterno [de estas mansiones] a nuestro señor se le ha hecho disfrutar/ en recompensa por el bien [su legado dinástico] que se le confió y supo continuar.»

Este mensaje se reitera de manera explícita en la poesía de Ibn Zamrak de la Sala de Dos Hermanas, que se recitó en la circuncisión del emir ‘Abd Allāh –hijo de Muhammad V–, momento clave para subrayar la continuidad del linaje. El poema, tras aludir a Orión, las Pléyades, la Luna y las estrellas que se colocan o dialogan con la cúpula de mocárabes de este espacio y se ponen al servicio de Muhammad V, declara<sup>49</sup>:

«Nunca vimos palacio de más suprema apariencia,/ de más claros horizontes, ni con más amplio lugar de reunión./ Nunca vimos jardín de más agradable verdor,/ de más aromáticos espacios, ni de más dulces frutos./ [...] Entre mí [el jardín] y la victoria hay el más noble linaje./ linaje que, siendo el que es, te basta [al sultán].»

Las cinco Pléyades que menciona este poema podrían aludir a los cinco hijos del sultán Muhammad V, según Puerta Vílchez<sup>50</sup>. Por otro lado, Ibn Zamrak también recurrió a una elocuente hipérbole astral en el desaparecido palacio de los Alijares que puede recordarnos a la pintura de los reyes de la Alhambra: «Mira este jardín ataviado cual espléndida novia./ El salón de la monarquía un lugar/ se ha ganado más allá de las estrellas.»<sup>51</sup>

Por su parte, Ibn al-Jatib (1313-1374) usó la metáfora astral vinculada a las connotaciones hedonista y mística o moral. Así, define la Alhambra como lugar solemne y gozoso, «cabeza de la capital del reino, sede del islam, refugio del poder [...] y una novia dulcificada por la lluvia que adorna la colina y corteja a las estrellas»<sup>52</sup>. Mientras que en su libro titulado *Resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí o Historia de los reyes de la*

44. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel; CHAPINAL HERAS, Diego. Observar las estrellas, llegar hasta las estrellas, ser una estrella. Introducción a un *topos* astral en la religión, el arte y el poder. En prensa.

45. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. *Leer la Alhambra. Guía visual del monumento a través de sus inscripciones*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2011, p. 107.

46. Ivi, p. 207.

47. Ivi, p. 101.

48. Ivi, p. 230-231.

49. Ivi, pp. 213-214.

50. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. Caligramas arquitectónicos e imágenes poéticas de la Alhambra. En: MALPICA CUELLO, Antonio; SARR, Bilal (ed.). *Epigrafiya árabe y arqueología medieval*. Granada: Alhulia, 2015, pp. 97-133, en p. 27.

51. Ivi, p. 129.

52. Ivi, p. 124.

*Alhambra*, interpela a sus lectores y a Muhammad V recurriendo al tópico sideral en relación con la virtud y la memoria<sup>53</sup>:

«Desgraciado el que abandona la buena obra que puede serle útil, o la bella oración que puede elevarle, porque vive como una bestia voraz, deja perderse fuera del buen camino las perlas más delicadas y valiosas de su vida y despilfarra en los lugares viles y estériles el depósito que Dios, ensalzado sea, le ha confiado. Bienaventurado, en cambio el que conoce adónde ha de ir a parar y aprovecha el breve tiempo de esta vida para adquirir acciones meritorias, que permanecerán tras él como estrellas brillantes, y para eternizar virtudes, que le procurarán alabanza y premio; porque la oración perseverante atrae y reclama la misericordia y la gracia divinas y acerca y obtiene el perdón. Trabajen en esto los hacendosos y tiendan a este fin los anhelosos».

Virtud (nobleza, valor, magnanimidad, paciencia, excelencia, piedad, buenas obras, oraciones), poder (victoria, legitimidad dinástica) y eternidad (por gracia y misericordia divinas), unidas en el soberano como cuerpo astral resplandeciente que perpetúa el reino desde lo alto de su palacio-Paraíso: imágenes literarias usadas por la élite nazarí que nos ayudan a contextualizar y a comprender las imágenes visuales de la Sala de los Reyes.

Los virtuosos permanecen eternamente en el Paraíso como referencia y guía cual astros en el firmamento. En verdad, este tópico existe en la cultura árabe e islámica al menos desde el siglo X, si atendemos a fórmulas poética laudatorias como la que se transmitió continuamente hasta el siglo XVI y que se recoge en la arqueta del Patriarca Juan de Ribera<sup>54</sup>:

«Que la gloria y la existencia duraderas te sean/ mientras la mañana y la tarde se sucedan,/ y que en gracia sin fin sigas viviendo/ mientras noches continúe habiendo./ Las gentes en toda la tierra son iguales,/ mas tú el cielo eres de todas las gentes».

### PARAÍSO HÍBRIDO

Las posibles relaciones de las pinturas de la Sala de los Reyes con diversos talleres de Aviñón, Siena, Florencia o Castilla ya han sido señaladas por la historiografía y son objeto de un estudio monográfico en este mismo volumen. Ya Ibn Jaldún se refirió –no sin cierta suspicacia– a la moda nazarí de asimilar

signos distintivos o emblemas de los castellanos, así como las imágenes pintadas para decorar las paredes<sup>55</sup>:

«[...] es lo que sucede en al-Andalus actualmente respecto a los castellanos (*al-Yalāliqa*), pues te los encuentras imitándolos en sus ropas y en sus emblemas (*šārāt*) a la vez que copian sus costumbres y hábitos, incluso pintando imágenes en las paredes, en los monumentos y en las casas (*hattā fi rasm al-tamātil fi l-ʿudrān wa-l-mašāniʿ wa-l-buyūt*); el observador perspicaz notará en ello señales de dominación».

La problemática de estas pinturas puede ser semejante a la de las múltiples influencias internacionales de Aviñón, del reino de Nápoles bajo los Anjou y del norte de Italia presentes en el ciclo caballeresco de la llamada *Camera Pinta* de la Rocca Albornoza en Spoleto, cuyas pinturas murales se datan hacia 1395-1410<sup>56</sup> (Il. 4). En el caso granadino, no nos interesa tanto señalar afinidades técnicas o estilísticas, como horizontes iconográficos comunes con los territorios cristianos. Para ello, proponemos reflexionar sobre el conjunto paradisíaco en el que se combinan elementos astrales y de vergel que líneas arriba hemos descrito.

Al igual que los temas del amor cortés que decoran las pinturas de las alcobas laterales, la representación de los diez reyes nazaríes es una obra completamente híbrida y refleja el carácter cosmopolita de la corte de Muhammad V. Asín Palacios señaló de manera pionera la utilización de tópicos de *La escala de Mahoma* en la *Divina Comedia* de Dante (1265-1321), como por ejemplo las metáforas lumínicas para reflejar la vida beatífica de los bienaventurados en el Paraíso o cielo de las estrellas fijas<sup>57</sup>. En su libro, Dante se duerme al pie del árbol del Paraíso y, para despertarlo, le sumergen en el Eunoe, del cual sale «reanimado como las plantas nuevas, renovadas con nuevas hojas, purificado y dispuesto a subir a las estrellas»<sup>58</sup>. Por su parte, mucho antes que Dante, el murciano Ibn Arabi (1165-1240) había glosado en su *Fotuhāt* las palabras de Mahoma sobre el *sirat* o camino para llegar a Dios e indicó que éste «se alzaría desde la tierra en línea recta hasta la superficie de la esfera de las estrellas, y que su término será una pradera, que se

53. IBN AL-JATIB, Lisan al-Din. *Historia de los reyes de la Alhambra (al-Lamha al-badriyya)*. Traducción y estudio de CASCIARO, José María; MOLINA, Emilio. Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 4.

54. PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, Manuel; PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. La arqueta del Patriarca Juan de Ribera: origen, usos y estudio de su inscripción árabe. En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2019, nº 50, pp. 39-57, en pp. 49-54.

55. Agradezco a José Miguel Puerta Vílchez el haberme facilitado esta traducción fiel del conocido pasaje de Ibn Jaldún.

56. DE LUCA, Silvia. *Gli affreschi della Camera Pinta a Spoleto: fonti letterarie e filologia artistica*. Perugia: Fabbri, 2013.

57. ASÍN PALACIOS, Miguel. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*. Madrid: Real Academia Española, 1919, pp. 68-69.

58. ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*, Purgatorio, XXVIII-XXXIII.



Il. 4. Detalle de la llamada Camera Pinta, Rocca Alborno, Spoleto. Manuel Parada López de Corselas.



Il. 5. Tímpano de la Puerta del Paraíso, fachada occidental de la catedral de Toledo. Manuel Parada López de Corselas.

extiende al exterior de los muros del paraíso celestial, a la cual pradera, denominada paraíso de las delicias, es adonde entrarán primeramente los hombres»<sup>59</sup>.

Praderas o paraíso de las delicias (connotación vegetal-hedonista) que en la Sala de los Reyes de la Alhambra ambientan las escenas caballerescas que flanquean y preceden al dorado nivel de la esfera de las estrellas donde los reyes están representados (connotación astral-mística).

Desde hace años se viene señalando la relación de las pinturas de la Sala de los Reyes con la tradición «gótico-mudéjar» toledana y con yeserías del palacio de Tordesillas, el palacio de Ruy López Dávalos y el Alcázar de Sevilla<sup>60</sup>. El fenómeno se enmarcaría en la *koiné* artística de carácter híbrido o ecléctico que aunaba elementos toledanos, almohades y nazaríes en un camino de ida y vuelta entre Castilla y Granada, permeable a las mutuas influencias<sup>61</sup>. En nuestra opinión, dentro de dicha órbita plural se entiende el tímpano de la portada izquierda de la fachada occidental o del Perdón de la catedral de Toledo (1410-1424)<sup>62</sup> (Il. 5).

59. Fotuhat, III, 573, visto en ASÍN PALACIOS, Miguel. *La escatología...* Op. cit. (n. 56), p. 151.

60. PAVÓN MALDONADO, Basilio. *Arte toledano: islámico y mudéjar*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1973, pp. 261-266. DODDS, Jerrylinn D. The paintings in the Sala de Justicia... Op. cit. (n. 20), pp. 190-191. VALLEJO NARANJO, Carmen. Consideraciones iconográficas... Op. cit. (n. 10), p. 31.

61. Entre la extensa bibliografía sobre el tema, podemos recordar como referencia –además de las obras generales de Peter Burke sobre hibridación artística– los siguientes trabajos: GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. Arte cristiano entre los moros de Granada. En: *Homenaje a D. Francisco Codera en su jubilación del profesorado. Estudios de erudición oriental*. Zaragoza: Mariano Escar, 1904, pp. 259-270. MOMPLET, Antonio Eloy. Mudéjar art or vice versa? En: RIDYARD, Susan J.; BENSON, Robert G. (ed.). *Minorities and Barbarians in Medieval life and thought*. Sewanee: University of the South Press, 1996, pp. 73-87.

62. AZCÁRATE RISTORI, José María. Alvar Martínez: Maestro de la Catedral de Toledo. En: *Archivo Español de Arte*, 1950, n.º 23.89, pp. 1-12, en p. 2.

Este tímpano está enmarcado por una faja doble con las armas de Castilla y León y se divide en tres registros decorados con florones en forma de estrellas de ocho puntas, rodeadas de otras flores de menor tamaño de cinco y ocho pétalos. Los florones-estrella contienen cabezas o pequeñas figuras, entre ellas las de un rey y una reina, así como la figura de Sansón luchando con el león o bien de un Hércules moralizado. La historiografía no ha mostrado gran interés por este tímpano, aunque ha reconocido su connotación paradisíaca: «la llamada portada del Infierno, a la izquierda, carece de interés artístico. El tímpano está ornado con decoración vegetal, de donde penden cabezas humanas relacionadas con el paraíso»<sup>63</sup>. Creemos que este relieve posee un gran interés artístico e iconográfico, pues sintetiza las dos connotaciones del Paraíso (vegetal y astral) que hemos explicado a través de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra, así como el *topos* clásico del cuerpo del soberano glorificado como cuerpo astral en el Paraíso a través de la tradición cristiana representada por el Cartujano, como veremos después. De nuevo dicho tópicos dialoga con el ámbito castellano y andalusí. Líneas arriba hemos visto como Ibn Idris equiparaba las estrellas a las flores. Asimismo, Ibn Šuhayd se refiere a las estrellas como flores con rostro plantadas junto al río que fluye hacia la Vía Láctea<sup>64</sup>:

«La noche pasé en vela/ apacentando las estrellas del cielo, y también otras/ que tenían orto, pero no ocaso;/ estas eran flores con la boca abierta/ ante las ubres de las cargadas nubes/ [...] Estrellas plantadas como los narcisos./ junto al río que va a la Vía Láctea».

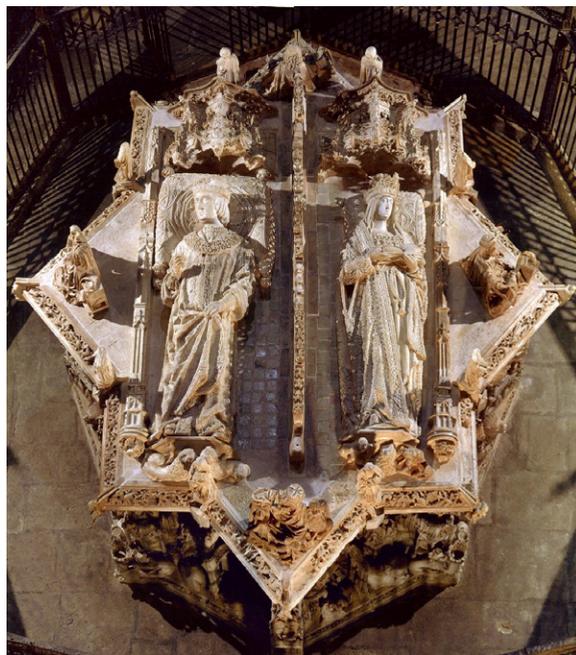
63. FRANCO MATA, Ángela. Aspectos de la escultura gótica toledana del siglo XIV. En: HERNANDO GARRIDO, José Luis; GARCÍA GUINEA, Miguel Ángel (ed.). *Repoblación y reconquista: Seminario*. Actas del III Curso de Cultura Medieval (Aguilar de Campoo, septiembre de 1991). Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, 1993, pp. 47-56, en p. 49.

64. SAMSÓ, Julio. Literatura y astronomía en al-Andalus en el siglo XI. En: RIUS, Mònica; ROMO, Èlia; BEJARANO, Ana María; CONSOLI, Erica (ed.). *Traducir el mundo árabe. Homenaje a Leonor Martínez Martín*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2015, pp. 247-264, en pp. 254-255.

El tímpano de Toledo puede tener una lectura funeraria y de legitimación dinástica por su conexión con la capilla Real de Enrique II, que se había construido a partir de 1374 en los dos primeros tramos de la nave norte, junto a la puerta que este tímpano decora y adyacente a la actual capilla del Tesoro. Esta capilla dinástica de los Trastámara no se terminó hasta principios del siglo XV, cuando comenzaron las obras de la portada occidental<sup>65</sup>. El actual Tesoro, sacristía de la capilla Real de Enrique II, conserva una bóveda de mocárabes perfilados con oro y que estaría en línea con la decoración de tipo cósmico del conjunto, probablemente similar a los espacios del Palacio de los Leones<sup>66</sup>.

Más allá de Granada y de Toledo, la imagen astral del soberano se empleó en el sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal, realizado por orden de Isabel I bajo la dirección de Gil de Siloe entre 1489 y 1493 en la cartuja de Miraflores en Burgos (Il. 6). Pereda ha demostrado como su insólita tipología en forma de estrella constituye una metáfora visual de los cuerpos celestes de los resucitados en relación con las palabras de Daniel (12, 3), san Pablo (1 Cor 15, 39-49) y la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, el Cartujano (ca.1300-1377/78), obra que Isabel la Católica conoció a través del manuscrito que le facilitó fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada<sup>67</sup>. En palabras del Cartujano, «el cuerpo glorificado será claro y refulgente en estas dos maneras, ca será claro e transparente a manera de cristal y será luzio e resplandeciente a manera de oro luzidísimo o de estrella muy relumbrante o de sol en excesiva manera refulgente»<sup>68</sup>. El sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal no es ajeno tampoco a la connotación vegetal del Paraíso, pues incluye una vigorosa decoración a base de cardinas en todo su perímetro. En nuestra opinión, esta obra se encuadra en la tradición que señala Pereda y asimismo en el conocimiento de los precedentes toledanos y andalusíes que hemos descrito.

Insistiendo en el simbolismo paradisíaco astral, otra obra toledana de época de los Reyes Católicos podría ponerse en relación



Il. 6. Sepulcro de Juan II e Isabel del Portugal, Cartuja de Miraflores, Burgos. Cartuja de Burgos, <https://twitter.com/cartujadeburgos/status/762623288896065538>

tanto con el citado tímpano catedralicio de Toledo como con el sepulcro de Burgos. Nos referimos al cénit de los pilares torales de San Juan de los Reyes (Il. 7), poblados por toda una serie de bustos que miran hacia abajo, rodeados de ramas entrelazadas, situados bajo una gran corona —¿quizás la Corona Boreal?— y que apoyan en una moldura perlinada y poblada de flores, que a su vez descansa en una faja de mocárabes, todo ello tallado en piedra. En nuestra opinión, de nuevo nos encontramos ante la imagen de los bienaventurados en el Paraíso astral-vegetal. La presencia de los mocárabes y la función funeraria de esta capilla —en origen destinada a acoger los sepulcros de Isabel I y Fernando el Católico— es un elemento que conecta con los tópicos escatológicos y cósmicos que hemos glosado de la tradición nazarí. Estos elementos constituirían un episodio más del fenómeno que Ruiz Souza denominó «*arquitecturas aljamiadas* y otros grados de asimilación»<sup>69</sup>.

#### LA PINTURA DE LOS REYES DE LA ALHAMBRA: LA SERIE DE RETRATOS REGIOS MÁS ANTIGUA CONSERVADA DEL ARTE ESPAÑOL

La pintura de los reyes de la Alhambra se encuadra en el concepto de retrato del siglo XIV como imagen tipológica de

65. AZCÁRATE RISTORI, José María. Alvar Martínez... Op. cit. (n. 61), pp. 1-3.

66. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo. En: *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2006, nº 18, pp. 9-29, en pp. 14-15.

67. PEREDA ESPESO, Felipe. El cuerpo muerto del rey Juan II, Gil de Siloe, y la imaginación escatológica (observaciones sobre el lenguaje de la escultura en la alta Edad Moderna). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2001, nº 13, pp. 53-85, en pp. 69-73.

68. Ibi, p. 70.

69. RUIZ SOUZA, Juan Carlos. «Castilla y Al-Andalus. Arquitecturas aljamiadas y otros grados de asimilación». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 2004, nº 16, pp. 17-44.



Il. 7. Parte superior de uno de los pilares torales de San Juan de los Reyes, Toledo. Manuel Parada López de Corselas.

representación, previa a la configuración del «retrato moderno» superado el siglo XV, si atendemos a las premisas de Martindale<sup>70</sup>. Así, formaría parte de las series de imágenes regias escultóricas y pictóricas en las que primaba la legitimidad y la exaltación del grupo sobre la descripción fisionómica del individuo, es decir, el sentido de serie icónica o genealógica, con función aleccionadora y moralizante<sup>71</sup>. Tanto es así, que en algunas series de pinturas, en lugar de incluirse los retratos, bastaba con representar el escudo heráldico, que evidentemente individualizaba mucho más que el retrato tipológico. Así sucede en la decoración pictórica de los respaldos de la sillería del coro de la catedral de Barcelona para la reunión de la orden del Toisón de Oro en 1519 o en la cubierta de la Sala de los Blasones en el palacio de Sintra (h. 1520).

Las primeras series de retratos regios conocidas en los reinos hispanos a través de la documentación son la encargada por Alfonso X de Castilla en el alcázar de Segovia en 1258, formada por treinta y ocho estatuas policromadas sedentes de gobernantes de Asturias, León y Castilla (Il. 8); la que Pedro IV de Aragón (1336-1387) encargó al maestro Aloy, formada por doce esculturas de alabastro de sus antecesores; y la reunida entre 1382 y 1392 por Carlos II y Carlos III de Navarra en el palacio de Tudela, que estaba formada por pinturas de monarcas y de emperadores cristianos<sup>72</sup>. Ninguna de estas series se

70. MARTINDALE, Andrew. *Heroes, ancestors, relatives and the birth of the portrait*. Maarssen: Schwartz, 1988, pp. 8-9.

71. TORMO MONZÓ, Elías. *Las viejas series...* Op. cit. (n. 18), pp. 9-15, 43. NOGALES RINCÓN, David. Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV). En: *En la España Medieval*, 2006, nº extra 1, pp. 81-112, en pp. 88-89.

72. FALOMIR FAUS, Miguel. Los orígenes del retrato en España: de la falta de especialistas al gran taller. En: PORTÚS PÉREZ, Javier (coord.). *El retrato español del Greco a Picasso*. Catálogo de la exposición (Madrid, Museo Nacional del Prado, 20 de octubre de 2004 - 6 de febrero de 2005). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 72-95, en pp. 68-69.



Il. 8. José María Avrial y Flores, Alzado y sección de una parte del friso de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia, 1844. Madrid, RABASF, inv. MA-0814. RABASF, <https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=MA-0814>

conserva y las siguientes conocidas en España son del siglo XV, como los quince retratos de los reyes de Aragón pintados por Jaume Mateu y Gonçal Peris Sarrià en 1427-1428 que decoraban el *arrocabe* de la Sala del Consejo de la Casa de la Ciudad de Valencia, de los cuales solamente se conservan cuatro, pertenecientes al Museo Nacional de Arte de Cataluña. Por su parte, la galería pictórica de reyes y damas del Salón de Embajadores de los Reales Alcázares de Sevilla podría haberse comenzado a partir de 1427, aunque su aspecto actual se debe a reformas de los siglos XVI y XVII<sup>73</sup> (Il. 9). Este ejemplo podría relacionarse con su precedente en la Alhambra, puesto que en ambos casos la galería de retratos está vinculada con la rica cubierta dorada del salón, con connotaciones astrales. En definitiva, la pintura de los reyes de la Alhambra (Il. 10), realizada hacia 1380, sería la serie pictórica regia más antigua conservada del arte español y merece ocupar un puesto destacado en la historia del retrato europeo. En el ámbito de la galería de retratos de nobles, cabe señalar la serie escultórica de los antepasados de los Mendoza

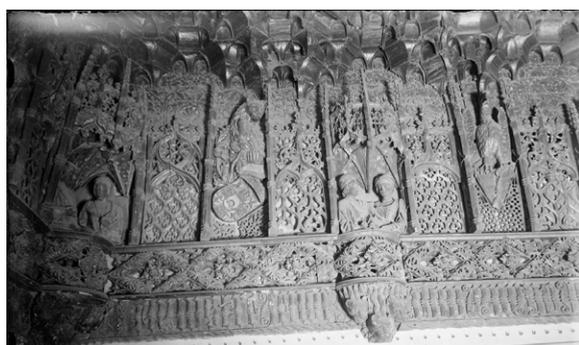
73. CASTILLO OREJA, Miguel Ángel; MORALES, Alfredo José. *Galería de reyes y damas del Salón de Embajadores, Alcázar de Sevilla*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2002. CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos. En: BORRÁS GUALIS, Gonzalo; CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (ed.). *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura aúlica cristiana*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2001, pp. 99-127, en pp. 117-118.



Il. 9. Detalle de la galería de retratos de reyes, Salón de Embajadores, Reales Alcázares de Sevilla. Ben The Man, <https://www.flickr.com/photos/visbeek/48488757967/in/album-72157708374653285/>



Il. 10. Vista de la alcoba central de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Patronato de la Alhambra y Generalife.



Il. 11. Detalle de la cubierta del Salón de Linajes, Palacio del Infantado, Guadalajara (foto: António Passaporte, entre 1927 y 1936). Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2011. Licencia "Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)"

que se asomaban desde el *arrocabe* del Salón de Linajes en el Palacio del Infantado de Guadalajara (Il. 11). Este ejemplo de finales del siglo XV hibrida formas del gótico tardío con elementos de tradición nazarí como los mocárabes de la cubierta y las ventanas tipo *qamariyya* que están fingidas en el *arrocabe*. Además los retratos, agrupado por parejas, están colocados en pequeños nichos rematados por bóvedas fingidas de crucería que están decoradas con un cielo estrellado.

En todas las series de retratos regios y nobiliarios medievales hispanos de las cuales conocemos su aspecto de manera más o menos aproximada, el *titulus* (cartela) o el escudo heráldico siempre está presente y tiene más importancia que la caracterización física de los personajes efigiados. Como en los primeros tiempos del cristianismo, la prevalencia del yo se canalizaba a través de la palabra o del signo de rango o de linaje<sup>74</sup>. Por ello, a la hora de refrendar la identificación de los personajes efigiados en la pintura central de la Sala de los Reyes en la Alhambra, tienen gran importancia los dos grandes escudos de la banda en los extremos de la composición y los pequeños escudos rojos colocados bajo cada personaje, así como la inscripción que daba acceso a este espacio y que aludía a la dinastía nazarí, como señalamos arriba.

#### RETRATO AU VIF, LITERATURA CABALLERESCA, PALACIO Y AUDIENCIAS

Debemos insistir en la importancia que supone que se hayan conservado –además *in situ* y sin sufrir *damnatio memoriae*– las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Juntas constituyen un conjunto del que, en España, solamente podemos encontrar ejemplos comparables a través de la literatura. Y no de cualquier género, sino precisamente de los libros de caballerías castellanos y aragoneses, incidiendo de nuevo en la hibridación y en la *koiné* cultural hispanas de las que participa el Palacio de los Leones.

En el *Tirant lo Blanc* o *Tirante el Blanco*, obra iniciada por Joanot Martorell y concluida por Martí Joan de Galba a finales del siglo XV, se describen dos salas del palacio imperial de Constantinopla<sup>75</sup>. La primera de ellas estaba

«todo alrededor historiada con los siguientes amores: de Floris y Blancaflor, de Tisbe y Píramus, de Eneas y de Dido, de Tristán

74. BOCK, Nicolas. Making a silent painting speak: Paulinus of Nola, poetic competition, and early Christian portraiture. En: FOLETTI, Ivan; FILIPOVÁ, Alžbeta (ed.). *The face of the dead and the early Christian world*. Roma: Viella, 2013, pp. 11-28.

75. MARTORELL, Joanot; GALBA, Martí Joan de. *Tirant lo Blanc*. Edición de VIDAL JUVÉ, Joan Francesc. Madrid: Alianza, 2005, pp. 265, 268.

y de Isolda, y de la reina Ginebra y de Lanzarote y de muchos más, cuyos amores con muy sutil y artística pintura estaban representados».

Por su parte, en la segunda sala «las imágenes de las paredes representaban diversas historias de Boors y de Perceval y de Galeas cuando realizó la aventura del asedio peligroso, y mostraba toda la conquista del Santo Greal. La cubierta, soberbia, de la sala era toda de oro y de azul, y alrededor del techo había imágenes, todas de oro, de todos los reyes de cristianos, con su hermosa corona en la cabeza y con el cetro en la mano, y a los pies de cada rey había un saliente de piedra, donde descansaban un escudo en el que figuraban las armas del rey».

Salvando las distancias, esta ambientación literaria del palacio de Constantinopla es conceptualmente similar a la decoración de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Ambos edificios combinan oro y azul, escenas tópicas del amor cortés y una galería de soberanos colocados alrededor del techo con sus atributos de poder –en los reyes nazaríes espadas jineta, turbantes y ropajes talares– y bajo ellos sus escudos heráldicos. Incluso en algunos de los temas caballerescos escogidos la semejanza sería literal, puesto que en las pinturas de la Alhambra se han identificado algunas escenas al parecer tomadas de las historias de Flores y Blancaflor y de Tristán e Isolda<sup>76</sup>. Así, en la cultura de los siglos XIV y XV se podía entender la Alhambra como un palacio tan complejo, moralizante y magnífico como el del mismísimo emperador de Bizancio, pues poseía en grado superlativo todo aquello que se podía esperar de un palacio del más alto rango. No extraña por tanto que Antoine de Lalaing, en el mismo relato en el que describió las pinturas de la Sala de los Reyes, declarase que la Alhambra «c'est l'ung des lieux bien ouvré qui soit sur terre, comme, je croy, il n'y a roy crestien»<sup>77</sup>: no hay rey cristiano que posea tal palacio.

Además, para entender la recepción temprana de la serie de retratos de la Sala de Reyes de la Alhambra, conviene recordar de nuevo las palabras del mismo Lalaing en 1502: «*Au planchier d'icelle salle sont peintez au vif tous les roys de Grenade depuis long tempz*». El mismo autor había descrito en 1501 unas figuras de plata de Luis XI (r. 1461-1483) en Notre-Dame de Cléry-Saint-André como: «*Deux tables d'autel en fachon de ta-*

*bernacles d'argent, faictes au commandement du roy Loys avec sa portraiture au vif, sont ilee en une chapelle, tant bien faictes que la fachon met les regardans en admiration*»<sup>78</sup>. En ambos casos se nos habla de retratos tipológicos, pero con algunos rasgos individualizados. Pintar *au vif*, *al naturale* o al natural aludía a la representación idealizada del modelo<sup>79</sup>. Una pintura *au vif* era una imagen convencional o negociada, como se deduce asimismo del primer tratado sobre pintar al natural, el *Do tirar polo natural* (1549) de Francisco de Holanda<sup>80</sup>. Pintar *au vif* también era posible aunque el efigiado hubiese muerto o estuviese ausente y se aplicaba a aquellas obras que eran capaces de «dar vida» a las imágenes según los datos conocidos de la persona efigiada para construir su «verdadero retrato»<sup>81</sup>. Pero esa verdad se conseguía principalmente a través del texto, la heráldica y/o los atributos o caracterización convencionales. No sería hasta las reflexiones posteriores al concilio de Trento cuando se buscara un retrato tanto verdadero como fisionómico o mimético, cuya consecución sería uno de los retos del Barroco<sup>82</sup>.

En los retratos *au vif* nos encontraríamos por tanto ante una imagen negociada o convencional, en la que se incluían algunos detalles físicos distintivos de la persona efigiada –como por ejemplo el color del pelo, la barba y los ojos, como vemos en algunos soberanos nazaríes– y otros elementos que aportan vitalidad a la imagen –por ejemplo la mirada y la gestualidad, como también ocurre en la Alhambra–. De tal modo podríamos traducir la expresión de Lalaing como «En el techo de aquella sala están pintados al natural [o bien 'como si estuviesen vivos']<sup>83</sup> los reyes de Granada desde hace mucho tiempo».

78. Ivi, p. 134.

79. TUREL, Noa. Paintworks "au vif" to paintings from life: early Netherlandish paintings in the round and the invention of indexicality. En: BALFE, Thomas; WOODALL, Joanna; ZITTEL, Claus (ed.). *Ad vivum?* Leiden: Brill, 2019, pp. 122-150. TUREL, Noa. Living pictures: rereading "au vif", 1350-1550. En: *Gesta*, 2011, n.º 50.2, pp. 163-182. WOODS-MARTEN, Joanna. Ritratto al naturale: questions of realism and idealism in early Renaissance portraits. En: *The Art Journal*, 1987, n.º 46, pp. 209-216.

80. FONSECA, Raphael do Sacramento. *Francisco de Holanda: "Do tirar pelo natural" e a retratística*. Tesis doctoral. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010, pp. 44, 77.

81. BAKKER, Boudewijn. Au vif - naar't leven - ad vivum: the medieval origin of a humanist concept. En: *Aemulatio. Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500 to 1800. Essays in honor of Eric Sluijter*. Zwolle: Waanderts Publishers, 2011, pp. 37-52, en pp. 40-44, 47-48.

82. PEREDA ESPESO, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2017.

83. Para el empleo del adjetivo «vivos» referido a retratos medievales en España, véanse los extractos del *Amadís de Gaula* incluidos en las siguientes páginas de este trabajo.

76. ROBINSON, Cynthia. Arthur in the Alhambra... Op. cit. (n. 6), pp. 16-18, 23-24.

77. GACHARD, Louis Prosper. *Collection des voyages*... Op. cit. (n. 14), p. 206.

Como hemos visto, en los retratos *au vif* tenía más importancia la caracterización tipológica del efigiado, en base a los estereotipos relacionados con su status y, muy particularmente, con las virtudes que se atribuían a su alma, que se expresaban a través de la belleza idealizada y del aspecto luminoso y claro de su rostro, máxime si el retratado estaba –o se esperaba que estuviese– entre los bienaventurados del Paraíso. Por ello, en nuestra opinión, santa Teresa de Ávila recriminó a fray Juan de la Miseria cuando la retrató en 1576 en Sevilla: «Dios te perdona, fray Juan, que me has pintado vieja, fea y legañosas». La santa probablemente no era víctima de un rapto de soberbia y narcisismo, sino que su concepto de retrato era el tradicional, es decir, un espejo del alma. Siglos después Oscar Wilde supo hacer suya esta tradición al escribir *El retrato de Dorian Gray*.

La pintura de los reyes de la Alhambra responde a la función ejemplarizante del retrato de representación, unida al concepto de retrato *au vif*. Ello enlaza con una fructífera tradición europea que confluye en la otra gran obra de síntesis de la literatura caballerescas hispana, el *Amadís de Gaula*, libro comenzado en el siglo XIV, escrito en su versión definitiva a finales del siglo XV por Garcí Rodríguez de Montalvo e impreso en 1508. En dicha obra se cuenta que Apolidón y su amada Grimanesa dejaron construido el Arco de los Leales Amadores que, de modo mágico, mostraba cuán sincero y excelso era el amor que profesaban los caballeros y damas que quisieran someterse a examen pasando por debajo de esta arquitectura. Solo aquellos que superasen la prueba, en la otra cara del arco tendrían el honor de ver los retratos escultóricos de Apolidón y Grimanesa, «dos figuras a semejanza suya y de su amiga que vivas parecían, las caras propiamente como las suyas y su estatura», que parecían «propiamente vivas», «muy hermosas y tan frescas como si vivas fuesen», pues «Grimanesa [estaba representada] en tanta perfección como si viva fuese donde está hecha por gran arte con su marido Apolidón»<sup>84</sup>. Ambas estatuas responden a los parámetros comentados sobre el retrato *au vif*: tienen algunas características físicas que se corresponden con las personas efigiadas, pero lo más importante es que parecen vivas y son el parangón con el que los espectadores miden sus propias cualidades que reflejan sus virtudes, principalmente el valor y la hermosura, que se equiparan con la bondad. Además, el texto nos cuenta que los retratos escultóricos de Apolidón y Grimanesa estaban identificados por sus inscripciones (su *titulus* o cartela) y se mostraban a modo de *exemplum* como paradigma del amor

verdadero. El Arco de los Leales Amadores se ilustra por primera vez en el *Amadís* editado en Sevilla en 1531, donde los retratos de Apolidón y Grimanesa ocupan la parte superior del arco y, siguiendo los usos comentados, se acompañan además de escudos heráldicos (Il. 12).

Los vencedores de esta primera prueba –y no otros, recalca el texto– tendrían el privilegio de encontrar su propio nombre, su principal virtud y su ascendencia mágicamente inscritos junto a los de Apolidón y Grimanesa; en el caso de *Amadís*: «Este es Amadís de Gaula, el leal enamorado, hijo del rey Perión de Gaula»<sup>85</sup>. Pero si además querían heredar su señorío –la ínsula Firme– tendrían que demostrar ser más virtuosos o valientes –los caballeros– y más hermosas –las damas– que él y ella en la prueba que se situaba más allá de este arco, la entrada a la Cámara Defendida, donde tendrían que luchar sin desfallecer contra fuerzas invisibles. Es decir, en ambas pruebas se realizaba un examen de la virtud del candidato o candidata a través de los ideales caballerescos del amor verdadero unidos al ejercicio de su esfuerzo o valor, siempre tomando como referente las figuras «vivas» de Apolidón y Grimanesa. *Amadís* salió triunfante de la prueba, una mano le tomó de la suya y una voz misteriosa exclamó: «bien venga el caballero que pasando de bondad a aquel que este encantamiento hizo, que en su tiempo par no tuvo, será de aquí señor»<sup>86</sup>. Al someterse su amada Oriana a la prueba, la misma voz exclamó: «bien venga la noble señora que por su gran beldad ha vencido la fermosura de Grimanesa y hará compañía al caballero que, por ser más valiente y esforzado en armas que aquel Apolidón que en su tiempo par no tuvo, ganó el señorío desta ínsola, y de su generación será señoreada grandes tiempos con otros grandes señoríos que desde ella ganarán»<sup>87</sup>.

En nuestra opinión un guiño a este tipo de reto caballeresco se plantea en las inscripciones latinas situadas en los compartimentos vacíos del lado este junto a los grupos funerarios de Carlos V y Felipe II en la basílica de El Escorial: «Si alguno de los descendientes de Carlos V sobrepujara las glorias de sus hazañas, ocupe este lugar primero; los demás absténganse con reverencia» y «Este lugar que aquí queda vacío lo guardó, quien lo dejó de su agrado [Felipe II] para el que de sus descendientes fuera mejor en virtud; de otra suerte, ninguno lo ocupe»<sup>88</sup>.

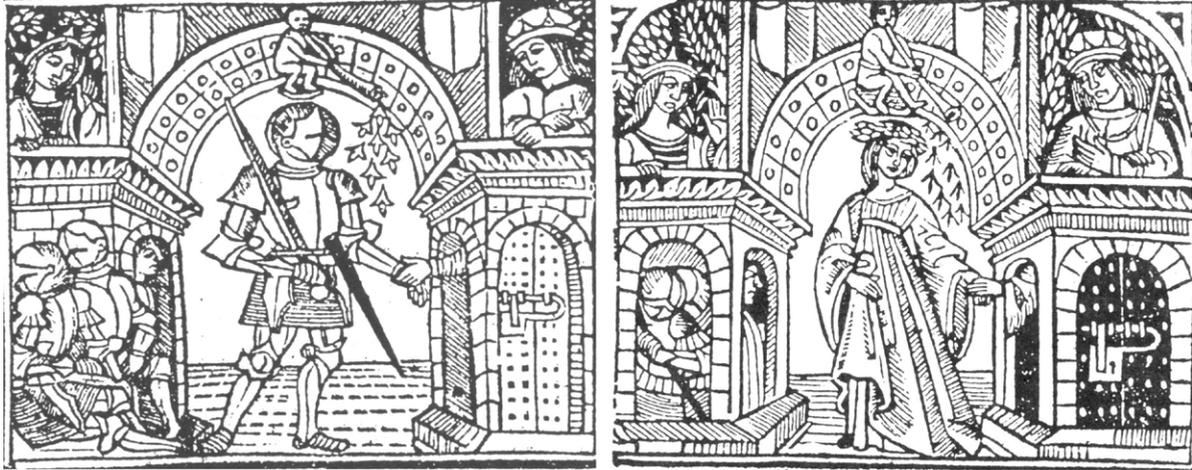
85. Ivi, p. 672.

86. Ivi, p. 673.

87. Ivi, p. 1626.

88. RODRÍGUEZ VELASCO, María. Los donantes de El Escorial: estado de la cuestión. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.). *La escultura en el Monasterio del Escorial*. Actas del Simposium (1-4 de septiembre de 1994). San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1994, pp. 343-355, en p. 347.

84. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*. Edición de CA-CHO BLECUA, Juan Manuel. Madrid: Cátedra, 1987, pp. 660-661, 668, 670, 1619.



Il. 12. Amadís y Oriana triunfantes en las pruebas del Arco de los Leales Amadores y la Cámara Defendida, según las ilustraciones de la edición del *Amadís de Sevilla*, 1531. Dominio público.

Una vez superadas mil aventuras, pasado el Arco de los Leales Amadores, colocado su nombre junto a los retratos de Apolidón y Grimanesa, y conquistada la Cámara Defendida, *Amadís* se transformará en soberano del reino y allí mismo – en ese *axis mundi*– podrá consumir su amor y engendrar a los descendientes de su linaje: en una sala rica, rara y preciosa, de cristal, desde la que se puede ver el exterior, pero cuyo interior permanece invisible desde fuera, como si estuviese rodeada por celosías<sup>89</sup>. Sobrenatural espacio con tantas referencias a los tópicos de la arquitectura nazarí.

En la Sala de los Reyes de la Alhambra, como en el *Tirante* y en el *Amadís*, nos encontramos ante imágenes que remiten a los ejercicios caballerescos (lucha, caza, cortejo amoroso como parte de la metáfora nupcial) y ante retratos *au vif* de los soberanos nazaríes, en un contexto altamente idealizado y sobrenatural que alude al Paraíso en sus concepciones vegetal-hedonista y astral-mística. El Jardín Feliz es un Paraíso presidido por los cuerpos celestes y brillantes de Muhammad V y sus antepasados, que se muestran como ejemplo para los visitantes y para los futuros dueños del palacio. Pero, evidentemente, las imágenes literarias y visuales de este conjunto están pensadas para ser explicadas y comentadas, al igual que dentro de las historias de caballerías los personajes reflexionan sobre las virtudes y la fama de sus héroes. En estos libros es obsesiva la presencia de la tradición oral sobre los héroes que los personajes quieren emular; oralidad que encuentra asimismo su referente artístico dentro del texto en imágenes como los retratos de Apolidón y Grimanesa. Estos mismos elementos entraban en resonancia con la propia oralidad de los lectores y de los oyentes de la literatura caballeresca, quienes a su vez replicaban los horizontes discursivos, emocionales y visuales recreados en los libros. Por

ello estamos de acuerdo con Robinson cuando asegura que el Palacio de los Leones es un lugar para hablar y discutir sobre las acciones de los personajes literarios –e históricos, nos gustaría añadir– y fundamentalmente para la contemplación, la reflexión y la edificación<sup>90</sup>. Probablemente también allí Muhammad V recibiría las noticias de sus ansiadas victorias, para después comentarlas, celebrarlas y repartir dones a sus «leones de la guerra», como reza el poema de la fuente de los Leones; y en ese entorno celebraba acontecimientos dinásticos tan relevantes como la circuncisión de su primogénito.

En definitiva, las pinturas de la Sala de los Reyes del Palacio de los Leones en la Alhambra de Granada constituyen una síntesis de la cultura caballeresca, sapiencial y mística de la época en los reinos peninsulares en torno a los ideales amorosos y de conducta caballeresca, y a la función de la pintura como ejemplo de virtud y como paradigma de la representación y de la memoria regias. Frente a estas imágenes, los espectadores de la época se planteaban su responsabilidad ante la historia y cómo responder al modelo de majestad y virtud de los soberanos nazaríes, quienes se nos muestran vivos en el contexto del Paraíso astral y vegetal, sentados en la esfera de las estrellas, donde permanecerán por toda la eternidad como brillantes cuerpos celestes o como bello y luminoso sol de Granada, el reino sin ocaso. ¿Quién será digno de traspasar el umbral y habitar el Palacio de los Leones?

89. RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís...* Op. cit. (n. 83), pp. 674, 1627.

90. ROBINSON, Cynthia. *Arthur in the Alhambra...* Op. cit. (n. 6), pp. 44-46.