

EL JARDÍN PINTADO: LAS PINTURAS DE LA SALA DE LOS REYES DEL CUARTO DE LOS LEONES

THE PAINTED GARDEN: THE PAINTINGS IN THE
SALA DE LOS REYES OF THE CUARTO DE LOS LEONES

CARMEN RALLO GRUSS

DOCTORA EN HISTORIA MEDIEVAL Y LICENCIADA EN GEOGRAFÍA E HISTORIA

mcrallo48@gmail.com

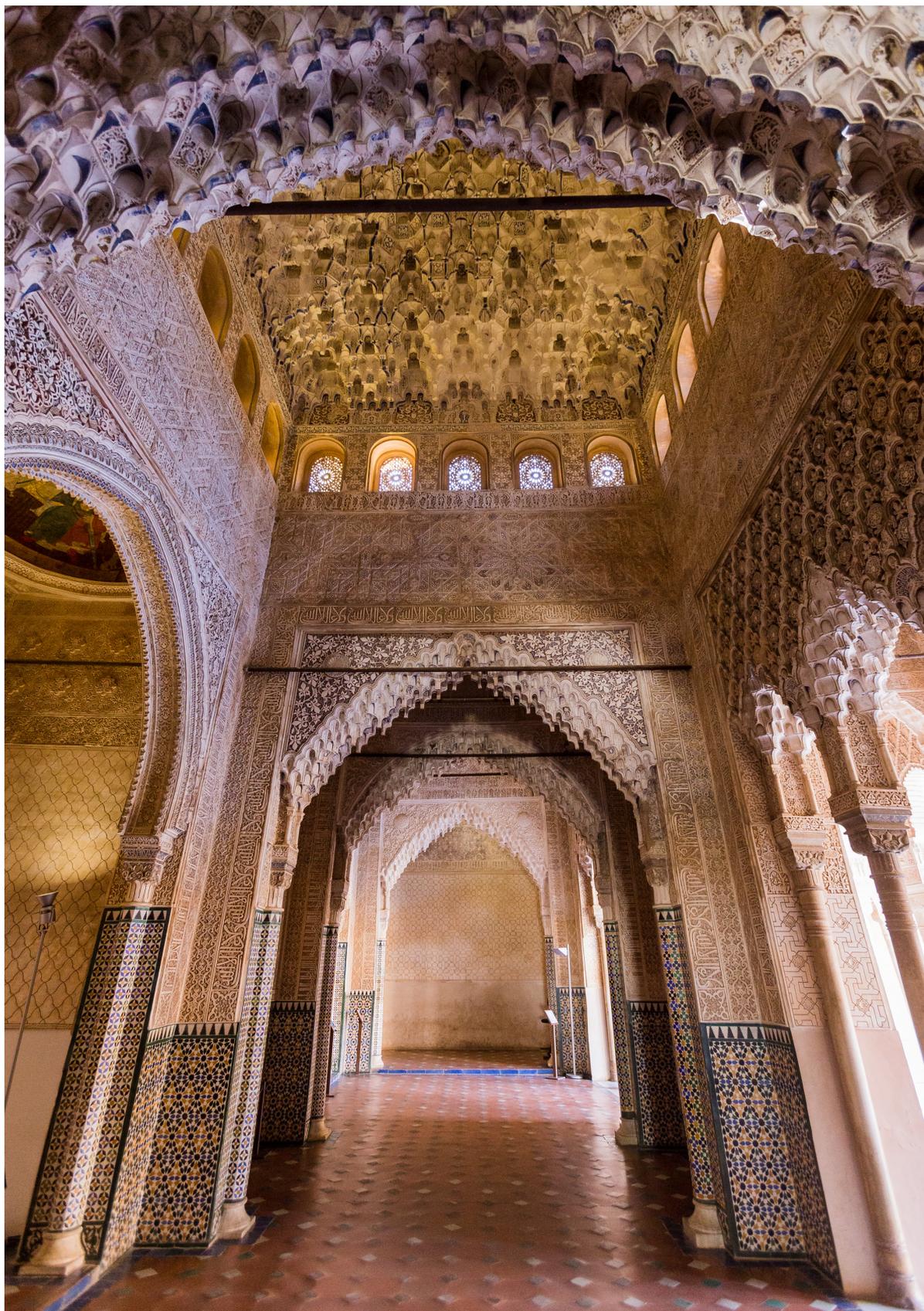
RESUMEN: el Palacio de los Leones, construido y decorado todo en un mismo momento, fue obra de la voluntad del sultán Muhammad V, con una estructuración meditada e intencionalmente propagandística; sus elementos de hallan relacionados entre sí formando un conjunto homogéneo desde un punto de vista ideológico y de comunicación de un mensaje: la exaltación de su estirpe y la reflexión acerca de su destino. Presidiendo este Palacio se encuentra el Cuarto de los Reyes, cuya lectura, en un sentido globalizado, no se ha formulado hasta la fecha. No basta la interpretación desconexa de sus escenas plásticas, meras anécdotas ilustradas, hay que profundizar en la posible relación entre la imagen de las tres bóvedas entre sí y con el contexto general del Palacio de los Leones. En ese sentido, este texto desarrolla una propuesta a debate.

PALABRAS CLAVES: pintura mural, jardín, paraíso, fauna y flora, Palacio de los Leones, Cuarto de los Reyes, Corán

ABSTRACT: the Palace of the Lions, built and decorated all at the same time, was the work of the will of Sultan Muhammad V, with a thoughtful and intentionally propagandistic structure; Its elements are linked to each other, forming a homogeneous set from an ideological point of view and communication of a message: the exaltation of their lineage and the reflection on their destiny. Presiding over this Palace is the Hall of the Kings, whose reading, in a globalized sense, has not been formulated to date. The disconnected interpretation of its plastic scenes, mere illustrated anecdotes, is not enough; we must delve into the possible relationship between the image of the three vaults and with the general context of the Palace of the Lions. In this sense, this text develops a proposal for debate.

KEYWORDS: mural painting, garden, paradise, fauna and flora, Palace of the Lions, Hall of the Kings, Koran

CÓMO CITAR / HOW TO CITE: RALLO GRUSS, C. El jardín pintado: las pinturas de la sala de los reyes del cuarto de los leones. *Cuaderno de la Alhambra*. 2020, 49, págs. 131-147. ISN 0590-1987



IL. 1. Lucía Rivas. Vestíbulo del Cuarto de los Reyes (2020). APAG.

*Así, os perdonará vuestros pecados
y os introducirá en jardines por
cuyos bajos fluyen arroyos y en
viviendas agradables en los jardines
del edén. ¡Ese es el éxito grandioso!*

Corán 61:12

Para el estudio de una obra de arte no se puede considerar ésta como un elemento aislado, independiente, sino como parte del contexto al que pertenece. Las pinturas del Cuarto de los Reyes ocupan un lugar importante, preeminente, intencionadamente elegido en el complejo del Palacio los Leones, que en el Diwan del visir Ibn Zamrak se denomina como Qasr al-Riyad, es decir, Alcázar del Jardín Feliz; no pudieron hacerse por el mero placer de su contemplación.

El Palacio de los Leones, construido todo en una misma época, enigmático en parte porque no queda claro cómo funcionaban¹ sus edificios y espacios, muestra en su distribución, una coherencia que no puede corresponder sino a una estructuración meditada, «...se trata en realidad de un conjunto muy complicado en el que el todo y las partes se hallan relacionados entre sí de forma nada común...»². Como unidad ideológica tenemos que considerar que todo el Palacio de los Leones fue erigido por Muhammad V con un objetivo muy específico: su propia exaltación, la demostración de su poder, de su genealogía y de su legitimación, como medio de propaganda y representación de la dinastía nazarí³.

La unidad formal de sus elementos se logra mediante su color y su manipulación de la luz: respecto al color, todo el conjunto destaca por su decoración en oro y azul⁴, símbolo de los colores de la Alhambra; en cuanto a la luz, se logra su iluminación mediante la específica composición de sus elementos⁵: las delgadas columnas, los ornamentados mocárabes, la labra de yesería y los privilegiados puntos de vista, produce un efecto abierto y aéreo, con ambientes ilusorios que confunden al espectador como en la Sala de los Reyes, cuyo vestíbulo es la escenografía preparatoria de un ámbito más íntimo pero de gran categoría y simbolismo (Il. 1).

Las pinturas localizadas en las tres bóvedas del Cuarto de los Reyes pueden parecer modestas; sin embargo, su importancia radica en su singularidad: cuando el monarca granadino las encargó quiso algo muy especial y único, diferente en lectura y técnica a toda la ornamentación de su palacio. Sobre ellas existen múltiples teorías acerca de su significado, datación, procedencia de su/sus autor/es, lo que ha sido base de un aura de misterio romántico, propiciada por una carencia de documentación textual, que ha ralentizado un estudio serio, objetivo y científico.

Se debe destacar, primeramente, que la localización elegida para la representación de estas escenas pictóricas es la propia cúpula de las salas, espacio reservado para elementos de gran importancia simbólica, mística, desde donde, como ocurría en el Salón de Comares, «lo mismo que Dios... preside el conjunto de los cielos y la tierra el sultán (en este caso Muhammad V)...desde su solio, presidía el concierto de los pueblos a él sometidos y representaba el poder de Dios en su reino»⁶. En segundo lugar, es relevante la forma elíptica de estos techos, derivación del círculo, forma perfecta, representan-

1. FERNÁNDEZ PUERTAS, A. *La Alhambra. en: Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV*. Granada: El legado andalusí, 2006, págs. 98–125, pág. 99: “La Alhambra es el único complejo medieval palatino que ha sobrevivido en el Occidente musulmán, pero hasta ahora no hemos sabido con certeza cómo eran usados en su origen sus principales estancias, patios y palacios”.

2. GRABAR, O. *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pág. 164.

3. VIGUERA MOLINS, M^a J. *Historia de España de Menéndez Pidal*, tomo VIII: El reino nazarí de Granada (1232–1492). Madrid: Espasa Calpe, 2000., pág. 320. Nos comenta que ese era el propósito de Ibn al-Jatib para su monarca.

4. Incluso los restos pictóricos hallados en las lápidas reales se corresponden con estos colores.

5. GARCÍA GÓMEZ, E. *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*. Madrid: Inst. Egipcio de Estudios Islámicos, 1988, pág. 63. También en este sentido, nos dice JONES, O. (Handbook to the Alhambra Court, 1854), en *El Patio Alhambra y el Crystal Palace*. Granada: Patronato de la Alhambra, 2010, pág. 14: (Sala del Tribunal) “...inteligente solución la de colocar tramos oscuros e iluminados en alternancia y techos planos para alargar ópticamente el espacio.”

6. CABANELAS, D. *El techo del Salón de Comares*. Granada: Patronato de La Alhambra, 1988, pág.83.

te de lo eterno, de lo trascendente, de la divinidad. Diferentes en la forma de todo el resto de techos de la Alhambra, la composición de las imágenes en las bóvedas elípticas adolece de una claridad narrativa a favor de una trayectoria cíclica. Asimismo, las composiciones, aunque diversas en las tres bóvedas, presentan una estructura radial común y la semejanza de disposición de las dos laterales tiene como objetivo dar al conjunto simetría, armonía y equilibrio, servir de marco, enfatizando y complementando la central, la principal, la contraposición de su movimiento frente la hieratismo de la central busca como objetivo su realce por contraste. Las tres coinciden en una representación cenital del firmamento en su parte central, eje de las tres composiciones; los motivos celestes no son extraños en otras ornamentaciones del Patio de los Leones. Un cielo plagado de estrellas, como exponente de lujo y poder, de lo abstracto y permanente, inmóvil, espectador indiferente por encima de distintas escenas⁷.

Por último, la técnica⁸ elegida por el promotor de esta obra también es singular⁹: sobre un armazón de madera de conífera, a modo de barca invertida, se clavaron planchas de cuero curtido, sobre las que se aplicó una capa de preparación a base de yeso y cola, base para unos colores a la tempera grasa, más vivos de apariencia y duraderos en el tiempo¹⁰. De esta especial técnica sólo se conocen unos pocos y menos importantes ejemplos en zona cristiana, entre ellas la más destacada, la decoración del Arca de San Isidro, en la catedral de la Almudena, de Madrid¹¹. ¿Querría el sultán Muhammad V con esta singularidad competir con la pintura que se estaba realizando en ese momento en territorio cristiano? Hay que considerar que las pinturas del Cuarto de los Reyes son la expresión máxima de esa aculturación, de ese intercambio cultural entre cristianos y musulmanes, acrecentado por las relaciones de frontera desarrolladas durante siglos¹².

No tenemos las claves de interpretación con que podrían contar, en su tiempo, las personas que contemplaran estas pinturas¹³, gente cultivada que penetraba en un ámbito privado, salas reservadas para el sultán, su familia y su corte; e, incluso «nunca lograremos conocer el alcance de la oralidad en una sociedad poco alfabetizada»¹⁴. Sin embargo, si podemos aventurar una hipótesis que, si es novedosa,

7. En el Corán también existen muchas referencias hacia las estrellas, como obra de Dios.

8. Artículos acerca de este tema: CONTRERAS, R. *Ligero estudio sobre las pinturas de la Alhambra*. Madrid: Noguera, 1875, (tuvo un gran acercamiento a las pinturas cuando levantó y trasformó el tejado). BERMUDEZ PAREJA, J. *Pinturas sobre piel en la Alhambra*. Granada: Patronato de La Alhambra, 1987. Otros informes de la técnica se infieren a partir de investigaciones realizadas por el IAPH en madera, cuero, fibras vegetales, elementos metálicos, revocos y materiales pictóricos y el informe de restauración del reverso de las bóvedas de 2010, en el Patronato de la Alhambra.

9. En la Alhambra hay múltiples ejemplos de pintura mural en paredes y bóvedas: Torre de los Picos, zócalos del Patio del Harén... y, salvo las pinturas del Partal sin soporte de madera ni cuero, todos ellos están realizados al fresco sobre mortero de cal y arena. Véase RALLO, C. *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.

10. Esta técnica mixta, con adición de óleo, era muy frecuente en los retablos cristianos del siglo XIV, Contreras niega erróneamente su empleo en esta obra, para apoyar su teoría de que no se empleó una técnica de ejecución cristiana: "...las pinturas de la Alhambra no están disueltas con linaza, como ya lo estaban las cristianas..."

11. RALLO, C., *El cuero como soporte de la pintura en la Baja Edad Media: el mundo cristiano y el islámico. Mil años del trabajo del cuero*. Córdoba: Universidad, 2003, págs. 485-500. Tengo que agradecer a Fernando Gutiérrez Baños, profesor de la Universidad de Valladolid la cita de otros ejemplos, por él estudiados, sepulcros donde, sobre soporte de madera se aplicó pergamino y aparejo de yeso como base de pintura al temple: sepultura del caballero Sánchez Carrillo, en Mahamud (Burgos), sepulcro de la Infanta Doña Leonor del Real Monasterio de Santo Domingo de Caleruega y frontal de Santa María del Monte, en Liesa, Huesca.

12. PAVÓN MALDONADO, B. *Arte toledano islámico y mudéjar*. Madrid: Instituto Hispano-árabe de Cultura, 1973, pág. 265: "El artista que hace las pinturas cumple con un cometido que le ha sido impuesto en circunstancias excepcionales: moros y cristianos de corte se mezclan en igualdad de condiciones. El resultado será todo un mensaje artístico-histórico".

IBN JALDÚN, *apud SIMONET, F.J. Influencia del elemento indígena en los moros del reino de Granada*. Tánger, 1805, pág. 56: "Un pueblo vecino de otro, que le supera considerablemente, no puede menos que copiarle y remedarlo en gran manera. Esto pasa hoy día entre los Andaluces por sus relaciones con los Gallegos, siendo de ver en cuanto se les asemejan en los trajes y atavío, usos y costumbres, llegando hasta el extremo de poner imágenes y simulacros en las paredes de sus casas, en sus edificios y aposentos. Quién observe esto con ojos de sabiduría, no podrá menos de estimarla como indicios de extranjera superioridad y predominio. Pero el imperio pertenece a Dios".

13. BARKAI, R. *Cristianos y musulmanes en el mundo medieval, el enemigo en el espejo*. Madrid: Rialp, 1984, pág. 11: "La imagen es, en efecto, la expresión literal de la realidad.... No se trata de una descripción objetiva de la realidad, sino el reflejo de las concepciones subjetivas de aquellos que la reseñan". De ahí, de esa subjetividad de los autores o su promotor en su creación, nace la dificultad para una interpretación actual.

14. RUIZ SOUZA, J. C., De la Alhambra de Granada al Monasterio de El Escorial, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* 195, 2013, págs. 4-27, pág. 26.



IL. 2. Lucía Rivas. Bóveda central, reunión de los reyes nazarís (2020). APAG.

se fundamenta en la idea enunciada anteriormente: el conjunto del Cuarto de los Leones responde a un deseo bien determinado, a un mensaje emanado de un designio político, fruto de unas circunstancias históricas, a un propósito único del sultán¹⁵, el enaltecimiento y glorificación de su estirpe.

En su bóveda central (Il. 2), la de mayor importancia, se representan diez personajes vestidos con ricas sedas y sentados sobre escaño situado sobre escudos nazarís; en sus manos, sus espadas con ricas empuñaduras. En amable conversación entre ellos, únicamente uno, al que varios señalan con la mano, se dirige al espectador. De las múltiples interpretaciones que se han dado acerca de esta reunión de figuras, el primero en identificarlas como retratos de los reyes granadinos fue Laing (1501): «en el techo de esta habitación están pintados al vivo todos los reyes de Granada desde largo tiempo»¹⁶, en el mismo sentido se expresa Hurtado de Mendoza, Gómez-Moreno, Vilchez Vilchez, Cabrera, Pareja López,...; aunque hay quien opina que nos encontramos ante una reunión de juristas (de ahí la denominación de «Sala de la Justicia» desde el s. XVII), cadíes, o sabios. Ampliamente he razonado su identificación como los diez reyes nazarís anteriores a Muhammad V, incluyéndole a él, que sería el personaje central, mecenas de la obra, el que determinó

qué se representaba y cómo en sus bóvedas del Palacio del Jardín Feliz: es el sultán Muhammad V y sus antecesores¹⁷. Sólo citaré aquí un último dato que confirma esa hipótesis: el historiador inglés Calvert que visitó la Alhambra con su amigo Mariano Contreras a finales del siglo XIX (siendo conservador su padre, Rafael), transcribió epigrafías del monumento y en el arco de entrada al vestíbulo del Cuarto de los Reyes, en su parte correspondiente con esta bóveda central, leyó: «Eterno poder e imperecedera gloria sea para la dinastía del dueño de este palacio»¹⁸.

15. PUERTA VILCHEZ, J.M., Valores ontológicos, escatológicos y artísticos del agua en la cultura árabe e islámica. *Cuadernos de la Alhambra* 43, 2008, p.79: “[estas pinturas] refuerzan la concepción áulica, representativa del Palacio de los Leones”.

16. GARCÍA MERCADAL, J. *España vista por los extranjeros*. Madrid: Biblioteca Nueva (Artes Gráficas), 1929, p. 162.

17. RALLO, C. “...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. The Powers of Symbols*. Berna: Peter Lang, 2018.

18. CALVERT, A. F, *The Alhambra*, London: Georges Philip & Son, 1904, pág. 38.



IL. 3. Lucía Rivas. Bóveda sur del Cuarto de los Reyes (2020). APAG.

Pero me voy a detener más ampliamente en las bóvedas laterales (Ils 3-4). Allí se descubren distintas escenas narrativas, adosadas unas a otras sin separación clara entre ellas, donde se mezclan distintos tiempos y lugares, de manera que comparten un mismo contexto, un tapiz de fondo. Esa simultaneidad de escenas, «que son entendidas como una prestidigitación simultánea»²⁰, afrontadas o consecutivas; no son narrativas, sino decorativas. No se puede considerar la ornamentación de estas bóvedas como un conjunto de elementos aislados, interpretando las escenas pictóricas de los manantiales, de la caza, del duelo, del salvaje, el amor cortés, del juego... investigando sobre sus individuales fuentes iconográficas²¹, sin considerar el todo; no hay que olvidar la relación de las tres cúpulas entre sí y con su contexto, con «distintos niveles de interpretación iconográfica», «multiplicidad de significados»²², lo que es muy usual en el arte islámico.

Para su lectura simbólica se han relacionado las escenas con un objetivo didáctico de funcionar como «espejo de príncipes» en respuesta al uso de estas salas²³, utilizando lugares comunes familiares y legibles en su contemporaneidad, con referencias literarias y tradición iconográfica²⁴. Su lenguaje formal, basado quizás en la serie arthuriana en boga en el siglo XIV, donde las escenas de amor cortés se mezclan con otras de caza y

20. BORLAND, J. The Forested Frontier: Commentary in the Margins of the Alhambra Ceiling Paintings, *Medieval Encounters* 14. Leiden: Brill, 2008, págs. 303-340, pág. 339.

21. Muchos son los autores que han escrito sobre estas interpretaciones, españoles: AZCARATE, PIQUERO LÓPEZ, PAVÓN MALDONADO, RALLO... o extranjeros. LOOMIS; DODDS, ROBINSON... Recordar aquí el libro dedicado especialmente a este tema: *Cross disciplinary approaches to the hall of justice ceilings*. Leiden: Brill, 2008, con colaboraciones de distintos especialistas.

22. ROBINSON, C. *Arthur in the Alhambra? Narrative and Nasrid Courtly self-fashioning in the Hall of Justice ceiling paintings*. *Cross disciplinary approaches to the hall of justice ceilings*. Leiden: Brill, 2008, págs. 12-46: "Los motivos en los techos contienen una multiplicidad de significados, que comunican una narrativa coherente con un mensaje social cortado expresamente para los intereses de los Nazaríes, y existe en una relación directa con la significación del programa íntegro del palacio."

23. ECHEVARRÍA, A. *Paintings politics in the Alhambra*. *Cross disciplinary approaches to the hall of justice ceilings*. Leiden: Brill, 2008, pág. 201: "... If we assume that these spaces did indeed serve as the royal library, it is conceivable-and even likely- that the iconographic conception of the ceiling paintings was in the some way related to the contents of that library."

24. Nos comenta GOLFERICH, M. y HANEGAT. L. *La Alhambra, investigación y estudio histórico, arqueológico y artístico del monumento*. Barcelona: David, 1929, pág. 174, qué se representa en estas bóvedas: "Es esta una leyenda vulgar en los aljamiados aragoneses, ya que no es otra que la que se menciona en el relato de Almkidad y Almayesa y que publicó D. Mariano de Pano, relato que escribió un moro aragonés, frontero a Cataluña y, a nuestro ver, de las comarcas de Teruel."



IL. 4. Lucía Rivas. Bóveda norte del Cuarto de los Reyes (2020). APAG.

duelo, está al servicio de fines políticos y se ha querido vincular la decoración general del Cuarto de los Leones, incluyendo estas pinturas, con el sufismo²⁵, inclinación religiosa practicada en la corte de Muhammad V²⁶ y considerada en ese tiempo como ciencia por Ibn al-Jatib, que ensalza el amor humano como vía al amor divino²⁷, la «vía del amor» que parte desde el conocimiento de la naturaleza. Pocos ejemplos de la literatura musulmana sobre el tema del amor cortés han llegado a nuestros días²⁸. Sin embargo como testimonio de su existencia, García Gómez nos habla de uno de ellos, denominado *Jardín de los Amantes* de Ibn Qayyim al-Chanziyya, obra oriental no difundida por España, pero que se podría identificar con *La Floresta de los amantes*, texto árabe mencionado en la relación de la librería de Isabel la Católica, actualmente desaparecido o no identificado. Esas representaciones iconográficas, en donde se mezclan asuntos de historias distintas, sin seguir un orden lógico²⁹, que exaltan el triunfo del amor, se valen, no pocas veces, de símbolos del repertorio del romancero fronterizo en época de paz.

Pero, en resumen, esas escenas son anécdotas ilustradas, meras copias «a la moda» de los modelos que circularían en la segunda mitad del siglo XIV entre los pintores (Il. 5) (Il. 6), fuentes iconográ-

25. ROBINSON, C. Marginal ornament: poetic, mimesis and devotion in the palace of the lions, *Muqarnas* 25, 2008, págs. 1-27 y 14-21.

26. PUERTA VILCHEZ, J. M. *La peripecia política y mística de Ibn al-Jatib. Historia del sufismo en al-Andalus*. Almuzara, 2009, págs. 119-143, pág. 119: "El tasawwuf (sufismo o misticismo islámico) era una de las disciplinas formales que constituía la educación de las élites intelectuales del momento, sobre todo en la versión moderada u ortodoxa marcada por al-Gazali. Llegó a configurarse, incluso, una especie de sufismo cortesano que algunos soberanos del siglo XIV, como Yusuf I, no dudaban de estimular..."

27. CHEVALIER, J. *El sufismo y la tradición islámica*. Barcelona: Kairós, 1986, pág. 271: "Pero esta doctrina exclusiva abrió el camino, al margen de cualquier mística y pese a sus aparentes similitudes, a los más delicados refinamientos del amor. Pues si el hombre no podía unir su alma a su Creador, podía poner mucha alma en su amor humano."

28. EGUILAZ YANGUAS, L., *El Hadith de la princesa Zoraida*. Granada: Sabatel, 1892, nos da a conocer, con un gran sentido romántico novecentista un "Código aljamiado de ciento tres hojas de papel cebú y caracteres árabe andaluz", hallado en Mesones (Zamora), "copia de otro anterior ya que comienza: ... dice el narrador....", donde se narra la historia de amor que transcurre en la corte de Juan II (el historiador suponía estas bóvedas de tiempo de Muley Hacem, padre de Boabdil) entre la hija del emperador de Tartaria, Zoraida, el hijo del rey nazarí Sidi Saad, Abulhassam, y el caballero cristiano Farían Aceja. Se describen momentos de caza, de reuniones junto a la fuente, de lances y todo termina con la muerte del último y la boda de los dos primeros. Casualmente junto a este escrito venía una lámina copia de los techos de la Alhambra.

29. Como ocurría con las escenas representadas en los ebóricos franceses.



IL. 5. Carmen Rallo. Comparación entre motivos pictóricos: a la izda. cazador con perros y halcón de la Crónica Troyana (El Escorial), a la dcha, cazador de las pinturas de la Alhambra (bóveda sur). Aunque invertidos, es fácil comprobar que han bebido de las mismas fuentes (2020).

ficas, instrumentos de lenguaje al servicio de las ideas. Porque, un espectador, sin desmenuzar las composiciones en partes, ¿qué vería al contemplar estas dos bóvedas, qué elementos comunes comparten?: La representación de un jardín, del Jardín, pintado en colores predominantes azul y verde, un jardín frondoso, lleno de plantas y animales, coincidente con la idea general del Jardín Feliz, común con otros lugares e inscripciones epigráficas del Patio de los Leones.

Para un hispanomusulmán la naturaleza más acogedora era aquella que había sido embellecida por el trabajo del hombre: el jardín (*rawd*), tema de muchas de sus expresiones artísticas³⁰. En él, las flores, y con ellas, los pájaros de variadas formas y especies.

La primera impresión que recibimos cuando estamos contemplando los jardines pintados del Cuarto de los Reyes, es que la forma material ha sido obligada a convertirse en vehículo para la expresión del «horror vacui», tan característico en lo oriental. En Oriente, las representaciones vegetales se confunden con la fauna: En el jardín hindú los árboles de granadas, cuando florecen, dan pájaros multicolores. Esos jardines orientales híbridos sufren constantes metamorfosis y llegan al mundo occidental tanto por la decoración como por la literatura, en

los relatos de viajes. Odorico de Podemone (1331) describe un árbol que produce, en lugar de frutos, hombres y mujeres que están unidos al tronco por sus extremidades inferiores. Respecto al Árbol de Jessé, cristiano Kingsley Porter ratifica su ascendencia oriental, relacionándolo con orígenes chinos, mientras que Coomaswamy los encuentra en la India, en representaciones del nacimiento de Brahma.

El jardín pintado del Cuarto de los Reyes, con profusión de vegetación (plantas y frutos, flores de grandes pétalos) y pájaros, y que se desarrolla como vergel continuo en su más completa manifestación, representaría el Paraíso, ese Paraíso³¹ cuyo signifi-

30. En parte, me he basado en mi texto que, junto a RUIZ SOUZA, J.C. publicamos en *El Palacio de Ruy Dávalos y sus bocetos inéditos en la Sinagoga del Tránsito...* *Al-Qantara* 20, 1999, págs. 275-297.

31. Precisamente para el hispanomusulmán el Paraíso era el propio al-Andalus, como lo refleja Ibn Jafaya, poeta de Alcira recogido por PÉRÈS, H. *La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle*. París: Maisonneuve, 1953, pág. 116: “El Paraíso en al-Andalus tiene una belleza que se nos muestra como la de una desposada y allí los soplos de la brisa son los más deliciosamente perfumados”.



IL. 6. Carmen Rallo. Comparación entre motivos pictóricos, a la izda., salvaje con dama de la Alhambra (bóveda sur); a la dcha, salvaje con dama en el Castillo de Alcañiz, Teruel (2020).

cado se entroncaba con el placer terrenal³² (con el juego, con las damas, con la caza, el más abundante tema de estas bóvedas). Es como si toda una visión sobrenatural del Paraíso se nos representara³³, en las descripciones en el Corán se reitera que ese jardín tendrá agua fluyendo por abajo³⁴. El agua, tema también recurrente en el mundo musulmán, elemento primordial en todo el Palacio, representado profusamente, no sólo en su fuente central, la Fuente de los Leones, sino en los elementos decorativos³⁵.

En estas pinturas, el agua no sólo se representa como corriente que fluye (el movimiento del agua está pintado mediante trazos) por sus zonas bajas, donde se solazan patos (Il. 7); se vuelve protagonista en la bóveda norte donde se enfatiza con dos fuentes, situadas simétricamente en los centros longitudinales. Están constituidas por platos de características cristianas, ya que las musulmanas (de las que cuenta con buenos ejemplares la Alhambra) tenían una gran taza situada a nivel de rodilla, en donde las personas podían disfrutar del sonido y contemplación del agua, al sentarse a ras del suelo. En cambio en estas fuentes pintadas, la taza se encuentra a nivel de cintura y está compuesta por varios pisos diferentes, lo que nos indica que sus modelos iconográficos serían mi-

niaturas cristianas. La menor, de pila cuadrada y cabezas de león en sus centros, se sitúa delante de un castillo, tiene tres niveles con columnas torsas rematadas con la escultura de un perro de donde sale el agua por su boca en forma de surtidor. La otra, en donde están en animada conversación

32. BROOKES, J., *Gardens of Paradise: The History and Design of the Great Islamic Gardens*. London: New Amsterdam, 1987.

33. PÉREZ HIGUERA, M. T. El jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval. *Archivo Español de Arte* 241, 1988, págs. 37-52, allí, al referirse a la iconografía del palacio de Suero Téllez: "... resulta probable... la inspiración en frases coránicas y en otros textos musulmanes, donde se repite a menudo que los elegidos habitarán en mansiones o moradas dispuestas en los árboles del Paraíso".

34. CORAN 13:35: "Imagen del Jardín prometido a quienes temen a Dios: fluyen arroyos por sus bajos, tiene frutos y sombra perpetuos. Ése será el fin de los que temieron a Dios. El fin de los infieles, empero, será el Fuego".

35. RUIZ SOUZA, J.C., *El Palacio de los Leones: espacio de virtud del Príncipe. The Powers of Symbols*. Berna: Peter Lang, 201, págs. 71-82, pág. 74 (en relación con las cúpulas del palacio): "En varias de estas últimas entre los mocárabes se pintan claramente cursos de agua que descienden hacia la tierra, como si de ríos se tratase." Esos trazos, en color azul, se van convirtiendo en motivos vegetales en sus partes finales.



IL. 7. Lucía Rivas. Patos en la corriente baja de agua en movimiento (bóveda norte) (2020). APAG.

un doncel y una dama, es de mayor envergadura y su pila es hexagonal³⁶. Las fuentes, denominación que tradicionalmente se enlaza con la vida eterna, pueden tener significados distintos, ya que esta segunda³⁷, donde en su pila se descubren cinco jóvenes desnudos bañándose, puede representar la Fuente de la Vida o la Fuente de la Eterna Juventud³⁸. Es un tema alegórico tradicional, de carácter sensual, centro del universo amoroso, basado en leyendas de corte clásico, como la de Juno que se bañaba para conservar intacto el vigor del cuerpo, o la de Júpiter que convirtió a la ninfa Juventa en fuente, donde quien se bañaba en ella rejuvenecía³⁹. Allí, las parejas jóvenes, que han recobrado el vigor y la juventud en el baño, reconquistan el sentido de la vida y se abandonan al amor y al placer.... Con frecuencia se enclava este tipo de fuente en un paisaje con árboles, en relación con el Paraíso terrenal. Esa fuente del Paraíso, con tanta frecuencia presente tanto en textos cristianos como islámicos, se divide en cuatro ramales.....aquí cada una de las dos fuentes se divide sólo en dos direcciones por exigencias del espacio compositivo. La fuente del Amor o la Vida, que aparece ya en mosaicos cristianos tardo-romanos, tiene gran éxito en el Renacimiento⁴⁰ como complemento del amor cortés⁴¹, lugar idóneo para citas; es recogida ya en la literatura musulmana: así, en la *Historia del Abencerraje* y la *hermosa Jarifa*, que se encuentran en la fuente, «...componiendo su hermosa cabeza, y llenos de turbación y amor se vieron reflejados en el agua»⁴².

36. En ROBINSON, C. (2008), *Op .cit.*, pág. 176, erróneamente, se define como octogonal. Según esta autora, los jóvenes que aparecen en sus simétricas puertas del castillo son Tristán e Isolda, los mismos que en la fuente. En la iconografía coetánea es más común la fuente cuadrangular, como en el Palacio Chiaramonte de Sicilia o el alfarje del Monasterio de Santo Domingo de Silos. BERNIS MADRAZO, C., Las pinturas de los Reyes de La Alhambra, *Cuadernos de la Alhambra* 18, Granada, 1982, págs.21-49, Lám. III nos muestra modelos hexagonales en un peine de marfil del Museo Victoria and Albert y en la pintura mural del castillo de la Manta (Piamonte) y del castillo de Pietra (Calliano).

37. Esta fuente, así como el tema del salvaje le lleva a CONTRE-RAS, R. La Sala del Solio en el Alcázar de Segovia, *AEA XIV*, 1940, págs. 261-271 y 268-269, a establecer paralelismos entre la decoración de esta Sala y la sala que Enrique II "el de las Mercedes" manda edificar en el Alcázar de Segovia.

38. Podemos admirar la fuente de la Juventud con gente bañándose en los marfiles decorados, como los inventariados por KOEHLIN, R. *Les ivoires gothiques français*. París: Auguste Picard, 1924, con números 1118 B y 1151. Más detallada esta iconografía en MATEO GOMEZ, I. *Temas profanos de la escultura gótica*, Madrid: CSIC, 1979, págs. 259-261.

39. La fuente de la Eterna Juventud aparece muchas veces en la literatura cristiana, es el rito de la inmersión.

40. Como en la fachada escultórica del antiguo Colegio de San Gregorio, de taza hexagonal y *putti* bañándose, hoy Museo Nacional de Escultura en Valladolid, atribuida a Gil de Siloé.

41. Aparece ya en el siglo XII como el "jardín del amor", en ALVAR, C. *Le Roman de la Rose, Guillaume de Lorris*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985.

42. VILLEGAS (1565), estudio de LÓPEZ ESTRADA, F. *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. Madrid: Publicaciones de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1957, pág. 322.

En ambos modelos de la Sala de los Reyes, de la fuente salen tres caños con cabezas de león (símbolo del poder), y están coronadas por un perro (símbolo de la fidelidad). El hecho de salir el agua por la boca de un animal es algo común en las fuentes musulmanas, recordemos la propia de los Leones, o los animales de bronce⁴³ encontrados en Madinat al-Zahra, que cumplían esa misma función. Fuentes con animales ya existían en el Palacio de Gumdán de Salomón, según la tradición (aunque allí en vez de agua arrojaban aire, para imitar el rugido de los leones), y sabemos que existían en el Palacio de Sevilla de al-Mutamid, con un caño de elefante, o en el de Abd al-Rahman III de Madinat al-Zahra.

En los animales representados en el Jardín Pintado, como ocurre con las pinturas góticas de esta época, existe un incipiente naturalismo; no se representan animales exóticos como el camello o el elefante, se descubre la fauna del contexto de la Alhambra, no solamente piezas de caza (liebres, conejos, zorros, perros, caballos, gamos, osos, leones, jabalíes), si no, además, una extensa variedad de aves de corral (gallo, paloma), de presa (azor o halcón), acuáticas (patos, grulla) y otras (buitre, urraca, tórtola, jilguero, etc). El animal que mayor protagonismo alcanza en esta representación es el caballo (cinco en cada bóveda lateral), el símbolo del caballero⁴⁴, del espejo de príncipe. Todos los caballos representados están al galope, salvo dos que están parados aunque enjaezados y llevados por las riendas por sus amos, portando la pieza cazada y en señal de respeto a sus damas. En estos dos últimos, la cabeza del caballo está representada ladeada hacia el espectador, con un estudio de la perspectiva y el escorzo ya resuelto en las miniaturas del siglo XIII. Se distingue también la diferente forma de montar entre cristianos y musulmanes, estos con montura a la jineta más flexible y rodillas dobladas, aquellos con escarpes, espuelas (que se pueden apreciar en el caballero que ofrece el oso a la dama) y posición de piernas rígidas, es decir, montando a la «guisa», «brida» o «estradiota», como símbolo de su pertenencia a la Orden de Caballería. Los colores de los caballos son variados, desde el blanco a distintos tonos de castaño, siempre el mismo para el mismo personaje. Destaca su cola, anudada cuando el caballo es utilizado entre la foresta para la caza, para evi-

tar que se le enrede entre los matorrales al correr; suelta, cuando está en escenas de representación.

Siguiendo con ese orden de frecuencia tenemos los protagonistas de la caza mayor el oso, el jabalí, el león y el ciervo. Las piezas de caza mayor eran conocidas todas ellas por la denominación de «venado»⁴⁵ y son abundantes en representaciones islámicas de cerámica, así como las de conejos y liebres, es decir, la caza menor. Los conejos⁴⁶, muy abundantes y en muy distintas posturas, muchos de ellos pintados sólo de medio cuerpo, surgen de la maleza, como animales tímidos e indefensos que son⁴⁷; en la tradición islámica significan buena fortuna y fecundidad; aparecen en el *Bayad wa Riyad*, folio 13r, igual que los patos. El león, símbolo del poder, la fuerza y la realeza se presenta en estas escenas, salvaje como pieza de caza, a lanza o a espada, o como león amaestrado, encadenado a la dama o a los pies del doncel que juega al ajedrez, en señal de sumisión y reconocimiento de su linaje. La simbología del león ha sido ampliamente estudiada, desde Ramón Llull en su *Félix*⁴⁸ a Bermúdez Pareja⁴⁹. En los bosques de la Alhambra no habría leones, salvo si el sultán tuviera un zoológico, no extraño entre los soberanos musulmanes (como el

43. Véase la exposición de, en el Museo Arqueológico. Madrid, 2020.

44. RAYNAUD, C., *Mythes, cultures et société*, s. XII-XV. París: Le Léopard d'or, 1995, pág. 8 comenta que en Le Roman de Tristán entre sus treinta miniaturas, veintidós muestran caballos.

45. En estas bóvedas incluso se representa la caza del zorro por un lebel en la bóveda norte, junto a la caza del león.

46. MATEO GÓMEZ, I. (1979), *op. cit.* pág. 86: Liebre y conejo, simbolismo muy diverso "La Biblia lo considera animal inmundo y, con sentido negativo, aparece también en algunas iconografías simbolizando la lujuria".

47. La aparición a medias también puede simbolizar su ligereza, reconocida por todos los escritores de esa época, recordemos el refrán del Marqués de Santillana: "El conejo ydo y el consejo venido".

48. LLULL, R. *Félix o el Libro de las Maravillas*. París: Rocher, 2000, pág. 145.

49. BERMÚDEZ LÓPEZ, J. *et alii*, Valores simbólicos e iconográficos de la Fuente de los Leones de la Alhambra. *Cuadernos de Arte e Iconografía* VI-11, 1993.

de Abderramás III en Madinat al-Zahra⁵⁰) o cristianos (como el de Enrique IV en Balsaín). La imagen de los perros que acompañan a los cazadores es una imagen rehabilitada en la Edad Media como amigo fiel del hombre, guarda de su casa y compañero en sus cacerías.

En el recinto de la Alhambra existía un parque real dedicado a contener animales de caza, con límites semejantes a los que se describe como «Bosque de la Alhambra» en el *Catastro* del marqués de la Ensenada (1749) y que cita al-Jatib: «Rodean la muralla de la ciudadela vastos jardines y espesos bosques del patrimonio particular del sultán...»⁵¹. Los ciervos, cuya carne se comía en Granada, eran abundantes en sus montes en el siglo XV, según Münzer⁵², así como los gamos, los jabalíes, los osos y las liebres. Fernando el Católico, para preservar esos bosques que rodeaban el palacio granadino, objeto de depredación a partir de la caída de Granada, en 1499 emite una Real Provisión donde prohíbe la caza, también el cortar leña en el término de Granada⁵³:

«...por quanto my merced e voluntad es que en ciertos termynos e montes e sotos de la cibdad de granada e su tierra e comarca sea vedada la caça, por ende mando e defiendo que ninguna e algunas personas de qualquier ley, estado o condición, preminencia o dignidad que sean, no sean osados de caçar nyn caçen puerco, javalies, nyn osos, nyn venados».

También vedó la caza menor: «...que non sean osados de caçar nyn caçen liebres, nyn conejos, nyn faisanes, nyn perdices...nyn otras aves». En 1505, doña Juana revocó esta orden de veda.

Llaman la atención por su rareza, dos simios que, en la bóveda norte, se encuentran encaramados en un árbol (Il. 8), sobre la escena de la entrega de la pieza cazada (un jabalí) por un caballero vestido a la usanza mora, a su dama. Sus actitudes, en conversación y con su mano derecha levantada, remedan las posturas de los personajes de la zona inferior. Los monos, que aparecen en España en capiteles románicos como los de Loarre, se suelen interpretar como símbolos del vicio generalizado, se identifican con el demonio, los pecados capitales, o los vicios

de usura, desorden o lujuria más específicamente. Aparecen frecuentemente como figuras marginales en los manuscritos medievales y son protagonistas de narraciones del *Calila e Dimna*, destacando su similitud con el hombre y sus torpes y alocadas costumbres. En la iconografía árabe el mono aparece como «juguetón y libertino» en el *Libro de las utilidades de los animales de Ibn al-Durayhim*⁵⁴. La situación de los dos monos en la bóveda es simétrica con otro personaje encaramado en otro árbol de la misma bóveda, el escudero u ojeador que toca un instrumento musical para atraer la presa en la caza del oso; el pintor utilizó su localización para lograr un equilibrio visual.

Los animales más abundantes son las aves, tanto en el agua, patos⁵⁵; como en el cielo, palomas, lechuzas, tórtolas, jilgueros; difíciles de determinar por estar pintados todos ellos con semejante colorido y tamaño. Para los musulmanes era importante el tema de las aves; según la dirección de su vuelo era superstición general para los hombres de guerra que el vuelo desde la derecha era un pronóstico bueno y el vuelo desde la izquierda era de mal agüero (superstición que influye en los cristianos), al contrario que en el mundo romano⁵⁶. Ibn al-Jatib, en su obra *Miyar al-Ijtihar*, nos menciona como

50. IBN JALDÚN, al-'Ibar, IV, 144, (reprod. en AL-MAQQARI, *Analectes sur l'Histoire et la Littérature des Arabes d'Espagne*. Vol. I, Amsterdam, 1967, pág. 380), nos cuenta cómo Abd al-Rahmàn al-Nàsir construyó en los jardines de Madīnat al-Zahrà que construir un verdadero parque zoológico con casas de fieras y pajareras.

51. IBN AL-JATIB, *Historia de los reyes de la Alhambra: El resplandor de la luna llena, Al-Lamba al-badriyya*, E. MOLINA, Granada: Universidad de Granada, 1998, pág.10.

52. Este viajero en 1494 fue invitado a una caza de jabalíes por el alcalde de Fiñana MÜNZER, J. *Viaje por España y Portugal, Reino de Granada*. Madrid: Polifemo, 1991, pág. 357.

53. Apud MOLINA FAJARDO, E. Caza en el recinto de la Alhambra. *Cuadernos de la Alhambra* 3, 1967, págs. 31-53, pág. 33.

54. RUIZ BRAVO-VILLASANTE, C. *Libro de las utilidades de los animales de Ibn al-Durayhim*. Madrid: Edilan, 1981, pág. 41, folio 57v, manuscrito de la Biblioteca del Escorial.

55. Mencionar aquí los patos representados en los murales de Samarra.

56. GALMES DE FUENTES, A. *Épica árabe y épica castellana*. Barcelona: Ariel, 1977, pág. 126.



IL. 8. Lucía Rivas. Pareja de monos en un árbol (bóveda norte) (2020). APAG.

pájaros de Granada el ruiseñor y la tórtola⁵⁷. La imagen del Paraíso musulmán está representada tradicionalmente por los árboles con pájaros que, según los sufíes son las almas en el jardín del paraíso del Corán, en el que el entendimiento espiritual es descrito como un largo vuelo⁵⁸, desde la ignorancia a la iluminación.

Destaca la figura de un gallo en la bóveda norte, sobre el lateral del pabellón, en el cielo. El gallo, según el Félix de Ramón Llull, llega a ser consejero del rey león por intermedio de la zorra, ya que es «sabio y que sabe ser señor de las gallinas. Al alba, canta claro...»⁵⁹. En esa misma bóveda, en blanco y negro, se distingue una urraca en pleno vuelo, junto a los simios, semejando decirle algo al oído, y otra posada en un árbol. En la bóveda sur, otra urraca va andando por el suelo junto al león encadenado; las tres se encuentran siempre cerca de una dama. Las urracas en las fábulas aparecen

junto a los zorros como sus víctimas, pero además pueden hablar en distintos lenguajes; representan la ambigüedad y la dualidad, que trasciende incluso a las frágiles relaciones entre los nazarís y sus aliados cristianos. Los ruiseñores son aves canoras que aparecen pintados siempre en la cercanía de damas (uno junto a la dama testigo del duelo, otro junto a la asomada del castillo contemplando el juego del ajedrez), aludiendo a sus cualidades

57. CHABANA, M. K. *Miyar al-ljtiyar*, Marruecos, 1977, pág. 133.

58. CORAN 24:41: “¿No ves que glorifican a Dios quienes están en los cielos y en la tierra, y las aves con las alas desplegadas? Cada uno sabe cómo orar y cómo glorificarle. Dios sabe bien lo que “hace”.

59. LLULL, R. 2000, *Op. cit.* pág. 151.



IL. 9. Lucía Rivas. Caza de una paloma por un halcón (bóveda norte) (2020). APAG.

de diálogo de amor cortés⁶⁰. También se descubren algunas pequeñas lechuzas, que como el búho son aves de la sabiduría, por su cualidad de ver con claridad en las tinieblas. San Isidoro los tiene por perezosos, y en el libro del *Calila e Dimna* hay dos pasajes en los que un cuervo ataca al búho tachándolo de falso y engañoso (volumen LI, capítulo VI). Junto al agua corriente que sale de la fuente mayor de la bóveda norte se vislumbran dos garzas (una andando por el agua, la otra levantando el vuelo), ave que constituye la mayor emoción de la caza de altanería, por su tamaño de hasta 1m; para su caza eran necesarios gerifaltes o halcones de gran talla.

A destacar la representación de la caza de una paloma por un halcón peregrino en cuatro tiempos, como si de una película se tratara (Il. 9)⁶¹.

El ambiente vegetal donde se desarrollan las escenas podría ser calificado de jardín o bosque humanizado: podemos observar dos tipos de plantas y árboles, los silvestres y los cultivados, llenos de flores, que circundan los palacios. La manera de representarlos es muy semejante a la de otras miniaturas de

tradición islámica, individualizando cada elemento (tallo, hojas y flores), como ocurre en *Bayad wa Riyad* o en las propias pinturas de la casita del Partal, muy distintos de los que aparecen en la *Crónica Troyana*, cristiana, de El Escorial. Ibn Al-Jatib, en su texto *Al-Lamba al-badriyya*, nos describe las plantas que existían en Granada:

«La tierra de Granada es de tan excelentes condiciones, que no carece en ninguna época del año de sementeras ni de plantas...en sus montes y barrancos se dan la hierbatora, el nardo y la genciana; en su jardín la grana, ...Hay en ella palmares»⁶².

60. BORLAND, J. 2008 *Op. cit.*, pág. 314: "...sugiriendo que la Dama es, no sólo el objeto del deseo masculino, sino también un sabio juego en el amor cortés que trasciende en los techos."

61. Tanto el halcón como el cernícalo son aves de ceterería utilizadas en la Edad Media por los musulmanes, los cristianos preferían el azor.

62. IBN AL-JATIB 1998, *Op. cit.*, pág. 9.



IL. 10. Lucía Rivas. Nido de tórtola con dos crías. Al lado, mirto morisco florecido. (bóveda norte) (2020). APAG.



IL. 11. Lucía Rivas. Ciervo desmogado de cuernos (bóveda sur) (2020). APAG.

Estudios sobre la flora de la Alhambra nos han indicado que la planta más común era el mirto morisco⁶³, desaparecido, pero que ahora se está recuperando, representante de las plantas aromáticas, de las que los granadinos eran tan entusiastas. Aparece en estas pinturas, florecido.

Hemos hecho un recorrido por la flora y fauna pintadas en los techos del Paraíso, impercedero, pero hay que llamar la atención sobre varios detalles sig-

nificativos que el alarife, con gran naturalismo, nos ha plasmado como indicadores de otra metáfora religiosa: por todas partes, los árboles y las plantas menores están plagadas de flores; en los nidos de las aves se pueden descubrir sus crías (Il. 10); a ello, hay que añadir que, entre los mamíferos, el ciervo se describe desmogado (Il. 11), es decir, desprovisto de cuernas y con los muñones iniciando su crecimiento, y el oso está despierto⁶⁴. Todo ello tiene una explicación temporal: nos está aludiendo a la primavera, cuando las aves crían, el oso se despierta y el venado cambia sus cuernos, por todas partes se extienden floras olorosas: la Primavera, el Paraíso, el Renacer, la Resurrección, la Creación, el Jardín de Edén.

Si las bóvedas laterales del Cuarto de los Reyes están representando el Paraíso, ¿cómo enlaza su interpretación simbólica con esa bóveda central, donde está la estirpe de los sultanes nazaritas reunidos? Volvamos al Corán que nos da la clave. En la Sura 64:9 se dice:

«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!».

Paraíso terrenal, Paraíso prometido para la reunión de los monarcas granadinos, glorificación de su

63. CASARES, M. del Departamento de Botánica de la Universidad de Granada, y TITO, J. conservador del Jardín Botánico de la UGR: "En la Sala de los Reyes, junto al Patio de los Leones, unas pinturas muestran a los sultanes nazaríes junto a ramas de arrayán en flor. No era el mirto que hoy forma los setos del patio de los Arrayanes, sino una planta con hojas densas, dispuestas de tres en tres, abarquilladas y mucho más grandes que las que estamos acostumbrados a ver en los espacios ornamentales alhambrenos y la ciudad de Granada. Una planta que agrónomos árabes, y botánicos del siglo XVI, afirmaron que llegaba a formar grandes masas arbustivas (*Myrtus communis baetica*)".

Recurso informático en <https://www.ideal.es/granada/201506/24/aroma-reyes-20150622003604-v.html>

64. Agradezco la ayuda de Ana Rallo Gruss, catedrática de Biología del País Vasco, por sus acertadas sugerencias.

estirpe, bendecida por Alá para ser habitantes del «jardín Feliz», los «Jardines del Edén», los «Jardines de las Delicias»⁶⁵.

Pero, además, recordemos que los monarcas granadinos, en clara legitimación de su poder, reivindicaron su descendencia de la tribu de los Ansares, los compañeros y protectores del Profeta, buscando la vinculación entre los términos *Ansar* y *Nasr*⁶⁶. A ellos les dedica el Corán una Sura (9:100):

«...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».

Un apunte más: directamente del Patio de los Leones, casualmente desde una puerta que embocaba al vestíbulo de la Sala de los Reyes, se podía acceder a la Rauda, cementerio regio. Allí en 1574 se hallaron las lápidas de Muhammad II, Ismail I, Yusuf I y Yusuf III⁶⁷, de las que han llegado hasta nosotros únicamente las de Muhammad II y Yusuf III. Ibn al Jatib recopiló los epitafios reales (salvo el del último sultán citado), todos ellos relacionados con las citas coránicas del Jardín o Paraíso. Con dos textos cada una,

«uno en prosa por un lado, en elogio del personaje y recordando su estirpe y ciertos episodios destacados de su vida, más las fechas de nacimiento y defunción, y otro en verso por el otro lado»⁶⁸.

El propio Ibn al-Jatib redactó la elegía de Yusuf I, para quien trabajó hasta su asesinato durante el Ramadán y en la Mezquita Mayor de la Alhambra, identificando al sultán con el jardín del Paraíso: «Tú no eres sepulcro sino Jardín, dulcificado con aromáticas plantas...», comenzando por nominarle como «Arrayán y reposo salúdante en la tumba», y mencionando su genealogía ilustre «...polo de la inteligencia y la modestia, descendiente del señor de los Ansares, defensor del territorio del Islam...»

Su sucesor en el cargo de visir, Ibn Zamrak, igualmente poeta, es el autor de una elegía dedicada a Muhammad V, recitada ante su sepultura (su lápida, desaparecida, podría haber estado grabada con ella):

«A la sombra del Paraíso eternamente permanezcas y en la inmortalidad tu descendencia perviva,/ el Compasivo el agua de la fosa de su Profeta hasta ti conduzca, lo mismo que a quien sucediste la mejor fuente otorga»⁶⁹.

En la misma elegía menciona las plantas aromáticas, las flores y el verdor del jardín, las huríes del Paraíso prometido, imagen escatológica vinculada con el agua, la eternidad y el placer sexual de los bienaventurados.

En el epitafio de Yusuf III (en el Museo de la Alhambra), anónimo, aparecen las mismas referencias al Edén coránico:

65. Con esas denominaciones aparece en el Corán el Paraíso: “Jardines del Edén” (9:72, 13:23, 16:31, 18:31, 19:61, 20:76, 36:33, 38:50, 40:8, 61:12, 98:8); “Jardines de la Delicia” (6:65, 10:9, 22:56, 31:8, 36:43, 56:12; 68: 34).

66. IBN AL-JATIB (1998), *op. cit.*, pág. 25: “Art. 3-Sobre el linaje y los sucesores de la dinastía nazarí. La estirpe de estos hombres se remonta hasta Sa’d b Ubada, señor de los Defensores (Ansares) del Enviado de Dios, que Allah lo bendiga y salve y que son conocidos por el nombre de Ben Nasr”. Llega incluso a enlazar estos Ansares con Abraham.

67. DE MÁRMOL CARVAJAL, L. *Historia de la rebelión y del castigo de los moriscos del reino de Granada*, Málaga, 1600 (reedit. Madrid, 1992), capt. 7 y 11.

68. PUERTA VILCHEZ, J.M. La construcción poética de la Alhambra. *Revista de poética medieval* 27, 2013, págs. 263-285. Allí expone el razonamiento lexicológico acerca del término “rauda”, que en el Corán tiene que ver precisamente con el Día del Juicio, la Resurrección y el Jardín prometido, lugar en el que se concitan aguas y plantas, y se asocia semánticamente con “auda”, fosa (sepultura), concavidad o macizo de jardín irrigado. Así, existe una confluencia de significados entre la sepultura y el jardín prometido con aguas, vegetación, umbrías y dicha eterna. También en PUERTA VILCHEZ, J. M. La Alhambra como lugar paradisiaco en el imaginario árabe, *Boletín de Arte-UMA* 38. Universidad de Málaga, 2017, págs. 45-60.

69. Diwan de Ibn Zamrak, pág. 388 (vv. 36 y 37). *Apud* PUERTA VILCHEZ, J.M. Ib (2013), pág.283.

«Copiosa lluvia riega su tumba y lo vivifica,
el Paraíso, su aromática fragancia le da./ Re-
poso y arrayán es lo que contiene su sepul-
cro, recompensa y perdón [divinos] ocupan
esta su morada./ Complacido Dios, en los
Jardines de Delicia lo puso»⁷⁰.

En conclusión, ante las pinturas de las bóvedas del Cuarto de los Leones, que lucen actualmente sus mejores galas después de una cuidadosa restauración, se puede entender que si su aspecto formal, en sus fuentes iconográficas hay que buscar los modelos en una simbiosis formal de raíces cristianas y musulmanas, la concepción del programa decorativo fue fruto intencional del mecenazgo real⁷¹, con la representación de la estirpe de Muhammad V enmarcada por la del Jardín pintado, Paraíso prometido por Mahoma, destino coránico para sus fieles. Constituyen el ejemplo único del conjunto pictórico más emblemático de la Alhambra, acertado y brillante broche de cierre ideológico del conjunto del Palacio del Jardín Feliz.

70. LAFUENTE y ALCÁNTARA, E. reed. por RUBIERA MATA, M.J., *Inscripciones árabes de Granada, precedidas de una reseña histórica y de la genealogía detallada de los reyes Alahmares*. Granada: Universidad de Granada, 2000, pag. 159.

71. En este sentido, ECHEVARRÍA, A. (2008) *op. cit.*, pág. 54: "Royal patronage, literary habits and iconographic tradition would all certainly have been taken into account in the conception of the ornamental program of the three vaults... References to frontier romances, literary figures, chilvaric deeds and legends...".