

LA SINGULARIDAD ARTÍSTICA Y TEMÁTICA DE LA FIGURACIÓN PICTÓRICA ANDALUSÍ

THE UNIQUE ART AND THEMES OF FIGURATIVE PAINTING IN AL-ANDALUS

JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ

CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE. UNIVERSIDAD DE GRANADA

jmpuert@gmail.com

RESUMEN En este trabajo se estudian los temas y características formales de las imágenes figurativas producidas por la pintura andalusí a través de la cerámica, las artes del libro y la arquitectura, en sí mismas y en relación con otras representaciones figurativas no pictóricas y con los textos árabes clásicos que nos informan sobre ellas. Con este fin, analizamos las imágenes antropomorfas, con especial atención a la figura femenina, junto con los motivos zoomorfos, vegetales, geométricos, meta-arquitectónicos y caligráficos que intervienen en la iconografía de la soberanía y en las escenas lúdicas y festivas asociadas a ella. Asimismo, señalamos los rasgos estilísticos y culturales que confieren especificidad a la pintura andalusí y la incorporación a la misma, notoriamente en época nazarí, de formas y contenidos de las cortes cristianas coetáneas.

PALABRAS CLAVE arte andalusí / cerámica andalusí / miniatura andalusí / artes del libro andalusíes / pintura mural andalusí / Al-Andalus-pintura

ABSTRACT This paper studies the themes and formal characteristics of figurative images in painting in Al-Andalus as seen in ceramics, the book arts and architecture. It examines these images and studies them in relation to other non-painted figurative representation and the classical Arabic texts that provide us with information about the works. The paper analyses anthropomorphic images, with a particular focus on the female figure, and zoomorphic, plant, geometric, meta-architectural and calligraphic motifs that play a role in the iconography of sovereignty and the playful and festive scenes associated with it. It also determines the stylistic and cultural features that give the painting of Al-Andalus its specific characteristics and how form and content from the Christian courts of the time were incorporated into this style of painting, particularly during the Nasrid period.

PALABRAS CLAVE art of Al-Andalus / ceramics of Al-Andalus / miniatures of Al-Andalus / book arts of Al-Andalus / mural painting of Al-Andalus / Al-Andalus-painting

COMO CITAR//HOW TO CITE PUERTA VÍLCHEZ, J.M., La singularidad artística y temática de la figuración pictórica andalusí, *Cuadernos de la Alhambra*, 2021, 50, pp. ISSN 0590-1987

CONCEPTOS Y USOS DE LA PINTURA FIGURATIVA EN AL-ANDALUS

Aunque en el arte islámico de época clásica, al que pertenece la cultura visual andalusí, la representación figurativa presente en las artes pictóricas comparte conceptos y formas con el resto de manifestaciones artísticas que incluyen programas iconográficos, nos vamos a centrar aquí, atendiendo a la petición de los editores de este monográfico, a quienes agradezco su invitación para participar en el mismo, en las imágenes pictóricas, entendidas como las realizadas en dos dimensiones a través del dibujo y la aplicación de pigmentos sobre superficies como la cerámica, el cuero, la madera, la pared y el pergamino o el papel. La figuración de tallas en piedra, mármol, barro, marfil o madera, y en los vaciados de metal bi o tridimensionales, y la perteneciente a las artes textiles, nos servirán aquí solo de complemento para la contextualización iconográfica de las representaciones pintadas, si bien hemos de subrayar que unas y otras se integran esencialmente en un mismo lenguaje artístico, que fue evolucionando con el tiempo y que, en el caso de al-Andalus, a los temas y formas procedentes de Oriente y del Mediterráneo se le fueron sumando aportaciones de los pueblos de la península ibérica anteriores al islam y de los reinos cristianos de España y Europa, sobre todo en época nazarí. Conviene hacer esta aclaración preliminar porque en la cultura árabe clásica no se establece una distinción clara y tajante entre las diversas técnicas artísticas como la que se generó en Europa a partir del Renacimiento, que todavía sigue vigente en buena medida. Esto se comprueba de forma directa en la conocida “imprecisión” o “ambigüedad” semántica del árabe clásico a la hora de designar las artes plásticas y visuales, lo cual va unido, además, a la consideración de las “artes decorativas” como artes de alto rango y a la intercambiabilidad de motivos y diseños entre las diversas artes cualquiera que fuese su tamaño y dimensión. El término que más se acercó a nuestra idea de “pintura” es seguramente el de *ṣūra* (pl. *ṣuwar*) (forma, imagen dibujada, pintada o esculpida) y sus derivados *taṣwīr* (pl. *taṣāwīr*) (imágenes figurativas dibujadas, pintadas o escultóricas) y *muṣawwir* (pintor, creador o fabricante de imágenes). Veremos que así se designó a las ilustraciones de los manuscritos, aunque con frecuencia este término designó también “imágenes” que pudieron ser bajorrelieves, esculturas o representaciones figurativas de tejidos u otras técnicas. En el árabe moderno el campo semántico de *ṣūra* se aplica más específicamente a la fotografía, mientras que para la pintura se reserva *rasm* (pl. *rusūm*), que a la vez significa “dibujo”, y que en época clásica tuvo un amplio campo semántico que abarcaba,

además del dibujo y la pintura, la escritura y la huella o la marca que produce algo o alguien. Otra raíz, *mattala* (representar) y su nombre de acción *tamtīl* (representación), se aplicó a las imágenes artísticas producidas tanto por el dibujo y la pintura como por la talla en relieve y la escultura; *timtāl* (pl. *tamāṭīl*) suele referirse a “estatua” pero también a figuras representadas con cualquier técnica, de la misma manera que *naqṣ* (pl. *nuqūṣ*) designa, indistintamente, imágenes pintadas o esculpidas, inscripciones caligráficas y labores ornamentales que incluyen, o no, motivos figurativos. Así, en uno de los poemas de Ibn Zamrak grabados en el pórtico sur del Patio de Arrayanes se recurre al tópico de comparar las figuras decorativas (*nuqūṣ*) murales con las flores del jardín, sin diferenciarse entre motivos vegetales, geométricos, figurativos y caligráficos. De la misma raíz, *al-naqqāṣ* (pl. *naqqāṣūn*) fue en el islam clásico, según contextos, el pintor (es), el tallista (s) o el decorador (es), que podía recurrir a una u otra técnica ornamental, e incluir o no incluir representaciones figurativas en sus obras. Y otro vocablo relativo a la pintura, *tazwīq*, pasó de nombrar al arte del dorado a la decoración pictórica en general, pero no necesariamente figurativa. Resulta interesante comprobar, además, que la terminología relativa a la escritura y la caligrafía se aplicó indiferenciadamente a la de las artes visuales y plásticas, como el mencionado caso de *rasm*, y términos como *ṣakl* (pl. *aṣkāl*) (forma, figura, imagen, vocalización), y *taṣkīl* (poner puntos y signos diacríticos en la escritura y, modernamente, “artes plásticas”), y también *jaṭṭ* (trazar líneas, escribir, caligrafiar), *naqqaṭṭa*, *tanqīṭ* (puntear, motear), o *raqṣ* (decorar, escribir, poner puntos diacríticos), palabra esta última con la que algunos autores actuales se refieren a la decoración árabe de base estrictamente geométrica distinguiéndola de la figurativa. *Nahata* y sus derivados sí se apartan de los conceptos de dibujar y pintar para centrarse en las operaciones del tallado y la escultura, aunque también se usa en el léxico relacionado con la expresión verbal. Todos estos términos, y otros, se engloban en los conceptos más generales de *zajrafa*, *zīna*, *tazyīn*, etc. (decoración, ornamentación...), y estos a su vez en la idea de *ṣināʿa*, técnica o arte, equivalente a la *tecné* griega o el *ars* latino, por lo que la amplitud e indefinición del vocabulario artístico árabe hace que, cuando encontramos alusiones o descripciones de representaciones artísticas en los repertorios árabes y andalusíes muchas, no sepamos a veces con certeza si se refieren o no a técnicas pictóricas, ni si se trata de imágenes figurativas. En tales casos, solo el contexto, y a veces los propios restos materiales conservados, nos permiten conocer la naturaleza de las formas artísticas mencionadas. De todo ello, y de la propia

materialidad de los objetos, se evidencia que la pintura, y otras prácticas artísticas, no constituyeron en la cultura árabe clásica y andalusí artes autónomas, a diferencia por ejemplo de la caligrafía, la poesía o la música, que tuvieron su propia tratadística, y a muchos de cuyos artífices honran los repertorios bio-bibliográficos árabes, sino que fueron concebidas y realizadas para enriquecer estética y simbólicamente otras artes. En el caso de la pintura, en al-Andalus sirvió principalmente a la cerámica, a las artes del libro y a la arquitectura. Y aunque a finales del islam árabe clásico, y concretamente en la Granada nazarí, se admiró la pintura gótica internacional y se incorporaron algunas de sus obras a la decoración mural, a lo largo de la dilatada historia de al-Andalus la pintura estuvo supeditada a esas otras artes y a través de ellas ocupó un lugar destacado en los ambientes cortesanos y populares.

Otra aclaración que por reiterada en nuestra historiografía, al menos desde los trabajos de Manuel Gómez Moreno y Leopoldo Torres Balbás a comienzos del siglo pasado¹, no conviene dejar de hacer, es la relativa al supuesto anatema islámico contra las imágenes debido a la extendida creencia, todavía hoy, de que la religión islámica prohíbe, censura o evita de manera global la representación figurativa. A pesar de que en el Corán sólo se manifiesta taxativamente contra la idolatría, y de que los comentaristas del Libro Sagrado y los teólogos de antaño y del presente discernen con claridad entre el uso de las imágenes como ídolos de sus demás usos simbólicos, científicos o decorativos, la animadversión radical contra la representación figurativa se localiza en momentos concretos de la dilatada historia del islam, sobre todo en épocas modernas y esgrimiendo dichos y tradiciones atribuidas al Profeta. Sin embargo, salvo la representación de Dios con forma antropomórfica y el empleo de las imágenes para el culto, la figuración es habitual en los demás ámbitos artísticos y sociales y cultivó multitud de temas y estilos en todas las geografías y períodos históricos, expandiéndose en la modernidad a todas las artes plásticas, incluyendo obviamente la fotografía y el cine, y con el aval expreso de importantes teólogos opuestos a la iconoclasia abanderada por grupos extremistas del reciente islamismo político. Expertos en los textos sagrados, como al-Fārisī (m. 987), ya expresaban en plena época clásica esta idea: “si alguien dice que en el Hadiz se afirma que los figuradores (muṣawwirūn) (muṣawwirūn) serán castigados el Día del Juicio, y en otros

hadices se dice que se les dirá que den vida a su creación, se les responderá: que castigar a los figuradores se refiere a los que representen a Dios antropomórficamente (ṣawwara Allāh taṣwīr al-aṣām), y las noticias excesivas que aportan algunos sin atenerse a la ciencia no rompen el consenso”². Es cierto, que entre los ulemas andalusíes, casi todos ellos mālikíes, hubo controversia sobre la licitud o no de ciertas artes como la música, la rica ornamentación de las mezquitas o la fabricación de juguetes, pero todo ello se hizo y contó también con defensores, como Ibn al-ʿArabī al-Maʿāfirī (1076-ca. 1148), cadí supremo de Sevilla, y asimismo mālikí y autor de unas ciento cuarenta obras de carácter jurídico, quien aceptó, contra otros colegas, el uso de incienso en las mezquitas, las prácticas musicales, incluidas las esclavas cantoras, y aprobó las figurillas de juguete que se fabricaban para los niños o las que se regalaban con forma de jirafa y otros animales en la fiesta del nayrūz de inicio de la primavera y del año nuevo que se celebraban en al-Andalus. Otros juristas contemporáneos suyos, como el cadí Ayaḍ de Ceuta (m. 1149), también consideraban lícitos los muñecos para los niños, aunque el referente del mālikismo, Mālik ibn Ānas (716-795), se opusiera a que se regalara una muñeca a su hija por temor a la “idolatría”. Por el contrario, el abuelo de Averroes, Ibn Ruṣd al-ʿYad (1058-1126), gran cadí cordobés al servicio de los almorávides, fue en esta materia más estricto y condenó la producción de figurillas zoomorfas, las cuales, no obstante, se siguieron fabricando profusamente, de lo que son testigos muchos de nuestros museos³. Por otro lado, los falāsifa (filósofos árabes de tradición helenística), con Averroes (Ibn Ruṣd “nieto”) (Córdoba, 1126-Marrakech, 1198) a la cabeza, que fue gran comentarista de Aristóteles a la vez que

2. Cf. FĀRIS, Biṣr. *Sirr al-zajrafa al-islāmiyya*. El Cairo, 1951, pp. 10-11; AL-HAY-DARĪ, Baland. “al-Islām wa-tahrīm al-taṣwīr”. En *al-Islām wa-l-ḥadāṭa*. Londres: Dār al-Sāqī, 1990, pp. 39-46; PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. “El problema de la representación figurativa”. En *Historia del pensamiento estético árabe*. Madrid: Akal, 1997, pp. 88-102, y *Celebración de la imagen y estética caligráfica en el islam árabe clásico*. En ROLDÁN CASTRO, Fátima (ed.). *La imagen y la palabra en el Islam*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2016, pp. 13-52.

3. TORRES BALBÁS, *Animales de juguete*, Op. Cit., pp. 373-375, cita la *Tuhfa o Tratado de Hisba de al-Uqbānī de Tremeçén* (s. XV) en la que se ofrecen sentencias de Ibn Ruṣd “abuelo” y de Ibn al-Munāsif (m. 1223), que fue cadí de Valencia y Murcia; al-*Uqbānī* añade que todavía se fabricaban esos juguetes en la Tremeçén de su época, lo que achaca a la influencia cristiana. Sobre esta misma cuestión y los usos profilácticos, propiciatorios y lúdicos de esas figurillas, cf. ESPINAR MORENO, Manuel. *Instrumentos musicales de barro: silbatos zoomorfos, antropomorfos y otros vestigios musicales. Música oral del sur*, 2, 1996, pp. 63-84. Véase la amplia panorámica sobre estos y otros objetos artísticos que ofrece MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación, en *La representación figurativa en el mundo musulmán*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2020.

1. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Pinturas de moros en la Alhambra*. Granada: Ed. Sabatel, 1916. TORRES BALBÁS, Leopoldo. *Animales de juguete, Al-Andalus*, XXI, 1956, pp. 373-375.

jurista malikí y cadí supremo de Córdoba y Sevilla, hablará, al igual que otros falásifa orientales como al-Farabi y Avicena, siempre de forma positiva sobre las artes imitativas (al-muḥākāt), es decir, la poesía, la danza y la representación figurativa (taṣwīr), valorando su función pedagógica y lúdica, de la misma manera que el sufismo de Ibn ‘Arabī de Murcia (1165-1240) comprenderá incluso el uso de imágenes para el culto por parte de los cristianos, entendiéndolo que es la vía que ellos poseen para comunicarse con la divinidad, y considerará a los artistas de la figuración pictórica, junto con los poetas y los artesanos en general, partícipes activos del orden cósmico, en el cual sus obras reproducen o materializan, a través de la imaginación (jayāl) y de la inspiración divina, la armonía misteriosa y trascendente de la Creación. Mas, el triunfo en el islam de la teología rigorista de al-Gazālī (m. 1111), contraria a la falsafa y al sufismo existencial, motivará que seguidores tardíos suyos, como Ibn Jaldūn (Túnez, 1332-El Cairo, 1406)⁴ y el morisco al-Ḥayārī (1571-ca. 1648)⁵, que vivieron un momento de declive político y cultural del islam, proclamen de forma explícita la prohibición canónica contra la representación figurativa, el primero considerando además que dicha práctica artística por parte de los andalusíes era signo del dominio de los cristianos sobre ellos, o dicho en otras palabras, una prueba de la aculturación que en su opinión padecía el islam andalusí, y el segundo argumentando el anatema contra la representación de “seres vivos” a partir de unos pocos hadices y de opiniones de teólogos tardíos, actitud que debe insertarse en la conocida iconoclasia morisca como forma de resistencia contra las políticas destinadas, por parte de los conquistadores cristianos, a erradicar su religión, idioma y costumbres. La postura de ambos frente a la figuración pictórica y artística testimonian el hundimiento del humanismo árabe, y de la pujanza de la civilización islámica, y el comienzo de lo que los propios historiadores árabes denominan “época de decadencia” (s. XV-XIX), durante la cual florecerán tendencias ortodoxas opuestas no sólo a las artes figurativas sino a muchas otras prácticas artís-

ticas (música, cine, poesía, novela, tratados de erótica islámica clásica...) y a todo discurso que no se limite a la reafirmación de unos rígidos principios religiosos, que no han logrado, claro está, acabar con nada de ello⁶.

LOS MOTIVOS FIGURATIVOS EN LA CERÁMICA ANDALUSÍ

Fuesen unas u otras las posturas teológicas, jurídicas o filosóficas sobre la figuración, lo cierto es que esta se practicó con regularidad a lo largo y ancho de al-Andalus en sus diversas modalidades, a excepción de la representación antropomórfica de la divinidad y de la fabricación de imágenes de devoción⁷.

6. Sobre la práctica y valoración de todas las artes, incluida la pintura en la etapa de esplendor del islam contamos con muchos testimonios escritos, como las famosas *Rasā'il* de los Hermanos de la Pureza (ca. X) dedicadas a encomiar las más variadas actividades artesanales como integrantes del plan divino; en el famoso *Fihrist* de Ibn al-Nadīm (s. X) sobre el saber de su tiempo, se dedicó la primera parte del tratado VIII a los tertulianos y “los pintores” (*muṣawwirīn*), aunque ese texto no nos ha llegado, como tampoco conocemos, por desgracia, más que referencias indirectas de una especie de “Vasari” árabe dedicado a los pintores célebres que se tituló *Luz de lámpara y solaz de tertulianos: noticias de aquellos que son pintores [muzawwiqīn] de entre los humanos*, según lo cita al-Maqrīzī (s. XIV-XV) en sus *Jītat*. Las fuentes escritas mencionan también una “Calle del pintor” (*Šārī' al-muṣawwir*) existente en la Bagdad abasí, un “Zoco especial de pintores” (*sūq jāṣṣ bi-l-muzawwiqīn*) en Alepo, y dan noticias sobre familias de pintores y creadores de imágenes concretos, en cuyas referencias suelen combinarse las destrezas pictóricas, decorativas, caligráficas y de otras artes afines. Cf. *TAYMŪR BĀSĀ, Ahmad. Al-Taṣwīr 'inda l-'Arab* (La pintura entre los árabes). El Cairo, 1942; ETTINGHAUSEN, Richard. *La peinture árabe*. Ginebra, 1962; PAPADOPOULOU, Alexander. *Esthétique de l'art musulman. La peinture, Annales*, 3, 1973, y *El Islam y el arte musulmán*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. 'UKĀŠA, 'Irwat. *Mawsū'at al-taṣwīr al-islāmī* (Enciclopedia de la representación figurativa islámica). Beirut, 2001; MAHDĪ HAMĪDA, Muḥammad. 'Amā'ir al-munammat al-islāmīyya (Arquitecturas de las miniaturas islámicas). Sharjah, 2010. De al-Andalus nos han llegado nombres de *naqqāšūn* (tallistas), sobre todo de época omeya, y de calígrafos y calígrafas (cf. por ejemplo, SOUTO, Juan Antonio. *La práctica y la profesión del artista en el islam: arquitectos y constructores en el al-Andalus omeya. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 1997, t. 10, pp. 11-34 y PUERTA VÍLCHEZ. *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía Árabe*. Granada: Edilux, 2007, subcapítulos 4.5 y 4.6).

7. En diversos países y épocas del islam se produjeron, eso sí, libros piadosos sobre la vida del Profeta Mahoma con ilustraciones en la que se le representa, con rostro o sin rostro, en diversas circunstancias (recibiendo la revelación del arcángel Gabriel, predicando, dirigiendo a sus seguidores para entrar en La Meca, en camello junto a 'Isā [Jesús] en un asno, etc.). De toda esta iconografía hagiográfica se hicieron populares las imágenes de *Burāq*, con o sin el Profeta, la yegua o el caballo fantástico con cuerpo de equino, alas y rostro de mujer, a lomos del cual Mahoma realizó sus viajes nocturno de La Meca a Jerusalén (*isrā'*) y de ascensión de Jerusalén a los siete cielos (*mi'rā'ij*). En al-Andalus se escribió mucho sobre todo ello, pero no conocemos muestras gráficas, que sí abundan en la miniaturas persa, turca y oriental. Cf. GRUBER, Christiane. *Entre logos (kalima) e luz (nūr)*. *Representações do profeta Maomé na pintura islâmica*. *Muqarnas*, 26, 2009, pp. 1-24.

4. IBN JALDŪN. *Al-Muqaddima*. Beirut: *Dār al-Kitāb al-Lubnāniyya*, 1960, p. 464: “la palabra y la elocuencia es lo que más distingue y caracteriza el modo de ser de los árabes, estando, además, las imágenes prohibidas por la ley religiosa (*ma'a'anna l-šar' yanḥā 'ani l-šuwār'*)”, anota a propósito de la reforma del sistema numismático islámico establecido por el califa omeya 'Abd al-Malik basado en expresiones coránicas y en la escritura árabe.

5. AL-ḤAYĀRĪ. *Kitāb nāṣir al-dīn 'alā qawm al-kāfirīn* (Libro del defensor de la religión frente al pueblo de los incrédulos). Ed. de P. S. van Koningsveld, Q. al-Sāmarrā'ī y G. A. Wieggers. Madrid: CSIC, 1997, pp. 84, 87-90. *Al-Ḥayārī* comienza esta obra autobiográfica relatando sus trabajos de interpretación de los libros plúmbeos durante su estancia en Granada.



Il. 1. Botella de los músicos, Madīnat al-Zahrā', s. X. Cerámica verde-manganeso, 24,5 x 17 cm. Museo de Madīnat al-Zahra.



Izquierda: Il. 2. Zafa con figura de bebedora, Benetússer (Valencia), s. XI. Loza anaranjada pintada en verde y manganeso, 28,4 cm. diám. Museo Nacional de Cerámica, Valencia.

Il. 3. Fragmento de jarra con figura de tañedora de laúd. Murcia (calle Cadenas), s. XIII. Cerámica pintada al manganeso y esgrafiada, 8 x 10 cm. Museo de la Ciudad de Murcia.

Del mismo modo que en los marfiles y los tejidos, la temática figurativa adquirió notable protagonismo en la cerámica andalusí desde la época emiral hasta la nazarí. Las célebres piezas “verde y manganeso” que se fabricaron en las ciudades de al-Zahrā' e Ilbira durante el Califato, en las que sobre un vidriado blanco de fondo (engobe) se aplicaba la decoración vegetal, geométrica, caligráfica, zoomorfa y antropomorfa, con óxido de cobre (verde) y de manganeso (negro), combinan motivos orientales y andalusíes, que comparten con otras artes, y tendrán amplia proyección en el lenguaje visual y pictórico andalusí. Junto a las emblemáticas piezas cordobesas con caligrafías cúficas de *al-Mulk* (La soberanía) pertenecientes a Madīnat al-Zahrā', acompañadas de atauriques, figuras con forma de gotas o lágrimas y flora digitada de atafiores y jarrones (museos Arqueológico de Córdoba y Nacional de Madrid), se fabricaron otras con figuras estereotipadas de personas y de animales, como la hermosa “botella de los músicos” (s. X, Museo de Madīnat al-Zahrā') (Il. 1), en la que las figuras están pintadas de perfil con barba, turbante, amplias vestiduras y portando diversos instrumentos, y cuyo tema concuerda con el “capitel de los músicos” (laudistas), único capitel conocido con figuras antropomorfas del arte califal (Museo Arqueológico de Córdoba). De tema festivo también, esta vez báquico, nos ha llegado de Madīnat Ilbira un fragmento con figura de mujer sin velo, con botella y probablemente con traje de gala (s. X), que se inscribe en la tradición islámica de las *yawāri* y *qiyān* (esclavas coperas y cantoras), bien conocida en al-Andalus tanto en las artes plásticas como en la poesía. Este tema, que en la literatura alcanza su cénit en la época de taifas, lo vemos también en la “zafa de la bebedora” de Benetússer (Valencia) (s. XI) (Museo Nacional de Cerámica, Valencia) (Il. 2), y en el atafior fragmentado hallado en la Alcazaba de Málaga⁸ (ca. s. X-XII, Museo de Málaga), que fue cocido en arcilla roja y decorado con la técnica de la cuerda seca y vidriado verdoso alrededor de la escena central en la que aparece la cabeza de una mujer de frente con el pelo recogido y grandes ojos delineados en negro, que pudiera ser una bailarina acompañada, abajo, por una liebre en ademán de movimiento. Esta temática llegó al ámbito doméstico según los fragmentos de jarra encontrados en Murcia y Cieza (s. XIII)⁹ decorados con la técnica del esgrafiado

8. Ficha de la pieza (ID. A/CE05434) en la web de la *Red Digital de Colecciones de Museos de España*. Cf. también VVAA. *Patrimonio Cultural de Málaga y su Provincia*, vol. I: *Málaga, Patrimonio natural y patrimonio histórico-artístico*. Dir. Teresa Sauret Guerrero. Málaga, 1999, pp. 346-347.

9. NAVARRO PALAZÓN, Julio. *La cerámica islámica en Murcia. Volumen I: catálogo*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia, 1986, p. 213.

y con pinceladas de manganeso, uno con una tañedora de laúd con el pelo recogido con cinta, rostro “lunar” (blanco y redondeado), rizo sobre la cara y grandes ojos negros (todo ello símbolo de belleza) (Murcia) (Il. 3), otro con dos *ḡawāri* de perfil, también sin velo, con el pelo recogido y vestidas con albornoz una a cada lado de un árbol, y otros aún más pequeños con dos rostros de mujer semejantes a los anteriores y seguramente de la misma temática (Cieza)¹⁰. Ni que decir tiene que el asunto de las esclavas coperas y cantoras está presente en la pintura árabe desde los palacios omeyas orientales y lo encontraremos en la pintura mural abasí, en la cerámica fatimí, en las artes del libro y en la pintura mural de la Alhambra. Otro motivo antropomorfo igualmente difundido en el arte islámico son las representaciones de guerreros, que en al-Andalus podemos ver en restos de piezas “verde-manganeso”, como los fragmentos encontrados en *Madīnat al-Zahrā'* de una pieza con la figura de un guerrero con yelmo, cota de malla, lanza y escudo, y tres trozos con pintura de arquero, rostro de hombre y ojo humano (s. X, Museo Arqueológico de Córdoba). Lo mismo que en los casos anteriores, las figuras de estos guerreros, omnipresentes también en la iconografía áulica, están trazadas en perfil con fina línea, casi caligráfica, y con ojos, pupilas y cejas de gran tamaño, signos de vitalidad y belleza.

En época nazarí, la cerámica siguió incorporando escenas con figuras humanas, como una serie de tema báquico del Museo de la Alhambra (s. XIV-XV): una zafa vidriada en verde y manganeso con dos personajes de pie con túnicas a rayas y bebiendo en copas, un atañedor vidriado en manganeso sobre blanco con un hombre en movimiento portando una copa con una mano y con la otra bebiendo de una botella de cuello largo; otra zafa verde-manganeso vidriada con dos personajes ataviados con sayas de rayas atadas en la cintura y turbante que portan botellas y levantan sus copas en actitud de brindar con copas (Il. 4). Estas piezas se caracterizan por dibujar las imágenes combinando trazos oscuros gruesos y finos sobre fondos vacíos en los que una escueta decoración vegetal anima a las figuras. En tanto elementos humanos, mencionaremos aquí las figura talismánica o profilástica de la llamada “mano de Fátima”, o *Jamsa* (cinco), que aparece en diversas jarras del siglo XIII, una esgrafiada de Cieza acompañada de aves afrontadas (Museo de Cieza), en otras encontradas en la mazmorra de la Puerta del Vino y en la Torre del Homenaje pintadas en verde y manganeso, o solo en manganeso y esgrafiado por separado

10. NAVARRO PALAZÓN. *Ibidem*, p. 14.



Il. 4. Zafa con dos figuras de persona bebiendo, Alhambra, s. XIV-XV. Cerámica vidriada verde y manganeso, 32 cm. diám., 12 alt. Museo de la Alhambra.

(Museo de la Alhambra)¹¹, y en los grandes jarrones de loza dorada, como el Jarrón de la Cartuja de Jerez (s. XIV, Museo Arqueológico Nacional), dorado sobre fondo blanco, en el que además de la palabra *al-Mulk* (La soberanía) en cúfico se pintó la mano de Fátima con antebrazo y con figuras de parejas de ojos insertas en signo de protección contra el mal de ojo. El Jarrón del Hermitage incluye, asimismo, la representación de la mano con antebrazo en las asas, pero el decorador jugó aquí con la alternancia visual para deshacer la rígida simetría, y caligrafió en un antebrazo la palabra *Gibṭa* (Dicha) y el otro lo rellenó de ataurique a modo de árbol de la vida; y pintó el “ojo” sólo en una de las manos¹².

Naturalmente, en la cerámica no podía faltar la imagen del león, símbolo de soberanía por excelencia que el arte islámico hizo suyo desde temprano y que aparecerá en la generalidad de las artes andalusíes en todo tipo de formatos, soportes y textos literarios. De época omeya se conocen imágenes leoninas al menos desde el siglo X, caso de dos atañedores del Cercadilla (Córdoba), en verde-manganeso y con el exterior vidriado en verde, uno con fauces abiertas y lengua puntiaguda (s. X-XI), y otros posteriores en cerámica a la cuerda seca (s. XII)¹³ o los representados en una zafa con doble león azul y dorado (éste

11. MARINETTO SÁNCHEZ. *La representación figurativa en el mundo musulmán*. *Op. Cit.*, pp. 39-40 y 45. Cf. ROSSELLÓ-BORDOY, Guillem. *La cerámica en al-Andalus*. En *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*. Madrid: El Viso, 1992, pp. 96-103.

12. Sobre la “mano de Fátima” en la arquitectura nazarí, traté en PUERTA VÍLCHEZ. “Formas y valores simbólicos de las puertas en el islam. *La Bāb al-Šarīf de la Alhambra*”. En LÓPEZ-GUZMÁN, Rafael (ed.). *Bāb al-Šarīf. Bienvenidos a la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2017, pp. 39-40.

13. Museo Arqueológico Provincial de Córdoba y colecciones privadas (FUERTES SANTOS, M^o del Camino. *Representaciones de leones en cerámica andalusí de Córdoba*. *Romula*, 1, 2002, pp. 225-251).

borrado) aparecida en la placeta situada frente al Palacio de Carlos V, pintados con monocromo y seguro trazo lineal de influencia gótica (s. XIV-XV)¹⁴. La época nazarí será especialmente brillante, en efecto, para esta figura emblemática: la poesía mural, los surtidores y fuentes, la heráldica y las pinturas murales del Patal y de la Sala de los Reyes, sobre las que hablaremos después, convirtieron al león en estrella central de la iconografía del sultanato. Pero la pintura cerámica y la iconografía zoomórfica andalusí contó, como no podía ser de otra manera, con una amplia fauna de animales simbólicos: aéreos, como el águila y el halcón, rapaces ambas equivalentes en las alturas al león y los felinos en la tierra, y el pavón, la paloma y otras aves paradisíacas; terrestres, como la gacela, los ciervos y otros herbívoros, paradigmas del buen lugar, la fertilidad y la belleza, el caballo, el animal predilecto en el islam por ser la montura del Profeta¹⁵ y por otras muchas razones estéticas y prácticas, a los que habría que sumar pequeños herbívoros como liebres y conejos; y los animales acuáticos (patos y diversas clases de peces). De la fauna cerámica “verde-manganeso” omeya nos han llegado espléndidas muestras del siglo X, entre las que destaca una zafa con gacela de Madinat al-Zahrā’ (Museo Nacional de Cerámica de Valencia), el “ataifor del ciervo de Jerez”, con el cuadrúpedo de ojos grandes alegre y en el centro del plato con una larga rama en la boca, la escudilla con cuatro patos apenas esbozados en simetría sobre la superficie vacía de la pieza que hace de agua, diversos fragmentos de platos con pavos reales y palomas, algunas pintadas con una rama en el pico (tema conocido en el arte bizantino), la preciosa redoma con liebres de Madinat Ilbira (Museo Arqueológico de Granada) y la siempre atractiva “zafa del caballo” (s. X) (Il. 5), de esta misma ciudad omeya granadina, en la que un ave monta un magnífico caballo enjaezado de rasgos orientales al que sujeta por la brida, cuya simbología se remonta a los antiguos pueblos indoeuropeos con el posible sentido del ave como espíritu del guerrero, que, desde una óptica islámica, podría identificarse con el alma del caballero musulmán dirigiéndose al paraíso, toda vez que ese es uno de los significados atribuidos al caballo en la mitología y la cultura árabes¹⁶. Este



Il. 5. Ataifor del caballo con ave, Madinat Ilbira, s. X. Cerámica verde-manganeso, 35 cm. diám., 8 cm. alt. Museo Arqueológico de Granada.

mismo tema del ave cogiendo las bridas de un caballo se reprodujo dentro de un círculo de la aljuba de Oña (Burgos) salida del taller regio (*tirāz*) de la Qurtuba del siglo X. Más común es la figura de la gacela, paradigma de belleza en la poesía, la literatura y el arte árabes, y muy común en las artes visuales desde comienzos del islam, unas veces atacada por felinos y, otras, libre entre la hojarasca, que es como la encontramos en el Jarrón de las Gacelas y en el Vaso del Albaicín, ambos de la Granada nazarí. El primero de ambos (Museo de la Alhambra, s. XIV) (Il. 6) integra las figuras zoomorfas con motivos caligráficos y vegetales de forma armónica y sutil, representando dos parejas de gacelas estilizadas de anchos ojos y con pausado trote ante un árbol de la vida central, una pareja con el cuerpo blanco dentro de una orla vegetal, y la otra pareja con el cuerpo azul fuera de otra orla vegetal y más separadas entre sí; la festiva imagen de las gacelas sugiere, en consonancia con la inscripción principal de la pieza, al-Yumn wa-l-iqbāl (Ventura y prosperidad), las ideas de belleza, bienestar, paz, fertilidad y feminidad del buen lugar. En cuanto al Vaso del Albaicín, conservado en la Freer Gallery (quizá del s. XV) (Il. 7), está decorado con gacelas afrontadas pintadas prácticamente con un trazo y con la palabra “al-fiya” (La salud) caligrafiada en su cuerpo, de la misma forma que otras piezas de arte andalusíes llevan epígrafes propiciatorios en sus cuerpos, como el “león de Monzón”, por ejemplo; el poema del Vaso del Albaicín, pin-

14. MARINETTO SÁNCHEZ. *La representación figurativa en el mundo musulmán*. Op. Cit., p. 86.

15. IBN YUZAYY AL-KALBĪ. *Maṭla' al-yumn wa-l-iqbāl*. Beirut: Dār al-Garb al-Islāmī, 1986, pp. 22-32.

16. FRESNEDA PADILLA, Eduardo. *Ataifor del caballo*. En *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1995, pp. 238-239.



Il. 6. Jarrón de las Gacelas, Alhambra, s. XIV. Loza dorada, 135,2 cm. alt., 68,7 cm. diám. Museo de la Alhambra.

tado en una bella cursiva entreverada de ataurique dentro de una ancha cenefa que rodea la panza de la pieza, hace hablar a la pieza en primera persona del femenino, como varios poemas de la Alhambra, llamando la atención del espectador sobre la naturaleza noble y paradisíaca del objeto: "(...) Mira mi forma hoy y contempla: verás mi excelencia. / Porque parece que estoy hecha de plata y mi ropa de flores (*min al-zahr*). / Mi felicidad reposa en las manos del que sea mi dueño, bajo el dosel"¹⁷. De esta última etapa de al-Andalus, el Museo de la Alhambra guarda asimismo restos cerámicos de los siglos XIV-XV en azul sobre blanco con dibujos de espléndidos árboles con ramas espiriformes, figuras de águilas o halcones, aves estas muy abundantes en los marfiles cordobeses, en los textiles y en la pintura mural, también un fragmento con la cabeza de un gallo en cerámica dorada y un plato verde con un pájaro, cantando junto a una rama, dibujado con anchos trazos

17. Traducción de A. R. Nykl. Catálogo de la exposición *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2006, p. 166.



Il. 7. Vaso del Albaicín, Granada, s. XIV. Loza dorada, 77,2 cm. alt. x 68,2cm. diám. Freer Gallery, Washington.



Il. 8. Zafa con peces, s. XIV. Cerámica vidriada en verde con dibujos en manganeso, 22,5 cm. diám. Museo de la Alhambra.

negros, descentrado y con precisas líneas curvas y rectas. Otras piezas nazaríes fueron soporte de elegantes y originales representaciones zoomórficas, de las que destacaré las dos hermosas zafas con peces del siglo XIV, una de cerámica vidriada verde y otra en blanco, azul y dorado (Il. 8), la primera con diez figurillas acuáticas y la segunda con el doble, tan esquemáticas todas cual trazos caligráficos y simulando nadar en círculos concéntricos (Museo de la Alhambra). Tampoco faltaron las piezas con representaciones de barcos que tanto predicamento tuvieron en la cerámica islámica y andalusí, como una zafa de loza dorada nazarí del Museo Arqueológico de Jerez (s. XIV) y

otra del Museo de la Alhambra con nave de vela cuadrada vi-driada en azul sobre fondo blanco (s. XIV-XV)¹⁸. Esta pintura cerámica nazarí destaca por sus figuras abocetadas o caligráficas, que con gran economía de trazos confieren a las figuras un dinamismo y expresividad muy cercanos al gusto moderno.

LAS ARTES DEL LIBRO Y LA MINIATURA EN AL-ANDALUS

El fomento de las artes del libro y la formación de bibliotecas en al-Andalus se remonta cuanto menos a la biblioteca del emir Muḥammad I (g. 852-886), que más tarde enriquecerían sus sucesores, principalmente ‘Abd al-Raḥmān III (g. emir, 912-929, y califa 929-961) y, sobre todo, al-Ḥakam II (g. 961-976), quien reunió a magníficos amanuenses, decoradores y encuadernadores andalusíes, y otros venidos de Sicilia y Bagdad. Al igual que la cerámica o los tejidos, los libros ilustrados viajaron y, junto con ideas y ciencia, ayudaron a transmitir formas y motivos entre las áreas bajo dominio islámico y cristiano. Según las crónicas árabes, el emperador bizantino obsequió a ‘Abd al-Raḥmān III con un ejemplar de la célebre obra médica de Dioscórides con hermosos dibujos de las plantas medicinales y caligrafiado en griego con letras de oro y plata sobre pergamino¹⁹. La mayor parte de libros andalusíes con ornamentación conservados son *maṣāḥif-s* (ejemplares coránicos), algunos de los cuales poseen guardas de filigrana pintada con lacerías geométricas y ataurique, como el Corán fechado en Córdoba en 1143 (Biblioteca de la Universidad de Estambul) con una exquisita guarda con estrella central de ocho puntas que engloba un octógono dorado con lazo interior azul del que se genera una trama con ocho círculos²⁰. De períodos posteriores merece mención lo conservado de un Corán del siglo XIII guardado en la Biblioteca Ibn Yūsuf de Marrakech caligrafiado en el célebre papel de Játiva, localidad en la que se estableció la primera fábrica de papel en suelo europeo a mediados del siglo XII, así como algunos coranes del más célebre especialista andalusí en

este arte, Ibn Gaṭṭūs de Valencia (m. 1213/4), cuya fama llegó hasta Oriente y quien a su exacta caligrafía miniaturista en cálamo andalusí añadió sus buenas dotes de decorador, como lo evidencian dos guardas suyas de lacería conservadas (una de 1161, El Cairo, Organización General del Libro Egipto, y otra de 1182/3). Sobre el estilo de embellecimiento pictórico-caligráfico de Ibn Gaṭṭūs nos informa ‘Alī ibn al-Ḥayy de Fez (s. XIII-XIV) de este modo: “Yo vi uno o varios ejemplares coránicos caligrafiados por él [Ibn Gaṭṭūs], y era algo insólito por la hermosura de la composición y el cuidado puesto en el trazo; cada vocal era de un color siempre bien aplicado: el lapislázuli para las *šadda* y *yāsm*, el color de la resina para las *damma*, *fatḥa* y *kasra*, el verde para las *hamza* de *kasra*, el amarillo para las *hamza* de *fatḥa*, y todo ello ejecutado sin defectos; no había una *wāw*, ni un *alif*, ni una sola letra, ni palabra, en el margen, ni fuera de lugar; era como si cuando se le estropeaba algo, lo eliminara”²¹. De estilo semejante, y perteneciente a lo que Ibn al-Jaṭīb denominó “caligrafía sevillana”, tenemos el “Corán de Sevilla” fechado en dicha ciudad en diciembre de 1226 (Biblioteca Estatal de Baviera, Munich), con guarda de ingeniosa y refina lacería con círculo lobulado inserto, que es una obra maestra de la integración de las artes de *al-jaṭṭ* (caligrafía) y el *al-tajṭīṭ* o *al-raqṣ* (delineación o geometría artística) (Il. 9). Justo en esta etapa de esplendor de las artes del libro andalusíes, el erudito sevillano Ibn Ibrāhīm al-Iṣḥābī (m. Sevilla, ca. 1230-1232) redactó un interesante tratado sobre encuadernación titulado *Kitāb al-Taysir fī šin‘at al-tasfīr* (Libro de la facilitación, acerca del arte de la encuadernación)²², que se divide en veinte capítulos breves y apartados que enseñan al aprendiz del oficio la fabricación y clases de colas, el cosido, la agrupación de cuadernillos, la nivelación, el trenzado, la confección de las cubiertas, la preparación de la piel, su ajuste en la encuadernación, y otros detalles técnicos. Pasa revista también a la restauración de manuscritos, a la cocción del colorante rojo (*al-baqam*) y a las figuras ornamentales (*naqṣ*) y el dorado con sellos de hierro candentes sobre cuero. No conocemos tratados similares compuestos en al-Andalus sobre las artes pictóricas estrictamente hablando, pero sí sobre tintas aplicadas a la manufactura de libros, cual es la de Ibn al-Idrīs al-Qalālūs (Estepona, 1210/1-1308), intitulada *Tuḥfat al-jawāṣṣ fī šin‘at al-amidda wa-l-aṣḥāb wa-l-adhān* (Regalo de eruditos, acerca

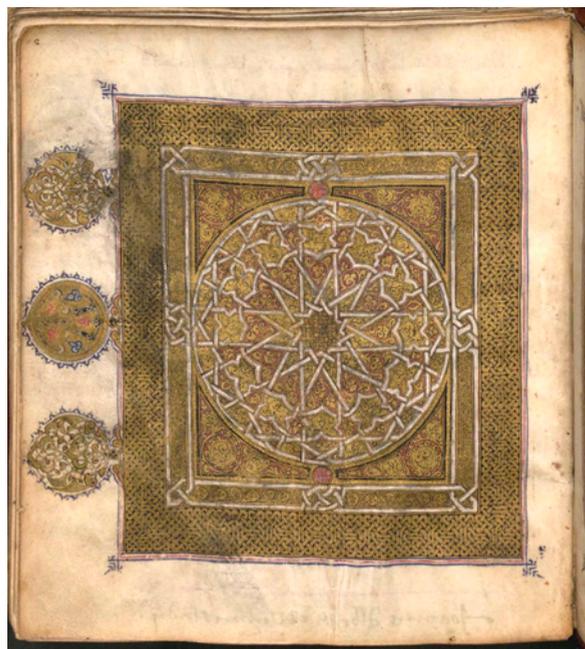
18. MARINETTO SÁNCHEZ. *Op. Cit.*, pp. 58-59 y 64. ROSELLÓ BORDOY. “Ataifor de la nave”, en *Al-Andalus. Las Artes Islámicas en España. Op. Cit.*, p. 361; BERTÍ, G. et alii. *Naves Andalusíes en Cerámicas Mallorquinas*, Palma de Majorque. Dirección General de Cultura, 1993; MARTÍNEZ ENAMORADO, Virgilio. « Ataifor con nave ». En *Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV (Cat. piezas)*, Granada: Fundación El Legado Andalusí, 2006, p. 172.

19. AL-MAQQARĪ. *Naḥḥ al-ṭīb*. Ed. de *Iḥsān Abbās*. Beirut: Dār Ṣādir, 1988, vol I, p. 367. RIBERA, Julián. *Bibliófilos y bibliotecas en la España musulmana*. En *Disertaciones y opúsculos*, I. Madrid, 1928, p. 191. Sobre las artes del libro en al-Andalus, cf. PUERTA VÍLCHEZ. *La aventura del cálamo. Op. Cit.*, pp. 139-194 y 199-203.

20. Cf. KHEMIR, Sābiha. *Las artes del Libro*. En *Al-Andalus. Las artes islámicas en España. Op. Cit.*, pp. 115-125 y 310.

21. AL-ṢAFADĪ. *Al-Wāfi bi-l-wafayāt*. Wiesbaden, 1962, III, p. 351, n.º 1431.

22. Ms. Biblioteca Pública de Tetuán (copia del 26 de agosto de 1634). Traducción al castellano por MUJTAR AL-ABBADI, Hossam, en *Las artes del libro en el Magreb y al-Andalus*. Madrid: El Viso, 2005.



Il. 9. "Corán de Sevilla", 1226. Guarda, papel, 26 x 22 cm. Biblioteca Estatal de Baviera, Munich.

de la fabricación de tintas, tintes y tinturas)²³ que dedicó al visir nazarí Ibn al-Ḥakīm de Ronda y consta de tres capítulos: 1º) sobre la fabricación de las tintas, 2º) sobre los métodos para quitar las tintas de cuadernos y pergaminos, y también de las ropas, y 3º) sobre el uso de las tintas en la escritura, con la intervención de metales sólidos como el oro, la plata y el hierro. De época almohade y nazarí nos han llegado coranes de hermosa caligrafía y con magníficas, guardas, cubiertas y ornatos, como algunos en vitela de la Biblioteca de Catalunya, otros de la colección Dawed de Tetuán, o las páginas de un espléndido Corán con letras perfiladas, entrelazadas y encabalgadas de la Biblioteca Nacional de París, así como un Corán completo fechado en 703 H: (1304 d. C.), en el reinado de Muḥammad III, con guardas de lacería similares a algunos alicatados de la Alhambra, y otro del Museo de Arte Islámico de Berlín, granadino del siglo XIV con cenefas de sebka en rojo, azul y ocre que se corresponde con sorprendente aproximación formal a algunos paños de yesería del Salón de Comares, y cuyos títulos de aleyas en cursiva andalusí siguen pautas similares a las de la caligrafía mural de la Alhambra.

23. Ms. de la Biblioteca Nacional de París (nº 6844) y ms. de *al-Jizāna al-Āmma de Rabat* (nº 8998). El ms. de París fue estudiado por SAUSAN, Yvette. "Un traité à l'usage des scribes à l'époque nasride". En DÉROCHE, F. (ed.). *Les manuscrits du Moyen-Orient*. Estambul-París, 1989, pp. 49-50, y AL-MANŪNÍ estudió el ms. de Rabat en *Qabas*, I, pp. 333-339.

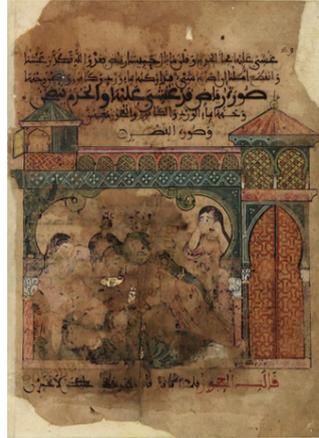
En cuanto a las ilustraciones figurativas, hay que decir que contamos con muy pocas muestras de libros andalusíes con imágenes (*ṣuwar*) y todo parece indicar que, aunque se confeccionaran más de los conocidos, la producción fue escasa y proporcionalmente menor que la oriental. Sí resulta evidente que las formas y estética de la llamada "escuela de pintura árabe" clásica, cuyo máximo exponente fue al-Wāsiṭī, amanuense y miniaturista iraquí autor de las 99 escenas pictóricas de las *Maqāmāt al-Ḥarīrī* (Biblioteca Nacional de París), que firma en el colofón de la obra como calígrafo y pintor (*bi-jaṭṭi-hi wa-ṣuwari-hi*) el sábado 3 de mayo de 1237, llegaron a al-Andalus a finales del gobierno almohade en la península ibérica²⁴. Esto lo prueba el famoso manuscrito del *Ḥadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ* (Relato de Bayāḍ y Riyāḍ) (*unicum* de la Biblioteca Apostólica Vaticana en Roma, Vat. Ar. 368), en el que se narra en prosa una peripecia amorosa acompañada de poemas y cuya acción, que transcurre en una casa señorial junto el río Tarrār (Iraq), parece haber formado parte de algunas compilaciones de las Mil y una noches. Y a pesar de no conocerse la autoría del manuscrito por haberse perdido sus páginas iniciales y finales, todos los análisis realizados por los especialistas, artísticos (caligrafía andalusí, indumentaria de los personajes, arquitecturas pintadas, detalles ornamentales), léxicos (localismos árabes) y materiales (tipo de papel, colas, cosido, etc.), concluyen en situar su confección en la Sevilla almohade de la primera mitad o del primer cuarto del siglo XIII²⁵. Pictóricamente, el códice conserva catorce de las diecinueve ilustraciones que hubo de tener, en las que se reproducen muchos de los elementos de la pintura y otras artes figurativas andalusíes y orientales, y añade novedades formales, como la especial integración de texto e imagen. El relato reúne en un mismo escenario a Bayāḍ (Blancura), joven mercader, músico y poeta de Damasco, y Riyāḍ (Vergel), bella doncella de una casa señorial de la que aquel se enamora,

24. Se han conservado muchos libros árabes con miniaturas en el Oriente islámico de tema profano, sea de las mismas *Maqāmāt al-Ḥarīrī* y otras obras literarias, como *Kalīla wa-l-Dimna*, o de libros de botánica, medicina, ingenios, y un largo etcétera, entre los que mencionamos a título de ejemplo el códice árabe nº 898 de la Biblioteca de El Escorial *Manāfi' al-hayawān* (Libro de las utilidades de los animales), obra de Ibn al-Durayhim de Mosúl con fecha 1354 (ed. y trad. por Carmen Bravo-Villasante, Madrid: Edilan, 1981; Madrid: Kaydeda, reed. 1990), y el tratado de caballería (*furūsiyya*) de *Aḥmad al-Maṣrī al-Adamī* con pinturas y escenas de caballos realizado en el Egipto mameluco en 1371 y guardado en la British Library de Londres.

25. Sobre la última restauración realizada por Ángela Núñez Gaitán y Arianna D'Ottone, cf. D'OTTONE, Arianna. *La Storia di Bayāḍ e Riyāḍ* (Vat. ar. 368). *Una nuova edizione e traduzione*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2013. Para un pormenorizado análisis de estas ilustraciones, cf. ROBINSON, Cynthia. *Medieval Andalusian Courty Culture in the Mediterranean*. *Ḥadīṭ Bayāḍ wa Riyāḍ*, Londres-Nueva York: Brill, 2007.



Il. 10. "Imagen de la Vieja amonestando a Bayād". *Hadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ*. Papel, 28,3 x 21 x 17 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, códice Ar. 368.



Il. 11. "Imagen de *Riyāḍ* que se ha desmayado...". *Hadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ*. Papel, 28,3 x 21 x 17 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, códice Ar. 368.



Il. 12. "Imagen de *Bayāḍ* cantando con el laúd ante la Señora y su harén". *Hadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ*. Papel, 28,3 x 21 x 17 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, códice Ar. 368.

junto a la Señora, las sirvientas y la Vieja, una alcahueta oriunda de Babilonia. El joven Bayāḍ viene para encandilar con "un buen laúd" y un puñado de casidas amoratorias a Riyāḍ, pero la relación se entorpece, en principio, porque el ḥayīb, señor de la ciudad, desea también a la doncella protagonista. La trama iraquí es trasplantada a la Sevilla almohade, concretamente a una mansión a orillas del río que, como una almunia andalusí, se representa con un jardín con alberca, árboles, estatuas de animales surtidores, noria, torretas, miradores con ventanas de arcos de hoja y celosía, puertas y muro protector de sillares. En la trama y en las ilustraciones aparece asimismo un coro de sirvientas (*waṣāif*), cuyos nombres simbólicos nos hablan de la embriaguez y enfermedad del amor profano: *Šamūl* (Vino refrescado), *Mudām* (Vino), 'Uqār (Remedios), 'Itāb (Reproche). En sus lujosas túnicas, como en las de la Señora, brilla el dorado de los puños de las mangas y del cuello. Cada imagen, que ofrece aspectos que escapan al relato y a los poemas, es introducida por un título destacado con cálamo más grueso ("šūra...": "Imagen de...") que explica con claridad la escena representada. Así, tras una primera imagen muy estropeada destinada, quizá, a ilustrar el primer *maylis* o sesión amenizada con música, poesía y bebida, viene la "Imagen (*šūra*) de la Vieja (ʿayūz) aconsejando y advirtiendo a Bayāḍ", que es equivalente a la ilustración nº 8 ("Imagen de la Vieja amonestando a Bayāḍ"), en la que las figuras de ambos aparecen vestidas de gala sobre una alfombra y cojines y sin entorno arquitectónico, con el fin de resaltar la intensidad dramática de la escena (Il. 10). La Vieja correveidile es pintada en estas, y las demás ilustraciones, con traje oscuro que le cubre la cabeza, rostro feo y de perfil, ojo grande que lo ve todo, gesticulando con sus manos y portando a veces una redoma para servir el vino del

amor. Con las manos de los personajes en diferentes posiciones se indica intercambio de ideas y diálogo entre ellos. De especial interés son las representaciones arquitectónicas, pintadas con detalles diferentes a las de la miniatura árabe oriental. En la "Imagen (*šūra*) de Riyāḍ que se ha desmayado, [las mujeres del] harén rociándole en la cara agua de rosas y alcanfor, y la Vieja con ellas; e imagen del palacio (*wa-šūrat al-qaṣr*)" (nº 3) (Il. 11), contemplamos una excelente arquitectura: puerta cerrada con arco oval y decoración geométrica muy bien trazada que recuerda a la de las hojas de la Puerta del Perdón de la Mezquita de Sevilla, con verdes columnas de mármol y capiteles blancos, repetidos en el interior a mayor tamaño, y, enmarcando la escena central, gran arco con alfiz haciendo bucles a ambos lados para realzarlo; la imagen incluye miradores con arcos de herradura y delicadas cristalerías, así como una arquería con celosías de taracea; la torreta más elevada tiene una puerta abierta, alusiva a la posibilidad de contemplar el paisaje y los huertos interiores desde el piso alto. El artista hace aquí una verdadera exhibición de trazado decorativo-geometrizable y de observación arquitectónica, tanto al representar los edificios como los elementos ornamentales de los mismos. La Il. 13, con la que comienza el *maylis* organizado por la Señora en su mansión, muestra el cuidado césped del jardín, un ciprés y un gran árbol; la Señora aparece "entronizada" sobre una tarima con decoración de lacería, y vistiendo una aljuba naranja, una túnica verde azulada, adornos dorados y una gran corona. Las arquitecturas, siempre en escala menor que los personajes de la escena, como sucede en los diversos manuscritos de la escuela pictórica árabe oriental, tienen la sillería propia de su aspecto exterior: muestran siempre su rostro externo, pero nos permiten asistir a las escenas dramáticas del interior, al atrac-



Il. 13. "Imagen de la Señora hablándole a la Vieja sobre el asunto de Riyāḍ...". *Hadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ*. Papel, 28,3 x 21 x 17 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, código Ar. 368.



Il. 14. "Imagen de *Bayāḍ* desmayado". *Hadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ*. Papel, 28,3 x 21 x 17 cm. Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, código Ar. 368.



Il. 15. "Imagen de la serpiente en su madre-guerra...". *Sulwān al-muṭā' fī 'udwān alatbā'*.S. XVI. Papel, 21 x 16,5 cms. Biblioteca de El Escorial, ms. Árabe 528.

tivo y peligroso juego del amor. Este idílico paraíso profano, tan solemne como el áulico pero humanizado, es el elegido para el intercambio de canciones, versos, sentimientos y dolencias de amor. El artista representa ambas acciones consecutivas en el mismo espacio (imágenes 3 y 4 del ms.), aunque invirtiendo los puntos de vista y variando la pose de los personajes. En la imagen 5, Bayāḍ entona sus versos amorosos, la Señora sigue en actitud de amonestación y Riyāḍ aparece, en la parte opuesta, junto a la Vieja, y con su copa de vino en la mano. La imagen compañera (nº 6) representa a la Vieja, de perfil, con una botella de vino en la mano mira a la Señora, mientras ésta escucha a Bayāḍ, Riyāḍ y otra de las sirvientas porta su copa con el licor que incita a los goces y males del amor (Il. 12). La Señora, junto a la que se protege Riyāḍ, está ricamente ataviada sobre su estrado y amonesta a Bayāḍ por sus excesos lírico-amorosos; el laudista damasceno le da frente, mientras canta con sus mejores galas, destacándose su mano izquierda y el laúd por delante del plano de la torreta junto a la que se halla. La tez de la Señora y la de sus sirvientas es blanca con mechón de pelo sobre el rostro lunar, caracterizado con cejas y ojos grandes y oscuros, boca pequeña y tonos rojizos en las mejillas en señal de la lozanía y belleza que el texto les atribuye. Las sirvientas tienen la cabeza descubierta y abundante cabello negro. En esta parte del relato las lágrimas se apoderan de la acción y de la materia poética, y Riyāḍ tañe el laúd y entona versos melancólicos sobre la enfermedad y muerte a las que conduce la embriaguez del amor²⁶. El *maǧlis* está a punto

de propiciar la separación de Bayāḍ de su Señora, lo que se representa en una de las más interesantes láminas del manuscrito, la nº 7, cuya escena se lleva a otra parte de los jardines, junto a una alberca, parterres, pabellones, vegetación y animales de jardín (Ilustración 13). La composición está centrada por la alberca, en la que nada una pareja de patos, y en la que se atisban igualmente un pez y algún otro animal acuático nadando dentro del agua. Por encima de la alberca, cuya agua se representa bidimensionalmente, al igual que el río cercano, aparece el césped del jardín y un ciprés que divide en dos partes la escena. Dos cabezas de ciervo, comparables con los ceratillos metálicos hallados en Madinat al-Zahrā', vierten agua sobre la alberca. A cada lado de ésta, dos escaleras la conectan con parterres hundidos, en los que brotan plantas, y, en el de la izquierda, una parra trepa hasta la cúpula del pequeño pabellón al que se sujeta la protagonista. En la otra parte de la alberca, está la Señora aposentada bajo un arco de medio punto sostenido por columnas con capiteles, y apoya una de sus manos sobre una baranda de madera taraceada. La Vieja, abraza a una de las columnas, pide a la Señora que se reconcilie con Riyāḍ. Por la escalinata del pabellón en que están la Señora y la Vieja sube alegre un conejo, que nos recuerda a los de las cerámicas y otras artes andalusíes, símbolo de fortuna y fertilidad. La amenidad del lugar, así como el esplendor con que viste Riyāḍ, una túnica rayada en rojo y naranja con cuello y mangas dorados, más un bello chal también rayado pero en rojo y blanco, no ocultan su sufrimiento, como se encarga de subrayarlo el encabezamiento caligráfico de la imagen, que advierte que por el rostro de la protagonista corre sangre, cosa que ella misma repite en la narración: "Mis lágrimas se mezclan con sangre". En otra de las imágenes (nº 10), en la que

26. NYKL. *Historia de los amores de Bayāḍ y Riyāḍ*. Ed. y tr. de A. R. Nykl. Nueva York, 1941, pp. 18-19, 28 y 31; texto árabe: pp. 19, 29 y 31.



Il. 16. "Imagen del hornero informando a su mujer de lo que vio en sueños". Sulwān almuṭā' - 'udwān alatbā' . S. XVI. Papel, 21 x 16,5 cms. Biblioteca de El Escorial, ms. Árabe 528.



Il. 17. "Imagen de la sirvienta pidiendo consuelo a la hechicera". Sulwān almuṭā' - 'udwān alatbā' . S. XVI. Papel, 21 x 16,5 cms. Biblioteca de El Escorial, ms. Árabe 528.



Il. 18. "Imagen de al-Ma'mūn leyendo el escrito a sus ministros". Sulwān almuṭā' fi 'udwān alatbā' . S. XVI. Papel, 21 x 16,5 cms. Biblioteca de El Escorial, ms. Árabe 528.

Bayāḍ yace abatido junto al río mientras es contemplado por "el joven, pariente de la Vieja", que lo cree muerto y le recita una elegía, el músico y poeta protagonista está tumbado sobre la hierba con una mano y parte del turbante en el agua, y sin que se vea su rostro, lo que es una muestra más del dramatismo y teatralidad de la obra (Il. 14). Esta escena se completa con el excelente dibujo de una noria en primer plano, y con el muro de las dos torretas, una de las cuales posee un típico arco de hoja almohade, apreciándose una vez más la cuidada integración de la caligrafía con la ilustración, tanto física como temáticamente: cruce de algunos vocablos con elementos arquitectónicos, ocupación de vacíos por parte de la escritura y equilibrio de la caja del texto con la imagen, que ocupa todo el ancho del folio.

La capacidad de asimilación de novedades por parte del arte islámico clásico fue proverbial, y con el mismo esquema de vincular el texto en grafía andalusí con las imágenes, se confeccionó el excepcional códice conservado en la Biblioteca del Escorial (árabe 528) de la obra Sulwān al-muṭā' fi 'udwān al-atbā' (La consolación del gobernante, sobre la hostilidad del vasallaje), copia anónima con ilustraciones de un conocido tratado de teoría política y educación de príncipes, considerado antecedente de El príncipe de Maquiavelo, que fue escrito en 1159 por Ibn Zafar al-Šiqqillī, autor nacido en Sicilia en 1104, que estuvo en al-Andalus y murió en El Cairo en 1170. Diversos detalles de los personajes y de las escenas representadas, además del diseño perspectivo de las mismas, inclina a los estudiosos a fecharla en el siglo XVI, sin que se conozca por quién fue realizado el códice ni para qué mecenas o soberano. Es significativo que, mientras que el estilo de caligrafía anda-

lusí o magrebí y los títulos en tinta roja explicativos de cada imagen se mantienen exactamente igual que en el códice de Bayāḍ wa-Riyāḍ, confeccionado trescientos años antes, en el manuscrito de Sulwān al-muṭā' las ilustraciones se enmarcan con triple línea, que es transgredida a veces por la caligrafía o por alguna figura, y, sobre todo, que la persona que las pintó hubo de formarse en algún taller moderno, ya que recurre a la perspectiva y el sombreado, aplicando las experiencias pictóricas europeas que se difundían a través del grabado y la estampación. Desde temprano, los estudiosos han observado que se reproducen atuendos y otros motivos hispanos de época de Felipe II por lo que predomina la hipótesis de que la autoría corresponde a algún morisco emigrado al Magreb²⁷. En tal caso, sería plausible pensar que se tratara de uno de los muchos moriscos incorporados a las filas de los soberanos sa'īdes, especialmente de Aḥmad al-Manṣūr (g. 1578-1603), el célebre monarca erudito, poeta y arquitecto, que trató de emular a Felipe II y las cortes europeas y fue un gran mecenas de las artes y las letras, así como creador de una gran biblioteca en su Qaṣr al-Baḍī de Marrakech. Sea como fuere, el códice consta de 47 ilustraciones, que son verdaderos cuadros con perspectiva compuestos desde la mirada subjetiva de quien contempla

27. Cf. ARIÉ, Rachel. *Al-Munannamāt fi Isbāniyā al-Islāmiyya. Nazrāt fi majtū'a 'arabiyya muzajrafa fi Maktabat al-Iskūriyā* (Las miniaturas en la España islámica. Examen de un manuscrito árabe ilustrado de la Biblioteca de El Escorial). Riad, 2002. Sobre el estado de la cuestión acerca de este manuscrito y otros interesantes aspectos del mismo, cf. MAZZOLI-GUINARD, Christine y VIGUERA MOLINS, M^o Jesús. "La casa en las miniaturas de *Sulwān al-muṭā'* (Manuscrito de El Escorial número 528, s. XVI). En DÍEZ JORGE, M^o Elena (ed.). *De puertas para adentro. La casa en los siglos XV-XVI*. Granada: Comares, 2019, pp. 341-364.

el mundo a través de una ventana, es decir, desde el punto de vista que, según Hans Belting, se desarrolló en Europa a partir de la aplicación de las teorías y experiencias científicas de la Óptica o Perspectiva de Alhacén de Basora (965-1004), cuya obra fue bien conocida por los europeos, a través de la versión latina de Witelo, desde finales del siglo XIII. Esta nueva representación de la visión subjetiva del mundo construida por el Renacimiento europeo, se implantaría a la postre, según Belting, más allá de los límites del viejo continente a escala universal²⁸. Ejemplo de esta expansión del modo de mirar renacentista en suelo islámico sería esta copia de Sulwān al-muṭā', en la que los animales, que protagonizan en exclusiva cinco láminas con paisaje (Il. 15), y en otras ocho aparecen en compañía de personas, más las figuras humanas presentes ellas solas en treinta y cuatro, así como los exteriores e interiores de arquitecturas y los objetos, están pintados en estilo plenamente naturalista a través de sombreados, con colores vivos, amplias pinceladas y aplicando técnicas de perspectiva, aunque con frecuencia se aprecian distorsiones de escala, sobre todo entre las figuras humanas y los edificios. Si comparamos la noria de *Sulwān al-muṭā'* con la de *Bayāḍ wa-Riyāḍ*, así como la representación del agua (Il. 16), y, por supuesto, la composición de las escenas y los personajes, la diferencia salta a la vista por la sensación de volumen y tridimensionalidad producida por el primero frente a la bidimensionalidad y esquematismo lineal a la que se atenía el segundo. Destaca también la solearía de algunas láminas trazada con perspectiva caballera, así como la proyección de la sombra de los personajes sobre el pavimento (Il. 17), a la vez que la tosquedad con que se reproduce con frecuencia la anatomía humana. Aun así, los variopintos personajes de esta obra, reyes, princesas, concubinas, soldados, consejeros, un espía, un monje con un obispo, el cazador junto al comerciante, una nueva 'ayūz (vieja), una hechicera, etc., se representan con rasgos y en entornos europeos en la mayoría de los casos, pero tampoco faltan personajes musulmanes bien caracterizados, con lo que se demuestra que quien hizo las ilustraciones conocía bien los mundos cristiano e islámico (Il. 18). El texto de la obra incluye, en fin, exempla tomados de *Kalīla wa-Dimna*, las famosas fábulas vertidas al árabe por el lógico, filósofo y traductor Ibn al-Muqaffa' (Iraq, s. VIII), quien en la introducción que escribió para el manuscrito ilustrado que tuvo su traducción, ensalza el valor pedagógico y lúdico de las imágenes contenidas en los libros. Y, como a

lo largo de la Historia, las imágenes y las ideas se trasladan, aclimatan y renuevan, siglos después de aquella traducción y copia ilustrada de *Kalīla wa-Dimna*, y en el otro extremo del islam, los príncipes y principales árabes, siguieron deleitándose con la poderosa capacidad seductora y cognoscitiva de la imagen, combinada con los conceptos, enseñanzas y secretos encerrados en la escritura, por lo que, como decía el propio Ibn al-Muqaffa' en los albores del humanismo árabe, "el pintor (*al-muṣawwir*) y el copista (*al-nāsiḥ*) se beneficiarán siempre (*yanṭaḥī' abadan*) de ello"²⁹.

TEMAS Y PROGRAMAS FIGURATIVOS EN LA PINTURA MURAL ANDALUSÍ

La pintura fue un componente esencial de la arquitectura andalusí a través de los siglos para decorar zócalos, policromar superficies de piedra, mármol, yeso y madera, y también para desarrollar programas iconográficos concretos de gran complejidad³⁰. Aunque no conocemos más que un resto de decoración parietal figurativa de Madīnat al-Zahrā', una placa de piedra firmada como "obra de Raṣīq", con el bajorrelieve de dos parejas de gacelas afrontadas y otras dos de pavos reales con el cuello enlazado, ambas centradas por dos árboles de la vida (Museo de Madīnat al-Zahrā'), es probable que los palacios omeyas cordobeses contasen, al igual que sus precedentes omeyas orientales, con pinturas figurativas murales, lo que viene corroborado por la cabeza de un guerrero que Torres Balbás encontró pintada en el camino de ronda de la ciudad palatina de 'Abd al-Raḥmān III, pero que luego acabó borrada³¹. Incluso en el muro de la alquibla que da al interior de la sala de oración de al-Ḥakam II en la Mezquita de Córdoba aparecieron hace unos años pinturas murales figurativas, al hacerse obras de restauración en la capilla de San Bartolomé, concretamente en el muro en que apoya una columna de fuste negro

29. IBN AL-MUQAFFA'. *Kalīla wa-Dimna*. Beirut: *Dār al-Awḍā'*, 1986 (2a ed.), p.62.

30. Cf. TORRES BALBÁS. "Zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana". *Al-Andalus*, VII, 1942, pp. 121-149; GARCÍA BUENO, Ana y MEDINA FLÓREZ, Víctor. "Algunos datos sobre los inicios de la pintura mural hispanomusulmana". *Al-Qanṭara*, XXIII, 1, 2002, pp. 213-222; RALLO GRUSS, Carmen. "La pintura mural hispano-musulmana. ¿Tradición o innovación?". *Al-Qanṭara*, XXIV, 1, 2003, pp. 109-137; GARCÍA GRANADOS, Juan Antonio. "Zócalos pintados en fincas murcianas: *Dār as-Ṣuḡrā'* y Qasr Ibn Sa'īd (Castillejo de Monteagudo)". En NAVARRO PALAZÓN, Julio y TRILLO SAN JOSÉ, Carmen (eds.). *Almunias. Las fincas de las élites en el Occidente islámico: poder, solaz y producción*. Granada: CSIC [et. al.], 2018, pp. 153-191.

31. TORRES BALBÁS. *Historia de España*, 725, citado por RALLO GRUSS, "La pintura mural hispanomusulmana". *Op. Cit.*, p. 127.

28. BELTING, Hans. *Florenzia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal, 2012.

(Il. 19); lo llamativo es que, junto a la decoración geométrica con temas florales (a la izquierda de la columna), se descubrió (a la derecha) una sucesión vertical de cartelas pintadas a modo de viñetas de base cuadrada y arco trilobulado, formadas por un cordoncillo de perlas que las enlaza con bucles, encerrando cada una de ellas una figura de animal estilizado con rasgos artísticos similares a las figuras zoomórficas de las cerámicas «verde y manganeso» y de otras obras de arte califales; las figuras en cuestión son una gacela trotando (arriba), un ave con las alas abiertas (centro) y un cuadrúpedo, quizá otra gacela o un ciervo, que se conserva más deteriorado³²; son, pues, dos animales simbólicos característicos de la iconografía islámica del buen lugar y del más allá paradisíacos.

Gracias a las fuentes escritas y a algunos restos materiales, se constata asimismo la expansión de la figuración pictórica en la arquitectura áulica de los reinos taifas del siglo XI y posteriores. Según Ibn Bassām, el “salón de al-Mukarram”, perteneciente a un palacio de al-Ma’mūn de Toledo, poseía una “espléndida decoración (*zujruf*)” que contaba con un friso de mármol blanco que contenía figuras (*ṣuwar*, *tamāṭil muṣawwara*) labradas (*jurimat*) de animales, aves y árboles con frutas, unidas entre sí que “a quien las miraba le parecía que se le acercaban o que le señalaban”; encima de él, discurría una inscripción caligráfica (*kitāb naqṣ*) “esculpida con un punzón (*minqār*) más elocuente que el cálamo”, exhibiendo enhiestas y hermosas letras que permitían leer a distancia versos en honor a al-Ma’mūn; más arriba de la inscripción, había “cartelas (*buḥūr*) ordenadas de cristales de colores revestidos de oro puro que incluían imágenes (*aṣkāl*, *ṣuwar*) de animales, pájaros, ganado y árboles”, y en el suelo más “imágenes (*tamāṭil muṣawwara*) de animales y árboles magníficamente ideados y representados (*taṣwīr*)”³³. Esta descripción ha sido relacionada con los relieves policromados y con incrustaciones de vidrios que perduran en un pórtico de tres arcos de herradura conservados en el Museo de Santa Clara de Toledo, cuya cronología exacta presenta dudas. En dichos relieves, pueden verse escenas de cetrería y caza (halconeros, felinos y aves rapaces atacando herbívoros) (cara sur) y pavos reales, águilas, felinos y animales fantásticos de tradición oriental (esfinges, cabras aladas, arpías) (cara



Il. 19. Mezquita de Córdoba, pinturas murales en el muro de la alquibla de al-Hakam II, s. X. Capilla de San Bartolomé, Mezquita-Catedral de Córdoba.

norte)³⁴. De estos palacios se conservan también otras placas murales con ataurique y aves talladas, e Ibn Bassām nos informa de que en otra estancia de al-Ma’mūn había tapizados con brocados de Tustar y coloridas cortinas con atractivas imágenes (*ṣuwar*) y brillo dorado³⁵, todo lo cual se exhibía a los invitados a sus famosos banquetes. Por su parte, al-Udrī se refiere, en *Tarṣī al-ajbār*, a la decoración parietal y del pavimento que lucía el palacio de Ibn Ṣumādīh en la Alcazaba de Almería (s. XI), con jardín central y “una gran sala de recepciones (*maʿlīs*) a la que dan acceso puertas con adufas labradas según la tradición oriental, pero más valiosas que las de Oriente por lo perfecto de su ornamentación. Dicha sala está pavimentada con losas de mármol blanco; y con el mismo material lo está el revestimiento de sus zócalos”. Asimismo menciona otro *maʿlīs* pavimentado con tableros de losa tallados y zócalos de mármoles blancos

34. Junto a los vidrios policromos y brillantes, las yeserías se habían pintado con “costosas materias primas como el lapislázuli, el cinabrio, el oro o el minio” (GONZÁLEZ PASCUAL, Margarita. «La puesta en valor de un conjunto de fragmentos de arco decorados con yeserías islámicas hallado en el antiguo convento de Santa Fe de Toledo». *Informes y Trabajos*, 10, 2014, pp. 195-226. El posible vínculo del texto de *Ibn Bassām* y esta arquería lo sugieren DE JUAN ARES, Jorge y SCHIBILLE, Nadine, en “El vidrio en la taifa de Toledo: reflexiones a partir de Ciudad de Vascos y el convento de Santa Fe”. En SARR, Bilal (ed.). *Tawāṭif. Historia y Arqueología de los reinos taifa*, Granada: Alhulia, 2018, pp. 474-487.

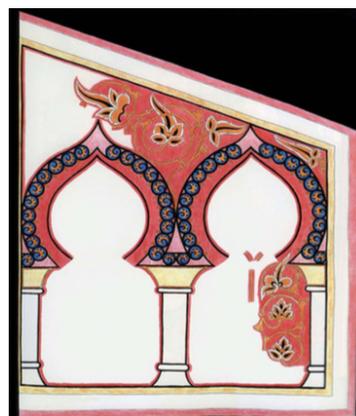
35. RUBIERA MATA. *Ibidem*, p. 167. En los palacios taifas sevillanos también estatuas zoomorfas, ya que un conocido poema de *Ibn Wahbūn* describe un elefante surtidor situado en una alberca del palacio *al-Zākī* de al-Muʿtamid de Sevilla (s. XI) (IBN BASSĀM. *Al-Dajira. Op. Cit.*, IV, p. 519); este poema nos remite, obviamente, al elefante-fuente encontrado en la alberca de una almunia cordobesa del siglo X, ahora depositado en el Museo Diocesano de Córdoba.

32. NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Mezquita Catedral de Córdoba. Patrimonio de la Humanidad*, Granada: Edilux, 2005, pp. 104-105.

33. IBN BASSĀM. *Al-Dajira*. Ed. de Iḥsān ʿAbbās. Beirut: Dār al-Ḡarb al-Islāmī, Beirut, 2000, vol. 4, p. 96. RUBIERA MATA, M^a Jesús. *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*. Madrid: Hipérior, 1988, pp. 169.

con dorados³⁶. Es probable que dicha ornamentación incluyera imágenes figurativas, al menos como las aves que han perdurado en algún relieve de la Aljafería, monumento, por otro lado, en el que la pintura mural alcanzó gran protagonismo, lo que se comprueba en las pinturas geométricas y vegetales, “de enorme variedad”, a decir de Christian Ewert, además de caligráficas y con figuras de galerías de arcos túmidos puntiagudos perimetra-dos con cenefas de ataurique, pintadas con viva paleta de rojo, blanco, azul, naranja y líneas negras en el Oratorio del palacio zaragozano (Il. 20)³⁷.

A juzgar también por las fuentes históricas y poéticas, en bastantes baños públicos y privados de al-Andalus se usaron imágenes escultóricas y pintadas con función decorativa, simbólica y erotizante³⁸, aunque en los *ḥammāmāt* andalusíes solo se han conservado muestras de decoración mural no figurati-va, a diferencia de las muchas y variadas imágenes que sí nos han llegado de los baños palatinos de los omeyas de Oriente³⁹. Al-Maqqarī se hizo eco del empleo de imágenes (*ṣuwar*) eróticas pintadas en un baño de la Bagdad abasí⁴⁰, de la misma manera que Ibn Ḥazm de Córdoba (994-1064) se refiere a pinturas homólogas existentes en los baños andalusíes, al mencionar, en El collar de la paloma, “las imágenes del baño (*ṣuwar al-ḥammām*) (...)”⁴¹, que enamoran a quien las contempla. Un poema de Ibn Zaydūn (1003-1071) se refiere, por su parte, a unas aguas termales (*ḥamma*) con un edificio de solaz que poseía el rey al-Muʿtamid de Sevilla, en el que había una estatua de mujer (*dumya*), que el poeta describe con los tópicos árabes de la belleza femenina: piel blanca, suaves mejillas, rostro resplandeciente, ovals pómulos, tierna mirada, talle recto como el tronco de moringa en tierra fértil, y amplia e



Il. 20. Oratorio de la Aljafería de Zaragoza, s. XI. Pintura mural. Dibujo de Christian Ewert.

insinuante sonrisa⁴². En otro poema, anónimo, se menciona la imagen femenina (*ṣūra, dumiya*) con niño en brazos situada en el “Ḥammām al-Ṣaṭāra” de Sevilla, que pudiera ser, como dijo Rubiera Mata, una venus trastalada allí desde la vecina Itálica. Y en la Granada nazarí, Ibn al-Jaṭīb (1313-1374) vuelve a mencionar las imágenes erotizantes incluidas en ciertos edificios al enumerar, en un tratado médico, los elementos que animan a la práctica del coito: “el bienestar, las hermosuras del lujo, las imágenes de las cámaras privadas y de los vestíbulos (*tamāṭil al-maqāṣir wa-l-abḥā*) con pechos rellenos y mejillas acicaladas”, de las cuales no se conservan muestras en Al-Andalus⁴³.

Saltando de los textos a la arqueología, y gracias a los hallazgos de los restos de la cúpula de mocárabes que, por las fuentes árabes, se sabe que perteneció al salón norte destinado a recepciones del Palacio Chico (al-Qaṣr al-Ṣaḡīr) de Ibn Mardaniš (g. 1124/5-1172), señor de Murcia, podemos disfrutar de buena pintura mural anterior a la nazarí. El llamado por los cristianos Rey Lobo fue mecenas de las artes y en sus palacios reunía a poetas, músicos, danzarines y malabaristas, y precisamente por Ibn al-Jaṭīb sabemos que organizaba fiestas los lunes y los jueves para hacer gala de poder y generosidad ante sus generales, notables y tropas, distribuyendo carne entre los soldados y

36. SECO DE LUCENA, Luis, “Los palacios del taifa almeriense *al-Muʿtasim*”. *Cuadernos de la Alhambra*, 3, 1967, pp. 15-20.

37. EWERT, Christian. “La mezquita de la Aljafería y sus pinturas”. En BORRÁS GUALIS, Gonzalo y CABAÑERO SUBIZA, Bernabé. *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI. Actas del Seminario Internacional celebrado en Zaragoza los días 1, 2 y 3 de diciembre de 2004*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 97-131.

38. PÉRÈS, Henri. “Los baños”, en *Esplendor de al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI*. Madrid: Hiperión, 1983, p. 341. RUBIERA MATA. “Los baños”, en *La arquitectura en la literatura árabe. Op. Cit.*, pp. 97-103.

39. Me refiero, naturalmente, a los frescos del baño de *Qusayr Amra* (Jordania) y a las estatuas femeninas de *Qaṣr al-Ḥayr al-Garbi* (Siria) y *Jirbat al-Maffjar* (Palestina) (siglo VIII).

40. AL-MAQQARĪ. *Nafh al-ṭīb. Op. Cit.*, vol. I, p. 348-350.

41. IBN ḤAZM. *Ṭawq al-ḥamāma* (El collar de la paloma). En *Rasāʾil Ibn Ḥazm al-Andalusī*. Ed. de *Iḥsān Abbās*. Beirut: al-Muʿassasa al-ʿArabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Naṣr, 1980, vol. I, pp. 115-116.

42. *Diwān Ibn Zaydūn*. Ed. de *Yūsuf Farḥāt*: Beirut, 1994 (2ª ed.), pp. 152-153. PÉRÈS. *Esplendor. Op. Cit.*, p. 341; RUBIERA MATA, “Los baños”. *Op. Cit.*, p. 101. Sobre las imágenes en el *ḥammām* andalusí, cf. PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel. “Poesía, estética y placer en el *ḥammām* andalusí”. En *VVAA. Los Baños en al-Andalus*. Granada: Fundación El Legado Andalusí, 2019, pp. 66-68.

43. IBN AL-JAṬĪB. *Kitāb al-wuṣūl li-ḥifẓ al-ṣaḥḥa fi l-fuṣūl* (Libro del cuidado de la salud durante las estaciones del año). Ed y tr. de M^o C. Vázquez de Benito. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1984, p. 154, texto árabe: p. 70.



Il. 21. Adaraja con pintura de mujer flautista, al-Dār al-Sugrà de Murcia, s. XII. Adaraja de 12 x 4 x 9 cms. Museo del Convento de Santa Clara, Murcia.



Il. 22. Reproducción de las pinturas de la Casita del Partal realizada por Manuel López Vázquez (s.f.). Museo de la Alhambra.

sirviendo banquetes amenizados por esclavas flautistas y laudistas⁴⁴. En el mencionado salón, cuyas pinturas fueron tapadas por los almohades, y luego convertido en Convento de Santa Clara en época cristiana, aparecieron fragmentos de mocárabes pintados, entre ellos una adaraja con el rostro de una flautista con el perfil de la cara redondeada, grandes ojos negros y nariz recta, que sujeta con la mano un *mizmār* (flauta de caña) (Il. 21); la blancura de la tez y los dos puntos rojos de las mejillas, en armonía con el rojo almagra de su traje y en contraste con el fondo celeste de la escena, convierten a esta figura en emblema de la exquisitez que alcanzó la pintura mural andalusí a mediados del siglo XII. En otros fragmentos compañeros de esta adaraja, al igual que ella del tamaño y características de las miniaturas, quedan rasgos de una cabeza con turbante y de una figura sentada y barbada portando quizá una vara o un tallo de la abundancia, habituales signos de soberanía.

Con estos antecedentes, y con las noticias que nos dan las fuentes escritas, es evidente que la Alhambra de Granada conserva dos de los programas pictóricos figurativos murales más ricos y complejos que pudo haber en al-Andalus. La estética que combina las artes del *jaṭṭ*, *raqṣ*, *taṣwīr*, *rasm* y *tazwīq* (cali-

grafía, ornamentación no figurativa, dibujo, imágenes figurativas, dorado y pintura) se concitan de manera magistral en la pintura mural que ha sobrevivido en la Casita del Partal, y que desde Manuel Gómez Moreno se han venido comparando, acertadamente, con la miniatura árabe y sugiriéndose que el artista, o artistas, que la realizaron procedía, o procedían, del campo de la iluminación de manuscritos, como el códice del *Hadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ* antes mencionado. Tras el descubrimiento de las pinturas del Partal en 1908, ya incompletas y muy deterioradas, Gómez Moreno las dio a conocer en 1909 con una nota de prensa y fotografías⁴⁵; después, Isidoro Martín Garcés hizo una copia de ellas en acuarela en 1921-22, Manuel López Vázquez otra al óleo en los años ochenta (Il. 22) y, luego, Manuel López Reche realizó otra en tinta negra para la obra de Fernández Puertas sobre la Alhambra de Muhammad V⁴⁶; gracias a estas reproducciones podemos hacernos una idea bastante aproximada del original y analizar su forma y contenido. Contempladas como transposición de la miniatura a la pared, las pinturas están realizadas a partir del tradicional enlucido en yeso, que se recubre con una fina capa de estuco

44. *IBN AL-JAṬĪB. Al-Iḥṭā. Ed. de 'A. A. 'Inān. El Cairo, 1973, vol. II, p. 122. Cf. GARCÍA AVILÉS, Alejandro. "Arte y poder en Murcia en la época de Ibn Mardaniš (1147-1172)". En *El Mediterráneo y el arte español*, Valencia, 1998, pp. 31-37; NAVARRO PALAZÓN, Julio y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro. "La arquitectura de *Ibn Mardaniš*: revisión y nuevas aportaciones", en BORRÁS GUALIS y CABAÑERO SUBIZA (coords.): *La Aljafaría y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI. Op. Cit.*, pp. 307-309, ils. pp. 321-323 (el pasaje de Ibn al-Jatib se cita en la p. 308 en traducción de Alfonso Carmona).*

45. Fue en *El Defensor de Granada* del día 13/06/1909.

46. GÓMEZ MORENO. "Pinturas de moros en la Alhambra", *Op. Cit.* MEHREZ, Gamal. *Al-Rusūm al-ʿīdāriyya al-Islāmiyya fī "l-Parṭāl" bi-l-Ḥamrā'* (Las pinturas murales islámicas del Partal en la Alhambra), Madrid: Maestre, 1951 (monografía en árabe con amplio resumen en castellano). FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio. *Alhambra. Muḥammad V. El mawlid de 764/1362*. Granada: Almed, 2018, pp. 143-145.

blanco sobre la que se calcan las figuras con punzones para que sirvan de guía y dibujarlas con pluma, o con finísimos pinceles, en tinta negra y roja. Después, se da color dejando vacíos los fondos para que, al igual que en la miniatura árabe, resalten las figuras, cuya medida oscila entre los once y los trece centímetros, y los jinetes entre dieciocho y diecinueve. Su vivaz y armónico colorido se compone de blanco, minio, bermellón, carmín, almagra, rojo oscuro, dos tonos de verde, ocre oscuro, sepia, negro intenso, azul cobalto y algún morado, además de oro, que perdura mejor que los demás pigmentos y es apreciable todavía en cascotes de soldados y en las cenefas caligráficas de la composición⁴⁷. Junto a la elegancia y buena proporción que se observa en las figuras humanas, cuyos rostros ovalados en frontalidad de tres cuartos, a excepción de algunos de perfil, poseen grandes y negros ojos, bigotes y barbas negras recortadas, que les otorgan expresividad y dignidad, se pintan indumentarias esquemáticas, pero vistosas, y se muestra enorme virtuosismo en la representación de los animales, sobre todo en las decenas de caballos pintados, los cuales exhiben, además, aparejos con una variadísima gama de motivos decorativos geométricos. A pesar de que falta una buena porción de estas pinturas, y a pesar de su deterioro, lo conservado merece figurar en la cúspide de la pintura árabe clásica, siendo equiparables en número de escenas y calidad artística a las miniaturas de las Maqāmāt de al-Ḥarīrī ilustradas por al-Wāsiṭī. La parte del programa pictórico todavía visible en la Casita del Partal se sitúa en las paredes oriental y occidental, más algún resto en el testero norte, y se distribuyen, formando una narración visual continua, en cuatro franjas de poco más de 20 cm. de altura, separándose las dos centrales entre sí por una línea recta casi imperceptible y estas de la superior y de la inferior por una orla de un centímetro de minúsculo cordoncillo entrelazado. En el diseño no falta la caligrafía, ya que, si el remate superior de la composición se forma por una ancha banda de ataurique geometrizado, la inferior es una sucesión de pequeñísimas cartelas con las expresiones cursivas, en dorado sobre fondo azul lapislúzuli, *al-ʿIzz al-qāʾim*, *al-Yumn al-dāʾim*, *Baraka* (*La gloria permanente, La ventura eterna, Bendición*); bajo ellas, entre los arcos de la representación meta-arquitectónica, a modo de galería palatina, que recorre toda la franja inferior de las pinturas, la más borrada, se incluyen micro-caligramas arquitectónicos de *Yumn* (Ventura) en cúfico desdoblado en espejo hacia la izquierda y formando lazo central. En alguna de las banderas que portan varios jinetes pudo haber también inscripciones,

47. GÓMEZ MORENO. "Pinturas de moros en la Alhambra". *Op. Cit.*, p. 157.

de las que solo se lee una en fina cursiva negra, *al-ʿĀfiya al-dāʾima* (La salud eterna) junto a uno de los jinetes nazaríes. En la pared norte, las pinturas se perfilan alrededor de la puerta actual, que debió ser una ventana en origen, con una ancha cenefa de lazo de ocho puntas. El dintel de la puerta conserva también dos inscripciones cursivas, de mayor escala que las pinturas, modeladas en yeso y pintadas en dorado sobre fondo azul: "Mi éxito depende sólo de Dios. En Él confío y a Él me vuelvo arrepentido" (Corán II, 88) y "La victoria no viene sino de Dios, el Poderoso, el Sabio" (Corán 3, 126; 9, 10). La capa de yeso en que se realizaron las pinturas se aplicó sobre un muro decorado con imitación de ladrillo en almagra y tendeles blancos, en el que a la altura del zócalo, y por debajo de las pinturas, queda una ancha banda con el comienzo de la azora de la Victoria (Corán 38, 1-3) pintada en blanco con hermosa caligrafía cursiva andalusí sobre fondo rojo almagra y con rellenos de ataurique. Siguiendo la lectura de las escenas propuesta por Fernández-Puertas, de derecha a izquierda, como la escritura árabe y los libros iluminados, y también como las escenas de los marfiles, tejidos y otras piezas, y de arriba abajo, vemos, en la franja superior, escenas de caza, luchas y galopadas de soldados, algunos en direcciones encontradas; esta banda superior, en las que los jinetes barbados y bien ataviados y pertrechados van acompañados de perros y aves de cetrería, además de mostrar enfrentamientos por separado de jinetes con cuatro leones, han sido entendidas como ejercicios preparativos para la tropa antes de la batalla, aunque podrían interpretarse también como escenas de cacería y cetrería de caballeros nobles, algunos de ellos conversando en pareja; es interesante observar que los jinetes se juntan en algunas escenas hasta en grupos de cuatro en falsa perspectiva, es decir, superponiéndose las figuras de unos sobre otros de delante a atrás, pero situándose las patas de los caballos en la misma línea horizontal; dos de los jinetes, uno con lanza y otro con arco y flecha, van, sin embargo, a lomos de sendos cuadrúpedos que parecen antílopes o animales imaginarios; entre los caballos aparecen perros de caza corriendo, aves rapaces volando o lanzadas por algún caballero, y plantas y árboles simulando la floresta, como en las miniaturas de los libros. En las dos bandas del medio suceden sendas filas de soldados, la mayoría a caballo, entre ellos uno sobre camello, tal vez un jefe militar meriní, y escenas con prisioneros musulmanes a pie y el jefe de ellos apresado a caballo, así como un botín de guerra compuesto por dos rebaños de ovejas y cabras guiados por dos parejas de soldados. Los dos rebaños, al igual que la generalidad de las escenas de grupo, están muy bien representados, demostrándose habilidad en el

trazado de los cuerpos de los animales, todos ellos con ojos grandes y moviendo las cabezas en diferentes sentidos, como en las mejores miniaturas islámicas orientales. Las comitivas de soldados se dirigen hacia seis jaimas lujosas, cuatro montadas (una de ellas con vestigios de orla caligráfica), y las otras dos siendo instaladas por soldados. En tres de las jaimas se aposenta una figura masculina en el centro acompañada por personajes masculinos con la cabeza inclinada y señalando hacia él con la mano en señal de pleitesía, de manera similar a la pintura de la bóveda central de la Sala de los Reyes, lo que permite suponer que se trata del soberano en la tienda central, y de lugartenientes en las otras dos. Junto a la jaima principal, hay otra jaima con una mujer tumbada con la cabeza cubierta y apoyada sobre los brazos cruzados que parece estar contemplando la escena, lo que probablemente es una representación de la esposa del sultán (*sayyida, ħurra, sultāna*). En el centro del testero oriental, un camello de la comitiva porta un palanquín, seguramente con una dama en su interior, dirigiéndose hacia el campamento. Las tropas exhiben sus armas (lanceros, ballesteros, etc.) y pertrechos de guerra como si regresaran de una batalla. Según Fernández-Puertas, los soldados nazaríes llevan cascos metálicos dorados y los magrebíes turbantes, con lo que todo indica que se trata del ejército granadino en el que había contingentes meriníes, o que estos venían en su ayuda. Desde los análisis de Gómez Moreno, se observó que dos estandartes portados por jinetes de estas pinturas son similares a los capturados por las tropas cristianas a los meriníes en la Batalla del Salado, en 1340, que se conservan en la Catedral de Toledo, lo que inclina a los dos autores mencionados a fechar las pinturas de Casita del Partal en una fecha cercana a dicha batalla. Otros, como Gamal Mehrez, retrasan la composición hasta la época de Muḥammad V, aunque sin ofrecer pruebas concluyentes. La cuarta banda, la inferior, está formada por una arquería con cortinas recogidas en alto y con el citado caligrama de *Yumn* (Ventura) en las albanegas de los arquiteos; las pocas imágenes que perduran de esta interesante representación de un gran espacio áulico pintado (testero oeste), son escenas musicales, visibles tres a la derecha de la puerta, una con un grupo de personas (mujeres y/o hombres) sentadas conversando y/o cantando, otra con un grupo femenino con una laudista y una percussionista, y otra con hombres y músicos (es dudoso el género de algunas figuras), todo lo cual se ha interpretado como la celebración festiva de un triunfo bélico. Siguiendo esta lógica iconográfica, en los espacios pictóricos desaparecidos debió de haber representaciones del fragor de la batalla, la del Salado,

como supone Fernández-Puertas⁴⁸, o la de otra batalla real o ficticia. El estilo pictórico demuestra que las manos artífices de estas pinturas, además de conocer bien la “escuela árabe” de iluminación de manuscritos, cuyas técnicas y formas se habían asentado en al-Andalus tiempo atrás, como lo evidencian la cerámica y los bocetos de artesanos que no solo han aparecido en el dorso de maderas de varias techumbres de la Alhambra con figuras zoomorfas y antropomorfas y caligrafías, sino recientemente también entre las sebkas del alminar de la Mezquita Mayor de Sevilla (la Giralda), en la que al lado de ejercicios caligráficos a trazo inciso de la *basma* y otras expresiones votivas, se han encontrado ensayos de alguna composición geométrica, de ataurique y la de un caballo con jinete perfilado con la precisión de líneas, formas ovales y ojo ampliado propios de la estética árabe oriental. En los bocetos hallados en zafates de algunos techos de madera de la Alhambra pueden verse figuras de perros, un monstruo, una esfinge con cabeza de perfil con barba blanca y turbante naranja, o un personaje de pie con barba negra, turbante, *adorra* y espada aparecido en el envés de un zafate del alfarje de la sala oriental de la Sala de Dos Hermanas que, en opinión de Fernández-Puertas, podría tratarse de la interpretación realizada por el artista andalusí que trabajaba en dicho alfarje sobre lo que otros artistas cristianos de formación gótica pintaban en la bóvedas de la vecina Sala de los Reyes⁴⁹.

En efecto, las pinturas en piel que revisten los tres techos abovedados de la Sala de los Reyes, cuya última y global restauración ha motivado este monográfico de Cuadernos de la Alhambra, se adscriben al gótico europeo puesto al servicio de la corte nazarí, aunque persisten interrogantes sobre la autoría y la iconografía de las mismas⁵⁰. Representan, en todo

48. FERNÁNDEZ-PUERTAS, *Alhambra. Muḥammad V. Op. Cit.*, p. 141.

49. Citado por MARINETTO SÁNCHEZ. *Ibidem.*, pp. 69-71.

50. BERMÚDEZ PAREJA, Jesús. *Pinturas sobre piel en la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1987. FERNÁNDEZ-PUERTAS (*ibidem*, pp. 386-397), al describir los diez personajes, sugiere que el artista que los pintó pudo haber sido enviado por Juan I de Trastámara (r. 1379-1390) a comienzos de su reinado, cuando *Muḥammad V* construía el Jardín Feliz. Basilio Pavón Maldonado adelanta, no obstante, su cronología, ya que atribuye las pinturas a artistas toledanos enviados a Granada por Pedro I (r. 1350-1369) (PAVÓN MALDONADO, B. *Arte toledano: islámico y mudéjar*. Madrid: IHAC, 1973, pp. 261-266). *Ibn al-Jatīb* constata por otro lado, en *al-Iḥāta*, que había obreros cristianos trabajando en la Alhambra y que fueron ellos quienes trasladaron a Castilla en 1365/6 el cadáver del infante ‘don Juan’ caído en la Batalla de la Vega en 1319 (*apud*. TORRES BALBÁS. *La Alhambra y el Generalife*. Madrid, 1953, p. 124.). En este artículo me limito a realizar algunas reflexiones artísticas sobre estas pinturas sin entrar de lleno en los detalles iconográficos, para los cuales remito a otros trabajos de este monográfico y a algunas de las referencias bibliográficas aquí mencionadas.



II. 23. Pintura de la bóveda central de la Sala de los Reyes. Alhambra, época de Muhammad V. Fotografía de Agustín Núñez.

caso, una cima de la pintura sobre piel andalusí y peninsular, y uno de los mejores ejemplos del intercambio artístico entre las cortes hispanas musulmanas y cristianas. La Sala de los Reyes cierra a levante el palacio de al-Riyāḍ al-Saʿīd (el Jardín Feliz) (el Palacio de los Leones) construido por orden, y probablemente bajo supervisión, de Muḥammad V en torno a 1380, decidiéndose decorar las bóvedas de tan destacada estancia, y no sería descartable que también la frontera Sala de los Mocárabes, con un vistoso programa pictórico que unía motivos de la tradición cultural y literaria europea con otros islámicos, elevándose así la pintura mural a rango monumental dentro de una obra andalusí. En la bóveda central (II. 23), a la que accedemos en línea recta desde la Fuente de los Leones a través del templete oriental, se encuentra la famosa pintura de diez personajes masculinos sentados sobre almohadones, seguramente en un salón dorado, cuyo techo es atravesado horizontalmente por una fila de estrellas de ocho puntas que terminan, a derecha e izquierda, en sendos escudos rojos, con banda dorada y dragantes, sostenidos ambos por dos leones sedentes y afrontados. Cuatro de los personajes visten atuendos de gala islámicos lisos y de vivos colores blanco, rojo, verde y azul, y bicolors cuatro de ellos, rasgo este que se vincula también con el gótico internacional⁵¹. Los diez llevan turbante y espada jineta, signos de dignidad, y sus barbas son bermejas o

blancas, menos uno barbilampiño, lo que podría diferenciarlos por edades y categorías. Menos dos personajes, el central del testero oriental y el tercero a su izquierda, que sujetan con ambas manos la espada de protocolo nazarí, los demás tienen una mano en la espada y la otra alzada en señal de diálogo o deferencia. Desde el siglo XVI se les ha venido considerando representaciones de diez reyes nazaríes, de donde la sala recibe el nombre, aunque también se les ha visto como jueces, por lo que también es llamada Sala de la Justicia. Muchos autores descartan, no obstante, que se trate de los diez monarcas nazaríes hasta Muḥammad V, ya que Ismāʿīl II y Muḥammad VI le arrebataron el trono y, con anterioridad, Muhammad III fue reprobado por ordenar el asesinato de su padre, Muḥammad II, lo que motivó que recibiese sepultura en un lugar separado. En las inscripciones palatinas del constructor del Palacio de los Leones solo se menciona a Ismāʿīl I y Yūsuf I en el linaje de gobierno de Muḥammad V, por lo que de tener simbología dinástica es de suponer que se habría representado a estos dos sultanes junto con el heredero o herederos de Muḥammad V, lo cual estaría en consonancia con otras representaciones y protocolos áulicos andalusíes. Ante la falta de datos y signos que permitan una identificación concreta, otros estudiosos señalan que las figuras evocan de manera genérica o ideal a diez monarcas, no sultanes nazaríes específicos, y que el número diez vendría impuesto por la simetría y el espacio disponible. Es cierto que “la asamblea o galería de reyes” tiene anteceden-

51. FERNÁNDEZ-PUERTAS *Alhambra. Muḥammad V. Op. Cit.*, p. 386.



Il. 24. Pintura de la bóveda sur de la Sala de los Reyes. Alhambra, época de Muhammad V. Fotografía de Agustín Núñez.

tes en la pintura islámica mural, recuérdese el mural de los Seis Reyes de Qusayr 'Amra de época de al-Walid I (Jordania, s. VIII), aunque en aquel caso cada personaje llevaba su nombre escrito junto a él. También se alude a una idea paralela en la contigua Sala de Abencerrajes, justamente en el verso seis del poema de Ibn Zamrak que se grabó en su interior en honor a Muḥammad V: "Jefe de los Banū Naṣr, su señor Muḥammad, es, con toda gloria, el de más digna existencia. / El mundo se enorgullece de él [Muḥammad V] ante los reyes de su tiempo (*mulūk zamāni-hi*) por su suprema cordura y su mayor intelecto"⁵². Aun persistiendo la duda, sí parece haber más consenso en que una de las dos figuras centrales de la pintura representa a este sultán, bien la del personaje central con *adorra* roja, que es el único sin banda de tela que sujete el turbante al cuello, como señala Fernández-Puertas, aunque en su opinión no está acompañado de reyes sino "de los altos dignatarios del reino", o bien la figura del personaje que hay frente a él "mirando" hacia el Patio y la Fuente de los Leones, con atuendo bicolor, barba blanca y sentado en actitud de escucha, cogiendo con

sus dos manos la espada en signo de poder⁵³. De tratarse de una representación dinástica, habría entonces que suponer la inclusión del heredero, o herederos de Muḥammad V, que al construirse el Jardín Feliz eran cinco, como se dice en la casida que comparte versos con los poemas de la Sala de Dos Hermanas y de la Fuente de los Leones, que fue compuesta y recitada por Ibn Zamrak en la fiesta de circuncisión del hijo menor del monarca, Abū 'Abd Allāh. Sea como fuere, esta pintura encabeza el eje E-O de un excepcional palacio en el que su constructor, Muḥammad, hace alarde de los más intensos signos de soberanía, no solo a través de la arquitectura, sino explícitamente por medio del eje poético N-S compuesto por Ibn Zamrak, cuya cabecera, el Mirador de Lindaraja, acogía el "trono califal" de este monarca, al que vuelve a señalársele con la dignidad "califal" en el poema de la Fuente de los Leones, que,

52. *Diwān Ibn Zamrak*. Ed. M. T. al-Nayfar. Beirut: *Dār al-Garb al-Islāmī*, 1997, p. 127; PUERTA VÍLCHEZ. *Leer la Alhambra*. Granada: Edilux-Patronato de la Alhambra y Generalife, 2010 (reed. 2015), p. 207. Bajo el arranque de la *qubba* del Salón de Embajadores de los Alcázares de Sevilla se incluirá una galería de los reyes españoles pintados por Diego de Esquivel en 1599.

53. Por su parte, Juan Carlos Ruiz Souza pensó que esta pintura recrea un *maylīs* "de sabios" y que este tema, y la temática "literaria" de las pinturas de las cobas laterales, se explicarían por la hipotética ubicación de la biblioteca real nazarí en la Sala de los Reyes (RUIZ SOUZA. "El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿madrasa, *zāwiya* y tumba de Muḥammad V. Estudio para un debate". *Al-Qantara*, XXII, 2001, pp. 95-98). Esta interpretación resulta, sin embargo, demasiado conjetural, máxime cuando se justifica sobre la base de considerar al Jardín Feliz (*al-Riyād al-Sa'īd*) una *madrasa* fundada por Muḥammad V, lo cual puede confirmarse ni por la epigrafía ni por fuentes directas como el *Diwān de Ibn Zamrak*, recopilado y anotado por Yūsuf III, y los diwanes del propio Yūsuf III e Ibn Furkūn, cuyas referencias al Jardín Feliz, que mencionamos a continuación, tienen que ver con fiestas y banquetes cortesanos.



Il. 25. Pintura de la bóveda norte de la Sala de los Reyes. Alhambra, época de Muhammad V. Fotografía de Agustín Núñez. Fotografía de Agustín Núñez.

como se sabe, se erigió en “alegoría del poder y magnanimidad” del soberano, en palabras esta vez de su nieto, el rey-poeta Yūsuf III⁵⁴. Es significativo que precisamente este rey-poeta, admirador de su abuelo Muḥammad V, recurrió al Jardín Feliz para importantes fiestas y festines, como fueron dos bodas suyas, la primera celebrada en 1408, cuando recuperó el trono y se casó con Eleonor “la Extranjera”, hija del cadí Abū Yazid Jalid, un prisionero cristiano convertido al islam, que, como otros cristianos, llegó a las máximas esferas de la corte nazarí y sirvió a Muḥammad V; y la segunda boda, festejada por Yūsuf III poco después con otro banquete en el mismo escenario, fue “con la hija del eminente comandante Abū l-Surūr Mufarriy”; a la primera fueron invitados “los nobles de al-Andalus” (*ašraf ahl al-Andalus*) y a la segunda llegaron “delegaciones de todo el país nazarí”⁵⁵. El mismo Yūsuf III organizó también “en al-Riyād, uno de nuestros palacios”, un “festín para juristas” (*walīma šar’iyya*) con el fin de agasajar al “consejo de ulemas de nuestra ciudad” (*maǧlis ‘ulamā’ ḥaḍrati-nā*), ocasión para la que el propio rey-poeta envió un poema expresando su aprecio y apoyo a los miembros del citado consejo por su labor de

custodios de la religión y del reino⁵⁶. Por tanto, las bellezas arquitectónicas y pictóricas del Jardín Feliz fueron exhibidas a selectos y nutridos grupos de invitados.

En cuanto a las pinturas cenitales de las alcobas laterales, en la del sur (Il. 24) se distribuyen escenas de duelo y caza a ambos lados de dos alcázares de diferente factura, situados uno al frente del otro dividiendo el conjunto por la mitad; bajo uno de ellos, en el que dos doncellas asoman de dos torres, una dama y un caballero juegan al ajedrez bajo un gran árbol; alrededor se suceden escenas de un caballero nazarí cazando un ciervo, otro matando un león, otro un oso, un caballero cristiano libera a una doncella cristiana de un salvaje, y en otra escena un caballero nazarí con lanza y adarga abate a un caballero cristiano siendo contemplados por una dama desde una torre del castillo con las manos juntas implorando, escena que evoca las justas y romances fronterizos entre granadinos y castellanos, siendo aquí el musulmán quien triunfa en consecuencia con el mecenas de la obra. La pintura de la bóveda norte (Il. 25) reparte sus escenas también en derredor de dos elementos arquitectónicos que hacen de eje central, uno la “fuente de la vida o de la juventud”, compuesta de dos tazas superpuestas, cabezas de leones surtidores y figura de perro en la parte superior; junto a ella, un hombre y una mujer con atuendo cristia-

54. PUERTA VÍLCHEZ. *Leer la Alhambra. Op. Cit.* p. 230 (Mirador de Lindaraja, verso 7) y p. 169 (Fuente de los Leones, verso 9).

55. En ambas bodas *Ibn Furkūn* recitó dos extensos poemas encomiásticos compuestos por él, de 108 y 69 versos respectivamente (*Diwān Ibn Furkūn*. Ed. y est. por Muḥammad Bencherifa. Rabat, Akādimiyat al-Mamlaka al-Magribiyya, 1987, p. 115 y p. 133).

56. *Diwān Malik Garnāṭa Yūsuf al-Jālī*. Ed. de ‘Abd Allāh Kannūn. Tánger: Al-Maktaba al-‘Asriyya, 1965 (2ª ed.), p. 148.

no conversan sentados uno frente al otro; en el lado opuesto de esta fuente, se representa el “castillo del amor” con dos parejas de nobles, hombre y mujer, en las ventanas y otra gran fuente similar a la anterior, con patos nadando y con figura de can igualmente en la cúspide, ahora manando agua con profusión; a uno y otro lado de este eje, se desarrollan seis escenas de caza, las de un oso, un león y un jabalí, cuyo protagonista es un joven caballero nazarí barbilampiño, y la escena de la ofrenda del jabalí cazado a una dama cristiana con sus sirvientas bajo un árbol en cuya copa hay hermosas aves y dos simios cogiendo frutos, probable alusión a la vanidad o al desorden que amenaza al amor cortés. Ambas bóvedas ofrecen una impresión general de espacio cinagético, a la vez que de gran jardín, con numerosos árboles, agua, pájaros y muchos animales en movimiento, con el que se conectan edificios nobles, los cuales han sido representados con formas de la arquitectura gótica a escala menor que las personas y animales. En estas pinturas predomina, sin embargo, el naturalismo de las figuras, tanto de los rostros y manos de los personajes, de similar sombreado y factura que los de los diez personajes de la bóveda central, como de los animales, que componen un variado zoo, en gran parte relacionado con la caza (liebres, zorros, perros, ciervos, osos, leones, jabalíes), además de aves de corral, de presa, acuáticas y otras como el buitre, la urraca, la tórtola o el jilguero. Entre todos ellos destaca, como no podía ser de otra manera, el caballo, animal indisoluble del caballero y de sus acciones heroicas, habiéndose pintado cinco equinos enjaezados y con magníficos escorzos y galopadas en cada una de las bóvedas sur y norte. Los leones hacen acto de presencia una vez más, bien como surtidores en la fuente, lo que los emparenta directamente con la Fuente de los Leones que centra el Jardín Feliz, o siendo cazados a lanza o espada, y también, como novedad respecto a la tradición iconográfica andalusí, en forma de león encadenado por la dama que está siendo raptada por el salvaje y liberada por un caballero, o tumbado dócil a los pies del doncel que juega al ajedrez, señal de la alta posición y nobleza de ambos personajes. La presencia del león en la heráldica, con formas góticas en estas y otras obras de Muḥammad V, se subraya en el poema de la Fuente de los Leones en la que se alude a ellos en dos versos como “leones de la guerra” (*usd al-yihād*) que defienden, agazapados y sumisos, el excelso linaje y el poder de su señor, de cuya “mano califal” reciben sus mercedes (verso 9). Aunque las escenas de caza mayor y menor las vimos también en la cerámica y la miniatura andalusíes, en estas pinturas se añaden la cacería del jabalí y del oso característica del gótico. La presencia de aves es, asimismo, abrumadora, y junto a las habituales en las escenas de cetrería y caza, o del paraíso islámico, en la bóveda norte hay un gallo (señorío) y en la sur tres urracas (ambigüedad)

junto a damas; también se ven ruiseñores canoros junto a damas, la que es testigo del duelo a muerte entre el caballero nazarí y el cristiano y la que se asoma desde el castillo para ver el juego de ajedrez, alegoría este del diálogo de amor⁵⁷. La mujer, más específicamente, la dama o las damas, todas ellas cristianas, y sin ser partícipes de ninguna escena musical como las características del arte islámico y andalusí, adquiere centralidad temática en las bóvedas norte y sur de la Sala de los Reyes, en las que se sitúa dentro o junto a los edificios, desde donde contemplan las escenas o intervienen en ellas siendo homenajeadas por los héroes caballerescos. Esta importancia del elemento femenino en ambas bóvedas laterales, ha sido relacionado por Jerrylinn Doods y Cynthia Robinson con leyendas derivadas de los relatos artúricos, como el de Tristán e Isolda⁵⁸, que se difundieron por la península ibérica a comienzos del siglo XIV, pero reinterpretados para la mirada del musulmán nazarí, cuya temática posee nexos con la literatura del amor *‘udhrī*, cuyo paradigma, la pareja *Maʿyūnūn* y *Laylā*, representa el amor platónico y abnegado del caballero hacia la dama. Cynthia Robinson ha reflexionado también sobre la posible simbología sufí de esta dama, basándose en la importancia que tuvo el sufismo cortesano en época de Yūsuf I y en la fiesta del *mawlid* de 1362 con la que Muḥammad V celebró su recuperación del trono. En el sufismo, y en cierta literatura árabe, se identifica la dama con el árbol, en calidad de “árbol del amor”, y “del conocimiento”, de manera que la figura del caballero asume la misión de superar los retos mundanos y ascender, cual ave, por el camino de la virtud⁵⁹. Y puesto que a estas sugestivas interpretaciones les falta fi-

57. RALLO GRAUS, Carmen. *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e influencia islámica* (tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 1999, vol. I, pp. 339-359. Incluye una detallada y analítica descripción de esta iconografía.

58. DOODS, Jerrylinn. “The paintings in the Sala de la Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology”. *Art Bulletin*, LXI, 2, 1979, pp. 186-197. ROBINSON, Cynthia. “Arthur in the Alhambra?”. En *Narrative and Nasrid Courtly self-fashioning in the Hall of Justice ceiling paintings. Cross disciplinary approaches to the hall of justice ceiling*. Leiden: Brill, 2008, pp. 12-46.

59. ROBINSON, Cynthia. “La Alhambra: un palacio islámico”. *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013, pp. 287-304. En este artículo se sugiere también que dicha dama ideal puede conectar con la figura de Fátima, la hija venerada del Profeta, y con la cual diversos gobernantes, entre ellos los nazaríes, trataban de vincular su linaje. Cf. también: ROBINSON, Cynthia y PINET, Simone (eds.). *Courting the Alhambra: Cross-Disciplinary Approaches to the Hall of Justice Ceilings*, monográfico de *Medieval Encounters* 14, nºs 2-3 2008. El hecho de que *Ibn al-Jatīb* cayese en desgracia frente a Muḥammad V y fuese condenado a muerte por los jueces al servicio de éste, sentenciando como “heréticas” algunas ideas contenidas en su tratado místico *Rawḍat al-tarīf bi-l-ḥubb al-šarīf* (Jardín de la definición del Amor Supremo), obra tomada por Cynthia Robinson como referente interpretativo, a lo que se añade, en mi opinión, el estilo descriptivo y goticista de las propias pinturas, invita a considerarlas más bien dentro de la iconografía heroica caballeresca que del sufismo cortesano.

liación iconográfica definitiva, otros analistas optan por considerar las pinturas como representaciones genéricas cortesanas (fuente de la vida, castillo del amor, virtud caballeresca, triunfo del musulmán, etc.) como parte integrante del simbolismo paradisiaco, terrenal y eterno, con el que fue concebido todo el palacio del Jardín Feliz⁶⁰. Sea como fuere, y considerando plausible la combinación de temas literarios y/o espirituales concretos y de virtudes y valores abstractos destinados en conjunto a ensalzar la centralidad y elevada dignidad de Muḥammad V⁶¹ ante musulmanes y cristianos, lo que sí se evidencia es que en estas pinturas ha desaparecido la inserción de la caligrafía árabe en el diseño, y otros rasgos del lenguaje visual que veíamos en la cerámica, la miniatura y la pintura mural andalusíes, y que en su lugar se incorporaron de manera solemne y oficial al palacio de Muḥammad V las modas artísticas de las cortes cristianas hispanas y europeas⁶², aspecto éste que Ibn Jaldūn, que residió en la Alhambra entre finales de 1362 y principios de 1365, consideró señal inequívoca de sometimiento y decadencia del islam andalusí, como dejó anotado en este conocido pasaje de *al-Muqaddima*: «es lo que sucede en al-Andalus actualmente respecto a los castellanos (*al-Īlālīqa*), 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 (*ḥattā fi rasm al-tamāṭil fi l-ḡudrān wa-l-mašānī wa-l-buyūt*); el observador perspicaz notará en ello señales de dominación»⁶³. En efecto, no solo se realizaron estas pinturas de la Sala de los Reyes, sino que se pintaron también leones rampantes en zócalos de algunas estancias, en los azulejos de otras se incluyeron figuras humanas, aves zancudas y cuadrúpedos de tradición gótica, y hasta se colgaron pinturas italianas en las paredes de la Alhambra, de las que se conserva un fragmento de tabla sienesa con escena de duelo entre caballeros, cuya cenefa caligráfica, ahora en letra gótica

latina, reitera el lema nazarí “Dios es Vencedor”. Esta pieza llegó a Granada quizá por encargo, a través del comercio nazarí con Italia, o como obsequio de algún rey cristiano, y fue hallada en 1864 reutilizada, precisamente, en el palacio del Jardín Feliz⁶⁴. La presencia de las modas artísticas europeas en el arte islámico no había hecho más que empezar, pues baste con recordar aquí, además del códice de Sulwān al-muṭā’ de la Biblioteca del Escorial antes mencionado, las pinturas que hizo Gentile Bellini para Mehmed II durante su estancia en la corte otomana entre 1479 y 1481, entre ellas el célebre retrato de este mismo sultán, conquistador de Bizancio, de la National Gallery de Londres, transmitiendo así las técnicas y gustos de la pintura veneciana a los nuevos señores del islam.

60. RALLO GRAUS, Carmen. “El jardín pintado: las pinturas de la Sala de los Reyes en el Cuarto de los Leones”. *Cuadernos de la Alhambra*, 49, 2020, pp. 131-147.

61. Véase, en este sentido, el interesante análisis de VALLEJO NARANJO, Carmen. “Consideraciones iconográficas sobre las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada”. *Eikón / Imago*, 5, 2014 / 1, pp. 29-74.

62. Recordemos, p. ej., los azulejos de suelos y jambas con figuras humanas, cuadrúpedos y aves fechables en época de *Muḥammad V* encontrados en la Torre del Peinador de la Reina y en las ruinas de los Alijares; cf. MARINETTO SÁNCHEZ, “Influencia gótica”. En *La representación figurativa en el mundo musulmán*. *Op. Cit.*, pp. 80-86.

63. IBN JALDŪN. *Al-Muqaddima*, *Op. Cit.*, p. 259. Gómez Moreno (*Pinturas de moros*, *Op. Cit.*, p. 156) ya aludió a este pasaje de Ibn al-Jaldūn a propósito de las pinturas del Partal, que bien pudo ver el autor tunecino de origen sevillano durante su estancia en Granada.

64. FERNÁNDEZ-PUERTAS. “La tabla sienesa”. En *Alhambra. Muḥammad V*. *Op. Cit.*, p. 197.