CUADERNOS DE LA ALHAMBRA

9

Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA
[CDLA]

SUMARIO

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES
PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

Número suelto: España, **300** pesetas; extranjero, **400**
Por suscripción: España, **250** pesetas; extranjero, **350**

Toda la correspondencia debe dirigirse al Director de la revista, Palacio de Carlos V, Granada

Distribuido por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA

9

GRANADA

MCMLXXIII

Depósito Legal: GR - 70 - 1965

Imp. URANIA. Manuel Paso, 6. Granada.

LA MEZQUITA DE MÉRTOLA (Portugal) *

POR

CHRISTIAN EWERT

ESQUEMA

---

* La versión alemana de este artículo, Die Moschee von Mértola (Portugal), está publicada en Madrider Mitteilungen 14, 1973, 217 sigs. Estoy muy agradecido a M. L. Vázquez de Parga de Cortés por la acertada traducción castellana del original alemán, autorizada por el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid.

AL pie de las imponentes ruinas del castillo de Mértola se encuentra la iglesia principal, la Igreja Matriz Nossa Senhora da Annuciação de entre ambas as aguas [1] (Lám. I). En una vista de la ciudad de principios del s. XVI leemos: "Igreja que foy misquita" [2]. Este emplazamiento privilegiado, desde donde se dominaba la ciudad, se reservó sin duda para la mezquita mayor [3]. Bóvedas góticas [4] la convirtieron en una iglesia de varias naves (Lám. V) A. Haupt reconoció ya en el peculiar interior de esta iglesia la transformación de una mezqui-

[1] La expresión "entre ambas as aguas" alude a la situación de la ciudad en la confluencia del Guadiana y del río Oieras.

[2] Tengo delante dos vistas de Mértola del Livro das Fortalezas de Duarte de Armas en reproducciones modernas:

Vista S. (Lám. VIII a) según O' Arqueólogo Português 6, 1901, entre p. 208 y 209; leyenda citada op. cit. 202; vista N. (Lám. VIII b) según C. de Campos, Arqueologia árabe em Portugal, Lisboa 1965, Fig. 224. Junto a estas representaciones v. también las argumentaciones sobre las puertas (n. 62), el techado (p. 26 y n. 101) y el arminar (p. 33).

[3] L. Torres Balbás (El miḥrāb almohade de Mértola (Portugal), Al-And. 20, 1955, 192) señala que después de la conquista cristiana la mezquita mayor se convertía, por regla general, en la iglesia principal.

[4] Se trata de bóvedas de nervios. En 19 de los 20 compartimentos se cruzan dos nervios diagonales en la forma habitual, sólo en el compartimento delante del miḥrāb unos miembros adicionales originan una bóveda de estrella (v. Fig. 1). La altura de los vértices de los compartimentos de la nave central sobrepasa muy escasamente las alturas de las naves laterales; se miden unos 7,00 ó unos 6,50 m. (V. Igreja Matriz de Mértola, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais 71, 1953, Figs. 11; 12; C. de Campos op. cit. Figs. 200; 201).

Me adhiero a la opinión de Torres Balbás (Al-And. 20, 195), que fecha las bóvedas en el siglo XVI y evidentemente también como R. dos Santos (O estilo manuelino, Lisboa 1952; desgraciadamente no pude disponer de la obra, cito según C. de Campos op. cit. 164, que prescinde de la indicación de páginas) que considera contemporáneos los capiteles manuelinos y las bóvedas. Torres Balbás (Al-And. 20, 195) insiste en que en el Alentejo no son raras aun en el siglo XVI las bóvedas góticas. Una datación de las bóvedas a fines del siglo XIII (D. Pérès, Historia de Portugal II, Barcelos 1929, 663; A. Viana, Arquivo de Beja 7, 1950, 23; Igreja Matriz de Mértola, 10) queda refutada por las dos vistas de la ciudad del siglo XVI ya citadas (v. n. 2); muestran el techado islámico aun intacto, que seguramente descansa sobre arquerías en el modo habitual (v. p. 22 y n. 86).

[5] A. Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Portugal II, Francfort 1895, 151: "Tenemos con toda seguridad ante nosotros la única mezquita del país que se transformó en cristiana a principios del siglo XVI". La planta es de cinco naves y no de cuatro, como transmite Haupt, y también es falso su dato de "16 bóvedas sobre 9 columnas" (op. cit. II, 150; v. mis Figs. 1; 2). No se pronuncia sobre los detalles de la reforma, pero en mi opinión sitúa correctamente sus formas a principios del s. XVI (op. cit. II 150), o sea en la época manuelina.

Autores posteriores confirman el descubrimiento de Haupt, aunque, exceptuando Torres Balbás exponen su parecer muy someramente. El sucinto artículo de Torres Balbás (Al-And. 20, 188-195) ya mencionado en la n. 3, lo citaré al tratar de las distintas partes arquitectónicas. Este autor no pudo visitar en persona el edificio, sino que trabajó sobre una planta y unas fotografías que le había mandado el arquitecto portugués Raúl Lino (op. cit. 188, n. 2). En otra publicación (Artes almorávide y almohade, Madrid, 1955, 41s.) menciona simplemente resumiendo que la iglesia se levantó a principios del siglo XVI

ta[5], considerando como motivo decorativo islámico el coronamiento de almenas escalonadas que remata el edificio[6] (Láms. II; III). En la limpieza que

---

en el sitio que ocupaba una mezquita cuyos muros se incluyeron en parte en el nuevo edificio y llama la atención sobre el miḥrāb.

R. dos Santos (op. cit., citada según C. de Campos op. cit. 164) opina que la techumbre de la sala de oración se conservó hasta la construcción de las bóvedas manuelinas y que los fustes de las columnas de la sala de oración se reaprovecharon en la iglesia (v. p. 16 sigs.).

F. Chueca Goitia (el autor me comunicó que había expresado esta opinión en una conferencia de la Fundación Gulbenkian; citado de C. de Campos op. cit. 167s.) señala la planta casi cuadrada, la nave central más ancha, la orientación SE. del miḥrāb y las puertas en arco de herradura. Supone también una techumbre de madera y, lo mismo que Torres Balbás, como soportes interiores de la sala de oración pilares; considera las columnas postislámicas.

S. Ph. Martins Estacio da Veiga (Memoria das antiguidades de Mértola, Lisboa, 1880) informa unos decenios antes de la puesta al descubierto del miḥrāb, el elemento que se reconoce más claramente como islámico, que en la tradición local el edificio era tenido por mezquita, pero añade que no aparece ningún resto de arquitectura o decoración árabe (op. cit. 170) y que el edificio fue fundado como iglesia por la Orden de Santiago (o sea después de la Reconquista) probablemente ya en el siglo XIII (op. cit. 172).

C. de Campos (op. cit. 163-197) es el que trata más extensamente del edificio. Después de haberse terminado las obras de limpieza (!) formula la tesis de que el edificio sagrado se levantó no como mezquita, sino como iglesia mozárabe (op. cit. 168; 177; 182), pero considera posible que en determinados períodos hubiese sido utilizado conjuntamente por cristanos y mahometanos (op. cit. 196); no conozco una utilización simultánea semejante de ninguna iglesia mozárabe. La iglesia se habría levantado hacia 1031 (op. cit. 197; o sea después de la caída del Califato) como reconstrucción de un edificio preislámico. Para fecharla se apoya en la inscripción de una campana, que coloca en el año 1032 (op. cit. 197 sigs.). Lo mismo que "un arqueólogo" (op. cit. 202) leo yo el año de la inscripción como 1670. (Esta pieza se conserva ahora en una torre del castillo de Mértola, donde la he visto: v. C. de Campos op. cit. Figs. 229; 230). El conjunto del edificio se habría levantado bajo la dominación árabe, no habiéndose emprendido grandes modificaciones después (op cit. 175). Sobre esta falsa fecha uniforme para las fases islámicas y postislámicas se apoyan también esencialmente los "nueve argumentos que demuestran que la iglesia no fue nunca mezquita" (op. cit. 182 sigs.). En la iglesia datada por él como temprana incluye de Campos expresamente las bóvedas indudablemente góticas y los capiteles manuelinos (op. cit. 173-175). La planta de mezquita y un nicho en forma de miḥrāb no serían de extrañar dado el aislamiento de los cristianos en la zona musulmana (op. cit. 177). En edificios mozárabes sólo se cita el ábside de la pequeña capilla de Celanova como semejante a un miḥrāb (v. M. Gómez Moreno, Iglesias mozárabes, Madrid, 1919, Figs. 120-122; L. Torres Balbás, La mezquita de al-Qanāṭir y el santuario de Alfonso el Sabio en el Puerto de Santa María, Al-And. 7, 1942, 428, n. 1), ninguna de las iglesias mozárabes conservadas se ha construído según el esquema que aparece claramente aquí de una sala de oración islámica.

[6] Haupt considera el remate de almenas (op. cit. II, 151) como "maurisch". El tipo de almenas escalonadas, que se remonta al Antiguo Oriente, es indudablemente islámico. Aparece documentado repetidas veces en la mezquita de Córdoba y en la de Madīnat al-Zahrā' por ej. (v. M. Gómez-Moreno, Ars Hisp. III, Madrid, 1951, Fig. 68; B. Pavón Maldonado, Memoria de la excavación de la mezquita de Madīnat al-Zahrā'. Excavaciones Arqueológicas en España, 50, Madrid 1966, 46 sigs.; Figs. 25-32). Torres Balbás (Al-And. 20, 192) señala, sin embargo, que la almena escalonada sobrevivió en el Alentejo hasta una época tardía. Les supone como material el barro cocido (op. cit. 191). No pude estudiar el material de las almenas. Su silueta impresiona como islámica. Si se trata de las almenas de la mezquita, tuvieron que ser colocadas de nuevo, por lo menos en parte, al construir la iglesia: se cambió la forma del tejado (sobre el tejado islámico v. p. 26. En los lados NE. y SO. del tejado a dos vertientes con ligera inclinación, de la iglesia, que cubre todo el edificio, hay que suponer que se retocaron las bases

precedió a la restauración [7] se pusieron al descubierto puertas islámicas y el miḥrāb [8]. En Junio de 1971 pude estudiar el edificio [9].

---

de las almenas o sea que se las adaptó a la inclinación de los frontones; las almenas aquí también muestran un eje de simetría vertical. Sobre el muro NO. se completaron en la restauración la mayoría de las almenas; el muro, en unos dos tercios de su longitud, se encontraba más alto, sin almenas (v. n. 129 y C. de Campos op. cit., Fig. 227).

[7] La Dirección General de los Edificios y Monumentos Nacionales portuguesa describe muy sumariamente la limpieza y restauración (Igreja Matriz de Mértola 24s.). Para el estudio del edificio son importantes las siguientes operaciones que se enumeran.

"II Demolición de varios anejos construídos en diferentes épocas en torno a la iglesia" (v. op. cit. Fig. 2 "planta a nivel de las entradas antes de los trabajos"; Fig. 3, planta después de los trabajos o sea la planta sacada por mis colaboradores y por mí mismo en Fig. 1). Se derribaron tres habitaciones secundarias colocadas delante de la qibla y la capilla del muro NO., que probablemente se abría a la nave central en la zona de la entrada principal primitiva (v. p. 15).

"III Cuidadosos sondajes en busca de los elementos árabes que se habían conservado en algunos lugares;

IV Puesta al descubierto de esos elementos, o sea, algunas puertas (v. p. 12 sigs.), contrafuertes (v. p. 15) y el primitivo miḥrāḥ (v. p. 28 sigs.)";

V, VI, XII Demolición del "coro" y de algunos altares y construcción de tres sencillos altares de piedra.

Con estos trabajos se restableció la orientación primitiva de la sala de oración, que se conservó de primera intención al transformarla en iglesia. El nicho del miḥrāb se interpretó como ábside y se pintó en estilo gótico. En el lado achaflanado del E. (lado 2 según Fig. 4) se conservó una inscripción gótica en la zona de base de la arquería ciega (Lám. VII; C. de Campos op. cit., Fig. 203), otro resto de pintura en el lado achaflanado del O. (lado 4), dos figuras a ambos lados de un tronco vertical, se reconocen en el muro lateral NE. del nicho ancho y plano del antemiḥrāb. A. Viana (Arquivo de Beja 7, 30) fecha la pintura en la segunda mitad del siglo XV. La bóveda gótica de estrella puede tal vez considerarse como una reminiscencia de una cúpula islámica (v. p. 26 sigs.). El altar mayor estuvo probablemente, como vuelve a estar hoy, delante del nicho del miḥrāb. Sólo más tarde, seguramente cuando se trasladó la entrada principal al costado SO. —la portada renacentista italianizante debió levantarse en el siglo XVI— se llevó el altar mayor al muro NE.; el segundo tramo al NO. de la qibla se convirtió en una "nave principal" de posición asimétrica. Estos cambios de orientación se notan aun en las columnas de la fila exterior NE. (columnas A 1-A 3 en Fig. 1): unos rehundidos en ellas son las huellas de una reja que recorría toda la profundidad de la sala de oración por delante de la zona del nuevo altar (v. Igreja Matriz de Mértola, Fig. 2).

"VII Sustitución del pavimento de madera por otro nuevo de piedra y ladrillo, a nivel del primitivo". Al parecer se encontraron huellas del pavimento islámico (op. cit. 18), que desgraciadamente no se describieron.

"VIII Limpieza de las columnas de piedra, toscamente pintadas de azul". El color se quitó con cincel, por lo que la superficie de los fustes es ahora ligeramente áspera.

"XI Consolidación de los contrafuertes exteriores; los primitivos de ladrillo no se revistieron". Sobre los contrafuertes islámicos puestos al descubierto (v. ps. 15 y 16).

[8] V. L. Torres Balbás, Al-And. 20, 192s. A. Viana, Arquivo de Beja 7, 25. El estado de las puertas laterales y del miḥrāb inmediatamente después de haber sido puestos al descubierto aparece en Arquivo de Beja, 7, Figs. 25 y 23 y las mismas fotografías se repiten en Arquivo de Beja, 13, 1956, Fig. 17 y 16.

1 *La Mértola islámica*

Mértola, hoy una pequeña ciudad [10] en el S. de Portugal, en la provincia de Alentejo, situada a 52 km. hacia el S. SE. de Beja, en la confluencia del Guadiana, que desemboca a 55 km. de distancia en dirección S. SE en el Atlántico, y del pequeño río Oieras, con el nombre de Julia Myrtilis fue un lugar importante de la provincia romana de Lusitania [11]. En época visigoda documentada por numerosas inscripciones como eminente comunidad cristiana [12], es mencionada por los cronistas islámicos primordialmente como fortaleza [13]: Idrīsī celebra su extraordinaria solidez [14]. Yāqūt la cita incluso como la más inexpugnable de Occidente [15]. Su posición estratégica era ideal: el castillo [16], cuyas ruinas dominan hoy la ciudad,

Para el miḥrāb v. también las fotografías mejor reproducidas en C. de Campos op. cit., Fig. 217; L. Torres Balbás, Al-And. 20, Lám. 3. El miḥrāb estaba tapiado (Igreja Matriz de Mértola, 14).

[9] Quiero dar las gracias ante todo al Padre Superior José de Pinho por su amable acogida, lo que me permitió un exacto levantamiento de la planta, así como estudios de detalles, especialmente en la zona del miḥrāb. Mis colaboradores fueron el Sr. Peter Witte, fotógrafo del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, y el Sr. Fermín García. La planta la levantamos entre los tres. Al Sr. Peter Witte se debe toda la documentación fotográfica.

De nuevo Don Félix Hernández Giménez, en una discución a base de nuestra documentación me hizo partícipe de sus conocimientos, extraordinariamente ricos, de la arquitectura hispano-islámica. Destacó sobre todo la anchura típicamente almohade de los tramos de las arquerías.

[10] La ciudad, capital del concelho del mismo nombre en el distrito de Beja, tiene hoy unos 5.000 habitantes. Torres Balbás (Al-And. 20, 188) le daba en 1955 la cifra de 4.547 habitantes.

[11] Sobre la importancia económica y topográfica de la Myrtilis romana v. L. Chaves, Mértola Cristã Arquivo de Beja I, 1944, 97s.

[12] Según L. Chaves (op. cit. 100), Mértola es el lugar más rico en hallazgos de inscripciones paleocristianas de Portugal. Hay lápidas sepulcrales cristianas de los años 465-706 (S. Ph. Martíns Etacio da Veiga op. cit. 91; L. Chaves op. cit. 99).

[13] En letra árabe: مارتلة o ميرتلة (para esta segunda versión v. n. 15). A este nombre se le añade con frecuencia el concepto حصن (fortaleza): حصن مارتلة V. Idrīsī (Edrisi), en Description de l'Afrique et de l'Espagne, edición del texto y traducción de R. Dozy y M. J. de Goeje, Leiden, 1866 (reimpresión Leiden, 1968), 179 del texto árabe; al-Ḥimyarī Kitāb al-rawḍ al-miʿṭār en E. Lévi-Provençal, la Péninsule Ibérique au moyen-âge, Leiden 1938, 46 del texto árabe. En el passus mencionado por Idrīsī llama la atención que de las tres ciudades mencionadas junto al Guadiana (نهر يانه) Mérida (ماردة) Badajoz (بطليوس) y Mértola (مارتلة), sólo Mértola estaba unida con حصن. Al parecer aquí se quiere significar con حصن no sólo el castillo propiamente dicho, sino también la plaza fuerte.

[14] Idrīsī op. cit. 179: حصن مارتلة المشهور بالمنعة والحصانة

[15] Yāqūt al-Rūmī, Muʿǧam al-buldān V, edición Beirut, 1957, 242, s. v. وهو احمى حصون المغرب ميرتلة

[16] S. Ph. Martins Etacio da Veiga (op. cit. 79) piensa que la situación estratégica del lugar hace sospechar la existencia de una fortaleza ya en época preislámica. El autor no se atreve, sin embargo, a admitir que un castrum romano haya sido ampliado por los árabes (op. cit. 78).

vigilaba el Guadiana, navegable sólo hasta Mértola desde el Atlántico [17], y que se abre paso aquí por escarpadas orillas y quizás también un sólido puente [18] sobre él.

Mértola fue conquistada durante la segunda expedición islámica contra el reino visigodo, la campaña de Mūsā b. Nuṣair [19]. La importancia estratégica de la fortaleza la convirtió repetidas veces en escenario de la ambición separatista de señores más o menos poderosos, tendencia esta tan funestamente típica de la España islámica. A comienzos del reinado del emir ᶜAbd Allāh (888-912), extensas regiones del Andalus se habían independizado del poder central. Ibn ᶜIḏārī cita entre los rebeldes a ᶜAbd al-Malik b. Abī'l-Ŷawād, que se estableció en Beja y Mértola [20] y se alió con los señores también, de hecho independientes, de Badajoz y

---

[17] Idrīsī op. cit. 179: نهريانة

Yāqūt op. cit. 242: نهرآنا

A pocos km. río arriba se encuentra la catarata Poulo do Lobo.

[18] Los seis pilares conservados, que muestran sillería probablemente de origen romano, se encuentran en la orilla derecha, la correspondiente a la ciudad, del Guadiana (Lám. VIII a). De ello deducen S. Ph. Martins Estacio da Veiga (op. cit. 126 sigs.), A. Viana (A "ponte-cais" de Mértola, Arquivo de Beja 4, 1947, 25 sigs.) y L. F. Delgado Alves (Aspectos da arqueologia em Mytilis, Arquivo de Beja 13, 1956, 73-75), que no existió más que un muelle. F. de Almeida, en una nota presentada al III Congreso Nacional de Arqueología, Porto 1974 (sin publicar), lo interpreta como restos de un acueducto islámico.

[19] El ejército se trasladó a España en el Ramaḍān 93 (Junio 712) (v. R. Dozy, Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le moyen-âge I, Leiden 1881³, 52; el mismo, Histoire des musulmans d'Espagne I, ed. E. Lévi-Provençal, Leiden 1932, 274; E. Lévi-Provençal, Histoire de l'Espagne musulmane I, París y Leiden 1950², 24). J. A. Conde (Historia de la dominación de los árabes en España I, Madrid 1820, 41) dice que Mūsā, después de la toma de Sevilla y de Carmona se dirigió hacia la Lusitania y en su marcha hacia Mérida cayeron en su poder sin lucha las ciudades de Libla (Niebla), Ossonoba (Ocsonoba), Myrtilis (Mértola) y Beja. Según Lévi-Provençal (op. cit. I², 25), en cambio, Niebla, Ocsonoba Beja fueron tomadas por ᶜAbd al-ᶜAzīz, al que su padre Mūsā había enviado desde Mérda para sofocar una revuelta en Sevilla, después de la capitulación de Mérida, que él, lo mismo que Dozy en un pasaje (Recherches I, 55), fecha en el 1 Sawwāl 94 (30 Junio 713) aunque en otro pasaje sitúa Dozy (Historie I, 275) la caída de Mérida un mes más tarde, y Conde (op. cit. I, 44) un año antes (principio del Šawwāl 93). En esta campaña secundaria habría también que incluir Mértola, situada en el citado triángulo de ciudades. También según Dozy (Recherches I³, 55s.), ᶜAbd al-ᶜAzīz se dirigió, después de la capitulación de Mérida, hacia la sublevada Sevilla, aunque este autor no menciona en relación con esto la toma de Niebla, Ocsonoba y Beja, pero dice que los cristianos de Niebla y Beja apoyaron a sus correligionarios sublevados en Sevilla.

[20] Ibn ᶜIḏārī ši al-Marrākus Al-bayān al-mugrib II, ed. G. S. Colin y E. Lévi-Provençal, Leiden 1951, 135 (p. 140): وتحصن نحصن مارتلة

Mérida, Ibn Marwān [21], y de Ocsonoba y Sives, Bakr [22]. Dozy menciona en su lista de reyes de taifas un reino [23] de Mértola, del que da como único soberano a Ibn Ṭaifūr [24].

H. Pérès nombra a los Banū Ṭayfūr entre una lista de familias Zanāta —eran por tanto beréberes—, cuyo territorio incorporaron a sus dominios los ᶜAbbādíes de Sevilla [25]: el año 436/1044-1045 ᶜAbbād b. Muḥammad al-Muᶜtaḍid se anexionó Mértola [26]. Hasta la invasión de los almorávides la ciudad continuó en poder de los ᶜAbbādies, que controlaban casi todo el SO. de la Península. En 1091 los almorávides sitiaron y tomaron por asalto a Sevilla [27]. Pusieron como condición para conservar la vida del último soberano ᶜabbādí, al-Muᶜtamid, la capitulación de Ronda y Mértola, las dos fortalezas más poderosas del reino de Sevilla que desaparecía, y cuya defensa estaba encomendada a dos hijos de al-Muᶜtamid [28]. Esta

---

[21] Ibn ᶜIḏārī (op. cit. II, 135 = p. 140) nombra a ᶜAbd al-Raḥm n b. Marwān "conocido por el galiciano" inmediatamente antes de ᶜAbd al-Malik.

[22] R. Dozy (Histoire II², 57) informa que ya el padre de Bakr había alcanzado la independencia a finales de la dominación del emir Muḥammad. Bakr se había en realidad aliado con Ibn Ḥafṣūn, —el más destacado rebelde de aquella época en la España islámica— pero evidentemente se había pacificado y había sido confirmado en el cargo de gobernador por el emir.

[23] Dozy designa siempre los principados de los mulūk al-ṭawā'if, que eran de tamaño, importancia y duración muy distintos, con el nombre de "royaume".

[24] R. Dozy,Histoire III², 238.

A. Prieto y Vives (Los reyes de taifas, Madrid, 1926, 72) escribe que de él sólo se sabía que había sucedido a ᶜIsā —no menciona relación de parentesco alguna— y que se apresuró a auxiliar a Beja cuando el padre del soberano sevillano, al-Mūᶜtaḍid, que posteriormente anexionó Mértola (v. ab.), se adueñó de la ciudad.

R. Dozy (Histoire III², 10) describe extensamente esta disputa. Después de haberse hecho dueño del poder absoluto de Sevilla, el año 1027 el qāḍī Abū'l-Qāsim Muḥammad, se despertó en él el afán de expansión. Su primer objetivo fue la ciudad de Beja, destruída en parte por los beréberes y muy debilitada por tanto. Pero el hijo del soberano de Badajoz se adelantó al ejército de su hijo Ismāᶜīl y ocupo la ciudad. Ibn Ṭaifūr —que ya entonces debía sentirse amenazado por los sevillanos— se apresuró hacia Beja, sitiada por Ismāᶜīl, pero no pudo impedir que la ciudad fuese tomada por los sevillanos.

[25] H. Pérès, La poésie andalouse en arabe classique au XIᵉ siècle, Paris, 1953², 10.

[26] A. Prieto y Vives op. cit. 72.

R. Dozy (Histoire III², 50 y 238) da 1044 como fecha del fin del dominio de Ibn Ṭaifūr.

[27] R. Dozy op. cit. III², 148-151.

[28] R. Dozy op. cit. III², 151.

Los almorávides rompieron las capitulaciones en ambas fortalezas: en Ronda asesinaron a al-Rāḍī, y en Mértola arrebataron todos sus bienes a al-Mūᶜtadid.

exigencia muestra en cuánto apreciaban los almorávides, los dominadores de un imperio islámico, el valor estratégico de Mértola.

En la época de la decadencia de la dominación almorávide jugó Mértola un importante papel como centro del levantamiento de Abū 'l-Qāsim Ibn Qasī, que fue la señal de la rebelión general contra los almorávides [29]. R. W. J. Austin lo describe como "el jefe Sufi de la rebelión contra los almorávides en el Algarve" [30], su doctrina estaba emparentada con la de los almohades [31], se presentaba como Mahdī [32], y sus partidarios constituían una secta [33]. El 12 Ṣafar 539 (14 de Agosto de 1144) tomaron por asalto el castillo de Mértola [34], Ibn Qasī residió a partir de ese momento en la ciudad alta fortificada, tomó el título de imán [35], e incluso acuñó monedas [36]. Ibn Wazīr, que se había levantado en Évora y Beja, y ᶜAbd al-Wālid b. al-Mundir en Silves se sometieron a Ibn Qasī, que les confirmó como gobernadores [37]. Al ser asesinado el último soberano almorávide el 27. Ramaḍān 539 (23 de Marzo de 1145) cerca de Orán, el comandante de su escuadra en Cádiz, Ibn Maymūn, se pasó abiertamente a los almohades [38]. Ibn Qasī le siguió. Después de haberse enemistado con Ibn Wazīr y haber perdido Mértola en lucha contra él [39], se trasladó a Marruecos donde se entrevistó con ᶜAbd al-Mu'min en el Rabīᶜ II 540 [40] y le animó a emprender la conquista de al-Andalus [41]. Acompañó al ejército almohade que desembarcó en 1146 en la Península

---

[29] Ibn al-Jaṭīb, Aᶜmāl al-aᶜlām según W. Hoenerbach, Islamische Geschichte Spaniens, Zurich y Stuttgart, 1970, 448; J. Bosch Vilá, Los almorávides, Tetuán, 1956, 287.

[30] R. W. J. Austin, Sufis of Andalusia, Londres, 1971, 26.

Escribió una obra sobre la doctrina Sufi: خلع النعلين. El título lo tradujo P. de Gayangos the history of the Mohammedan dynasties in Spain II, 1843, rempresión Nueva York, 1964, apéndice D, p. XLIX, n. 2). "The putting of the two slippers..."; W. Hoenerbach (op. cit, 448). "Schuhausziehen; R. W. J. Austin (op. cit. 26) "The doffin of the sandals".

[31] J. Bosch Vilá (op. cit. 287) encuentra en ella reminiscencias del cristianismo.

[32] Ibn al-Jaṭīb según W. Hoenerbach op. cit. 448.

[33] Se llamaban a sí mismos "al-murīdīn"; W. Hoenerbach (op. cit. 448) lo traduce por "novicios"; J. Bosch Vilá (op. cit. 287) "novicios postulantes"; les titula "cofradía".

En la región de Silves fundó Ibn Qasī una especie de monasterio; W. Hoenerbach traduce de Ibn al-Jaṭīb, Aᶜmāl al-aᶜlām "monasterio" (op. cit. 287 s.) y ve en la fundación un Ribāṭ.

[34], [35] J. Bosch Vilá op. cit. 287s.; W. Moenerbach op. cit. 450 y 606, n. 21.

[36] A. Herculano, Historia de Portugal II[8], sin año, Fig. 12 de la p. 206.

[37] J. Bosch Vilá op. cit. 288.

[38] En la mezquita mayor de Cádiz se decía la juṭba, en nombre del soberano almohade (Ibn Jaldūn, Histoire des Berbères II, traducción del Barón de Slane, París, 1927, 184; P. de Gayangos op. cit. II, apéndice D, p. XLIX).

[39], [41] Ibn Jaldūn, según P. Gayangos. op. cit. cit. II, apéndice D, p. XLIXs.; J. Bosch Vilá op. cit. 291.

[40] Ibn al-Jaṭīb según W. Hoenerbach op. cit. 451.

Ibérica [42]. Jerez, Ronda y Niebla fueron sometidas [43], a Mértola, en cambio, se le trató, como perteneciente al propio partido, porque ya había aceptado "el dogma de la unidad de Dios", que era el núcleo de la doctrina almohade [44]. Ibn Qasī había hecho que se reconociese al jefe de los almohades como soberano [45]. También los almohades aprovecharon la privilegiada posición estratégica de Mértola. Tras haber sometido a Beja y Badajoz escogieron la fortaleza para sus cuarteles de invierno y atacaron desde allí a Sevilla, que cayó en el Ša^cbān 541 (Enero-Febrero 1147) [46]. Sin embargo, hasta diez años más tarde, no pudieron los almohades asegurarse una posesión duradera de Mértola. Ya en el año 542 se hizo sentir en el Andalus la reacción general contra la conquista almohade. En efecto, en Mértola se declaró independiente Tašfīn al-Lamtūnī. No se entregó hasta el 18 Ŷumādā I 552 (28 de Junio de 1157), sin lucha, después de que el visir del sucesor del trono Abū Ya^cqūb Yūsuf, que con ello completaba la sumisión del Algarve, le hubiese hecho determinadas concesiones en la capitulación [47].

En la segunda mitad del s. XII el rey de Portugal avanzó desde el N. Poco después de haber conquistado Évora se apoderó también Alfonso Enrique de Moura y Serpa [48]. Beja estuvo en 1162 [49] y 1172 [50] temporalmente en manos de los cristianos, en 570 H. el califa almohade hizo reconstruir la ciudad [51], en 573/1177-1178 volvieron a destruirla los portugueses —sus habitantes huyeron a Mértola [52]—, en 1193 pasó finalmente al dominio cristiano [53]. La Mértola islámica pudo —probablemente gracias a su fortaleza— resistir aún hasta 1238, año en que San-

---

[42] Ibn al-Jaṭīb según W. Hoenerbach op. cit. 451;
Ibn Jaldūn según el Barón de Slane op. cit. II, 184.

[43], [44] Ibn Jaldūn según P. de Gayangos op. cit. II, apéndice D, p. L.

[45] Ibn Jaldūn según el Barón de Slane op. cit. cit. II, 185.
Después de la toma de Silves se entregó la ciudad a Ibn Qasī (Ibn Jaldūn según P. de Gayangos op. cit. II, apéndice D, p. L. o según el Barón de Slane op. cit. II, 185). Poco después, sin embargo, se adhirió en el Andalus a una sublevación general recrudecida contra los almohades, que fue rápidamente sofocada. Perdió Silves (Ibn Jaldūn según P. de Gayangos op. cit. II, apéndice D, p. LI), se volvió en busca de ayuda al rey de Portugal y fue asesinado el año 546 H. (Ibn al-Jaṭīb según W. Hoenerbach op. cit. 451s.).

[46] Ibn Jaldūn según P. de Gayangos op. cit. II, apéndice D, p. L ó según el Barón de Slane op. cit. II, 185.

[47] A. Huici (Un nuevo manuscrito de Al-bayān al-mugrib, Al -And. 24, 1959, 75s. Torres Balbás (Al-And. 20, 189) da también 552, pero como fecha cristiana, sin embargo, 1158.

[48] A. Brandão, A tomada de Moura e Serpa por D. Afonso Henriques, Arquivo de Beja 3, 1946, 306.

[49] Ibn ^cIḏārī Al-bayān al-mugrib, traducción de A. Huici Miranda, Nuevos fragmentos almorávides y almohades, Valencia, 1963, 305s., n. 5.

[50] Ibn ^cIḏārī op. cit., traducción de A. Huici Miranda. Los almohades I, Tetuán, 1953, 13.

[51] Ibn ^cIḏārī según A. Huici Miranda op. cit. I, 20.

[52] Ibn^cIḏārī según A. Huici Miranda op. cit. I, 21.

[53] Arquivo de Beja 17, 1960, 229s.

cho II ocupó el valle del Guadiana hasta su desembocadura [54]. El año 1239 entregó Sancho la ciudad a la Orden de Santiago, que tanto colaboró en la Reconquista, que la eligió como sede de su Gran Maestre [55]. Mértola adquirió nueva importancia como cuartel general temporal de la Reconquista portuguesa [56].

2. *La sala de oración*

2.1 *Elementos conservados*

Antepondremos al análisis de los elementos estructurales de la sala de oración el estudio de sus muros exteriores cuyo origen islámico puede darse por seguro.

2.11 *La construcción de los muros exteriores.*

Se ha conservado la planta casi cuadrada con un poco más de anchura que de profundidad, ligeramente deformada en forma trapezoidal en el trazado de su lado SO., de una sala de oración de cinco naves, con una profundidad de cuatro tramos de arquería, cuya qibla está orientada casi exactamente hacia el SE. (Fig. 1). La qibla es el muro más largo: entre sus dos puntos extremos interiores se miden 19,06 m. mientras que la medida correspondiente del muro frontero NO. es tan sólo de 18,13 m. La profundidad es menor. La cara interior del muro NE. tiene una longitud de 15,92 m. El muro SO. se une en ligero ángulo obtuso con el muro NO. No es, sin ambargo, como cabría esperar, más largo que el muro NE. que se une en ambos extremos formando ángulos rectos a los muros transversales, sino 7 cm. más corto, ya que mide sólo 15,85 m; la qibla y el muro SO. forman un ángulo recto. Si se unen los puntos extremos interiores de la qibla con una linea recta, las dos esquinas del aplanado nicho antepuesto al miḥrāb presentan un resalte de unos 15 cm. sobre dicha alineación [57]. La ligera desfiguración de la planta debe atribuirse a la construcción poco exacta de la qibla, que no sigue la alineación recta: la unión en ángulo recto de los dos mu-

---

[54] A. Herculano, Historia de Portugal IV⁸, 288.

[55] A. Herculano op. cit. IV⁸, 228 n. 1. S. Ph. Martins Estacio da Veiga, Memorias das antiguidades de Mértola, 151. Hasta el siglo XIV no se trasladó la sede del Gran Maestre a Alcacer do Sal (op. cit. 151).

[56] Igreja matriz de Mértola, Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais 71, 7.

[57] Una falta condicionalmente semejante tuvo lugar en el claustro islamizante del monasterio de San Juan de Duero en Soria; en el costado O. no se continuó correctamente la alineación de una primera fase constructiva (v. C. Ewert, Spanisch-islamische Systeme sich kreuzender Bögen IV, Madrider Mitteilungen 8, 1967, 292).

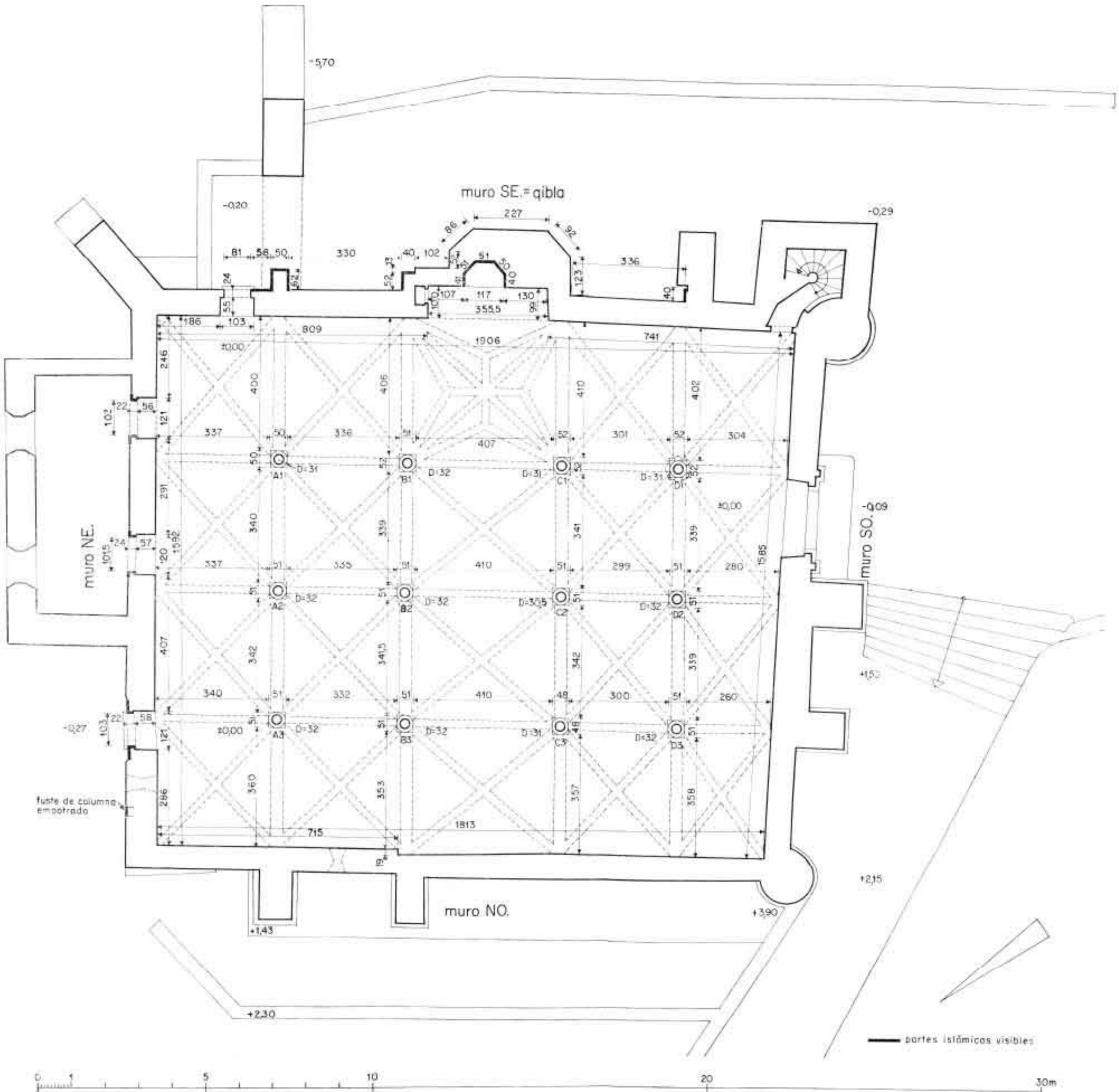


Fig. 1.—Mértola, antigua mezquita, planta (1 : 100).

ros laterales con este muro SE. ligeramente abombado motivó el estrechamiento de la planta hacia el NO.

No pude averiguar la altura primitiva de los muros. Esta cuestión está muy relacionada con los soportes interiores (v. p. 19 sigs.). En el exterior, en la zona NE. de la qibla y en el muro NE. la fábrica se retrae ligeramente a unos 5,20 m sobre el pavimento actual, en el muro SO. lo hace ya a partir de los 4,10 m.[58] (Láms. II; III), el remate primitivo del muro, debió, sin embargo, tener un nivel uniforme.

2.12 *Las puertas*

En los trabajos de restauración se pusieron al descubierto en el muro NE. tres estrechas puertas[59], de 1,015 a 1,03 m. de anchura, rematada cada una con un arco de herradura apuntado, cuyos vértices están a una altura del pavimento actual[60] de 2,79 a 2,845 m. Estas puertas laterales se encuentran situadas a distancias variables, sin guardar la menor relación con la distribución de soportes de la sala[61] que creo es la primitiva (Fig. 1; Lám. V b). Un cuarto hueco, aún más estrecho, con 81 cm. de anchura tan sólo y 2,70 m. de altura, se abre, con el mismo trazado, en el muro de la qibla[61a] (Láms. II; IV b). Hay que pensar en que habría también puertas laterales islámicas en el muro SO. y debe suponerse que la entrada principal se encontraría en el muro NO., en el eje de profundidad de la sala de oración[62] (Fig. 2).

---

[58] No pude recorrer el tejado, ni por tanto estudiar el remate del muro. La fábrica islámica de los muros exteriores de la sala de oración sólo se encuentra al descubierto ahora después de la restauración de la zona de las puertas y de los contrafuertes (v. p. 14 ó 15).

[59] Dos de estas puertas conducen ahora a la sacristía, cuyo estado actual se remonta a la restauración de la iglesia.

[60] Sobre el pavimento actual v. n. 6, punto VII.

[61] En las mezquitas de tipo almohade del N. de Africa —considero también la mezquita de Mértola almohade (v. p. 22 sigs.)— se abren las puertas laterales generalmente en el eje central de un tramo de arquería (v. Fig. 3a-d).

[61a] No pude llegar a ver si esta abertura era también original: las jambas y el arco, en contraposición con las puertas del muro NE., se han enlucido todas de nuevo.

[62] A. Viana (Arquivo de Beja 7, 1950, 25) informa en relación con la limpieza anterior a la restauración: "También aparecieron indicios claros de la entrada principal islámica", pero no los especifica.

En las dos vistas de la ciudad ya mencionadas del s. XVI (v. n. 2) se representa una entrada en arco de medio punto tanto en el muro NO. como en el SO., en cambio no aparecen ya las entradas laterales islámicas en el muro NE. (Lám. VIII a b).

Las representaciones del edificio de la mezquita son sumarias y defectuosas —por ej. no aparece en la qibla el bloque de muro saliente del miḥrāb; v. también las argumentaciones sobre el tejado (p. 25 y n. 101 y sobre el alminar (p. 33)—, no puede por tanto decidirse si en el muro NO. está ya dibujada

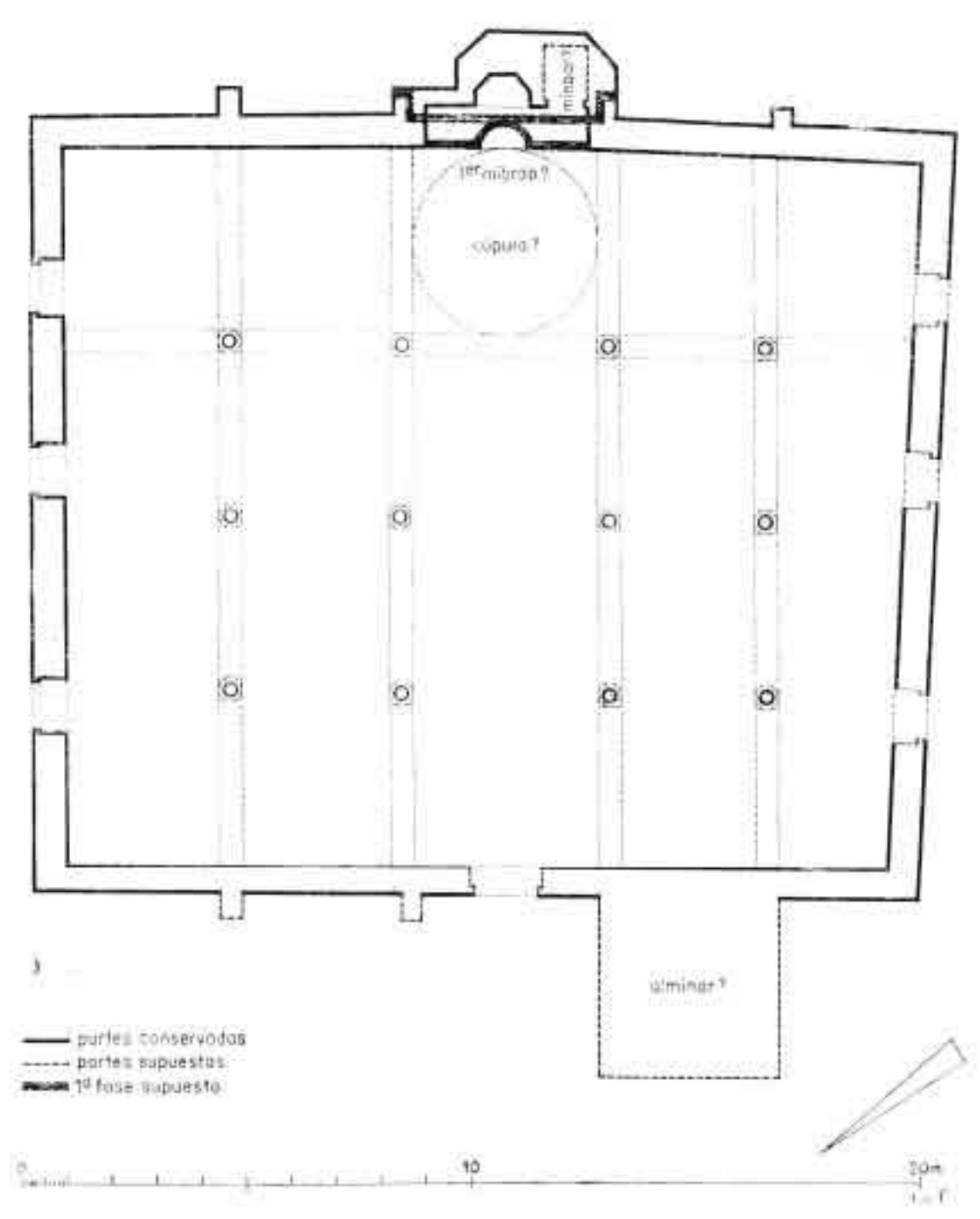


Fig. 2.—Mértola, mezquita, reconstrucción de la planta (1: 200).

En la fábrica islámica parcialmente restaurada se dejó sin enlucido la cara exterior de las puertas del muro NE. En la puerta NO. se ha conservado casi completamente el aparejo islámico (Lám. IV a). Sus jambas muestran un aparejo mixto de sillares y ladrillos [63]. Al pie de la jamba NO. de la puerta NO. se eleva

una puerta postislámica, como C. de Campos (op. cit. pie de la Fig. 224) supone, o la entrada principal islámica, erróneamente corrida el ancho de una nave hacia el NE. (v. argumentaciones sobre la posición del alminar p. 33). La puerta en el muro SO. difiere en verdad del hueco rectangular de la portada renacentista conservada (Lám. VIII a) —el estilo esquemático del dibujo no podría aclarar esta distinción—, pero coincide completamente con ella en cuanto a su posición. Por lo tanto parece que en los dos costados se han cambiado ya los accesos.

[63] En las superficies murales adyacentes parece haber empeorado la calidad de la fábrica (piedra

unos 80 cm. sobre el terreno un bloque de granito gris a modo de ortostato y sobre él están colocados, alternando con dos o tres hiladas de ladrillos, tres sillares de caliza más pequeños. En la jamba SE. llama la atención en un sillar de 27 cm. de altura un taladro de unos 50 mm. de anchura, presumiblemente un orificio para transportalo, lo que parace indicar un origen romano [64]. El adovelado de ladrillo, en parte restaurado, del arco de herradura apuntado se asienta directamente sobre las impostas de altura muy variable [65]; faltan en la zona inferior del arco las hiladas horizontales, habituales en las construcciones hispano-islámicas españolas tanto de piedra como de ladrillo. Como sucede siempre en los arcos de ladrillo hispano-islámicos no aparecen formatos de dovela. Los ladrillos, de cantos paralelos, están colocados descuidadamente, como es corriente, con juntas de anchuras distintas y sin guardar exactamente la orientación radial. El frente del arco está situado en un campo liso, de forma de rectángulo ligeramente alto, que aparece rehundido unos 4 cm. de la alineación exterior del muro y, en cuyos bordes verticales se corta el adovelado de ladrillo y resalta la cara de la imposta; parece debió existir un alfiz como miembro para encuadrar. Los arcos estaban, como también la fábrica de los muros, enlucidos; en la imposta SE. de la puerta NO. aparece una huella del revestimiento original.

2.13. *Los estribos*

Del sistema de soportes exteriores islámicos se pusieron al descubierto parte de dos de los estribos empotrados en la qibla y una esquina correspondiente a ellos del nicho aplanado antepuesto al miḥrāb, al que probablemente estaban incorporados dos contrafuertes (v. p. 26; Fig. 1). Los tres lados del pilar NE. se encuentran descubiertos hasta una altura de unos 4,15 m., un fuerte arbotante postislámico oculta su zona superior (Lám. IV b). Del pilar SO. sólo se sacaron de la gruesa capa postislámica que los recubría el lado NO. y el arranque del frente; el sistema de contrafuertes debió reforzarse considerablemente al construir las bóve-

---

menuda ?); desgraciadamente sólo se han publicado dos fotografías mal reproducidas del estado del edificio después de su limpieza, antes del nuevo enlucido (v. Arquivo de Beja 7, 1950, Fig. 25).

[64] Los observamos también por ej. en los sillares romanos reaprovechados de la Alcazaba de Mérida (v. K.A.C. Creswell, EMA. II, Lám. 44 b c).

[65]

Puerta SE.,	Intradós NO.	:	23 cm (?; enlucido en parte)
	Intradós SE.	:	14 cm
Puerta central,	Intradós NO.	:	35 cm (?; enlucido en parte)
	Intradós SE.	:	26 cm
Puerta NO.	Intradós NO.	:	16 cm
	Intradós SE.	:	15 cm

das góticas. Sospecho que los dos pilares postislámicos de dimensiones análogas antepuestos al muro NO. recubren un núcleo islámico (Figs. 1; 2; v. p. 22). En el borde NE. del aplanado nicho del antemiḥrāb se conserva el aparejo original en un resalte de 52 cm. de profundidad, medida ésta que se encuentra aproximadamente en el medio de las dos profundidades notablemente distintas del pilar NE. (62 cm) y pilar SO. (40 cm; Fig. 1).

En la fábrica islámica puesta al descubierto se entremezclan irregularmente cuatro materiales distintos. Lo mismo que en las puertas, aparecen materiales reaprovechados. Dos grandes sillares de granito de 56 cm. de altura, muy probablemente romanos, empotrados en la qibla forman las dos hiladas inferiores del pilar NE. Este zócalo de dos hiladas de sillares se repite en el ángulo NE. del nicho del antemiḥrāb (Lám. IV b). La piedra de la segunda hilada está, en contra de su posición original, colocada verticalmente aqui. En el estribo SO. se muestra, en cambio, en toda su altura el aparejo mixto, que en los dos contrafuertes del NE. sólo empieza por encima del zócalo de sillares: varias hiladas de ladrillos alternan irregularmente con pedazos de pizarra, y menos frecuentemente con formatos de piedra de caliza de color ocre, de talla poco trabajada, que alcanzan los 20 cm. de altura.

2.14. *Los soportes interiores*

Torres Balbás[66] y Chueca Goitia[67] creen que antes de construir la bóveda gótica se demolieron pilares de ladrillo de una sala de oración almohade y se sustituyeron por las columnas de piedra que hoy se conservan. R. dos Santos supone que los fustes de las columnas de la mezquita volvieron a utilizarse en la iglesia, con basas y capiteles manuelinos[68]. Algunos indicios hacen, sin embargo, digna de crédito la hipótesis de que las columnas islámicas se encuentran in situ.

2.141 *Plintos y basas* (Lám. VI cd)

Llama la atención el hecho de que las longitudes de 48 a 52 cm. de los lados de los plintos cuadrados coincidan casi exactamente con la anchura del frente (50 cm) del único contrafuerte islámico cuya planta se conserva completa, que se puso al descubierto en la zona NE. de la qibla y creo debe considerarse miembro terminal de una fila de soportes que corre vertical a ella (v. p. 22). En nueve de las doce columnas, plinto y basa, de altura aproximadamente igual, forman un

[66] L. Torres Balbás, Al-And. 20, 193.
[67] V. n. 5.
[68] R. dos Santos, O estilo manuelino, citado de C. de Campos op. cit. 164.

cuerpo monolítico de una altura de 35 a 41 cm. (Lám. VI c). Los plintos de plástica rudimentaria, forman un singular contraste con los capiteles muy escultóricos, caracterizados por sus formas muy modeladas[69]. La decoración de los plintos es postislámica: los lóbulos de ángulo con una cresta central[70] que forman la transición entre el plinto cuadrado y la base circular y se enrollan hacia dentro dando origen a volutas, no pueden relacionarse con repertorios de formas preislámicas ni islámicas. En cambio, en edificios cristianos españoles de la Alta Edad Media es corriente el motivo del lóbulo de ángulo en diagonal[71]. En las superficies lisas verticales que definen el cuadrado de la base, se acusa, sin embargo, tal vez una forma islámica: se puede pensar en completar un plinto totalmente cúbico sin lóbulos de ángulo que lo corten[72]. También las proporciones de plinto a basa se modificaron quizá. ¿Se modelaron tal vez posteriormente en el plinto islámico sobre los lóbulos de las esquinas, que no se quería que subiesen demasiado en vertical, el aplastado anillo cilíndrico y la estrecha nacela, sobre los que se asienta el perfil ático de la basa, cuyas proporciones parecen islámicas? El tróquilo notablemente alto, está acompañado por un toro inferior más ancho y limitado por una estrecha banda y otro toro superior, más estrecho, que hacia la superficie donde descansa el fuste está bordeado por una fina ranura (Lám. VI c). Cuerpos monolíticos de base, formados por un plinto cúbico y una basa ática en la que domina un tróquilo alto, se conocen ya en el Califato, por ejemplo, en Madīnat al-Zahrā' (Salón Rico) y en la mezquita de Córdoba (columnas de la arquería ciega sobre el acceso al miḥrāb y en la zona del tambor de la cúpula delante del miḥrāb), así como en el período taifa, por ejemplo, en la Aljafería de Zaragoza. En el patio de los Leones de la Alhambra nazarí el tróquilo, extremadamente alto, hace parecer atrofiado el resto del perfil de la basa, el plinto, muy bajo, destaca débilmente del suelo.

En la columna A 2[73] se ve una basa separada sobre un plinto monolítico, en las columnas A 3 y B 2 incluso sobre dos medios plintos que se han juntado (Lám.

---

[69] Destacan entrelazos de cordones y coronas.

[70] En el plinto de la columna B 2 falta la cresta central; las cabezas de animales y los botones han sido aplicados, pero no sobrepasan las superficies que limitan lo que sospecho fue primitivamente una forma de plinto cúbico islámico (v. ab.).

[71] También por ej. en las columnas, casi libres de influencias islámicas, del claustro del monasterio de San Juan de Duero, en Soria, que estudié (v. Madrider Mitteilungen 8, Lám. 81 b; 82 b; 86 b).

[72] Quizá no fueron sólo consideraciones formales las que motivaron una modificación después de la Reconquista. Inscripciones recorren los plintos y basas de las pequeñas columnas del friso de arcos sobre el acceso al miḥrāb en la mezquita de Córdoba y también el plinto de un cuerpo de base semejante en la Aljafería (pareja de columnas occidental de la arquería de acceso a la sala N.) muestra restos epigráficos.

[73] Para las abreviaturas de las columnas v. Fig. I.

VI d). Ya no es posible saber si los bloques de estos tres plintos son preislámicos y vueltos a utilizar; están trabajados en el mismo estilo que en las restantes columnas. Las tres basas correspondientes no se distinguen de su perfil, o sólo muy ligeramente, de los cuerpos de base monolíticos. En las columnas A 2 y B 3 aparece un arranque de 9 ó 7 cm. de alto unido a la basa, que corresponde exactamente al diámetro del fuste, mientras que en los cuerpos monolíticos de base el diámetro, indicado por una ranura sobresale de 1 a 2 cm. de la superficie cilíndrica del fuste [74] (Lám. VI c). La basa de la columna A 3 está enriquecida con un cuarto de bocel por debajo de un arranque de fuste de unos 2 cm. de alto (Lam. VI d). Las basas de las columnas A 2 y B 3 son del mismo mármol blanco-grisáceo que la mayoría de las columnas que sospecho son antiguas, vueltas a utilizar (v. abajo), la basa de la columna A 3 es de mármol blanco, que destaca claramente sobre el tono alabastro del cuerpo monolítico de base ¿Proceden estas tres basas de época preislámica y han sido reaprovechadas aquí?

2.142 *Los fustes*

Los fustes son en su mayoría de dos piezas, en las columnas C 1, C 2 y D 3 se componen de tres, en el fuste D 1 se ha añadido un cuarto miembro, una pila de agua bendita manuelina [75], muy semejante a los capiteles. En los fustes de dos piezas se coloca generalmente, sobre una sección inferior más larga, —se ha medido de 2,06 a 3,025 m —un muñón de 1,28 a 0,38 m. de altura, pero la columna C 3 presenta un fuste con dos piezas de casi idéntica longitud (1,68 + 1,69 m). Los miembros más largos de los fustes de tres piezas llevan superpuestos dos muñones más cortos. Ya esta construcción irregular de varias piezas [76] hace sos-

[74] En la limpieza se quitó con cincel una capa reciente de color en los fustes (v. n. 7, punto VIII); sospecho, sin embargo, que se separó sólo una capa de pocos mm. de grueso.

[75] La concha tiene una planta de ocho lóbulos (v. C. de Campos op. cit. Fig. 220).

[76] Los doce fustes se componen, partiendo del pie, de partes de las siguientes longitudes, en metros:

A 1	3,025	+	0,38					=	3,405
A 2	2,625	+	0,635					=	3,26
A 3	2,71	+	0,52					=	3,23
B 1	2,815	+	0,58					=	3,395
B 2	2,535	+	0,76					=	3,295
B 3	2,615	+	0,62					=	3,235
C 1	2,80	+	0,22	+	0,40			=	3,42
C 2	2,15	+	0,83	+	0,38			=	3,36
C 3	1,68	+	1,69					=	3,37
D 1	0,62	+	0,22*	+	1,94	+	0,55	=	3,33
D 2	2,06	+	1,28					=	3,34
D 3	1,965	+	0,80	+	0,57			=	3,335

* = Pila de agua bendita con arranques de fuste.

pochar un material reaprovechado. En los cortos muñones superiores de las columnas C 2 y D 1 se observan además unos agujeros cuadrados: en la columna C 2 sólo uno, en la D 1, en cambio, cuatro, contrapuestos por parejas, formando ángulo oblicuo con los ejes de la sala (Lám. V a, derecha). No desempeñan función alguna en la zona superior de las columnas e indican una utilización anterior de estas piezas [77]. Las longitudes tan distintas de las diferentes partes de los fustes, especialmente los cortos m ñones de las zonas superiores, hacen sospechar que estas piezas se rescataron del escombro de un edificio destruído o derrumbado o incluso pueden tener procedencias distintas. Predomina el mármol blanco-grisáceo, pero destaca el mármol blanco de la pieza más larga de los fustes de las columnas A 1, B 1, C 2 y D 2, mientras que las partes inferiores de las columnas A 3 y C 3 muestran una coloración rojiza. Todos los fustes son cilíndricos con superficies lisas, los diámetros son casi idénticos, de 30,5 a 32 cm (Fig. 1), falta el entásis normal en las columnas antiguas, en el remate del fuste no aparece el bocel habitual que delimita el capitel islámico. ¿Se unificaron, tallándolos de nuevo, fragmentos de distinto diámetro y quizá también de diferente estructura en su superficie? Precisamente con longitudes muy distintas se componen con mayor facilidad cilindros de un diámetro uniforme.

No quiero suponer que en una iglesia postislámica se colocasen como soportes de bóvedas del gótico tardío fustes de columnas formados por material reaprovechado. Hay además un indicio que habla a favor de que este material de segunda mano se trabajó ya para la sala de oración islámica. En la fábrica islámica del muro exterior NE. se ve, empotrado, al NO. de la puerta NO., muy próximo al suelo, el corte transversal de un fragmento de fuste de un diámetro de 30 cm, casi idéntico al de las columnas interiores (p. situación v. Fig. 1).

¿Han conservado las columnas islámicas su altura original, esto es, se encuentran aun los dos capiteles reaprovechados de las columnas B 2 y B 3 [78] (Lám.

---

[77] Parece tratarse de huecos para rejas. No deben compararse con otros agujeros semejantes, postislámicos, en los fustes de las columnas A 1- A3, que con el cambio de orientación de la iglesia recibieron las rejas delante de la nueva zona del altar mayor (v. n. 7, puntos V, VI, XII).

[78] Sobre columnas, construídas de un modo semejantes, en la mezquita de Hasan, en Rabat, v. n. 83.

[79] Torres Balbás (Al-And. 20, 191) clasifica estos dos capiteles idénticos como romano-corintios, sin embargo, debe tratarse de piezas visigodas de un tipo compositorio pervertidas (Lám. VI a b).

Frente a las dos zonas de ocho hojas carnosas lisas, motivo que se repitió en los capiteles islámicos estereométricamente simplificados de las ampliaciones segunda y tercera de la mezquita mayor de Córdoba, se encuentran en singular desproporción las volutas aplanadas y la cenefa de ovas indicada sólo por pequeños semicírculos concéntricos grabados. Una pieza muy relacionada con ellos se ha conservado como material reaprovechado en la mezquita fundacional de Córdoba (3.ª arquería del O., 2.º capitel del N.). Las dos zonas de hojas lisas y las volutas en espiral de vueltas apretadas se repiten. En lugar de la cenefa de ova atrofiadas aparece un astrágalo.

VI b) en los lugares a ellos asignados en la sala de oración islámica[80], y se han colocado entonces en las restantes columnas con excepción del soporte D 1, en que se incluyó la pila de agua bendita, los capiteles manuelinos sencillamente sobre los fustes islámicos? Los fustes son, en comparación con su diámetro y con el tamaño de la sala de oración, extraordinariamente altos: se han medido de 3,23 a 3,42 m.[81], la altura está en proporción con el diámetro de 1: 10 a 1: 11 aproximadamente. En la Península Ibérica sólo conozco unos fustes tan delgados a partir de la época nazarí. En la ampliación de al-Ḥakam de la mezquita mayor de Córdoba resulta, con una altura de unos 3,00 m. y un diámetro medio de unos 40 cm. una proporción de 7,5: 1[82]. En realidad esta comparación es un poco relativa, ya que en Córdoba sobre las columnas, corre un orden superior de pilares. En las columnas B 2 y B 3 se mide hasta el borde superior del capitel reaprovechado 4,13 ó 4,15 m. Sólo en una única sala de oración de tipo almohade, tipo que veo realizado también en la mezquita de Mértola (v. p. 22 sigs.), conozco unos soportes más altos: en la gigantesca, inacabada mezquita de Ḥasan en Rabat, que sobrepasa toda medida, alcanzan las columnas una altura de casi 6,50 m[83], su diámetro de 77 a 88 cm, sin embargo, viene a ser aproximadamente dos veces y media mayor que el de Mértola. Incluso en la nave central de la segunda Kutubiyya de Marrākuš hemos encontrado hasta la línea de arranque de los arcos tan sólo una altura de 3,09 m. en las salas de oración de un tamaño comparable con el de Mértola unas alturas de soportes aún mucho menores. En la mezquita de Sīdī'l-Halwī en Tlemcen los fustes de las columnas tienen casi el mismo diámetro que en Mértola (31 cm), pero ni siquiera la mitad de su altura (1,40 m), hasta el borde superior del capitel se mide 1,82 m. Por eso es natural preguntarse si no se habrán alargado las columnas en Mértola al construir las bóvedas góticas. Sin embargo, las partes superiores de los fustes son de longitudes muy diferentes o sea que se asientan a alturas completamente distintas, no en un horizonte uniforme. En la columna A 1 el monolito inferior alcanza una altura de 3,025 m, la pieza superpuesta tiene sólo 38 cm; esta me-

[80] Torres Balbás (Al-And. 20, 193s.) considera posible que los dos capiteles reutilizados hubiesen coronado el acceso de un miḥrāb.

[81] V. n. 76.

[82] Tomé las medidas en la arquería occidental de la nave central.

[83] J. Caillé (La mosquée de Ḥasan à Rabat, París, 1954, 47 y n. 1) alude a las muy distintas alturas de las columnas con diámetros de fuste constantes: en el transepto de tres naves delante de la qibla llegan a 6,45 m. Lo mismo que en Mértola se acoplan fustes cilíndricos lisos en secciones de longitudes muy distintas, que aquí presentan proporciones bajas, a modo de tambores, habiendo contado en un fuste hasta 11 partes distintas. Caillé no habla de la cuestión de si aquí podría tratarse como en Mértola de material reaprovechado, vuelto a trabajar.

dida tan pequeña no altera casi la proporción de la columna. El intento de asignar a la mezquita únicamente las partes inferiores largas tiene que ser eliminado: sus alturas oscilan entre 1,68 y 3,025 m. [84]. Podría uno imaginarse en una sala de oración prealmohade arcos con la mitad de su anchura actual en arquerías perpendiculares a la qibla [85]. Pero ya el alto monolito de la columna A 1 hace fracasar este intento de reconstruir con las piezas existentes un número mucho mayor de columnas más bajas. Además, siete de las doce piezas inferiores de los fustes tienen una altura superior a los 2,50 m, o sea que sobrepasan considerablemente la mitad de su altura total. El tipo, poco corriente en la Península Ibérica, de la iglesia no basilical con cinco naves de la misma altura refuerza la suposición de que las bóvedas góticas se levantaron sobre las columnas, conservadas en sus partes esenciales, de la sala de oración islámica [86].

2.2 *Reconstrucción de la sala de oración* (Fig. 2)

De la distribución de los soportes interiores se deducen las características tipológicas esenciales de la sala de oración. Destaca la T formada por una nave central perpendicular a la qibla y un transepto antepuesto a la misma. Las dos naves de la misma anchura se compenetran formando un compartimento cuadrado antepuesto al miḥrāb. Las naves laterales, unidas por parejas son más estrechas, pero no tienen una anchura uniforme: las dos naves NE., del mismo ancho, son de 35 a 40 cm. más anchas que la interior SO. [87].

La posición de la fila de soportes exterior SO. (columnas D 1 - D 3) proporciona un indicio sobre la existencia de una arquería transversal delante de la qibla. Unicamente en la nave lateral más exterior del SO. salta a la vista la desfi-

---

[84] Sólo en las columnas A 2-C 1 se encuentran medidas distintas reconciliables (2,535-2,815 m); podrían haberse ajustado a capiteles y basas reaprovechados de distintas alturas. La columna D 1 alterada por la interpolación de la pila de agua bendita manuelina no se toma en consideración.

[85] V. la confrontación de las proporciones tramo de arquería-anchura de nave en la mezquita de Córdoba y en el tipo de sala de oración almohade, p. 22 cuadro sinóptico p. 24.

[86] En las consideraciones siguientes parto del punto de que sobre las columnas se levantaron, como es habitual, arcos. Sólo con toda clase de reservas expongo la hipótesis, de que la extraordinaria altura de los soportes podría explicarse pensando que la techumbre de madera apoyaba directamente sobre ellas, o sea que constituían soportes comparables a los de las mezquitas de columnas de madera selǰūqíes. A los contrafuertes relativamente débiles de la qibla les correspondería sólo, como en los costados de la mezquita mayor de Córdoba, una función de estribar el muro. El esquema de arquerías de dos pisos de la mezquita de Córdoba hace suponer que allí, en los confines occidentales del Islam, eran posibles soluciones especiales fuera de lo convencional.

[87] Para medidas v. Fig. 1.

Torres Balbás (Al-And. 20, 191) adopta erróneamente una misma anchura de eje de unos 3,55 m. para las cuatro naves laterales.

guración trapezoidal de la planta de la sala de oración. La distancia desde el eje de la columna D 3 hasta el muro SO. es tan sólo de 2,855 m (se miden 3,655 m desde la columna A 3 hasta el muro NE. o sea a la misma altura en la nave exterior NE.), la medida correspondiente a la altura del soporte D 1 llega a 3,30 m. La fila exterior de soportes SO. no parte aproximadamente por la mitad la anchura total destinada a las dos naves laterales SO. a la altura del eje transversal de la sala de oración —así se hubiesen podido igualar mejor las dimensiones distintas de ambas naves ocasionadas por la desfiguración de la planta: serían aproximadamente de la misma superficie— sino en el límite NO. del supuesto transepto antepuesto a la qibla; sospecho que se pretendió que, lo mismo que en la zona NE., los dos arcos de una arquería transversal tuviesen la misma anchura. Al mismo tiempo había que tener en cuenta que los extremos NO. de las dos naves laterales SO. adoptaron anchuras muy distintas.

Los contrafuertes islámicos antepuestos a la qibla hacen pensar en arquerías perpendiculares que van a morir a la misma. El contrafuerte NE. se encuentra exactamente en el eje de la fila de columnas que separa las dos naves laterales NE. También los dos costados del nicho del antemiḥrāb, en los que sospecho debieron estar embutidos contrafuertes (v. p. 27) sostienen las alineaciones de los lados de los plintos de las filas de columnas centrales que les corresponden. La cara NE., puesta al descubierto, del pilar SO. se desvía sólo unos 30 cm de la alineación correspondiente de los plintos de la fila exterior de columnas SO. También los dos fuertes estribos postislámicos de la zona NE. del muro NO. se encuentran casi exactamente en los ejes de las dos filas de columnas NE.; sospecho también en ellos un núcleo islámico. En los contrafuertes veo los miembros finales de las filas de columnas perpendiculares a la qibla que recibían el empuje horizontal de las arquerías que iban a parar a los dos muros tranversales. Por el contrario, no se encuentra huella alguna de un refuerzo para contrarrestar la supuesta arquería tranversal; en la ampliación de al-Ḥakam II de la mezquita mayor de Córdoba la arquería tranversal antepuesta a la qibla va a parar casi al centro entre dos contrafuertes de los muros laterales que, a consecuencia del empuje horizontal, se han inclinado considerablemente hacia afuera [88].

Reconstruyó cuatro arquerías perpendiculares a la qibla, que limitan las cinco naves longitudinales, y que cruzan la fila de cinco arcos de un transepto parale-

[88] V. K. Brisch, Die Fenstergitter und verwandte Ornamente der Hauptmoschee von Córdoba, Berlín, 1966, 28.

El posterior reforzamiento de la fachada del patio demuestra que los arquitectos islámicos no estaban muy enterados de los efectos del empuje horizontal. Creswell (EMA. II, 152) señala que también las arquerías reforzadas se habían vuelto a inclinar hacia afuera.

lelo a la qibla, o sea una repetición —muy reducida en tamaño desde luego— de la característica más importante del esquema realizado en la ampliación de al-Ḥakam de la mezquita mayor de Córdoba: la penetración de las arquerías de las naves longitudinales por la fila transversal de arcos de la nave perpendicular a ellas, antepuesta a la qibla.

Pero mientras en Córdoba los intercolumnios —he medido como distancias entre ejes en la ampliación de al-Ḥakam de 3,12 a 3,25 m [89]— no alcanzan la mitad de la anchura de las naves laterales interiores [90], en Mértola, en la nave lateral interior NE. dos tramos de arquería enfrentados determinan casi exactamente los cuatro vértices de un cuadrado: los intercolumnios medidos entre ejes tienen de 3,905 a 3,925 m de ancho, la anchura axial de la nave es de 3,83 a 3,865 m; en la interior SO., ligeramente más estrecha, de 3,495 a 3,53 m, resulta un rectángulo muy próximo al cuadrado (v. Fig. 1). La figura en planta cuadrada o casi cuadrada, determinada por la longitud de los tramos de las arquerías y el ancho de las naves laterales es corriente en salas de oraciónalmohades. Las distancias axiales entre los soportes de las filas orientadas perpendicularmente hacia la qibla encajan dentro de las medidas de algunas mezquitas del Norte de Africa [91], almohades o construidas dentro de la tradición almohade, aunque allí por regla general, aparecen gruesos pilares de ladrillo en lugar de las columnas: Taza, mezquita mayor: 4,00 m aproximadamente [92]; Tīnmallal: 4,345-4,44 m; Marrākuš, mezquita Ben-Salīḥ: 4,25 - 435 m aproximadamente; Tlemcen, mezquita Sīdī Bū Mayan: 3,465 m (v. el cuadro a continuación); Tlemcen, mezquita Sīdī'l-Halwī; 3,18 m. (v. el cuadro). Las dos pequeñas mezquitas merīnies de Tlemcen la mezquita Sīdī Bū Madyan levantada en 739/1339 [93], la mezquita Sīdī'l-Halwī en 754 H. [94]— muestran el tipo realizado

[89] En la 3.ª arquería del O.

[90] Las filas de columnas dirigidas perpendicularmente hacia la qibla que se corresponden, de las tres primeras fases de la mezquita corren en dirección coaxial. En la mezquita fundacional se dan para las naves laterales interiores anchuras de eje de 6,78-6,925 m. Las exteriores son más estrechas: en el lado E. se miden 5,505 m. desde el eje de la arquería más externa hasta el muro exterior lateral, y en el lado O. 5,48 m.

[91] En esta comparación de la tipología de las plantas no se incluyen las plantas, de extraordinario tamaño, de las salas de oración de las dos mezquitas Kutubiyya, en Marrākuš y de la mezquita de Ḥasan, en Rabat. En las mezquitas Kutubiyya, en las que se duplicó el esquema de planta de Tīnmallal, los intercolumnios de las arquerías perpendiculares a la qibla medidos entre ejes son sólo de un 8 a un 9% más anchos que en Tīnmallal. La tendencia a normalizar las medidas en el esquema almohade se comenta en la n. 96 con el ejemplo de los soportes.

[92] Según H. Terrasse, la Grande Mosquée de Taza, París, 1943, Fig. 6 (intento de reconstrucción de la fase almohade). El resto de las medidas dadas de salas de oración según el esquema almohade de Marruecos las hemos tomado —siempre que no se diga lo contrario— mi mujer y yo en el viaje hecho con la beca del Instituto Arqueológico Alemán, en 1968 (v. Fig. 3).

[93] W. y G. Marçais, Les monuments arabes de Tlemcen, París, 1903, 240s.

[94] W. y G. Marçais op. cit. 286.

también en Mértola de una sala de oración almohade de cinco naves. Las tres plantas (v. Fig. 3 c-e) presentan no sólo el mismo esquema —nave central más ancha, transepto antepuesto a la qibla— y la misma profundidad de cuatro tramos, de los que hay que incluir uno en la nave transversal, sino también semejanzas en las medidas que a veces casi concuerdan:

Anchura de luz de la sala de oración:	Mértola	Mezquita Sīdī Bū Madyan	Mezquita Sīdī'l-Halwī
en la qibla	19,06	18,90	17,52
en el muro NO.	18,13		
profundidad de luz de la sala de oración	15,92	14,33	13,08
anchura axial de la nave central	4,585-4,61	4,23	3,97
anchura axial de las naves laterales interiores:			
Nave NE.	3,83-3,865	3,855	3,60
Nave SO.	3,495-3,53	3,84	3,55
distancia axial entre los soportes en las arquerías perpendiculares a la qibla	3,90-3,93	3,465 en el 3.er tramo delante de la qibla	3,18

(todas las medidas son en metros).

Las semejanzas en las plantas de estas tres salas de oración relativamente pequeñas completan y confirman el resultado del estudio de las dos mezquitas Kutubiyya [95]: los almohades utilizaban un esquema en el que el número de naves podía variar mucho, pero que solía repetirse con gusto incluso en las medidas de detalles de las distintas partes arquitectónicas [96], o sea que tenía carácter aditi-

[95] V. especialmente el fundamental estudio en H. Basset y H. Terrasse, Sanctuaires et forteresses almohades, París, 1932, 84 sigs. Sobre la primera Kutubiyya v. el detallado estudio de J. Meunié, H. Terrassse y G. Deverdun, Recherches archéologiques à Marrakech, París 1952, 33 sigs; planta op. cit. fig. 13.

[96] Con qué fuerza el esquema de planificación almohade tendía hacia caracteres uniformes y en algunos miembros arquitectónicos, hacia una normalización, se demuestra comparando las medidas de la planta de los pilares de ladrillo rectangulares normales de las arquerías perpendiculares a la qibla en algunas mezquitas de tamaños muy distintos (v. Fig. 3):

		anchura	*profundidad*
Marrākuš, primera Kutubiyya	17 naves long.	0,68 -0,95	0,71-0,75*
segunda Kutubiyya	17	0,88 -0,97	0,75-0,85
Tīnmallal, mezquita	9	0,86 -0,875	0,71-0,74
Marrakuš, mezquita Ben-Salīḥ	7 + 2 naves ext. atrofiadas	0,93	0,74-0,77
Tlemcen, mezquita Sīdī Bū Madyan	5	0,82 -0,83	0,69-0,71

(medidas en m.)

* En la destruída primera Kutubiyya sólo pudimos tomar aun medidas de la fábrica en mal estado. En J. Meunié, H. Terrasse y G. Deverdun op. cit. 36 se da una medida de pilar de 83×72 cm. Los pilares cuadrados de mayor tamaño de la nave central no se incluyen aquí.

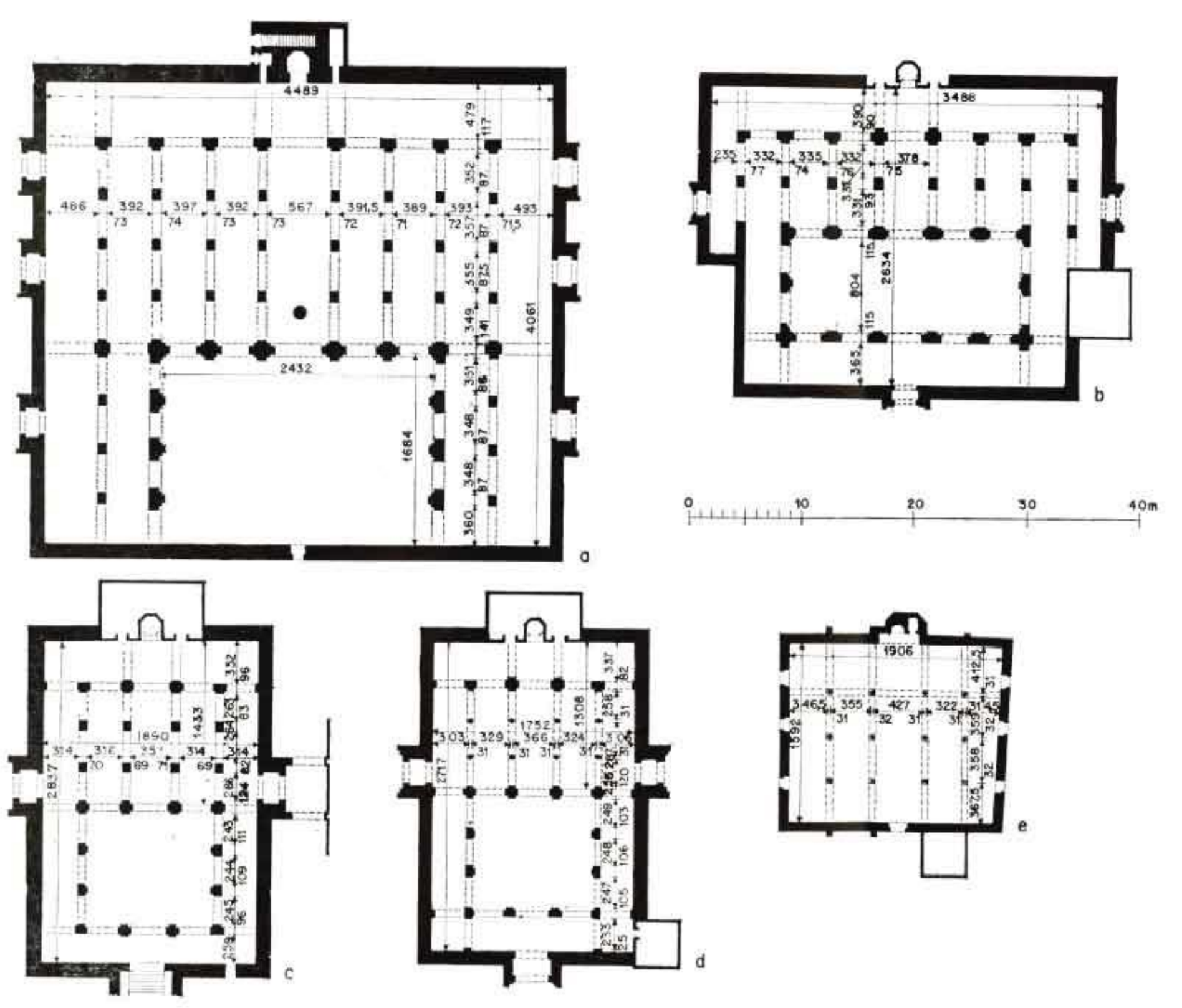


Fig. 3.—Salas de oración según el esquema almohade (1: 500); a, Tinmallal; b, Marrakuš, mezquita de Ben-Salih; c, Tlemcen, mezquita de Sīdī Bū Madyan; d, Tlemcen, mezquita de Sīdī l-Halwi; e, Mértola.

vo. Pero mientras las concordancias de las dos mezquitas Kutubiyya podrían explicarse por la inmediata vecindad topográfica y cronológica de ambos edificios [97], en la semejanza entre la Mértola portuguesa y la Tlemcen argelina occidental aparece el compromiso de un modelo tipo en el que, como lo muestran los ejemplos merīnies de Tlemcen, se persevera más allá de la soberanía política de los almohades.

La pequeña mezquita Sīdī'l-Halwī (Fig. 3 d) demuestra más claramente que la mezquita de Ḥasan en Rabat [98], que sobrepasa las medidas normales, que en el esquema almohade donde, evidentemente, están determinados también los pormenores de tamaño, los pilares de ladrillo no constituían norma absoluta sólo los sopores que limitan el patio y el transepto de la qibla son pilares, en las naves longitudinales aparecen columnas [99], que en realidad son mucho más bajas que en mértola (v. p. 20), pero de un diámetro casi idéntico —31 cm, frente 30,5— 32 cm. en Mértola.

Unicamente en los compartimentos del transepto que flanquean la bóveda central antepuesta a la qibla se diferencian las dos mezquitas de Tlemcen —lo mismo que todas las demás salas de oración de esquema almohade que conozco— de la reconstrucción supuesta para la mezquita de Mértola: las arquerías de las naves longitudinales van a morir a la arquería transversal que corre delante de la qibla (Fig. 3 c d). También en mezquitas almohades de mayor tamaño sólo los compartimentos del transepto cubiertos con bóvedas de cúpula están sostenidos por arcos que continúan las arquerías de las naves longitudinales. En Mértola, en cambio, las partes conservadas del sistema de contrafuertes señalan una continuación de todas las arquerías longitudinales hasta la misma qibla. En el tipo almohade de cinco naves no debemos pensar en completar cúpulas de ángulo, éstas sólo aparecen en salas de oración de nueve naves (Taza, Tīnmallal). Tal vez en la zona del transepto de la mezquita de Mértola se superpone aún el modelo de la ampliación de al-Ḥakam de la mezquita mayor de Córdoba al tipo almohade.

En las dos representaciones de Duarte de Armas, sumarias e incluso defectuosas [100] aparecen en verdad cinco tejados a dos vertientes en dirección perpen-

---

[97] Las dos mezquitas se levantaron en el espacio de tiempo comprendido entre 541/1146 (toma de Marrākuš por los almohades) y 558/1162 (comienzo del gobierno de Abū Yaʿqūb Yūsuf). (H. Basset y H. Terrasse op. cit. 103). En la segunda Kutubiyya se incluyó la qibla de la primera como muro N.

[98] V. n. 83.

[99] H. Terrasse (Le rôle du Maghrib dans l'évolution de l'art hispano-mauresque, Al-And. 23, 1958, 137) atribuye la persistencia del edificio de columnas en Tlemcen a una piedra de ónice aborigen, fácil de trabajar.

[100] V. n. 62 y 101 así como consideraciones sobre el alminar p. 33.

dicular a la qibla [101] —confirman la reconstrucción de una sala de oración de cinco naves longitudinales— pero no se ve en cambio transepto alguno (Lám. VIII a b). Como yo supongo a la zona de esta presunta nave transversal delante de la qibla una estructura del sistema de arquerías fundamentalmente igual al de la mezquita de Córdoba, de acuerdo con este modelo hay que pensar en tejados a cuatro vertientes de la misma altura que los tejados de las naves longitudinales y sobre la supuesta bóveda de cúpula del compartimento central (v. p. ab.) un tejado de pabellón, que sobresaldría sólo de modo insignificante del conjunto de las cubiertas.

3 *La zona del miḥrāb*

3.1 *¿El nicho antepuesto-indicio de una segunda fase constructiva?*

El miḥrāb propiamente dicho se abre, ligeramente excéntrico al estar corrido hacia el SO. [102], en el muro SE. de un nicho de la qibla de 3,54 a 3,555 m. de anchura y 0,99 a 1,00 m. de profundidad, que no está construido exactamente en ángulo recto [103]. La zona del miḥrāb se presenta en la forma poco corriente de un nicho de dos escalones. Sospecho que el nicho antepuesto de poco fondo indica una reforma: la construcción en época posterior de una bóveda de cúpula sobre el compartimento cuadrado delante del miḥrāb. Tal vez podríamos ver en la bóveda gótica de estrella, que con su estructura más rica se destaca claramente de los sencillos nervios cruzados de todos los demás compartimentos de la iglesia, la reminiscencia de la acentuación de la zona delante del miḥrāb de la sala de oración islámica.

Creo posible el siguiente proceso en las fases arquitectónicas (v. Fig. 2). La sala de oración tuvo primero una estructura uniforme de madera para la techumbre y el tejado. Las dos arquerías longitudinales centrales no debieron ejercer un empuje horizontal más fuerte sobre la qibla que las dos exteriores; se contrarrestaron, por tanto, con los mismos pilares relativamente débiles en la

[101] En las dos vistas presentan los tejados frontones (Lám. VIII a b). Generalmente estos tejados de mezquita se construían a copete.

[102] Como las dos naves laterales del NE. son más anchas que las del SO., el miḥrāb se corre hacia el SO., pero gracias a la posición excéntrica de desplazamiento en dirección opuesta en el nicho aplanado que se le antepone —el lienzo del muro al NE. del miḥrāb tiene 1,07 m. de ancho, el del SO. 1,30 m.— se aproxima salvo en la esquina 0,22 m. al eje central de la sala de oración.

[103] En la esquina S. se encuentra un ángulo ligeramente obtuso. La pequeña hornacina a modo de armario en la cara NE. del antenicho es postislámica, un arco gótico tardío la encuadra.

qibla, de alineación corrida; el primer nicho del miḥrāb estaba como de costumbre rehundido directamente en la qibla. Cuando se quiso levantar la bóveda de la cúpula se vió que la qibla, sometida directamente al empuje horizontal, estaba en situación comprometida y se reforzaron los contrafuertes [104]. Los dos estribos centrales se ensancharon, la zona central del muro se desplazó hacia el SE.; así se originó el nicho aplanado del antemiḥrāb. Se le cubrió con un arco de herradura, quizá en toda su profundidad, de modo que actuaba a modo de una corta bóveda de cañón, como bóveda de contrarresto. Se dibuja aun —ligeramente rebajado— sobre el singular adorno en forma de concha, limitado en su parte inferior por un contorno de segmento, que sin duda alguna se interpoló en época postislámica [105] (Lám. V a). Su vértice se encuentra a 5,35 m. aproximadamente sobre el pavimento. Las dos columnas que sostienen al arco llevan capiteles típicamente manuelinos [106]; se levantan sólo 1,65 m sobre el suelo [107]. Al compartimento aplanado se le antepuso asimétricamente corrido hasta su alineación lateral SO. un bloque de muro ancho, achaflanado. Unicamente su parte NE. incluía la nueva hornacina del miḥrāb, para lo cual era no sólo demasiado ancho, sino también demasiado profundo. Debe suponerse que a la derecha, junto al miḥrāb, se dispuso, como era habitual en las mezquitas islámicas de Occidente, un pequeño cuarto para guardar un minbar móvil [108] (Fig. 2), que se tapió en época cristiana.

---

[104] Los apoyos en el límite NO. del transepto estaban menos expuestos a peligro, aquí la cúpula podía desviar el empuje horizontal, primero en la supuesta fila de arcos transversal y las dos arquerías longitudinales centrales.

[105] En las fotografías hechas inmediatamente después de la puesta al descubierto del miḥrāb (L. Torres Balbás, Al-And. 20, Lám. 3; C. de Campos op. cit. Fig. 217) aparece bajo el adovelado en ladrillo de la zona del ornamento en forma de concha postislámico, o sea entre la bóveda del miḥrāb y el arco de herradura, otro contorno de arco que no se puede seguir hasta los arranques. Al parecer la fábrica se encuentra aproximadamente en la superficie del muro posterior del nicho del antemiḥrāb. Pienso que se trata de un añadido postislámico; el arco corta una abertura que yo asociaría a la supuesta cámara del minbar (se reconoce claramente en la bien iluminada fotografía en L. Torres Balbás op. cit.; v. n. 108).

[106] Los boceles se entrelazan formando un nudo.

[107] Sería raro colocar columnas islámicas sobre un zócalo común al miḥrāb y a la zona anterior a él; el miḥrāb se trata por lo general como composición cerrada.

[108] En fotografías que reproducen el estado del edificio inmediatamente después de haberse puesto al descubierto el miḥrāb (L. Torres Balbás, Al-And. 20, Lám. 3) parece dibujarse a la derecha, junto al miḥrāb la parte superior de una abertura alta y ancha en proporción, como es típica de la puerta de una cámara del minbar. En la Península Ibérica se ha documentado en la mezquita mayor de Córdoba y en Almería una habitación para guardar el minbar móvil, situada a la derecha junto al miḥrāb (v. F. Hernández Giménez, Al-And. 24, 381 sigs. ó 394; L. Torres Balbás, Al-And. 18, 418s.; C. Ewert, Der Miḥrāb der Hauptmoschee von Almería, Madrider Mitteilungen 13, 1972, 296; versión española Al-And. 36, 1971; 406). Probablemente en la mezquita al-Qanāṭir (Puerto de Santa María, prov. de Cádiz) existe una disposición análoga (v. L. Torres Balbás, Al-And. 7, 1942, 428 n. 1)..

3.2 *El miḥrāb* (Fig. 4; Lám. VII)

3.21 *Forma básica, medidas, fábrica*

Solamente en su decoración está estrechamente relacionado con la fase almohade del miḥrāb de la mezquita mayor de Almería [109] este nicho de planta semioctogonal, que se abre completamente hacia la sala de oración (Lám. V a) y pertenece a un tipo distinto al de la cámara de Almería, que tiende al de recinto central independiente, y fue concebida ya en época prealmohade [110]. La hornacina mide 1,17-1,18 m de anchura, la media cúpula arranca aproximadamente a 3,40 m de altura, su vértice se encuentra a 4,265 m sobre el pavimento. En comparación con Almería resulta un miḥrāb notablemente de proporción alta. Su planta de cinco lados está desfigurada, por lo menos en la zona de la arquería ciega enana [111]: los tres lados enteros del polígono están ligeramente girados hacia la izquierda. El muro posterior (lado 3 [112]) no va exactamente paralelo a la alineación SE. del nicho aplanado antepuesto: en la zona de la arquería se mide en los vértices de los ángulos que forman los lados 2 y 3 ó 3 y 4 una profundidad de 71,5 ó 74 cm; la diferencia de medida, dada la escasa longitud de 50-52 cm. de los lados enteros del polígono es es perfectamente perceptible. Para los dos lados más exteriores, cortados del polígono se miden distintas profundidades, de 32,5 ó 40 cm. [113], la planta es algo más profunda que un medio octógono, las alteraciones, entran dentro del marco de las inexactitudes corrientes en la ejecución de la obra de construcciones islámicas.

En la zona, en mal estado, del zócalo se halla al descubierto la fábrica del muro (Lám. VII). En esta parte, que parece debe asignarse a una segunda fase constructiva de la mezquita, no aparece el material reaprovechado, tal como lo encontramos en la fábrica de las puertas laterales y en los contrafuertes (v. pág.

---

[109] C. Ewert, Madr. Mitt. 13, 309 sigs.; Al-And. 36, 423 sigs.

[110] C. Ewert, Madr. Mitt. 13, 308s.; Al-And. 36, 421-423.

[111] El enlucido primitivo del zócalo está tan estropeado que no permite medir con exactitud el polígono de la planta.

[112] Los lados del polígono del miḥrāb se designan a continuación con los núms. de 1 a 5 partiendo del medio lado cortado en el NE.

[113] La esquina primitiva entre los lados 1 y 2 sólo se ha conservado en un resto de enlucido encima del nivel del suelo, la correspondiente unión entre los lados 4 y 5 no ha conservado el revestimiento original. En estos límites exteriores de los lados oblícuos 2 y 4 se desmoronaba el estuco original en la zona de la arquería ciega: los lados del polígono cortados, más externos, el 1 y el 5, se recubrieron en la restauración con cemento, por lo que los anchos dados para ellos no concuerdan exactamente con las medidas originales. Sus anchuras en la zona de la base, restaurada, se igualan casi lado 1: 41 cm; lado 5: 40 cm).

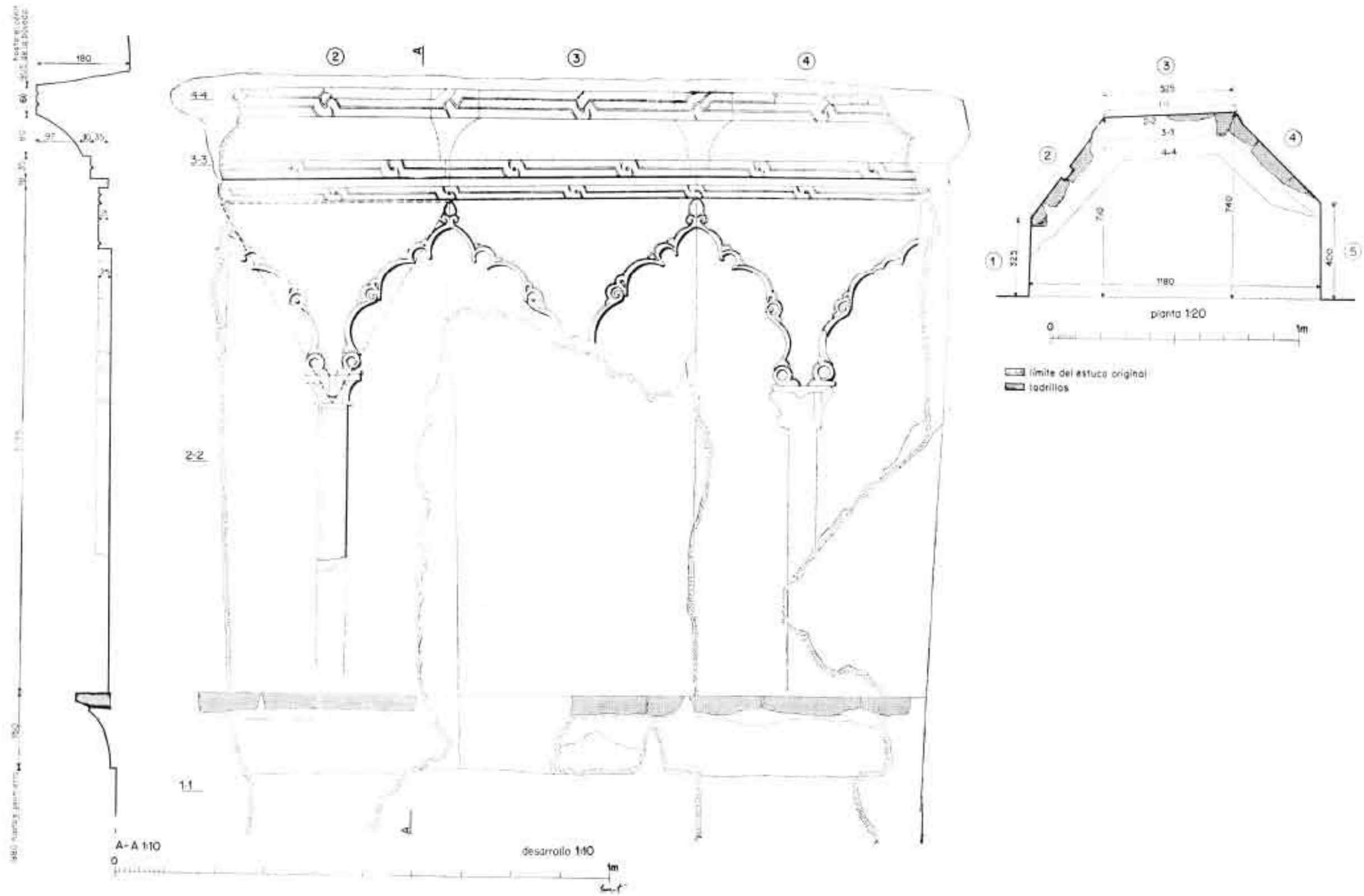


Fig. 4.—Mértola, antigua mezquita, miḥrāb. Friso de arcos 1: 10; plan. 1: 20

13 y sigs.). Predomina la pizarra aborigem, los ladrillos sólo se intercalan irregularmente. La fábrica no presenta hiladas regulares, los formatos de las piedras varían mucho (el mayor largo que medí fue de 42 cm. y la mayor altura de 25 cm). Piedras y ladrillos aparecen a veces colocados en posición vertical.

La media cúpula se construyó, en cambio, al parecer, toda ella en ladrillo en hiladas circulares [114].

3.22 *La arquería ciega*

Estructura y esquema geométrico. Lo mismo que en Almería, el miḥrāb está articulado en tres zonas: un zócalo liso, una arquería ciega y la cúpula, esquema que ya se había dado en la mezquita de Córdoba. Sobre un zócalo de unos 2 m de altura, al que se aplicó un revestimento liso de 4-5 cm de espesor [115], se hizo correr entre dos gruesas cornisas salientes, acentuadas plásticamente, una arquería ciega en relieve plano. Se caracteriza por arcos que se deshacen en esbeltas hojas. En Almería aparecen dobles columnas en los ángulos del polígono, aquí se ven soportes de perfil aplanado, a modo de pilastras, en el centro de los lados, los vértices de los arcos rompen en los ángulos del polígono. No sólo no es tectónica la configuración de los detalles en el alzado, la vegetabilización, sino también el modo de coordinar la arquería en el polígono del nicho, que se deriva de la planta semioctogonal del miḥrāb: si se hubiesen colocado las columnas en los ángulos del polígono se hubiesen originado en los extremos de ambas arquerías, en la zona de los lados incompletos del polígono, dos medios arcos cortados por sus vértices. El estado de conservación en que se encuentran —dos de los arcos se rompen en el vértice, en los bordes interiores de los lados 1 y 5— nos permite hacernos una idea de esa solución poco satisfactoria. Con la colocación poco convencional de los soportes se consiguieron seguramente cuatro arcos enteros, con lo que quedó cerrada la composición.

La arquería tiene una altura total de tan sólo 1,00 m. aproximadamente (medida desde el borde superior de la cornisa de base hasta la punta de las palme-

---

[114] La media cúpula se enlució de nuevo en la restauración, las fotografías ya mencionadas del estado en el momento del descubrimiento muestran la construcción de la bóveda (C. de Campos op. cit. Fig. 217; L. Torres Balbás, Al-And. 20, Lám. 3).

[115] En los lados 2-4, medido en los límites del revestimiento original. En toda la anchura del lado 4 se ha conservado, contigua a la cornisa de base de la arquería una superficie de estuco de 1,20 m de altura aproximadamente, en el lado 2 hay debajo de la misma cornisa un resto de superficie más pequeño, al pie de los lados 2 y 3 corre una banda de 40-12 cm. de altura que termina en los lados 1 y 4.

tas que rematan los arcos, o sea hasta el borde inferior de la banda más baja de entrelazados que corre horizontalmente por encima de los arcos [116]). Esta medida corresponde casi exactamente a la mitad de la altura del zócalo. Pero como no pude comprobar si el nivel del pavimento islámico se conserva aún exactamente [117] no podemos admitir como segura esta proporción, en números redondos, de 1: 2. En cambio pueden suponerse las relaciones básicas geométricas [118] del proyecto de la arquería. Los soportes eran altos en relación con Almería: allí no alcanzan ni siquiera la mitad de la altura de la arquería ciega, aquí el horizonte del arranque determina casi exactamente el punto del tercio superior de la altura de la arquería. Si se traza, tomando como lado el completo de un polígono, un triángulo equilátero invertido, cuya base coincida con el borde inferior de la banda más baja de entrelazados que corre horizontalmente (v. Fig. 4, desarrollo de la arquería ciega), se obtiene el límite superior del fuste de las columnas. La distancia entre el vértice inferior del triángulo y el horizonte del arranque de la arquería da la altura del miembro arquitectónico que actúa como capitel.

Las superficies decoradas. La parte inferior del soporte del lado 2 y todo el soporte del lado 4 se han caído, los contornos de las partes desaparecidas se dibujan en parte en la capa lisa del fondo. En los lados restantes la zona de los soportes está completamente destruida. Las columnas y los arcos se sacaron del plano de una segunda capa de 22-28 mm. de grueso [119]. Ningún punto de la decoración de la arquería se aparta esencialmente de esta superficie. Los miembros vegetales se han dibujado con la misma técnica que en Almería, completamente lineales sobre una superficie lisa; haciendo unas ranuras en bisel de 3-6 mm. de anchura y hasta 8 mm. de profundidad. Las albanegas entre los arcos no se han rehundido. La tendencia a una superficie decorada y sólo débilmente modelada, sacada de una superficie única, existe ya en la decoración vegetal hispano-islámica del siglo XI [120]. En Almería contrastan las columnas de forma casi cilíndrica con una zona lisa de arcos como la de Mértola, aquí no se ha salido en parte alguna de la arquería ciega enana de la técnica del dibujo ejecutada con ranuras, los fustes de los soportes tienen un perfil muy ligeramente curvo (v. abajo). El

---

[116] En Almería la medida equivalente es de unos 1,25 m. Allí no existe cornisa de base, la medida se refiere al pie de la columna.

[117] V. n. 7, punto VII.

[118] Trataré extensamente de los esquemas geométricos de arquerías en una monografía sobre la Aljafería de Zaragoza.

[119] Sobre la técnica islámica de la aplicación del estuco en varias capas v. C. Ewert, Islamische Funde in Balaguer, Berlín, 1971, 198s.

[120] V. C. Ewert op. cit. 173; 186; 199.

punto extremo de este estilo de decoración aparece en un grupo de ventanas de la mezquita almorávide de los Muertos en la Qarawiyyīn de Fez: allí, bajo unos capiteles de un dibujo muy semejante a los de Mértola, se asientan unos fustes de soportes con los frentes completamente planos [121].

Los soportes. No se ha conservado el pie de ningún soporte, y no se puede saber, por tanto, si los miembros en forma de pilastra tenían basas. Los fustes, de bordes de un paralelismo perfecto, tenían sólo 55 mm. de ancho. El fuste del lado 2, conservado en mal estado, presenta un recuadro de listones, de 5-6 mm. de ancho en el que la superficie del frente coincide con el plano de la zona de arcos y en su corte transversal se presenta tangencial al fuste sólo ligeramente curvo; el peralte del perfil del soporte es de 5-8 mm. tan sólo. Los costados del fuste son lisos y perpendiculares a la superficie de los arcos, continuando el intradós del arco.

También el miembro en el que se funden el capitel y la imposta de nacela, habitual en el arte hispano-islámico, se encuentra como el fuste, en el mismo plano del arco. En Almería se superponen, como es corriente, ambos elementos. En Mértola, el remate de la columna presenta el conocido contorno, con resalte en nacela en los costados, de la imposta, pero la estructura interior variada de un capitel. La banda doblada en ángulos rectos que corre, en dos secciones horizontales, y que actúa como el perfil de remate de la imposta, recuerda la corona de hojas, estilizada en meandros, característica de los capiteles almohades y que también aparecía representada con las parejas de pequeños capiteles de la arquería ciega del miḥrāb de Almería [122]. El meandro liso va acompañado de dos pequeñas hojas bilobuladas, que dibujan los costados en nacela. Este tipo se da, exactamente igual en sus detalles, en los medios capiteles adosados del grupo de ventanas de la mezquita de los Muertos de la Qarawiyyīn, ya mencionado [123].

Los arcos. Estos miembros los he estudiado ya en relación con los arcos de hojas, muy afines a ellos, de la arquería ciega del miḥrāb de la mezquita mayor de Almería [124], tratando de deducir sus elementos en un intento de análisis de la formacón del arco de hojas almorávide-almohade [125]. Hojas bien formadas, de lóbulos lisos, que se funden unas con otras, se alinean formando un arco en cuyo

---

121 H. Terrasse, La mosquée al-Qaraouiyin à Fès, París, 1968, Lám. 17.
122 L. Torres Balbás, Al-And. 18, 421.
123 V. n. 121.
124 C. Ewert, Madr. Mitt. 13, 313-315; Fig. 10; Lám. 58. Al-And. 36, 430-432; Fig. 10; Lám. 21.
125 C. Ewert, Madr. Mitt. 13, 325 sigs.; Al-And. 36, 446 sigs.

vértice se convierten en una palmeta. Los miembros idénticos de los arcos pueden considerarse como el desarrollo últerior de un tipo parcialmente vegetabilizado del miḥrāb de Almería. La ligación geométrica se ha rebajado, las hojas no salen ya unas de otras como en el segundo tipo totalmente vegetabilizado, de Almería, pero como allí, no forman un frente de arco corrido de anchura uniforme, ni se continúan en la banda de entrelazados que corona la zona de arquería. Además, pequeños lóbulos de hoja se extienden por la línea del trasdós y hacen que casi se olvide el esquema del arco polilobulado geométrico.

Las cornisas. Con el relieve plano de la arquería ciega contrastan las cornisas que la enmarcan, muy voladas por medio de una nacela. La cornisa de la base está muy dañada. En su borde superior se ve hoy una hilada saliente de ladrillos como núcleo de la misma. La cornisa superior, sobre la que descansa la media cúpula, se ha conservado casi intacta en los lados 2-4. A ella hay que asociar también la faja de dos bandas de entrelazados que se encuentra en el mismo plano de los arcos, y cuyo dibujo se repite ligeramente volado, del lado opuesto de un estrecho canal de perfil rectangular. La nacela saliente está coronada con una faja de tres bandas que con sus 60 mm. tiene más del doble de anchura que la inferior de las de dos bandas. Se da una especie de perspectiva escalonada de tres dibujos de bandas de entrelazados relacionadas entre sí: la graduación de los resaltes se acentúa con el ensanchamiento del dibujo. Los motivos de dos bandas entrelazados se conocen ya del miḥrāb de Almería: ambas bandas se curvan sólo para formar los lazos y continúan después corriendo siguiendo el mismo eje. En la faja de tres bandas que corona la cornisa se enreda una banda de recorrido semejante —los medios lazos se forman aquí alternativamente hacia arriba y hacia abajo— con otras dos que corren en zig-zag. Si se reduce esta cornisa a sus miembros arquitectónicos más relevantes, dos listones que flanquean un canal y una nacela que la corona, se aproxima uno a una sucesión de perfiles, conocida ya en del siglo XI, que aparece tanto en la Aljafería de Zaragoza como en las yeserías de Balaguer [126]. La cornisa tiene unas dimensiones notablemente grandes en comparación con la arquería ciega. Su altura total de 22 cm. alcanza casi los dos tercios de los 35 cm. de altura de la zona de arcos, la faja superior de tres bandas es casi seis veces más ancha que la medida mayor del frente de arco. Con estas proporciones se evidencia una vez más cuán antitectónicamente está concebida la arquería enana.

---

[126] Ewert, Islamische Funde in Balaguer; Perfil del marco del tipo P 1. 221, Fig. 5 c 1 - c 3. Aquí los dos listones que flanquean el canal se encuentran en la misma superficie.

4 *El alminar*

En la vista N. de la ciudad de Duarte de Armas (Lám. VIII b) hay una torre delante de la fachada NO., en la vista S. (Lám. VIII a) aparece la misma desfigurada en su perspectiva [127]. El cuerpo principal perfectamente cúbico es característico del tipo de alminar del Occidente islámico. Parece algo más ancho que una nave lateral, como proporción de anchura a altura se obtiene aproximadamente de 1:4 hasta de 1:5. Quizá puedan calcularse como medidas de la planta 4-5 m y una altura de 15-20 m. Un poco por debajo del tercio superior lo recorre en el dibujo una banda horizontal, al parecer una cornisa intermedia. El pequeño frontón que lo remata en el lado SO. [128] se encuentra sobre la plataforma sobre la que se levantó seguramente en época islámica, como siempre en este tipo de alminar del Occidente islámico, la habitación del almuedano, como pequeño cuerpo arquitectónico independiente, rettraído por todos sus lados, que corona la torre.

Duarte de Armas muestra en la vista N. una torre antepuesta a la nave central (Lám. VIII b). Por las construcciones conservadas podría pensarse más bien en una posición excéntrica. En la fachada NO. sospecho existen aún, recubiertos por refuerzos posteriores, los contrafuertes islámicos de las dos naves longitudinales NE., pero faltan en la zona SO. Creo que el alminar estuvo situado delante de la nave lateral interior SO. y desempeñó allí también la función de contrafuerte [129].

En las descripciones del s. XVI no aparece referencia alguna a la existencia de un patio, que uno querría encontrar también delante de la fachada NO., acoplado delante de la supuesta entrada principal. El terreno, que sube en pronunciada pendiente hacia el castillo [130], impide, sin embargo, el establecimiento de un área lisa relativamente grande.

---

[127] Ahora se levanta una torre de campanas baja en el ángulo S. (Láms. II; III a). Más tarde, probablemente ya en el s. XVII o en el XVIII, se construyó siguiendo el fuerte estribo redondeado que va metido dentro de ella.

[128] Sus dos huecos recibieron probablemente las campanas.

[129] Antes de la limpieza y restauración del edificio, sólo aparecía rematado con la corona de almenas el tercio NE. aproximadamente de esta fachada. Los dos tercios restantes se levantaban de 1,20 a 1,30 m. a mayor altura (v. C. de Campos op. cit. Fig. 227). De Campos localiza en esa zona sin almenas, que comprende también la zona propuesta por mí, la torre primitiva, que sin embargo, no pudo ocupar unos dos tercios de la anchura de la fachada (12-13 m.).

[130] Delante de la fachada NO. el terreno que sube hacia el O. va a parar a un muro de sostén reciente situado a unos 4 m. de distancia, a unos 2-3,50 m. sobre el nivel del pavimento de la iglesia.

5 *Fecha de la mezquita*

En la iglesia matriz de Mértola se han conservado construcciones islámicas, de las que deducimos la existencia de dos campañas en época almohade:
1. La erección de una sala de oración, con un techo uniforme, al parecer, con una qibla que se extendía en línea recta y en la que estaba rehundido el miḥrāb.
2. La construcción de una cúpula delante del miḥrāb, en cuyos contrafuertes se originó el saliente central aplanado en el que se abrió un nuevo nicho para el miḥrāb.

En el capítulo 3.1 he descrito el supuesto curso de las fases arquitectónicas (p. 27). Un estudio de la fábrica habla también a favor de dos fases. La pizarra, sin el menor resto de material reaprovechado, en la que únicamente están metidos irregularmente algunos ladrillos (Lám. VII) se diferencia claramente del aparejo mixto que aparece al descubierto en puertas y contrafuertes: allí llama la atención el empleo de sillares reaprovechados; seguramente se habían agotado las existencias de material reaprovechable cuando se empezó la segunda campaña.

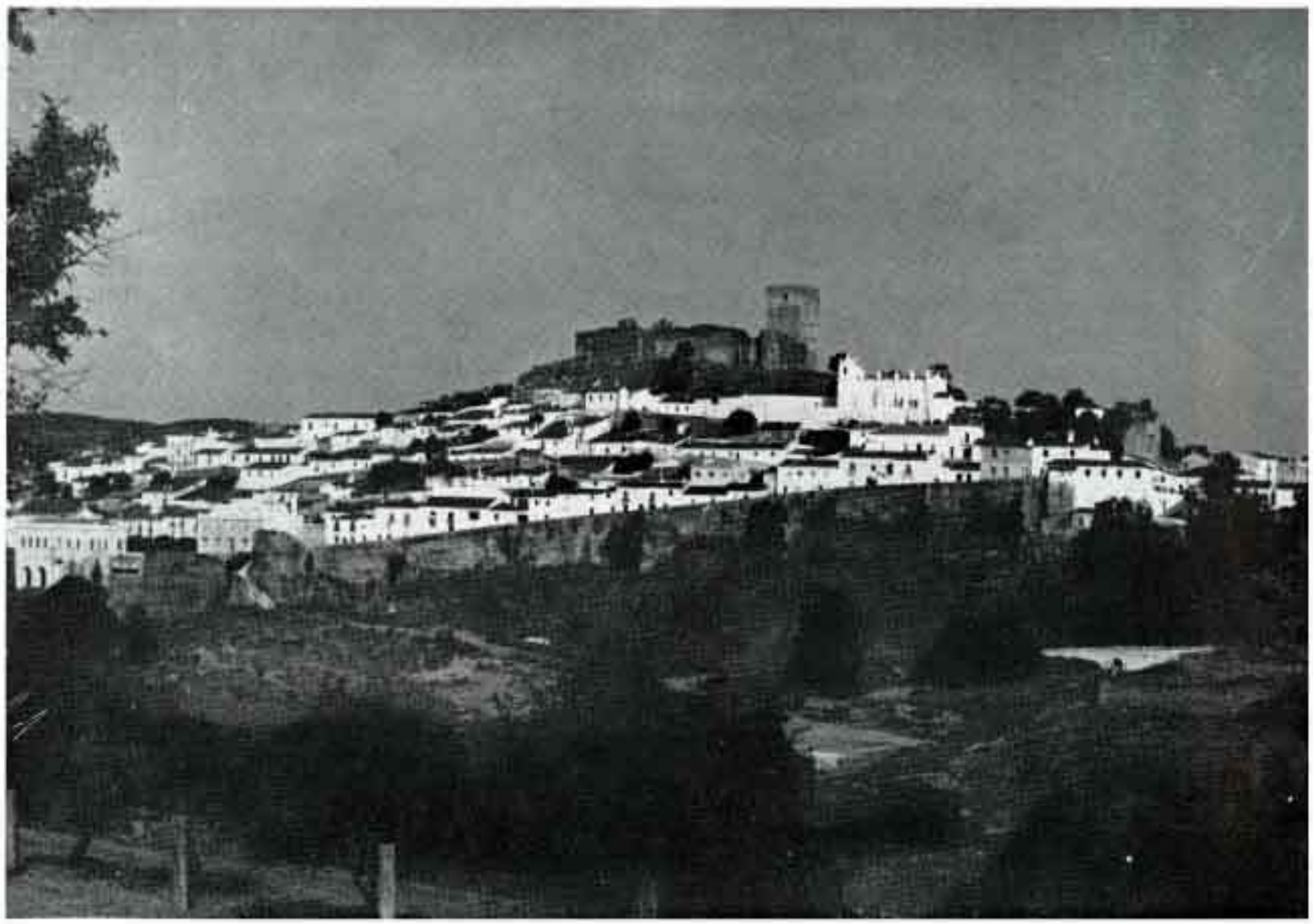
Que la sala de oración, conservada, según creo, en sus elementos esenciales, no es paleoislámica, se deduce no sólo del análisis de su planta. En una ciudad tan importante en las épocas romana y visigoda, en la que los mahometanos, al conquistarla, debieron encontrar un rico material arquitectónico intacto, debe pensarse que las columnas conservadas, formadas por fragmentos unidos entre sí y en las que yo quisiera ver los soportes de la sala de oración islámica, se levantaron cuando ya las existencias de materiales aprovechables para ser reutilizados estaban agotándose; no se debe, sin embargo, excluirse la posibilidad de la reconstrucción de una mezquita primitiva destruida. Señalan también hacia la época almohade los rígidos arcos de herradura apuntados, enmarcados muy de cerca por el alfiz, de las tres puertas laterales puestas al descubierto [130a].

Ya en 1144 Ibn Qasī había enseñado en Mértola una doctrina afín a la almohade. Es, sin embargo, muy improbable que se hubiese introducido en la Península Ibérica el tipo de mezquita almohade antes del desembarco del ejército almohade (1146). Como poco después una gran parte de Andalucía y del Algarve se levantó contra los almohades, se inclina uno a señalar para la construcción de la sala de oración una fecha posterior al año 1157, o sea después de haberse consolidado el dominio almohade en Mértola.

[130a] Indicación de F. Hernández.

Para fechar la segunda fase de construcción hay que recurrir a la decoración del miḥrāb. Los arcos de hojas de la arquería ciega deben considerarse como una continuación del desarrollo de un tipo de arco vegetal del miḥrāb de la mezquita mayor de Almería: creo posible que esta decoración no haya aparecido hasta finales del siglo XII o principios del XIII [131]; el año de la reconquista cristiana, 1238, tendría que consderarse como el término ante quem. Como la capa de arquería está formada sobre una capa de base lisa aplicada directamente sobre el aparejo —no se han comprobado estratos de yeso anteriores—, sirve seguramente para fechar toda la modificación que yo sospecho, pero cuyo motivo desconozco. Quizá hubo con anterioridad una invasión cristiana, como la que tuvo que sufrir por tres veces en la segunda mitad del siglo XII la vecina ciudad de Beja, antes de caer finalmente en poder de los cristianos (v. p. 11); con ello resultaría tal vez dañada la mezquita. También en la mezquita mayor de Almería los almohades reconstruyeron probablemente la zona del miḥrāb inmediatamente después de una ocupación cristiana [132].

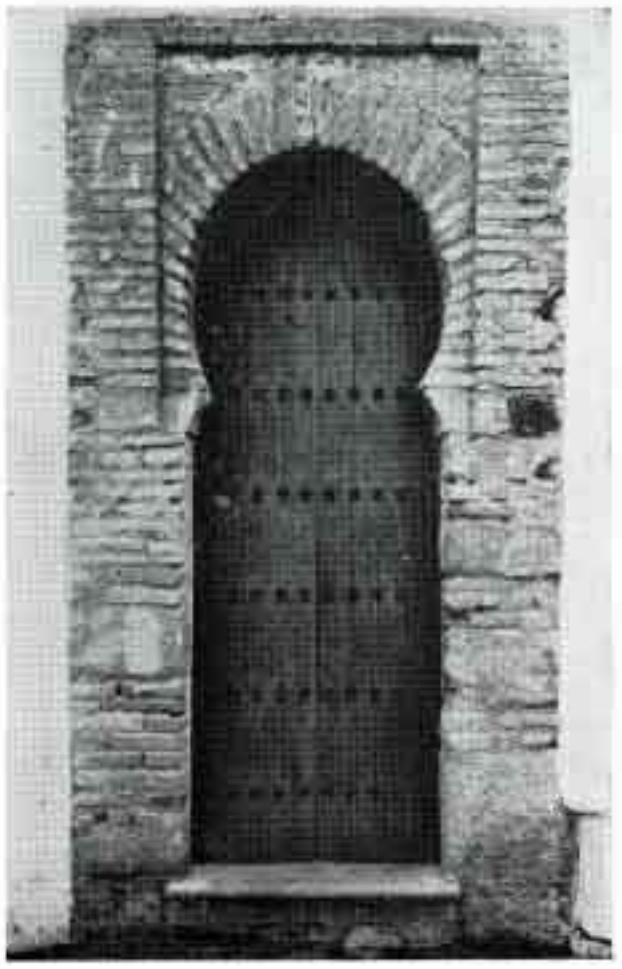
[131], [132] V. C. Ewert, Madr. Mitt. 13, 334; Al-And. 36, 460.



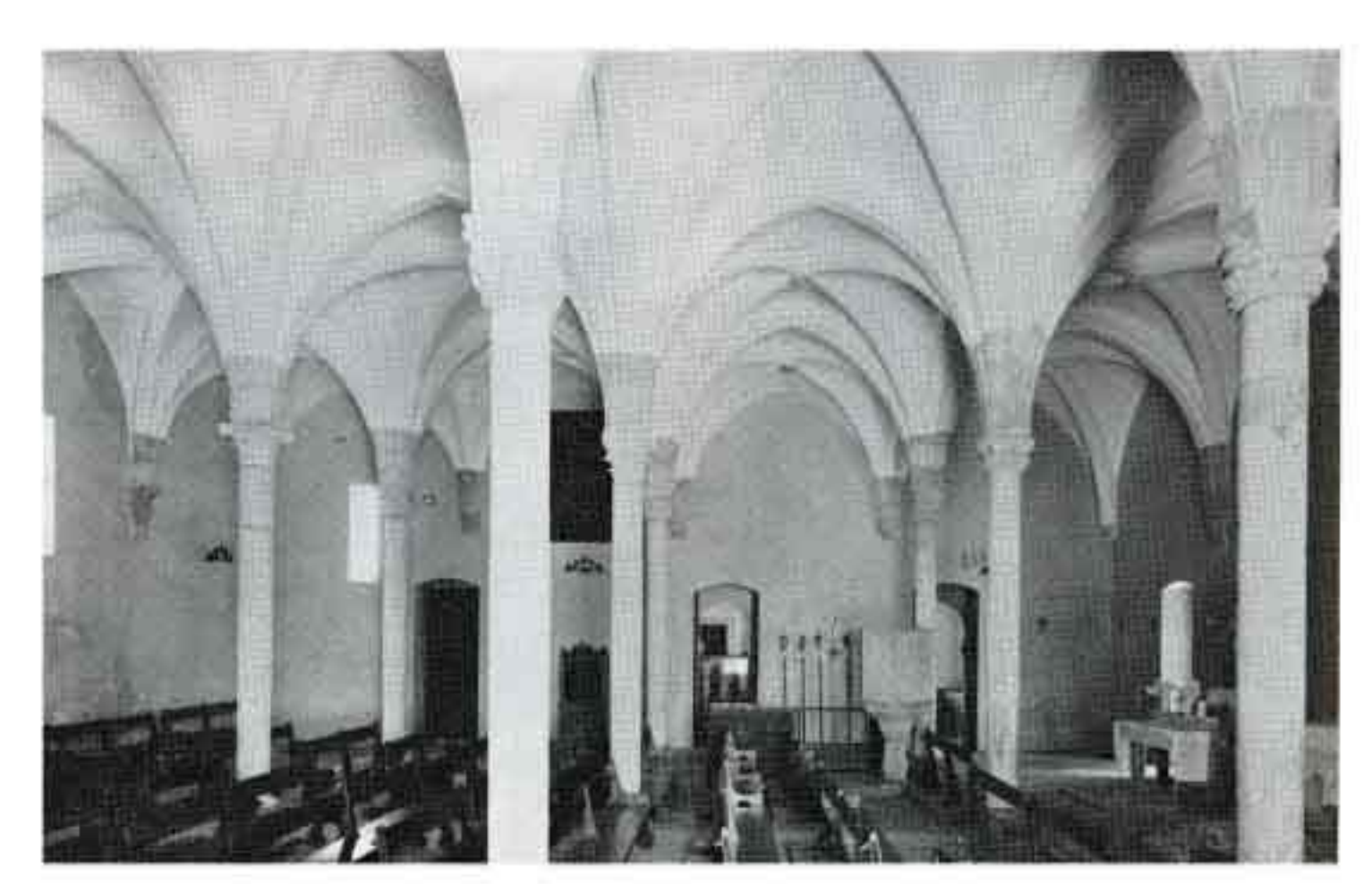
Mértola desde el S. SE. Inst. Neg. R120-71-8.

Mértola, antigua mezquita, qibla. Inst. Neg. R120-71-5.

Mértola, antigua mezquita.
a, desde el O. Inst. Neg. R119-71-13.
b, dede el NE. Inst. Neg. R119-71-12.

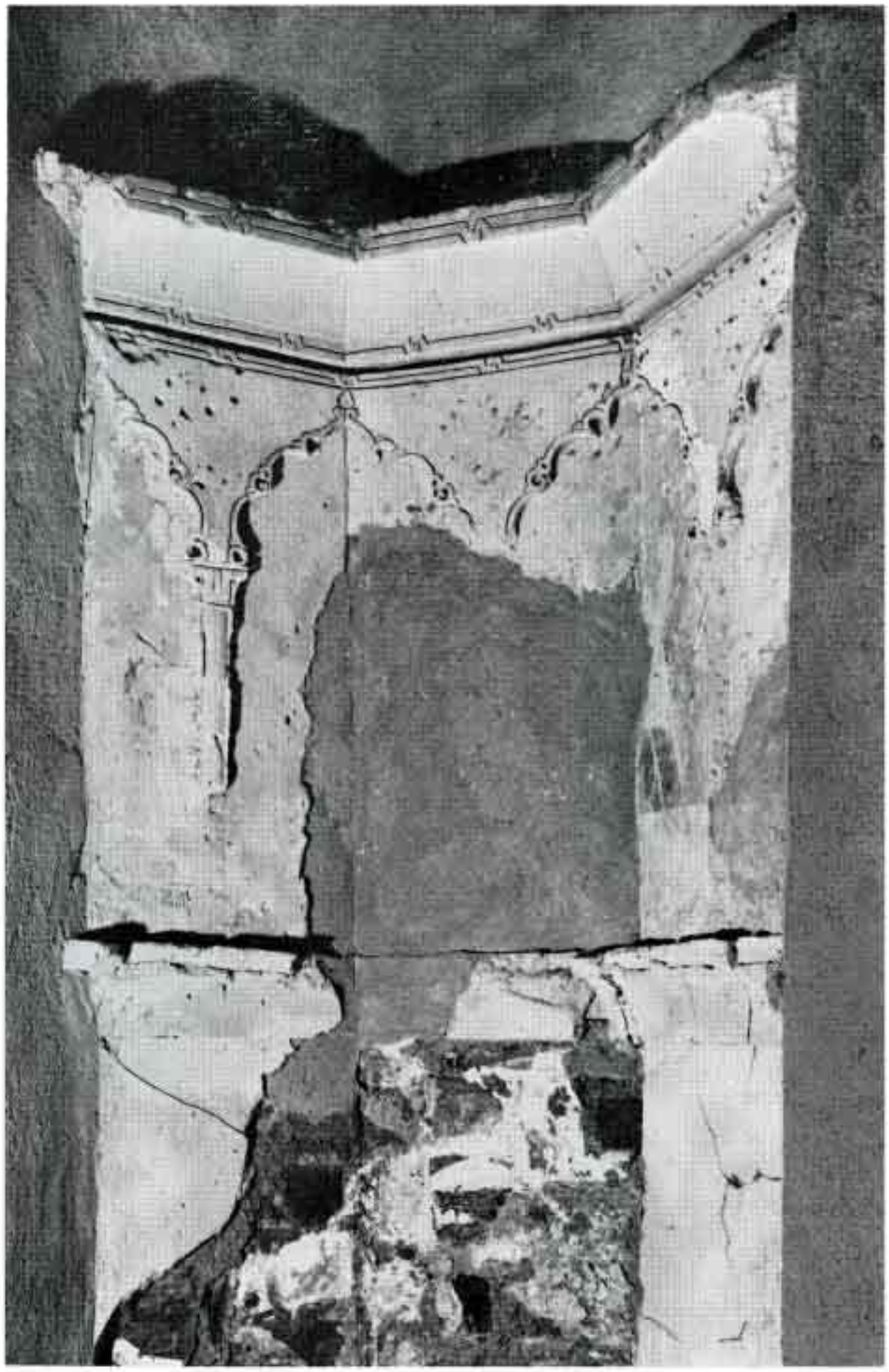


Mértola, antigua mezquita.
a, Muro NE., puerta NO. Inst. Neg. R148-68-3.
b, Qibla, estribo islámico del extremo NE. Inst. Neg. R119-71-10.

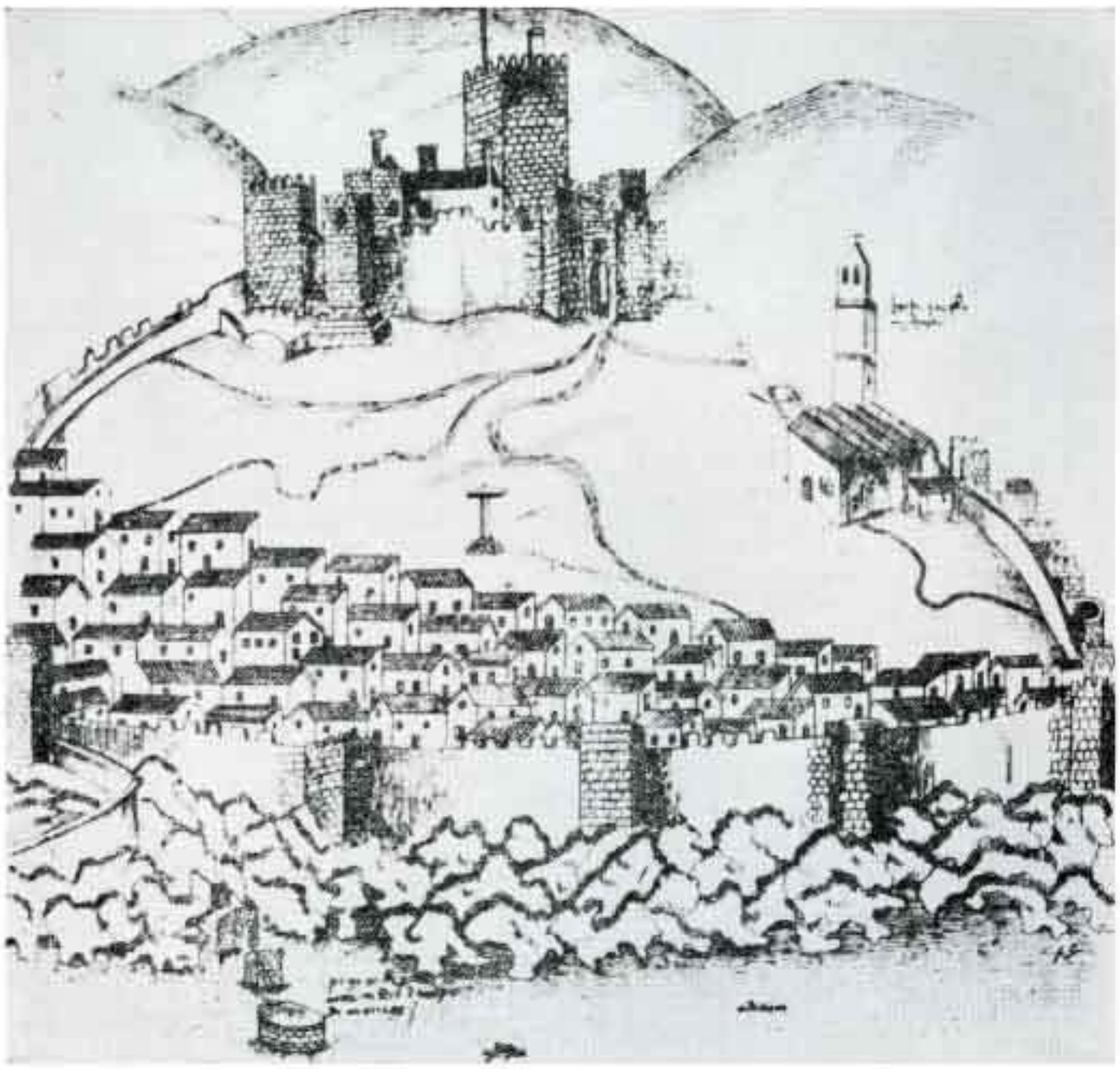


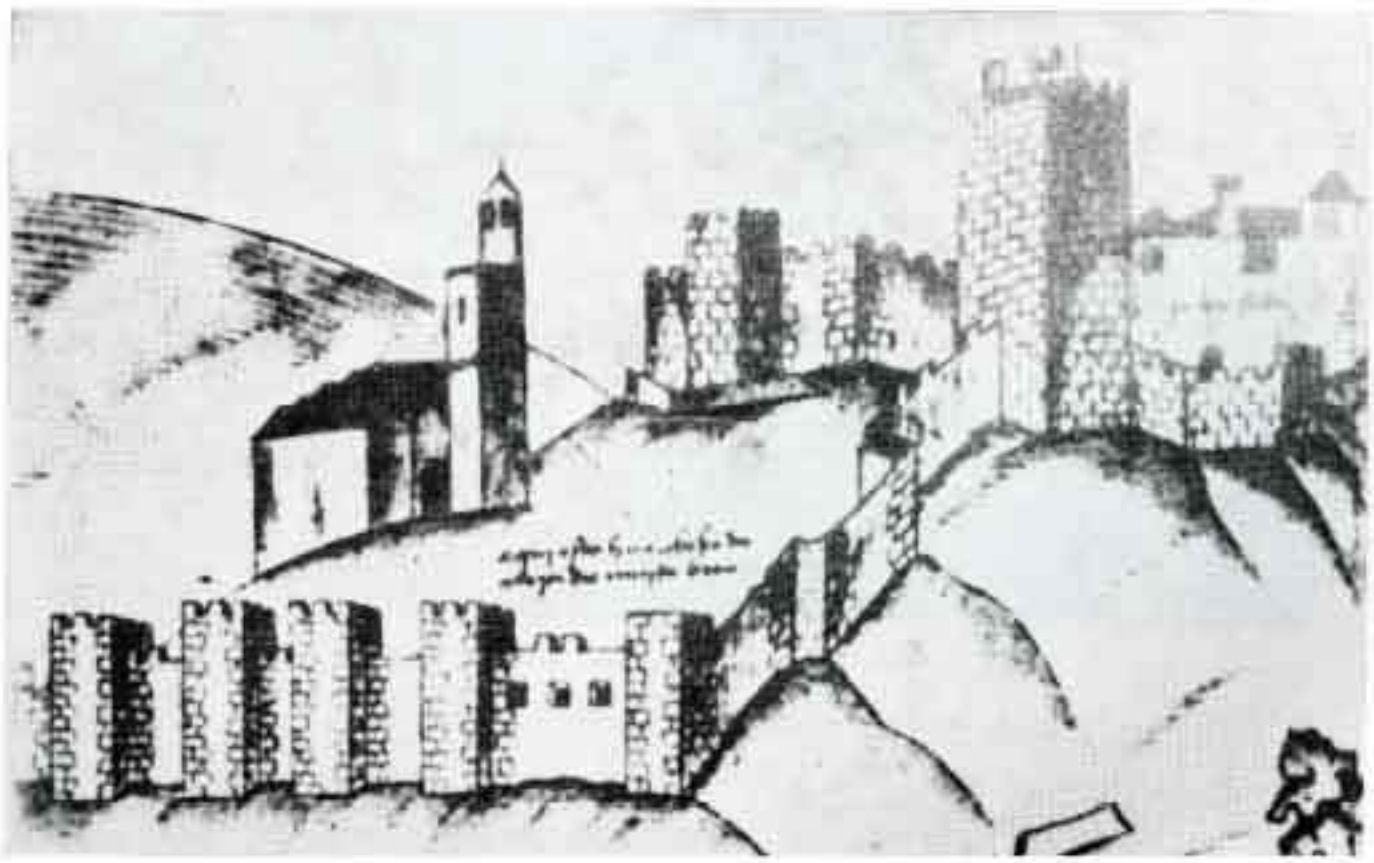
Mértola, antigua mezquita, interior.
a. Vista hacia la qibla con el mihrab. Inst. Neg. Plf. 2347.
b. Vista hacia el muro NE. con las puertas laterales islámicas. Inst. Neg. Plf. 2348.

Mértola, antigua mezquita.
a y b, Capiteles aprovechados.
a, Columna B2. Alt. = 48 cm. Inst. Neg. R148-68-1.
b, Columna B3. Alt. = 39 cm. Inst. Neg. R148-68-2.
c y d, Plintos y basas.
c, Columna C1. Alt. = 38 cm. Inst. Neg. R121-71-3.
d, Columna A3. Alt. = 21 + 25 cm. Inst. Neg. R120-71-1.



Mértola, antigua mezquita, mihrab. Inst. Neg. R148-68-7.





Vistas de la ciudad de Mértola de principios del siglo XVI con la antigua mezquita (del Livro das Fortalezas de Duarte de Armas).
a, desde el S.
b, desde el N.

UN PAÑO DECORATIVO DE LA TORRE DE LAS DAMAS*

POR

ANTONIO FERNÁNDEZ PUERTAS

A mis maestros don Félix Hernández Giménez y don Jesús Bermúdez Pareja, dechados de corazón y magisterio.

1.º) INTRODUCCIÓN Y LOCALIZACIÓN.

EL palacio del Partal, a pesar de lo desmantelado que hoy se nos presenta, es uno de los conjuntos más importantes del arte naṣrī. Por su ornamentación epigráfica, temática de laceria de los alicatados y yeserías, y por su decoración floral corresponde cronológicamente a los últimos años del siglo XIII o a las dos primeras décadas del XIV, no rebasando, con toda seguridad, esta treintena de años. Pasada la Galería y ya dentro de la Torre de las Damas, los testeros N., E. y O., tienen idéntica decoración, mientras que el S., aparece modificado por el arco de ingreso a la estancia. Sobre el cuerpo de ventanas discurre una faja compuesta por cuatro paños rectangulares epigrafiados y entre ellos tres cuadrados más la mitad de otros dos en las esquinas; el testero S. muestra dos de los mencionados paños y la mitad de dos de los aludidos cuadrados en los ángulos. En este lugar nos vamos a ocupar sólo de los cuadrados, que son todos iguales entre sí (Láms. I, II, III, IV; fig. 1).

2.º) EL PAÑO DECORATIVO.

Su centro lo ocupa un casquete esférico rodeado de un círculo lobulado; las cuatro esquinas ostentan triángulos con dos lados rectos y el otro con tres ondulaciones hacia el mencionado círculo, más otras dos en distinto sentido que se

* El estudio que presentamos a continuación forma parte de un trabajo monográfico que estamos realizando sobre el Palacio del Partal.

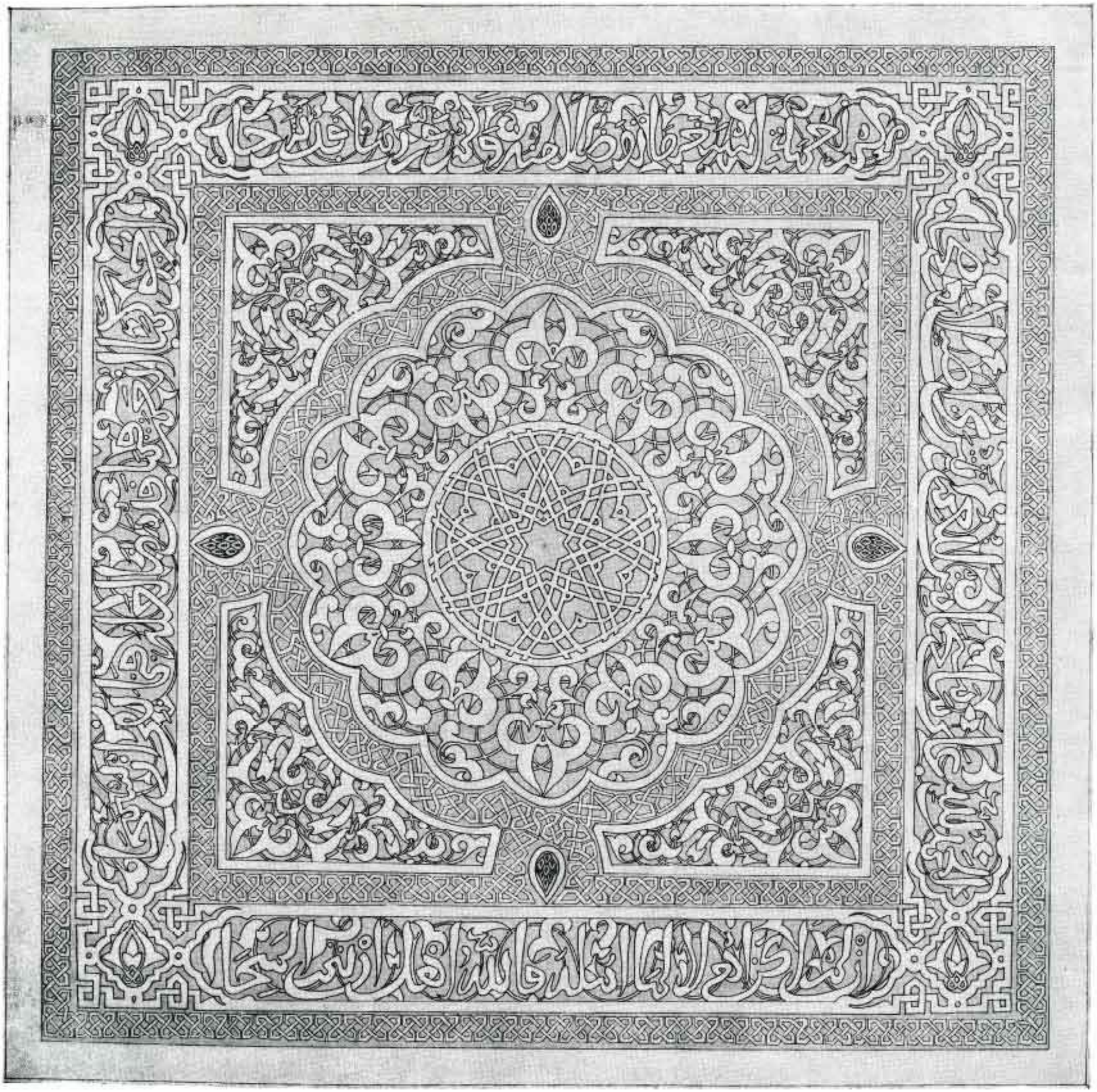
unen a dichos lados rectos del triángulo; cuatro versos metidos en pequeñas cartelas rectangulares enmarcan este paño cuadrado; el punto medio entre cada dos de los aludidos triángulos ostenta una piña; las entrecalles, que separan el círculo lobulado, los triángulos, piñas y versos, aparecen a mayor profundidad y están rellenas de una cinta de un cabo entrelazada consigo misma.

A) EL CASQUETE ESFÉRICO (Figs. 1 y 2).

Tiene en su centro una estrella de ocho puntas originada al entrecruzarse ocho pares de nervios; cada uno de los mencionados pares tiene su homólogo en el opuesto y está formado por dos listeles o nervios paralelos entre sí; los ángulos exteriores que resultan del entrecruzamiento de los ocho nervios más externos se unen y componen un vano en forma de gota de agua. El lazo está adaptado a una superficie esférica por lo que los nervios son curvos y sólo en el polo opuesto volverán a trabar otra estrella de ocho puntas. Dos cintas cerradas envuelven esta composición; la más interna es lobulada y muestra también en los ángulos de unión de cada lóbulo un vano en forma de gota de agua, manifestando por esta razón ocho lóbulos grandes hacia el interior, y hacia el exterior estos mismos más otros ocho de tamaño menor e intercalados entre los mayores; la otra cinta cerrada es circular, sobresaliendo de ella los cabos de los nervios que componen la decoración del lazo. El casquete se apoya sobre un círculo mayor plano y liso que está a la misma altura de los listeles que componen el círculo lobulado, los triángulos y las cartelas con los versos.

B) EL CÍRCULO LOBULADO (Figs. 1, 2 y 3).

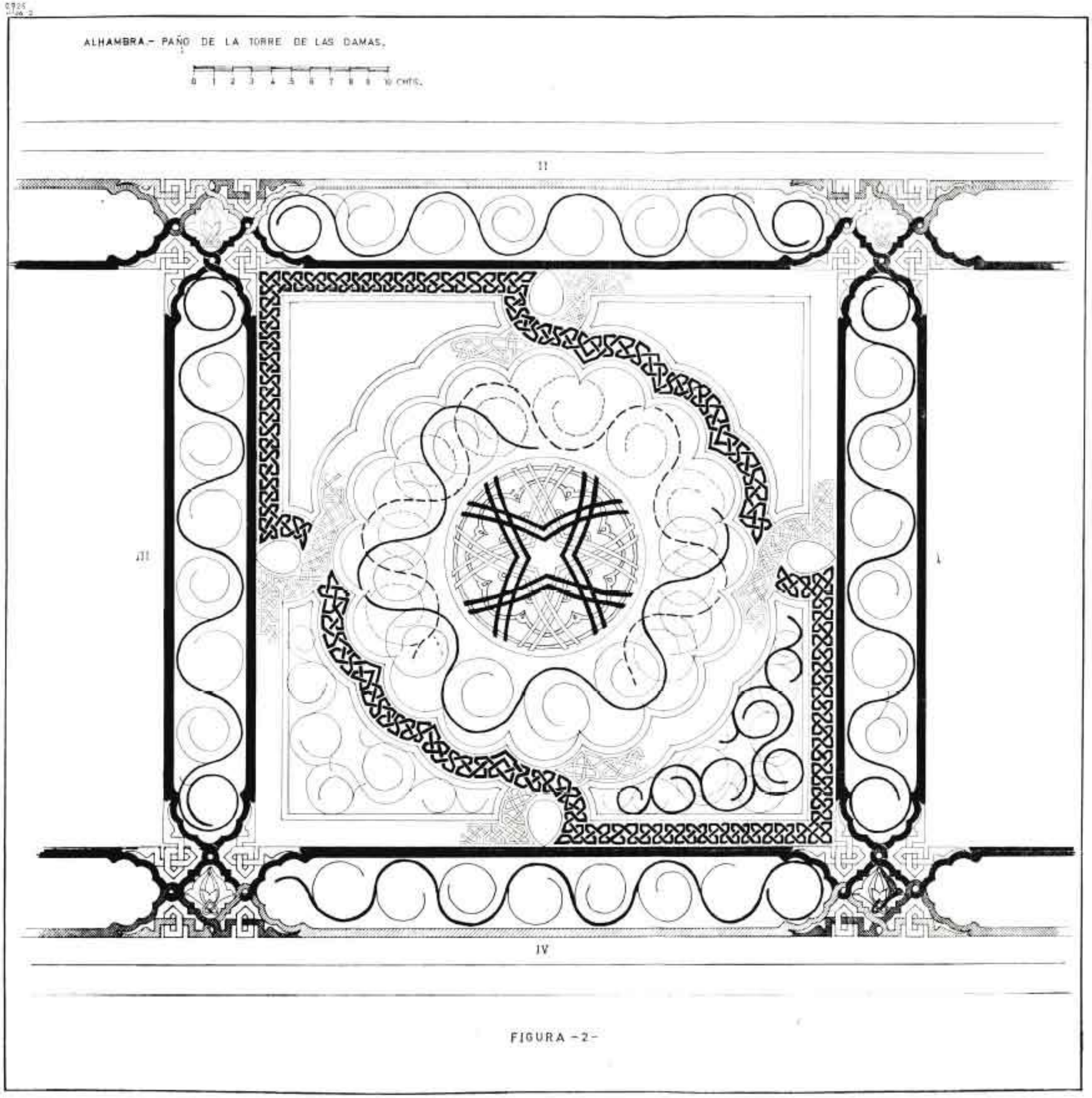
Un círculo de dieciséis lóbulos, formado por un listel plano, liso y resaltado, envuelve a este casquete esférico; entre aquél y el anillo de base del aludido casquete hay un campo cuyo fondo está más profundo que el nivel de las mencionadas figuras geométricas, en el que se despliegan dos tallos —principales o básicos— ondulados de forma continua, acabando por unise, de tal manera que no puede apreciarse su punto de partida ni el de su enlace; cada uno de los dos tallos forman seis lóbulos convexos y otros tantos cóncavos. De todas las ondulaciones de los dos tallos básicos nace otro en sentido opuesto que se enrolla en espiral, al que denominamos contracurva; cada tallo principal tiene doce contracurvas, enfrentándose la de uno de los mencionados tallos con la próxima del otro. El es-



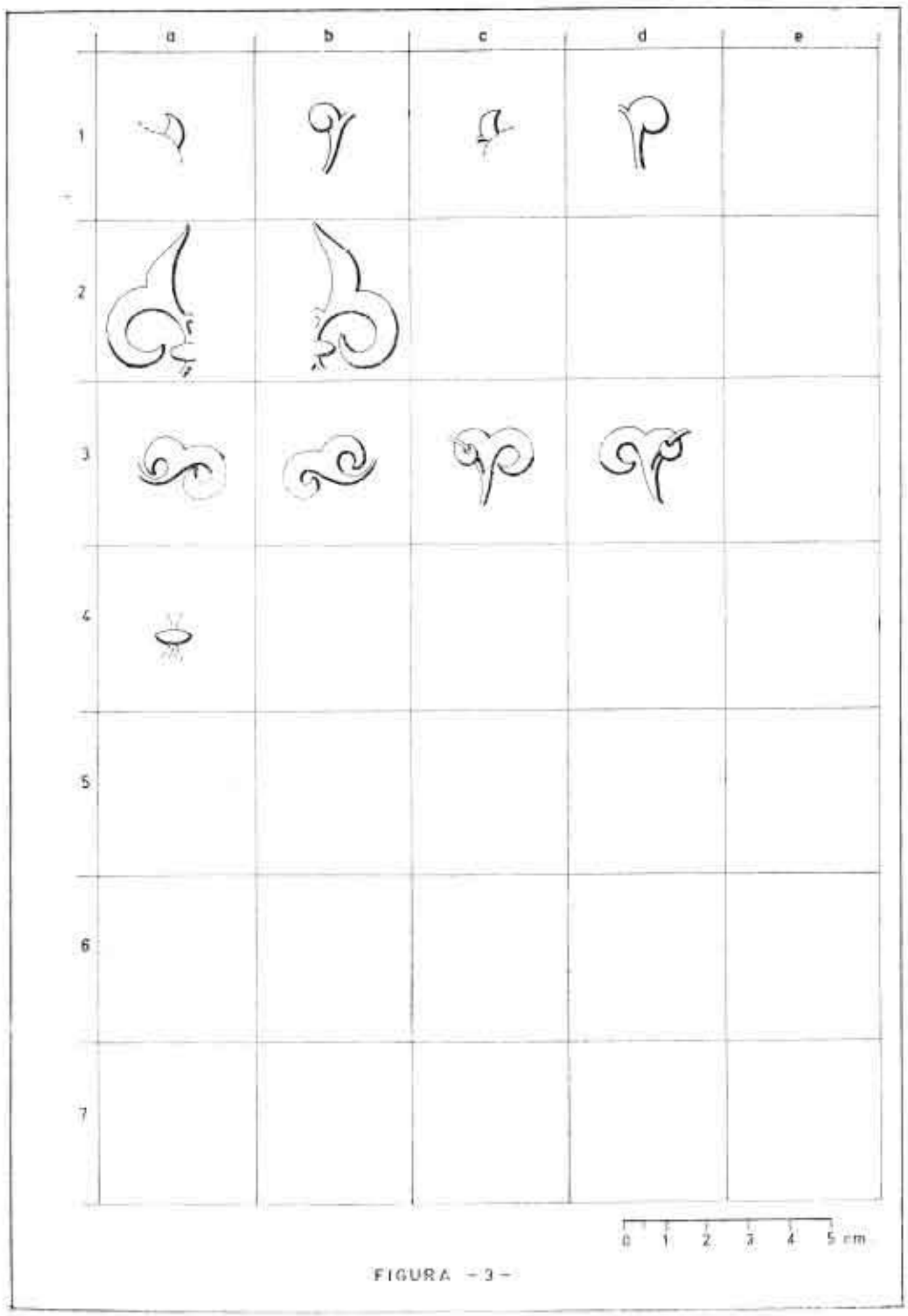
0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 CMTS.

FIGURA - 1 -

Conjunto del paño cuadrado de la Torre de las Damas. (Dibujo: señorita Teyko.)



Esquema de la composición de las cintas y de los tallos



Desglose floral de la trama interna del círculo lobulado.

quema ornamental traza un total de doce composiciones, seis con su eje en dirección al casquete y las otras hacia el círculo, alternándose entre sí; ambos tipos de composiciones son muy semejantes, pero presentan variantes notables; empecemos por los primeros, es decir, aquéllos que miran hacia el centro de la composición general. Los ápices de dos de estas composiciones entestan con el diámetro horizontal del círculo de base del aludido casquete esférico, mientras que los ápices de las otras cuatro se hallan aproximadamente en el centro de los cuarto de círculo originados al trazar los ejes horizontales y verticales respectivamente, hecho que se puede comprobar mediante el uso del compás.

En cada contracurva engancha un brote, o pequeña hoja, y dos palmas; el brote nace en el punto más próximo que tiene el tallo con el anillo inferior del casquete esférico, por lo que su ápice llega a tocarlo (Fig. 3, 1 a, 1 c). A continuación parte del tallo una palma que presenta dos variantes: la primera ostenta doble foliolo, uno enrollado sobre el tallo a modo de voluta, y el otro extendido como si fuese un engarce (Fig. 3, 3 c y 3 d). La segunda muestra un brote enroscado sobre el tallo (Fig. 3, 1 b, 1 d), también a manera de voluta, y del cual parte una nervatura en una palma de dos foliolos desiguales entre sí y a modo de volutas (Fig. 3, 3 a, 3 b).

La variante primera la encontramos en las composiciones que miran hacia el casquete, mientras que la segunda se halla en las que se dirigen hacia el círculo lobulado; a veces parte del limbo de ambos tipos de palmas está incompleto debido al lugar que ocupa ya que, imaginariamente, está bajo los círculos exterior lobulado o interior y de base del casquete.

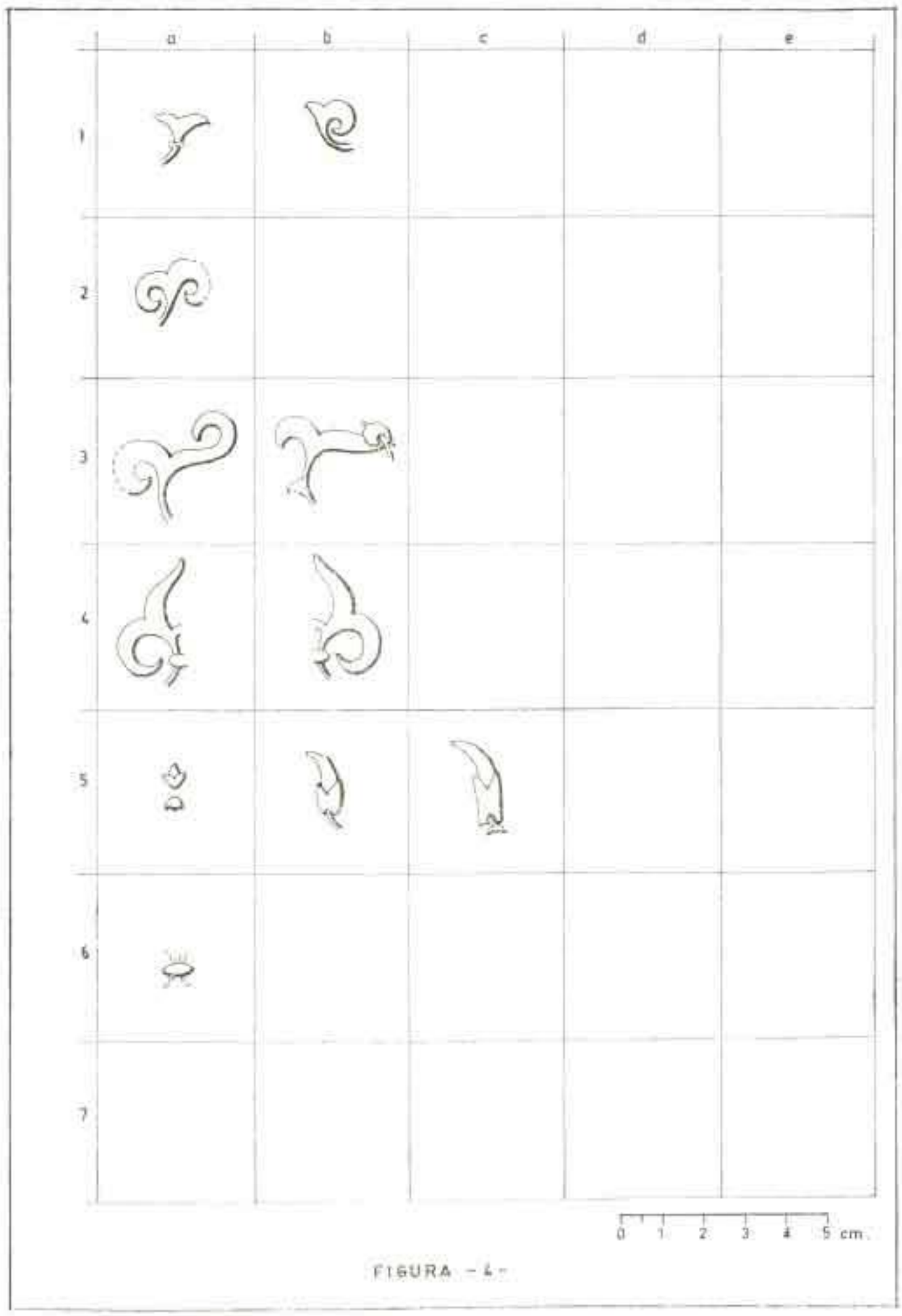
Por último el tallo fenece en una palma también de dos foliolos (Fig. 3, 2 a, 2 b), la cual se une mediante una hebilla, o trabilla, de forma almendrada (Fig. 3, 4 a), a la palma homóloga en que acaba la contracurva vecina del otro tallo, quedando entre ambas un espacio oval. Cada una de las mencionadas palmas, excepto las situadas en el eje horizontal, tiene en su borde exterior, dentro del aludido espacio oval, un pequeño brote que al unirse con el vecino origina un pequeño vano en forma de gota de agua (Fig. 1).

Dos de las seis composiciones que miran hacia el círculo lobulado coinciden con el diámetro vertical de éste. Por último si contamos los lóbulos según el sentido del reloj y partiendo del central de la base los números cinco, ocho, trece y dieciséis tienen parte de unos círculos o anillos lisos y sueltos mientras que el resto lo pisa el listel lobulado (Fig. 1). Los limbos de la decoración floral son lisos y nos han llegado sin la policromía que hubo de adornarlos.

C) LOS TRIÁNGULOS (Figs. 1 y 2).

Una vez salvada la entrecalle para pasar a componer el cuadrado, hay en las cuatro esquinas triángulos con sus lados exteriores rectos y el que mira hacia el círculo con tres lóbulos de poca comba, mas parte de otros dos en las esquinas achaflanadas, los cuales miran hacia las cuatro piñas; el triángulo lo compone un listel del mismo grosor que el del círculo lobulado (Fig. 2).

El fondo del interior está 5 mm. por bajo del nivel del aludido listel. Dos tallos idénticos se desarrollan en el campo a decorar pero de manera que el movimiento que efectúa uno de ellos a derecha de la bisectriz, el otro lo hace a la izquierda y viceversa, siendo idénticos pero opuestos en su colocación, con lo cual se rellena de manera simétrica el espacio a ornamentar. Cada tallo tiene siete ritmos de líneas en espiral; en ellos enganchan palmas de distinto tamaño, pimientos, anillos, hebillas y brotes, todos con sus limbos lisos. Unicamente una palma tiene un solo foliolo, cuyos bordes interior y exterior poco a poco se curvan y forman un engarce. Las palmas restantes ostentan dos foliolos y pueden distinguirse seis tipos diversos: el primero tiene una de las dos pequeñas hojas un poco más grande que la otra pareciendo al primer golpe de vista que son idénticas, presentando las dos sus puntas extremas en sentido horizontal (Figura 4, 1 a); el segundo tipo es de proporción mayor que el anterior y lleva un foliolo con su punta extrema en idéntica dirección a los anteriores, mientras que el otro, de mayor tamaño, está curvado a modo de voluta (Fig. 4, 1 b); el tipo tercero de palma manifiesta sus dos foliolos iguales y dispuestos como volutas opuestas (Fig. 4, 2 a); el tipo cuarto ofrece ya un foliolo menor que el otro y ambos enrollados a modo de voluta y engarce, pero mientras que en el menor el borde interior de la palma pasa a ser la parte exterior de la voluta y viceversa, en el foliolo mayor los bordes exterior e interior lo son también de su propio desarrollo a modo de engarce (Fig. 4, 3 a); el tipo quinto en realidad es una variedad del anterior, presentando el foliolo mayor enrollado sobre un tallo, mientras que el menor no llega a formar la voluta (Fig. 4, 3 b). Por último, el tipo sexto se manifiesta opuesto a otro idéntico trazando una composición semejante a la ya analizada en el interior del círculo de dieciséis lóbulos; la palma muestra uno de los foliolos a modo de voluta, mientras que el otro, de tamaño algo mayor, toma un poco de inclinación hasta que conecta con el homólogo de la palma opuesta, dejando entre ambas un hueco de forma oval en cuya base hay un vano en forma de gota de agua, originado al unirse dos pequeños brotes que han nacido del borde exterior de cada uno de los foliolos (Fig. 4, 4 a, 4 b).



Desglose de la trama floral interna de los triangulos.

De cada uno de los dos tallos enganchan siete palmas —el quinto aparece repetido dos veces—, y dos pimientos uno de mayor dimensión que el otro (Fig. 4, 5 b, 5 c); ambos ostentan una pequeña vaina o cáliz compuesta de dos pequeñas hojas y de la que parte el fruto que se curva hacia un lado.

Además cada tallo presenta tres anillos, otros tantos brotes, una hebilla que une las dos palmas del tipo sexto —perteneciente cada una a tallo diferente—, y que se halla justo en la bisectriz del triángulo (Fig. 4, 6 a), en cuya línea también se encuentran un pequeño cogollo incipiente de su cáliz de doble hoja y un semicírculo (Fig. 4, 5 a).

D) LAS PIÑAS

En los ejes horizontal y vertical del círculo lobulado, entre cada dos triángulos, hay cuatro piñas bordeadas por un listel de forma análoga a las del fruto y que se halla a la misma altura de los restantes listeles del paño; cada piña consta de nueve escamas en cuyo interior hay tallado un vano en forma de gota de agua (Fig. 1).

E) LAS ENTRECALLES (Figs. 1 y 2).

Entre las cuatro cartelas con versos, los triángulos, piñas y círculo lobulado discurren unas entrecalles ornamentadas con una labor de lazo, dibujando dos esquemas exagonales cuyas diagonales mayores están dispuestas en dirección oblicua y formando ambas una cruz de brazos iguales (Fig. 2); cada uno de los mencionados esquemas tiene los ángulos de sus diagonales mayores de noventa grados, prolongándose sus lados en sentido recto hasta las piñas, las cuales marcan el centro de los lados del cuadrado, y, a partir de aquí, componen tres lóbulos más dos mitades hacia el interior y otras dos hacia el exterior, yendo a parar las diagonales menores al lóbulo central de la triada. Los dos esquemas están trabados entre sí conforme a las normas del lazo, es decir, una vez la entrecalle pasa por encima y la siguiente por debajo; en el caso que nos ocupa se evidencia porque al tener la cinta que pasar por debajo sesga su dirección y vuelve sobre sí misma hasta cerrar la composición; en virtud de la ley del lazo ambos exágonos están divididos en dos mitades iguales, cada una compuesta por uno de los tramos en ángulo recto y una de las partes lobuladas (Fig. 2), siendo el trazado de la cinta idéntico en ambas mitades. Cada una de las ondulaciones oblicuas la denomina-

mos sesgueo el cual se compone de un trazo de cinta recto que descansa sobre el borde exterior y luego quiebra en oblicuo hasta alcanzar el límite interior de la entrecalle, donde prosigue en dirección recta hasta torcer y decender de manera vertical; a continuación vuelve a quebrar en oblicuo y posteriormente en sentido vertical descendente hasta entroncar con el sesgueo siguiente.

Una de las dos direcciones de la cinta, en la esquina en ángulo recto, compone un sesgueo de mayores proporciones que los ya analizados, trabado por una cinta cerrada que denominamos broche en forma de alfardón. La otra dirección de la cinta se prolonga en diagonal respecto al ángulo de la esquina prosiguiendo su ritmo de sesgueo hasta alcanzar la piña donde traza uno de tamaño mayor —análogo al analizado más arriba—, igualmente trabado por un broche en forma de alfardón; seguidamente compone otro sesgueo y un nudo de contorno pentagonal entrelazado por un broche de igual número de lados y pasa a formar —después de un largo tramo en diagonal— todo el ritmo de sesgueos en sentido opuesto, el cual al llegar a la esquina del cuadrado, como ya hemos visto, origina uno de gran tamaño. Esta dirección de la cinta al alcanzar la otra piña quiebra en sentido oblicuo y compone once sesgueos de proporciones irregulares, con dos nudos de tres vanos entre el cuarto y quinto y el noveno y décimo, más otro de seis vanos al sesgar la cinta su dirección; existe también entre el sexto y séptimo un trazo con ángulo agudo. Una vez que la cinta vuelve sobre sí misma dibuja diez sesgueos con un nudo de un vano de contorno pentagonal para seguir ya dirección recta, mas dos trazos de ángulo agudo entre el segundo y tercero y el sexto y séptimo de los aludidos sesgueos, uno de los cuales —el séptimo— presenta la única irregulardad de la norma del lazo, consistente en pasar dos veces seguidas por debajo en una dirección mientras que en la contraria pasa las dos veces por encima; hay también un broche en forma de alfardón entrelazado con la cinta.

Todos los sesgueos, nudos y trazos angulares desarrollados en la entrecalle limitadora con el círculo, son irregulares por tener que adaptarse al movimiento curvo cóncavo-convexo que tiene en este lugar el esquema exagonal, en contraposición con el perfecto diseño geométrico que ostenta en los tramos rectos.

a) *Orígenes del tema geométrico*

Procede del tema clásico de la ondina inclinada, habiéndose superpuesto dos ritmos en sentido contrario. Dentro ya del campo del arte hispanomusulmán lo hallamos por primera vez en Madīnat al-Zahrā' en cenefas pertenecientes al sec-

tor de las habitaciones íntimas del califa ᶜAbd-al-Raḥmān III [1]; la cinta aún no quiebra de manera angulosa sino redondeada, presentando ya en los arranques y esquinas de los enmarques el motivo que llamamos broche. Los ḥammudīes al construir su residencia en la Alcazaba de Málaga aprovecharon materiales de época califal —tableros, pilastras, losas, capiteles—, que provenían del despojo de Madīnat al-Zahrā', apareciendo este tema geométrico en varios fragmentos de cenefa de tablero, el cual decoró dicha mansión durante el siglo XI.

En época almohade lo encontramos en el Pendón de las Navas, cuya cronología oscila entre las dos últimas décadas del siglo XII y la primera del XIII (Lám. VI). En uno de los paños de yesería del claustro de San Fernando en el Monasterio de las Huelgas de Burgos vuelve a aparecer, habiendo sido fechado el aludido paño por Torres Balbás "entre los últimos años del siglo XII y los inmediatamente posteriores del siguiente" [2].

Durante el siglo XIII hallamos este tema en la Alcoba N. de Generalife, en la Torre de las Damas y en la Mezquita de Taza [3]. En la primera mitad del siglo XIV se nos ofrece en la Mezquita de Sīdī Bū Madyan [4] y en el Palacio de Comares [5]; en el segunda mitad en el Palacio de los Leones, en el Alcázar sevillano [6], y en la Sinagoga del Tránsito [7].

F) CARTELAS EPIGRÁFICAS

a) *el lazo*: el listel o cinta delimitadora (Fig. 2).

Cuatro versos introducidos cada uno en una pequeña cartela rectangular con sus lados menores pentalobulados enmarcan toda la composición del paño. Cada

---

[1] Estos datos los debemos a nuestro querido maestro don Félix Hernández Giménez, que me ha proporcionado todo género de facilidades para el estudio y dibujo de este tema geométrico en Córdoba.

[2] *Yeserías descubiertas en las Huelgas de Burgos*, en "Al-Andalus", VIII (1943), p. 236, lám. IV.

[3] HENRY TERRASE, *La grande Mosquée de Taza*, París (1943), pp. 40-1, láms. XLVII, XLVIII, XLIX, L, LI, p. 56, lám. LXXXIV. Lo encontramos en las entrecalles que separan el enmarque epigráfico de las que encuadran el arco del miḥrāb, y en la lámpara fechada en 1294.

[4] W. ET G. MARCAIS, *Les monuments arabes de Tlemcen*, París (1903), pp. 249-5, fig. 53.

[5] Por ejemplo en los paños de las pequeñas cámaras del Salón del Trono.

[6] En el intradós del arco de acceso a la Sala de los Reyes Moros y entrecalles de las cartelas sobre el alicatado del Salón de Embajadores.

[7] Interior de los tallos del paño situado a la derecha de la tríada de arcos del testero y en el alfiz de los arquitos decorativos de un paño colocado junto a una de las ménsulas de la tribuna; ambas composiciones pueden verse en dos láminas del trabajo de don Manuel Gómez-Moreno, *La ornamentación mudéjar toledana*, en "Arquitectura española", I-IV, Madrid (1923-1924-1926).

una de las mencionadas cartelas está dibujada por dos listeles o cintas que se lobulan en sus lados menores; a continuación se entrecruzan, componen un nudo de un vano circular y pasan a formar, en las esquinas del aludido paño, figuras de cuatro lóbulos separados por el mismo número de trazos en ángulo recto.

El listel interior de los cuatro versos, es decir, el que limita con la entrecalle que separa los triángulos de las aludidas cartelas, es común a todos ellos y forma, de igual manera, la cuarta parte de las figuras tetralobuladas (Fig. 2, cinta negra). El otro listel en los versos uno y tres es también interior (Fig. 2, cintas negras interrumpidas), pues limita con la entrecalle del paño rectangular próximo, mientras que en versos dos y cuatro es exterior, que da a la entrecalle general que discurre por cima y debajo de los paños cuadrados y rectangulares, los cuales, como ya se ha dicho, componen la faja decorativa que descansa sobre el cuerpo de ventanas de la estancia (Fig. 2, cinta rayada o cuadriculada exterior).

Cada figura tetralobulada está trazada por dos cintas o listeles interiores y otras dos exteriores, perteneciendo una de cada clase a los dos paños que organizan dicha faja. Los exteriores, una vez que se entrecruzan y dejan entre si un vano a modo de gota de agua, quiebran en dirección horizontal trabándose con un broche de cinco lados para acabar como dos ápices, formados por dos vértices a diferente distancia y unidos por una traza cóncava, los cuales en sus puntas extremas se adosan a los listeles para no romper su continuidad.

Los espacios libres que restan desde las figuras tetralobuladas a las entrecalles interiores de los paños cuadrados y rectangulares se rellenan con una cinta que se enlaza consigo misma dibujando un nudo de tres vanos —uno cuadrado y los otros dos pentagonales—, acabando los extremos a modo de ápices con idénticas características a los descritos más arriba (Figs. 2, cintas blancas de los ángulos).

b) *Inscripción poética*

Consta de cuatro versos en metro rayaz. Don Emilio Lafuente Alcántara nos refiere acerca de los aludidos versos "que por lo muy deteriorados que se hallan, no (los) hemos podido descifrar" [8]. Años más tarde don Antonio Almagro Cárdenas los leyó por primera vez en su libro *Inscripciones árabes de Granada* [9] y siete años después en su obra *Museo granadino de antigüedades árabes* [10], dan-

[8] *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid (1859), p. 171.
[9] Granada (1879), pp. 137-40.
[10] Granada (1886), p. 49, láms. 9 y 11.

do la misma lectura y traducción en ambas publicaciones, por lo cual tienen idénticos errores [11]; sin embargo supo escandir correctamente los versos. En 1911 don Mariano Gaspar Remiro corrigió los defectos más graves de la interpretación de Almagro [12] adoleciendo su versión de dos pequeñas equivocaciones [13]. Por último en 1939 el profesor Nykl publicó en Al-Andalus un trabajo [14] ofreciéndonos las enmiendas a los aludidos errores de don Mariano. En otro lugar nos ocuparemos del análisis de los caracteres cursivos así como también se ofrecerá su traducción.

c) *Decoración floral*

Analizamos de manera conjunta la decoración floral de los cuatro versos para dar una visión continua del desarrollo de la palma y del cogollo que denominamos pimiento. Los tallos maestros o principales son ondulados en forma de ese continua, provistos de sus correspondientes contracurvas (Fig. 2).

Cada hoja y pimiento va acompañada de una sigla romana —I, II, III y IV— para indicar al verso al que pertenece. Empecemos por las palmas de un sólo foliolo. Hay dos variantes: una con la hoja con tendencia ascendente y la otra vuelta hacia abajo. De la primera hay dos tipos diferentes, uno con el borde interior del foliolo que se curva de manera pronunciada en sentido convexo-cóncavo (Fig. 5, 1 a), y el otro con su borde exterior enrollado sobre el interior a modo de engarce (Fig. 5, 1 b). La segunda variante muestra cuatro tipos; los dos primeros tienen su foliolo a modo de voluta siendo el borde exterior de la palma el interior de aquél y viceversa, diferenciándose entre sí ambas palmas en que una sale hacia la derecha del tallo y la otra hacia la izquierda (Fig. 5, 1 c, 1 d). El tercer tipo tiene su foliolo bastante alargado y ligeramente inclinado hacia abajo (Fig. 5, 1 e). Por último el cuarto tipo tiene su foliolo enrollado sobre el tallo (Fig. 5, 2 a).

Pasemos a la palma de dos foliolos. Cabe distinguir cinco variantes, la primera con su foliolo derecho con tendencia descendente hasta formar una voluta; la segunda muestra este mismo movimiento en su foliolo izquierdo; la tercera va-

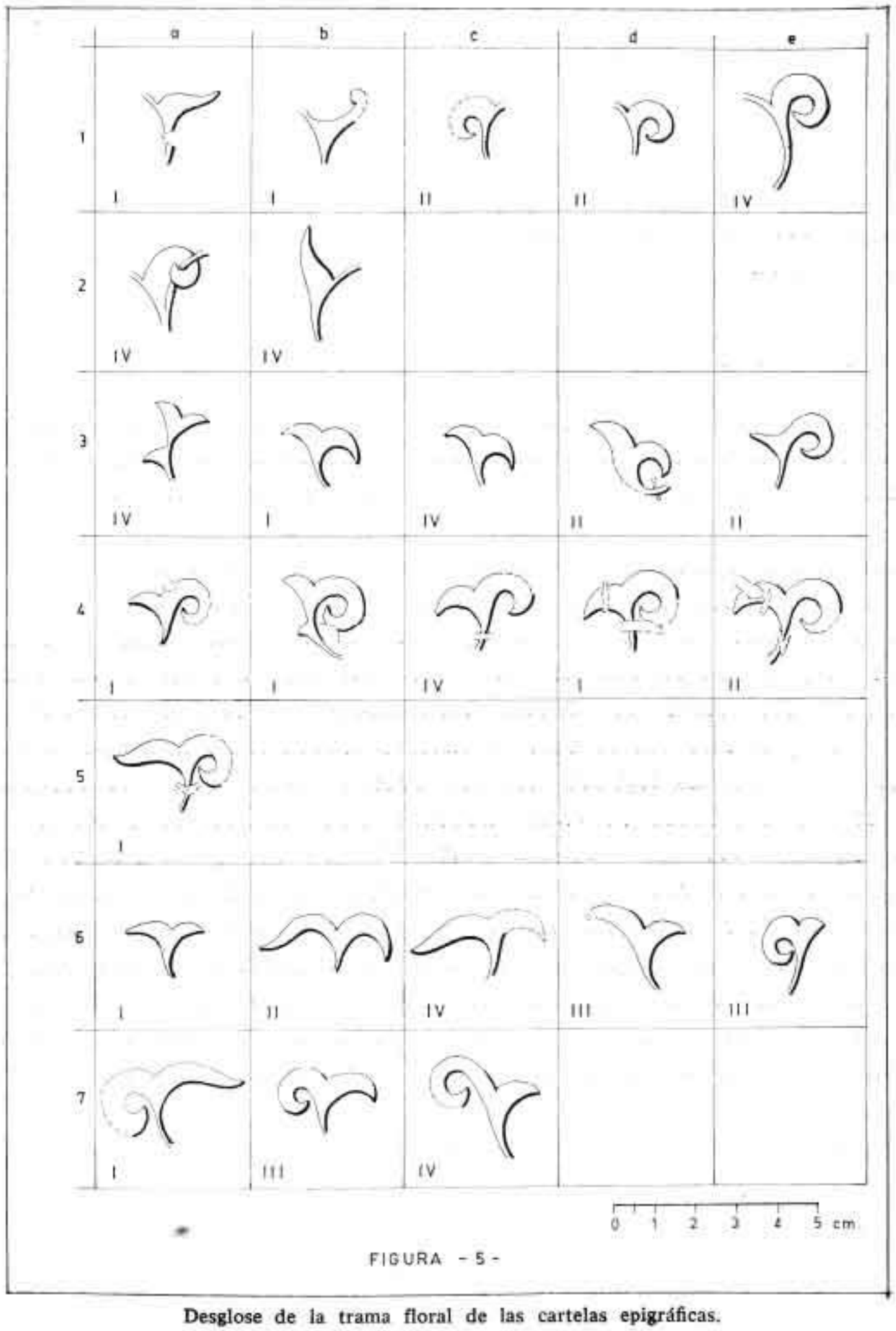
---

[11] Lee ابيغها en lugar de اسبغها respectivamente. Atribuye al primer hemistiquio del segundo verso منه, que debe pasar al segundo, como ha hecho observar el profesor Nykl en su artículo *Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife*, "Al-Andalus", IV (1939), p. 188.

[12] *Las Inscripciones de la Alhambra* (errata corrigenda), en la "Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino", I, Granada (1911), pp. 51-2.

[13] Lee صبحا en vez de ضحا y coloca منه en el primer hemistiquio del segundo verso.

[14] *Inscripciones árabes de la Alhambra*, p. 188.



Desglose de la trama floral de las cartelas epigráficas.

riante tiene sus dos foliolos como volutas; la cuarta presenta un engarce ascendente; la quinta y última ostenta su foliolo derecho como engarce ascendente y el izquierdo en sentido opuesto. Sólo aparece una palma con sus dos foliolos de análogas proporciones (Fig. 5, 3 a) aunque el de la derecha aparece situado más bajo que su contrario; este movimiento descendente poco a poco se va acentuando, estando el foliolo izquierdo más elevado en 3 b, 3 c, y 3 d (Fig. 5), mientras que en 3 e, 4 a, 4 c, 4 d, 4 e y 5 a (Fig. 5), el foliolo derecho se presenta a modo de voluta y el izquierdo está a nivel horizontal más bajo que su opuesto; como excepción el foliolo izquierdo en 4 b (Fig. 5) está por encima que el contrario.

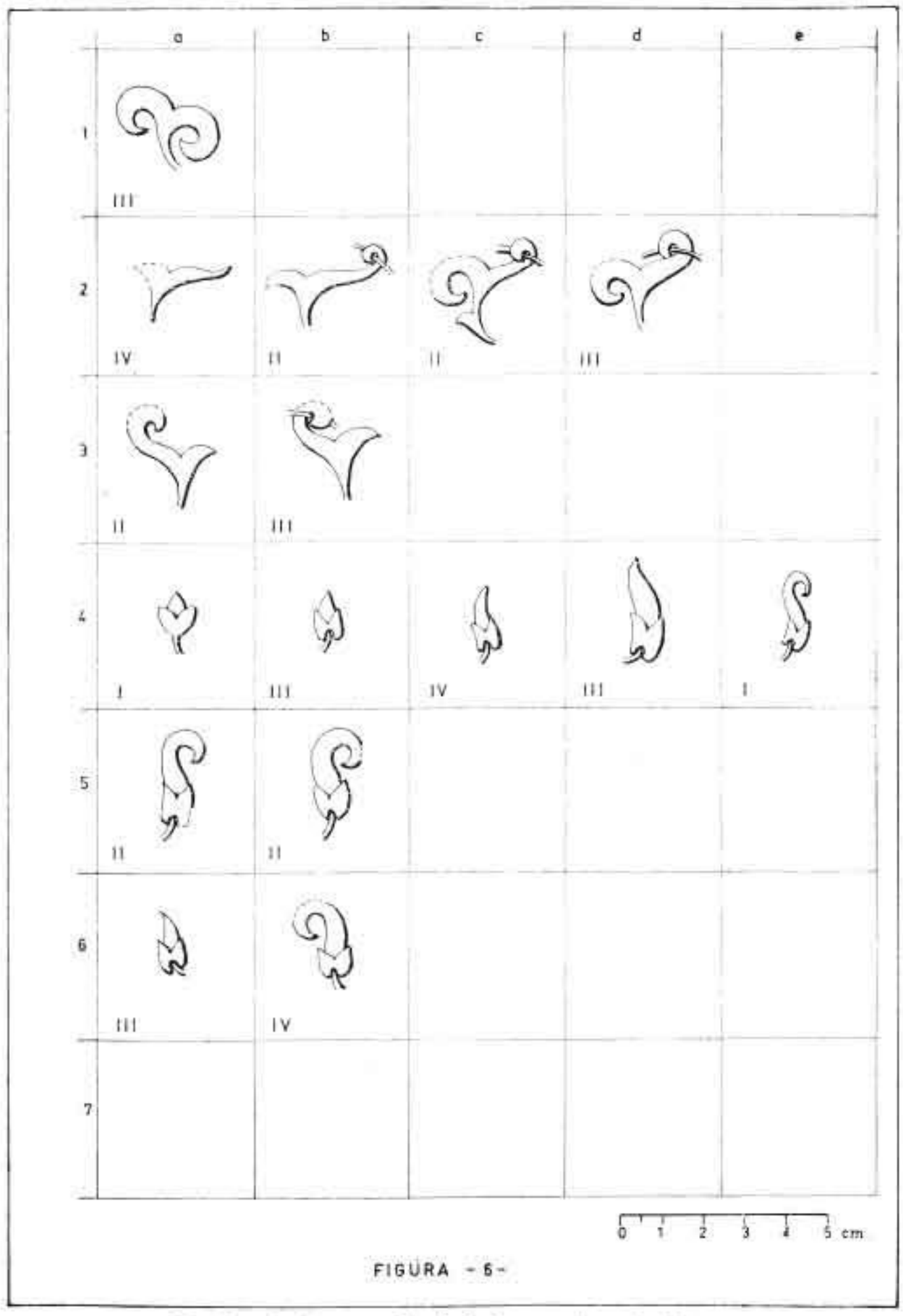
La segunda variante presenta ya en la hoja 6 a (Fig. 5) su foliolo izquierdo más desarrollado que el derecho; la 6 b (Fig. 5) tiene su foliolo izquierdo más bajo que el derecho, mientras que la 6 d (Fig. 5) lo tiene más elevado, pero sin que aún tome curvatura descendente como en 6 e (Fig. 5), cuyo foliolo derecho es muy pequeño; las 7 a, 7 b, 7 c, lo llevan a modo de voluta siendo el borde interior de la palma el exterior de la mencionada voluta y viceversa. Unicamente una palma tiene ambos foliolos a modo de voluta en sentido descendente (Fig. 6, 1 a).

La cuarta variante presenta su foliolo izquierdo a modo de engarce, en el que los bordes exterior e interior de la palma se corresponden con las del engarce (Fig. 6, 3 a); variante de ésta es la 3 b que tiene su engarce enrollado sobre el tallo.

La quinta variedad de palma muestra el foliolo derecho a modo de engarce cogido al tallo mientras que, por el contrario, el foliolo izquierdo dibuja una voluta sin cerrar y su limbo es más ancho que el del foliolo opuesto (Fig. 6, 2 a, 2 b, 2 c, 2 d).

En cuanto al cogollo que denominamos pimiento manifiesta de igual manera una progresiva evolución. El más pequeño y simple muestra el fruto incipiente de un cáliz de dos hojas simétricas y despegadas respecto del mencionado cogollo (Fig. 6, 4 a); paulatinamente el pequeño cogollo se va afilando y torciendo o bien hacia la derecha o bien hacia la izquierda, mostrando el cáliz al mismo tiempo más adosado (Fig. 6, 4 b, 4 c, 4 d, 6 a), hasta llegar a curvarse y formar un engarce en un sentido (Fig. 6, 4 e, 5 a, 5 b) o en otro (Fig. 6, 6 b). La inserción o unión del tallo al cáliz se efectúa por un péndulo que recorta la base del cáliz.

El interior de las figuras tetralobuladas que ostenta dos palmas de dos foliolos, opuestas entre sí; sus tallos se traban y componen un nudo de tres vanos acabando en el cáliz del pimiento, el cual ocupa el espacio oval existente en las dos mencionadas palmas (Fig. 1 y 2).



Desglose de la trama floral de las cartelas epigráficas.

3.º) EL SENTIDO TEXTIL DE LA ORNAMENTACIÓN NAṢRĪ. PARANGÓN CON EL PENDÓN DE LAS NAVAS DE TOLOSA

Conviene hacer notar la analogía que presenta el paño estudiado en sus elementos estructurales con el Pendón de las Navas de Tolosa. El motivo central de ambos ostenta una estrella de ocho puntas, que, en el caso del tejido, se traba a una composición cúfica rellenando el campo del círculo central [15] (Láms. V y VI), mientras que en el paño de yesería el aludido sino y su desarrollo se supeditan al casquete esférico, quedando un campo decorado con ornamentación vegetal hasta el círculo lobulado. En las dos composiciones —estandarte y paño de yesería— encontramos los triángulos para pasar al esquema cuadrado, los cuales tienen dos de sus lados rectos y el otro curvo o lobulado; en ambos casos el interior de aquéllos ofrece una decoración floral parecida. Cuatro cartelas rectangulares epigrafiadas enmarcan las dos composiciones mencionadas. Por último unas entrecalles con temas de lazo separan los círculos, triángulos y cartelas. Los listeles de los triángulos y de alguna de las cartelas del Pendón muestran el mismo lazo que las entrecalles del paño de la Torre de las Damas.

Esta composición ornamental perderá pronto las cartelas rectangulares epigrafiadas y las entrecalles, quedando el círculo central lobulado para pasar al esquema cuadrado. Así lo encontramos por ejemplo en la Mezquita de Sīdī Bū Madyan en Tremecén, alternándose con paños rectangulares como en la Torre de las Damas, los cuales ofrecen también el mismo tipo de grafía que los del Partal [16].

En nuestra tesis hemos hablado del sentido textil, a modo de tapizado, que tiene la decoración naṣrī [17]; creo que los paralelismos esquemáticos y similitud entre las dos piezas —tela y yesería— no dan lugar a dudas. Las estancias altas de los Palacios de Comares y Leones —exceptuando sus miradores— no tuvieron más decoración de yeso que las guarniciones de puertas y ventanas, mientras que los testeros estuvieron tapizados [18].

Por el contario los salones de los bajos —excluyendo los dormitorios—, donde

---

[15] El estudio de esta composición junto con el de otras tres lo publicaremos de inmediato en esta misma Revista.

[16] W. ET G. MARCAIS. *Les monuments*, pp. 242, 245, 253-55.

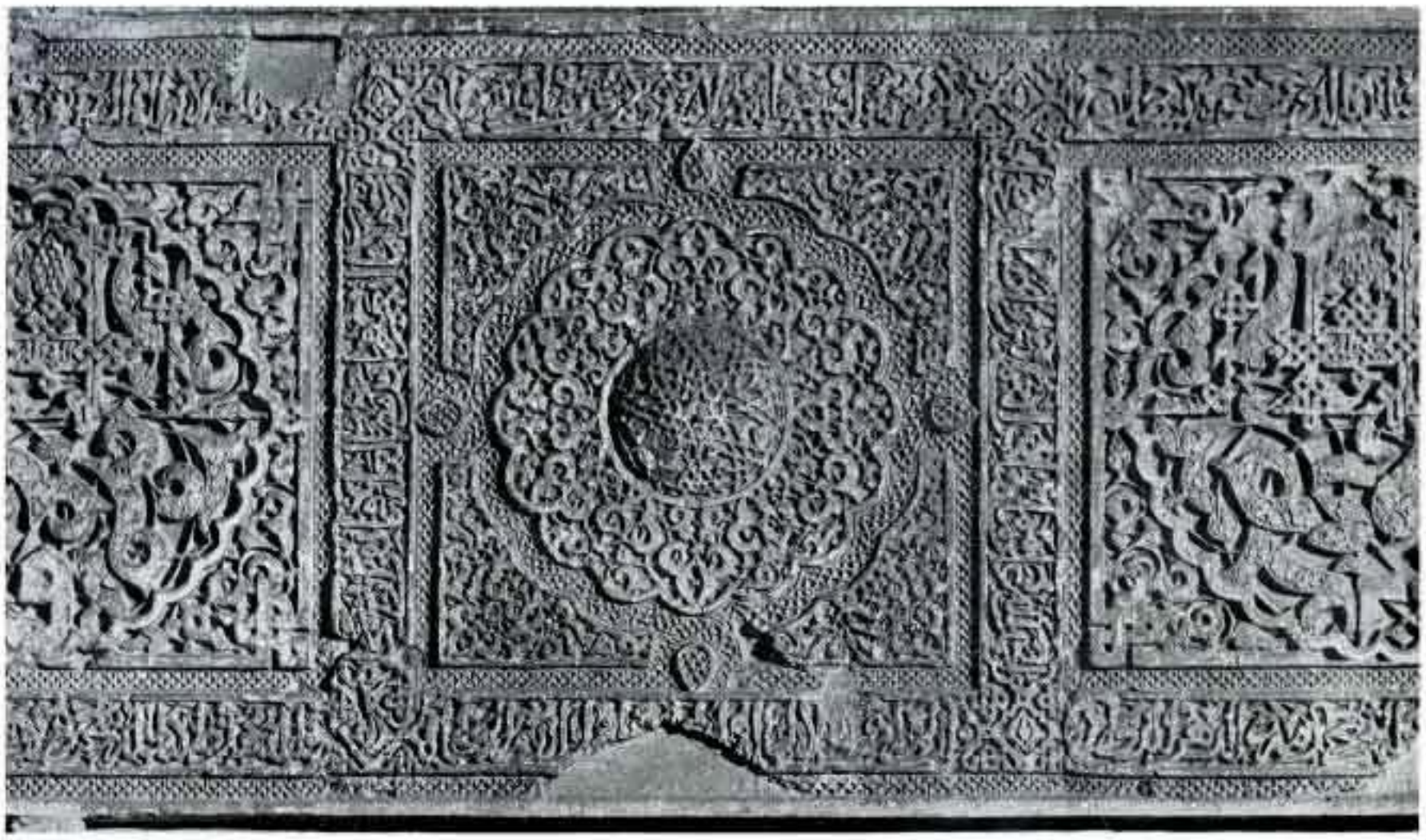
[17] *La escritura cúfica en los Palacios de Comares y Leones*, en prensa.

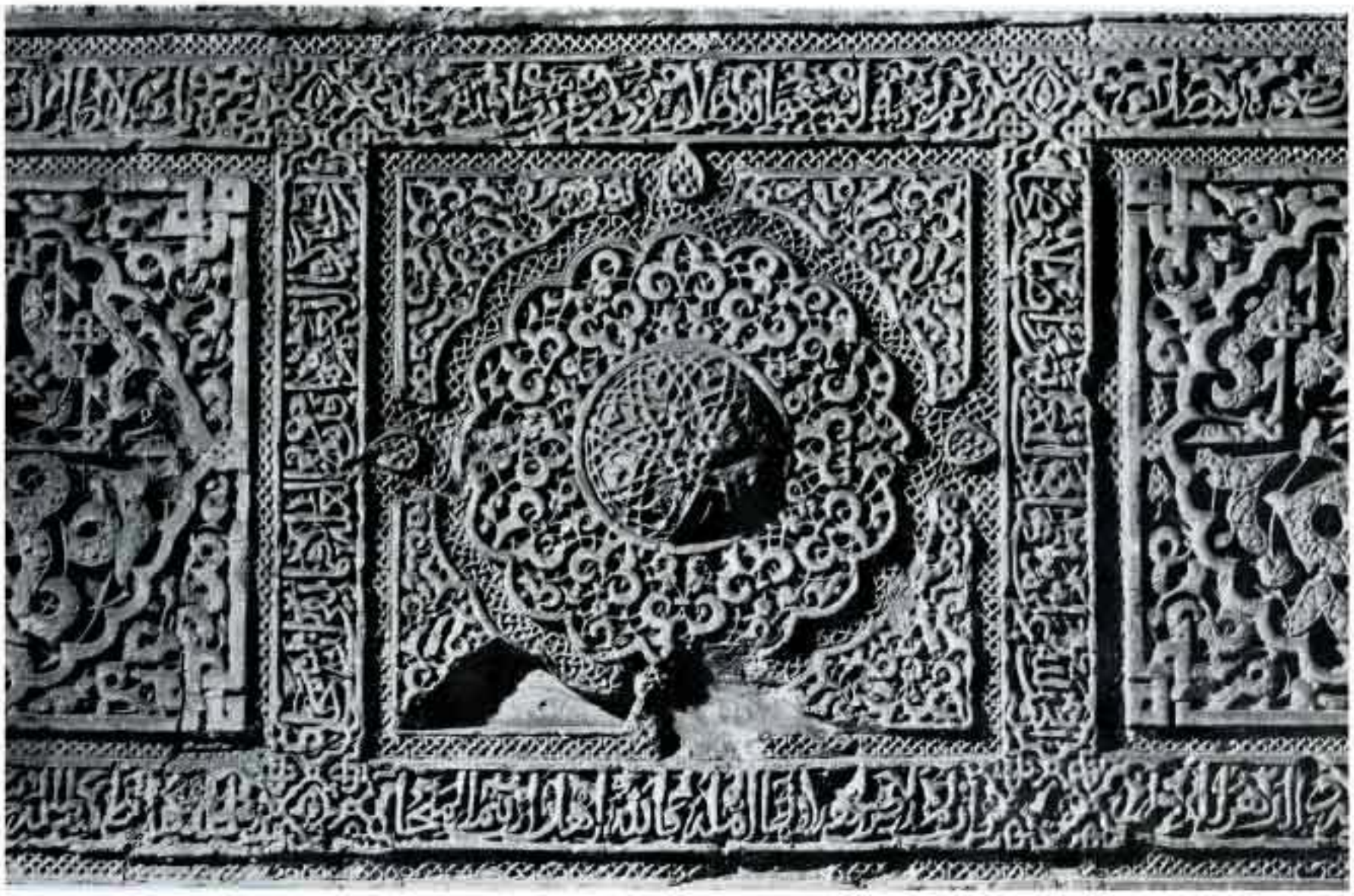
[18] Nuestro maestro el doctor Bermúdez Pareja halló, en los testeros de la cama de la alcoba oriental de la Sala de la Dos Hermanas, unos pequeños clavos que tenían adosados unos finos hilos de seda; esto demuestra que sobre el estuco se colocó una tapicería de seda, la cual en el momento del despojo se arrancó, dejándonos el indicio señalado en la parte superior de los muros, donde, debido a la altura, no se molestaron en desclavar.

se suele hacer la vida a lo largo del caluroso estío, aparecen ornamentados con lujosas yeserías policromadas, las cuales hacen la misma función que los tapices y las telas, pero no producen calor, son fáciles de renovar y de pintar si pierden el color, aparte de que su coste es ínfimo al lado de los valiosos tejidos y tapices que se fabricaban. Para quitarle a las placas de yeso las aristas vivas producidas por los moldes, se les daba una imprimación de cal disuelta en agua, consiguiendo con esto una finísima película que anulaba toda rigidez ya que bombeaba los planos y redondeaba las aristas, convirtiéndolas en blandas y suaves [19]; una vez que se policromaban con colores reposados el efecto era, sin duda alguna, el de un tapiz.

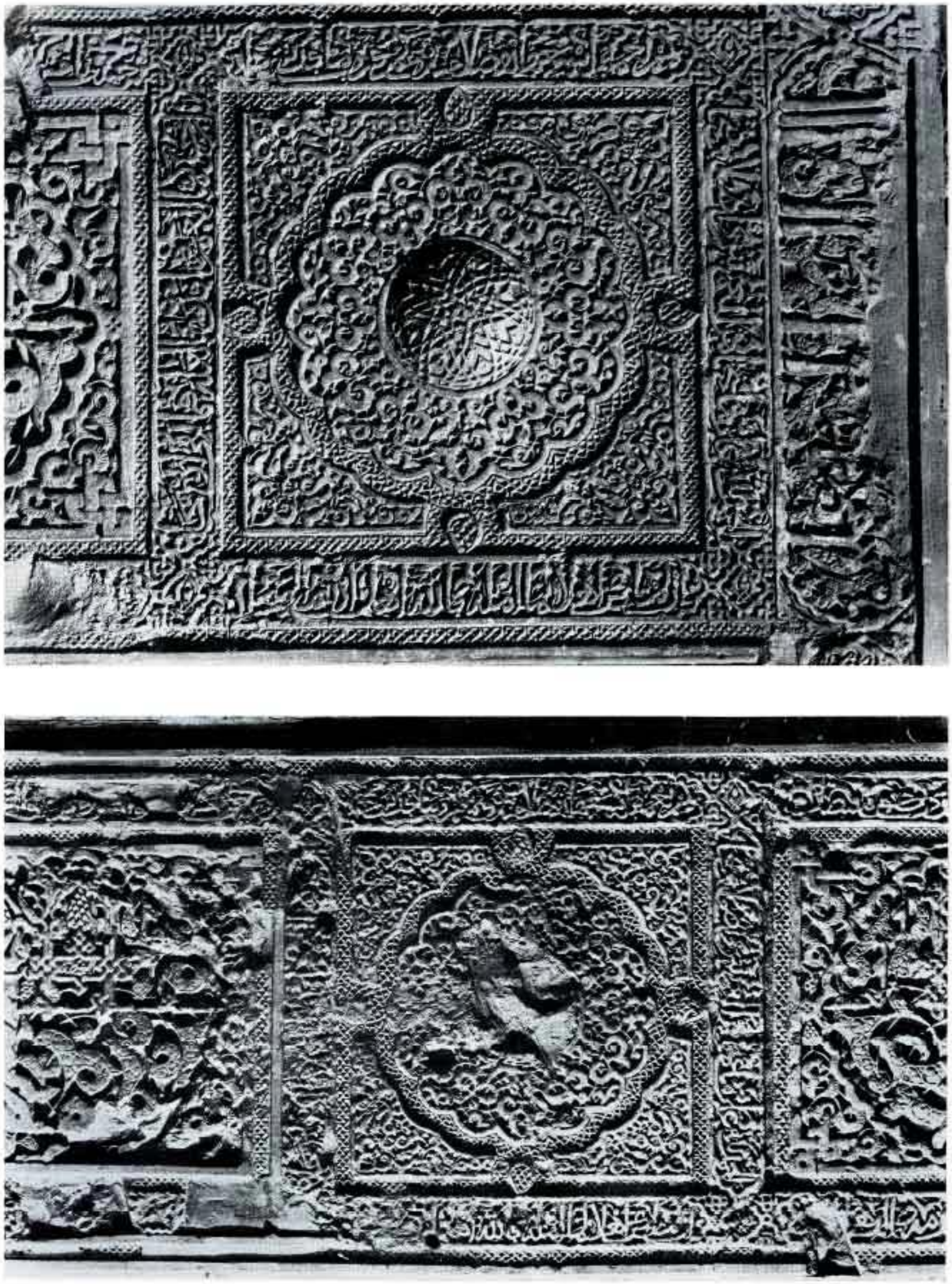
---

[19] Según nos ha referido nuestro maestro don Félix Hernández Giménez, un procedimiento similar se utilizaba para cubrir el poro de la piedra en la Córdoba califal.





Paños decorativos en la Torre de las Damas.



Paños decorativos en la Torre de las Damas.

Pendon de las Navas de Tolosa. (Monasterio de las Huelgas en Burgos.)

El Pendón de las Navas de Tolosa.

DOCUMENTOS SOBRE LA TORRE DE COMARES (1686)

POR

MATILDE CASARES LÓPEZ

INTRODUCCIÓN

EL cuidado y la restauración de la Alhambra, ha sido una preocupación casi constante desde que fue tomada a los musulmanes. Al principio, se puede decir, que el interés por su conservación atendia más al símbolo (victoria del cristianismo frente al Islam) que a lo arquitectónico y artistico.

Debido a las constantes luchas, tanto internas como externas, a que se vieron sometidos los últimos reyes nazaritas, el estado de la Alhambra tras la conquista era deporable, asi que el primer problema que habia que afrontar en los nuevos dominios, era ocuparse con urgencia de su reparación. En un primer momento, estas reparaciones se hicieron siguiendo fielmente el espiritu y la trayectoria del arte musulmán y posteriormente, cada momento le fue dando su toque personal según las directrices que iba imponiendo cada época.

De las restauraciones que se han hecho en este conjunto arquitectónico, merece especial interés, para mi, las de la torre de Comares por haber sido el objetivo central de mis investigaciones. He encontrado documentación abundante a este respecto, en el Archivo de la Alhambra y en el Archivo General de Simancas, con ella voy a hacer una breve historia de la torre desde 1585 hasta el 29 de mayo de 1686, fecha en que se entregan los documentos que presento como inéditos en este artículo.

Breve historia sobre las restauraciones de la Torre de Comares

Se empiezan a tener noticias del cuarto y la torre de Comares a partir de 1585, año en el que según un documento [1] del archivo de la Alhambra, se compraron cerrojos con sus cerraduras y llaves para dos alhacenas del cuarto de Comares. En septiembre de este mismo año, se aderezaron sus pinturas como consta en el documento antes citado y que dice textualmente: "Se gastaron 600 panes de oro para el aderezo del Cuarto de Comares más cien panes de plata".

En 1588, otro documento [2] expone las condiciones que "se an de guardar en lo que se a de pintar y dorar en la torre de Comares". Según esto, se "remendaron" algunas yeserías de buenos y finos colores", recalca el texto la forma de templarlos [3] para que parezcan antiguos y para que su duración sea más larga. Estas pinturas y labores, fueron vista, como consta en otro legajo [4] del Archivo de la Alhambra, por el escribano público Bartolomé Vilchez, Juan Aragón, Juan Ramírez y Manuel del Pino, declarando que estaban bien hechas y acabadas de todo punto. La obra costó 166 ducados.

A partir de 1590, las reparaciones adquieren más importancia debido a una catástrofe. Ya es conocida la explosión producida por el incendio del taller de un polvorista situado entre la Puerta de Guadix y el rio Darro, cerca de San Pedro. Muchos fueron los edificios afectados, entre ellos, el recinto de la Alhambra del que tenemos noticias gracias al informe hecho el 18 de febrero del año antes citado, por Juan de la Vega, aparejador de las obras reales, por mandato del Alcaide de la Alhambra don Miguel Ponce de León [5]. En el recinto la detonación afectó sobre todo a los edificios que dan al norte, entre los que se encuentra la torre de Comares. Respecto al cuarto de dicha torre dice: "...asi mesmo la cuadra principal ques la torre de Comares rompió y quebró derribando por el suelo bedrieras que tenía dicha sala altas y bajas y otras qu'estan en la entrada de dicha quadra sobre las puertas d'ella de manera que no estan de provecho..."

"...las labores de yeseria están muy afectadas cayéndose. Se hicieron pedazos cinco ventanas al caer al bosque..."

"...y así mesmo se levantaron hacia arriba y avejigaron por muchas partes los

---

[1] Legajo 240 del Archivo de la Alhambra.

[2] Legajo 6-2 del Archivo de la Alhambra.

[3] "con guebo puesto a punto y no vayan con cola para que los colores tengan perpetuidad".

[4] Legajo 21-4 del Archivo de la Alhambra.

[5] Este documentado ha sido publicado por don Jesús Bermúdez Pareja y la Srta. M.ª Angustias Moreno Olmedo en Cuadernos de la Alhambra, núm. 2, pp. 41-58.

suelos hollados, desbaratando las solerías d'ellos, y así mesmo rompieron e derribaron por el suelo muchas puertas y ventanas".

Las obras empezaron rápidamente, ya que en septiembre del mismo año, se tienen noticias [6] de que Miguel Guerrero compró doce mil ladrillos "para el reparo de la torre de Comares que hizo el incendio de la pólvora". También se libró una cantidad para que este mismo azulejero reparase los daños.

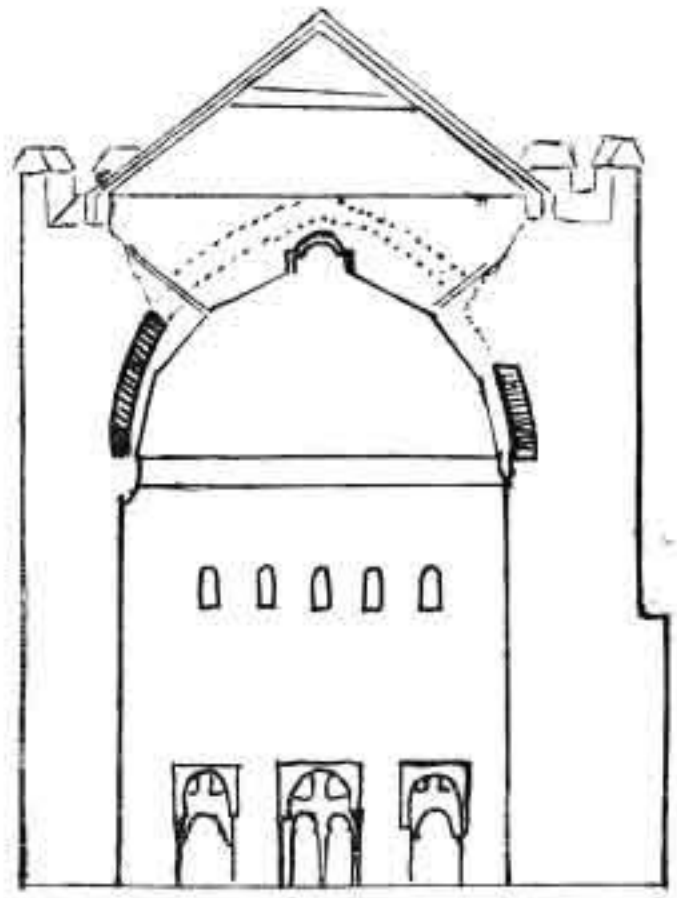


Fig. 1.—Estado en que queda la Torre de Comares después de la obra realizada en el siglo XVII

El 24 de septiembe de 1693, Francisco Ruiz, pintor soldado, se presentó ante Pedro Saavedra, escribano público, diciendo que había acabado la guarnición de 15 vidrieras grandes y 18 pequeñas y quatro pedazos de yesería blanca que es todo para la quadra principal de Comares" [8]. El costo fue de 250 reales.

Reparaciones de este tipo siguen haciéndose en los años siguientes. Pero cuando empieza a hacerse notar su ruina, es a partir de 1686 [9]. Esta será la causa por la que en el siglo XVII, se van a realizar algunos cambios que afectarán

[6] Leg. 21-14 (Archivo de la Alhambra).
[7] Leg. 210 (Archivo de la Alhambra).
[8] Idem.
[9] Leg. 151-1 (Archivo de la Alhambra).

a la forma primitiva de la torre. Para mejor comprensión del problema, veamos las opiniones de los maestros de obras que serán los que vayan gestando la realización de esta obra.

En abril de 1644, Miguel Guerrero y Juan López, reconocieron la torre de Comares y vieron los reparos que era necesario hacer. Dos grietas en los pilastrones centrales (véase lámina II) que dan al norte, sembraron la inquietud entre los encargados de la mantención de la Alhambra. La longitud debía de ser considerable. Lo mismo ocurrió con la grieta que se abrió en el suelo, ya que llegaba hasta las bóvedas de los acuartelamientos subterráneos, según reza el documento, señalando además que no pasa más abajo por ser macizo. La solución que dieron para este reparo fue la de macizar todas las ventanas bajas con piedra "...de la cantera del rey..." (Alfacar), tanto las del norte como las de levante y poniente, dejando unas "...de tres cuartas de afuera y dos baras y cuarta de alto...", "...y estas ventanas vayan adinteladas y la del norte con dovelas por tener más hueco...". Por lo que respecta a la bóveda, expresan la necesidad de bajarla y sustituirla por una armadura [10].

En junio de este mismo año [11], Miguel Guerrero, maestro mayor y Juan López, maestro de albañilería, escriben una carta diciendo haber reconocido la torre de Comares, dando su parecer y entregando las plantas y el perfil de dicha torre. Esta carta la firmaron y entregaron "a Don Xines de Gadea, veedor y contador de las obras reales". [12]. La opinión de estos dos maestros es la misma que la expresada anteriormente.

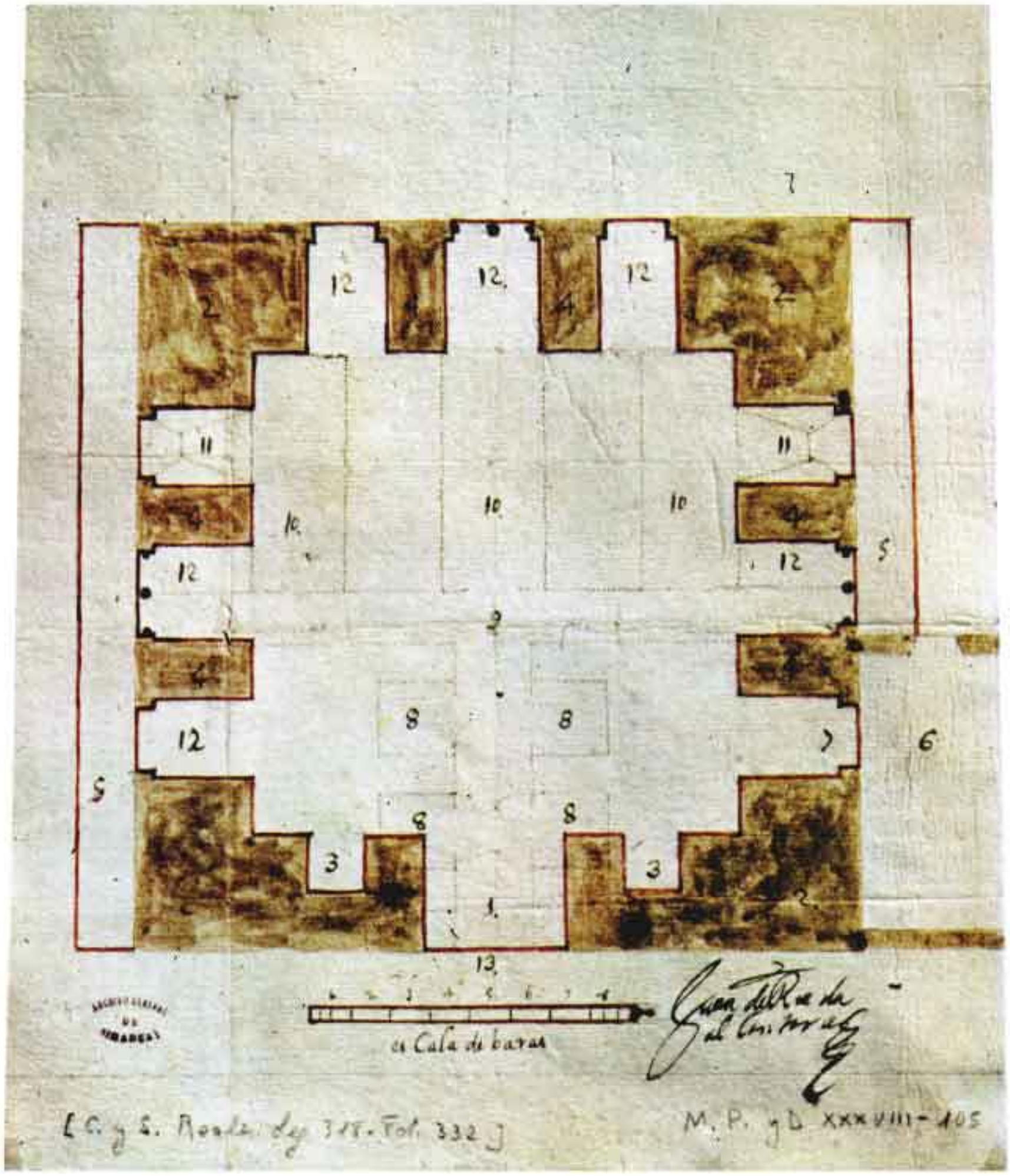
También en 1644, Bartolomé Lechuga, maestro mayor de las obras reales de la Alhambra, da cuentas a su Majestad de los mismos daños. Según se desprende del documento, se dedicó a observar diariamente la grieta y pudo ver cómo iba abriéndose cada vez más. La cerró con yeso "...para experimentar si caminaba el dicho daño adelante..." y se volvió a abrir...", "y (sigue diciendo) la dicha quiebra sale afuera y sin llegar al cimiento de la dicha torre se desgaja y va a salir al balcón de la bóveda" [13]. Para su reparación da dos planes a seguir: el primero que se descargue la dicha torre, deshaciendo la bóveda de ladrillo que la cerraba y todas las almenas y los gruesos de las paredes, "...hasta que encima dellas se pueda sentar una armadura de madera, a cuatro vertientes y cubierta de

[10] Leg. 206-2 (Archivo de la Alhambra).

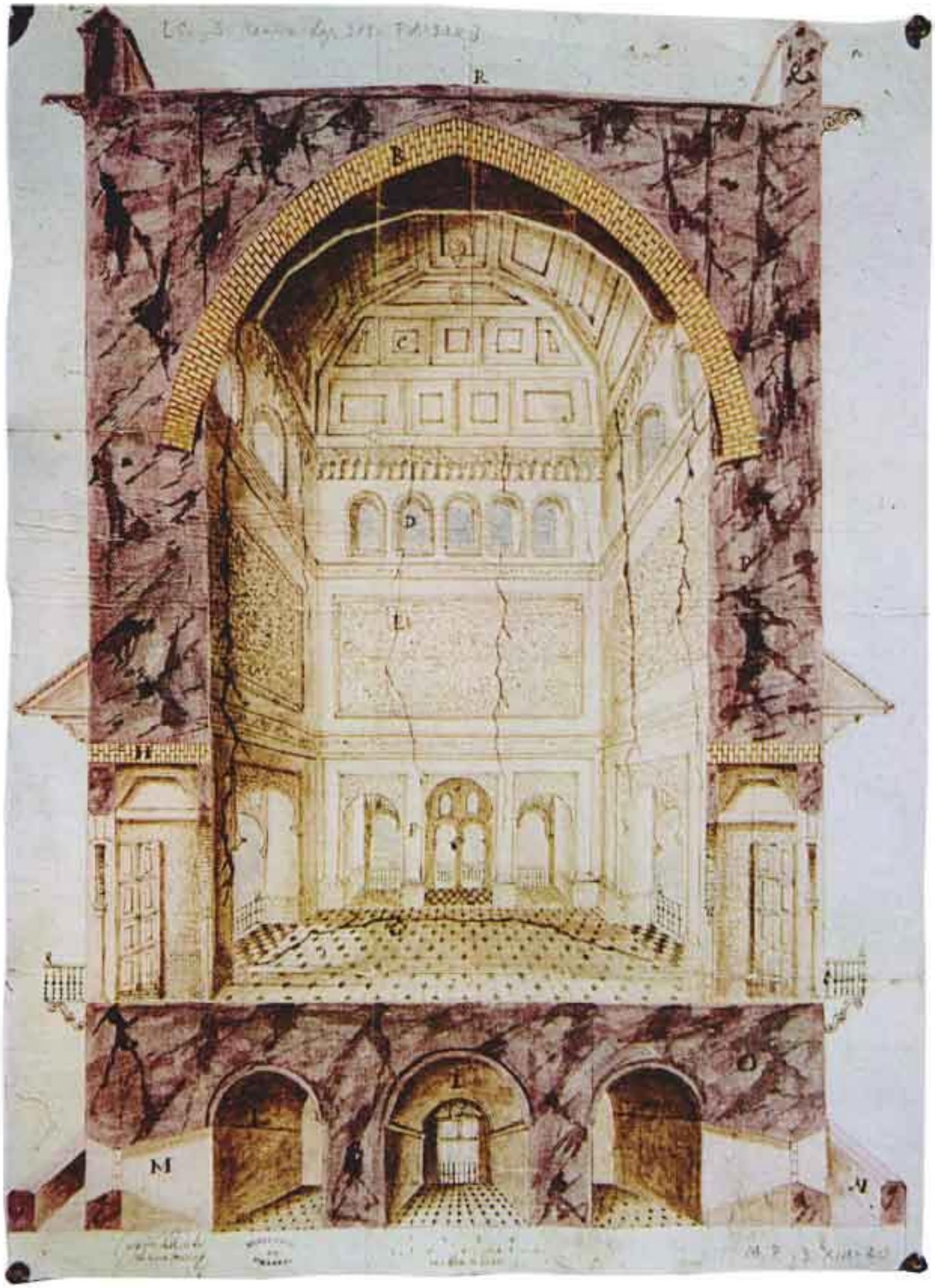
[11] Legajo 206-1 del Archivo de la Alhambra.

[12] Esto está escrito en una hoja pequeña que recoge otro documento expedido el 13 de Junio de 1644.

[13] Refiriéndose al que existió en el lugar donde hoy se emplaza una saetera en el acuartelamiento central de los subterráneos.



Planta de la Torre de Comares por Juan de Rueda Alcántara.
(Archivo General de Simancas M.P. y D. XXXVIII-105).



Alzado de la Torre de Comares por Juan de Rueda Alcántara, maestro mayor de las Obras Reales de la Alhambra en 1686. Este documento gráfico expresa claramente su estado de ruina.
(Archivo General de Simancas M.P. y D. XIII-60.)

teja, que quede a tal altura que no tope con la bóveda de madera, que oy está hecha, y para demostración de la forma que se a de guardar para hacer el dicho reparo de la torre, y pequeño, e hecho traça que demuestra el corte por enmedio dellos en que se declararon los inconvenientes referidos...".

El segundo plan para repararla sería: "...echando dos estribos en las esquinas, como van demostrados en dicha traça y que cada uno tenga de frente cinco vasas y que sean de tova con muchas piedras largas que a trechos entren a tiçon en dichos estribos y que entren una dentro en la pared de dicha torre, para que reciban y ayuden a sustentar hacia arriba, y lo mismo se a de hacer con los sillares que arriman con dicha torre...".

Pero el estado de la torre sigue de mal en peor, durante los veintidós años siguientes. Con el transcurso del tiempo, se fueron abriendo nuevas grietas constituyendo un serio peligro para el conjunto arquitectónico y para la ciudad. Del 5 de febrero de 1686 es el documento de Juan de Rueda Alcántara en el que da fe de haber visto y reconocido todo el recinto, y en particular la torre de Comares, haciendo constar en dicho informe el estado ruinoso de la misma y señalando las consecuencias que puede acarrear su derrumbe [14]. A partir de esta fecha, las visitas a la torre van a ser continuas. El 9 de febrero de 1686, Diego Martinez de Sotomayor firma un documento en el que dice haber mandado a Juan de Rueda Alcántara para que viera este edificio. El arquitecto reconoció de nuevo la torre y examinando los desperfectos, dio cuenta de la suma necesaria para su reparo. Esta debería ser de noventa y seis mil reales [15].

El 12 de marzo —seguimos en el mismo año— el cabildo, teniendo entendido el gran riesgo que amenazaba la torre y viendo que era necesario poner pronto remedio, acordó que se reunieran todos los autos sobre el particular y que se llevara al arquitecto Juan de Rueda Alcántara a verla de nuevo para que declarase su estado y viese los reparos que eran más necesarios [16]. Juan de Rueda cumpliendo con esta orden, subió acompañado de los maestros y alarifes de albañilería carpintería, con el cantero y aparejador. Entre todos reconocieron la torre de Comares —como consta en otro documento [17]— el 23 de este mismo mes y año.

El 4 de abril, Juan Vázquez de Villarreral, caballero veinticuatro, y Salvador de Morales, jurado de la ciudad, mandaron a Juan de Rueda Alcántara con los

[14] Casas y sitios Reales. Legajo 318, Folio 337 del Archivo General de Simancas.
[15] Idem. Folio 331.
[16] Legajo 206-2 del Archivo de la Alhambra.
[17] Casas y Sitios Reales. Legajo 318, Folio 356. Archivo General de Simancas.

alarifes y demás maestros para que hicieran el informe definitivo con toda claridad, acompañado "...con la demostración de su fábrica, longitud y latitud, fondos y medidas, demostrando en ella las quiebras que se an reconocido en su fábrica con toda individualidad para acompañar a dicho informe y cuenta que se a de dar a su Magestad" [18]. Una vez cumplida esta orden, el arquitecto y los demás maestros comparecieron ante notario dando las explicaciones pertinentes sobre el asunto. Este documento (que encontré en el archivo de Simancas), recoge todo lo referente a la torre ocurrido entre el 12 de marzo y el 12 de agosto de 1686. Está firmado por José del Baño Montañés oidor mayor del cabildo y ayuntamiento de la ciudad. Comprende el auto, vista y declaración sobre los reparos de la torre. Por su extensión he creído necesario limitar su texto al apartado que constituye la "declaración".

A continuación se da la transcripción paleográfica de ese apartado del documento.

Texto

Declaración.—En la ciudad de Granada a veinticuatro dias del mes de mayo de mil e seiscientos ochenta y seis años, padecieron Juan de Rueda Alcántara maestro mayor de las obras desta çiudad y de las reales del Alhambra de ella —Salvador Martín, Manuel Gonçales, Diego Gonçales, Alonso Gallardo, Francisco Rodríguez y Pedro García, maestros y alarifes actuales y que an sido del arte de la albañilería desta ciudad. Manuel Risueño, Jerónimo de Molina y Francisco Gutiérrez y Andrés Alonso, maestros actuales y que an sido del arte de la carpintería, y Francisco García, alarife que ha sido maestro mayor de las obras de la santa Iglesia desta ciudad, y Juan de Páramo, maestro de cantero y aparejador della y con juramento que hizieron a Dios y a la Santa Cruz en forma de derecho— dijeron que en cumplimiento del auto antes escrito, en bisto y reconocido la torre y cuarto de Comares que está en la casa real de la Alanbra, la cual se está undiendo por aberse remobido y quarteado sus paderes de forma que se an enpeçado a rebentar y saltar lo labrado dellas por causa de los pilastrones de entre bentana y bentana. Fueron echos del tiempo de su fábrica de ladrillo y tierra colorada y las paderes de ormigón pisado y ligado con dicha tierra, y una bobeda esquilfada de dos pies y medio de grueso, llanas las enjutas y terraplenadas de la mesma pasta enpeçando de veintiuna baras de ancho por caua en diez y nuebe baras, tiniendo çiquenta y una y tercia de alto hasta las almenas y de

[18] Casas y Sitios Reales, Legajo 318, folio 356 (Archivo General de Simancas).

grueso, por la parte del río Darro, tres baras y media y por los lados tres baras. Con lo que el mucho peso está empujando las paderes y las a traido a ruina muy próxima y sucediendo grande daño a esta ciudad. Porque precisamente se a de atajar en dicho río con que se pueden arruinar muchas iglesias y casas y en particular la parroquia de San Pedro y San Pablo, ques una de las mejores de esta ciudad, casas principales y carmenes con viviendas echando el agua por la calle de Darro Abajo, haciendo muchos daños e inundaziones. Y para ebitar tanto perjuicio y reparar la dicha torre que es el principal quarto de la dicha casa real y el edifiçio mejor que ay en muchas leguas, es necesario çalsar seis pilastrones de piedra de Alfacar, cantera de su Magestad, maziçado para ello las bentanas como lo están las que miran a levante, alegrar todas las raxas y maziçarlas hechando si fuere nezesario algunas aspas enbebidas, así por de fuera como por de dentro, haxiendo dichos diferentes calçamentos, por la parte de afuera y todos lados. Y hechos es muy conbiniente el desbaratar la bóbeda para aliviar de tanto peso las paderes que cada día se ban quarteando más por tener el dicho quarto treçe baras y media de gueco.

Correspondiendo su alto y quitada la dicha bóbeda, echarle una harmadura con su estribado de pinos, atirantada de lo mesmo, buscando el aria de la pared por la parte de adentro, dejando su hermosura y adorno que oy tiene de almenas y desaguaderos y paseos entre almenas y harmadura, haciendo unos calzamentos y arcos en diferentes rajas que se an abierto en las bóbedas bajas que caen debajo del dicho suelo ollado que algunas reconoce aberse baziado después que se hizieron. Y con todo lo referido, quedará dicha torre y quarto descargado y con siguridad. Todo lo qual declararon ser lo cierto y berdadero y a su leal saber y a su leal saber y entender y es la berdad so cargo del juramento que fecho tiene y lo firmaron, ecepto Salbador Martín, por no saber; Francisco García Orexon, Juan de Páramo, Francisco Rodríguez, Manuel Risueño, Diego Gonçales, Alonso Gallardo, Francisco Gutiérrez, Pedro García, Juan de Rueda Alcántara, Manuel Gonçales, Andrés Alonso de Castellanos, Jerónimo de Molina, Ante mí, [19].

Miguel del Río

Cinco días más tarde, 29 de mayo de 1686, según consta en este mismo documento, Juan de Rueda Alcántara, entregó la planta petipie y el diseño de la torre de Comares y la declaración de ambas conforme las letras del A,b,c. Documentos todos que encontré en el Archivo General de Simancas que describo y transcribo paleográficamente a continuación.

[19] Casas y Sitios Reales. Legajo 318, fol. 356 (Archivo General de Simancas).

Documentos inéditos sobre la Torre de Comares

En el Archivo General de Simancas, en la Sección de Casas y Sitios reales y en el legajo 318, se encontraban estos tres documentos, sobre la torre de Comares. Los dos primeros gráficos y un tercero literario explicación de los anteriores [20].

Se encontraba en primer lugar, la planta de la torre pintada sobre "papel listado" con puntizones y corondeles, aquellos bastantes claros y éstos, más desvaídos. El documento mide 40,2 centímetros de largo y 28 centímetros de ancho. En él se aprecian las dos primeras plantas de la torre. La primera, correspondiente a los subterraneos, señalada con puntos (véase lám. I) y la segunda correspondiente al Salón de Embajadores, con una línea continua más gruesa en color rojo. Lo que corresponde a lo macizo de la torre, está relleno en color sepia, de manera, que se puede observar a simple vista lo que es muro y lo que es vano.

Las estancias principales de estas plantas, así como las partes más importantes, van señaladas con números que se explican en la declaración del diseño que transcribo paleográficamente, después. La planta fue diseñada por Juan de Rueda Alcántara, maestro mayor de las obras reales de la Alhambra por aquellas fechas (cuya firma va al pie del documento), según la escala de varas [21].

Comparando la planta del documento con la actual, podemos establecer algunos cambios, tanto en su estructura externa como interna. Por lo que respecta a los subterraneos (véanse fig. 2 y 3), el documento indica que la entrada se hacía a través de la Sala de las Ninfas, señalada con el núm. 13, y pasando por un corredor con dos alacenas a ambos lados (señaladas con el núm. 8), se llegaba al adarve subterráneo que recorre la torre de Comares de oeste a este, dándole acceso a los tres acuartelamientos existentes en la parte norte. Este adarve subterráneo, cubierto por una bóveda de medio cañón, tenía salida, por un lado, al adarve lateral oeste, que como en la actualidad enlazaba con el camino de ronda general para salir a la torre de La Tahona; y por otro, al adarve lateral este que, como se ve en el documento, quedaba cortado. Hoy este lado también tiene salida a un adarve (cubierto en época cristiana) que conduce a un ensanchamiento en forma de plazoleta, en donde está la entrada a la parte baja de la Torre de Abul-

[20] El número de sus folios era: el de la planta 332; alzado 333 y la explicación de ambos que constituye un tercero 357. Pero al darlos a conocer, los dos primeros cambiaron de sección y signatura. Ahora se pueden localizar en la sección de mapas y planos el 332: en el Legajo 38, folio 105; y el 333 en el Legajo 13, folio 60.

[21] Una vara corresponde a 0,85 metros.

Hachad. Por lo que respecta a la antigua entrada, quedó cortada, en época reciente, con un muro de hormigón.

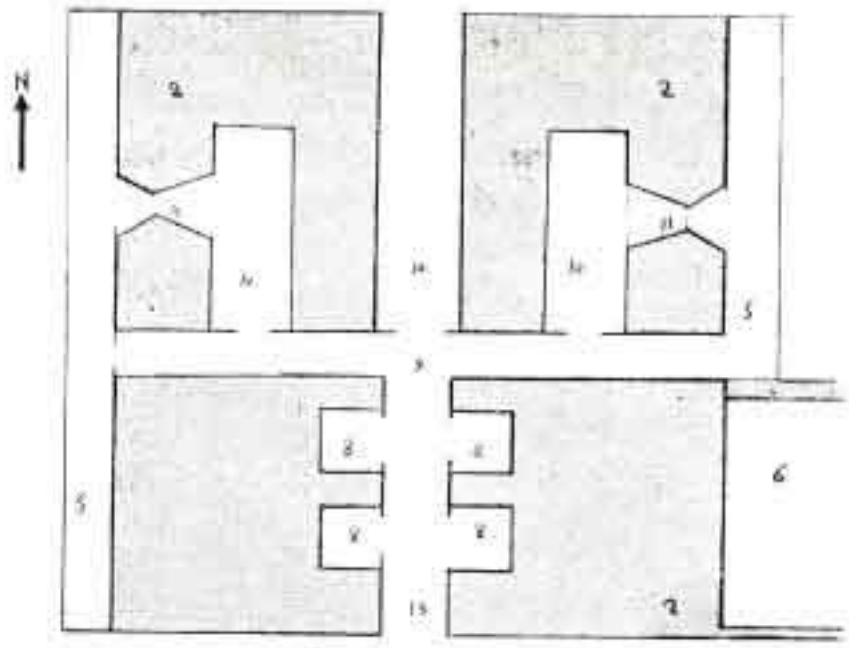


Fig. 2.—Primera planta de la Torre de Comares correspondiente a los subterráneos, según el documento de Juan de Rueda Alcántara

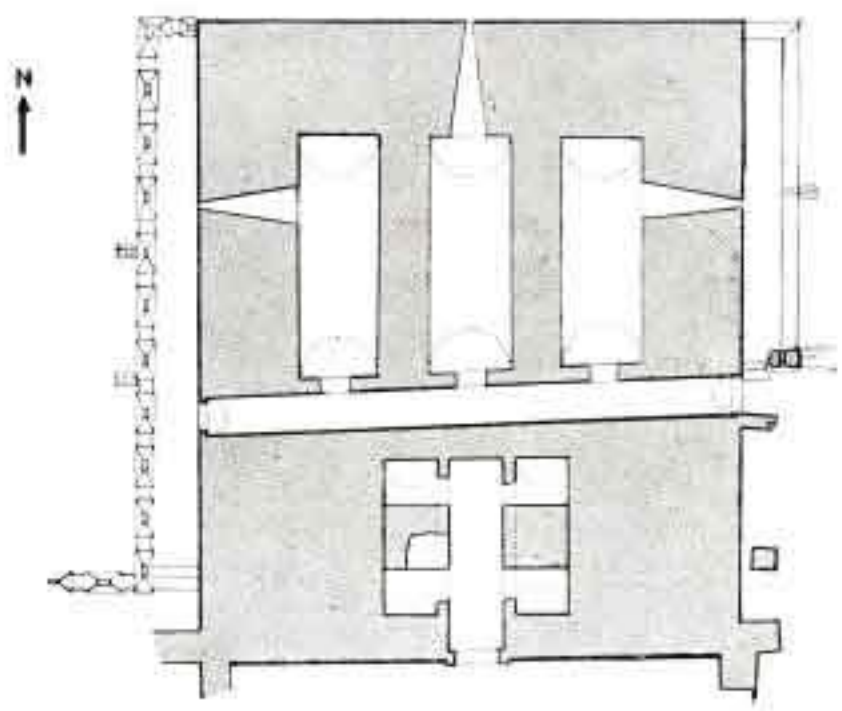


Fig 3.—Plano actual de la primera planta de la Torre de Comares correspondiente a los subterráneos

En cuanto a la parte externa, y a la vista del documento, habría que señalar la carencia de almenas, que hoy presenta el adarve oeste y que el documento de Juan de Rueda Alcántara no señala. Es posible que no las tuviese, ya que un

grabado hecho por Richard Ford, en 1832 [22], en el que se ve el lienzo oeste de la torre de Comares, tampoco aparecen.

En cuanto a la segunda planta (véanse figuras 4 y 5), no se aprecian cambios de ninguna clase.

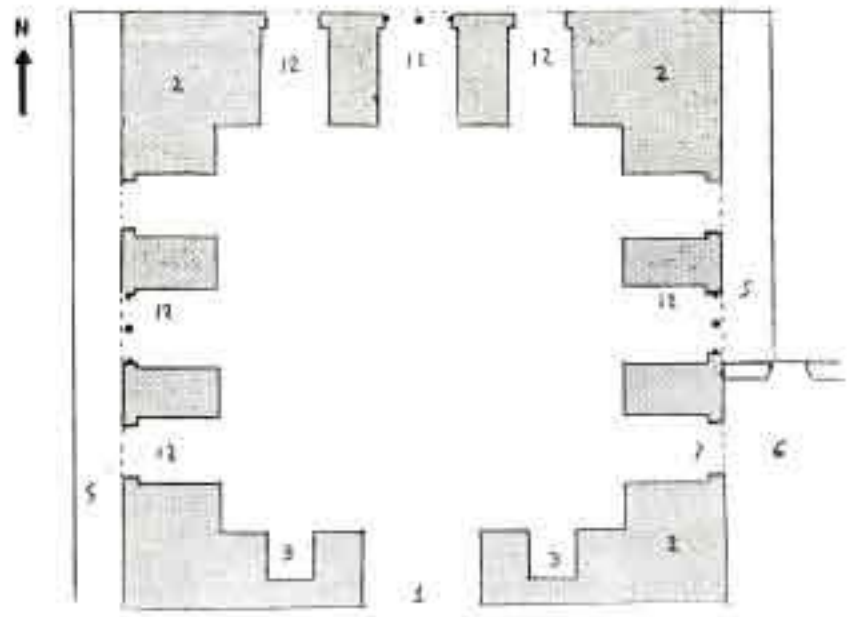


Fig. 4.—Plano de la planta principal de la Torre de Comares. Según el documento de Juan de Rueda Alcántara

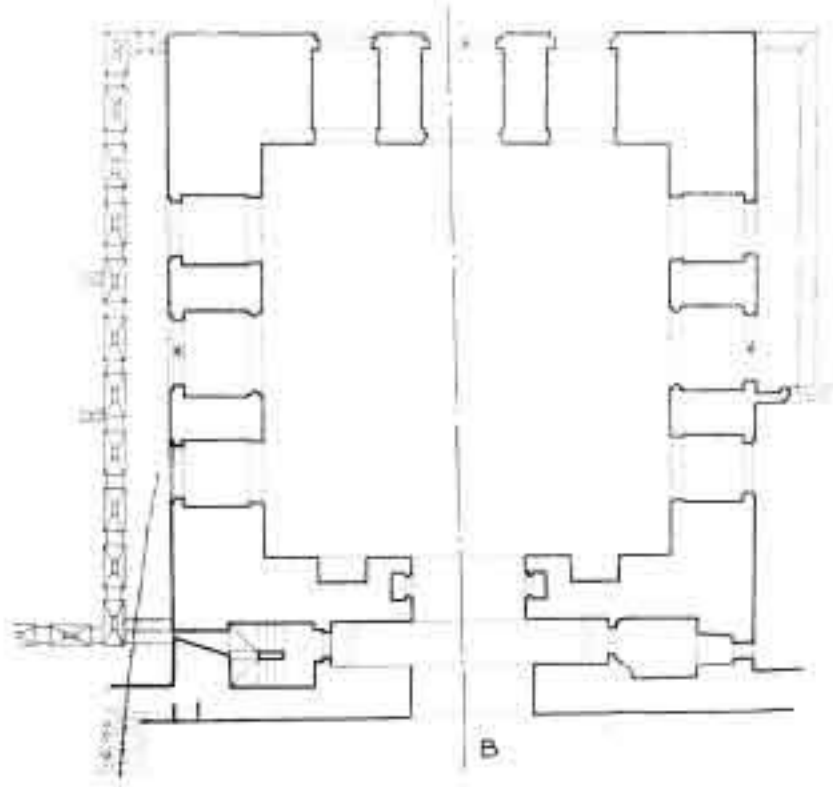


Fig. 5.—Plano de la 2.ª planta, correspondiente al Salón de Embajadores, en su estado actual

[22] Vista panorámica desde la parte baja de la Torre del Homenaje (Archivo de la Alhambra).

En segundo lugar, y en el mismo legajo, folio 333, se encontraba el alzado de la torre de Comares (véase lám. II), con mayores dimensiones que el anterior: 53,2 centímetros de largo por 39,6 centímetros de ancho, y también policromado. La calidad del papel es la misma en ambos documentos, listado y con puntizones y corondeles, pero la belleza del alzado supera la del diseño de la planta, en colorido y en ejecución.

En este documento, parte gráfica del estado de la torre de Comares, se pueden observar las grietas, que tanto preocuparon a los alcaides de la Alhambra, al Cabildo y a la ciudad, pintadas en color ocre. La que ocupa casi todo el suelo del salón, sería la que calaba hasta las bóvedas de los cuartos bajos (como reza uno de los documentos antes citados). Estos desperfectos se produjeron, según la opinión de los maestros de obras a causa del mucho empuje que recibían las paredes de la bóveda de ladrillo (representada en el gráfico en color negro y retocada en un amarillo, casi anaranjado) y que cubría el artesonado de madera. Es curiosa la forma de representarlo. Lo han concebido con casetones renacentistas. Se puede decir que lo único que concuerda con la realidad de esta bóveda es el cubo de mocárabes que presenta en su núcleo central. El dibujarlo de esta forma, sería debido a la dificultad de reproducir fielmente y con rapidez, todo ese laberinto que constituyen el conjunto de sus zafates.

Si seguimos haciendo comparaciones entre la Torre de Comares del documento y la actual, notaremos la ausencia de la bóveda de ladrillo. Esta fue desmontada pocos años después (1670-74) tal y como habían propuesto los maestros y alarifes de albañilería (véase fig. 1). En su lugar, se puso una armadura con estribado de pino, cubierta de teja. El tejado subsistió hasta 1930, fecha en que Leopoldo Torres Balbás realizó su desmonte dejándola tal y como hoy la conocemos.

También se echan en falta, los guardapolvos y los balcones sobre tornapuntas que aparecen en el documento en todas sus fachadas, y de los que hoy solo se conservan los que dan al lienzo este. Los demás se han perdido. En su lugar, se pusieron las barandas que hay en la actualidad y que anteriormente habían sido utilizadas como tirantes de mantención en la Sala de la Barca, antes de que ésta se restaurará definitivamente [23].

El otro balcón que reproduce el documento en el acuartelamiento central de los subterráneos, tampoco existe en la actualidad. Este se conservó sin embargo hasta el s. XIX, ya que en los grabados que hay en la Alhambra de Richard Ford

[23] Datos facilitados por don Jesús Bermúdez Pareja.

(1832) aparece, en el lugar que hoy ocupa una saetera de unos 20 centímetros de luz al exterior.

Siguiendo con estas comparaciones, hay que hacer constar que en el alzado de la torre, Juan de Rueda Alcántara tampoco dibujó las almenas del adarve oeste, con lo que se podría corroborar lo que dije anteriormente, en el año 1686 no las tenía.

Por lo que respecta a las decoraciones del interior, están concebidas en color sepia, como se puede ver en el documento; igual que ocurre con el artesonado, no se han reproducido en el documento con fidelidad. Las causas debieron ser las mismas. Sin embargo, estos fallos de índole técnica, carecen de importancia si lo sopesamos con los detalles y las calidades que el arquitecto consigue con los pocos colores que utiliza. De la sabia mezcla de las tintas con el agua, consigue los efectos de luces y penumbras. Un dato curioso que podríamos señalar ante la observación del documento, sería el hecho de que a pesar de la rapidez con la que parece que se hizo este alzado, Juan de Rueda se permitió el lujo de hacer entrar el sol por el alhamni o camarita oeste (la más próxima al muro norte). Por este pequeño detalle, me atrevería a decir, que el arquitecto dibujó este alzado bajo los efectos de la luz de la tarde, ya que por la posición de la torre, el sol solo baña la fachada de poniente a estas horas.

Por último, y para terminar con este estudio comparativo, habría que señalar que el artista presenta una perspectiva de la torre que le da más profundidad que la que en realidad debería de tener por ser la sección de su mitad, y sin embargo, en el dibujo del alzado da la sensación de estar viendo la torre entera.

Estos documentos se completan como dije anteriormente con un tercero en cuyo encabezamiento se lee: "Declaración de el diseño y plantas de la torre de Comares conforme a las letras del A,b,c,".

El papel en que está escrito el documento, es de la misma calidad que el de los dos anteriores, sólo que un poco más fino. También se encontraba en la Sección de Casas y Sitios Reales y en el mismo legajo [18] pero no era contiguo a ello, esto nos lo puede indicar el número de sus folios: 357.

A continuación se da la transcripción paleográfica del mismo.

Texto

Declaración del diseño y plantas de la torre de Comares conforme a las letras del A,b,c.

— Lo que va señalado con la letra *A* es el terraplén de la vóbeda.

— Lo que va señalado con la letra *B* es la vóbeda esquilfada y la que hunde las paredes por el mucho arrempujo y faltarles de su estribo.
— Lo que va señalado con la letra *C* es la vóbeda o artesonado de madera que hay debajo de la esquifalda.
— La letra *D* son las ventanas que caen por vajo del artesonado y en cada ángulo se an de cerrar dos, que son las que cargan sobre los pislastrones de las ventanas.
— La letra *E* son las señales de las rajas que an echo las paredes de dicha torre.
— La letra *F* son los pilastrones de entre ventana y ventana fabricados de ladrillo y tierra colorada i por ello se an quarteado.
— Lo que va señalado con la letra *H* son los arcos que ay en cada una de las ventanas y cargan sobre dichos pilastrones.
— La letra *G* es una quiebra que se a echo en la solería de la misma forma que va señalada.
— La letra *I* es una vóbeda que se abrió en el terreno por vajo del suelo de dicha torre.
— La letra *L* son dos vóbedas que se abrieron de la misma forma que la de enmedio.
— La letra *M* es dos vóbedas que se abrió en cada lado.
— La letra *N* es un paso que ya en cada lado de dicha torre de vara y media de ancho.
— La letra *O* es el terraplén que quedó entre la solería y caue de vóbedas.
— Lo que va señalado con la letra *P* es el grueso de las paredes de dicho quarto.
— Lo que va señalado con la letra *Q* es el adorno de almenas que tiene dicha torre en lo alto.
— *La letra R es la solería que tiene en lo alto dicha torre.*

A continuación, el documento procede a aclarar la numeración de la planta:

— Lo que va señalado con el núm. *1* es la puerta principal de la entrada de dicha torre.
— El núm. 2 son los cuatro pilastrones de las esquinas.
— El núm. *3* son dos alacenas quai en dicho sitio.
— El núm. *4* son los pilastrones en que estriba toda la torre i son los que están quarteados.
— El núm. *5* son los pasos de un lado y de otro.

— El núm. *6* es una sala que alinda con dicha torre que sirve de salida desde el núm. *7* quen es la puerta que está tapada y las dos ventanas que le siguen que si no se ubiera echo la dicha (obra) se ubieran hundido por dicho sitio.

— Lo que va demostrado de puntos en dicha planta en lo vajo de las vóbedas, que es el núm. *8* son unas alaçenas que se abrieron antiguamente, y lo señalado con el núm. 9 es el passo que entra desde la sala de las Ninfas a dichas vóbedas que son las del núm. *10*; y el núm. *11* son dos ventanas que se abrieron del tiempo que se rompieron las vóbedas.

— Y las que van señaladas con el núm. *12*, son las ventanas que tiene dicha torre correspondientes unas de otras.

— Y el núm. *13* es la entrada que ay en el quarto de las Ninfas para dichas vóbedas y ençima del dicho quarto de las Ninfas ay el quarto que llaman Dorado, que alinda con dicha torre de Comares que es el que se calzo los años pasados por lo cual se maçizaron dos de las alaçenas del núm. *8*, las que alindan con el grueso de las paredes.

Juan de Rueda Alcántara

El hallazgo de este documento nos abre perspectivas alentadoras para futuras investigaciones sobre las torres de la Alhambra. Tema que considero interesante y al que dedico actualmente mis trabajos.

LA ALHAMBRA, EL ALHAMBRISMO Y MANUEL DE FALLA

POR

MANUEL OROZCO

SE ha venido afirmando, y hasta con insistencia por ilustres escritores, que a Falla le era indiferente y hasta hostil, el Arte Arabe y especialmente la Alhambra. Ante tan rotundas afirmaciones que encasillan o lo intentan al menos, al músico con ese cierto sector, ya superado, del antirromanticismo que ha establecido esa especie de pugilato estético e ideológico, entre uno y otro Palacio, el Arabe y el de Carlos I, en el recinto de la Alhambra, uno que ha realizado tantas excursiones sentimentales por el espíritu y la obra, por la vida y milagro del músico de la Antequeruela granadina, siente el imperativo, intrascendente por otra parte, de dejar las cosas en su justo lugar, entendiendo que cumple así uno de los más constantes, obstinados y hasta escrupulosos signos de carácter del músico, que no es otro que el de dejar resplandecer por encima de todo compromiso, la verdad limpia. Y la verdad es que ésta es una afirmación gratuita.

Si algo define enteramente la personalidad y el estilo de Manuel de Falla, —ya lo he dicho en otro lugar— es su terquedad en la precisión y claridad de su pensamiento y su horror a la deformación de éste. De aquí aquella precisión de su escritura hasta en las más intrascendentes sutilezas, y su total intolerancia en punto a su interpretación estética y moral. Y también en otro lugar dije al abordar su biografía, que el inmenso respeto que su personalidad y pensamiento me produce, me hizo abordar su vida y su obra, con la responsabilidad de hacerlo como si él aún viviera y en la firmeza de que no admitiría ni un elogio conce-

dido a la estimación o al halago, ni tampoco una deformación de su pensamiento y sentir. Esta fidelidad que al músico y al hombre excepcional que fue le debo y siento, me hacen salir humildemente al paso de la afirmación errónea y justificada sin embargo por otras razones, de que a Falla no le gustaba o era la antítesis del Arte Arabe.

Deberé añadir que lo desconsolador que para un granadino puede tener tal afirmación, no influye en modo alguno en esa estimación de los sentimientos o los gustos de uno de los hombres más excepcionalmente dotados del sentimiento de la belleza y, especialmente, si ese hombre es un artista de la excepcional calidad humana de Manuel de Falla, que además ha escogido para vivir, trabajar en su arte y morir... "...la Alhambra naturalmente", como le escribe una y otra vez a su amigo Angel Barrios, hijo de don Antonio Barrios, El Polinario Cónsul General de la Alhambra, como le llamarán sus amigos y viajeros.

Falla fue esencialmente, un obrero humilde de su arte y un creyente ejemplar, un mistico casi, que ejerció la fe y la caridad hasta limites casi exesivos, y Granada ejerció sobre él la extraña y paradógica sugestión de misticismo y de martirio, de exaltación de los valores estéticos y de mártir de la Historia.

Granada es la ciudad de la angustia entre esas dos culturas, entre esos signos epigonales, y Falla vive la angustia esencial de su fe y de su vida. Pero Falla fue por encima de todo, un hombre de cultura, un espiritu abierto a todas las corrientes ideológicas y estéticas, y su religiosidad —católica a machamartillo— no le impidió adelantarse a su tiempo, huyendo del espiritu cerril de tantos católicos españoles, que desdeñó por principios, en la misma medida que todo sentimiento herético o de fricción moral. Su mismo liberalismo politico procede de esa intransigencia moral de principios y sentimiento, a los que nunca sometió su juicio estético, en el que sólo interviene una valoración intelectiva superior.

El antialhambrismo de los años veinte, al que intentan adscribir a Falla, procede de dos causas esenciales, la primera de naturaleza estética en esa vuelta del decadentismo de comienzo de siglo, y la otra religiosa, en el sentido de rechazo de todo sentimiento paganizante o herético.

Dificil será, pues, adscribir a Falla a uno u otro móvil, por cuanto Falla pertenece a la generación "alhambrista" de fin de siglo, y está de otro lado muy lejos de ese espiritu cerril religioso del erasmismo que llama Américo Castro, o del "cisnerismo" que llamo yo a ese espiritu revanchista y cerrado, que niega y destruye la cultura fuera del Catolicismo.

Estas son las dos ópticas a cuya luz se ha contemplado tantas veces al Arte musulmán español y granadino, y en ninguna de ellas se instalará el espiritu su-

perior del músico, que es —digámoslo pronto— la antítesis de este catolicismo cisnerista.

Falla no llevó jamás prejuicios a la obra de Arte, y sus valoraciones están muy por encima, incluso las adversas, de toda bandería o fricción extraña. De aquí que sus consideraciones estéticas pertenezcan a un orden superior de su espíritu crítico en el que para nada interviene ni le llegan, las cargas de las humanas debilidades.

Por ello su devoción admirativa por el Monumento granadino, por la Alhambra, no tuvo otra raíz, ni la estorbó prejuicio alguno, que el de su profundo juicio estético, y su inmensa sensibilidad ante toda manifestación del espíritu humano.

Pero Falla, no lo olvidemos, es además, un hombre de su tiempo y no nos sería posible llegar a esa estructura estética y espiritual que constituye su personalidad, sin analizar aunque al paso apresurado de una visión estelar, la trayectoria histórica del hombre, del artista, y sobre todo, del mundo y la estética que le tocó vivir. Y el mundo y la estética que en cierta medida le determinó, la propia estética y materia musical de su tiempo, estuvo determinado y profundísimamente informada del más apasionante fenómeno estético y psicológico; y ese fenómeno, esa conmoción formal del universo estético y extraordinario, ese fenómeno sin precedentes ni epígonos históricos me atrevería a llamarlo el Gran Movimiento Universal del Alhambrismo Estético. Veámoslo.

La Alhambra, como fenómeno de cultura en el mundo y la vida del siglo XIX y bien entrado el XX.

Nace Manuel de Falla, en 1876. El Romanticismo está ya muy lejos pero el arte que triunfa y del que se sustenta la mentalidad literaria pertenece a su órbita estética aunque no ideológica. Han pasado muchas aguas bajo los puentes desde aquel Consejo de Viena que liquida el último imperialismo político, pero un mundo intimista y literario ha prevalecido con el espíritu del Romanticismo. De él en una u otra medida, se sustancia la segunda mitad del sglo con todas sus consecuencias culturales y estéticas. Está, en esos años del siglo, haciendo explosión, y pronto la crisis, la gran eclosión romántica que bien pudo simbolizar el genio desmesurado y frenético de Wagner que representa la etapa, o el comienzo de ella, crepuscular y soberbia del romanticismo. Mahler será la apoteosis final, esplendorosa y funeral.

Y, ¿qué es ese posrromanticismo del que el propio Falla representa la deserción, como Debussy, aunque no el logro?. ¿Qué edificio ideológico y estético puede sustituir a la gran catedral Romántica?.

Digamos que frente a la ingente representación histórica del Romanticismo, el mundo va a encontrar el vacío, ese vacío en el que acaso estamos aún inmersos o casi ciertamente, perdidos. Y ello es así porque el hombre, el hombre occidental, claro, no posee él otra sensibilidad que la clásica o la romántica, es decir utilizando los términos de Spengler, la sensibilidad apolinea y la fáustica, que es tanto como decir que no dispone de otros impulsos o resortes vitales que la razón y el sentimiento. Grecia supo encauzar el sentimiento y atemperarlo a la razón. El Romanticismo atempera o subordina la razón al sentimiento. En el fondo son reacciones instintivas del espíritu del hombre imperecedero.

Pero el Romanticismo va a conformar el mundo, y lo conforma porque infunde la gran abstracción del sentimiento, la fuerza del individuo frente al mundo, el individualismo en fin, sobre el que toda congetura sistemática es infecunda. Y el Romanticismo que está de vuelta de lo concreto de la razón, un poco de vuelta del cartesianismo y no digamos del escolatismo, va a refugiarse en el cansancio de una cultura en crisis, la cultura occidental de cuyas consecuencias hoy vivimos. Y para ello busca refugio y salida, en la evasión de occidente, en la evasión de su cultura, y descubre la gran abstracción del orientalismo producto de su propia insatisfacción histórica. Y busca en él, como antes en su propio sentimiento, su campo de aventura, una aventura espiritual y estética, pero una aventura también vivencial, intelectiva, casi mística, como una religión de los sentidos. Y esa religión de los sentidos que hemos venido llamándola sensualismo es, en fin de cuentas, el primer atributo que una mirada superficial atribuye al mundo oriental.

Europa, occidente, se sale de sí como aquella fallida fuga de Baudelaire, símbolo de ese sentimiento de evasión que el Romanticismo representa en esa desmembración de la cultura occidental que en él se inicia. Y este es el camino y no otro, —importación de los primeros juegos de té en los salones victorianos, donde las porcelanas y las lacas chinas hacen su pirueta insolente frente a los torsos de mármol de Cánova— que lleva el gusto y el instinto romántico a los palacios, y las estancias —que no los torreones y fortalezas— de la Alhambra.

El Romanticismo se hace viajero y desde las aventuras exóticas de Lord Byron, y Keat o Schelly, a los éxodos del crónico spleen de Chopin y su enterradora Jorge Sand, a Mallorca, o las aventuras de Laurennce, o Chaeteaubriand, junto a la espantada del joven Víctor Hugo de la España del dos de mayo, tiene un

componente de exotismo que se va a vertir y a torrentes en la literatura, y ya sabemos que fue Victor Hugo quién definió, no sin cierta razón, el Romanticismo como la literatura francesa del siglo XIX.

Y ¿cuál es la puerta natural de la evasión y el deslumbramiento romántico?. ¿Cuál es la bandera que siendo Europa sea a la vez la antitesis del Continente?, ¿la antitesis de unos principios, una moral y un pensamiento en crisis? Necesariamente esa bandera y ese símbolo tenía que ser Granada, la Alhambra en fin. Así lo siente el Romanticismo y así una sociedad sofisticada, literaturizada y culta emprende la ruta de la Alhambra para perderse, o encontrarse quizá, en los laberintos líricos del palacio más deslumbrante imaginado.

Y ya están las caravanas viajeras con todos los riesgos imaginarios y reales de la España pobretona y hambrienta de las guerras civiles, atravesando el mar de las tormentas que es la ruta española hacia la Alhambra. Y ya están esas cartas románticas exaltadas de los Ford, Roscoe, o el espía Laborde, y de las de Dembosky, Gautier, Inglis, o los Dumas y Davillier, que pasarán a libros de viaje por España, y que en deliciosas ediciones de tafilete y oro, pasarán a todas las bibliotecas de la más alta burguesía, ilustradas, y prodigiosamente, por los Robert, Lewys, Doré o Pennell que ha ilustrado The Alhambra de Washington Irving.

Y España y su Alhambra superan toda fantasía y toda congetura literaria, quedando, así establecido el nuevo patrón Oro, única moneda en curso del Romanticismo. En el fondo es el reverdecimiento de la vieja cantinela de Europa, la sed de Europa que retorna como corona de laurel marchita y gloriosa al centro espiritual de su fantasía. Porque no deberíamos de olvidar aquella ventana que en el Museo de Viena, nos dejara abierta Alberto Durero, en 1519.

Es un pequeño cuadro, un retrato del viejo y moribundo Emperador Maximiliano. Va a morir ese año. Acaso ya está tieso y frío, cuando el pintor coloca la cartela de "Potentissimus, Máximus et Invictissimus Cesar..." y toda la retahila laudatoria. En él aparece el viejo zorro, la vieja vulpeja de guadejas blanquecinas y mustias, en su último gesto desdeñoso y altivo. Uno se imagina, que este retrato es simbólico y orientador, y piensa que para él ha pedido al pintor, acaso al humilde orfebre que es el padre del artista, que le cincele el codiciado atributo de su poderío, y éste no es otro que una granada de oro que sostiene con su mano de garra de halcón. Esta Granada que tanto soñara arrebatar a su consuegro el águila real, el cóndor aragonés.

De esa antitesis de Europa, de esa vieja querella continental se va a vengar el Romanticismo, arrojando sobre el tapete verde del viejo juego, de la vieja timba de Europa, el gran naipe del Islam, el as de corazones, ya que no de espadas.

Y no sólo testigo de cargo fue la Alhambra, sino la única salida posible de una estética en crisis, el único refugio de un sentimiento renovador y esperanzado. Un símbolo, en fin, con todos los atributos del deslumbramiento que el símbolo produce. El Romanticismo, que está haciendo de tantas ruinas europeas —ruinas históricas y ruinas ideológicas— su decálogo de creencias, va a encontrar en el Palacio granadino todos los atributos de sus rebeldías y desdenes y la piedra de escándalo, el mudo testigo y víctima de una cultura a la que se le va a hacer balance en el libro mayor de las ideas. La Alhambra es un símbolo y una metafísica de Europa, que va a sentar en el banquillo del juzgado de la Historia demasiadas ideas y dogmas. Todo lo que la Alhambra tiene de cementerio mayor de una cultura, de testigo de cargo de una expoliación histórica, tiene también para el espíritu del Romanticismo, de voz de los muertos a cuyo imperativo se siente atento. Y Occidente ve en ella el signo y la hora de una liberación ideológica y el encanto insuperable de lo prohibido. Y como los grandes revulsivos y las primeras importaciones del opio chino, o los alucinógenos africanos para aquellos paraísos artificiales, la Alhambra importa a Europa el gran frenesí onírico de la belleza y la abstracción suprema. Y se produce el primer fenómeno histórico de la embriaguez colectiva hacia ese palacio entrevisto y cantado por poetas que hasta como Víctor Hugo sin verla, la canta, como el ciego ruiseñor ilumina la fronda que ignora.

Pero la Alhambra es además, el símbolo de un martirio, el martirio y el desgarro de una flor por el pie de un poderoso. La Alhambra es el cadáver insepulto y desgarrado de una doncella mancillada y destruida en su belleza. De aquí esa fiebre, ese enloquecimiento que para el Romanticismo representó la Alhambra, y de aquí ese odio que inyectan en sus crónicas hacia los conquistadores en los que se llevó, y con cierta razón, la peor parte Carlos V.

...La Alhambra en el mundo occidental

Ya está la Alhambra instalada en el centro del mundo culto como una obsesión viajera y una experiencia cara y urgente. El mundo va a padecer desde esos años de medio siglo, el gran sarampión que va a producir el revulsivo del gusto y alterar la fisonomía de las ciudades y los rincones más remotos. La Alhambra es la gran enfermedad y el gran tesoro descubierto al alma. Desde los Urales al estrecho de Behring, desde Groenlandia a la Tierra del Fuego, desde la antesala dorada del Bukinghan Palace al último garito inmundo del Far West o Saigón, la Alhambra va a ser el tributo obligado de la atención del mundo. Casi un siglo

de la historia y del gusto del universo se va a llenar del frenesí estético de la Alhambra, para bien o para mal.

Nada en la historia de las corrientes estéticas o las modas decorativas, alcanzó jamás el tremendo impacto que produjera la Alhambra y sus deformaciones. Para el hombre de nuestro tiempo, la Alhambra no es ya sólo un hallazgo del Romanticismo. Ello nos llevaría a pensar, y acaso con razón, que la Alhambra es una grandiosa creación literaria del mundo romántico que nos ha determinado al fin, hasta bien entrado el siglo veinte. La Alhambra es también, y para su mal, porque ello le proporcionó una carga exesiva de desdén histórico, un símbolo perenne de una cultura superior abatida.

Sí, todo lo que la Alhambra tiene de cinerario y de martirio, de polvo de siglos, hacen de ella el Potosí del gran avatar del Romanticismo. Pero la Alhambra va a pagar y pronto su gran tributo a la gloria, y su gran tributo es su deformación, su derrumbamiento hacia la baratija y hacia ese mamarrachismo estético que sucede al Romanticismo. Igual que en lo literario de la Oriental de Victor Hugo, la musa exangüe que es la Alhambra irá a caer en las manos más temblorosas de una poesía melopeica y rimbombante. Es la caída del Héroe, la torre del homenaje que se abate en el gris tierra del pastiche.

La razón de ello habrá que buscarla en la humildad y la belleza de sus materiales que la hacen acequible a todas las fortunas, las del potentado naviero que instala un patio de los Leones en su camarote de lujo, y la del potroso garito que pinta arabescos en las alcobas del crimen y la lujuria. Y así surge el alhambrismo como fenómeno psicológico colectivo descendiente directo del romanticismo, hijo ilegítimo del espíritu romántico, y aberración estética del Arte islámico, en las torpes manos, y sensuales, de un momento de decadencia del Arte y el estilo. Y es esa deformación la que repele Falla, y todo espíritu culto.

Pero el fenómeno está ahí y fue la Alhambra ese poder que doblegó, incluso, al barroco español y colonial, y que va a tener versiones para todos los gustos, buenos y malos. Porque, ¿qué es si no el frenesí barroco y floral de las yeserías y marqueterías de la Cartuja granadina, sino la magnificación del alhambrismo?. Y, ¿qué si no su degeneración cursilona y mamarrachada de la iglesia jesuita junto a esa misma Cartuja venerable, donde reproducciones y molderías y azulejos, cantan a Alá en la más ramplona de las decoraciones que el mal gusto y la insolencia estética ha producido.

Más, no olvidemos que ese mamarrachismo fue el estilo de una época que casi nos alcanzó a nosotros. A Falla desde luego, y en él se sintieron confortables nuestros abuelos. Y así se creó aún antes del Nouveau Style o del Modern Style que no

son sino una degeneración colosal del alhambrismo, el más grandioso espertento estético de todos los tiempos. Y así no hubo palacio, palacete, ni pisito burgués en el universo mundo, en el que unos ajimeces de yeso pintados, dibujaran su silueta de estampario sobre unos plafones de terciopelo o peluches rojos o azul turquesa. Y no hubo mueble o consola victoriana, mesita china o chimenea rococó, sobre la que unas fuentecitas de los Leones instalaran entre la barroca cacharreria de porcelanas y ondinas y pebeteros, el triste carnaval del envilecimiento estético de la Alhambra.

Y fueron sus yeserías, sus azulejos y columnitas de pega, la servidumbre estrafalaria del decorativismo estrafalario de fin de siglo. Y de los talleres de yesistas granadinos —y a mucha honra— salieron por ferrocarril y barco, y a porte debido, miniaturas alhambrinas para todos los gustos. Fue aquello como una emisión de bolsillo de la Alhambra, como un estampario autorizado por el Banco de la moneda estética, más antiestética que hemos alcanzado. Y fue la Alhambra en el salón burgués, en el Saloom del Oeste Norteamericano, en el Teatro pimpante, en los balnearios y los garitos, una nota de "buen tono", que es algo así como un certificado de legitimidad y nobleza supuesta y tan al alcance de la mano. Pero fue un imperativo que imponía el gusto de la época.

Influye en ello, y no en poca medida, otra deformación, la más escabrosa, lo equívoco de ese supuesto sensualismo que constituye como el primer síntoma del fenómeno del erotismo social de nuetro tiempo. Y le ayuda, y perjudica, a ello, la letra que ha supuesto la música de sus surtidores y silencios de los patios, la literatura de Las Mil y una Noches, y todo ese orientalismo del que está ávido el mundo. De aquí que lo que tiene de fruto prohibido tiene de incitación y de fondo de la lujuria del mundo, de esa incitación mental de la que han querido y logrado también, culpar a la Alhambra que es en realidad un monumento místico. Y es la burguesía comercial y nada romántica ya, la que impulsa por esas rutas su afición y su mente escabrosa, y son los salchicheros hamburgueses, o los lores británicos, los vicecónsules y los gobernadores de la Camenwell jubilados, los que rinden el tributo y el rito de esas fotos en los estudios de los fotógrafos granadinos donde ante las yeserías de pega, los ajimeces y los azulejos, grandes y barrocos divanes damasquinados, albergan una humanidad viajera en el gran carnaval que desfila ante los objetivos de las máquinas, y hasta aquel caballo disecado y apolillado hiniesto, sirve de pedestal a toda una teoría de moros, odaliscas y sultanas, gorditas y grasientas. Es el gran carnaval y el juego a la morería supuesta de la Alhambra, que resiste tales francachelas turísticas.

Es el gran frenesí del mal gusto que hace mella, y clava el diente en tan in-

sólito monumento del arte y el espíritu. Es ese alhambrismo chabacano que hará exclamar con cierta razón a don Pío Baroja aquello de que la Alhambra le parece un "kiosco de refrescos", o a Gabriel Morcillo, "que es un escenario para recién casados". Y ambos llevan en cierto modo razón, y llevan razón porque han llegado a la realidad procedentes de la caricatura, porque han inventariado el saldo negativo de esos malos tenedores de libros que son los chabacanos del mundo. Pero tanto Baroja, en su furia antirromántica que dice aquello de que Chopín es un músico de cloróticas, sabe llenar su soberbia prosa del espíritu más puro del romanticismo, y su malísima poesía de pedestre vulgaridad alhambrina; en tanto que Morcillo se mueve y pinta, soberanamente por cierto, en el mismo carnaval convencional de un alhambrismo de los cuentos de la Alhambra y las Mil y una Noches. Y el uno y el otro, a caballo entre su obra que afirma y su palabra que niega, hacen en el fondo el más insuperable arte alhambrino.

Y serán, ya en pleno dominio de la técnica y el espejismo del progreso, los nuevos materiales, el cemento y el hierro, los que harán el último alhambrismo en su aplicación decorativa. Y son esos kioscos de refrescos de Baroja, o esos balnearios de aguas curativas de la piedra del riñón o el reuma burgués, junto a los palacetes y parterres o los templetes de los parques para las bandas de músicas, las tribunas de los juegos florales y fiestas de la banderita, los desfiles de flores y las paradas militares, en los que esa nueva arquitectura del hierro colado en arabescos y arquitos de encajes alhambrinos, llenarán de su mamarrachismo estaciones de ferrocarril, y andenes en todas las ciudades del orbe al que llega el ferrocarril. Y el nombre de la Alhambra ocupará miles de frontiscipios de teatros —Falla estrenó en el Alhambra de Londres su Tricorne—, salones de fiestas y cabaretes nada equívocos de lujuriantes. Y será el gran mamarracho universal, el mayor mamarracho del orbe, esa Torre Eiffel, el exponente máximo, del alhambrismo decadente y pretencioso del que se sigue enorgulleciendo el decadentismo alhámbrico de la gran cursilería de ayer y de hoy. Ella, la torre insolente de la más insolente estética urbana, desintegradora del paisaje, con la matrona de la antorcha neoyorquina, representan en uno y otro continente la gran insolencia de la cursilería universal, que marcan el frenesí del alhambrismo estético, o mejor, antiestético.

La Alhambra y lo cursi

Como vemos, la Alhambra, que ha subido a todos los Palacios y bajado a todas las exclusas, sólo la faltaba, y le llegó esa técnica del hierro y los materiales resis-

tentes que fueron a completar el ciclo invasivo que va desde las plazas de toros a los templos cristianos, y desde éstos a los lupanares. Es la Alhambra de pacotilla cuyos cromos van a difundir su caricatura en las marcas de todos los productos. Es esa Alhambra de la náusea, esa náusea tardía pero náusea al fin, que va a provocar esa corriente iniciada hacia los años treinta y no antes.

Y en esa orgía, en ese frenesí del mal gusto alhambrista nace Manuel de Falla en Cádiz, una de las ciudades andaluzas en las que con Sevilla, más ha prendido el Modern Style importado del París de las Exposiciones y la Ilustración Artística. Que nadie culpe a la Alhambra del mal gusto de una época lamentable y sin estilo, de una época en la que prende y florece el gran rosal celeste de lo cursi.

Cádiz es una ciudad de nuevo cuño mercantil y trashumante. Cádiz tiene un visado especial de extravagancia y floripondia retórica. Cádiz es la ciudad, la última ciudad carnavalera y alegre. Primero y último puerto del continente. Mascarón de proa de la nave de Europa y espolón de Andalucía con toda la carga de extranjerismo y quincalla, últramarinos y canelas exóticas de mandarines y de indianos. Cádiz de azul prusia postalero, de las palmeras y las freidurías, de los garitos y los prostíbulos, de los barquilleros y los contrabandistas, de los frailes mendigantes y los moránganos rifeños.

Mástiles consulares en todos los balcones y azoteas ponen sobre las salinas y el puerto no sé qué sensación bamboleante y luminosa de barco anclado sobre la ciudad llana. En Cádiz —nos lo dice Ramón Gómez de la Serna, el gran especialista de la cursilería, el cursirólogo mayor de los escritores—, nace el vocablo delicioso y pimpante, inconfundible, rotundo, definidor, definido, definitivo. En Cádiz vive y tiene nombre mortal y se empadrona aquel don Reticursio personaje cómico del que nos dice Ramón. "La palabra cursi, según fuentes fidedignas, nació en la ciudad de Cádiz. Un hombre dicharachero y erudito don Adolfo de Castro, autor del buscapié del Quijote y director del periódico La Palma, insertó en las columnas de su publicación, hacia 1885, unos apuntes para un diccionario, de dicacidades de la fina y andalusísima región gaditana, y allí aparece la palabra cursi, que él recordaba de su niñez, como desprendida a una sainetesca obra estrenada en un teatro de su ciudad en la que un personaje, don Reticursio, tipo extravagante y singular... Ese es un Reticursio". Y uno entiende que de ese mote y Ramón también, y don Adolfo de Castro, la palabra quedó pimpante en el ruedo del gran diccionario de la lengua en uso, y abuso del pueblo, que luego a la larga, porque la Academia renquea en eso de enterarse como habla el pueblo, ésta la mete en el diccionario.

Así, lo cursi, del que incomprensiblemente Ramón deja fuera el alhambrismo,

se hace universal, con ese nacimiento pintoresco y atrabilario en el Cádiz de Falla.

Cádiz, es pues, una ciudad de riesgos estéticos, una deliciosa ciudad con muchos ecos de sociedad, puestas de largo y entierros de lujo en coches de caballos de plumeros negros y crespones, de gran carnaval de la muerte y de gran carnaval de la vida. Ya han vestido al niño Manuel de Falla a sus cuatro años, otros tantos de "mascarita" y lo vemos en la foto con su atuendo de paje de don Juan, o de Guardia Noble palatina. Hay en ese Cádiz de la infancia del músico, un inmenso sentimiento de lo decorativo y del cortinaje, del pedestal de palmeras, y las pilistras en los patios y los balcones. Hay un estilo alhámbrico disfrazado de la "rocaille" y de esa escultura —como dice Dalí— de todo lo extraescultural: el agua, el humo, las irisaciones, de la pretuberculosis, y de la polución nocturna, la mujer flor, piel-joyas-nube llama-mariposa-espejo.

Eso está en Cádiz, bueno, y en todo el mundo, pero por ese compromiso sustancial, esa amalgama del mundo, que es Cádiz, con tantos apellidos extranjeros metidos en el meollo de las sangres anlaluzas, Cádiz posee el encanto sublime de la gran cursilería burguesa y diminutiva, que tanto gustara a Federico. Hay una rancia pirueta social, un rigodón andaluz y barroco, una habanera literaria del pompón y la enagua, del quitasol y pañuelito de encaje que araña la nariz, al que le hacen su mueca epigonal, la cantiña y las alegrías gitanas de lo frenético. Cádiz está instalado sobre esos imponderables estéticos y antiestéticos y esa bambalina sobre la que las yeserías y los azulejos de pega del alhambrismo en boga componen la más deliciosa, la más barroca, la más rococó estampa del cursilismo sustancial en el que la Alhambra es parte y cómplice, testigo y origen del atrabilismo estético del Modern Style imperante.

Y allí, en pleno alhambrismo, nace Manuel de Falla, que ya en esas estampitas de encaje alhámbrico, de sus primeras confesión y comunión, nos muestra su credencial estética. Y seguirán esas revistas del Hogar y la Moda, y La Hormiga de Oro, y todas aquéllas para damiselas que recibe su madre con viñetas y grabados alhambrinos, de patios de los Leones y cuentos de leyendas en la Alhambra. Y la grandilocuencia lírica de los grandes, regulares y mediocres poetas con sus "endechas de amor" a la luz de la luna bajo los ajimeces del palacio granadino. Y desde el tronante Victor Hugo, al prodigioso versificador, inconcebible torrencial Zorrilla, la Alhambra es cantada en todas las lenguas y hasta gorgoritos poéticos. Y el niño Falla, aquel "alma de Dios" —su confesor lo dice— se echa al coleto escolar y marinero, toda la literatura poética y soñadora sobre el palacio encantado. Y queda encantado él mismo, como todo el mundo, con lo que tiene de verdad y lo que tiene de carnaval, el alhambrismo de su tiempo. Y Falla es toda su vida un

alhambrista equívoco ante el espejo deformado de su primera edad, y apasionado de sentimiento y experiencia, en sus años granadinos que es el resto de su existencia.

La Alhambra en la música

Y vendrá luego su formación estética, su información musical que está ya en el punto horario del alhambrismo más exaltado y serio. La música que en la zarzuela española, sigue erre que erre con los temas alhambrinos y orientales, hasta la náusea de Benamor, el orden culto y universal, va a encontrar al gran embajador de Granada y la Alhambra, que se llama Isaac Albéniz, un genio musical y bohemio, que ha recalado por Andalucía y se ha venido a vivir, cuando puede, al corazón mismo de la Alhambra. Ante la figura impar de Albéniz no hay sino gravedad y sentimiento, auténtica poesía y profundidad de ideas y espíritu. Ahora sí que la Alhambra retorna de la guata y la moda, a la profundidad más exquisita del más sublime arte. Albéniz le descubre a Falla la Alhambra auténtica, de ella le habla en su casa de París, cuando va a vistiarle. "Váyase usted a vivir junto a la Alhambra, Falla, váyase a Granada", y Falla que procede de ese mundo de la gran cursilería alhambrista, que ama y constituye su propio mundo, reemprende el camino del encuentro con la realidad estética y profunda de la Alhambra.

Pero no es sólo Albéniz, es la gran época estética y musical de Francia, la que le empuja hacia la Alhambra, porque Francia es el gran impulsor estético de Falla. Y la hora del arte francés está atemperada y atemperada sin falsedades ni cursilismo, en la autenticidad estética de la Alhambra que le ha legado el Romanticismo. Y Falla vuelve a sentirse envuelto en la vieja y renovada sugestión de la Alhambra.

Y entra así en la órbita estética de la que no se apartará nunca. Y el mundo musical que le rodea, le retorna como un rebote estético y sentimental a Granada, a la Alhambra, y pide aquellas composiciones iniciadas de "Los Jardines" a sus padres, aquellos "*nocturnos*" sobre la Alhambra entrevista en sus lecturas, en ese año de 1908 nada menos.

Pero es que Francia desde Chabrier, Bizet, Laló está haciendo música española y digamos, alhambrista, exótica, artificial, pero excelente sin duda. Todo el orientalismo musical desde Mozart —que lo tiene— a Ravel o Debussy, excluyendo el ruso, excepto Glinka, ha pasado en una u otra medida por los patios y los estanques de la Alhambra. Y ahí están las ediciones de Laló o Chabrier, cuya rap-

sodia España está como casi todas las ediciones francesas, enmarcada su portada de los arabescos y yeserías de la Alhambra, que es el gran reclamo de los escaparates. Y ¿que es, no sólo la litografía del reclamo, sino incluso el movimiento del impresionismo francés, en pintura y música, sino alhambrismo al fin?.

Pero dejemos esto para mejor ocasión, y volvamos a la Francia de la Hora española, como Ravel va a titular su obra, a la Francia de un Debussy asomado idealmente a los estanques del palacio o a esa Puerta del Vino en la postal que Falla desde Granada le va a enviar unos años más tarde.

He dicho en otro lugar, que los movimientos musicales de la Europa de fin de siglo, desde Rusia a España, pasando por los países nórdicos, no tienen en Francia representación alguna. Francia en el fragor del movimiento musical de los nacionalismos estéticos, no toca ningún pito. Es un fenómeno extraño, pero evidente, y más si tenemos en cuenta que musicalmente desde Napoleón, Francia hace música importada —e incluso importa a sus directores de Conservatorio—, de Italia. Cherubini es su nombre y ni Berlióz pudo hacer música francesa, pese a su intento.

Francia ha consumido todo su impulso y sentimiento nacional en el más prodigioso canto nacionalista de la Marsellesa, y no encuentra el camino de su nacionalismo inexistente. De aquí que lo que desde Chopín, —el gran descubridor del nacionalismo musical, el gran buceador del alma del pueblo, que lleva a la música culta—, ha encontrado las fuentes y el manantial purísimo del sentimiento de la Patria y del suelo, impulsa el movimiento del nacionalismo estético, en Francia se transforma en sentimiento universalista muy acordes con el sentimiento de la Libertad de los Pueblos. En el fondo Francia rinde tributo y es consecuente con su decálogo de la revolución. Los nacionalismos quiebran por algún lado la idea universalizadora de la Libertad. Y así el nacionalismo musical de Francia se hace culto; es un fenómeno de cultura, de superación del nacionalismo hacia metas universales. Y cuando llegan los hombres del Impresionismo musical, todos procedentes del Romanticismo y de Wagner, no les inquieta ni participan del impulso nacionalista y el sentimiento de la tierra, entre otras razones porque Francia, políticamente estaba de vuelta de todos los irredentismos políticos y en el último gesto del hastío patriótico que venía tan sabiamente administrando Napoleón. Francia había importado a Napoleón de Italia como su música. Por eso cuando Falla elogia a Debussy la música francesa, y le dice aquello de que le gustaba —se refería naturalmente a la última, y la de Debussy en especial— éste le contesta: pues a mí no. De lo que en realidad estaba de vuelta Debussy era de Wagner, a cuya sombra ha crecido su estética. En realidad el gran hallazgo fran-

cés será la pintura y con ella la música. Y el Impresionismo como la música francesa de ese momento, es un Arte intelectualizado, literario y un tanto científico. De aquí esa vuelta al arabesco, al rococó, al neoclacisismo y al arte bucólico de Watteau. Es lo que llamé hace años la Gran Arcadia Musical de Francia, esa Arcadia que ha vestido de dios sol al Rey, y de pastora a la reina, que luego vestirá de cónsul al Emperador, y desnudará de Diana cazadora a sus hermanas ante los ojos praxitelianos de Cánova. En ese estilo faunal órfico y pastoril que instala la pagania arcádica de los Mellarmé, Rostand, Verlaine, Rimbaud, Loti o Luys, Baudalaire, Banville, o Musset, justamente los libretistas de la música impresionista. Es la hora faunal y dyonisiaca de Francia, a la que se incorpora lírica y deslumbrante, intimista, la Alhambra granadina. Y así al repertorio temático y a las musas del Apres midi dans faune, al Dafni y Cloe y al Pelleas, se incorporan los Arabescos, la Soirée dans Grenade, el Claro de Luna, Lindaraja o los Reflejos sobre el agua debussianos o los de Ravel en sus juegos de Agua.

* * *

Sólo este impulso estético le faltaba al Falla de los años parisinos —los siete fatídicos años fallistas—, para retornar a la Alhambra con el alma en un hilo de ausencias y nostalgias. Y sólo le faltaba llegar del brazo de esa figura descomunal, arrolladora de Sergio Diaghileff, y sus ballet rusos, la gran explosión estética de su tiempo, para sentir en su alma la fiebre estética del monumento que padece el gran ruso.

Está lejos ya Falla, de aquel alhambrismo decadente y de pacotilla de Cádiz, lejos de su versión artificial de la Alhambra. Allí en sus estancias junto a toda la compañía de ballets, Falla se rinde a la sugestión estética del alma de la Alhambra. Su arcaísmo, su medievalismo santuario pero humilde de materiales, su encantamiento y abandono de siglos le subyuga. La fiebre estética de Diaghileff le contagia, como le contagia la dedicación y la sabiduría, la ciencia y el alma exquisita del arquitecto conservador el ilustre profesor Leopoldo Torres Balbás, y aquel don Joaquín Torrente su administrador solitario y fantasmal.

Pero volvamos al Falla de 1907, al Falla de esa exaltación lírica y sentimental instalada sobre nostalgias de la patria, soledades y luchas de expatriado, y aquella presencia artística de los temas granadinos en el corazón musical de París. Desde 1907, a pesar de su entrada por la puerta grande en el mundo musical con su Vida Breve, no irá a estrenarla hasta 1913. En la Vida Breve los músicos franceses, los grandes críticos a los que deslumbra su música, descubren el alma

y la poesía de Granada, la ciudad que aún no conoce. Con ello se afirma la vocación musical española y granadina, de la hora española de Francia. No en vano la obra de Albéniz y Granados, españolísima y con tantas inspiraciones granadinas y de la Alhambra, han llevado al fin a Francia la primera música genuina y española. Hasta ellos, España no tenía otra música española que la escrita por franceses. Los músicos españoles, los pontífices musicales de Madrid, andaban enredados en la guata y las candilejas del género chico, la zarzuela, que nunca tuvo alientos, ni calidad de traspasar las fronteras ni atención alguna fuera de ellas.

Falla, Albéniz, Granados, escriben al fin música española y bien pronto el mundo culto va advertir que Carmen de Bizet es una hermosa "españolada" que no resiste la prueba del fuego en el yunque de la Iberia de Albéniz ni La Vida Breve.

De aquí que Falla no dude en el camino emprendido y torne a comenzar o seguir su obra española, su nacionalismo musical. Pero no olvidemos tampoco que el Falla de esa primera etapa parisina, es un Falla procedente del mundo del alhambrismo cursi en el que no se siente a sus anchas, en virtud de esa carga afectiva y familiar de ambiente.

Es sin género de dudas, un sincero admirador de la Alhambra, que aún no conoce, sino en la versión de bolsillo en que ésta andaba por el mundo. Y así observamos su trayectoria estética.

* * *

Hacia esos años primeros, entre 1907 y 1908, va a componer sus siete canciones, y sus cuatro piezas españolas. Las siete canciones populares sobre textos del folklore español. Inmediatamente y en honor a esa Francia que le acoge, pondrá música a los tres poemas de Teófilo Gautier, una especie de españolada también, del poeta romántico.

Pero hay un librito que me ha servido de orientador y nos viene a dar el primer mentís cronológico a esa supuesta hostilidad de Falla a la Alhambra. En la Casa Lafitte y para su primer viaje a los Vosgos en su desdichada tournée artística, Falla adquiere un librito de notas en cuya portada pone pomposamente el título de Viajes. En él irá a hacer las más diversas anotaciones, y observaciones técnicas, musicales, literarias y anota pensamientos varios desde Barrés a Liszt. Pero hay unas páginas delatadoras de su gusto literario de entonces, y esas páginas manuscritas, sin apresuramientos ni al paso. Copia nada menos que un larguísimo poema de Paul Dronot, poeta de segunda fila, y la Kasida a las Fuentes de Granada de Villaespesa.

¿Se imagina alguien de los que piensan en el antialhambrismo de Falla copiando con ese fervor caligráfico estos poemas?. Porque el poema de Dronot se llama también, La Alhambra y está formado por diez y seis octavas reales, nada menos, y cuyos títulos son: "Le architecte", "Ans Arabesques", "Les Azulejos', La Sultana Malade", "Les fenestres", L'Alcove", "Clair de Lune", "Pizzicatto', "Pour Debussy", "Bronillard", "Plaisirs d'Hiver", "Scherezade', "Chant d'Exil", "Les Bavuches", "Adieu a l'Alhambra" y Dernier Adieu".

Y, ¿existe un poema más significativo de su gusto y preferencias estéticas de ese momento de su obra? Pero —y esta es la pregunta clave—, ¿para qué copia en su librito de notas, tan singulares poemas alhambrinos y en un momento en que ese estilo literario estaba en todas las bibliotecas?. El Alcázar de las Perlas de Villaespesa fue un éxito de difusión y casi toda la clase burguesa aprendió a recitar las Fuentes de Granada. Pero el poema desconocido enteramente del poeta francés, ¿qué podría hacer en el libro de notas y viajes de un músico como Falla?. Sólo encontramos una explicación. Pensó poner música a ambos o a uno de ellos. No olvidemos que es el instante creativo de Falla en que ha terminado las Siete Canciones populares, y las Tres Melodias sobre poemas de Gautier, es decir, que Falla está trabajando en música vocal.

Esos poemas alhambrinos, como antes los de Gautier, o las Siete Canciones, las copia con el mismo fin que luego copiará con su menuda letra una o varias veces el soneto a Córdoba. Incide en ello que el músico y desde sus primeros contactos en París con los medios musicales, tiene no sólo la solicitud de composición para música vocal, sino el grandísimo compromiso, y amistad con M. Milliet, su traductor de La Vida Breve, cuya esposa es cantante de Opera y a quien dedica una de las Tres Melodias, ya que es ella misma quien se las estrena acompañada por el propio músico al piano, en 1910.

Hay que pensar que el destino de estos poemas de cantos a la Alhambra no era otro que el de servir de texto a una nueva composición musical. Y todo ello acorde en su misma circunstancia estética y de ambiente musical. Son los años del fin de la vida de Albéniz ya consagrado en el mundo con su música brillante y luminosa. Es Albéniz el primer introductor de lo que en música Falla representa ya. Y es ahora más fuerte que nunca, muerto el músico en 1908, la atracción estética por su Andalucía y Granada. Antes de morir Albéniz le va a dedicar una de sus últimas composiciones, aún fresca la tinta de la edición. Es una obra dedicada también a Granada "La Vega", que ha conocido allá en sus viajes a la ciudad de la Alhambra, justamente el año mismo que en esa Vega ha nacido Federico García Lorca, y la ciudad está de luto por la muerte de Angel Ganivet.

Paul Drouot

×

La Promenade Espagnole
(L'Alhambra)

×

1. L'architecte

Hanté des subtiles nervures
Qui tourmentent les sierras,
Maître ès art de damasquinure,
Rossignol au manteau d'ara,
L'ornamaniste du Saint Livre
Ecrit aux marges du vieux fort,
Cueillant la folle fleur du givre
L'y broda d'une aiguille d'or.

×

2. Aux Arabesques

Fleurs dont le parfum plaît aux ombres,
Tandis qu'improndérable hymen,
L'azur blutait dans la pénombre
Votre vertigineux pollen,

J'ai cueilli le myrte fidèle,
Sève, haschich, encens, venin,
Où survit l'haleine immortelle
De vos pistils aériens.

×

3. Les azulejos

Blonds carreaux formés par
De feu, de neige et de faïence éclats,
Sous cette lune de mica,
Larme pleurée par le silence
Et dont vous mirez le sourire,
Secouez vos stériles ailes,
Majoliques, ô sombres nids
De papillons et d'étincelles!

×

4. La Sultane malade

Sa pensée tient dans cette rose,
Que soulève un calme jet d'eau,
Et l'ongle de son pied repose
Sur la crête d'un jeune flot.

De la vasque où la vie repose
chassée par un mobile sort,
Elle entreprend, comme la rose,
La molle sieste de la mort.

×

5. Les Ferrêtres

Autour de tes salles rangées,
Tes ferrêtres de l'horizon
T'apportent les tièdes contrées,
Et de leur butin te font don.
Debout, de leur course encor (sic) pâles,
Elles chantent en soupirant,
Car tes murs d'ivoire et d'opale
Cachent d'invincibles aimants.

×

6. L'alcôve

La nuit ouvrit son œil brun...
Des musiques atrabilaires
Feraient sangloter des parfums...
Las! plaindrai-je pas ma misère

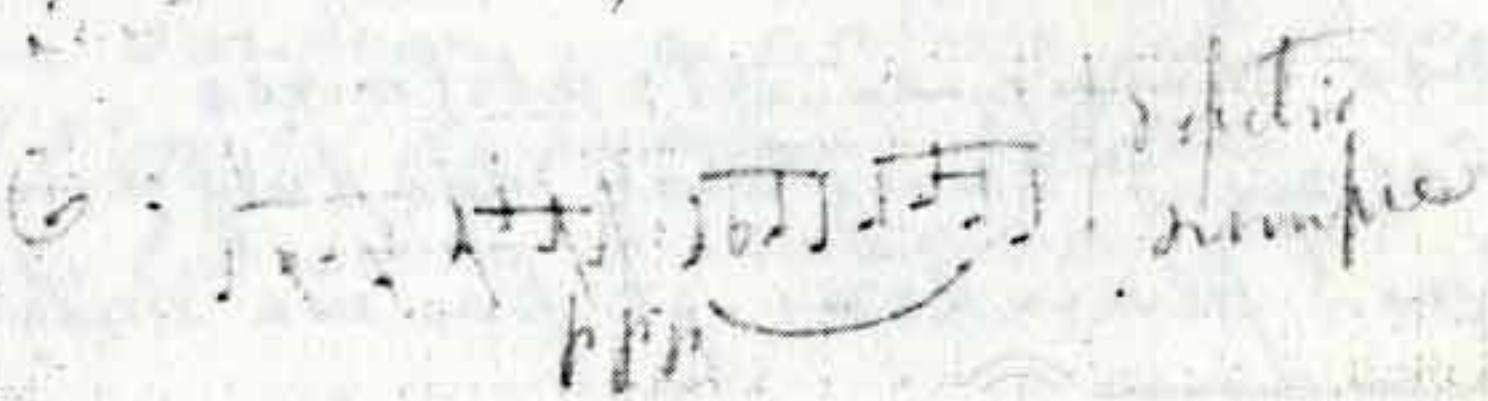
Tandis que, ténébreuses sœurs,
Vos mains joueuses de guitare
Dans le silence de mon cœur
Égrèneraient leurs perles noires !

×

7. Clair de lune

Le long des galeries de stuc
Que les oiseaux ont ajourées,
Fantôme habillé de point ~~noir~~ture
Et d'aigrettes dépeignées,
Je t'ai vu glisser sous ces voûtes
Qu'un ongle industrieux creusa,
Et mener de pâles redoutes
En compagnie d'Ali-Baba !

×



8. Pizzicato

Si, chaque jour, l'aube magique
Grilloche à nouveau le béryl
De tes fallacieux portiques,
Suffit-il pas pour leur péril
D'une fantastique mitée
Qui disperserait ton castel
Et de son petit doigt de fée
L'effacerait comme un pastel ?

9. Pour Debussy

Je rêverais d'une musique
A faire danser les parfums
Et dont le branle énigmatique
Comme des seuls cistres défunts,
Ferait que l'on n'entendrait presque
Plus les jets d'eau pulvérulents
Qui jonglent sous l'arceau burlesque
Où sans escorte erre le vent.

10. Brouillard

Pavillon tendre et romanesque,
Habité d'une exquise joie,
Où les cocons des arabesques
Filent une éternelle soie,
Du matin les changeantes nues
Effrangent d'une main distraite
Les brodures que continuent
Les araignées et le poète.

×

11. Plaisirs d'Hiver

Du foyer tisonnant le cendre,
Le prince des pays du nord
Poursuit le souple salamandre,
Tandis que le chevalier mort
Attend la minute câline
Où, nostalgiques et moqueurs,
Sous une lune d'aubépine
Les blancs jets d'eaux ondent leurs fleurs

12. Schéherazade

Au son d'invisibles mandores,
Bercées par les bras des génies,
Les cyprès répètent encore
Les gestes que tu leur appris ;
Et la vasque à tes chants confronte
Un lui plaintif, un dire obscur...
Aux féeries que ta voix nous conte
La mort met un chemin plus sûr.

X

13. Chant d'Exil.

Moi, Boabdil, je t'ai cueillie,
Fleur que j'écrase entre les dents,
Au seuil rocheux de ma patrie,
Et rien sous le soleil mouvant

Ni les myrtes des esplanades,
Ni les coupoles de santal,
Ni les essences mozarabes,
N'égale ton goût sépulcral

X

14. Les Babouches

Rouges au milieu du silence
Et persiflées d'un perroquet,
Elles rêvent à l'insolence
Du pied cambré qu'elles coiffaient.
La nuit, qui sous l'arcade rampe,
Dérobe les sœurs de satin,
Pareilles à d'exquises lampes
Dont l'éclat subtil est éteint.

×

15 Adieu à l'Alhambra.

De Faust d'amants qui ne soutiennent
Sans pleurs tout riche souvenir,
Reste pour l'abeille éolienne
D'un miel africain tout ourdir,

Ruche que nuit et jour enivrent
Les fleurs butinées dans Ophir,
Ceux ci ne désirent plus vivre,
Ceux là ne peuvent plus mourir.

×

16 Dernier Adieu

Un soir de fleurs et de Novembre,
Un soir de soupire et de regrets,
L'obscur désir de mon cœur tendre,
Paré de roses et d'œillets,
Figure de miel et de cendre,
Squelette aux grêles osselets,
Ta jets d'eau se viendra pendre
Et s'étrangler dans leurs lacets!

×

Francisco Villaespesa

El alcázar de las Perlas
(Acto I.º Escena VI.ª)

Kasida á las Fuentes de Granada

(Se hace un silencio profundo. En torno del Trono, formando una media luna, se agrupan los nobles. Los esclavos y los guardas permanecen inmóviles, y hasta el rumor del agua parece amortiguado para oir. Todo da la sensación de un oído pegado á la tierra para sentir los pasos de la felicidad)

Sobeya

Las fuentes de Granada...
Habéis sentido,
en la noche de estrellas perfu-
-mada,

algo más doloroso que su triste
gemido?
Todo reposa en vago encantamiento
en la plata fluída de la luna.
Entre el olor á nardos que se
aspira en el viento,
la frescura del agua es como una
mano que refrescase la sien calen-
-turienta.
El agua es como el alma de la
ciudad. Vigila
su sueño, y al oído
del silencio le cuenta
las leyendas que vienen á pasar
del olvido,
y bajo las estrellas de la noche tran-
-quila
tiene palpitaciones de corazón herido.

La voz del agua es santa!
Quien la profunda música de
su acento adivina,
comprenderá algún día la palabra
divina...
¡El agua es guzla donde Dios
sus misterios canta!
Las fuentes de Granada...
¿Habéis sentido
en la noche de estrellas perfumada
algo más doloroso que su triste gemido?
Una, gorgoteante, suspira entre las
flores
de un carmen, esperando la
mano de un ensueño
que abra á la blanca luna sus
claros surtidores
para dar á la noche los diamantes
de sueños;
y mientras pulsa el mármol, una
á una, desgrana

las perlas de tus ricos collares de
Sultana,
algunas se despeñan como ecos
de torrente
y entre los alamedas descienden ru-
- morosas,
arrastrando en el vivo fulgor de su
corriente
en féretros de espuma, cadáveres de
rosas.
Otra, por las paredes resbala, lenta-
mente,
y entre las verdes hiedras lagrimear
se siente,
como si poco á poco, por una
estrecha herida
se fuese desangrando hasta quedar
sin vida.
Las hay ciegas, y en ellas
llora toda la móvil plata de las
estrellas.

Hay en el aire tanta humedad
que da frío.
La noche un fresco aroma acuática
desliz.
El agua llora, gime, suspira
canta y ríe,
y dominando el gárrulo y eterno
murmurio
se oyen plañir las roncas serenatas
del río...

La sangre de Granada corre por
esas fuentes,
y en el hondo silencio de las noches
serenas,
al escuchar sus músicas sobre
los viejos fuentes,
la sentimos que corre también por
nuestras venas!
Adhieran nuestro espíritu su musical
encanto;

bebemos el ensueño de su ~~respiración~~
respiraciones;
penetra hasta la carne en lentas
filtraciones
y huye por nuestros ojos en un
furtivo llanto...

Las fuentes de Granada...
¿Habéis sentido
en la noche de estrellas perfumada
algo más doloroso que su triste
gemido?

(Un relámpago deslumbrante
de belleza ilumina los rostros,
y un estremecimiento de gloria
recorre todos los cuerpos y ~~hace~~
parece agitar los tapices.)

X

Naturalmente la portada tiene todos los atributos estéticos del alhambrismo tipográfico, y lleva, naturalmente, un poema del amigo y protector de Albéniz, Money, que se titula, naturalmente también, The Alhambra.

...1914. Granada al fin

La guerra, "la nunca suficientemente maldecida guerra", ahuyenta a Falla de su mundo musical y sus amigos. El éxodo artístico empuja a las fronteras a Falla. Con él regresan nada menos que Picasso, Casals, Sert, Marshall, Turina, Viñes, Zuloaga y tantos artistas afincados y triunfantes en el corazón del mundo que entonces era París. Con ellos huyen de París, Stravinsky a Suiza, y Diaghileff y su Ballet Ruso en la cumbre de su éxito. Los Ballets Rusos fueron el acontecimiento artístico má importante de su tiempo, y la guerra arruina a la compañía que viene a España en gira triunfal.

Con ellos Falla llega a Granada, a la Alhambra, donde el genio febril y deslumbrante de Diaghileff, imagina una representación en la misma Alhambra. Toda la compañía con el gran Nijinsky se fotografía en el Patio de Los Leones ante el más emocionante asombro de Falla.

Allí la imaginación del ruso impulsa y sueña grandes representaciones en el Palacio Arabe, y de ello hablan largamente el músico y el empresario y coreógrafo. De allí saldrá el Tricorne, y de esos paseos la terminación definitiva de Las Noches en los Jardines de España.

Pero de esos paseos alhambrinos en las noches de luna, de esas largas veladas en la vieja taberna del Polinario, aquel don Antonio Barrios, cantaor y guitarrista excepcional, saldrá sobre todo la decisión transcendente de su destino, instalarse definitivamente en Granada. Lugar, "la Alhambra, naturalmente", le escribe a Angel Barrios.

* * *

Desde 1914 a 1919, Falla vive en Madrid con sus padres y su hermana María del Carmen. Son los años peores de su vida. Trabaja intensamente, en Las Noches y el Amor Brujo. Luego el Tricorne que estrena, terminada la guerra, en el Teatro Alhambra —¡otra vez en su vida!—, de Londres.

Cuando va a estrenarse, muere su madre, y unos días después su padre. Nada le retiene en Madrid ya. De nuevo escribe a su amigo Angel Barrios, pi-

diéndole alojamiento en la Alhambra, y poco después llega a la ciudad acompañado del pintor Vázquez Díaz, a quien le muestra los palacios y los jardines de su inspiración.

Falla se convierte en el asiduo paseante del recinto y su entrañable amistad con el arquitecto conservador, el sabio arabista Torres Balbás, hacen de las estancias y los patios, su segundo hogar. Era una Alhambra aquella de 1919, solitaria y silenciosa, una Alhambra deslumbrante en su soledad y su rumor de fuentes y cantos lejanos, esos que han pasado el pentagrama en sus Jardines. Es la Alhambra exquisita y romántica que subyuga al músico que vive su magia y su sugestión.

Es esa la Alhambra que ha descubierto definitivamente, tan lejos ya de aquella de su infancia de Cádiz, tan lejos de aquella entrevista en los arpegios del piano de Albéniz y tan contenida en ellos. Y comienza su frenesí epistolar con sus amigos. Adquiere por decenas esas postales del Palacio Arabe —ni una sola del de Carlos V— y todos sus amigos desde Joaquín Nin a Ravel, Debussy que ya ha recibido su dosis de postales, entre ellas esa Puerta del Vino, ha dejado testimonio eterno de ello. Trend, y el mundo de la crítica y el arte, Stravinsky y Rubinstein reciben de Falla esas postales de la Alhambra, que aún le sobran cuando en 1939 emprende su último viaje a América. Todas las salas, todos los patios, las torres y las estancias alhambrinas ilustran ese epistolario del Falla ya granadino. Aún permanecen en su escritorio las últimas sin escribir.

* * *

Falla vive así en la Alhambra y sobre todo, vive la Alhambra en toda su acepción. Y la Alhambra va a ser una vez más, no sólo su lugar de trabajo, su lugar de ocio, sino su tema de inspiración. A ella llevará el músico a los pintores granadinos, Manuel Angeles Ortiz, y Hermenegildo Lanz en 1922. Está ya terminado el Retablo de Maese Pedro, y ha pensado en la decoración de los distintos cuadros de la obra. Su admiración hacia las pinturas de las bóvedas de la sala de los Reyes, la belleza de su color, el encanto de su fantasía y candor, le sugieren el marco adecuado al tema del Retablo. De ellas harán los escenarios los pintores, y con ellas es estrenada la obra en París un año después.

Acaso en esas pinturas va a encontrar Falla el camino de perfección y de ascetismo que para su estética se ha impuesto. Y con ellas ese ambiente medievalista y primitivo de su nueva estética que va a informarse de esa asiduidad y

convivencia en el palacio árabe granadino. Su amistad personal, íntima y de mutua admiración con el arquitecto conservador que vive diariamente y con sin igual cariño las obras y trabajos de las excavaciones y recuperación histórica, hacen de Falla un elemento entusiasta y apasionado de los trabajos en el monumento y el recinto. Y es muy significativa su actitud de identificación a las ideas y proyectos de Torres Balbás, cuando éste emprende la gran labor de *desposeer a la Alhambra del "alhambrismo" y la cursilería que sobre ella han añadido en la eclosión del mal gusto*, ese que colocará unas cupulitas persas de cerámicas en el templeto del Patio de Los Leones y en el pórtico del Patio de Los Arrayanes.

La prensa airea el tema de las reformas de Torres Balbás, y Granada se enzalsa en una polémica entre bandos contrarios. Los que defienden la Alhambra enmascarada y de pacotilla, y los que apoyan a un investigador y sabio arquitecto, defensor de la verdad arqueológica que no altere la fisonomía histórica del Palacio. Es el gran momento de labor amorosa y científica en el que Falla se siente identificado y hasta apasionadamente identificado, en la labor de su amigo a quien no duda en infundirle alientos.

Ahí están los testimonios de sus palabras.

Falla ha firmado junto a García Gómez, Gallego Burín y Prieto Moreno, la defensa de la reforma, que éstos hacen. Las dudas de los violentos polemistas, no con demasiada elegancia, hacen a Falla escribir eta carta: "Sr. Director del Noticiero Granadino. Mi distinguido amigo: Acabo de leer la carta en la prensa de hoy que publican los señores López Sancho, Garrido del Castillo, y Peramos Montero, y dicha lectura me sugiere la siguiente y obligada rectificación:

En primer lugar me sorprende la duda que dichos señores manifiestan de que yo haya podido firmar sin leer la carta en cuestión. Por el contrario, dicha carta fue redactada de común acuerdo entre todos los que la firmamos y sin pensar que nadie se pudiera dar por ofendido. Quien realmente me conozca, sabe que aun sin mediar la amistad y el afecto personales que me unen a don Leopoldo Torres Balbás, mi actitud en esta cuestión hubiera sido la misma, por estimar que por un asunto puramente incidental, se cometía una grave injusticia con el olvido de una magnífica labor de muchos años que debe, por lo menos, merecer el respeto y el agradecimiento de Granada.

Rogándole la inserción de estas líneas, y anticipándole las gracias, me es grato reiterarme de usted afectísimo amigo q.e.s.m.

Granada, 2 de febrero de 1935".

Sin embargo hay algo y ya en el terreno estético, en virtud de lo cual, la devoción, la emoción estética de Falla, ante la Alhambra, va a trascender de lo puramente sentimental o afectivo, para ir a integrar y de una forma que estimo necesaria por lo clarificadora que puede ser en la comprensión de su arte, la propia sustancia musical y artística de ella. Digamos que es un proceso que se inicia en esa etapa granadina que va de 1919 hasta su partida de España en 1939. Es decir, la etapa granadina de su obra, bien que toda la anterior lo sea aunque desde fuera de Granada.

La Alhambra, 1920

El recinto de la Alhambra, en esa Granada de los años veinte, crea e imprime un carácter singular en las familias que en ella viven. Es, digamos, el último refugio de ese espíritu del romanticismo que se quedará prendido en el vasto recinto que cierran las murallas y las torres. Un espíritu familiar de convivencia entre los moradores, que van desde las fincas y villas de cierto rango, como Villa Paulina, Bella Vista, y los Cármenes de Matamoros, la Justicia o del Gran Capitán, a las más humildes viviendas de artesanos, obreros y guardas de la Alhambra, y todo ese mundo singular de las viejas pensiones para ingleses que traen en sus maletas deliciosas ediciones de lujo en piel de The Thales of Alhambra o Tourist of Spain. Ellos imprimen un carácter y un estilo en esos viejos comedores, o los viceconsulados, en los que los muebles victorianos se mezclan a los platos de Fajalauza o las porcelanas chinas envueltas en el humo azul de los primeros tabacos de Virginia. Una burguesía de cierta alcurnia en ese estilo anglosajón en boga, vive la Alhambra que entonces fue un recinto lírico y solitario. Y en ella, ya, y 'de la mano del arquitecto conservador don Leopoldo Torres Balbás, con su gran prestigio y aureola de sabio, con su gran ascendencia social y moral, Falla va a encontrar el más acogedor y atemperado a su propio estilo de sencillez y distinción, ambiente de trabajo. Allí desde el artesano al burrero, desde los guardas a los más ilustres vecinos, los hermanos Falla, serán las figuras centrales de esa cierta célula social irrepetible que era aquella Alhambra. Y serán esos vecinos desde el jardinero mayor a Torres Balbás, Federico García Lorca, Cerón y Manuel Angeles Ortiz, quienes a través de los paseos y el bosque, harán la mudanza desde la Calle Real a la Antequeruela Alta, de la ingente cantidad de libros y carpetones de su biblioteca, en aquellas caravanas de amigos del músico. Fueron sus años más felices y sin duda los mejores de su vida tan dura y atormentada antes y después de esos veinte años granadinos.

PSYCHÉ, EL CONCERTO, LA ALHAMBRA AL FONDO

Falla, que está viviendo profunda y emocionantemente la Alhambra, con todo su encanto romántico e histórico, y hasta participando de la pasión de su arquitecto conservador entregado febrilmente, amorosamente a su labor, va pronto a rendirle el tributo de su inspiración musical. El ha conocido, y admirado las numerosas obras musicales que desde Albéniz a Debussy —sugeridas por Falla— ha inspirado la Alhambra. Ha estudiado y conocido la obra póstuma de Albéniz "Azulejos", que terminaría Granados, también inspirada en la Alhambra. Han visitado con él el Palacio Arabe, los primeros artistas del mundo, y desde Ravel a Roland Manuel, o Cassella, todos los músicos que vienen a Granada son acompañados de Falla a los lugares del recinto. Falla es el más exquisito acompañante de esos exquisitos viajeros, a los que se une casi siempre don Leopoldo Torres Balbás. No hay lugar o rincón, mirador o paisaje de los palacios, los jardines o el Generalife que no estén dignificados con la presencia solitaria o acompañado de viajeros o amigos, del músico, de don Manuel, ya en toda la ciudad. Falla fue un paseante solitario de muchos de esos lugares, y en ellos, en su silencio y belleza encontraría los lugares más apropiados a sus meditaciones y ejercicios necesarios a su vida sedentaria de trabajo. Fue una estampa irrepetible y excepcional en el marco que eligió con toda la fuerza de su tenacidad de artista y de hombre solitario. Era en realidad, el único lugar, "en la maravillosa Granada", donde pudo vivir tan excepcional temperamento artístico.

Pero he aquí que Falla cuya obra musical casi toda está concebida como programa, va a sentir esa influencia estética del Palacio, influencia que no ha sido señalada por ningún crítico de su obra, ni biógrafo alguno, incluyéndome, naturalmente, yo mismo.

Desde su primer viaje a Granada en la fase final de su composición de Las Noches en los Jardines de España, de clara inspiración alhambrina si bien de esa Alhambra de los miradores y las fuentes, de los jardines en fin, en los que en la primera y segunda parte son impresiones alhambrinas proceden más —ya fue iniciado el trabajo en los años de 1905 ó 1906, como en otro lugar he demostrado, y no en 1916— de esa Alhambra literaria procedente de Francia, y sobre todo Albéniz. Naturalmente lo que de común tenga esta obra de Falla, con la Rapsodia Española, el Preludio a la Noche de Ravel, o la Iberia, los Perfumes de la Noche debussyanos, está determinado por las mutuas influencias que Falla ejerce en las obras francesas y éstas en la del español. En todo caso ello es consecuencia de lo

que de español hay en la música francesa, y lo que de francés hay en el momento estético de Falla. Pero digamos pronto que cronológicamente muchas de las obras de las que críticos han querido ver influencias en los Jardines fallescos, son posteriores a éstos.

En todo caso, Falla ha programado su obra en la Alhambra, y una visión estética de ella son los dos tiempos de los tres que constituyeron la pieza musical.

Falla vecino de la Alhambra, 1920

Cuando se instala en la Alhambra, primero en la pensión de ese nombre en su Calle Real, y luego en la misma Calle Real, en la pensión Carmona donde vive casi en familia con la de este propietario de la finca convertida en pensión, ocupará una habitación pequeña y luminosa con el balcón abierto hacia la huerta de la casa y los jardines del Secano, y las torres, con el paisaje prodigioso de la Sierra Nevada al fondo. Por ese balcón habrían de subirle aquel su primer piano granadino, de alquiler, y allí le conoce y nos lo describe Trend. Es el año en que acompañado de Vázquez Díaz, éste le hace su primer retrato en esa pensión Alhambra. El siguiente 1920, ocupará una casita, el Carmen de Santa Engracia en el número 43 de esa misma calle, y es allí donde le visita Salazar. Falla está pues iniciando su vida granadina en esa calle Real de la Alhambra, que era como el eje caudal del espíritu romántico del último romanticismo alhambrino. Estrecha y empinada cuestecita, la calle Real tiene pensiones, talleres de artesanía, anticuarios y un fotógrafo, ese Garzón de estudio como una salita de la Alhambra, con su caballo disecado y sus divanes exóticos. Y sobre todo, en esa calle Real está la vieja taberna o mesón del Polinario, aquel don Antonio Barrios, padre del íntimo amigo y luego compadre de Falla, el músico y guitarrista Angel Barrios, gran introductor de Falla en Granada. La taberna del Polinario fue en esos años, el centro lírico, cultural y pintoresco de la Granada de comienzo de siglo. En su patio instalado sobre unos baños árabes, con su pilón y sus fuentes, sus viejas columnas árabes, y su parra, se reunirán los viajeros y artistas de todo el mundo. Allí con Federico, Falla asiste a las reuniones previas del Cante Jondo, y allí los bailarines de los ballets rusos, con el gran Nijinsky y Diaghileff, Masine y Fokin, acudirían con el músico, en las largas veladas de cante jondo que interpretaba el Polinario.

Se crea allí la Sociedad de Cultura Musical en la que Ramón Pérez Roda, Fernando de los Ríos, Fernando Vilches y Miguel Cerón serán los fundadores con Falla, los hermanos García Lorca, Alfonso García Valdecasas, Antonio Luna y José Manuel Segura.

Para esta sociedad de conciertos e invitada por Falla, viene el año de 1923, a Granada la clavecinista Wanda Landovska, en la plenitud de su arte.

Acude al Carmen de la Antequeruela y allí se reúnen con ella y los hermanos Falla, Federico García Lorca, Paco, su hermano, José Manuel Segura, y el catedrático Antonio Luna, con ellos irá a visitar la Alhambra donde se les incorpora Leopoldo Torres Balbás.

Desde sus años de París, Wanda ha venido solicitando del músico una obra pensada para el instrumento barroco, obra a la que el músico no ha encontrado el tema ni la inspiración. Durante aquella visita a la Alhambra, idea Falla con la alegría de Wanda Landovska, un concierto en el palacio. Eligen para ello la salita baja del Peinador de la Reina, pequeña estancia con miradores y ajimeces abiertos al paisaje del Albaicín, la Vega, el Generalife, el Partal, la Torre de las Damas y la sierra al fondo.

Será este concierto el primer estímulo que tendrá un significado singular en la obra de Falla. Lo reducido del lugar, al que es trasladado el clave, hacen más íntimo el concierto inolvidable para todos los asistentes. Wanda Landovska sugestionada por el lugar y su sonoridad velada, interpreta obras de su repertorio con Scarlatti particularmente admirado por Falla.

La fuerte impresión de esa tarde, evocadora y deliciosa de uno de los lugares más hermosos del mundo, junto a aquellas columnas de mármol tibias y doradas de la luz, las yeserías pálidas y desvaídas, junto a los azulejos y estucos serenos, la música de Wanda Landovska, ligera, graciosa, retórica y alada, como la misma estancia alhambrina, le prestan el marco inigualable a tan airada belleza. Falla lo dice: "Recordando que Felipe V y su mujer Isabel Farnesio habitaron hacia 1730 en el Palacio de la Alhambra, imaginé, al componer esta Psyché, un pequeño concierto de corte que pudo celebrarse en este Tocador de la Reina, que llamamos igualmente "Tocador de la Reina" y que situado en una alta torre, tiene una vista magnífica. El interior de esa estancia está decorado de la manera que ilustró esa época". Mi música se ha esforzado por parecérsele y es muy natural que las damas de la reina tocaran y cantaran sobre un tema mitológico muy de moda en aquel tiempo...".

Pero, veamos el significado de estas palabras. Cuando dice que el interior de esa estancia está decorado de la manera que ilustró esa época a la que su música se ha esforzado en parecerse, Falla parece cometer un error, o por el contrario nos va a dar la clave de su inspiración y pensamiento estético que da razón a mi tesis.

Esa estancia es una salita árabe, exclusivamente árabe, y su decoración de

yeserías, azulejos y estucos son igualmente árabes. Sólo el segundo cuerpo añadido a la "linterna" a la que circunda una galería cristiana, aparece decorado con temas italianizantes y pinturas de las batallas de Carlos V, que no se pueden contemplar desde la salita donde se celebró el concierto. De aquí que esas palabras de la "decoración que ilustró esa época", más parecen referirse a la de la Alhambra a la que viene la corte, que las decoraciones renacentistas de la galería alta del Peinador de la Reina. ¿Quiere ello decir que Falla va a encontrar cierta semejanza entre el arte barroco y la Alhambra?.

La razón habrá que buscarla en la música misma, que acaso nos dé la clave del enigma, ya que ni las pinturas renacentistas, ni otra decoración posterior, que si existen en otras estancias, no está aquí representada, hacen evocar la verdad histórica del paso de la corte de Felipe V por el Palacio Arabe, en el propio Peinador o Torre de Abul Hachad.

Todo ello nos hace pensar no sólo en la evocación de un concierto cortesano, sino en este lugar precisamente, es decir, en la Alhambra. De aquí que el programa estético esté determinado por el marco en una medida esencial y determinante.

¿QUÉ ES PSYCHÉ?

Psyché es una obra de compromiso, y como Atlántida un tanto forzada en la concepción estética de Falla. No le iba a Falla el tema pagano tan lejos de su mundo andalucista y granadino, tan escasamente español. Sin embargo tiene desde sus años parisinos el compromiso de poner música al poema de su amigo y crítico Jean Aubry. Y encuentra la ocasión en ese momento de su estética y el accidente de una tarde en la Alhambra para ello.

En realidad, tanto Psyché como el Concerto pertenecen a ese momento de su evolución técnica y estilística de Falla que me atreví [1] a llamar el retorno al arcaísmo musical y tonal de Falla. Y pienso que no anda lejos de ese proceso su encuentro con el medievalismo de la Alhambra. Es el momento en que desde el último quiebro al andalucismo externo de su obra —porque el ritmo interno de ella no le abandona nunca— que marca su Fantasía Bética y el Tricorne, con su frenética y sugestiva brillantez de la cadencia andaluza, Falla va a internarse en ese arcaísmo instrumental, tonal y timbrico, armonístico que ya se inicia y prodigiosamente en el Retablo.

[1] M. OROZCO: *Manuel de Falla. Biografía Ilustrada*. Ed. Destino. Barcelona, 1968.

Falla está en ese momento de su investigación técnica, en la búsqueda de elementos sonoros primitivos y elementales en los textos de los siglos XV y XVI, y sobre todo en textos medievales de música arcaizante islámico-judía, tema que ya le viene apasionando desde sus estudios técnicos del Cante Jondo. No sólo le apasiona la estructura formal primitiva, sino la sonoridad y el enarmonismo oriental que alienta en el Cante Jondo. Y comienza a sentir que la armonía —él lo dice— está aún en los umbrales del arte. Por ejemplo —añade— las canciones populares de Andalucía derivan de una escala mucho más sutil que la que puede encontrarse dentro de la octava dividida en doce notas".

Es esta concepción schomberiana casi, pero sin evadirse de la tonalidad esencial. Y, ¿dónde va Falla a buscar esa escala mucho más sutil?. Sin duda en aquellas inflexiones melódicas del Cante Jondo y en la infinita gama de la guitarra andaluza, que entronca históricamente con los cantos y salmodias judeo-arábigas y moriscas.

Esa nueva concepción de su arcaísmo musical, le van ahuyentando del gran Sinfonismo romántico, y acercando a ese preciosismo técnico y rítmico del que la Alhambra podría ser un ejemplo plástico. A Falla le sugestiona la belleza medieval de las pinturas de la Sala de los Reyes de un encanto único, como dice Salazar, y son ellas las que le van a servir no sólo de inspiración escénica del Retablo, sino que de ellas y por expreso deseo de Falla, irán a inspirarse los pintores y entrañables amigos del músico, Manuel Angeles Ortíz y Hermenegildo Lanz para sus escenografías de guiñol con las que se estrenarán en París. No sólo la belleza y color de esas pinturas le interesan a Falla, sino que en ellas va a encontrar el espíritu caballeresco de su romance fronterizo que es al fin el de Don Gaiferos y Melisendra. Estas pinturas —árabes que no cristianas, como demostró Bermúdez Pareja— serán como ese mundo lírico en el que Falla penetra en su búsqueda de nuevos horizontes expresivos.

* * *

Estamos lejos ya, y su declaración estética al fundar la Orquesta Bética es sintomática, de la música del siglo XIX, y más cerca del sentimiento medievalista y renacentista que en el Retablo se manifiestan. Falla desde el Retablo adquiere una forma expresiva sintética y casi ascética de elementos sonoros. Está de vuelta del colosalismo wagneriano, —al que admirándolo nunca aspiró— y hasta del romanticismo beethoveniano, y va a encontrar ese camino ascético-estético. Hay

que desconfiar —son sus palabras— de la mayor parte de la música del siglo XIX..." y llama a Beethoven "extranjero" ante la visión de la música española que él intenta y desea.

De aquí ese proceso de retorno a la música antigua española, aún antes de ser conocida la frase verdiana de volvamos a lo antiguo que será una renovación, y son muy insistentes sus observaciones a Segismundo Romero, y a don Eduardo Torres, el director de la Bética, sus directos colaboradores, sobre el equilibrio sonoro instrumental de la Orquesta de Cámara.

Por ello aquella tarde en la pequeña salita árabe, uno de los lugares más íntimos y deliciosos de la Alhambra, como una cámara asomada al paisaje entre las columnas de mármol amarillento, por la que ha pasado la corte barroca scarlattiana, no dejará de influir en él, como antes las pinturas de la Sala de los Reyes que a poco que investiguemos están inspirando la música medievalista y fronteriza del Retablo.

Y no debemos en modo alguno sorprendernos de ello porque Falla, cuyos sentimientos ortodoxos y principios éticos no le han estorbado para escribir la música más frenética, brillante y alegre española y andaluza, tan alejados de su concepción existencial, bien puede acercarse al espíritu de la Alhambra con ese sentimiento respetuoso y emocionado de quien se asoma al balcón de la historia y una hora de la humanidad.

Convengamos, pues, que tan lejos espiritualmente se puede encontrar Falla del espíritu paganizante, bucólico y cortesano barroco, como del supuesto sensualismo que pueda representar la Alhambra. Sin embargo, Falla, en Psyché, como en el Concerto, sitúa su estética y su expresión justamente en esos mundos paradógicos.

Y digo mundos paradógicos porque así como el Impresionismo musical francés, y sus músicos más destacados Debussy y Ravel y hasta lo que de impresionista pueda tener Stravinsky, están en gustos e identidad espiritual y personal, identificados con los temas literarios del orientalismo y la Arcadia greco-romana, en Falla, uno no comprende este acercamiento de su espíritu a temas tan alejados de su formación como Atlántida y el propio Psyché, estándolo sin duda en lo popular andaluz que siente como tal, aunque no en lo que de frenesí danzante tiene su propia música. De aquí que no nos debe sorprender este acercamiento del espíritu de Falla al espíritu de la Alhambra como sin duda alguna lo hizo tema de su inspiración en estas dos obras fundamentales y que marcan un hito en la renovación constante, en la evolución técnica y estilística de Falla. Y de ahí que sean Psyché y el Concerto, las obras más sorprendentes y desconcertantes en la

hora musical europea del Impresionismo e incluso, del dodecafonismo schoemberiano. Y pienso que el material de inspiración que se sirve conscientemente Falla, no es otro que la Alhambra de la que ambas obras representan la adaptación sonora de una plástica de geometría y transparencias. Veámoslo.

PSYCHÉ Y EL CONCERTO, MÚSICA ALHAMBRISTA

Sobre este retorno, o mejor, ese abocar de Falla a su arcaismo musical a la sonoridad, ya que no a las formas, de la música primitiva española, todos los críticos están de acuerdo. En ello insisten tan eminentes críticos como Salazar y Federico Sopeña, y más recientemente Suzanne Desmasques, Sopeña insiste en que ese retorno fallista coincide con una reacción general de los músicos de la generación de Falla, especialmente el propio Stravinsky y Bela Bartok. Esto es cierto, pero también lo es que ninguno, ni el propio Ravel en sus "estampas" o evocaciones musicales barrocas, llegan tan lejos e intencionadamente como Falla.

Falla que desde sus estudios con Pedrell en 1904 hasta la muerte de éste, está de lleno inmerso en el Cancionero Español y la música primitiva española, ha iniciado ya a partir del Retablo a lo que llamé la etapa del ascetismo estético, des poseyendo o desnudando lentamente su obra de elementos accesorios. Primero suprime y reduce la orquesta, luego el personaje. El Retablo; finalmente en el Concerto, el individualismo instrumental —todos elementos solistas— y ya en Atlántida se queda desnuda la escena ocupada por símbolos sólo. Parece que es fiel en esos años a aquel pensamiento suyo ante las Siete Palabras de Haynd, "Ni una nota de más, ni una de menos". Así llega a la máxima desnudez, el máximo esquematismo sonoro, la máxima abstracción en estas obras, sin renunciar naturalmente, a la complejísima trama sonora y armónica como el gran telar, la gran vidriera en la que desarrollar la idea. Por una sola vez Salazar va a encontrar en Falla "cierta raíz oriental", de la que no saca otra consecuencia, perdiendo la pista definitivamente.

Pienso que nigún músico de su tiempo, se arriesgó tanto y tan lejos, en la investigación técnica y las posibilidades de este primitivismo medieval para el hallazgo de nuevos mundos sonoros, esos mundos que Psyché y el Concerto representan en la historia de la música moderna.

La primera sorpresa que estas obras ya de entrada nos ofrecen, será su instrumentación. Ambas son, en realidad, dos quintetos, en los que en Psyché se incorpora el canto, y en el Concerto el clave, o pianoforte. No cabe más esquematismo

especialmente si no están pensadas, como no lo están, como música de quinteto al estilo barroco o romántico, sino como obras casi sinfónicas.

Y es ya esta instrumentación la primera prueba delatadora de su intención orientalista, no barroca, sobre la que sugerencias, no melodías populares y hasta litúrgicas —no religiosas— cristianas, se incorporan con la característica de la técnica de Falla, de no utilizar las melodías directamente, sino su esencia melódica. Así nos sorprende con una nueva instrumentación. Arpa, flauta, violín, viola y cello en Psyché, y flauta, oboe, clarinete, violín, viola y cello, más el clave en el Concerto, y todos, insiste, como elementos solistas, sin primeros planos instrumentales. Y ¿qué tienen estos quintetos de común con la instrumentación barroca o europea? ¿Qué su sonoridad de scarlatismo sino aquellas alusiones y arpebios que marcan más la intención de evocación melódica en el clave, sobre un fondo oriental, un entramado armónico alhambrista?. ¿No nos recuerda más esta instrumentación aquellos conjuntos orientales?.

No olvidemos que Falla está trabajando en las Cantigas y el romancero fronterizo andaluz, y que esa desnudez instrumental va a infundirle también este momento musical de su obra. Y así encontramos en ellas, independientemente del texto, ya lo hemos dicho, un poco forzado de Psyché, esa estructura, esa perfección técnica, geométrica de la música más abstracta de su tiempo, tan alejada del estilo europeo, incluyendo a Schomberg y Bela Bartok.

El melodismo de Psyché, como el del Concerto, constituyen, digamos, el único elemento popular, y anecdótico. Toda su técnica instrumental y armónica, descansa sobre el gran cañamazo sonoro abstracto oriental. Toda su arquitectura, tanto en Psyché como en el Concerto, está pensada en unos registros, cuya técnica instrumental y particella producen ya de entrada una sorpresa al oido occidental. La flauta, casi constantemente —dice Suzanne Demasquez,— en el registro agudo y en su extremo, y con frecuencia doblada la octava cuando no triplicada por el oboe y el clarinete. Y dice más, dice que "ello crea así una impresión de música primitiva de rígidas asperezas".

Y ¿qué música es esa de rígidas asperezas?. No es cierto que más parece adjetivar así a la música árabe, y no la de un músico tonal y europeo? y se nos ocurre preguntar, ¿no será que Falla está utilizando y deliberadamente esa plástica luminosa y rutilante de las yeserías y azulejos de la Alhambra? ¿No será que Falla ha contemplado, con mirada de músico y artista, la prodigiosa irización del agua de los estanques y las fuentes del Patio de los Arrayanes, cuando reflejadas por la luna sus ondas producen ese entramado, ese encaje trémulo sobre los arcos y los

artesonados del Palacio? ¿No será que esos reflejos de agua de la Alhambra, esos elementos plásticos de los patios y las estancias, poseen en sí mismos, el poder evocador de las resonancias naturales de la teoría de Lucas? ¿No serán estos reflejos del agua de la Alhambra, esos azulejos y esas geometrías planas, las que Falla va a llevar al pentagrama en la más prodigiosa trama sonora de estas obras?

Todo nos hace pensar que sí. Y así, de aquel orientalismo eslavo del Stravinsky del Pájaro de Fuego, o la Consagración, o de Rimsky, Falla viene a alejarse hacia ese esquematismo que no tiene la música de su tiempo, y que acaso proceda de la Alhambra. Estamos ante un entramado, un cañamazo sonoro desarraigado del armonismo contrapuntístico y de la polifonía en el que todos los instrumentos se subordinan al conjunto sonoro que se desarrolla en un solo plano complejísimo y rico, infinitamente libre, pero dentro de un orden métrico, geométrico mejor, y produciendo la impresión de un encaje armónico. Y, ¿no parece que estamos describiendo una decoración alhambrina de azulejos, estucos o yeserías y alicatados de ese Peinador de la Reina donde se inspirara el músico? ¿No realiza la música la misma abstracción, el mismo sortilegio formal de los trenzados alhambrinos?

Porque una trama musical, y no otra cosa, es el Concerto, sobre la que unos inicios de melodías sugieren temas primitivos y hasta alguno barroco, en los que se incluyen numerosos populares. De aquí que estemos lejos no sólo de la técnica barroca, sino de la instrumentación que adquiere una absoluta forma abstracta. Y qué otra música sino ésta nos puede sugerir la decoración abstracta de la Alhambra?

De aquí que ante el Concerto, en el que tan presente está la evocación y parentesco del Retablo en lo que el Retablo evoca la Edad Media Islámica, si que tenga sentido aquella anécdota de Falla cuando con Federico y Segismundo Romero, contemplan una procesión en la que unos oboes y fagots acompañan la comitiva en las más extrañas melodías, y que se ha venido atribuyendo como tema de inspiración para esa instrumentación del Concerto. Y esta instrumentación elemental y primitiva más se parece a los acompañamientos de solemnidades árabes que a música procesional religiosa. Y más o menos ésta es la que acompaña las comitivas nupciales del Marruecos actual, en las que las dulzainas, chirimías, gaitas y vihuelas acompañan el cortejo. Justamente los instrumentos que Susanne Demasques sin descubrir señala como "música de rígidas asperezas" y añade, "se oye pasar la procesión de madrugada en Sevilla" siendo en realidad la de una comitiva mora.

De aquí esas "disonancias", ese "rechazar los ornamentos habituales de la época clásica". De aquí su misma influencia en aquella conferencia de Sánchez Albornoz sobre la Edad Media andaluza a la que Falla asiste y le orienta sobre el estilo de su obra. De aquí aquellos "ataques de talón constantes" del arco del violín y los "pizzicati fuertes' y "triples y cuadriples de cuerdas que acentuan la rudeza de ciertas armonías arrancadas del propio cuerpo del instrumento".

Estamos, pues, sin duda, ante una obra sorprendente, especialmente en lo que a instrumentación y técnica se refiere, que nada tiene de común con la música europea de ese tiempo. Y esa sorpresa constante como de improvisación o máxima libertad instrumental aparente, sólo aparente como en los alicatados árabes. Por ello esa novedad, y a la vez esa raíz profunda que se hunde en la inmensa lejanía de la historia de Andalucía, la Andalucía medieval.

He aquí cómo de esa búsqueda, de esa inquietud de Falla por formas y sonoridades nuevas, ha penetrado su prodigioso instinto hasta el fondo de la raíz islámico-judeo-cristiana de lo popular, que en el subsuelo de Granada y de la Alhambra existe, de la que ha sacado como una joya irrepetible y única, deslumbrante, estas obras que, en realidad, como aquellas de Albéniz, Debussy, sus amigos, son unos Arabescos, los más legítimos, los últimos en la Historia de la Música.

Conclusión

Alguien podría suponer que estamos sólo ante un terreno de congeturas y bizantinismos estéticos. He aquí, pues, la invitación que habremos de hacer al estudio de estas obras a la luz de mi tesis. En todo caso habría que buscar en la música occidental de su tiempo, y en las del propio Falla, un fenómeno estético tan sorprendente y desmesurado de una trayectoria estética y técnica tan radicalmente quebrada hacia esos nuevos horizontes que él busca esas nuevas técnicas, del abstractismo musical dentro del más estricto tonalismo.

He aquí la fuerza que pudo impulsar la estética de la Alhambra en estas obras de Falla. Y no es ni mucho menos una expresión de ese sentimiento antioccidentalista del arte europeo de esos años y posteriores, lo que en Falla impulsa en estas obras, sino justamente el tremendo impulso nacionalista y popular que le lleva a la raíz misma de Andalucía que no es otra que el medievalismo islámico.

Y digamos, finalmente, que mucho menos esa especie de antagonismo estético y dogmático, esa especie de bandería que ha intentado crear la polémica histórica y estética, entre los dos Palacios, el Arabe y el de Carlos V. Falla no estuvo por su esencia misma de artista libérrimo e independiente, adscrito a esas dialécticas infantiles. El, como todo hombre culto, admiró la belleza del Palacio cristiano, pero como artista sin prejuicios lamentó su emplazamiento en pleno corazón de la Alhambra.

Pero mejor será que sea el propio artista quien nos dé su posición estética emocionada y hasta violentamente en defensa y admiración de la Alhambra, el MAGICO PALACIO DE LA COLINA ROJA, que, naturalmente, no es el de Carlos V, al que nunca hará mención especial ni en su correspondencia ni postales, de las que con las estancias y patios de la Alhambra prodigó en su abundante epistolario.

"PORQUE HAN DE SABER USTEDES QUE PARA CUANTOS DIGNA Y CONSCIENTEMENTE CULTIVAN LA MUSICA O SE INTERESAN POR ELLA, ESE CANTO REPRESENTA POR LO MENOS EL MISMO VALOR ESTETICO Y AUN HISTORICO *QUE EL MAGICO PALACIO DE LA COLINA ROJA*. Y DIGO *POR LO MENOS*, TENIENDO EN CUENTA QUE, DESGRACIADAMENTE, LA ARQUITECTURA ORNAMENTAL DEL PALACIO DE LA ALHAMBRA APENAS HA TENIDO OTRA CONSECUENCIA QUE SU GROSERA IMITACION EN EL DECORADO DE BALNEARIOS, RESTAURANTES Y OTROS ESTABLECIMIENTOS DE LA MISMA O MENOS CATEGORIA..."

Y dice más arremetiendo casi violentamente contra los señores de la minoría, a los que trata con cierto desdén tan infrencuente en él, pero que muestra su pasión por el Palacio de la Colina Roja, hasta el punto de significar el colmo de la brutalidad. He aquí el gran estilo fallesco en su inquebrantable defensa de la verdad.

"ES EVIDENTE QUE DADA LA IMPORTANCIA DE ESAS ADHESIONES, A LAS QUE EN MUCHOS CASOS ACOMPAÑA LA PROMESA DE ASISTENCIA AL RESTO DEL CONCURSO, EL EXIGUO CORO DE LOS PROTESTANTES APENAS VAYA A ALCANZAR EL VALOR QUE TODA HOSTILIDAD IRRAZONADA SUPONE PARA EL PRESTIGIO DE UNA CAUSA JUSTA. PERO COMO QUIEN HA ADQUIRIDO UNA NOBLE CONVICCION VE CON PENA QUE ELLA NO SEA POR TODOS COMPARTIDA, Y ESTE ES EL CASO EN QUE ACTUALMENTE ME EN-

CUENTRO, VOY A PROCURAR, INSPIRADO POR LA MAS RECTA INTENCION, DESTRUIR LOS ERRORES A QUE ME VENGO REFIRIENDO, AMPARANDOME TANTO EN MI CALIDAD DE FIRMANTE DE LA SOLICITUD PRESENTADA AL AYUNTAMIENTO, COMO EN LOS TITULOS QUE PUEDA CONCEDERME LA PROFESION QUE EJERZO.

UN COMPLETO DESCONOCIMIENTO DEL ASUNTO, Y POR LO TANTO DE SU ENORME IMPORTANCIA Y TRASCENDENCIA, PUEDE SOLO EXPLICAR ESOS ERRORES, SEGUROS COMO ESTAMOS DE QUE QUIENES LOS SUSTENTAN NO PRETENDEN CON ELLO DISMINUIR EL BUEN CONCEPTO QUE LA PROPIA ESTIMACION DE TODO INDIVIDUO EXIJE DEL JUICIO AJENO PARA SUS OPINIONES.

PERMITANME LOS *SEÑORES DE LA MINORIA* QUE LES HAGA UNA SIMPLE PREGUNTA: ¿QUE PENSARIAN USTEDES DE QUIEN SE DIRIGIESE AL MINISTERIO DE INSTRUCCION PUBLICA PIDIENDOLE QUE SUPRIMIERA LA PARTIDA ESPECIAL CONSIGNADA EN EL PRESUPUESTO DEL ESTADO PARA LA CONSERVACION DEL PALACIO DE LA ALHAMBRA POR CONSIDERAR ESTE GASTO COMO ALGO INJUSTIFICADO Y SUPERFLUO?.

RUEGO A USTEDES QUE MEDITEN BIEN LA RESPUESTA QUE HAN DE DAR A MI PREGUNTA. ¿HAN ENCONTRADO USTEDES LA CALIFICACION QUE MERECERIA QUIEN TAL COSA DEMANDARA?. BUENO, PUES DE ESO MISMO CALIFICAMOS NOSOTROS A LOS QUE SE OPONEN A QUE EL AYUNTAMIENTO DE GRANADA PRESTE AYUDA AL RENACIMIENTO DEL CANTE PURO ANDALUZ".

¿Es este el Falla que repugna el Arte Arabe, el Falla del alhambrismo decadente? Ahí están sus palabras, no sólo frente a los tibios ante el "Mágico Palacio" sino ante la cursilería que sobre ella prendió la grosera imitación". La cursilería, en fin, que casi con violencia y rabieta le reprocha a Vicente Escudero cuando le dice: "Y es más lamentable todavía se haya llegado a poner fragmentos del Amor Brujo como fin de fiesta en un cine..." O aquello de "¿Cómo me explica usted en la representación del Amor Brujo, la reja sevillana, el zapateado, el garrotín y la saeta? No, esto no puede repetirse".

Y ello es debido a que la "reja sevillana", el zapateado, el garrotín y la saeta, son la cursilería añadida a lo auténtico, como el floripondio de la Giralda, el kiosco de refrescos o las cupulitas del Patio de los Leones y Arrayanes.

Falla reaccionó contra ello, pero no contra la Alhambra, y más próximos están su arte y su vida del intimismo de las salitas y los patios reducidos del Pa-

LEOPOLDO TORRES BALBÁS
ARQUITECTO

VIRIATO, ~~24~~ 65.
MADRID

Sr. D. Manuel de Falla:

Querido maestro y amigo: no sé como agradecerle a V. todo lo que ha hecho por mí con motivo de la campaña acerca de la sustitución de la puerta del templete del Patio de los Leones. Mas que toda esa campaña lamento el tiempo que habrá invertido en mi defensa, y las molestias y perturbaciones en la regularidad cotidiana de su vida, alterada sin duda en estos días pasados. Mi respeto, admiración y cariño hacia V., aumentarse con esta deuda de gratitud inextinguible. Anima y recon-

Justa ver que se tienen tales amigos - y de tal calidad - comprendo que a muchas gentes les guste más la capilla de antes que el tejado de ahora, pero creí tener algún derecho a que los grandicos me trataran con más consideración, teniendo en cuenta que durante varios años he estado plenamente entregado a la conservación de los monumentos de esa ciudad.
Por temperamento soy bastante corto en palabras. Con ellas no se expresa mi inmensa gratitud hacia V. y los restantes amigos que tan noble, gallarda y generosamente han tomado mi defensa.
Con un afectuoso saludo para V. y María del Carmen (c. p. b.), de un devoto admirador y amigo

Leopoldo Torres Balbás

31-enero-1935-

D

lacio Arabe, que los grandes salones y la gran pompa renacentista de la corte de Carlos V.

Granada, 10 de marzo 1935

Señor
Don Leopoldo Torres Balbás,

Mi querido amigo:

Hubiese contestado en seguida a su carta estimadísima si esos constantes obstáculos, que usted conoce, no me dejasen apenas disponer del tiempo ni de mi voluntad. Siempre que iba a escribirle surgía algún asunto urgente que me obligaba a un nuevo aplazamiento. Pero puede usted estar seguro de la emoción con que he leído cuanto, refiriéndose a lo poco que he hecho, me dice usted en su carta. De tal modo me indignó esa antipática y desdichada campaña de prensa, que, desde su comienzo, sentí vivamente la obligación de protestar contra ella. La misma disposición de ánimo hallé en nuestros amigos, y todos decidimos enviar a la Prensa, sin pérdida de tiempo, nuestra primera carta. Por mi parte, puedo asegurar a usted que, aun prescindiendo de nuestra amistad y de mi profundo afecto, la admiración y gratitud que todos debemos a usted por su labor en Granada, unidas a mis convicciones cristianas, no me hubieran permitido dejar pasar en silencio tan fea y grave injusticia como contra usted se estaba cometiendo. Lo demás (las preferencias por la cúpula o por el tejado) me parece de secundaria importancia. Aun no he podido ir al palacio a causa del mal tiempo que agrava las corrientes de aire, tan malas para mi salud.

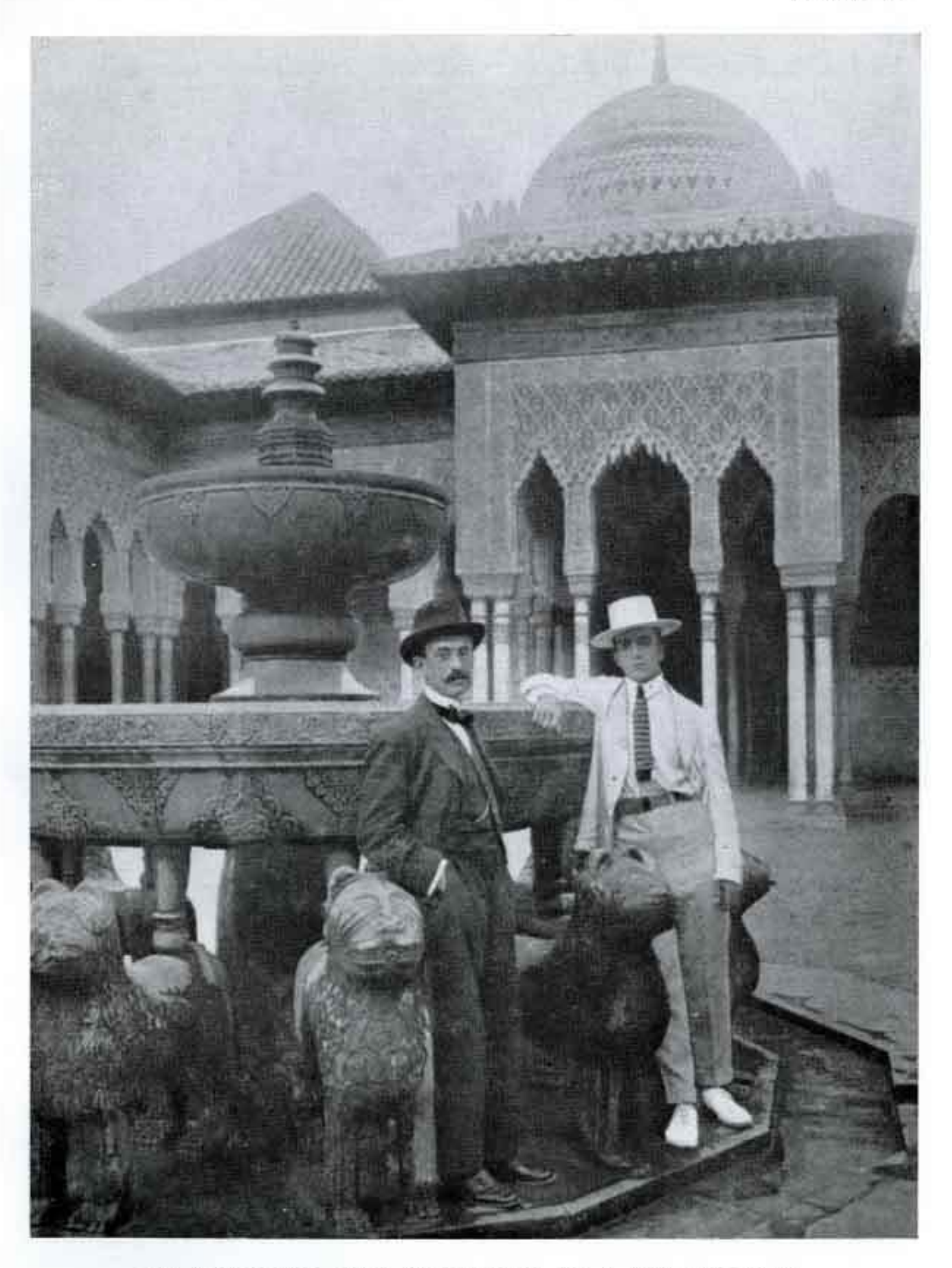
Deseando estoy que vuelva usted por Granada. Le agradecí mucho el tan bondadoso envío de su estudio publicado en "Al-Andalus". Me ha interesado vivamente, y mucho deseo visitar con usted sus últimos descubrimientos y restauraciones, incluso la Alcazaba de Málaga. Es increíble que un tal conjunto de trabajos de tan grande importancia y eficacia, se olvide (voluntariamente en muchos casos) por quienes, cuando menos, debieran sentir ante ellos la respetuosa gratitud que merece tanto y tan noble esfuerzo.

M.ª del Carmen agradeció mucho su carta, y le envía sus afectuosos saludos. Con ellos va un abrazo muy cordial de su amigo.

Ante el león del Partal: Arturo Bonucci, Leopoldo Torres Balbás, Manuel de Falla, Arrigo Serrato y Alejandro Casella.

LAMINA II

Ante la fuente de los Leones: Falla con los componentes del trío Cassella.



Falla en el año 1916, junto a Leónidas Masside, ante la fuente de los Leones, en los días de la visita a Granada de los Ballets Rusos.

Durante el viaje de los ballets rusos a Granada, el cuerpo de baile y primeras figuras con Nijusky en el vértice del grupo, posan sobre la fuente de los Leones.

ALBUM DE LA ALHAMBRA

EN TORNO A UNA CARTA DE CAUTIVO DEL ARCHIVO DE LA ALHAMBRA

SUMARIO

I. *La crisis mediterránea*

EN la España de los Austrias, dentro de los numerosos aspectos que abarca, y de los que muchos constituyen aún una incógnita para nosotros, se encuentra un problema que va a prolongarse a lo largo de varias centurias, volcado esencialmente en un mundo enorme, heterogéneo y complejísimo, el del Mediterráneo. A lo largo y a lo ancho de este mar lleno de incesantes intereses económicos, políticos y sociales, va a flotar, como secuela de esos intereses, una figura humana, real y trágica, la del cautivo.

La Historia es, en definitiva, una suma de hechos humanos influídos y condicionados por las circunstancias. En nuestro caso, un buen símbolo de esas circunstancias es el de la historia del cautiverio, y, para juzgarlo con acierto, nece-

sitamos primero encuadrarlo en su tiempo, en su ambiente, en su generación.

En el siglo XVI, el mediterráneo soporta una dura crisis, la de la piratería; piratería independiente con centros localizados en una serie de ciudades cristianas, como Pisa y Valencia, y otras turcas, como Túnez o la Goleta.

Es entre los años que nos ocupan, de las décadas cincuenta y sesenta, cuando quizás la piratería experimente una fase de mayor agudeza. Las Cortes de Castilla de 1562 hacen hincapié sobre el estado calamitoso en que se encuentran las costas españolas, y esencialmente las andaluzas, por los contínuos saqueos. Los ataques sorpresa, de noche y día, con la quema de cosechas y campos, las pérdidas de vidas humanas, y las capturas de muchas vidas más que pasan al cautiverio son, un mal aceptado, casi naturalmente, por los habitantes costeros, no sólo de la España de Carlos I y Felipe II, sino también de la de los siglos XVII y XVIII, y buena prueba de ello es un dictamen, que realiza el Mariscal de Campo don Antonio Bucareli y Ursua, sobre el resguardo de las costas de Granada y Murcia, que procede del año 1762, y en el que se enfrenta a los mismos problemas del siglo XVI:

> "Desde la conquista de Granada por los Reyes Católicos ha sido siempre ésta costa perseguida de las correrías de los corsarios, primero por la facilidad que les proporcionava el conocimiento del pays, y lo indefenso de él, y después por la hutilidad que encontravan en las crecidas sumas que les producía el rescate de la multitud de cautivos que apresavan" [1].

La Corona advierte, reiteradamente, a las ciudades y pueblos costeros que estén preparados para la defensa, se sigue una política de construcción de atalayas y torres, se intenta reforzar los puestos ya existentes con armas y personal humano y se mantiene una nutrida correspondencia con los Virreyes de los Reinos de Cerdeña, Sicilia y Nápoles aconsejando sobre la constante amenaza. En 1563, la República de Génova escribe a Gómez Suárez de Figueroa, su Embajador español, quejándose de la situación: "en estos mares no hay una sola galera ni un solo esquife cristiano a flote [2].

Constantemente se pone de manifiesto la necesidad de defenderse de los ataque piratas, y, en este aspecto, jugará un papel decisivo el ascenso de la Marina, que llegará a su apogeo en los reinados de los dos primeros Austrias, y a medida que avanza la política de expansión cobran mayor auge sus funciones; se trata

[1] A.G.I., Sevilla. Expediente acerca del resguardo de las costas de Granada y Murcia (1761-1765). Indiferente General, Legajo 3.121.

[2] BRAUDEL, Ferdinand: *El Mediterráneo en la época de Felipe II*. México-Buenos Aires, F.C.E., 1953. T. II, p. 116.

de enlazar las diferentes regiones del Imperio, oponerse a los principales enemigos, cuales son Francia y el poderío turco, y escoltar los galeones que traen de América los metales preciosos que despiertan la codicia corsaria, lo que condiciona la necesidad de organizar un sistema de defensa que permita afrontar estas necesidades.

En el Mediterráneo la navegación será esencialmente costera, no obedeciendo este tipo de navegación a falta de conocimientos técnicos, sino a propia conveniencia; la costa es la mejor brújula, y, en caso de tempestad sirve de refugio, al tiempo que multiplica la ocasión de comerciar, y, ¿por qué no?, la de hacer algunos cautivos, bien para unirlos al remo o para pedir el oportuno rescate.

II. *El problema del cautiverio*

La actividad en el mar y en las costas queda sujeta mucho más a la suerte que a ninguna otra cosa, y ofrece escasa seguridad. Lo mismo se puede morir que sufrir esclavitud de los turcos o del francés. En este último caso, la vida se convierte en una verdadera pesadilla, porque, o se les hacina en una bodega para ser vendidos, o se les encadena al remo de la galera, la peor suerte que puede recibir un ser humano. Sujeto al bando, condenado prácticamente a la inmovilidad, la boga es el único ejercicio que realiza. Acaba su vida en la galera, salvo en raras ocasiones en que obtiene la libertad al renegar de su religión o al pagarse por él un alto rescate. Permanece en completa inanición el tiempo que reposa la galera en el puerto, y pasa a una acelerada actividad, acentuada en los momentos de peligro, cuando la nave se hace a la mar. Entonces, desnudo y castigado por el látigo del comitre, rema desesperadamente, muriendo muchas veces a consecuencia del esfuerzo.

Por otra parte, la mala alimentación y la falta de higiene le provoca numerosas y frecuentes enfermedades. Trastornos digestivos, tuberculosis, enfermedades avitaminósicas, escorbuto, beriberi, pelagra, peste bubónica y tifus, serán compañeras inseparables de la galera. Hasta el mismo agua se convierte en un horrible tormento. Las malas condiciones de los envases ocasionan el que ésta se pudra, volviéndose turbia y hedionda. "Solo antes de morir de sed consentían, abrasadas ya las fauces, en beberla los tripulantes" [3].

III. *Una carta de Marsella*

Tal era, en breves palabras, la situación de un cautivo en una galera, turca

[3] MARAÑÓN, Gregorio: *Vida e Historia*. Madrid. Espasa Calpe, 1968, p. 103.

o cristiana, y tal era la situación por la que atravesaba el autor de la carta que ha dado origen a estas líneas.

Revolviendo los documentos del Archivo de la Alhambra de Granada, y dentro de un legajo que contenía documentación alusiva a la defensa de la costa del reino de Granada, vinimos a topar con una interesante carta que, desde el cautiverio escribe Juan de Morales, escudero de Su Majestad, el 12 de Junio de 1556, a su padre, Diego de Morales, vecino de la villa de Fiñana.

Hemos de aclarar que este tipo de documento, magnífico retrato de la época, es uno de los escasísimos ejemplares que de este tipo existen en nuestros Archivos, habiéndose localizado únicamente, hasta el presente, en el Archivo de la Alhambra, otras dos cartas del mismo tipo por la señorita M.ª Angustias Moreno Olmedo, estando aún sin publicar.

La pieza consta de la carta del cautivo propiamente dicha, de la petición de rescate por parte del cautivo, y de los correspondientes autos que se siguen para la posible concesión del dicho rescate por parte de la Corona.

Realmente curioso es el que se halla conservado, junto con la referida carta, la pequeña lengüeta en la que figura la dirección, y que dice únicamente: "A mi Señor Padre Diego de Morales mi Señor. En Fiñana".

La carta está escrita en papel ligeramente encolado, siendo la letra empleada la cursiva, muy redondeada, ligada y estrecha. Presenta aún las marcas de los típicos repliegues sobre sí misma (en esta época no se utiliza el sobre); el borde superior sobre el inferior, y el derecho sobre el izquierdo. La lengüeta con la dirección sobresaldría de uno de los bordes.

IV. *Las comunicaciones en el siglo XVI*

¿En qué forma llegaría este mensaje de auxilio a manos del padre, sin llegar a extraviarse? Sin duda alguna, por mediación de un mensajero que el cautivo encuentra propicio y que suponemos, por algún convenio le lleva la carta:

> "y agora como halle mensajero rrogué aquí al soldado de mi compania que escriviese esta carta que yo no me fallo en disposición de lo poder hazer según quedo malo aunque para lo que he tenido ya estoi, loado nuestro Señor, mejor" [4].

[4] Apéndice Documental, I.

La carta, escrita en Marsella, llega intacta a manos del padre en la villa de Fiñana, en la provincia de Almería, haciento un recorrido de cientos de kilómetros. ¿Qué grado de perfección es necesario en las comunicaciones para que esta misiva no se extravíe? Sin duda alguna, podemos calificarlo de eficiente, a pesar de que esté aún en manos de particulares una buena parte del correo, ya que lo que podemos llamar una buena organización por parte de la Corona se produce bien avanzado el siglo, con las ratificaciones de los nombramientos de los Tassis por parte de Carlos V, otorgándoles el monopolio y la exclusiva de los servicios de comunicaciones en España, en Flandes y en Italia, y organizándose el servicio a cargo de las Postas, bien servidas, con relevos de caballos que estarán prestos para cuando llegue el correo, con horarios y con un mínimo de condiciones para poder dormir [5]. La carta, ya preparada, se llevaba a la casa de Postas o lugar de salida de los correos, y allí se entregaba al maestro de Posta, encargado de recibir, distribuir y remitir las cartas y pliegos que se le confiaban.

No obstante, pese al impulso que se da al correo en el siglo XVI, con el establecimiento de los correos ordinarios poniéndolos al servicio del público las cartas no se reciben con la debida regularidad y la duración de un mismo viaje podía variar de uno a siete días [6]. Es preciso tener en cuenta que la evolución de los medios de transporte, no sólo ha aumentado extraordinariamente la rapidez, sino que ha suprimido el factor de incertidumbre o imprecisión que los elementos imponían antaño. El mal tiempo no significa hoy apenas nada, mientras que en el siglo XVI todos los horarios dependían de las condiciones climatológicas.

De esta irregularidad y de los trastornos que esto ocasiona tenemos múltiples testimonios: la emperatriz María, en una carta, de 28 de Febrero de 1538, dirigida a su hermano Felipe II, se queja de las demoras del correo y de "lo que se pierde en ir y venir" [7].

V. *Postura de la corona ante el cautiverio: La renta de los habices*

Pasando a otro aspecto del problema, ¿cuál es la postura de la Corona ante el cautiverio? Indudablemente, preocupa la situación de estos cientos de seres humanos, que, arrebatados a la fuerza de su medio, sufren la pesada carga de la esclavitud. En el Archivo de la Alhambra hemos encontrado abundantes testimonios de esta preocupación, así como los medios que se utilizan para conseguir

[5] ALCÁZAR, Cayetano: *Las comunicaciones en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, C.S.I.C., Institutos de Estudios Africanos, 1953, T. V., p. 69.

[6] MONTAÑEZ MATILLA, María: *El Correo en la España de los Austrias*. Madrid, C.S.I.C., 1953, p. 85.

[7] CODOIN, T. XXVII, p. 6.

los preciados rescates de los cautivos. Concretamente, en el Reino de Granada, se destina a este fin y al de "otras obras pías", la famosa Renta de los Habices de las Alpujarras, rentas de las que se sabe bien poco todavía, ya que tanto el "habice", como la "abuela", son dos ingresos que gana la hacienda real sin llegar a asimilarlos permaneciendo mal conocidos y encubiertos bajo la manta de las rentas ordinarias; ofuscados en suma. "Contadas veces los mencionan los manuscritos por su nombre y, de ordinario, cuando lo hacen juntas ambos vocablos y cifran, en ocasiones, su escuálida cuantía" [8].

Los habices eran, en definitiva, la renta de las haciendas y heredamientos y bienes que eran dotados en tiempos de los moros para las mezquitas y alfaquíes y ministros y otras cosas de ellas, así como para los cautivos de la ciudad de Granada y para las mezquitas de las alquerías.

A juicio de los arabistas, dicen éstos que en el Occidente islámico "habūs" (plural "anbās") equivale a prisionero, y que en Granada se decía "habīs". Lo de prisionero viene a pelo en el sentido de que no se podía disponer, con libertad, de los habices por ser bienes ligados a una función estricta, bienes de obra pía podría decirse, de acentuado carácter religioso bajo la denominación musulmana. A medida que sus rentas, en poder de la hacienda real perdieran su sentido originario en cuanto no se aplicaban ya al servicio de la comunidad, muchas se pierden y otras pasan a las iglesias. En 1527, el cargo de los habices en los libros de la hacienda real no podía ser más raquítico: 92.753 maravedís [9].

Estas escasas rentas permanecían en manos de una serie de depositarios, nombrados oficialmente, que eran los encargados de entregar a los fiadores, o encargados de rescatar al cautivo, el determinado número de ducados, número que solía oscilar siempre de los treinta a cincuenta, para el dicho rescate. Estos fiadores debían tener como garantía ante la Corona, unas fianzas que respondían de él en caso de que, una vez entregado el dinero el cautivo no se rescatase, y dándose un plazo de tiempo para efectuar el dicho rescate:

> "...Y dándose por parte de la dicha catalina de la torre o de la persona o personas que tovieren cago de pagar el rescate de los susodichos fianças legas y abonadas, que dentro de ciento y ochenta dias los rescatarán traerán y presentarán ante vos o bolverán y restituirán a poder de la persona en quien estovieren depositadas las rentas de los dichos havizes los dicsos ciento y cinquenta ducados[10]

[8] CARANDE, Ramón: *Carlos V y sus banqueros*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, S. A. 1949, T. II, p. 361.

[9] CARANDE, Ramón: Op. Cit., T. II, p. 363..

[10] Apéndice Documental III.

VI. *Los pasos hacia la libertad:*

El procedimiento judicial para lograr la concesión del dinero por parte de la Corona para el rescate de un cautivo era complicado, y, sobre todo, lento. Estaba totalmente inmerso en la agotadora burocracia de la España de los siglos XVI y XVII.

Sobre este tema existe, asimismo abundante documentación en el Archivo de la Alhambra, de la que hemos utilizado una buena parte para completar un poco esta visión sobre el cautiverio, y los diversos pasos que era necesario seguir para conseguir la preciada libertad.

En primer lugar, se pedía una información sobre el solicitante del rescate, generalmente un familiar muy allegado que debía dar pruebas de su consanguinidad o cercano parentesco con el cautivo:

> "...Y si fuere nescesario de la certinidad de cómo yo soy su padre yo estoy presto de dar la ynformación que vuestra señoría Yllustrisima mandare..." [11].

Pasado este trámite, comenzaban los diferentes autos encargados de gestionar la concesión del dinero, concesión que solía tardar de tres a cinco años. Era imprescindible la representación por parte del solicitante de dos o tres testigos que corroborasen la realidad del cautiverio, testigos a los que se les tomaba la correspondiente declaración bajo juramento, pasando estas declaraciones a formar parte del expediente [12]. Concluido éste solo quedaba esperar. Finalmente, al cabo de muchos meses, una vez verificadas las convenientes diligencias para asegurarse sobre la certeza de lo solicitado, y de haber dormido lo suyo el sueño de los justos, se consideraba oportuno, y se recibía con alborozo la llegada de la Real Cédula concediendo el dinero para el rescate [13].

Era el momento en que el fiador se ponía en movimiento. El cautivo era liberado felizmente, si había resistido naturalmente, estos años de cautiverio. No son pocos los casos en que, una vez concedido el dinero, el desgraciado cautivo había muerto ya, víctima de las penalidades y vejaciones sufridas, o fallecía a los pocos meses de haber obtenido la libertad [14]. En estos casos sus herederos solicitaban

[11] Apéndice Documental II.
[12] Apéndice Documental IV.
[13] Apéndice Documental V.
[14] Apéndice Documental VI.

como herencia el dinero del rescate, y si no había herederos se solicitaba que el beneficio pasase a otro cautivo [15].

Obtenida la libertad, se procedía a la legitimación y presentación del ex-cautivo, fórmulas imprescindibles para conseguir el dinero concedido, con lo que, de esta forma, se entraba en otro angustioso periodo de espera, durante el cual los rescatados y sus familiares sufrían las iras de los fiadores que veían su dinero en el aire [16], si no se les había abonado éste antes del rescate por parte de los familiares del cautivo y conseguido, en la mayoría de los casos, tras vender las escasas propiedades de que disponían, o recurriendo a préstamos con elevados intereses.

En otras ocasiones era el fiador el que no cumplía el pacto, al pasarse de la fecha prevista para presentar al cautivo, con lo que el soñado dinero del rescate volvía a manos del depositario ante la desesperación del recién liberado [17], o bien, y vamos de mal en peor, el fiador obtenía el dinero del depositario y no presentaba ningún rescatado. Una buena muestra de este caso es un Memorial del Archivo de la Alhambra, que data del año 1570, y en el que se enumeran los casos de catorce cautivos afectados por este problema, a los que enumera uno por uno, así como su respectivo precio de cincuenta ducados.

Ante este conflicto, la orden del Conde de Tendilla es tajante. Ordena que en un plazo de quince días se le presenten los cautivos, y, en caso contrario:

> "...sino lo hizieren asi e complieren ansi se dará mandamiento para que les conpelan e apremien por los maravedis que están obligados conforme a las dichas escrituras..." [18].

Pasado el plazo si no se resolvía favorablemente, se daba orden al Alguacil mayor de la Alhambra para que procediese contra los estafadores. Tal es el caso de dos fiadores, Diego Izquierdo y Luis Almazán, a los que en el año 1566 se le libraron cincuenta ducados para el rescate de un cautivo, cautivo que había muerto ya cuando le llegó la Real Cédula de rescate. Los dichos fiadores en vez de devolver el dinero, se quedaron con él, y el resultado no pudo ser más negativo. Se ordena que si no tienen el dinero en efectivo, se les embarguen sus bienes muebles, si los tienen y si no raíces, "con fianças bastante de saneamiento", y, en defecto de bienes, que se les prenda y se les lleve a la cárcel de la Alhambra [19].

[15] Apéndice Documental VII.
[16] Apéndice Documental VIII.
[17] Apéndice Documental IX.
[18] Apéndice Documental X.
[19] Apéndice Documental XI.

Otros fiadores, en cambio, al no rescatar en el plazo fijado el cautivo encomendado devuelven puntualmente el dinero a los depositarios opotunos [20].

No obstante, hemos de justificar en muchas ocasiones, la postura negativa del fiador. No todo es bueno para unos y perjudicial para otros, ya que nadie ignora que en cuestiones monetarias la picaresca se afina de maneras realmente increíbles. El fiador, sin duda, arriesga muchas veces su dinero en una empresa que no siempre es beneficiosa. Ha de enfrentarse a un mundo en el que un ducado es suficiente para provocar las más disparatadas ideas de lucro, y en numerosos casos él es el que resulta perjudicado.

Realmente pintoresco es el problema en el que se encuentra un fiador cuando el cautivo le desaparece. Tal es el caso de Hernando de Jaén vecino de la ciudad de Adra, que ve, no sólo desaperecer su cautivo, sino también perder su dinero, y por poco hasta su vida, peripecias que expone a su Ilustrísima Señoría con tal desenfado que provoca la sonrisa [21].

Finalmente, rescatado, presentado y legimitado el ex-cautivo, el último peldaño hacia la libertad es comparecer ante la Inquisión. Para ello necesita un traslado de su presentación ante el Conde de Tendilla, sin el cual no es recibido de nuevo en el seno de la Iglesia [22].

En definitiva, como vemos resultaba altamente complicado y difícil el que un cautivo volviera a integrarse a su vida normal. En el caso de nuestro personaje, Juan de Morales, cautivo en Marsella, en la Galera del Caballo, del Conde de Tenda, Virrey de Provenza, y que es el que ha dado origen a este rápido recorrido por el mundo triste y amargo del cautiverio, sólo sabemos que se acepta la petición del rescate, y que se le concede tres años más tarde. Ignoramos su posterior suerte, si volvió o no a Fiñana, o si encontró la muerte remando deseperadamente atado a un bando de galera. En todo caso, nos ha servido para ver un poco de cerca la cara y la cruz de la moneda del Imperio de los Austrias, porque, frente a las colosales empresas de Carlos I y Felipe II se mueve, mucho más en el fondo, un friso social de seres reales que se arrastran penosamente en el propio escenario de su existencia.

La gloria, afirma Marañón, es, muchas veces, máscara que disimula un sobrehumano padecer.

---

[20] Apéndice Documental XII.
[21] Apéndice Documental XIII.
[22] Apéndice Documental XIV.

VII. *Apéndices*

I. Carta de Juan Morales a su padre Diego de Morales vecino de Fiñana
Marsella, 1556, Junio, 12.
Granada. A.A. Legajo, 214-68

Sr. padre

y a otra buelta os escribo a buestra merced enbiendole a hazer saber como estoi captivo en estas galeras donde fuimos presos mil españoles que nos perdimos en Sant Florencio que fue nuetra fortuna de mar tanta que se encallaron en tierra dos naos, la una en la que yo benia y la otra la almiranta, y fuimos presos tres conpanias las mas bien en horden y de mejor gente que yba en la armada toda, pues fue nuestra dicha de alli traernos en galeras bogando como los otros galeotes mal hechores donde padescimos mayores trabajos y afrentas que no ellos. A buestra merced por amor de dios suplico aya bien que yo no muera en tan gran miseria como ésta, pues doi fe a buestra merced que sino tuviera confianza en las mercedes que de vuestra merced espero yo fuera ya muerto que de puro pensar en la fatiga y trabajo que me a benido certifico a vuestra merced que me a dado un tan gran mal que he estado a la muerte, y agora como halle mensajero rogue aqui al soldado de mi conpania que escriviese esta carta que yo no me fallo en disposición de lo poder hazer según quedo malo aunque para lo que he tenido ya estoi loado nuestro Señor mejor. El precio porque me darán libertad es treinta ducados los quales por amor de dios suplico a buestra merced que me enbie y no mire a los enojos y trabajos que yo con poco miramyento le he dado, sino a questoi en poder de mis enemigos; de Juan de Santander jamás le puede ver más que supe que yva en la conpania de campaña que pasó en ungria con vuestra armada, a todos mis tios y tias de buestra merced mil besa manos y a mis hermanas besando las de buestra merced ceso rrogando a dios por la bida de buestra merced. quedo en marsella en la galera del cavallo ques del conde de tenda bisorrei de provença

por su obediente hijo de buestra merced
Juan de morales (Rubricado)

II. Carta de Diego de Morales solicitando el rescate de su hijo Juan de Morales. 1556
Granada. A.A. Legajo, 214-68

Muy yllustrisimo Sr.

Diego de morales bezino de la villa de fiñana beso las manos de buestra yllustrisima señoria y le hago saber como un hijo mio que se llama juan de morales que ynbió a su majestad de escudero en la companya del capitán samaniego y del tiempo que ynbiosele resta debiendo cinco meses e diez dias de lo biejo segund parece por la quenta de una memoria que me dió albaro de luz y agora el dicho mi hijo juan de morales está captivo en marsella de francia y demandan por el los franceses treynta ducados puesto alla segund consta y parece por una carta suya quel dicho mi hijo menbio de la qual hago preentación ante vuestra yllustrisima señoria, yo soy ombre pobre que no tengo al presente con que podello sacar ny remediar suplica a vuestra yllustrisima sea serbido de mandar que se libren estos dineros que se le deben de su servicio por su rescate pues de captivo en servicio de su magestad que las naos que dieron al trabes en san florencio y sy fuere nescesario de la certinidad de como yo soy su padre yo estoy presto de dar la ynformación que vuestra señoria yllustrisima mandare y por servicio de dios lo mande probeer e remediar por que anda en una galera trayendo de remos.

Diego de Morales (Rubricado)

III. Cédula original del rescate de Miguel de Gavaldón y dos hijos suyos.
Valladolid, 1557, julio, 27
Granada A.A. legajo, 17-12.

El Rey

Conde de tendilla pariente nuestro capitán general del reino de Granada, por parte de catalina de la torre, vezina dela ciudad de moxacar nos ha sido hecha relación que ha cinco años que a miguel de gavaldón y a dos hijos suyos captivaron y pasaron allende y por que no tiene con que los rescatar, nos suplicó y pidió por merced que de la renta de los havizes de las alpuxarras dese dicho reino que esta dedicada para rescate de captivos y otras obras pias le hiziesemos alguna merced y limosna o como la nuestra fuese y nos acatando lo susodicho y no se aviendose dado hasta

agora ninguna cosa para su rescate, hemos havido por bien que se les den cada cinquenta ducados que montan cinquenta y seis myll docientos y cinquenta maravedis por ende yo vos encargo y mando que constando por ynformación ser su relación verdadera y dandose por parte de la dicha catalina de la torre o de la persona o personas que tovieren cargo de pagar el rescate delos susodichos fianças legas y abonadas que dentro de ciento y ochenta días los rescatarán traeran y presentaran ante vos o bolveran y restituirán a poder de la pesona en quien estovieren depositadas las rentas delos dichos havizes los dichos ciento y cinquenta ducados, proveais quel depositario o personas que tovieren cargo y en su poder la renta de los dichos havizes acuda con los dichos ciento y cinquenta ducados a la dicha catalina de la torre o a quien su poder oviere, y ge los den y paguen en dineros contados, y para ello le dad vuestras cartas, las quales mandamos que sean cumplidas y executadas que si nescesario es os damos poder cumplido qual al caso conbenga, lo qual mandamos que asi se haga y cumpla tomando los nuestros contadores maiores de quentas y joan de galarça nuestro criado la razón desta mi cédula fecha en Valladolid a beinte y siete de julio de mil y quinientos y cinquenta y siete años.

Yo la princesa

Al pié Para que de la renta de los havizes de granada se den ciento y cinquenta ducados para el rescate de miguel de gavaldón y dos hijos suyos de que Vuestra Alteza les haze merced.

IV. Declaración de un testigo sobre el rescate de Juan Cabello

Granada, 1569, Junio 10

Granada A.A. Legajo 17-20

t.° En el alhambra desta ciudad de granada a diez dias del mes de junio de mil y quinientos y sesenta y nuebe años juan cavello vezino de oran presentó para la información de su rescate por testigo al jurado jan de quadros vezino de la ciudad de oran estante en esta ciudad de granada y habiendo jurado en forma de derecho siendo preguntado por el dicho pedimiento dixo que este testigo conoce al dicho juan cavello cautibo quera bezino de la ciudad de orán el qual bido este testigo como cautibo en la jornada de mostagan donde se perdió el conde de alcaudete porqueste testigo fue en la dicha jornada y cautibo juntamente con el dicho juan cavello y estubo en el dicho catiberio el dixo juan ca-

vello quatro años poco más o menos y un arraez que se llamaba mami arraez trujo a la ciudad de oran al dicho juan cavello juntamente con otros quatro catibos a rescatallos y se concertó el rescate del dicho juan cavello en doscientos y setenta y cinco ducados de los quales se llegaron de limosna entre los soldados y otras personas onrradas de oran y del sueldo que debian al dicho juan cavello docientos ducados y el dicho juan cavello dió por fiador de lo que se le restaba debiendo del dicho rescate a bautista de cepeda mercader de la ciudad de orán y hasta oi en dia sabe este testigo que se le deben los cinquenta ducados y más y el susodicho no tiene bienes muebles ni raizes de donde pueda pagallos porque si los tubiera este testigo lo supiera porque a más de beinticinco años que lo conoce y trata y todo este tiempo le a bisto serbir a su magestad en la ciudad de orán con cargo y a benido en tanta proveça que agora de presente sirbe a un caballero por que le de lo que a menester y questa es la verdad por el juramento que hizo y lo firmo de su nombre y que de hedad de quarenta años poco más o menos y no le tocan las janerales.

Juan de quadros (Rubricado)

V. Cédula original de rescate de Maestre Francisco, solicitado por su mujer Leonor de Valderas

Valladolid, 1555 mayo, 19

Granada A.A. legajo 17-12

Conde de tendilla pariente capitán general del reino de granada por parte de leonor de valderas vezina de la ciudad de granada nos ha sido hecha relación que ha seis años que maestre francisco su marido fue preso por los turcos y le tienen en argel y por que no tiene con que le rescatar nos suplicó y pidió por merced que de las rentas de los hábizes de las alpuxarras dese dicho reino questa dedicada para rescate de captivos y otras obras pias le hiciesemos alguna merced y limosna o como la nuestra merced fuese y nos acatando lo susodicho y no se haviendo dado hasta aora ninguna cosa para rescate maestre francisco havemos havido por bien que se le den cinquenta ducados que montan diez y ocho mil y setecientos y cinquenta maravedises por ende yo vos mando y encargo que constados por información ser su relación verdadera y dándose por su parte o de la persona o personas que tovieren cargo de rescatar al dicho maestre francisco fianças legallanas y abonadas que dentro de ciento ochenta dias le res-

catarán y traerán y presentarán ante vos o volberan y restituiran a poder de la persona en quienes tuvieren depositadas las rentas de los dichos havizes los dichos cinquenta ducados proveais que el depósito o personas que tovieren cargo y en su poder la renta de los dichos havizes acuda con ellos a la dicha leonor de valderas o a quien su poder hoviere y gelos de y pague en dineros contados y para ello le dad vuestras cartas las cuales mandamos que sean cumplidas y executadas que si necesario le damos poder complido qual al caso convenga la qual merced que así se haga y cumpla tomando los contadores maiores de quentas y juan de galarça nuestro criado la razón desta mi cédula. fecha en valladolid a 19 de mayo de mil y quinientos y cincuenta y cinco años.

Yo la princesa (Rubricado)

Al pié Para que de la renta de los hávices de granada den cinquenta ducados para el rescate de maestre francisco de que Vuestra Alteza le haze merced

VI. Sobre el rescate de Diego Sánchez
Granada 1568
Granada A.A. Legajo 18-82

muy yllustrisimo Señor

gaspar sanchez bezino desta ciudad digo que su magestad hizo merced por una su real cédula questa presentada ante buestra señoria de cinquenta ducados para el rescate de diego sanchez my padre el qual después de salydo del dicho catiberio falleció y yo y una hemana mya como herederos del dicho my padre tenemos derecho a los dichos cinquenta ducados asi por ser sus herederos como por estar obligados a pagar dicho rescate ya seis años questa presentada la dicha cédula a buestra señoria pido y suplico me haga merced demandar librar los dichos cinquenta ducados y por ello etc.

Gaspar Sanchez (Rubricado)

VII. Real Cédula de rescate de Beatriz de Porras y Consortes
Madrid, 1567, Junio, 23
Granada A.A. Legajo, 18-18

El Rey

Marqués de mondejar primo nuestro capitán general del reyno de granada por parte de gaspar descalona vezino de la ciudad de almería nos ha sido hecha relación que en beynte y quatro de septiembre del año pasado de mil y quinientos y sesenta y seis los moros enemigos de nuestra santa fee catholica fueron a la villa de tabernas jurisdicción dela dicha ciudad y la robaron y captivaron los xprianos biejos que habia en ella entre los quales captivaron y pasaron en berveria a beatriz de porras y a juana de beles donzellas sus primas hermanas las quales están al presente en marruecos en poder del xarife y por ser muy pobres no tien con que se rescatar Suplicando nos fuesemos servido de hazerles merced para el dicho rescapte de trescientos y cinquenta ducados que diz que están depositados en poder de un juan garrido y diego de almorox, su fiador vezino de la ciudad de granada de los quales hizimos merced al dicho juan garrido y su muger y cinco hijos suyos que fueron captivos asimismo por los moros haura seis años en el castillo de castilferro junto con motril librados en los habizes y derechos de la seda del dicho reyno de granada y por no haver conseguido la libertad de los susodichos por haverse algunos dellos muerto y otros perdido la fee por lo qual se han de bolber para rescapte de captivos o como la nuestra merced fuese y porque queremos saber si es ansi que las susodichas beatriz de porras y juana de veles fueron captivas y lo estan al presente y que dineros son los que dizen se le dieron al dicho juan garrido para el dicho efecto y si usaron dellos o porque se dexaron de cobrar y al presente en cuyo poder están y si se a hecho merced dellos a alguna persona o la podiamos hazer a quin fuesemos servido sin perjuicio de tercero y ynconbinente o lo seria y porque causa os mando que ynformandoos delo susodicho nos ynbieis relación particular dello y de lo demas que cerca dello o pareciere devemos saber la qual juntamente con vuestro parecer firmada de vuestro nombre signada de scrivano cerrada y sellada en manera que haga fee areis dar a la parte del susodicho para que la tray presente ante mi y yo la mande ver y proveer sobrello lo que más convenga fecha en madrid a veinte y tres de jullio de mil y quinientos y sesenta y siete años.

Yo El Rey (Rubricado)

VIII. Información de legitimidad de Lorenzo Hernández para recibir los 50 ducados de su rescate

Granada, 1567

Granada. A.A. Legajo, 18-56

Yllustrisimo señor

Lorenço gernandez beso los pies de buestra yllustrisima señoria y digo que yo tengo dada ynformación bastante de como soy el contenido en la cédula de que Su magestad me gizo limosna pido y suplico a buestra yllustrisima señoria mande que sea despachado por que soy pobre y estoy haziendo costo y en esto se hará servicio a dios y a my gran merced.

Obediente criado de buestra yllustrisima señoria

Lorenço hernades (Rubricado)

IX. Presentación de Gabriel Juárez, cautivo

Granada, 1568

Granada. A.A. Legajo, 18-19

Yllustrisimo señor

Gabriel juarez digo que en cumplimiento de la cédula de Su magestad yo me presento ante vuestra señoria a buestra señoria pido y suplico que abida información de como soy el contenido en la cédula de Su magestad me ha merced de mandar que se me den los cinquenta ducados de que Su magestad por la dicha cédula me haze merced los quales se me abian librado y porque mi fiador no me presentó dentro del término que se obligó se bolbieron los dichos cinquenta ducados a poder del depositario y para ello etc.

X. Orden del conde de Tendilla sobre devolución del dinero de rescate de cautivos

Granada, 1570 octubre 17

Granada A.A. Legajo, 18-20

En la alhambra a diez y siete dias del mes de octubre de mil e quinientos y setenta años el yllustrisimo señor don luis hurtado de mendoça Conde de Tendilla alcayde y capitán de la ciudad de granada y su alhambra y fortalezas por Su magestad y teniente de

capitán general del reyno de granada por el illustrisimo señor don yñygo lopez de mendoça marqués de mondejar capitán general de dicho reyno y señor aviendo visto esta relación dixo que como quiera se podia dar mandamiento para que las personas que por ella parece que salieron fiadores de rescatar y presentar los cautibos de que en ella se hace minción bolbiera el dinero a poder del depositario de las dichas rentas de abizes conforme a las escrituras de fianças que otorgaron por ser complido el término que se habian de presentar y no averse presentado pero para mas justificación sin perjuizio de las via executiba que ay contra ellos mandaba y mando que se les notifique que dentro de quinze dias primeros siguientes despues que se les haga la dicha notificación traygan a presentar y presenten ante su señoria los captivos de que cada uno salió por su fiador como están obligados por las dichas escrituras de fianças con apercibimiento que sino lo hizieren asi e complieren ansi se dará mandamiento para que les conpelan e aprenien por los maravedis que estan obligados conforme a las dichas escrituras e asi lo mando e firmo

Conde de Tendilla (Rubricado)

XI. Autos ejecutivos contra Diego Izquierdo y Luis Almazán por cincuenta ducados librados por S. M., para rescate de cautivos

Alhambra, 1556 octubre, 14

Granada. A.A. Legajo, 18-75

Alguasil mayor desta alhambra ovio lugartenyente hazed execución en bienes de luys izqyerdo y luys almaçan ropero vezinos de granada y de qualqyer dellos como obligados de mancomun por contra de tres myl y setecientos y nobenta maravedis que restan deviendo a Su magestad y a ceprian leon en su nombre de los cinquenta ducados que se dieron para el rescate de anton de morón porque por aver muerto en el catiberio antes que se rescatase se les mandaron bolber los dichos cinquenta ducados conforme a la escritura que otorgaron de los quales an buelto los quarenta ducados sin maravedis y restan deviendolos dichos tres myl y setecientos y nobenta maravedis la qual dicha hexecución hazed en bienes muebles si pudieren ser avidos y sino en rayzes con fianças bastante de saneamyento y en defecto de bienes con la dicha fiança y no enbargante que la den por questán obligados como por maravedis y a ser de Su magestad les prended los

querpos y a qualqyer dellos y los traed a la carcel de la alhambra fecho en el alhambra a catorze de octubre de myl e qynientos y sesenta y seys años.

Don Luys hurtado de mendoça (Rubricado)

Al pié: mandamiento de hexecución en lo de un catibo por tres myl y setecientos y nobenta maravedis que se restan debiendo

XII. Entrega de 150 ducados hecha por Diego Almorox, vecino de Granada, de la limosna de tres cédulas de cautivos, que debia restituir por no haberlos rescatado y traido a su tiempo

Granada, 1568, noviembre 20

Granada. A.A. Legajo, 18-66

Digo yo zibrian león en depositario de la renta de los habizes deste reyno de granada que e recivido de diego de almorox vezino desta ciudad ciento y cinquenta ducados de la limosna de tres cédulas de cautivos que lestan mandados bolver por el yllustrisimo señor marques de mondexar por no los aver rescatado y traydo en su tiempo questá obligado que son los siguientes ... ...

"por ginés hernadez bezino de motril cinquenta ducados L
"por diego de chaves bezino de loxa cinquenta ducados L
"por francisco gomez bezino de alhama cinquenta ducados L

CL

"que son los dichos ciento y cinquenta ducados que montan cinquenta y seys mil y dozientos y cinquenta maravedis y por ques berdad que los recevi di esta firmada de mi nombre fecha en granada en veynte de nobienbre de myl y quinientos y sesenta y ocho años.

Ziprian león (Rubricado)

XIII. Informe de Hernando de Jaén sobre el rescate que habia hecho de Domingo Espin para que se le bonificasen los cincuenta ducados que por cédula de S. M., se le habian librado para su rescate

Adra, 1568

Granada. A.A. Legajo, 18-62

Yllustrisimo señor

hernando de jaén que yo rescate en argel a domingo despin vezino de adra en cien ducados que por su rescate pagué al rei

de argel cuyo cutibo era y lo saqué de una galera que lo llebaban a costantinopla por birtud de uhna carta del señor don alonso de cordova conde de alcaudete que me enbio dende orán diciendo como el dicho domingo espin tenia cinquenta ducados que su magestad le hazia merced en los habizes para su rescate e por no tener con que pagallo tome el dinero a intereses por tiempo de tres mes de un renegado que se llamaba haçan corço para pagar del a domingo espin y a diego morillo vezino de loxa y porque el recaudo que yo esperaba despaña para pagar esto y lo que demás debia en argel tardó beinte y dos meses por lo qual diziendo que yo no era mercader sino espia despaña me echaron en el baño a cuya causa el dicho açan corço se llebó a su casa al dicho domingo espin y diego moreno hasta que le pagase sus dineros y los mismo hizieron otros moros que me abian dado cristianos fiados y estando el dicho domingo espin en rehén y no cautibo concertó con un cautibo del rei bezino de baeça de huirse a orán como en efeto lo hizieron e yo pagué lo que restaba a deber al dicho açan corço y el rei de argel me apremió a que por fuerça le pagase como le pagué cien ducados por el rescate del cautibo quel dicho domingo espin sacó y truxo a orán diziendo que mi cristiano estando libre sacó a el suyo cautibo a buestra señoría yllustrisima suplica constando lo susodicho por ynformación questoi presto de dar mande que se me paguen cien ducados quel dicho domingo espin a de aber de limosna por dos cédulas que tiene en su favor una suya y otra de su hermano que Su magestad le hizo y no que sirbiese a el pues el domingo espin fue causa que por el y por el cristiano que sacó del rei yo haya pagado de su rescate e yntereses dozientos y treinta ducados y más en lo qual buestra yllustrisima señoría hará justizia y a mi merced por lo qual etc.

Hernando de Jaén (Rubricado)

XIV. Solicitud de un traslado de presentación ante el conde de Tendilla por Gaspar y García Cantero, vecinos de Marbella, cautivos

Marbella, 1565

Granada. A.A. Legajo, 18-14

Muy yllustrisimo señor

Juan de xerez bezino desta cibdad de granada parezco ante buestra señoria y digo que ante buestra señoría se presentaron

gaspar martin y garcia cantero su hijo bezinos de la cibdad de marbella que abian salido catibos por rescate e certa limosna que Su magestad le abia hecho a los susodichos para que se pudiesen rescatar y para presentar ante los señores ynquisidores deste reyno de granada tengo nescedidad de un traslado de la dicha presentación y parescencia que los susodichos hizieron ante buestra señoria con la ynformación que dieron de como ellos heran los contenidos en la cédula y merced de limosna que Su magestad le hizo a buestra señoria pido y suplico mande a luys de ribera escribano me lo de por testimonio según forma y en manera que haga fee y para ello etc.

juan de xerez (Rubricado)

Barea Ferrer

CRONICA DE LA ALHAMBRA

Obras en la Alhambra y el Generalife. 1973

CASA REAL

Por el equipo de restauración se llevaron a cabo durante el año, diferentes trabajos que afectan a la conservación de artesonados, aleros y carpinterías, siendo los más importantes: los techos, celosías y zapatas del Harén; el techo formado por vigas y tablazón de la sala en sótano de paso, del Patio de la Reja al del Mexuar.

Obra destacada ha sido la de restauración, previo un detallado estudio, de las pinturas que decoran el techo de la Torre del Peinador y las galerías que circundan la plaza alta.

Por la cuadrilla de albañiles para la conservación, se realizaron diferentes obras, como fueron: la consolidación de la cubierta del Museo Arqueológico; reparación de pavimentos en el Patio de Machuca, y el de Lindaraja, así como arreglo de cubiertas en los locales de conserjería.

PALACIO DE CARLOS V

Por el citado equipo, se procedió al refrescado del techo y encasetonado de la galería alta; y a la limpieza y repaso de las principales puertas del patio.

ALREDEDORES DE LA CASA REAL

Del 3 al 28 de enero:

Se terminan las paratas para ajardinamiento en el sector entre la nueva casa de taquillas y la muralla de salida de la Puerta de la Justicia.

Del 15 de marzo al 15 de junio:

Se procede a la instalación de redes de agua en la calle Real y placetas de la Iglesia de Santa María, así como el riego asfáltico de la calle.

TORRES Y MURALLAS

Del 17 de enero al 28 de febrero:

Se recalca la muralla entre la Torre del Cabo de la Carrera y la de las Infantas.

Del 16 de junio al 3 de diciembre:

Se trabaja en la consolidación y restauración del muro interior del foso entre la Torre de la Cautiva y la de las Infantas.

Se reconstruye el muro que en este sector, limita el paseo hacia la Torre de las Infantas con el Parador de San Francisco.

SECANO

Del 13 de abril al 6 de julio:

Se continúan las obras del ordenación en la entrada, desde la calle Real hasta el nuevo puente del Generalife.

Se restauran y recrecen los muros resultantes de las excavaciones (hornos y acueducto).

Del 3 de enero al 14 de marzo:

Se instala la red de agua potable en su paso por el Secano.

GENERALIFE

Del 3 de enero al 3 de febrero:

Se termina la ordenación de las plazoletas de entrada y salida del nuevo puente de comunicación con el recinto de la Alhambra, procediéndose a la pavimentación con empedrado y a la construcción de muretes en las márgenes de los pasos para los visitantes.

Del 3 al 26 de enero:

Se consolida el muro del jardín bajo del Generalife.

Del 17 de abril al 16 de noviembre:

Se construye un nuevo pabellón para taquillas en la puerta principal para acceso de turistas.

El pabellón fue dotado de mobiliario para venta de billetes, control de entrada, e instalación de aseos.

Tanto el mobiliario como la carpintería, fueron realizados en los talleres de carpintería de la Alhambra.

La puerta principal fue proyectada a base de levantamiento de cuatro pilastras de sillería, con molduración y remate, análogos a las de la puerta anterior.

Fue curioso observar, como después de la apertura de la comunicación directa con la Alhambra, hubo días que en este pabellón de taquillas del Generalife se despacharon más billetes para la visita de los Palacios Reales, que en el propio despacho de billetes inmediato al Palacio de Carlos V. Razón principal, la facilidad de aparcamientos.

Del 12 de octubre al 25 de noviembre:

Se reconstruye la armadura de cubiertas en el Pabellón Sur del Patio de la Acequia.

BOSQUES Y PASEOS

Se procedió a la reparación de paseos y pavimientos, con empedrado en aceras.

Francisco Prieto Moreno

El Patronato de la Alhambra patrocina el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte

Entre los días 3 y 8 de setiembre de 1973, se celebró en Granada el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Nunca en España había tenido lugar una reunión plenaria de este tipo y por ello ha de considerarse trascendental el suceso si se piensa que coincidió con el centenario de los Congresos Internacionales de Historia del Arte, ya que el primero se celebró en Viena en 1873. Aunque el nuestro tuvo como escenario el noble edificio del Hospital Real, restaurado por la Dirección General de Bellas Artes y adscrito a la Universidad, no hubiese podido ser elegida Granada como sede del mismo de no haber concedido el

Patronato de la Alhambra (a instancias de su Vicepresdente, D. Emilio Orozco) una importante subvención que sirvió como punto de partida para organizar el Congreso; la Universidad secundó inmediatamente esta iniciativa. El ingente esfuerzo realizado se compensó generosamente con los frutos obtenidos. Fueron muy numerosas las ponencias y comunicaciones presentadas, distribuidas en diez secciones, y muy amplia (tal vez excesiva) la afluencia de congresistas, que sobrepasó el millar de personas. Además de las contribuciones del Patronato de la Alhambra y de la Universidad, otras instituciones locales (el Excmo. Ayuntamiento, la Fundación Rodríguez-Acosta, la Caja de Ahorros, el Banco de Santander) y nacionales (los Ministerios de Educación y Ciencia —a través de su Subcretaría y Dirección General de Bellas Artes—, Asuntos Exteriores —a través de la Dirección General de Relaciones Culturales e Instituto de Cultura Hispánica— e Información y Turismo) concedieron ayudas de carácter muy diverso.

Durante el Congreso celebrado en Budapest en 1969 se sugirió por primera vez en el Comité Internacional de Historia del Arte el nombre de España como escenario del próximo. Al reestructurarse en el seno de dicha institución el Comité Español, fue elegido Presidente del Comité Nacional y del XXIII Congreso el profesor Xavier de Salas, Director del Museo del Prado y catedrático de la Universidad Complutense. La Secretaría recayó en el que suscribe, como Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

El tema general elegido para el Congreso fue el de "España entre el Mediterráneo y el Atlántico", con objeto de que se pudiese analizar preferentemente el papel jugado por nuestro país en el arte, al haber sido encrucijada de corrientes artísticas y estilos muy diversos. En CUADERNOS DE LA ALHAMBRA interesa destacar lo tratado en la sección tercera dedicada al arte musulmán; por ello en este mismo número se ofrece una crónica específica redactada por Antonio Fernández Puertas. De todas formas, para que el lector pueda estar informado, conviene decir que (de acuerdo con las normas mantenidas por el Comité de Historia del Arte) las diez secciones quedaron estructuradas, con un Presidente extranjero y un Viceprsidente español, de la siguiente forma:

1. "Plus Ultra. Pueblos, tiempos, métodos". Gerge Kubler y Antonio Bonet.
2. "La Edad Media". Louis Grodecki y Juan Ainaud de Lasarte.
3. "El arte musulmán". Klaus Brisch y José María de Azcárate.
4. "El Renacimiento". Earl Rosenthal y Fernando Chueca Goitia.
5. "Arquitectura y decoración en los siglos XVII y XVIII". Yves Bottineau y Diego Angulo.

6. "La pintura en los siglos XVII y XVIII". Francis Haskell y José Hernández Díaz.
7. "Lo sagrado y lo profano del siglo XVI al XVIII". Itsuji Yoshikawa y Emilio Orozco.
8. "Del neoclasismo a nuestros días". Ana María Brizio y José Gudiol.
9. "Problemas de interpretación y de clasificación histórica". Jan Bialostocki y José Camón Aznar.
10. "Conservación de ciudades de arte y conjuntos monumentales". Deczö Dercsényi y Juan José Martín González.

Cabe destacar, entre las actividades realizadas al margen de las secciones, las conferencias plenarias, exposiciones, excursiones, visitas a monumentos, etc. En los Jardines del Generalife pudieron reunirse los congresistas en una recepción ofrecida por el Patronato de la Alhambra y merced a la generosísima disposición de Andrés Segovia, tuvo lugar un concierto de guitarra en el Patio de los Leones; finalmente, en el Patio de los Arrayanes actuó el "Coro de Cámara del Salvador", bajo la dirección de Estanislao Peinado.

Para no alargar esta reseña, se ahorrarán en ella los detalles que el lector podrá encontrar en la crónica más extensa, redactada también por quien firma ésta, publicada en el número 20 de *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Aquí tan sólo interesa poner de relieve de qué manera el Patronato de la Alhambra contribuyó decisivamente al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte.

José Manuel Pita Andrade

El arte musulmán en el XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte

La sección tercera, presidida por los doctores Klaus Brisch y José María de Azcárate, estuvo consagrada dentro del tema general "España entre el Mediterráneo y el Atlántico", al arte hispanomusulmán. Los trabajos realizados y leídos en esta sección se dedicaron a los insignes maestros don Manuel Gómez-Moreno y don Félix Hernández Jiménez. Las ponencias y comunicaciones fueron numerosas y de interés, ya que se dieron a conocer las últimas novedades. A causa de los abundantes opúsculos presentados algunos quedaron sin leer. El ilustre don Félix Hernández Jiménez dio a conocer la última gran novedad de Madīnat al-Zahrā' consistente en una placa pétrea decorativa, la cual ostenta en su orna-

mentación animalística sorprendentes analogías con la eboraria califal y taifal y con la decoración de algunos capiteles cristianos. El doctor Christian Ewert señaló unas interesantes tradiciones omeyas en la arquitectura de la Aljafería, deteniéndose especialmente en la puerta principal del palacio. Doña María Dolores Aguilar habló acerca de dos alminares malagueños, probablemente del siglo XIII. El doctor Jesús Bermúdez Pareja realizó en su ponencia una magistral identificación del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones de la Alhambra, haciendo observar las equivocaciones hasta ahora cometidas en su interpretación. El autor de estas líneas expuso un hallazgo epigráfico en la Torre denominada de Abū-l-Ḥaŷŷāŷ que aclara la cronología de varias edificaciones anteriores al Palacio de Comares y Leones. Doña Balbina Martínez Caviró habló sobre el interesante problema de la carpintería hispanomusulmana, centrando su atención en las armaduras del arte mudéjar toledano. Doña Alice Wilson Frothingham dio una docta comunicación a cerca de las fuentes bautismales en cerámica de la provincia de Toledo. Don Juan Zozaya y don Jaime Lafuente Niño expusieron unas consideraciones en torno al castillo de Trujillo. El doctor Michel Terrasse efectúo una comunicación acerca de sus últimos trabajos arqueológicos en Marruecos, que indudablemente son de gran importancia para el mundo naṣrī. Doña Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle trató acerca del abolengo y la tradición cristiana en el arte mudéjar aragonés. Doña María Victoria Ordóñez Palacios hizo un resumen de carácter general acerca de la representación del león en el arte musulmán. Don Rafael Vañó analizó la única casa mudéjar que resta en Ubeda. Don Santiago Alcolea trató de algunos aspectos de la arquitectura neoárabe en Cataluña. El señor György Székely esbozó un tema algo lejano de lo musulmán, pero de gran interés ya que versó en torno a las relaciones entre los húngaros y los musulmanes desde el siglo IX al XII. El señor Minrou Saito habló sobre la problemática de algunos códices mozárabes. El doctor Gratiniano Nieto también expuso, pero debido a una confusión por nuestra parte llegamos tarde a su comunicación.

Algunas ausencias han sido notadas. A todos los ponentes que por una u otra razón se leyeron sus trabajos no se ha hecho alusión en esta reseña, y aún es probable que alguno de los que lo expusieron se nos haya olvidado; si es así les pedimos disculpas. Las sesiones han gozado en todo momento de interés. Las novedades presentadas son muy jugosas y el conocimiento del arte musulmán es cada vez mayor.

Uno de los sucesos acontecidos en el seno de nuestra sección fueron las visitas los días cinco y seis que el doctor Bermúdez Pareja realizó a la Alcazaba y Pa-

lacios de Comares y Leones para los especialistas a los cuales rogó que hicieran todo tipo de preguntas y plantearan las dudas que hubieran surgido a las que el Dr. Bermúdez contestó y aclaró.

Antonio Fernández Puertas

Segundo coloquio, en el recinto de la Alhambra, sobre conservación y restauración de jardines históricos

En los últimos días de octubre y primeros de noviembre se desarrolló entre Granada, Córdoba y Sevilla el *Segundo Coloquio Internacional sobre la conservación y Restauración de Jardines Históricos,* organizado por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), bajo el patrocinio del Patronato de la Alhambra y Generalife y del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Las sesiones en Granada tuvieron lugar entre el lunes 29 de octubre y el viernes 2 de noviembre en el Palacio de Carlos V de la Alhambra. El tema de este segundo coloquio (el primero se había celebrado en Fontainebleau en 1971) versó sobre los jardines del Islam.

Al margen de la Presidencia de Honor (que ostentaba el ministro de Educación y Ciencia y, en su representación, el Director General de Bellas Artes) el Comité Ejecutivo estuvo formado por el Presidente del Comité Internacional de ICOMOS, el Presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, el Comisario General del Patrimonio Artístico y el Delegado de la Federación Internacional de Arquitectos Paisajistas (IFLA). De un modo más directo actuaron en representación de ICOMOS e IFLA el Sr. Renè Pechere, y de ICOMOS y la Dirección General de Bellas Artes, D. Francisco Prieto-Moreno. Asistieron unos 35 expertos de diversos países orientales y occidentales.

Las cuatro secciones que tuvieron lugar en Granada abarcaron diversos aspectos relacionados con el tema del coloquio. Así el lunes 29 de octubre la atención se polarizó en torno al "Origen, Historia y Filosofía del Jardín Islámico". Con este motivo se trataron, entre otras cosas, el problema de los orígenes del jardín antes del Islam, de los jardines persas y de la filosofía del jardín según el Corán. El martes 30 se programó el análisis de los diversos aspectos del jardín musulmán hasta el Califato Omeya bajo el título "Desarrollo del Jardín Islámico: Diferentes etapas históricas". El miércoles 31 las comunicaciones se centraron en torno a "Los Jardines de influencia islámica", incluyendo entre ellos los de la Península

Ibérica, Marruecos, Egipto, Turquía, Irán y la India. La sección del jueves 1 de noviembre fue dedicada a temas de "Arqueología y Técnica", considerándose diversas cuestiones relacionadas fundamentalmente con la investigación, excavación y reconstrucción de jardines islámicos. No cabe aquí la crónica detallada de las intervenciones que se desarrollaron en el bello marco del Salón de la Chimenea del Palacio de Carlos V. Los coloquios que surgieron tras las diversas intervenciones por parte de expertos y observadores contribuyeron a profundizar en un tema que tiene excepcional importancia dentro de los estudios sobre arte islámico, y, muy especialmente, en relación con monumentos como la Alhambra y el Generalife.

Por último, el viernes 2 de noviembre, se fijaron una serie de conclusiones resumidas en los siguientes términos: El *Segundo Coloquio Internacional sobre la Conservación y Restauración de Jardines Históricos*, consagrado a los Jardines del Islam, felicita al Patronato de la Alhambra y Generalife de Granada, por la decisión de restablecer el riad de la alberca del Generalife en su estado primitivo y de regenerar sus plantaciones y desea que estos trabajos puedan ser acometidos muy próximamente. Asimismo, por la decisión recientemente tomada de restablecer las plantaciones en el patio de los Leones.

Desea que sea acondicionado un jardín experimental, donde se trataría de reunir una colección lo más completa posible de las plantas de las que se sabe por todas las fuentes históricas que eran utilizadas en el siglo XV en Granada. Este jardín estaría situado en los alrededores inmediatos de la Alhambra, de forma que el público pudiera verlo sin penetrar en él. Recomienda que sean tomadas medidas que permitan a los propietarios privados garantizar la conservación y puesta en uso de los cármenes y de los jardines de Granada.

El Coloquio desea asimismo que puedan ser acondicionados los jardines de Shalimar, en Cachemira, y los del Fuerte Rojo, de Delhi. Agradece muy calurosamente la hospitalidad con que han sido recibidos los asistentes y la notable organización. Felicita a las autoridades responsables de la Alhambra y el Generalife por el sistema notable con que son conservados sus edificios y jardines de interés excepcional.

Subraya que los trabajos de restauración y de puesta en valor de los jardines históricos deben ser realizados como trabajos que afectan a los monumentos históricos en el espíritu de la Carta de Venecia y desea que una adaptación de ese texto a las necesidades de los jardines históricos sea elaborado. Recomienda que sea emprendido un inventario de los problemas generales de los jardines históricos; entre otros, la necesidad de desarrollar una rama especial de la arqueología para el estudio de los jardines históricos utilizando las posibilidades de restauración

más recientes; establecimiento de una estrecha colaboración entre los arquitectos paisajistas, los botánicos y todos los demás especialistas interesados; proceder a estudios botánicos para la elección de especies según las regiones y las zonas; garantizar la formación de arquitectos paisajistas especializados en los problemas de jardines históricos.

Desea que en el cuadro general de desarrollo del turismo sean emprendidos estudios que permitan investigar los daños naturales que trae consigo el exceso de visitantes a los monumentos y, en especial, a los jardines históricos. Sugiere que sean puestas al día las listas de los jardine históricos del Islam. Pide que sea reunida una bibliografía analítica de los jardines históricos en general, y más particularmente, como consecuencia de este coloquio, de los islámicos. Este trabajo podría ser realizado con la colaboración del Centro de Documentación de la "Unesco".

Las sesiones en Granada se cerraron con sendos discursos de los Sres. Pechere, Presidente de la sección Histórica de IFLA; González Cebrián, Presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos; Gazzola, Presidente del Comité Internacional de ICOMOS, y Silva Porto, Comisario General del Patrimonio Artístico; partiendo después los participantes del coloquio hacia las ciudades de Córdoba y Sevilla.

Elena Calandre

Don Teodosio Gobernado Parrado

Don Teodosio Gobernado Parrado formaba parte del Patronato de la Alhambra desde su toma de posesión como Delegado de Hacienda de esta provincia en el año 1966 hasta la aplicación de la O. M. de 26 de noviembre de 1971 que reorganizó la composición del mismo.

Aparte de su probada alta calidad de funcionario, demostrada a través de los importantes cargos que ocupó en el Ministerio, era hombre de exquisito trato social y de entre sus muchas virtudes se destacaba su serenidad para tratar cualquier problema y su bondad sin límites para todo el mundo. Tras una larga vida administrativa falleció a los 68 años de edad víctima de una rápida enfermedad.

Enrique Díez Arias

En torno a la Torre de los Picos

Agradezco mucho a mi excelente amigo don Basilio Pavón Maldonado la molestia que se ha tomado de comentar lo que expuse, sin ánimos de réplica, en las pp. 183-187 del n.º 6 de esta Revista, pensando sólo, como dije, en: "la colaboración de otros puntos de vista" a los manifestados por él en las pp. 3-16 del n.º 5 de CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, y según añadía, que: "Cualquier intento, acertado o no, de esclarecer el conocimiento de la Alhambra, merecía toda consideración".

Creo sinceramente que puede encontrarse suficiente información sobre lo que quisimos exponer en lo que entonces escribimos, tanto más si se acude al lugar y al grabado que se comentaba.

Por supuesto mi deseo era y es, que hayamos contribuido al conocimiento de la Alhambra y que nuestra aportación pueda ser útil.

Jesús Bermúdez Pareja

XXII Festival Internacional de Música y Danza. 1973

Entre los días 28 de junio y 6 de julio de 1973 se desarrolla en los recintos de la Alhambra y del Generalife el XXII Festival Internacional de Música y Danza, encuadrado en la Asociación Europea de Festivales de Música y en el que tienen directa participación la Dirección General de Bellas Artes, el Ministerio de Educación y Ciencia y el Ayuntamiento de Granada. El Patronato de la Alhambra, en cumplimiento de sus fines, coadyuva de modo decisivo a su desarrollo. El programa es el siguiente:

Sábado, 23 de junio, noche:

En el Palacio de Carlos V. La Orquesta y Coro Nacionales de España, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, interpreta "Paulus", de F. Mendelssohn.

Domingo, 24 de junio, mañana:

En la Catedral. Misa en memoria de Manuel de Falla. Organista, Montserrat Torrent.

Domingo, 24 de junio, noche:

En el Palacio de Carlos V. La Orquesta y Coro Nacionales de España, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, interpreta "Primer Concerto", de L. van Beethoven; y "Requiem alemán", de J. Brahms.

Lunes, 25 de junio, noche:

En el Patio de los Arrayanes. The Ambrosian Singer, bajo la dirección de John McCarthy.

Martes, 26 de junio, noche:

En el Palacio de Carlos V. La Orquesta y Coro Nacionales de España, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, interpreta "El amor brujo", de M. Falla; "Concierto de estio", de J. Rodrigo; y "Cantata de los Derechos Humanos", de C. Halffter.

Miércoles, 27 de junio, noche:

En el Patio de los Arrayanes. Diabolus in Musica, bajo la dirección de Joan Guinjoan.

Jueves, 28 de junio, noche:

En el Palacio de Carlos V. La Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Herbert von Karajan, interpreta Sinfonías "Sexta (Pastoral)" y "Quinta", de L. van Beethoven.

Viernes, 29 de junio, mañana:

En el Palacio de Carlos V. La Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Herbert von Karajan, interpreta "Sinfonía K. 201", de W. A. Mozart; "Don Juan", de R. Strauss; y "Primera Sinfonía", de J. Brahms.

Viernes, 29 de junio, noche:

En la Capilla Real. Misa en memoria de Pérez Casas y Argenta. Intervienen los Niños Cantores de la Catedral de Guadix.

Sábado, 30 de junio, noche:

En el Patio de los Leones. Octeto de la Filarmónica de Berlín.

Domingo, 1 de julio, mañana:

En la Catedral. Misa en memoria de Valentín Ruiz Aznar. Intervienen los Coros de San Salvador.

Domingo, 1 de julio, noche:

En el Palacio de Carlos V. La Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Herbert von Karajan, interpreta "Cuarta Sinfonía", de R. Schumann; "L'après-midi d'un faune", de C. Debussy, y "Daphnis et Chlöe" (2.ª suitte), de M. Ravel.

Lunes, 2 de julio, noche:

En el Patio de los Leones. El Cuarteto "Festival de Granada".

Martes, 3 de julio, noche:

En el Palacio de Carlos V. Recital de piano de Arthur Rubinstein.

Miércoles, 4 de julio, noche:

En los Jardines del Generalife. El London Festival Ballet, interpreta "La bella durmiente del bosque" (Tchaikowsky-Petipa).

Jueves, 5 de julio, noche:

En los Jardines del Generalife. El London Festival Ballet, interpreta "El lago de los cisnes" (Tchaikowsky-Petipa-Ivanov).

Viernes, 6 de julio, noche:

En los Jardines del Generalife. El London Festival Ballet, interpreta "La sonámbula" (Bellini-Rieti-Balanchine); "Paso a dos" (Tchaikowsky-Balanchine). Estreno mundial; "Forma y línea" (Henry-Béjart); "El corsario" (Pugni-Petipa); y "Estudios" (Czerny-Riisager-Lander).

Durante los días del Festival, estuvo abierta en el Carmen de la Fundación Rodríguez-Acosta el Concurso-Exposición dedicado a "El Arte de la Ilustración", para ejemplarizar la obra literaria de Federico García Lorca.

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES
PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y GENERALIFE

PUBLICACIONES DEL PATRONATO

CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, Miscelánea de Historia, Arte, Arqueología y Literatura. Granada, 1, 1965; 2, 1966; 3, 1967; 4, 1968; 5, 1969; 6, 1970; 7, 1971 8, 1972; 9, 1973. Dan a conocer cuanto se refiere o pueda relacionarse con la Alhambra y el Generalife: lo mismo una poesía que un documento de archivo, un cuadro o un grabado de cualquier época. Publican información científica sobre los monumentos y sobre cuantas obras se hagan de él, con planos, secciones y fotografías. Reproducen o dan cuenta de textos antiguos y de reciente publicación.

RICHARD FORD: *Granada.* Escritos con dibujos inéditos del autor. Traducción y notas por Alfonso Gámir. Granada, 1955.
Junto a los dibujos que Richard Ford hizo en Granada, especialmente en la Alhambra y hasta ahora inéditos. Alfonso Gámir presenta, con sus grandes conocimientos de la lengua inglesa y su personal gracejo, la parte referente a Granada, de la célebre *Guía de España* y de las *Cartas de Richard Ford.* En sus notas y comentarios nos ofrece una justa valoración del testimonio que nos dejó Ford de su "bien amada España", del que destaca su entusiasmo por la Alhambra.

ANTONIO GALLEGO Y BURÍN: *La Alhambra.* Con ocho viñetas de Manuel Maldonado y veinticinco planos. Granada, 1963. 150 Ptas.
Esta obra contiene una minuciosa guía de la Alhambra tal como se encontraba hacia 1940 y fue vivida por su autor durante sus últimos años. A ella dedicó una parte muy valiosa de su labor de historiador del Arte, de escritor y, sobre todo, de amante de Granada.

EMILIO OROZCO DÍAZ: *El poema "Granada" de Collado del Hierro.* Granada, 1965. 150 Ptas.
Se estudia en este libro el más importante poema descriptivo de una ciudad que ofrece la poesía barroca española. Se perfila la personalidad del autor, se analiza el conjunto de su obra y se señala las características de su estilo, dentro del conjunto de la lírica de su tiempo. Tras de todo ello se estudian las fuentes eruditas y literarias del poema, se expone su contenido y se sitúa en relación con el ambiente granadino. Como complemento, se acompaña de múltiples ilustraciones de grabados y pueblos de la época. En un segundo volumen de próxima publicación, se editará dicho poema inédito, así como toda la obra lírica suelta de su autor.

DARÍO CABANELAS RODRÍGUEZ, OFM.: *El morisco granadino Alonso del Castillo.* Granada, 1965. 125 Ptas.
Es una aportación al apasionante tema de los moriscos, ceñida a la vida y obra de uno de los más notables de ellos, el médico y romanceador Alonso del Castillo, a quien debemos una valiosa traducción de las incripciones de la Alhambra y el intento de tender un puente de unión entre la cristiandad y el islam.

EN PRENSA

FÉLIX HERNÁNDEZ GIMÉNEZ: *El alminar de Abd al-Raman III en la Mezquita Mayor de Córdoba. Génesis y repercuciones.*
Monografía sobre la torre musulmana que ha quedado oculta bajo el campanario levantado en el siglo XVI y en la que se analiza la estructura de la misma con testimonios arqueológicos de primera mano y su influjo sobre otras torres de dentro y de fuera de España.

LUIS SECO DE LUCENA PAREDES: *La Granada nazarí del siglo XV.*
Obra póstuma que recoge una serie de noticias de gran interés sobre la estructura del casco urbano de la ciudad, la cercas y sus puertas, los barrios de la Medina y sus arrabales.

EMILIO GARCÍA GÓMEZ: *Ibn Zamrak el poeta de la Alhambra.*

MANUEL GÓMEZ MORENO: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI.* Edición facsímil de esta obra básica, muy agotada, impresa por primera vez en 1919.

BASILIO PAVÓN MALDONADO: *Estudios sobre la Alhambra.* II. Anejo de CUADERNOS DE LA ALHAMBRA.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA

Granada