

Nuevas aproximaciones a la data de la puerta de Bibarrambla y de las pinturas de la sala de justicia de la Alhambra (pintura de los diez personajes árabes)

Basilio PAVÓN MALDONADO

BIBLID [0544-408X]. (2004) 53; 167-207

Resumen: La puerta de Bibarrambla tiene en su arco exterior ménsulas decoradas según estilo árabe del siglo XII; incluyen palmetas arcaicas que permiten fechar la puerta en el citado siglo dentro de la etapa almorávide o la almohade. Las pinturas de la Sala de Justicia del palacio de los Leones son obra de pintor mudéjar de escuela toledana realizadas entre el año 1362 y 1368. Estudio conjunto de las pinturas y la arquitectura de la sala y la del palacio mudéjar de Pedro I en el Alcázar de Sevilla.

Abstract: The Bibarrambla door has in its external arch two corbels decorated with canes typical of the XII Century, allowing for the dating of the door in the almoravid- almohad stage. The paintings in the room of Justice of the Lyons Palace in the Alhambra were created by a mudéjar painter from the School of Toledo between 1362 and 1368, and are analysed their relation to the architecture of the room and mudéjar palace of Peter I in the Alcazar of Seville.

Palabras clave: Bibarrambla. Sala de Justicia. Granada.

Key words: Bibarrambla. Sala de Justicia. Grenade.

I. BIBARRAMBLA

En esta revista publiqué un estudio sobre la puerta de Bibarrambla con la conclusión de que debía fecharse en el siglo XII en vez de en el XIV o reinado de Yūsuf I como se venía creyendo¹. En estas páginas insistiré en esa tesis o propuesta esta vez haciendo hincapié en las ménsulas decoradas de piedra del gran arco exterior de la fachada. (fig. 1). Empezaré diciendo a título de recordatorio que los arcos de Bibarrambla tienen las siguientes características de la arquitectura almohade del siglo XII:

1. "Bibarrambla", *MEAH*, 49 (2000), pp. 131-149.

A) herradura aguda con dovelas alternativamente rehundidas y salientes, en liso (5, Bāb Agnaw de Marrakech); B) impostas lisas del arco interior con enmarque de ángulo en el extremo exterior (2-1) vistas en una de las puertas almohades del patio del Patio de los Naranjos de la Mezquita Mayor de Sevilla (2); C) dintel dovelado de piedra, dovelas lisas rehundidas y en relieve alternadas, documentado en mi anterior artículo (una de las ventanas del alminar de la mezquita de Ḥasan de Rabat); D) veneras en el centro de las enjutas o albanegas del arco (características de las puertas almohades de Rabat y Bāb Agnaw de Marrakech); E) ménsulas del arco exterior perfiladas con las SS entrelazadas y con decoración compacta de palmetas digitadas la cara interior (3) (4) (características en los mensulones en alto de las puertas almohades de Rabat (6) (9). Para este apartado en mi anterior artículo enseñaba una ménsula de “El Castillejo” de Murcia, en nuestro criterio almorávide de la primera mitad del siglo XII (7) y piedra aparecida en la Alhambra (8) probablemente del XII o primera mitad del XIII. Nos falta un paralelo o antecedente almohade claro de la venera que ocupa el nudo circular de la clave del arco interior de Bibarrambla (2-1). En los yesos almohades aparecidos en el Campo de los Mártires de Córdoba se ve venera dentro de nudo circular sin precisarse si se trata de nudo de arco lobulado o de medallón lobulado de frisos según figuran en los frisos altos de las salas contiguas al Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla; en todo caso constatamos la asociación nudo circular y venera en obras del siglo XII, y en Bāb Agnaw su arco más exterior luce nudo circular en la clave ocupado por roseta gallonada.

Nos falta detallar la decoración compacta de las palmetas digitadas de las ménsulas del arco exterior de Bibarrambla. En el estudio que venimos realizando del *Tratado de la arquitectura hispanomusulmana*, III –palacios–, hemos podido probar que las palmetas de Bibarrambla se asemejan más a las del registro inferior de la pila andalusí de Marrakech que a las palmetas nazaríes granadinas de los siglos XIII y XIV. La tal pila se viene fechando en los primeros años del siglo XI, pero el registro de las palmetas digitadas sería un añadido, almorávide según Gómez Moreno, hecho bajo el reinado de Alī B. Yūsuf (1120)²; también Marçais pensaba que la labra de ese registro sería posterior a la pila y Torres Balbás añade que el registro del siglo XII, con palmetas típicamente almorávides, se explica porque la cara de la pila no estaba tallada al completo³. La pila original es fechada según Lévi-Provençal en 1002-1007, en el gobierno de ‘Abd al-Malik, hijo de Almanzor⁴. No tenía razón Gallotti quien fe-

2. M. Gómez-Moreno. *Ars Hispaniae*. vol. III, p.188.

3. Leopoldo Torres Balbás. “Arte hispanomusulmán”. *España musulmana. Historia de España*. Dir. Ramón Menéndez Pidal, V. Madrid, 1957, pp. 718-719.

4. E. Lévi-Provençal. *Inscriptions arabes d’Espagne*. núm. 217, pp. 194-195.

chaba la pila íntegra entre el siglo X y el XI en base a que el tipo de palmeta del registro que nos ocupa se ve en los marfiles cordobeses del X⁵. El criterio de Gómez-Moreno, Marçais y Torres Balbás descansa en que efectivamente las palmetas digitadas de la pila –y las de Bibarrambla– son semejantes a las de las yeserías almorávidas de la mezquita de Tremecén, del Mawror de Granada, Qubba al-Bārūdiyyīn de Marrakech y yeserías de la primera mitad del siglo XII de Murcia, aunque dichos autores omitieron una característica básica de las palmetas de la pila que no se da en las palmetas de esos yesos almorávidas. Me refiero concretamente a dos improntas, la línea hendida añadida en la base curva y los arillos u ojetes intercalados sistemáticamente entre cada dos foliolos, según criterio del siglo XII, improntas que pasarán a todas las palmetas digitadas posteriores del arte hispanomusulmán. Ahora bien, esos arillos de la pila no tienen el vastaguillo de unión con la base de la palmeta que figura prácticamente en todas las palmetas de las yeserías del siglo XII y posteriores, modalidad que viene de las palmetas del siglo XI. Todo lo dicho se puede aplicar perfectamente a las palmetas de las ménsulas de Bibarrambla de manera que éstas y las de la pila comentada resultan prácticamente contemporáneas. Una advertencia para las palmetas de las yeserías referidas del Magreb; en ellas no de modo exclusivista se deja ver la línea hendida añadida y los arillos sueltos o sin apéndice de unión. Este tipo de palmeta alterna con aquella otra, almorávide propiamente dicha de España y del Norte de África, o sea, palmeta sin línea hendida y arillos, uno por cada dos vástagos, con apéndices de unión. La línea hendida se declara como oficial o estable en la etapa almohade. En Šarq al-Andalus aparece por primera vez en las yeserías del palacio de Pinohermoso de Játiva; para Córdoba en los yesos de la segunda mitad del siglo XII del Campo de los Mártires, para Granada en el Cuarto Real de Santo Domingo, para Castilla en las Huelgas de Burgos y convento de Santa Clara la Real de Toledo; en todos estos casos exceptuado el cordobés la yesería son de las primeras décadas del siglo XIII. Todo ello nos lleva a pensar que tanto las palmetas de la pila como las de las ménsulas de la puerta granadina se labrarían entre la primera y segunda mitad del siglo XII, tal vez al tiempo en que se esculpieron las maderas de almimbar de la Kutubiyya cuyas palmetas lucen todavía los arcaicos arillos sueltos, pero no la línea hendida. En consideración a todos los argumentos expuestos pensamos que Bibarrambla es obra prenazari, sin descartarse manipulaciones de orden ornamental en siglos posteriores. Y otra connotación, es que la palmeta digitada tallada en piedra es desconocida en Granada, lo mismo en el resto del arte hispanomusulmán, si se exceptúa un capitel hallado en el subsuelo del Pilar de Zaragoza

5. Gallotti. “Sur une cuve de marbre datant du kaliphat de Cordoue”. *Hesperis*, III (1933), pp. 363-391.

dado a conocer por Gómez-Moreno que con reparo lo da como posterior a la Aljafería⁶. Referente a este palacio húní uno de sus capiteles (fig. 1, 4-1), de alabastro, por primera vez luce en el canto de las volutas arillos u ojetes sueltos entre cada dos foliolos, anticipándose a la palmeta de la pila de Marrakech y de las ménsulas de Bibarrambla.

La duda sobre el crono propuesto para Bibarrambla, ya lo advertimos en nuestro anterior artículo, se centra en que algunas palmetas de doble hoja de las ménsulas tienen la mitad con el comentado digitado y arillos entremedias y la otra mitad enseña decoración de rizos o roleos con petalillos según se presentan las llamadas palmetas floreadas que en Granada aparecen por primera vez en el Cuarto Real de Santo Domingo que fechamos en el promedio del siglo XIII⁷; también se constatan en la sinagoga toledana de Santa María la Blanca de parecida fecha. Ya en la Aljafería se inicia la modalidad de rellenar palmetas de doble hoja con decoración floral de versátil naturaleza⁸, hábito que trasciende a las palmetas de yeserías magrebíes del siglo XII, sobre todo en las de la Qarawiyyīn, aquí la palmeta con relleno de acantos⁹; y descendiendo a las artes menores tenemos por ejemplo el esenciero de metal de Albarraçín del Museo Provincial de Teruel, del siglo XI, y del igual fecha la caja de plata del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, ambas piezas con palmetas floreadas. En esta línea no deben olvidarse los aldabones de la puerta del Perdón, estimada como almohade, de la Mezquita Mayor de Sevilla; tienen grandes palmetas cubierta con tema floral a la vez que epigráfico. De este estudio surgen algunas incógnitas o interrogantes. Primero, ¿en base de qué Bibarrambla es del reinado de Yūsuf I? ¿Porque esa portada se programa como la puerta de la Justicia de la Alhambra con inscripción atribuyéndola a ese soberano nazarí? Pensemos en la portada exterior de la puerta llamada de las Armas de la Alhambra; tiene arco de herradura aguda con el trasdós adornado con angrelado, como las puertas del siglo XII del Magreb, aquélla la primera en al-Andalus o suelo peninsular respondiendo a cliché de clara constatación almohadista. Segundo, ¿por qué la palmeta floreada descrita de Bibarrambla, que es la del Cuarto Real de Santo Domingo y de la sinagoga toledana de Santa María la Blanca, no pudo surgir en el siglo XII? Por último, el arco exterior de Bibarrambla, según el dibujo grabado de la misma de Mellado (fig. 4 de mi anterior artículo) tiene sorprendentes parecido en lo que se refiere al trazado del arco propiamente dicho con el de la portada exterior del oratorio de la Aljafería.

6. *Ars Hispaniae*, III, p. 243.

7. Basilio Pavón Maldonado. *El Cuarto Real de San Domingo de Granada*. Granada, 1991.

8. Basilio Pavón Maldonado. *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*. Madrid, 1990, p. 114.

9. *Ibidem*, p. 89.

II. LAS PINTURAS DE LA SALA DE JUSTICIA DE LA ALHAMBRA

1. Las pinturas

En mi libro *Arte toledano: islámico y mudéjar* y artículos anteriores¹⁰ escribí que estas pinturas debían adjudicarse a artistas mudéjares sevillanos, luego sustituí este término por toledanos, de la segunda mitad del siglo XIV comprometidos con el estilo lineal gótico estudiado por R. Gudíol¹¹. Rachel Arié¹² apoya esta tesis incorporándola a su visión de las pinturas que parte de los vestidos de los diez personajes musulmanes del capulín central de la sala. Carmen Bernis¹³ en su estudio de las mismas también hace hincapié en los vestidos de los personajes esta vez de los tres capulines. En mis escritos aludía a pasaje de Ibn Jaldūn visitante de al-Andalus en la segunda mitad del siglo XIV y del palacio de Pedro I de Sevilla: “los andaluces a consecuencia de sus relaciones con los cristianos de España se les parecían por el traje, los emblemas y numerosas costumbres que aparecían hasta en la pintura de las representaciones en las paredes, las viviendas y en los edificios”¹⁴. Nunca pensé, tampoco Arié y Carmen Bernis, relacionar las pinturas de la sala con la pintura italiana o florentina, tesis de Gómez-Moreno aceptada por Torres Balbás¹⁵. Arié no estaba muy de acuerdo, yo tampoco, con la visión o interpretación posterior de los diez musulmanes a cargo de Jerrilín D. Dodds¹⁶, y respecto a Carmen Bernis, pese a sus sustanciosas aportaciones de orden estilístico, el gótico, y su conocimiento del traje medieval, en opinión de Arié no llega a resolver ningún problema; estamos de acuerdo en que las pinturas son de la segunda mitad del siglo XIV, hacia los años ochenta según Bernis,

10. Basilio Pavón Maldonado. “Escudos y Reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra”. *Al-Andalus*, XXXV (1970), pp. 180-197; “Notas sobre la Orden de la Banda en los palacios de Pedro I y Muhammad V”. *Al-Andalus*, XXXVII (1972), pp. 229-232; *Estudios sobre la Alhambra*, vol. II, pp. 40-49; *Arte toledano: islámico y mudéjar*. Madrid, 1988.

11. José Gudíol. *Pintura gótica. Ars hispaniae*, vol. IX. Madrid, 1956, p. 48.

12. Rachel Arié. “Quelques remarques sur le costume des musulmans d’Espagne au temps des Nasrides”. *Arabica*, XII/3, pp. 244-261.

13. Carmen Bernis. “Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha”. *Cuadernos de la Alhambra*, 18 (1982), pp. 27-51.

14. *Muqaddima*. Trad. De Slane. París, reed., 1938, T. I, p. 307.

15. Manuel Gómez-Moreno Martínez. “Arte cristiano entre los moros de Granada”. *Homenaje a D. Francisco Codera*. Madrid, 1904, p. 259; *Guía de Granada*. Granada, 1892, p. 73. María Elena Gómez-Moreno en *Mil joyas del Arte Español* (Barcelona, 1947, p. 215) escribe “no hay en los pormenores nada que pueda considerarse como propio de un pintor musulmán. No parece sin embargo, que haya de ser un extranjero”. Manuel Gómez-Moreno en *Arte del Islam* (Labor, 1962, p. 742) “obra cristiana de finales del siglo XIV”. En esta línea G. Marçais dice “es admisible que los pintores fueran cautivos cristianos” (*Manuel d’art musulman*. París, 1927, vol. II, p. 355).

16. “The Painting in the sala de Justicia of the Alhambra. Iconography and Iconology”. *The Art Bulletin*, 61 (1979), pp. 186-197

por lo tanto dentro del reinado de Juan I de Castilla. Esta autora subraya que por la vía del traje en la España de entonces había intercambios entre moros y cristianos.

En esos artículos aludidos no se estudian las pinturas como fenómeno artístico dentro del marco histórico arquitectónico en el que están inmersas, se soslaya la amistad histórica entre Pedro I de Castilla y Muḥammad V, patrocinador indiscutido de la sala y sus pinturas. No se enfatiza el texto expresado de Ibn Jaldūn, ni se subraya el tema pictórico de los escudos, las espadas, los cojines, el friso inferior de yeso con decoración floral mudéjar toledana¹⁷, el emblema de la Orden de la Banda dorada sobre fondo bermejo instituida por Alfonso XI (1330), el mismo escudo vigente en los palacios mudéjares de su hijo Pedro I¹⁸; se silencia la colateralidad de los frisos animados de yeserías mudéjares con pinturas incorporadas del palacio toledano de Suer Téllez de Meneses coetáneo del palacio de los Leones de la Alhambra¹⁹ (figs. 3- 1, 4-4 y 5-1, 2) y de las siluetas pintadas de los frisos altos de las salas contiguas al Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla²⁰, y parece ignorarse las pinturas del claustro del convento de la Concepción Francisca de Toledo estudiadas por Balbina Martínez Caviro²¹ (fig. 4, 3), pinturas que aseguran la existencia en esa ciudad entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV de un ciclo pictórico, el estilo gótico internacional. Para este ciclo al que pertenecen las pinturas de la Alhambra, Bernis alude a la maderas pintadas del alfarje de los Balbases (Burgos) publicadas enteras por Lázaro de Castro en el año 1975²² (fig.6, 5) en las que se ven los mismos temas de corte y escenas cinégeticas de los cupulines laterales de la Sala de Justicia, reiteradas en maderas mudéjares de la colección de Espona de Barcelona (fig. 6, 7) y del palacio de Curiel de los Ajos (Valladolid)²³, techo del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos); también nosotros introducimos ahora el techo pintado de la Sala del Tesoro de la catedral de Tarragona (siglo XIV) con moras sentadas (fig.5, 4) y damas pintadas en el coro de Santa María de Becerril de Campos (Palencia). Los personajes musulmanes anónimos de Granada como vamos viendo no son exclusivos de la pinturas de la Sala de Justicia; están reflejados en la techumbre de la catedral de Teruel, manuscritos miniados de la Biblioteca de El Escorial y las mismas *Cantigas de Al-*

17. *Arte toledano: islámico y mudéjar*, pp. 250-254.

18. *Ibidem*, p. 244.

19. *Ibidem*, p. 249.

20. *Ibidem*, pp. 239-244.

21. Balbina Martínez Caviro. "Las pinturas murales del claustro de la Concepción Francisca". *Arch. Español de Arte*, 181 (1973), pp. 59-67.

22. Lázaro de Castro García. "Un alfarje mudéjar en los Balbases (Burgos)". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XI (1975), pp. 227-238.

23. *Arte toledano: islámico y mudéjar*, lám. 19 del texto, lám. CCII, pp. 266-268.

fonso X, en Toledo los precitados frisos del palacio de Suer Téllez de Meneses (fig. 5, 1, 2) con personajes musulmanes sentados y poses sacadas de miniaturas árabes orientales (fig. 5, 1-1)

Las pinturas de la Sala de Justicia fueron restauradas en años pasados; con anterioridad aprovechando el andamio dispuesto para ese fin que permitió a Jesús Bermúdez Pareja escribir su excelente estudio técnico de las mismas²⁴, fotografié los tres capulines, poniendo especial interés en los diez personajes musulmanes del central (fig. 2). Dignatarios de la corte de Muḥammad V, con espada en mano, sentados, dialogando dos a dos, formando corro, reunión o sínodo que yo me atrevo a llamar tabla redonda de guerreros en ceremonia festiva con atavío y espadas de la jineta nazaríes de gala y la presencia de los escudos de la banda cristiana custodiados por sendos leones sentados (fig. 6, 8). Muchas de las caras ya desvanecidas, en mucha parte retocadas por la restauración. Mi propósito ahora es insistir en las verdaderas diez caras de los personajes, sus espadas y cojines, toda la guarnición ornamental (figs 2, 7, 8, 9). De los diez musulmanes, ocho dialogan en grupo de a dos, el 5 y el 10 quedan un poco aislados. Las espadas de ceremonia de lujo, de oro, plata y tal vez marfil tienen decorados mudéjares de carácter geométrico- lazos de 8 pintados a mano alzada- o floral, los cojines con los mismos roleos y hojas naturalistas de las yeserías mudéjares de los palacios toledanos de la época de Pedro I (figs. 3-1, 4-4 y 5-1); en una de las vainas de espadas jinetas se ve casi borrada la figura de un escudo (fig. 2, 6), como las nazaríes existentes en los museos de los siglos XIV y XV (espada del siglo XV de la Biblioteca Nacional de París). Las espadas árabes eran muy codiciadas por los monarcas castellanos; Torres Balbás recuerda que en la *Cónica de Alfonso XI* se lee como Muḥammad IV entregó al rey castellano una lujosa espada con la vaina guarnecida de chapas de oro, con esmeraldas, rubíes, zafiros y aljófar grueso, y Yūsuf III envió a don Juan II espadas de plata jinetas²⁵. Evidentemente esos diez personajes anónimos porque portan espadas jinetas son guerreros o dignatarios de la corte nazarí, no hombres de ciencia o sabios como se viene escribiendo últimamente. Bajo ningún concepto estos personajes son atemporales puesto que están inmersos en los ademanes, usos, vestimenta y el arte todo de la segunda mitad del siglo XIV, por lo tanto una estampa muy acorde con la frase antes consignada de Ibn Jaldūn. Los diez personajes tienen por fondo especie de tapiz o tejido dorado con motivos vegetales de aspecto naturalista estampados vistos en sedas y cortinas nazaríes de los siglos XIV y XV de los museos (The Cleveland Museum of Art, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid y otros) (fig. 10, 9, 10), reiterados en las yeserías y maderas

24. Jesús Bermúdez Pareja. *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*. Vich, 1974.

25. Leopoldo Torres Balbás. *Ars Hispaniae*, vol. IV, p. 231.

del palacio de los Leones; se incluyen M gótica repetida y en la tira de la cumbre estrellas azules de ocho puntas como las del cordobán del nicho de altar de la Capilla Real de Córdoba.

Los escudos

¿Qué significado tiene la escena representada en el capulín central? Para nada hay que pensar en reyes. Lo de los diez personaje es pura anécdota, en el capulín no cabían más figuras. Muy interesante es la presencia de los escudos de la Orden de la Banda cristiana con sus reales colores, oro y rojo, por partida doble, en los extremos de la cubierta. Los mismos colores se dan en un escudo de la Banda de madera de techo del palacio de Pedro I del Alcázar de Sevilla y de tablillas del palacio de Doña María de Padilla de Astudillo (Fig. 5, 6)²⁶. Ello nos sumerge en un tiempo exacto o determinado del segundo reinado de Muḥammad V que incuestionablemente deberá comportar un mensaje histórico. ¿Porqué retrasar estas pinturas que nosotros enmarcábamos en los reinados de Muḥammad V y Pedro I al de Enrique II (1369-1379) o de Juan I (1379-1390)? El palacio sevillano de Pedro I está repleto de escudos de la Banda –en su mayoría la Banda prieta o negra sobre fondo blanco–, también el palacio de Astudillo (fig. 5,6) y no falta su presencia en el alcázar de Marchena en Carmona (fig. 5, 7) en el que habitaron los hijos de Pedro I, según la Crónica de Pedro I. Con anterioridad Alfonso XI, el fundador de la Orden de la Banda (1330) lo hace estampar en piedra en la portada del gran albacar del castillo de Moclín (fig.5, 5), plaza conquistada a continuación de la de Alcalá la Real (Jaén) (1341), según se lee en la *Crónica de Alfonso XI*, ambas en las mismas puertas del territorio nazarí, por lo tanto consideradas llaves del reino, y en una torre de Alcalá de Guadaira (Sevilla), luego en la Sala de Justicia del alcázar sevillano. Este escudo y las emblemáticas llaves que le acompañan en Moclín y Alcalá de Guadaira –las llaves presentes en el palacio mudéjar de Tordesillas– tienen ecos o flecos a la vez de paz y de guerra o conquista. Con Pedro I y Muḥammad V se sella su histórica amistad, insólita paz en palabras del historiador Ladero, con el escudo de la Banda; el soberano nazarí, esta sigue siendo nuestra propuesta, la recibe del cristiano solo que el emblema granadino prescinde de los cabezas de los dragones de la banda cristiana estampándose en ésta el lema de la dinastía nazarí “sólo Dios es vencedor” –*Wa-lā gālib illā llāh*– (fig. 5, 8). Se repite en todas las construcciones de la Alhambra de Muḥammad V posteriores a 1362, año en el que se inicia su segundo reinado con la ayuda prestada por Pedro I, monarca que recibió todo el apoyo de aquél en su lucha dinástica de Castilla. En

26. Basilio Pavón Maldonado. “Las maderas pintadas mudéjares del monasterio de Santa Clara de Astudillo”. *Al-Andalus*, LX (1975), pp. 191-197.

Granada nunca se ve el emblema nazarí en edificios u obras anteriores a 1362²⁷. Es ocurrente que la banda dorada en campo rojo, sin los dragantes, se deje ver sobre la puerta del castillo de la pintura en la cúpula lateral derecha (fig. 3, 2), reiterada en el friso de estuco por bajo de los diez musulmanes (fig. 6, 10) aquí con desarrollo floral naturalista de los palacios mudéjares y de la sinagoga de El Tránsito de Toledo, incluso del palacio sevillano de Pedro I, en éste como en el friso de la sala granadina enmarcados la flora y los escudos por cartelas y medallones de cuatro lóbulos y cuatro ángulos rectos (fig. 3, 4). De manera que la Alhambra, la de Muḥammad V, está toda ella repleta de escudos con la banda nazarí extensible hasta los más recónditos rincones de los mocárabes de las cúpulas, como el palacio de Pedro I de Sevilla está inundado por la Banda cristiana. Y aquella flora naturalista de influencia gótica logra imponerse en las yeserías y maderas del palacio de los Leones y en las enjutas del arco de ingreso a la sala de la Barca; en esta línea la cerámica de lujo nazarí acepta ese naturalismo patente en el desaparecido jarrón de la Alhambra dibujado por Laborde que tendremos ocasión de abordar más adelante junto con los azulejos del Peinador de la Reina. También en algunos tejidos nazaríes tardíos vemos la Banda coronada e incluso leones rampantes con corona²⁸. En este punto subrayo que los escudos castellanos con corona los inaugura Enrique II en la Capilla Real de Córdoba (1372) y en el palacio de Tordesillas, Pedro I no los usa en sus edificios lo cual nos lleva a que la influencia castellana en la Alhambra se prolonga más allá del reinado de ese monarca. Todo ello en nuestro criterio es una página palmaria de convivencia y amistad entre dos soberanos, Muḥammad V y Pedro I, contraportada de la anterior enemistad entre Yūsuf I aliado del benimerín Abū l-Ḥasan y Alfonso XI. El tema de los escudos no es cuestión pasajera, anecdótica o baladí, e incluso engañosa; tiene un significado trascendente, en nuestro caso representa la firma de un fragmento de época protagonizada por Muḥammad V y Pedro I además de que los iconos que nos ocupan son tangibles y de segura identificación; no se les puede soslayar amparándonos en que es peligrosa la utilización de la heráldica para establecer cronologías en los edificios.

Reunión, tertulia o sínodo

Para el tema de la reunión de los diez personajes musulmanes, dialogantes dos a dos, sentados en diván y encima de cojines no se me ocurre otro paralelo que las representaciones de asambleas o sínodos de libros miniados de la Biblioteca Nacional

27. Basilio Pavón Maldonado, "Escudos y Reyes...".

28. F. Lewis May. *Silk Textiles of Spain. Eighth to Fifteenth Century*. New York, 1957, fig. 115.

publicadas por Domínguez Bordona²⁹ bajo el título de *Primacía de la Iglesia de Toledo* (fig. 4, 1, 2). Se trata de reuniones o sínodos de obispos portando en una mano la maqueta simbólica de la iglesia, a veces una hoja o libro, la otra mano alzada en actitud de diálogo, dialogan los anónimos personajes dos a dos. Son estampas comprendidas entre el siglo XIII y el XV. Escenas semejantes desacralizadas no tiene nada de particular que se dieran en escritos o paredes de edificios religiosos o laicos de la época. En las antes aludidas pinturas de la Concepción Francisca de Toledo (fig.4, 3), dos reyes sentados con sus espadas al lado dialogan con la figura central, obispo o papa, sus ademanes, vestidos o pliegues de los mismos y calzado puntiagudo en casi nada se diferencian de los musulmanes de la sala de Justicia de la Alhambra.; además, aunque de difícil identificación a los lados de los reyes se dibujaron escudos. Martínez Cavero propuso que serían Alfonso X y Jaime I de Aragón. Si estas pinturas del ciclo gótico son toledanas también lo serán las de la sala granadina. En aquellas reuniones de obispos el icono predominante es la simbólica maqueta de la iglesia que portan, espadas en los personajes de la Sala de Justicia aludiendo a especie de homenaje o primacía de batallas pasadas dulcificadas por las complacientes expresiones del estilo gótico cortesano de Castilla. En definitiva, nuestro criterio es que éstas pinturas constituyen el punto central o capital del predicho ciclo pictórico con anterioridad a las representaciones de la maderas de alfarjes mudéjares de los siglos XIV y XV localizados en las provincias de Palencia, Valladolid y Burgos, pinturas que constituyen el epígono del arte islámico y mudéjar de Toledo y su escuela. Otro tema distinto es el dilema de si un artista mudéjar comprometido con la pintura cristiana es el autor de las escenas de la Sala de Justicia, cual es nuestro criterio, o por el contrario se trata de pintor castellano inmerso en un medio mudejarizante de muchos siglos de arraigo. No nos parece válida la tesis de Gómez-Moreno³⁰ de que unos artistas pintaron las escenas o personajes y otros mudéjares o moros los temas decorativos de las espadas y los cojines; uno de éstos tiene vegetal con dos aves enfrentadas con las cabezas vueltas (fig. 2,1) al uso de la iconografía oriental, en Toledo representadas en tablero de mármol del siglo XI, maderas pintadas mudéjares del Museo de Arte de Catalunya de Barcelona procedentes de aquella ciudad y de la misma algunas yeserías del convento de Santa Isabel la Real (1361), además de frisos de la “Sala de los Pavos” del palacio sevillano de Pedro I. En los techos castellanos comentados siempre la decoración colateral es arabizante o mudéjar, lo mismo que en las yeserías de los palacios mudéjares toledanos de la época de Pedro I. Todas estas pinturas nos recuerdan el caso de las yeserías y maderas de edificios mudéjares

29. J. Domínguez Bordona. *Manuscritos con miniaturas*, vol. II, p. 194, fig. 254 y 356, fig. 299.

30. Manuel Gómez-Moreno. *Obras citadas*.

castellanos o más bien toledanos de la segunda mitad del siglo XV en las que la técnica mudéjar se pone al servicio de la iconología gótica dominada por la claraboya y la cardina dando la impresión de ser sus ejecutores mudéjares pasados al estilo gótico preisabelino o isabelino aunque sin desligarse del todo de la geometría ornamental islámica del pasado.

Pinturas de los capulines laterales

Referente a las pinturas de los capulines laterales con escenas amoratorias, de corte y cinegéticas (fig. 6, 2, 3, 4) y presencia de musulmanes con turbantes y escudos de dos óvalos o adargas bivalvas con sendas borlas (figs. 5- 3), forman un renglón seguido con las de la maderas de techos mudéjares castellanos aludidos (figs. 6-5, 6, 7 y 5- 4-1); la adarga con borlas muy representada en pinturas: soldado nazarí de la Crucifixión del maestro de la Pentecostés de Cardona (museo de Arte de Cataluña) (fig. 5, LL), la *Cantigas*, CLXXXI (fig. 5, M), pinturas árabes de la habitación alta contigua al Patal de la Alhambra (fig. 5, M-2) y otras representaciones medievales, musulmán de “Usatge de Berenguer I (fig. 5, M-1). En la techumbre de la catedral de Teruel el signo emblemático en la adarga de un jinete musulmán derribado es la estrella de seis puntas (fig. 6, 1) reiterado en los guerrero de las *Cantigas* e incluso figura como marca de canteros árabes o mudéjares. Borlas se ven en el escudo de un musulmán del Calvario de San Salvador de Gallipienzo, siglo XV, estudiado por Lacarra Ducay³¹ (fig. 5, L). Nexo iconográfico incuestionable entre las pinturas de Justicia y el mudéjar de Pedro I es el tema del salvaje perseguidor de doncella, en las pinturas de la Alhambra el salvaje sujetando a la dama (fig. 6, 9), en las siluetas de la sala derecha del Salón de Embajadores de Sevilla el mismo personaje cabalgando persiguiendo a la doncella y en silueta al lado distinta de caballero cristiano portando en la mano la cabeza cercenada del melenudo perseguidor (fig. 3, 4-1, 2, 3, 4)³². El mismo tema se ve en las maderas de los Balbases y del palacio de Curiel de los Ajos y portada de piedra del palacio de Fuensalida de Toledo, de principios del siglo XV. El tema del salvaje también acunó en pinjantes de bronce del siglo XIV –salvaje y una dama sosteniendo un escudete y dama sosteniendo a un león por una cadena vista en las pinturas del capulín derecho de la Sala de Justicia–³³. Con anterioridad a J. Dodds yo ya introduje en mis escritos empujado por H. Terrasse la iconografía me-

31. María del Carmen Lacarra Ducay. *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*. 1974, pp. 337-346, lám. 36.

32. *Arte toledano: islámico y mudéjar*, p. 243.

33. M. L. Martín Ansón. “Adornos metálicos en los caballos: pinjantes y aplicaciones”. *Archivo Español de Arte*, L (199), pp. 297-312.

dieval de las cajas de marfil parisinas como fuente de información de las escenas festivas y de corte que relatamos del Alcázar de Sevilla y de la sala de la Alhambra. En este ciclo pictórico no falta el “San Jorge” lanceando a un monstruo, siluetas del palacio de Pedro I³⁴, transfigurado en musulmán en algunos azulejos de la Alhambra³⁵, o el centauro guerrero, cristiano o musulmán, con escudo o lanza (maderas de colecciones barcelonesas)³⁶ antes representado en pintura del alfarje de la sacristía de la catedral de Tarragona, en las siluetas de yeserías del vestíbulo del palacio mudéjar de Tordesillas³⁷ y portada de piedra del palacio de los Toledo del convento de Santa Isabel la Real en Toledo, o monstruos arrancados de la iconografía románica sosteniendo o custodiando escudos en las yeserías del palacio mudéjar de los Córdoba de Écija³⁸ y azulejos tardíos de la Alhambra³⁹.

2. La arquitectura de la sala

La sala de Justicia (figs. 4, A, B y 11) en todos los aspectos representa una transgresión de la arquitectura nazarí tradicional, al igual que todo el palacio de los Leones en cuyo costado este se instala. Se trata de sala oblonga formada por tres qubbas regias⁴⁰ separadas por tramos rectangulares en número de cuatro, en total siete espacios que en el testero se completan por otros tantos, tres rectangulares alineados con las qubbas, especie de nichos, bahw-s o diwanes, sus cubiertas elípsoidales, como la de la Sala de Barca, con las pinturas que relatamos, los otros cuatro diminutos habitáculos independientes y sin arte de interés, sencillos módulos de trabazón que con todos aquéllos dan la suma de catorce espacios. Esta planimetría si se la contempla por la fachada que da al patio de Leones responde al esquema de la trilogía jerárquica de los arcos o camarines del testero del Salón o Qubba de Comares a la que se anticipa el testero del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada. Jugamos con el número 7, tres aperturas entre cuatro muros cerrados, la misma cadencia de las ventanas altas de los grandes arcos que dan entrada a las salas de honor de los palacios de la Alhambra. El rasgo transgresor concierne a las qubbas, tres reunidas en lugar de una, ésta “Qubba Real” aislada –Salón de Comares– o con dos espacios laterales –Cuarto

34. *Arte toledano: islámico y mudéjar*, p. 242.

35. *Ibidem*, p. 277.

36. *Ibidem*, pp. 276-277.

37. *Ibidem*, pp. 238.

38. *Ibidem*, lám. CLIII.

39. *Ibidem*, p. 272.

40. El estudio formalizado de la qubba en la arquitectura árabe ver inicialmente Basilio Pavón Maldonado. “En torno a la Qubba Real en la arquitectura hispano-musulmana”. *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica* (1978). Madrid, 1981, pp. 247-262.

Real de Granada, Alcázar Genil y salas de las Dos Hermanas y de los Abencerrajes—. De hecho este tipo de qubba con dos espacios laterales se cumple en la sala de Justicia, módulo triplicado como dice Fernando Chueca “repetición ilimitada producida por un juego de grandes espejos”. Pero ¿a qué viene lo de las tres qubbas reunidas? En este caso las tres dimensionalmente son exactamente iguales en planimetría y altimetría. El efecto espacial resultante es ambiguo, sala muy alargada, especie de vestíbulo o logia para fiestas, reuniones, menesteres lúdicos (fig. 11, 2), todo un alarde de arquitectura paisajística, pero que encierra una connotación religiosa si comparamos la sala con la nave paralela del muro del qibla de las mezquitas almohades del Magreb vistas desde cualquier punto de los costados menores (mezquitas de Tīnmāll y la Kutubiyya), aspecto reflejado en mi *Arte toledano*. En la qubba central de Justicia no existe más signo de principalidad que el de los diez personajes musulmanes, cortejados por las pinturas anexas a las qubbas laterales. Las mismas cubiertas mocabadas de las tres qubbas no arrojan síntoma alguno de jerarquía escalonada, todas prácticamente sin ser iguales se asemejan, con la tradicional estrella califal de ocho puntas en la clave (fig. 11, A-centro, B y C-laterales, D, sección de la B). El triple arco de mocárabes del ingreso de las tres qubbas, priorizado el arco central, haciendo juego con los mismos del templete del patio, viene del maylis del pabellón norte del Gerelarife si bien ahora se prescinde de los tres alfiles individualizados y el medio punto peraltado pasa a ser comba de mocárabes con trama corrida de sebka encima, a la manera almohade que afectó a las arquerías del patio de Doncellas del palacio de Pedro I. En la linterna de las tres qubbas las clásicas cinco ventanas por cada costado. Aislemos de la planta global de la sala las tres qubbas (fig. 4, B), cual sería inicialmente la intención del arquitecto, para que las ventanas de la linternas cumplan su misión, pero el criterio ahora no es otro que el tradicional de una qubba para el soberano; al ser tres qubbas los personajes soberanos serían tres. Uno en el centro y príncipes o ilustres invitados en las qubbas laterales, dando respuesta al trío jerárquico del testero del Salón de Comares.

En realidad esta concepción jerárquica viene de muy atrás; nace en las tres naves del “Salón Rico” de Madīnat al-Zahrā’ cuyo testero luce tres arcos iguales, uno por cada nave, a modo de mihrāb plano delante de los cuales se situaban, el califa en el central y los príncipes o familiares en los laterales. El mismo juego de aparato se recruce delante del mihrāb de la Mezquita Mayor de Córdoba de al-Ḥakam II (fig. 4, C), esta vez con tres qubbas regias. La central priorizada espacialmente por imposición de la nave central precedente más ancha que las naves laterales; aquí las qubbas tienen cúpulas nervadas distintas, las dos laterales iguales. El significar con tres qubbas la delantera del mihrāb implica una de dos, reforzar la jerarquía divina del mihrāb o la terrenal del califal y sus dignatarios o príncipes que se postraban en ellas;

en el segundo caso tendríamos tabernáculos más palatinos que religiosos, como el oratorio de la Aljafería de Zaragoza en donde su fundador al-Muqtadir rezaba, conceptualmente un mihrāb de ocho lados tipo cordobés convertido en estancia o capilla palatina. Las tres qubbas de Córdoba según las fuentes árabes se repetían delante del mihrāb de la Mezquita Mayor de Sevilla del siglo XII. En cualquier caso las tres qubbas reunidas de la mezquita cordobesa y de la sala de Justicia de la Alhambra son casos únicos en la arquitectura islámica. La propia agrupación de tres qubbas soberanas implica reunión o diálogo principesco, en definitiva sala de fiestas, función ratificada por el propio contenido lúdico de las pinturas y la omnipresente decoración de mocárabes en arcos y cúpulas, éstas en número de siete y quince para los arcos, todo un festival de falsas arquitecturas significando la sala por tal concepto única en la arquitectura hispanomusulmana. La qubba con muqarnas viene de la Sala de Dos Hermanas y la de los Abencerrajes: qubbas unipersonales para el sultán y la sultana respectivamente, edificios separados, todas imbricadas entre sí con pauta o trama original reconocida en las cúpulas de mocárabes de las mezquitas del siglo XII del Magreb, exceptuada la clave C de la qubba lateral de Justicia (fig. 11) constatada por primera vez en la mezquita de la alcazaba de Túnez (1236), capulín del piso alto del Partal de la Alhambra y la clave del techo del Salón de Comares. Respecto a los posantes de las tres qubbas decíamos que podría resolverse con la presencia del sultán y sus más allegados. Pero la presencia de tantos gestos cristianos de las pinturas con el sello reiterado de los escudos de la Banda de Pedro I lleva a consideraciones más ambiciosas. Partiendo del presupuesto de la no disociación entre la arquitectura y las pinturas, ¿estamos ante unos espacios dedicados por Muḥammad V por la vía de los escudos a homenajear a su ilustre amigo Pedro I? ¿Teatralizan los diez musulmanes del capulín central escena de investidura de la Orden de la Banda cristiana? ¿Perífrasis en torno a la aceptación de parte del reino nazarí del emblema de Pedro I? Es importante subrayar que en el capulín central sólo figura la Banda cristiana ¿Por qué no el castillo y el león rampante castellanos tan reiterados en los palacios mudéjares del monarca cristiano? Ello hubiera dado la impresión de sala árabe avasallada por las armas cristianas en un tiempo significado por la paz y la amistad, una diatriba fuera de tono que tan solo aflora por la vía de un lenguaje romancesco en la escena de capulín de la derecha donde un jinete musulmán derriba a otro cristiano como justa réplica de batallas cristianas con musulmanes abatidos, según se relata entre otros ejemplos en las pinturas del techo mudéjar de la catedral de Teruel. Por ello la presencia de la Banda cristiana en la Sala de Justicia que tiene connotaciones festivas u honoríficas más que políticas deberá tener un peculiar significado. Esta Banda sólo la podían ostentar aquéllos quienes la recibieran por designio del rey; en la Crónica de Pedro I se lee que “sólo quienes hubieran recibido el emblema de manos del Rey

y le sirviesen podían usar la Banda”, comenzando por Pedro I y su hermano bastardo Enrique, quienes ostentaron la faja dorada en campo rojo, postulado que a la vista de los emblemas de la sala granadina se cumple con Muḥammad V, por la ayuda que éste recibió de Pedro I en la recuperación del trono granadino (1362). De no ser así la Sala de Justicia sería un habitáculo festivo árabe con ocurrentes y licenciosas pinturas tontamente traspasadas del medio cristiano, una mera anécdota ornamental.

La función de la sala

De otra parte, reforzando la funcionalidad plenamente festiva de la sala vista en su conjunto nos sale al paso el que toda ella estaba y está permanentemente abierta, sin hojas de madera, por lo tanto vaciada de todo uso doméstico, a diferencia de las Dos Hermanas y sala de los Abencerrajes, lo que nos lleva a verla como sala socializada o edificio pluriempleado; permanentemente abierto, como los mausoleos árabes, permitía libre trasiego en todo tiempo al igual que la sala opuesta de los Mocárabes concebida como libre entrada al patio y al palacio. Únese a ello la ausencia de pilas surtidores en el suelo que en Dos Hermanas y los Abencerrajes ponen una nota doméstica. Lalaing dice que la sala tenía pavimento de mármol blanco –como en el patio y aquellas dos salas príncipes del palacio– y en ella, agrega el ilustre viajero, solía acostarse el rey moro para estar más frescos y tenía su cama en un extremo de la sala y la reina en otro. Si el patio tenía pavimento de grandes losas de mármol vistas por Münzer, al igual que Dos Hermanas y los Abencerrajes, la Sala de Justicia dada su importancia significada por las qubbas debía tener mármol y no las actuales baldosas cerámica (fig. 11, 1) de aspecto plebeyo o doméstico de segundo orden. Esta reflexión nos lleva al Salón de Comares, la Qubba Real por excelencia del reino nazarí de Yūsuf I que a juicio de los Gómez-Moreno tendría pavimento de mármol aunque por el momento sin pruebas objetivas de ello. En el aspecto lumínico las tres qubbas tienen dieciséis aperturas a ras del suelo y veinte para las ventanas altas, acentuándose la luz por aproximación de la sala a la claridad del patio. Este concepto lumínico es nuevo en el palacio de los Leones si lo comparamos con las restantes qubbas palatinas granadinas más penumbrosas por distantes del patio y la intromisión de sala oblonga o maylis de honor con sus iwanes en los costados. Aquel mismo artificio de luz se advierte en el Salón de Embajadores (fig. 11, B) del palacio sevillano de Pedro I en el que advertimos el arcaico arco triple replicado tres veces en las entradas de la sala granadina y en los templetes del patio de los Leones.

La asociación en Justicia entre el espacio oblongo y el juego de esos arcos triples seguidos en el muro de la entrada invita a pensar en un vestíbulo muy abierto como vimos automáticamente simetrizado con la sala de Mocárabes opuesta con función efectiva de libre entrada al palacio. Ambas salas se desmarcan del círculo imaginario

con centro en la fuente de los Leones que pasa por las pilas de Dos Hermanas, los Abencerrajes y las centrales de los pórticos de los costados menores, círculo mayestático con su eje principal tendido de sur a norte con aquellas dos salas principescas del palacio ubicadas en los extremos. En este sentido la Sala de Justicia adquiere evidente colateralidad. Nos movemos en un palacio privilegiado por la arcaica presencia de un patio jardín con crucero o cuatro arriates supervalorado en palacios árabes anteriores con el eje longitudinal mayor apuntando siempre a las dependencias principales. En anteriores escritos míos⁴¹ explicaba la teoría de que la caja rehundida- 33 por 19 metros- del crucero de Leones venía impuesta por palacio prenazarí adoptado por Muḥammad V quien reconvierte los ejes direccionales priorizando el sur-norte frente al oeste-este acotado por las salas oblongas de Mocárabes y de Justicia con funciones colaterales. Tamaña gesta arquitectónica propia de jornada constructiva única y unitaria no da margen para pensar que la Sala de Justicia, incluidas sus pinturas, sea un aditamento tardío del reinado de Muḥammad V, como veremos más adelante.

3. *La fecha de construcción del palacio de los Leones*

Pedro I, muerto en 1369, en las inscripciones de su palacio sevillano se deja llamar “nuestro señor el sultán don Pedro”, rótulo literalmente copiado del que figura sobre los capiteles del patio de los Leones y en Lindaraja, y todo el Salón de Embajadores de la mansión sevillana es decorado por alarifes nazaríes al tiempo que otros mudéjares y sevillanos perfectamente coordinados decoran las tres salas colaterales y las galerías del Patio de Doncellas; se trata de encuentro o simposio de alarifes de diferentes escuelas dialogando entre sí, aunque con léxico técnico y ornamental diferente. El mismo hecho de que el Salón de Embajadores propiamente dicho se concibiera como una Qubba Real al estilo árabe de los nazaríes, con participación de siluetas animadas pintadas en las salas laterales (fig. 3, 3) –nunca se sabrá si las mismas siluetas figurarían en alto en el regio salón– conlleva una clara aproximación entre las arquitecturas nazari y mudéjar, constatada en las monumentales portadas del palacio sevillano (1364) y del palacio de Comares implantada por Muḥammad V, así como en los excepcionales cuatro pórticos de los patios de Doncella y de los Leones, en ambos priorizado el arco central, según vieja receta almohade. En las dos arquitecturas, con el apéndice de los decorados, que nos ocupan prevalece el diálogo o la reciprocidad en el nivel estructural y en el cronológico. Por la vía de la qubba, que ya Alfonso XI utiliza en el alcázar sevillano –sala de Justicia del patio del Yeso–

41. Basilio Pavón Maldonado. “Metrología y proporciones en el Patio de los Leones de la Alhambra. Nueva interpretación o teoría del mismo”. *Cuadernos de la alhambra*, 36 (2000), pp. 9-35.

habría que ver si el Salón de Embajadores –supuesta qubba del abbadí al-Mutamid según tesis de Guerrero Lovillo– se adelanta a Dos Hermanas, a los Abencerrajes o la Sala de Justicia de la Alhambra; nosotros no lo creemos así, puesto que siguiendo los textos sobre la nueva Alhambra de al-Jaṭīb dados a la luz por García Gómez Dos Hermanas se erigiría en 1362. Nuestra conclusión a todas las consideraciones y reflexiones transcritas es que la Sala de Justicia nazarí surgiría en vida de Muḥammad V y de Pedro I, en los años sesenta, con anterioridad a la toma por aquél de Algeciras (1369) nombre escrito en las inscripciones del pórtico norte del palacio de Comares. Estos paralelos entre los palacios de ambos soberanos alcanzan credibilidad en la planificación unitaria de los mismos frente a la comprobada dispersión de habitáculos principescos de las monarquías precedentes, árabes y cristianas, lo mismo en la Alhambra que en el Alcázar de Sevilla. Nadie puede negar que el módulo básico de cuatro espacios centralizado el cuadrado de la qubba de Dos Hermanas (fig. 11, 1-A) sea el modelo del Salón de Embajadores (fig. 11, B). Falta en éste el coqueto mirador o bahw de Lindaraja, la pila surtidor en medio de la qubba y presencia de alcobas o alhanías, atributos de índole doméstica que marcan escisión en las dos monarquías paralelas dándonos a entender que la arquitectura cristiana o mudéjar se jacta de imitar a la árabe granadina más por homenaje a la misma que otra cosa, pues el palacio sevillano, el primero mudéjar de planta unitaria, que se sepa no parece que generara en su literalidad secuencias ulteriores, exceptuada la Casa de Olea de Sevilla.

Es hora ya de considerar si existe algún indicio estilístico para separar en jornadas diferentes el palacio de los Leones y las pinturas de Justicia; vimos que conceptualmente toda la estructura del palacio es única o unitaria, incluidos los capulines elipsoidales de las pinturas lo que nos lleva a la fecha o fechas en que se erigió el palacio de los Leones, según textos de Ibn al-Jaṭīb como vimos se iniciaría en el año 1362⁴². Pero ¿cuándo se terminaron las obras? Como seguro referente tenemos la construcción del palacio sevillano de Pedro I, entre 1364 y 1367, en jornada constructiva única, salvadas las reformas añadida por Carlos V en el siglo XVI, un palacio de planta unitaria construido aproximadamente en no más de cuatro o cinco años. No creo que Muḥammad V precisara de mucho más tiempo para concluir su palacio lo cual nos pondría como mucho en los años 1367-1368, por delante de la muerte de Pedro I y de la toma de Algeciras por el granadino, como ha escrito el Padre Cabanelas un

42. Emilio García Gómez. *Foco de antigua luz sobre la Alhambra desde un texto de Ibn al-Jatib en 1362*. Madrid, 1988; y ¿“Fue un “lavado de gato” la “nueva Alhambra”? Una extraña opinión”. *Bol. de la Real Academia de la Historia*, CLXXXIX (1992), pp. 367-424. En esta obra y en “Fue un “lavado de gato...””, p. 32, el autor dice: “la realización de la segunda parte del palacio –mexuar– la llevó a cabo el rey de 1362 a 1370, en la forma que alude Ibn al-Jaṭīb en su *Epístola censoru*”.

tiempo de paz y alianza entre las monarquías nazarí y la cristiana que permitió a Muḥammad V entregarse de lleno a sus construcciones del interior de la Alhambra. El referente del palacio sevillano de Pedro I no cuenta para el construido por mudéjares en Tordesillas ya que éste es obra conjunta de Alfonso XI y aquél marcándonos dos jornadas ejecutivas, la primera iniciada en 1344 poco después de la batalla del Salado; en 1354 lo habitaba la viuda de Alfonso Onceno convertido poco después, metidos en los sesenta, en monasterio de clarisas en el que profesó una de las hijas de Pedro I, propuesta histórica fraguada y muy repetida por Torres Balbás. En suma, edificio o edificios de planta no unitaria de doble o más jornadas constructivas. Este cliché no nos vale para el palacio de Leones de la Alhambra, sí para la nueva Alhambra de Muḥammad V con sus módulos u obras posteriores y a extramuros de Leones. En éste dada su incuestionable unilateralidad en la planificación que conlleva el uniformismo de la misma por la vía del mocárabe no caben dilatantes pausas o jornadas consecutivas. De otra parte parece lógico traer a colación ahora una vieja fórmula consistente en el añadido de la parte del testero al edificio, según se presume ocurrió en la mezquita de Madīnat al-Zahrā': mezquita de Abd al-Raḥmān III con supuesto nuevo muro de qibla añadido por al-Ḥakam II. Tampoco encaja en el palacio de Muḥammad V tan repleto de multidisciplinarios y meticulosos procesos ornamentales el reducir al más mínimo tramo de tiempo la ejecutoria de una construcción: la mezquita de Madīnat al-Zahrā' se levantó en 48 días que la epigrafía de la misma ha desmentido, y en el *Musnad* de Ibn Marzūq, según versión de Lévi-Provençal, se lee que el sultán meriní Abū l-Ḥasan ordenó levantar un palacio con cuatro qubbas en un tiempo increíblemente corto, semanas o meses⁴³. Como las pinturas de Justicia están encajadas en capulines sin duda estructurados para recibirlas y ellos se integran en la arquitectura unitaria de Leones comprendida entre 1362 y 1367-68 entendemos que el pintor mudéjar o mudejarizante actuó en ese tiempo. Las pinturas para no burlar lo que prescribe la ley islámica para las representaciones animadas permanecen discretamente hundidas en la penumbra, sólo vistas por quien se echaba tumbado y relajado bajo los capulines. Su presencia delata una franca apertura al mundo cristiano occidental en la que está incluido el icono romboidal del escudo nazarí, pese a que el marco arquitectónico del palacio sea fiel a la tradición nazarí ahora sublimado por los mocárabes generadores de poéticas perspectivas apaisadas o verticales. De oeste a este siguiendo su eje mayor todo el patio de Leones es una escala ascendente de arcos y cúpulas de mocárabe que culmina en la sala de Justicia. Como decíamos en líneas anteriores, la Alhambra de Muḥammad V era una escuela multidisciplinar de

43. Ed. Lévi-Provençal. *Hespéris*, 1925.

alarifes al servicio de arquitecto único muy versado en su oficio pero con la mirada puesta en las gestas arquitectónicas de estilo mudéjar que venían desarrollándose en las monarquías cristianas de Alfonso XI y Pedro I, su obra de los Leones por lo tanto plagada de connotaciones almohades, nazaríes y mudejarizantes sin descartar la presencia muy diluida del arte mariní –el llamado arte de las madrazas– del otro lado del Estrecho que Muḥammad V había contemplado en su obligado destierro anterior a 1362; por ejemplo, el inesperado o súbdito concierto de arcos con mocárabes de Leones puede tener una modesta introducción en las madrazas mariníes de Fez: Sajri (1321), Attarin (1310-1331) y Buinaniya (1351-1356); la fachada de esta última con programa de airoso alero adoptado por los arquitectos de Muḥammad V que trasciende a la misma portada del palacio de Pedro I. El sumo del diálogo de los estilos nazarí y mudéjar lo establece de una parte el Salón de Embajadores decorado por alarifes nazaríes y de otra la Sala de Justicia granadina con sus pinturas y frisos de estucos sellados con decoración naturalista y los escudos de la Banda, la de Pedro I y la de Muḥammad V. Es el primer encuentro en un mismo edificio de los dos emblemas. Y respecto a la fachada del palacio sevillano destacar su inscripción superior con el “Sólo dios es vencedor” en cúfico que puede leerse hacia arriba y hacia abajo, según visión de Gómez-Moreno, el mismo letrero de la portada del Maristán de Granada edificado por Muḥammad V entre 1365 y 1367, según lápida fundacional⁴⁴. En caracteres cúficos normales ese mismo letrero se deja ver en algunas yeserías del palacio de Tordesillas a buen seguro atribuidas a Pedro I.

En estas tesisuras es poco juicioso apelar a los escudos de la Banda cristiana para posponer las pinturas al reinado de Pedro I metiéndonos en el reinado de Enrique II o el de Juan II (1369- 1390) como han propuestos algunos autores, en base a que el emblema de la banda también lo ostentó Enrique II y sucesores suyos, según se desprende de la *Crónica del Rey Don Pedro*, tesis de Balbina Martínez Caviro⁴⁵. Con ello se oblicua la histórica amistad de Muḥammad V y Pedro I de la que cada uno por su parte sacaron buen provecho manifiesto en sus respectivos palacios; pero se debe contar con que el Trastámara no usó en sus construcciones conocidas, incluido el

44. Manuel Gómez-Moreno. *Guía de Granada*, pp. 414-415.

45. Balbina Martínez Caviro. “El arte mudéjar en el Convento toledano de Santa Isabel”. *Al-Andalus*, XXXVI (1971), pp.190-195. En este artículo la autora, como réplica a escritos míos, dice que el origen del escudo de la Banda nazarí sigue sin esclarecerse soslayando el hecho histórico por mí puesto de manifiesto de que el emblema no figura en obras anteriores al segundo reinado de Muḥammad V; y añade apelando a Ramírez Arellano que el escudo de la Banda cristiana utilizado por Pedro I para decorar sus palacios sería con posterioridad a la batalla de Nájera (1367) como símbolo de su victoria sobre Enrique II. Pero la realidad es que el escudo cristiano está presente ya en la fachada del palacio sevillano de Don Pedro documentada en el año 1364, por lo tanto muy anterior a esa batalla.

palacio de Tordesillas en el que se aposentó su esposa, el emblema de la Banda, pese a que figure en su sepulcro de la Capilla de los Reyes Nuevos de la catedral toledana. Pedro I y Enrique II eran por designio de su real padre caballeros de la Orden de la Banda y en el campo de batalla según se desprende de la *Crónica del Rey don Pedro* litigaron sobre quién era su legítimo poseedor. A tenor de la escudería del sevillano palacio de Pedro I es evidente que la legitimidad, al menos en tiempos de paz, recaía en ese monarca, y que sepa no consta que la larga y estable amistad de éste con Muḥammad V se prolongara en el reinado de Enrique II y el de Juan I tan sólo unidos a aquél por esporádicos o intermitentes pactos o tratados de conveniencia. En la historiografía de las pinturas de Justicia siempre ha pesado la fijación de fecharlas hacia los años ochenta con fecha tope en 1391 con el que finaliza el reinado del sultán; lo cual significaría que el palacio tuvo casi treinta años de coste edilicio a todas luces de difícil por no decir imposible credibilidad., y ello aunque fuera veinte años. El retrasar tanto las pinturas tal vez porque su ya obsoleta atribución a maestro italiano así lo exigía, también por la ya desterrada teoría de los diez personajes musulmanes desde el siglo XVI identificados con reyes –de Muḥammad I a Muḥammad VII (1391-1404), excluidos los dos usurpadores anteriores a Muḥammad V–. Si las pinturas, como siempre hemos pensamos, son del segundo reinado de Muḥammad V, en el tramo de los años sesenta, los supuestos reyes serán ocho. Así la disociación cronológica entre arquitectura y pinturas no tiene mucho calado científico. Luego tenemos como juicio de valor más a tener en cuenta el que en el Islam todo edificio u obra encierra un carácter o mensaje conmemorativo no digo las puertas cuyas trazas delatan paráfrasis arquitectónicas de triunfo o de gloria o las qubbas definitivas en si mismas de arquitectura real por antonomasia. La pinturas árabes de la habitación aneja al Partal de la Alhambra pueden que se pierdan en el anonimato de las estampas de libros miniados islámicos en las que parecen estar imbricadas, no así las de la Justicia aunque sólo sea por el hecho de su específico sello de la Banda cristiana que de los campos de batalla pasa a las paredes de los palacios de la época en la Alhambra excepcionalmente encajados en una tertulia de musulmanes alhajados con espadas de ceremonia instalados precisamente en el testero de la qubba central contando con que el centro en cualquier módulo arquitectónico árabe equivale a potestad o primacía. El capulín de los diez musulmanes de Justicia, a diferencia de los personajes de las tiendas de campaña de las pinturas del Partal, no tiene ningún punto o personaje priorizado que coadyuve a extraer la tertulia del anonimato, en cambio los escudos de la Banda cristiana en los extremos del eje superior de las estrellas parecen cobrar el protagonismo histórico buscado pese a que los leones que los custodian o sostienen están vacíos de contenido heráldico. Por comparación no se pueden equiparar los escudos de las flechas de los Reyes Católicos añadidos en las yeserías de la

Sala de Justicia en sustitución de los medievales de la Banda nazari de Muḥammad V con los de la Banda cristiana de las pinturas del capulín central; éstos están en su época sin posibilidad amovible. Trasladarlos a reinados posteriores al de Pedro I y Muḥammad V conlleva aparcar la alianza histórica de éstos y en definitiva despersonalizar el mensaje de las pinturas, sacarlas de su contexto con lo que trasladadas al reinado de Enrique II o de Juan I perderían un plausible significado concreto. A nadie se le ha ocurrido atribuir a época post Pedro I las siluetas animadas de las yeserías punteadas de escudos de la Banda cristiana de las salas inmediatas del Salón de Embajadores sevillano. Si tales yeserías y otras de la mansión pedrina ostentan letreos árabes propios de Granada o de la Alhambra dándose la mano o el abrazo con aquellas siluetas y hojas de parra o higuera y racimos del gótico ¿por qué no dar por buena la dicotomía estilística en un mismo crono de la Sala de Justicia?

Nuestra conclusión es que el palacio de los Leones es obra de jornada única comprendida entre 1362 y 1367-68. Su arte y cortejo de emblemas de la banda nazari están presentes en las obras de la Alhambra realizadas por Muḥammad V, incluidas las añadidas en el alcázar de Yūsuf I, pórticos del patio de Arrayanes, Sala de la Barca y la monumental portada instalada en el Cuarto Dorado, la que ya concluido el palacio de los Leones ejercería como portada honorífica común de éste y del de Comares formando la suma de los dos el Qaṣr propiamente dicho de la Alhambra. Pero cabe introducir en estos planteamientos algunos interrogantes y matizaciones. Se trata de las alusiones a Muḥammad V en las inscripciones sobre algunos capiteles del patio de los Leones: “Gloria a nuestro señor el sultán justo y guerrero” –el gloria a nuestro señor el sultán” como vimos aplicado a Pedro I en las inscripciones de frisos de su palacio sevillano– y “una victoria manifiesta para nuestro señor...”, o en el mirador de Lindaraja “gloria al vencedor de ciudades”. Las hazañas guerreras o conquistas de Muḥammad V de plazas cristianas tuvieron lugar básicamente entre los años 1367 y 1368: Priego, Iznájar, Utrera, Jaén, Úbeda, Baeza y aliado a Pedro I la toma de Córdoba en 1368. Bien pudieran ser aquéllas rutinarias expresiones en alabanza al sultán constructor o patrocinador del palacio, antes empleadas en las yeserías del Salón de Comares para honra de Yūsuf I. En el debate abierto en toda esta cuestión, en lo que se refiere al palacio de los Leones no entra la toma de la plaza de Algeciras en 1369, señalada en frisos sobre los zócalos del pórtico norte de Comares, porque dilatar la construcción de aquel más allá de la conquista de la plaza nos parece fuera de toda lógica. Y respecto al *Abū Abd al-Allāh*, kunya de Muḥammad V, del palacio de los Leones, seguida del epíteto honorífico *al-Gānī bi-llāh*, según lectura de Lafuente Alcántara, ¿como concertar ese *al-Gānī bi-llāh* con el mismo epíteto que aparece en el entorno del Cuarto Dorado, yeserías y la monumental portada del Alcá-

zar, según García Gomez adoptado por Muḥammad V a partir de 1368?⁴⁶ ¿Significa ello que Leones seguía construyéndose con posterioridad a ese año?

El honorífico *al-Gānī bi-llāh* figura en: portada exterior de la Puerta del Vino, portada exterior de la Torre del Peinador de la Reina, Patio de los Leones, Lindaraja, Sala de los Ajimeces, portada monumental y yeserías del Cuarto Dorado, y portada exterior del Maristán de Granada (1365-1367). Siempre donde figura el *al-Gānī bi-llāh* está cerca o lejos en un mismo edificio el escudo de la Banda nazarí, incluido el Maristan⁴⁷. Según esta exposición y partiendo de que el *al-Gānī bi-llāh* no es anterior al año 1367 se colige que las obras citadas son todas posteriores a ese año dando la impresión de que entre 1362 y 1367 o 1369 no se construye nada en la Alhambra. Pero siguiendo a Ibn al-Jaṭīb, siempre de la mano de García Gómez, reparamos en que el Mexuar –palacio de los Leones según García Gómez, concretamente la Sala de Dos Hermanas– se inicia hacia 1262, y es conocido por ese mismo autor que, según qasida de Ibn Zamrak, la qubba del Mexuar “se acaba de construir en 1365”; en estas ocasiones García Gomez estimaba que el Mexuar era el edificio de Dos Hermanas y no el “Mexuar” así llamado desde el siglo XVI el espacio que precede al Cuarto Dorado. De otra parte, siguiendo a Torres Balbás (*Ars hispaniae IV*), apelamos a la inscripción cursiva del mencionado friso del pórtico de Comares con la alusión a Algeciras que reproduce los versos de una qasida de Ibn Zamrak, según al-Jaṭīb recitada en un *Mawlid* “después de que (Muḥammad V) terminó las famosas construcciones de su palacio”. Es decir, en el año 1369 estaba ya terminado el Palacio de los Leones, en nuestro criterio incluida en él la Sala de Justicia y sus pinturas. Y un interrogante más para la torre de Abū l-Ḥayyāy o Peinador de la Reina de la Alhambra, en cuya inscripción de la portada que mira a Lindaraja como vimos figura el *al-Gānī bi-llāh* acompañado de “al retorno de”, según Almagro Cárdenas, que para algunos estudiosos de la Alhambra, empezando por Torres Balbás y Gallego Burín, parece referirse al retorno de Muḥammad V al trono de Granada en 1362 después de haberlo ocupado sus hermanos Ismā‘īl y Muḥammad VI.

Últimamente se ha escrito que los edificios en los que figura la kunya de Muḥammad V “Abū Abd Allāh” sin el “al-Gānī bi-llāh”, por ejemplo la Sala de la Barca, deben fecharse antes de 1367-1368, tesis en la que quedarían comprendidos: el arco de la entrada al Patio de los Arrayanes, Sala de los Abencerrajes, Sala de los Ajimeces, Sala de Dos Hermanas y reformas del Baño Real, todos, según Lafuente Alcántara, sólo con dicha kunya. Pero, como vimos en líneas anteriores en Lindaraja, Sala

46. *Foco de nueva luz...*, p. 57.

47. Apareció azulejo con el escudo de la Banda nazarí, en J. A. García Granados, F. Girón Irueste y V. Salvatierra Cuenca. *El Maristán de Granada. Un maristán islámico*. Granada, 1989, pp. 40-41.

de los Ajimeces y patio de los Leones se da también el *al-Gānībi-llāh*. ¿Cómo concertar ambos extremos? ¿Sería permisible pensar que ese epíteto en las obras citadas de Leones se añadió después del año 1367-68?

4. *La Torre de Abū l-Ḥaŷŷaŷ o Peinador de la Reina de la Alhambra*

Mención aparte merece el escudo de la Banda nazarí instalada en el techo y yeserías de esta torre que se viene atribuyendo a Yūsuf I. En un artículo del año 1976⁴⁸ se expone que el arcoabe de la cubierta en el que está esculpido el emblema (fig. 10, 6) registra cuatro veces supuesta suplantación del letrero *Abū l-Yuŷŷus* (Naṣr), nombre de sultán (1309-1314) hermano de Muḥammad III por él destronado, por la kunya *Abū l-Ḥaŷŷaŷ*, la actual que ahora se ve, de Yūsuf I, aunque sin saberse a ciencia cierta si ella es de este soberano o de sucesores suyos del mismo nombre y kunya (fig. 10, 1). El articulista en escritos suyos posteriores dice que insisto en los míos en la tesis de la banda nazarí fundada por Muḥammad V no antes de 1362, “contra la evidencia epigráfica”. En la investigación artística se cree en lo que se ve: el *Abū l-Yuŷŷus* supuestamente suplantado en el arcoabe del Peinador de la Reina no existe, es puro invento; se pusieron las tablillas con la expresada kunya sobre no sabemos qué escritura anterior. De manera que estamos ante una anécdota de índole epigráfica forjada en un tiempo indeterminado no se sabe por quién, nunca ante un mensaje histórico a tener en cuenta. Pero es que la torre del Peinador nunca podrá ser anterior a Yūsuf I, o a Muḥammad V ya que la muralla que la une a Torre de Comares incide en el flanco derecho de la primitiva torre de Comares, anterior a Yūsuf I, inutilizando por lo tanto a los efectos defensivos ese baluarte (fig. 10, 4, 5), además de que todo el arte del arcoabe y el de la propia torre responde a la decoración geométrica y floral del reinado de Muḥammad V y de sus sucesores, todo ello expuesto en mi artículo del año 1980⁴⁹. Basta comparar el tallado de la maderas del arcoabe que nos ocupa con las de los techitos de los pórticos del patio de los Leones, todas signadas con la Banda nazarí y con atauriques semejantes. Los escudos del arcoabe se dibujan dentro de medallón lobulado de sendas cintas entrelazadas formando angrelado en acuerdo con los medallones de las pinturas de los zócalos del piso inferior de la propia torre del Peinador de la Reina (fig. 10, 7) que nadie duda adjudicar a Muḥammad V o a sus descendientes, medallón repetido en un cuero nazarí de la misma época conservado en el museo de la Alhambra (fig. 10,8), en los techitos de los pórticos del

48. Antonio Fernández- Puertas. “En torno a la cronología de la torre de Abū l-Ḥaŷŷaŷ”. *Congreso Internacional de Historia del Arte*. II. Granada: Universidad de Granada, 1976.

49. “La torre de Abū l-Ḥaŷŷaŷ de la Alhambra o del Peinador de la Reina”. *Actas de las II Jornadas de cultura Árabe e Islámica (1980)*. Madrid, 1980, pp. 429-441.

patio de los Leones, en friso del Patio del Harem y en enjuta del arco de la entrada a la Sala de la Barca implantada por Muḥammad V. La Banda de madera del Peinador de la Reina (fig. 10, 1, 2) se ve rodeado por dos ramas con brotes de hojillas de tres puntas de aspecto naturalista vistos en tejidos nazaríes tardíos y yeserías de la Alhambra de la segunda mitad del siglo XIV (fig. 10, 3); semejante escudo con las dos ramas ciertamente nos recuerda los emblemas laureados o coronados cristianos. Y las yeserías o vaciados de escayola de las paredes del Peinador ostentan la Banda nazarí aquéllos y ésta de imposible adjudicación a soberanos anteriores a Muḥammad V.

La torrecilla del Peinador de la Reina ha sido desde su fundación –nacida tal vez como simple baluarte de Yūsuf I– muy reformada por Muḥammad V y sus descendientes, e incluso a partir del siglo XVI tras el añadido de las salas altas que permitían retocar con facilidad la cubierta árabe pictórica y epigráficamente. Poco creíble es que esa cubierta en la Edad Media a 7 o 8 metros del suelo, con su decoración y epigrafía prácticamente desapercibida, fuera modificada en la parte del techo por supuestas diatribas dinásticas internas gestadas en la primera mitad del siglo XIV. La epigrafía tiene brillo propio pero con distintos reflejos o interpretaciones a tenor de la formación de quien la juzgue. En las tablillas actuales de la inscripción del arco cabe el arabista Antonio Almagro Cárdenas (1877) leyó, se nos dice que equivocadamente, *Abū Abd Allah* en lugar de *Abū l-Ḥayyāy* – tanto monta monta tanto en lo que espacio o caja ocupacional se refiere– que es el sobrenombre que dieron Oliver Hurtado (1875) y Manuel Gómez-Moreno (1892)⁵⁰. Lafuente Alcántara, no se sabe en base de qué, no incluye la inscripción en sus *Inscripciones árabes de Granada*. La problemática del Peinador de la Reina, si es que existe en el nivel epigráfico, pudo arrancar de un error de labra o mala interpretación del texto copiado por el tallista en lo que se refiere a la kunya *Abū l-Ḥayyāy*, erratas muy habituales en nuestra epigrafía medieval, tal vez problemas de morfosintaxis; repárese en que algunos de los escudos tienen la banda diagonal al revés según se advierte en otros escudos estampados en la cerámica nazarí de la segunda mitad del siglo XIV (fig. 12, 6). Por ello desde el punto de vista del arte la Banda nazarí del arco del Peinador de la Reina debe supeditarse al hecho por nosotros descubierto y constatado en su día de que tal emblema no aparece en Granada antes del año 1362.

En esta ciudad excepcionalmente figura la Banda nazarí en arco de la Casa de los Infantes sin saberse a cuenta de qué la tal presencia en mansión no real; lo justificaría

50. Antonio Almagro Cárdenas. *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada*. Granada, 1879; Oliver Hurtado. *Granada y sus monumentos árabes*. Granada, 1875, p. 294; Gómez-Moreno. *Guía de Granada*. Granada, 1892, p. 90.

la pertenencia del edificio a los Infantes de Almería uno de ellos emparentado por lazos matrimoniales con la casa real granadina, según Gómez-Moreno⁵¹. La presencia de escudos en las enjutas de arcos se ve por primera vez en la Alhambra en el pórtico del Cuarto Dorado seguido de arco de la Torre de las Infantas de Muḥammad VII respondiendo a moda cristiana o mudéjar (palacio mudéjar de Astudillo, Palencia, castillo- palacio de Galiana en Toledo, palacio de los Toledo en Santa Isabel la Real, 1361, de la misma ciudad, ventanas de la sinagoga de El Tránsito (1357), arcos de yesería de casas principales de Sigüenza, transición del siglo XIII-XIV, arco del palacio episcopal de Cuenca, Puerta del Perdón del patio de los Naranjos de la Mezquita Mayor de Córdoba y arcosolios en la misma de la segunda mitad del siglo XIV). También figura el emblema nazarí en las enjutas del arco de la portada de mármol de las Atarazanas de Málaga (fig. 13) que algunos autores tratan de adjudicar a predecesores de Muḥammad V tal vez porque el programa de la misma reitera el de las portadas granadinas de Yūsuf I (de la Justicia y Siete Suelos) repetido con manifiesta posterioridad en algunas puertas mudéjares castellanas de la segunda mitad del siglo XIV (iglesia de Santa María de la Fuente de Guadalajara y la de Aguilar de Campo). De otra parte, hacemos hincapié en que la presencia del icono o rombo de un escudo en la Alhambra sólo puede concebirse dentro de la apertura por obra de Muḥammad V de Granada y su monumento principal al arte occidental. Es en este sentido de suma importancia considerar que el rombo de un escudo dentro de medallón lobulado es igualmente un invento mudéjar por primera vez constatado en aliceres arcaicos toledanos, yeserías de arco sepulcral del convento de la Concepción Francisca de Toledo de finales del siglo XIII o principio del XIV, en la misma ciudad yeserías del “Taller del Moro” y las convento de Santa Isabel la Real (1361), palacio de Tordesillas seguido del palacio de Pedro I del Alcázar de Sevilla. Excepcionalmente consta la banda nazarí sin letrero en un edificio cristiano, las yeserías de la Capilla de San Bartolomé de Córdoba decorada por granadinos en la segunda mitad del siglo XIV (fig. 12, 6).

Del Peinador de la Reina dibujamos años muy atrás solerías de azulejos vidriados con la Banda nazarí sostenida o custodiada por personajes cristianos y dragones⁵², después publicamos⁵³ el dibujo o grabado de Laborde de un precioso jarrón desaparecido de la Alhambra (fig. 12, 2) con el escudo de la Banda nazarí triplicado, decoradas las asas con decoración naturalista, incluidas aves sobre los tallos, inspirada por el naturalismo mudéjar de los años de Pedro I, la banda reiterada en otras piezas ce-

51. *Guía de Granada*, p. 319.

52. *Arte toledano*, figuras 162, 163 y 164.

53. “La torre de Abū l-Ḥaḡyāy”.

rámicas de la Alhambra, un fragmento de jarrón (fig. 12, 3) y otros (fig. 12, 8), además del azulejo de Fortuny del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid (fig. 12, 7), reconocida por Gómez-Moreno como obra realizada en el reinado de Yūsuf III (1408-1417), y el angrelado de azulejos de cuerda seca del arco de la fachada interior de la Puerta del Vino (fig. 12, 4) que delata las reformas en ella introducidas por Muḥammad V.

Para terminar con el Peinador de la Reina, García Gómez⁵⁴ en su traducción e interpretación del texto sobre la Alhambra de Ibn al-Jaṭīb asigna a nuestra torre el término *bahw*, especie de velbedere o pabellón de recreo de Muḥammad V que otros autores⁵⁵ aplican a la torrecilla exterior del Patio de Machuca; tal vez ese término deba aplicarse al actual mirador de Lindaraja, pabelloncillo destacado sobre un jardín en los tiempos medievales de incierta extensión, con función de aposento o mirador real en ceremonias de gala u oficiales. En nuestro criterio tiene más pinta de *bahw*, o nicho, Lindaraja o la torrecilla de Machuca que el Peinador de la Reina, éste programado como la qubba del Mexuar, por lo tanto el Peinador es qubba o aposento de retiro, no *bahw*, término que algún autor últimamente aplica sin base alguna epigráfica o texto árabe medieval a la sala principal cuadrada del pabellón norte del Patio de la Acequia del Generalife. El merecimiento de Qubba Real o sala regia de honor conlleva que el edificio tenga ventanas altas de iluminación bien constatadas, empezando por el Cuarto Real de Granada, en el Peinador de la Reina y en el pabellón aludido del Generalife, las cinco del Palacio de los Leones, el Salón de Comares y la Torre de las Infantas

El almadrax de los escudos de la Banda del Salón de Comares

Vuelvo al tema de la Banda nazarí tan traída y llevada en todas las obras de la Alhambra posteriores a 1362; me referiré al almadrax o paño de azulejos de en medio de la solería del Salón de Comares en cuya decoración geométrica con medallones lobulados se estamparon escudetes lisos o con letrero de la Banda árabe (fig. 12, 1) sobre cuya idoneidad iconográfica e histórica, expuesta en este trabajo, la mayoría de los crítico o estudiosos de la Alhambra inexplicablemente no se pronuncian. Apelando a una visión de conjunto de los palacios hispanomusulmanes, comenzando por los de Madīnat al-Zahrā', las estancias regias de primer orden todas tenían solerías de mármol; en la Alhambra, ya lo vimos, la Qubba Real o qubbas reales (salas de Dos Hermanas, de los Abencerrajes y de Justicia, según Lalaing,) tienen o tenían

54. *Foco de antigua luz...*, y “¿Fue un “lavado de gato” la “Nueva Alhambra”?, pp. 31-36.

55. C. López López, A. Orihuela Uzal. “Una nueva interpretación del texto de Ibn al-Jaṭīb sobre la Alhambra en 1362”. *Cuadernos de la Alhambra*, 26 (1990).

losas grandes de mármol, por lo que la Qubba principal del reino nazarí de Yūsuf I, el Salón de Comares, sin duda estaba enlosada con mármol. Así lo creyó Gómez-Moreno, si bien para Torres Balbás todas las salas de la Alhambra tenían solerías de azulejos menos los patios, enlosados con mármol. Sobre el almadrax se han barajados diversas teorías. Para Gómez-Moreno sería del siglo XVI, según Torres Balbás pudo venir de modelo nazarí, aunque no aporta si el salón lo tenía en época musulmana. Jesús Bermúdez Pareja creía que es un resto de la solería total de la estancia de época musulmana extrañándose de que los escudos con letrero que incluye el nombre de Allah fueran pisados por los musulmanes contrasentido que resuelve mediante una alfombra ocultando el almadrax. Toda esta problemática sobre la identidad árabe o mudéjar o morisca de los azulejos de la Banda de Comares la expone muy abreviadamente Gómez-Moreno Calera en un artículo reciente⁵⁶ dejando el debate abierto a nuevos datos o consideraciones. A él me sumo con la propuesta de que el almadrax que nos ocupa es obra de ceramistas nazaríes de la segunda mitad del siglo XIV trasladado de otro lugar a Comares donde fue repuesto del siglo XV en adelante en sustitución de la supuesta solería original de mármol, sin que por ello queden descartados de contexto medieval las labores de ladrillos con olambrillas de las solerías de las camarillas de las ventanas de las que en escritos míos anteriores me ocupé. Considerando que las solerías de Dos Hermanas, de los Abencerrajes y de Justicia eran de mármol, estimamos que el almadrax vendría de salas íntimas inauguradas por Muḥammad V o sus inmediatos sucesores quienes como se vio siguieron ostentado la Banda lisa o con letrero, tal vez destinado a decorar zócalos. El dibujo geométrico en el que están instalados los escudos es prácticamente el mismo que se ve en un fragmento de yesería conservado en el Museo Arqueológico de Murcia (fig. 12, 5) cuya idoneidad nazarí no se puede poner en duda. Sería un grueso error adjudicar la Banda de la solería de la Torre de Comares a su constructor o patrocinador Yūsuf I. En palacios tan complejos cuales son los la Alhambra las piezas decorativas pudieron transitar de un lugar a otro siendo este el caso al parecer del precioso gran zócalo de alicatado del Mexuar trasladado aquí de la sala o salas meridionales del palacio de Comares⁵⁷, y el mismo caso para azulejos de la Banda nazarí, idénticos a los del almadrax de Comares, que se ven hoy sobre zócalo en el pasillo o corredor delantero de la Sala de las dos Hermanas. Como vamos viendo, con la adjudicación del emblema a sultanes anteriores a Muḥammad V se desestabiliza toda la estética y el crono

56. José Manuel Gómez-Moreno Calera. "Reflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéjar de la Alhambra". *Actas XIII Congreso CEHA*, 2000, vol. I, pp. 123-133.

57. Jesús Bermúdez Pareja. "El gran zócalo del Mexuar de la Alhambra". *Actas del III Congreso Internacional de Historia del Arte*, 1977, vol. II, pp. 57-61.

de los edificios de la Alhambra propiciándose el dislate de considerar como obra de mudéjares o de moriscos el almadrax de Comares o imitación o copia de solería nazarí. Respecto al contrasentido de que la Banda con el nombre de Allah fuera pisada por los musulmanes reiteramos que el escudo de la Banda árabe figuraba como mero signo ornamental en la solería del Peinador de la Reina aunque en este caso la faja diagonal sin letrero árabe. No pocos edificios mudéjares exhiben solerías con escudos reales de Castilla y León estampados en las olambrillas expuestas a ser pisadas por sus moradores. Dentro de este contexto cabe adjudicar a mudéjares o moriscos el traslados del almadrax en una época en que algunos letreros de caracteres cúficos extraídos de jaculatorias piadosas islámicas pasaron a solerías de edificios mudéjares toledanos, básicamente en la transición del estilo isabelino al cisneriano.

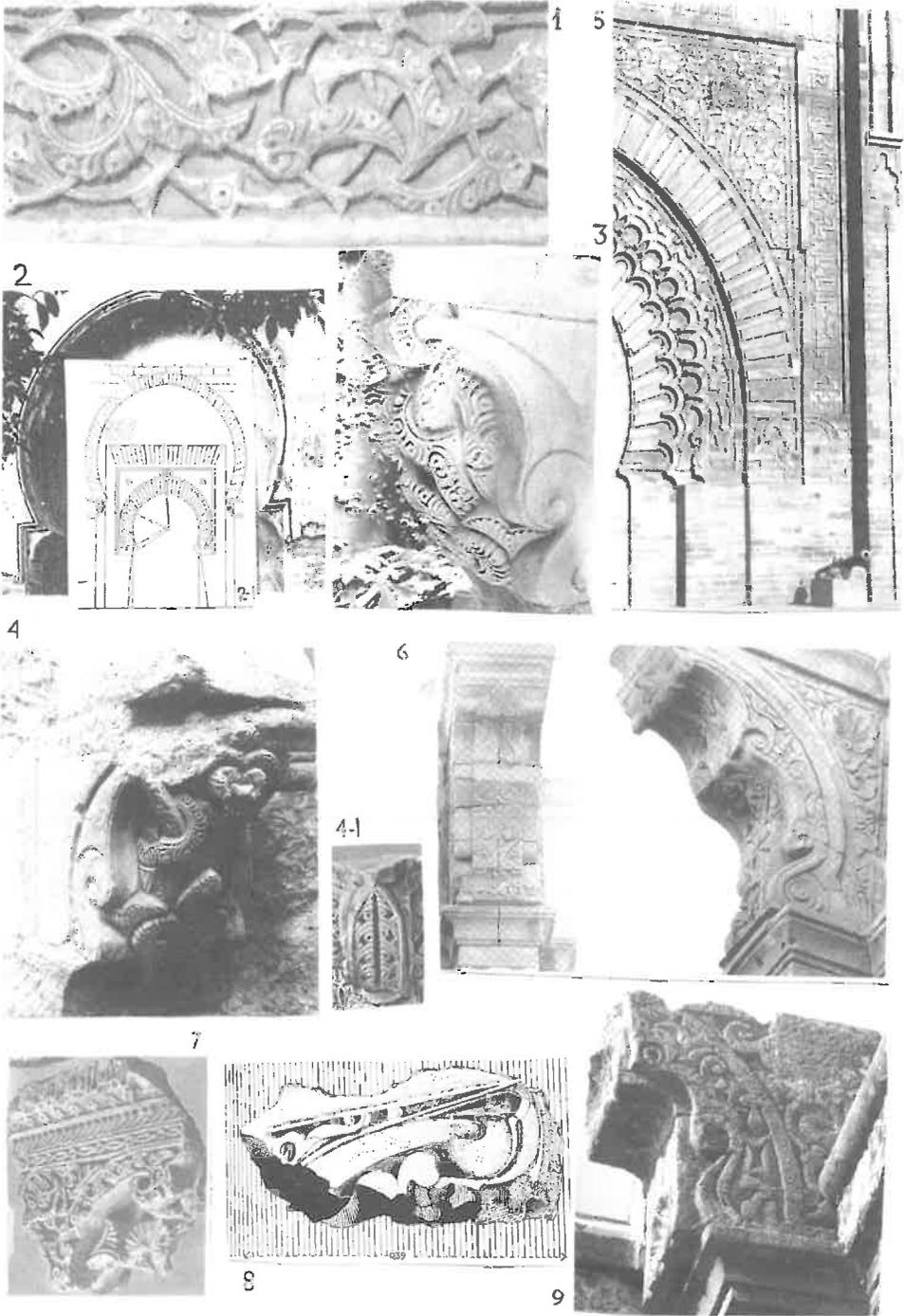
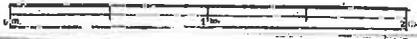
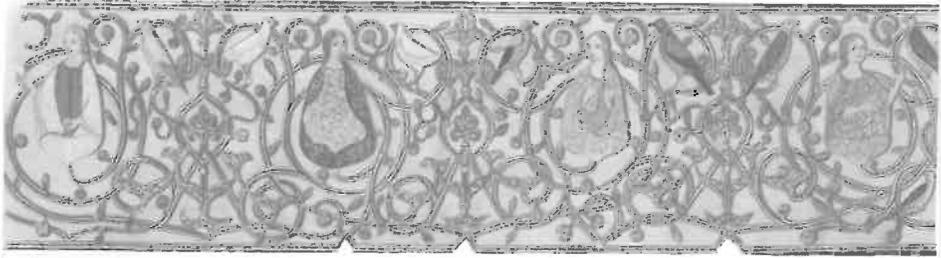


Fig. 1.: Bibarrambia



Fig. 2.: Los diez musulmanes del cupulín central, Sala de Justicia, Alhambra



1



2



3



4

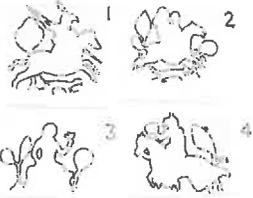


Fig. 3.: 1. Friso mudéjar toledano; 2. y 3. Pintura del cupulín lateral de la derecha, Sala de Justicia; 4. Alcázar de Sevilla

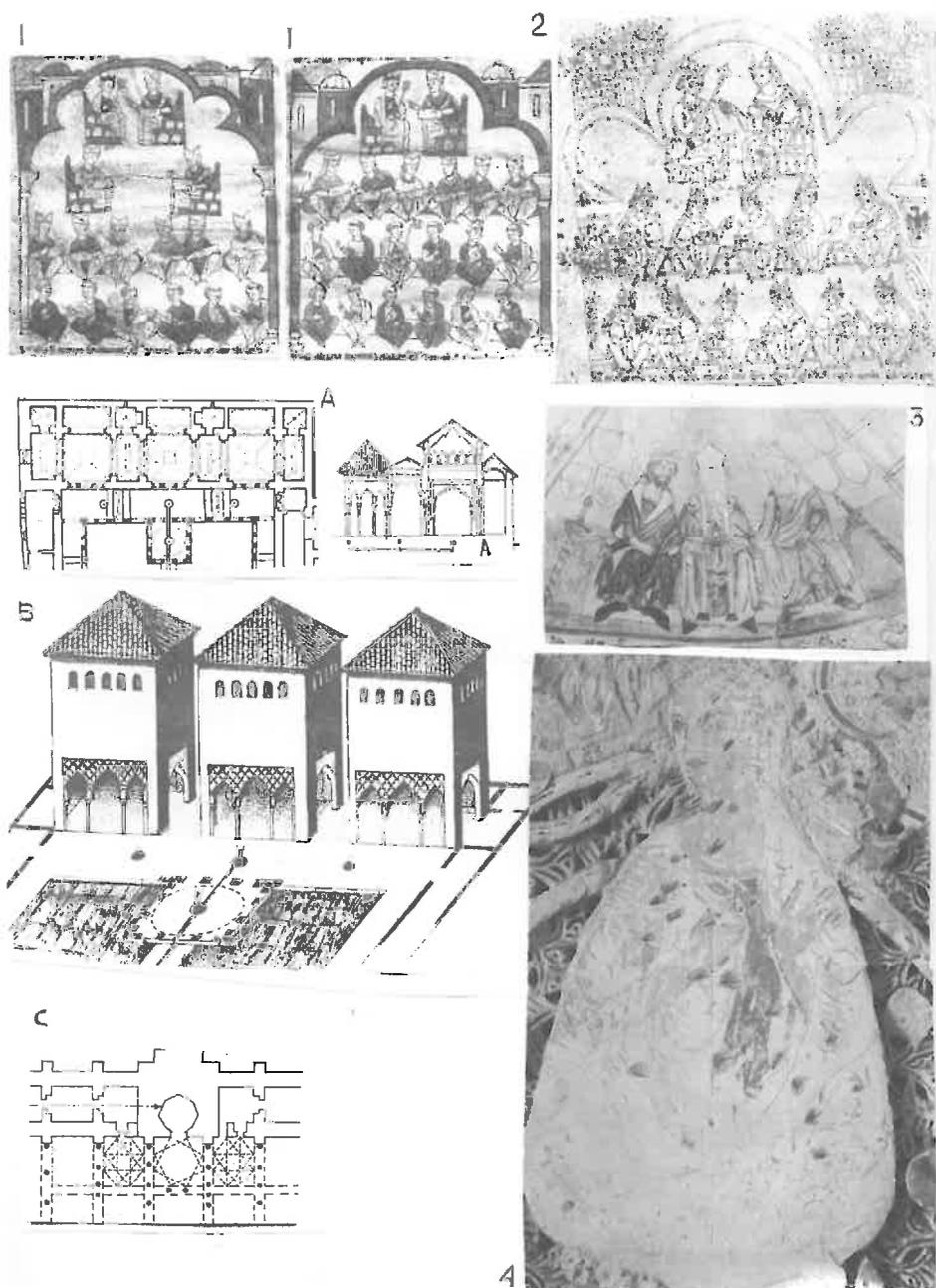


Fig. 4.: 1 y 2. Sínodo de obispos. "La primacía de la Iglesia toledana", Biblioteca Nacional; 3. Pinturas de la Concepción Franciscana. Toledo; 4. Silueta pintada, Palacio de Suez Tellez de Menseses. Toledo; A y B. Sala de Justicia; C. Testero de la Mezquita Mayor de Córdoba del siglo X. El A y B evoca iglesias mozárabes (Templo de Alcuescar, Cáceres), ss. X-XI

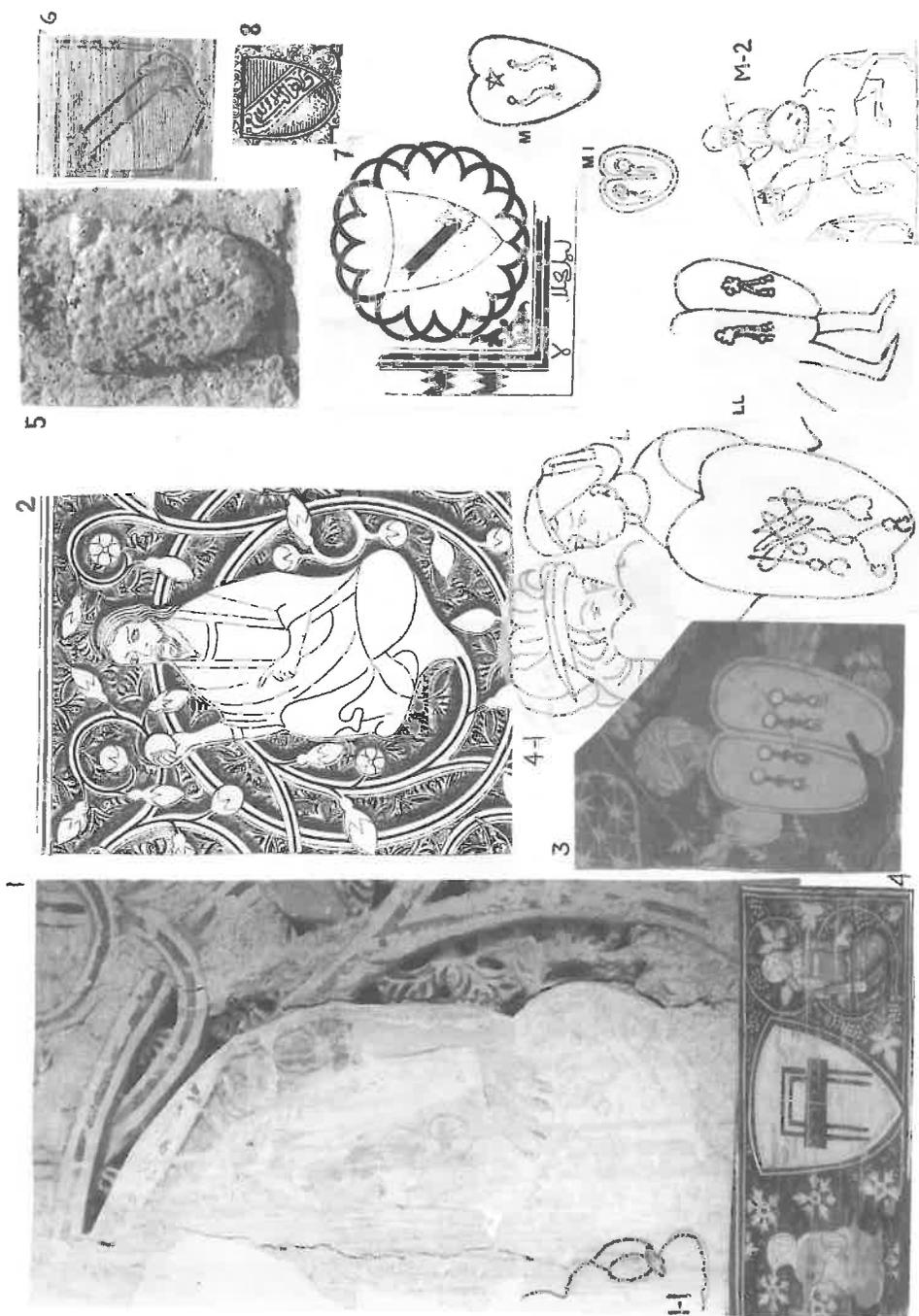


Fig. 5.: Siluetas, pinturas y escudos



Fig. 6.: Pinturas de la Sala de Justicia y mudéjares castellanas

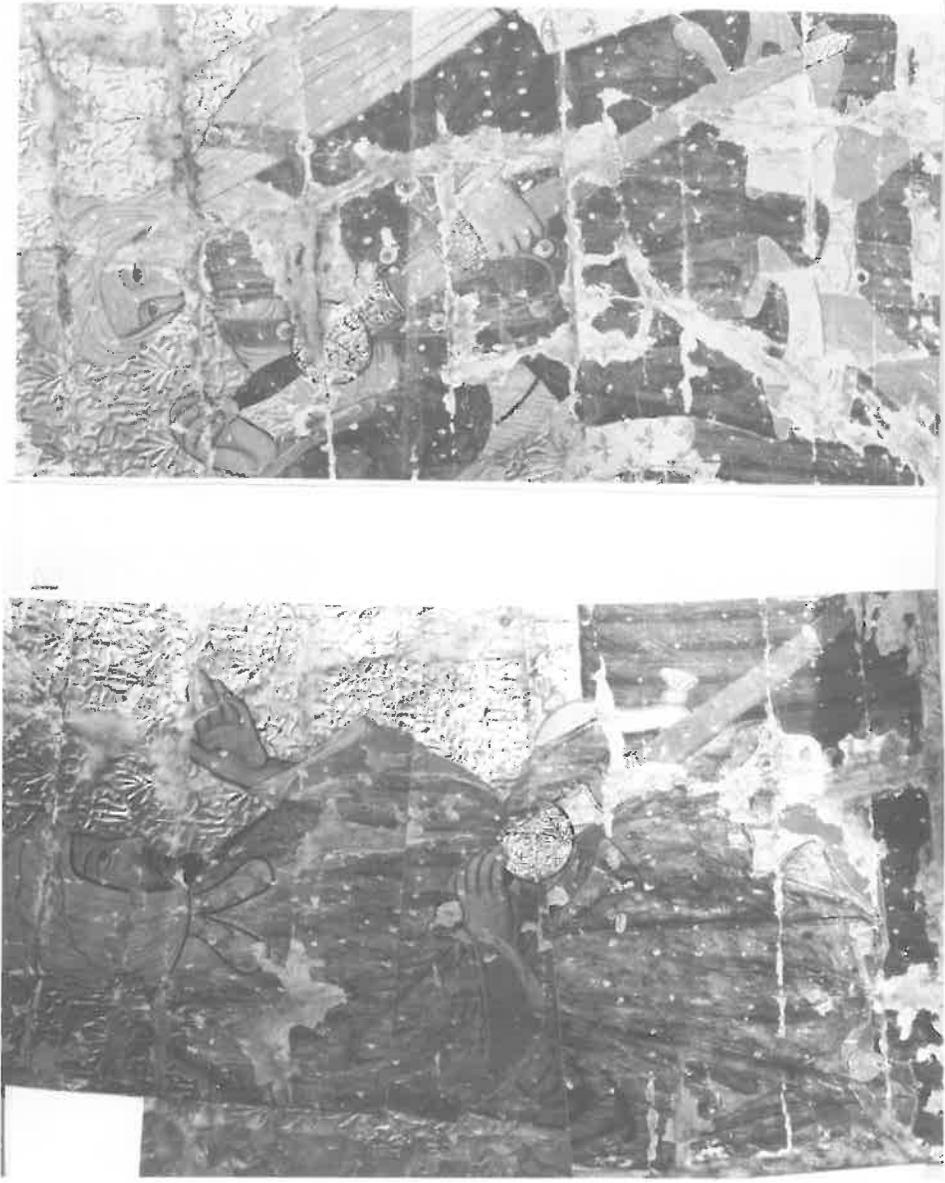


Fig. 7.: Musulmanes del cupulin central, Sala de Justicia

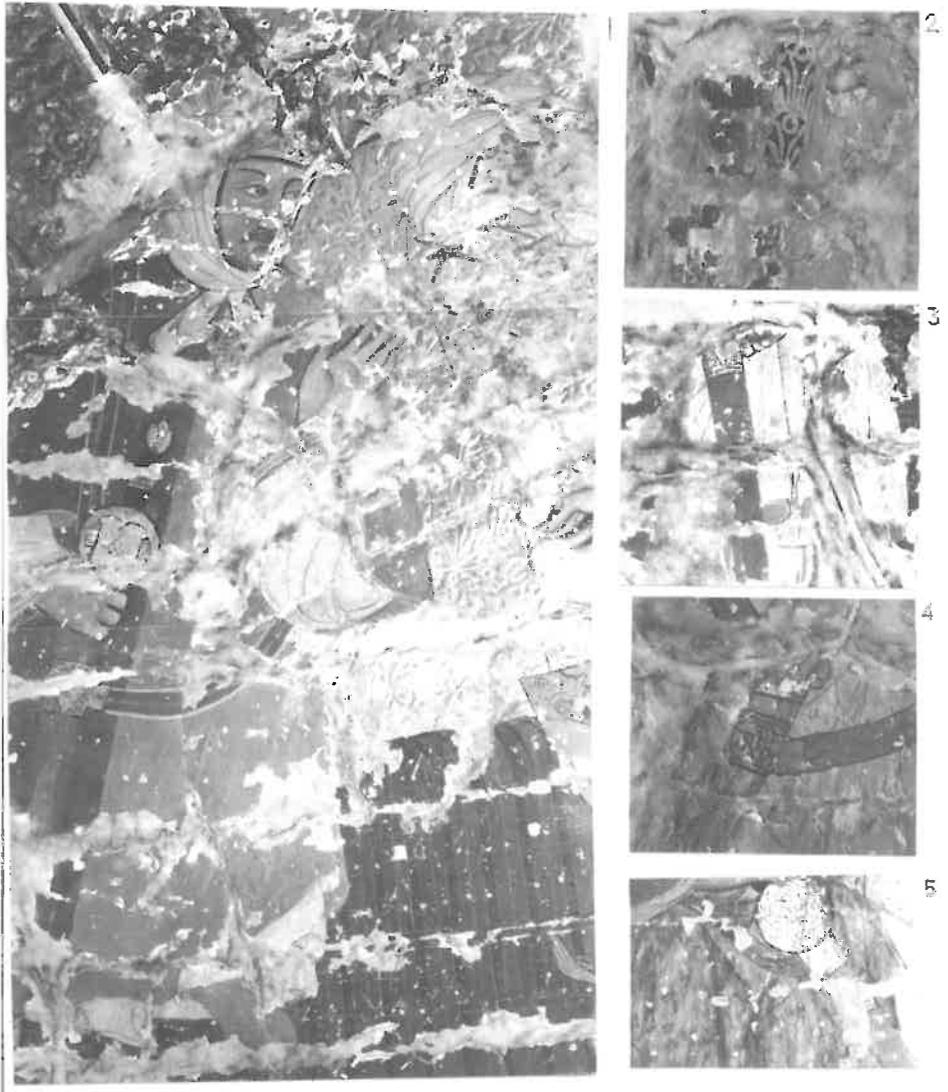


Fig. 8.: Musulmanes de las pinturas del cupulín central, Sala de Justicia

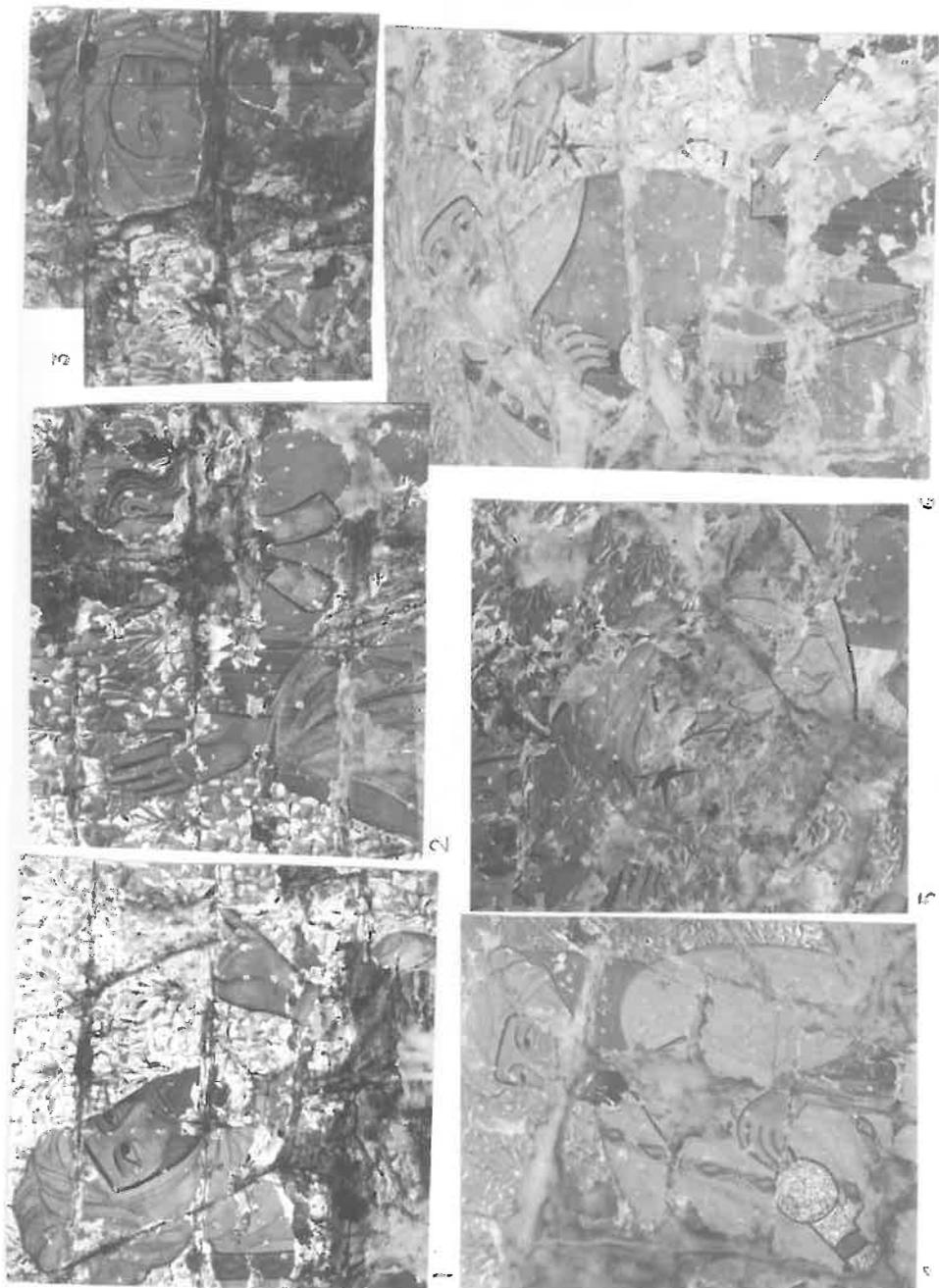


Fig. 9.: Musulmanes del cupulín central, Sala de Justicia

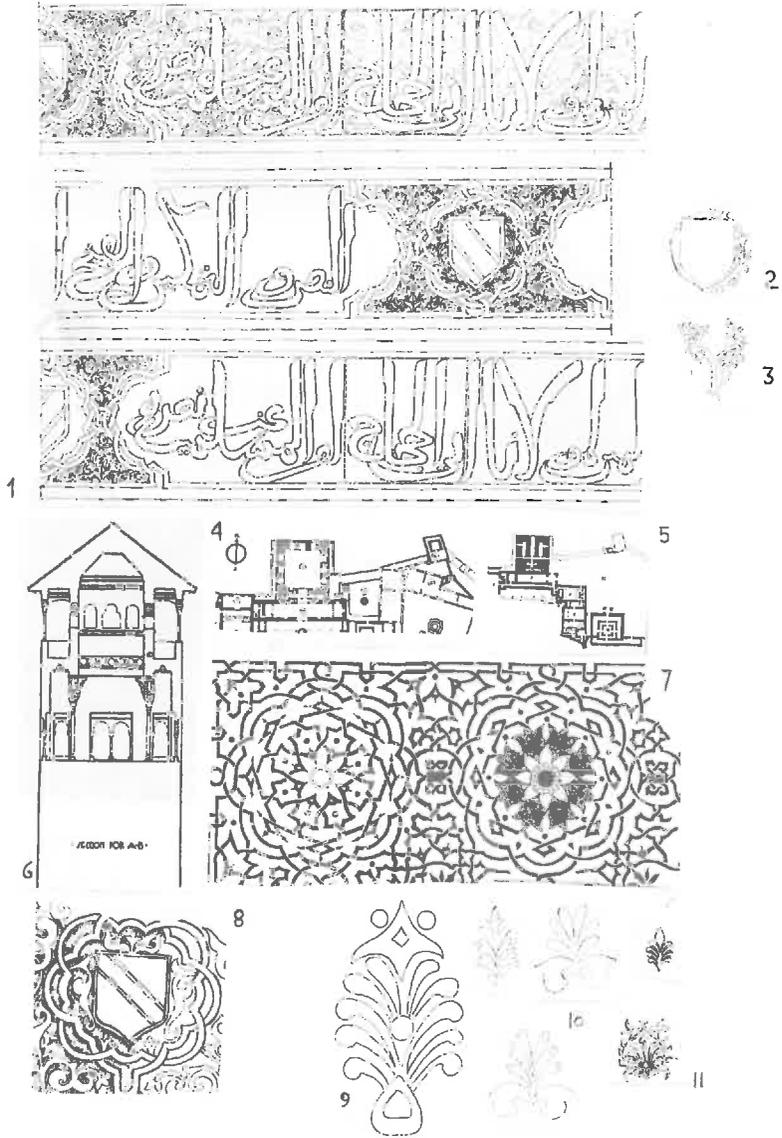


Fig. 10.: Peinador de la Reina, Alhambra

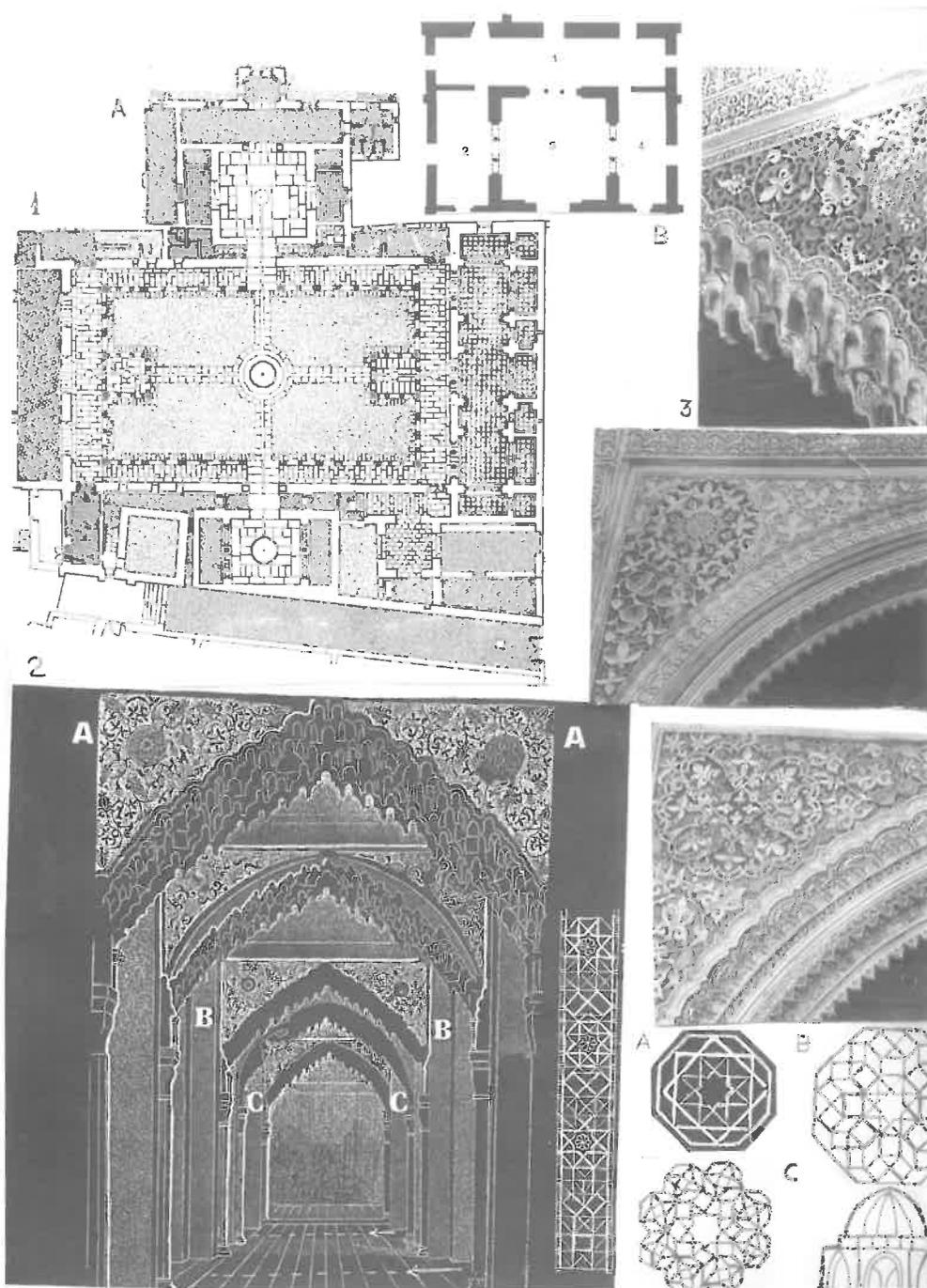


Fig. 11.: 1. Palacio de los Leones con solerías en la actualidad; 2. Perspectiva de la Sala de Justicia; A., B. y C. Claves de las cúpulas de mocárabes de la Sala: A. De la Sala central. 3. Enjunta de arcos travesaños; 4. Arco de entrada a las cúpulas laterales de las pinturas; 5: Arco de entrada a la cúpula central de las pinturas

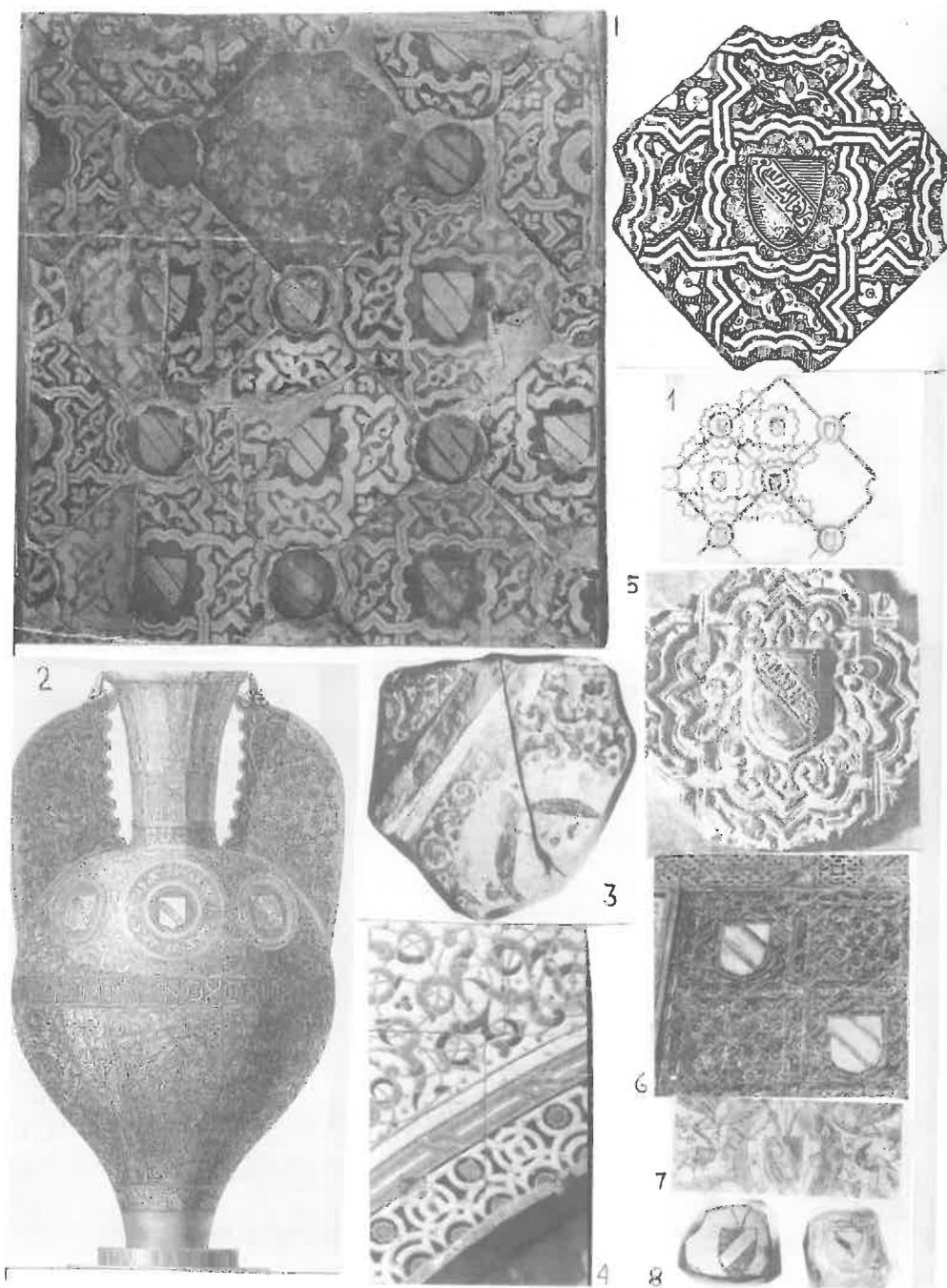


Fig. 12.: El emblema nazari en la cerámica vidriada de la Alhambra

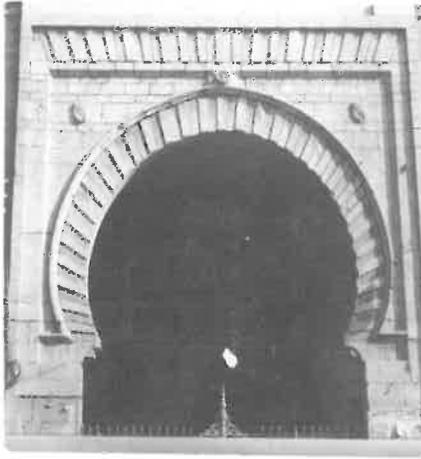


Fig. 13. Puerta de la atarazana de Málaga: A. Trasladaada; B. Antes de la desaparición de la atarazana en 1868