

SECCIÓN ARQUEOLÓGICA

ARTE, SIMBOLO Y EMBLEMAS EN LA ESPAÑA MUSULMANA *

Dada su situación geográfica y considerando el peculiar carácter de sus construcciones frente a la arquitectura islámica de Oriente, la Alhambra es un producto cultural árabe y occidental, la arquitectura palatina más occidentalizada que ha creado la civilización islámica. Ello no está reñido con la perseverante lealtad de la monarquía nazarí a creencias y usos o costumbres de orden religioso y civil impuestos por el Islam. La sociedad nazarí se aferró con legendaria credibilidad a su secular arabismo, el cual, lentamente, fue infiltrándose en la sociedad cristiana hasta el punto de que en los medios cortesanos de ésta siempre se miró con deleite y admiración la cultura material del Islam.

En los siglos XIII y XIV, Castilla y Granada se vieron sumergidas en un sincretismo cultural del que se hacen eco las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, con ilustraciones miniadas impregnadas de un arabismo a la española y en las que nada sobra ni se improvisa. Parecidos efectos se advierten, para el siglo XIV, en la arquitectura palatina de la Alhambra renovada por Yūsuf I y Muḥammad V, donde se fueron instalando influjos del arte occidental; y los granadinos de esa centuria tienen a gala vestir, en tiempos de paz y de guerra, a la usanza cristiana¹. Alfonso XI y sus hijos los reyes Pedro I y Enrique II

* Este trabajo es continuación de mis anteriores investigaciones en torno al arte palatino en *al-Andalus*: «Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra», en *AL-ANDALUS*, XXXV, 1970, pp. 179-197; «En torno a la Qubba Real en la arquitectura hispanomusulmana», en *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978)*, Madrid, 1981, pp. 247-262; «Qubba y alcoba: síntesis y conclusión», en *Revista de Filología Española*, LX, 1978-1980, pp. 333-344; y «Presencia helenística y bizantina en el arte omeya occidental», en *Andalucía Islámica. Textos y estudios*, IV, 1984-85 (en prensa).

¹ Ibn Jaldūn, *Prolegómenos*, trad. Slane, p. XLIV.

erigen palacios mudéjares en Castilla y Andalucía que emulan a la arquitectura de la Alhambra.

Lo importante de todo este arte multicolor, que pone un dignísimo marco a la sociedad peninsular durante dos largas centurias, es llegar a extraer de su entramado el significado que desde la óptica árabe o nazarí tuvo, de una parte, el palacio o *qaṣr* islámico, de otra, el de las piezas que lo integran; llegar a saber el papel que jugaron estas últimas dentro de la concepción totalitaria de la construcción palatina, y en qué medida pesaban en ésta lo religioso y lo profano, caso de que ambas vertientes no constituyeran una armonía o un mismo entretejido teocrático. Tales valoraciones deberían, de paso, apuntar a desentrañar el significado de los signos o emblemas que aparecen en la arquitectura y en las artes menores islámicas y cristianas, improntas de identidad, sin duda, de la sociedad arabocrisiana que les dio vida, forma y sustento. Una sociedad que, en su cara árabe, como decía, vivió engreída en una mítica religiosidad, no exenta de creencias marginales de matiz popular. Con precipitación hemos encorsetado esos signos en moldes explicativos, sin contar previamente, como punto de arranque o de referencia, con un repertorio, lo más completo y selecto posible de ellos, que monarcas, alarifes o gentes del pueblo llano acostumbraban a estampar en edificios, yeserías, maderas, pinturas, cerámicas, banderas y escudos. Enseñas que deben ser contempladas con curiosidad, dada la rareza en el Islam del arte figurativo o algo por el estilo que se le parezca.

En la valoración de los palacios vistos a través de su cantidad y emplazamiento en espacios palatinos acotados por murallas, Emilio García Gómez, apoyándose en Ibn Baṣkuwāl, nos da hasta once nombres diferentes de palacios ubicados en el viejo Alcázar de Córdoba: palacios individualizados, *maḡlis* y kioscos o *qubbas*. Dice García Gómez: «Es indudable que constituían —esos pabellones— partes de éste —del Alcázar— aunque ignoramos en qué formas: si eran edificios aislados, o, simplemente pabellones o salas de recepción. Puede que hubiese de todo. Algunos no pasarían de ser lo que en España, por ejemplo, en la Alhambra, llamamos “cuartos”, como cuando hablamos del Cuarto de Comares o del Cuarto de los Leones. Tampoco en la Alhambra, si no la pudiésemos ver y careciésemos de descripciones topográficas precisas, sabríamos qué eran

o cómo se relacionaban entre sí y funcionaban esas partes que llamamos: Comares, los Leones, la Rauda, el Partal, Lindaraja»².

Esta aguda visión de García Gómez nos vale también para *Madīnat al-Zahrā'*, vista a través de las últimas prospecciones y excavaciones. Tanto en el Alcázar como en *Madīnat al-Zahrā'*, e igual cuatro siglos más tarde en la Alhambra, no hubo, en la programación de los edificios palatinos, un orden previsto; éstos se fueron «acumulando», cada cual con autonomía propia, en torno a la *qubba*, patios y jardines animados con albercas. Eran estos últimos los que trababan o separaban distintas porciones de la arquitectura palatina, reacias a someterse a racionales cuadrículas.

Pero tal visión antiprogramática, que huye de la cosmografía de las arquitecturas imperiales de Roma, de la Persia sasánida, del *qaṣr* árabe de los omeyas orientales y de El Escorial, no fue invención hispanomusulmana. Idéntico «desorden» y variedad de edificios palatinos se dieron antes en los palacios 'abbāsies de Bagdad y Samarra. La descripción de los palacios 'abbāsies de al-Muqtadir bi-l-lāh, hecha con motivo de la llegada de embajadores bizantinos, ofrece una imagen de arquitecturas dispersas, poco coherentes dentro de la ciudad principesca, haciéndose distinción entre el palacio del visir, situado a la entrada, y la sala del trono o de la «corona» —*qubba*—, y entre uno y otra, sucesivos pórticos, pabellones, patios y jardines, que escapaban a una pensada simetría. De modo que en *al-Andalus* y Samarra primaban las arquitecturas, y no la arquitectura «una», organizada o coherente, tipo El Escorial. En los palacios árabes no se daba la fragmentación de la arquitectura «una» o totalitaria, sino la dispersión de varias arquitecturas prototipos que se podían contar hasta seis; arquitecturas parciales, individualizadas, generalmente presididas por la sala del trono o *qubba*. Esta imagen es la que hoy nos ofrece la Alhambra: varios *qaṣūr* con *qubba*, dispersos o reunidos en torno a un jardín, a veces capturados por torres militares de la muralla.

Esta visión de palacios dispersos árabes en esquemas urbanísticos anticuadrícula, ¿no es, en verdad, la misma que se adivina en la descripción que nos hace, en el siglo x, Constantino Porfirogeneta del

² Emilio García Gómez, «Notas sobre la topografía cordobesa en los “Anales de al-Ḥakam”, por 'Isā Rāzī”, en *AL-ANDALUS*, XXX, 1965, pp. 323-324.

Gran Palacio de Constantinopla? Etienne Coche de la Ferté, en su obra *L'art de Byzance*, nos dice que en el Gran Palacio de Constantinopla reinaba ausencia de simetría, dándose un dédalo de corredores y sucesión de pabellones carentes de ordenanza, denunciando influencia oriental. Con el paso del tiempo surgían más estancias o palacetes autóctonos, cada cual con su nombre, sumándose construcciones diferentes de distintos emperadores, separadas por jardines; y en las paredes de estos palacios los artistas de élite representaban las victorias del emperador constructor y las de sus antepasados. ¿No es perfectamente aplicable este clisé palatino lo mismo a las residencias califales de Córdoba que a la Alhambra? En el Alcázar de Córdoba actuaron como reconstructores y embellecedores maestros venidos de Bagdad y de Constantinopla, obedeciendo órdenes de 'Abd al-Rahmān III³. Y en las paredes de la Alhambra aparecen, si no representadas, sí cantadas en poemas árabes, las victorias de Yūsuf I y de Muḥammad V. De esto seguiremos hablando.

Al margen del número y distribución de los palacios individualizados de las medinas o ciudadelas palatinas, la pieza cumbre, de arquitectura singular, de todo ese conglomerado de construcciones regias era la sala del trono, a la que los árabes de todas las latitudes han llamado *Qubba*, equivalente al *Īwān* persa, al *Šarḥ* de Salomón y a los kioscos —*kamillas*— del emperador Teófilo y salón del trono —*Chysotriclinos*— del Gran Palacio de Constantinopla. *Qubba* aposento del soberano, símbolo de poder y de riqueza, signo de la unicidad islámica, célula primaria del palacio o *qaṣr*, en torno a la cual todo se subordina en buena lógica. *Qubba* Real la llama el poeta de la Alhambra Ibn Zamraq cuando describe los palacios de los Alixares de Granada⁴.

No voy a cansar con esta cuestión, que expuse en trabajos míos anteriores, dando ejemplos concretos de palacios con *qubbas*, orientales y occidentales: en palacios, míticos o reales, árabes, la *qubba* está siempre presente y en un primer plano o lugar, revestida con ornamentos peregrinos o materiales singulares, que la literatura convierte en oro o plata, cobre o bronce. En el campo de batalla o en

³ *Ibidem*, p. 324.

⁴ María Jesús Rubiera, «Ibn Zamrak, su biógrafo Ibn al-Aḥmar y los poemas epigráficos de la Alhambra», en *AL-ANDALUS*, XLII, 1977, pp. 447-451.

concentraciones de los ejércitos, la tienda del califa o el sultán, de color rojo —*ḥamrā'*— era llamada *qubba*, distinguiéndose de las demás por su lujo y vistosidad, lo que hacía que el enemigo se afanara en poseerla a título de trofeo de guerra, junto con el lujoso Alcorán del soberano, como ocurrió en la derrota de *al-Jandaq* (939), costumbre que debió proseguir en hechos de guerra muy posteriores, como lo prueba la doctora Viguera con la batalla del Salado (1340), ganada por Alfonso XI al soberano benimerín Abū-l-Ḥasan^{4 bis}.

Tales hechos puede que se remonten a los tiempos preislámicos, en Arabia, donde, como ha señalado Ettinghausen, al estudiar el fragmento de cerámica dorada con camello de *Madīnat al-Zahrā'*, el *maḥmal* que daba cobijo al ídolo (*betilos*, símbolo de poder religioso y político) transportado por un camello, era de cuero rojo y él recibía el nombre de *qubbah*. Con el Islam es desechado el *betilos*, aunque subsistió la *qubbah* de cuero rojo como símbolo de autoridad⁵. Como tal símbolo pasaría la *qubba* a las arquitecturas principescas e individualizadas de las mezquitas principales y de los salones del trono y salas de reuniones regias, una vez que los árabes hubieron consolidado su estructura político-religiosa y se hacen sedentarios o urbanos. Semejantes creencias pueden explicarnos los binomios *qubba* —sala del trono y *qubba*— tienda roja de campaña que en al-Andalus alcanzaron tanta notoriedad y prodigalidad. Las ricas tiendas con personajes árabes o cristianos que ilustran los libros miniados cristianos de la Edad Media y las pinturas del Patal de la Alhambra serán *qubbas*. De otra parte los cuentos de las *Mil y una noches* y, en general, la literatura islámica, no cesan de aludir a palacios con *qubbas*. Y en nuestro entorno occidental, la *qubba* está presente en la *Sumas Hist. Troyana*, *Crónica de Ultramar*, *El Caballero Cifar*, inscripciones

^{4 bis} Emilio García Gómez, «Armas, banderas, tiendas de campaña, monturas de correos de los "Anales de al-Ḥakam II", por 'Isā Rāzī», en *AL-ANDALUS*, XXXII, 1967, pp. 69-70; Ibn Marzūq, *El Musnad: hechos memorables de Abū l-Ḥasan, sultán de los benemerines*, est., trad. por M.^a Jesús Viguera, Madrid, 1977, p. 381.

⁵ R. Ettinghausen, «Notes on the Lusterware of Spain», en *Ars Orientalis*, v. 1, 1954, pp. 148-154.

En este artículo el autor publica un marfil del Museo árabe de El Cairo en el que figura un camello con *maḥmal* y cabeza femenina dentro. Este curioso ejemplo, cuyo significado no pudo estar relacionado con la *qubbah*-betilos, se repite en la arqueta de marfil hispanomusulmana del Museo Victoria y Alberto (South Kensington, Londres) y en las pinturas de El Patal de la Alhambra.

de las paredes de la Alhambra —(Salón de Comares y Sala de las Dos Hermanas)— y poemas de Ibn ʿYayyāb e Ibn Zamrak ^{s bis} referidos a los palacios nazariés de Granada.

Yo he llamado *qubba* al «Cenador» de Carlos V del jardín de la «Alcoba» del Alcázar de Sevilla, al templete de en medio del claustro mudéjar del Monasterio de Guadalupe, a la Casa de Campo de Medina del Campo (s. XVI), y me he atrevido a encajar la *qubba* islámica en medio del patio de los Evangelistas del Monasterio de El Escorial, identificándola con el templete que allí hay. Una cosa es su factura arquitectónica de gusto bramantesco y otra es su función, de la que tan poca literatura se ha escrito. En este sentido, el templete herriano era una *qubba*, símbolo de poder o autoridad adaptado o capturado por la amplia, pero «una» arquitectura hegemónica de Felipe II. ¿*Qubba*-poder, o *qubba*-tertulia de encopetados personajes? ¿Se juntan en este símbolo la universalidad cristiana y la islámica?

Respecto a los emblemas, en el arte nazari de los siglos XIII y XIV, que tenía puesta la cabeza en Granada y el corazón en la Alhambra, esos signos simbólicos nos plantean el interrogante de sus orígenes dentro del arte islámico de Occidente y si en Oriente tuvieron presencia y significados paralelos. Porque pese a las renovaciones artísticas que llevan los nuevos tiempos, la Alhambra nos ha llegado como un arcaísmo, cuyas raíces se hunden en el Califato de Córdoba. La Alhambra, como expresión tangible e ineludible documento que fue y es de una monarquía islámica, se presenta ante nuestros ojos como un eslabón, como meta para muchos, de una larga tradición o herencia árabe incubada en Córdoba. A esta conclusión se llega por el método analítico de las decoraciones geométricas y florales de la Alhambra ⁶. Es decir, los decorados nazariés no llegaron a los palacios alhambrenos por secretos pasadizos de alcance oriental fraguados en los siglos XIII y XIV; por el contrario, unidades y composiciones decorativas de las paredes de la Alhambra tienen un lejano, a la vez que poético, soporte cordobés o califal. De ahí que la Alhambra sea o presuma ser un monumento andaluz, que nace, vive y muere en

^{6 bis} María Jesús Rubiera, *Ibn al-ʿYayyāb, el otro poeta de la Alhambra*, Granada, 1982.

⁶ Basilio Pavón Maldonado, *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1977; y *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, 1981.

al-Andalus. Siendo esto así, lógicamente cualquier signo o emblema debería proceder, en principio, de esas fuentes cordobesas, de la misma manera que la arquitectura príncipe por antonomasia del Islam, la *qubba*, pasó de Córdoba a Granada. En toda la Alhambra, tras su vestido superficial y atractivo, se oculta una sobrecarga de símbolo y significados heredados.

Como el islámico oriental, el arte hispanomusulmán es un arte formalista y antifigurativo. Por acumulación, durante milenios, de formas de arte, uno y otro estilo se vieron enriquecidos con multitud de decorados nacidos y desarrollados antes en las civilizaciones romana, sasánida, bizantina y goda, en el caso de nuestro arte. El Islam recoge tan espléndido legado y selecciona de él unidades decorativas que sitúa en complicados árboles genealógicos; —*hom*— y de espalda a la tradición coránica, selecciona, asimismo, animales y personajes, inequívocos signos de esas civilizaciones preislámicas. Estas figuras, instaladas en las artes menores, eran aceptadas por los hispanomusulmanes en círculos muy restringidos palatinos, pero sin que se sepa a ciencia cierta a título de qué: como desheredados iconos, símbolos de ancestrales culturas —emblemas de la élite aristocrática reconducidos por el Islam— o como signos de riqueza y bienestar. En este apartado de arte palatino aliado a las artes menores, historia y leyenda se entrelazan con igual intensidad en Oriente y Occidente. A Córdoba primero, luego a Granada y al arte mudéjar, fueron llegando imágenes animadas con fachadas y perfiles manifiestamente arcaicos e instaladas en los marfiles, cerámica, mármoles, metal, tejidos, banderas, piedras areniscas y yeserías murales y maderas. La continuidad de las técnicas artísticas y la fidelidad islámica a la tradición generó como denominador común el arcaísmo que convierte a toda esa avalancha de arte animado en un símbolo de difícil interpretación. ¿De qué otra definición disponemos para el arte animado cordobés y el granadino?

Nos falta mayor caudal de este tipo de representaciones para salir del callejón sin salida en el que nos encontramos y al que nos han llevado fundamentalmente los textos árabes, que callan con sospechoso silencio en este tipo de cuestiones. Esos engendros vivientes, exóticos y de actitudes grandilocuentes por lo que tienen de intemporales, llegaron también al pueblo provinciano de los más

apartados rincones de *al-Andalus* a través de la cerámica, pero sin que el ave, el cuadrúpedo, o ambos formando pareja, sufrieran variaciones de fondo. El pueblo llano los mira como signos estereotipados, como un *baraka*, *Allāh* o *al-Mulk* más. Y esta misma historia se repite en los palacios nazaríes y en los mudéjares. El tiempo se ha parado en esos seres vivientes, sin que la fiebre creadora que puso en pie la Alhambra fuera capaz de producir zoomorfos originales en sustitución de la vieja iconografía sasánida, cuyo simbolismo escaparía a los artistas y artesanos que la fueron adaptando a los nuevos estilos, lo mismo en Bizancio que en los califatos omeyas y 'abbāsies de Oriente y Occidente.

De haber llegado a nuestros días retratos o efigies de Yūsuf I y de Muhammad V, como llegaron, a través de monedas y medallas califales orientales y de los marfiles hispanomusulmanes, las efigies de califas y príncipes, ¿no es cierto que coincidirían con éstas en la mayestática presentación de sus personas, con vasos de libaciones en las manos y haciéndose rodear de servidores o cortesanos, a la usanza sasánida? En la España musulmana se mantuvo la línea iconográfica oriental, que pasa por estos tres clisés: festín o jardín placentero, ligado a la majestad del personaje representado, la caza y la guerra, si bien ésta dulcificada o liberada de temática cruenta. El primer clisé, siempre ocupado por pareja o terna de personas, la central de tamaño mayor, modalidad que alcanza a las pinturas del Partal de la Alhambra. El poder y el bienestar de ese personaje se simboliza en el vaso que porta en la diestra y en el cetro floral de la otra mano.

Estas escenas cortesanas tienen elocuentes precedentes en dos medallas sasánidas del *Freer Gallery of Art*, una con el monarca entre dos cortesanos, otra con la figura de un jinete halconero, tantas veces representado en nuestros marfiles. En la primera medalla, en monedas árabes orientales con las efigies de los califas al-Muqtadir (908-32) y al-Muṭṭī' (964-74), estudiados por Thomas Arnold en su *Painting in Islam*, y en los marfiles cordobeses, el sitial, pedestal o trono de los personajes es uno mismo, especie de tarima con dos patas y animales debajo, que pueden ser sustituidos por palmetas entrelazadas (bote del Louvre y arqueta de Pamplona). No sería sorprendente que semejantes escenas pasaran al arte nazarí de la Alham-

bra a través de ricos muebles ya desaparecidos, pues en el siglo XII el rey Roger II de Palermo se hizo retratar, en el techo de la Capilla Palatina, como un soberano sasánida, con vaso y cetro floral, figurando en tamaño mayor que los dos cortesanos que le acompañan. En Córdoba los supuestos califas y príncipes efigiados en los marfiles no portan la emblemática corona de los reyes persas con que se hacen coronar los primeros califas omeyas de Oriente, a juzgar por monedas

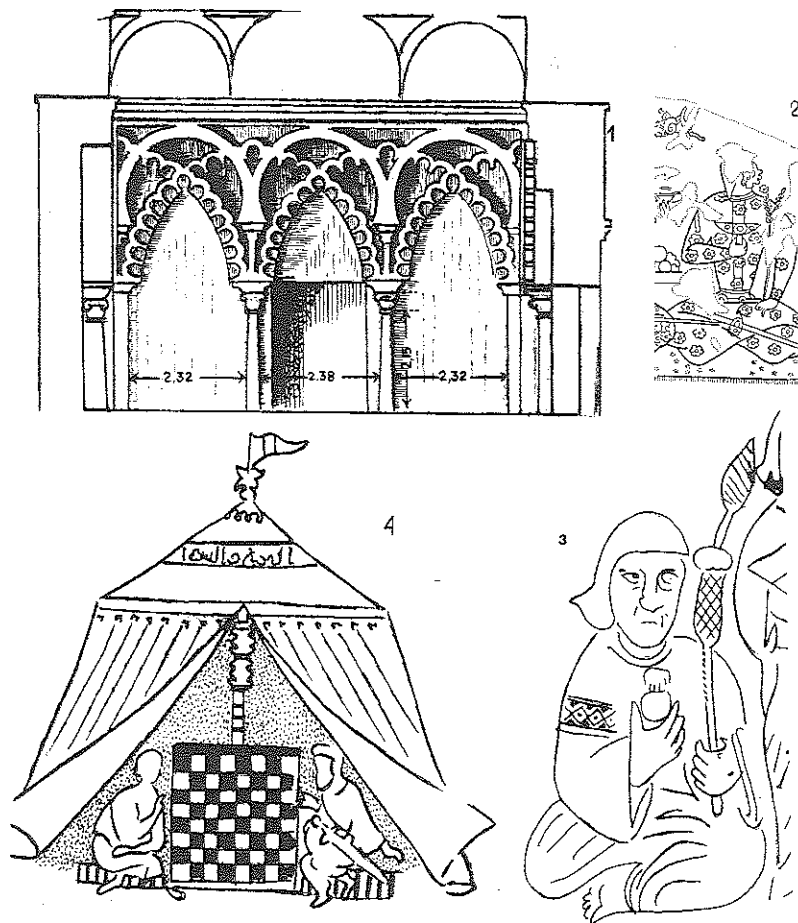


FIG. 1.—1) Tordessillas: arcos entrelazados de la *qubba* o «Capilla Dorada» del palacio mudéjar; 2) de pintura preislámica de Tadjidistán; 4) *Qubba*-tienda de campaña, de miniaturas alfonsíes, El Escorial; 3) Personaje de Corte del «bote de Almuquera», Museo del Louvre.

primitivas. Sin embargo, no se debe despreciar la semejanza que ofrecen una moneda del califa 'Abd al-Malik (685-705) del British Museum y el medallón islámico aparecido en Málaga que Gómez-Moreno recoge en el tomo III de *Ars Hispanie*: estas piezas coinciden en unos signos o marcas en forma de flechas con círculos añadidos.

Todo este arte figurativo de trazas persoides que afecta lo mismo a personajes que a animales hispanomusulmanes y que nos hablan de lejanos tiempos, no es posible que llegara a Córdoba sin la mediación de Bizancio, donde estaban a la orden del día las representaciones animadas orientales, tesis ésta que defendiera desde hace años Ernst Kühnel.

Al margen de ese arte figurativo, minoritario y como recluido en círculos muy acotados, todo palacio árabe es una rotunda negación a la imagen animal o humana, y ni qué decir tiene que en las mezquitas se extrema, si cabe, esta postura. Paredes, techos y solerías se ilustran con abstractas naturalezas, liberadas de animales y de personajes. En este sentido, la tradición árabe en ningún momento se ve sorprendida con tales representaciones. El caso de las pinturas del Patal y el de las pinturas de la Sala de Justicia de la Alhambra, como cualquier otro que pudiera haberse dado, se incluyen en los círculos acotados de la alta sociedad, que señalábamos ya para el Califato de Córdoba; dándose, por tanto, entre cuatro paredes y en un clima de penumbra premeditado⁷.

⁷ Falta saber si el gran salón —*qubba*— llamado *aṭ-turayyā* del sevillano palacio de *al-Mubārak* de al-Mu'tamid iba decorado con figuras animadas, según lo cree José Guerrero Lovillo, apoyándose en el poema que el poeta siciliano Ibn Ḥamdīs dedicó a *aṭ-turayyā*, del que se extrajeron estos versos: «El sol allí es como una paleta que sirve a las manos del artista para sus representaciones figuradas en variedad de formas. Estas figuras, aun inmóviles, parecen dotadas de movimiento, pero ni pies ni manos cambian realmente» (Guerrero Lovillo, *Al-Qaṣr al-Mubārak. El Alcázar de la bendición*, Sevilla, 1974, pp. 98-99). Posiblemente se trate de una excepción, y en tal caso las figuras representadas serían de animales, quizá remotos precedentes de las siluetas animadas de las yeserías mudéjares que decoran las paredes de los salones contiguos a la *qubba* o Salón de Embajadores levantados en el Alcázar de Sevilla por el rey don Pedro, *qubba*, de otra parte, que Guerrero Lovillo identifica con *aṭ-turayyā* del siglo XI y que don Pedro actualizaría con decoraciones mudéjares.

También podemos pensar que esos versos del poeta siciliano aludan a escenas relatadas en las inscripciones de las paredes, dándolas como imágenes físicas figuradas. De todos modos, yo no descarto siluetas de animales en los palacios de *Madīnat al-Zahrā'*, pues van apareciendo de entre las ruinas de esta ciudad palatina animales asiluetados,

La Alhambra, la oficial y visitable, se define como una arquitectura mítica y legendaria que da albergue a un arte fitomórfico que discurre dentro de un marco geométrico y repetitivo de impecable técnica. Para llenar ese vacío de animales y personajes se crean imágenes literarias o poéticas que pasan del papel a las yeserías y las maderas en moldes árabes de caracteres cursivos y cúficos, formándose interminables letreros en los que siempre está presente *Allāh* y su profeta, encumbrados en nubes de piadosas alabanzas coránicas; un *Allāh* preservando del temido Satán —«el apedreado»—, a Yūsuf I y Muḥammad V, cuyos nombres se escriben a continuación. Siguiendo los textos epigrafiados, todo ello envuelto en un clima de atractiva y lejana leyenda, coincidente con el arcaísmo de los animales y personajes de las artes menores. Si desapareciera la Alhambra, como desapareció *Madīnat al-Zahrā'*, sólo la arqueología, y no el contenido de los letreros árabes, nos daría una estampa aproximada de su ser original. En estos escoriales o versalles introvertidos, cajas de marfil vueltas del revés, oímos el eco lejano de *Allāh*, y más en primer plano, los nombres de los soberanos de turno, sin que se sepa jamás los nombres de los artistas creadores: arquitectos, decoradores,

ciervos y gacillas afrontadas (Pavón Maldonado, *Arte toledano: islámico y mudéjar*, Madrid, 1973, figura 114; y Félix Hernández y Ana María Vicent, «Plaqueta decorativa califal procedente de Madīnat al-Zahrā'», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, 1977, pp. 109-117). Pero creo que estas siluetas, que guardan semejanzas con las de los animales efigiados en los marfiles, se destinarían a paredes de habitaciones íntimas, no a salones de aparato cortesano. No deja de ser curioso que en los palacios 'abbāsies de al-Muqtadir a que antes aludía, había tapices con los nombres bordados de los califas y representaciones de animales: caballos, camellos, elefantes y rapaces.

No quiero dejar silenciado que las siluetas mudéjares del palacio sevillano del rey don Pedro recogen la estampa de San Jorge a caballo alanceando a un monstruo alado, escena repetida en azulejos nazaries de la Alhambra, aunque el jinete en esta ocasión tiene turbante. Gómez Moreno pensaba, a propósito de ese azulejo y de otras estampas similares a la de éste, que difícilmente se aceptaría que represente a San Jorge sino a través de un tópico bizantino aprendido sin intención iconográfica (*Arte del Islam*, Labor, 1934, p. 750). El dragón alado, que al parecer figuraría ya en las banderas y estandartes califales de Córdoba, está presente en un capitel cordobés del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (s. XI), y pasa a los citados azulejos alhambreños y a otro, también nazari, con el escudo de la banda de Muḥammad V, viéndosele, además, en las yeserías del palacio de los Córdoba de Ecija. El guerrero a pie o a caballo alanceando a un dragón con alas no falta en los libros miniados islámicos de Oriente, como puede ser la estampa del Topkapu Museum de Estambul o la que recoge Ernst Kühnel en su *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlín, 1922, lámina 5.

epigrafistas, poetas... ¿No es cierto que desde nuestro inconsciente presumimos de haber oído o presenciado esta misma estampa en cualquier otro tiempo o palacio islámico? El ropaje interior de la Alhambra se asemejaría a los vestidos de los califas y sultanes de *al-Andalus*.

Ibn Jaldūn nos dice al describir el vestido, tejido bordado o *tirāz*, de los soberanos árabes «los vestidos reales se adornan con bordado que lleva el nombre o signo del soberano en una especie de decoración para el Sultán o los grandes personajes. Antes del Islam los reyes persas hacían meter en el tejido de sus vestiduras sus propias figuras y retratos, pero los soberanos musulmanes sustituyeron este uso de figuras por sus nombres, a los que añadieron algunas palabras que eran consideradas de buen augurio, fórmulas de alabanzas o bendiciones»⁸.

Parodiando a Ibn Jaldūn, y refiriéndome a la arquitectura palatina, se puede decir que, antes del Islam, en los palacios de Constantinopla (s. IV-X) se acostumbraba —ya nos referíamos antes a ello— a representar en sus paredes, en mosaicos o pinturas, las victorias de los emperadores reinantes y las de sus antepasados, mientras en palacios como los de la Alhambra brilla por su ausencia toda representación humana o iconográfica, la que fue sustituida «por los nombres de los sultanes, a los que se añadieron algunas palabras que eran consideradas de buen augurio, fórmulas de alabanza o bendiciones».

En este tejido dinámico y de riqueza sin límites llaman la atención signos visibles e invisibles. Los visibles en forma de mano abierta, con o sin antebrazo —mano de Fátima de los occidentales—, llave o llaves, asociadas o no a la mano, manos cerradas junto a un tallo o vegetal, escudos de la banda nazarí, en liso o con el lema «Sólo Dios es vencedor», heredado de los almohades. Entre los invisibles, aludidos frecuentemente en los letreros murales, aparece el león, que en la fuente de los Leones toma cuerpo, presentándose, en número de doce, como estático o estáticos guerreros a las órdenes del sultán. El león, cual animal escapado de otra galaxia cultural, que vigila, acecha y guarda en la guerra y en la paz, vive en esos letreros lapidarios con la misma intensidad que figura en el arte desde el Califato de Córdoba, donde es elevado en unos versos a la categoría de «el

⁸ Ibn Jaldūn, *Muqaddimat*, según cita de María Jesús Rubiera, en *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, 1981, pp. 76-77.

león del Califato». Con actitud heráldica fue representado en los estandartes de 'Abd al-Raḥmān III, en las pinturas del patio del Harem de la Alhambra, en platos nazaries y en azulejos, del mismo estilo, de la capilla de San Bartolomé de Córdoba; y aparece en el llamado pendón de las «Navas».

La repetición de este animal en el arte árabe occidental llevó a G. Marçais a reconocer el carácter profiláctico o mágico que tendría el león en el mundo árabe occidental por herencia asiática. Con los ejemplos citados por Marçais (*Revue Africaine*, 1939) y otros nuevos, se puede adelantar este inventario: León-puerta (*Bāb liyūn*, Córdoba, Granada, Fez, Mahdiya y Alcázar de Sevilla); león-pata de mueble o de brasero (bronces hispanomusulmanes y de la *Qal'a de los Banū Hammād*); león-ménsula o consola de arcos (*Qal'a de los Banū Hammād*, Capilla Real de Córdoba, casa de las Bulas Viejas de Toledo); león-canecillo mudéjar (coros y aleros de palacios mudéjares); león-abrazadera de sillas (coro mudéjar de Santa Clara de Moguer); león-surtidor o fuente, en actitud sedente o de pie (numerosos ejemplos, Fuente de los Leones de la Alhambra); león-voluta de capitel (capitel de *al-Āmiriyya*); león-cabalgadura (con jinete encima, medallón de Málaga); león-aldabón (puertas árabes de El Salvador de Sevilla); león-pareados, asociados o no al árbol de la vida o *hom* (marfiles, tejidos, etc.); león-guardián echado (pinturas de la Sala de la Justicia de la Alhambra: león durmiendo con cadena que ata a una dama que es disputada por un «salvaje»). La silla del trono de los califas pudo tener patas de leones o una o dos figuras enteras leoninas, a la usanza bizantina.

De las inscripciones pueden extraerse otros signos, como el sol, la luna, las estrellas, pero tratados como imágenes poéticas o signos del Cielo o Paraíso del Islam, que no como señales de astrólogos, que el Islam oficial tachaba de heréticos.

Antes que nada, la Alhambra se nos presenta como un gran carro triunfal que discurre sobre las ruedas del poder por la senda de la victoria del Islam, dejando en la cuneta al infiel, a los enemigos cristianos, enemigos que, en la realidad, no parecen tan fieros como se les pinta en las inscripciones. Toda la palabrería de tales inscripciones, representa, una vez más, una mítica visión del Islam en traje esta vez renovado.

Los palacios de la Alhambra y el mudéjar del rey don Pedro del Alcázar de Sevilla son levantados con arquitecturas parecidas, ambivalentes en lo que a signos emblemáticos se refiere, pero dentro de una misma línea intencional, incluidos símbolos, rito y liturgia palatina. Los soberanos de una y otra faz de la Reconquista habitan en mansiones de semejantes hechuras artísticas, y parece no saberse si su propiedad es árabe o cristiana, pues los mudéjares al servicio de la monarquía occidental han depositado en las manos de ésta, desde el siglo XII, todas las excelencias artísticas islámicas de los periodos califal, taifa, almorávide y almohade, y a la altura del siglo XIV parece que habían asimilado bien el arte nazarí. Los alarifes granadinos, dentro de su ciudad, siguen haciendo un arte tradicional de la más pura ortodoxia islámica, sin sobresaltos ni arrepentimientos; hacen su arte, el arte oficial árabe de al-Andalus. Los mudéjares injertan en ese tronco arcaísmos —del califato y de los periodos taifa, almorávide y almohade—, de manera que en arte los mudéjares, pese a su tendencia a repetir lo ya creado, recrean con tal fuerza y halagüeños resultados que los monarcas cristianos que auspician tales obras las sienten como propias. En realidad, ¿qué palacios o mansiones pueden enseñar nuestros soberanos en Castilla y en Andalucía que no lleven la huella del Islam? ¿Existió realmente en la monarquía castellano-leonesa un palacio no árabe? A partir de Alfonso VI y hasta Enrique II el Trastámara, nuestros reyes oponentes de los almorávides, almohades y nazaríes viven en mansiones hechas por los árabes bajo dominación musulmana, o las levantan de nueva cepa siguiendo los modelos islámicos. Y frecuentemente alternan edificios musulmanes antiguos y construcciones mudéjares dentro de un mismo ámbito palatino, de la misma manera que conviven en buena armonía, en alcazabas, *ḥiṣn*, *burý* o *qal'a*, puertas, torres y muros árabes y mudéjares, según se ve hoy en Alcalá de Guadaíra y en Alcalá la Real. Bajo la torre cristiana del homenaje de esta última fortaleza subsiste todavía una vieja puerta islámica del siglo XI, con bovedita de espejo, a poca distancia de la torre mudéjar de la Cárcel, con cúpulas nervadas al estilo califal; y en Alcalá de Guadaíra permanecen en pie buen número de murallas de tapial almohades. En estas dos Alcalás y en la fortaleza de Moclín, en las que se impuso el empleo de sillares y sillarejos, sabemos que éstos son cristianos cuando llevan marcas de can-

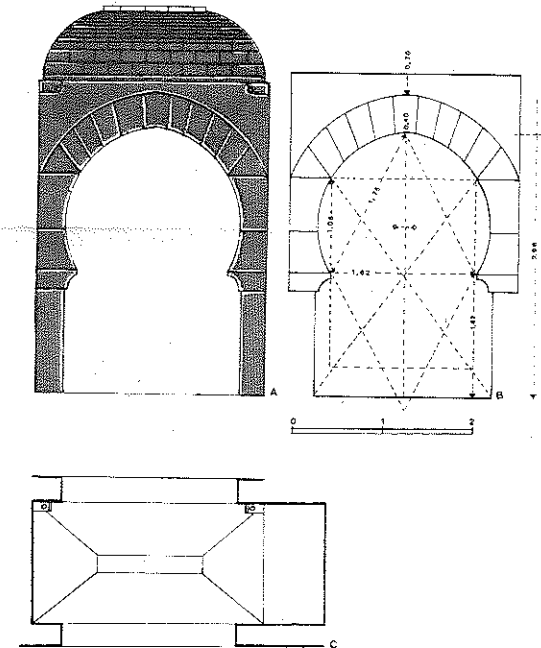


FIG. 2.—Alcalá la Real. Puerta árabe (s. XI-XII); A, Interior de arco; B, Exterior del arco; C, Planta, probablemente en codo.

teros asalariados, pues los nazaríes desconocían esos signos masónicos. Las marcas de la Mezquita Mayor de Córdoba y las de la Mezquita almohade de Hasan de Rabat son casos excepcionales en la arquitectura hispanomusulmana. La ausencia de esas marcas en la Alhambra y en las fortalezas nazaríes de Antequera, Moclín y Álora permite que las inscribamos sin género de duda, en la arquitectura hispanomusulmana y, para mayor prueba, la puerta de Moclín lleva los emblemas granadinos de la banda de Muḥammad V y la llave. Las murallas de Úbeda, levantadas durante la dominación cristiana de la ciudad, con sillares pequeños en forma de lajas, no enseñan marcas, claro indicio, a mi juicio, de que en ellas actuaron alarifes o canteros musulmanes no asalariados, probablemente prisioneros de guerra o esclavos.

También en el palacio nazarí y en el cristiano-mudéjar se advierten diferencias en lo que a inscripciones se refiere. En el segundo,

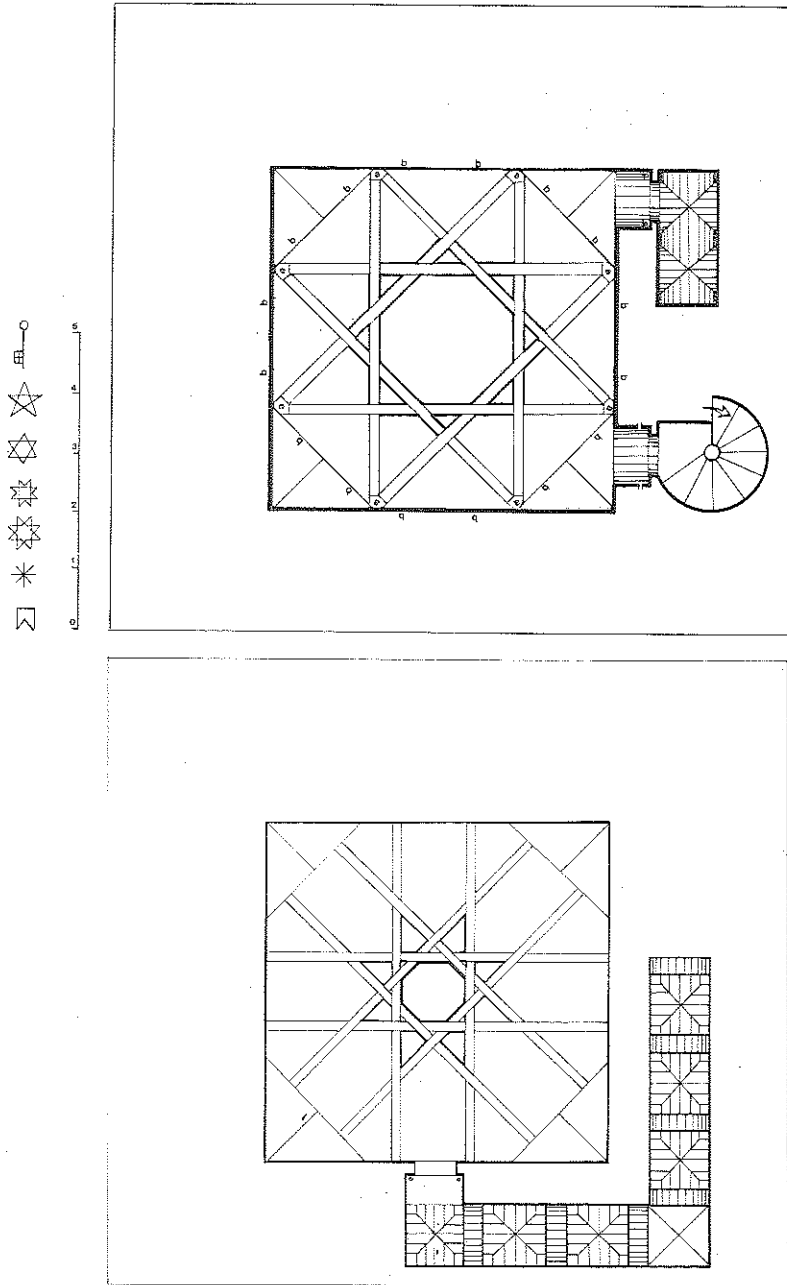


FIG. 3.—Alcalá la Real. Torre de la Cárcel, plantas primera y segunda y marcas de canteros.

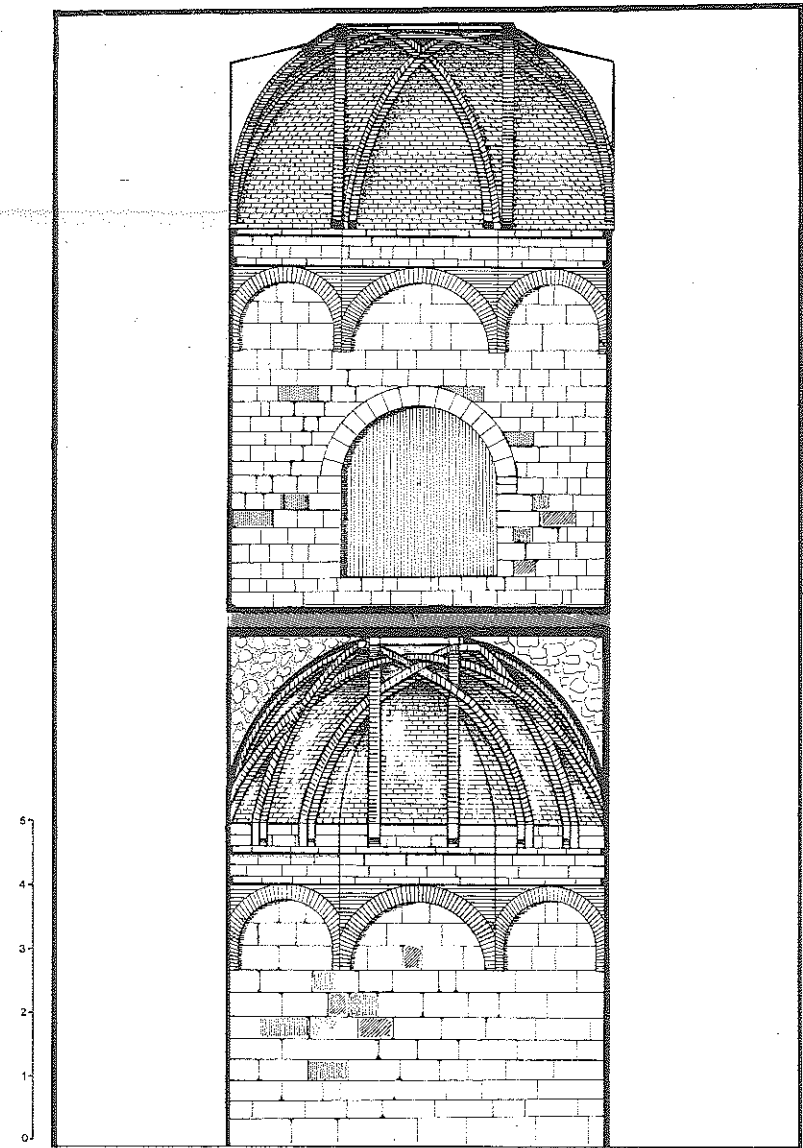


FIG. 4.—Alcalá la Real. Torre de la Cárcel. Sección.

los letreros árabes son cortos y reiterativos, con el «Allāh» seguido de unas cuantas alabanzas piadosas, que, repito, los reyes cristianos verían como algo propio, al igual que los califas de Córdoba contemplaban como suyos aquellos extraños seres de las artes menores de sus palacios que fueron llegando por la puerta falsa del Islam. Tolerancia, más en arte que en religión, frente a un enemigo sometido que sabe confeccionar palacios de reyes y emperadores a muy bajo precio. Desde las Huelgas de Burgos hasta el palacio o casa de las Dueñas de Sevilla, y pasando por el llamado Cenador de Carlos V —quiosco o *qubba* islámica engalanada con decoración mudéjar—, el *baraka* y piadosas alabanzas coránicas se eternizan, cual estribillo de ineludible presencia, en las mansiones principescas de las dos Españas. ¿Cómo iban a reparar nuestros reyes en el contenido profano de las inscripciones árabes de sus palacios, cuando, desde finales del siglo XIV, la sociedad cristiana veía con naturalidad en los altares de sus iglesias centuriones nazaríes con turbantes y escudos con borlas al pie mismo de los calvarios⁹, o la Santa Catalina de Yáñez de la Almedina, del Museo del Prado, se hacía vestir con traje morisco de letreros árabes? Cristianos y moros representados en las *Cantigas* rezan a Santa María y guerreros cristianos y nazaríes portan en sus banderas y estandartes el «Ave María», enseña que, a veces, se disputan unos y otros en los campos de batalla. ¿Qué significado tiene la representación en la pila bautismal de Camarenilla, Toledo, del JHS, la cruz del Gólgota y numerosas manos de Fátima?¹⁰ Don Gutierre de Cárdenas, destacado protagonista de la conquista de Granada por Fernando el Católico, a su regreso de la guerra, permite estampar en un hermoso alfarje de su palacio de Ocaña el «No hay más Dios que Allāh, Mahoma es su Profeta». Aunque no consta documentalmente, era cierto que los cristianos, vencedores o derrotados en la lucha contra el Islam, hacían poner en sus escudos perso-

⁹ María del Carmen Lacarra Ducay, *Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra*, 1974, lámina 36.

¹⁰ Pavón Maldonado, «La pila bautismal mudéjar de Camarenilla (Toledo)», en *AL-QANṬARA*, IV, 1983, pp. 381-383. Un caso similar extraído de las tradiciones populares de la Península, es el de un talismán lunar que se acompaña de un corazón y la mano cerrada —*higa*— que el pueblo llamaba corazón y mano de la Virgen María (José Ramón y Fernández Oxea, «Amuletos lunares toledanos», en *Rev. de Dialectología*, XXI, 1965, pp. 142-163).

nales algún signo o símbolo de sus intervenciones bélicas, cual era el caso de la villa guadalajareña de Almoguera, cuya descripción es ésta: tres cabezas de moros en campo verde, castillo dorado, cruz roja y dos banderas coloradas con el lema nazarí «Sólo Dios es vencedor».

Al contrario de los palacios mudéjares de reyes y arzobispos, las inscripciones de la Alhambra tienen un argumento, palpita en ellas una inspiración fresca, pese a lo trasnochado de su contenido; son como creaciones salidas de Homeros árabes —Ibn ʿĀyṣāb e Ibn Zamrak—, poetas aduladores de encumbrados Ulises —Yūsuf I y Muḥammad V—, que regresan victoriosos de los campos de batalla y de lejanos destierros¹¹. Aunque en alas de la fantasía o la leyenda islámica se extravíen, los poemas lapidarios de la Alhambra, valederos para cualquier palacio de cualquier tiempo, pasado o venidero, tienen como fulminante nota de actualidad los nombres de Yūsuf I y de Muḥammad V, y está escrita la victoria de Algeciras ganada por el segundo soberano¹².

En la Alhambra, arquitectura y poesía se adentran en un curso o juegos florales: a ver quién gana a quién. Al final triunfa la arquitectura, pese a que no se conozcan los nombres de los arquitectos y sí los de sus poetas de las paredes¹³. Dice un poema de Ibn ʿĀyṣāb cuando alude a un *maʿlīs* —salón— de Ismāʿīl: «ha llegado el poder del Sultán en sus obras a tal grado que son imposibles de describir en prosa o en verso»¹⁴. No se puede negar que la Alhambra, en su arquitectura y en sus inscripciones, es única e irrepetible. El Islam vive en ella con total plenitud. Milagrosamente esa estampa Islam-marco, en la que todos los palacios árabes, míticos o reales que se han dado o existido, de Oriente y de Occidente, están representados, se ha salvado en tierras de Andalucía. La Alhambra tiene un significado universal; en ella el mundo árabe puede reconocerse, ver su

¹¹ Emilio García Gómez, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Madrid, 1943; y Rubiera, *Ibn al-ʿĀyṣāb*.

¹² García Gómez, *Ibn Zamrak*, p. 70.

¹³ *Ibidem*, y Rubiera, *Ibn ʿĀyṣāb*.

¹⁴ Rubiera, *Ibn ʿĀyṣāb*, p. 87.

Meca palatina viva, en donde, como en los mejores tiempos islámicos, están evocados y sublimados Allāh, Mahoma y Salomón. La tentación de relacionar cualquier palacio árabe al mito persa o salomónico es constante en *al-Andalus*. El palacio más importante desde los tiempos de Moisés, dice Ibn Baškuwāl del Alcázar de Córdoba; e Ibn Ḥamdīs compara al-Mubārak de Sevilla con los palacios persas de Cosroes y de Salomón¹⁵. Las inscripciones del mirador de Lindaraxa nos cuentan: «No soy única en belleza, mas desde aquí se contempla un bello jardín —el del llamado patio de los Leones— como no hay otro. Allí está el Ṣarḥ de Salomón —se refiere a la *qubba* o Sala de dos Hermanas— y quien la ve creería que es piélago terrible»¹⁶. En las inscripciones de Dos Hermanas se insiste en lo del jardín, en el cual la sala o *qubba* está enclavada¹⁷.

Allāh, Mahoma y Yūsuf I o Muḥammad V son la trinidad de la teocracia nazari que desde el pedestal de la *qubba* trasciende al más allá; en horizontal y en vertical. Así es concebida la *qubba* del Islam, desde un islamismo provinciano con sueños de grandezas, más pretéritas que presentes, pues la grandeza nazari del siglo XIV ciertamente era más ficción que realidad. Sin embargo, en la Alhambra todo es triunfo, victorias al servicio del Islam. Tal es el móvil de que surja la Alhambra o cualquier otro Escorial o catedral árabe. «Puerta de la victoria para que Dios perdone al monarca constructor sus pecados presentes y venideros y le colme de sus favores y le dirija por el camino recto ayudándole con su protección» (inscripciones de la fachada exterior de la Puerta del Vino). «Una puerta que es la bifurcación de dos caminos abiertos por Muḥammad V como camino de entrada a la victoria» (fachada del Cuarto de Comares, en el Cuarto Dorado). «Y has conquistado Algeciras con la fuerza de la espada, abriendo una puerta que se hallaba desconocida a nuestra victoria»; «Los

¹⁵ H. Pérès, *La poésie andalouse en arabe classique au XI siècle*, pp. 138-139. Semejantes comparaciones ditirámicas fueron hechas con motivo de las primeras campañas de 'Abd al-Raḥmān III, ganador de 200 fortalezas, que el poeta describe así: «Ni Salomón tal hiciera, ni el constructor de las murallas de Gog y Magog, Salomón y Carlomagno» (Ibn Ḥayyān, *Al-Muqtabis* V, trad. M.^a Jesús Viguera y F. Corriente, Zaragoza, 1981, p. 55).

¹⁶ E. Lafuente Alcántara, *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid, 1859.

¹⁷ García Gómez, *Ibn Zamrak*, apud *Cinco poetas musulmanes*, Madrid, 1959 (3.^a ed.), pp. 216-217.

resplandores de la grandeza se reflejan en tu puerta, que exhala un perfume de júbilo y alegría» (pórtico norte del patio de los Arrayanes).

Las alusiones al triunfo se convierten en expresión genérica, y los arcos de las salas se suceden simétricamente, cual eco que avanza en profundidad hasta el Sancta Sanctorum de la *qubba*. No es que ello sea un reflejo de los arcos triunfales del Imperio romano o del bizantino, sino una puesta al día de la arquitectura triunfal que los árabes siempre han reservado para sus monumentos príncipes o más señeros, sean religiosos o civiles, como puede verse en el *qaṣr* omeya o el 'abbāsi de Siria e Irak, en los palacios y mezquitas de El Cairo, en las puertas de las mezquitas de Mahdiya, Qayrawān y la Mezquita Mayor de Córdoba. Vista en sus fachadas y en el entorno de su *mihṛāb*, la mezquita cordobesa es una manifestación triunfal. Arquitecturas honoríficas —que honran al Islam— lo mismo en Córdoba que en Granada, pensadas para mezquitas y palacios, fraguándose así, durante el Califato, la no discriminación entre arquitectura religiosa y arquitectura civil, en lo que a los alzados se refiere. La fachada retablo del *mihṛāb* sagrado, con arco y ventanas seriadas encima, símbolo honorífico desde su acuñación en la Roma Antigua (palacio de Diocleciano en Split), se eterniza en palacios y mezquitas árabes y mudéjares de Occidente.

La arquitectura nazari, y como reflejo suyo la mudéjar del siglo XIV, conoce dos tipos de portadas exteriores arquetipos. La primera, portada marco de puertas exteriores abiertas en las murallas de medinas, ciudadelas o alcazabas, en las que se superponen arco de herradura apuntado y dintel adovelado con decoración encima: puertas de la Justicia, de Siete Suelos y del Vino en la Alhambra, puertas del Cristo y de la Granada en la alcazaba de Málaga, la de las Orejas o de Bibarrambla en la ciudad de Granada, Bāb al-Manāra y Bāb Ḍadīd en Túnez¹⁸. Se desconoce si este tipo de portada se dio en mezquitas; podría ser un indicio en este sentido la superposición de arco y dintel de la portada, reconstruida por el arquitecto Contreras, de la madraza de Granada, fundada por Yūsuf I¹⁹. De momento, el traspaso de este género de portadas a la arquitectura religiosa se realiza en los

¹⁸ G. Marçais, *Manuel d'art musulman*, 1927, II, pp. 571-573.

¹⁹ Rafael Contreras, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*, Madrid, 1878, pp. 338-339.

templos cristianos levantados por mudéjares en Guadalajara y Aguilar de Campos ²⁰.

El segundo tipo de portada es empleada, quizá con carácter exclusivo, en las fachadas principales de los alcázares o palacios individualizados, y se compone de vano adintelado con dovelas sobre las que se ven decoraciones y una o dos ventanas: fachadas del Mexuar, del palacio o Cuarto de Comares, Generalife y del Peinador Bajo, dentro de la Alhambra. Este mismo esquema, aunque con algunas variantes, pasa a los palacios mudéjares de Tordesillas, Astudillo y del Alcázar de Sevilla, todas ellas dentro de un patio o compás.

El deseo de magnificar un edificio urbano mediante la aplicación en sus fachadas de los esquemas palatinos descritos enriqueció la arquitectura urbana granadina, dándole un rango o porte aristocrático, como puede verse en la fachada de la mansión nazari, desaparecida en su interior, de la calle Concepción de Granada, y en las atarazanas de Málaga, cuyo arco se ve distinguido por la presencia de escudos de la banda nazari de Muḥammad V. El segundo tipo de portadita tuvo eco en la fachada del Maristán de Granada, fundado también por Muḥammad V; y las dos portadas arquetipos aparecen yuxtapuestas, una a continuación de la otra, en la alhóndiga o Casa del Carbón de la capital nazari, expresándose con ello la alta estimación que la sociedad granadina sentía hacia las construcciones públicas y, en último extremo, el éxito alcanzado por la entrada triunfal o de aparato, que en Granada adopta el estilo de un pseudoiwán persa.

La categoría triunfal de todas estas portadas nazaries residía, en el mayor número de casos, en la monumentalidad, que de la mano de los almohades se instaló en Granada, y en las inscripciones conmemorativas añadidas, pues el esquema de superposición de arco y dintel, nacido como simple esquema funcional en la arquitectura romana, viene de las puertas ziries granadinas —puertas de los Pesos y de Monaita— abiertas en la muralla de la llamada alcazaba *qadima*, sin grandes alardes constructivos o decorativos, lo que se puede ver también en la puerta vieja de la alcazaba de la Alhambra (s. XIII).

²⁰ B. Pavón Maldonado, *Guadalajara medieval. Arte y arqueología árabe y mudéjar*, Madrid, 1985, pp. 35-43.

II. EMBLEMAS

El traspaso de portadas nazaries a palacios e iglesias mudéjares de Castilla y Andalucía por la vía de los mudéjares puede interpretarse como un hecho natural en una sociedad cosmopolita de grandes ambigüedades en el orden político, religioso y cultural, matizadas en lo que al arte se refiere, y desde el siglo XII, por signos visibles de arabismo. Sin embargo, no se puede olvidar en este apartado de amistosos intercambios artísticos, que los soberanos que auspician las construcciones mudéjares son los mismos que pelean en los campos de batalla contra los reyes del Islam. ¿En qué grado ese clima de competitividad o emulación está reflejado en los palacios castellanos-andaluces de la cristiandad? Es evidente que tras la erección de la puerta de la Justicia de la Alhambra por Yūsuf para evocar triunfos, reales o ficticios, sobre el enemigo Alfonso XI, al que Ibn Yāyāb

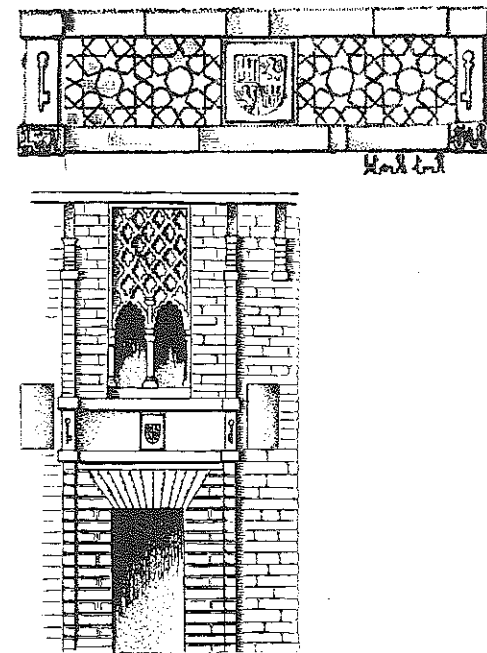


FIG. 5.—Tordesillas. Portada principal del palacio mudéjar y restitución del recuadro de las llaves.

llama *Alfun's, el maldito*, éste gana a aquél la batalla del Salado (1340) y funda en Tordesillas, para conmemorar tal acontecimiento, un magnífico palacio mudéjar, en el que, entre otros atributos artísticos islámicos, figuran, en la portada alcazareña, sendas llaves más dos lápidas que recuerdan el hecho de armas con las palabras «Palea Benamarín»²¹. Las llaves de Tordesillas replican con aviesa intención a la llave representada antes en la granadina puerta de la Justicia de la Alhambra?

Un caso diferente sería el del palacio mudéjar del rey don Pedro, del alcázar sevillano. Este soberano cuando manda construir esa mansión vive en paz y armonía con Muḥammad V. No voy a entrar en la valoración de estos palacios mudéjares en sus aspectos arquitectónico, ornamental e incluso simbólico, lo que nos llevaría a repetir cuanto se ha dicho de los palacios de la Alhambra. Es claro que la *qubba* está representada lo mismo en Tordesillas —«Capilla Dorada»— que en Sevilla —«Salón de Embajadores»—. Interesa más ahora, enlazando con los emblemas de la Alhambra, los escudos, algunos borrados o semiborrados, de los palacios y fortalezas cristianas del siglo XIV.

Las construcciones palatinas o militares de Alfonso XI van siempre rubricadas con castillos y leones heráldicos acompañados de las dos llaves: palacio de Tordesillas y fortalezas de Alcalá la Real, ganadas a los moros por este monarca, y de Alcalá de Guadaíra. Las dos Alcalá tuvieron desde entonces, al igual que ocurrió con Gibraltar, por enseña de la ciudad, castillos, leones y una o dos llaves. Pasando a las construcciones del rey don Pedro, por él levantadas o habitadas, en ellas se repite por todas partes el escudo de la Orden de la Banda —faja en diagonal con cabezas de leones a los extremos—, fundada o reanimada por Alfonso XI para su ejército en el año 1334; escudo que paradójicamente no aparece, así lo creo, en los edificios de este monarca. Se ha repetido que este emblema, que está en la *qubba* o sala de Justicia del Alcázar de Sevilla —junto al patio almohade del Yeso— fecha a esta construcción dentro del reinado de Alfonso XI. Igual podía decirse de una de las torres de Alcalá de Guadaíra, donde se ve el mismo emblema de la Orden.

²¹ Leopoldo Torres Balbás, «El baño de doña Leonor de Guzmán en el palacio de Tordesillas», en *AL-ANDALUS*, XXIV, 1959, pp. 409-425.

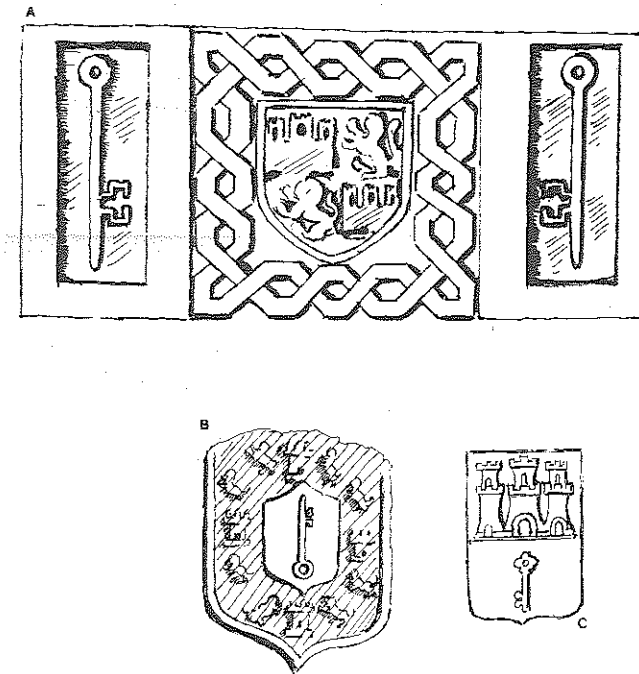


FIG. 6.—Emblemas castellanos con la llave añadida. A, de puerta de Alcalá de Guadaíra; B, de Alcalá la Real; C, de Gibraltar.

Dentro del palacio sevillano de don Pedro, a veces consta el escudo de la banda sin las cabezas leoninas, como fue representado en las paredes de los palacios de la Alhambra fundados o renovados por Muḥammad V. Esta coincidencia de escudos de la banda en la Alhambra y en las residencias de don Pedro fue tratada y explicada por mí en trabajos anteriores²², tomando como punto principal de

²² «Escudos y reyes», pp. 179-197; y «Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los palacios de don Pedro y de Muḥammad V», en *AL-ANDALUS*, XXXVII, 1972, pp. 229-232.

Últimamente Antonio Fernández-Puertas, apoyándose en un cambio de *kunya* verificado, según él, durante la Edad Media, en la techumbre del Peinador, en donde aparece el escudo de la banda, ha pensado que este escudo es anterior a Muḥammad V, pese a que tanto el emblema como la decoración que le rodea sean propias del arte de la segunda mitad del siglo XIV y de que el escudo siga sin verse en construcciones anteriores a dicho monarca («En torno a la cronología de la torre de Abū-l-Ḥaṣṣāy», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, Granada, 1977, pp. 76-84).

apoyo las pinturas del cupulín central de la Sala de la Justicia de la Alhambra, en que están pintados diez personajes o próceres musulmanes con espada, sentados y en actitudes de animado diálogo. Pienso que estos personajes están en junta o tertulia, junto o dentro de la *qubba* —sala central—. ¿Se puede decir que los diez musulmanes están formando *qubba*? La acepción arquitectónica de *qubba* pasa a tener significado de junta o tertulia secreta de élite. A los extremos de la pintura se representaron dos escudos de la Orden de la Banda de Alfonso XI o de Pedro I, y van custodiados por pareja de leones sentados. El clisé heráldico de leones rampantes cristianos se ha roto en ellos. ¿Serán leones guardianes o custodios nazaries, parientes de los de piedra del Partal o de los aludidos en los poemas epigráficos de las paredes alhambrenas?

La relación entre escudo de la banda cristiana y escudo de la banda nazari la explicaba de la siguiente manera: por los servicios prestados al rey don Pedro en los campos de batalla, Muḥammad V, que recuperó el trono de Granada con la ayuda de ese soberano, recibe de éste la enseña de la Orden de la Banda. ¿Le nombra caballero de la Orden? Cesión o investidura que puede estar significada en las pinturas del cupulín de la Sala de la Justicia. A continuación Muḥammad V hace uso en sus palacios de la Banda recibida, eliminando las cabezas de leones y añadiendo sobre la faja en diagonal el lema «sólo Dios es vencedor» que venían empleando sus ascendientes. Todas las construcciones que enseñen este nuevo escudo nazari serán del segundo reinado de Muḥammad V y de tiempos posteriores, no anteriores a ese reinado. Efectivamente, toda la Alhambra de Muḥammad V y de tiempos posteriores está señalada con el emblema, incluidos la Torre del Peinador, que este soberano renovó de arriba a abajo, la portada, aludida antes, de las atarazanas de Málaga, la entrada de la puerta principal del castillo de Moclín, donde el escudete aparecía hace años junto a una llave ya desaparecida, y el palacio granadino de Cetti Meriem, cuya portadita de yeso está en el Museo Arqueológico de Granada. Normalmente, la presencia de la banda nazari es acompañada de ornamentos florales pseudonaturalistas, que imitan la decoración naturalista de los palacios toledanos y andaluces del reinado de don Pedro I.

Pasando al reinado de Enrique II, este monarca ordena cons-

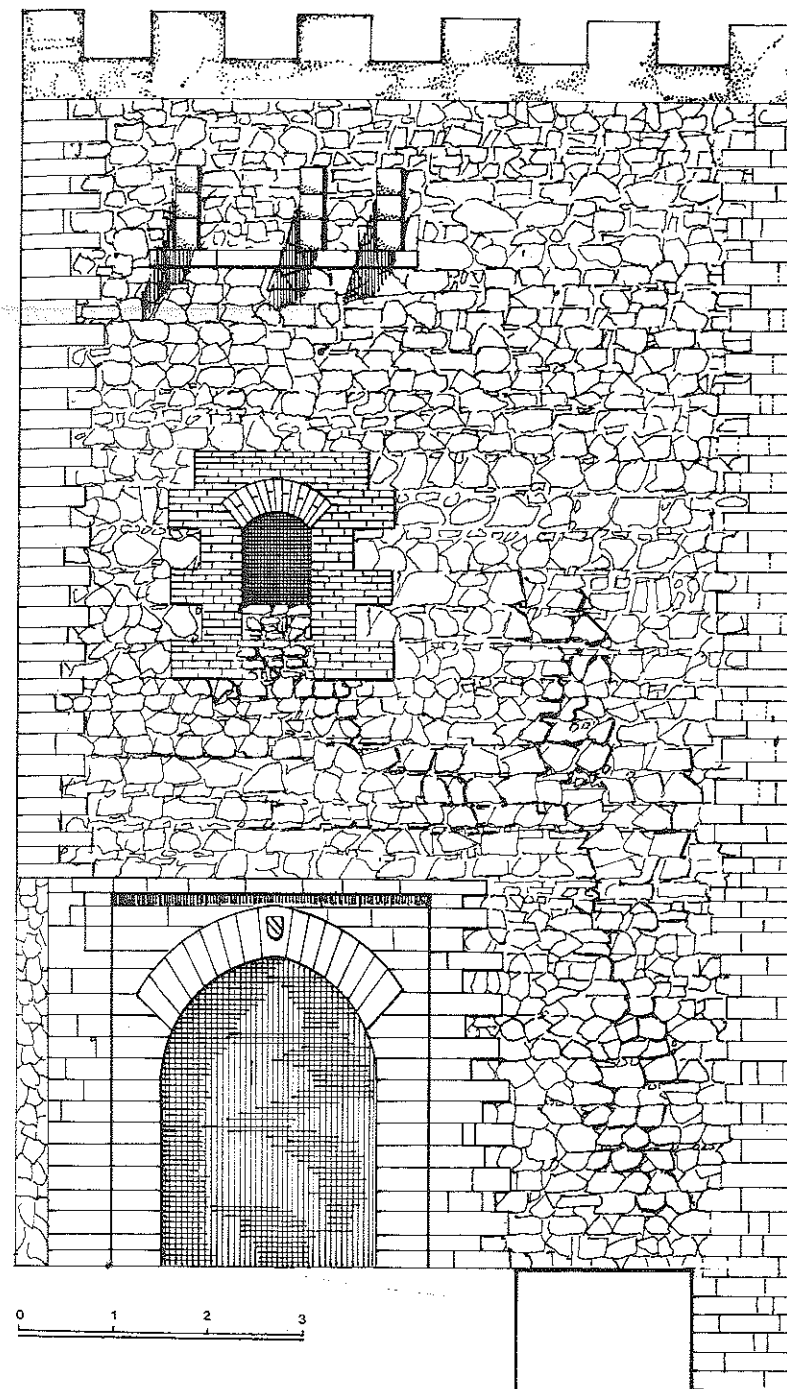


FIG. 7.—Moclín. Puerta-torre principal, con el escudo de la banda, de la fortaleza.

truir la *qubba* o Capilla Real en medio de la Mezquita Mayor de Córdoba, ideada para dar sepultura a los restos mortales de su padre, Alfonso XI. En esta ocasión no fueron empleados ni el escudo de la Orden de la Banda ni las llaves de su padre. Se emplean los castillos y leones tradicionales, con la novedad de que estos últimos van coronados. Y ello pese a que, como es sabido, Enrique II nombró a Pedro López de Ayala alférez mayor de la Orden de la Banda. La Capilla Real nos enseña, esculpidas en las yeserías, manos cerradas junto a tallo o motivo floral, semejantes a las manos de la Alhambra (Sala de las Dos Hermanas y fachada del Peinador Bajo) y del patio de Doncellas del alcázar sevillano, derivando todas ellas de las manos de yeserías de las Huelgas de Burgos, de El Tránsito de Toledo y de las ricas mansiones toledanas y andaluzas de estilo mudéjar del reinado del rey don Pedro (palacio de Fuensalida de Toledo y palacio de los

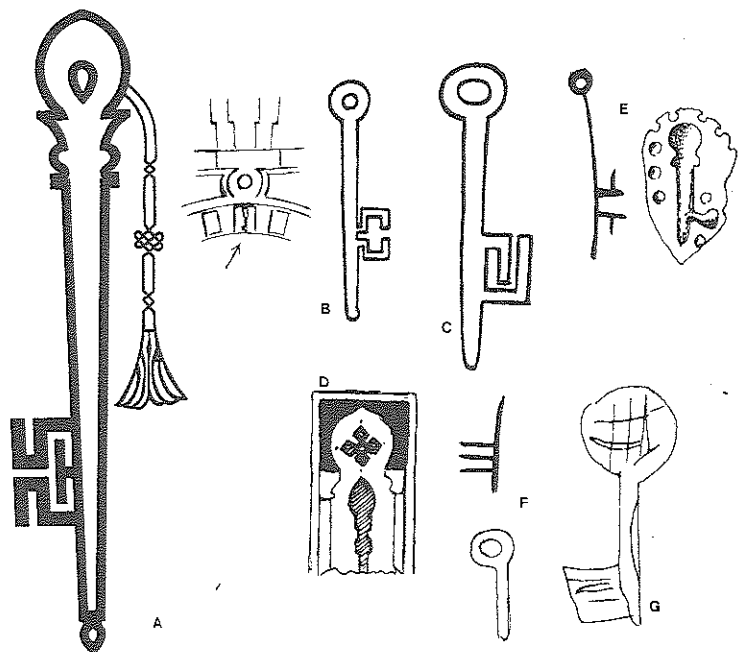


FIG. 8.—Llaves. A, de la puerta de la Justicia de la Alhambra; A-I, de la puerta de Siete Suelos de la Alhambra; B, de Alcalá de Guadaíra; C, de la puerta del Cristo, alcazaba de Málaga; D, de puerta del Generalife; E, de cerámica de Paterna; F, de cerámica de Talavera; G, de cerámica del Instituto Valencia de Don Juan.

Córdoba de Ecija) ¿Se trata de la *higa* —mano cerrada— popularizada en la España cristiana como talismán protector del mal de ojo?

Haciendo un inventario de los edificios, nazaries o mudéjares, que llevan como signo o emblema una o dos llaves, tenemos, de la parte nazari, las puertas exteriores de la muralla de la Alhambra: Justicia; Siete Suelos y del Vino; y las interiores del Generalife y del palacio desaparecido de Abencerrajes²³. A juzgar por las dovelas claves, ligeramente rehundidas, de las puertas de las Armas y del Arrabal, sus arcos pudieron llevar una llave estampada en estuco o hecha con barro vidriados, como la del Generalife. Es decir, todas las puertas exteriores de la Alhambra llevaron una llave encima de los arcos, y las interiores, las de los palacios individualizados, debieron también llevarla. Se sigue viendo llave en la puerta del Cristo de la alcazaba de Málaga y, según Guillén Robles, más de una había en la puerta de Granada del recinto más interior de esta fortaleza. Torres Balbás probó que en la alcazaba de Gibraltar había puertas con llave²⁴. Y este mismo autor y Gómez-Moreno hablan de una llave al referirse a la puerta aludida de la fortaleza de Moclin. La llave granadina pasó a ilustrar multitud de vasijas cerámicas mudéjares, imitando probablemente otras muchas nazaries. En el Museo Arqueológico de la Alhambra, una tinaja tiene friso con manos y antebrazos estampados en el barro, viéndose dentro de los últimos una llave. La conjunción mano, antebrazo y llave consta en la puerta de la Justicia de la Alhambra y en las puertas de acceso del Generalife y del palacio de Abencerrajes. Pienso que la llave aparecía en otras fortalezas granadinas que han desaparecido.

De la parte cristiana, vimos llaves en Tordesillas, Alcalá de Guadaíra y Alcalá la Real, que asociábamos al reinado de Alfonso XI. El escudo de Loja, acuñado tras de su conquista cristiana, enseña una llave colgada de una cadena, tendida sobre un puente que tiene encima una torre o castillo. La sillería baja de la catedral de Toledo,

²³ Echeverría (*Paseos*, t. II, Paseo XVI) vio en este palacio restos de inscripciones y ornamentos con una llave, una mano y el letrero «Ley de Dios, los moros la observan» y «sólo Dios vence» (véase B. Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, I, 1975, pp. 35-50).

²⁴ Leopoldo Torres Balbás, «Gibraltar, llave y guarda de España», en *AL-ANDALUS*, VII, 1942, pp. 168-216.

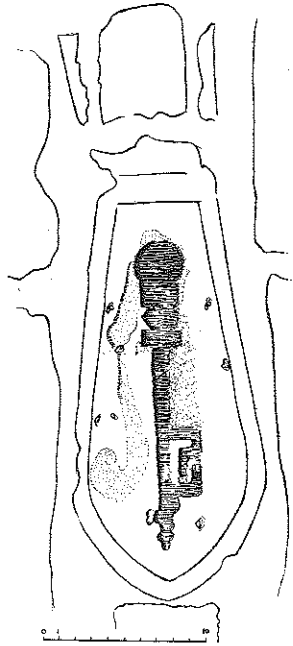


FIG. 9.—Generalife de Granada: mano, antebrazo y llave con borla de la puerta de un patio de acceso.

obra del escultor Rodrigo Alemán, recoge en magníficos relieves la conquista por Fernando el Católico de varias plazas o ciudades nazaríes, incluida Granada. En la mayoría de tales representaciones se ve a los alcaides árabes cediendo, en un acto simbólico, la llave al Rey Católico.

Estas llaves nazaríes —no aparecen en puertas granadinas anteriores al reino nazarí— simbolizaban a la ciudad, la ciudadela o el *qasr* y conllevan el significado de posesión. Toda llave asociada a una mano con su antebrazo tenía el significado de que ciudad, ciudadela o palacio tenía o gozaba de protección divina, o de Allāh, haciéndose distinción entre la mano con antebrazo, símbolo de protección ultraterrestre, y la mano exenta, que equivalía a talismán que preservaba del mal de ojo o de ángeles malignos. Aunque para el pueblo ambas formas de manos pudieran tener un mismo significado.

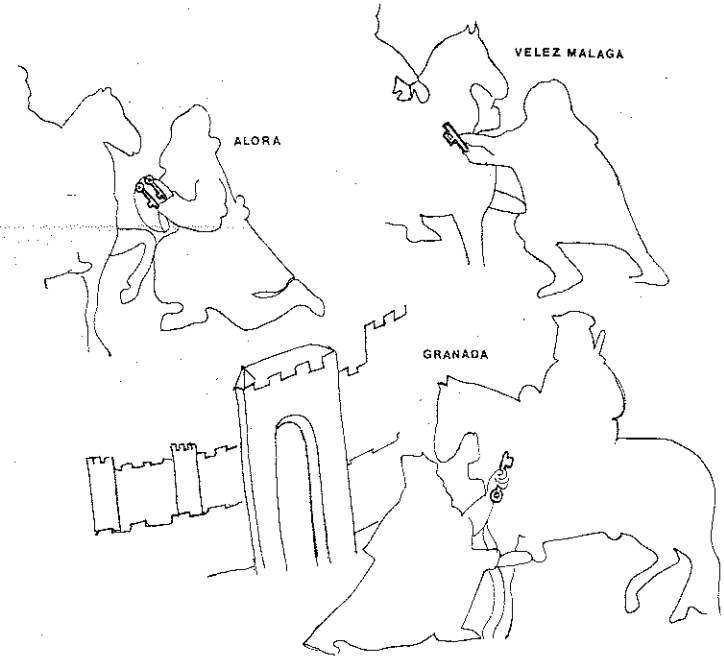


FIG. 10.—Sillería baja de la Catedral de Toledo. Tres aspectos de la toma de ciudades granadinas por Fernando el Católico, según los relieves de Rodrigo Alemán (s. xv).

Curiosamente, algunos guerreros de las pinturas del Partal de la Alhambra tienen escudo con borlas y una especie de llave algo deteriorada y, en las pinturas murales de Barcelona donde es representada la conquista de Mallorca, un moro tiene escudo con una mano pintada. La Batalla de la Higuera, representada en la Sala de las Batallas de El Escorial, ofrece, entre las numerosas banderas de los ejércitos moros, algunas con manos, dos y ligeramente curvadas, y una estrella de ocho puntas en medio. Estas manos, ¿simbolizan la plegaria del orante que demanda protección divina?

Como la llave o las llaves debieron darse en bastantes ciudades y fortalezas nazaríes, las de las construcciones de Alfonso XI simbolizarían plazas granadinas conquistadas o arrebatadas a Yūsuf I, como la de Tarifa y la de *Qal'at Banī Sa'īd* o de Ben Zayde —Alcalá la Real—. Alfonso XI tomaba posesión de una plaza o *madīna* a través

del simbólico acto de cesión de llaves, que luego eran estampadas en sus palacios o fortalezas como adición al escudo real de la corona. En Tordesillas ahora se ven las dos llaves, a uno y otro lado de un friso roto con decoración de lazos de ocho zafates. El friso debió tener en medio un escudo de piedra con castillos y leones, con lo que obteníamos la misma estampa heráldica de Alcalá de Guadaíra.

La incorporación de una o dos llaves al escudo real castellano no prosperó en el reinado de don Pedro, quien, como vimos, adopta como emblema complemento la banda. ¿Desestimó este último soberano las llaves de su padre por la buena amistad que le unía a Muhammad V? ¿Desestimó Enrique II el escudo de la banda por haberlo llevado antes su hermanastro y enemigo don Pedro? En materia heráldica, los signos representan actos o hechos históricos, no son meros datos decorativos.

De ser aceptado el emblema de castillos y leones más dos llaves del palacio de Tordesillas, tendríamos un dato más y prácticamente definitivo, aparte del escudo de doña Leonor de Guzmán representado en los baños del palacio, para situar éste, en su integridad arquitectónica y ornamental, en el reinado de Alfonso XI, concurrendo en su erección y ornato mudéjares de Sevilla y Toledo²⁵. Según la *Crónica* de don Pedro, escrita por Pero López de Ayala, este monarca habitó el palacio junto con su amante doña María de Padilla, como antes lo habitara la amante de Alfonso XI, pero no consta que don Pedro lo renovara o ampliara. Desafortunadamente los escudetes de las dependencias están borrados. Hay en estos palacios un murmullo profano de harem a la moda granadina: monarcas con consorte legalizada y amante o amantes con palacios a la usanza moruna. El simbólico palacio o castillo del amor representado en los cupulines de la Sala de la Justicia de la Alhambra es como un harem a lo occidental, pues en él, ante sus puertas, dialogan un prócer musulmán y una doncella cristiana, seguida de cortejo femenino. Hay momentos en el siglo XIV en que no sé sabé dónde termina lo islámico y empieza lo cristiano, y viceversa. Se dan meses y años de tregua en los que las armas de la Reconquista se ablandan o callan para dejar paso a idílicas batallas de amor entre moros y cristianos. En éstas parecen entre-

²⁵ Torres Balbás, «El baño»; y Pavón Maldonado, *Arte toledano*, pp. 141-156.

lazarse escenas cortesanas occidentales y enigmática simbología inspiradora de obras como la arqueta bizantina de Troyes (s. X-XI), en la que, como en las pinturas de la Sala de la Justicia, vemos castillete simbólico con damas dentro, esperando o dando la bienvenida a dos jinetes ataviados como guerreros emperadores, dispuestos, lanza en ristre, a dar caza a invisibles presas, que serían objetos trofeos con que ganarse el beneplácito de las moradoras del castillo.

En el caso de Loja, la llave deberá tener otro significado, probablemente relacionado con esta frase que es atribuida a Fernando el Católico: «E yo, visto la cibdad ser tan fuerte e de las mas principales de todo el reyno puerta y guarda y llave de aquell...». La expresión «fortaleza, puerta, guarda y llave» se haría habitual entre los ejércitos cristianos y de fácil aplicación a plazas fronterizas y próximas a Granada, como Moclín, Alcalá la Real y Loja. La idea de posesión de una ciudad simbolizada en una llave debió ser tan vieja como la vida misma, pero no puede negarse que existe en la Reconquista un ruido y eco de llaves paralelo a la existencia de *madīnas* de murallas, torres y puertas infranqueables, en las que aquéllas encuentran su acomodo más natural.

La llave que Boabdil ofrece a don Fernando, según la estampa de la sillería de la catedral toledana, puede ser, como insinúa Carriazo²⁶, la llave de la ciudad real o la llave símbolo de todo el reino nazari. De todas las maneras, es un verdadero espectáculo releer el pasaje de la toma de Granada de las crónicas de Bernáldez y de Pulgar: «llegado cerca de la Alhambra, salió el rey Muley Baudili —Boabdil— con muchos caballeros, con las llaves en la mano, encima de un caballo... y el Rey moro le besó en el brazo —a don Fernando— y le dió las llaves, e dijo: toma, señor las llaves de tu ciudad, que yo y los que estamos dentro somos tuyos». Y el rey don Fernando «tomó las llaves e dióselas a la reyna y la Reyna se las dió al príncipe —don Juan— y el príncipe se las dió al conde de Tendilla».

La mano —jamsa— o mano de Fátima

La Alhambra del siglo XIV era una ciudad palatina —una *Madīnat al-Zahrā'* a escala reducida— en la que proliferaba la *qubba*, que

²⁶ J. de Mata Carriazo, «Los relieves de la Guerra de Granada en el coro bajo de Toledo», en *Archivo Español de Arte y Arqueología* n.º VII, 1927, pp. 19-70.

marcaba con su singular ubicación y excelencias artísticas un orden en el conglomerado de jardines, pabellones y pórticos que se fueron acumulando de este a oeste de la *madina* o *almudayna*. En ésta residía la cabeza y el corazón del Islam hispánico, el trono, el *al-Mulk*. De ahí la necesidad de protegerla con recias murallas y elevadas torres y puertas. Los nazaries tenían dos clases de enemigos: Satán, el enemigo espiritual —el «Apedreado de Allāh», según rezan las inscripciones monumentales—, y el infiel, los cristianos de la frontera. «Os escribimos desde Granada, Dios vele por ella», «Os escribimos desde la Alhambra, Allāh rija sus destinos», dicen los encabezamientos de las cartas diplomáticas que los soberanos nazaries cursaban a los reyes catalano-aragoneses y a los sultanes del Norte de Africa.

La Alhambra, enclavada en la *Sabika*, pedestal del trono de raro y difícil acceso, protegía sus puertas con barbacanas, buhardas, rastriillos y zigzagueantes accesos —puertas con planta acodada— que los cristianos copiaron, dada su efectividad defensiva, para sus fortalezas, a cambio de esos otros órganos defensivos occidentales introducidos en Granada. La barbacana era una realidad lo mismo en la Alhambra que en la ciudad, según consta en todas las reproducciones medievales que nos han llegado: las *Cantigas*, batalla de La Higuera y relieves de la sillería baja de la Catedral de Toledo. Pero en el subconsciente de los granadinos, alimentado por sus viejas creencias religiosas y de otro signo, primaba, como símbolo de protección urbana, una mano con antebrazo —encarnación abstracta de la divinidad— que aparecía en muchas de las puertas de la Alhambra y de los palacios individualizados.

En los siglos XIII y XIV, esas manos o la mano exenta —*jamsa*— eran signos o símbolos tan habituales como los vocablos *baraka* y *al-Mulk*, por no decir como la Cruz para los cristianos. La mano derecha o la mano izquierda, lo mismo daba; ambas encerraban idéntico significado. La mano exenta liberaba del mal de ojo, la mano con antebrazo implicaba protección divina. El pueblo pudo ver en ambas una interpretación única. La acción profiláctica de la primera radicaba en el número 5 —*jamsa*—.

La mano ha tenido una abundante literatura interpretativa; sobre ella han sido manejados diversos significados, impuestos por la cultura occidental y la semítica. La realidad es que, como símbolo, la mano

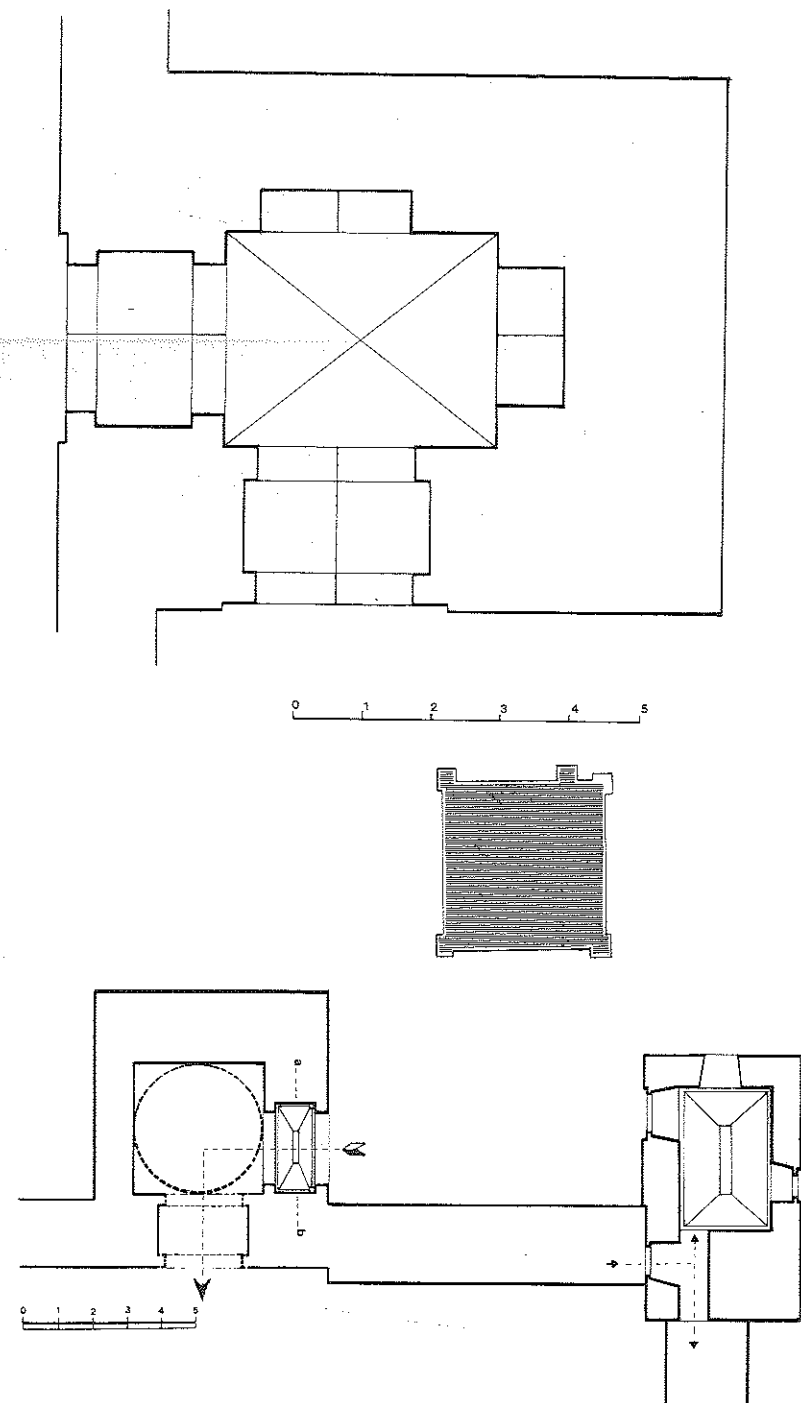


Fig. 11.—A) Puerta en codo de la fortaleza de Moclín (Granada); B) Puerta en codo y torre de la fortaleza de Alora (Málaga).

pasó a ambas culturas de la vieja civilización mediterránea, donde se la tenía como talismán liberador de los malos espíritus. Tales creencias están vigentes hoy en día en el Oriente islámico y, principalmente, en el Norte de Africa, en donde las artes industriales la han divulgado, quizá excesivamente. Como signos astrales o medicinales que liberan del mal, aparecen estampadas en las paredes de santuarios o en el interior de hábitats marroquíes y tunecinos²⁷. Y en España, hasta el siglo XVIII, se popularizó la mano cerrada —*higa*— o el número 5 a través de joyas de cinco gotas o perlas, costumbres que lograron penetrar en el ámbito de las clases más pudientes, como nos lo dan a entender las representaciones pictóricas²⁸. Casas de judíos y de árabes de Jerusalén enseñan, pintadas en sus puertas, manos o figuras puntiagudas, a veces con el nombre de Allāh escrito a su lado, costumbre muy difundida en el Norte de Africa, muchas de cuyas casas tienen puertas de madera con goznes en forma de manos.

Para el mundo islámico han sido manejadas estas interpretaciones de la mano:

1. Emblema de hospitalidad y generosidad.
2. Símbolo de los cinco preceptos del Islam.
3. La *yad* hebrea, la mano (de Dios), símbolo del poder y de la Providencia.
4. Talismán contra el mal de ojo. Es sabido que los moriscos granadinos llevaban pequeñas manos de metal pendientes del cuello, como símbolos profilácticos de protección. Manillas que se introducían a veces en los herces de los moriscos²⁹. Esta interpretación puede tener un

²⁷ J.-C. Musso, *Dépôts rituels des Sanctuaires ruraux de la Grande Kabylie*, París, 1971; y Louis André, *Tunisie du Sud. Ksars et villages de Crêtes*, París, 1975, pp. 122-123.

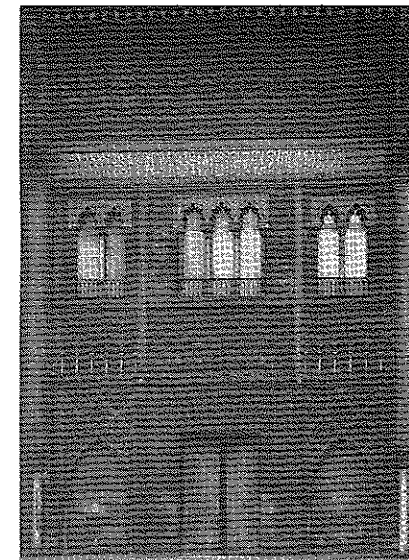
²⁸ Antonio Cea Gutiérrez, *Antropología regional, reflejada en las joyas de la Sierra de Francia y Candelario (Salamanca). Siglos XV al XX*. (Tesis en prensa.)

²⁹ Ana Labarta, «Procesos contra moriscos valencianos», en *AL-QANTARA*, I, 1980, pp. 129-137; y «Supersticiones moriscas», en *Awraq*, 5 y 6, 1982, pp. 166-169. No conviene olvidar la mano con antebrazo dibujado en los enlucidos de la muralla del Albaicín que describe Gómez-Moreno en su *Guía de Granada* (pp. 491-492), semejante —dice este autor— a la mano de la Puerta de la Justicia de la Alhambra.

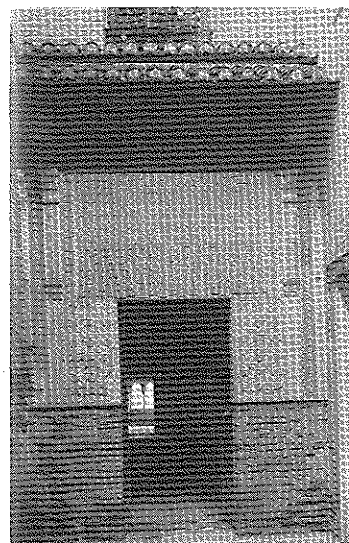
Entre otros trabajos dedicados a la mano y que se ocupan de ella, véase E. Doutté, *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, 1909; y *Encyclopédie de l'Islam*, 2.^a ed., Leiden-París, 1978, t. IV, pp. 1041-1042.



a)



b)

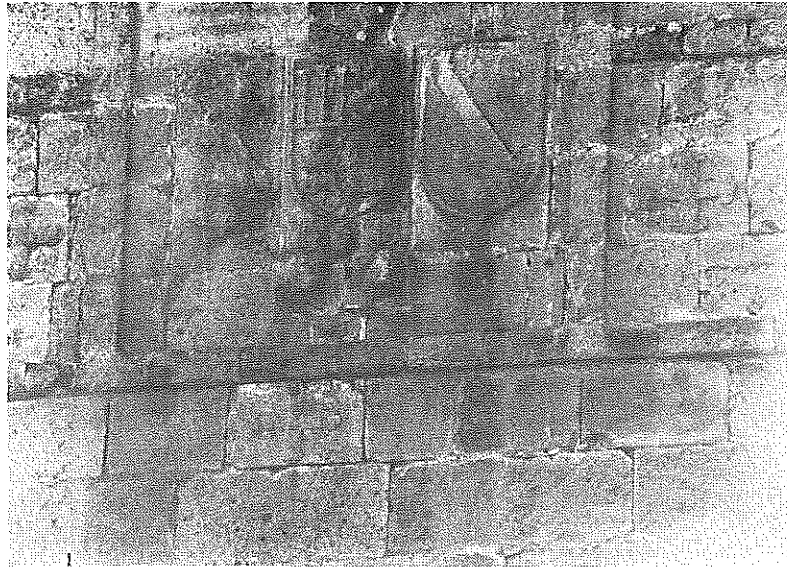


c)

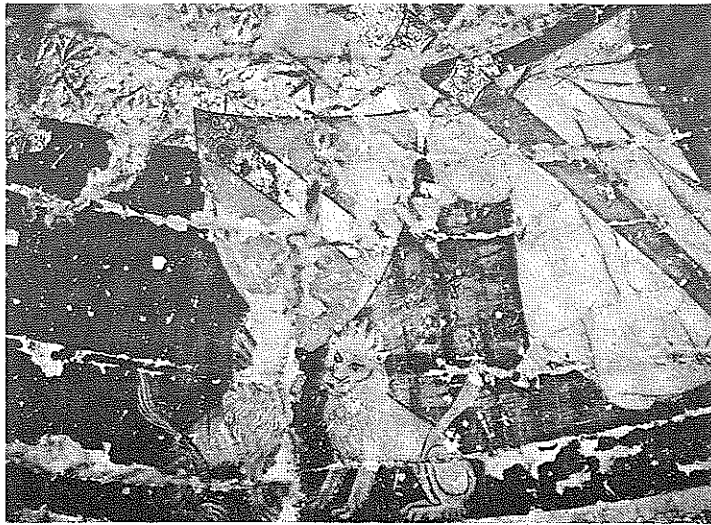


d)

Puertas nazaries y mudéjar. a) Puerta del Vino (Alhambra); b) Portada del palacio mudéjar del rey don Pedro, Alcázar de Sevilla; c) portada del Mexuar (Alhambra); d) portada del Generalife (Granada).

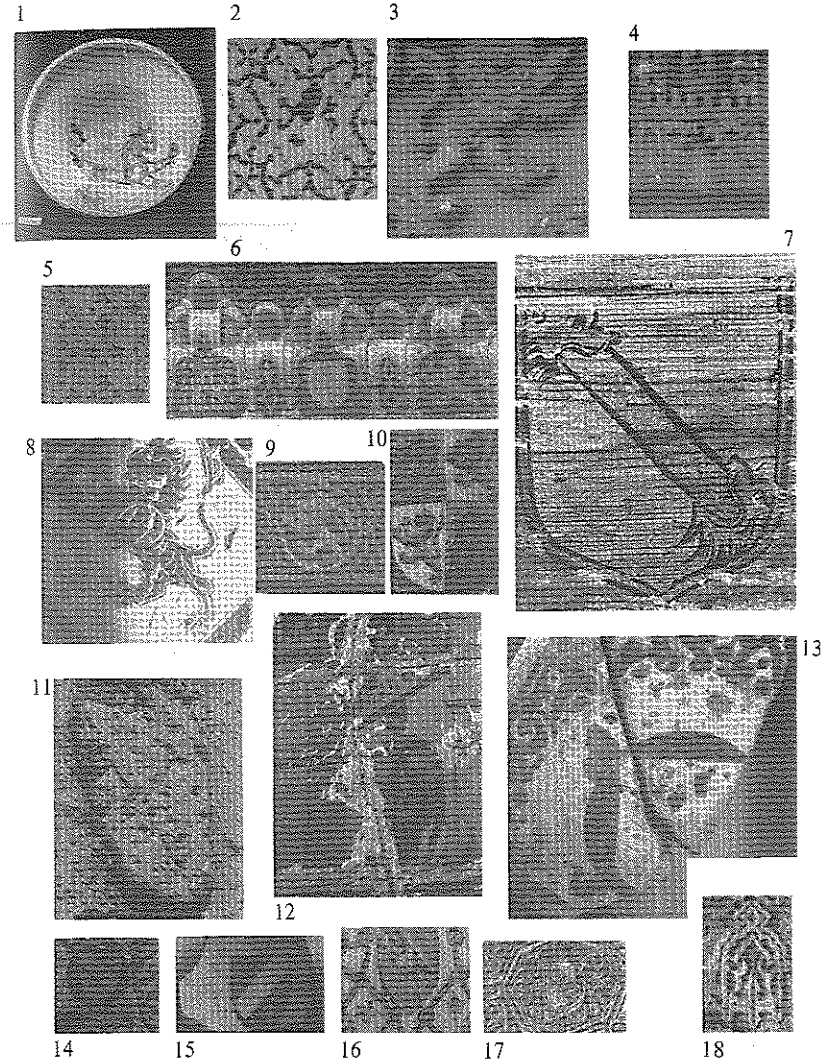


a)



b)

a) Escudo de la Orden de la Banda, pintura del cupulín central de la Sala de la Justicia (Alhambra); b) escudos de la Orden de la Banda. Alcalá de Guadaíra (Sevilla).

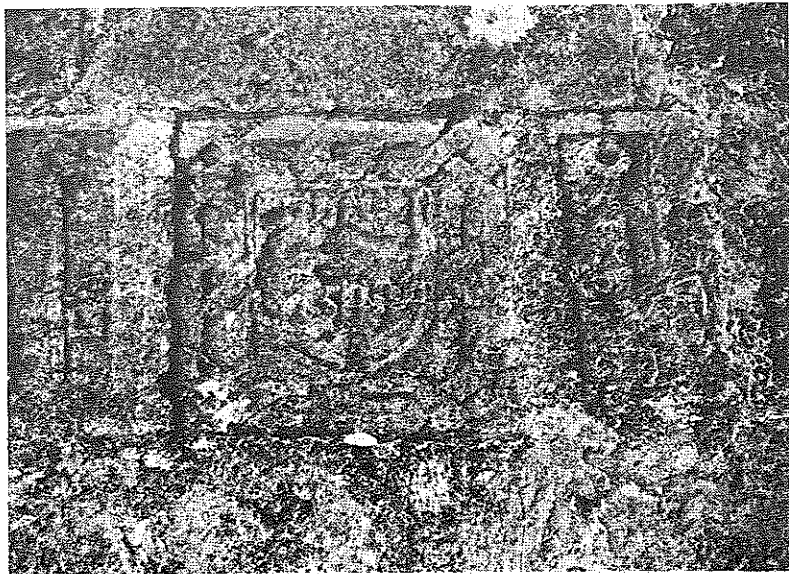


Escudos nazaries y cristianos. 1, plato de la Alhambra; 2, de zócalos pintados del Patio del Harem (Alhambra); 3, 4, de la fachada del palacio mudéjar del rey don Pedro (Alcázar de Sevilla); 5, del palacio mudéjar de Tordesillas (Valladolid); 6, de habitaciones contiguas a la *qubba* o Salón de Embajadores del palacio mudéjar (Alcázar de Sevilla); 7, tabica del palacio mudéjar de Astudillo (Palencia); 8, pintura mural mudéjar del Alcázar de Sevilla; 9 y 10, de la Capilla Real de Enrique II (Mezquita Mayor de Córdoba); 11, del castillo de Moclin; 12, detalle de las pinturas del cupulín de la izquierda (Sala de la Justicia de la Alhambra); 13, de «vaso vidriado y dorado nazari» (Museo Arqueológico de la Alhambra); 14, de solería del Salón de Comares, Alhambra; 15, de cerámica de la Alhambra; 16, del «azulejo» de Fortuny; 17, yesería de la torre de las Infantas; 18, de yesos del palacio de los Abencerrajes, Alhambra.



a)

b)



a) Llave de la Puerta del Cristo, Alcazaba de Málaga; b) escudo de Castilla y León y dos llaves, Alcalá de Guadaíra (Sevilla).

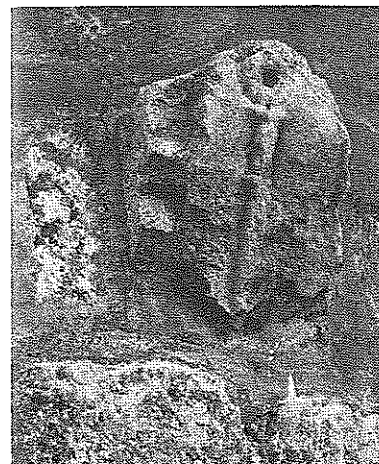
a)



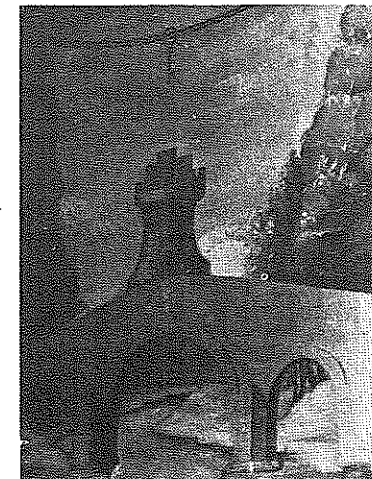
b)



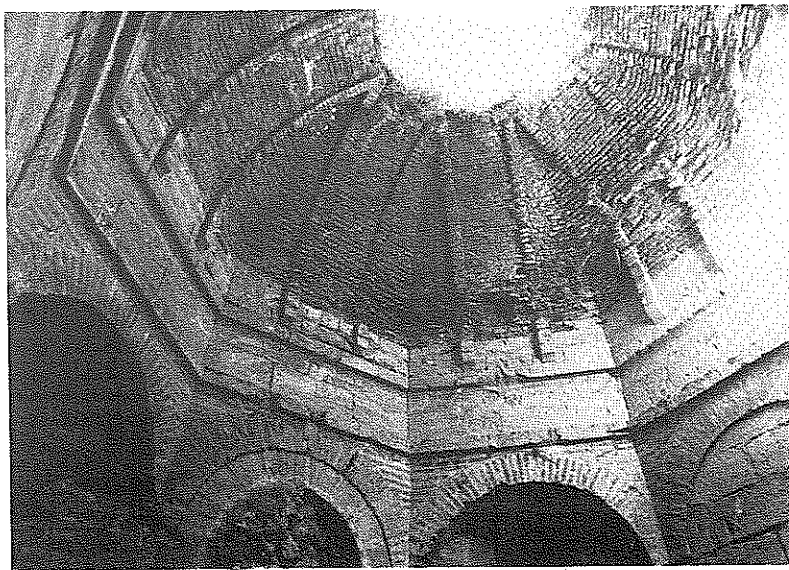
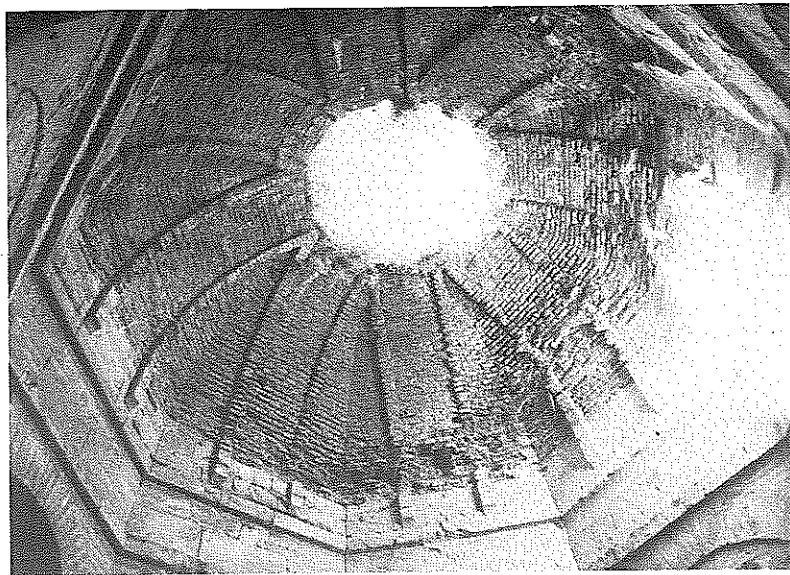
c)



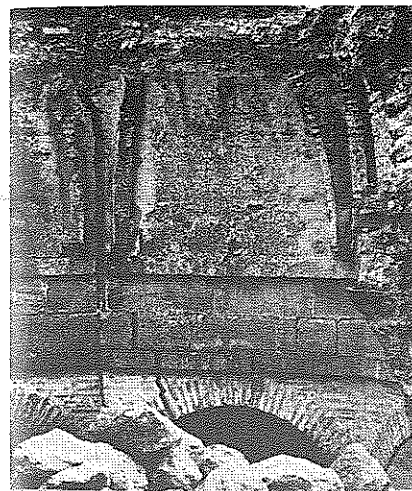
d)



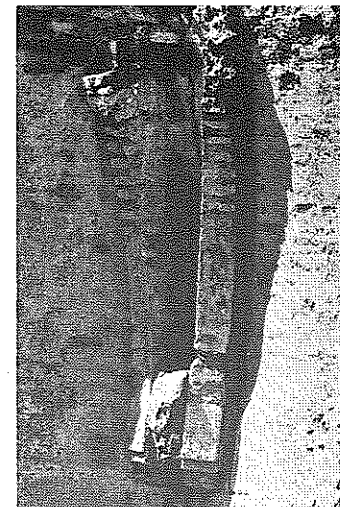
a) Escudo de la banda nazari, Moclín; b) medallón árabe aparecido en Málaga; c) llave de Alcalá la Real; d) escudo de la ciudad de Loja, con la llave.



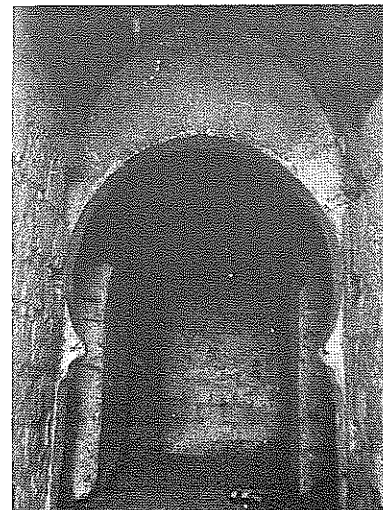
Alcalá de Guadaíra. Bóveda de la Torre de la Cárcel, 1.ª planta.



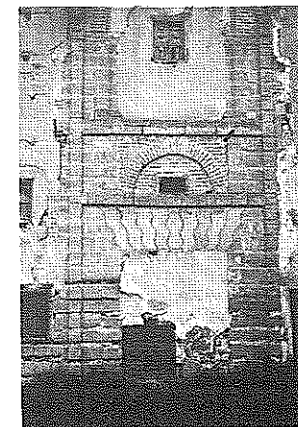
a)



b)

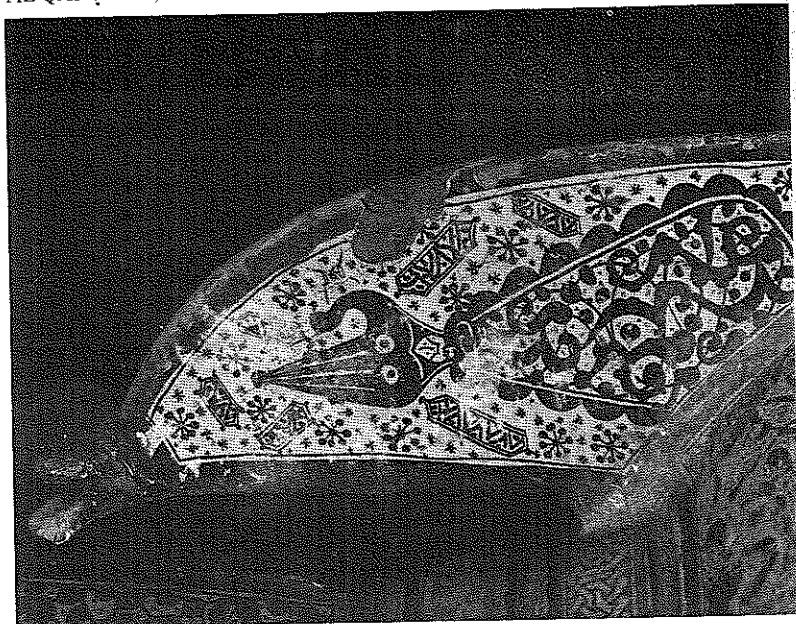


c)



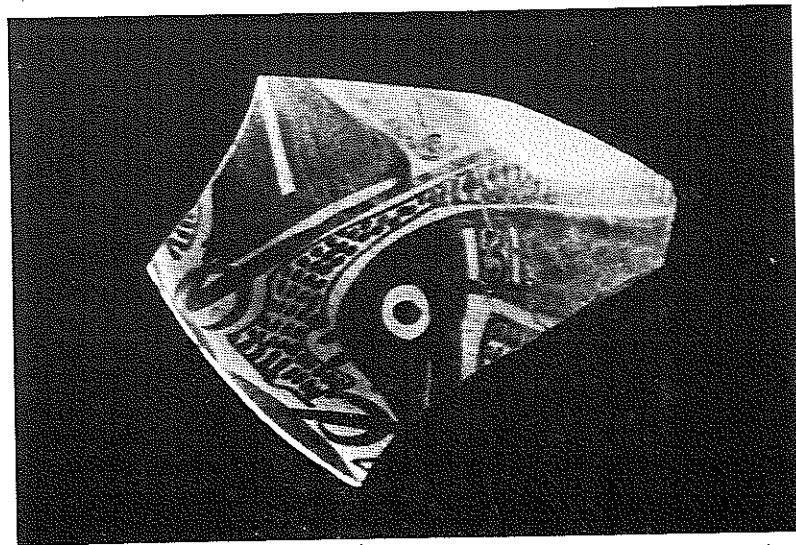
d)

a) y b) detalle de la bóveda de la planta superior, Torre de la Cárcel, Alcalá la Real; c) arco árabe, Alcalá la Real; d) portada del palacio de Doña María de Padilla, Astudillo (Palencia).



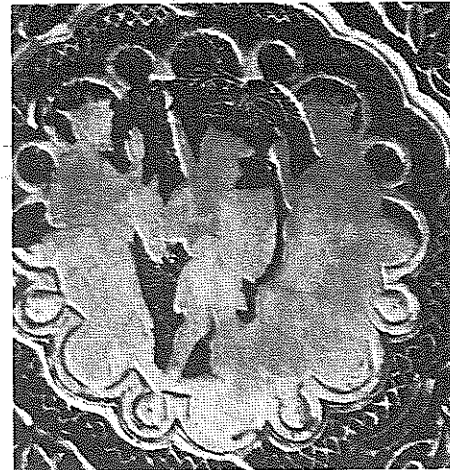
a)

b)

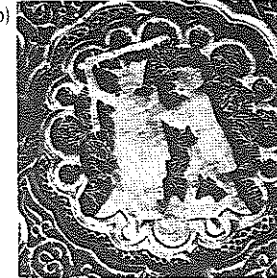


a) Fragmento de cerámica 'abbāsi con representación de cabeza de camello, *Madinat al-Zahrā*; b) Vaso de la Alhambra, detalle (Museo Arqueológico de Madrid).

a)



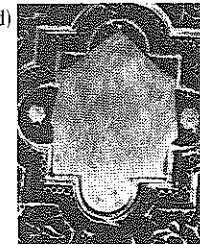
b)



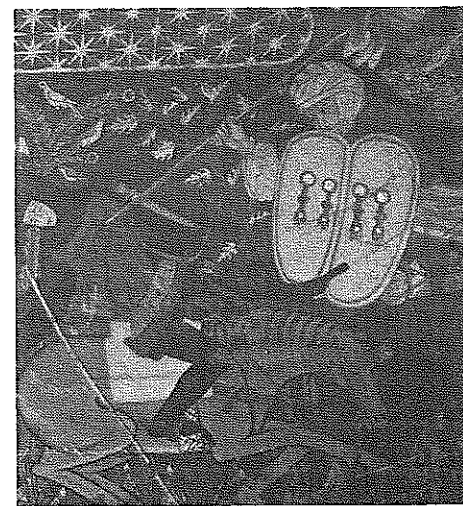
c)



d)



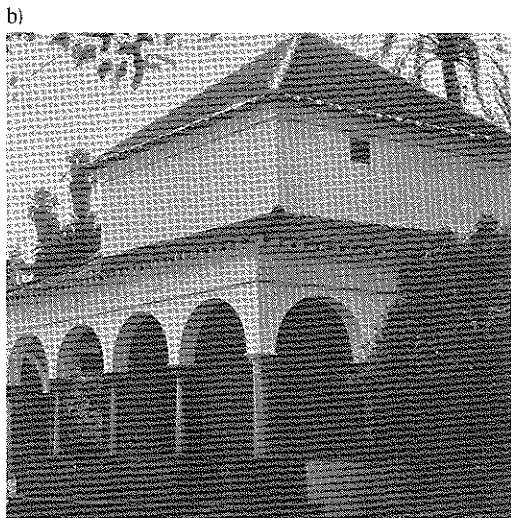
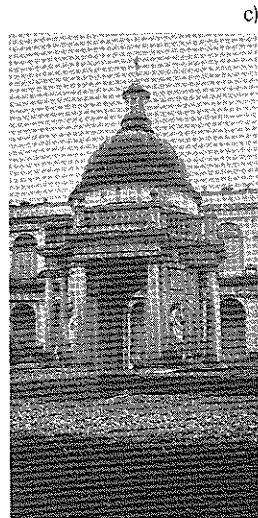
e)



a), b), c), d) Siluetas de escenas caballerescas, palacio mudéjar del Alcázar de Sevilla; e) Guerrero musulmán lanceando a jinete cristiano. Pinturas de la Sala de la Justicia. Alhambra.



a)

a) *Qubbas* del Patio de los Leones (Alhambra); b) «Cenador» de Carlos V, jardines del Alcázar de Sevilla; c) Templete del Patio de los Evangelistas, El Escorial.

c)

firme respaldo en una de las inscripciones de la *qubba* o Sala de Comares de la Alhambra, donde ha sido leído: «Alabanza a Dios único, aparta a Yūsuf de todo daño de mal de ojo con cinco palabras». En el número cinco reside el poder, la mano es el medium.

5. La mano representa a la divinidad o el poder celestial, implicando la idea de protección.

Es posible que la mano tuviera todos esos significados para los hispanomusulmanes, pero los más extendidos serían el 4 y el 5, que no fueron acuñados por los árabes, pues pertenecen al amplio legado cultural y religioso de la Antigüedad. Para los cristianos del siglo XVI, la mano aludía a los cinco preceptos predicados por Mahoma (Diego de Mendoza), o representaba el poder de Dios, considerando a los musulmanes como hijos del demonio, porque llevaban medallones donde iban grabadas una mano y una llave (A. Pedro Guerra de Lorca). Referente a la puerta Valnadú del viejo Madrid, los muchachos la llamaban «puerta del diablo debido a una gran piedra que había en la parte baja de ella con cinco agujeros e impresión o señal de una mano, donde metían los dedos escupiendo en ella porque decían la había puesto allí el diablo» (Jerónimo de Quintana).

La interpretación número 4 tiene palpables documentos probatorios en una mano que dice haber visto J. Herber³⁰ en la villa africana de Cette, la que tenía dentro una figura de ojo, y Ettinghausen³¹ identificó bien como ojos los dos círculos con punto en medio de las manos de los «vasos» nazaríes de Jerez de la Frontera y de Leníngrado, semejantes al ojo de camello representado en un fragmento de cerámica dorada, de estilo 'abbāsī, aparecido en *Madīnat al-Zahrā'*. Como esas manos de los «vasos» granadinos tienen antebrazo y ojos, y éstos se ven también en manos aisladas o cercenadas, podemos pensar que, efectivamente, la mano en general liberaba del mal de ojo. Creo que el documento más importante que da pie para asentar el significado de mal de ojo puede ser una tabla que recoja el mayor número posible de figuras de manos que se han dado en el arte hispanomusulmán. Según ella, la mano-antebrazo con dos ojos se da en un fragmento de cerámica sin vidriar aparecido en Murcia, en azulejos

³⁰ J. Herber, «La main de Fathma», en *Hespéris*, vol. VII, 1927, pp. 209-219.

³¹ «Notes on the Lusterware of Spain», en *Ars Orientalis*, vol. I, 1954, pp. 148-154.



FIG. 12.—1, Puerta de la Justicia (Alhambra); 2, cerámica estampillada (Museo Arqueológico de la Alhambra); 3, cerámica de negro manganoso (Sagunto); 4, cerámica de negro manganoso (Ceuta); 5, de una bandera de la batalla de Higuera; 6, de cerámica de Murcia; 7 y 8, de vasos de la Alhambra (Museo Arqueológico Nacional Madrid); 9, del vaso granadino de Leningrado; 10 y 17, de cerámica de Manises de la capilla de San Jerónimo (convento de la Concepción Francisca, Toledo); 11, de las yeserías del Taller del moro, Toledo; 12, de la pila mudéjar de Camarenilla (Toledo); 13, de tinaja mudéjar de Toledo; 14 y 15, de cerámica mudéjar de Talavera de la Reina (Toledo); 16, cerámica de la Alcazaba de Málaga; 18 y 19, cerámica mudéjar de Paterna; 20, guerrero musulmán con escudo y mano pintada en él (pinturas de la conquista de Mallorca, Barcelona); 21 y 23, cerámica levantina (M. A. B.); 22 y 26, cerámica de la Alcazaba de Málaga; 24, cerámica de Paterna; 25, marca cerámica del Moli del Testar (Paterna); 26, estampillado del castillo de la Mola, Novelda, Alicante (R. Azuar Ruiz).

dorados de la capilla de san Jerónimo, del convento de la Concepción Francisca de Toledo (s. xv), y en una tinaja con decoración estampillada del Museo Arqueológico de la Alhambra; en este ejemplo, dentro del antebrazo hay una llave. Hay casos en que la mano tiene un sólo círculo u ojo, o éste, sólo o en parejas, aparece fuera de la mano, generalmente sobre los dedos índice y pulgar, como se ve en un recipiente cerámico de la alcazaba de Málaga. Lógicamente la mano talismán pudo pasar a ser o desempeñar un papel puramente ornamental en cualquier tipo de recipientes cerámicos, según se ve en la cerámica de Manises y de Paterna, donde la asociación mano-llave hizo bastante fortuna. En Tudela ha aparecido recientemente un plato vidriado con círculo en el interior, acompañado de una serie de manos dispuestas radialmente. En la España musulmana, la mano cerrada —*higa*— tuvo escasa difusión, a juzgar por el arte. Ya vimos esta figura en yeserías mudéjares y de la Alhambra.

Para comprender mejor el significado de las manos hispanomusulmanas, no está de más traer aquí una breve tabla de aquellas interpretaciones más generalizadas que ha tenido la mano en la Antigüedad, ya sea exenta o con antebrazo.

1, Mano y antebrazo como expresión del orante, o gesto ritual de adoración a Dios o a dioses. 2, mano como símbolo de la divinidad, que beneficia o da protección a sus adoradores, preservándoles de los males que les amenazan ³². 3, mano talismán que libera de los malos espíritus y del mal de ojo. 4, dos manos, con o sin antebrazos, levantadas, propias de estelas de la Antigüedad y que expresaban la oración del difunto, el cual se identificaba con ellas ³³.

A la llegada del Islam serían adoptadas las interpretaciones 2 y 3, pudiendo desde entonces estar relacionadas, mediante una acomodación a la tradición religiosa, con las clases populares, generando costumbre o rito. La interpretación número 2 no creo que lesionara seriamente la ortodoxia islámica en lo que toca a prescripciones en materia de arte figurativo, pues, en primer lugar, la mano cercenada o aislada no era un ser viviente dotado de alma y, en segundo lugar, la asociación mano-protección divina caía dentro de la abstracción

³² M. Franz Cumont, «Deux monuments des cultes solaires», en *Syria*, XIV, 1933, p. 381.

³³ *Ibidem*.

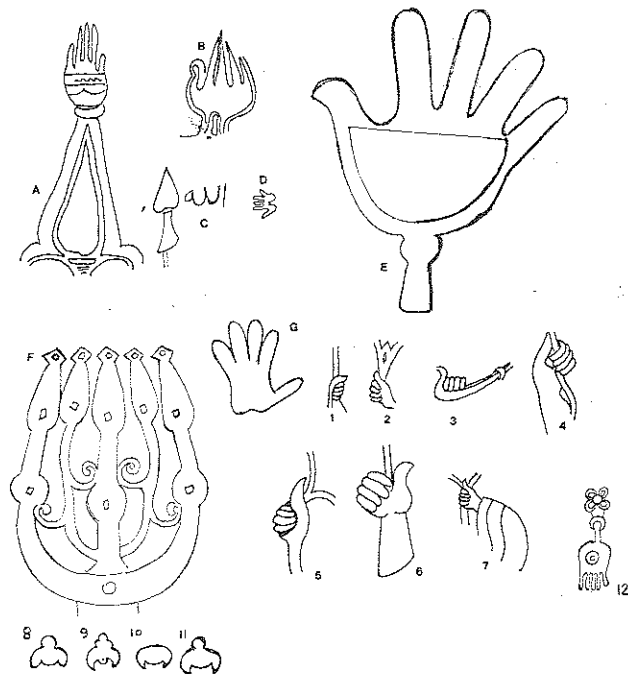


FIG. 13.—A, de escudilla de reflejo metálico fatimí (cortesía del Detroit Institute of Art); B, gollete de botella con decoración de reflejo metálico de época fatimí (Pope-Ackerman Collection, New York); C y D, signos tomados de puertas de casas de Jerusalén; E, remate de estandarte (Topkapi Saray Museum, Estambul); F, gozne de metal de puertas marroquíes; G, mano estampada en la pared de hábitats del sur de Túnez. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: Manos cerradas de Las Huelgas de Burgos, Sinagoga de El Tránsito (Toledo), Sala de las Dos Hermanas de la Alhambra, fachada del Peinador bajo de la Alhambra, de la casa o palacio nazarí de Cetti Meriem (Granada), del Patio de Doncellas del Alcázar de Sevilla y de la Capilla Real, en la Mezquita Mayor de Córdoba, y del palacio de los Córdoba, en Écija; 8-9, talismanes lunares toledanos; 10-11, hebillas de la decoración mudéjar toledana y de Córdoba; 12, amuleto irakí popular.

histórica que a fuerza de muchos siglos se impone con carácter genérico, sin que especificase una divinidad concreta, cual pudiera ser la de Alláh. Divinidad o poder protector, ultraterreno, que, burlando las convencionales barreras de la historia, las artes y las religiones, se aclimata aquí y allá bajo la imagen de un clisé estereotipado, uno más entre los seres animados preislámicos que lograron pasar al Islam occidental.

Lo que sí merece una especial atención es el origen de la repre-

sentación de la mano islámica en el arte. No constan ejemplos, hoy en día, de manos dentro del arte emiral o califal de Córdoba, ni estamos seguros de cuándo data exactamente su aparición en *al-Andalus*, aunque en este sentido el período nazarí parece gozar una posición de privilegio en un orden de prioridades provisionales. Unos versos de la época de 'Abd al-Rahmān III, refiriéndose a este califa, dicen: «Que hace al mundo felicitarse por la vuelta de su Imán, victoriosa, fuerte y con próspera suerte y *mano*»; y con motivo de la conquista de Carmona, en el año 917, otro verso de casida dice: «La religión revive tras su tropiezo, firme está su mano en su antebrazo».

El estado de la cuestión ahora se ve así: mano con antebrazo, de una parte, y mano aislada, de otra, han sido vistas por Ettinghausen en una escudilla fatimí de El Cairo y en un gollete, también fatimí, de botella, ambos recipientes de fecha comprendida entre el siglo X y el XII. Como sostiene dicho autor³⁴, la mano, implicando uno de los significados elegidos de la tabla última, pasaría de Egipto a Túnez durante la dominación fatimí, y de aquí llegaría a *al-Andalus*. La mano-antebrazo de la escudilla fatimí, del Detroit Institute of Art, se presenta entre dos figuras humanas sedentes, cual si se tratara de un árbol de la vida o *hom*, mientras el gollete enseña mano aislada.

A falta de un inventario de manos del arte islámico de Oriente, aparte de las indicadas, cito un plato vidriado de Irak (s. IX-X), con el borde marcado cuatro veces por grupos de cinco dedos (Museo de Victoria y Alberto, Londres). Luego aparecen banderas o estandartes rematadas por una mano: miniatura imperial persa de Darbār de Yā-hāngīr (Freer Gallery of Art)³⁵, en donde hay estandarte con antebrazo y mano ligeramente curvada, como vista de perfil, cuya interpretación podría ser la de invocación del orante. Dos manos, sin antebrazos, también ligeramente curvadas y en perfil, figuran en una de las banderas del ejército musulmán de la batalla de la Higuera de El Escorial. Una mano con los dedos bien separados corona un estandarte turco del Topkapi Saray Museum, Estambul³⁶. De otra parte,

³⁴ *Ob. cit.*, p. 153, lámina 8, figuras 33 y 34.

³⁵ Ettinghausen, *op. cit.*, lámina 7, figura 31.

³⁶ Edmund Bosworth, «Armies of the Prophet», en *The World of Islam* (varios autores), Londres, 1976, pp. 202-203. El ejemplo más remoto que conozco de estandarte con remate de una mano exenta y abierta lo encuentro en una escena de guerra esculpida en el arco de Constantino.

ya comentamos algo sobre la mano pintada en un escudo de guerrero musulmán de las pinturas murales barcelonesas recogiendo pasajes de la conquista cristiana de Mallorca.

Con todos los precedentes expuestos quizá nos podamos aproximar a las manos representadas en los muros de la Alhambra, en un intento de aclarar el mensaje que transmitían a sus moradores islámicos y a los foráneos que la visitaban en los tiempos medievales. La mano y antebrazo del arco primero y el más monumental de la puerta de la Justicia de la Alhambra simboliza protección divina que trasciende a toda la ciudadela, pues no se la ve representada en las otras puertas exteriores, ni nada de ella había en las puertas ziríes de la ciudad de Granada o en las nazaríes añadidas al recinto urbano entre los siglos XIII y XIV.

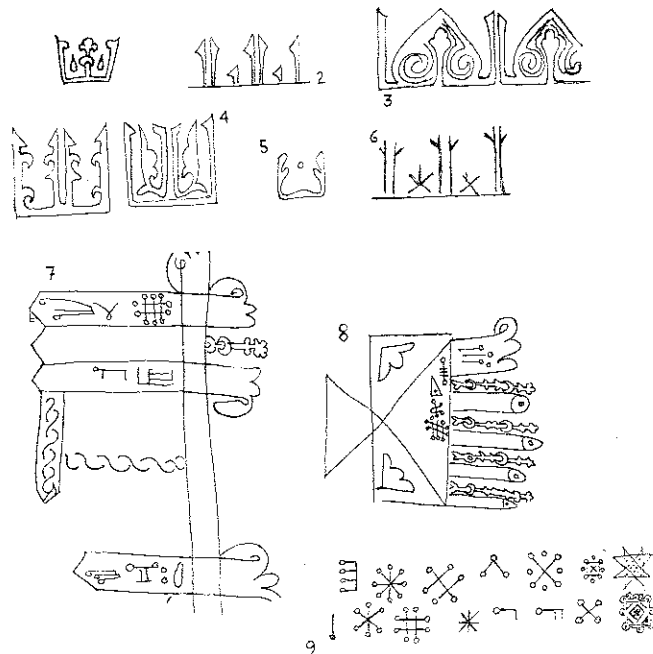


FIG. 14.—1-2, Constantinopla; 3 y 6, cerámica de *Madīnat al-Zahrā'*; 4, de iglesias griegas (s. XIII-XIV); 5, *Qal'at de los Banū Hammād*; 7-8, llave y mano de manuscritos árabes y aljamiados de la Biblioteca de la Junta; 9, signos o pseudolettras de carácter esotérico extraídos de diversas obras citadas en la bibliografía.

Nuevamente aparecen mano y antebrazo en las fachadas exteriores del Generalife, esta vez con la llave incluida en el antebrazo. De donde se desprende que la mano protectora pudo darse en la portada principal de una ciudad o ciudadela y en la portada de un palacio individualizado, y normalmente la mano asociada a la llave; es decir, el signo de la protección divina aliada al signo de la ciudad o palacio; lo que en un símil literario sería «la casa o el poseedor de la llave goza de la protección de Dios; éste guarda a sus moradores del enemigo Satán y de los enemigos infieles». Expresión que no se aleja mucho de esta otra con que concluye la inscripción fundacional de la puerta de la Justicia: «Haga Dios gloriosa y protectora esta fundación e inscribala entre las obras piadosas e inmortales»; y la que leyó Echeverría sobre la puerta del Vino: «Me refugio en Dios huyendo de Satán el apedreado». En la arquitectura palatina mudéjar, con la excepción del «Taller del Moro» de Toledo, cuyas yeserías enseñan una mano al lado de palomas heráldicas, no tuvo acogida el *jamsa*, ni las inscripciones arábigas de las fachadas principales de los palacios de Torde-sillas y del Alcázar de Sevilla hacen alusión a la acción benéfica o protectora de la divinidad.

Otros signos de manos y llaves relacionadas con creencias moriscas, ajenas, al parecer, a las que motivaron la mano y la llave que venimos estudiando, pueden verse en los manuscritos árabes y aljamiados de la Biblioteca de la Junta³⁷; la mano identificándose con la de David —*Dāwūd*— y la llave pasa como la de Moisés —*Mūsā*—.

Estrellas

La mano de un plato de Paterna tiene dibujada en la palma una estrella de seis puntas —dos triángulos entrelazados— más conocida por los árabes como sello o exalfa de Salomón —el profeta Sulaymān—. Igualmente en hábitats y en el *qasr* norteafricano, frecuentemente la mano estampada figura al lado de la estrella de seis puntas, la que puede tener un punto en medio y, a veces, seis puntos más exteriores, colocados entre las puntas; esta última representación se asemeja a la

³⁷ J. Ribera y Miguel Asín Palacios, *Manuscritos árabes y aljamiados de la Biblioteca de la Junta*, Madrid, 1912, láminas 16 y 17.

estrella salomónica rodeada de seis estrellas pequeñas de los libros plúmbeos del Sacromonte de Granada. Tales signos, como la mano, encerrarían poderes mágicos o astrológicos, siendo obligada su representación en determinados casos. Así, esas estrellas se asocian a las siguientes obras, piezas u objetos de arte; estrella-escudo de guerrero (ejemplos: ilustraciones de las *Cantigas*, pinturas murales catalanas de la conquista de Mallorca, guerrero musulmán de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel); estrella-bandera o estandarte (ejemplos: ilustraciones de las *Cantigas*, batalla de la Higuera); estrella-«maqābriyya» (ejemplos: «maqābriyya» de Almería); estrella-estela funeraria (ejemplo: estelas de Guadalajara³⁸ y Ronda³⁹); estrella-cerámica (ejemplo: loza doméstica de *Madīnat al-Zahrā'*, cerámica estampillada de la Alhambra y de Alcalá la Vieja, Alcalá de Henares); estrella-moneda —dobla— (ejemplo: dobla nazari de Muḥammad IX⁴⁰); estrella-campana (ejemplo: campanas de San Salvador de Cifuentes y de la catedral de Murcia); estrella-peso o pesas de vidrio (ejemplo: pesas del Museo de Constantina⁴¹); estrella-anillo o talismán para llevar como prenda (ejemplo: círculo de metal con inscripciones árabes del siglo x, descubierto por Gómez-Moreno en Medina Elvira⁴²); estrella-signo curativo (ejemplo: Ensalmos curativos del manuscrito árabe «Misceláneo de Salomón» de Ocaña, Toledo⁴³); y estrella-marca de cantero (ejemplo: sillares de la Mezquita Mayor de Córdoba, siglo x, y numerosos monumentos cristianos y mudéjares). Cabe atribuir estas marcas,

³⁸ Pavón Maldonado, *Guadalajara medieval*, p. 82.

³⁹ Pavón Maldonado, «De nuevo sobre Ronda musulmana», en *Awraq*, 3, 1980, pp. 148-152, láminas VIII y XI.

⁴⁰ J. José Rodríguez Lorente, *Numismática nashri*, Madrid, 1983, lámina 20.

⁴¹ Paul Armand Lailly, *La collection des poids de verre polychromé du Musée Cirta Constantine*, Alger, 1983, pp. 56, 58 y 60.

⁴² Manuel Gómez-Moreno, *Cosas granadinas de arte y arqueología*, Granada, s. f., p. 209, número 216.

⁴³ Juan Martínez Ruíz, «Ensalmos curativos del manuscrito árabe "Misceláneo de Salomón" de Ocaña (Toledo)», en *II Congreso Internacional Tres Culturas*, Toledo, 1983 (en prensa).

Estrellas de seis puntas con signos en las puntas y rectángulo igualmente rodeado de los mismos signos, aparecen con talismanes para invocar demonios, en un manuscrito del siglo xvii, sobre la representación de un monstruo infernal acompañado de dos demonios con cuernos (E. Blochet, *Peintures de manuscrits arabes, persans et turcs de la Bibliothèque Nationale*, París, s. a., lámina 47).

junto con las estrellas de cinco y ocho puntas a canteros musulmanes asalariados.

La estrella de cinco puntas, como tal marca, se ve ya en el palacio omeya de Jirbat al-Mafyār y en sillares de la Mezquita Mayor de Córdoba. Figura muy repetida en los tajamares, reformados en época cristiana, del puente árabe de Guadalajara, entre otros monumentos medievales de la Península. Hay estrellas de cinco puntas en las lámparas metálicas de Medina Elvira y en la cerámica de *Madīnat al-Zahrā'* y la islámica de Jerez de la Frontera —Asta Regia—. Fueron dibujadas en escudos musulmanes de las *Cantigas*, en escudetes de tabicas de techumbres mudéjares (iglesia de Erustes, Toledo), y, como signos curativos, aparecen junto con la estrella de seis puntas en el «Misceláneo de Salomón» de Ocaña. Algunos estandartes norteafricanos tienen remates de luna creciente y estrellita de cinco puntas dentro, la cual en las banderas de la batalla de la Higuera es sustituida por estrella de ocho puntas; uno y otro ejemplo tienen sus más lejanos precedentes en estelas funerarias de la Roma antigua, donde pasaban como signos aludiendo a creencias astrológicas, y, como emblemas sasánidas, en la corona de Cosroes I y monedas de Cosroes II, de donde pasarían, con cualquier otro significado, a la decoración de los mosaicos de la *Qubba* de la Roca de Jerusalén⁴⁴.

En la *Cantiga* CXXV se asocia la estrella de cinco puntas a una alegoría de la liberación de los demonios, estampa muy sugestiva en la que aparecen otros signos curativos y esotéricos, como estrellas de seis y ocho puntas —modalidad tercera reseñada— y barras en aspa con circulillos o varias pseudoletas, dotadas también de círculos. Algunos de esos signos esotéricos se ven, quizá como motivos ornamentales, en los «vasos» nazaries comentados, siempre relacionados con la mano y antebrazo del mal de ojo; y no faltan en las banderas de la batalla de la Higuera⁴⁵.

Menos frecuente es la estrella de ocho puntas, la que se presenta bajo una de estas tres modalidades: estrella de ocho puntas de ángulos rectos, envuelta en otra de ocho puntas en ángulo agudo, que calca el modelo de las bóvedas estrelladas de las dos *qubbas* laterales de

⁴⁴ K. A. C. Creswell, *Muslim Architecture*, vol. I, part. I, p. 275, figuras 273-274.

⁴⁵ Sobre estos signos ver Ana Labarta, obras citadas.

delante del *mihrāb* de la Mezquita Mayor de Córdoba y que alarifes mudéjares replicaron, entre otros monumentos, en la planta superior de la torre de la Cárcel de Alcalá la Real. Precisamente en dicha torre aparece este tipo de estrella como marca de cantero. La segunda modalidad, que figura también como marca masónica en Alcalá la Real, es la estrella sencilla de ocho puntas en ángulo recto, que se obtiene entrelazando dos cuadrados, derivando también este modelo de la cúpula estrellada de la *qubba* central que precede al *mihrāb* de la mezquita cordobesa. Curiosamente este tipo de estrella se ve en una estela funeraria del siglo XI, cordobesa, sirviendo de marco a la palabra «Allāh»⁴⁶. Por último, estrella formada a partir de un cuadrado, que a veces aparece como marca de cantero; se la ve ya en los tableros decorativos de *Madīnat al-Zahrā'*, y consta en la citada *Cantiga* CXXV como signo esotérico, y en las yeserías del salón arzobispal mudéjar de la catedral de Cuenca⁴⁷, junto con otros signos acompañados de puntos y circulillos.

La persistencia en colocar la estrella de ocho puntas en las bóvedas y techumbres islámicas y mudéjares de salas equiparables a *qubbas*, a partir de las tres *qubbas* de delante del *mihrāb* de la Mezquita Mayor de Córdoba, ¿no responderá a significado trascendente aún por averiguar? No sabemos qué decoración tuvieron las cubiertas de las *qubbas* orientales desaparecidas, incluida la de la *qubba* de la Roca de Jerusalén, restaurada en tiempos posteriores a su fundación.

Banderas

Al igual que otras culturas, la islámica tenía la bandera como símbolo y representación de los ejércitos. En la Edad Media se podía contabilizar el contingente de un ejército musulmán por el número de banderas y estandartes. En la *Crónica de Alfonso XI*, con motivo del cerco de la plaza de Tarifa, el cronista nos dice que cuando los cristianos vieron los pendones de los moros fueron maravillados de la muchedumbre de gente⁴⁸; y el propio Alfonso XI, tras su victoria

⁴⁶ Lévi-Provençal, *Inscriptions arabes d'Espagne*, I-II, Leyden-Paris, 1931, n.º 21.

⁴⁷ Pavón Maldonado, «Arte islámico y mudéjar en Cuenca», en *AL-QANTARA*, IV, 1983, figura 5.

⁴⁸ *La Gran Crónica de Alfonso XI*, preparada por Diego Catalán, Madrid, 1977, t. II, capítulos CCCXXVII y CCCXXX.

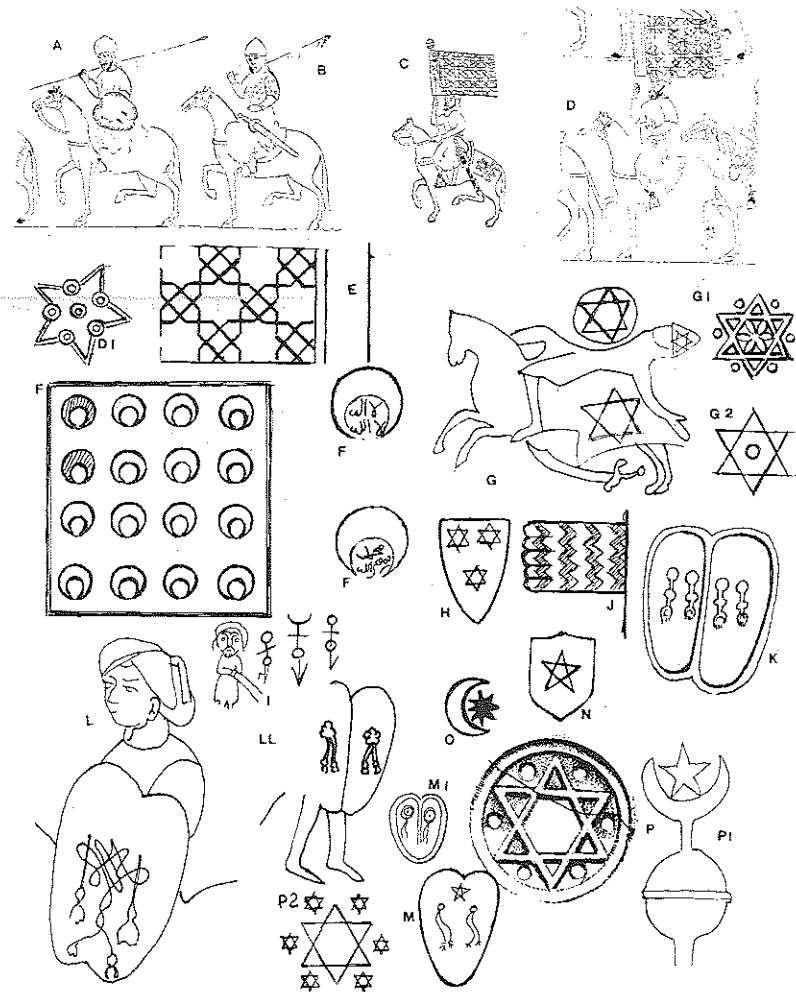


FIG. 15.—A, B, C, D, E, de las pinturas del Partal (Alhambra); D 1, plato de *Madīnat al-Zahrā'*; F, Bandera de la batalla del Salado; G, guerrero musulmán de la techumbre mudéjar (Catedral de Teruel); G 1, de una estela funeraria musulmana de Ronda; G 2, de hábitats norteafricanos; H, *Cantigas* (XIV y CLXXXV); I, de moneda del califa 'Abd al-Malik, años 685-705 (British Museum, London), con dos signos semejantes de medallón árabe encontrado en Málaga; J, *Cantigas*, bandera musulmana; K, escudo nazari con borlas de guerrero musulmán (pinturas de la Sala de la Justicia, Alhambra); L, centurión musulmán, s. xv (del «Calvario» de San Salvador de Gallipienzo, ver Lacarra Duca); LL, soldado nazari de la Crucifixión, Maestro de la Pentecostés de Cardona, s. xv (Museo de Arte de Cataluña); M, Escudo de guerrero musulmán de las *Cantigas* (CLXXXI); M 1, de guerrero musulmán («Usatge de Berenguer I», s. XII, Escorial, Madrid); N, de escudillo de techumbre mudéjar, s. xv (iglesia de Erustes, Toledo); O, de bandera de la Batalla de Higuera (Escorial); P, de cerámica estampillada islámica, Alcalá la Vieja (Alcalá de Henares); P 1, remate de estandarte norteafricano; P 2, de Libros plúmbeos del Sacromonte, Granada.

del Salado (1340), envió ricos presentes al Papa, que a la sazón se encontraba en Aviñón: su pendón personal y 24 banderas de ricos bordados ganadas a los moros en aquel hecho de armas. Ejemplos como éste pueden deducirse fácilmente de relatos islámicos y pinturas o ilustraciones cristianas y musulmanas. Emilio García Gómez describe las banderas del ejército califal de 'Abd al-Raḥmān III, destacando entre ellas la llamada «al-ṣaṭranj» —el ajedrez—, acaso, dice García Gómez, porque su dibujo sería una cuadrícula a dos colores. Además de este dibujo geométrico, las banderas y estandartes omeyas exhibían dibujos de leones con las fauces abiertas, terroríficos leopardos, águilas abatiéndose sobre la presa y horrorosos dragones, en número de 5.000, lo que prueba el elevado número de banderas y el espectacular efecto que ello causaría al enemigo. El *Muqtabis V* de Ibn Ḥayyān, en distintos pasajes de la crónica, nos sorprende con breves alusiones a banderas y estandartes ilustrados con «un águila, inventada por el califa, y que nunca sultán tuvo antes». Esta águila tenía «cabeza de plata en dibujo dorado, con ojos rojos y engaste verde en medio de la frente»; en otro estandarte figuraba el león, «con la cabeza de plata y ojos azules»; y, para mayor sorpresa, otro estandarte mostraba dos espadas y dos crecientes lunas doradas⁴⁹.

No es que al-Nāṣir inventara la figura del águila, tantas veces representada como símbolo de poder en los estandartes de la Roma antigua o en las estofas orientales y bizantinas, sino que la impone, al igual que ocurriría con el león, como símbolo de poderío o del *al-*

⁴⁹ «Armas, banderas, tiendas de campaña, monturas de correos de los "Anales de al-Ḥakam II", por 'Isā Rāzī», en *AL-ANDALUS*, XXXII, 1967, pp. 163-179.

Ibn Ḥayyān, *Muqtabis V*, trad. Viguera, pp. 250 y 264. El camello del fragmento cerámico de *Madīnat al-Zahrā'* tiene sobre su cabeza dos crecientes asidas a las varas de las banderas o estandartes. Que tales emblemas fueron una realidad, en una gama variada de representaciones, durante el Califato, se deduce del relato del banquete o fiesta que dio 'Abd al-Raḥmān III en su palacio de Córdoba con motivo de la conquista de Toledo, que en el *Muqtabis V* (p. 241 de la traducción) se describe como escena singular «de maravilloso decorado de insignias del poder». No faltarían, lo mismo en batallas que en conmemoraciones solemnes, banderas y estandartes con letreros o inscripciones árabes; doradas y plateadas sobre fondos blancos y rojos (*Muqtabis V*, trad. Viguera, p. 264). En un plato persa, de reflejos dorados, fechado en el siglo IX-X, aparece ya una bandera con inscripciones árabes en caracteres cúficos. (M. Pézard, *La céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, París, 1920, lám. XCIV; y V. A. Kratchkowskaya, «A propos de l'épigraphie d'un plat à lustre métallique», en *Ars Islamica*, V, 1937, pp. 468-471).

Mulk, probando con ello su adhesión al mito de la viejas hegemonías orientales y mediterráneas, que él resucita o continúa en este extremo del Islam. Como el *Muqtabis V* no habla de águila bicéfala, también representada en tejidos orientales y bizantinos, y por arrimo suyo en otros hispanomusulmanes, se entiende que se trataba del águila real o imperial, de una sola cabeza y probablemente con una o dos «*baraka*».

Aparte de los animales figurados en las califales citadas, se pueden extraer, a título de breve inventario, las siguientes banderas hispanomusulmanas:

1. Dibujos geométricos; líneas quebradas y paralelas (*Cantigas*); malla de cuadrados ocupados por estrellas de ocho puntas y lacillos de cuatro o aspas (pinturas del Partal); ajedrezado (Batalla de la Higuera). El primer dibujo se ve en escenas guerreras de miniaturas orientales de los siglos XIII y XIV.
2. Dragones (Batalla de la Higuera).
3. Estrellas de seis puntas en número variado (*Cantigas*, Batalla de la Higuera y pinturas murales barcelonesas de la conquista de Mallorca). En las pinturas de El Escorial la estrella se acompaña de signos esotéricos.
4. Soles (Batalla de la Higuera).
5. Lunas crecientes con o sin estrella de variado número de puntas en medio (*Cantigas*, Batalla de la Higuera).
6. Representación de la Virgen María (*Cantigas*) o, según la *Crónica de Alfonso XI*, la frase «Ave María», que podía ser también enseña cristiana.
7. Leones rampantes, de perfil cristiano (pendón llamado de las «Navas de Tolosa»).
8. Manos de orantes con estrella de ocho puntas en medio (Batalla de la Higuera).
9. Cabeza de un musulmán (Batalla de la Higuera).
10. Letreros o inscripciones en caracteres cúficos o cursivos (pinturas del Partal, *Cantigas* y pendones de las Navas de Tolosa y del Salado). Los letreros del Partal han llegado prácticamente ilegibles, debido a la mala conservación de las pintu-

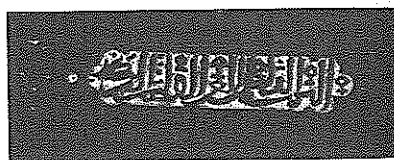
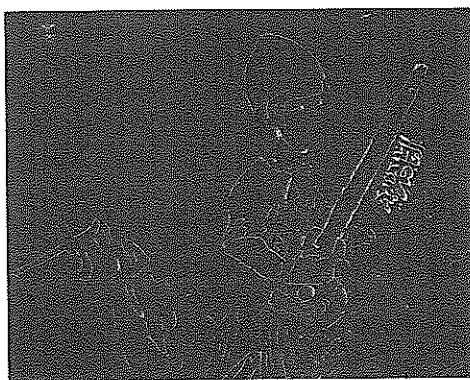
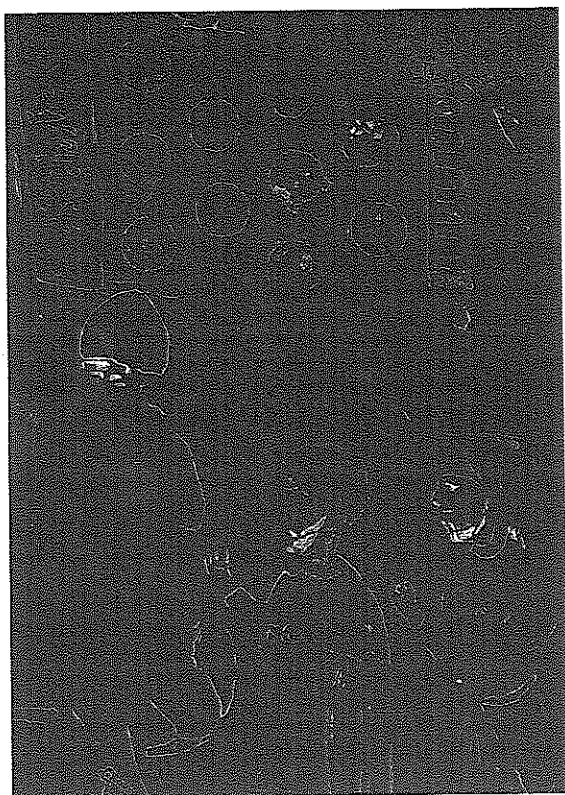


FIG. 16.—Detalles de las pinturas del Partal. Alhambra.

ras, y los de banderines de las *Cantigas* normalmente tienen difícil lectura y traducción, por lo que Guerrero Lovillo, siguiendo a García Gómez y a Ocaña Jiménez, los llama «Arabesco» en lugar de letreros árabes⁵⁰.

11. Lunas crecientes, en número variado, con inscripciones árabes incluidas: «No hay más Dios que Allāh, Mahoma es su Profeta» y «sólo Dios es vencedor» (pendón de las Navas de Tolosa, pendón de la batalla del Salado, con 16 lunas dentro de un recuadro, y pinturas del Partal, con 10 lunas, a manera de roeles, muy deterioradas⁵¹).

Referente a la bandera número 2, cabe apostillar que el dragón, con alas o sin ellas, está representado en azulejos de la Alhambra del reinado de Muḥammad V, donde se ve el escudo de la banda nazari, y en las yeserías del palacio mudéjar de los Córdoba de Écija. La bandera número 7, con leones rampantes, se relaciona con animales idénticos pintados en platos nazaries y en los zócalos del patio del Harem de la Alhambra. Aunque por la vía hipotética, cabría inventariar banderas con dibujos de la mano abierta, vistas de frente, y de la banda nazari.

Mención aparte merece la enseña de las borlas, que tanto se prodigaba en escudos de guerra, desde su aparición en un escudo de

⁵⁰ José Guerrero Lovillo, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, pp. 316-323.

Sería muy interesante y lucido un trabajo sobre los emblemas epigráficos en el arte hispanomusulmán, a base de letreros cortos, sin excluir los mudéjares. Se llegaría a saber si lemas con «sólo Dios es vencedor» es hispánico o de importación, por ejemplo.

⁵¹ Rodrigo Amador de los Ríos, *Estudio acerca de las enseñas musulmanas del Monasterio de las Huelgas (Burgos) y de la Catedral de Toledo*, Madrid, 1893; y Gómez-Moreno, «Pinturas de moros en el Partal», en *Cuadernos de la Alhambra*, 6, 1970, pp. 155-164.

No está de más mencionar aquí las faleras y apliques de cabalgaduras romanas, bizantinas y califales (caballos de la arqueta de marfil de la catedral de Pamplona). En muchos casos la falera adopta la forma de luna creciente. Como motivo decorativo, pasa a veces la luna a caballos islámicos, cual es el caso de una figura ecuestre pintada en un plato de Nisapur (s. x), donde el signo lunar aparece en la paletilla trasera del animal, en sustitución de la roseta y estrella que los artistas sasánidas, a título de verdadera marca, ponían en las paletillas de sus animales, modalidad que a veces se ve en los zoomorfos hispanomusulmanes.

guerrero musulmán del «Usatje de Berenguer» de El Escorial (s. XII)⁵². Se las ve en los escudos de las pinturas del Partal, pinturas del cupulín de la derecha de la Sala de la Justicia de la Alhambra, las *Cantigas*, pasajes de la *Gran Conquista de Ultramar* y tallas cristianas de la conquista de Granada por Fernando el Católico de la Capilla Real de Granada y de la sillería baja de la catedral toledana. Nada impide imaginar banderas musulmanas con el emblema de dos o más borlas, de la misma manera que la luna creciente, tantas veces representada en banderas de los ejércitos, se encuentra dibujada en un escudo de soldado islámico de las pinturas de la conquista de Mallorca del Museo de Arte de Cataluña.

Respecto al llamado pendón de las «Navas de Tolosa», creo que infundadamente ha sido atribuido al sultán almohade perdedor de esa batalla frente a las huestes de Alfonso VIII. Los tres leones rampantes que figuran en él, el círculo central anudado a un rectángulo y la estrella de ocho puntas central con guarnición epigráfica, tienen paralelos indiscutibles en los zócalos pintados del patio del Harem, en las yeserías del Partal y de la torre de la Cautiva de la Alhambra. Probablemente sería bandera de Yūsuf I o de Muḥammad V⁵³.

La carencia en el arte hispanomusulmán de banderas de la época del Califato nos impide saber qué forma tenían éstas, si eran cuadrangulares con farpas (así se ven en las *Cantigas*, pinturas del Partal de la Alhambra, pinturas murales del Museo de Arte de Cataluña, batalla de la Higuera y pendones de las Navas y del Salado) o triangulares terminando en punta, como fueron representadas en el citado plato persa estudiado por Pézard y Kratchkowskaya y en los de City Art Museum of St. Louis y Detroit Institute of Art publicados en el artículo citado de R. Ettinghausen. La bandera triangular pasó a los ejércitos turcos. Acerca de los colores, pienso, a la vista de la documentación artística y literaria consultada, que las banderas serían rojas, con dibujos e inscripciones doradas y plateadas.

Es probable que las banderas llevaran estampados abreviados letreros árabes, de más efecto decorativo que epigráfico. Como tema

⁵² Nicolle David, *Early Medieval Islam. Arms and Armour*, 1976, p. 67, figura 75. Borlas y lazos se ven con frecuencia en los remates de banderas y estandartes de los ejércitos representados en las miniaturas de los libros árabes.

⁵³ Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, I-II, Granada, 1975-1977.

ornamental se dio mucho ya en los siglos X y XI los dos *lām* afrontados y especie de eje o *alif* en medio, emblema que, por lo visto, hizo fortuna en la cerámica del siglo X de Constantinopla, tinajas estampilladas y lozada doméstica de *Madīnat al-Zahrā'*, viéndosele también en la *Qal'at de los Bānu Ḥammad* y en iglesias griegas, en sus fachadas⁵⁴ (figura 14).

Si tuviéramos que prestar imagen a las banderas con representaciones animales descritas en los *Anales de al-Ḥakam II* y en el *Muqtabis V*, éste sería un esquema provisional.

1. Aguila (como las águilas de la arqueta del Museo Victoria y Alberto, South Kensington, Londres); 2, León, pasante y con el rabo levantado, como era costumbre en Oriente; 3, León con las fauces abiertas (como el león de bronce de Monzón); 4, Aguila abatiéndose sobre su presa (como el águila de la pila de Játiva y la de la tapadera de la arqueta de Pamplona); 5, terroríficos leopardos (cuadrúpedos sobre la presa de los marfiles); 6, terroríficos monstruos (podrían ser grifos, como los de las arquetas, y monstruos alados, como los de los azulejos de la Alhambra y de las yeserías de Écija). El águila con dos animales en sus garras y otros dos en la parte superior de las alas, formando lo que yo llamo el tetramorfo islámico y que puede verse en las pilas islámicas nuestras, pudo tener sitio en estandartes y banderas, pues al parecer se trataba de un símbolo, aunque heredado de los tiempos preislámicos, de poderío y autoridad. Los animales de las garras representarían a los enemigos vencidos, y los de arriba, vasallos o cortesanos. En este sentido es significativa el águila, con el significado que le presta Ettinghausen, del techo de la Capilla Palatina de Palermo⁵⁵.

POST SCRIPTUM

León.—Sobre la representación del león, Ettinghausen ha visto estos significados: león atrapando un toro o gacela, símbolo real de

⁵⁴ A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IV^e-X^e siècle)*, Paris, 1963, lámina LX; Gabriel Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, London, 1974, pp. 254-255.

⁵⁵ *La peinture arabe*, 1962, p. 46.

la conquista; león símbolo religioso y león como dibujo decorativo⁵⁶. *Llaves*.—Llaves enfiladas y afrontadas se dan en una tela hispano-musulmana del sepulcro de doña Mencía de Lara, del monasterio cisterciense de San Andrés del Arroyo, que se fecha en 1227, y al parecer hecha por mudéjares⁵⁷. Aquí la llave tendría una intención decorativa. En Trujillo, en el tejado cerámico de la torre llamada del «Alfiler», perteneciente al palacio o casa de la Cadena (s. xv), se ve escudo con seis llaves, siendo probable que esta casa, a través del linaje de sus fundadores, tuviera alguna relación con el monarca Alfonso XI. También en el escudo de Andújar aparecen dos llaves a uno y otro lado de un pez colocado debajo de un puente; es tradición que tales llaves fueron dadas a Andújar por San Fernando cuando se las entregaron los moros. Y circula sobre las mismas la frase «llaves por ser de esta frontera»⁵⁸. Entre otros escudos con llave de pueblos de la provincia de Jaén figuran Espeluy y Marmolejo. *Escudos cristianos con tema islámico*.—En la villa de Arjona, un tal Pelayo Olid tenía en su escudo media luna de plata con estrella de ocho puntas. Y Domingo Campos, escudo con cinco cabezas de moros puestas en aspa⁵⁹.

BASILIO PAVÓN MALDONADO

⁵⁶ Richard Ettinghausen y Willy Hartner, «The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol», en *Richard Ettinghausen, Islamic Art and Archaeology Collected Papers*, Berlín, 1984, pp. 693-711.

⁵⁷ Etelvina Fernández González, «Una tela hispano-musulmana en el sepulcro de doña Mencía de Lara del monasterio cisterciense de San Andrés del Arroyo», en *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1980)*, Madrid, 1985, p. 211.

⁵⁸ Antonio Terrones de Robles, *Vida, martirio, translación y milagros de San Euphrasio, Obispo y Patrón de Andújar*, Andújar, 1657, cap. XXVI; y Manuel de Salcedo Olid, *Panegírico Historial de N. S. de la Cabeza de Sierra Morena*, Madrid, 1677, pp. 140-141.

⁵⁹ Santiago de Morales Talero, *Anales de la ciudad de Arjona*, Arjona, 1965, p. 208.

FONDOS EPIGRÁFICOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA

El presente trabajo es el primero de una serie que pensamos llevar a cabo para ordenar de una parte la epigrafía árabe conocida del Museo Arqueológico de Sevilla, y de otra, sacar a la luz todos aquellos epígrafes que no se han leído. La necesidad de sistematizar lo más posible el trabajo, nos ha llevado a dividirlo en varios apartados que irán publicándose sucesivamente.

Nos hemos ocupado en primer lugar de la epigrafía en piedra por ser éste en realidad un trabajo de revisión y sistematización de las piezas ya publicadas por anteriores estudiosos y que nos facilitarán trabajos posteriores. Había, por otra parte, necesidad de recoger todos los datos dispersos en las diferentes reseñas publicadas a lo largo de todo este siglo y finales del anterior, de modo que el manejo de las mismas sea más accesible al estudioso interesado, sin tener que espigar cada dato en las distintas publicaciones.

La calidad de este apartado epigráfico es evidente, si bien poco numeroso. Tomando como punto de partida la inscripción fundacional de la mezquita de Ibn 'Adabbas de Sevilla (s. ix), se nos ofrece un repertorio de calidad que, pasando por epígrafes notablemente bellos, como la basa de columna con inscripción (ss. x-xi) o el brocal de pozo octogonal que se expone en la sala XXVI del Museo, llega hasta un epígrafe con escritura nasjí (s. xiv).

Dato interesante de este repertorio es el escaso número de inscripciones funerarias, mientras que se nos muestran epígrafes muy interesantes desde el punto de vista histórico por los datos que de ellos se pueden recoger. Tales son la mencionada inscripción de la mezquita de Ibn 'Adabbas, o el epígrafe de la reconstrucción de la parte supe-