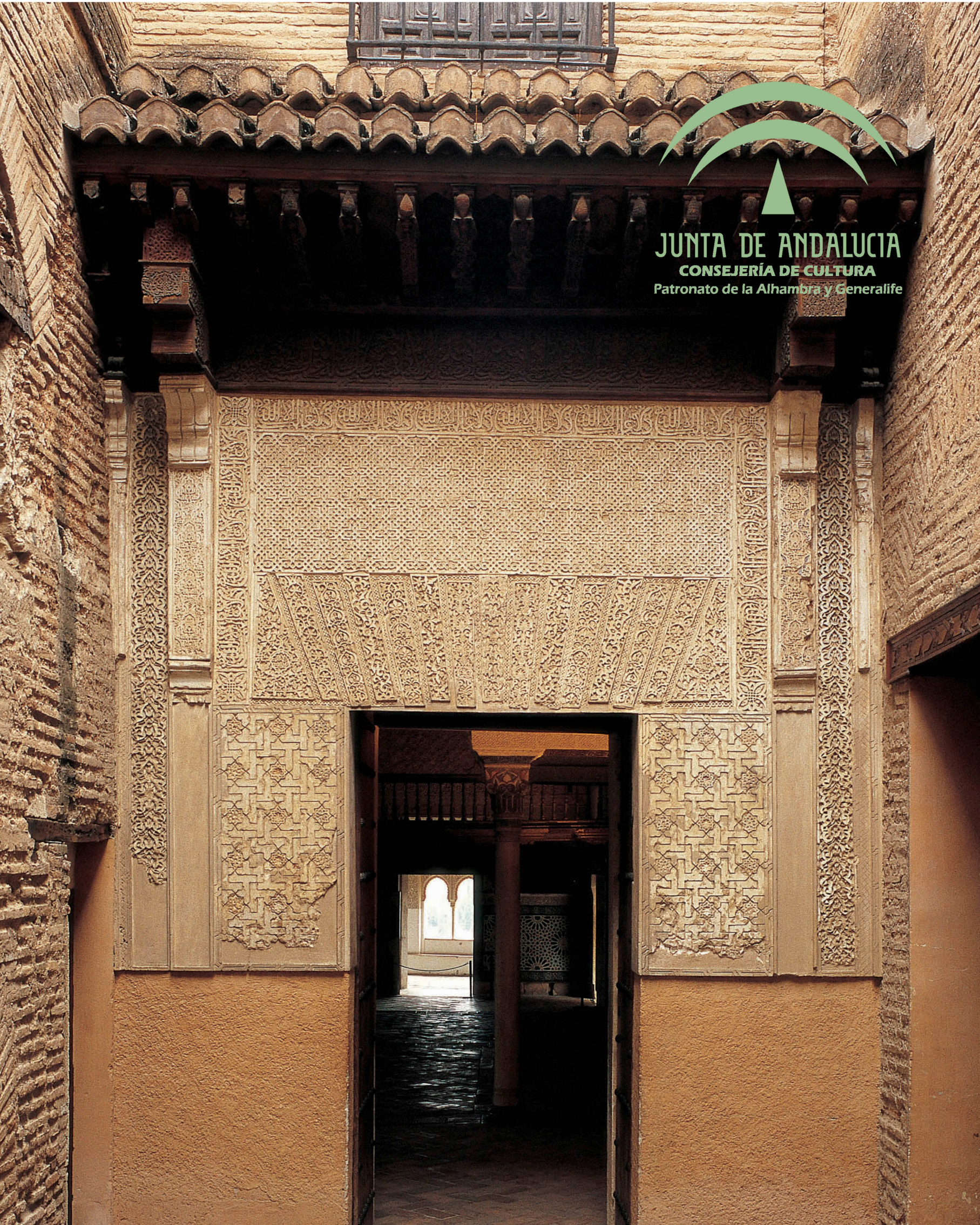




JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife



~ *El poema de la Fachada del Mexuar* *Nota sobre el poema de la Fachada de Comares*¹

ANTONIO FERNÁNDEZ-PUERTAS

Catedrático de Historia del Arte Musulmán de la Universidad de Granada

RESUMEN

La Fachada del Mexuar fue construida rápidamente para la celebración del *mawlid* de 1362, lo que explica la incorporación de importantes piezas de madera tallada de épocas anteriores. Se traduce el poema de tres versos y se estudia su significado. Se analiza su caligrafía y se demuestra que fue hecha por la misma mano que el poema de cuatro versos de la Fachada de Comares. Aunque no incluidos en su *Diwān* publicado, es probable que ambos poemas sean de Ibn Zamrak. El del Mexuar explica su función como sala del trono, su maravillosa decoración y nombra a su constructor, Muḥammad v. Se da una nueva y razonada traducción del verso 1 del poema de la Fachada de Comares. Se estudia la ubicación de los Alijares.

PALABRAS CLAVE

Arte nazarí. Epigrafía árabe. Caligrafía. Arquitectura. Alhambra. Granada. Al-Ándalus. Nazaríes.

SUMMARY

THE POEM OF THE FAÇADE OF THE MEXUAR
NOTE ON THE POEM OF THE FAÇADE OF COMARES

The highly decorated Façade of the Mexuar was built rapidly in time for the 1362 *mawlid* celebration, which explains why it includes important items of carved wood from earlier periods. The three-verse poem is translated, studied, analysed calligraphically and shown to be by the same hand as the four-verse poem of the Façade of Comares. Although not included in his published poetic *Diwān*, both poems are probably by Ibn Zamrak. The Mexuar poem explains the function of the throne room, its decoration and names its builder: Muḥammad v. A new and more accurate translation is offered of the first verse of the poem of the Façade of Comares. The location of the Alijares is studied.

KEY WORDS

Naṣrid Art. Arabic Epigraphy. Calligraphy. Architecture. Alhambra. Granada. Al-Andalus. Naṣrid.

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Patronato de la Alhambra y Generalife

< Fachada del Mexuar. Archivo: Alhambra. Colección
fotográfica (fotografía: Adrian Tyler, 2006)

Nota preliminar

Tras la amable invitación por escrito de la nueva directora del actual Patronato de la Alhambra dependiente de la Junta de Andalucía, vuelvo a cooperar en *Cuadernos de la Alhambra*.

Empecé a publicar en esta revista en su número 8 (1972) cuando estaba dirigida por el profesor Pita Andrade, su primer director y gran impulsor. Durante sus años esta publicación adquirió una relevancia de categoría internacional por los autores y trabajos que en ella se publicaron. Recuerdo los años de mi colaboración con él con gran añoranza. Cuando tuvo que abandonar este cargo por su traslado a Madrid tras publicar el número 13 de *Cuadernos de la Alhambra* en 1977, me propuso como su sucesor en la dirección de la revista, pero el profesor López González (en aquel entonces director del Patronato) estimó que aunque yo era funcionario del Estado del Cuerpo Facultativo de Museos en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, no era miembro del Patronato de la Alhambra y propuso que fuera el director de la revista mi maestro el profesor Cabanelas Rodríguez, *ofm*. Expongo aquí mi agradecimiento al profesor Pita Andrade por su apoyo y la opinión que tuvo de mí al proponerme para este cargo. Él nunca me lo ha comentado, pero sí lo hicieron los inolvidables y queridos profesor Jesús Bermúdez Pareja, profesor Darío Cabanelas Rodríguez y el interventor de Hacienda Luís Martínez González.

Me incorporé al Patronato de la Alhambra como vocalnato del mismo al ser nombrado director del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán con fecha 29 de junio de 1979, tras concurso-oposición entre los funcionarios del Cuerpo Facultativo de Museos. Desde ese momento pasé a ser miembro del Consejo de Redacción de la revista, en la que publiqué catorce trabajos en total hasta el volumen 19-20 (del año 1983-1984), cuatro de ellos en colaboración con el profesor Cabanelas Rodríguez y uno con la profesora María Angustias Moreno Olmedo.

Con el paso del Patronato de la Alhambra a la Junta de Andalucía, hubo una reacción adversa por parte del nuevo director del Patronato nombrado por la Consejería de Cultura, al destituir de una manera nada elegante y luego desprestigiar a los miembros del anterior Patronato, dependiente del Ministerio de Cultura. Sólo se salvó de esto el profesor Darío Cabanelas Rodríguez, que aceptó ser nombrado patrono como uno de los dos miembros que nombra el Ayuntamiento de Granada según el actual reglamento. A él le devolvió el primer director del Patronato los diversos artículos que yo tenía entregados al Consejo de Redacción de la

revista, así como todo el material para concluir mi publicación monográfica sobre *La Fachada del Palacio de Comares*, en edición bilingüe, que conservo en carpetas en casa con los cientos de planos que realicé en 1974 al natural, al calcar la fachada en toda su dimensión mediante andamio.

Nunca pensé que esta situación extraña de intentar anular a un investigador universitario iba a repercutir también en mi labor docente como catedrático de Historia del Arte Musulmán, al encontrarme siempre ante excusas de que no era posible acceder «de momento» a los lugares de la Alhambra cerrados al público, entre otros muchos inconvenientes, por lo que opté por no pisar el recinto monumental y seguir con mi labor de investigación en casa con mi biblioteca personal, archivo de fotografías y dibujos. Esto ha durado más de dos décadas, tiempo en el que ha ejercido la dirección del Patronato su primer director nombrado por la Junta de Andalucía.

Coopero en este número 41 de la revista con uno de los temas que traté en su día en ella, los poemas epigrafiados de la Alhambra, con la satisfacción de corregir la lectura de uno de los dos primeros que salieron en esta revista hace 32 años, el de la Fachada de Comares.

Creo que el lector debe conocer el por qué de mi ausencia de esta revista durante más de veinte años (desde el volumen 21 al 41) y de mi vuelta a sus páginas tras ser invitado por la presente directora. Pertenezco, pues, a la serie de autores que tuvimos la suerte de publicar en aquella especializada y dinámica revista, muy bien estimada científicamente, dirigida por don José Manuel Pita Andrade, al que sucedió fray Darío Cabanelas Rodríguez.

Descripción general del alero de la Fachada del Mexuar

Tras dejar Leopoldo Torres Balbás en 1925 el patio ante la Fachada del Mexuar con su puerta de acceso practicable², desmontó el alero y su tejazoz en 1930³ y lo montó con una solución escalonada de tejado para salvar el grueso del muro perimetral (figs. 1 y 2; lám. 1). En 1995 se volvió a desmontar el alero para restaurar sus piezas, y al colocarlo de nuevo presentan ahora los roblones y bocatejas alineados, los del grosor del muro en alto con los del alero en tornapunta (fig. 1; lám. 1). Por fortuna, cuando se bajaron sus piezas, Manuel López Reche sugirió la oportunidad de dibujarlas a tamaño natural en la Oficina Técnica, labor que se realizó y los vegetales se guardan en el Archivo de Planos del Patronato de la Alhambra (figs. 1-3; lám. 2)⁴.



Lám. 1. Fachada del Mexuar del Zann al-Sultán (Comares), 1362-1363.
Fotografía: A. Fernández-Puertas

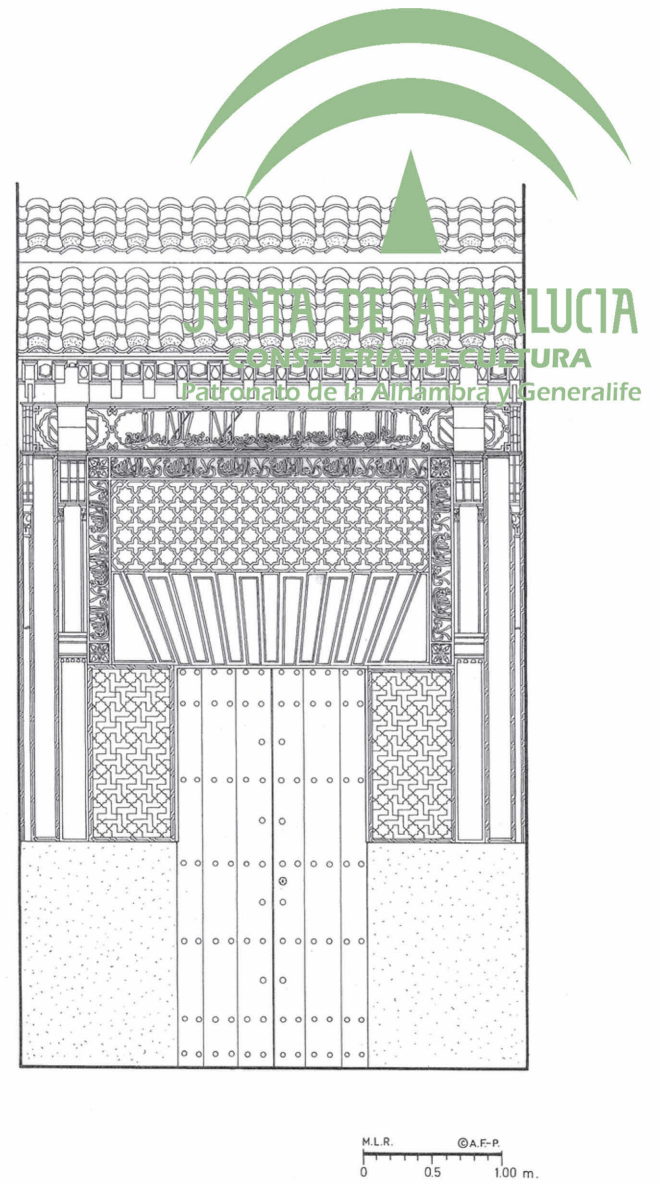


Fig. 1. Fachada del Mexuar, 1362-1363. Elevación.
Archivo: A. Fernández-Puertas

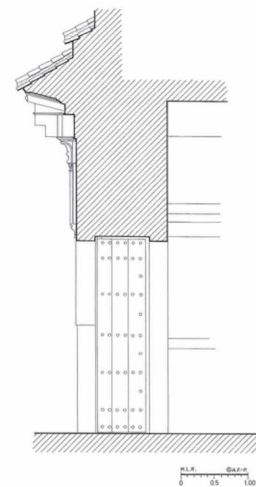


Fig. 2. Fachada del Mexuar, 1362-1363. Sección.
Archivo: A. Fernández-Puertas

Consta el alero de una tocadura como base, un arrocabe con un texto poético epigrafiado con zapatas escalonadas y ménsulas con perfil de palmas en ambos extremos (figs. 1, 2 y 3: alzado y sección). Por encima de las zapatas escalonadas y ménsulas hay un sófito cuyo borde remata en moldura en nacela (fig. 3: S). Por encima discurren las tabicas y los canes en tornapunta (fig. 3: T-2 y C1-C16), los cuales al llegar a las zapatas descansan en ellas por completo, por lo que cuatro de sus canes están adosados a las mismas (fig. 3: C-2, C-3, C-14 y C-15). El can de cada extremo del alero que apoya en la correspondiente ménsula con perfil de palmas presenta una tabla trapezoidal que cubre su *papo* –o cara al suelo– de modo parcial (fig. 3: C-1, C-16).

Las tabicas entre los canes tienen por encima un segundo sófito o cenefa con disposición oblicua (fig. 3: C; lám. 2) cuyo perfil acaba en moldura en nacela, la cual se continúa por encima de los canes (fig. 3: C1-C16). Las cobijas entre los canes muestran remetido un alfardón o figura hexagonal con dos de sus lados más largos que los otros (fig. 3; lám. 2); el frente de las cobijas planas y de los canes remata en moldura en nacela, sobre la que descansan las bocatejas y el mortero de los roblones del tejeroz. Tuvieron, hasta 1995, catorce roblones en el alero y quince en el grosor del muro y quince bocatejas en el alero –las de los extremos partidas–, y catorce en la parte alta del muro. Tras esta restauración tienen quince roblones alineados en el grosor del muro y el alero, catorce bocatejas enteras y dos partidas en los extremos (figs. 1 y 3). Especifico esto para el que vea fotografías anteriores a la restauración de 1995 o posteriores a la misma.

Características de este alero

El alero muestra una serie de características propias muy interesantes de resaltar:

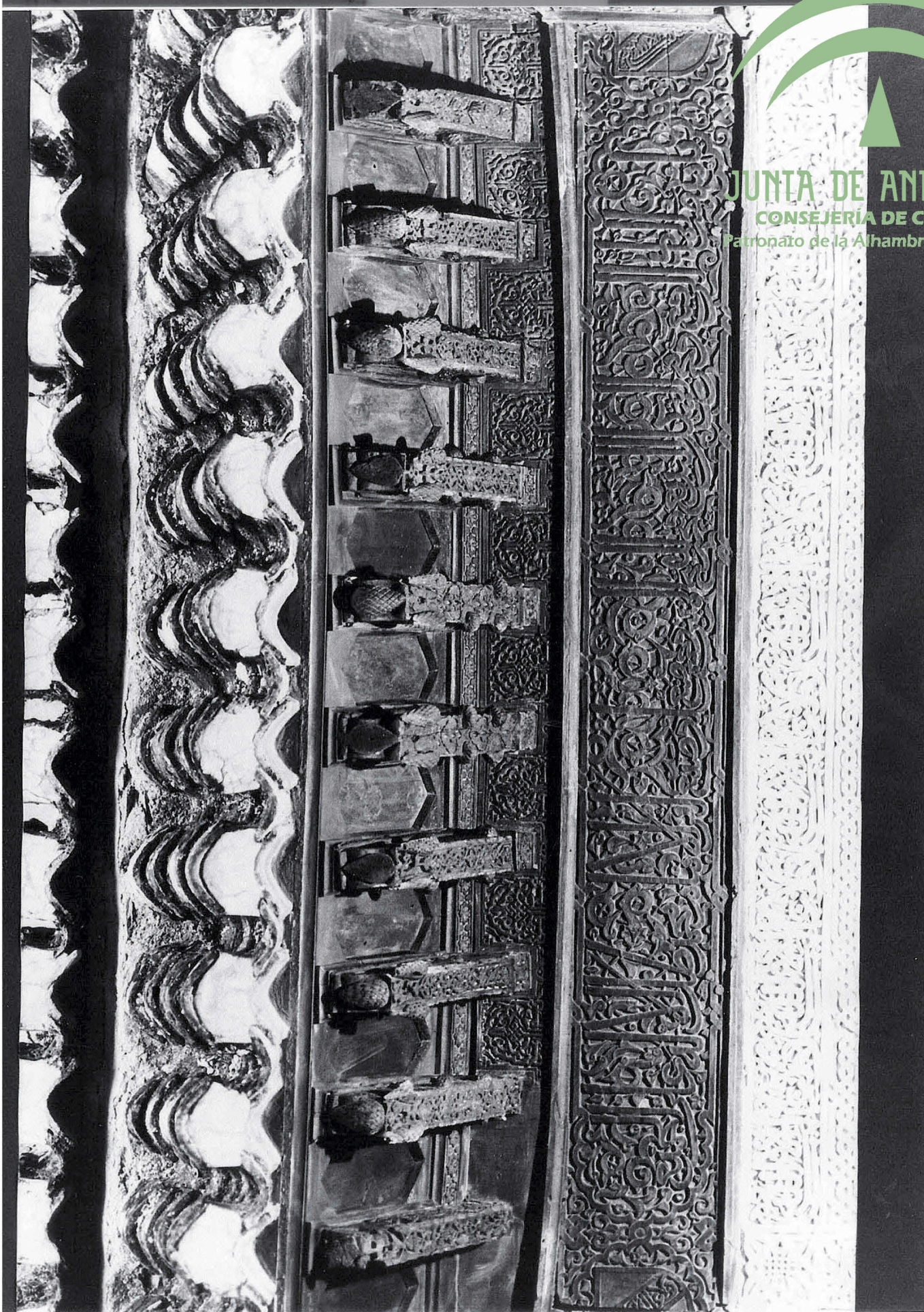
1) La primera es que el paramento decorado de la Fachada del Mexuar presenta una división tripartita muy evolucionada, al estar el área central separada de las laterales –que son muy estrechas– por pilastras rectangulares y en las esquinas hay unas columnas como solución angular (fig. 1; lám. 1). Pues bien, esta disposición tripartita se continúa en el alero mediante las zapatas escalonadas y las ménsulas con perfil de palmas de los extremos (figs. 1 y 3; lám. 1). En mi libro *La Fachada del Palacio de Comares*, I, me ocupé de la evolución de las fachadas tripartitas y de ésta en particular⁵. La tradición arquitectónica –y aquí en la fachada– en el arte musulmán, y en este caso en el hispanomusulmán, es una idea fija a seguir, mimética, con las variantes estilísticas de la evolución de los tiempos. Este esquema tripartito no existe

en las fachadas ideadas como un solo conjunto, como ya he estudiado. El mejor exponente de un alero unificado es el de la Fachada del Palacio de Comares en todo el arte musulmán de al-Ándalus y del Magreb.

2) La segunda característica del alero de la Fachada del Mexuar es que encima de las zapatas escalonadas hay unas piezas trapezoidales en las que descansan respectivamente dos canes y en las ménsulas un can (fig. 3: sección Z.i.1 y Z.i.3; alzado Z.i.1, Z.d.1; lám. 1). En la Fachada de Comares dicha pieza trapezoidal también aparece sobre las columnas con ménsulas de los ángulos, como buena solución de esquina⁶. En la Fachada del Mexuar esta solución no resulta afortunada, pues el escaso espacio que hay entre las zapatas y las ménsulas deja encajonado los extremos del arrocabe y casi invisibles las caras decoradas de las zapatas hacia los mismos (fig. 3: M.i.2 y M.d.2).

3) La tercera característica viene a confirmar el texto de la descripción que hace Ibn al-Jaṭīb en su *Nuḡāḍa III*, en la que especifica la celeridad con que se realizaron las obras del nuevo Mexuar, que se estrenó para la noche del *mawlid* de 1362, el cual cayó del 30 al 31 de diciembre⁷. Hacía sólo nueve meses que Muḥammad V había recuperado el trono y quiso asegurarse en el mismo al celebrar esta fiesta, para lo que remodeló de manera muy rápida toda el área del Mexuar y celebró en él la natividad del profeta, aunque las obras estaban «a medio hacer su construcción, pues no estaba completada su primera parte por no hablar de su segunda». En esta frase del gran visir Ibn al-Jaṭīb está la clave de la característica más sobresaliente del alero de la Fachada del Mexuar. Me explico. La tabla con los tres versos del breve poema epigráfico del arrocabe y los retornos escalonados de las zapatas fueron labrados nuevos para este lugar (fig. 4). Pero las demás maderas talladas que cubren las zapatas, ménsulas, las tabicas y los canes fueron reutilizados de diferentes aleros, piezas de madera y dos tablas-capialzados⁸ aserradas, como se verá al estudiar las piezas en mi correspondiente monografía sobre el Mexuar en proceso de publicación. Quizá las molduras en nacela y las cobijas con el alfardón tallado en profundidad sean también obra nueva de 1362 al 1363. Todos los elementos reutilizados, además de evidenciar edificios desaparecidos, hablan de estilos y escuelas del arte nazarí anteriores, como indica la variedad y diversidad de los canes, distintos a los que se han conservado en los palacios nazaríes existentes.

4) Así, pues, al estudiar estos elementos reutilizados, en especial la variedad de *canes*, cuyos temas decorativos son anteriores a este soberano y a su padre Yūsuf I, nos enfrentamos con un capítulo extenso en el arte de la madera, desconocido hasta ahora, y que proporciona una visión



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Lám. 2. Arrocabe con el poema epigrafiado. Detalle de la parte central del alero (fotografía Oronoz). Archivo: A. Fernández-Puertas

mucho más interesante y completa sobre el estudio de la madera tallada nazarí.

Como la Fachada del Mexuar se hizo al regruesar el muro perimetral original de la sala, para dar cabida a la caja de la puerta actual (fig. 2), el muro adosado por el patio hubo de cubrirse con la solución de un tejado algo más elevado que desagua directamente en el del alero en tornapunta (figs. 1-3)⁹. No se conserva plano de Leopoldo Torres Balbás, ni se ha hecho en 1995, de cómo es la estructura interna del alero, cómo se une al muro, en qué lugar se hallan los mechinales para introducirse en maderos con su inclinación, ni el tipo de obra –supongo que muro de ladrillo y hormigón– tras el alero, ni las rastras dobles en que probablemente apoyan las ménsulas escalonadas y las colas de los canes. Habrá que esperar a una reparación futura para dibujar y tomar los datos que faltan.

El arrocabe epigrafiado

Lo compone una tabla rectangular que va de una zapata a la otra (figs. 1, 3 y 4; láms. 1 y 2). Muestra una larga cartela con extremos lobulados en la cual se lee un poema de tres versos escritos a renglón seguido (figs. 1 y 4; lám. 2). En ambos extremos del arrocabe hay semicírculos lobulados que se completan en las correspondientes zapatas laterales. Dentro de los mismos hay escudos nazaríes también quebrados con el lema dinástico en la banda transversal (figs. 1 y 4; láms. 1 y 2).

La cartela rectangular y los círculos partidos lobulados de los extremos. Dos cintas componen el diseño geométrico de las partes baja y alta de la cartela, cerradas consigo mismas en los extremos (en fig. 4: 3 la cinta superior se ha dibujado blanca y la inferior negra). Tanto la cinta alta como la baja se desdoblán en dos cabos cada una, los cuales forman medio círculo lobulado a cada extremo, la mitad de los extremos lobulados de la cartela y, luego, fingen ser dos cintas que delimitan la cartela en sus lados longitudinales, al entrecruzarse y formar un nudo a intervalos regulares (fig. 4: 3). Cuando las cintas llegan a los extremos de la cartela, sus cabos se separan y uno se lobula para unirse a su homólogo, mientras que el otro forma un nudo de tres vanos. Así, pues, todo el diseño geométrico lo hacen dos cintas que se desdoblán, sobre-montan, anudan y lobulan. Ataurique dispuesto de modo axial según la bisectriz (fig. 4: 1), decora también los espacios entre la cartela y los círculos, a base de palmas de dos hojas enganchadas a tallos que componen un motivo trilobulado o palmas con una de sus hojas enrollada como voluta y la otra curva.

El escudo nazarí se ubica dentro de los mencionados círculos lobulados y se halla partido entre la tabla del arrocabe y

las caras laterales internas de las cabezas de las ménsulas (fig. 1; fig. 4: 1-3). Muestra en la banda el lema dinástico tallado. Luego, desde el mismo momento de la recuperación del trono en 1362, Muḥammad V volvió a usar el escudo dinástico, que su padre ya había utilizado en los sinos de los zócalos de alicatado de la Qalahurra Nueva de Yūsuf I y en las adarajas pintadas del intradós abovedado de mocárabes del arco de acceso al Salón de Comares, donde aparece su nombre, Yūsuf I¹⁰.

El poema

Rodrigo Amador de los Ríos tradujo el poema de tres versos del arrocabe de manera bastante aceptable: «¡Oh levantado asiento de la regia dignidad excelsa y asilo del arte maravilloso! Abriste puerta manifiesta y fue meritoria acción y beneficio memorable del imám Muḥammad. Derrame sus favores Allah sobre todo ello»¹¹.

Antonio Almagro Cárdenas, ayudado por un marroquí, la publicó en su obra *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada*¹². Equivocó el metro –da *ramal*– y la traducción también es errónea.

A. R. Nykl, en su artículo «Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife»¹³, la lee y traduce bien. Dice: «Puerta del Mexuar. La inscripción labrada en el friso de madera bajo el alero, está casi correctamente citada por Almagro, p. 18, pero el metro es *kāmil maʿzū* y no *ramal*. La traducción es errónea, excepto en el último hemistiquio». A continuación Nykl lee el texto poético correctamente como está epigrafiado por haber hecho su trabajo in situ.

يا منصب الملك الرفيع
فَتَحَّتْ لِلْفَتْحِ الْبَيْنِ
اثر الامام محمد
وخرز لشكل البديع
وحسن صنع او صنيع
ظلّ الاله على الجميع

Así Nykl da en el segundo hemistiquio del verso segundo la lectura existente «*aw ṣanī'*» y en el segundo hemistiquio del tercer verso *al-ilahi*. Aunque esta *fatha* sea larga en el nombre de Allāh, lo epigrafiado es 'alif, *lām-'alif, lām-hā'* = *al-ilahi*. Su traducción literaria es buena y clara:

¡Oh fundamento del reino elevado, que ostentas una clase de trabajo maravilloso! Has sido (u ojalá hayas sido) abierto para una victoria evidente y para la hermosura de la obra y del que obró* un monumento del Imām Muḥammad¹³. La sombra del Excelso (sea) sobre todo.

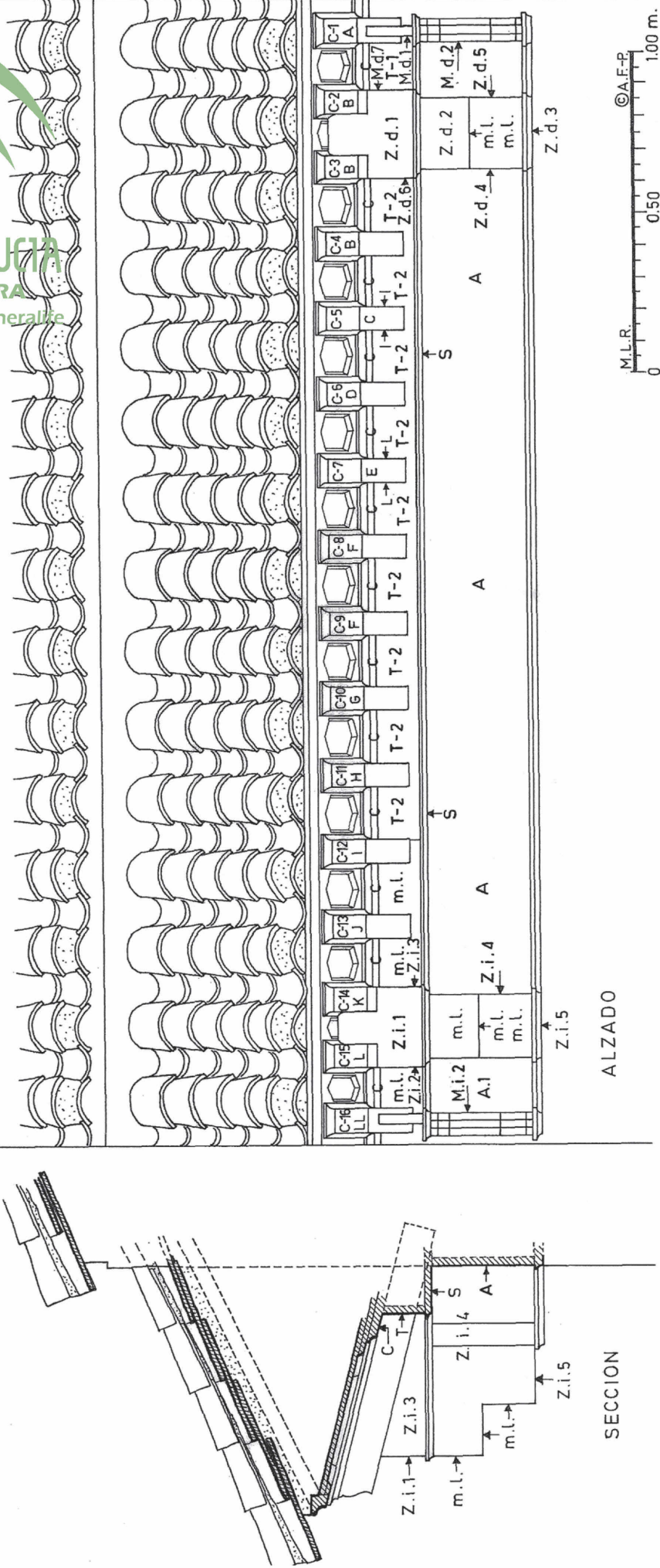


Fig. 3. Alero de la fachada con los elementos de madera tallada identificados y enumerados. Alzado y sección. Archivo: A. Fernández-Puertas

En la nota 33 aclara: «Es probable que se refiera el poeta a Muḥammad v que no al III. Así lo creen también José y Manuel Oliver Hurtado, op. cit. p. 238».

Emilio García Gómez, en uno de sus últimos trabajos¹⁴, dice sobre este poema: «Puerta del Mexuar, 2. Anónimo, en tiempos de Muḥammad v. 3 versos en *raʿāz maʿzūʿ* (o poesía acentual) rima: *i*'. A continuación da la lectura árabe sin haber leído el texto epigráfico in situ, pues lee *ṣanī* ' en vez de *aw ṣanī* ' en el segundo hemistiquio del segundo verso, y *al-Ilāh* en lugar de *al-Ilāhi*, colocándole un 'alif de prolongación a la *fatha* –vocal de por sí larga en el nombre de Dios–, o sea, *al-Ilāhi*. He aquí su lectura:

يا منصب الملك الرفيع ومحرز الشكل البديع
فُتِحَتَ للفتح المبين وحسن صنع وصنيع
أثر الإمام محمد ظلّ الإله على الجميع

Seguidamente comenta García Gómez que

Nykl, p. 177, sostiene que el poema está en *kāmil maʿzūʿ*, corrigiendo a Alm[agro], que da *ramal*. Ni lo uno ni lo otro. La métrica es exactamente igual a la del número [del poema] anterior 1, o sea *raʿāz maʿzūʿ*. Los dos primeros versos no pueden de ningún modo ser *kāmil*. El último podría serlo leyendo «*al-imāmi*» y «*al-Ilāhi*»; pero la lógica métrica exige leer «*al-imāmi*» y «*al-Ilāhi*». Además del ya citado [poema] n.º 1 están también en este metro los [poemas] n.ºs 21 y 26.

2b: Nykl lee: «*aw ṣanī* '».

Los corchetes son míos para aclarar el texto del comentario de E. García Gómez. A continuación, da su lectura del poema sin haberlo estudiado in situ, y tras deducir su texto por «lógica métrica», la cual está en desacuerdo con el texto epigráfico en los dos vocablos bien leídos por Nykl, *aw ṣanī* ' y *al-Ilāhi*. He aquí su traducción en poesía:

- 1) ¡Oh la mansión del trono real
que alberga en sí labor sutil!
- 2) Pudiste a gran victoria abrir
y al arte y quien labrólo bien.
- 3) Obra de imām Muḥammad es
¡Su sombra Dios a todos dé!

García Gómez añade que «la traducción de Nykl, p. 177, es aceptable. Mi versión es en 'calco rítmico'. Vale todo lo dicho en idéntico lugar del [poema del] número anterior[...]».

Antonio Fernández-Puertas. Para mí, el texto de Nykl se atiene al epigráfico y su versión es buena, mientras que la de E. García Gómez en verso es forzada y oscura por el uso del hipébaton para que el significado encuadre en versos. Mi lectura del texto epigráfico poético es como la de Nykl. La traté con el gran especialista en poesía hispanomusulmana, el amigo y colega Maḥmūd 'Alī Makkī y él estuvo de acuerdo con mi lectura, versión y el estudio dado por Nykl. Es interesante señalar que la rima *i* ' del poema la presentan el primer y segundo hemistiquio del verso 1, como requiere la poesía árabe en el verso que inicie una composición poética. Esta norma demuestra que el breve poema fue compuesto de modo expreso para este lugar y no extraído de versos entresacados de otro.

Mi traducción difiere de la Nykl, porque para mí el poema en sus versos explica la estancia del Mexuar, quien fue el soberano creyente edificador y en qué periodo de su sultanato:

يا منصب الملك الرفيع ومحرز الشكل البديع
فُتِحَتَ للفتح المبين وحسن صنع او صنيع
اثر الامام محمد ظلّ الاله على الجميع

- 1) ¡Oh mansión del trono (reino) elevado
que alberga una forma arquitectónica asombrosa
- 2) Fuiste abierta para la victoria contundente
y para la hermosura del arte y del diestro artista
- 3) Obra del *imām* Muḥammad.
La sombra de Dios se proyecte a todo.

Comentario del texto. Contiene el poema varias ideas histórico-estéticas: 1) Contiene por declarar que la Sala del Mexuar es la «posición» o «mansión» del trono –por reino– elevado, como Ibn al-Jaṭīb confirma en su relato del *mawlid* de 1362 en su *Nufāḍa III*¹⁵. 2) Explica que la mansión «fue abierta» para la «victoria contundente», es decir, la que Muḥammad v obtuvo tras recuperar el trono en 1362 del usurpador Muḥammad vi. 3) A causa de esto, remodeló este lugar –el Mexuar– con «la hermosura del arte y del diestro artista», como Ibn al-Jaṭīb relata en la *Nufāḍa III* y estudio en mi monografía sobre el Mexuar, de la que forma parte este trabajo. 4) Luego, especifica el poema de modo rotundo –como el texto de la *Nufāḍa III* de Ibn al-Jaṭīb– que es «obra» de Muḥammad v. 5) El poeta denomina *imām* al soberano para halagarlo, pues es un título propio sólo de los califas. 6) Termina al invocar el último hemistiquio la protección de Dios sobre toda cosa.

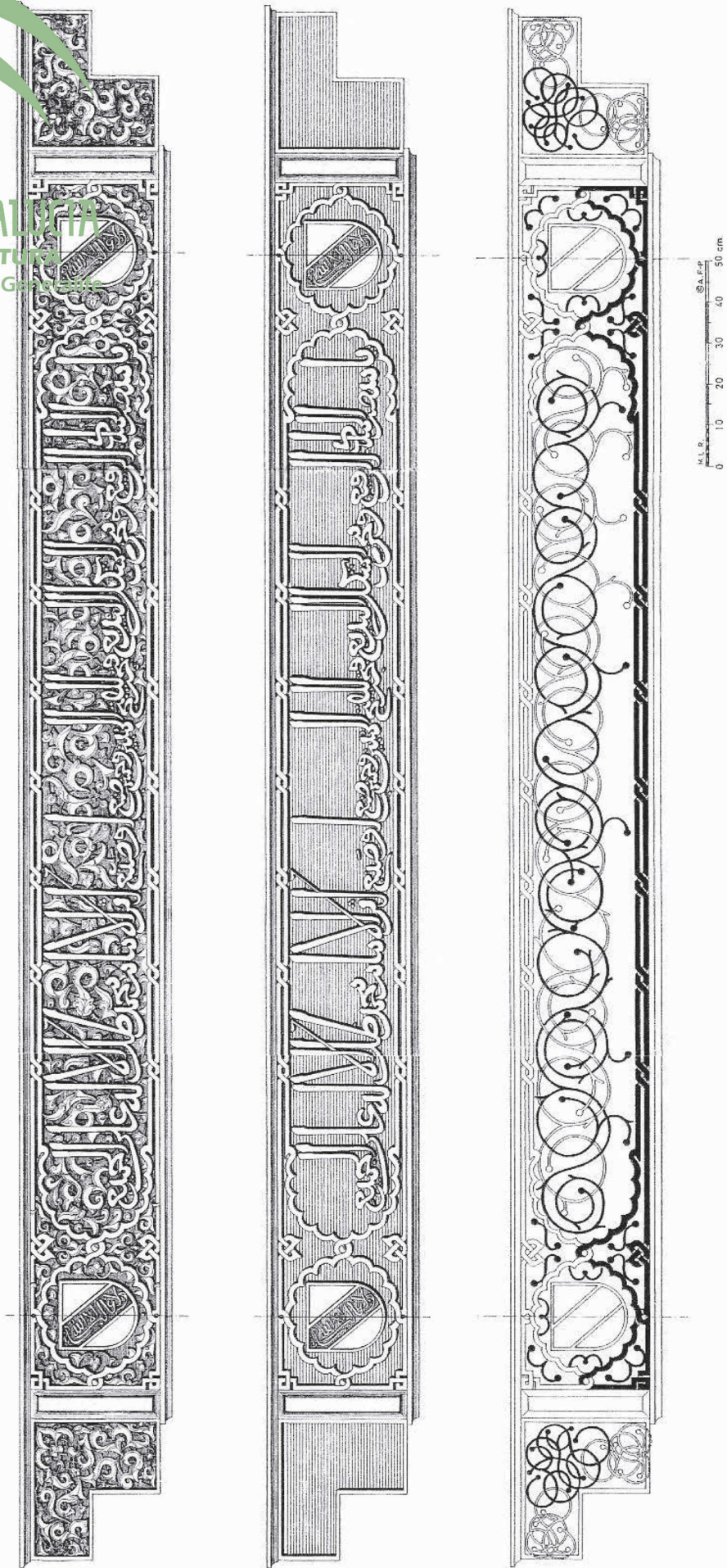


Fig. 4. 1) Composición de conjunto. 2) Texto del poema.
3) Trama de los tallos de la ornamentación floral. Diseño de las dos cintas (en blanco y negro) que componen el dibujo geométrico. Archivo: A. Fernández-Puertas

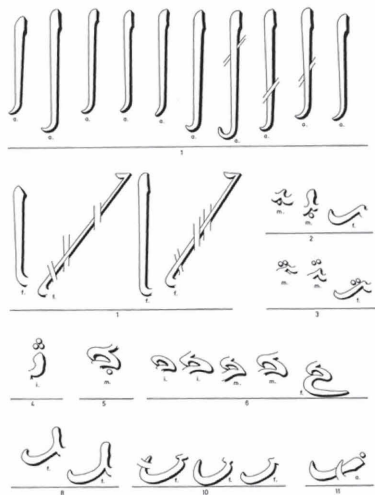


Fig. 5. Desglose de los caracteres epigráficos. Archivo: A. Fernández-Puertas

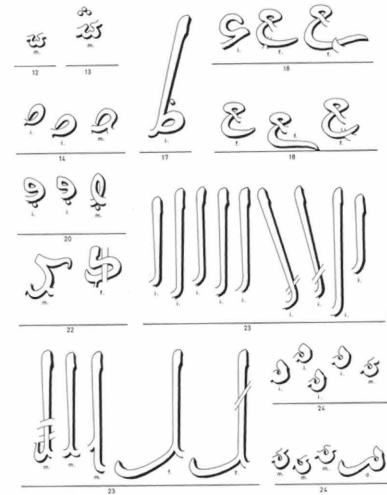


Fig. 6. Desglose de los caracteres epigráficos. Archivo: A. Fernández-Puertas

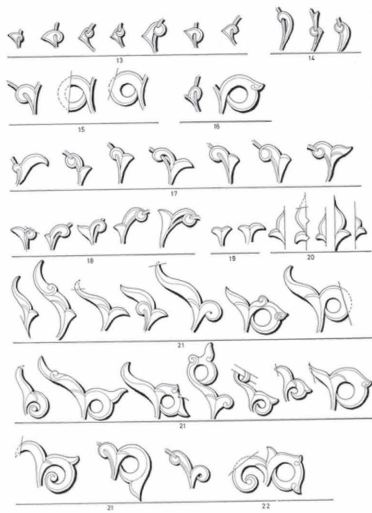


Fig. 9. Desglose de la flora. Archivo: A. Fernández-Puertas

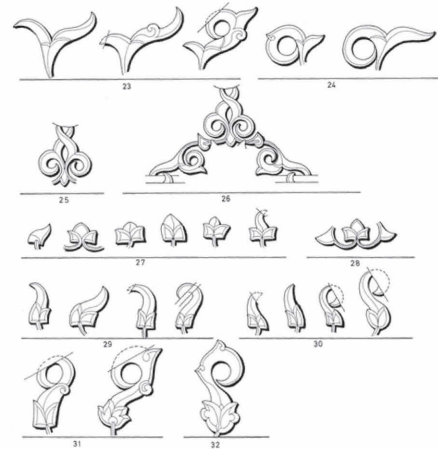


Fig. 10. Desglose de la flora. Archivo: A. Fernández-Puertas

La caligrafía. Como se observa, el poeta compuso el poema tras pensar el lugar que iba a ocupar la Fachada del Mexuar, qué circunstancia política se había vivido en el sultanato y quién era el emir. Es la norma usual de la poesía epigrafiada en los palacios nazaríes, concebida por los poetas áulicos en el *Dīwān al-Inšā'*, o Cancillería Real, no sólo la componían sino la caligrafiaban para los artífices de la madera, yeso, cerámica, mármol y piedra¹⁶.

El *ductus* caligráfico *tulut* que muestran los caracteres evidencia la misma mano que escribió también el poema de cuatro versos del arrocabe de la Fachada de Comares. ¿Quién pudo ser el poeta que caligrafiaría el texto en el *Dīwān al-Inšā'* para darlo a los tallistas de los frisos de madera de ambos lugares? En esta época el *rais* (arraez) de la Cancillería era Ibn al-Jaṭīb, pero los poemas no aparecen en

ninguno de sus dos *Dīwānes* publicados¹⁷. También trabajaba Ibn Zamrak a las órdenes del anterior, como *kātib* (secretario), y en su *Dīwān* publicado en 1997 tampoco aparecen ambos poemas¹⁸. Sin embargo, este poeta se declara autor de todos los poemas epigráficos de los edificios construidos por Muḥammad v¹⁹, lo que han confirmado de modo indirecto la aparición y publicación de los *Dīwānes* de los arraeces Ibn al-Ŷayyāb e Ibn al-Jaṭīb. Yūsuf III, conocido hasta ahora como Ibn al-Aḥmar, ha transmitido el siguiente párrafo en que Ibn Zamrak declara sus servicios a Muḥammad v y a Yūsuf II²⁰, que según mi traducción dice:

Le serví [a Muḥammad v] treinta y siete años: tres en el Magrib y el resto en Al-Andalus. En ellos compuse para él sesenta y seis *qaṣīdas*, destinadas a otras tantas fiestas. Todos los versos admirables y las peregrinas alabanzas que hay en sus felices mansiones –tanto

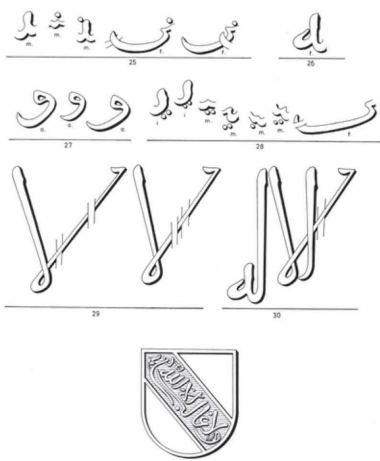


Fig. 7. Desglose de los caracteres epigráficos y el escudo nazarí con el lema dinástico. Archivo: A. Fernández-Puertas

en los alcázares y en el Palacio del Riyāḍ, así como en los Alijares (*al-dišār*) y la Sabīka; lo mismo en cúpulas que en *fāqas*, *ṭuruz* y otros sitios— son obra mía. Tuve su confianza, así como la de su hijo mi señor Abū-l-Ḥaṣṣāy [Yūsuf II] —que han sido los dos mayores reyes de esta tierra—, y alabé a éste último en tantas y cuantas *qaṣīdas*. Me comisionó para hacer la paz con reyes en ambas riberas del Estrecho, y asimismo ajusté paces con los cristianos nueve veces...

Ibn Zamrak especifica aquí los principales lugares para los que compuso su poesía epigrafiada y añade al final «*ṭuruz* y otros sitios». Luego estimo que fue él quien pudo componer el poema de la Fachada del Mexuar y el de la Fachada de Comares por su afirmación y el similar *ductus* caligráfico, que el poeta mismo dibujaría para que luego se calcara sobre la madera y se tallara según lo que los artesanos recibían del Dīwān al-Inšā’.

Sobre el vocablo «*ṭuruz*» dice E. García Gómez:

En al-Ándalus, II, 1934, p. 228, traduje *ṭuruz* por «bordados [probablemente los adornos de estuco de los muros]», basándome en la analogía con *ṭirāz*; pero un pasaje de Maqqarī. *Analectes* de Leiden, II, p. 237, que distingue, en las inscripciones escritas en una casa, las grabadas على ايوان الدار de las grabadas على الطرز (de vocalización para mí desconocida) y, على النادي me hace suponer que طرز tiene una acepción técnica especial que no encuentro precisada en los diccionarios²¹.

O sea que las inscripciones epigrafiadas aparecen: ‘*alā īwān al-dār* = «sobre el *īwān* de la casa» o «sobre la sala ventilada por un arco de la casa»; ‘*alā ṭuruz* = «sobre frisos a modo de tiraces»; ‘*alā-l-nādī* = «sobre la sala de reunión espaciosa».

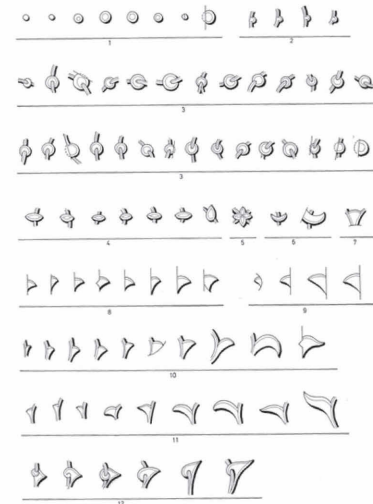


Fig. 8. Desglose de la flora. Archivo: A. Fernández-Puertas

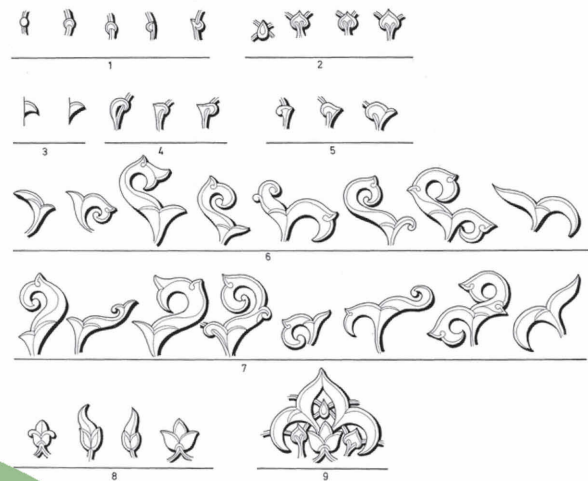


Fig. 11. Desglose de la flora. Archivo: A. Fernández-Puertas

Ésta es la posible traducción que creo que debe dársele al vocablo *ṭirāz*, pl. *ṭuruz*, ya que, cuando dichos frisos de escayola y arrocabes de madera estaban policromados, tenían el mismo valor estético que las sedas, tejidos y tapices con sus colores: oro, plata, rojo vivo y almagra, azul celeste y añil, verde, negro, blanco. Así estaban pintadas: 1) las bandas rectangulares con cartelas alargadas con extremos lobulados y círculos de lóbulos que aparecen sobre el zócalo de alicatado de la Qalahurra de Yūsuf I; 2) los grandes frisos de escayola sobre los zócalos de las galerías N. y S. del patio de Comares con poemas de Ibn Zamrak; 3) la banda sobre el zócalo de alicatado de al-Qubba al-Kubrā del Qaṣr al-Riyāḍ al-Sa‘īd con las cartelas rectangulares y circulares lobuladas que contienen un poema de Ibn Zamrak, extraído de la famosa *qaṣīda* de la circuncisión del príncipe Abū ‘Abd Allāh Muḥammad, hijo de Muḥammad V.

De hecho, Ibn al-Ŷayyāb usa el vocablo *ṭirāz* en uno de sus cuatro poemas epigrafiados en la Qalahurra Nueva de Yūsuf I²² en metro *kāmil*, rima *āyī*, que dice:

لبست طراز الفخر لما أن بدا فيها اسم مولانا أبي الحجّاج

He aquí mi traducción literal: la Qalahurra «vistió el *ṭirāz* de la gloria en el momento en que apareció / en ella el nombre de nuestro señor Abū-l-Ḥaŷŷāy [Yūsuf I]». Luego el sentido textil de la banda en que se encuentran los cuatro poemas está bien especificado²³.

Creo que queda aclarado el significado de *ṭirāz*, pl. *ṭuruz*, en arquitectura, y que estimo se utilizó para designar el arrocabe de una fachada de modo poético –quizá también técnico– por su similitud con una banda horizontal de tejido bordado epigrafiado y fuerte colorido. En el poema de la Qalahurra Nueva se menciona a Yūsuf I. A Muḥammad v se le nombra en el arrocabe de la Fachada del Mexuar y en la Fachada de Comares por su nombre propio o por su *laqab* respectivamente. Otra prueba de lo indicado.

Este poema de tres versos, escrito a renglón seguido, se compuso de 1362 a 1363 y está dedicado a Muḥammad v. Lo atribuyo a Ibn Zamrak en principio, aunque en su *Dīwān* publicado en 1997 no aparece. He de señalar que hubo más de una copia del *Dīwān* de Ibn Zamrak recopilado por Yūsuf III, sultán que fue alumno del poeta-visir. La prueba está en que la famosa *qaṣīda* que compuso con motivo de la circuncisión del príncipe Abū ‘Abd Allāh Muḥammad, la recoge el *Dīwān* publicado en 1997 con dos versos menos que el texto de esta *qaṣīda* que incluye al-Maqqarī en el siglo XVII en sus obras *Azhār al-riyād* y *Nafḥ al-tīb*²⁴. Esto atestigua que este autor tomó la *qaṣīda* de otra copia del *Dīwān* de Ibn Zamrak del hasta ahora conocido y publicado, en la que pudo estar este poema de la Fachada del Mexuar, así como el de la Fachada de Comares.

Características del alfabeto en *tuluṭ*. Los *'alif* y *lām* presentan su parte superior más gruesa que la inferior, tal y como se ejecuta con el cálamo –del árabe *qalam*– (fig. 5:1; fig. 6:23). Los dos nexos *lām-'alif* muestran forma de «uve» al entrecruzarse, siendo el trazo del *'alif* más fino que el del *lām* (fig. 7:29). Análoga asta presenta el *zā'* que lleva su punto diacrítico (fig. 6:17). El *kāf* en posición medial y final, con cuerpo curvo remata en asta vertical u horizontal curvada (fig. 6:22). Las letras en posición final bien extienden su trazo sobre la palabra próxima, o bien se revierte éste por debajo del vocablo al que pertenece como el *ḥā'* y el *ayn* (fig. 6:18; fig. 5:6). Se prolongan por las siguientes palabras las letras *bā'*, *rā'*, *zāy*, *lām*, *mīm*, *wāw* y *yā'*. Las letras con puntos dia-

críticos los suelen llevar: *bā'*, *tā' tā'*, *ŷīm*, *zāy*, *zā'*, *fā'*, *nūn* y *yā'*. El *fā'* se escribe a la manera de al-Andalus y el Magrib al tener el punto bajo el cuerpo de letra (figs. 5-7).

Las letras, y a veces los vocablos, aparecen encabalgados en el sentido de la escritura (fig. 4: 1, 2). Aunque no es mala la caligrafía, se nota que se ha hecho con algo de premura con respecto a la del poema de la Fachada de Comares, por no mencionar la caligrafía de Ibn al-Jaṭīb en el Salón de Comares, o la del propio Ibn Zamrak en la parte original del poema de doce versos del pórtico norte del patio de Comares, o su poema de 24 versos en el *ṭirāz* de escayola policromada de al-Qubba al-Kubrā en el Qaṣr al-Riyāḍ al-Sa'īd.

La trama floral. El cuerpo de letra del poema ocupa más de un 1/3 de la altura de la cartela y algo menos de su mitad (fig. 4:2). Las astas de las letras *'alif*, *zā'*, *kāf* y *lām* llegan a su parte alta por el tipo de letra caligráfica, *tuluṭ*. Por encima del cuerpo de letra queda un espacio que se decora con dos tallos, superpuestos espiralíneos con sus contraespiras (fig. 4:3), en los que enganchan anillos, palmas de una hoja o de dos hojas, bien una explayada y la otra como voluta, o bien las dos enroscadas como voluta; también aparece algún pimiento (fig. 4:1; figs. 8-11). Los huecos que deja la composición poética por debajo de los caracteres los rellenan la flora descrita en unidades aisladas.

Policromía. Sobre la policromía puedo hacer una hipotética restitución por paralelismo con el arrocabe de la Fachada de Comares. El poema de la Fachada del Mexuar, escrito por encima de la trama floral, es posible que mostrara sus caracteres blancos con bordes negros, como he comprobado en el poema de la Fachada de Comares. La flora sería dorada sobre fondo de campo rojo, o quizás azul añil. Si era rojo el fondo de la cartela lo sería el de los círculos lobulados del escudo, y azul añil los espacios triangulares entre la cartela y éstos últimos. El escudo debió de tener campo blanco con banda roja, como aparece pintado en la parte alta de los fustes de la misma estancia del Mexuar. Las cintas de las cartelas y lóbulos también debieron de ser blancas con bordes negros. En realidad, parecería una bella franja-*ṭirāz*, por el colorido y el sentido textil que tiene en general la ornamentación nazarí, cuyas sedas muestran en vivos y chillones colores lo que las yeserías, maderas y mármol han preservado bastante perdido.

Nota sobre el poema de la Fachada de Comares (fig. 12)

Ni el poema de la Fachada del Mexuar ni el de la Fachada de Comares aparecen recogidos por el morisco Alonso del Castillo en su manuscrito, guardado en la Biblioteca Nacional de Madrid, n.º 7.453. Este traductor leyó las inscripciones de

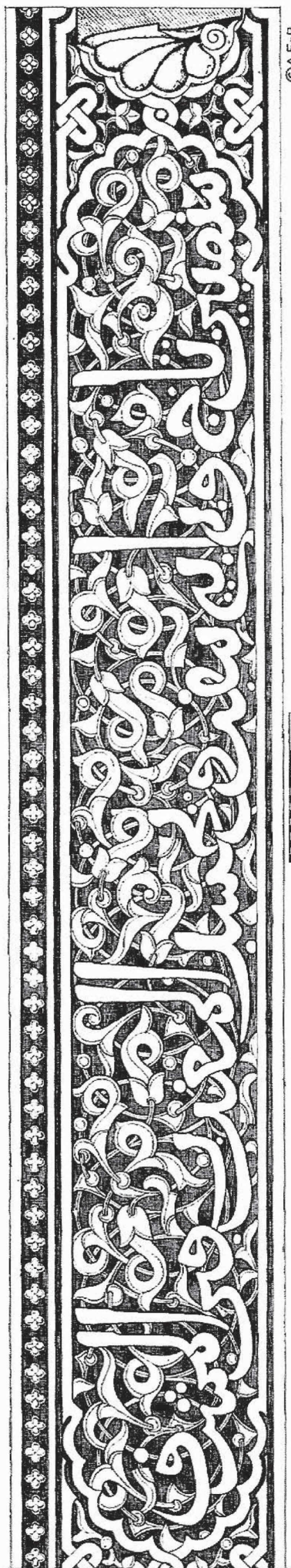


Fig. 12. Verso 1º del poema de la Fachada de Comares con su trama floral. Archivo: A. Fernández-Puertas

la Alhambra en 1562 por encargo de Felipe II. Con seguridad no vio estos poemas porque estaban dentro del área privada de la Casa Real de los Reyes Católicos, sector cerrado a los que vinieran a la Alhambra sin ser los reyes o su familia. La Fachada de Comares quedó dentro del núcleo de las habitaciones de la reina Isabel la Católica, las cuales se extendían sobre el Cuarto Dorado, las estancias construidas encima del primitivo Mexuar y el Oratorio de Muḥammad V al norte de dicha zona; también incluían las salas tras la propia Fachada de Comares. Todo eso lo he estudiado con documentos desde el siglo XV, grabados y fotografías en mi monografía *La Casa Real de los Reyes Católicos en la Alhambra*²⁵. Recordaré aquí que el lugar de la cochera de los carruajes reales estuvo en el patio del Mexuar, cubierto por una armadura morisca y cegada la puerta de la fachada. Entre 1924 y 1930 Leopoldo Torres Balbás procedió a abrir ésta y unos años después a desmontar la armadura ataujerada que cubría el espacio convertido en cochera²⁶.

Sólo me voy a ocupar aquí de corregir la controvertida lectura del primero de los cuatro versos de la Fachada de Comares. El primer arabista en recoger y leer este poema fue Emilio Lafuente y Alcántara²⁷. Dice: «En el friso de madera, junto al tejado, hay esculpidos los siguientes versos, en grandes caracteres africanos y entre complicados adornos, que hacen muy difícil su lectura». La letra de la inscripción es *tuluṭ* y no «africana». Este buen arabista no sabía de arte hispanomusulmán, aunque sí es verdad que el texto está epigrafiado por encima de la trama de ataurique enganchado a tallos espirilíneos provistos de contraespiras.

E. Lafuente y Alcántara, en la nota (d) de la página 155, especifica que:

Aunque hemos hecho uso de un exactísimo dibujo de estos versos, que tuvo la amabilidad de proporcionarnos el Sr. [Rafael] Contreras, restaurador de la Alhambra, se confunden de tal manera los puntos diacríticos con los adornos, que no podemos responder de la completa exactitud de la interpretación.

El corchete es mío²⁸. En este párrafo se comprueba otra vez como E. Lafuente y Alcántara no era epigrafista, al dar incompleta la lectura del texto árabe del segundo hemistiquio del verso 3. Referente a su lectura del verso 1, leyó:

منصبي تاج وبابي مفرقٌ يجسد المغرب في المشرق

Lo tradujo: «Mi posición es cual la de una diadema. Mi puerta es un lugar culminante. Imaginan las comarcas occidentales que en mí se halla el lugar de donde el sol se eleva».

En su interpretación Emilio Lafuente y Alcántara da *mafriq^{um}*, o *mafraq^{um}*, como «lugar culminante». Leyó en el segundo hemistiquio la raíz *ḥasiba* en tercera persona masculina del futuro-presente *yahṣabu*, que traduce por «imaginar».

El segundo en leer este poema fue A. R. Nykl en su artículo «Las inscripciones árabes»²⁹. Da la siguiente lectura del verso 1:

منصبي تاج وبابي مفرقٌ يجسد المغرب في المشرق

Lo traduce:

Mi posición es la de la corona (del reino) y mi puerta es una bifurcación de caminos*.

El Oriente envidia al Occidente por mi causa.

La lectura siguiente de este poema la publicamos fray Darío Cabanelas Rodríguez y yo en 1974. Leímos el verso 1 así³⁰:

منصبي تاج وبابي مفرقٌ يجسد المغرب في المشرق

Y la traducción que dimos fue:

Mi posición es la de una corona y mi puerta una bifurcación; el Occidente cree que en mí está el Oriente.

Emilio García Gómez, en 1985, en su libro *Poemas árabes*³¹, lee y publica bien el verbo, como *ḥasada* en tercera persona masculina del futuro-presente:

منصبي تاج وبابي مفرقٌ يجسد المغرب في المشرق

Su interpretación es: «Soy corona en la frente de mi puerta: / envidia al Occidente en mí el Oriente».

En la lectura que realizamos Darío Cabanelas y yo de este poema en 1974 interpretamos que *mafriq^{um}* tenía aquí el significado de «bifurcación» de caminos, a causa de las dos puertas que tiene la Fachada de Comares, como ya había interpretado Nykl.

En la actualidad estimo que el poeta intenta realzar que esta fachada en el occidente es una plena manifestación artístico-simbólica, que por su belleza el Oriente musulmán envidia que esté en el Occidente.

Tras consultar mi cambio de opinión, basado en la epigrafía y reconsideración del verso 1 del poema con Maḥmūd ‘Alī Makkī, él confirmó, con su conocimiento de la poesía árabe, que mis dudas eran correctas y que debía rectificar aquella versión. He aquí mi lectura del texto árabe:



Conviene que explique mi nueva traducción tras analizar el significado real y metafórico de sus palabras clave (fig. 13). El vocablo *taḡ^{um}* = «corona, diadema», es el término poético con que se denomina al maravilloso alero de largos canes de nogal —en su día policromados con panes de oro y colores rojo, azul, blanco y negro—, que remata como corona la fachada. El vocablo *bāb* significa «puerta» o «fachada», pero al estar calificado por el término *mafriq^{um}*, o *mafraq^{um}*, tiene también el valor de «frente» en el que se asienta la «corona» de los canecillos.

La palabra clave para estudiar el primer hemistiquio es *mafriq^{um}*, o *mafraq^{um}* = «encrucijada de dos caminos, bifurcación, lugar donde los cabellos se separan». Me explico. Puede tener aquí el valor de «mi puerta es una bifurcación de caminos», dado que la fachada tiene dos puertas. Pero también el de «frente» o «lugar donde se bifurca el cabello». Es decir, con este segundo significado el alero o «corona» remata y cubre la «frente» que es la fachada en sí. Es posible que el poeta esté jugando en este sitio con el doble significado de la palabra árabe. No hay en castellano ningún vocablo con este doble sentido que viniese bien para la traducción de esta imagen poética. Por desgracia, para su versión española tenemos que elegir uno de los dos sentidos. Doy esta explicación debido a este posible doble sentido y la carencia de palabra adecuada en castellano³².

En el segundo hemistiquio yo veía epigrafiado en 1974 el verbo *ḥasada* en su futuro-presente *yaḥsidu* = «envidiar» y no la raíz verbal *ḥasiba*, *yaḥsada* = «creer», lectura que da E. Lafuente y Alcántara. La diferencia en árabe entre el *bā'* ب y el *dāl* د en posición final es análoga a la del español, pues nadie confunde una *b* con una *d*. Sin embargo, en el arrocabe hay tallado un anillo floral suelto bajo el *dāl*, lo que inducía a pensar que era el punto diacrítico del *bā'*. Esto y la lectura de E. Lafuente y Alcántara nos inclinó la balanza a pensar en un *bā'* escrito a modo de *dāl*, aunque eso nunca ocurre en epigrafía árabe, como hoy puedo asegurar tras la experiencia de leer muchos textos epigráficos desde 1970.

El segundo hemistiquio del verso 1 presenta dos puntos para tratar. El primero, que el vocablo fundamental es *fiyya*, o sea la preposición *fī* con el pronombre afijo de primera persona; significa «en mí», «por mí», «a causa mía».

El segundo punto es decidir si el sujeto es el Oriente o el Occidente. Nykl y García Gómez opinaron que el Oriente envidiaba al Occidente a causa de la belleza de la fachada. Pero cabe la posibilidad de que sea el Occidente quien envidia al Oriente, ya que el arte hispanomusulmán alcanza un punto cumbre en la Fachada de Comares, la cual fue erigida con el



Fig. 13. Texto del verso 1 sin su trama floral.
Archivo: A. Fernández-Puertas

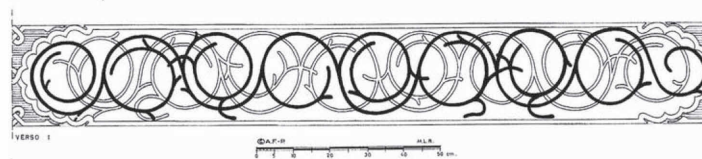


Fig. 14. Los dos tallos espirilíneos de la trama floral del fondo del verso 1.
Archivo: A. Fernández-Puertas

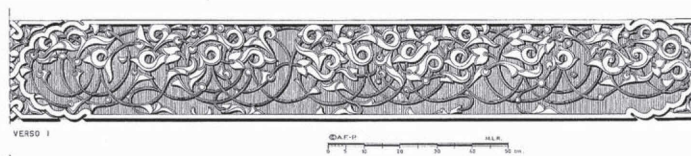


Fig. 15. Los dos tallos superpuestos con su ataurique.
Archivo: A. Fernández-Puertas

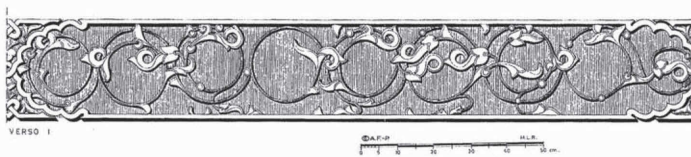


Fig. 16. Uno de los dos tallos con su ataurique.
Archivo: A. Fernández-Puertas

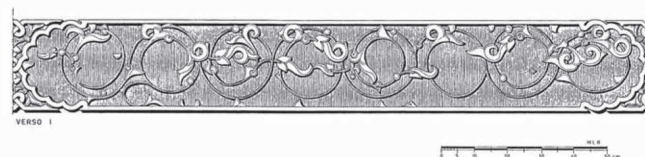


Fig. 17. Otro de los dos tallos con su ataurique.
Archivo: A. Fernández-Puertas





Vista general de Granada: Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Sala de las Batallas. Vista de Granada en 1431 con la Alhambra en la parte alta, por encima de ella el Generalife y en el extremo derecho la casa real de los Alijares (al-Diṣār). La pintura está representada como un tapiz colgante por clavos donde el peso de la tela parece haberlo hecho ceder. Borneado por cenefa en su parte inferior, lleva un remate de borlones y faldetas. Este sentido de tapiz se puede observar en el extremo izquierdo de la fotografía, donde hay una puerta real, y el tapiz simula plegarse. La mandó hacer Juan II de Castilla a Nicolás Francés en una tela sagra. Se conservaba en el Alcázar de Segovia en mal estado cuando la mandó reproducir en pintura Felipe II en la Sala de las Batallas a Nicolás Granello entre 1575-1579. Archivo: Eduardo Páez

< Detalle: Casa real de los Alijares construida por Muḥammad V hacia 1380, contemporánea del Palacio del Jardín Feliz (leones). Toda su decoración epigráfico-poética fue compuesta por Ibn Zamrak, quien describe y da nombre en los poemas de sus tacas y otros, las cuatro *qubbas* norte, sur, este y oeste que tuvo, como se ve en la pintura de la batalla de la Higuera y que estuvieron unidas al exterior por lienzos de muro entre sí. Esta casa real se destruyó en la primera mitad del siglo XV y sus restos han sido excavados y se conservan en el actual cementerio de Granada y en el Museo de la Alhambra. Archivo: Eduardo Páez

valor simbólico de una serie de victorias de Muḥammad v sobre las tropas cristianas: como las campañas de Jaén, Úbeda y Baeza realizadas en 1367³³, la toma de Osuna por asalto el 28 de octubre de 1368³⁴ y la conquista de Algeciras el 31 de julio de 1369³⁵; tras las cuales esta Fachada de Comares se terminó e inauguró el 4 de octubre de 1370³⁶.

Explicadas y razonadas estas variantes de interpretación, creo que la traducción de este verso 1 debe ser:

Mi posición es la de una corona y mi puerta es su frente.
A causa mía el Oriente envidia al Occidente.

Esta traducción la respalda el significado de la palabra *tāy* en dos poemas escritos por Ibn Zamrak en su *Diwān*. En el dedicado al Generalife aparece además el vocablo *mafriq^{um}*; el verso 19 dice:

مَنْ ذَا يُضَاهِي حُسْنَهَا وَجَمَالَهَا وَالْحُسْنَ نَاجٍ وَالسَّبِيكَةَ مَفْرِقٌ

Quién se asemeja provisto de su hermosura y su belleza; / pues la hermosura es una corona y la Sabika es una frente³⁷.

El otro poema corto, de una *tāqa* en la puerta de al-Qubba al-Garbiyya del desaparecido Palacio de *al-Diṣār* (Alijares), dice:

لِلَّهِ مَرْقَبٌ نَاجِي مِنْ فَوْقِ تَاجِ السَّبِيكَةِ

«¡Por Dios! La torre vigía de mi corona está por encima de la corona de la Sabika»³⁸. El verso alude a la posición del Palacio de los Alijares, más elevada que la Sabika, los restos de cuya cimentación se conservan en el patio de San Cristóbal del cementerio³⁹.

Así pues, por su posición más elevada en al-Yabal al-‘Arūs del Generalife y los Alijares, estos dos sitios reales parecían ser la «corona» de la Sabika, la cual, según la imagen poética, era la «frente» de ambos para quien los viera desde la Vega de Granada, al sobresalir dichas casas reales por encima de la Alhambra. Estos dos versos de Ibn Zamrak coinciden con la imagen del primer hemistiquio del verso 1 del poema de la Fachada de Comares, por lo que no cabe duda en su interpretación y traducción. El uso de esta imagen poética por Ibn Zamrak en los dos poemas avala la atribución del poema de la Fachada de Comares a este visir-poeta.

La trama floral del verso 1. En 1974, al estudiar este poema, sólo publiqué el dibujo de la composición epigráfica de los versos sin fondo floral (fig. 13). En aquel entonces analicé el texto en su conjunto, los caracteres aislados, así como el tipo de flora desglosado. No publiqué todos los

dibujos de cada verso, porque estimé que saldrían en una publicación de tres tomos sobre la Fachada de Comares. Por desgracia sólo ha salido el primero.

Publico aquí el dibujo general de la cartela del verso 1 con el texto y su fondo floral (fig. 12); el texto de la cartela (fig. 13); el estudio de los dos tallos superpuestos, uno en negro y el otro en blanco, que discurren tras los caracteres epigráficos (fig. 14); el dibujo de los dos tallos sobrepuestos con su ataurique (fig. 15); el dibujo del tallo negro con su flora enganchada (fig. 16); el dibujo del otro tallo con su ataurique (fig. 17). En las figuras 14–17 se ve cómo la parte baja de la cartela rectangular con sus extremos lobulados muestra un vacío que ocupa el cuerpo de la letra de los caracteres *tuluṭ* (que sólo extienden a la parte superior las astas del os ‘*alif* y *lām* en el verso 1 que nos ocupa (figs. 12 y 13).

Tras el texto poético del primer verso, el calígrafo y el dibujante del *Diwān al-Inšā’* diseñaron bajo la composición epigráfica dos tallos espiralíneos provistos de sus contraespiras y superpuestos, que se extienden de un extremo a otro de la cartela (fig. 14). De alguna contraespira salen brotes en los que engancha la flora para el relleno completo de la superficie a decorar. En la fig. 16 (el tallo negro de la fig. 14) se ve cómo, en los tallos, engancha la flora a base de anillos, las diferentes palmas sencillas o dobles y los pimientos enroscados con o sin cresta. En la fig. 15 se aprecia el efecto del relleno floral completo cuando se superponen los dos tallos con su flora y se observan los espacios que ocupan los caracteres del verso 1. La flora del alero de madera tiene las formas tradicionales anteriores del siglo XIV del arte nazarí. Sin embargo, el ataurique de la composición de yesería de la fachada muestra las trifolias, pentafolias y otras formas de ataurique que aparecerán con posterioridad en el Qaṣr al-Riyāḍ al-Sa‘īd (Leones).

Policromía. En la restitución del color que tengo hecho de estos versos, tras su análisis, los caracteres y cintas de la cartela conservan restos de blanco albayalde perfilados en negro; el fondo de la cartela era rojo almagra, la flora y sus tallos cubiertos con panes de oro; los triángulos a cada lado de la cartela tenían el fondo azul y la flora dorada, color que también mostraban las grandes palmetas agallonadas en alto relieve que separan las cartelas de los versos y se ubican en los ángulos de la fachada.

De esta manera, con dibujos a tamaño natural y restituciones en color, tengo estudiada toda la Fachada de Comares. Siempre que me ha sido posible por los restos, he sustituido el color original en papel. He realizado todos los desgloses de su epigraffa, de sus temas geométricos, friso de mocárabes, ataurique y temas decorativos nazaríes pintados en los mocárabes. Todo esto suma varios cientos de planos, que guardo a espera de que algún día se puedan publicar.

NOTAS

- 1 Este trabajo ha sido financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, dentro de su Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica, n.º de referencia BHA 2003-08982.
- 2 TORRES BALBÁS, L. «Diario de obras en la Alhambra: 1925-1926», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 3, Granada, 1967, p. 36, donde dice que el miércoles 8 de julio de 1925: «Quitando ese paño [de azulejos] restablecióse la puerta del Mexuar en sus dimensiones primitivas, haciendo las mochetas interiormente que debió tener».
- 3 TORRES BALBÁS, L. «Diario de obras en la Alhambra: 1930-1936», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 5, Granada, 1967, p. 78. «En septiembre quitóse el techo que estaba sobre la entrada del Mexuar, instalándolo algún tiempo después en la escalera de subida a la oficina». Las estancias de la oficina del arquitecto se convirtieron en la década de 1940 en la sede del Museo Arqueológico de la Alhambra (luego Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán). Una vez que se le practicó el acceso al Museo por el patio del Palacio de Carlos V, cubriendo su escalera N. mediante una estructura de madera y convirtiendo sus tres ventanas en puertas, la escalera medieval a la que alude Leopoldo Torres Balbás se tapó y el lugar que ocupaba pasó a ser la sala XII del Museo. En dicho lugar se conserva hasta hoy la armadura ataujerada colocada aquí por Leopoldo Torres Balbás. Sin embargo, la escalera medieval ha sido por completo demolida en la década de 1970 y su sitio lo ocupa la Sala de la Consejería a la derecha de la puerta de entrada al patio ante la Fachada del Mexuar. A esta destrucción de la escalera siempre estuvieron reticentes el arquitecto y su Oficina Técnica y el maestro de obras del monumento, José Torres Martínez.
- 4 La fig. 3 corresponde al plano n.º 7.288 del Archivo de Planos de la Alhambra, que ha servido de base a este dibujo hecho por Manuel López Reche poco antes de la restauración de 1995. El plano me fue facilitado para su estudio y publicación por la dirección del Patronato de la Alhambra a principios de junio de 2004. Este dibujo (fig. 3) es distinto a dicho plano en sus detalles y en la nomenclatura que identifica sus elementos.
- 5 FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. *La Fachada del Palacio de Comares 1. Situación, Función y Génesis. [The Façade of the Palace of Comares. 1. Location, Function and Origin]*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1980, pp. 42-149 y 229-280, especial. 113-114 y 260-262, fig. 57, lám. LXXXIII.
- 6 FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. *La Fachada...* op. cit., [*The Façade*, op. cit.,] fig. 6, plano 2, láms. I, IV, V, XXVa.
- 7 Ibn al-Jaṭīb, *Nuḡādat al-ḡirāb fī 'ulālat al-'igtirāb*, parte III, Casablanca, 1989, especial. pp. 275-282 del texto impreso.
- 8 Acerca del significado técnico de este vocablo trataré en mi monografía sobre el Mexuar. Es una denominación tomada de Gómez-Moreno y propia de la carpintería y Oficina Técnica de la Alhambra.
- 9 FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. *The Alhambra 1. From the Ninth Century to Yūsuf I (1354). Plates by Owen Jones. Foreword by Godfrey Goodwin*. Londres: Saqui Books, 1997, fig. 25.
- 10 FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. «En torno a la cronología de la Torre de Abū-l-Ḥaḡḡāy», *Actas del XXIII CIHA, II, España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1973 (Granada, 1976), pp. 76-87, figs. 1-6. Ver mi obra *The Alhambra 1*, op. cit., pp. 108-111, nota 20, fig. 70.
- 11 GÓMEZ-MORENO, M. *Guía de Granada*, Edición facsímil, Granada: Universidad de Granada y Fundación Gómez-Moreno, 1982, p. 103.
- 12 ALMAGRO CÁRDENAS, A. *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada*, Madrid, 1879, p. 18.
- 13 Nykl, A. R. «Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife», *Al-Andalus*, vol. IV, Madrid-Granada 1936-1939, pp. 174-194, especial. 177.
- 14 GARCÍA GÓMEZ, E. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra. Editados y traducidos en verso, con introducción y notas*. Madrid: Publicaciones del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid, 1985, pp. 90-91.
- 15 Ibn al-Jaṭīb, *Nuḡāda III*, p. 275. FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. «Arte» *El reino nazarí de Granada (1232-1492)*, *Sociedad, Vida y Cultura en Historia de España Menéndez Pidal*, vol. VIII-IV. Madrid: Espasa Calpe, 2000, fig. p. 239, texto p. 240, nota 75.
- 16 FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. *The Alhambra, 1. From the Ninth Century to Yūsuf I (1354). Plates by Owen Jones. Foreword by Godfrey Goodwin*. Londres: Saqi Books, 1997, pp. 143-158, miniatures A y G.
- 17 Ibn al-Jaṭīb, *Diwān*, (ed.) Muḡammad al-Šarīf Qāhīr, Argel, 1973. Edición distinta, en 2 volúmenes, fue hecha por Muḡammad Miftā, Beirut, 1989. Este editor de la segunda edición del *Diwān* no recoge algunos de los poemas y añade otros, como los de las tacas en el intradós del arco de acceso al Salón de Comares, vol. 1, poemas 27-28, pp. 197-198. Luego, se hicieron varias copias del manuscrito del *Diwān* de Ibn al-Jaṭīb.
- 18 Ibn Zamrak, *Diwān Ibn Zamrak al-andalusī*, Beirut: editado y anotado por Muḡammad Tawfīq al-Nayfār, Dār al-ḡarb al-islamī, 1997.
- 19 Al-Maqqarī, *Nuḡḡat al-ḡib min ḡuḡn al-Andalus al-raḡīb*, Cairo, 1949, x, p. 22. GARCÍA GÓMEZ, E. «La etimología de Alijares» *Al-Andalus*, II, 1934, pp. 226-229. Esta declaración la recoge Emilio García Gómez de al-Maqqarī. *Ibn al-Zamrak, El poeta de la Alhambra, Discurso leído, el día 3 de febrero de 1943, en la recepción pública de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Imprenta de la viuda de Estanislao Maestre, 1943, p. 23, notas 2-3; p. 24, nota 1. Sobre este palacio trató Jaime Oliver Asín, «Alijar, Alijares», *Al-Andalus*, VII, 1942, pp. 153-164. RUBIERA MATA, M. J. «Ibn Zamrak, su biógrafo Ibn al-Aḡmar y los poemas epigráficos de la Alhambra», *Al-Andalus*, XLII, 1977, pp. 447-451. Han estudiado y traducido los poemas de Ibn Zamrak en al-Diḡār (Alijares) y han tratado el origen de su nombre Alicia de la Higuera y Antonio Morales Delgado, en «La almunia de los Alijares según dos autores árabes: Ibn 'Aḡim e Ibn Zamrak», *Cuadernos de la Alhambra*, XXXV, Granada, 1999, pp. 31-48.

- 20 E. GARCÍA GÓMEZ dio una traducción de este párrafo en *Ibn Zamrak*, p. 40, que hoy hay que cambiar tras la edición del *Diwān* de Ibn Zamrak. Así, por ejemplo, en la cabecera del poema 90 en p. 124 aclara Ibn Zamrak sobre el nombre del palacio hasta ahora llamado de los Leones, que su denominación original era al-Riyāḍ al-Sa‘īd = el Jardín Feliz. Conviene recordar aquí que este plural –Riyāḍ– tiene el valor de un colectivo y concuerda con su adjetivo en masculino singular. RUBIERA MATA, M. J. «Ibn Zamrak, su biógrafo», p. 449, nota 11, donde dice: «Riyāḍ está utilizado como singular masculino, uso frecuente en Al-Andalus, ya señalado por don Elías Terés en su comunicación (inédita) en el II Coloquio Hispano-Tunecino, Madrid mayo 1972».
- 21 GARCÍA GÓMEZ, E. *Ibn Zamrak*, pp. 76–79; *Poemas*, pp. 115–120. RUBIERA, M. J. *La arquitectura en la literatura árabe*. Segunda edición, aumentada. Antonio Fernández Alba (Pról.). Libros Hiperión, 113. Madrid, 1988, 154–156.
- 22 RUBIERA MATA, M. J. «Los poemas epigráficos de Ibn al-‘Ayyāb en la Alhambra», *Al-Andalus*, xxxv, 1970, pp. 453–473, especial. 460, verso 6. *Ibn al-‘Ayyāb el otro poeta de la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra. Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1982, pp. 88–90, 125: xxiv; 130: lxxxvi; 131: cii, cxiv. Texto árabe pp. 145, n.º 1 verso 6, 147–148 n.º 8 y 10, 149, n.º 12. E. García Gómez, *Poemas*, pp. 137–139.
- 23 FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. *The Alhambra I*, op. cit., fig. 154.
- 24 En mi libro a la espera de ser publicado, *Poetas y sus poemas epigráficos en la Alhambra*, explico que esta *qaṣīda* tiene 144 versos en el *Diwān*, mientras que presenta 146 en ambas obras de al-Maqqarī, *Azhār al-riyāḍ* y *Nafḥ al-ṭīb*, tal y como aparecen en los manuscritos 2.106 y 1.886 respectivamente de la Biblioteca Nacional de París. En el manuscrito 2.106 (*Azhār al-riyāḍ*) la *qaṣīda* está en los folios 103r–105r; y en el manuscrito 1.886 (*Nafḥ al-ṭīb*) está en los folios 148r–150v. Igual número de versos aparecen en las ediciones de ambas obras; esto indica que al-Maqqarī consultó otro texto del *Diwān* que tenía esta *qaṣīda* más amplia que la publicada en el *Diwān* de Beirut. Ver *Azhār al-riyāḍ fi ‘ajbār al-qāḍi ‘Iyāḍ*, eds. Sa‘īd Aḥmad ‘Arāb, Muḥammad ibn Tāwīt y otros, 5 vols., Rabat, 1978–1980, tomo 2, pp. 65–74. *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb*, ed. Iḥsān ‘Abbās, 8 vols., Beirut, 1988, tomo 7, pp. 188–195. CABANELAS, D., ofm. y FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. «El poema de la fuente de los Leones», *Cuadernos de la Alhambra*, n.ºs xv–xvii, Granada, 1978–1981, láms. v–xv; en este trabajo hemos reproducido fotográficamente la *qaṣīda* entera de ambos manuscritos.
- 25 Esta monografía la han visto J. YARZA, R. GARCÍA SERRANO, J. M. PUERTAS VÍLCHEZ y otros amigos y colegas que me han visitado y el tema ha salido en la conversación.
- 26 TORRES BALBÁS, L. «Diario de obras ... 1925–1926», p. 136; «Diario de obras ... 1930–1936», p. 78.
- 27 LAFUENTE y ALCÁNTARA, E. *Inscripciones árabes de Granada, precedidas de una reseña histórica y de la genealogía detallada de los reyes Alhamares*, Madrid: ed. original edición facsímil, 1860, edición facsímil, RUBIERA MATA, M. J. (estudio preliminar), *Colección Archivum*, Universidad de Granada, 2000, pp. 154–155.
- 28 Sería interesante saber lo que acaeció con estos dibujos de CONTRERAS, R. ya que yo he copiado a tamaño natural toda la fachada en 1974. La he pasado a papel vegetal en 1975 y 1976 con la colaboración de LÓPEZ RECHE, M.
- 29 NYKL, A. R. «Inscripciones árabes», p. 177, dice sobre este poema: «La inscripción esculpida en el friso de madera de la Fachada del Cuarto de Comares, junto al tejado metro *ramal*³⁴, reza así» [y da su lectura árabe]. Continúa y especifica que: «Como bien dice Lafuente, la inscripción no está muy clara, a causa de sus adornos. Después de examinarla con gemelos creo que debe leerse **يحيى** (*envidia*) en vez de **يحيى** (*espera*) en el primer verso». En la nota 34 Nykl comenta la incompleta lectura de Lafuente y Alcántara y la errónea de Almagro Cárdenas.
- 30 CABANELAS, D. ofm. y FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. «Inscripciones poéticas del Partal y de la Fachada de Comares», *Cuadernos de la Alhambra*, n.ºs x–xi, Granada, 1974–1975, pp. 159–161.
- 31 GARCÍA GÓMEZ, E. *Poemas árabes*, pp. 92–93.
- 32 En conversación mantenida con el amigo y colega el profesor J. M. Puertas Vílchez, ambos coincidimos en que no teníamos en castellano una palabra con este significado ambivalente; él también piensa que el poeta pudo jugar en este verso con el doble significado de la palabra *mafriq*³³.
- 33 Como relata Ibn al-Jaṭīb, *al-Iḥāṭa fi ‘ajbār Garnāṭa*, ed. Cairo, 1901, I, p. 37. Ed. ‘Inān, 1975, II, pp. 83–84.
- 34 Según relata Ibn al-Jaṭīb, *Iḥāṭa*, ed. Cairo, 1901–1902, II, p. 59.
- 35 Ibn al-Jaṭīb, *Iḥāṭa*, ed. Cairo, II, p. 56–58. Aḥmad Muḥtar al-‘Abbādī, *El reino de Granada en la época de Muḥammad v*, Madrid 1973, p. 86. ARIÉ, R. *L’Espagne musulmane au temps des naṣrides (1232–1492)*, París, 1973, p. 115.
- 36 FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. *La Fachada*, op. cit... [The Façade, op. cit., I], pp. 27 y 216, nota 12.
- 37 Ibn Zamrak, *Diwān*, poema n.º 230, en pp. 262–264, especial. p. 263, línea 7. La cabecera de este poema dice: «Recitó [Ibn Zamrak] –Dios lo favorezca– y elogió y describió las cualidades del Generalife (*Yannat al-‘arīf*)».
- 38 Ibn Zamrak, *Diwān*, poema n.º 100, en p. 131. HIGUERA, A. de la y A. MORALES DELGADO, «La almunia de los Alijares», p. 40, traducen: «Oh Dios, la torre de mi corona / está por encima de la corona de la Sabīka».
- 39 Esta altura de los Alijares se puede apreciar de modo gráfico en la pintura de la *Batalla de la Higuera*, lienzo de 130 pies de largo, que se realizó en 1431 por orden de Juan II de Castilla cuando éste asediaba Granada. En época de Felipe II se encontraba el lienzo en el Alcázar de Segovia arrinconado, roto y en mal estado de conservación. Este soberano mandó que se copiara en la Sala de las Batallas en el sector palatino del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, lo que hizo Nicolás Granello entre 1575 a 1579. Es la única representación del siglo xv de los Alijares aún en pie en lo alto de la colina que hoy ocupa el cementerio de

San José. En esta pintura se ven cuatro torres que son las cuatro Qubbas (la Norte, la Sur, la Este y la Oeste) nombradas en el *Dīwān* de Ibn Zamrak en sus poemas. Las cuatro aparecen unidas por lienzos de muros. FERNÁNDEZ-PUERTAS, A. «La mezquita

aljama de Granada», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, vol. 53, Granada: Universidad de Granada, 2004, pp. 39-76, figs. 1-4, láms. 1-11, especial. p. 44, lám. 1 en el ángulo superior derecho.



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife