



Patronato de la Alhambra y Generalife  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**

*La presente colección bibliográfica digital está sujeta a la legislación española sobre propiedad intelectual.*

*De acuerdo con lo establecido en la legislación vigente su utilización será exclusivamente con fines de estudio e investigación científica; en consecuencia, no podrán ser objeto de utilización colectiva ni lucrativa ni ser depositada en centros públicos que la destinen a otros fines.*

*En las citas o referencias a los fondos incluidos en la investigación deberá mencionarse que los mismos proceden de la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife y, además, hacer mención expresa del enlace permanente en Internet.*

*El investigador que utilice los citados fondos está obligado a hacer donación de un ejemplar a la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife del estudio o trabajo de investigación realizado.*

*This bibliographic digital collection is subject to Spanish intellectual property Law. In accordance with current legislation, its use is solely for purposes of study and scientific research. Collective use, profit, and deposit of the materials in public centers intended for non-academic or study purposes is expressly prohibited.*

*Excerpts and references should be cited as being from the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife, and a stable URL should be included in the citation.*

*We kindly request that a copy of any publications resulting from said research be donated to the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife for the use of future students and researchers.*

**Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife**  
**C / Real de la Alhambra S/N. Edificio Fuente Peña**  
**18009 GRANADA (ESPAÑA)**  
**Tel. (+ 34) 958 027 944**  
**(+ 34) 958 027 945**  
**Fax. (+34) 958 210 235**  
**[biblioteca.pag@juntadeandalucia.es](mailto:biblioteca.pag@juntadeandalucia.es)**

# EL POEMA DE LA FUENTE DE LOS LEONES

POR

DARÍO CABANELAS, OFM.

Y

ANTONIO FERNÁNDEZ-PUERTAS

## ESQUEMA

### INTRODUCCION

#### I.—LA TAZA DE LA FUENTE

- 1.—Decoración de la sección inclinada
  - A) Composición de palma imbricada y palmeta
  - B) Composición de palma imbricada y escritura cúfica
    - a) Composición epigráfica
    - b) Composición de flora imbricada
  - C) Composiciones de lazo

#### II.—EL POEMA

- 1.—Decoración de la sección vertical
  - A) Cartelas: las cintas
  - B) Texto y versión
  - C) Composición epigráfica
    - a) Características generales
    - b) Alifato
  - D) Decoración floral y heráldica

#### III.—CONCLUSIONES

- 1.—La taza de la fuente
- 2.—El poema
- 3.—Estado actual de la fuente

## I. INTRODUCCIÓN

UNO de los más persistentes errores en la formación del estudioso occidental interesado por la creación artística en tierras del Islam, es la supuesta prohibición de las representaciones iconográficas, inculcándosele que éstas aparecen sólo en raras ocasiones; pero nada más lejos de la realidad, pues, si bien es cierto que tales representaciones no suponen una constante ni tienen la misma intensidad durante las sucesivas etapas históricas y en los diversos países musulmanes, su total negación muestra un evidente desconocimiento de dicha área cultural.

Mas esta creencia generalizada se ha originado porque la casi totalidad de los edificios que hoy se conservan son de carácter religioso, mientras los palacios y las mansiones privadas, en los que es frecuente la aparición de figuras animadas o pintadas, son muy pocos. El iconismo se muestra, sin interrupción temporal ni geográfica, en miniaturas, bronce, tejidos, marfiles, cerámicas, etc.; por ello, ese juicio sobre la supuesta prohibición de las imágenes es cierto sólo en lo referente a las edificaciones de carácter religioso.

No ha de extrañarnos, por tanto, la aparición de figuras animadas en el arte nazari, haciéndose más frecuente a partir de la segunda mitad del siglo XIV y en el primer tercio del XV; sin embargo, existe una clara distinción entre el palacio de Comares y el de los Leones, pues en el primero se desarrollaba la vida oficial y solemne del soberano nazari, mientras el segundo se reservaba para su vida privada, desde Muḥammad V, su fundador, hasta Muḥammad XII, el último de la dinastía <sup>1</sup>.

Debido al carácter oficial del palacio de Comares y a la sublimación estética alcanzada por la geometría bajo Yūsuf I y durante la primera mitad del sultanato de Muḥammad V, la ornamentación de este palacio se ha logrado a través de la pura abstracción geométrica, a la que se ha dado, en ocasiones, un sentido simbólico, como lo evidencia la armadura ataujerada de siete paños que cubre el salón del Trono, donde se representan los siete cielos islámicos, los cuatro árboles del paraíso musulmán, el trono de Dios, etc., mediante puras formas geométricas de lazo <sup>2</sup>. Esto no quiere decir que la presentación figurada no aparezca en dicha época, ya que a ella pertenecen las pinturas de la casita del Partal, fechables hacia 1340.

<sup>1</sup> Cfr. Antonio Fernández - Puertas, *La fachada del palacio de Comares*, I (Madrid, 1980), pp. 1 y 16; *Plano-Guía de la Alhambra* (Madrid, 1979), p. 13.

<sup>2</sup> Cfr. Darío Cabanelas, ofm., *La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra*, en "Al-Andalus", XXXV (1970), pp. 423-451; reproducido en CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, 8 (1972), con ligeros retoques, sobre todo en la parte ilustrativa.

Cuando Muḥammad V construye el palacio de los Leones durante la segunda mitad de su largo sultanato (1354-1359 y 1362-1391), utiliza como elementos decorativos del mismo el conjunto escultórico de la fuente de los Leones y las tres bóvedas pintadas de la sala de los Reyes, obra de un artista de formación franco-gótica, probablemente enviado desde Toledo por Juan I de Trastámara <sup>3</sup>. La introducción de este programa iconográfico en el palacio de los Leones subraya su distinta función respecto a la sede oficial del soberano nazari, en el palacio de Comares <sup>4</sup>.

En 1967, y en esta misma revista, Jesús Bermúdez Pareja se ocupó de la fuente de los Leones desde un punto de vista histórico, con motivo de su restitución al estado medieval <sup>5</sup>. Hasta el 9 de julio de 1966 la fuente presentaba un cuerpo alto, al habersele superpuesto a la taza una fuente timbal y mostrar también unos balaustres que apoyaban sobre las culatas de los leones y simulaban sostener la taza dodecagonal. Con sumo acierto por parte del Patronato de la Alhambra, ambos aditamentos —fuente timbal y balaustres— fueron retirados, devolviéndose a la fuente su aspecto medieval <sup>6</sup>. Sin embargo, hay quien ha estimado errónea semejante restitución, por considerar que su estado primitivo era el que ofrecía hasta 1966 y compararla con la fuente representada en la bóveda septentrional de la sala de los Reyes y con otras cristianas <sup>7</sup>; mas el poema esculpido en la taza de la fuente describe con gran exactitud su mecanismo funcional, según veremos más adelante, ya que el agua manaba por surtidores que “surgían horizontalmente, en corona, desde un ancho cilindro central de mármol, moldurado con el típico tema de las anillas de las fuentes nazaries. A cada uno de los ocho surtidores corresponde un desagüe de diámetro naturalmente mayor, ordenados también en corona, levemente más baja. De esta forma, el agua vertida en la fuente era recogida por la corona de desagües, para evitar que se desbordara y produjera el embotamiento de la inscripción y de los otros primores exteriores con las sales que cubren de gris la blancura del mármol y la erosión del líquido que, al deslizarse, muerde sin cesar el relieve” <sup>8</sup>.

A petición nuestra, el 16 de marzo de 1981 se desmontó el cilindro de mármol de Sierra Nevada del surtidor para examinar su mecanismo medieval, hoy

---

<sup>3</sup> Acerca de este tema está preparando un interesante trabajo Carmen Bernis Madrazo, que pronto se publicará.

<sup>4</sup> Cfr. Jesús Bermúdez Pareja, *Del palacio de Comares y el de los Leones en la Alhambra*, en “Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz”, I (Granada, 1979), pp. 169-170.

<sup>5</sup> *La fuente de los Leones*, en CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, 3 (1967), pp. 21-29.

<sup>6</sup> Bermúdez Pareja, *La fuente de los Leones*, p. 28.

<sup>7</sup> Basilio Pavón Maldonado, *Estudios sobre la Alhambra*, II (Granada, 1977), pp. 47-49.

<sup>8</sup> Bermúdez Pareja, *La fuente de los Leones*, p. 26.

mutilado, y observamos que se halla encajado en la taza mediante una arandela labrada en relieve en el solero de la misma, con cuatro muescas para hacer palanca siempre que se necesite desmontar dicha pieza (Fig. 4; Láms. XXV-XXVII).

El perfil del cilindro se compone de dos zonas separadas por un estrangulamiento, predominando en la inferior la sección cóncava y en la superior la convexa. En esta última aparecen dispuestos en rueda y con análogo diámetro los ocho orificios de alimentación y los ocho de desagüe. Los primeros se encuentran en un nivel inferior y ofrecen su boca ensanchada de forma cónica, para que el agua perdiera considerablemente la fuerza de la presión al salir a la taza y sólo causara un movimiento ondulante y continuo. Los ocho orificios del nivel superior desaguaban la taza sin riesgo de que rebosara. Mediante este sistema —observado por don Manuel López Reche, al hacer el dibujo del cilindro—, el agua entraba y salía sin producir ruido alguno, originando un constante movimiento dentro de la taza; sólo se oían los caños de los leones al dejar caer el agua en el canalillo circundante de la fuente.

Las cañerías de alimentación desde época medieval están provistas de unos tubos de plomo, con la desembocadura remachada, que se prolongan en el hueco cilíndrico interior e iban a parar a un tubo único central —ahora modificado para dar salida libre al actual surtidor—, que controlaba la presión y entrada de agua en la taza. Las cañerías de desagüe dejaban caer el agua libremente por el hueco cilíndrico central y cualquier atoramiento era rápidamente subsanado levantando la pieza de remate de mármol, a modo de tapadera —hoy desaparecida—, y limpiando el interior.

Así, pues, mediante este sistema mecánico de abastecimiento y desagüe por el interior del cilindro se lograba una suave ondulación de la lámina de agua, resultando significativamente expresivos, a este propósito, los versos VI y VII del poema. No tendría sentido alguno el texto poético, si la fuente original se considerara formada por la taza dodecagonal y la fuente timbal sobre ella, ya que entonces el agua vertería continuamente y salpicaría, sin “escondirse enseguida” como dice el poema.

Por otro lado, la labra de los motivos ornamentales de ambas tazas es totalmente diferente en su ejecución y, aunque las dos son de época de Muḥammad V, es evidente que fueron talladas por distintos artistas y con fines diferentes.

A consecuencia de haber desmontado el cilindro del surtidor, se ha observado por primera vez que la taza ofrece en su base un conducto de desagüe inclinado a través del grosor del mármol y que va a parar al cilindro que sirve de apoyo

a la taza. Este conducto se utilizaba sólo cuando la taza debía ser vaciada para limpiar su fondo; sin embargo, el tiempo ha ido disminuyendo la sección de la cañería hasta atorarla por completo (Figs. 2 y 3; Lám. XXVII, b). Por esta razón en el siglo pasado se perforó un nuevo desagüe vertical descendente y se le colocó encima la actual pieza de hierro a modo de rebosadero (Figs. 2 y 3).

Frederik P. Bargebuhr dio a conocer un poema en alabanza de Samuel Ibn Nagrella, primer ministro del rey ziri Bādīs<sup>9</sup>, en el que se hace referencia al palacio que este hispano-hebreo se construyó en la colina de la Alhambra, diciéndonos que tenía una fuente con doce leones, quizá como recuerdo de la fuente de abluciones del templo de Jerusalén, o “mar de bronce”, compuesta por una taza central apoyada en doce toros, que simbolizaban las tribus de Israel.

Así, pues, “tendríamos confirmada la fecha del siglo XI para la fuente, como lo sugiere su estilo, sobre todo si se acepta como lo más primitivo de ella la taza de la sala de Abencerrajes, de igual forma y dimensiones de la sostenida ahora por los leones, pero de molduración más acorde con el estilo de éstos que con el arte nazari del siglo XIV. Sería una fuente judeo-musulmana, quizá de ablución por la forma de artesa con lados planos inclinados en vez de la curva lisa o lobulada del contorno habitual de las fuentes de palacios musulmanes y por la altura apropiada a este servicio”<sup>10</sup>

No obstante lo sugestivo de esta teoría, tras la reciente prospección que hemos realizado en la sala de Abencerrajes, no puede mantenerse, ya que al levantar una de las losas de mármol que circundan su fuente, se ha comprobado que sólo está labrada la parte visible, incluida la de enteste con las losas de mármol del pavimento, quedando en bruto la base del bloque, razón por la cual sobresale tres centímetros respecto de la cara ahora examinada. Debido a ello, esta fuente no pudo ser nunca la taza de la pretendida fuente del siglo XI (Láms. XXIV y XXVIII).

Con objeto de evitar posibles riesgos, probablemente se encargaron dos bloques de mármol de medidas similares y, una vez labrada la taza actual de la fuente de los Leones, se aprovechó el bloque restante para otra fuente ligeramente menor —aquella mide 2.52 m. de diámetro y ésta 2,35—, siendo colocada en la actual sala de Abencerrajes, donde resulta evidentemente desproporcionada con respecto a las exiguas dimensiones de la misma. Su situación aquí era diferente en la época medieval, por hallarse más próxima al arco de entrada, siendo colocada a principios de nuestro siglo en el centro de dicha estancia al renovarse en ella su pavimento marmóreo.

<sup>9</sup> *The Alhambra Palace of eleventh century*, reprinted from “The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XIX, N.º 3-4 (1956), pp. 193-258.

<sup>10</sup> Bermúdez Pareja, *La fuente de los Leones*, p. 23.

Aquí vamos a estudiar sólo la taza de la fuente de los Leones con su poema y, de acuerdo con el planteamiento formulado en nuestros dos anteriores trabajos <sup>11</sup>, intentaremos valorar también los diversos elementos que contribuyen a la perfección y armonía del conjunto, como el filológico y epigráfico, el tipo de lazo y la decoración floral con su ritmo de composición, los restos de la antigua policromía, etc <sup>12</sup>.

## I.—LA TAZA DE LA FUENTE

Cuando Muḥammad V construyó el nuevo palacio convirtió la fuente de los Leones en eje central del mismo, al situarla en medio del patio-crucero, en torno al cual se hallan todas las estancias regias.

Hemos de subrayar, ante todo, que el bloque de mármol de la taza sin labrar o tallado de antemano, tuvo que ser traído al patio antes de construirse las galerías que lo delimitan, puesto que sus dimensiones así lo exigen, siendo introducido por el ángulo suroeste de dicho patio. Es posible, sin embargo, que el traslado de la fuente se realizase mientras se efectuaba la obra de las paredes maestras y que si la taza no venía ya labrada, se tallase al mismo tiempo que se decoraban los paramentos del palacio con alicatados y yeserías. Asentado el cilindro central, se apoyaría sobre él la taza y posteriormente se colocarían los doce leones.

Conviene señalar que la taza ofrece dimensiones especiales en su altura, ya que sobre la sección inclinada se ejecutó otra vertical que sobresaliera por encima de las orejas de los leones, a fin de que el texto del poema epigráfico pudiera ser visto y leído sin dificultad, al no interponerse elemento alguno que pudiera ocultarlo parcialmente (Figs. 2 y 3; Láms. I y II).

### 1.—Decoración de la sección inclinada

El artista decoró esta sección de la taza con cuatro composiciones ornamentales diferentes, ubicadas en los ángulos de unión de los lados trapezoidales o en el centro de los mismos, quedando como separación un área lisa de mármol. Dos de las aludidas composiciones son de palma imbricada —una con jacu-

<sup>11</sup> D. Cabanelas, ofm. y A. Fernández-Puertas, *Inscripciones poéticas del Partal y de la fachada de Comares e Inscripciones poéticas del Generalife*, en CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, 10-11 (1974-75), pp. 117-199 y 14 (1978), pp. 3-86, respectivamente.

<sup>12</sup> Cfr. CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, vol. 10-11, p. 18 y vol. 14, p. 4, respectivamente.

latoria cónica— y se disponen de modo alterno en los ángulos de la taza (Lám. III), mientras que las otras dos son geométricas y flotan en el centro de los lados por no llegar hasta el límite inferior, hallándose igualmente dispuestas de manera alterna en los lados del dodecágono (Lám. IV).

La unión entre la sección inclinada y la vertical se hace mediante una moldura cóncava con bordes convexos (Fig. 3; Lám. II). En la sección vertical de los lados de la taza, el artista labró el poema que estudiaremos más adelante.

#### A) *Composición de palma imbricada y palmeta*

Esta composición ornamental se encuentra de modo alterno en seis de los ángulos del dodecágono de la taza, mientras en los restantes aparece la que ostenta flora imbricada con jaculatoria cónica (Fig. 6; Lám. II, a). La composición que ahora nos ocupa es de palmas imbricadas y silueta triangular, mostrando en el eje de la misma una palmeta agallonada. Esta composición tiene como base dos palmas afrontadas de dos hojas, que dejan sólo un pequeño vano romboidal entre sí, por lo que su borde interno ha desaparecido. La hoja más pequeña ofrece un desarrollo incipiente, mientras que su opuesta se enrosca por completo como voluta rematada en lóbulo y unida a su opuesta por una trabilla en forma de “luna creciente” (Fig. 7, 3a-3d). A cada lado de este motivo de base se acopla una palma de dos hojas con distinto desarrollo y tendencia curvo-descendente, siendo mucho más afilado y largo el limbo de una de las hojas, que se une con el de la palma opuesta y sirve de base a la palmeta (Fig. 7, 5b, 5d).

Según hemos indicado ya, el motivo axial es la palmeta agallonada, cuyo pedúnculo aparece constituido por las palmas de dos hojas —una de ellas enroscada y acabada en lóbulo—, que sirven de base a un cogollo lanceado; el borde exterior plano de la palmeta presenta entre sus gallones vanos ovoides que se acusan al exterior mediante pequeños lóbulos entre otros mayores. Del gallón central de la palmeta arranca un prolongado pedúnculo que remata en cogollo de silueta alancetada y con un vano en la parte más amplia de su limbo en forma de “luna creciente” (Fig. 7, 1c-1d).

La palmeta aparece envuelta por dos hojas opuestas entre sí, una de ellas curvo-descendente y con crestilla, mientras que la otra se explaya con un movimiento cóncavo-convexo y sirve de pedúnculo a otra palma de doble hoja. Esta última ofrece una de sus hojas a modo de voluta con lóbulo como remate, al tiempo que la otra se extiende y se une a su similar opuesta, enmarcando el fruto lanceolado que corona la palmeta (Fig. 8, 1a-5b). A ambos lados se amoldan y



entrecruzan tres palmas de dos hojas, con tendencia curvo-descendente y limbo explayado, o con una poco desarrollada en comparación de su opuesta, que se enrosca hasta acabar en voluta, con o sin lóbulo y crestilla en la comba (Fig. 7, 5a-6d). Junto a estas palmas aparece también un pimiento de cáliz adosado al fruto de limbo algo curvo (Fig. 7, 2a-2b).

Esta composición de palmas imbricadas proviene de los arcos de hojas, de ascendencia califal y fijados en época almohade <sup>13</sup>. Hemos de señalar, por último, que hojillas curvas pisan el limbo de las dos palmas compuestas, las cuales enmarcan la palmeta central y el fruto que las sobremonta (Fig. 7, 1a-1b).

#### B) *Composición de palma imbricada y escritura cúfica*

Esta composición tiene gran interés por la acertada combinación de los elementos epigráfico y floral, aunque muestra menos amplitud que la otra composición floral, ya estudiada, y su perfil externo curvo desciende con ritmo más desigual.

##### a) *Composición epigráfica*

Ya ha sido analizada por uno de nosotros <sup>14</sup>. Sirve de eje a dicha composición la jaculatoria بركة ("Bendición"), escrita en caracteres cúficos, apareciendo sus dos primeras sílabas encerradas en un arco diseñado por las dos últimas. El *bā'* (nº 2) ofrece cuerpo de letra rematado por un prolongado ápice con bordes divergentes unidos por un trazo cóncavo; lleva punto diacrítico, lo que no es usual en este tipo de grafía (Fig. 10, 2i).

El *rā'* (nº 5) muestra cuerpo angular con cabeza provista de un prolongado ápice, con mayor desarrollo del normal al prolongarse el trazo superior de manera considerable respecto al inferior y resultar el trazo cóncavo muy alargado. La letra remata en una cola oblicua descendente, cuyo grosor se aminora de forma progresiva en el ascenso (Fig. 10, 5f).

El *kāf* (nº 11) y la *tā' marbūṭa* (nº 15) adoptan diseño similar pero opuesto en su colocación a fin de trazar el arco, que interiormente es de medio punto y al exterior apuntado a causa de los ápices. El cuerpo de letra de ambas consonantes está compuesto por un trazo vertical, otro horizontal más un tercero lige-

<sup>13</sup> Cfr. Christian Ewert, *El mihrāb de la mezquita mayor de Almería*, en "Al-Andalus", XXXVI (1971), pp. 432-450.

<sup>14</sup> A. Fernández-Puertas, *La escritura cúfica en los palacios de Comares y Leones*, actualmente en prensa.

ramente cóncavo-convexo, que cierra el cuerpo dejando un vano triangular. Los dos caracteres están provistos de inflexión y ligadura horizontal en su parte inferior, mientras en la superior las astas se prolongan y curvan hasta que topan sus ápices dejando un vano ovalado (Fig. 10, 11i, 15f).

b) *Composición de flora imbricada*

En la base de la composición se entrecruzan con los caracteres cúficos dos palmas de dos hojas enfrentadas en su posición, por lo que dejan entre sí un vano romboidal, guardando la pauta geométrica del lazo en su unión con las letras cúficas, ya que una vez pasan por encima y la siguiente por debajo. Una hoja de la palma tiene muy poco desarrollo, mientras que la otra se enrosca a modo de voluta de gran diámetro, guardando el limbo una anchura prácticamente paralela en todo su recorrido y apareciendo pisado por unas hojillas curvas puntiagudas (Fig. 10, 2b-2d). Entre ambas volutas nace un fruto lanceolado (Fig. 10, b). A cada lado del diseño de la composición epigráfica se amoldan dos palmas de doble hoja; la más baja presenta una de las hojas explayada y curvo-descendente, al tiempo que su opuesta se enrolla a modo de voluta, fingiendo pasar por debajo y luego por encima del baquetón paralelo a la moldura que une las palmas de base de los dos tipos de composición de palma imbricada (Figs. 11 y 13). Esta palma muestra una tercera hoja saliendo del eje de las otras dos, hoja que se curva y explaya (Fig. 10, 3a-3d).

La otra palma se une a su opuesta mediante una trabilla curva (Fig. 10, 2a, 4a-4d); la hoja inferior de la palma gira de modo curvo-descendente, ubicándose en el hueco formado por un pimiento con sépalos redondeados y fruto lanceolado y erecto (Fig. 10, 1d). La hoja superior de esta palma ofrece pliegue en su base y se presenta enroscada como engarce rematado en lóbulo, bajo el cual aparece una hojilla alargada y redondeada en su extremo (Fig. 10, 1a). Esta segunda palma de cada lado sirve de pedúnculo a un cogollo lanceado con dos vanos en su limbo, uno en forma de "luna creciente" y otro ovoide (Fig. 10, 1c).

Es probable que estas dos composiciones de palmas imbricadas estuviesen policromadas fingiendo digitaciones, mientras que la palmeta y la inscripción cúfica pudieron haber estado doradas. A primera vista, hoy día eso resultaría extraño, dado que la potencia del surtidor de agua hace que ésta rebose de la taza y pueda borrar con relativa rapidez cualquier tipo de decoración pictórica; sin embargo, mediante el primitivo desagüe el agua entraría y saldría de dicha taza sin peligro de derramarse (Fig. 4). Por otra parte, ¿no están policromados, por ejem-

plo, los capiteles de mármol del patio de la Acequia y del patio de los Arrayanes, así como los de los pórticos de entrada a la sala de los Reyes? ¿Por qué no admitir, pues, esta hipótesis, que valoraría la taza de la fuente como una pieza singular, en la que predominarían los tonos blancos y dorados sobre la rueda de los leones, en cuya boca habría igualmente surtidores de bronce dorado?

### C) *Composiciones de lazo*

Las dos composiciones ya descritas se unen entre sí por una cinta común que discurre paralela a la moldura superior y entra a formar parte de los diseños geométricos, cuando los alcanza, como una cinta más. Luego, puede decirse que cuelgan y flotan en medio de un campo liso delimitado en los ángulos por las composiciones florales (Figs. 11 y 13).

El proceso seguido en la obtención de la traza geométrica de ambas composiciones es análogo y muy sencillo, ya que se parte de una cuadrícula en posición normal, a la que se superpone otra oblicua, cuya amplitud es la de la diagonal del cuadrado de la primera (Fig. 15). Hecho esto, se divide en cinco partes iguales el lado del cuadrado de la segunda cuadrícula (Figs. 16 y 17) y, a continuación, se dejan las tres partes centrales como entrecalle y las partes externas se suman a las de los cuadrados vecinos para obtener la cinta con un grosor de dos partes; después de esto, no hay más que diseñar el dibujo de ambas trazas (Figs. 16 y 17).

Las cintas son cerradas y se entrecruzan con las otras siguiendo estrictamente las normas del lazo, puesto que una vez pasan por encima y la siguiente por debajo. La figura 12 muestra los diferentes tipos de cintas que diseñan la composición geométrica mayor, en la que entran a formar parte una similar a un alfardón, cinco octogonales algo modificadas y ampliadas por ramificaciones, más otra envolvente con motivo de cierre. La figura 14 presenta las cinco cintas que trazan la composición geométrica menor, de las que dos derivan del octógono, otras dos de su combinación con los alfardones, y la restante es común a todas las composiciones geométricas y corre paralela a la moldura superior, sirviendo de trabazón y de cierre a las otras cuatro.

Este tipo de traza geométrica, a base de doble cuadrícula y combinada con una trama de estrellas de ocho puntas, se encuentra ya en 1370 en la fachada del alcázar de Comares<sup>15</sup>, y será el que utilice el artista en los zócalos de alicatado de la sala de Dos Hermanas. Semejante cambio en la estética de carácter geométrico delata el estilo barroquizante nazari, cuyo total desarrollo se alcanza en la ejecución del palacio de los Leones. Así, pues, estas dos composiciones están plena-

<sup>15</sup> A. Fernández-Puertas, *La fachada del palacio de Comares*, pp. 30, 146.

mente en la línea de este nuevo tracista, que, abandonando la grandiosa escuela representada por el maestro de los alicatados del salón de Comares, busca nuevos caminos, especialmente a través de las líneas de color entretrejidas —las cintas— y no por medio de la simetría axial de la rueda aparente.

Es muy probable que estas composiciones estuviesen pintadas —quizá en dorado o en varios colores—, para que resaltase desde lejos su buen diseño geométrico y produjera el efecto de una ornamentación de placas metálicas sobrepuestas a la taza.

## II.—EL POEMA

Según hemos adelantado ya, en la sección vertical de los lados de la taza el artista labró el poema diseñado por el calígrafo —quizá el propio Ibn Zamrak— dentro de cartelas con los bordes lobulados, colocando en los ángulos círculos formados por dos tipos de lóbulos que albergan el escudo nazari.

Cada lado del dodecágono de la taza ofrece uno de los doce versos de que consta el poema, encontrándose el primero de ellos frente a la sala de Dos Hermanas. Como es lógico, todos los versos discurren en el sentido de la escritura árabe; por tal motivo, el posible lector debe girar sucesivamente hacia su izquierda hasta recorrer por completo el perímetro de la fuente.

Esta colocación del primer verso resulta muy significativa, por cuanto presupone que el núcleo más importante del palacio es la sala de Dos Hermanas, que sirve de grandioso zaguán-sala de recepción a la casa palatina desarrollada en torno a ella. Tal vez en dicha sala tuvo lugar el *I'q̄ār* o “Circuncisión” del príncipe Abū ʿAbd Allāh Muḥammad, segundo hijo de Muḥammad V, contemplando la madre el solemne acto desde las ventanas con celosía del piso alto. En recuerdo de tan fausto suceso es muy verosímil que Muḥammad V ordenase colocar en dicha sala veinticuatro versos de la casida compuesta por Ibn Zamrak para tal acontecimiento, casida de la que el propio poeta extraería algunos de los versos utilizados en este poema que corona la taza de la fuente del patio de los Leones, según luego explicaremos <sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Acerca de Ibn Zamrak (1333-1394?) cfr. R. Blachère, *Le Vizir-Poète Ibn Zamrak et son oeuvre*, en “Annales de l'Institut d'Etudes Orientales” de la Facultad de Letras de la Universidad de Argel, II (París, 1936), pp. 291-312, y, sobre todo, E. García Gómez, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*. Reedición del Patronato de la Alhambra (Granada, 1975).

## 1.—DECORACIÓN DE LA SECCIÓN VERTICAL

A) *Cartelas: las cintas*

Teóricamente se componen de dos cintas paralelas que discurren por los bordes, mas la superior se ha suprimido a causa del plano achaflanado en que remata la sección vertical; sin embargo, en la figura 22 se han representado ambas para su estudio. Al llegar a los extremos de las cartelas, las cintas diseñan un total de nueve lóbulos, se anudan y trazan cada una la cuarta parte del círculo ondulado, compuesto por lóbulos alternos redondeados y agudos y situados en los ángulos del dodecágono. Tras anudarse, prosiguen en sentido horizontal, forman un sesgueo vertical, con vanos en forma de “gota de agua”, y acaban en horizontal uniéndose el ápice con el arranque lobulado del extremo de la cartela, lo que se debe a la impericia del artista.

B) *Texto y versión*

Según hemos indicado ya, el poema de la fuente de los Leones está formado por doce versos, seis de los cuales fueron extraídos por Ibn Zamrak —a veces con leves modificaciones— de su mencionada casida, cuyo texto completo hoy conocemos; pero éste no es el único caso en que se extraen versos incluidos en poemas más extensos para ser reproducidos en determinadas inscripciones de la Alhambra, pues, en cuanto al propio Ibn Zamrak, sabemos que incrustó también algunos de la ya mencionada casida en su poema de la sala de Dos Hermanas, mientras que el del patio de la Alberca o de los Arrayanes está tomado de otra casida suya, en metro *tawil* y rima *mā*, que, según Ibn al-Jaṭīb, constaba de unos noventa versos, aun cuando sólo los dos primeros se hayan conservado.

Caso similar parece ser también el de una famosa casida de Ibn al-Jaṭīb, en la que se celebraba el retorno de Muḥammad V a Granada <sup>17</sup>; casida asimismo reproducida en la Alhambra, pero donde hoy no se conserva, tal vez sustituida por otros versos de su discípulo y sucesor Ibn Zamrak, tras la caída en desgracia del poderoso e influyente visir.

El primero en señalar estos hechos fue el orientalista alemán Joseph Dernburg en su trabajo *Inscriptions de l'Alhambra* <sup>18</sup>, trabajo aprovechado en las obras

<sup>17</sup> Para este suceso y el segundo reinado de Muḥammad V (1362-1391), cfr. A. Mujtār al-ʿAbbādī, *El Reino de Granada en la época de Muḥammad V* (Madrid, 1973), p. 55 y ss.; Rachel Arié, *L'Espagne musulmane au temps des Naṣrides* (1232-1492), París, 1973, p. 112 y ss.

<sup>18</sup> Publicado como apéndice a la conocida obra de Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (París, 1841), pp. I-XXVIII.

posteriores acerca del tema y especialmente valorado por Blachère y, sobre todo, por García Gómez, como inestimable aportación al estudio de las inscripciones de la Alhambra <sup>19</sup>. Para su cometido, Dernburg se sirvió principalmente de dos manuscritos árabes de la Biblioteca Nacional de París, en los que se incluye la biografía de Ibn Zamrak debida a Ibn al-Aḥmar <sup>20</sup> y reproducida por al-Maqqarī (m. 1632/1041) en los *Azhār al-riyād*, extensa biografía del qādī cIyād de Ceuta, y en el *Nafḥ al-ṭīb*, biografía no menos amplia de Ibn al-Jaṭīb <sup>21</sup>. Dichos manuscritos son el 1886 (antiguo 759), ff. 134r-168r, y el 2106 (antiguo 1377), ff. 88r-133v; este último, señalado a Dernburg por su maestro el gran orientalista Reinaud <sup>22</sup>.

Por fortuna, la casida ya aludida se nos ofrece completa en ambos manuscritos: 1886, ff. 148r-150v <sup>23</sup> y 2106, ff. 103r-105r. Dicha casida, en metro *ṭawīl* y rima *yā*, está formada por 146 versos, de los que Ibn Zamrak aprovechó seis en el poema de la fuente: dos únicamente en sus segundos hemistiquios, que son el 74 —con ligero cambio inicial— y el 94, y cuatro completos, a saber, el 75, 76, 143 y 146. Los lugares que ocupan estos seis versos en el conjunto de los doce que integran el poema de la fuente son el 3, 1, 4, 5, 10 y 12, respectivamente.

El texto de la casida se halla precedido de las siguientes palabras: “Luego dijo [Ibn al-Aḥmar]: y recitó, dentro del mismo género <sup>24</sup>, en el festín especialmente dedicado a nuestro tío el emir Abū cAbd Allāh (¡La misericordia de Dios —ensalzado sea— lo acompañe!), extendiéndose en la descripción del palacio real y otras espléndidas obras de nuestro señor (¡Dios —ensalzado sea— esté satisfecho de él!)”.

<sup>19</sup> Blachère, *Le Vizir-Poète*, sobre todo p. 297, nota 2, y p. 299, notas 3, 5 y 8; García Gómez, *Ibn Zamrak*, en especial pp. 117-123, 125-126 y 133.

<sup>20</sup> Aunque el título de esta biografía es desconocido según Blachère (*Le Vizir-Poète*, p. 291, nota 1), véase el título sugerido por García Gómez (*Ibn Zamrak*, p. 28, nota 3), a base de una nota de Codera conservada en la biblioteca de Asín. Ibn al-Aḥmar era nieto de Muḥammad V, hijo de su sucesor Yūsuf II y hermano de Abū l-Ḥasan cAlī y de Abū l-cAbbās Aḥmad.

<sup>21</sup> Para el texto impreso de los *Azhār* utilizamos la ed. de Muṣṭafā al-Saqqā', Ibrāhīm al-Ibyārī y 'Abd al-Ḥāfiẓ Šiblī, reprod. de Rabat, II (1398/1978); para el *Nafḥ*, la ed. de Iḥsān 'Abbās, VII (Beirut, 1388/1968): en aquéllos, la casida ocupa las pp. 65-74, y los versos extraídos están en las pp. 70, 71 y 74; en el *Nafḥ*, la casida, pp. 188-195, y los versos extraídos, pp. 192, 193 y 195.

<sup>22</sup> Para una breve descripción de ambos manuscritos, cfr. *Catalogue des manuscrits arabes de la Bibliothèque Nationale* par le Baron de Slane (París, 1883-1895); el ms. 1886, que contiene la segunda parte del *Nafḥ al-ṭīb*, p. 339a; el 2106, que encierra las cuatro primeras *rawḍas* de los *Azhār al-riyād*, p. 374a.

<sup>23</sup> Dernburg (*Inscriptions de l'Alhambra*, p. XVII, nota) dice ff. 146r-148v, acaso por inadvertencia o porque el manuscrito careciese entonces de la actual foliación.

<sup>24</sup> Con anterioridad se ocupa también Ibn Zamrak del *i'dār* del padre de Ibn al-Aḥmar [Yūsuf II] y del de sus tíos los príncipes Sa'd y Naṣr, todos ellos hijos de Muḥammad V. Cfr. *Nafḥ al-ṭīb*, VII, pp. 183-188; *Azhār al-riyād*, II, pp. 55-65.

Por esta breve introducción sabemos que el objetivo principal de Ibn Zamrak en la casida era la descripción del palacio de los Leones, en el que la fuente constituía, sin duda, uno de sus más bellos atractivos, lo mismo que ahora; por tal motivo resulta normal que los versos extraídos de aquélla para ser incluidos en el nuevo poema no hayan sufrido la menor distorsión en cuanto a su sentido, dado que cuatro de ellos (74, 75, 76 y 143) ya trataban de la fuente en su redacción inicial, mientras el 94 y el 146 son de carácter general y encajan perfectamente en el poema al igual que en la casida.

Interesa recordar, a este propósito, el mecanismo empleado en los textos de las inscripciones de la Alhambra, certeramente resumido por García Gómez en las siguientes palabras: "Como acabamos de decir, unos versos eran ya escritos con este propósito decorativo. Otras inscripciones, en cambio, eran tomadas de qasidas de corte, que merecerían el aplauso del soberano. De ellas entresacaría el propio poeta el número de versos necesarios para cubrir el espacio dedicado a la inscripción. Como en los poemas árabes cada verso tiene un sentido completo y rara vez encabalgaba con el anterior o el siguiente, era facilísimo este tipo de adaptación, sin contar con las levisimas modificaciones que, a veces, introducía el autor. El nuevo poema tiene una fisonomía tan propia como aquél más extenso de que fue extraído"<sup>25</sup>.

Ofrecemos seguidamente el texto de los seis versos entresacados de la casida, según la edición de *Nafḥ al-ṭīb*, que es la más correcta<sup>26</sup>, señalando con un número inicial y otro final su lugar de orden en el poema y en la casida, respectivamente, mientras subrayamos las cuatro palabras modificadas por Ibn Zamrak en el texto del poema. Indicamos en nota las variantes de la edición de los *Azhār al-riyād* —que representamos por Az.<sup>27</sup>—, así como las de ambos manuscritos, que designamos por A (=1886) y B (=2106)<sup>28</sup>. En las láminas V-X y XI-XV se ofrece el texto completo de la casida según los manuscritos A y B, respectivamente, señalándose en el margen de las mismas el número de orden que en la casida tiene cada uno de los seis versos de ella extraídos.

Como hoy desconocemos el "Cuaderno" manuscrito de los primeros romanecedores del Concejo o Cabildo granadino que, por encargo de dicha corporación, trasladaron en caracteres latinos y tradujeron parte de las inscripciones árabes existentes en la Alhambra y en otros edificios de la ciudad durante los años 1556-

<sup>25</sup> García Gómez, *Ibn Zamrak*, p. 122.

<sup>26</sup> Ed. cit., VII, pp. 192, 193 y 195.

<sup>27</sup> Ed. cit., II, pp. 70, 71 y 74.

<sup>28</sup> En lo que atañe a los puntos diacríticos de algunas consonantes, el primero de dichos manuscritos aparece bastante más descuidado que el segundo.

- 94 وزينت<sup>1</sup> منها بالجمال المغانيا \* . . . . . -1
- 74 تحلي بمرفض الجمال النواحيا<sup>2</sup> \* . . . . . -3
- 75 غدا مثلها في الحسن أبيض صافيا \* . . . . . -4
- 76 فلم أدرا<sup>3</sup> أيا منهما كان جاريا \* . . . . . -5
- 143 تراث جلال يستخف<sup>4</sup> الرواسيا \* . . . . . -11
- 146 تجدد<sup>5</sup> أعيادا وتبلي<sup>6</sup> أعاديا \* . . . . . -12

<sup>1</sup> A: ورنيت

<sup>3</sup> Az.: يزوب - A: بدرب - B: يزوب

<sup>5</sup> B: متهما

<sup>7</sup> A: تحدد

<sup>2</sup> A: النواجيا

<sup>4</sup> B: لحين

<sup>6</sup> B: استخف

<sup>8</sup> A: تبلي, y sin anterior, exigido por el metro.

1557, ignoramos si en aquél se recogía también el poema de la fuente de los Leones, aunque lo consideramos muy probable, dada la importancia del mismo y, sobre todo, el lugar de su ubicación <sup>29</sup>.

La primera transcripción y versión del poema de la fuente que ha llegado a nosotros se debe, pues, al morisco Alonso del Castillo, quien, asimismo por encargo del Cabildo granadino, copiaba y traducía en 1564 las inscripciones fundacionales y los poemas de la Alhambra, así como los epitafios —en prosa y verso— de algunos de los soberanos nazaries <sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Sobre el trabajo de los aludidos intérpretes o romanceadores y su posterior desaparición, cfr. Darío Cabanelas, *El morisco granadino Alonso del Castillo* (Patronato de la Alhambra, Granada, 1965), sobre todo pp. 25-27 y 46-50.

<sup>30</sup> Acerca de este trabajo de Alonso del Castillo, cfr. Darío Cabanelas, *El morisco granadino*, pp. 25-55, y *Las inscripciones árabes de la Alhambra según el morisco Alonso del Castillo*, en "Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos", XXV (1976), fasc. 1, pp. 7-32. En la p. 10, y nota 5 de este artículo se advierte que las 36 hojas del manuscrito árabe 7453 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en las que se contiene el trabajo de Castillo sobre las inscripciones de la Alhambra, no aparecen numeradas, habiéndoseles asignado la foliación 1r-36v.



El poema viene presentado por Castillo con las siguientes palabras, cuya versión no nos ofrece:

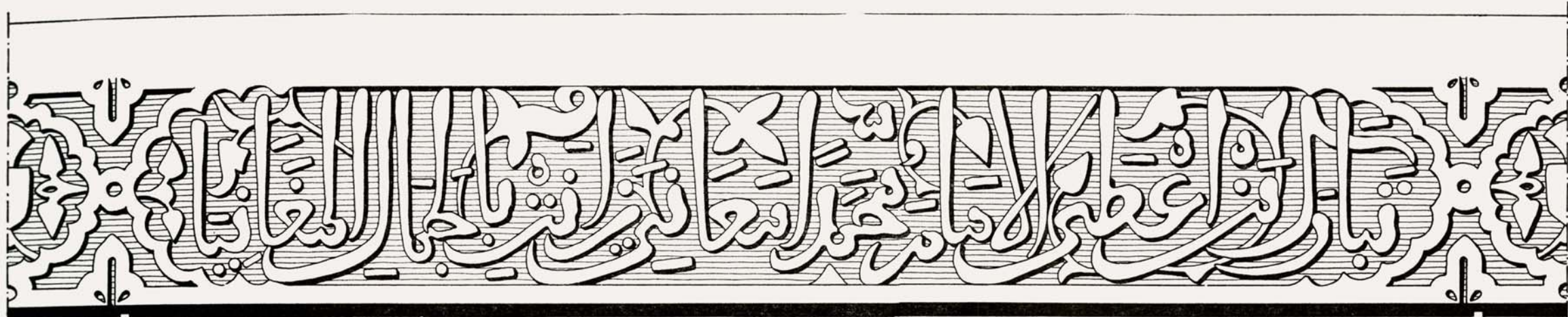
وبالدر منها المعروف بدار الأسود شعر يدير منطقة الخاصة الرفيعة التي فوق الصخرة  
جميل المعنى، نصه بعد افتتاحه.<sup>31</sup>

*En su palacio [de la Alhambra] conocido por palacio de los Leones hay un elegante poema en torno a la singular y primorosa orla de la fuente, cuyo texto es, tras el preámbulo...*

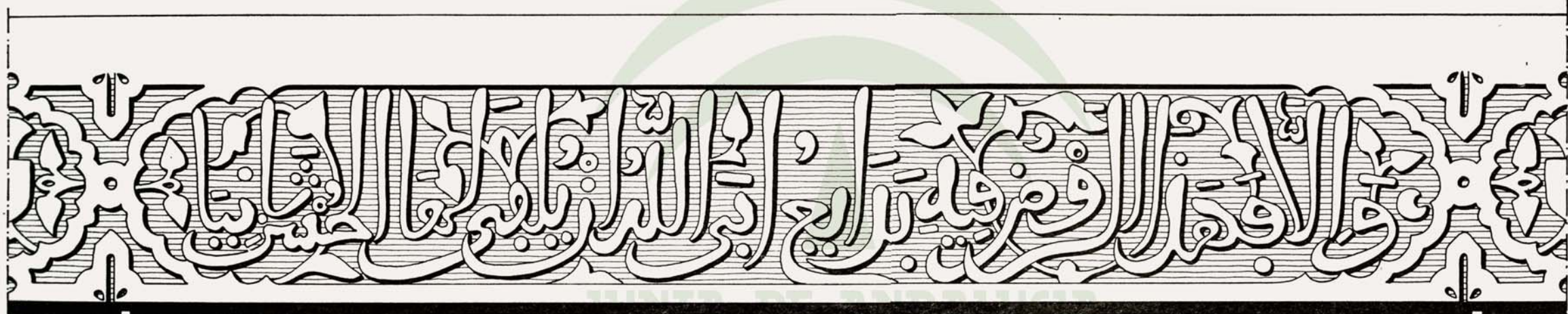
Aunque con varia fortuna, según luego veremos, se ocuparon también del texto y versión de este poema los siguientes autores: Pablo Lozano, en sus *Antigüedades árabes de España* (segunda parte, Madrid 1804, páginas 14-15); John Shakespear, con versión inglesa, en el apéndice a la introducción histórica de la obra *Arabian Antiquities of Spain* (London 1813-1816, pp. V-VI), apéndice que lleva por título *A Collection of the historical notices and poems in the Alhamrā of Granada*; el ya citado Joseph Dernburg, con versión francesa, en el apéndice a la obra ya mencionada de Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (París 1841, pp. XVI-XIX), apéndice titulado *Inscriptions de l'Alhambra*; Pascual Gayangos, con versión inglesa y francesa, en la obra de Owen Jones *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* (London 1842, Plate XVII); Emilio Lafuente Alcántara, *Inscripciones árabes de Granada* (Granada 1859, pp. 121-123); Antonio Almagro Cárdenas, *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada* (Granada 1870, pp. 72-74; finalmente, A. R. Nykl, en su artículo *Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife* (en "Al-Andalus", IV [1936-1939], p. 182), donde acepta el texto y versión de Lafuente con ligeras modificaciones, que recogeremos en el momento oportuno.

Antes de enjuiciar la transcripción ofrecida por cada uno de los autores citados, vamos a presentar el texto árabe completo que estimamos correcto, a fin de simplificar ulteriores referencias. Mas, para no reproducir íntegramente el texto fijado por cada uno de ellos y aligerar el correspondiente aparato crítico, em-

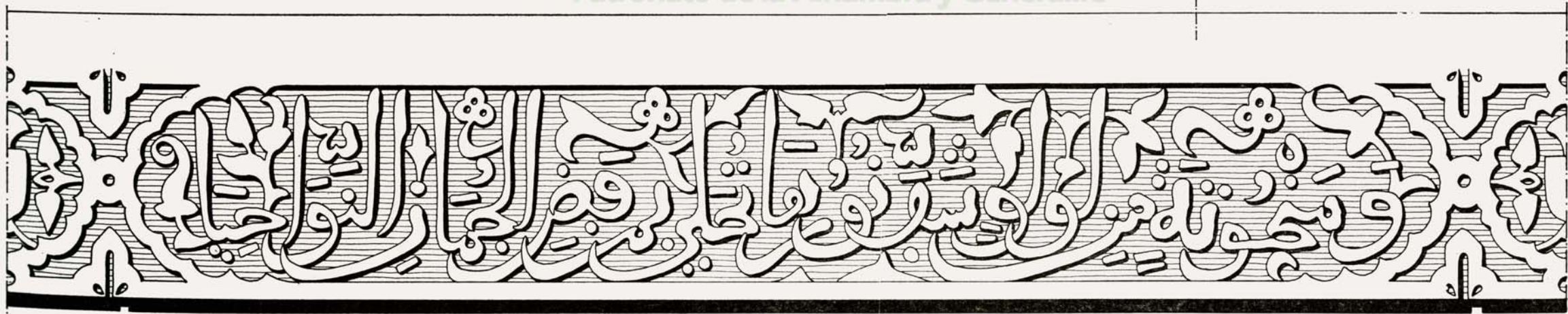
<sup>31</sup> Ms. 7453, f. 6r. Para ciertas incorrecciones gramaticales, o tal vez distracciones, de Castillo en este epígrafe, como la supresión del artículo en la palabra *minʿaqa*, la indebida concordancia de *al-dār al-maʿrūf* y el inciso *baʿd iftitāhi-hi* ("Tras el preámbulo"), que aquí carece de sentido y fue eliminado por Lozano, Shakespear y Dernburg, únicos que reproducen el epígrafe de Castillo, cfr. el ya citado artículo de D. Cabanelas, *Las inscripciones árabes de la Alhambra según el morisco Alonso del Castillo*, en "Miscelánea...", XXV, pp. 21-22.



VERSO - I -



VERSO - II -

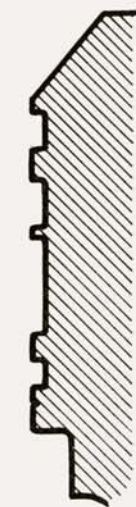


VERSO - III -

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

A

A



PERFIL A-A

Fig. 18.—Dibujo de los versos I-III

plearemos el mismo sistema adoptado en nuestros dos anteriores trabajos, es decir, señalaremos en un cuadro sinóptico, mediante las oportunas referencias al texto propuesto como definitivo, las variantes sucesivamente introducidas desde Alonso del Castiilo hasta el presente; en ese cuadro, “una simple raya horizontal significa que el autor en cuestión opina igual que el de la columna vertical anterior, ya se trate de una mala lectura o de una certera corrección”<sup>32</sup>. De esta suerte, y aparte la facilidad de restituir en todo momento la transcripción ofrecida por cada uno de los autores, se puede seguir y valorar el proceso de evolución —y, a veces, de retroceso— en orden al establecimiento del texto que estimamos correcto (Láms. XVI-XXI).

I	تَبَارَكَ مَنْ أَعْطَى <sup>2</sup> الْإِمَامَ مُحَمَّدًا	✱	مَعَانِي <sup>3</sup> زَانَتْ بِالْجَمَالِ الْمَعَانِيَا
II	وَالْأَفْهَذَا الرُّوضُ فِيهِ بَدَائِعُ	✱	أَبَى اللَّهُ أَنْ يُلْقَى لَهَا الْحُسْنَ <sup>4</sup> ثَانِيَا
III	وَمَنْحُوتَةٌ <sup>5</sup> مِنْ لَوْلُو شَفَّ <sup>6</sup> نُورَهَا	✱	تَحَلَّى <sup>7</sup> بِمِرْقَصِ <sup>8</sup> الْجُمَانِ النُّوَاجِيَا <sup>9</sup>
IV	بِذُوبِ <sup>10</sup> لُجَيْنِ سَالِ بَيْتِ جَوَاهِرِ	✱	غَدَا <sup>11</sup> مِثْلَهَا فِي الْحُسْنِ أَبْيَضَ صَافِيَا <sup>12</sup>
V	تَشَابَهَ جَارٍ لِلْعُيُونِ بِجَامِدِ	✱	فَلَمْ نَذِرْ أَيُّا مِنْهُمَا كَانَ جَارِيَا <sup>13</sup>
VI	أَلَمْ تَرَ أَنَّ الْمَاءَ يَجْرِي <sup>14</sup> بِصَفْحِهَا <sup>15</sup>	✱	وَلَا كُنْهَا بَدَتْ <sup>16</sup> عَلَيْهِ الْمَجَارِيَا
VII	كَمَثَلِ <sup>17</sup> مُجَبِّ فَاضٍ بِالْدمعِ جَفْنُهُ <sup>18</sup>	✱	وَعَيْضَ <sup>19</sup> ذَاكَ الدَّمْعِ إِذْ خَافَ وَإِشِيَا <sup>20</sup>
VIII	وَهَلْ هِيَ فِي التَّحْقِيقِ غَيْرُ غَمَامَةٍ	✱	تُفِيضُ <sup>21</sup> إِلَى الْأَسَادِ مِنْهَا السَّوَابِيَا <sup>22</sup>
IX	وَقَدْ أَشْبَهْتُ <sup>23</sup> كَفَّ الْخَلِيفَةَ إِذْ غَدَتْ <sup>24</sup>	✱	تُفِيضُ <sup>25</sup> إِلَى أُسْدِ <sup>26</sup> الْجِهَادِ الْأَيْدِيَا <sup>27</sup> الْأَيْدِيَا <sup>28</sup>
X	فَيَا مَنْ رَأَى الْأَسَادَ وَهِيَ رَوَابِضُ	✱	عَدَاهَا الْحَيَا عَنْ أَنْ تَكُونَ عَوَادِيَا <sup>29</sup>
XI	وَيَا وَارِثَ الْأَنْصَارِ لَا عَنْ كَلَالَةِ <sup>30</sup>	✱	تُرَاثِ جَلَالِ <sup>31</sup> تَسْتَخَفَّ <sup>32</sup> التَّرَوَاسِيَا <sup>33</sup>
XII	عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ فَاسْلَمْ <sup>34</sup> مُخَلَّدًا <sup>35</sup>	✱	تُجَدِّدُ <sup>36</sup> أَعْيَادًا <sup>37</sup> وَتُبْلِي أَعَادِيَا <sup>38</sup>

<sup>32</sup> Cfr. D. Cabanelas y A. Fernández-Puertas, *Inscripciones poéticas del Generalife*, en CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, vol. 14, p. 14; sustancialmente ya en *Inscripciones poéticas del Partal y de la fachada de Comares*, *Ibidem*, vol. 10-11, p. 122.

	Castillo	Shakespear	Dernburg	Gayangos	La fuente	Almagro	Nosotros
1	تبارك	_____	_____	_____	_____	تبرك	تبارك
2	أعطى	_____	_____	_____	_____	عطى	أعطى
3	معاني	مغاني	_____	_____	_____	_____	معاني
4	الحسن	بالحرمين	الحسن	بالحسن	الحسن	_____	_____
5	منحوتة	حوزة	منحوتة	_____	_____	_____	_____
6	شَفَّ	_____	_____	_____	_____	شَقَّ	شَفَّ
7	تجلي	_____	تحلى	تجلي	تحلى	_____	تحلَّى
8	بمرقص	_____	بمرفض	بمرقص	بمرفض	_____	بمرفضٍ
9	النواحيا	_____	_____	_____	_____	النواعيا	النواحيا
10	بدور	_____	يدوب	بدور	يدوب	_____	بدوب
11	غدا	_____	عدا	_____	_____	غدا	_____
12	صافيا	مباهايا	صافيا	_____	_____	_____	_____
13	حاريا	_____	جاريا	_____	_____	_____	_____
14	يجري	تجري	_____	_____	_____	يجري	_____
15	بصفحها	بشجها	بصفحها	_____	_____	_____	_____
16	تبدت	_____	مدت	تبدت	مدت	مدت	بدت
17	كمثل	لمثل	كمثل	_____	_____	_____	_____
18	جفنه	_____	_____	_____	_____	حفنه	جفنه

	Castillo	Shakespear	Dernburg	Gayangos	Lajuente	Almagro	Nosotros
19	وعِيض	فقرض	وغيض	وغض	وغيض	وغض	وغيض
20	الجفن	الدمع	_____	_____	_____	_____	_____
21	تفبذ	تفيض	_____	_____	_____	_____	_____
22	السواقيا	الموافيا	السواقيا	_____	_____	_____	_____
23	أشبهت	انهي	أشبهت	_____	_____	_____	_____
24	غادت	غدي	غادت	غدت	_____	_____	_____
25	تفيد	نفض	تفيض	تفيد	تفيض	_____	_____
26	آساد	أسد	_____	_____	_____	_____	_____
27	الجماد	الجناد	الجماد	الجهاد	_____	_____	_____
28	الاياديا	الاباديا	الاياديا	_____	_____	_____	_____
29	بأن	عن أن	_____	من أن	عن أن	_____	_____
30	عن	عز	عن	عز	عن	_____	_____
31	جلالا	جلال	_____	_____	_____	_____	_____
32	يستخف	تستحق	تستخف	تستحق	تستخف	_____	تستخف
33	الرواسيا	الروسيا	الرواسيا	_____	_____	_____	_____
34	قائماً	_____	فاسلم	قائماً	فاسلم	_____	_____
35	أبدًا	_____	مخلدا	عند	مخلدا	_____	مخلدا
36	مجردا	تجرد	تجدد	تجرد	تجدد	_____	تجدد
37	أعيادًا	اعبادا	أعيادا	اعبادا	أعيادا	_____	أعيادًا
38	أياديا	أعاديَا	_____	_____	_____	_____	_____

Para valorar con mayor exactitud las variantes recogidas en el anterior cuadro sinóptico se han de tener en cuenta las siguientes observaciones:

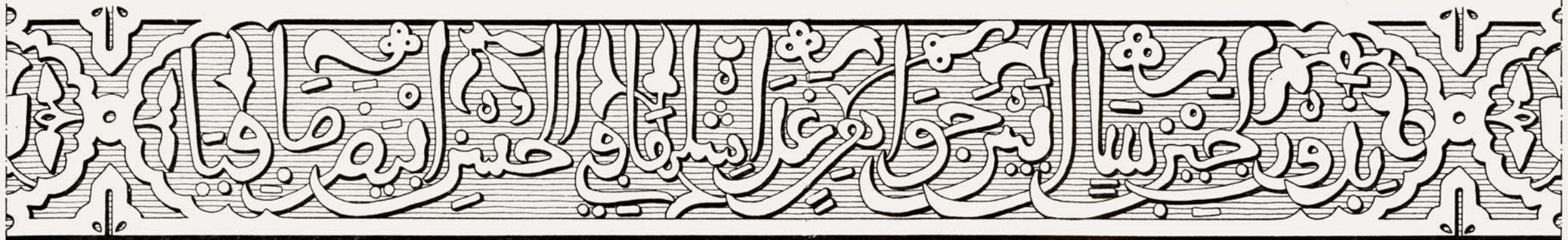
1.<sup>a</sup>) No hemos incluido en él dos de los autores anteriormente citados entre los que se ocuparon del texto y la versión del poema, Pablo Lozano —entre Castillo y Shakespear— y A. R. Nykl —entre Almagro y nosotros—: el primero, porque reproduce literalmente el texto y la versión de Castillo, según él mismo confiesa; el segundo, porque acepta el texto y la versión de Lafuente con leves modificaciones. Lozano presenta, sin embargo, tres variantes (شق، عز، اباديا) respecto a los vocablos aludidos en las notas 6, 30 y 38 del cuadro, obedeciendo, tal vez, la primera a una simple errata, mientras las dos restantes proceden de una defectuosa lectura del manuscrito de Castillo, quien ofrece los términos correctos. Nykl, por su parte, mejora el texto de Lafuente con tres vocablos (غدا، يجرى، بدت؟) el último con interrogante, a que hacen referencia las notas 11, 14 y 16 del cuadro, los dos primeros adoptados ya por Almagro, según puede comprobarse en su respectiva columna <sup>33</sup>.

2.<sup>a</sup>) Excepción hecha del manuscrito de Castillo, y acaso por deficiencias de impresión, en los demás autores suele faltar, de ordinario, el *tašdīd* en palabras que debieran llevarlo, mientras la *yā'* final aparece indistintamente con sus dos puntos diacríticos o sin ellos, aunque en este último caso no siempre desempeña la función de *alif maqṣūra*; extremos señalados en nuestra columna, aun a sabiendas de que los autores en cuestión conocían e intentaban reproducir la forma correcta.

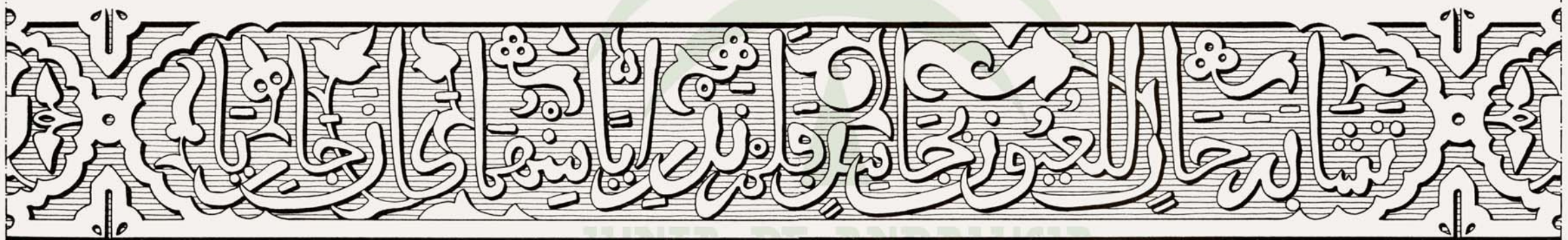
3.<sup>a</sup>) Entre todos los autores recogidos en el cuadro, Alonso del Castillo realizó sin duda una valiosa labor, ya que hubo de leer directamente el poema, dado que los primeros romanceadores, si es que lo recogieron, lo habrían transcrito, al igual que las restantes inscripciones, en caracteres latinos. Salvo tres palabras del verso 12, donde no se ve fácil explicación a su desvario, algunos otros deslices obedecen simplemente a la confusión de consonantes similares —tal vez por la desaparición de algún punto diacrítico o por influencia dialectal— <sup>34</sup>, como el empleo de *ṣūd* por *ḏād* (Núm. 8 del cuadro), *rā'* por *bā'* y *bā'* por *yā'* (Núm. 10), *ḏāl* por *ḏād* (Núms. 21 y 25); en otras ocasiones se trata de un *lapsus*, como el escribir

<sup>33</sup> En cuanto al inspirador de estos dos aciertos de Almagro y también de los dos vocablos erróneos recogidos a su cuenta en las notas 9 y 19 del cuadro, cfr. Nykl, *Inscripciones árabes*, en "Al-Andalus", IV, p. 182, nota 38.

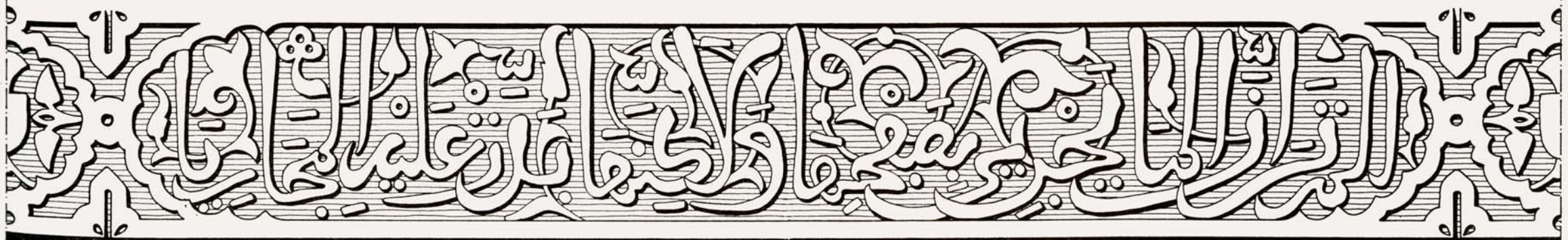
<sup>34</sup> Para tales influencias, que aparecen más de una vez en textos árabes redactados por Castillo e incluso en los que él simplemente transcribe, como es el caso presente, cfr. D. Cabanelas, *El Duque de Medina Sidonia y las relaciones entre Marruecos y España en tiempos de Felipe II*, en "Miscelánea...", XXIII (1974), fasc. 1, pp. 21-23.



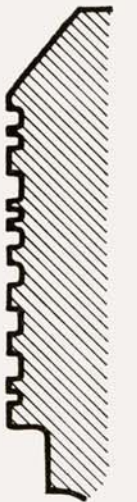
VERSO - IV -



VERSO - V -



VERSO - VI -



PERFIL B-B



Fig. 19.—Dibujo de los versos IV-VI

*ḡāriyā* por *ḡāriyā* (Núm. 13), o copiar de su borrador un vocablo parcialmente similar de la misma línea (Núm. 20) o de la línea superior (Núm. 26). El texto árabe de Castillo puede verse en la Lám. XXII.

Aunque en el vocablo del Núm. 10 Shakespear y Gayangos han reproducido *bi-dawr* siguiendo a Castillo —a quien se lo atribuimos también nosotros—, en su manuscrito no aparecen los puntos diacríticos con toda claridad y tal vez deba leerse *yadūb*, por cuanto en su versión traduce correctamente “se derrite”. Tiene, sin embargo, algún acierto singular, como es, por ejemplo, la palabra *ma'āniya* (Núm. 3) —que así está en la inscripción<sup>35</sup>—, cuando absolutamente todos han leído *magāniya*, sin duda por influjo de la aparición de esta misma palabra al final del verso y siguiendo a Shakespear, quien, al separarse de Castillo e ignorar, además, la métrica árabe, cometió errores inexplicables. Hay que recordar, no obstante, en su descargo, que tanto él como Dernburg y Gayangos no estudiaron las inscripciones *in situ*, sino únicamente sobre dibujos. Desde este punto de vista, el más afortunado fue Dernburg, pues, aparte su notable competencia, trabajó sobre los acabados diseños de Girault de Prangey y pudo utilizar los dos manuscritos ya citados para casi la mitad del poema, además de aplicar, por vez primera, la métrica árabe a las inscripciones de la Alhambra, aspecto de importancia a veces decisiva en este género de trabajos. Gayangos, por su parte, no aprovechó todos los avances de Dernburg, siguiendo a Castillo precisamente en algunos de sus ya señalados desaciertos. Lafuente, en cambio, sí aprovechó todo lo bueno de sus antecesores —sobre todo de Castillo y Dernburg—, aparte su posibilidad de examinar directamente la inscripción, mientras Almagro, que disfrutaba de igual posibilidad y se hallaba excepcionalmente bien situado al final de la serie, no supo hacer otro tanto, razón por la que algunas de sus lecturas representan un evidente retroceso<sup>36</sup>.

En cuanto a la versión del poema, y según hemos adelantado ya al citar a quienes se han ocupado de su texto árabe, disponemos de las de Castillo, Lozano, Shakespear, Dernburg, Gayangos, Lafuente, Almagro y Nykl; pero, al igual que lo hecho en el cuadro sinóptico respecto del texto, también aquí suprimiremos las versiones de Lozano y Nykl por las mismas razones allí aducidas: el primero reproduce literalmente la de Castillo, excepto leves cambios en la or-

<sup>35</sup> La palabra *ma'āniya* es la primera del verso 94 de la mencionada casida e Ibn Zamrak no hizo más que trasladarla al comienzo del 2º hemistiquio del primer verso del poema de la fuente.

<sup>36</sup> Este análisis textual del poema en cuantos de él se han ocupado desde mediados del siglo XVI hasta el presente, viene a confirmar, una vez más, lo que ya García Gómez adelantó, con carácter general, respecto a la “historia cristiana de las inscripciones” de la Alhambra, en su citada monografía sobre *Ibn Zamrak*, pp. 123-128.



tografía y su mala lectura de “roca” por “loça” en el verso 8; el segundo acepta la de Lafuente, salvo una más ajustada traducción del 2.º hemistiquio del verso 12 y el hipotético cambio de una palabra en el 2.º hemistiquio del verso 6.

Tras la versión de Castillo, insertaremos aquí la del P. Echeverría, que alcanzó cierta difusión en algunos libros de viajes del siglo XIX<sup>37</sup>. Mas el P. Echeverría no nos ofrece el texto árabe del poema, debido, con toda probabilidad, a que se sirvió del “Cuaderno” de los primeros romanceadores —qué él tuvo en su poder<sup>38</sup>—, donde, como hemos indicado ya, los textos árabes de las inscripciones se trasladaron en caracteres latinos. Huelga decir que en este caso —como en otros muchos— la versión de Echeverría resulta extremadamente disparatada, ignorando incluso dónde empieza el poema, ya que inicia su traducción por el verso 10 y prosigue hasta el 12, retornando luego al 1 y siguientes hasta concluir en el 9. ¿Sería éste el orden adoptado por los primeros romanceadores? Al haber desaparecido su aludido “Cuaderno”, no podemos saberlo con certeza; de todos modos, Echeverría podía haber examinado directamente la inscripción, además del texto y versión de Castillo, que tuvo a su disposición y utilizó, respecto a otros pasajes de su obra, con harta frecuencia y no poco provecho, cometiendo lamentables errores cuando pretendía actuar por su cuenta —o la de los primeros intérpretes—, como en la presente ocasión<sup>39</sup>.

Dado que, a diferencia del método seguido respecto al texto árabe, aquí no resultaría factible disponer en un cuadro sinóptico las variantes de cada una de las versiones —incluso omitiendo las extranjeras—, por no ser aquéllas fácilmente reducibles a palabras aisladas, preferimos reproducir íntegramente dichas versiones, al igual que en nuestros dos anteriores trabajos, por tratarse de un poema relativamente corto.

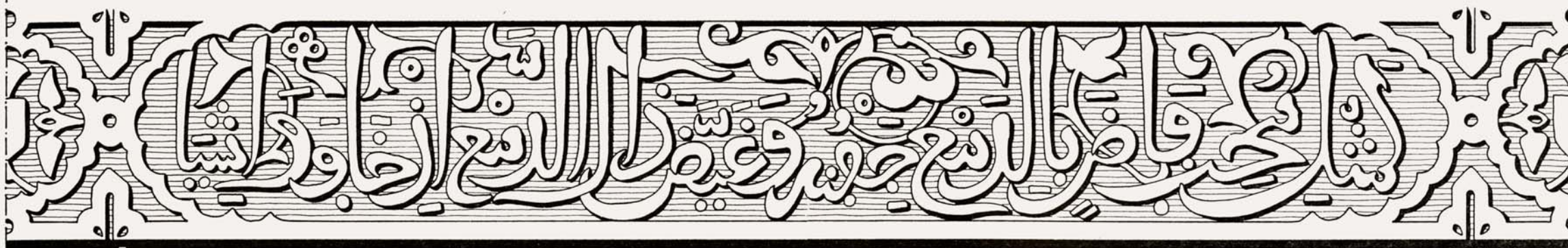
Omitimos, pues, la versión inglesa de Shakespear, la francesa de Dernburg y la inglesa y francesa de Gayangos, cuya valoración responde al juicio que hemos adelantado ya sobre el texto árabe ofrecido por cada uno de ellos: en primer lugar, y a considerable distancia, Dernburg; luego, Gayangos y, notablemente alejado, Shakespear.

En orden a una más fácil y rápida confrontación, y lo mismo que en el ára-

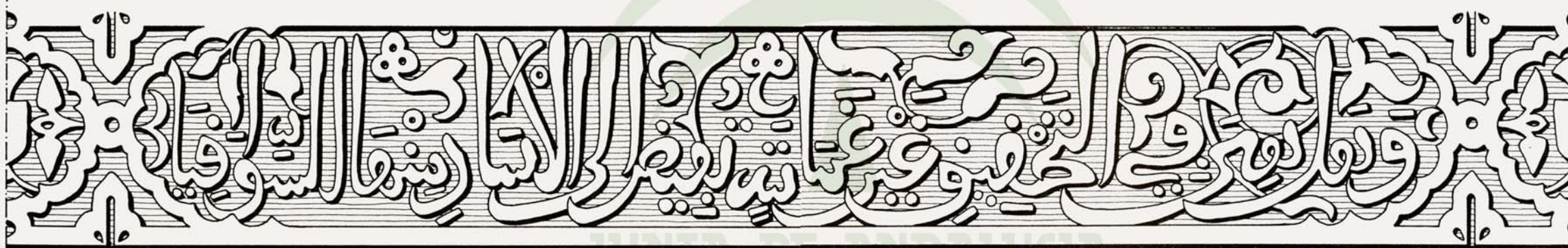
<sup>37</sup> Juan Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos*, 2ª ed. (Granada, 1814), 2 vols. (La 1ª ed. apareció en Madrid [1764] bajo el seudónimo de José Romero de Iranzo). Aquí utilizaremos la reproducción de Granada (Ediciones F. Gallegos, 1976), p. 45.

<sup>38</sup> Sobre este punto, cfr. D. Cabanelas, *El morisco granadino...*, pp. 37-39.

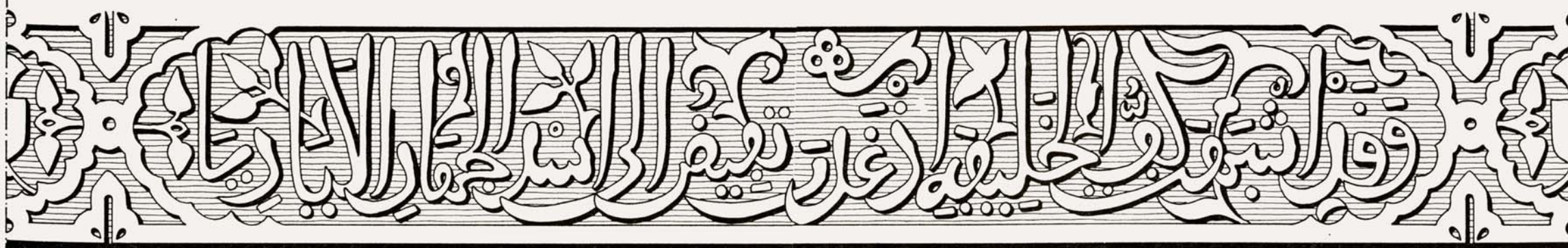
<sup>39</sup> Acerca de las traducciones del P. Echeverría, hemos de recordar el juicio de Lafuente en sus *Inscripciones árabes de Granada*, p. X: “Conócese en algunos pasajes que había consultado la obra de Castillo, mas, por lo general, intentando corregirle, cometió tales equivocaciones y absurdos que son pocas las ocasiones, si hay alguna, que merezca el nombre de traductor”.



VERSO - VII -



VERSO - VIII -



VERSO - IX -

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

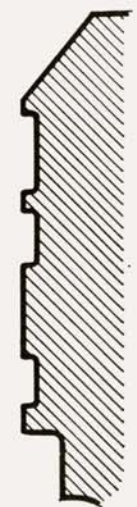
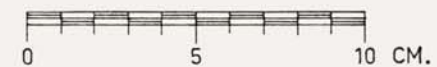


Fig. 20.—Dibujo de los versos VII-IX

be, numeraremos los 12 versos del poema, cosa fácil en las versiones de Lafuente y Almagro, donde cada verso inicia nueva línea, mas no así en las de Castillo y Echeverría; en éstas, sin embargo, mantendremos su respectiva estructura, pero los números irán entre dos líneas oblicuas y en la de Castillo se desarrollarán las abreviaturas.

He aquí, pues, la versión de Castillo, un tanto prolija en algunos de los versos, pero sustancialmente ajustada al texto árabe, salvo en ciertos pasajes afectados por sus propias variantes en el mismo.

*[1] Bendito sea aquel que dotó al adelantado rey Yusuf gracias que adornan en hermosura las cosas preciadas. [2] E sino ved como en este jardín ay riquezas que Dios no permite que en la hermosura aya otras tales, [3] de las quales es esta hechura de aljófar de resplandeciente luz, cuyos extremos adornan los vayles del blanco aljófar que cae sobre ellos en el círculo plateado, [4] que así mesmo parece que se derrite sobre las claras e albisimas piezas de mármol, que con su blandura e lustre [5] parece a la vista que con ello se deshace la piedra dura e no se entiende qual es el licor que así se deshace. [6] Pues ¿no ves cómo el agua corre al derredor della e sobre ella ay otros profluvios, [7] en semejanza de un apasionado amante que de sus ojos echa lágrimas e por temor de su émulo dissimulando su afecto se las vuelve a tragar? [8] E si bien la queremos comparar, no es la pila desta fuente sino una loça blanquísima de la qual salen profluvios de mantenimiento a los leones, [9] en semejanza de la liberal mano de Yuçuf, que reparte a los leones de la milicia sus tesoros. [10] Pues, o tú, que aquí ves los leones que están en guarda, a los quales el no tener vida les haze no executar su furia ; [11] Por tanto, o heredero de la sangre de los Nasere, siéndote como es tan congénita, en ella heredais alteza o poderio con que a los grandes reyes tendreis en menos. [12] La salud sea con vos perpetuamente con triumpho e victoria de tus enemigos.*

(B. N. de Madrid, Ms. 7453, ff. 6v-7r. Cfr. Láms. XXII-XXIII)

\* \* \*

El P. Echeverría introduce su versión con las siguientes palabras: ...; “pero dexémos esto [leyenda de los Abencerrajes], y oyga V. lo que dice en esa Pila, que es una Poesía, que consta de 24 versos, de 22 sílabas, como nuestros heroicos, sólo que son la mitad más largos, cuya versión es ésta”<sup>40</sup>. En orden a una posible confrontación, repetimos que en esta versión, disparatada y farragosa en extremo, se empieza por el verso 10 y, tras el 12, se vuelve al 1, para concluir

<sup>40</sup> Según hemos indicado ya, los versos del poema son 12 y no 24 como dice Echeverría, quien considera cada hemistiquio árabe como un verso castellano. Tampoco las sílabas de cada hemistiquio son 22, sino 14, ya que se trata de la forma más corriente del metro *ṭawīl*; pero la ignorancia de Echeverría respecto a la métrica árabe era tal que seguramente contó como sílabas las 22 consonantes del primer hemistiquio del verso 10 —primero del poema en su opinión—, sin tener en cuenta que dicho número de consonantes puede variar en los restantes hemistiquios, por no implicar relación necesaria con su número de sílabas.

en el 9, lo cual perjudica la secuencia lógica y la armonía del poema; todo ello, sin contar la absurda puntuación de Echeverría.

[10] *O el que miras los Leones fijos sobre su asiento, repara, que solo les falta la vida para ser perfectos.* [11] *Y tú el que heredas este Alcázar con el Reyno, tómallo señoreado de nobles sin disgusto, ni resistencia;* [12] *sálvete Dios por la obra, que de nuevo has labrado, y no permita que jamás se vengue de ti tu enemigo.* [1] *La alabanza mas dichosa sea a ti ó Mohamad, Rey nuestro, que estás adornado de virtudes honestas, con que todo lo has logrado.* [2] *Y no consienta Dios, que este vergél hermoso, que representa tus virtudes, tenga segundo, que se le aventaje.* [3] *La masa, que lo matiza es aljófar, en que brilla el agua clara,* [4] *como plata derretida es la fuente, porque la blancura de la piedra, y la del agua son sin semejantes.* [5] *Parece licor de hojas de un rostro blanco, será difícil advertir su carrera;* [6] *mira el agua, y mira la pila para discernir la corriente, y al fin sentenciarás, que ó que una y otra corre, ó que una y otra están paradas.* [7] *Como el cautivo de amor, cuyo rostro se baña de enojo, y temor, que le ha causado el envidioso,* [8] *así el agua se viste de celos de la piedra, y la piedra se enoja contra el agua.* [9] *En la corriente abundante de ésta comparó la mano del Rey, que es más liberal y dadivosa, que fuerte y bravo León*<sup>41</sup>.

(Paseos por Granada, reprod. cit., I, p. 45 [Paseo XXII]).

\* \* \*

Veamos ahora la versión de Lafuente, en la que, a veces, recoge a pie de página las variantes de Castillo, Lozano, Dernburg y Gayangos<sup>42</sup>:

1 *Bendito sea el que concedió al imán Mohammad mansiones deleitosas, que son por su belleza la gala de las mansiones.*

2 *Sino, éste es el jardín; en él hay obras tan peregrinas, que no ha permitido Dios haya otra hermosura que pueda compararsele.*

3 *Y estas figuradas perlas de transparente claridad, que engalanan los bordes con una orla de aljófar.*

4 *Liquida plata que corre entre las joyas, y que no tiene semejanza en belleza por su blancura y transparencia.*

5 *Confúndense a la vista el agua y el mármol, y no sabemos cual de los dos es el que se desliza.*

6 *¿No veis cómo el agua corre por los lados, y sin embargo se oculta después en las cañerías?*

<sup>41</sup> Echeverría agrega a esta versión un peregrino comentario, sobre todo para aclarar su traducción del primer hemistiquio del verso 5: *Parece licor de hojas de un rostro blanco*, que ahora sustituye por *agua de hojas en un rostro blanco*, ya que la primera, según él mismo confiesa, le dejaba un “poquillo de escrúpulo”. Desde luego, no le faltaba razón; pero la segunda de las versiones continúa siendo tan disparatada como la primera.

<sup>42</sup> Sin duda por habersele traspapelado las notas correspondientes, ya que la seriedad de su trabajo es bien reconocida, en ocasiones atribuye a Lozano variantes de Shakespear u otras que no aparecen en el texto de Lozano: así, en la p. 122 sobra la nota (b), las variantes de la (c) y de la (d) son de Shakespear, y la de la (e) sólo corresponde a Lozano, mas no a Castillo, según hemos indicado ya; en la p. 123, el texto del verso citado en la nota (c) corresponde a Shakespear y no a Lozano, mientras la variante de la (e) es sólo de Lozano y Gayangos, pero no de Castillo, tal como anotamos en la observación 1ª al cuadro sinóptico.

7 *A semejanza de un amante cuyos párpados están henchidos de lágrimas, y que las oculta por miedo de un delator.*

8 *¿Y qué es en verdad sino una nube que derrama sobre los leones sus corrientes?*

9 *A semeja a la mano del califa, cuando aparece por la mañana derramando sus dones sobre los leones de la guerra.*

10 *¡Oh tú que miras estos leones, que acechan, el respeto (al califa) les impide manifestar su enemistad!*

11 *¡Oh heredero de los Ansares, y no por línea transversal; herencia de grandeza, con la cual despreciarás a los más encumbrados!*

12 *La paz de Dios sea contigo eternamente; multiplíquense tus placeres, y aflijas a tus enemigos.*

(Lafuente, *Inscripciones*, pp. 122-123).

\* \* \*

En contraste con la versión de Lafuente, las pocas notas agregadas por Almagro a la suya son más bien de carácter histórico y de escaso valor.

1 *Bendito sea aquel que concedió al Imam Mohamed mansiones embellecidas con espléndidos adornos.*

2 *¿Por ventura este jardín no nos ofrece una obra, cuya hermosura no quiso Dios que tuviera igual?*

3 *Formada con perlas de trémulo resplandor, adorna su base con las perlas que a ella misma sobran.*

4 *Se desliza líquida plata entre sus alhajas sin semejante por la belleza de su blancura y brillantez.*

5 *Confundiéndose a los ojos la (plata) líquida con las sólidas (joyas) de modo que no sabemos que se desliza.*

6 *¿No ves cómo el agua rebosa por los bordes, y cómo las tuberías la ocultan al momento?*

7 *Del propio modo de un amante, cuyos párpados están llenos de lágrimas, se esfuerza en contenerlas por temor de ser observado.*

8 *Y en verdad, qué es ella sino una nube que derrama desde sí sus beneficios a los leones?*

9 *A semejanza suya, la mano del califa, desde que amanece, derrama también sus dádivas sobre los leones de la guerra.*

10 *¡Oh tú que miras estos leones puestos en asecho [sic] tal es su veneración (hacia el califa) que detiene su fiereza.*

11 *¡Oh descendiente de los Ansares [sic], y no por línea transversal, has heredado ese grande honor a cuyo lado son nada todas las grandezas.*

12 *La salud de Dios sea contigo; por siempre prolónguense tus festines, y disípanse tus enemigos<sup>43</sup>.*

(Almagro, *Estudio sobre las inscripciones árabes*, 74).

\* \* \*

<sup>43</sup> Esta versión de Almagro se ha reproducido literalmente y, a veces, sólo con levísimas variantes de estilo en diversas guías de Granada y en otras obras de carácter similar; véanse, por ejemplo, Manuel Gómez Moreno, *Guía de Granada* (Granada, 1892), pp. 61-62; Antonio Gallego y Burín, *Granada* (Madrid, 1961), p. 145, y *La Alhambra* (Granada, 1963), pp. 122-123.

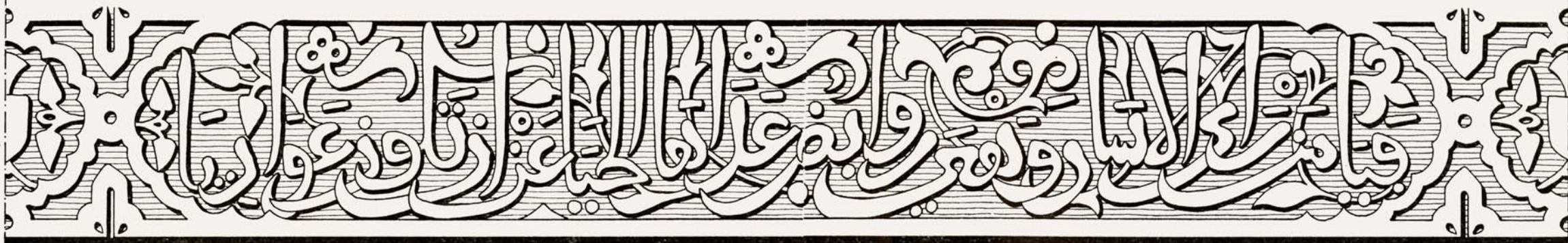
Ofrecemos ahora nuestra versión, conforme al texto árabe ya transcrito, en la que hemos intentado aprovechar todo lo bueno de nuestros predecesores, si bien aligerándolo de adherencias prolijas e innecesarias:

- I Bendito sea Aquél que otorgó al imām Muḥammad bellas ideas para engalanar sus mansiones.*
- II Pues, ¿acaso no hay en este jardín maravillas que Dios ha hecho incomparables en su hermosura,*
- III y una escultura de perlas de transparente claridad, cuyos bordes se decoran con orla de aljófar?*
- IV Plata fundida corre entre las perlas, a las que semeja en belleza alba y pura.*
- V En apariencia, agua y mármol<sup>44</sup> parecen confundirse, sin que sepamos cual de ambos se desliza.*
- VI ¿No ves cómo el agua se derrama en la taza, pero sus caños la esconden enseguida?*
- VII Es un amante cuyos párpados rebosan de lágrimas, lágrimas que esconde por miedo a un delator.*
- VIII ¿No es, en realidad, cual blanca nube que vierte en los leones sus acequias*
- IX y parece la mano del califa, que, de mañana, prodiga a los leones de la guerra sus favores?*
- X Quien contempla los leones en actitud amenazante, [sabe que] sólo el respeto [al Emir] contiene su enojo.*
- XI Oh descendiente de los Anṣāres<sup>45</sup>, y no por línea indirecta, herencia de nobleza, que a los fatuos desestima:*
- XII Que la paz de Dios sea contigo y pervivas incólume, renovando tus festines y afligiendo a tus enemigos!*

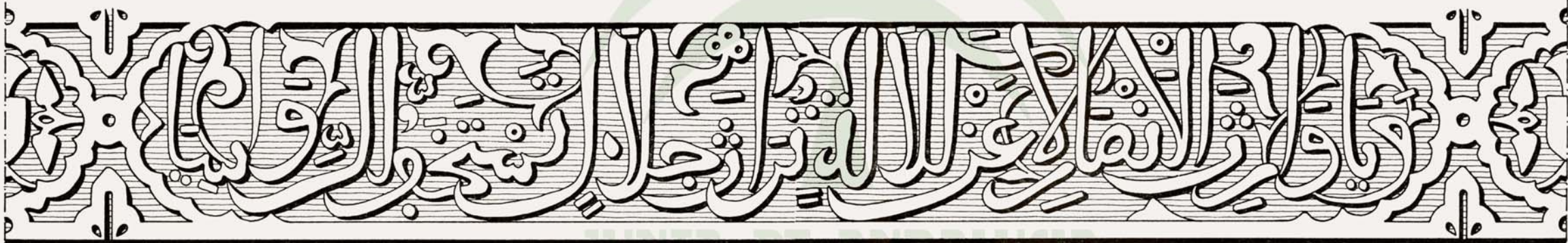
En relación con este poema, y según hemos adelantado ya, al recoger Ibn al-Aḥmar la casida recitada por Ibn Zamrak en el festín celebrado con motivo de la circuncisión del príncipe Abū ʿAbd Allāh, hijo de Muḥammad V, nos dice que en esta casida el poeta se extiende en la descripción del palacio [de los Leones] y de otras espléndidas obras de dicho sultán. Es evidente, sin embargo, que en semejante descripción, esencialmente encomiástica, Ibn Zamrak no podía descender a muchos detalles; por ello, y dada la excepcional significación de la sala de Dos Hermanas y la fuente de los Leones en el conjunto del aludido palacio, el mismo Ibn Zamrak, sin duda por orden de Muḥammad V, prepara un poema especial sobre cada una de estas dos piezas, con la doble finalidad de ser en ellas reproducido y entrar, además, como elemento importante en su respectiva decoración. Con esta finalidad, el poeta utiliza en ambos casos versos extraídos de la

<sup>44</sup> El texto árabe dice literalmente: "lo líquido" y "lo sólido".

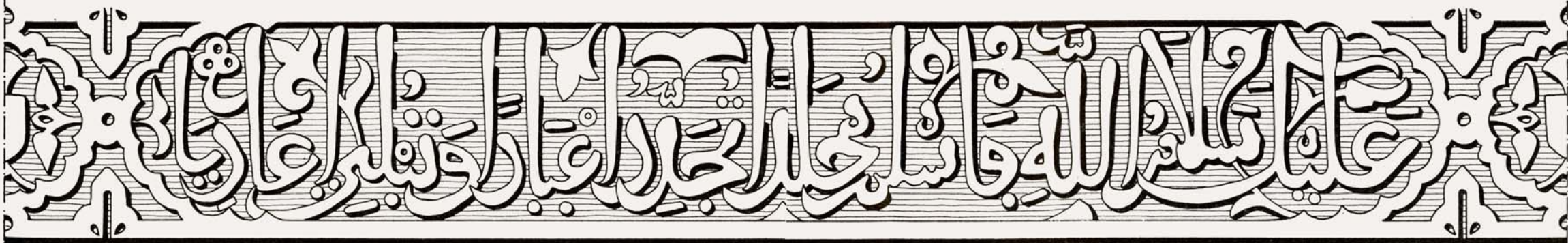
<sup>45</sup> Habitantes de Medina que apoyaron a Mahoma y cuya memoria se perpetuó en dicho nombre, estimado luego como timbre de gloria. Cfr. *Encyclopédie de l'Islam*, I, 529-530, s. v. *al-Anṣār* [W. Montgomery Watt].



VERSO - X -



VERSO - XI -

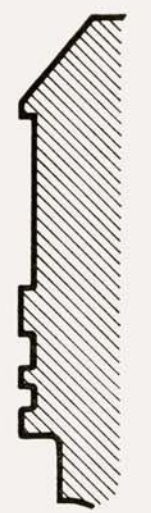


VERSO - XII -

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

D

D



PERFIL D-D

Fig. 21.—Dibujo de los versos X-XII

mencionada casida, aunque en proporción muy desigual, pues, mientras los veinticuatro que forman el poema de la sala de Dos Hermanas se encuentran todos en aquélla e Ibn Zamrak sólo tiene que introducir en algunos de ellos ligeras modificaciones para adaptarlos mejor a su nuevo destino y darles una mayor unidad <sup>46</sup>, de los doce que integran el poema de la fuente, y según hemos explicado ya, seis de ellos fueron extraídos de la casida —dos con leves modificaciones— y los otros seis hubieron de ser compuestos con objeto de ampliar y concretar la descripción de dicha pieza atendiendo a su especial naturaleza y a la función de su mecanismo, tal como aparece claramente reflejado en la estructura del poema.

Mas, antes de comentar las peculiaridades que el mismo nos ofrece, hemos de recordar que en la sala de Abencerrajes acaso se hallase también reproducido un poema de nueve versos extraídos por Ibn Zamrak de su citada casida, lo cual subrayaría el concepto de unidad palatina constituida por dicha estancia y la sala de Dos Hermanas en torno al jardín presidido por la fuente. Por ello, tal vez, al reconstruirse a comienzos del siglo XVI la primera de dichas salas, cuya ornamentación se hallaba muy perdida a causa de la humedad, se restauró también su decoración con adornos vaciados de otros lugares del palacio, entre ellos cinco versos del poema de la sala de Dos Hermanas. Como en ésta, dichos versos aparecen incluidos en cartelas rectangulares o en medallones, y algunos repetidos hasta hacer un total de nueve: en cartelas están el 5 (duplicado), el 8 (duplicado) y el 11; en medallones, el 15 (triplicado) y el 19. He aquí la colocación de estos versos en la sala de Abencerrajes, comenzando por la derecha del lector que penetra en la misma: 8-15-5-8-11-15-19 y 5 <sup>47</sup>.

Ibn Zamrak inicia su poema de la fuente bendiciendo a Dios por las iniciativas que sugirió a Muḥammad V para engalanar las mansiones de su palacio. Luego, y en ordenada gradación, ensalza las incomparables maravillas del jardín presidido por la fuente, conjunto escultórico formado por su taza y la rueda de los leones, que él estima, por su color, cual blancas perlas de transparente claridad, entre las que discurre el agua alba y pura semejando plata fundida. Es tal la pureza de ambos elementos —el sólido (mármol) y el líquido (agua)— que, a primera vista, parecen confundirse, sin que el observador pueda saber cual de ellos es el que corre.

Prosiguiendo su descripción, indica cómo el agua que en la taza se derrama

<sup>46</sup> Cfr. García Gómez, *Ibn Zamrak*, p. 133, nota 2.

<sup>47</sup> Sobre este punto, cfr. M. Gómez Moreno (*Guía de Granada*, p. 71), que apunta el hecho sin anotar los versos reproducidos, como se hace en obras similares posteriores; Lafuente (*Inscripciones árabes*, p. 126) sí los señala, y de él lo ha copiado Almagro (*Estudio sobre las inscripciones árabes*, p. 77), incluso poniendo el verso 18 en vez del 15, como aparece —acaso por errata— en Lafuente.



es inmediatamente absorbida por el mecanismo de desagüe —hoy mutilado—, mecanismo que viene descrito por tres bellas metáforas: los párpados del amante rebosando de lágrimas, que, sin embargo, oculta por miedo a cualquier imprudente delator; la blanca nube que vierte en los leones las acequias de su lluvia; la mano generosa del califa, que, muy de mañana —cuando, según la tradición islámica, se repartía el botín ganado en las batallas—, prodiga sus favores a los leones de la guerra, leones que, como en la fuente, se muestran en actitud amenazadora, reprimiendo su enojo únicamente por respeto al Emir.

Finalmente, en los dos últimos versos del poema, que son también los posteriores de la casida, enaltece la figura de Muḥammad V, como descendiente de los *Anṣāres* por línea directa <sup>48</sup> y le desea la paz de Dios y su permanencia en el trono para que reitere festines similares al que motivó dicha casida y continúe dominando a todos sus enemigos.

### C) *Composición epigráfica*

#### a) *Características generales*

Sólo la taza de la fuente de los Leones y la de la actual fuente del patio de Lindaraja ofrecen texto poético en su borde superior; mas el poema de esta última se ha borrado totalmente por el lado donde rebosa continuamente el agua, lo cual se intentó evitar perforando el fondo de la taza de mármol y mutilando así la pieza original, sin otro efecto que el de sustituir la alegre musicalidad de la fuente que producía el continuo caer del agua a modo de lluvia, por el seco ruido originado por su incesante chorro; sin embargo, el texto poético de esta fuente ha continuado deteriorándose a causa del agua que salpica, los hielos, el musgo y las plantas parásitas que se albergan entre las letras y motivan su limpieza con cepillos de raíces duras, lo que paulatinamente va borrando la inscripción.

Por su parte, el texto poético de la taza de la fuente de los Leones, taza igualmente perforada en su base cuando se suprimió su primitivo desagüe con la reforma barroca de la fuente <sup>49</sup>, no ha sufrido tanto como el de Lindaraja, debido al remate achaflanado de su parte superior; por fortuna, dicho texto se conserva casi íntegro, ya que sólo el verso XII muestra parcialmente desaparecidos

<sup>48</sup> Para un pasaje similar respecto al sultán Abū l-Walīd Ismāʿīl I, véase nuestro trabajo *Inscripciones poéticas del Generalife*, en CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, vol. 14, p. 14 (árabe) y 18 (traducción).

<sup>49</sup> Bermúdez Pareja, *La fuente de los Leones*, p. 27.

los vocablos *فاسلم مخلدا*, lo cual tal vez pueda atribuirse a un golpe recibido por la taza en su reforma barroca o quizá a un fallo de la veta de mármol. Algunas otras mutilaciones aparecen en los restantes versos, en especial la pérdida de las astas de un buen número de caracteres, lo cual se ha procurado reflejar en los dibujos correspondientes no dándoles la sombra convencional (Figs. 18-21). A todo esto debe añadirse que el agua es bastante caliza y ha cubierto toda la fuente con una capa oscura de toba, enmascarando el mármol blanco en que están labrados los leones y la taza y dando al texto una apariencia de rusticidad que dificulta en cierto grado la lectura, por cegar los vanos internos propios de los caracteres epigráficos.

El estado de continua degradación de las dos tazas aumenta de día en día y, si se quiere conservarlas por su trascendental valor histórico-artístico, urge retirarlas de su actual emplazamiento y colocar en su lugar sendas copias, a fin de que el patio de los Leones y el de Lindaraja no sufran el menor detrimento en su integridad estética; de no adoptarse tal medida, se perderán irremediablemente ambas piezas.

En cuanto al texto de la fuente de los Leones, hemos de señalar que su composición epigráfica se encuentra sometida a las dimensiones de las cartelas, de gran longitud y poca altura, razón por la cual las astas de las letras tienen un desarrollo limitado y nada esbelto, mientras sus cuerpos se extienden en horizontal para ocupar el campo epigráfico. La puntuación diacritica y la vocalización del poema son perfectas —la última es casi total—, lo cual parece responder al propósito de que fuese leído de una manera cómoda por el soberano y su corte; la vocalización aparece tan cuidada que las palabras muestran incluso el *tašdīd*, el *sukūn* y el *tanwīn*.

Los ápices de los cuerpos de letra y de las astas ofrecen un remate fijo, ya redondeado ya curvo, con un corte oblicuo descendente más o menos pronunciado. Las letras *bā'*, *tā'*, *tā'*, *dāl*, *dāl*, *rā'*, *zāy*, *dād*, *ayn*, *fā'*, *kāf*, *lām*, *mīm*, *nūn*, *hā'*, *wāw* y *yā'* se extienden por debajo de los vocablos próximos, que suelen estar escritos de modo escalonado, debido a lo cual el cuerpo de letra aumenta su tamaño en exceso y achata las astas de las letras. Al ser lobulados los extremos de las cartelas, los caracteres se amoldan a su menor espacio e incluso las sílabas de una misma palabra se escalonan también, a fin de que no resulte atropellada la escritura.

Debe señalarse, por último que el artista siguió el diseño del calígrafo y ejecutó con soltura la composición; pero, debido al material en que trabajaba, no pudo colocar una trama vegetal continua de fondo y únicamente labró un relleno floral más o menos suelto, que decora las zonas vacías.

b) *Alifato*

El *alif* (n.º 1) alcanza el límite de la cenefa, aunque su altura varía de unos ejemplares a otros debido al encabalgamiento de los diversos vocablos. Como es normal, sus bordes son divergentes en sentido ascensional y se curvan o quiebran en oblicuo para unirse. El *alif* aislado —como ya señalamos en nuestro trabajo sobre *Las inscripciones poéticas del Generalife*<sup>50</sup>—, acaba en su parte inferior en un trazo puntiagudo desviado hacia la izquierda, prolongándose en apéndice más o menos desarrollado según los ejemplares (Figs. 23, 24 y 25, 1a-3b). El tipo final presenta asta vertical, excepto en las letras que componen el nexa *lām-alif*, en las cuales se desarrolla en sentido oblicuo hacia la izquierda o hacia la derecha, ofreciendo en este último caso menor anchura (Figs. 25, 3d-6d; 26, 27 y 28, 1a-1b).

El *bā'* (n.º 2), el *tā'* (n.º 3) y el *tā'* (n.º 4) aparecen siempre con sus correspondientes puntos diacríticos. En su tipo inicial muestran trazo ascendente algo quebrado y curvo, con cabeza ensanchada y redondeada (Figs. 28, 2a-5a; 29, 1a-3d, 5a). En posición medial, su forma es un simple trazo ondular puntiagudo y ascendente, inclinado a veces hacia la derecha o la izquierda (Figs. 28, 5c-6a; 29, 4a-4b, 5c-5d). El tipo final se expulsa de modo curvo-descendente y continúa, durante un tramo, paralelo al borde inferior, iniciando después un ligero ascenso que remata en punta (Figs. 28, 6c; 29, 4d). En posición aislada ofrece cabeza similar al tipo inicial (Figs. 28, 6d; 29, 6a-6b).

El *īm* (n.º 5), el *hā'* (n.º 6) y el *jā'* (n.º 7) aparecen sólo en posición inicial y medial, adoptando su cuerpo la silueta de una "uve" tendida y más o menos cerrada, por pisar el trazo superior sobre el inferior (Figs. 30 y 31, 1a-3a).

El *dāl* (n.º 8) y el *dāl* (n.º 9) presentan el trazo de su cabeza recto u oblicuo, uniéndose mediante curva al cuerpo de la letra, desarrollado en sentido oblicuo descendente hasta que comienza la cola a subir en sentido igualmente oblicuo. En posición final, la ligadura es curva y en alguna ocasión recta (Figs. 31, 4a-6d; 32, 1a-5b).

El *rā'* (n.º 10) y el *zāy* (n.º 11) se diferencian únicamente por el punto diacrítico de éste, del que aparece un solo ejemplar en posición aislada. La silueta de ambas letras es análoga y adopta dos cuerpos distintos: el habitual curvo, con cola descendente, y el compuesto por un trazo oblicuo descendente con cola redondeada y corta en su desarrollo (Figs. 32, 6a-6d; 33, 1a-5a).

El *sīn* (n.º 12) y el *sīn* (n.º 13) muestran el cuerpo normal constituido por dos festones con el trazo inicial usualmente más alto, incluso en el tipo medial.

<sup>50</sup> Cfr. Cabanelas y Fernández-Puertas, *Inscripciones poéticas del Generalife*, en CUADERNOS DE LA ALHAMBRA, vol. 14, p. 21.

Las ligaduras son curvas, tanto en posición inicial como medial (Figs. 33, 6a-6d; 34, 1a-4a).

El *ṣād* (n.º 14) se presenta en sus dos tipos, inicial y medial, mientras el *ḍād* (n.º 15) lo hace en sus posiciones aislada y final. El cuerpo de letra ovoide del *ṣād* se ofrece inclinado y no se puede apreciar cuál es su trazo montante, mostrando ligaduras curvas. El *ḍād* es de gran elegancia, ofrece su trazo superior curvo montado y larga cola oblicua descendente, que, al topar con el límite inferior, revierte en sentido vertical y acaba en punta ascendente (Figs. 34, 5a-6d; 35, 1a-2a).

El *ṭā* (n.º 16) aparece únicamente en situación medial y presenta cuerpo ovoide y asta vertical ascendente, así como ligaduras curvas (Fig. 35, 3a).

El *ʿayn* (n.º 18) y el *gayn* (n.º 19) iniciales ofrecen un diseño de gancho oblicuo ascendente; en posición medial, ambas letras muestran una silueta triangular que, en el tipo final, se prolonga mediante trazo curvo-descendente hasta alcanzar el borde inferior de la cartela, donde prosigue en sentido horizontal hacia la derecha para acabar en fina punta aguda (Figs. 35, 4a-6c; 36, 1a-3d).

El *fā'* (n.º 20) y el *qāf* (n.º 21), como hemos indicado ya, llevan un solo punto, la primera debajo y la segunda encima. El tipo inicial ofrece la silueta característica; el medial presenta el diseño de la cabeza ovoide vertical a modo de lazada, mientras los tipos final y aislado no tienen su cola muy explayada y carecen de elegancia en su diseño, por resultar excesivamente grande su cabeza de letra (Figs. 36, 4a-6d; 37, 1a-5a).

El *kāf* (n.º 22) inicial presenta dos siluetas usuales: la primera ofrece un trazo oblicuo inclinado a la izquierda, del cual arranca otro que, paulatinamente, aminora su grosor y hace un recorrido curvo; la segunda diseña un trazo curvo en su base, que prosigue con otro ascendente curvado hacia la derecha. De la primera silueta provienen los tipos medial y final, siendo su trazo horizontal mucho más largo y con desarrollo curvo en su trazado (Figs. 37, 6a-6d; 38, 1a-2d).

El *lām* (n.º 23) aparece en sus cuatro posiciones, acabando sus astas de forma redondeada o puntiaguda. Todas las astas son verticales, excepto las de los nexos *lām-alif*, que se explayan algo inclinadas hacia la izquierda o la derecha, llegando a curvarse en algunos casos (Figs. 38, 3a-6d; 39, 1a-5d). El tipo medial ofrece las ligaduras curvas y a distinta altura y sólo en un caso su desarrollo vertical es muy corto, debido al encabalgamiento del vocablo (Figs. 39, 6a-6d; 40, 1a-3c). Los tipos final y aislado ostentan un buen trazado, al mostrar una larga prolongación por cima del límite de la cenefa, hasta rematar en cola ascendente más o menos desarrollada, sobre la cual se sitúa buena parte del vocablo posterior (Fig. 40, 4a-5c).

El *mīm* (n.º 24) adopta una silueta cursiva sencilla, de trazo oblicuo más ancho en su inicio como corresponde a la mayor carga de tinta que el cálamo deposita al comenzar la escritura; a continuación se curva de manera redondeada y, tras un quiebro, da paso a la ligadura, siempre curva. En algunas ocasiones, el trazado es más abierto y en otras más cerrado (Figs. 40, 6a-6d; 41, 1a-3d). El tipo medial presenta las ligaduras a distinta altura y en diversas posiciones (Fig. 41, 4a-6b). Los tipos final y aislado llevan cola proporcionada con desarrollo oblicuo descendente que topa con el borde de la cartela y se curva para subir algo inclinada hacia la derecha, apareciendo más o menos desarrollada (Figs. 41, 6d; 42, 1a-2a).

El *nūn* (n.º 25) muestra cabezuela abultada, trazo vertical más estrecho y ligadura curva (Fig. 42, 3a-4c). En posición medial es una simple y pequeña onda puntiaguda (Fig. 42, 5a-6b). El tipo final presenta diferentes diseños, ya que unas veces el trazo es oblicuo descendente, que se curva y remata en punta, mientras otras aparece bastante redondeado e incluso explayado en sus trazos curvos, con desarrollo horizontal (Fig. 43, 1a-3a). Análogas siluetas adopta en posición aislada, aunque debe subrayarse que es la letra más lograda en esta composición epigráfica (Fig. 43, 3c-5b).

El *hā'* (n.º 26) aparece en todas las posiciones. El tipo inicial presenta un trazo oblicuo que se curva y anuda, dejando un vano interno alargado (Figs. 43, 6a-6d; 44, 1a-1b). En posición medial tiene dos formas: la primera, de "caracol", es decir, como si fuese inicial; la segunda, con el diseño de un "ocho" mal escrito e inclinado, con vanos internos ovalados (Fig. 44, 1d-3d). El tipo final y dos *tā' marbūta* presentan la silueta normal de gancho abierto, que se cierra en dos de estas últimas letras (Fig. 44, 4a-5d).

El *wāw* (n.º 27) ofrece en sus dos posibles posiciones cabeza triangular más o menos marcada, de la que se origina la cola curvo-descendente de muy desigual desarrollo y trazado, apareciendo algunas veces más abierta y explayada que otras (Figs. 44, 6a-6d; 45, 1a-6b).

El *yā'* (n.º 28), en situación inicial, tiene la silueta en escuadra redondeada o bien la de un simple trazo oblicuo ascendente (Fig. 46, 1a-4a). Nada de particular ofrece su tipo medial (Figs. 44, 4c-6d; 47, 1a-3d). El final y el aislado llevan cabeza en zigzag, de la que arranca una larga prolongación acabada en cola más o menos puntiaguda; pero en dos ocasiones el diseño muestra un trazo horizontal que se curva, con o sin inflexión, y vuelve en sentido inverso por debajo del trazo anterior (Figs. 47, 4a-6d; 48, 1a).

El nexa *lām-alif* (n.º 29) aparece escrito de dos maneras: la primera, sin que sus letras se crucen y abiertas en forma de "uve", uniéndose el *alif* en la par-

te baja del *lām*; la segunda, cruzando sus sus astas y dejando un vano triangular en la base, resultando la del *alif* bastante más fina (Fig. 48, 2a-4c).

El nombre divino (n.º 30) se presenta en uno de los dos ejemplares con las astas escalonadas y el *hā'* en forma de "gancho", mientras que en el otro el *alif* es más alto que los dos *lām*, casi paralelos en la altura, apareciendo el *hā'* cerrado. Ambos vocablos llevan elegante *tašdīd* diseñado por un doble festón y una cola curva a la izquierda (Fig. 48, 5a-5b).

Conviene observar, por último, que el *tašdīd* puede no llevar dicha cola (Fig. 48, 5c-5d); que el *sukūn* se presenta como un pequeño círculo, con análoga perforación interna, o bien con su forma normal (Fig. 48, 6a), y que las vocales aparecen en *tanwīn*, salvo la *ḍamma* (Fig. 48, 6b-6d).

#### D) *Decoración floral y heráldica*

No obstante el grave deterioro experimentado por la ornamentación floral de la taza de la fuente de los Leones, hemos estudiado minuciosamente sus formas y vestigios para recomponer su conjunto, hoy todo él muy confuso, salvo para el verdadero experto, que puede restituir dichas formas al conocer la ornamentación y su proceso evolutivo. A causa de ese lamentable deterioro, hemos creído de suma importancia observar el máximo rigor científico en los dibujos de los doce versos del poema, con objeto de que puedan servir de fidedigno testimonio.

Ya hemos apuntado la razón de no encontrar una trama floral subyacente y continua, sino sólo unos rellenos de hojas, que, a veces, se ligan a unos tallos curvos de una sola espiral, dos contrapuestas, o bien a una espira con su correspondiente contraespira.

Dentro de los círculos lobulados que aparecen en los ángulos de la taza dodecagonal encontramos el escudo nazari, con su campo liso, rellenando los huecos laterales un par de hojillas puntiagudas y unidas a un tallo que ofrece en su bifurcación una excrecencia perforada por un vano ovalado. Por cima del escudo hay una hoja en forma de "abanico", por tener sus bordes laterales cóncavos y el superior convexo, que finge brotar de un par de tallitos con excrecencia, ubicados en la base del escudo y que suben por detrás del mismo (Figs. 18-21 y 49, 1a).

Pasemos a estudiar seguidamente la flora que rellena con más o menos acierto las doce cartelas de los versos. Un tipo de anillo, engarzado o suelto, con un recorte ultrasemicircular aparece como el elemento más simple (Fig. 49, 1b-2c).

El brote adosado a los bordes o engarzado a los tallos muestra un desarrollo curvo-descendente en su limbo más o menos amplio, llegando a enroscar; en otras

ocasiones asciende y presenta un movimiento algo sinuoso en el borde interior, apareciendo ejemplares muy afilados; un tercer tipo ostenta enroscamiento a modo de voluta, con limbo explayado algo triangular (Figs. 49, 2d-7e; 50 y 51, 1a-4c).

En las bifurcaciones de los tallos nacen excrecencias puntiagudas que pueden estar perforadas por un vano ovoidal, lo que induciría a pensar que fueran dos hojillas similares opuestas y unidas por su extremo superior (Fig. 51, 5a-7d). Un tipo de pequeña hoja más o menos acorazonada o con silueta de "punta de lanza" es frecuente, tanto aislada como agrupada en pareja (Fig. 52).

La tipología del elemento floral que convencionalmente denominamos pimiento es variada. Puede aparecer sin vaina, y fruto con tendencia a enroscar como voluta e incluso hacerlo, mostrando una cresta en la comba (Fig. 53, 1a-1b). Otra variedad ofrece el cáliz representado en uno de los lados, ya recortado en ángulo, ya redondeado, con el fruto más o menos curvo y afilado (Fig. 53, 1d-5b). Un tercer tipo lleva los dos sépalos distanciados del cogollo y pueden acabar puntiagudos, ovoides o redondeados a modo de estipulas; en todos ellos el fruto es bastante alargado y con tendencia a curvar y enroscar a modo de voluta, apareciendo en uno de los ejemplares una enorme cresta desarrollada como engarce, lo que pudiera hacer pensar en una forma híbrida, en la cual se combinara el pimiento con la palma de dos hojas enroscadas a manera de volutas (Figs. 53, 5d-7c; 54, 1a-2e).

Especial atención merecen los ejemplares 7d y 7e de la figura 53, porque el cáliz a modo de estipulas del primero ha abierto en el segundo, y el fruto es tan grácil y fino que más bien parece un cogollo floral cercano a la palma de dos hojas, con una tercera entre ambas. Cogollos de este tipo son los ejemplares 4a-5b de la figura 54, que se relacionan con las palmas de dos hojas, una enroscada a modo de voluta y la otra curvo-descendente o bien descendente, mostrando entre ambas un cogollo más o menos desarrollado (Fig. 54, 5c-5e).

La palma de dos hojas puede presentarlas con limbo poco explayado y adosadas a los bordes de las cartelas (Fig. 54, 3a-3d), o bien con tendencia curvo-descendente una de ellas, o ambas, hasta enroscar a manera de volutas, con crestas en la comba de su movimiento curvo. Caso especial es la palma de dos hojas engarzada a un grueso tallo con sucesivos brotes, que parece, a simple vista, una forma foliada de extraña composición (Figs. 54, 6a-7e; 55, 1a-5c).

Por último, es de observar cómo una abreviatura epigráfica ha perdido todo su valor conceptual y se ha quedado reducida a una forma extraña semifloral con cabeza trebolada, perforada por tres vanos circulares y con larga cola rematada en una o dos puntas, que se enlaza, por su silueta, con la palma de dos hojas.

En su origen proviene de la abreviatura de la *انتهى* (*Intahà*, "se concluyó"), que se escribe *تع* y aparece, por ejemplo, al final de todos los versos del poema de Ibn Yāyāb en la torre de la cautiva, de época de Yūsuf I. Con análogo valor se encuentra todavía en época de Muḥammad V, aunque durante su sultanato ya aparece, como aquí la vemos, con el puro y simple valor decorativo (Fig. 56).

### III.—CONCLUSIONES

#### 1.—LA TAZA DE LA FUENTE

Dada la magnitud de su volumen, hubo de ser introducida en el patio de los Leones antes de que en éste se alzasen las galerías sur y oeste, y fue labrada con la expresa finalidad de que en ella pudiera esculpirse el poema de Ibn Zamrak, por lo que su sección vertical sobresale por encima de las orejas de los leones, que así no dificultan la lectura del texto epigráfico.

En lo referente al ataurique, las composiciones de palma imbricada en los ángulos de la taza adoptan una forma triangular que se aparta de los arcos de palmas anteriormente empleados en el arte nazari.

Las composiciones de lazo son sencillas y siguen la pauta barroca nazari, con diseño de cintas entrelazadas, que, en áreas reducidas, se obtienen mediante una cuadrícula normal y otra sesgada, por lo cual se prescinde de la segunda trama formada por el desarrollo fijo del sino.

El texto epigráfico está escrito con soltura, aunque carece de esbeltez, y no por falta de pericia en el artista, sino por la necesidad de prolongar los caracteres a lo largo de toda la cartela; debido a ello, las astas son muy chatas en relación con el cuerpo de la letra.

Toda la decoración policroma, que resaltaría los distintos motivos decorativos de la taza, ha desaparecido y su aspecto es hoy similar al que muestra la escultura clásica greco-romana.

La colocación de esta fuente como eje central del palacio de los Leones obedece al gusto arcaizante de la época y preconiza una nueva etapa en el arte nazari.

#### 2.—EL POEMA

Cuidadosamente estructurado por Ibn Zamrak con versos extraídos de su mencionada casida y otros de nueva composición, el texto del poema viene a confirmar, una vez más, nuestra opinión sobre la función de las inscripciones poéticas de la Alhambra, que no es sólo decorativa y ornamental, sino también descriptiva, en este caso, de la forma y mecanismo de la fuente, poniendo de resalto, mediante bellas metáforas, este conjunto escultórico.



El excepcional valor descriptivo del poema nos permite afirmar, con toda seguridad, que la actual disposición de la fuente es la misma que tuvo ya en el siglo XIV, puesto que los versos VI y VII explican con toda claridad su sistema de abastecimiento y desagüe e invalidan, por tanto, la hipótesis de que entonces la fuente se componía de dos tazas a semejanza de otras fuentes medievales cristianas, como la que aparece en una de las bóvedas pintadas de la sala de los Reyes en el patio de los Leones.

Aparte su marcado valor descriptivo, el poema ofrece también un evidente contenido simbólico: al igual que la taza es el centro de la fuente, el sultán lo es de la organización del estado, según la concepción medieval de la época; y el agua que la taza vierte en los leones representa la generosidad del soberano, que prodiga sus favores a sus valientes y leales guerreros.

El concepto abstracto de la representación figurada en el Islam se refleja claramente en el poema al denominar a los leones “escultura de perlas de transparente claridad”.

El texto especifica que el actual patio de los Leones era un “jardín”, aunque no haya llegado como tal hasta nuestros días. Igualmente alude a los festines que Muḥammad V celebraba en este palacio por diversos motivos, en este caso el de la circuncisión del segundo de sus hijos, lo que evidencia el carácter familiar y privado de esta mansión palatina.

De su extensa casida entresacó Ibn Zamrak versos para el poema de la sala de Dos Hermanas, el de la fuente y, acaso también, el que decoró la sala de Abencerrajes; así, pues, esta casida, consagrada a la descripción del palacio de los Leones, fue parcialmente “impresa” en yeso y mármol en sus propias paredes y en la taza de la fuente, eje central de todo el conjunto.

### 3.—ESTADO ACTUAL DE LA FUENTE

La preparación de este trabajo nos ha permitido examinar cuidadosamente el estado actual de los diversos elementos que integran el conjunto de la fuente; estado de grave deterioro, que se venía observando ya en cuanto a los leones y que ahora se confirma también respecto a los caracteres del poema, los motivos decorativos y ornamentales y otros aspectos no tan fáciles de apreciar a simple vista. Aunque este problema viene ya preocupando al Patronato de la Alhambra desde hace tiempo, e incluso tiene en fase avanzada el estudio de las medidas más adecuadas para evitar la irreparable pérdida de esta excepcional pieza artística, no queremos concluir estas líneas sin insistir, una vez más, en la urgencia de aplicar tales medidas.

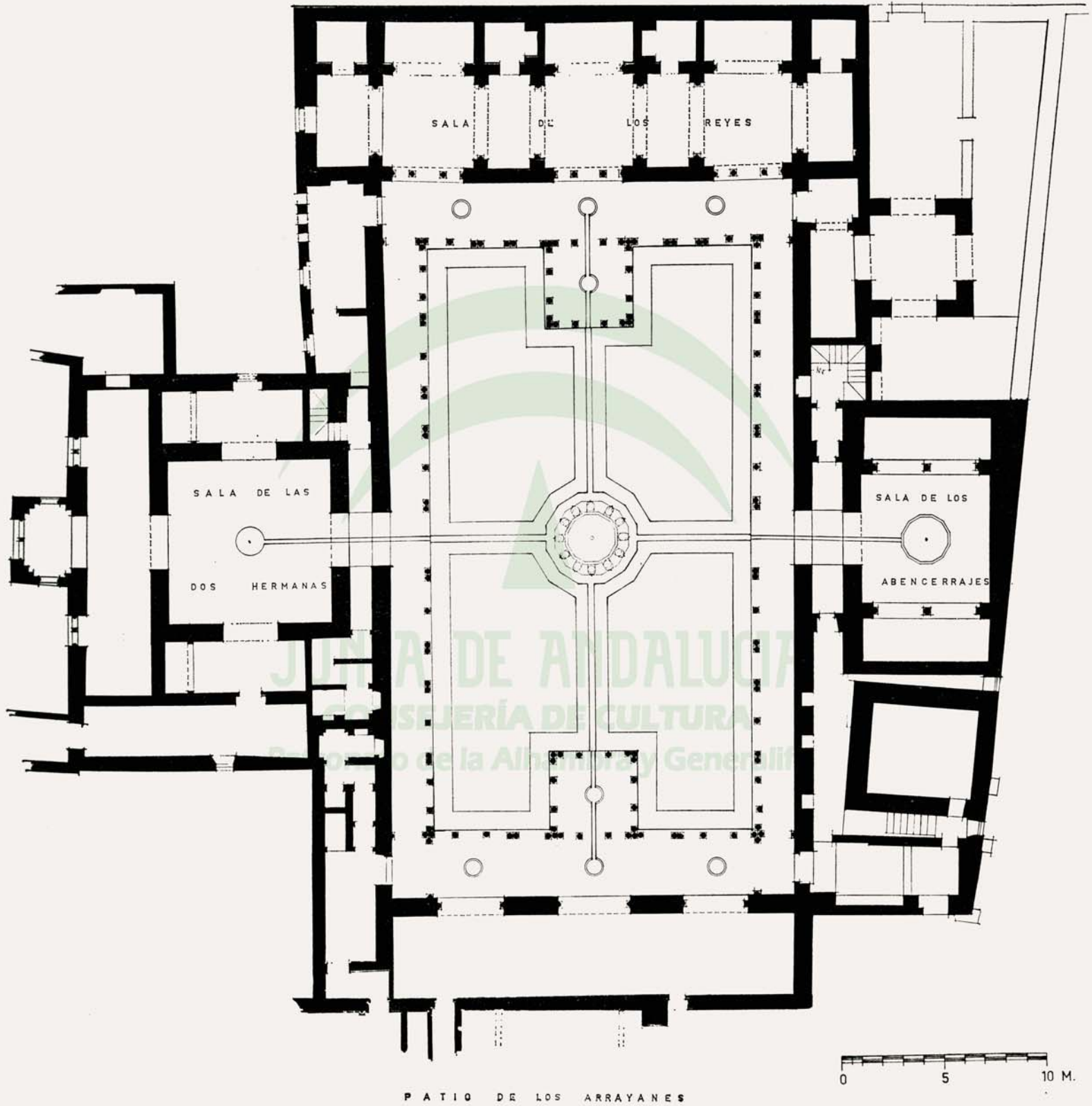


Fig. 1.—Planta del palacio de los Leones

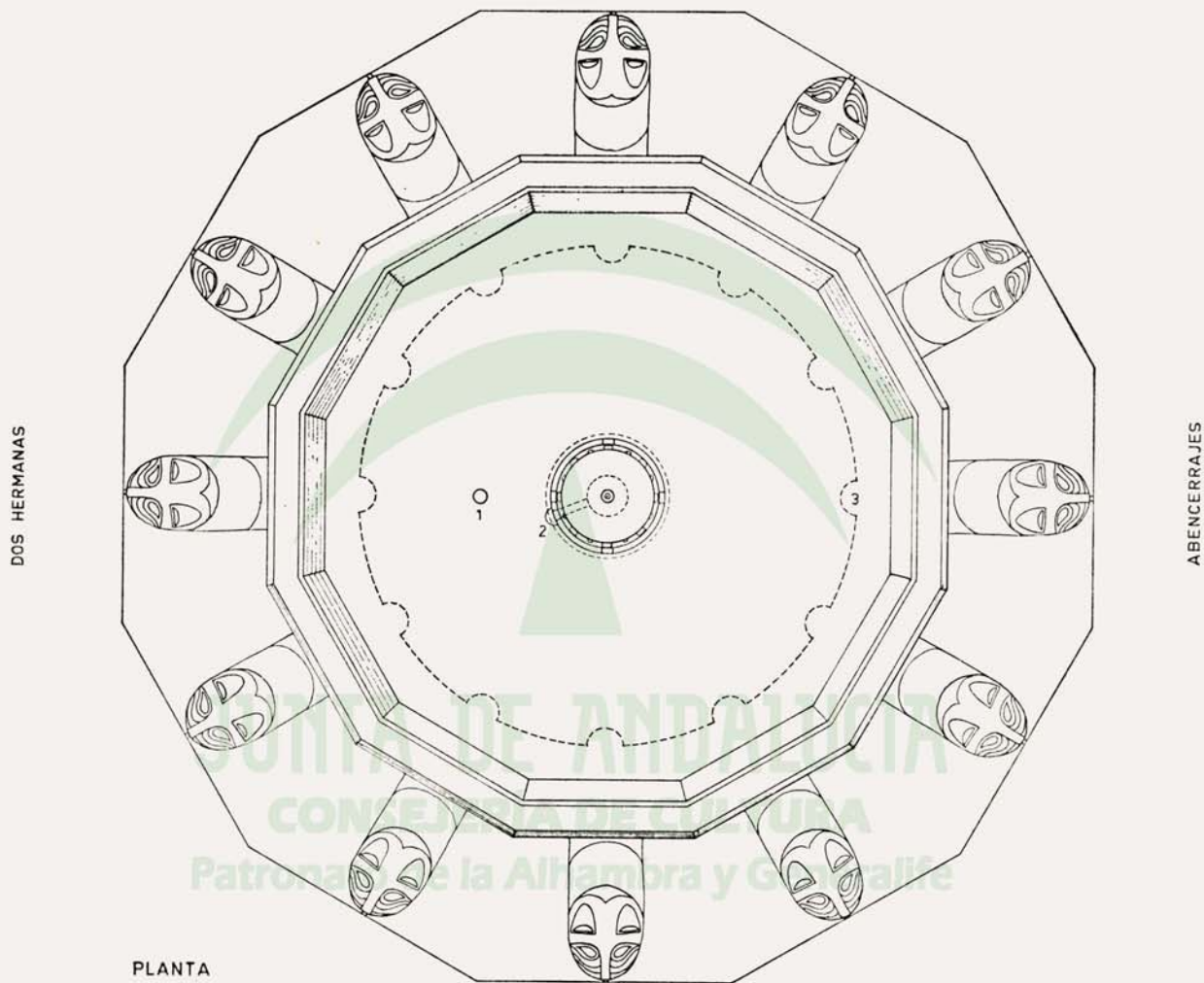
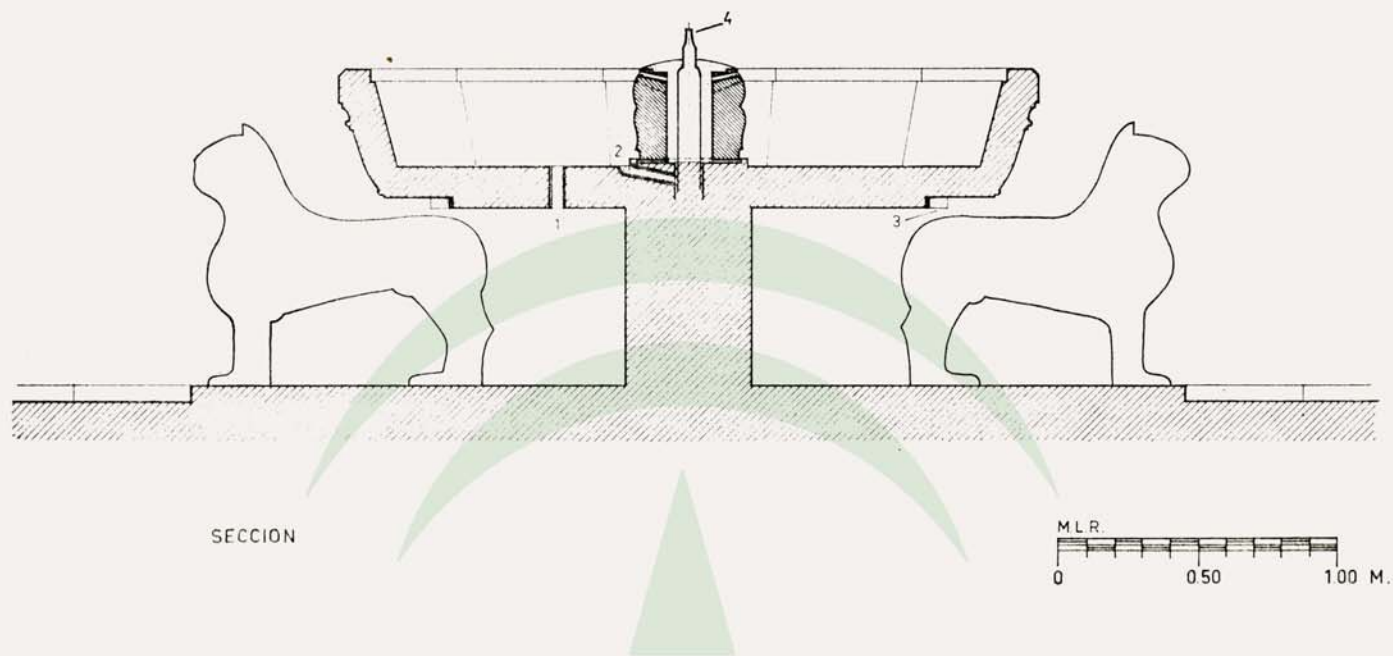


Fig. 2.—Planta de la fuente de los Leones



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

Fig. 3.—Sección de la fuente de los Leones

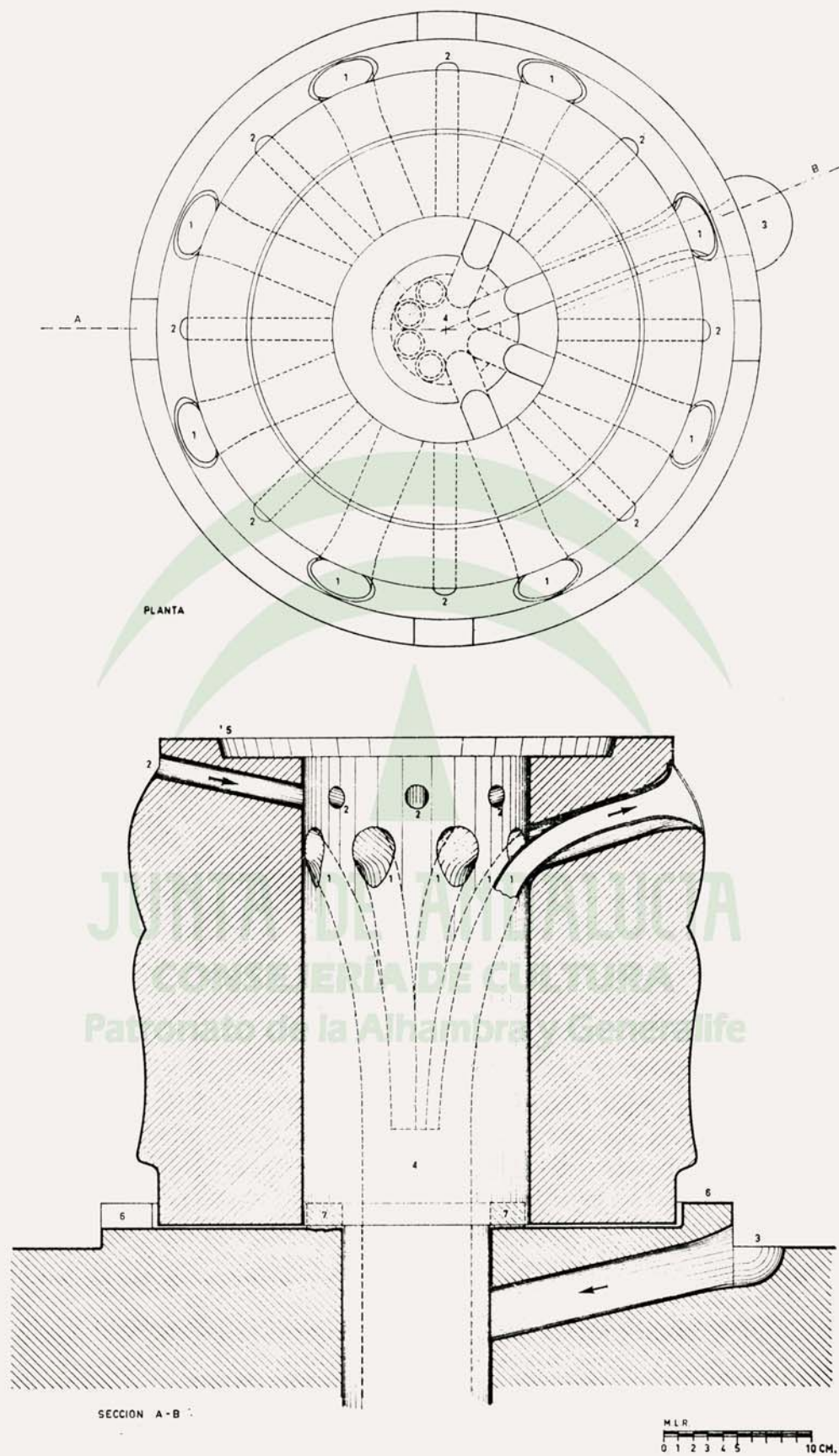


Fig. 4.—Planta y sección del cilindro del surtidor de la fuente de los Leones

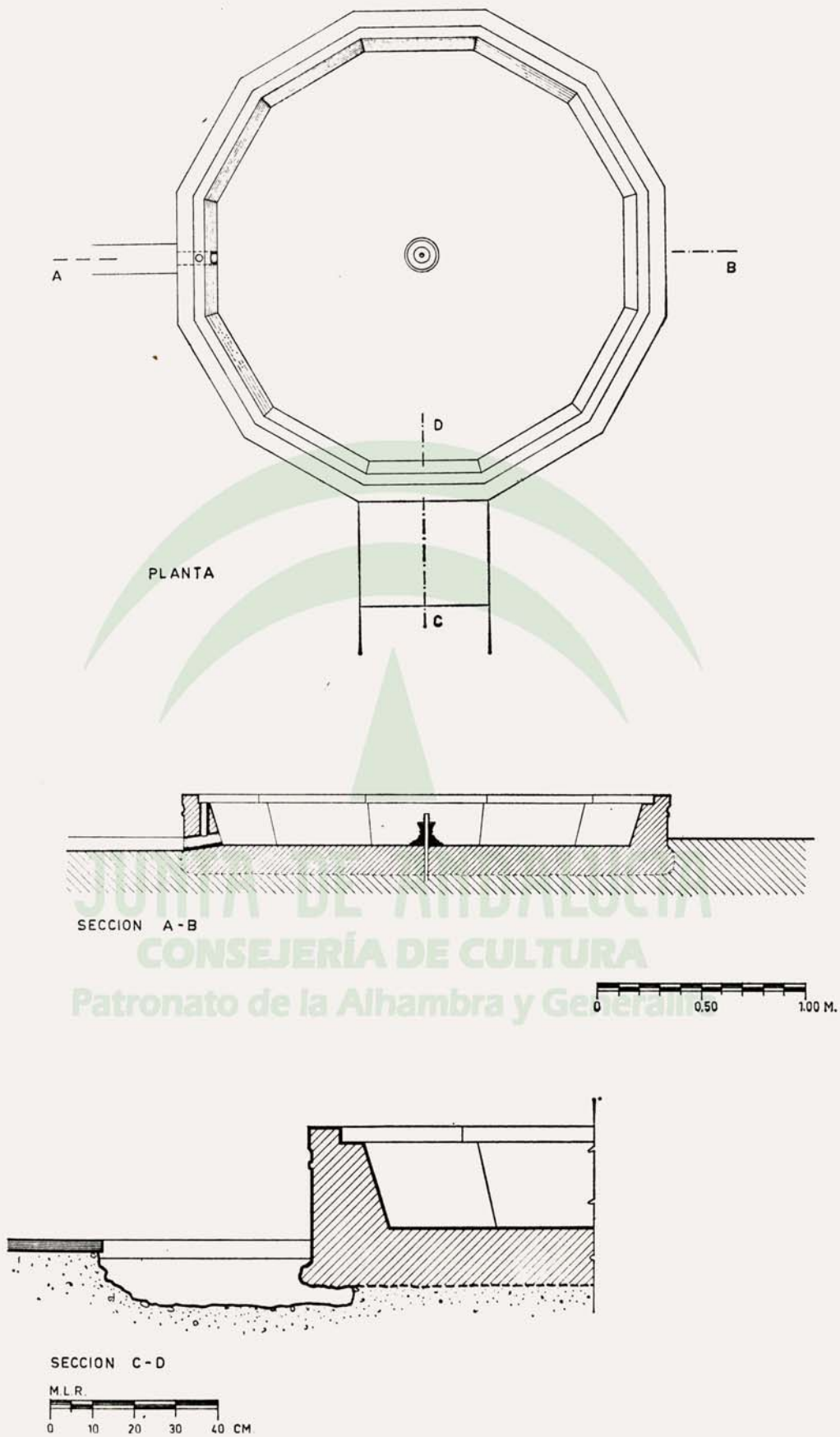


Fig. 5.—Planta y sección de la fuente de Abencerrajes



Fig. 6.—Decoración de la sección inclinada de la taza: composición de palma imbricada y palmeta



Fig. 7.—Desglose de la composición floral de palma imbricada





Fig. 8.—Desglose de la composición floral de palma imbricada

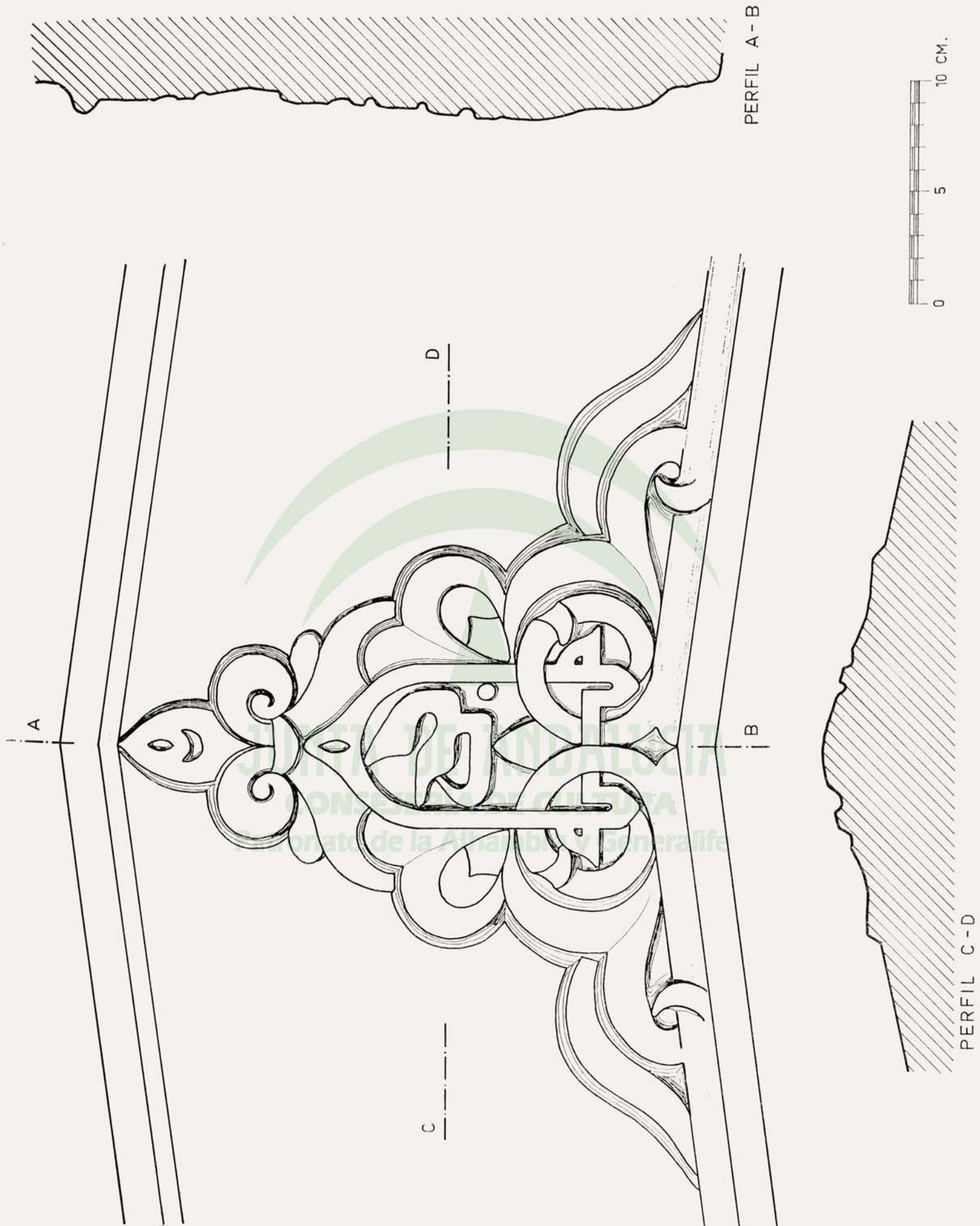


Fig. 9.—Decoración de la sección inclinada de la taza: composición de palma imbricada y escritura cúfica

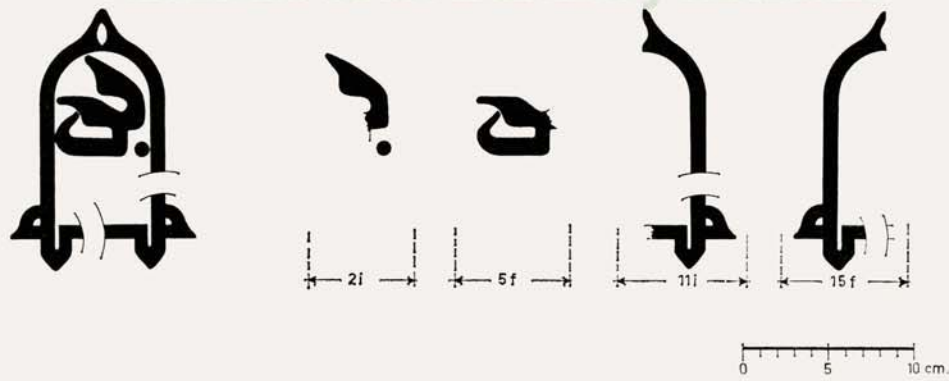
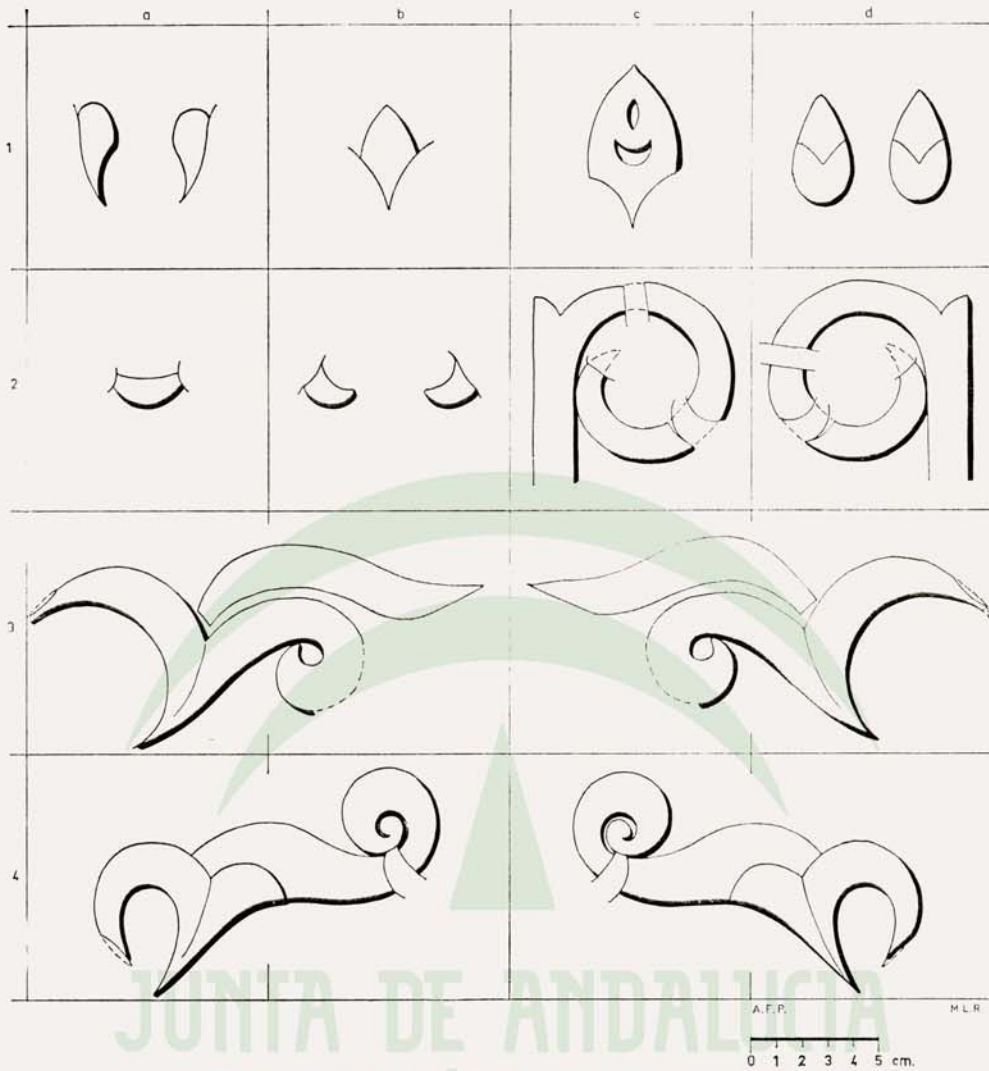
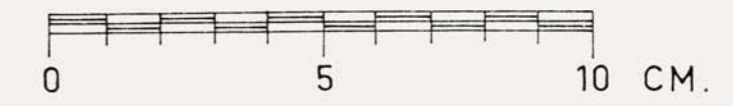
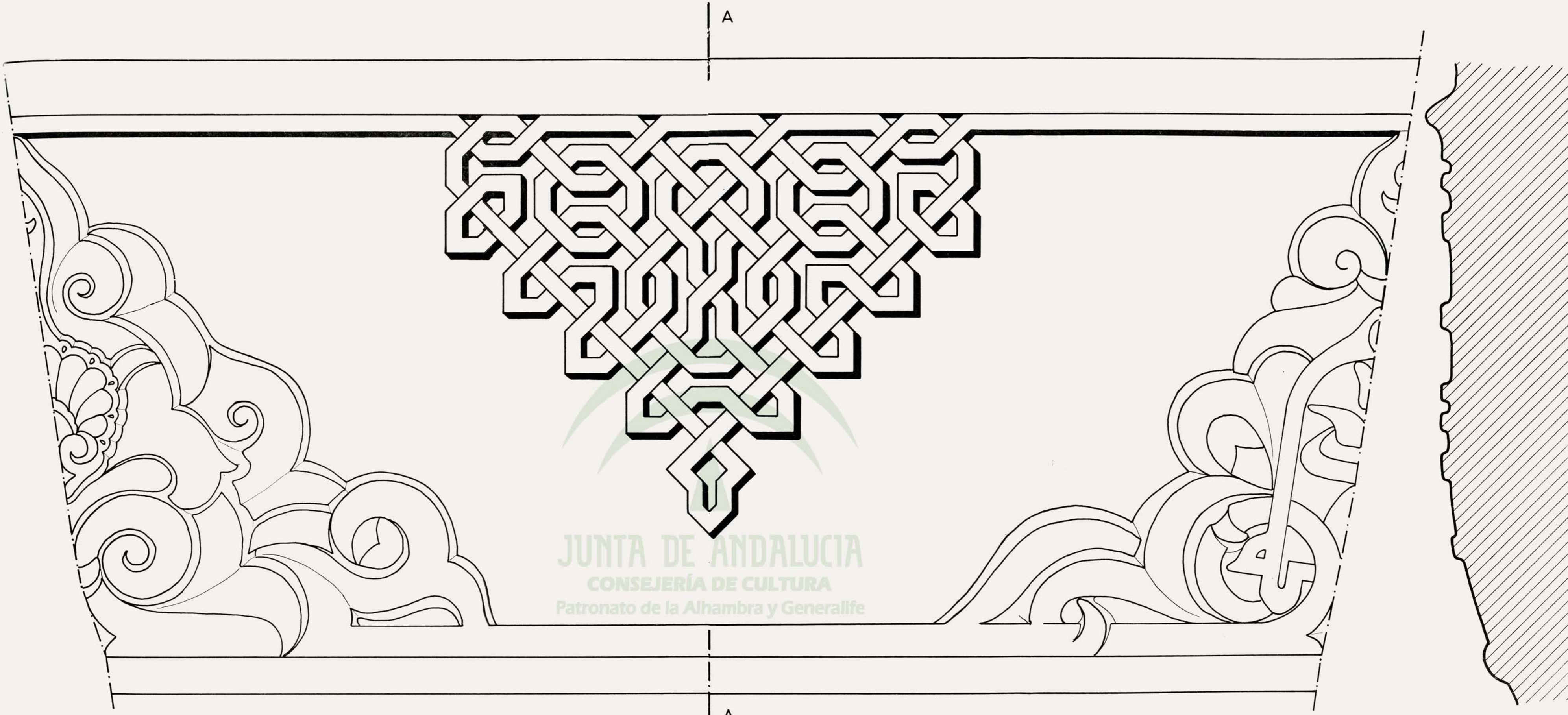


Fig. 10.—Desglose de palma imbricada y alifato de escritura cúfica



PERFIL A - A

Fig. 11.—Decoración de lazo en la sección inclinada de la taza



Fig. 12.—Cintas aisladas del lazo de la Fig. 11

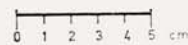
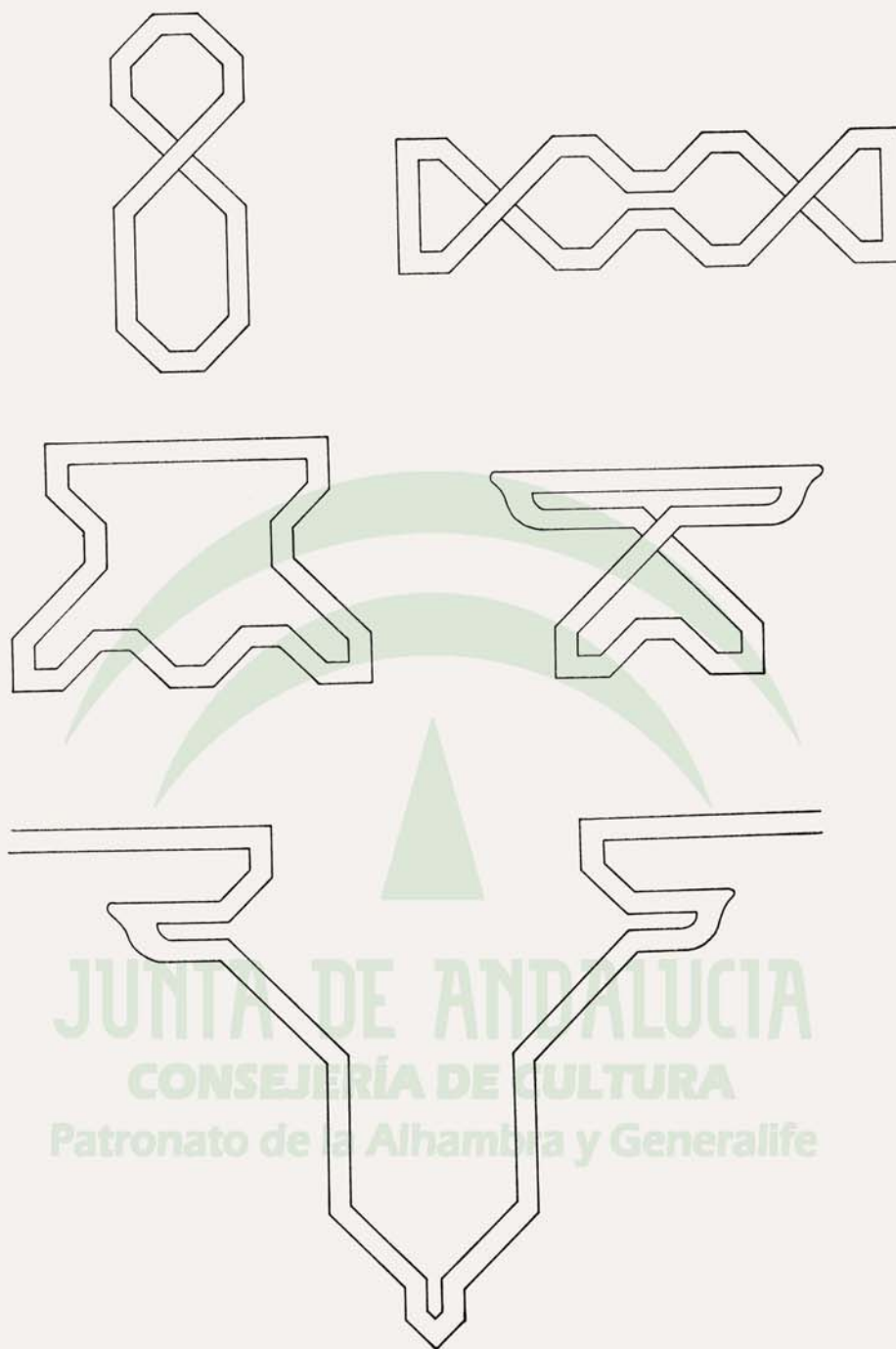
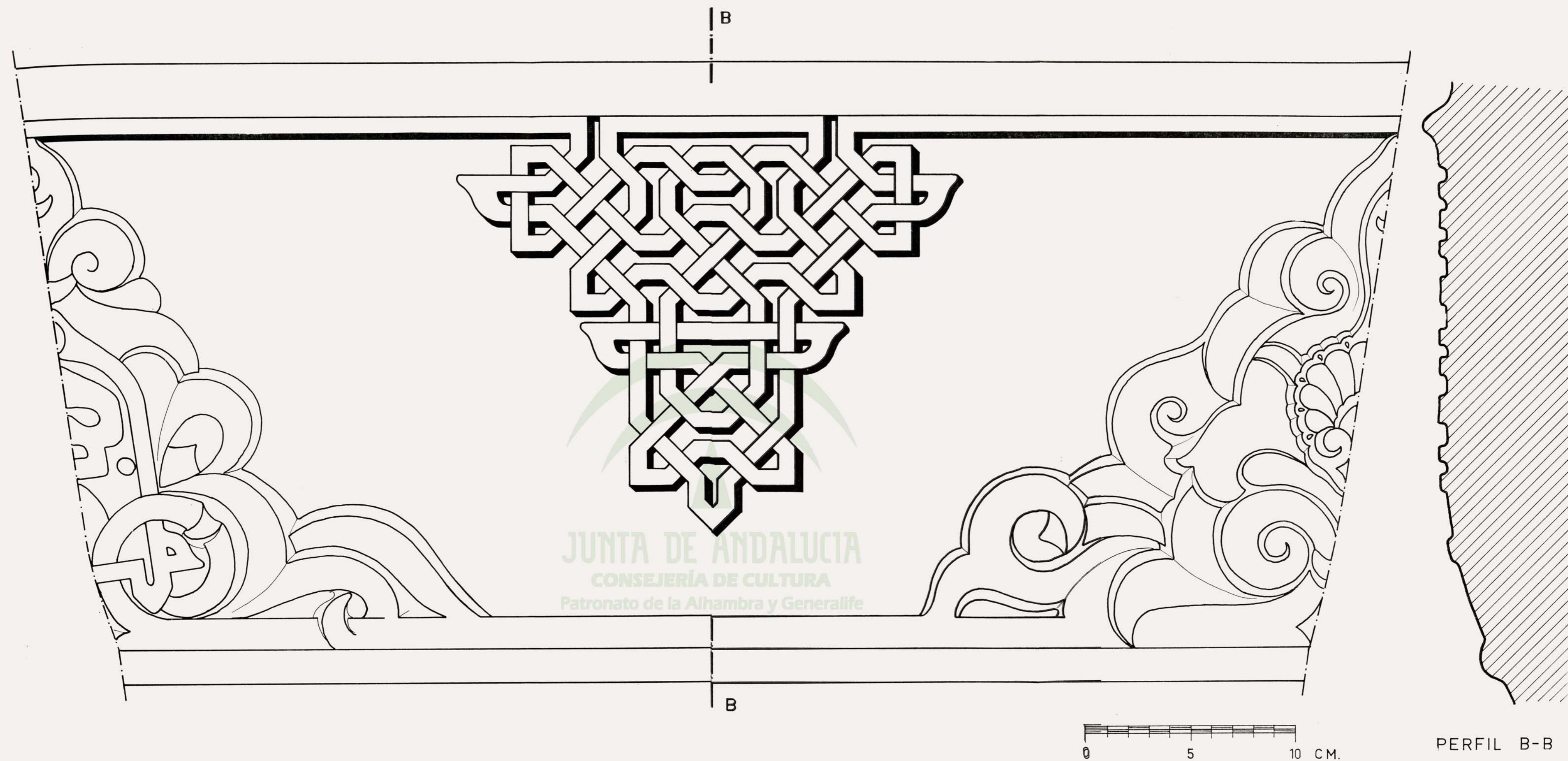


Fig. 14.—Cintas aisladas del lazo de la Fig. 13



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

0 5 10 CM.

PERFIL B-B

Fig. 13.—Decoración de lazo en la sección inclinada de la taza

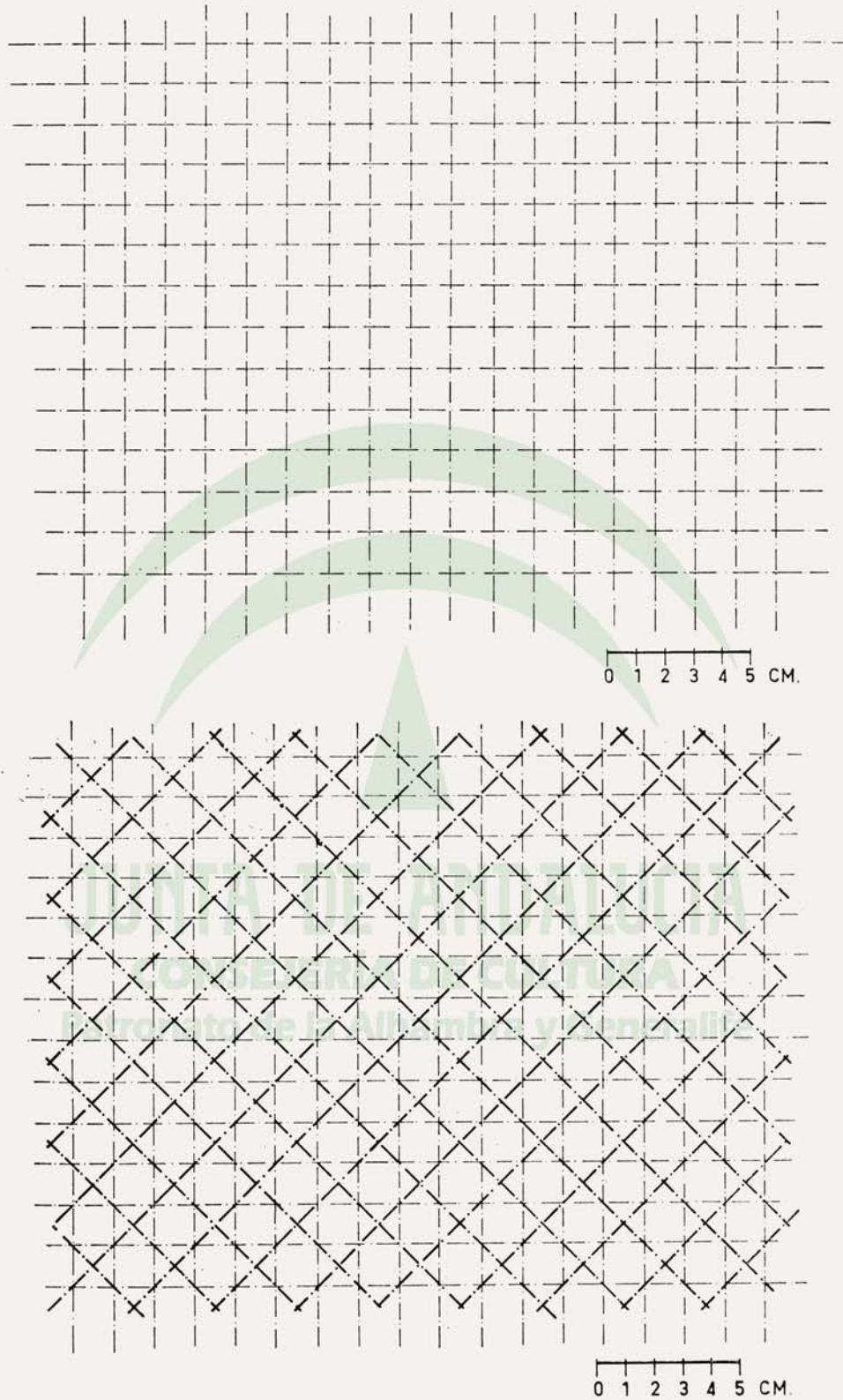


Fig. 15.—Cuadrículas sencilla y en diagonal de la traza de los lazos



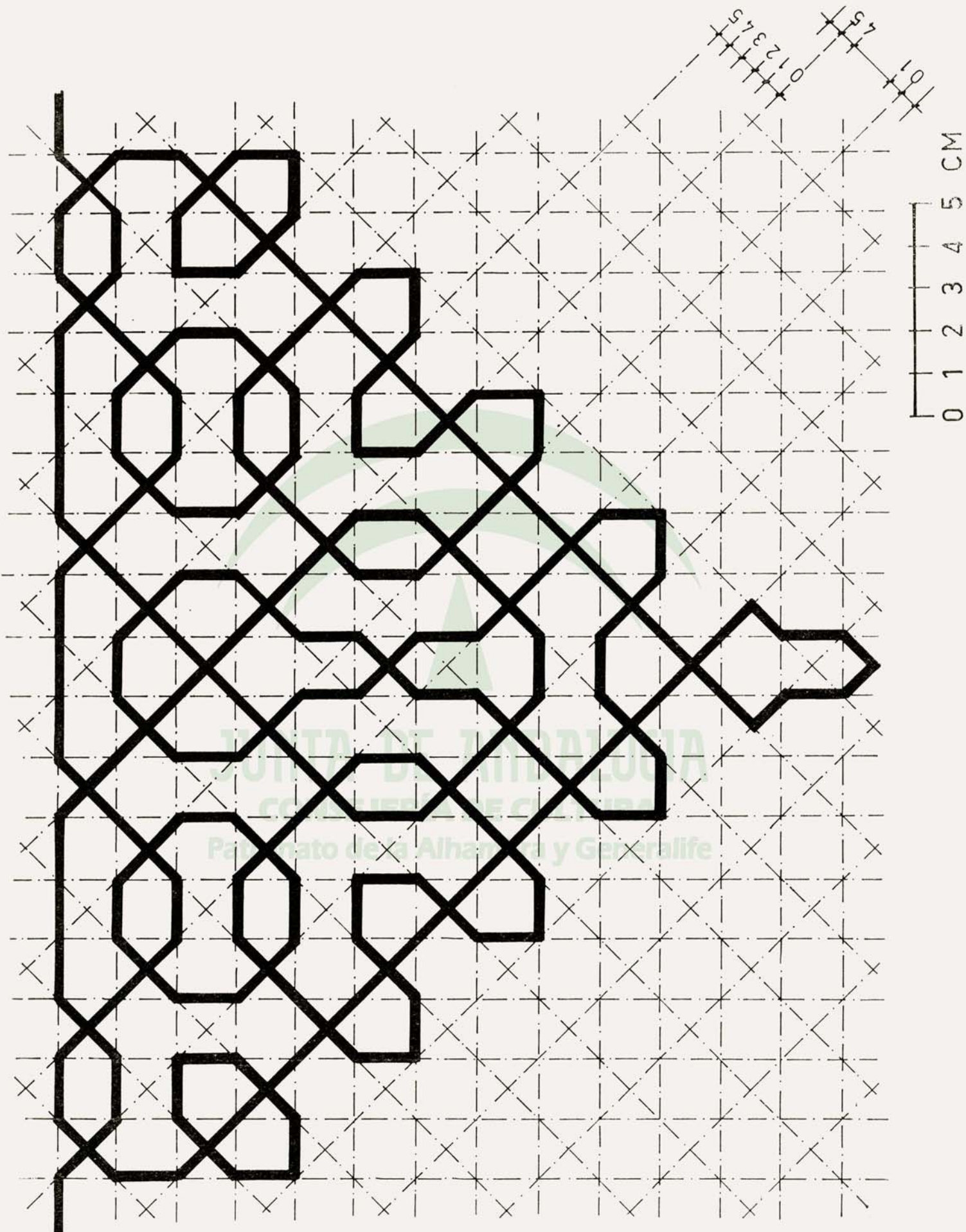


Fig. 16.—Obtención del lazo de la Fig. 11

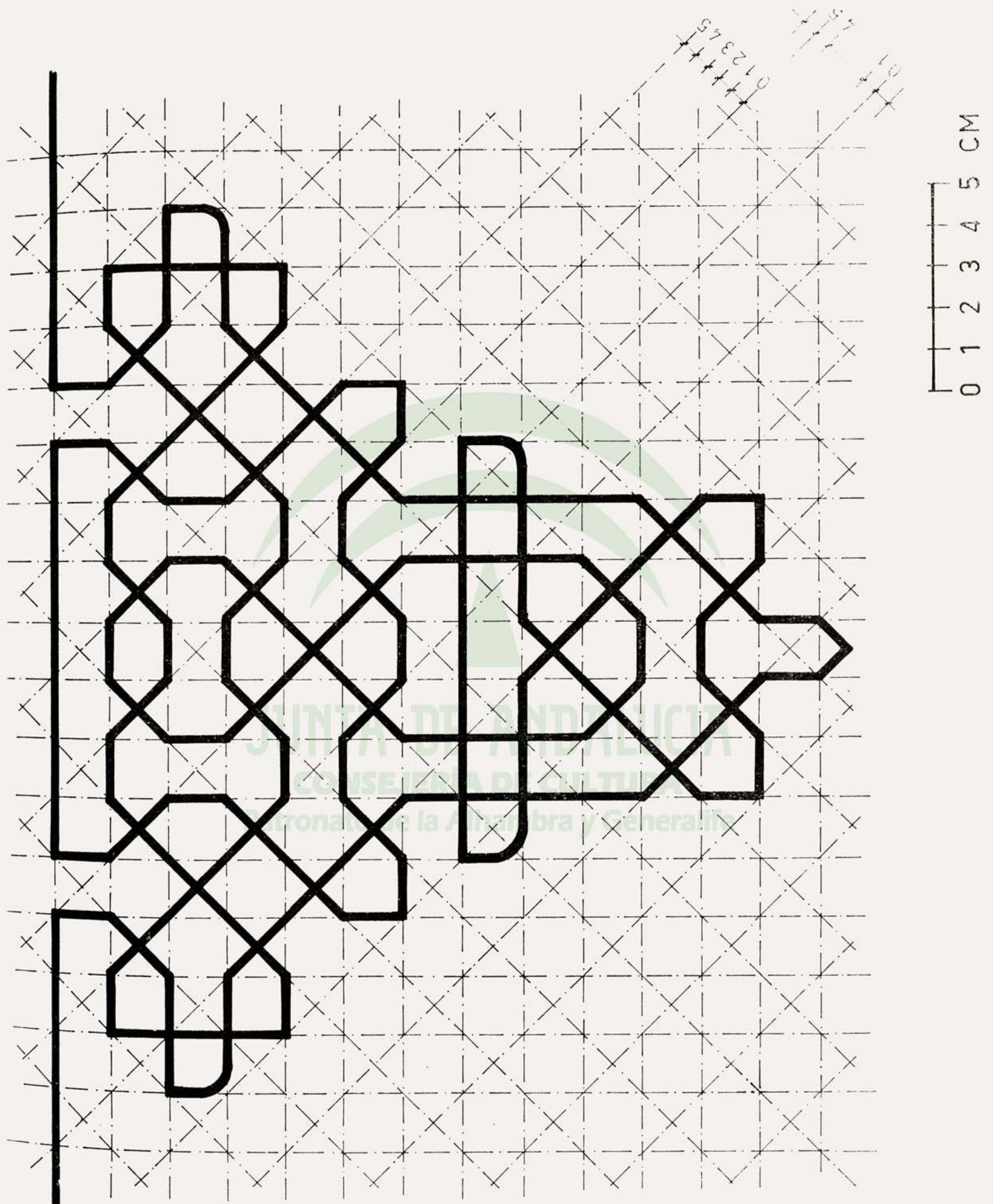


Fig. 17.—Obtención del lazo de la Fig. 13

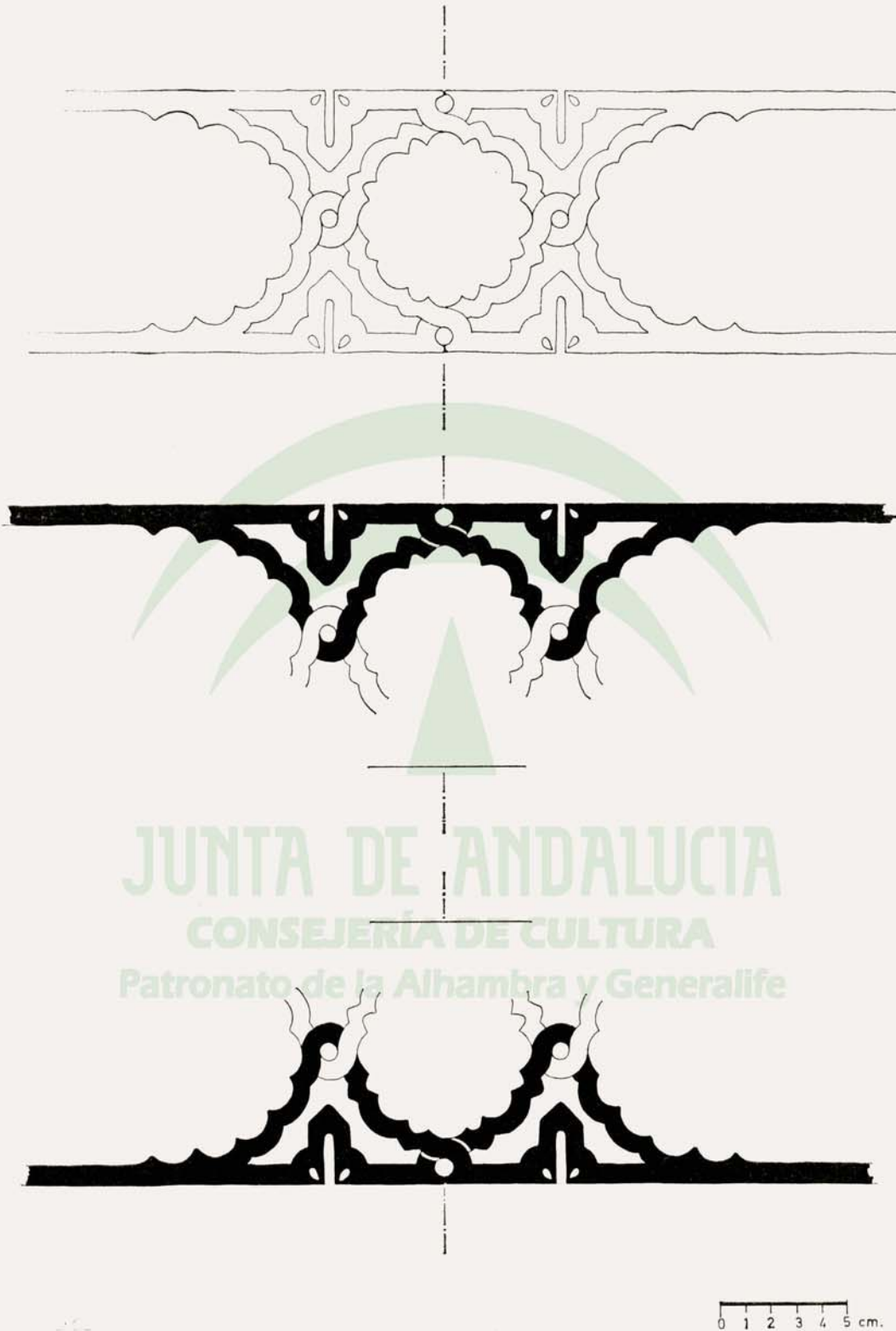


Fig. 22.—Estudio de las cintas de las cartelas de la sección vertical



Fig. 23.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 24.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 25.—Poema de la fuente. Alifato

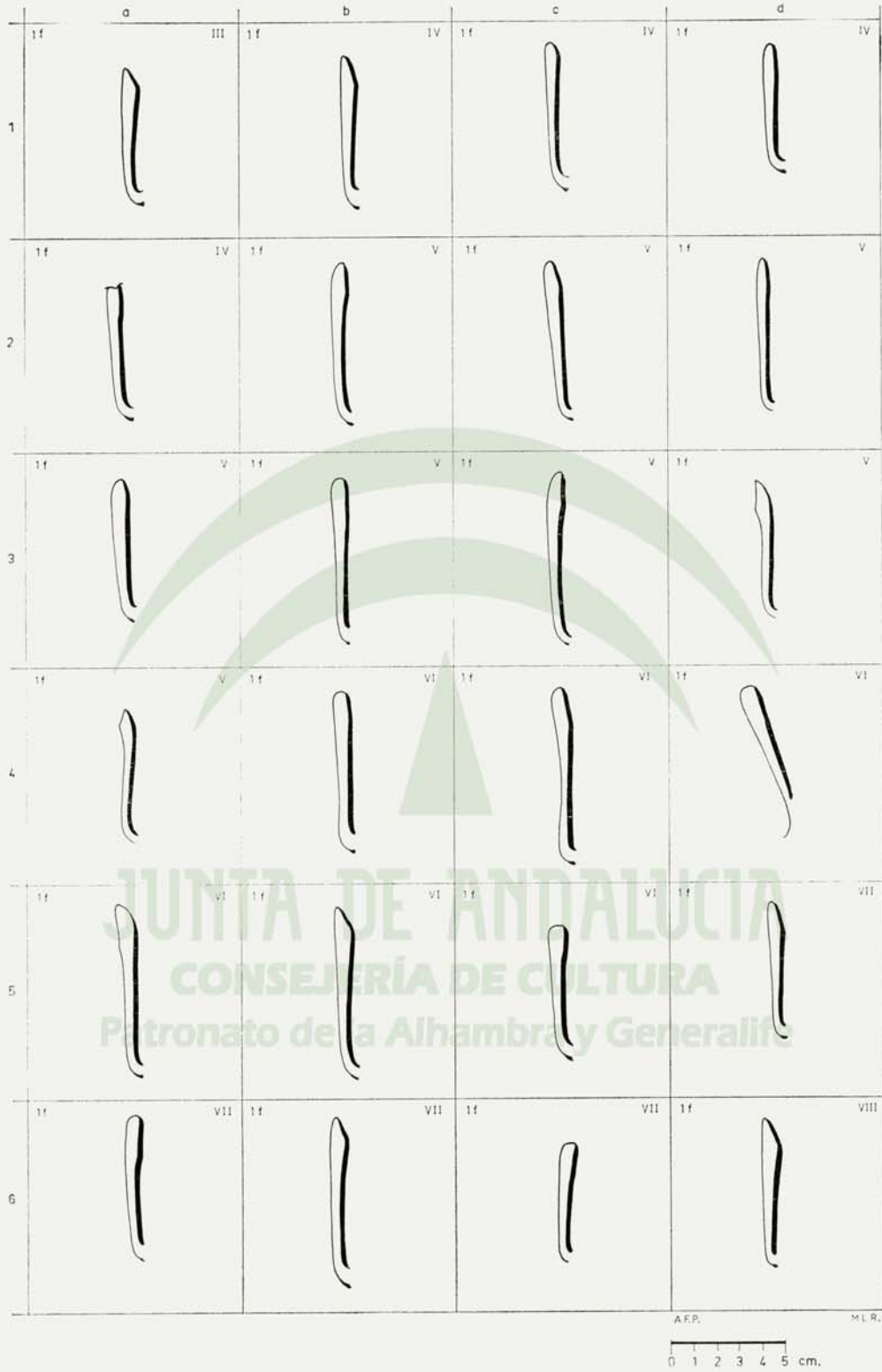


Fig. 26.—Poema de la fuente. Alifato

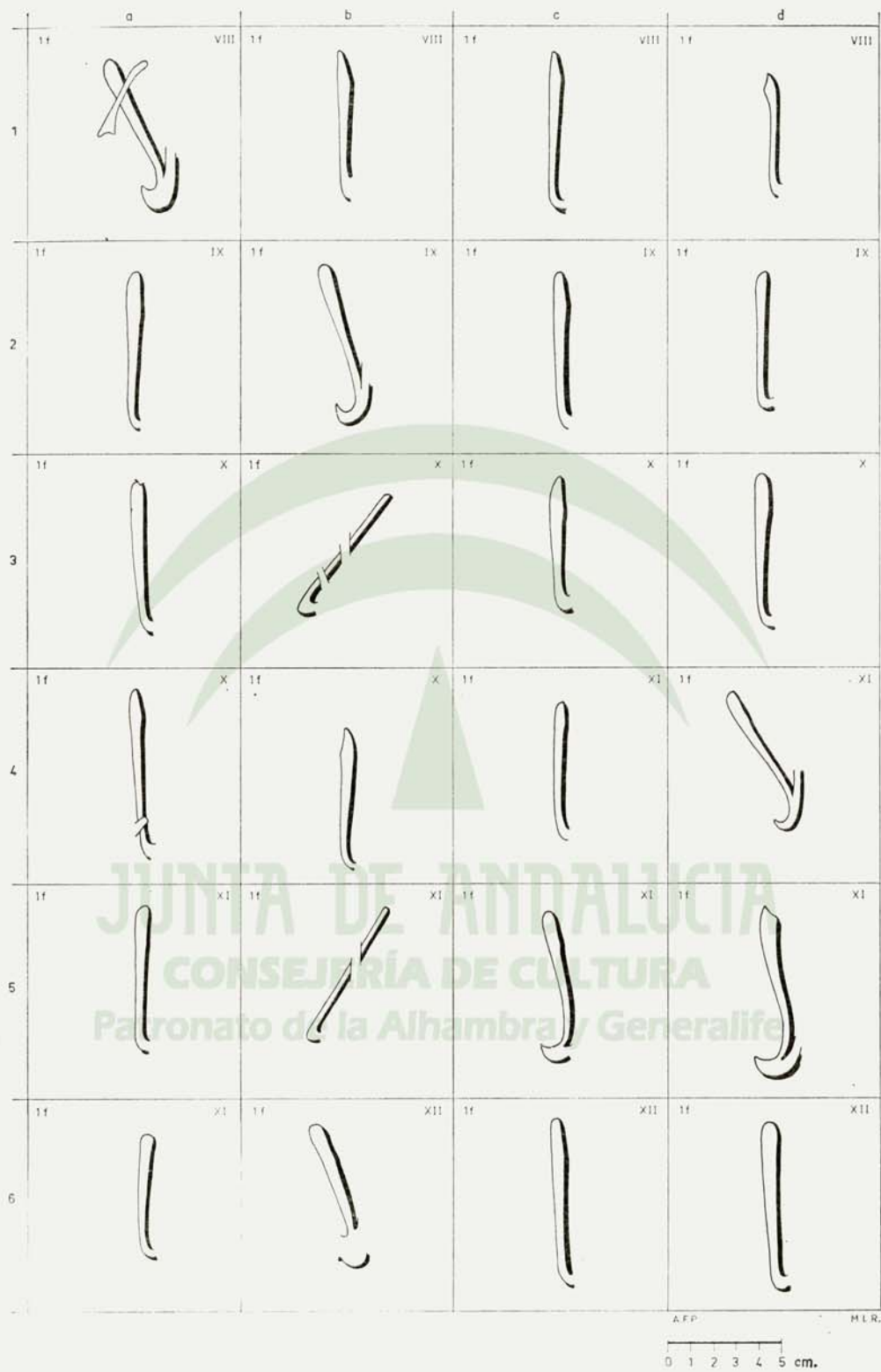


Fig. 27.—Poema de la fuente. Alifato





Fig. 28.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 29.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 30.—Poema de la fuente. Alifato

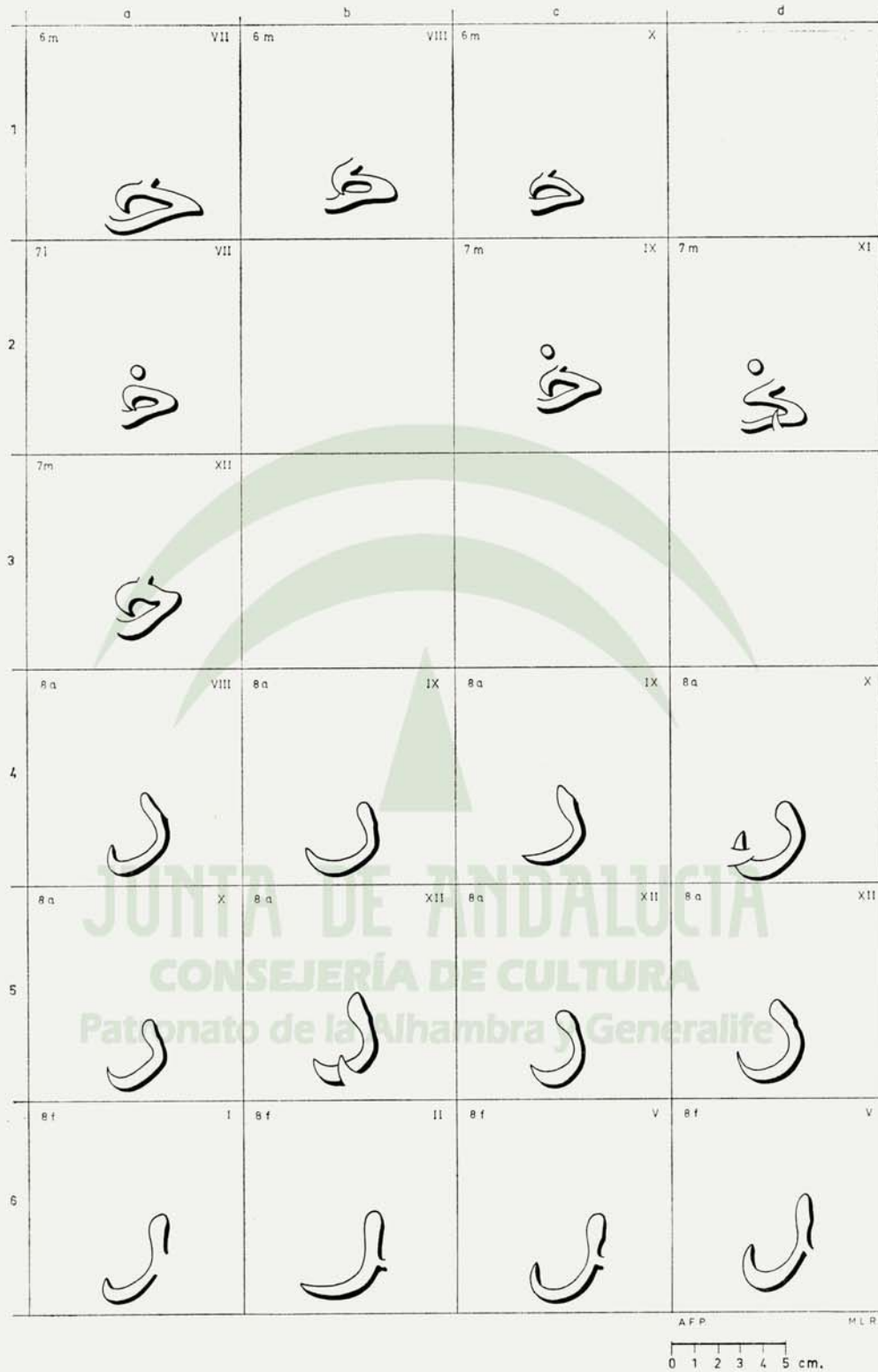


Fig. 31.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 32.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 33.—Poema de la fuente. Alifato



Fig 34.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 35.—Poema de la fuente. Alifato





Fig. 36.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 37.—Poema de la fuente. Alifato

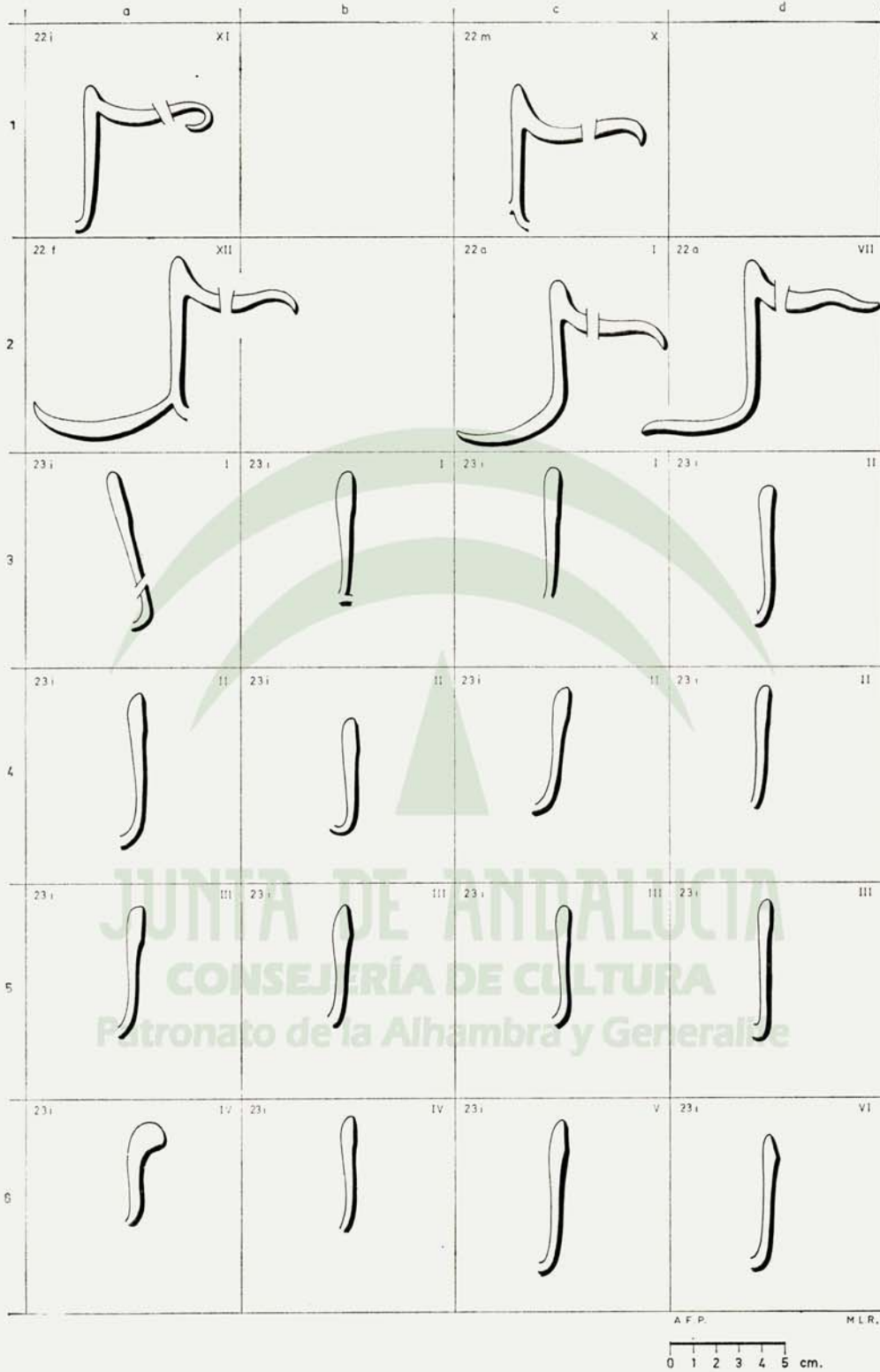


Fig. 38.—Poema de la fuente. Alifato

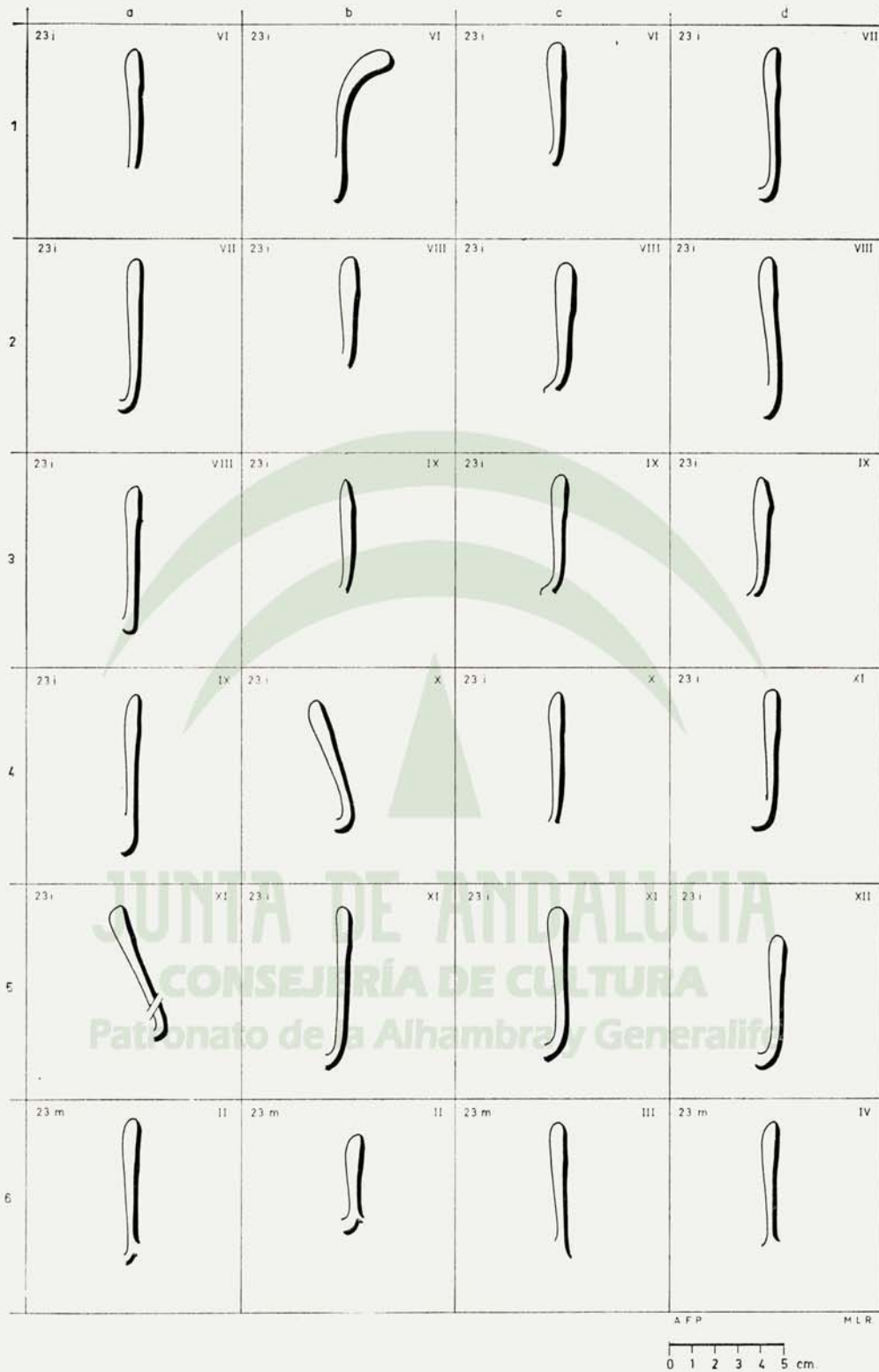


Fig. 39.—Poema de la fuente. Alifato

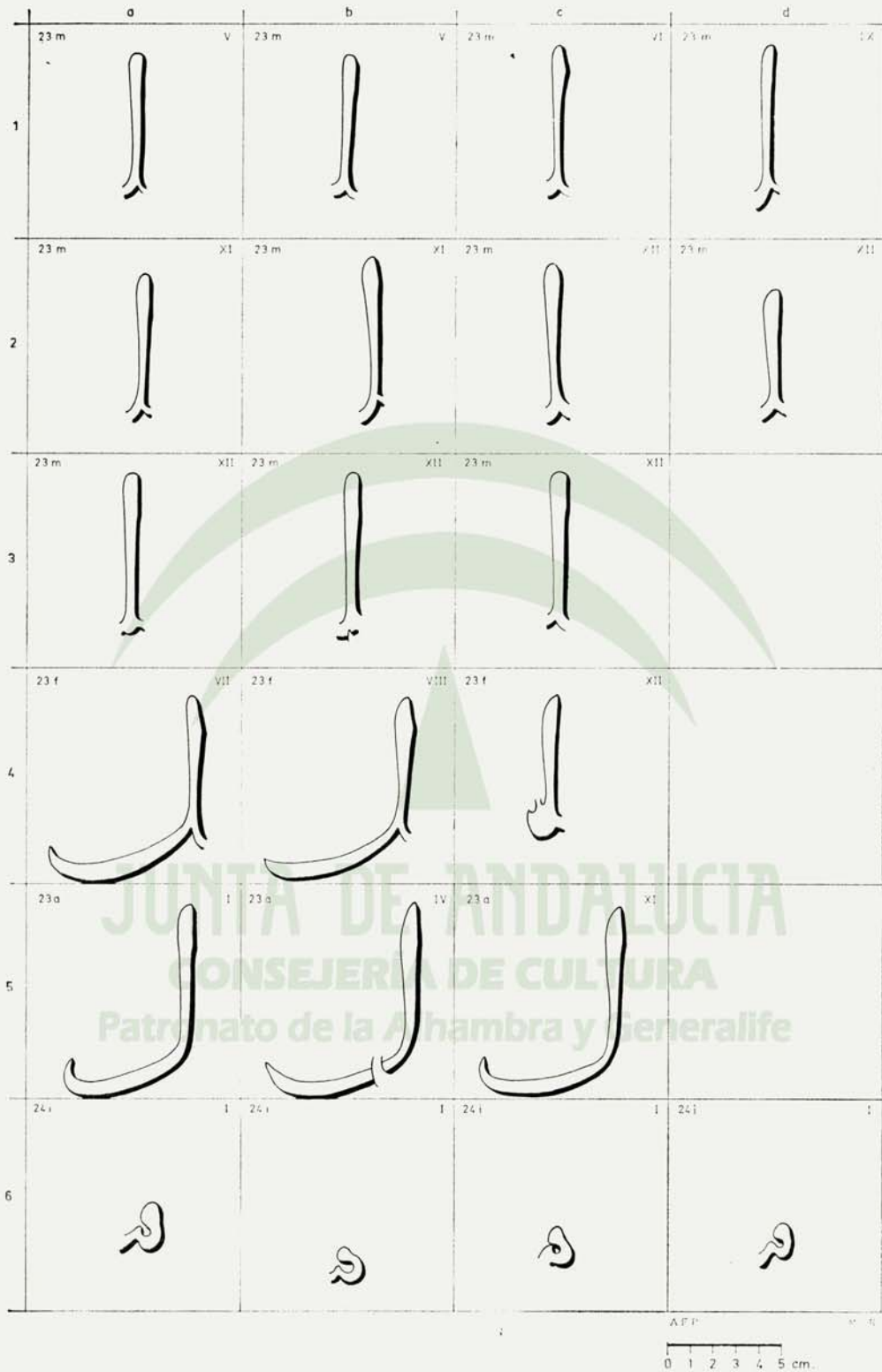


Fig. 40.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 41.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 42.—Poema de la fuente. Alifato

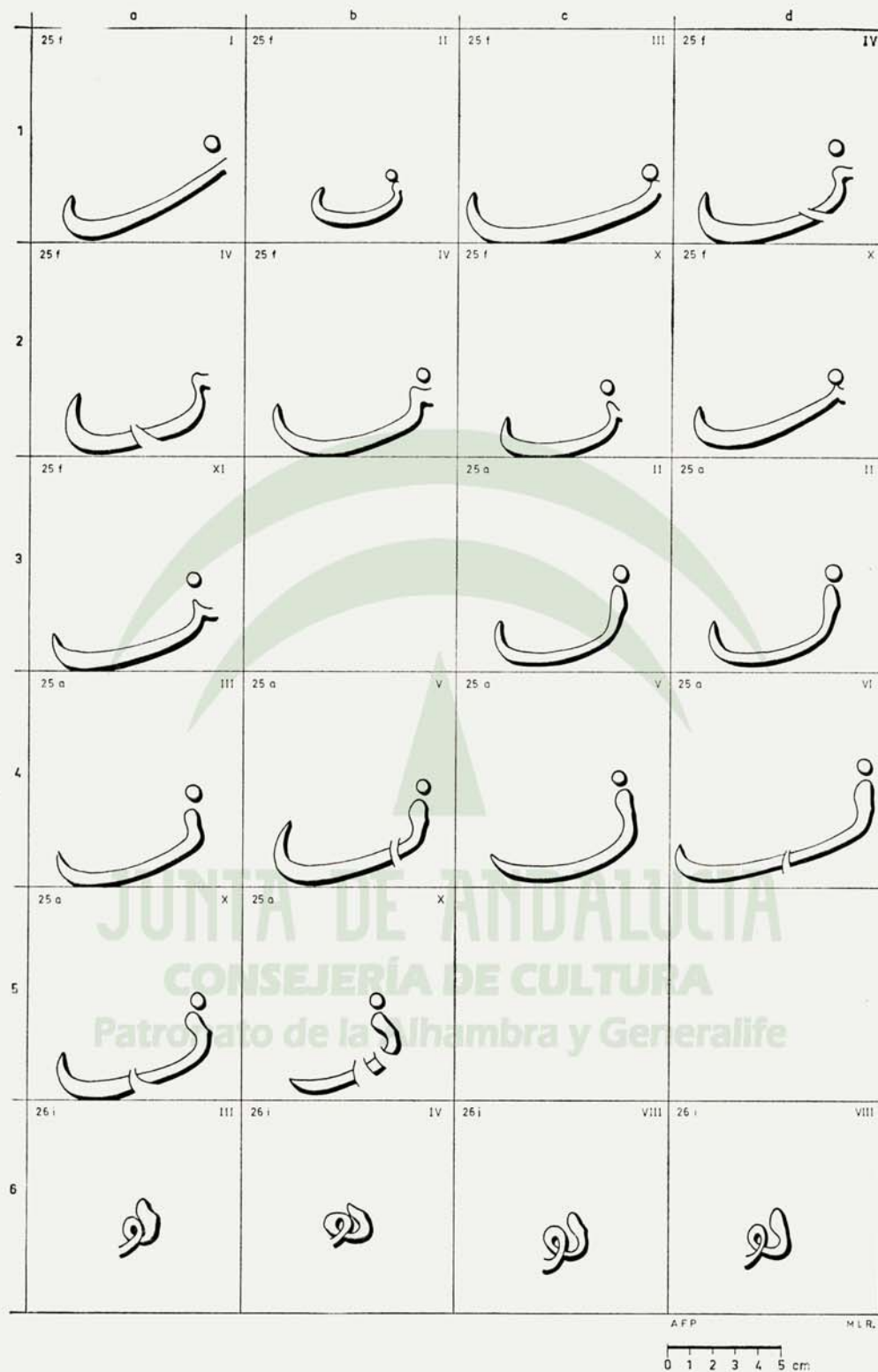


Fig. 43.—Poema de la fuente. Alifato





Fig. 44.—Poema de la fuente. Alifato

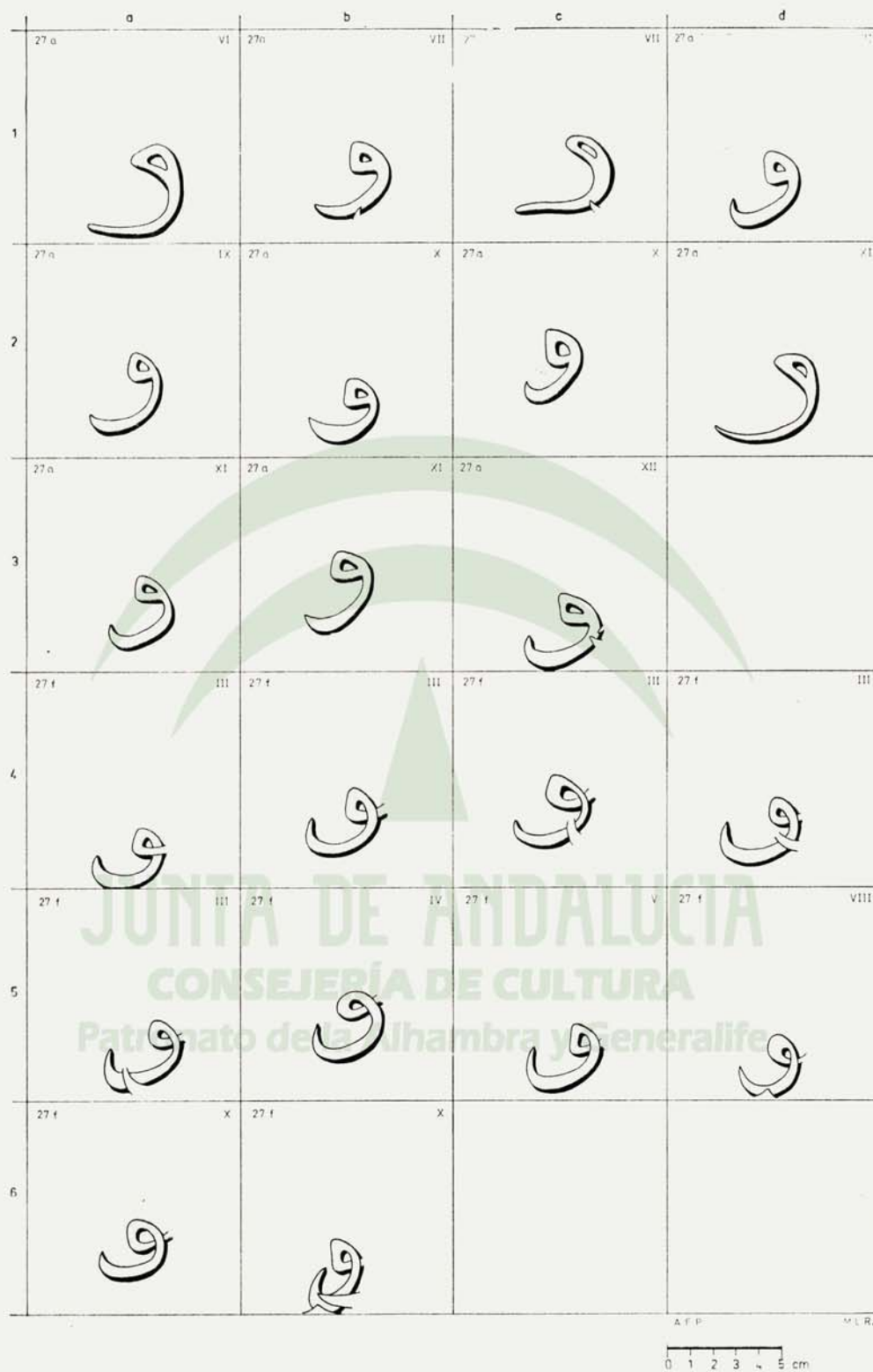


Fig. 45.—Poema de la fuente. Alifato

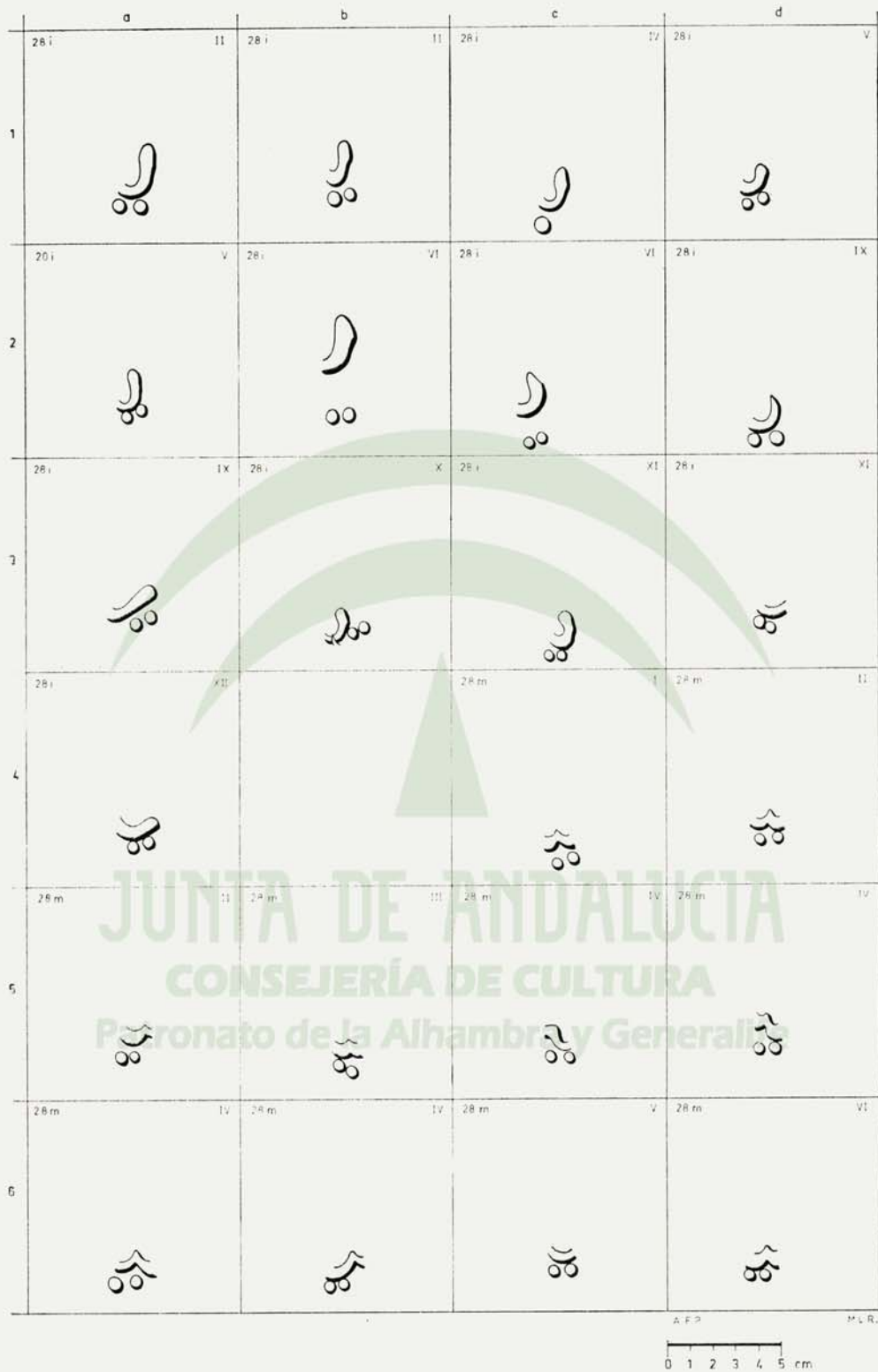


Fig. 46.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 47.—Poema de la fuente. Alifato

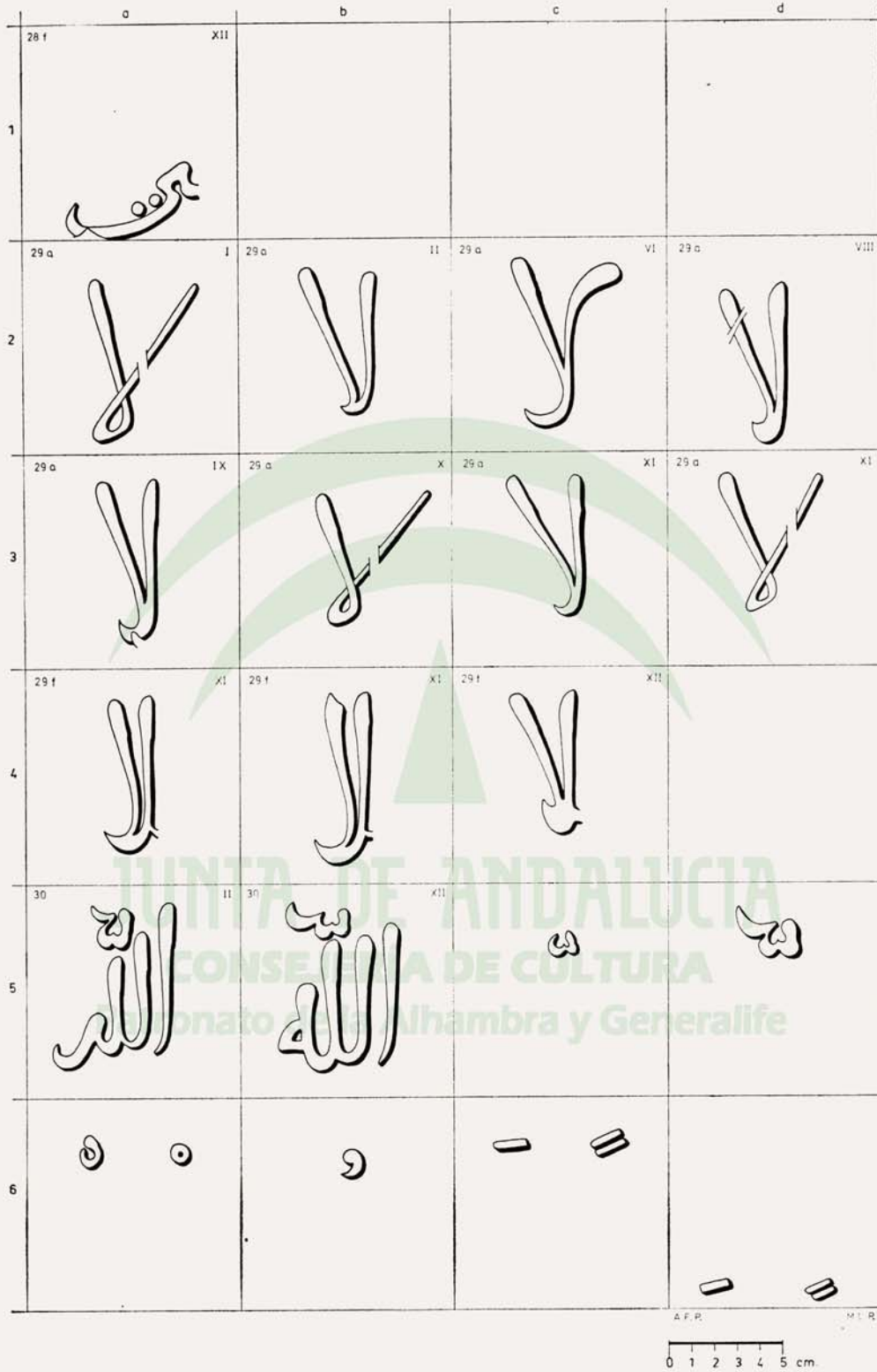


Fig. 48.—Poema de la fuente. Alifato



Fig. 49.—Desglose floral de las cartelas de los versos



Fig. 50.—Desglose floral de las cartelas de los versos



Fig. 51.—Desglose floral de las cartelas de los versos





Fig. 52.—Desglose floral de las cartelas de los versos

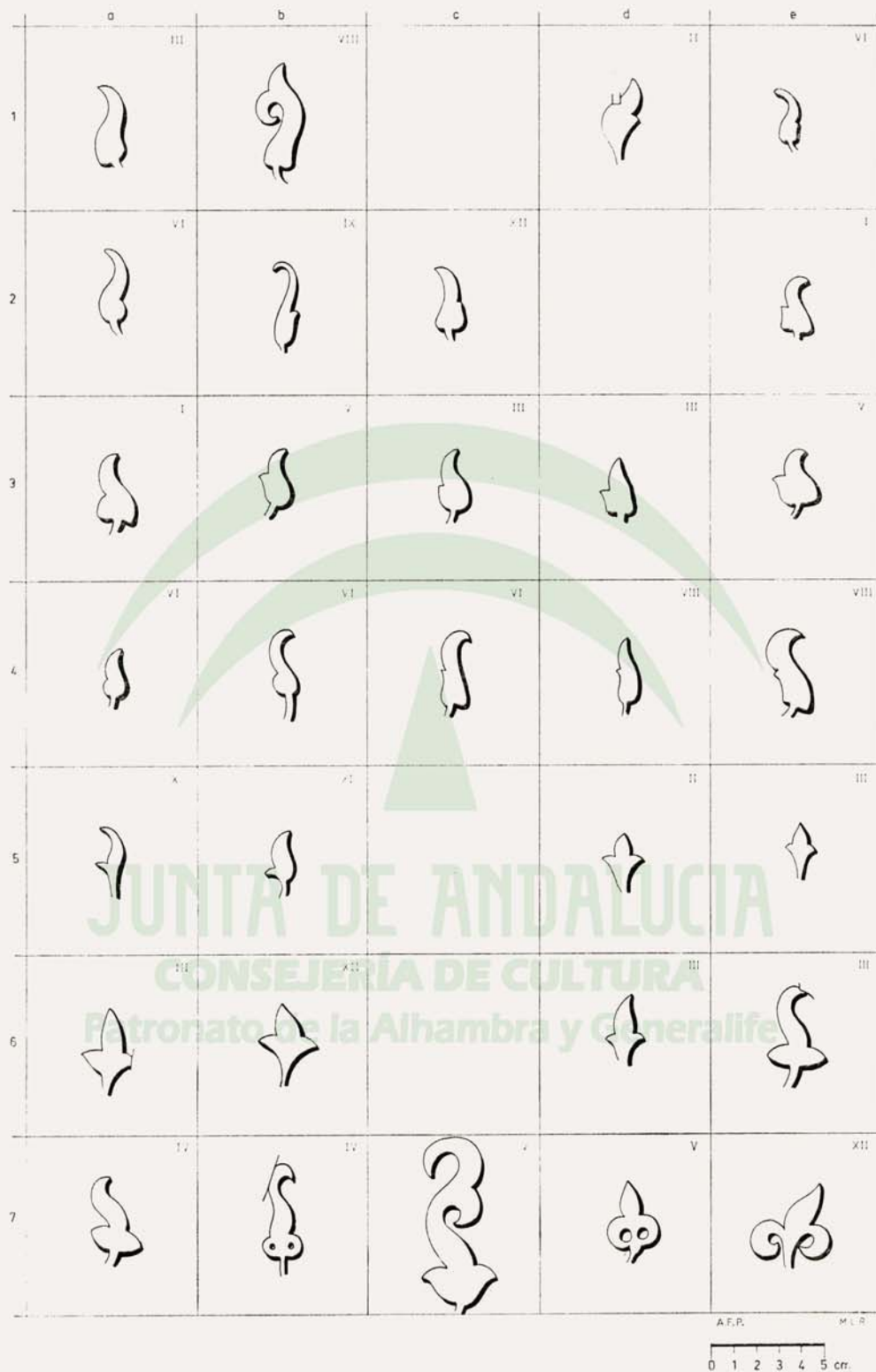


Fig. 53.—Desglose floral de las cartelas de los versos

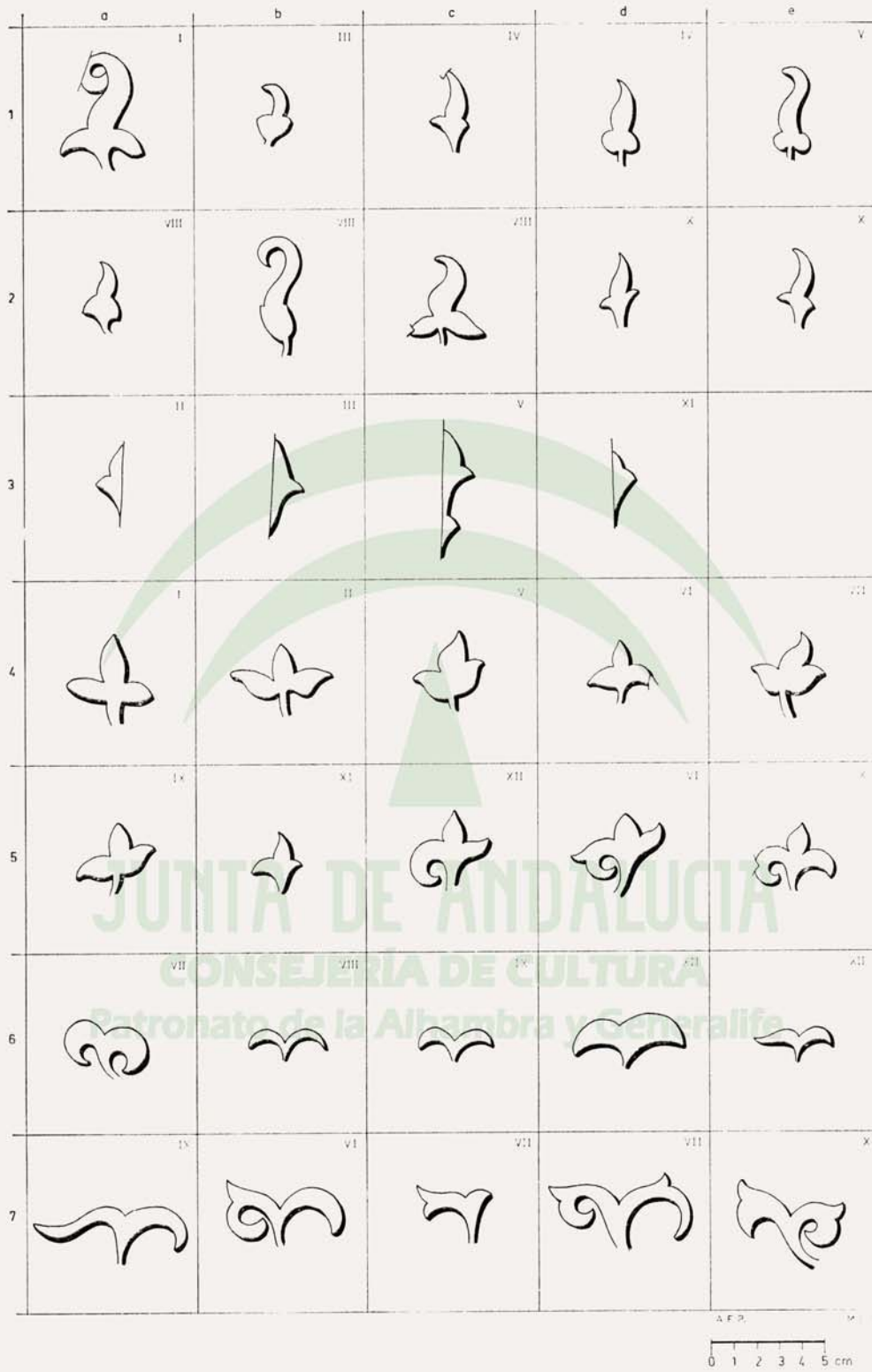


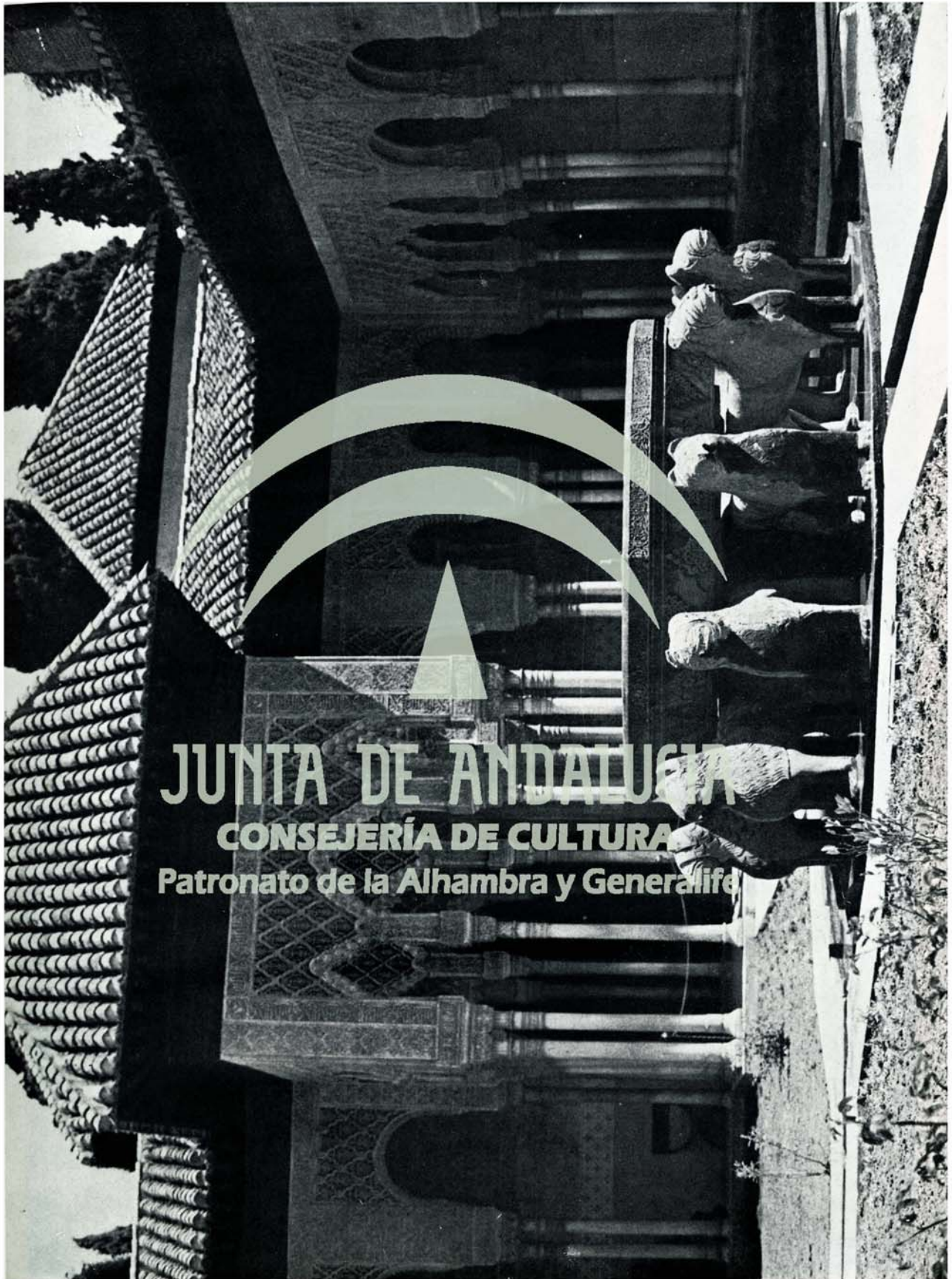
Fig. 54.—Desglose floral de las cartelas de los versos



Fig. 55.—Desglose floral de las cartelas de los versos

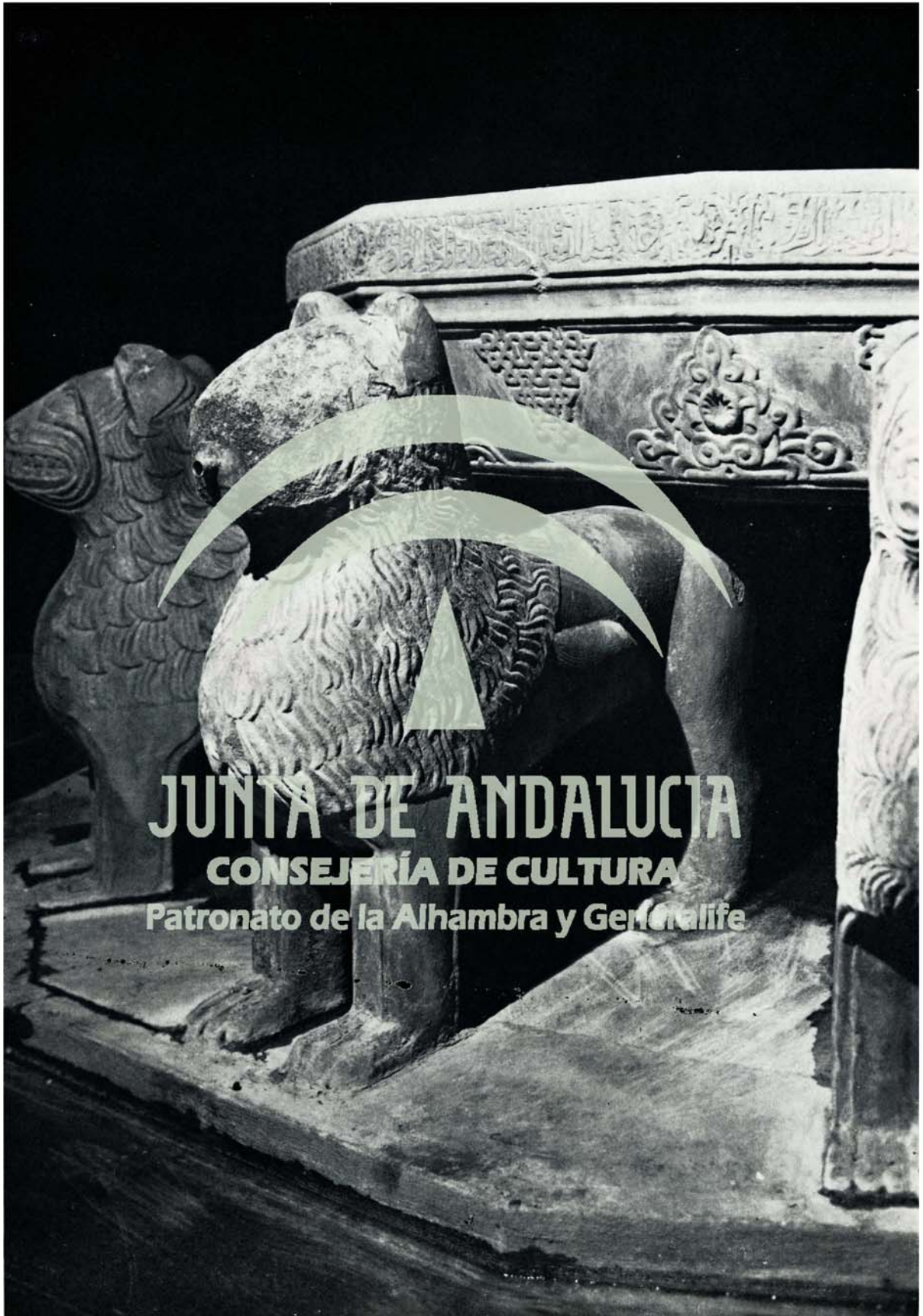


Fig. 56.—Desglose floral de las cartelas de los versos



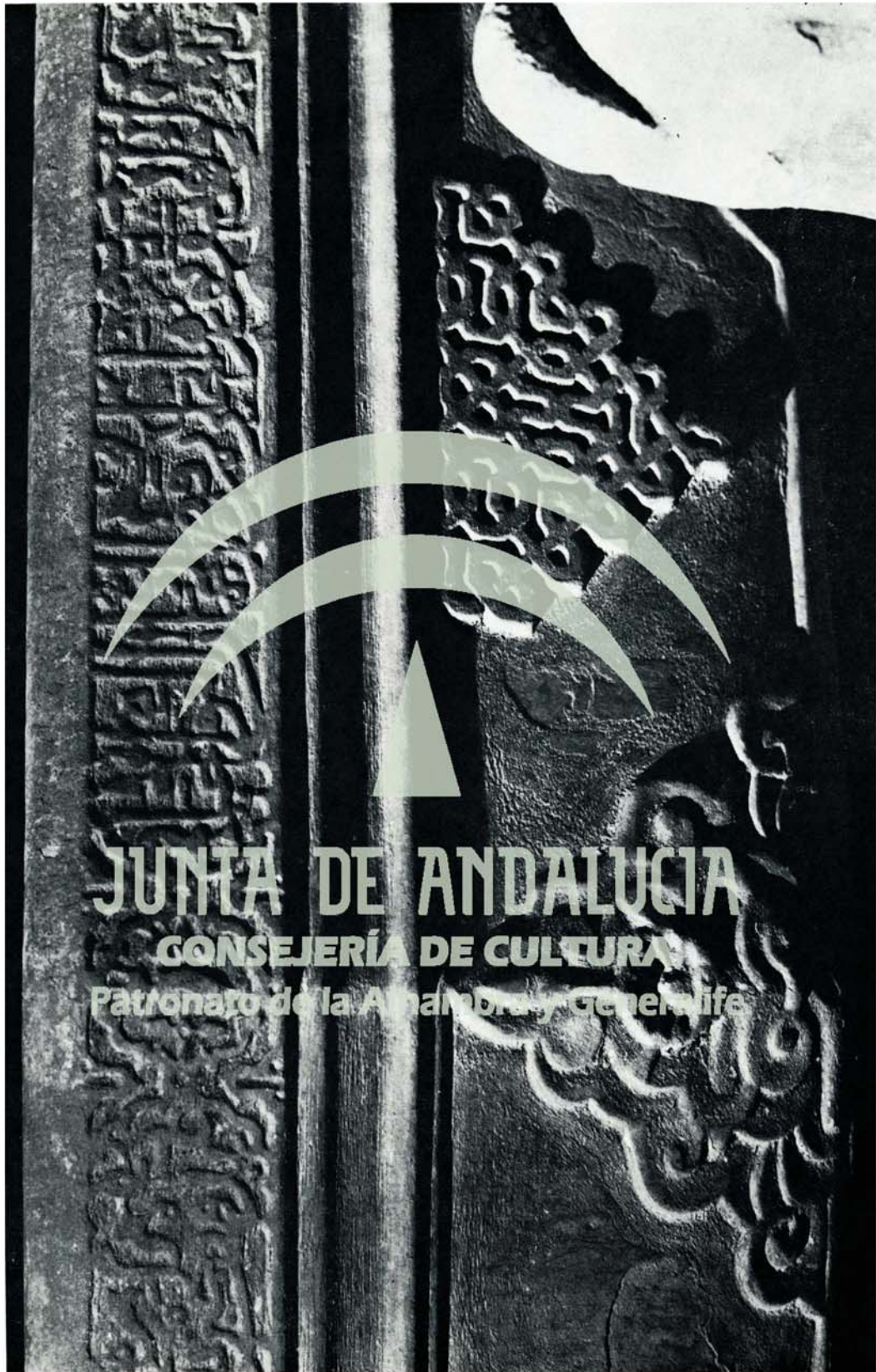
**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**  
**Patronato de la Alhambra y Generalife**

Fuente de los Leones (Foto: A. Fernández-Puertas)



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

Vista parcial de la Fuente de los Leones (Foto: *Ornoz*)



Decoración de la sección inclinada de la taza (Foto: *Ornoz*)





Decoración de la sección inclinada de la taza (Foto: Oronoz)

- تزوجوا قبولك ومواظب مسجده . فاسم به خلقت من متكرم
- طارت فيها وصف كل غربية . فنظمت شارده الذي لم ينظم
- ودعوت ارباب البيان ازدهم . كمرغادر الشعرا من متردم
- ما ذاك الا بعض تمك التي . قد علمتنا كيف شكر المنعم
- ثم قال - واشهد من ذلك في الصنيع المخصوص بعنا الاميراني عبد الله
- رحمة الله تعالى عليه . واظن في وصف دار الملك وغير ذلك من فضيلة
- اثاره لا فارضى الله تعالى عنه

- سئل الاق بالزهر الكواكب جاليا . فاني قلا ودعته شرح طالبا
- رحلت معتدل النسيم امانا . قطعت في عمر الزمان امانيا
  - فيا من راي الارواح وهي ضعيفة . اجلها ما يستحق الرواسيا
  - وسواك لم حجة وجد في الهوي . فعد في القلب المقرب عانيا
  - ومن يطع الا لحاظ في شرعة العز . فلا بد ان يعصى نصيحا وكليا
  - عدلت تلامي عن ولاية حمله . عداة ارقى من حابر المظاوان
  - وما الحب الا نظرة تبع الهوي . وثقة بما يعبر الطبيب الرواسيا
  - فيا عجا للعين شئ طليقة . ويصع من جراتها القلب عانيا
  - الا سبيل الله نفس قيسية . يرض منها الحب ما كان غاليا
  - ويارب عهد الشباب قضية . واحسنت منذ بن الوصال التقتا
  - خلوت عن امواه من غير رقية . ولكن تهاضي لمدان عن خاليا
  - ريمه من لبا شهون . اجد وصلا ما يا فيه بالكا
  - ولم مع من المهاد فدا . الجورضح الاسر فاحيا
  - وجرود من عذر الزمان صاوا . من البرق من اول المهاد عانيا
  - تبسم فاستبط عليه في عزم . ملاقاته بالدمع منها ورايا
  - وادكر في تغراظت لو رده . ولا الهوي العذري ما كنت ناسبا
  - وراق القلب مثل كانيا . يبرق الهوي من لوعة الحب ما بيا
  - وليله بات البدر فيها مضيا . وباتت عيون الشهب نحو وانيا
  - كرع في بين العذيق وبارق . مورده تغريات بالدرج خاليا
  - رشقت لها شهد الرضاب سلافة . وقيلت في ما التميم الا قاحيا
  - فاسير ذاك التفرد وبث غلتي . وباحوا فقاير ادت فواديا
  - وروضة من الشباب نصي . عصمت بعضن البان فيها الجانيا
  - وتاسع وردة الخداد مسمى . فاصبح فيها نرجس المظاواريا
  - وما لت بقليل ما ملات فودها . فاللقدور المايلات وما بيا

جزيرته ذاك العهد عمودا فلما اعاد على ربح الطب الجواريا  
 وقل للميال في الشباب نعمتها . وقصبتها اناس تبت لياليا  
 ويا واديا رفت على ظلاله . ونحن ندير الوصل قدمت واديا  
 رستى عيون السرى فيه وانما . ربي من بقلبي في الغرام المراميا  
 فلو لا اعتصامي بالامام محمد . لما كنت من فلك اللواحقا حيا  
 فقل للذي بيبي على المشيم . عليه مع الاحسان ما زلت بانيا  
 فكم من شكاة في الهوى قد رفعت . ورفعتها بالمدح اذ جات ليا  
 وكم ليلة في مدحة قد مهر قفا . اجاهى بدر النظر فيه الدراريا  
 وراح عمود الصبح مثل انتسابه . رفعت عليه المدح المبانيا  
 اما ما فاد المكرمات زمانه . وشادله فوق العجور المعاليا  
 وجاوز قدر البدر اذ رفعة . ولم يرض الا بانك ال مواليا  
 هو الشمس في البسيطة نعمها . وانوارها المذوق قريبا واضحا  
 هو البحر بالاحسان بحر موجه . ولكنه عذب لما جاعا عافيا  
 والغيث ما يسكن الغيث بحبه . يردي بسحب الجود من كان صابيا  
 شمائل لانه الرياض تحسنها . لما صار فيها ربحها العنق ذوايا  
 فيا ابرم الملوك الصيد من الخبز . وذانسب كالصبح عرسا ميا  
 الست الذي ترجوا العفاة نواله . فتجمل جدواة السحاب العواديا  
 الست الذي تحنى البغاة صياله . فنزل عليها الصعاب العواديا  
 ومد يدك مما ضلت الشهد قصدا . فقلت في حج الدجنة هادي  
 دمر ابرام صرح من سائله الذي . دار كان ماء قول الغرور ونا  
 وكم مدح في الدين يكفر ربه . قد خال له زكرا الحنيطه ذاريا  
 وما راى الا ما راى ربه . فبسيان في ليل الحلو به ال دياجيا  
 ذلوا لانه البين الخلاقه ابره . بسيل جها كان من قبل خافيا  
 ولولا ان لم ترفع سما عجا جة . تلوح بها بيض النصول ذاريا  
 ولولا ان لم تنهل عصون من القنا . وكانت الورد الدما صواديا  
 فانرفها النصل نصر اموزا . واجنى قطاف الفتح غضا ودانيا  
 ومما عدا اسفاح سيفك عاريا . يعاد روجه الارض بالدم كاسيا  
 فقول الله من فوق السموات انه . علم من انى لا سلام في الارض قاضيا  
 فكم معقل في الارض تحت امله . يحيش بحجاد الصبح اظلم داجيا  
 رقت اليد السيوف مشيخة . وقد بلغت فيه النفوس التراقيا  
 ففقت مرقاة المنع عنوة . ويات به التوحيد يعلموناديا

ونا قوسه

• دنا قوسه بانفسه اسمي معطلا . ومنبره بالذکر اصبح كالنيا  
 • عجائب لم تخطر بال و انما . نظرنا بها عن ممدى ما ميا  
 • فمنك استفاد الدهر كل عجيبة . يامر بها الاملاك افوكياليا  
 • وعنك بردي الناس كل غريبة . تحط على صفح الزمان اماليا  
 • وبه ميناك الجميل فانه . يفوق على حكم السعور المبانيا  
 • فكمر فيه للابصار من متزه . تجده بنفس الخليم الامانيا  
 • وظهوي النجوم لو ثبتت به . ولهم ذلك في افاق السما جواريا  
 • ولو مثلت في ما حسه وما بقنت . لا اخدمة ترضيك منها الجواريا  
 • به اليهود حاذ اليها وقد غدا . بما القصر افاق السما ميا ميا  
 • وكم جلة جللت تحك ليها . من الوشي نفسى السابري اليمانيا  
 • وكم من قسي فذرا ترفعت . على عهد بالنور باس هواليا  
 • فتخسبها الافلاك دار قسيها . تظل عمود السبع اذ لاح باريا  
 • سوارجها جف بكل غريبة . فطارف بها الامثال تجري سواريا  
 • به الدرر المجلوقد شف شوره . فيحلو من الظلم ما كان ناجيا  
 • اذا ما اضات بالسمع تحالها . على علم الاجرام منها ليا ليا  
 • به البحر دقاع العباب تحاله . اذا ما انبري قد التسم مياريا  
 • اذا ما جنت ابري الصباغ منه . ارتنا مبرها التسبنا الايا ديا  
 • وراقصة في البحر طوع عنافها . تراجع الحان القيان القوانيا  
 • 44 اذا ما اطلت في البحر تحالها . كاني مرفق الجمان النوا حيا  
 • 75 يذوب لخير سال بردي ومار . على اتمه ما في الحسن يسوق ميا  
 • 76 تشابه جارا لاجون سما . فلما اراد ايامته ما كان حاديا  
 • فكان شيت تشبهها له اعوج جبيعة . نصيبها المردي و بوركت راسيا  
 • فقل ارقصت منها البحر شينها . كما يرفض المولود من كان لاميا  
 • ارتنا طباع اليهود دمي ليد . ولم ترض في الاحسان الانعاليا  
 • سفت تغوالروض عد بيرودها . وقامت لكي فهدى الى الزهر ساقيا  
 • كان زاف نهر المرق ناضبا . فرامت بان تجري اليه السواقيا  
 • وقامت بنات الدوح فيه مويلا . نوادي ويملوا بعضهم مئانيا  
 • رداضع في حجر الغمام سر عدت . وشنت فستت جيبها في فواديا  
 • بها كل ملتف الغدا بر مسيل . تيل به ابري التسم مداريا  
 • واشرف جيد الغصن فيها معطلا . فقلدت النوار منه التراقيا  
 • اذا ما قلت درز بر غر وسه . يبيت لها السام بالطب داسيا

مصادفة التقديس فيها مثلها . اجازها قاضى الجمال التقاضيا .  
 فان ملات كفت النسيم مع الصبح . دراهم نور ظل عنها مكافيا .  
 فيلا حجر الروض حول فضوفها . ونا نير شمس تنزل الروض جاليا .  
 تفرد في افنائها الطير كلنا . بحس بد ايدى القيان الملايميا .  
 تراجعها سحبا فقتسب انها . باصواتها تلى عليها المغانيا .  
 فلم نر رضامنه انصر نقرة . واعطر ارجا واحلى بجانيا .  
 ولهم نرقص امرنه اعلى مظاهرا . واوضح ابانا واشرق ناديا .  
 94 معاني من نفس الكمال اتقيتها . وزينت منها بالجمال المغانيا .  
 وفاخت مسناه بعيد شراعه . ثبت به في الخافقين التنايميا .  
 ولما دعوت الناس نحو صيغة . اجابوا له من جانب الفوز اعيا .  
 وامره من اقمع البلاد تقريبا . وما زال من السعد يدي الاقاصيا .  
 واذكر من جمهر العروجه داومته . بموقف عرض كنت فيه المجازيا .  
 جريت به كلاء في حال سعيه . فاغرت مسناه اصبح جانيا .  
 واظلفت من جزل الوجود هوادجا . تذكر يوم النفر من كان مسانيا .  
 وحين قد ايدى بابلك القدر . فلا غردان اجويد فيها المزكيا .  
 وطاحة في الجو غير مطالة . يرد هداها الطوي احسن عانيا .  
 تمد لها الجوزا كف مصاح . ويدنولها بدر السماء جيا .  
 ولا عجا ان فانت الشهب بالليل . وان جاوزت منها المد المتنايميا .  
 فيبين يدي مشوا قامت لخدمة . ومن خدم الاعلى استفاد المعنا .  
 وما اذ الذي يبارك راقه . وقد حصدت به الجود وانيا .  
 وقد رقت تدين للمريم ثمالها . تجر ياد فيه نواشب .  
 فلما ابيت من نزار اصلاها . اراد نيل من العلى امعاليا .  
 ووجدت لقا السهم غير ان مورا . كذا ان قدرت بالذوق قلوب القرا .  
 فاضمكت البرق الطروب خلاصا . وباتت الاكواس الدراري معنا .  
 رات نفسها طالت فطنتت انها . تنفوت على رخم الخواق المراميا .  
 فحقت اليها الذابلات كالسها . طيور الالكو اطلت بها ويا .  
 حكمت شبحي اللخل والنخل حوله . عصول امواه قصوي عواليا .  
 فن مثبتتها الرمية مدرك . ومن طائش في الجو خلق وانيا .  
 وحصن منبع في ذراها قدارتي . فابعد في الجو الفضا المراقيا .  
 كان يروج الافق غارت وقد را . بروج قصور شدقن سواميا .  
 فانشدت برجاصا عدا منزلا . يكون رسولا بينهن مداريا .

تطور

تطور حالات في ضربها . بانواع حلي تستنفر القواني  
فحل برجلها وتغاح بخصرها . وقاج اذا ما حل منها الاثنا  
وما هو الا طير سعد بذروة . غدا زاجرا من اشهب الصبغ  
امولاي يا فخر الملوك ومن به . سيلغ دين الله ما كان راجيا  
بنوك على حكم السعادة حمسة . وذاعد للبعين ما زال ما فانا  
تبيت لهدكف الثريا معيدة . ويصبح معتل النواسم راقيا  
اسامر عليها للسعادة مبسم . ترى العزفيه مستكنا وبقاد  
جعلت ابا الحجاج قارح طوسهم . وقد عرفت منك النجوم التوا  
وحبك سعدتم نصر يليهم . محمد الارضي فلا زلت راضيا  
اقت به من فطرة الدين سنة . وحدثت من رسم الهداية عشا  
وجاد به على العيون رسامة . يغلب وجه البرد باره راضيا  
فيا عاذرا ما كان احرامه مثله . فقله لا يرمي الا سوح الضواربا  
وجانه من مصر الثغايا كراميا . كما فقتنا ابي القحار القواليا  
ودا قبل من ارض الحجاز تسمية . ثم صنع الله لا يزال اديا  
وناد ان بالتمويل سلطان طيبة . فيا طيب ما امديك اللد ناديا  
وقام وقد وافى صريح محمد . سلطانك الاعلى مثال الدعيا  
سربند الرحيمي حراك تسعيرها . الربوروخ الجزا المساعيا  
فوانه لولا سنة بنوية . عمدناه مهديا اليها نهاديا  
وعد من الاعداء حكمة . من الشرا اخبار روض عواليا  
مرات في البرود احوال بروف . تشيب لم يضر انه سواه العواليا  
لك الحمد فيه من صنع امرته . بشا الله في الفخر عزرت انشا  
ومنت بالامداح فيه وقد غدا . وفودك فيه بالامادة واويا  
تسدله الجوز اعقد نظامها . لتخدم فيه كي ينال المعاليا  
ددونك من بحر الميان جوامرا . كرم من فماتسرين الاغاليا  
وطارت فيها وصف كل غريبة . فاعجرت من ياتي ومن كان تاشيا  
143 فبادرت الانصاره عن كلاله . تراشجلال استخف الرواسيا  
بامداحه الكتاب مفصلا . برقله في الدر من كان تاليا  
لقد عرف الاسلام مما احدثه . مكارم انصارية وايا ديا  
146 عليك سلام الله فاسلم محمدا . تحدد اعياد ابي اعاديا  
ثم قال — ومن ذلك ايضا فيما اعتمدنا به نحن واخوانا المتولي الامر بعد  
مولانا الوالد رحمه الله تعالى على الجميع من تلك الصنابع وهي جامعة لهم الاوسا

ورعينته بسياسة دارت على / محتطة دور السوان معصم  
 كم ليلة فذبت فيها ساهرا / تهدي الامان الى العيون النور  
 باظهار اللطاف وهي خفية / وهمب زبح النصر للمنتقم  
 معه دوزنك التي اثارها / سير الركاب لمجدوا منهم  
 ما بعد يومك في المواسم بعدما / انعت عيد العطر الكرم موسم  
 واقنك اشراق البلاد ليومه / من كل ندب للعلو منتقم  
 صرفوا اليك ركابهم ويتمدوا / من بابك المنتاب خير سيم  
 ونفوا وامنه بدارك رامة / فالكل بين مقرب ومنعم  
 ودت نجوم الافق لو مثلت به / لتفوز فيه برتبة المستخدم  
 والروض محتال عليه سندس / من كل سوي الرقوم ممنم  
 ورياحه سميت بعشر لطيمة / واقاحه سميت بشعر سلم  
 ورياحه مجابب حمة / التي في خلقه ولهم  
 ارسلت سرعان الجبار كاهنا / اشراق طير في التنوفة حور  
 من كل من عطفة بارفت / قد كاد يسب لحة المتوهم  
 طرف اشك الطرف في استنباط / فكانه ظن بصدر مرجم  
 ومسافر في الجو محتسب انه / يرفي الي اوج السماء سام  
 رام استراق السمع وهو مشغ / فاصيب من نصب العمى باسم  
 رحمة من شهب النصال حوصبا / لولا ترضه لها المرجم  
 ومدارة الافلاك المجر كنهها / ابداع كل مهندس ومهندم  
 وبنج المكاتة فركت اهدوب / ليس لي خطبة متره  
 فان اهدوب في حوره تم استركي / ابنت طير ليل في وادي  
 عشم على فتر الشاك منه / فيه مساور دابل اوارقه  
 واليك من صوت العقول عقيمة / وقفت ببابك وقفة المتكرم  
 تزجوا قبلك وهو اكرم سخنة / فاسم به خلقت من متكرم  
 طاروت فيها وصف كل فريسة / فتظنت سارده النيل ينظم  
 ودعوت ارباب البيان اربهم / كم غادر السمل من مندم  
 ما ذاك الا بعض انعمك اللذي / قد علمتنا كيف تشكر المنعم  
 وانشد من ذلك في الصنيع المخصوص بعنا الامير الي عبد الله رحمه الله عليه  
 واطب في وصف دار الملك وغيره لك من سخامة انا موكنا رضى الله عنه  
 سل الافق بالزهر الكواكب خاليا / فاني قد اودعته شرح حاليا  
 رحلت معتل النسيم اما حصة / قطعت بها عمر الزمان اما نيا  
 نيا من راي الارواح وهي ضعيفة / احملها ما يستحق الرواسيا

٥ وساوس كم جدت وجدني الهوي ٥ فعد به القلب المقلب عازيا ٥  
 ٥ ومن يطع للمخاطب في شريعة الهوي ٥ فلا يدان يمضي بصيحا ولا حيا ٥  
 ٥ عدلت بقلبي عن ولاية حليمه ٥ غداة ارتفتني من جابر اللفظ واليا ٥  
 ٥ وما الحب الا نظرة تبعث الهوي ٥ وتغيب ما يعين الطبيعي للذوا ٥  
 ٥ نيا عجا للعين تمنني طليقتة ٥ ويصبح من حواها العلي عانيا ٥  
 ٥ الا في سبيل الله نفس تغيبته ٥ يرضع منها الحب ما كان غاليا ٥  
 ٥ وباريه عمده للثياب قضيتته ٥ واحسنت من دسما الرصال الثياب ٥  
 ٥ خلوت بمن اهواه من غير رقبة ٥ ولكن عفاي لم اكن عنه خاليا ٥  
 ٥ ويوم يمتن الظبا شهيد من ذواجد وصا لا باليا فيه باليا ٥  
 ٥ ولم اصح من خم المخاطب وقد عساه ٥ به الجود ضاح الاسرة ضاحيا ٥  
 ٥ وجر من ذوا الغمامة صار كاه ٥ من البرقة مصقول الصنح عانيا ٥  
 ٥ بقدم فاستبكي جفوني غمسة ملات بهر الدمع منها رادنيا ٥  
 ٥ واكر في ثغرات لورد ٥ دلا والهوي الهوي ما كنت ناسيا ٥  
 ٥ ذراع حفر في القلب مثل كاه ٥ برق الحريم من لوعة الحيا باليا ٥  
 ٥ وليلة بات البدر فيها ضاحي ٥ وبانت عيون الشهب محوي رانيا ٥  
 ٥ كعب بها بين العذير ٥ وبارقه عمود ثغرات بالدر حاليا ٥  
 ٥ رشفت به شهيد الرضاب سلاقة ٥ وقبليت في ما النعيم الاقاجيا ٥  
 ٥ فيلورد ذاك الشفر رويت علقه ٥ وياجر انفا سي ادبت قواديا ٥  
 ٥ وبعضة حسن للشباب نضرة ٥ بجهت بعفن البان فيها الحيا ٥  
 ٥ وبت اسقي وردة الخداد معجبه ٥ ناصح فيها من حوسر اللوح ذابيا ٥  
 ٥ رذات بطن الاقار ٥ وهله ٥ فاللقد رذات البارات واليا ٥  
 ٥ جناب ذاك الدماء واطلاله ٥ اذ اعلى برع الطال الجوزيا ٥  
 ٥ دقا لبال في الشباب نمتتاه ٥ وقضت بالانه اسست لباليا ٥  
 ٥ ويا واد يارنت علي طدا لحد ٥ وعن ندمير او وصل قدست واليا ٥  
 ٥ رميني بيوت السر يد فيه راعاه ٥ رسمت بلبودي انذار الراميا ٥  
 ٥ فلو لا انصفاي بالامام محمد ٥ لما كنت من فتك المخاطب اجيا ٥  
 ٥ فقل الذي يبني علي الحسن شعره ٥ عليه مع الاحسان ما لنت باليا ٥  
 ٥ فكم من مشكاة في الهوي قدر فلتهاه ٥ ورفعتها بالمدح اذ جاتاليا ٥  
 ٥ وكم ليلة في مدحه قد مورتاه ٥ ايا هو يقدر العلم فيها الدور رابا ٥  
 ٥ ولاخ عمود الصبح مثل انفسابه ٥ رفعت عليه للمدح الميانيا ٥  
 ٥ امام افاء المكرسات زمانه ٥ ومشاطته فوق النجوم العواليا ٥  
 ٥ وجاوز قدر البدر فورا ورفعتاه ٥ ولم يرض الا بانكاد سواليا ٥  
 ٥ هو الشمس بثبت في السبيل نغم ٥ وانوارها اموت فويا ولا حيا ٥



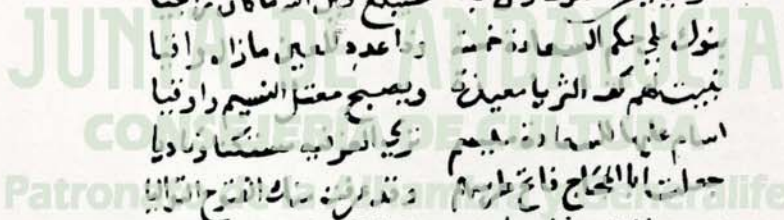
• هو البحر الاحسان بزخر سوجه • ولكنه عذب لمن جا عاقبا •  
 • هو الغيث يهيم بميك الغيث يحبه • يروي بسحب الجود من كان حيا •  
 • سابل لوان الرياض عسنا • لما صار فيها زهرها الغفر ذوبا •  
 • نيا ابن الملوك الصد من الخبز • وذا شرب كالصبح عز مسابيا •  
 • الست الذي تزجوا العفاة نواله • تفجّل حذوة السحب الفواديا •  
 • الست الذي تمشي البعاة مباله • تنزل عليها الصعاب العواديا •  
 • وهديك هما ضلت السهب قصدها • تولته في جنح الدجسة هاديا •  
 • وعزك اسقى من حسانك في الوعا • وان كان مصقول الفرار من حيا •  
 • نكم قادم في انه بين بكسر ريه • قدحت له رند الحفيظة واديا •  
 • وبارحة الاحسام وعمره • يقين في ليل الخطوب الواجيا •  
 • فلولاك بائس لم يسب • سهيل جهاد كان من قتل خا نيا •  
 • ولولاك لم يرفع سما عجا حة • تعلم بها بعض الفصول واديا •  
 • ولولاك لم تهمل عضون من القني • وكانت الى ورد الدما صوا ديا •  
 • تاثر فيها النمل بعد اموزرا • واجني قطان الفتح عصا •  
 • ومهما عدا سفاح سيفك عاموا • يغادر وجه الارض الدم كاسيا •  
 • تقني ابع من فوق السموات انه • علي من ابي الاسلام لا ورتيا •  
 • فكم موقل الكفر صحت اهله • يجيش اعاد الصبح اظلم واحيا •  
 • رقت اليه والسيف مشيعة • وقد بلغت نيم النفوس الترقيا •  
 • ففتحت موقاه المستنع عنوة • وبان به التوحيد بعلوانا ديا •  
 • وان تراه بالبحر اسي سلا • وغمر به بالذرة السج حاجيا •  
 • بجارب لم تحل بال واما • ظرا لها عزة عجي ساهيا •  
 • فمذاق السنداد الدهر كل عجيته • بها من بال الا بال اني ابا ليا •  
 • وسك بوجه الناس كل عريته • محط على صفع الرنان الاماليا •  
 • ولقد سبناك الجرميل ناسه • بغوث علي حكم السعود المانيا •  
 • فكم نيه للمباصر من مستنك • تجده به نفس الخليم الامانيا •  
 • وكفره النجوم الزهر لو ثبتت به • ولم تك في افق السما حواريا •  
 • ولو سطلت في سابقه وسابقت • التي خدمتك تزصيك من الجواريا •  
 • به البهو تدحاز البها وقد عدا • به القمر افاق السما مابها •  
 • وكم حله جللته عليها من • الوشي تمشي السابريك اليمانيا •  
 • وكم من قسي ذراه ترفعت • علي عمدا بالنور بان خوا ليا •  
 • فتحمسها الافلاك دارت قسيها • نظار عمود الصبح اذ بان با ديا •  
 • سواريه قد جات بكل عريته • رطارت بها الامثال بحر جواريا •  
 • به المرمر المجلو قد شفت نوره • يجلو من الظلما ما كان واجيا •

اذا ما افاضت بالشعاع تخالها علي عظم الاحرام منها اليب  
 به البحر دفاع العباب تخاله اذا ما انكروني وقد النسيم مباريا  
 اذا ما جلست ايدي الميامن سحر ارتداد روعا اكسبتنا الا ياريا  
 وراقت في البحر طوع عنانها تراجم الحان الفيان المغانيا  
 74 اذا ما علت في الجونم تحدرت تحلي عرفض المجانف السواجيا  
 75 بدر بلبين مسال بين جواهر عدا شلهما في الحسن ابيض منها  
 76 فتشابه جار المعيون بحامد فلم ادرا يا منها كان جاريا  
 فان شئت تشبيها له من حقيقة نصيب بها الرحي وبوكت اريا  
 نقل ارتقت منها البحرية منها كما يرقص المولود من كان لاهايا  
 ارتطاباع الجود وهي وليدة ولم ترص في الاحساس الاتعالي  
 سقت ثغرها الرض عذب برود وقامت لتي تروكي الى الدهر ساقيا  
 كان قد رات نهر المحرق ناحيتا وقامت بان تجري اليه السواقيا  
 وقامت نبات الدوح فيه سوايلا رادك وتيلوا بعضهم ساقيا  
 روضح في حجر القرم ترعرعت وشبت تشبت معها في فواديا  
 بها كل صلتف الخدابر سبيل تحيل بم ايدي النسيم مداريا  
 واسرقت جيد الفصن فيما سعة لا نقلدت النوار منه التراقيا  
 اذا ما خلقت در زهر غر وسس بيت لها المنام بالطبر ريا  
 مصارفة التقديس فيها عملها احاز بها التقديس منها كاهيا  
 فان سلات كف النسيم عملها دراهم نور ظل منها مكانيا  
 يملأ حجر الروض حول عصورها دنانير شمس تترك الرض خاليا  
 تنو في انوار الطير كاهيا تحسن ايدي التبارك الله  
 زادها من الخمسة الهيا باء وانما على اسم الامانيا  
 فلانهم ووضا منه انم نيرة واعط ارجا واحلم مجانيا  
 ولم تر اقصا منه اعلي مظاهر ووضح افاقا واصح ناديا  
 77 سحابت من الشمس انفتحتا ورويت منها بالبنان المنفاجيا  
 وفاخت معها بعيد شعورته تبتت به في الخافقين القناها  
 ولما دعوت الناس نحو صنيعة اجابوا لهم من جانب الفوز منيا  
 واموه من اقصى البلاد تقربا وما زال منك السعد يدق لانا  
 واذكرت يوم العرض جودا وضحة بموقف عرض كفت فيه الجاريا  
 جريت به كلال على حال سحبه فاعزست بمناه اصبح جانيا  
 واطلقت من جزل الوفود هوادجا تذكروم النفس من كان ساهايا  
 وحين عدا ايدي بيان للتركيب فلا عروا اجريت فيه المذكيا  
 وطاحه في الجو غير مطالته يرد مداهما الطرف احصر عاريا

ند

تمدلها الجوز كلف منسارع ؛  
 ولا مجبان فانت الشهب بالعلي  
 نيين يدي شواك قامت لخدمة  
 وشاهد الذي يبا بك واقف  
 وقد ارضعت ثدي العمام قبلها  
 فلما ابينت من قارة اصلها  
 وعلدت لقا السمح عيدا وموسما  
 فاصحكت البرق الطلوع خلالها  
 راة نفسها طالت فطنت بها  
 فحقت اليها الزايلت كانها  
 حكمت شبح الخلد الخجل حوله  
 من شمت منها الرينة مدرك  
 ومن منيع في ذراها قد اري  
 كان يردق الجوارت وقدرات  
 فانشات برجا صاعدا متنزلا  
 نظور حالات اتي في ضرورها  
 فحل رجليها وشاح غمرها  
 وما هو الا طير سعد بذرقه  
 اسلاحي يا فخر الملوك ومن به  
 نول بلجكم السمعة حمنة  
 نيت لهم كف الثريا عيذ  
 اسماء عن الالهة حارة فيهم  
 حداث ابا الخجاج فاع طيرهم  
 وحسبك من تم نصر ليهم  
 اقت به من فطرة الدين حسنة  
 وحاوا به ملي العيون وسامة  
 فيا عاذرا ما كان اجرامه  
 وجاتك من نصر القايا كرايم  
 واوتك من ارض الحجاز قسيمة  
 وناداك بالتمويل سلطان طيبة  
 وقام وقد واني فترع محسدا  
 سر موتك الرحمن جزاك بسعيها  
 فوامه لولا سنة نبوي

وميدنوا لها بدر السما مناجيا  
 وان جاوزت منها المد المتناها  
 ومن خدم الاعلى استفاد المعاليا  
 وقد حسد زهر النجوم مكانيا  
 فحجر راجح كن فيه نوا مشيا  
 ارادت الي سرية العمام تقالبا  
 لذاك اغتدت بالرمز تلهي الضوا  
 وابت لا كواس الدراري معاطيا  
 تقوت على رم اللعان المرصيا  
 طيوراي وراطلن تنها ويا  
 عصي الي مشواه يتموي عواليبا  
 ومن طابش في الخو حلق وانبا  
 فابعد في الخو العضا الرافيا  
 بروج قصور شندتمن سوايا  
 يكون رسولا يفتن مداريب  
 ما نزع حلد تستف الغوانيا  
 زجاج اذا ما حل منها الاماليا  
 غدا زجر من اشهد الجمع بازيا  
 سبلع دين انه ما كان راجيا  
 واعده الدين ما زاه اذبا  
 ويصبح معتل النسيم راوقيا  
 زكي السوي سنسنا واديا  
 وقد مررت بك انفتح القاليا  
 مجد الارضي فلا زلت راضيا  
 وجدوت من رسم الهداية مايا  
 يقبل وجرا الارض ازهر باها  
 فمتلك لا يد مجي الاسود الضوا  
 كافتقت ايدي التملر الضوايا  
 تتمم صنع الله لا زال با ديا  
 نيا طيب ما هوك اليك منا  
 لسطانك الاعلى هناك واما  
 اله يوتي في الجزا المساعيا  
 عمدناه ممدبا اليك وهاربا



وعذر من الاعتذار وحكمه ، من الشرع اخبار برفعن عواليها  
 لراعتها بالخبر وهو الموقوف ، تشييب بمبيض القصول العواليها  
 لك الحمد فيه من صنع تعدد ، فثالثه في الخبر غير مثنائيا  
 تشدله الجوزا مقدر نطافها ، لتخدم فيه كي تنال المعاليها  
 وهنبت بالامداح فيه وقد غدا ، وجودك فيه بالاحادة واقيا  
 ودونك من عواليها جواهرها ، كرم فيها يشرب من الاغواليها  
 وطاروت فيها وصف كل غريبتها ، فاجزت من باليت ومن كانا ضيا  
 143 نيا وارت الاضار لاعن كلالته ، تراث جلال يستخف الرواسيا  
 بامداحها الكتاب مفصلا ، يرتله في الذكر من كان تاليا  
 ، لقد عرف الاسلام ما افتقدته ، مكارم انصارية وايديا

146 ، عليك سلام الله فاسم مخلدا ، تحدد اعيادا وتلي اعياديا  
 ثم قال ومن ذلك في العنبر المحقق ، من اجله احسن العزله ولقنا الحسن  
 واخيها ابي العباس وان عمنا ابي عبد الله وصل الله وسعدوهم ولقد ابدع في تشييب  
 وناسبيه ريبط يد الحسن من برامته ونميسه وذلك على اثره عمدة مولانا رحمة  
 الله عليه من سبقت له اذت الي ملكه

ارقت ابرق مثل جنني سامرا ، ينظم من قطر النعام جوهرا  
 ، بيند مرتعد الروض عنده ازهار ، وصبح حكى وجه الخليفة باهرا  
 بحسم من نور الهدى وجسد  
 شفائي مقتل الغسيم اذ انبرا ، واسند عن دمعي الحديث الذي جرا  
 ، وقد تقق الارجامسكا وعبره ، كان الغني بالله في الروض قد سدا

فصبت بها الارواح عاصفة الندى  
 ، فوري مرقاب لي الحسن ذيبا ،  
 ، تيمم الذكرى وبصوا الي الصيا ،  
 ، ربحي جيا د الهري في الصيا ،  
 ولولا ان نور ما اذاني ، في عمي العبدية فاقندني

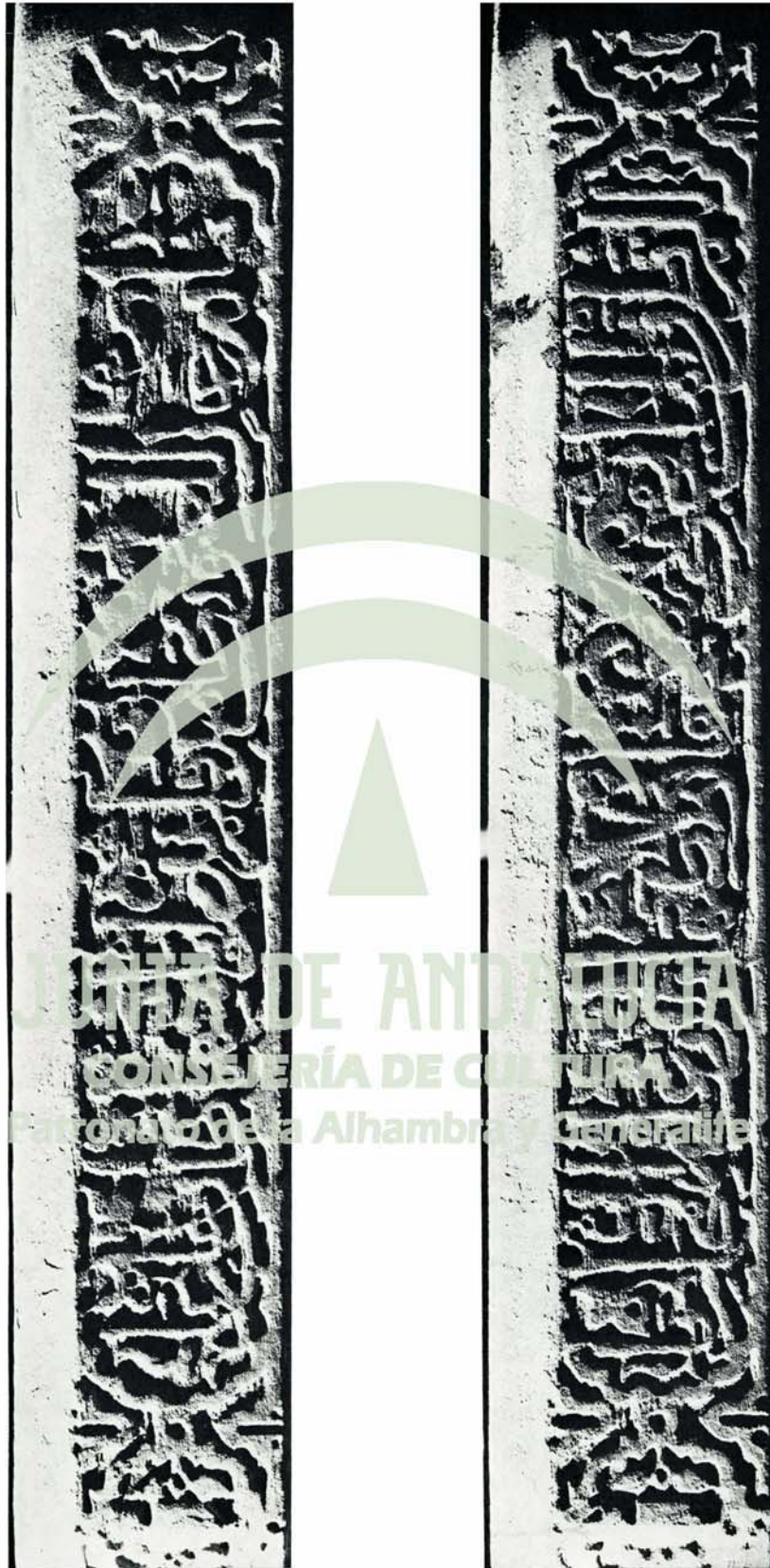
اليك امير المسلمين شكايته ،  
 ، جني الحسن فيها للقلوب جنانية ،  
 ، واعظم فيها بالعيون شكايته ،  
 واطلع في ليل من الشعراية ، كما جيلد بالصباح قد ارتدا  
 ، همديك تمدى التبرات وتمتدي ،  
 ، وانوارها جردوكي يمينك تجدي ،  
 ، وعدلك للاملاك اوضع مرشد ،  
 باناره في مشكل الامر قددي ، كما بالسدان لجمال قد غدا



Poema de la fuente: versos I y II (Foto: Oronoz)



Poema de la fuente: versos III y IV (Foto: *Ornoz*)

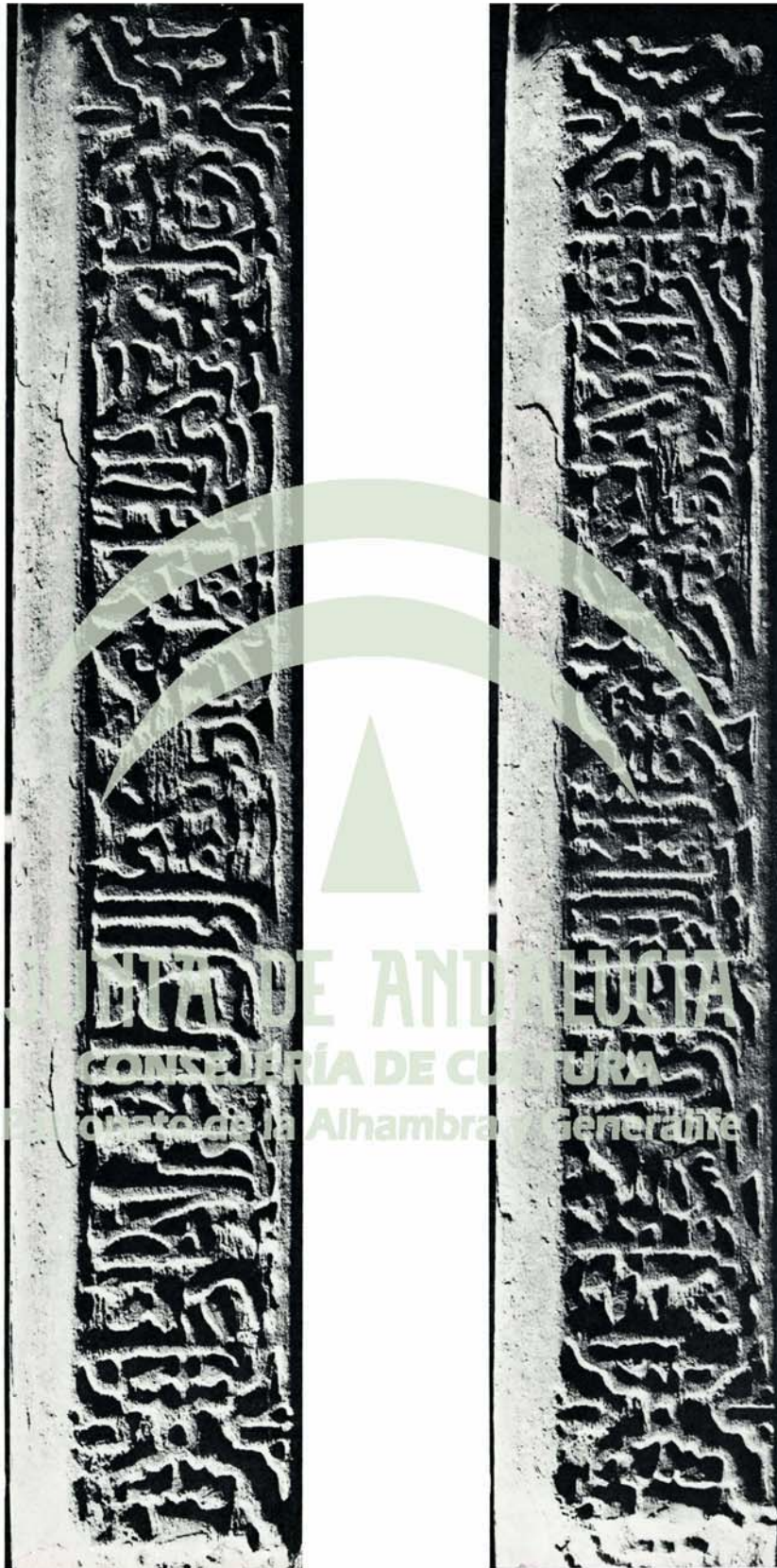


Poema de la fuente: versos V y VI (Foto: *Ornoz*)



Poema de la fuente: versos VII y VIII (Foto: *Ornoz*)





Poema de la fuente: versos IX y X (Foto: *Ornoz*)



Poema de la fuente: versos XI y XII (Foto: *Ornoz*)

لباري بر اعلى الامام محمد معاني رانت بالحمد والثناء  
 ولا هزل الروضه به بر اربع ابي الثمان يلعب لها الحسن فلما  
 وتحوته من لؤلؤ وشبه لؤلؤها تحلى برفق الجمان النوا حيا  
 برور لحن متال بر جوانه عن امثله في الحسن اربعه صا  
 نسا به جار للعيون جلابيد قائم نورا انا منى مملون جار  
 الع تران الملاء محي لعمقه والله تدون عليه العجا  
 كمننا حيا في البرج جيبه وسير العن اذ خاق واشيا  
 من جيبه اذ حيا من جيبه اذ حيا من جيبه اذ حيا من جيبه  
 وفراشت دها الخليفة اذ غلظت هير اسماء الجمان  
 د انزاري اذ سادوه زواجر عن اذ الحيا ان زكور عواد  
 ويا وار اذ نوار اذ كلاله تران جلاله لا يستغف الروا  
 والروح الرجوع من اخرو عاكي سلاغ الله فايد ابر  
 ابر ابر ابر ابر ابر ابر ابر ابر ابر ابر ابر ابر ابر ابر

مخونه  
 الجمان  
 الجمادة حبة نقل  
 من البضة كالليرة  
 جمع الجمان  
 صبحها  
 صبح الشوق فاحيته  
 وصبغ الاسنان جنبه  
 ومع الجبل صبغها  
 غلظت  
 للفرق تغير الزوج  
 وفرغوا يغفرو عروا  
 والروح الرجوع من اخرو عاكي  
 وهو المشي لشي  
 El uno y el otro  
 voluer.

Versione confusiva.

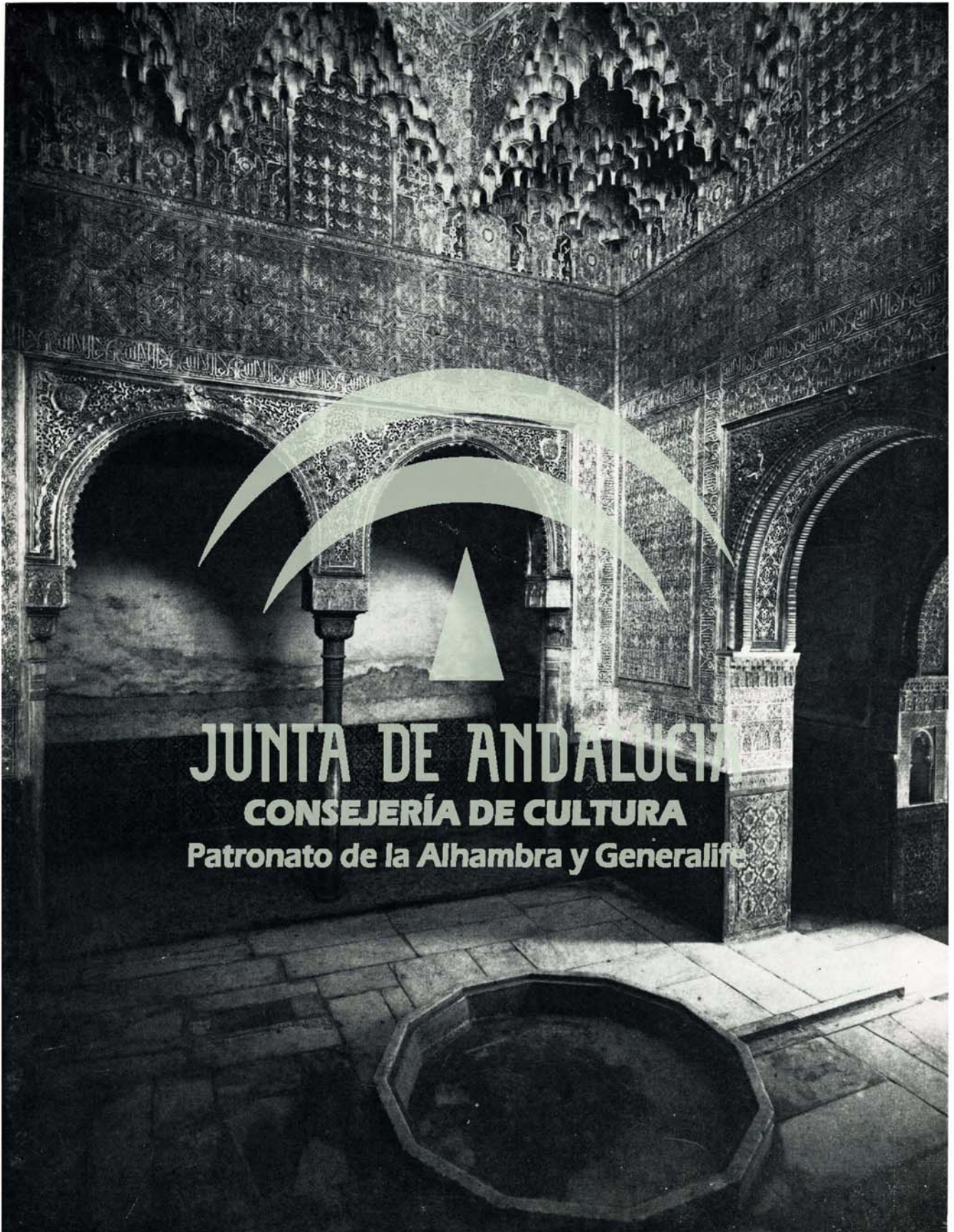
Bendito sea aquel que es el autor de esta obra  
 como en esta vida en riquezas que Dios no permite que en la her  
 mosura sea otra tal de las cuales es esta hechura de  
 cosas de ceptan de curre las cosas de curre de venales  
 va y les del blanco a ofaz que cae sobre ellos en el mundo de la vida.

روا بق  
 الترتيب لا تتغير  
 والترتيب المتغير  
 التي يتغير القلة و  
 العاين  
 كلاله  
 الخلل القبان والعتز

قال في وصفه  
 من  
 والنار  
 النور  
 يراد  
 كلاله  
 يراد  
 فون  
 نواع  
 هو  
 في  
 هو  
 والوالد  
 احد  
 ليرحم  
 في  
 ج  
 وهو  
 ان  
 يقهر  
 س  
 بقر  
 اله  
 و

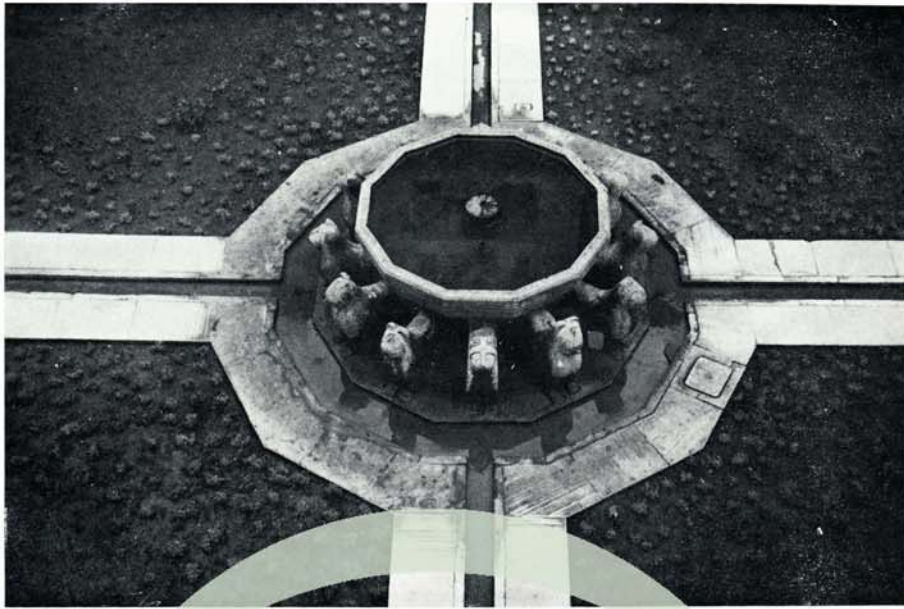
que ansi mesmo parece q se deite sobre las Claras Calbissi  
 mas piemi de maños q con ni blandura Et tu se parece a  
 La Vista q con ello se derma la piedra dura E no se siente de  
 qual es ellior q ansi se derma se Pues no ves como el  
 agua corre al derredor della Esore ella ay otros profusios En  
 semejanca de un apasionado amante q se sus sos echa la  
 jemas q por temor de su emulo dissimulando su afeto se lo  
 vuelbe a pagar Es bien la queremos comparar no es sapi  
 La desta fuente sino una boca blanguissima de la qual  
 salen profusios de manenimiento de los leones En seme  
 Janca de la liberal mano de yucif q reparte a los leones de  
 Samiucia sus Tesoros Pues tu q aqui ves los leones q  
 estan en guarda a los quales el no tener vida Es ha qe  
 no Excarar su fuzia Portanto o heredero de la sangre  
 de los denace a siervo como es Jan. or genita En  
 La heredad averse E Poacio con q años grandes reyes  
 tendreis En menos La salud sea con vos perpetuam  
 con triumpho E Victoria de Tus Enemigos

وَإِنْ أَخْرَجَ الْعَبْدَ الْعَلِيِّ الْقَلْبِيَّةِ الرَّابِعَةَ  
 لَشَعْرٍ يَرِي بِرَجْمِ جَهَنَّمَ وَالْأَنْبِيَاءِ بِتَحْمِيلِ



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

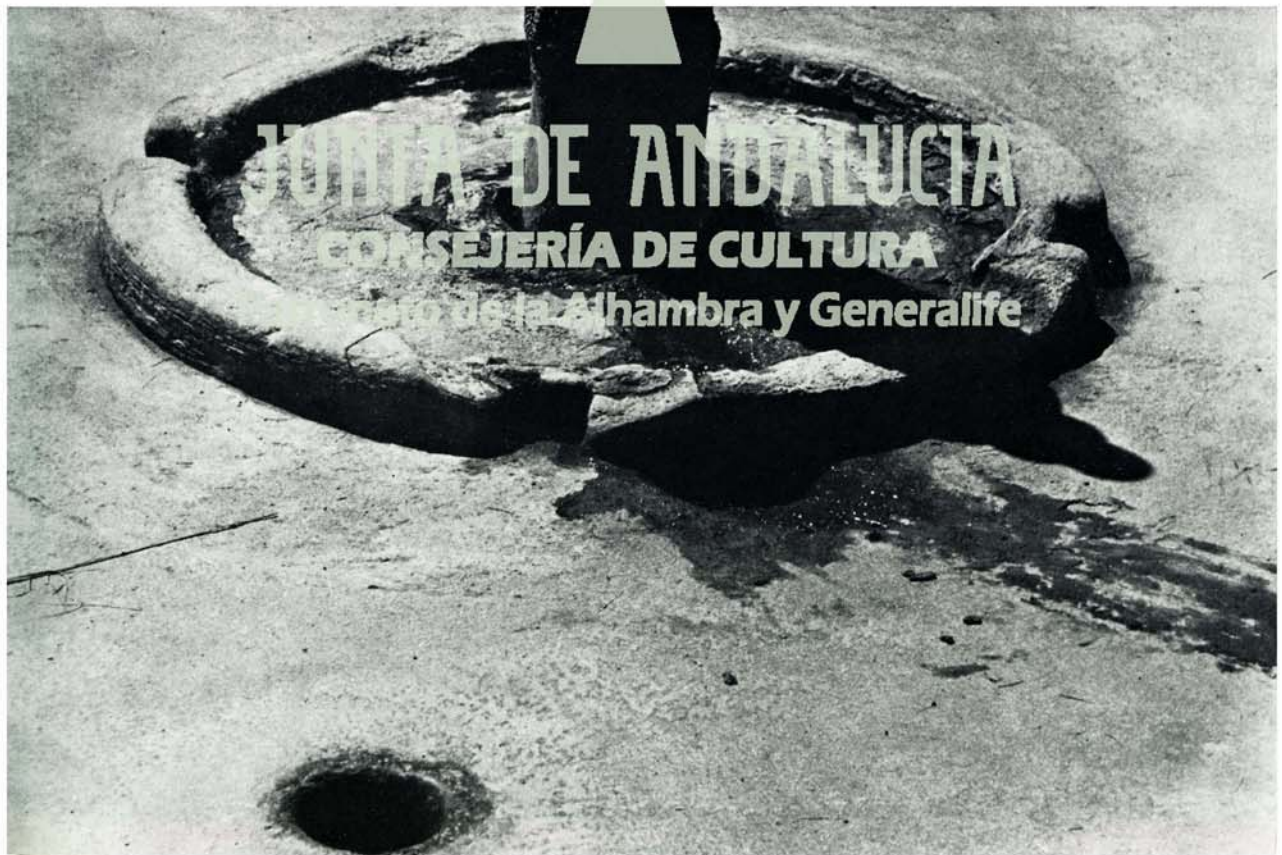
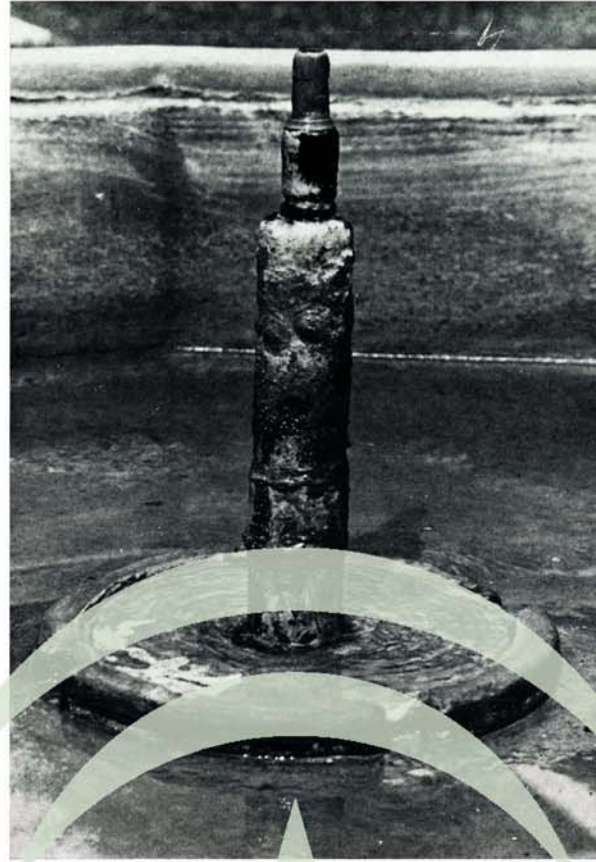
Fuente de los Abencerrajes (Foto: *Loyola*)



Vista de la fuente con y sin el cilindro del surtidor (Foto: J. García Granados)

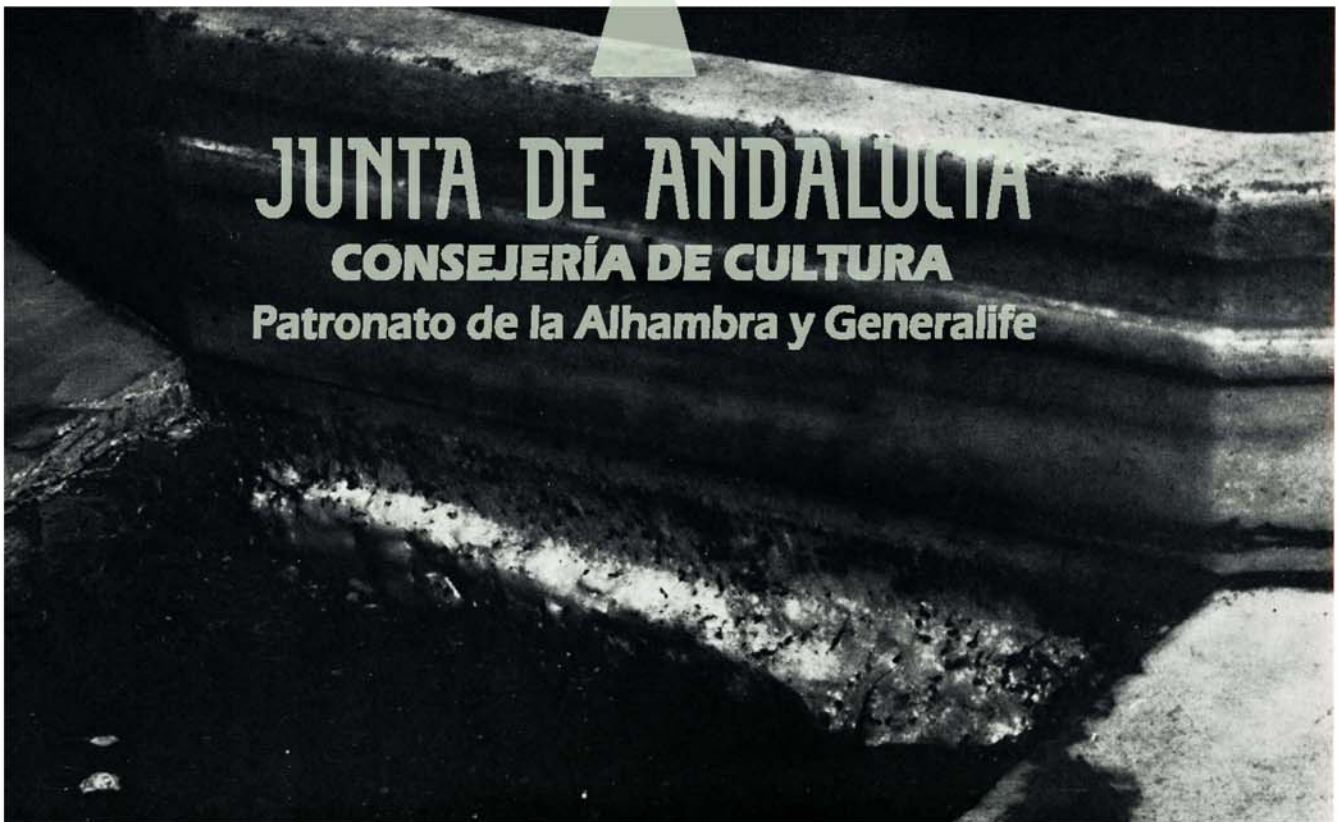
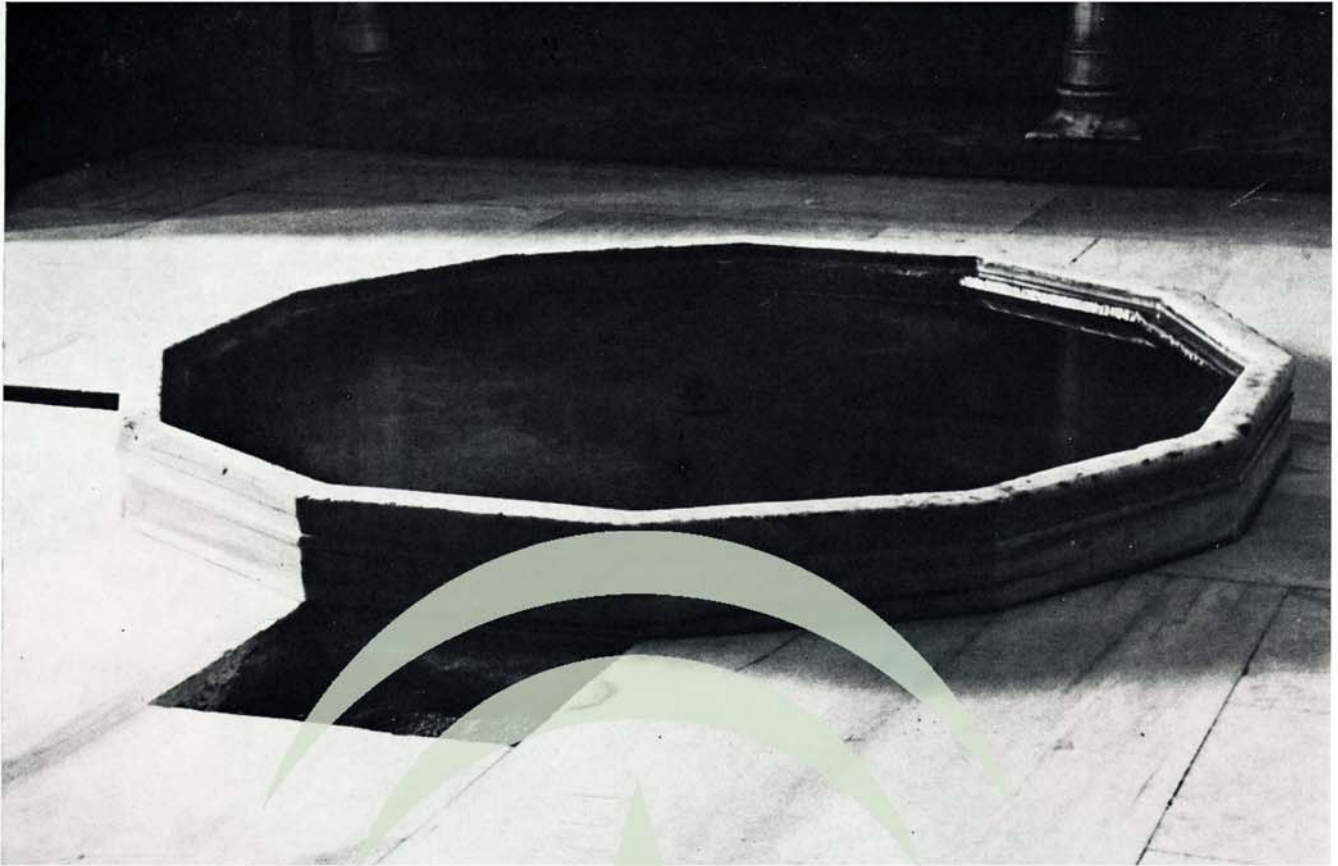


a) Cilindro del surtidor; b) Interior del cilindro (Foto: J. García Granados)



a) Arandelas para ajuste del cilindro; b) Conducto original de desagüe (Foto: *J. García Granados*)





a y b) Fuente de la sala de Abencerrajes: prospección (Foto: *J. García Granados*)