



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

LOS POEMAS DE LAS TACAS DEL ARCO DE ACCESO A LA SALA DE LA BARCA

POR

DARÍO CABANELAS, OFM.

Y

ANTONIO FERNÁNDEZ-PUERTAS

ESQUEMA

INTRODUCCION

I.—DESCRIPCION GENERAL

- A) Análisis del trazado del arco
- B) Las albanegas
- C) El alfiz
 - a) Diseño geométrico de los ángulos y cartelas del alfiz
 - b) Flora de las composiciones del lazo del alfiz y de las cenefillas

II.—LOS POEMAS

- A) Texto árabe y versiones
 - a) Taca derecha
 - b) Taca izquierda
- B) Composición epigráfica
 - a) Características generales
 - b) Alifato
- C) Decoración floral y policromía

III.—REVESTIMIENTO DEL ALICATADO

- A) Trazado del lazo
- B) Color de los zafates

IV.—CONCLUSIONES

- 1.—El soberano, los poemas y su autor
- 2.—Trazado y decoración geométrica de la taca
- 3.—La ornamentación epigráfica y floral
- 4.—La policromía

INTRODUCCION

DE acuerdo con el planteamiento ya formulado en nuestros anteriores trabajos sobre las *Inscripciones poéticas del Partal y de la fachada de Comares*, las *Inscripciones poéticas del Generalife* y *El poema de la fuente de los Leones*¹, vamos a estudiar aquí los dos breves poemas esculpidos en las tacas situadas en el intradós del arco de acceso a la sala de la Barca desde la galería N. del patio de Comares, analizando con todo detalle los diversos elementos que contribuyen a su perfección y armonía, como el epigráfico, el filológico-literario, el lazo, la decoración floral, el trazado proporcional, los restos de su primitiva policromía en las losas marmóreas de sus frentes, el alicatado y su probable sentido alegórico, etc. (figs. 1, 2).

Estos minuciosos trabajos en los que se intenta alcanzar la mayor profundidad, tienen por objeto poder ir cada vez adentrándonos más en la estética del arte nazari, en su mundo literario, en el uso de esa área del palacio, si las crónicas o el texto poético epigrafiado lo permite; es decir, en el pensamiento creativo-artístico, en la vida y uso del palacio, en el sentido religioso-alegórico de su ideología creadora y en las innovaciones realizadas paso a paso por los artistas nazaries.

Conviene observar que las tacas del Partal, pórtico NO. del patio de la Acequia del Generalife, salón de Comares, alcobas del patio de Comares, palacio de *dār al-Ḥurra*, etc., y casas moriscas, se tallaron en yeso. Sin embargo, éstas que estudiamos son de mármol en su frente y de época de *Muḥammad V*, mientras que la del baño del palacio de Comares es toda ella de mármol y obra de *Yūsuf I*, anterior unos veinte años a las aquí estudiadas y de una labra y un arte mucho más exquisito, como se verá en un próximo trabajo.

Probablemente, el procedimiento para labrar las dos losas de mármol de los frentes de las tacas fue dibujar primero sobre ellas el trazado geométrico y el relleno floral fuera de las cartelas; luego el calígrafo distribuyó y escribió un poema en cada una de las losas; seguidamente el artista volvió sobre ambas piezas y dibujó una trama floral continua como fondo de la composición epigráfica. Hecho esto, un maestro tallista y un oficial labraron las tacas derecha e izquierda, respectivamente, viéndose la mano del maestro mucho más diestra y firme en la ejecución de los detalles, lo que pasa desapercibido a simple vista. Por último, se policromaron y colocaron en su sitio.

¹ Aparecidos, sucesivamente, en *CUADERNOS DE LA ALHAMBRA*, 10-11 (1974-1975), pp. 117-199; 14 (1978), 3-86 y 15-17 (1979-1981), 3-88.

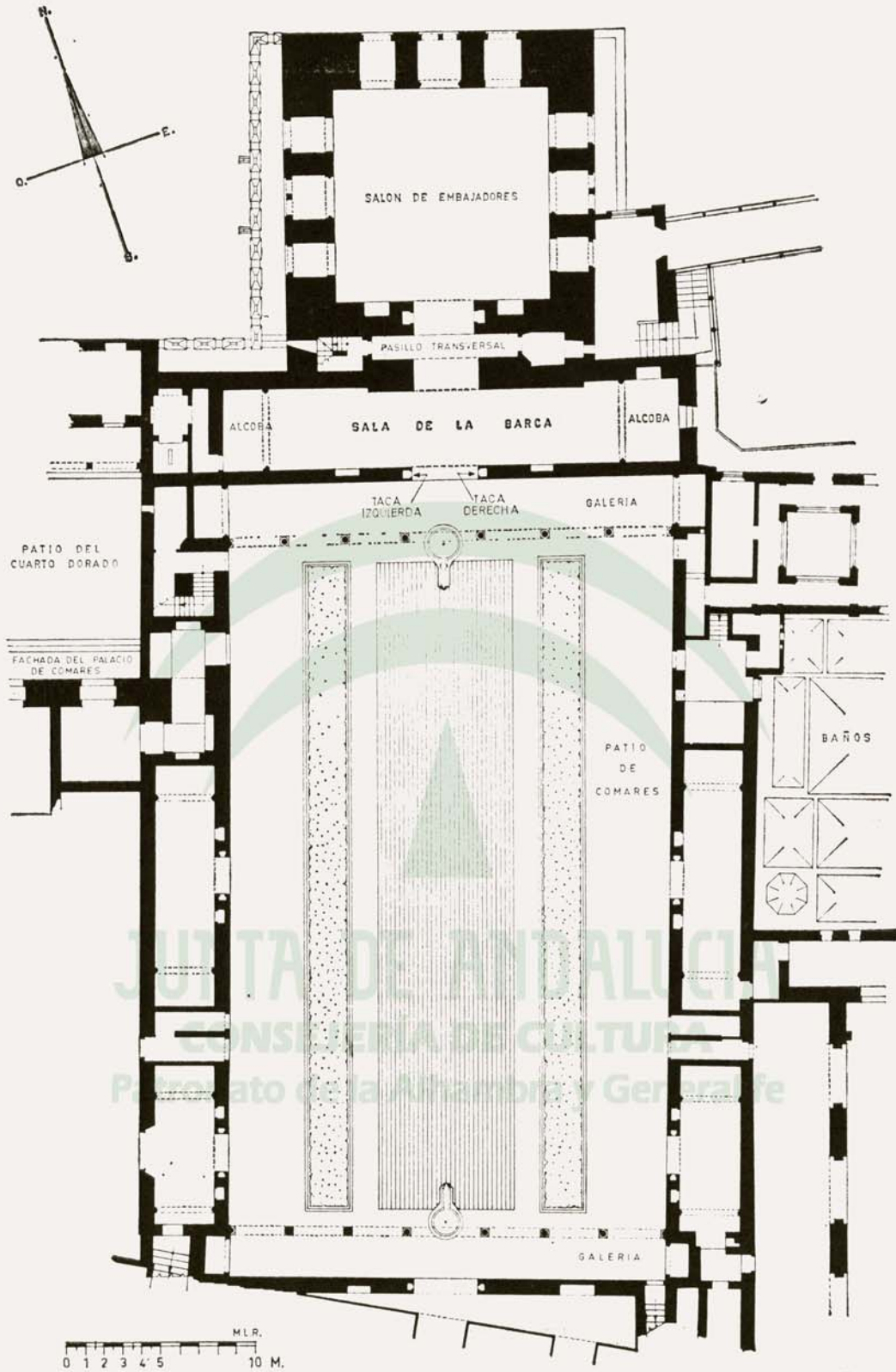


Fig. 1.—Planta parcial actual del alcázar del palacio de Comares

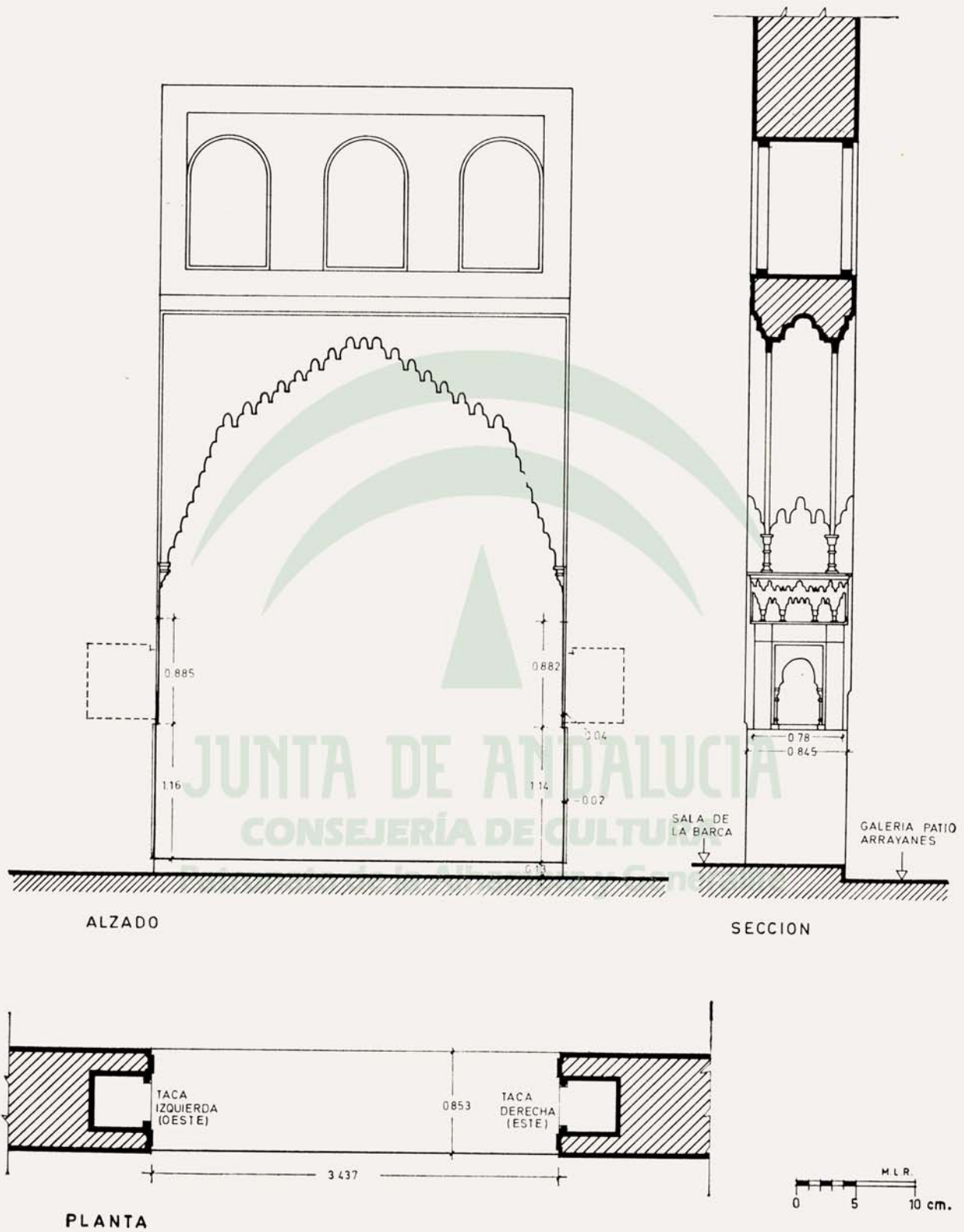


Fig. 2.—Alzado, sección y planta del arco que da acceso a la sala de la Barca desde la galería N. del patio de Arrayanes. Situación de las tacas

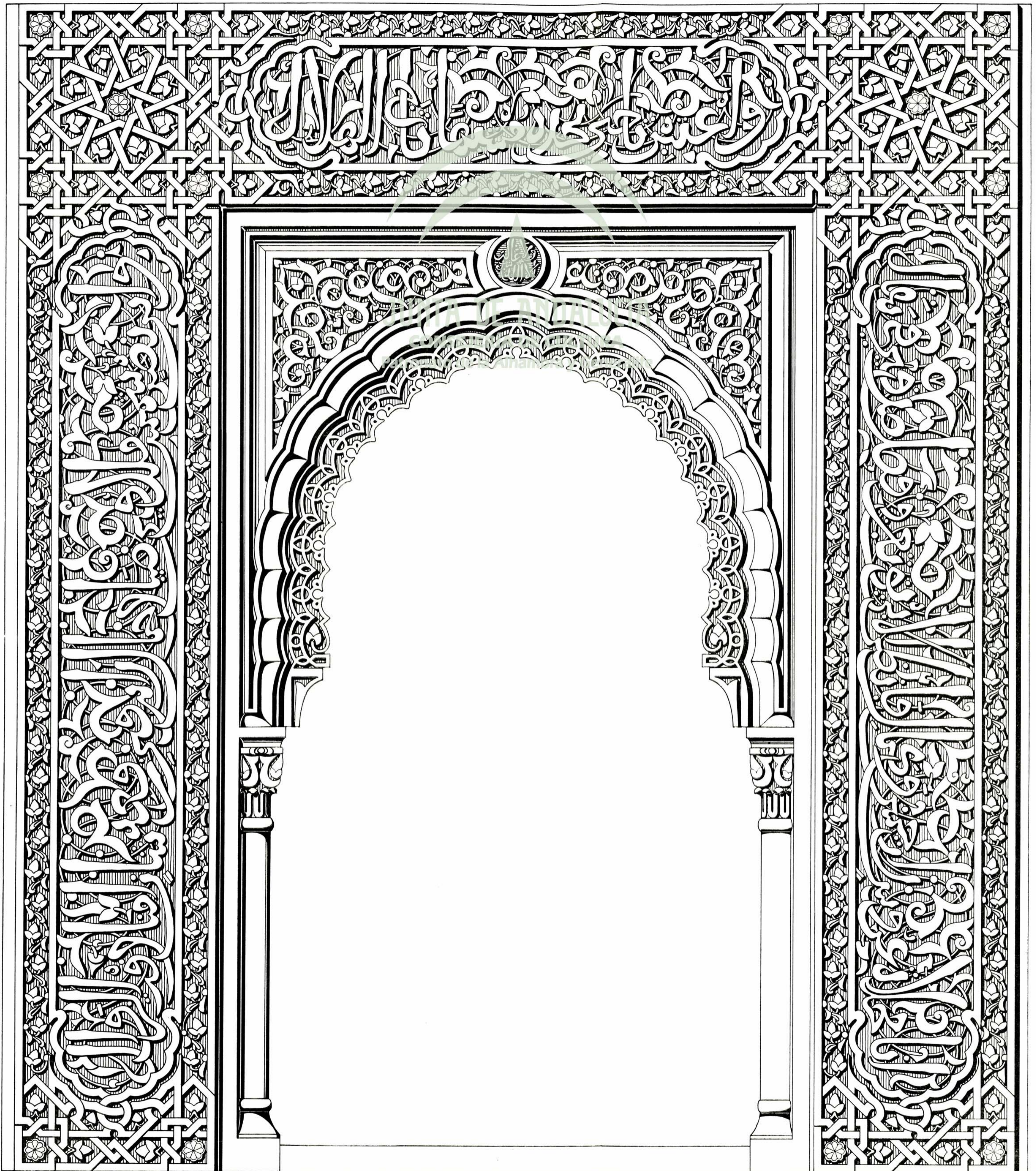


Fig. 3.—Taca derecha; dibujo general de su frente

I.—DESCRIPCION GENERAL

Las jambas del intradós del arco recubren la parte correspondiente a su zócalo con sendas losas de mármol blanco vetado de Macael de buena calidad, de 84'5 cms. de ancho por 1'14 m. de altura desde el umbral del escalón de mármol en el lado derecho, mientras que en el izquierdo la anclura es la misma y el alto de la losa es de 1'16 m.; el grosor de cada una de las jambas es de 2 cms. La rasante de la galería N. del patio de Comares tiene su pavimento inclinado hacia la alberca, según tradición arquitectónica romana (figs. 1 y 2). El mencionado escalón de mármol que salva la distinta rasante entre la galería y la sala de la Barca es de una sola pieza de mármol igualmente blanco y de análoga procedencia a las jambas, abarcando su huella el ancho de las jambas del arco, o, lo que es lo mismo, del muro, con 85'3 cms.; su longitud es igual a la amplitud del arco, 3'437 m., y su grosor aparente es el de su peralte, 13 cms. Se ha de observar que en el palacio de Comares los umbrales de los arcos, puertas y vanos suelen estar ocupados por losas únicas de mármol blanco de Macael con la amplitud de jambas; o bien de mochetas, según los casos. En la sucesión ascendente de salas separadas por escalones, que van subiendo desde la fachada del palacio de Comares hasta alcanzar el arco de ingreso al salón del Trono, siempre sucede lo indicado más arriba, siendo la rasante del pavimento de dicho salón la más elevada de todo el palacio con un sentido simbólico².

Sobre el zócalo de jambas de mármol se encuentra a cada lado una taca, o nicho³, practicada en el grosor del muro; como ambas son análogas, hemos tomado como modelo para los dibujos generales la situada a la derecha (figs. 2, 3), con su planta y alzado interior (figs. 2, 3, 5-7); no se ha hecho así con la taca izquierda (fig. 3), de la que se ha dibujado el alzado de su frente completo, el de la composición epigráfica y los de la flora y diagrama de tallos, así como su correspondientes desgloses epigráfico y floral.

Ambos nichos de las tacas están recubiertos de alicatado, rematado por friso

² Quizá debido a esta progresiva elevación intencionada en la rasante de los pavimentos de las sucesivas dependencias se encuentre el origen de la denominación del palacio de Comares, como se sospecha justificadamente en el estudio de la policromía original de la Armadura del salón del Trono, ya prácticamente acabado por uno de nosotros.

³ Darío Cabanelas Rodríguez, *ofm.*, *La antigua policromía del techo de Comares*, en "Al-Andalus", XXXV (1970), pp. 423-451; trabajo publicado con ligeros retoques en esta REVISTA, 8 (1972), pp. 3-29, en especial las 27-29, notas 18-20 y 22.

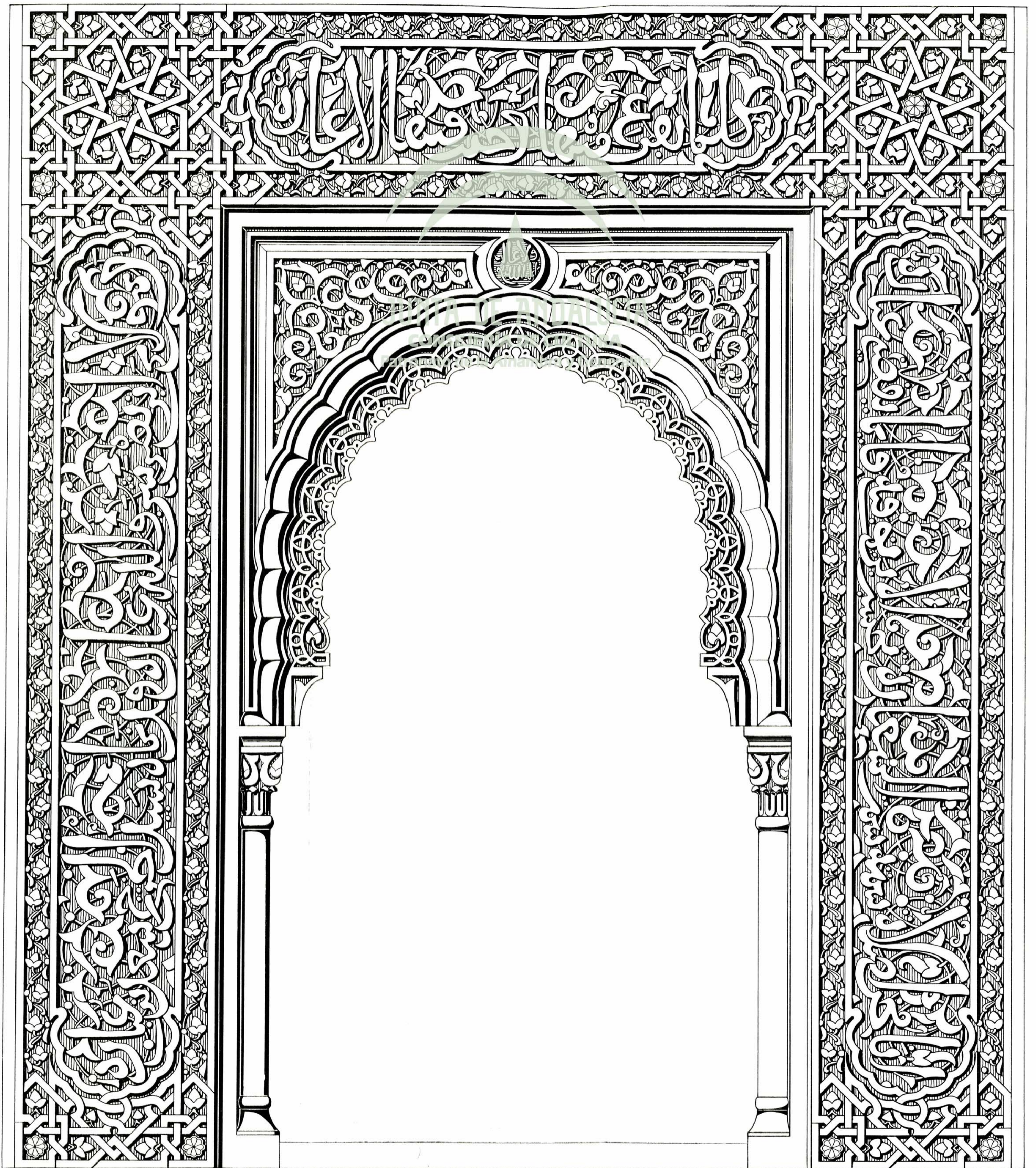
⁴ Este vocablo árabe, *طاقة*, ha dado en español, aparte del utilizado, el diminutivo taquilla o ventanita. Sobre el origen de este tipo de nicho ornamental tratara en otro trabajo uno de nosotros.

de almenas entre verduguillos, suelo de mármol formado por dos piezas, una cuadrangular y la otra una tira al fondo del hueco, cubriendo el nicho una plancha de madera lisa, que posiblemente estuvo recubierta por una capa de yeso, ya que no guarda resto alguno de policromía en ambas tacas. El frente de los nichos de las tacas presenta un pequeño arco peraltado de herradura angrelado y apuntado que finge descansar en columnas adosadas; en la clave queda un círculo epigráfico con el lema dinástico escrito en dos renglones, *ولا غالب الا الله*, “Sólo Dios es vencedor”, estando uno labrado en caracteres más finos y caligráficos que el otro. Este círculo separa las albanegas cuyo lado interno es lobulado. Conviene advertir que ambas tacas están partidas por las claves de sus arcos a causa de los movimientos sísmicos que sufre Granada, lo que acaece también con todo dintel monolítico; pocas son las excepciones a esta regla.

Forma el primer alfiz del arco de cada taca una moldura plana y lisa, hoy sin color, de 1'3 cms., que vuelve a modo de plinto por debajo de las basas; este primer alfiz, así como el arco que encuadra, está remetido ortogonalmente con respecto al segundo gran alfiz que enmarca toda la composición y está formado por tres cartelas rectangulares con los extremos lobulados, conteniendo los versos epigrafiados del poema sobre una trama floral continua, situada en segundo plano y rellenando los huecos que dejan los caracteres. Este gran alfiz lleva en los ángulos de entronque de las tres cartelas rectangulares una composición de lazo de ocho —cuyo trazado estudiaremos más adelante—, parte del cual aparece en el arranque de las cartelas verticales. Las cartelas están delimitadas longitudinalmente por unas estrechas cenefillas con decorado floral reiterativo en ristra; también las estrellas y los zafates de las composiciones de lazo ofrecen cuencos agallonados y pimientos como relleno.

Coronan los frentes marmóreos de las tacas sendas cornisas de mocárabe, que no estudiamos en este trabajo. Este esquema de nicho con arco encuadrado por alfices y rematado por friso de pequeños arcos, que sirven de base a la cornisa de mocárabes, es el mismo de una fachada de *mihrāb* en miniatura, como ya hemos dicho en otros lugares⁵. Así lo demuestran los tres primeros versos del poema de la taca izquierda, o el poema de la taca derecha albergada en el intradós del arco que da ingreso al salón de Comares, próximo estudio monográfico en el que ya estamos trabajando. De esto podemos deducir lo reiterativo de los esquemas archi-

⁵ Antonio Fernández-Puertas, *La Fachada del Palacio de Comares. Situación, Función y Génesis. The Facade of the Palace of Comares. Location, Function and Origins*. I (Granada, 1980), pp. 42-151, en especial las pp. 57-59 y 150-151; D. Cabanelas y A. Fernández-Puertas, *Las inscripciones poéticas del Generalife*, p. 43, notas 63, 65, láms. X-XII.



M.L.R.
0 1 2 3 4 5 10 CM.

Fig. 4.—Taca izquierda: dibujo general de su frente

tectónicos programados y su aplicación a la ornamentación, testimoniándonos las inscripciones que tanto el poeta como el artista tenían esta idea en su mente.

Sobre las cornisas de mocárabe de las tacas del arco de acceso a la sala de la Barca apoyan un par de pequeñas columnitas en las que finge apearse el intradós del arco de mocárabe y sus trasdoses hacia la galería del patio de Comares y la sala de la Barca.

A) ANÁLISIS DEL TRAZADO DEL ARCO

Las losas de mármol rectangulares de los frentes de las tacas tienen unas medidas aproximadas: la de la derecha 88'2 cms. de alto por 78 cms. de ancho, mientras la de la izquierda 88'5 cms. de alto por 78'5 cms. de ancho, siendo el grosor de ambas de 4 cms. (fig. 8). El artista, para iniciar su labra, ha dividido el ancho en cinco partes iguales (fig. 9) y ha tomado una de ellas como lado de un cuadrado, obteniendo cinco en el ancho por seis de alto, aunque a la fila de base le faltan, para que los cuadrados sean perfectos, 2'5 cms. de altura, lo que se ha indicado por los puntos suspensivos de la figura 10, núms. 3 y 4; esta carencia habrá que tenerla en cuenta a la hora del trazado del arco.

Seguidamente el artista ha tomado como ancho del alízar de las cartelas epigráficas con cenefas la parte extrema de cada lado, dejando para el vano del arco y sus columnas adosadas las tres partes centrales (fig. 10, n° 4); a continuación, cada uno de los cinco cuadrados del ancho de la base de la losa los ha dividido en tres, obteniendo un total de quince partes (fig. 11, núm. 5). Tras esto, ha colocado en el eje vertical de la composición doce de dichas partes y ha trazado y dimensionado proporcionalmente todo el arco (fig. 11, n° 6); a la basa le ha dado una parte de ancho por otra de alto; al fuste le ha proporcionado cuatro partes sobre la de la basa, llegando a la quinta; de la quinta a la sexta la ha ocupado el capitel; de esta hasta la parte séptima y media la repartió entre el cimacio y la imposta; otra parte y media —desde la séptima y media hasta la novena— es la altura del peralte del arco, estableciendo en la novena la línea de los dos centros del arco desde los que se han trazado sus respectivas ramas; desde la parte novena a la doce se han diseñado las ramas curvas del arco, cuya clave se encuentra en la cima de la parte doce.

En la figura 12, n° 7, se ven señaladas las alturas de basa, fuste, capitel, imposta y cimacios, así como el peralte del arco en cuya línea el arco tiene una luz de cinco partes y media; también se encuentra indicado el punto de clave. Sabiendo la altura de la clave y el ancho del arco en el punto donde inicia su curva-

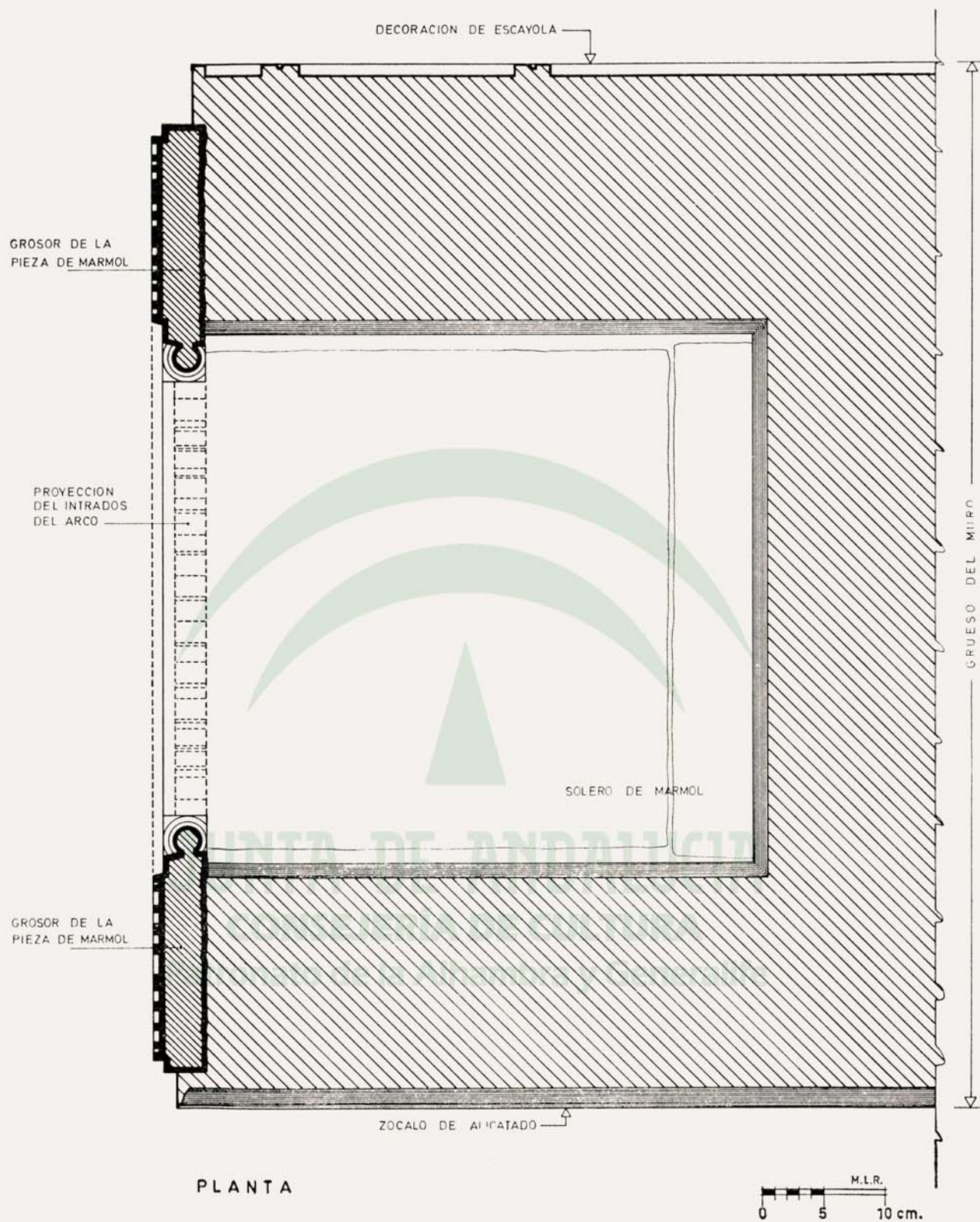
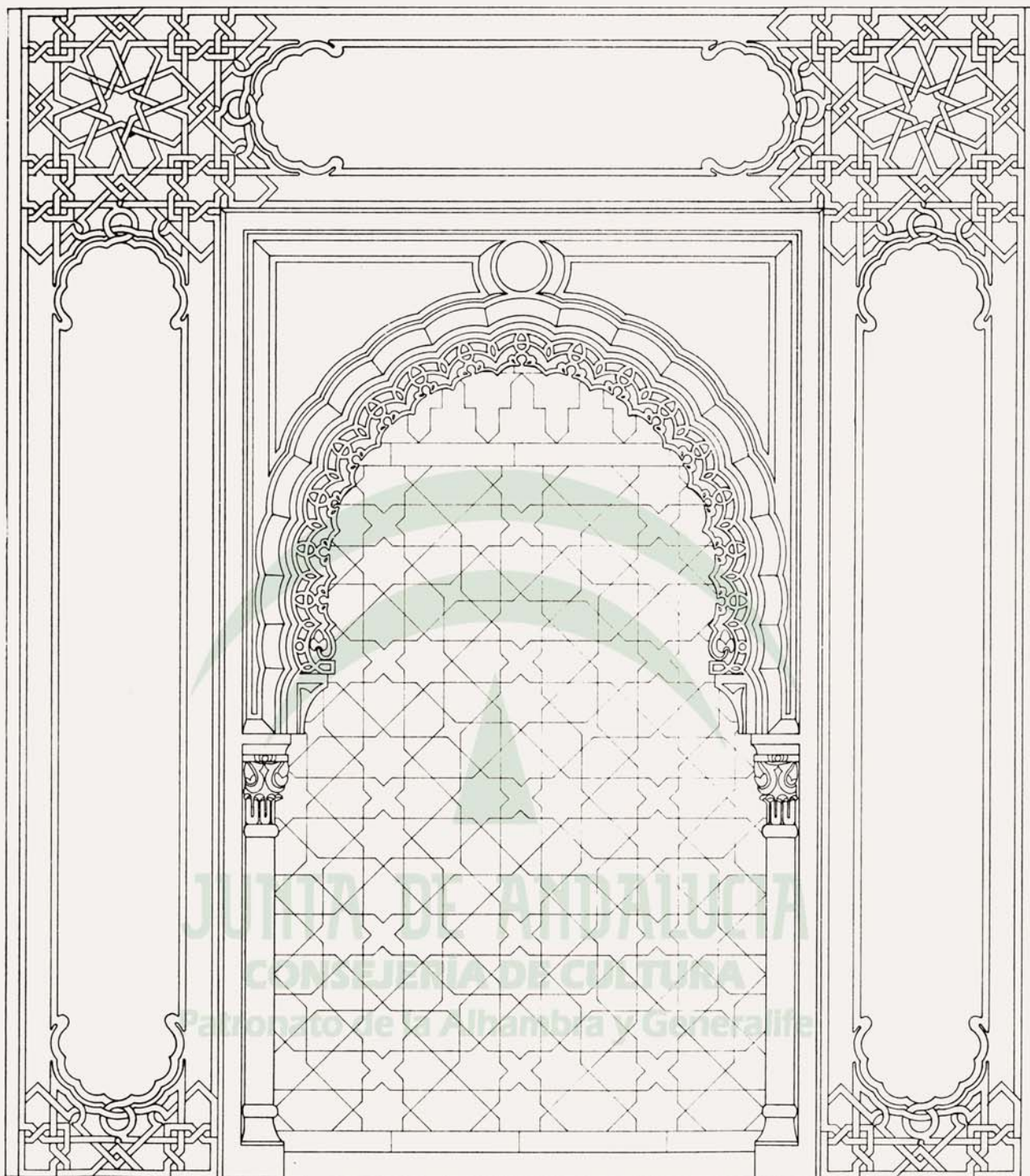


Fig. 5.—Planta de la taca derecha



ALZADO

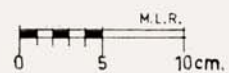


Fig. 6.—Alzado de la taca derecha

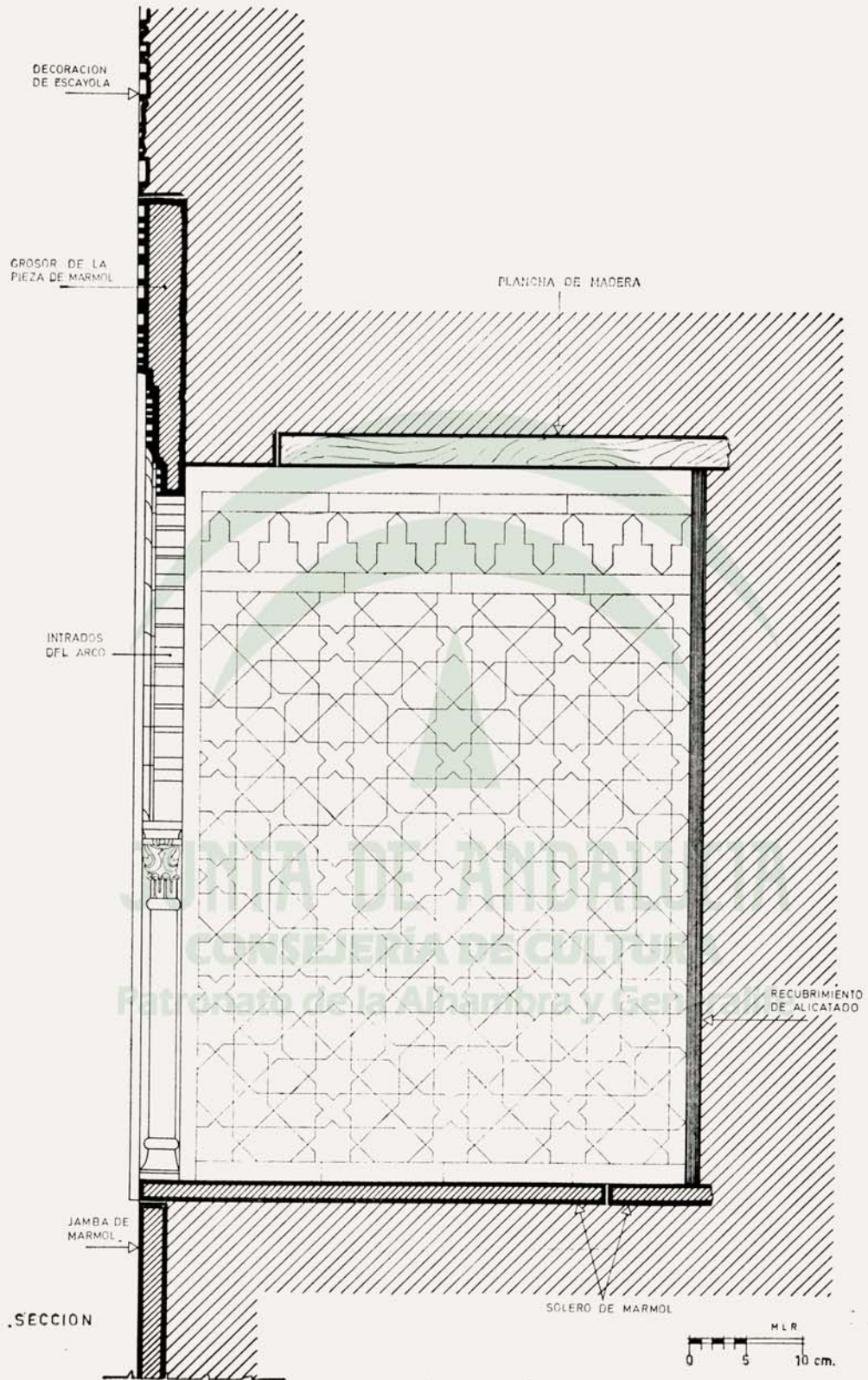
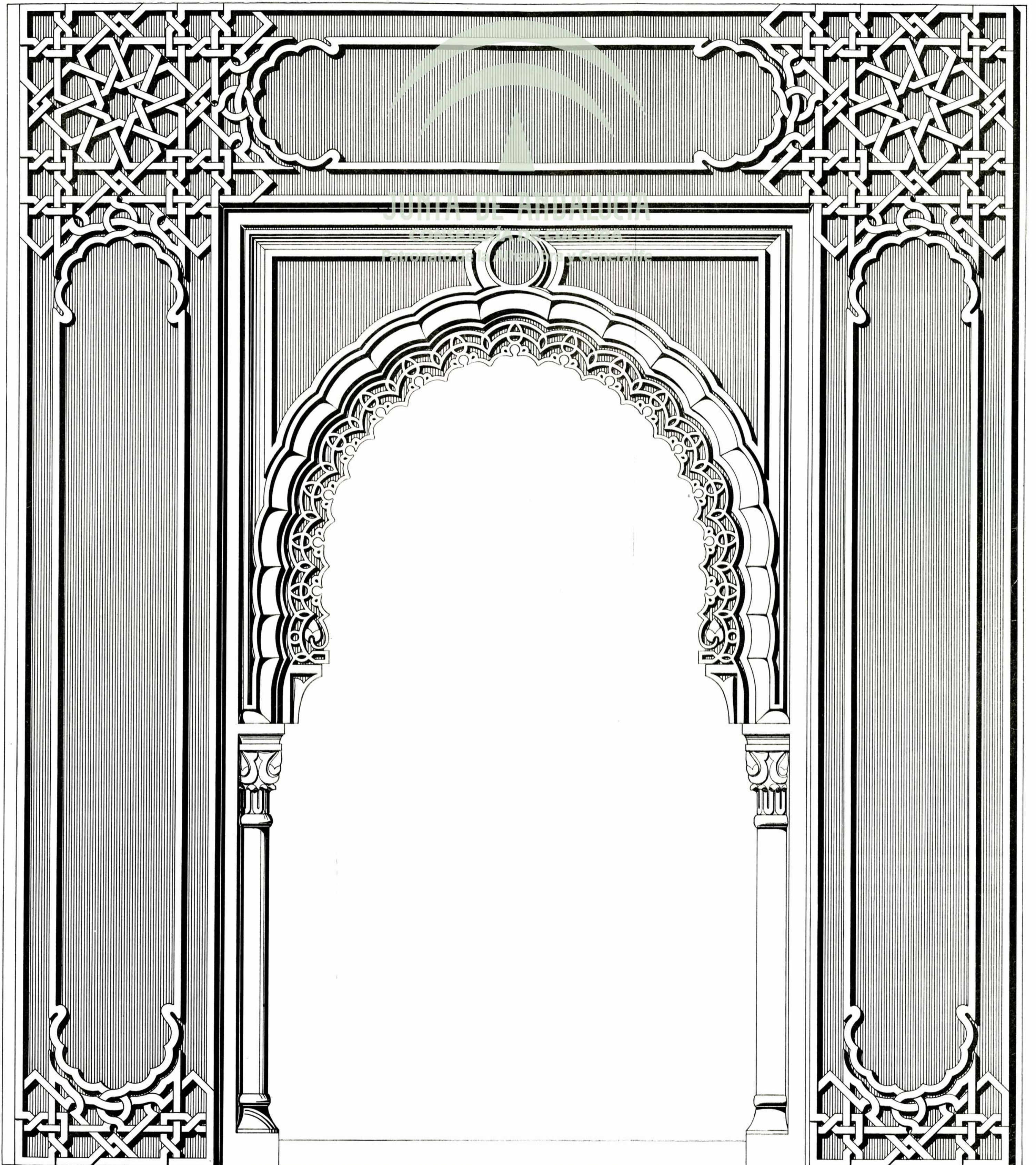


Fig. 7.—Sección de la taca derecha



M.L.R.
0 1 2 3 4 5 10 CM.

Fig. 8.—Trazado geométrico de las tacas, situadas en el intradós del arco de acceso que da paso de la galería N. a la sala de la Barca

tura, se trazan líneas que unan clave con arranques curvos; tras esto, se han obtenido sendos arcos de circunferencia cuyas mediatrices, prolongadas hasta la línea de impostas, proporcionan la ubicación de los dos centros del arco, desde los que el compás ha hecho centro para trazar cada rama de dicho arco, que es de herradura ligeramente apuntada (fig. 12, n° 8; fig. 13 n° 9). Una vez que el artista ha fijado todas estos puntos, los ha labrado conforme al esquema geométrico pero a sentimiento (fig. 13, n° 10).

Tras efectuar esta labor de proporcionar los elementos que el artista iba a labrar en la losa de mármol, ahuecó el vano del arco y talló las columnas adosadas dotándolas de plinto y proporcionadas al vano y al conjunto de la composición, como se ha visto. La basa tiene el toro inferior reducido a un pequeñísimo listel vertical, mientras que el toro superior muestra gran desarrollo y perfil semicircular, ubicándose entre ambos la escocia muy peraltada, ya que asciende tanto que su perfil no llega al cuarto de círculo (figs. 3, 4 y 8). El fuste está proporcionado a la basa y al capitel, al ser cuatro veces la altura de cada uno de dichos elementos por separado, aunque esta proporción resulta chata por ser el arco zanquienano. El capitel con grueso collarino muestra el cálato recubierto por una sola fila de hojas de acanto, convertidas en una cinta serpenteante que se vuelve en sus cimas en horizontal, tal y como se encuentra ya, por ejemplo, en los capiteles almohades de la Kutubiyya⁶. El cálato —o cuerpo cilíndrico—, tiene sobre sí un cuerpo cúbico con los ángulos redondeados para dulcificar el paso del círculo al cuadrado; dicho cuerpo se decoraba con dos palmas de doble hoja enfrentadas entre sí, una menos desarrollada que la opuesta, mucho más explayada y enroscada, acomodándose su borde exterior a un pequeño pimiento albergado en los ángulos con sépalos redondeados y fruto algo curvo (fig. 15, 1a-2e); el ábaco es un pequeño listel vertical que muestra en su centro un círculo y a cada lado una ojilla en forma de “luna creciente” con los picos recortados. El cimacio se halla compuesto por dos molduras, la inferior curva y remetida con respecto al ábaco y la superior vertical (figs. 3, 4, 8).

Sobre la columna y en un plano más volado hay una moldura en nacela compuesta por la curvatura del borde externo de una palma de dos hojas —una picuda y la otra con los limbos paralelos— (fig. 15, 4a,b), que se acopla a una moldura en ángulo recto; este tipo de escalonamiento ya se ha analizado por uno de nosotros en otro estudio actualmente en prensa⁷. Encima de la moldura angular descansa

⁶ Henri Basset et Henri Terrasse, *Sanctuaires et forteresses almohades* (París, 1932), pp. 227-233, fig. 89, láms. XXIX-XXX.

⁷ Antonio Fernández-Puertas, *La Fachada del Palacio de Comares. The Facade of the Palace of Comares*, II, en prensa.

todo el trasdós angrelado y sobre la columna el segundo trasdós formado por diecisiete lóbulos —ocho por cada rama—, entrecruzándose ambas en el que hace nueve donde se forma un círculo que no cierra y contiene el lema dinástico. A continuación la moldura achaflanada continúa hasta los ángulos y quiebra en vertical descendente hasta chocar con el trasdós lobulado en su bajada; esta moldura se forma por un plano achaflanado hacia el interior del campo que delimita las albanegas, que tienen en su contorno un listel plano. Seguidamente aparece una estrecha moldura lisa que constituye el primer alfiz, que aparece rehundido ortogonalmente con respecto al gran segundo alfiz, constituido por tres cartelas epigráficas con extremos lobulados y en los ángulos composiciones de lazo de ocho, que parcialmente aparecen también en los arranques (figs. 3, 4, 6, 8).

Volviendo al trasdós del arco, lo forma un mismo esquema repetido quince veces más los arranques, que tienen la misma amplitud (fig. 18). Presentan éstos un pimpollo de cogollo vertical incipiente y sépalos redondeados, de cuya escotadura parte un listel que no muestra entrelazamiento en su recorrido, tal vez por la dureza del mármol y pequeñez de los motivos (fig. 15, 4d,e); dicha labor de entrecruce geométrico quizá la ofreció la policromía, por lo que la línea del perfil del arco hoy día aparece continua entre ambos arranques (figs. 8, 18, 19).

El peralte del arco consta a cada lado de los dos esquemas reiterativos que ofrece el trasdós si se incluyen los dos de arranque; así, pues, quedan en el área de desarrollo curvo trece esquemas geométricos, seis en cada rama del arco más el situado en la clave como centro (figs. 18, 19). Cada uno de estos esquemas o partes tiene su centro en la línea externa del intradós, y desde dicho centro se han obtenido cuatro series sucesivas y paralelas de lóbulos que ocupan el trasdós del arco, habiendo una quinta serie que corresponde sólo al desarrollo de las albanegas. La cuarta serie de lóbulos tiene perfil curvo y es una cinta ancha que se entrecruza con su homóloga en la clave y forma el círculo —con el lema dinástico cursivo en su interior—, que no cierra en su parte alta y separa las albanegas.

El perfil del trasdós —que se continúa en el intradós— muestra en el centro de cada uno de los esquemas, o partes, un pequeño círculo sin cerrar y a cada lado un trazo curvo, el cual, al unirse a su homólogo del esquema contiguo, forma un pico redondeado, que se encuentra en la línea externa del intradós. En los ángulos, entre los círculos sin cerrar y los trazos curvos colindantes, por su trasdós, hay otros pequeños trazos curvos perforados en forma de gota de agua (fig. 19).

Los pequeños círculos sin cerrar de la línea del contorno se unen con formas ovaladas, cuyos trazos van a parar a la segunda serie de arcos lobulados del trasdós. A su vez, tras el cruce de los lóbulos de las series primera y segunda con sus homólogos limítrofes, se prolongan sus trazos, pero no con la misma curvatura,

razón por la que resultan arcos carpaneles, sobre todo si se aislasen y vieses por separado.

Este trazado geométrico del trasdós de los arcos zanquienanos de las tacas presenta ligeras irregularidades por parte del tallista al enfrentarse con tan minuciosa labra en material tan duro como el mármol; pero su principio geométrico de trazado está perfectamente seguido, e incluso logrado, por la vibración de la mano cinceladora, que le quita la rigidez árida de lo estrictamente diseñado con compás y le da la vida de la mano alzada del cantero-artista al trabajar. Hay que advertir que este sistema de trazar el trasdós de los arcos zanquienanos y de ventanas es propio de la época de *Muhammad V* en su periodo constructivo del palacio de Comares, como ha estudiado ya uno de nosotros ⁸.

B) LAS ALBANEGAS

Las albanegas tienen su campo de explayamiento asimétrico y, por lo tanto, también su decorado floral, a pesar de la simetría de elementos vegetales dispuestos a cada lado de la bisectriz; la desigualdad viene en la disposición del ataurique en los dos ángulos restantes (figs. 3, 4, 42-45). Cada albanega de las dos tacas presenta análogo diagrama de tallos; en cada una se entrelazan dos tallos en el eje marcado por la bisectriz y, al adosarse, componen una excrecencia taladrada por un vano en forma de gota de agua. Ambos tallos entrecruzados sabiamente son ondulados y aparecen provistos de espiras y contraespiras, estando perfectamente marcados y silueteados por el tallista (láms. III y IV; figs. 43, 45).

En ellos engancha una serie de elementos florales diversos; los más sencillos son anillos sueltos de relleno que están adosados a los bordes, o bien engarzados a un tallo, o en el cruce de dos de estos elementos de vertebración (fig. 16, 1a-2e). El brote curvo también aparece suelto como relleno o bien engarzado a un tallo (fig. 16, 3a-6c).

La palma de dos hojas muestra ambas explayadas, ya algo curvas y con crestilla en su borde interno, ya con una hoja enroscada como voluta con una o dos crestillas y la otra hoja curvo ascendente o descendente, ya con una hoja a modo de voluta y la opuesta como engarce rematado en lóbulo con dos crestillas en cada hoja, ya con ambas hojas enroscadas como volutas con una rematada en lóbulo, mientras que la opuesta presenta una o dos crestillas en su borde interno (figs. 16, 7a-7e, 1, 17, 1a-1c). La forma floral que convencionalmente llamamos pimiento presenta su caliz adosado con hojas redondeadas y fruto recto, o bien sin cáliz

⁸ A. Fernández-Puertas, *La Fachada*, II, en prensa.

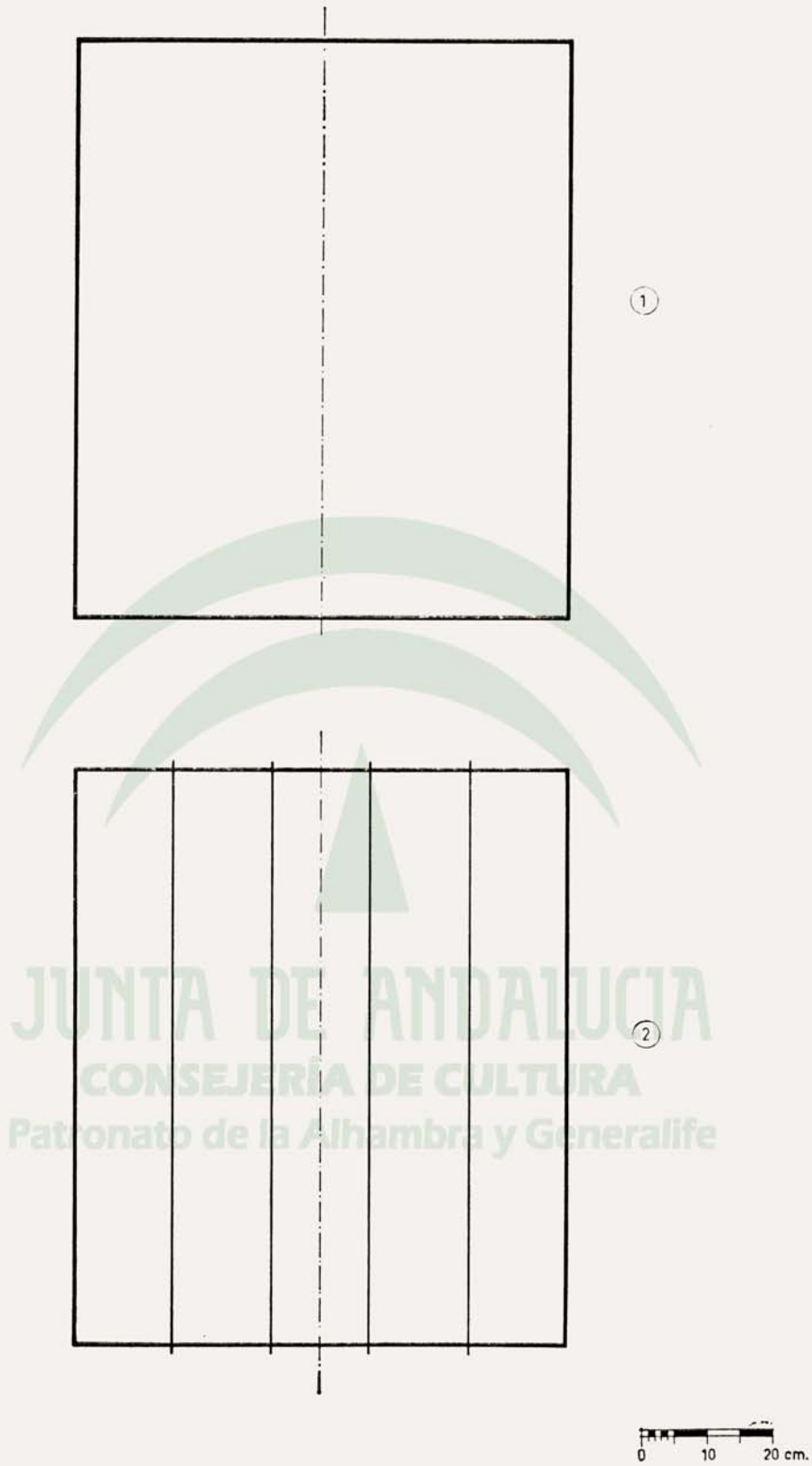


Fig. 9.—Trazado proporcional del frente de las tacas

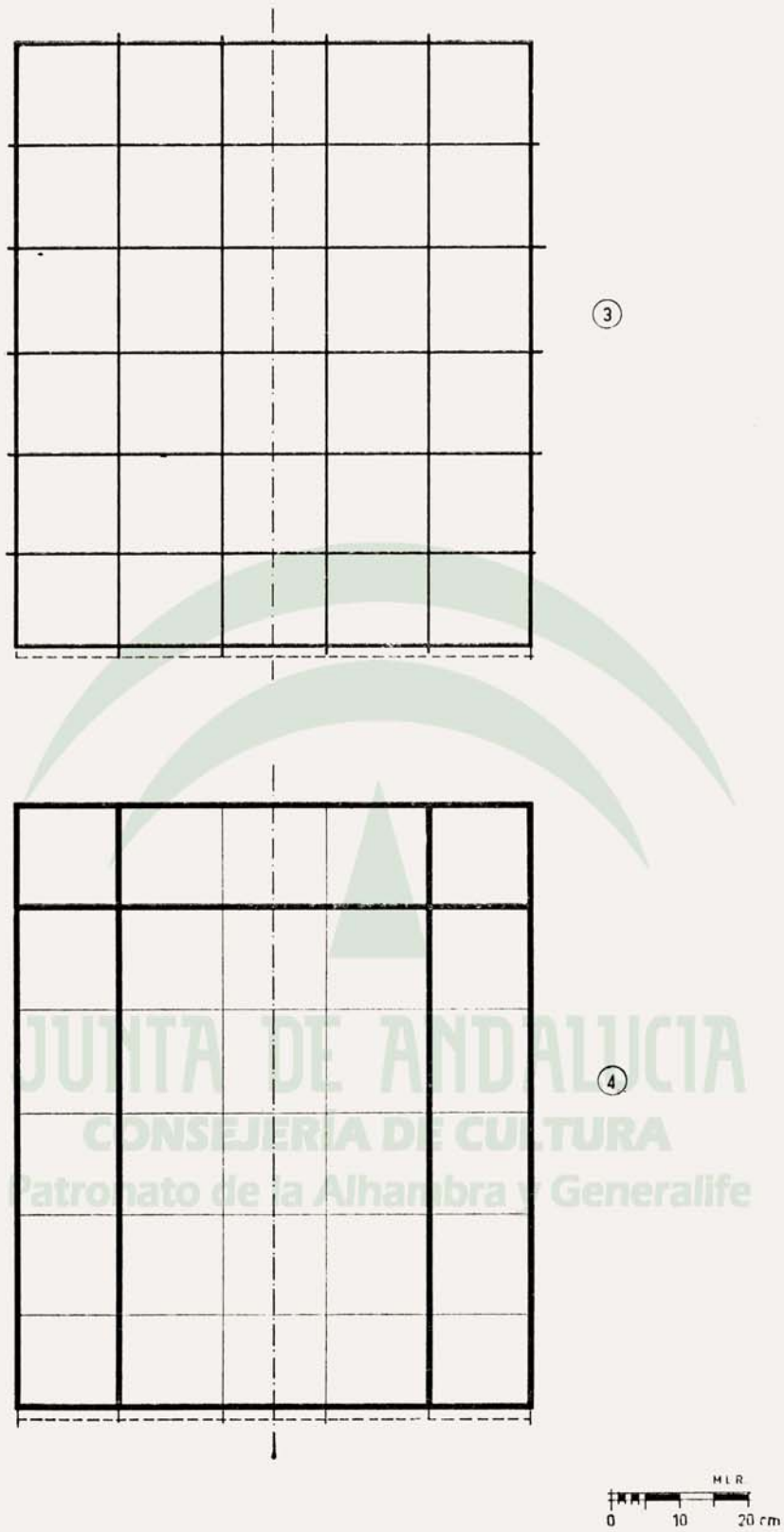


Fig. 10.—Trazado proporcional del frente de las tacas

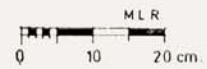
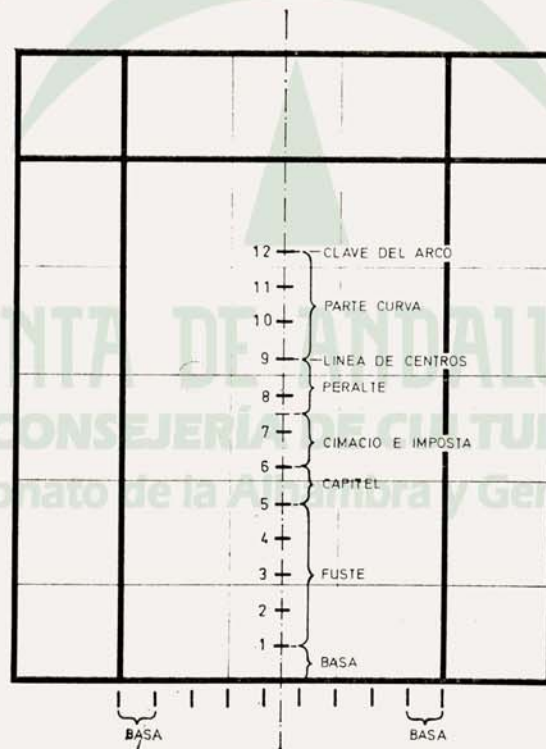
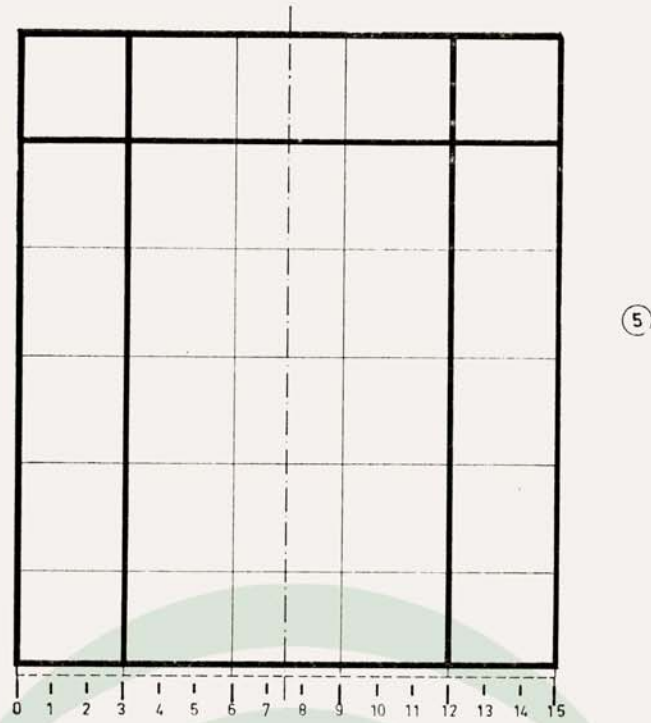


Fig. 11.—Trazado proporcional del frente de las tacas

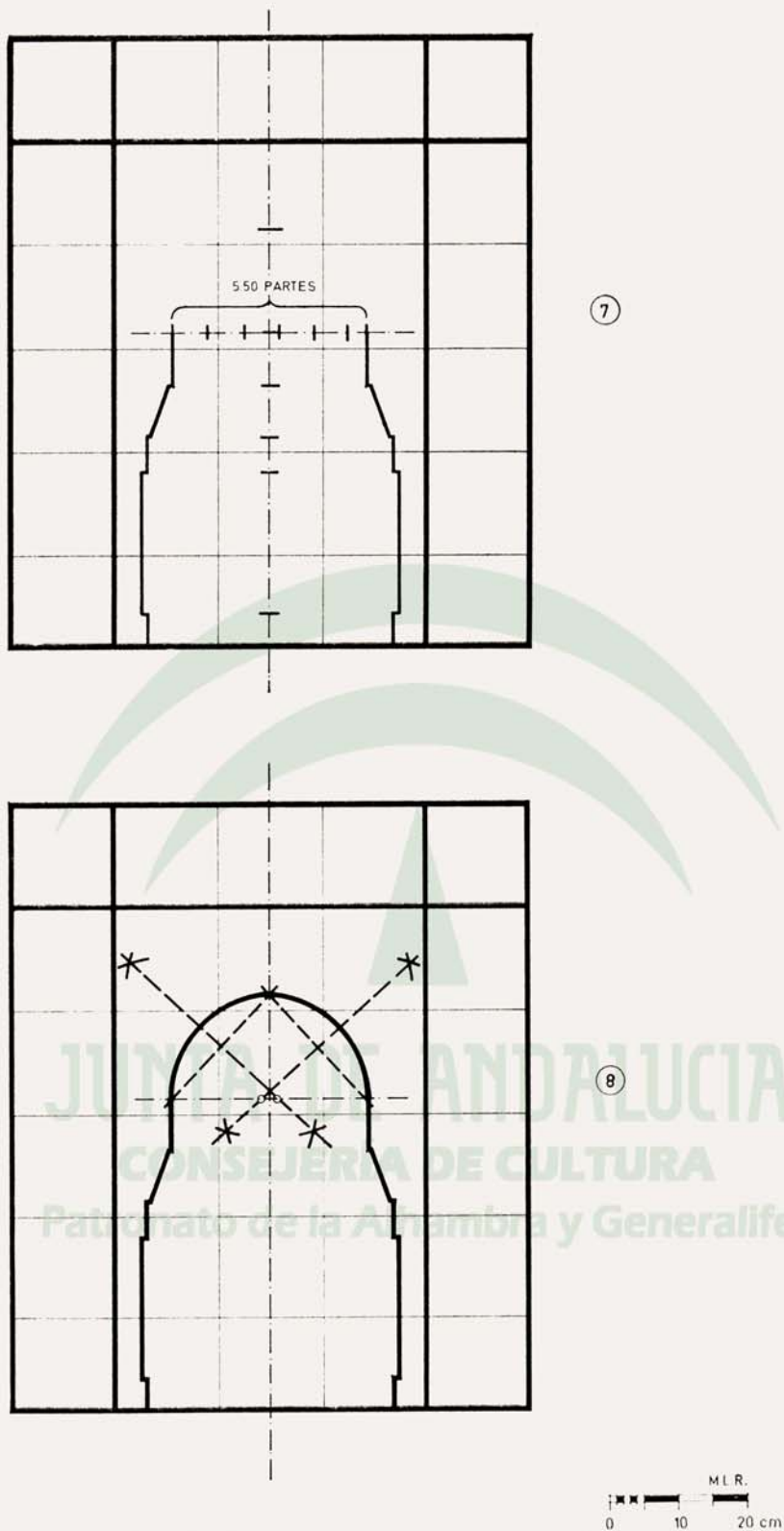


Fig. 12.—Trazado proporcional del frente de las tacas

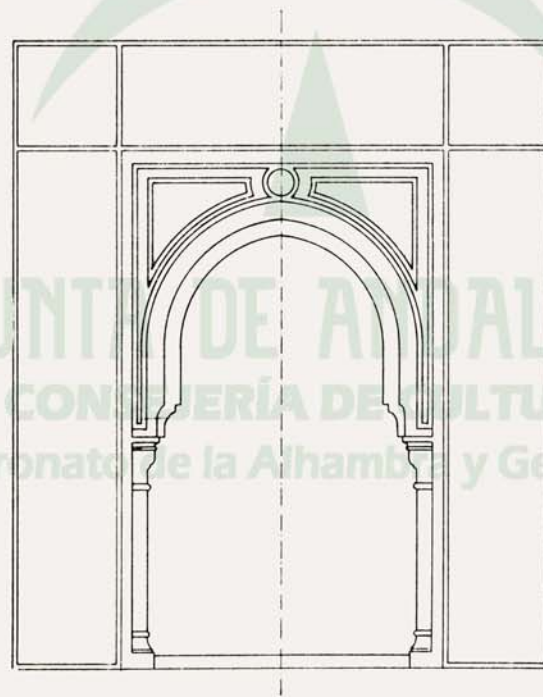
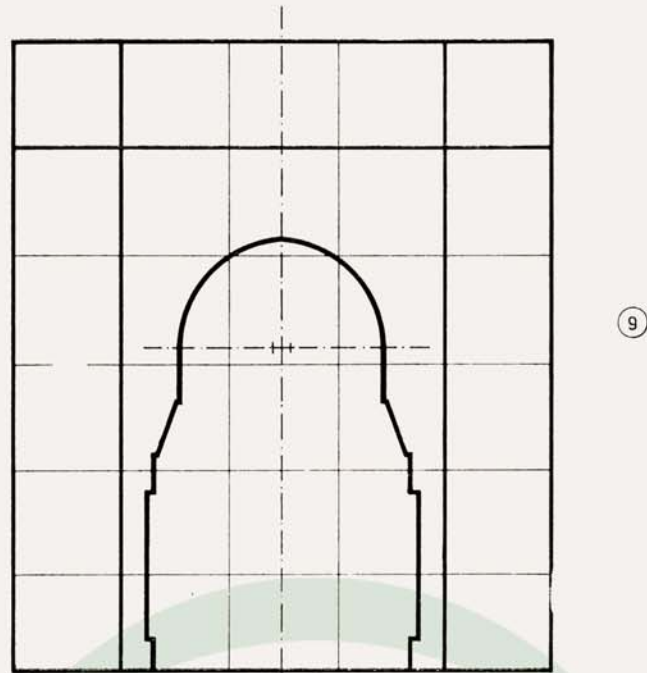


Fig. 13.—Trazado geométrico del frente de las tacas



Fig. 14.—Elementos florales de las cenefas y ruedas de lazo del alfiz de las tacas



Fig. 15.—Desglose floral de los capiteles y arranques de los arcos

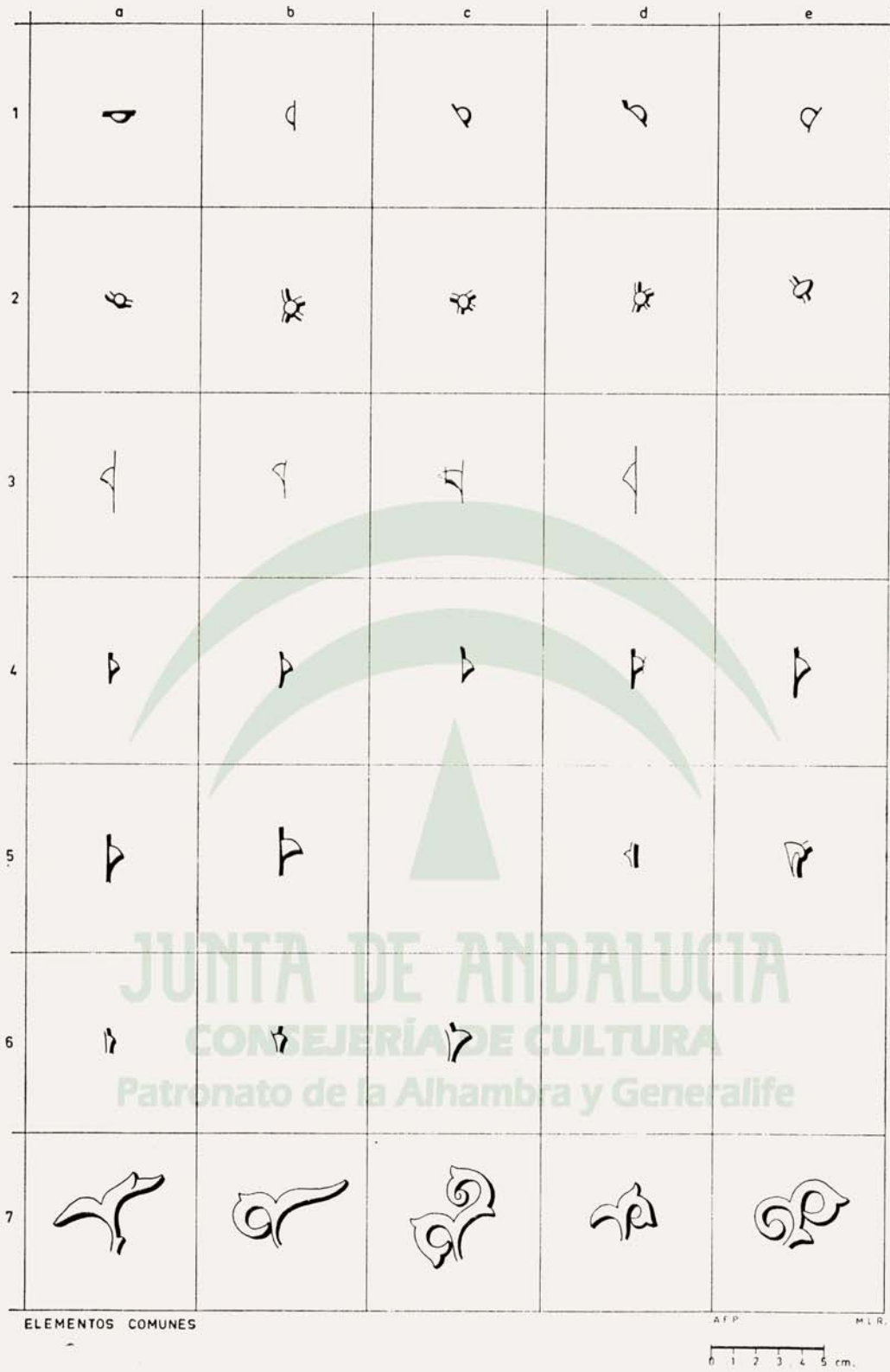


Fig. 16.—Desglose floral de las albanegas de los arcos de las tacas



Fig. 17.—Desglose florai de las albanegas de los arcos de las tacas

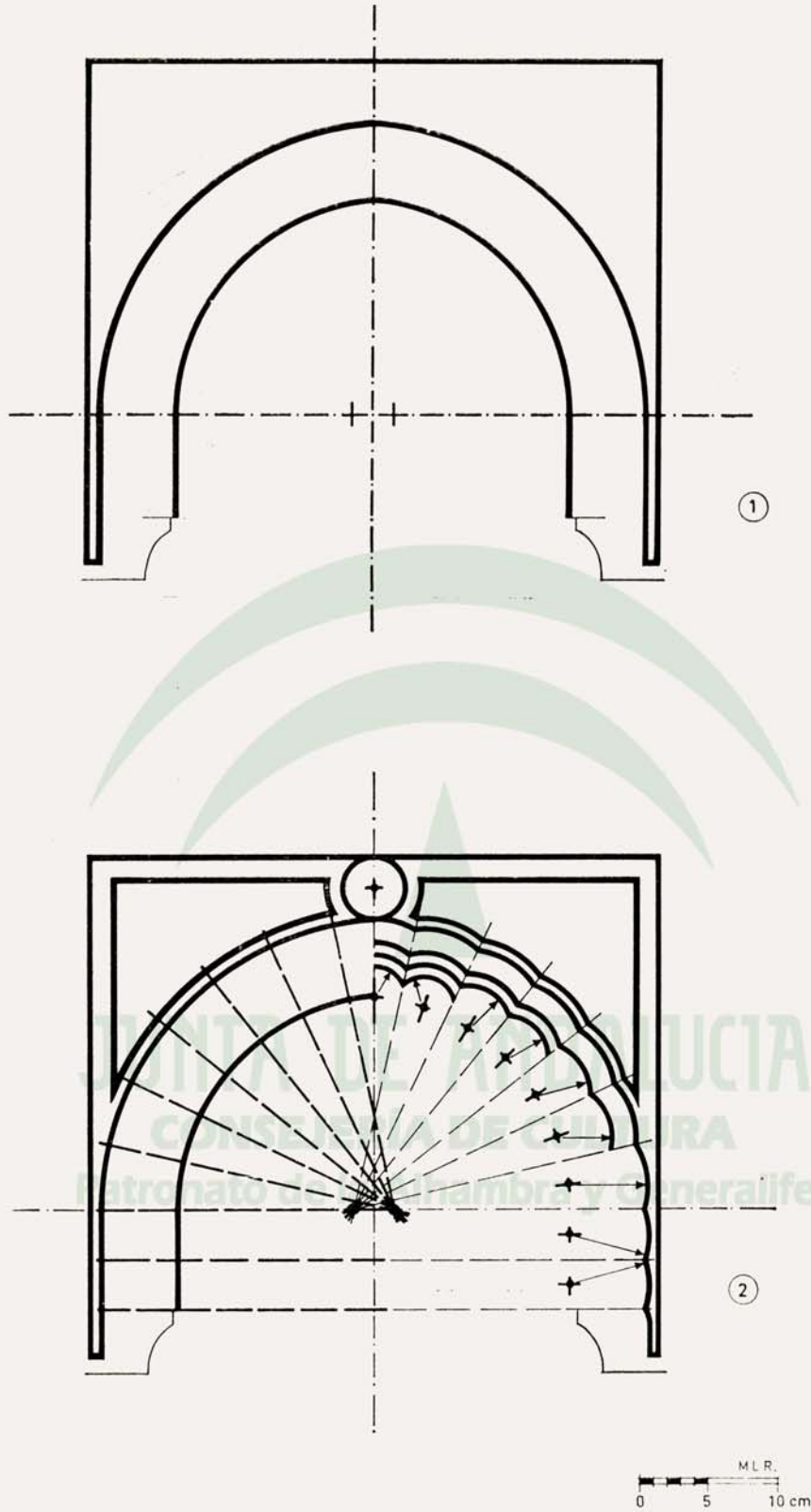


Fig. 18.—Trazado del trasdós del arco de las tacas



Fig. 19.—Trazado geométrico del trasdós del arco de las tacas

como ápice; una variedad de cierto interés se ubica en la bifurcación de un tallo y sus sépalos abiertos y engarzados a las dos ramas; por último hállase también el típico pimiento de sépalos abiertos, escotadura semicircular y fruto curvo (fig. 17, 2a-2d).

C) EL ALFIZ

Ya hemos dicho que el ancho de cada banda del alíiz es una quinta parte del ancho de la losa de mármol. Ofrece tres cartelas rectangulares con los extremos cerrados por siete lóbulos, los de arranque procedentes del motivo serpentiniforme, que uno de nosotros ha estudiado en otro lugar⁹. En cada cartela vertical hay labrados dos de los cinco versos de que consta el poema de cada taca, mientras que en la cartela horizontal del alíiz se ha tallado sólo un verso, debido a su longitud, la cual es mayor comparativamente para albergar el texto que las verticales, donde se han tenido que labrar dos versos, sobrepasando su longitud, con respecto a la cartela horizontal, poco más de su mitad (figs. 22, 23).

Por esta razón, al disponer de menos espacio, los caracteres de las cartelas verticales se han estilizado y encabalgado unos sobre otros con más cuidado que en la cartela horizontal (figs. 22, 23). En los ángulos del alíiz hay unas bellas composiciones de lazo de rueda de ocho, y en los arranques de las cartelas verticales se encuentra la parte extrema de estas composiciones (fig. 8).

a) *Diseño geométrico de los ángulos y cartelas del alíiz*

Dado el ancho de las bandas del alíiz —un quinto del de la losa de mármol—, se toma como lado de un cuadrado básico que va a servir para diseñar el lazo del ángulo del mencionado alíiz, y del que también se obtendrá el ancho de las cartelas epigráficas y el de la cenefilla delimitadora de las mismas. Tómese el cuadrado angular izquierdo, por adoptar uno de los dos, y trácense las diagonales (fig. 20, núms. 1, 2), a las que se les diseñarán por su centro las perpendiculares que van a parar a los centros de cada lado del cuadrado (fig. 20, n° 3); seguidamente se interpola un segundo cuadrado en diagonal, cuya superficie es la mitad del que lo incluye (fig. 20, n° 4), girándose a continuación este segundo cuadrado en posición normal, por lo que queda paralelo al primero o básico (fig. 21, n° 5).

⁹ D. Cabanelas y A. Fernández-Puertas, *Inscripciones*, p. 158; A. Fernández-Puertas, *La Fachada*, II, en prensa.

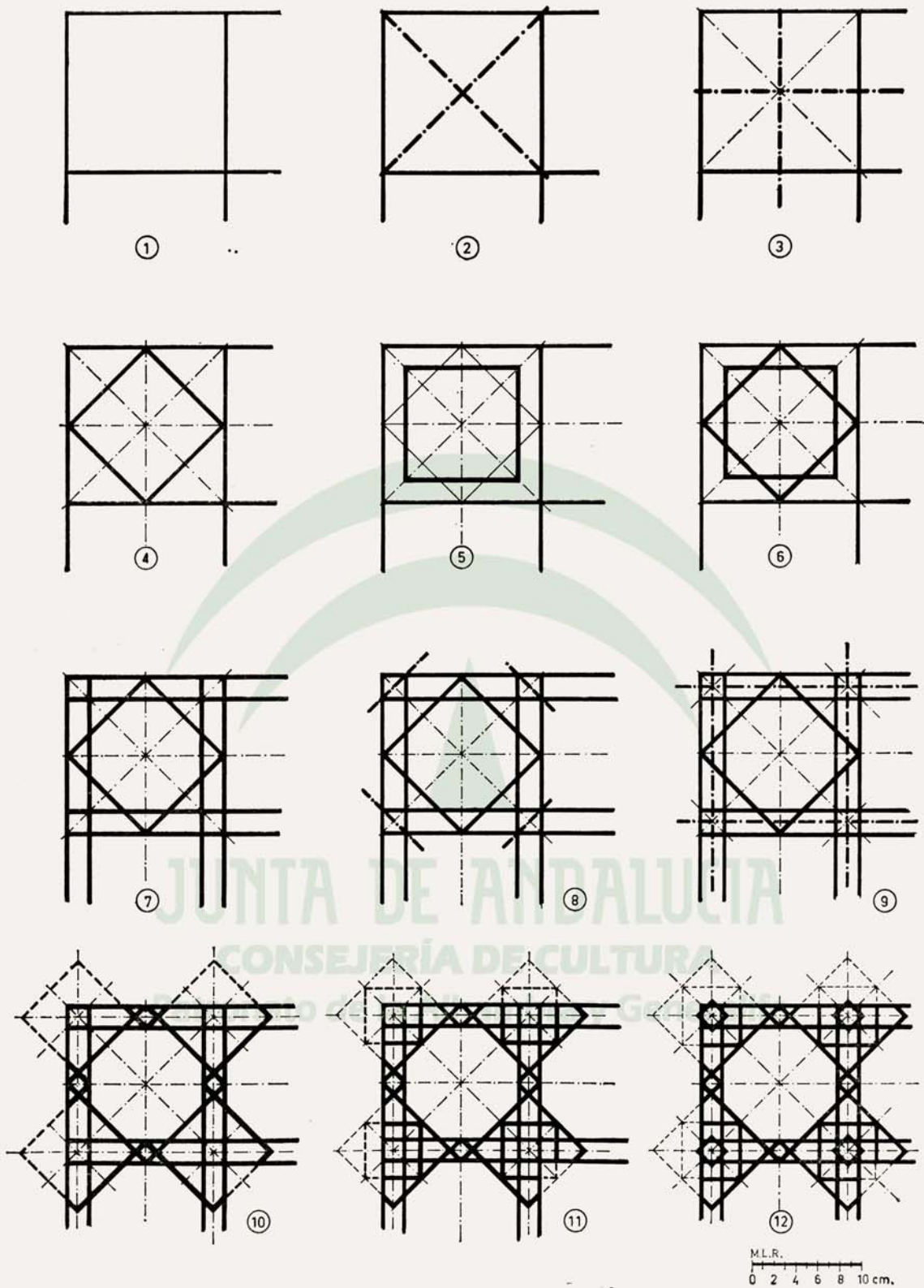


Fig. 20.—Trazado geométrico del alfiz

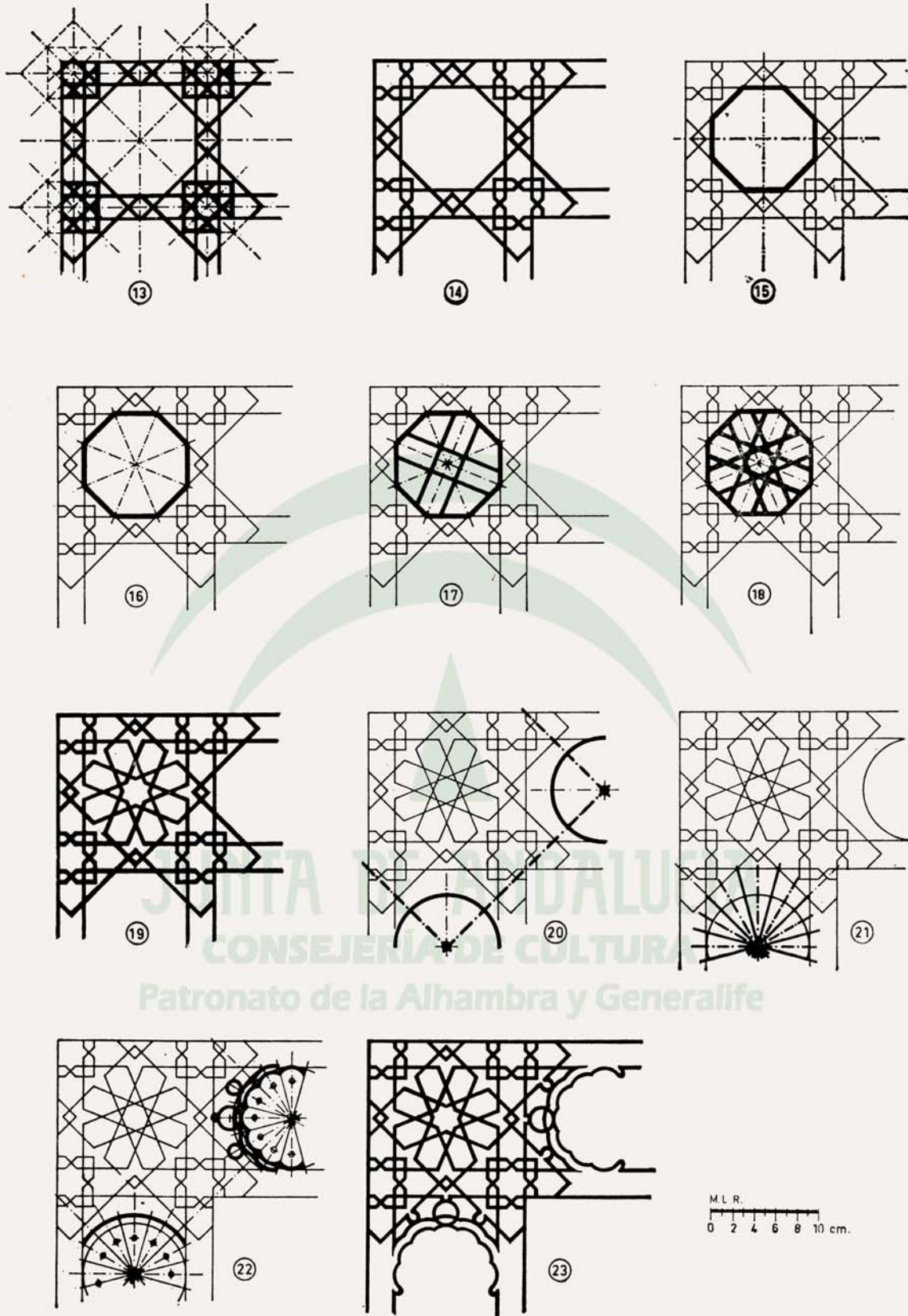


Fig. 21.—Trazado geométrico del alfiz

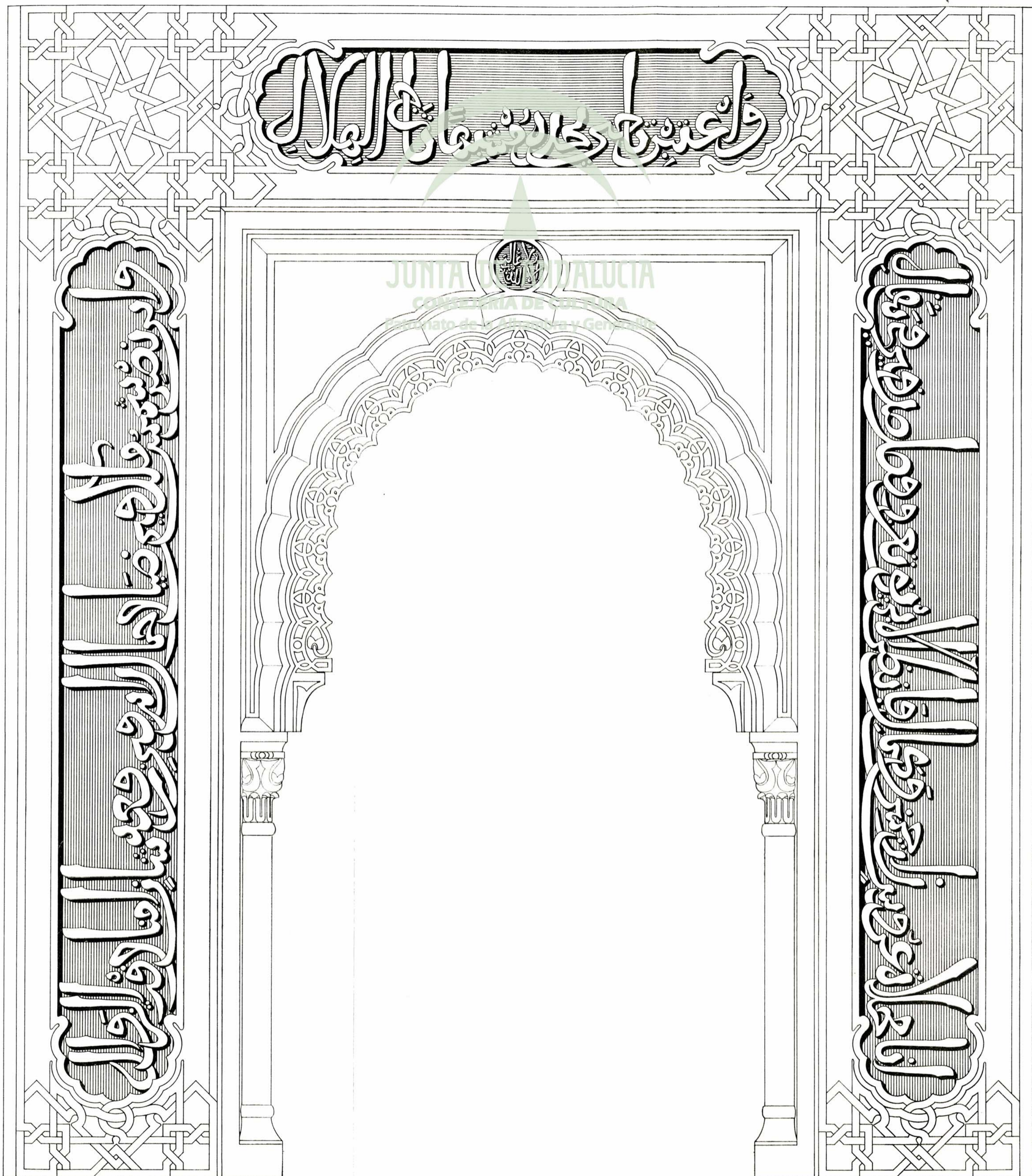
Tras esto, se ha obtenido una estrella de ocho puntas inscrita en el primer cuadrado (fig. 22, n° 6); prolongando alternativamente las puntas de dicha estrella, se logran unos cuadrados angulares que darán lugar a pequeñas estrellas de ocho en pasos sucesivos, así como se obtiene ahora el ancho de las cenefillas con decoración floral, quedando entre dichas cenefillas delimitado el ancho de las correspondientes cartelas epigráficas (fig. 20, n° 7).

A continuación, para dar lugar a los sucesivos pasos de la trama geométrica, se diseñan ejes por las diagonales de los cuadraditos que han dado el ancho de las cenefas y cartelas (fig. 20, n° 8); luego, por los centros de estos mismos pequeños cuadrados se trazan los ejes horizontales y verticales, los cuales son, a su vez, si se prolongan, los ejes de las cenefillas florales (fig. 20, n° 9). Si se toma el cuadrado en diagonal de la figura 20, n° 4, que constituye cuatro puntas de la estrella inscrita y se consideran ya los ejes vistos en la figura 20, n° 9, se trazan en el centro de los lados los vértices enfrentados, obteniendo un cuadradito en diagonal en el ancho de la cenefa floral (fig. 20, n° 10); si se prolongan los lados de dicho cuadradito hacia afuera y hasta los ejes de la cenefilla, se logran unos cuadrados grandes en posición diagonal que envuelven los cuatro ángulos (fig. 20, n° 10).

A renglón seguido, el tracista ha interpolado dentro de estos últimos cuadrados otros en posición normal (fig. 20, n° 11). Para obtener las estrellitas de ocho puntas de los ángulos del cuadrado de la figura 20, n° 8, se ha girado dicha figura 45° (fig. 20, n° 12); si se prolongan ahora los puntos verticales y horizontales de las estrellitas obtenidas en la figura 20, n° 12, hasta que topen con el cuadrado obtenido en el número 11 de dicha figura, se logran unas almendrillas (fig. 21, n° 13). Si se eliden líneas de ejes y prolongaciones, obtendremos el enmarque geométrico que va a cobijar la traza central (fig. 21, n° 14).

Para la mejor comprensión de los siguientes pasos de la composición geométrica, se ha dibujado todo el proceso anterior en línea fina, dejando marcado en línea gruesa el octógono central que va a servir desde ahora para completar el diseño (fig. 21, n° 15). En primer lugar se trazan las diagonales del octógono (fig. 21, n° 16); si se toma como ancho el de la cenefilla floral, donde surgieron zafates arpados con esta amplitud (fig. 21, n° 14), y se coloca sobre los ocho ejes del octógono (fig. 21, núms. 17, 18), se obtiene una estrella central de ocho puntas girada 22'5", del mismo tamaño que las cuatro estrellas de los ángulos del cuadrado (fig. 21, n° 14). A continuación, se eliden fragmentos de los trazos de los lados del octógono de la figura 21, n° 15, y del producido en la pequeña estrella central, resultando el dibujo definitivo de los ángulos superiores de las tacas.

Para obtener los extremos lobulados de las cartelas, se trazan unas diagonales desde los ángulos del cuadrado básico del ángulo de la taca (figs. 20, 21, 1,



M.L.R.
0 1 2 3 4 5 10 CM.

Fig. 22.—Taca derecha: composición epigráfica del poema

20), y donde hacen centro el cruce de estas diagonales, se traza una semicircunferencia, cuyo radio es la mitad del ancho de la cartela (fig. 21, n° 20). Desde el centro de dicha semicircunferencia se diseñan unos radios cada 15° (fig. 21, n° 21), ya que se divide la circunferencia en veinticuatro partes, de las cuales se toman catorce. Estos radios sirven para obtener los centros de los lóbulos y los puntos de unión de unos con otros (fig. 21, n° 22).

b) *La flora de las composiciones de lazo del alfiz y de las cenefillas*

En lo referente al relleno floral que ofrecen las composiciones de lazo angulares y de los arranques, así como de las cenefas delimitadoras de las cartelas, hay que observar que en la composición de lazo no hay más que arranques de tallos, sin trama de vertebración bajo la de lazo; sin embargo, las cenefillas muestran cada una un tallo continuo ondulado que recorre la cenefilla de un extremo al otro y aparece provisto de sus correspondientes contraespiras (figs. 43, 45).

Las estrellas de ocho se rellenan con cuencos de otros tantos gallones, con borde exterior plano, y los zafates de la rueda muestran pimientos de cáliz con sépalos redondeados y separados del cogollo lanceolado erecto (fig. 14, núm 6a, 7a). La cenefilla ofrece un tallo continuo ondulado provisto de contraespiras que acaban en pimiento (fig. 14, 5a-5c); enganchan rítmicamente en el tallo anillos, brotes curvos que llegan a enroscarse sobre el tallo (fig. 14, 1a-2e, 4a-4b). En los cabos de las cenefillas aparecen palmas de dos hojas curvo-descendentes, bien con una enroscada como voluta y la otra con desarrollo curvo-ascendente, o bien con una sola hoja que se enrosca y de la que parten dos crestas curvadas (fig. 14, 3a, 4c, 4d).

II.—LOS POEMAS

En cuanto al autor de los versos de ambas tacas, de momento no tenemos una prueba decisiva para atribuirlos a Ben al-Jaṭīb o a Ben Zamrak, ya que no aparecen en el *Diwān*, del primero ni entre los poemas del segundo hasta ahora conocidos.

En favor de Ben al-Jaṭīb podría aducirse su autoría de los versos que decoran las dos tacas del arco de entrada al salón de Comares, después del pasillo transversal que lo separa de la sala de la Barca¹⁰; sin embargo, resulta un tanto

¹⁰ Cfr. María Jesús Rubiera, *De nuevo sobre los poemas epigráficos de la Alhambra*, en "Al-Andalus", XLI (1976), 207-211.

sorprendente que, mientras éstos aparecen en su *Dīwān*, aquéllos no se incluyesen, aunque acaso no sean los únicos versos de Ben al-Jaṭīb que corrieron tal suerte ¹¹.

Con todo, nos parece más probable que los versos en cuestión se deban a Ben Zamrak, por cuanto obra suya es el poema reproducido en las dos galerías del inmediato patio de Arrayanes y, además, la sala de la Barca debió de ser decorada en tiempo de Muḥammad V, como se deduce de la inscripción allí existente en alabanza suya, y Ben Zamrak reclama para sí la gloria de ser el autor de “todos los versos admirables y las peregrinas alabanzas que hay en sus felices mansiones...” ¹².

A) TEXTO Y VERSIÓN

Por fortuna, el texto epigráfico de los dos poemas de cinco versos cada uno que bordean, respectivamente, las tacas derecha e izquierda ubicadas en el gran arco de acceso a la sala de la Barca desde el patio de los Arrayanes, se halla aún hoy en perfecto estado de conservación.

a) *Taca derecha*

En orden al texto árabe de los cinco versos esculpidos en esta taca, rara vez se podrá hallar, en la transcripción de las inscripciones poéticas de la Alhambra, unanimidad similar entre los autores que de él se han ocupado, unanimidad debida, sin ningún género de duda, a la correcta lectura efectuada por Alonso de Castilla ¹³ y al perfecto estado de conservación —ya aludido— de dicho texto epigráfico.

Ofrecemos seguidamente el texto árabe que estimamos correcto, tras una detenida comprobación ocular *in situ* y el correspondiente examen desde el punto de vista métrico ¹⁴ (láms. III, V-VII):

¹¹ Algo similar ocurre con los versos de la antigua Madraza granadina, que no están en su *Dīwān* y, sin embargo, parece que son suyos, no obstante la duda planteada por uno de nosotros en *Miscelánea de Estudios Arabes y Hebraicos*, XXVI (1977), fasc. 1, pp. 23-26. El *Dīwān* de Ibn al-Jaṭīb fue editado por el Dr. M. al-Šarīf al-Qāhir (Argel, 1973).

¹² Cfr. E. García Gómez, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, ed. de Granada (1975), pp. 60-61; M.^a Jesús Rubiera Mata, *De nuevo sobre los poemas*, pp. 208-209.

¹³ Con una vocalización casi total, en la que apenas se advierte más de un leve defecto —según puede verse en la lámina XI—, cuya corrección se debe a las exigencias de la métrica.

¹⁴ El metro es *ramal* (señalado ya por Lafuente) y la rima *li*.



M.L.R.
0 1 2 3 4 5 10 CM.

Fig. 23.—Taca izquierda; composición epigráfica del poema

- 1 - أَنَا مُحَلَاةٌ عَرُوسٍ * ذَاتِ حُسْنٍ وَكَمَالٍ
 2 - فَانظُرِ الْإِبْرِيْقَ تَعْرِفُ * فَضْلَ صِدْقِي فِي مَقَالٍ
 3 - وَاعْتَبِرْ تَاجِي تَجِدُهُ * مُشَبَّهًا تَاجَ الْهَلَالِ
 4 - وَابْنُ نَصْرِ شَمْسُ فَلَكٍ * فِي ضِيَاءٍ وَجَمَالٍ
 5 - دَامَ فِي رِفْعَةٍ شَأْنٍ * آمِنًا وَقْتَ الزَّوَالِ

La única y ligera excepción, respecto a la unanimidad ya señalada entre los diferentes autores, que luego citaremos, sobre el texto árabe aquí reproducido, la ofrece Dernburg al transcribir el último vocablo del primer hemistiquio del verso 4º como *falkī*, en vez de *falkin* (literalmente *falakī* y *falakin*, respectivamente) extremo que, por otra parte, no afecta a la medida del verso, aunque sí a la grafía del vocablo e incluso —levemente— a su sentido.

Por lo dicho, omitimos aquí el cuadro sinóptico que normalmente venimos ofreciendo en nuestros trabajos sobre las inscripciones poéticas de la Alhambra, pues, al no existir variantes en la transcripción del texto árabe por cada uno de los autores que luego citaremos, aquél carece de finalidad para valorar el proceso de evolución en orden al establecimiento del texto definitivo.

Como hoy desconocemos el “Cuaderno” de los primeros intérpretes o romanceadores 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 1556-1557, no podemos afirmar, en concreto, si se ocuparon también de los dos aludidos poemas¹⁵. En consecuencia, la primera transcripción y versión española de los mismos, que ha llegado a nosotros, se debe al morisco Alonso del Castillo en su trabajo sobre las inscripciones de la Alhambra, ejecutado, asimismo, por encargo del citado Cabildo, en 1564¹⁶.

¹⁵ Acerca del trabajo de los primeros romanceadores y su posterior desaparición, Cfr. Darío Cabanelas, *ofm.*, *El morisco granadino Alonso del Castillo* (Granada, Patronato de la Alhambra, 1965), 25-27 y 46-50

¹⁶ Sobre dicho trabajo, Cfr., Darío Cabanelas, *El morisco granadino*, 25-55, y, más concretamente, “Las inscripciones árabes de la Alhambra según el morisco granadino Alonso del Castillo”, en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXV (1976), fasc. 1, pp. 17-18. En la p. 10 y nota 5 de este mismo artículo se advierte que las 36 hojas del manuscrito árabe 7453 de la Biblioteca Nacional de Madrid, en las que se contiene el aludido trabajo de Castillo, no aparecen numeradas, habiéndoseles asignado entonces, convencionalmente, la foliación 1r-36v: la transcripción y versión de los dos primeros poemas, ff. 4r-4v

Casi dos siglos y medio después de Castillo, se ocupan, sucesivamente, de la transcripción y versión de estos poemas los siguientes autores, algunos de ellos siguiendo, más o menos literalmente, al morisco granadino, según luego veremos:

Pablo Lozano, en *Antigüedades árabes de España* (2ª parte, Madrid, 1804), p. 14; John Shakespear —con versión inglesa—, en el apéndice a la Introducción histórica de la obra *Arabian Antiquities of Spain* (London, 1813-1816), pp. IX-X, apéndice titulado *A collection of the historical notices and poems in the Alhambra of Granada*; Joseph Dernburg —con versión francesa—, en el apéndice a la obra de Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes et des Mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (Paris, 1841), pp. XI-XII, apéndice que lleva por título *Inscriptions de l'Alhambra*; Pascual Gayangos —con versión inglesa y francesa—, en la obra de Owen Jones, *Plans, elevations and details of the Alhambra* (London, 1842), plate IV; Emilio Lafuente Alcántara, *Inscripciones árabes de Granada* (Granada, 1859), pp. 98-100; Antonio Almagro Cárdenas, *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada* (Granada, 1870), pp. 47-48.

El poemilla de la taca derecha viene presentado por Alonso del Castillo con las siguientes palabras, cuya versión no nos ofrece:

وبالطاقة اليمنى من طيقان هذه القبة الغراء وصفا
لجمالها شعر نصه¹⁷.

En la taca derecha [del arco de acceso] a esta noble sala hay el siguiente poema, en el que se describe su hermosura.

El acceso a la noble sala, que es la de Comares, se ha de entender en sentido amplio y sólo como punto principal de referencia, pues antes se encuentra la sala de la Barca y el pasillo transversal subsiguiente.

En cuanto al texto árabe citado, Lozano, Shakespear y el mismo Dernburg, aparte la omisión del vocablo *naşsu-hu*, sustituyeron la expresión *li-ÿamālihā* (que aparece en el texto de Castillo y es la correcta) por *bi-ÿamāli-hā*, sin duda a causa de un punto diacrítico que puede observarse en el original del morisco granadino (lám. X) y dio lugar a tal confusión.

Por otra parte, Lozano y Shakespear intercalan el *min* antes del vocablo *al-yumnā*, cuando debe ir después, según aparece en el manuscrito de Castillo.

¹⁷ Bibl. Nac. de Madrid, Ms. árabe 7453, f. 4r.

En cuanto a la versión del poema, y según hemos indicado ya al citar a quienes de él se han ocupado, contamos con las españolas de Castillo y Lozano, la inglesa de Shakespear, la francesa de Dernburg, la inglesa y francesa de Gayangos, y las españolas de Lafuente y Almagro. De ellas, suprimiremos la de Lozano, por ser copia literal de la de Castillo —según él mismo confiesa—, y las extranjeras de Shakespear, Dernburg y Gayangos, por cuanto, al no existir variantes de importancia en sus respectivas transcripciones del árabe, tampoco sus versiones presentan más que leves diferencias.

Sin embargo, tras la versión de Castillo, y antes de ofrecer la de Lafuente, la de Almagro y la nuestra, insertamos la del P. Echeverría, que alcanzó cierta difusión en algunos libros de viajes del siglo XIX¹⁸.

He aquí, pues, la versión de Castillo, sensiblemente ajustada al texto árabe, aunque con el lenguaje propio de su tiempo (láms. I, II, XI)¹⁹:

1.—*Soy estrado de esposo, de linda
hermosura e cumplimiento.*

2.—*E si quieres ver la razón de lo que
digo, mira la hermosura desde mi cáliz*

3.—*E advertid en mi corona e tiara,
e veréis como es semejante a la de la luna.*

4.—*E Aben Naçere es el sol de mi orbe,
de rutilante hermosura e resplandor.*

5.—*¡Dure en alteza de estado, seguro
de toda ausencia e apartamiento!*

(Bibl. Nac. Madrid, Ms. 7453, f. 4r).

* * *

Veamos ahora la traducción del P. Echeverría, plagada, como siempre, de evidentes errores y en la que procuraremos separar el contenido hipotético de cada verso mediante una línea oblicua:

*Soy asiento de plantas, que vencen con hermosura, y con amplia satisfacción.
Mira el vaso que sustento, y en su limpieza verás, que no miento en cosa alguna.
Si me quieres dar semejante, sólo lo hallarás en la luna cuando está llena.
Y Nazar, para quien soy, es el sol que me comunica la luz, sin que sea capaz de eclipse, porque
venceré todo obstáculo que se interponga.*

(Echeverría, *Paseos* [Paseo XX], pp. 40-41).

* * *

¹⁸ Juan de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos*, 2.^a ed., Granada, 1814, 2 vols.; aquí utilizamos la reproducción de Granada (Ediciones F. Gallegos), 1976.

¹⁹ Hemos modernizado la ortografía.

He aquí la traducción de Lafuente:

- 1.—*Soy como el asiento engalanado de una esposa,
dotada de belleza y de perfecciones.*
- 2.—*Mira este vaso y conocerás
la exacta verdad de mis palabras.*
- 3.—*Contempla con atención mi diadema: la encontrarás
semejante a la aureola de la luna llena.*
- 4.—*Ebn Nasr es el sol de este orbe
en esplendor y belleza.*
- 5.—*Perpetuo sea su elevado puesto,
seguro de la hora del ocaso.*

(Lafuente, *Inscripciones*, p. 99).

* * *

Versión de Almagro de Cárdenas:

- 1.—*Yo soy una esposa con las vestiduras nupciales,
dotada de hermosura y perfecciones.*
- 2.—*Contempla el esplendor que me rodea
y comprenderás la gran verdad de mis palabras.*
- 3.—*Mira también mi corona, la encontrarás
semejante a la luna nueva.*
- 4.—*Ibn Nazar es el sol de este orbe
del esplendor y la belleza.*
- 5.—*Permanezca en su elevado puesto,
sin miedo a la hora del ocaso.*

(Almagro, *Estudio*, p. 47).

* * *

He aquí nuestra versión en endecasílabos:

- 1.—*Yo soy como el estrado de una novia
dotada de belleza y perfección.*
- 2.—*Mira el jarrón y podrás comprender
la auténtica verdad de mis palabras.*
- 3.—*Contempla mi diadema y verás cómo
parece corona de luna nueva.*
- 4.—*Pero Ben Naşr es el sol de este cielo
por su fulgido esplendor y hermosura.*
- 5.—*¡Permanezca en la cumbre de su rango,
bien seguro en el tiempo del ocaso!*

b) *Taca izquierda*

Los cinco versos de la taca izquierda vienen introducidos por Alonso del Castillo con las siguientes palabras, cuya versión no nos ofrece:

وبالطاقة التي بقبالة المذكورة شعر نصه²⁰.

En la taca situada frente a la ya aludida hay el siguiente poema.

Al igual que en la anterior, Lozano, Shakespear y Dernburg omiten *naṣṣu-hu* al copiar este epigrafe del morisco granadino.

En contraste con la unanimidad observada respecto a la transcripción del texto árabe esculpido en la taca de la derecha, aquí se producen ciertas divergencias entre los autores ya mencionados. Por ello vamos a ofrecer primeramente el texto que estimamos correcto y luego, mediante las oportunas referencias al mismo, recogeremos en un cuadro sinóptico las sucesivas variantes introducidas desde Alonso del Castillo hasta el presente²¹. Recordamos, a este propósito, que en dicho cuadro, y conforme al sistema ya empleado en nuestros anteriores trabajos, una simple raya horizontal significa que el autor opina lo mismo que el de la columna precedente, ya se trate de un acierto o de una mala lectura²² (láms. IV, VIII-X).

- 1 - أَنَا فَخْرٌ لِصَلَاةٍ * سَمْتُهُ سَمْتُ السَّعَادَةِ
 2 - تَحْسِبُ الْإِبْرِيْقَ فِيهِ^d * قَائِمًا يَقْضِي^e عِبَادَةَ
 3 - كَلَّمَا تَنْفِرُ^f مِنْهَا * وَجَبَتْ^g فِيهَا الْإِعَادَةُ
 4 - وَبِمَوْلَايَ ابْنِ نَصْرِ * شَرَفَ اللَّهُ عِبَادَةَ
 5 - قَدْ نَمَاهُ سَيِّدَ الْخَزْ- * رَجٍ^h سَعْدَ بَنِّ عِبَادَةَ

En relación con este cuadro sinóptico y la transcripción de Castillo, aceptablemente vocalizada (láms. I, XI y XII), quiero hacer dos observaciones relativas al primer verso, que demuestran el atento examen de la inscripción *in situ* por parte del morisco granadino, cuya vacilación ha influido claramente en sus sucesores.

La primera se refiere a la expresión *li-ṣalātin* del primer hemistiquio, que él

²⁰ Bibl. Nac. de Madrid, Ms. 7453, f. 4r.

²¹ En dicho cuadro no figurará Lozano, porque copia literalmente el texto de Castillo, ni tampoco Shakespear, que hace prácticamente lo mismo, aunque en otras ocasiones introduce alguna variante respecto del morisco granadino.

²² El metro de este poema —señalado ya por Lafuente— es también *ramal* y su rima *dah*.

	Castillo	Dernburg	Gayangos	Lafuente	Almagro	Nosotros
(a)	أنا	وأنا	أنا	_____	وأنا	أنا
(b)	صلاة	_____	لصلاة	_____	لصلاة	لصلاة
(c)	سمة	سمت	_____	سمته	سمت	سمته
(d)	فيه	فيها	فيه	فيها	_____	فيه
(e)	يقضي	_____	يقضى	يقضي	_____	_____
(f)	تفرغ	_____	يفرغ	تفرغ	_____	_____
(g)	وجبت	_____	وجبت	وجبت	وجفت	وجبت
(h)	الخرجي	الخرجي	الخرج	_____	_____	_____

transcribe por *ṣalā*, pero agregando, tras el vocablo anterior, que es *fajr*, un alif —tachado luego—, que responde al *lam* de la partícula *li*, pero cuya unión con el vocablo siguiente él no percibió con claridad.

La segunda afecta a la palabra *سمته* del 2º hemistiquio, que Castillo transcribió por *سمة* y que todos los autores citados, salvo Lafuente, interpretaron como *سمت*; pero quien examine dicho vocablo *in situ*, advertirá que el tallista, por falta de espacio, contrajo excesivamente la *t* de *سمته*, que es la expresión correcta.

En cuanto a las demás variantes señaladas en el cuadro, salvo la última y alguna defectuosa vocalización, observamos que Alonso del Castillo estaba en lo cierto.

Por las mismas razones ya señaladas respecto a los versos de la taca derecha, también aquí vamos a ofrecer sólo las versiones de Castillo, Echeverría, Lafuente, Almagro y la nuestra.

Veamos la de Castillo, sustancialmente correcta, pero un tanto difusa y con reflejos de sus defectuosas lecturas, sobre todo, en el primer verso²³ (lám. XII):

²³ Hemos modernizado la ortografía.

- 1.—*Soy aseo de magnificencia, señal
e hechura que sobrepuja a la felicidad.*
2.—*Entenderéis ser en este mi atavío este
precioso cáliz, alguno que está en pie cumpliendo
su oración.*
3.—*Eso de lo que de él se vacía, conviene
que luego se le reitere.*
4.—*E con mi señor Aben Naçere ennoble-
ció Dios sus creaturas,*
5.—*que procede del señor Alhasragi,
Sahde Aben Obeda.*

(Bibl. Nac. Madrid, Ms. 7453, f. 4v).

* * *

La versión del P. Echeverría se presenta todavía más disparatada que la de los cinco versos de la taca derecha; como allí, procuraremos separar también lo que correspondería a cada uno de los versos mediante una línea oblicua:

*Pueden darme nombre alto y soberbio, y todos me pueden llamar bienaven-
turado. Este depósito de licor singular, que se presenta a tu vista, satisface y quita
la sed si de él quieres usar; y aunque falte en él el licor, no dexa de sustentar con
su gentileza y hermosura a su Señor Nazar, que tiene por epíteto [sic] el Gran Se-
ñor liberal, porque jamás dexó de medrar el que se llega a él.*
(Echeverría, *Paseos* [Paseo X], p. 41).

* * *

Versión de Lafuente, sensiblemente ajustada al texto árabe:

- 1.—*Soy un glorioso monumento para la plegaria:
su dirección es la dirección de la felicidad.*
2.—*Te parecerá este vaso un hombre
de pie, cumpliendo con la oración,*
3.—*y que apenas la concluye
se apresura a repetirla.*
4.—*Por mi señor ebn Nasr,
ennobleció Dios sus servidores.*
5.—*Pues le hizo descendiente del señor de la
[tribu] de Jazrech, Saád ebn Obada.*

(Lafuente, *Inscripciones*, pp. 99-100).

* * *

En la siguiente versión de Almagro hemos de subrayar su errónea interpretación de los tres primeros versos, al separarse de Lafuente:

- 1.—Mientras que yo, llena de gloria por misericordia suya, publico siempre sus felicidades.
 2.—Contempla este esplendor: aquí se establece para administrar justicia a sus siervos.
 3.—Siempre que de aquí se aleja, sus vasallos se entristecen de no encontrarlo.
 4.—Pues por mi señor Ibn Nazar, colma Dios de bendiciones a los que le sirven.
 5.—Habiéndole hecho descendiente del señor de la tribu de Jazrech Saad, hijo de Obada.

(Almagro, *Estudio*, p. 48).

* * *

He aquí ahora nuestra versión en endecasílabos:

- 1.—Yo soy de la plegaria monumento
 cuya qibla es senda de bienandanza.
 2.—El jarrón que aquí hay puedes creerlo
 un hombre en pie cumpliendo su oración.
 3.—No obstante, cada vez que la concluye,
 por fuerza deberá reiterarla.
 4.—En atención a mi dueño Ben Naṣr,
 a sus siervos Allāh ennobleció,
 5.—por ser linaje del señor de Jazraʿ,
 [el benemérito] Saʿd ben ʿUbāda²⁴.

En el poema del nicho de la derecha se compara la taca con “el estrado de una novia”, y a ésta con la esbitez y belleza del sinuoso “vaso” que en ella se alberga, justamente detrás del arco de la taca o “diadema”, que, por su forma y colorido, es como el “halo del plenilunio”. Pero, ¿qué se entiende por estrado? El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española nos ofrece varias definiciones, de las que tan sólo vamos a recordar las tres siguientes: 1ª: “Conjunto de muebles que servía para adornar el lugar o pieza en que las señoras recibían las visitas, y se componía de alfombra o tapete, almohadas y taburetes o sillas”; 2ª: “lugar o sala donde se sentaban las mujeres y recibían las visitas”; 3ª, que es la más áulica: “tarima cubierta con alfombra sobre la cual se pone el trono real o la mesa presidencial en actos solemnes y en el salón de actos el sitio de honor, algo elevado”.

²⁴ Cfr. *Encyclopédie de l'Islam*, 2.^a ed., 1220, s. v. *al-Khadraj* [W. Montgomery Watt]. Se trata de una de las dos principales tribus de Medina, que, con la de *al-Aws* (EI², s.v.) formaban los Banū Qayla del epónimo preislámico y los *Anṣār* (EI², s.v.). Respecto a la entrada en al-Andalus de los descendientes de Saʿd ben ʿUbāda, jefe de la tribu de Jazraʿ y uno de los *Anṣār* (“Defensores”) que protegieron a Mahoma en su huida de la Meca a Medina, cf. Lafuente, *Inscripciones árabes de Granada*, p. 100, nota c.

La disposición del nicho como estrado —alcoba—, con arco frontal que la delimita —cortina—, incluyendo un lindo “vaso” —la novia—, rodeado de bellísima decoración policromada del alicatado y del frente —cortinas, alfombras, cojines, debido al sentido textil de la decoración—, no puede resultar más ajustada a la primera definición del Diccionario de la Academia. En la propia sala de la Barca, los estrados —que servían de cama durante la noche— se hallaban en las alcobas de los extremos, atajadas respecto de la estancia por medio de arcos que semejabán espléndidos cortinajes, con un pequeño escalón por estar el suelo de las mencionadas alcobas más alto que la sala, como aparecían los estrados mediante las tarimas (lám. XIII).

Tal vez la disposición de la losa marmórea de la taca derecha, tallada por el maestro, obedezca no sólo a que está más finamente labrada y puede contemplarse por todo el que acceda a la sala de la Barca desde las entradas del patio de Comares, sino también a que la alcoba de nacimiento en dicha sala era la que ocupaba durante la noche la esposa del soberano.

Finalmente, el sultán se compara con el sol, metáfora de origen clásico romano, donde el emperador era asociado al sol, lo mismo que hará luego el barroco europeo, donde el sol de la “élite” social era el monarca.

El poema de la taca izquierda compara metafóricamente su nicho con el *miḥrāb* —“mansión de la plegaria”—, cuya dirección es senda de felicidad por referirse a la Meca, caso de haber estado bien colocada dicha taca; pero tal vez aquí se refiera al soberano, como *imām* que preside la oración e indica la dirección de la Meca. Tan en la mente del poeta está el que la taca es un *miḥrāb*, que compara el vaso estilizado que en ella aparece con un musulmán de pie “cumpliendo su oración”, que repite varias veces, al igual que el vaso de agua ha de llenarse de nuevo cada vez que se vacía, según observaba ya Emilio Lafuente Alcántara (*Inscripciones*, p. 100), tomándolo de Joseph Dernburg.

El poeta subraya, finalmente, con énfasis, que, en atención al soberano, Dios ennobleció a los súbditos del sultanato nazari, por ser aquél descendiente de Saʿd ben ʿUḇāda, señor de la tribu de Jazraʿy y uno de los que ayudaron al Profeta en los momentos iniciales del Islam.

B) COMPOSICIÓN EPIGRÁFICA

a) Características generales

Ambos frentes marmóreos de las tacas son muy semejantes en su ejecución, pero es más fina en la labra de sus motivos epigráficos, geométricos y florales la

taca derecha, lo que demuestra que el maestro se ocupó de tallar ésta y un discípulo la otra, una vez que fue previamente dibujada la ornamentación sobre las losas lisas de mármol.

La composición epigráfica del texto de cada taca se encuentra sometida en su diseño al trazado y dimensiones de las cartelas, de gran longitud con respecto a su altura; como las dos cartelas verticales son más largas albergan cada una dos versos, mientras que la cartela horizontal sólo presenta uno. Por este motivo de ubicación de letra carece de esbeltez y sus cuerpos se extienden en horizontal.

Desde el punto de vista epigráfico el diseño de la letra no se ha logrado en absoluto, porque está desproporcionado el grosor de los caracteres con su altura, así como su cuerpo de letra y el desarrollo de las astas. Es una composición achata-da, no bien trazada, en términos generales, y carente de elegancia por no guardar proporción y faltarle esbeltez. Los ápices y cabezas de las letras muestran un trazo más grueso característico de la escritura a tinta con cálamo. La puntuación diacritica y la vocalización es bastante incompleta; no obstante, se han señalado vocales *tanwīn* y consonantes con *sukūn*, pero no aparece el *tašdīd*.

Los caracteres epigráficos provistos de astas verticales alcanzan el límite superior de las cartelas, mientras que otros se prolongan sobre la caja del renglón, albergando encima parte o todo el próximo vocablo, e incluso dos o tres palabras, debido al enorme desarrollo horizontal de una letra final sobre la línea base. Así, las letras *bā'*, *tā'*, *īm'*, *dāl*, *rā'*, *zāy*, *sīn*, *qāf*, *lām*, *mīm*, *nūn*, *wāw* y *yā'*, se extienden por debajo de las sílabas o vocablos próximos, que están escritos de modo escalonado, por lo que el cuerpo de dichas letras aumenta su tamaño y achata la esbeltez de los caracteres de encima. Como los extremos de las cartelas son lobulados, las letras reducen su tamaño para amoldarse a su menor espacio, teniendo que escalonarse las sílabas del último vocablo para no apretar en demasía la escritura.

Los caracteres de estos dos poemas, al estar labrados en sendas losas de mármol, presentan bastantes similitudes con los de época posterior de la taza de la fuente de los Leones, que hemos estudiado en otro lugar²⁵. Esta peculiaridad se debe a que el material a tallar —mármol— era el mismo, a que las cartelas tenían análoga desproporción entre su altura y longitud y a que la escuela de calígrafos del sultán en algo menos de dos décadas poco había variado el ductus caligráfico. No obstante, los caracteres del poema de la fuente son más estilizados y esbeltos, quizá por el mayor esmero y habilidad que tuvieron el calígrafo al diseñar el texto y el tallista al labrarlo.

²⁵ D. Cabanelas y A. Fernández-Puertas, *El poema*, pp. 30-31.

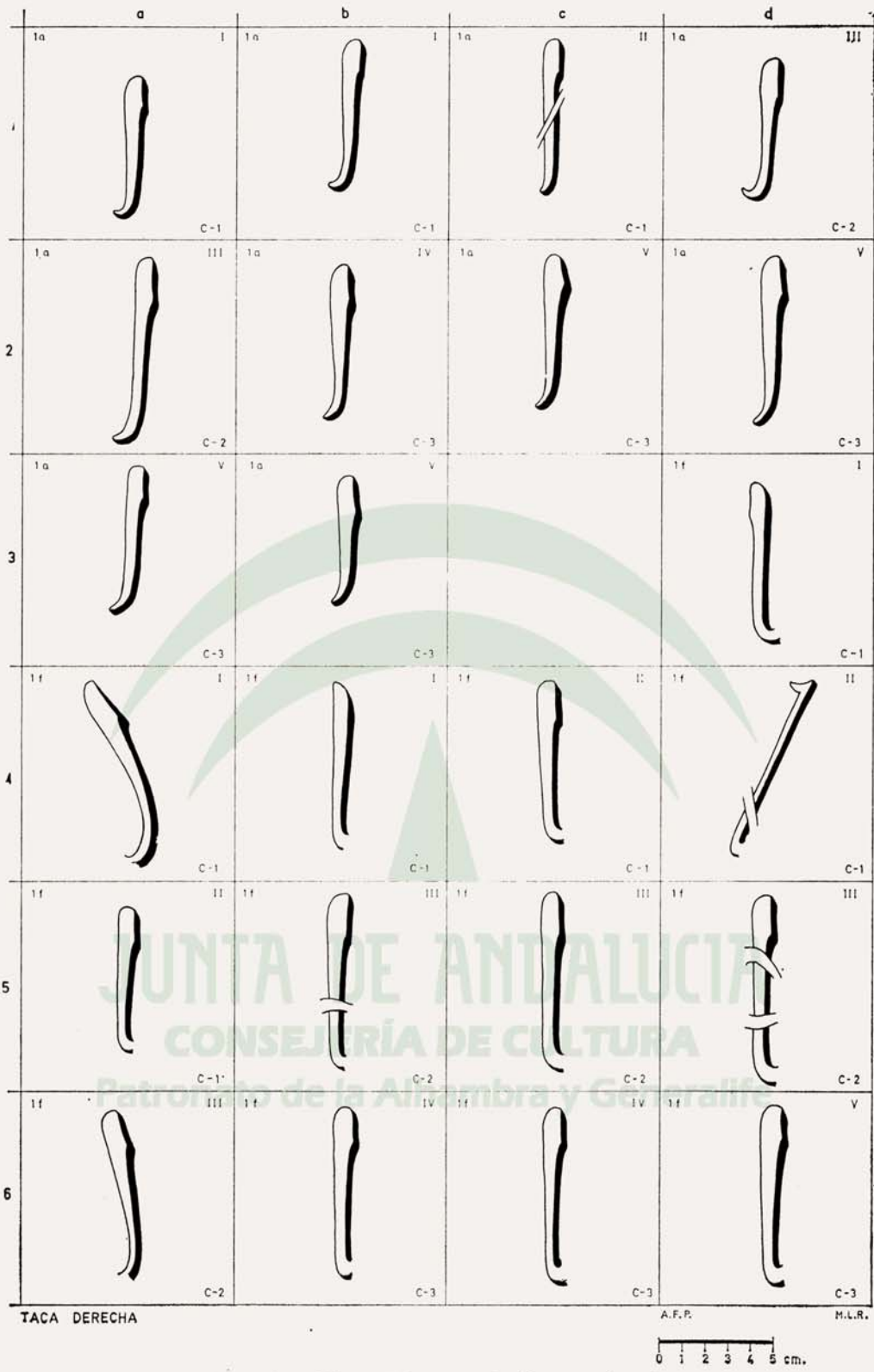


Fig. 24.—Alifato del poema de la taca derecha



Fig. 25.—Alifato del poema de la taca derecha

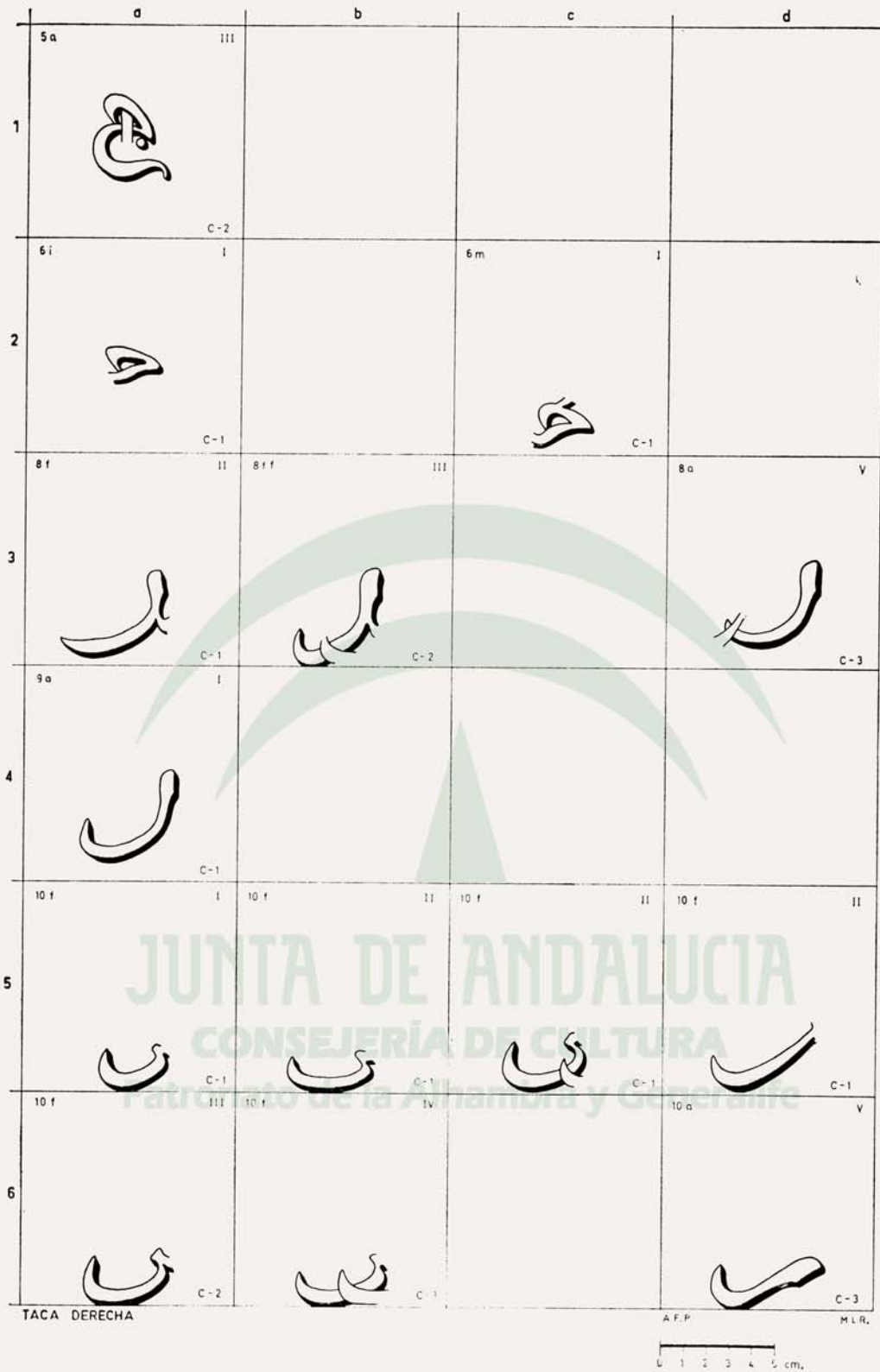


Fig. 26.—Alifato del poema de la taca derecha

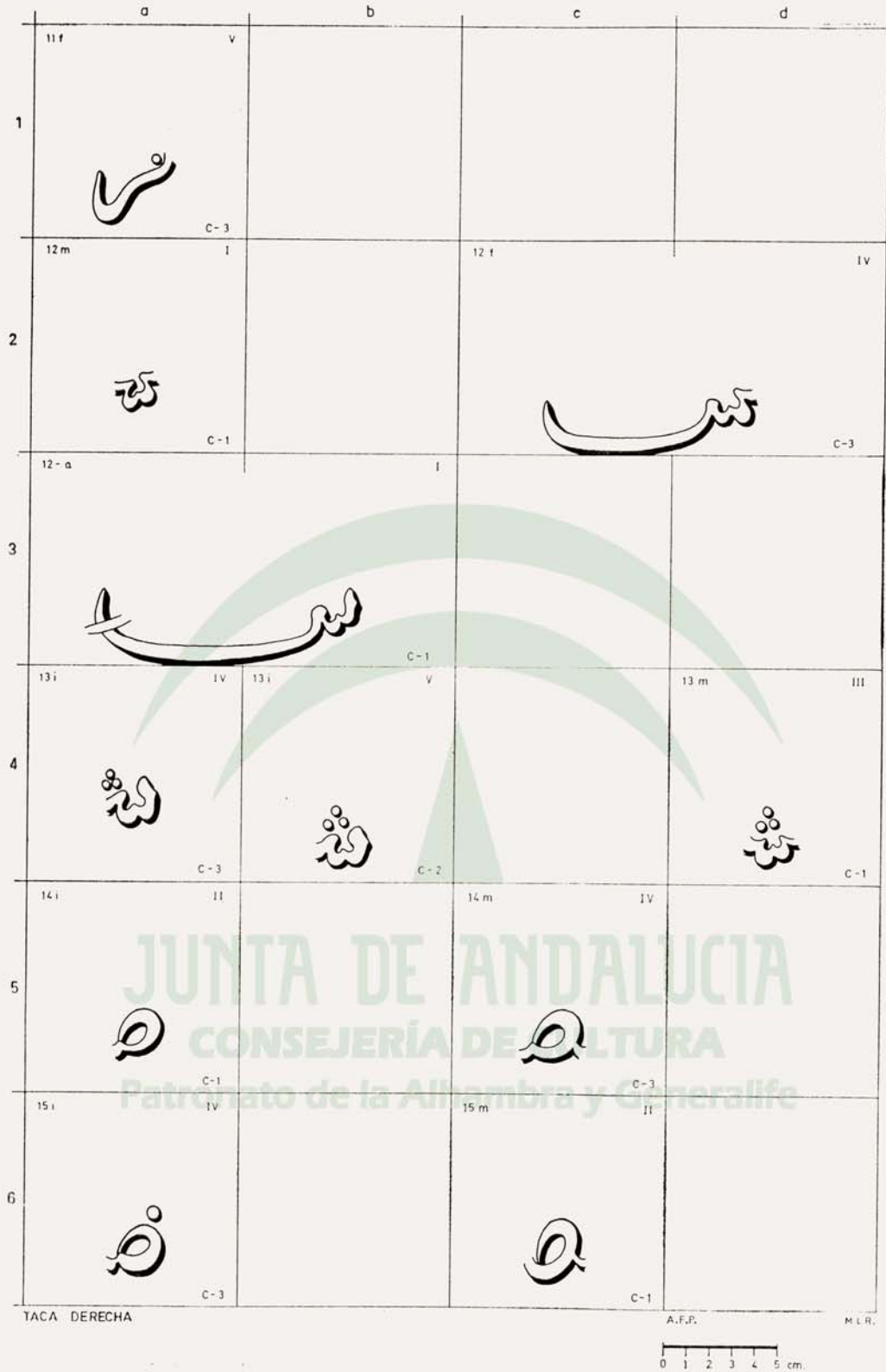


Fig. 27.—Alifato del poema de la taca derecha



Fig. 28.—Alifato del poema de la taca derecha

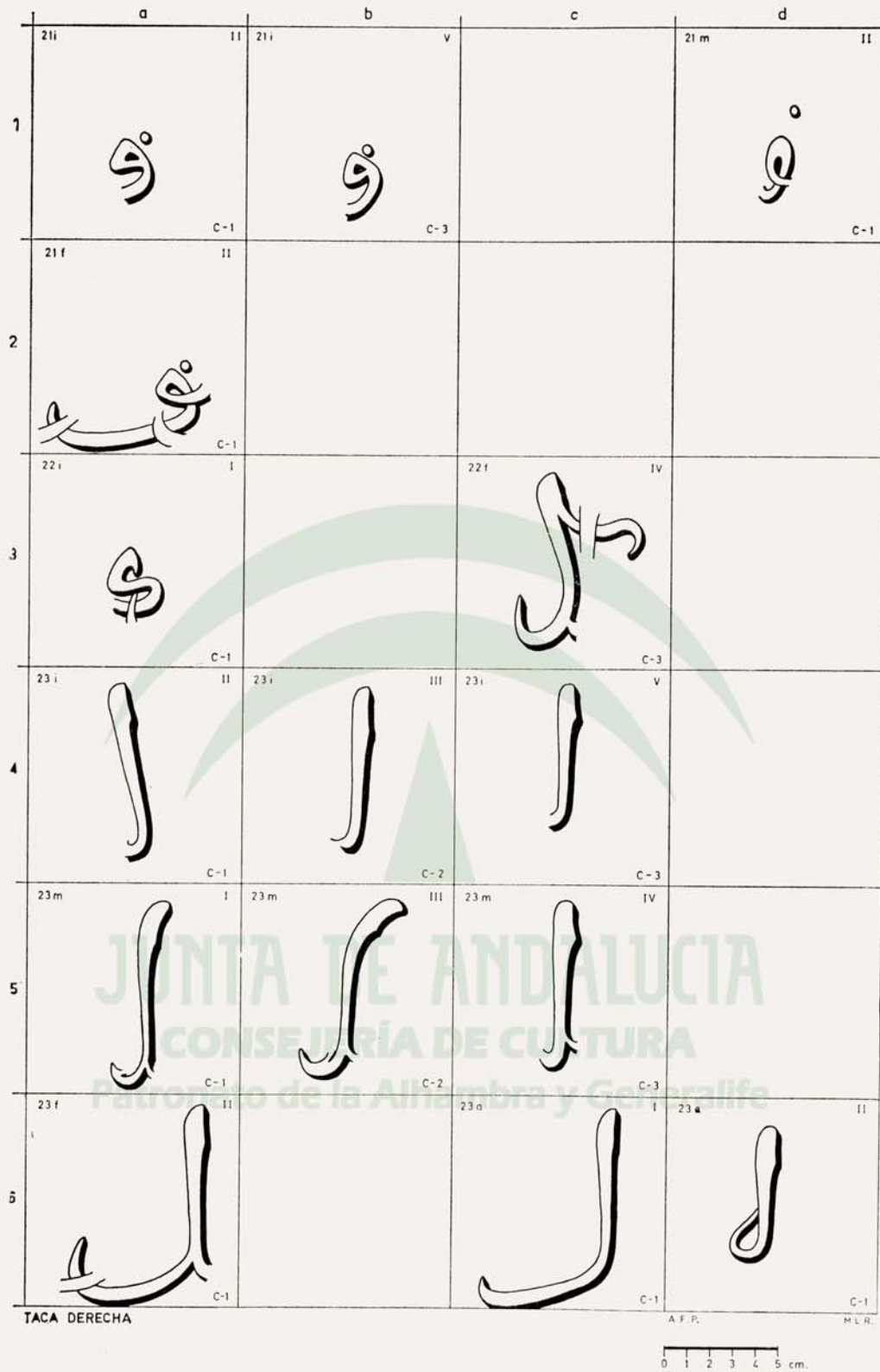


Fig. 29.—Alifato del poema de la taca derecha



Fig. 30.—Alifato del poema de la taca derecha



Fig. 31.—Alifato del poema de la taca derecha

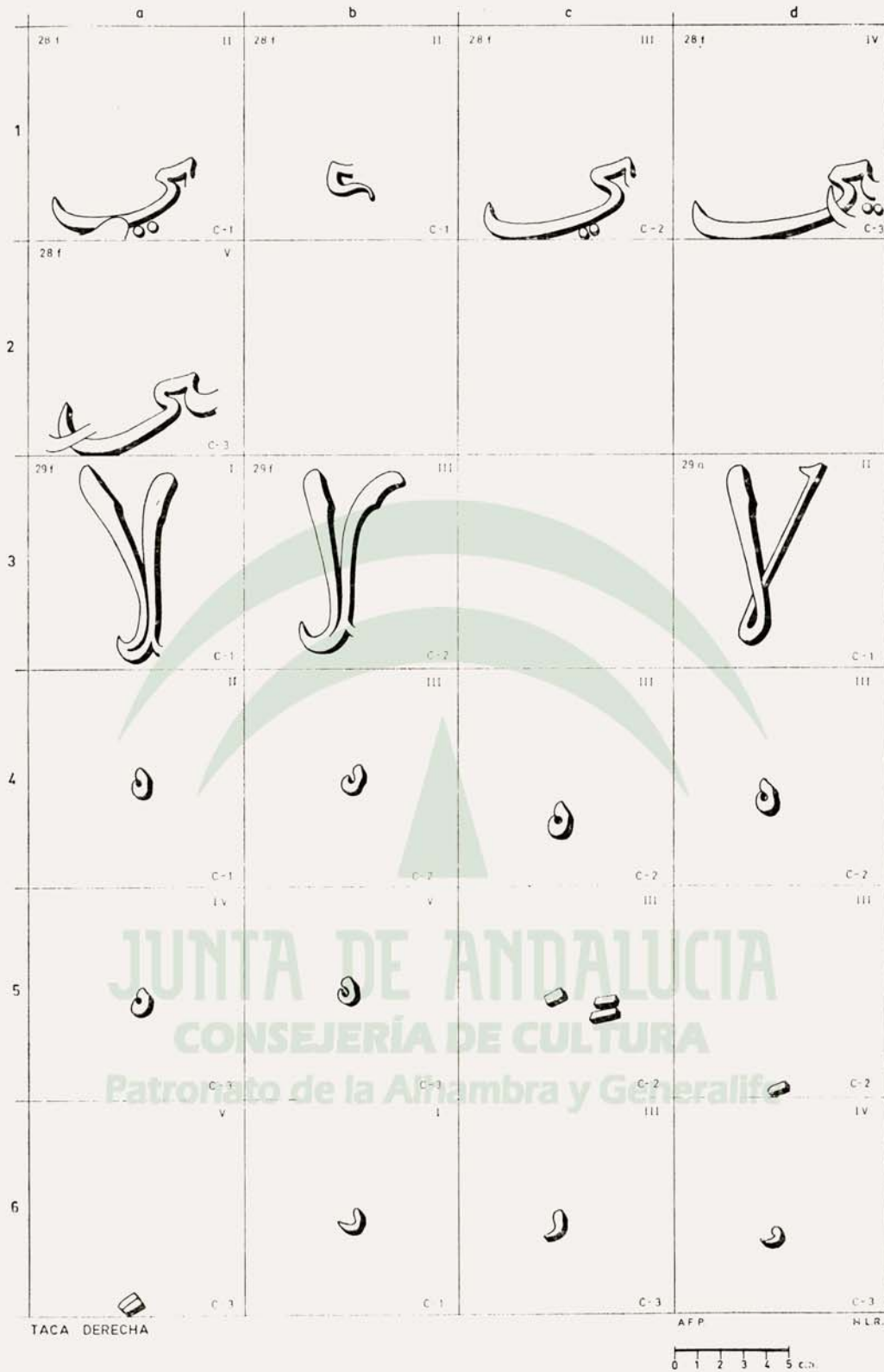


Fig. 32.—Alifato del poema de la taca derecha

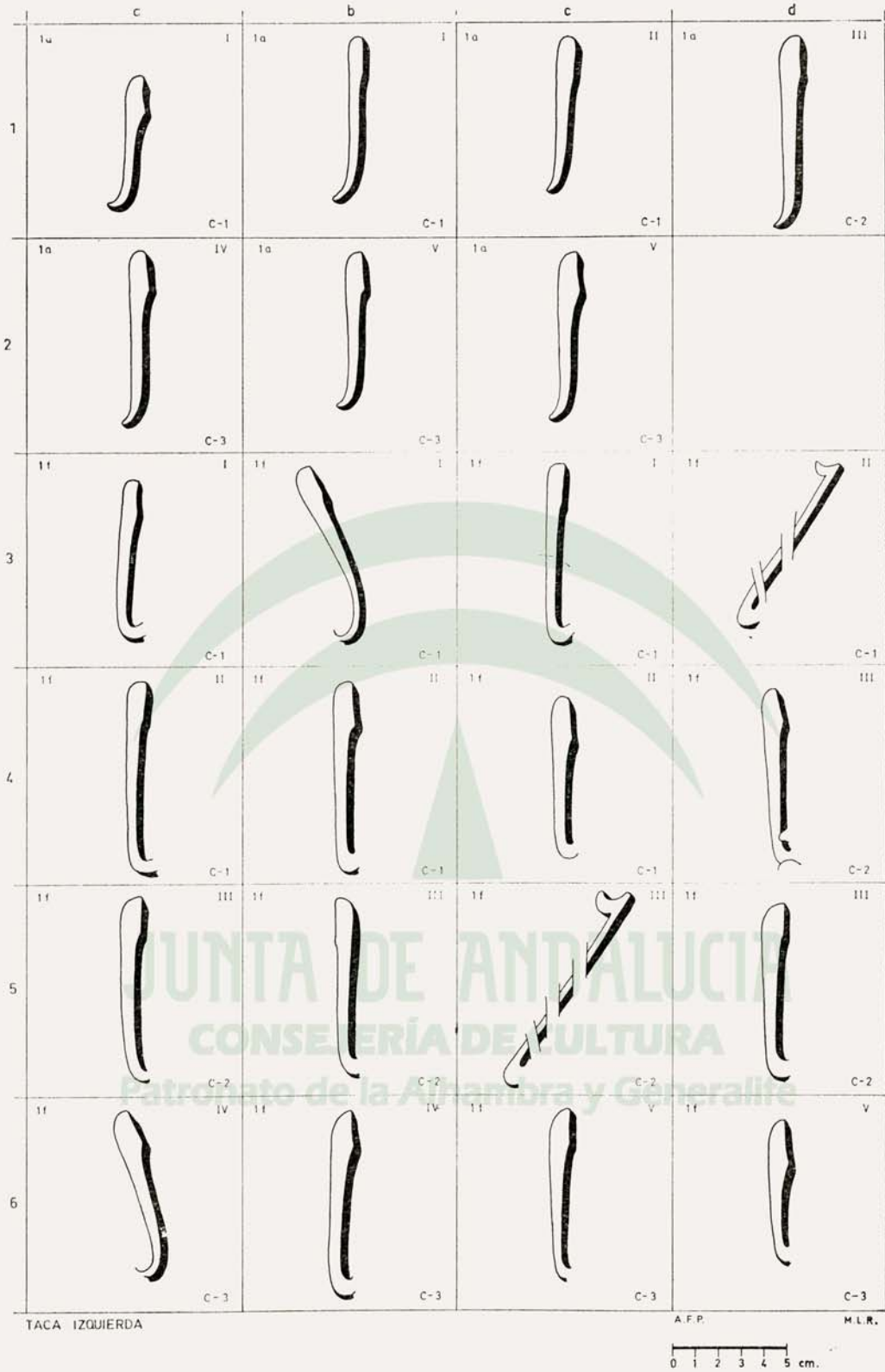


Fig. 33.—Alifato del poema de la taca izquierda



Fig. 34.—Alifato del poema de la taca izquierda



Fig. 35.—Alifato del poema de la taca izquierda



Fig. 36.—Alifato del poema de la taca izquierda



Fig. 37.—Alifato del poema de la taca izquierda



Fig. 38.—Alifato del poema de la taca izquierda



Fig. 39.—Alifato del poema de la taca izquierda

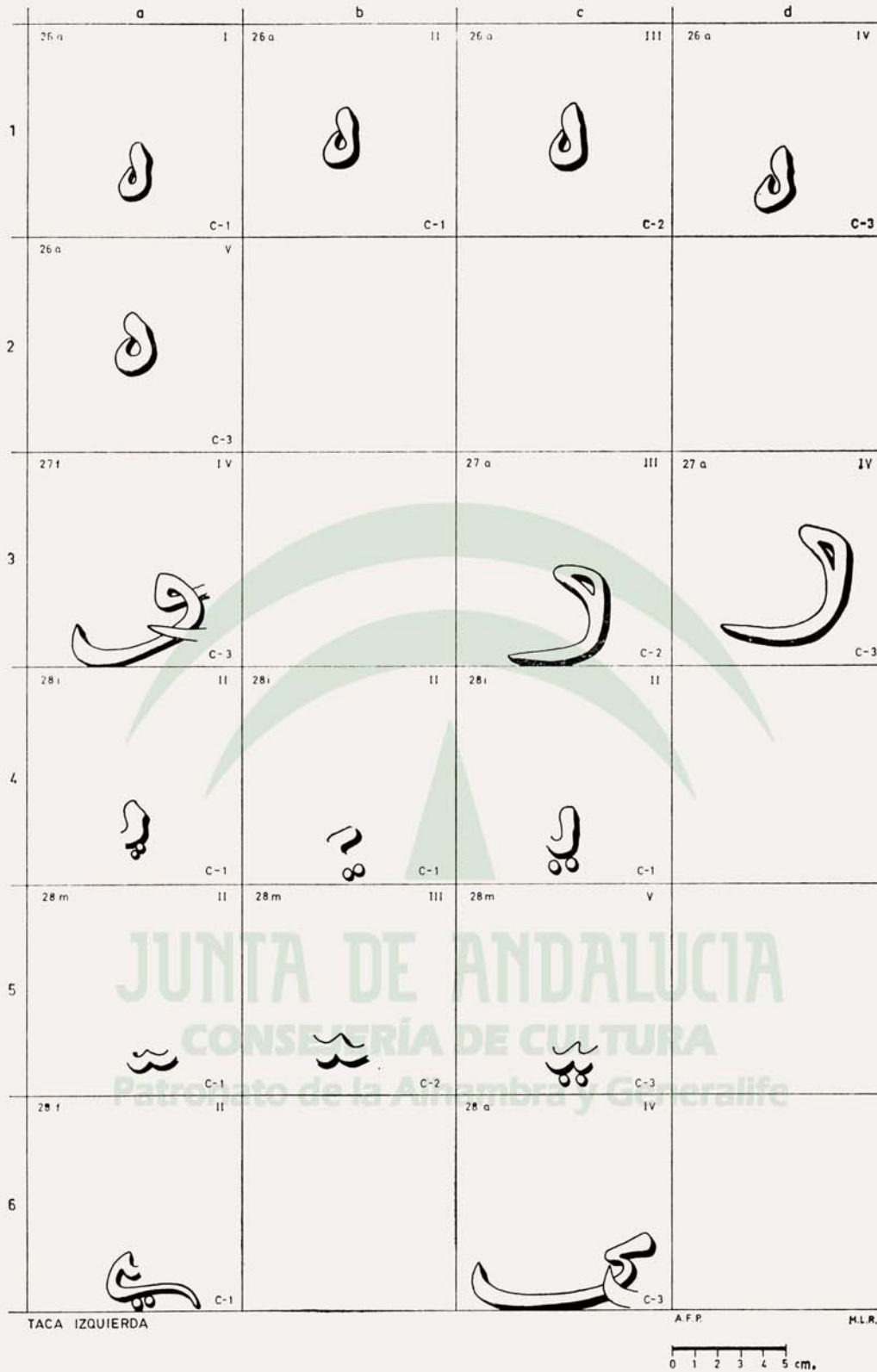
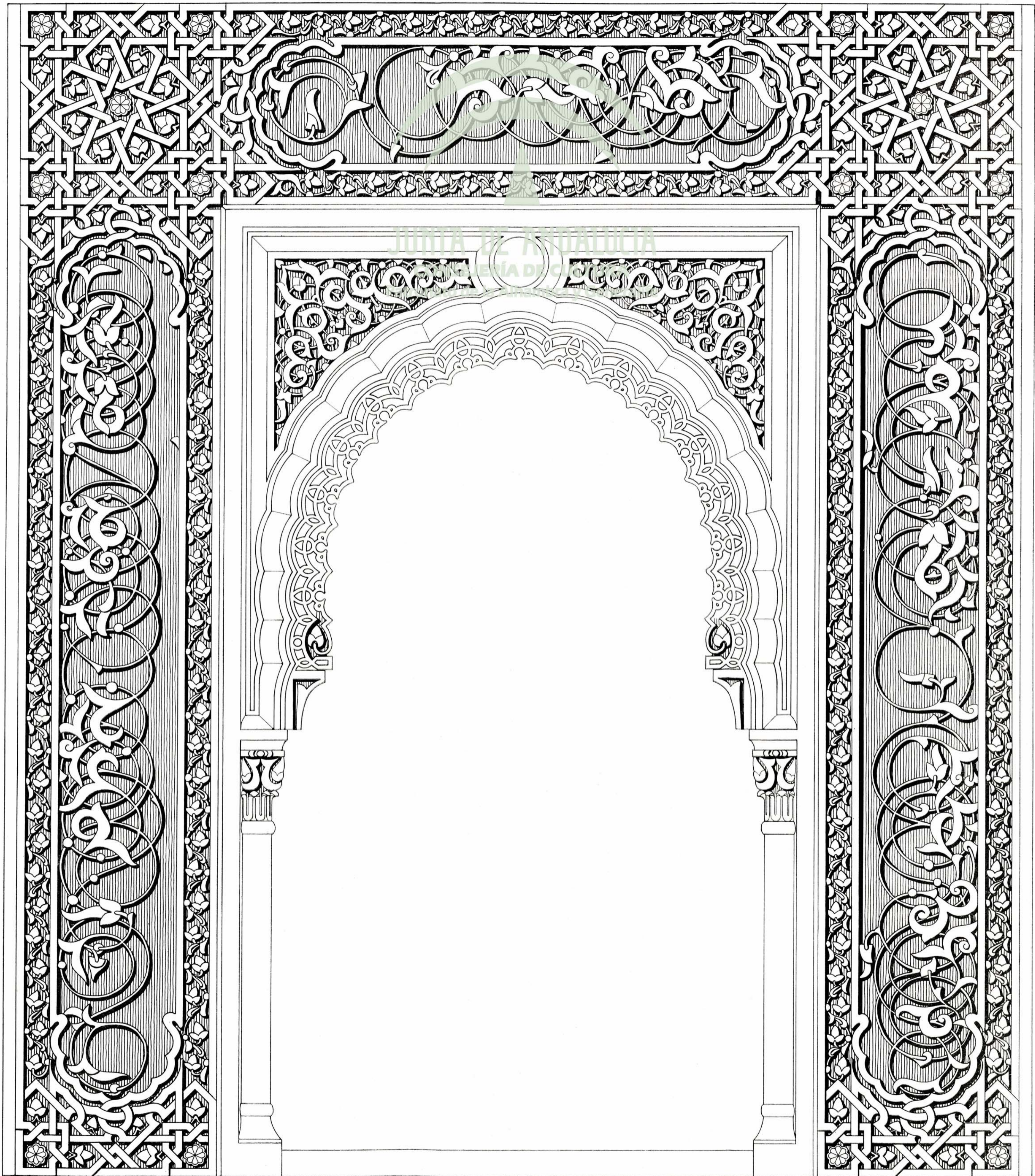


Fig. 40.—Alifato del poema de la taca izquierda



Fig. 41.—Alifato del poema de la taca izquierda



M.L.R.
0 1 2 3 4 5 10 CM.

Fig. 42.—Taca derecha; esquema de la trama floral

Ahora bien, así como el poema de la taza de la fuente de los Leones carecía de una trama floral vertebrada en el fondo, rellenando los huecos diversos elementos de la flora nazari, ya sueltos, ya enganchados a tallos de corto desarrollo, aquí los dos poemas de las tacas muestran una perfecta organización de tallos espirilíneos, que recorren cada cartela de un extremo a otro desplazados el uno del otro media espiral, de tal modo que cada uno empieza en un extremo pero no alcanza el opuesto y viceversa. Esta buena y conseguida conjunción de trama floral de fondo y composición epigráfica campeando sobre la misma de ambas tacas, ejecutadas bajo el sultanato de *Muhammad V* a raíz de la toma de Algeciras en 1367, tienen un magnífico antecedente al que no superará, en finura y primor de ejecución, la taca de mármol mandada hacer por *Yusuf I* para el baño del palacio de Comares, unos veinte años antes, en la que el diseño del poema y la esbeltez de los caracteres, así como la labra de la trama floral, son de una calidad artística clásica, insuperable en época posterior. Hemos de notar que la dificultad de labrar en un material duro como el mármol desaparece al hacerlo sobre un material blando como el yeso o la escayola, material este último en que están ejecutadas las tacas del arco de acceso al salón de Comares, donde el repasar los desperfectos y el mayor preciosismo eran permitidos por el material a labrar, la escayola, como se verá en el estudio del que nos estamos ya ocupando. Añadamos que la decoración del limbo de la flora se obtuvo sobre todo, mediante la policromía, ya que era imposible conseguirlo mediante la talla en el mármol, que se hubiera esportillado, mientras que la gubia perforó y talló las digitaciones sobre la escayola. De esto nos ocuparemos en el apartado correspondiente de este estudio.

Toda la decoración labrada de ambos frentes de las tacas estuvo policromada, como se verá más adelante; pero el tiempo, la luz y el polvo han apagado la nitidez de los diversos colores, lo que, unido al continuo roce de tocarlas los visitantes en sus partes bajas, ha causado la pérdida de su policromía, que se ha conservado mejor en su parte alta. El contraste existente entre los frentes de las tacas, con un color blanco, sucio actualmente, y el alicatado policromo del revestimiento interior de ambos nichos —con colores blanco, negro, azul claro, verde oscuro y melado, no fue tan contrastado cuando los frentes de las tacas estuvieron policromados. El estado de degradación y pérdida del factor cromático es hoy irreversible, ya que no es aconsejable en modo alguno un repinte, que acabaría con los restos originales y nunca se darían los mismos tonos originales. No obstante, urge hacer sobre copias de papel consistente una restitución de los colores originales, lo más científica posible, para poder contemplar cuál era el efecto policromo en la época medieval (láms. XV-XVIII).

b) *Alifato*

El alif (n° 1) alcanza el límite de las cartelas y su grosor y altura difiere de unos ejemplares a otros según la posición que ocupe, ya arranque de la línea de la caja de renglón, ya lo haga sobre otros caracteres al estar encabalgado sobre los mismos. Como es habitual, delata que previamente ha sido diseñado sobre las losas de mármol por un hábil calígrafo, probablemente el mismo poeta, puesto que su silueta permite adivinar los trazos de la escritura a tinta con el cálamo al mostrar su inicio inferior curvado hacia la izquierda, sus bordes divergentes hacia arriba y terminar en un trazo más grueso en su parte superior derecha en los alif aislados, y en este lado y alguna vez en el izquierdo cuando aparece en posición final; el remate o ensanche superior equivale a la mayor descarga de tinta del cálamo en el término del trazo. Los alif que forman parte del nexa *lām-alif* tienen su asta oblicua, siendo divergentes sus bordes cuando se desarrolla hacia la izquierda y paralelos cuando el asta se despliega en dirección oblicua hacia la derecha, mostrando entonces en su parte cimera un trazo curvo como remate de la carga de tinta del cálamo (figs. 24, 1a-6d; 25, 1a; 33, 1a-6d).

El *bā'* (n° 2) y el *tā'* (n° 3) suelen tener sus puntos diacríticos. Su tipo inicial muestra cuerpo vertical y cabeza oblicua con un remate picudo a la derecha, mientras que su borde alto a la izquierda aparece redondeado, uniéndose ambos mediante un trazo oblicuo a veces algo cóncavo (figs. 25, 1c, 1d, 2d-3c; 34, 1a-1d, 4a, 4b). El tipo medial muestra ligaduras semicirculares y cuerpo, ya como simple onda, ya como un trazo vertical con ensanche, a veces, a la izquierda (fig. 25, 2a, 2b, 4a; 34, 2a-2d, 4d). Los ejemplares finales tienen escaso desarrollo y muestran el inicio del trazo anguloso ascendente, mientras que el resto tiende a lo horizontal con su borde inferior curvo y distanciado del superior (figs. 25, 4c; 34, 5a, 5b). Los ejemplares finales tienen escaso desarrollo y muestran el inicio del trazo anguloso ascendente, mientras que el resto tiende a lo horizontal (fig. 25, 5a). En general este grupo de letras no muestran novedad y más bien son caracteres que, a modo de "fuelle" y sin entidad caligráfica, solucionan espacios al alargarse o comprimirse; sus tipos finales y aislados carecen de desarrollo para prolongarse por debajo de los caracteres próximos.

El *īm* (n° 5), el *hā'* (n° 6) y el *jā'* (n° 7) llevan sus correspondientes puntos diacríticos distintivos incluso en posición final. Tienen cuerpo a modo de "uve" tendida y más o menos cerrada por pisar el trazo superior al inferior. En los ejemplares aislados sale del cuerpo un trazo curvo descendente hacia la izquierda que luego vuelve a la derecha y remata en un trazo curvo descendente (figs. 25, 6a-6d; 26, 1a, 2c; 34, 6a-6c; 35, 1a-2b).

El *dāl* (nº 8) y el *ḍāl* (nº 9) ofrecen cabeza abultada y con el grosor que deja el trazo del cálamo al subir. Su cuerpo aparece diseñado, bien por un trazo vertical y otro curvo descendente que se desarrolla por encima de la caja de renglón, o bien por un trazo con un sentido curvo y ligeras acentuaciones en el cambio de dirección, acabando la mayoría en un remate vertical puntiagudo (figs. 26, 3a-4a; 34, 3a-5a).

El *rā'* (nº 10) y el *zāy* (nº 11) se distinguen por los puntos diacríticos y tienen silueta curva con cola puntiaguda ascendente y ligadura horizontal o quebrada; a veces el tipo final es un trazo oblicuo con la cola usual (fig. 26, 5d). Los ejemplares finales muestran cuerpo redondeado o con desarrollo convexo-cóncavo y cola ascendente (figs. 26, 5a-5c, 6a-6d; 27, 1a; 35, 6a-6d; 36, 1a-2a).

El *sīn* (nº 12) y el *šīn* (nº 13) se diferencian por los puntos diacríticos; su cuerpo formado por dos festones con el trazo inicial más pronunciado y ensanchado por su origen de escritura caligráfica a tinta, rasgo que se nota también en los ejemplares en posición medial donde el primero es más alto (figs. 27, 2a, 4a-4d; 36, 3a-5a). Los tipos final y aislado muestran una larga proyección horizontal algo curva que se extiende por debajo de los vocablos siguientes de la inscripción, a cuyos caracteres pisa la cola ascendente más o menos cerrada (fig. 27, 2c-3a).

El *šād* (nº 14) y el *ḍād* (nº 15) aparecen en sus tipos inicial y medial, con su cuerpo de letra ovoide algo inclinado y diferenciándose por los puntos diacríticos; la ligadura anterior de los mediales va por encima de la posterior; el trazo superior remata de modo puntiagudo y cierra el espacio ovoide (figs. 27, 5a-6c; 36, 6a-6b; 37, 1a).

El *zā'* (nº 17) encuéntrase sólo una vez en la taca derecha y en posición medial, con ligaduras curvas, cuerpo ovoide con asta oblicua hacia la derecha y ensanche en su borde derecho; es una letra bonita por lo proporcionado de su diseño (fig. 28, 1a).

El *ʿayn* (nº 18) y el *gayn* (nº 19) en situación inicial muestran cuerpo en forma de gancho más o menos cerrado con el trazo inclinado más o menos curvo; el tipo medial presenta silueta irregular en forma de triángulo con el trazo anterior a veces más alto y sobremontando el posterior y viceversa; sólo el *gayn* aparece aislado y al cuerpo de gancho se le añade un trazo curvo más desarrollado y prominente hacia la izquierda (figs. 25, 2a-3a; 37, 2a-4a).

El *fā'* (nº 20) y el *qāf* (nº 21) no siempre llevan su punto diacrítico y, cuando lo ofrecen, lo hacen al modo occidental, es decir, un solo punto para el *fā'* debajo del cuerpo de letra y uno encima de la misma para el *qāf*. La silueta habitual del ejemplar inicial, de cuerpo triangular con sus ángulos algo redondeados,

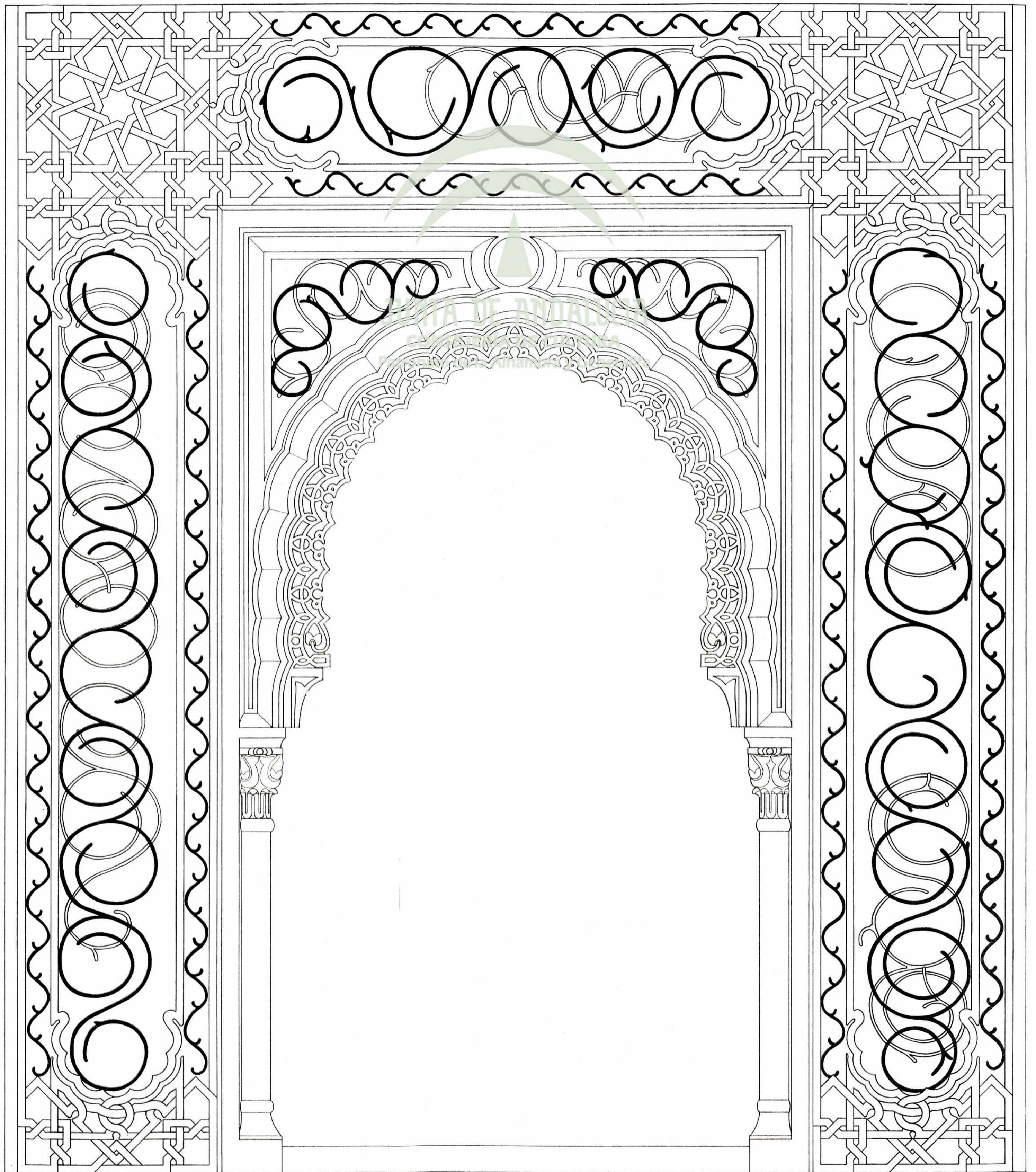
en alguna ocasión se presenta de forma ovalada o alargada; el tipo *mediai* tiene ligaduras semicirculares, la anterior por debajo de la posterior; el final lleva larga cola que se prolonga en sentido horizontal por encima de la caja de renglón y alberga sobre sí parte del vocablo siguiente o incluso del propio; el ejemplar aislado presenta exigua cola curvo-descendente (figs. 28, 4a-6a; 29, 1a-2a; 37, 5a-6c; 38, 1a-2a).

El *kāf* (nº 22) inicial y medial muestra sus dos cuerpos más habituales: uno consiste en un trazo redondeado que sube de modo oblicuo hacia la izquierda hasta que quiebra y prosigue en otro cóncavo-convexo algo descendente que remata de modo curvo; el otro modelo tiene su cuerpo formado por dos trazos horizontales unidos por uno curvo que continúa oblicuamente hacia la derecha y remata en un ápice que cae de modo curvo descendente (figs. 29, 3a-3c; 38, 3a).

El *lām* (nº 23), entre los caracteres de ambos poemas, aparece en sus cuatro posiciones, rematando de modo redondeado sus astas y siendo su altura desigual, por alcanzar el borde superior de la cartela, unas veces, y otras no por estar encabalgadas. Las astas de los ejemplares pertenecientes a los nexos *lām-alif* se prolongan inclinadas, a veces, o suben verticales y se curvan algo hacia la derecha rematando en el ápice característico (figs. 29, 4a-4c; 38, 4a-5c). El *lām* medial tiene las ligaduras curvas a distinta altura debido al encabalgamiento de esta letra dentro del vocablo (figs. 29, 5a-5c; 38, 6a-6c). Los tipos final y aislado muestran un trazo oblicuo descendente que se prolonga por la línea de escritura y alberga sobre sí y dentro de su cola picuda ascendente, parte del vocablo siguiente, lo que hace con gran agilidad de trazo; tres ejemplares, por situarse en los extremos de las cartelas de la taca derecha, ven su desarrollo acomodado al lugar que ocupan en el extremo lobulado, llevando un trazo recto algo inclinado, que se prolonga en cola ascendente y termina en fino apéndice (figs. 29, 6a-6d; 30, 1a-1c).

El *mīm* (nº 24) no aparece en posición final. El tipo inicial muestra cuerpo triangular, redondeado o el diseñado con mayor elegancia por un trazo oblicuo más ancho en su inicio, por representar en mármol la escritura sobre pergamino y papel, donde se produce una mayor carga de tinta al comenzar el cálamo el trazado de la letra, curvándose a continuación de modo redondeado y, tras un quiebro, dando paso a la ligadura (fig. 30, 2a-2d; 39, 1a). El tipo medial ofrece la silueta normal de un trazo que quiebra de modo puntiagudo, se redondea con gran anchura en su base y sube hasta rozar el trazo opuesto o deslizarse bajo él, para luego continuar (figs. 30, 3a-3c; 39, 1c-2d). El tipo aislado presenta el cuerpo como el inicial y luego se prolonga curvo descendente hasta alcanzar la línea de escritura donde se engrosa y remata en cola vertical puntiaguda (fig. 30, 4a).

El *nūn* (nº 25) no tiene en todos los ejemplares punto diacrítico; en posición



M.L.R.
0 1 2 3 4 5 10 CM

Fig. 43.—Taca derecha; diagrama de los tallos de su ornamentación

inicial ofrece como cabeza un trazo abultado y ligadura curva. El tipo medial no es más que una simple onda algo picuda. En posición final y aislada el trazo describe un quiebro angular en la cabeza y luego se extiende de modo curvo descendente hasta alcanzar la línea base de la caja de escritura, prolongándose lo suficiente para albergar algunas siabas del vocablo siguiente o del propio y rematando en una cola puntiaguda ascendente; el diseño de esta letra en ambas posiciones es muy logrado (figs. 30, 5a-6d; 31, 1a; 39, 3a-4d).

El *hā'* (n° 26) no aparece en situación inicial; el tipo medial ofrece el diseño de un "ocho" con un trazo que se curva hacia abajo, sube y se anuda para luego cruzarse y continuar la escritura en sentido horizontal (figs. 31, 2a,2b; 39, 5a, 5b). Los tipos final y aislado, entre los cuales se hallan varios *tā' marbūṭa*, tienen silueta normal de gancho abierto que llega a cerrarse, con ligadura semicircular el final, mientras que el aislado lleva trazo recto en su inicio; la *tā' marbūṭa* suele llevar sus puntos diacríticos (figs. 31, 2d-3b; 39, 5d-6d; 40, 1a-2a).

El *wāw* (n° 27) muestra en sus dos posiciones cabeza triangular con el ángulo más acusado, ya en la cima, ya en la caída, siendo su cola oblicua descendente hasta terminar en sentido horizontal o bien en sentido vertical ascendente (figs. 31, 4a-5c 40, 3a-3d).

El *yā'* (n° 28) inicial es o bien un grueso trazo vertical más abultado en su inicio que en su curvatura, o bien un simple trazo oblicuo (figs. 31, 6a; 40, 4a-4c). El tipo medial nada ofrece de particular (figs. 31, 6c; 40, 5a-5c). En posición final el *yā'* muestra dos variantes: una tiene ligadura semicircular o recta que quiebra curvo descendente, se prolonga en sentido horizontal por debajo de la letra de modo también curvo y remata en una cola descendente; la otra variante, a la que se ajusta el tipo aislado, lleva cabeza en zigzag, de la que parte un trazo curvo descendente que se prolonga en sentido horizontal y luego sube para terminar en cola vertical puntiaguda (figs. 32, 1a-2a; 40, 6a-6c).

El nexa *lām-alif* (n° 29) aparece escrito, como ya hemos visto en otros trabajos, de dos modos; el primero, sin que las letras se crucen, subiendo abiertas en forma de "uve"; el segundo muestra cruzadas sus astas —siendo la del *alif* más fina y con un remate a modo de brote—, pero ambas dejan un vano triangular en la base (figs. 32, 3a-3d; 41, 1a-2a).

Sólo se presenta en ambos poemas un nombre divino (n° 30) con el típico escalonamiento descendente de derecha a izquierda de las astas de sus caracteres, siendo bastante más alto el *alif* que los dos *lām*. Este vocablo está escrito muy elegantemente; análoga posición escalonada se ve con respecto a las ligaduras (fig. 41, 3a).

Por último, el *sukūn* es un círculo con trazo más grueso en su cabezuela y

una pequeña perforación interna. Las vocales *fatḥa*, *kasra* y *ḍamma* se presentan normales y en *tanwīn*, salvo la *ḍamma* (figs. 32, 4a-6d; 41, 4a-6a).

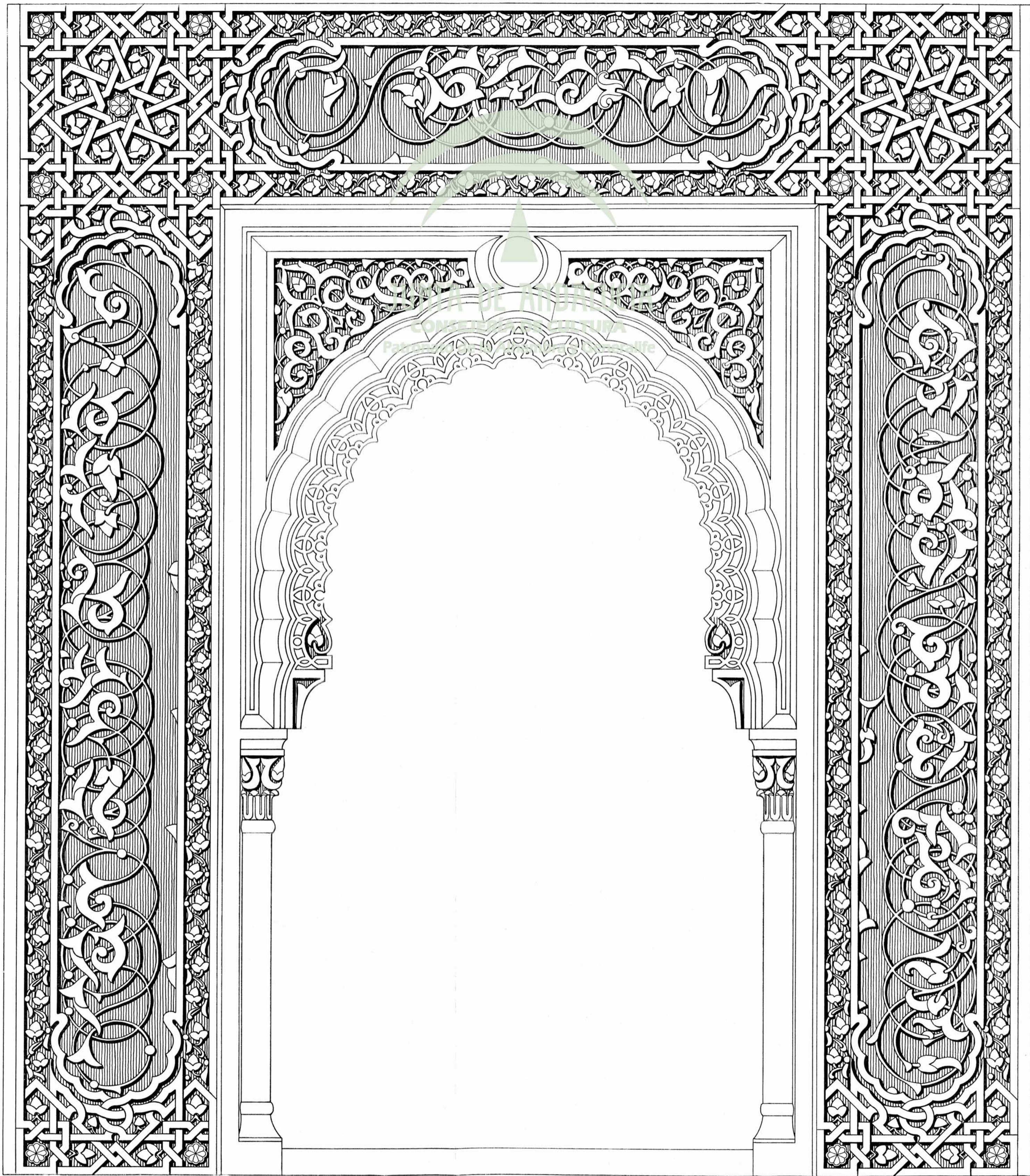
C) DECORACIÓN FLORAL Y POLICROMÍA

a) *El tallo*

Las cenefillas que delimitan longitudinalmente las cartelas muestran un tallo continuo ondulado con sus correspondientes inicios de tallos contraespiras, dispuestos de manera contrapeada y que rematan en pequeños pimientos (figs. 43, 45). Las cartelas verticales de la taca izquierda tienen sendos tallos ondulados provistos de sus correspondientes contraespiras, que, a veces, se desgajan en dos o tres cabos, estando colocados de modo que cada uno comienza en un extremo lobulado de la cartela y termina a línea con el lóbulo primero del extremo opuesto (figs. 44, 45). La cartela horizontal de la taca izquierda muestra un tallo ondulado que la recorre de un extremo al otro y presenta contraespira bastante desarrolladas, algunas provistas de dos o tres cabos. Entreiazado a este tallo hay otro de menor explayamiento, con sólo tres movimientos espirales, que no se inicia en ningún extremo (figs. 44, 45).

El soporte de la trama floral de cada cartela de la taca derecha lo componen tres tallos ondulados con sus correspondientes contraespiras; sólo uno de ellos discurre de un extremo al otro de la cartela, mientras que los otros dos no parten de los extremos y tienen tres o cuatro movimientos espirilíneos (figs. 42, 43). La cartela horizontal presenta un tallo que va de un extremo al otro y un tallo menor con sólo tres movimientos espirilíneos (figs. 42, 43).

El texto poético de la taca derecha ha obligado, en las cartelas verticales, a dividir un tallo en dos; también conviene recordar que dicha taca fue labrada por el maestro y no por un oficial tallista, que se encargó de la taca izquierda. En las figuras 42 y 44 se ven los tallos con los elementos florales que en ellos engarzan, apareciendo prácticamente todos ellos en los cabos de las contraespiras, que a veces se bifurcan. En ambas figuras se ve cómo aproximadamente la cuarta parte de la cartela queda libre para el renglón de la escritura, apareciendo adosados a la cinta delimitadora brotes y la mitad de pimientos. Igualmente se puede comprobar donde hay grupos de letras con asta por los vacíos que se producen en la trama floral.



M.L.R.
0 1 2 3 4 5 10 CM.

Fig. 44.—Taca izquierda; esquema de la trama floral

b) *La flora*

Analizamos conjuntamente la flora de ambas tacas como hemos hecho con el alifato, aunque están dibujados por separado. La composición geométrica de lazo de ocho de los ángulos y arranques del alifaz decora sus zafates rectilíneos con un pimiento de fruto recto, sépalos redondeados y separados, y escotadura semicircular de la que parten dos tallos; los zafates de trazado curvo muestran hojillas o pimientos de limbo triangular y doble tallo en su base (fig. 17, 6a). En las estrellas de ocho puntas aparecen cuencos, de igual número de gailones, con su borde plano (figs. 17, 7a).

En las cenefillas que delimitan longitudinalmente las tres cartelas de cada taca aparece, enganchado al tallo espiralado de cada una, una serie repetida de elementos florales compuesta por anillos enteros o partidos, dos brotes —uno con el limbo más ancho que el otro—, y un pimiento de cáliz abierto con sépalos redondeados y fruto recto. A veces en los extremos de las cenefillas aparecen palmas de dos hojas curvo-descendentes, o bien una de ellas con tendencia a subir y la otra está enroscada como voluta (fig. 17, 1a-5c).

Dentro de las cartelas el elemento más sencillo que aparece, suelto o bien engarzado a los tallos, es el anillo circular o botón, que se encuentra sobre un tallo, en el cruce de dos o en la bifurcación de una contraespira (figs. 46, 1a-6d; 51, 1a-7e; 52, 1a-1b).

El brote puntiagudo unas veces aparece adosado a los bordes de la cartela y otras sale del tallo con un desarrollo convexo en el borde de la hoja. Variante de mayor complejidad es el brote de hoja curva que se enrosca en el tallo a modo de voluta, con el limbo redondeado o picudo, si bien en un caso el brote se explaya y enrosca acabando en lóbulo (figs. 46, 7a-7e; 47, 1a-7d; 52, 2a-7d; 53, 1a-5a).

La palma de dos hojas muestra una de ellas algo más desarrollada que la otra, con su limbo interior convexo-cóncavo; a veces, sobre la hoja más explayada aparece en su base una tercera hoja sobrepuesta y conseguida por un bisel en la lapa. Generalmente una de las dos hojas tiende a enroscar de modo ascendente hasta formar un engarce rematado en lóbulo, mientras que la hoja opuesta se inclina a enrollarse como voluta, más o menos abierta y explayada, que remata en su extremo de modo puntiagudo o en lóbulo (figs. 48, 3a-7e; 49, 1a-5b; 53, 6a-7e; 54, 1a-7e; 55, 1a-1b).

En ocasiones la palma ofrece una cresta en el borde interno del limbo de cualquiera de sus hojas, aunque es más frecuente en la que enrosca a modo de voluta (figs. 48, 5b-6a, 7d; 54, 1d-2c; 48, 4d-4e; 54, 1d-2c; 5c, 7a-7e; 55, 1a). En algunas palmas la cresta del borde interior aparece como lóbulo y, al igual que

en otras palmas, la hoja sobrepuesta en la base de una de las dos explayadas se curva y remata a modo de lóbulo (figs. 48, 5c, 7d; 54, 2b).

Diversos ejemplares tienen sus hojas como volutas que acaban puntiagudas o en lóbulos, mostrando cresta en el borde interior una de las hojas o las dos (figs. 49, 3a-4e; 54, 6a-7e; 55, 1a).

En lo referente al fruto que convencionalmente denominamos pimiento, ha de anotarse que algunos ejemplares se hallan partidos por su eje, al estar adosados a los bordes de las cartelas, y tienen el sépalo de un cáliz muy explayado y abierto (fig. 55, 2a-3a). Hay pimientos muy sencillos de limbo triangular sin sépalo, o bien con una soia hoja que no abarca toda la base del fruto (fig. 49, 6a-6e). En otros casos el fruto curvo lleva vaina que lo recubre por entero, o bien el sépalo lo hace de modo parcial por tener un lado curvo y los otros dos más o menos rectos (figs. 49, 7a-7d; 50, 2a-2c; 55, 4a-4b). En los demás casos el cáliz, con escotadura semicircular o rectangular, ofrece doble sépalo con hojas rectas o curvas, que llegan a enroscar en sus extremos en volutas; el fruto recto en los ejemplares más pequeños se tuerce hasta formar engarce, que remata en pico o en lóbulo, pudiendo llevar cresta en su comba (figs. 49, 7e; 50, 1a, 2d-3c; 55, 3e, 4c-7a).

En época medieval el frente de la taca estuvo policromado con colores puros en su composición, intensos y de tonalidad caliente, con predominio del dorado que destelleaba con los rayos del sol directo o reflejado por el mármol del umbral del arco, sobre fondos azul cobalto oscuro y bermellón claro, interviniendo delicadamente el azul cobalto sólo parcialmente en los fondos del trasdós y de las albanegas. El frente de las tacas y su interior, que está recubierto de alicatado, ofrecían colores intensos que chocan a nuestra sensibilidad, acostumbrada a ver los palacios nazaries con sus yeserías de color ocre y policromía muy desvaída, cuando en origen la realidad fue muy diferente, según comprobamos cuando salen restos originales que conservan la pureza e intensidad de sus colores primitivos (láms. XVII, XVIII).

En las tacas se ha logrado ver con seguridad cuáles eran dichos colores, gracias a la limpieza de polvo y al refrescamiento de las losas mediante agua limpia aplicada con pincel fino por D. Antonio Zubeldia, restaurador de la Alhambra, que ha confirmado las impresiones que habíamos deducido antes de limpiarlas con D. Manuel López Reche, aunque los fondos parciales de bermellón de las albanegas se han podido detectar tras la limpieza, al igual que el azul cobalto se ha apreciado que ha sido repintado en gran parte por uno de tonalidad verdosa o bien por un turquesa, opinión que emitió el Sr. Zubeldia antes de la limpieza (láms. XV, XVI).

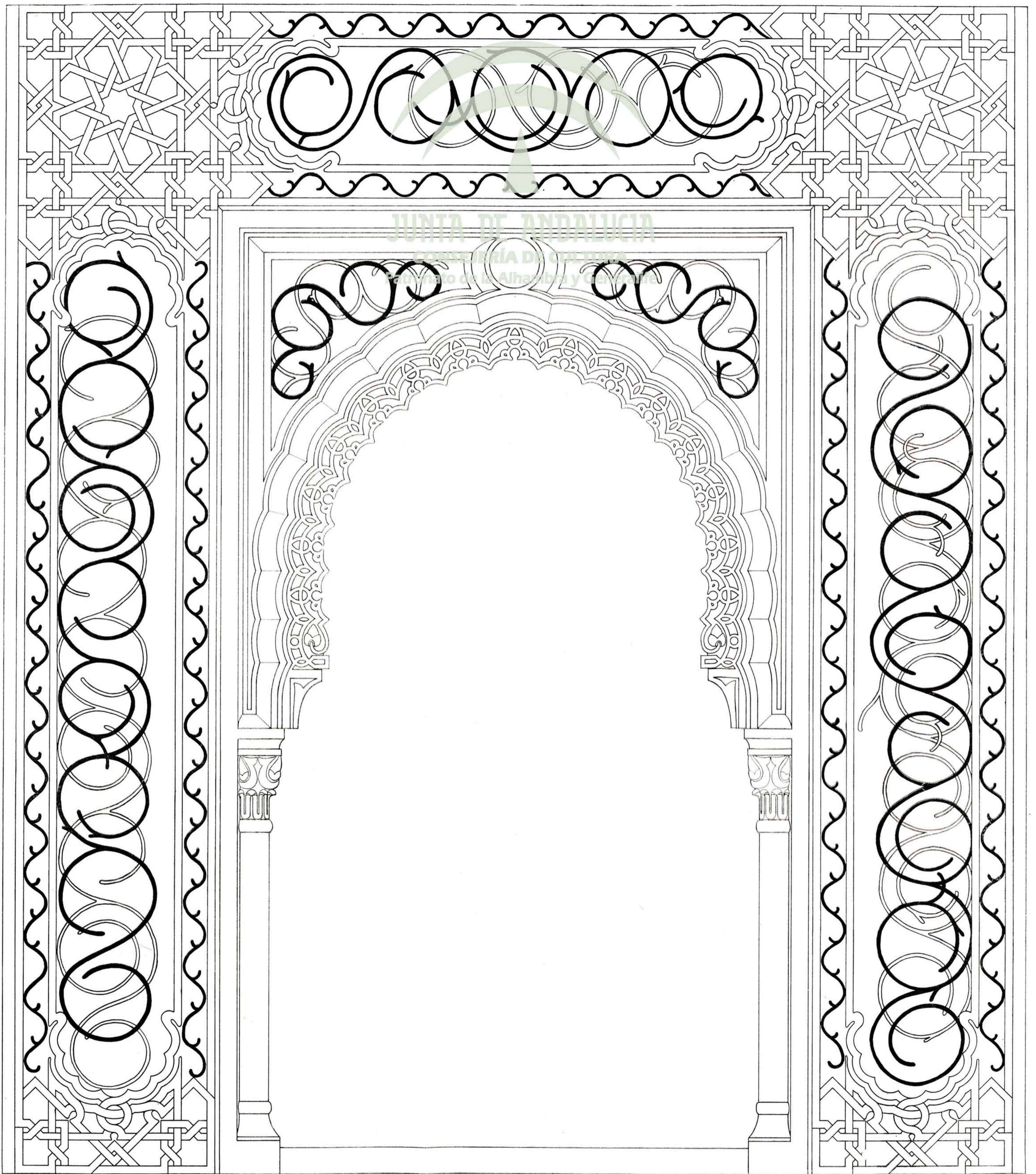


Fig. 45.—Taca izquierda; diagrama de los tallos de su ornamentación

M.L.R.
0 1 2 3 4 5 10 CM.

No es de extrañar que las tacas tuviesen tan rica y brillante composición policroma, ya que desde época califal los tres arcos del muro de la *qibla* de la *maqšūra* de la mezquita de Córdoba, tenían un espléndido decorado de mosaico policromo y brillante, que no nos extraña contemplarlo, y que en fases posteriores artísticas hispanomusulmanas fue sustituido el mosaico por la aplicación de la policromía. Ésta del arco explica claramente el verso tercero del poema de la taca derecha; "Contempla mi diadema y verás cómo parece corona de luna nueva".

El fondo azul cobalto oscuro aparece en la cenefilla que delimita las cartelas, en los zafates y estrellas que la prolongan en los arranques y ángulos en sentido horizontal y vertical, así como en el sino de las ruedas de los ángulos. Igualmente está aplicado —como si fuese una miniatura—, en la trama floral de las cartelas, donde los tallos son azules así como el borde del limbo de las palmas, de los brotes, de los pimientos, etc., formando también crestas de la flora.

El fondo rojo bermellón claro se muestra en las cartelas epigráficas del alfiz, en las ruedas de lazo de los ángulos, en los zafates entrelazados y nudos que unen cartelas y ruedas, e igualmente en los nudos de los ángulos del cuadrado que alberga la rueda. En las albanegas aparece entremezclado con el color azul cobalto, estando pintado en bermellón una forma ovalada en la bisectriz y a cada lado de ésta dos formas circulares. Análoga combinación de colores bermellón y azul aparece en el trasdós del arco, dispuestos de modo alterno en los sucesivos arcos concéntricos. Por último, también se ofrece en los círculos de la clave de los arcos de las tacas.

El dorado se ha utilizado en todo el trazado geométrico del alfiz, arco, albanegas, capiteles, basas e intradós; asimismo aparece en la flora de la cenefilla y de las ruedas de lazo, en la letra cursiva de los poemas, en la flora de las albanegas y en el lema dinástico del círculo de la clave.

El color blanco sólo se halla en los fustes de las columnas y en el primer alfiz, formado por un baquetoncillo plano que se decora con una fila continua de cuentas blancas poligonales sobre fondo negro, tema de origen sasánida que aparece, bien labrado o bien pintado, en el arte hispanomusulmán.

Finalmente, la flora de las cartelas ofrece sobre la parte blanca de su limbo una absoluta esquematización del digitado, formada a base de dos líneas negras finísimas y paralelas, seguidas de un pequeño punto de igual color. También se hallan dos líneas blancas en el trasdós (lám. XVIII).

III.—EL REVESTIMIENTO DE ALICATADO

Para practicar los huecos correspondientes en el grosor de los muros en el intradós del vano de acceso a la sala de la Barca, el alarife ha partido desde la galería del patio de Comares. Para ello le ha dado una amplitud de fondo de 45 cms. o, lo que es lo mismo, tres cuartos de codo *rāššāšī*, unidad del sistema de medición utilizado en el arte nazari, como ha establecido ya uno de nosotros²⁶. Seguidamente, tomó el artista el ancho del lateral de la taca como lado de un cuadrado y abatió la diagonal del mismo en vertical, con lo que obtuvo la altura hasta la plancha de madera (fig. 56). En un segundo paso, y a fin de establecer el alto del alicatado, volvió a repetir la misma operación, pero sin considerar el enlucido que queda en los extremos (fig. 57) y sirve para adherir al muro la placa de mármol, la cual compone y ornamenta el frente de cada nicho rectangular; es decir, tomó como lado de un cuadrado lo que iba a decorar lateralmente con alicatado, y colocó la diagonal en posición vertical, con lo que obtuvo la altura del alicatado, incluido el friso de almenas y su verdugillo (fig. 57). Hay que considerar siempre el lateral y no el fondo, ya que éste pierde el ancho de media estrella de ocho o de medio zafate al unirse en los ángulos a los laterales (figs. 58, 59).

A) TRAZADO DEL LAZO

Tras estos pasos preliminares, el tracista dividió el ancho de la taca en cuatro partes iguales (fig. 60, n° 1), y diseñó una cuadrícula de cuatro por cuatro cuadrados (fig. 60, n° 2) en los tres lados de la taca que están recubiertos con alicatado (fig. 59). Si tomamos uno de esos cuadrados como unidad de trazado a una escala mayor, vemos que el artista diseñó en primer lugar las diagonales (fig. 61, n° 3) y luego trazó los ejes horizontal y vertical que van a los centros del cuadrado (fig. 61, n° 4).

A continuación, inscribió un cuadrado en diagonal dentro del cuadrado unidad (fig. 61, n° 5), colocando otro análogo en posición normal también en el interior del cuadrado unidad, obteniendo así una estrella de ocho puntas (fig. 61, n° 6); la altura de una de las puntas de la estrella da la pauta para formar la cuadrícula que servirá para obtener las distintas piezas del alicatado (fig. 61, n° 7, letra a). Esta altura se desdobra a cada lado de los ejes vertical, horizontal y diagonal, obteniéndose de este modo unas retículas en sentido normal y diagonal entrecruzadas, de las que se conseguirán las diferentes piezas del alicatado (fig. 61, núms. 7, 8; 62, núms. 9, 19).

²⁶ A. Fernández-Puertas, *La Fachada*, I, pp. 32-34.

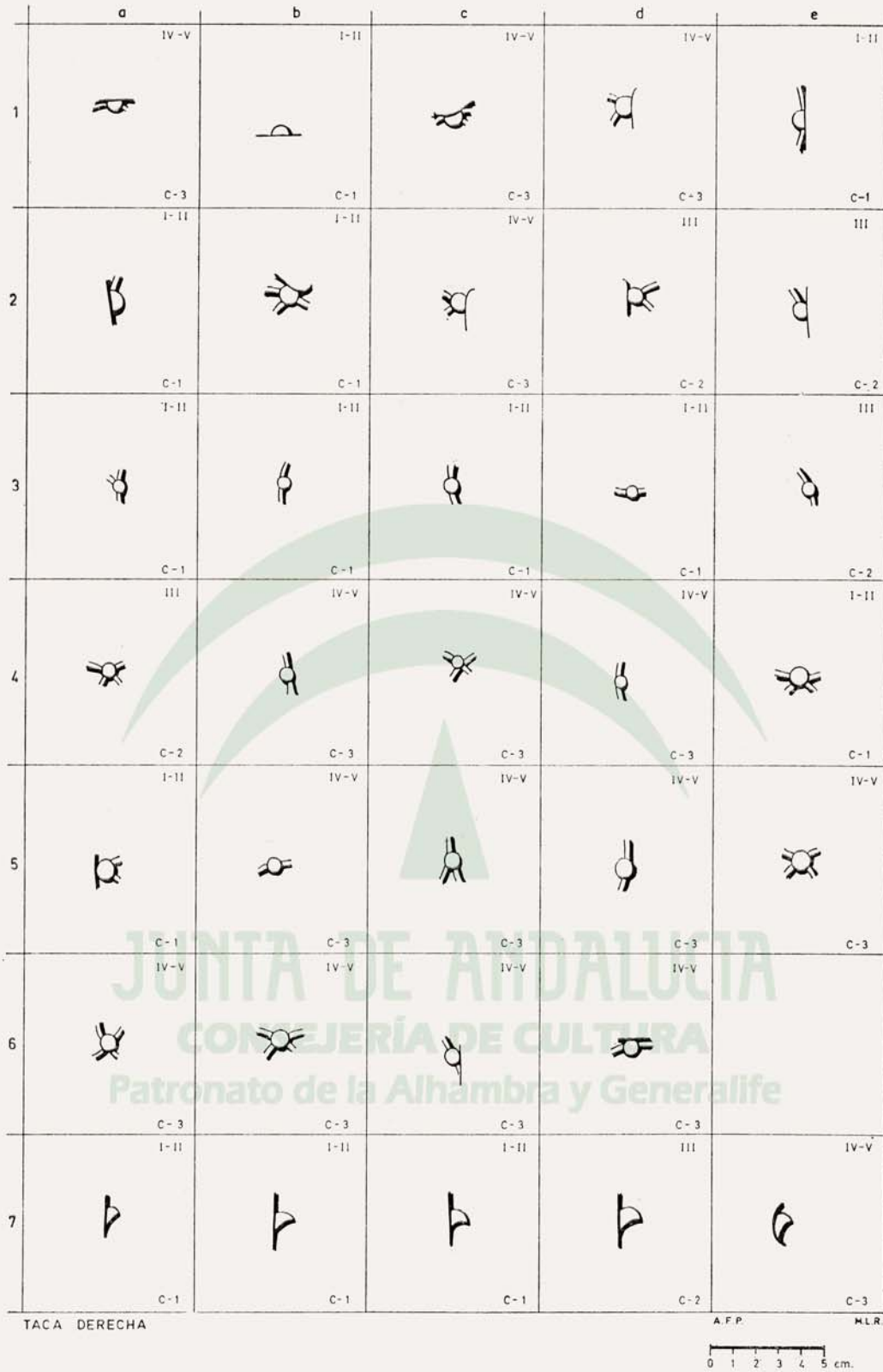


Fig. 46.—Desglose floral de las cartelas de la taca derecha



Fig. 47.—Desglose floral de las cartelas de la taca derecha

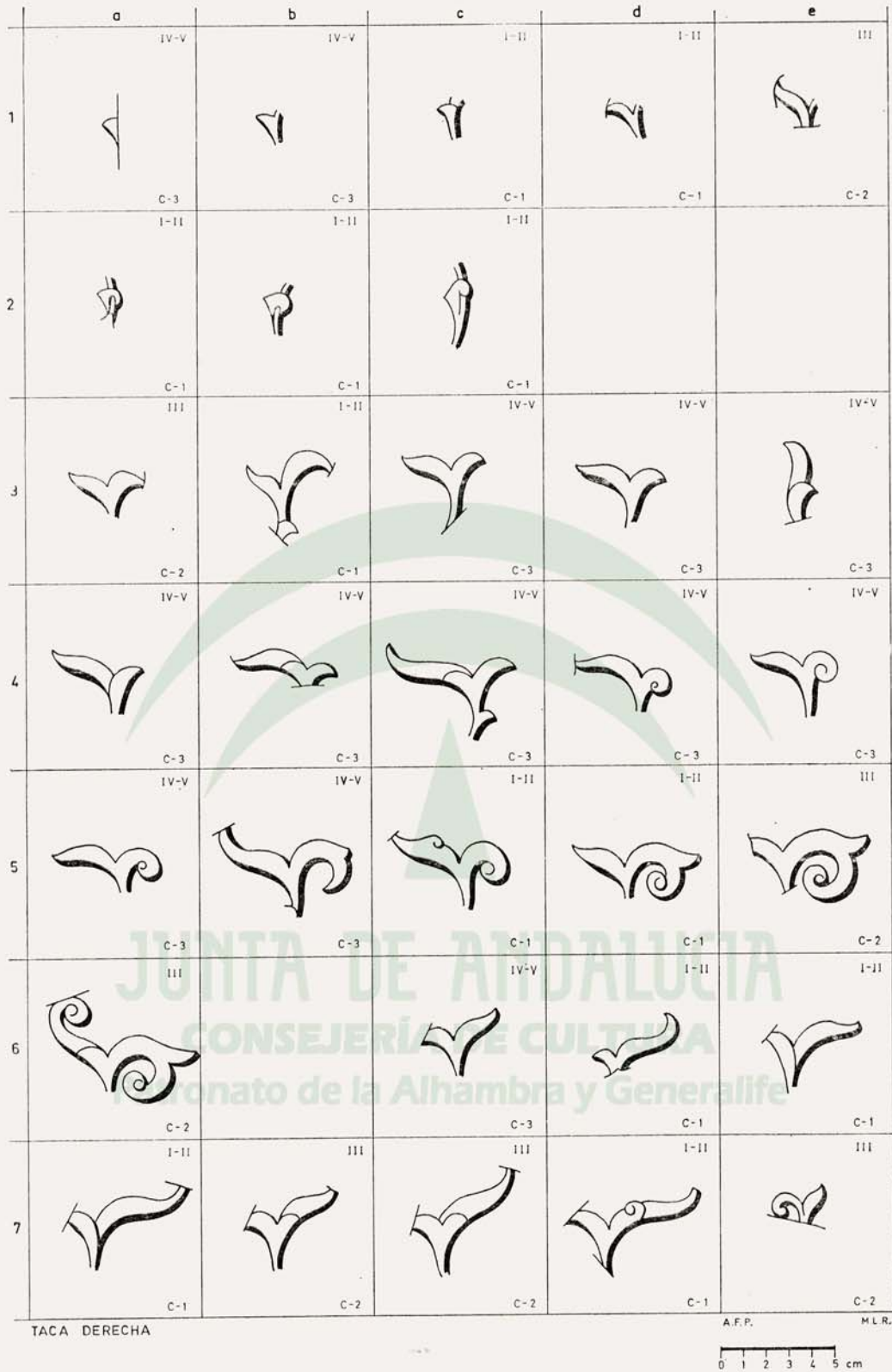


Fig. 48.—Desglose floral de las cartelas de la taca derecha

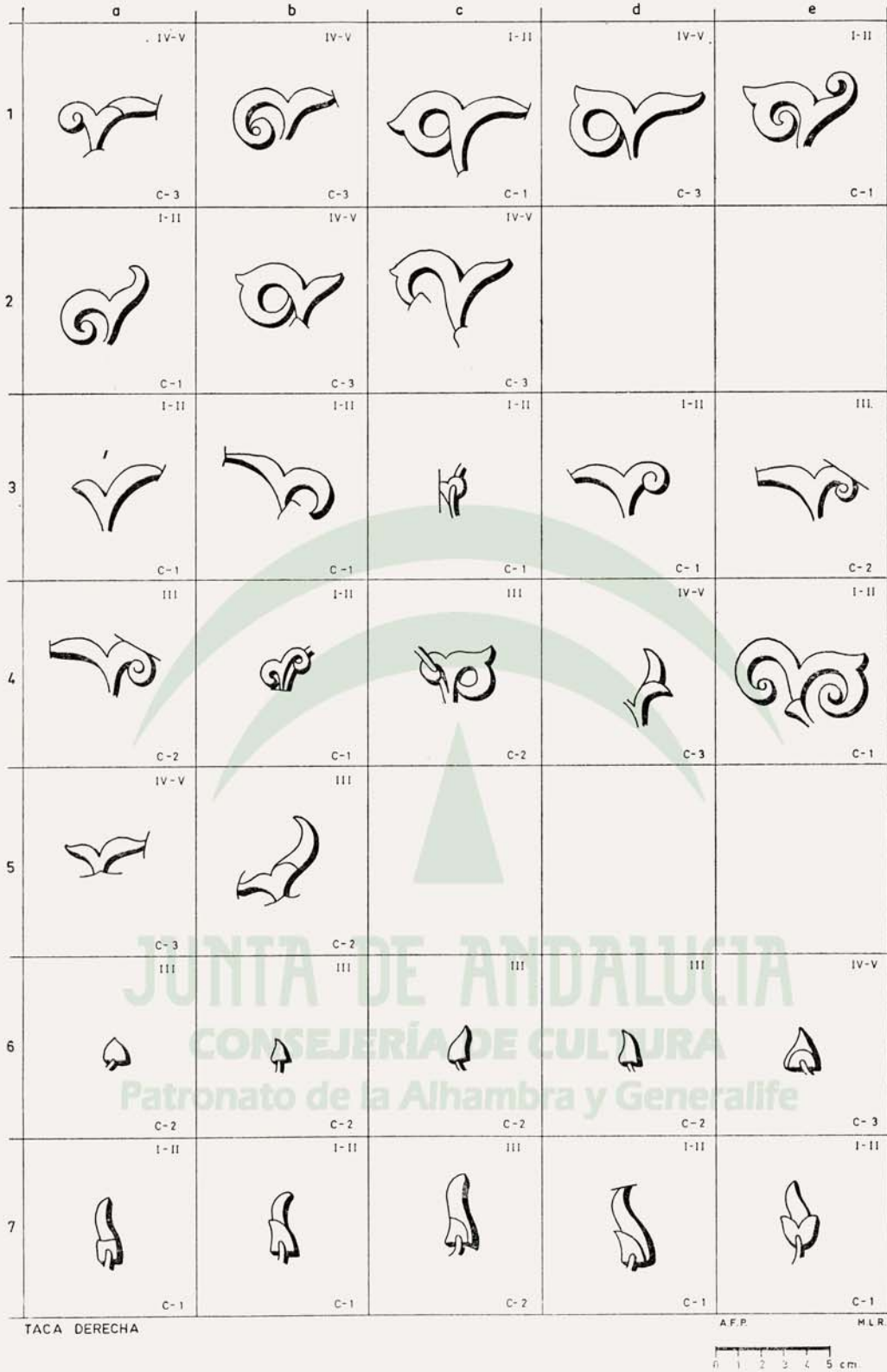


Fig. 49.—Desglose floral de las cartelas de la taca derecha



Fig. 50.—Desglose floral de las cartelas de la taca derecha



Fig. 51.—Desglose floral de las cartelas de la taca izquierda



Fig. 52.—Desglose floral de las cartelas de la taca izquierda



Fig. 53.—Desglose floral de las cartelas de la taca izquierda

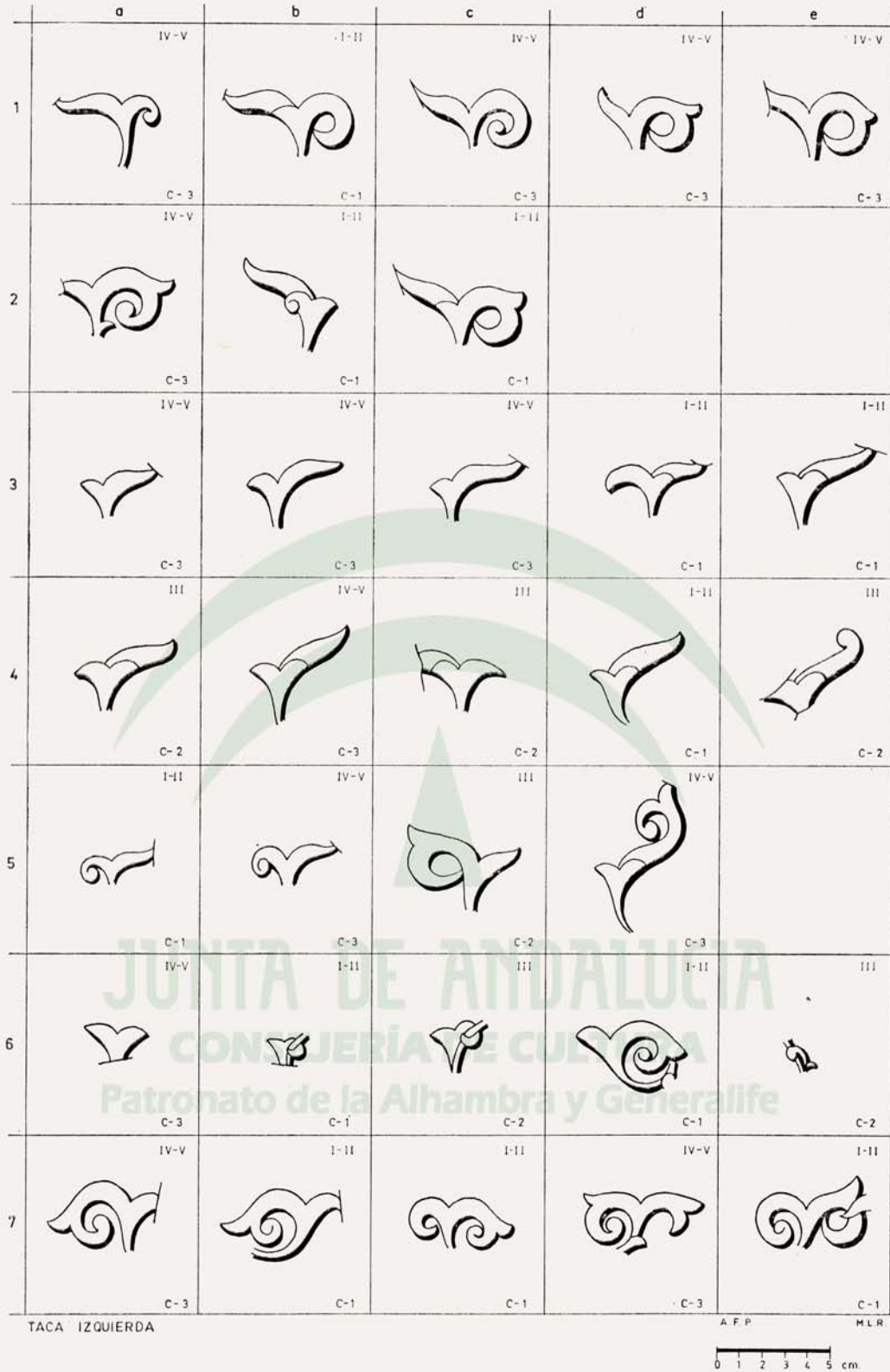


Fig. 54.—Desglose floral de las cartelas de la taca izquierda



Fig. 55.—Desglose floral de las cartelas de la taca izquierda

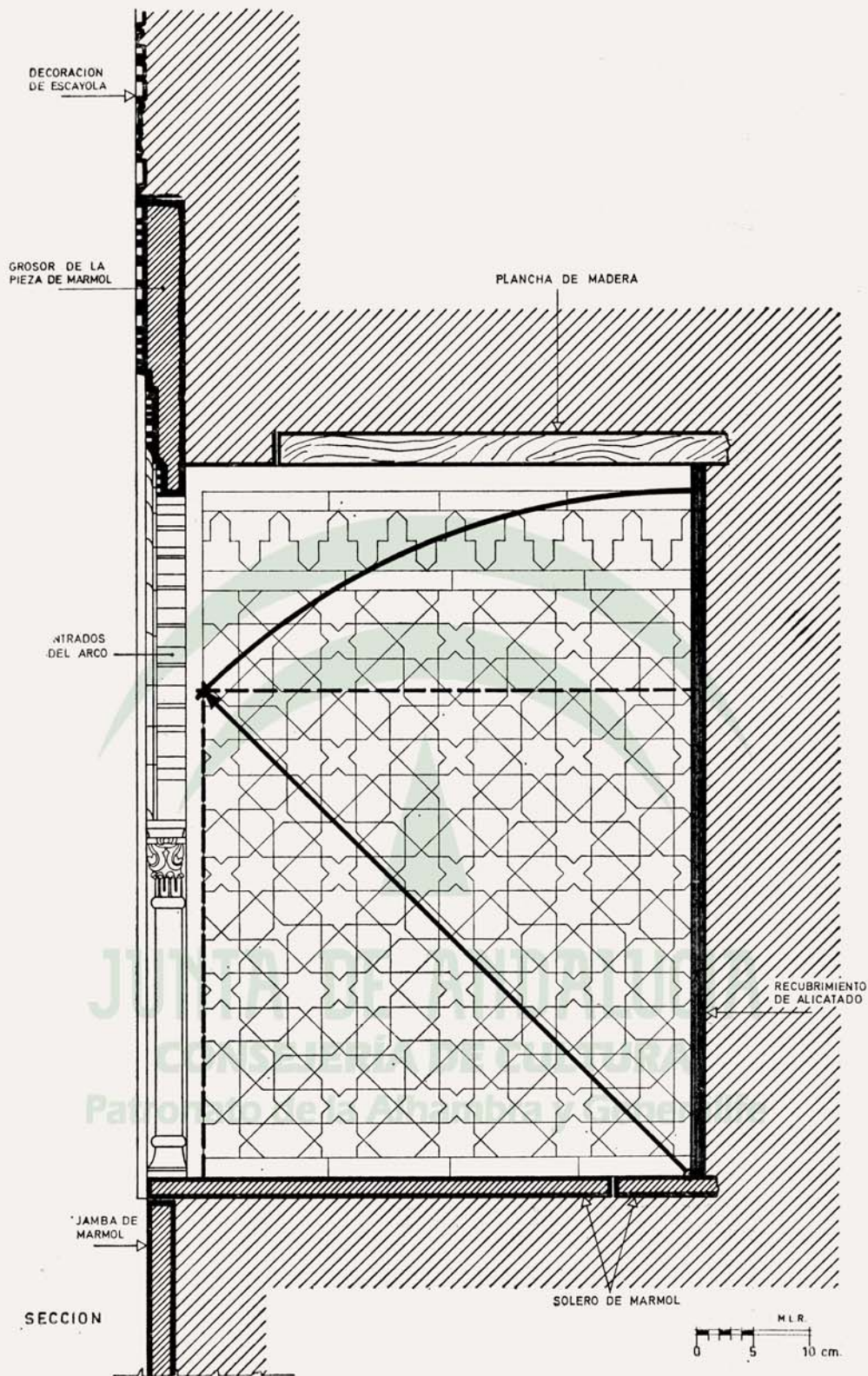


Fig. 56.—Sección de la taca para obtener la altura del alicatado, según la proporción $\sqrt{2}$

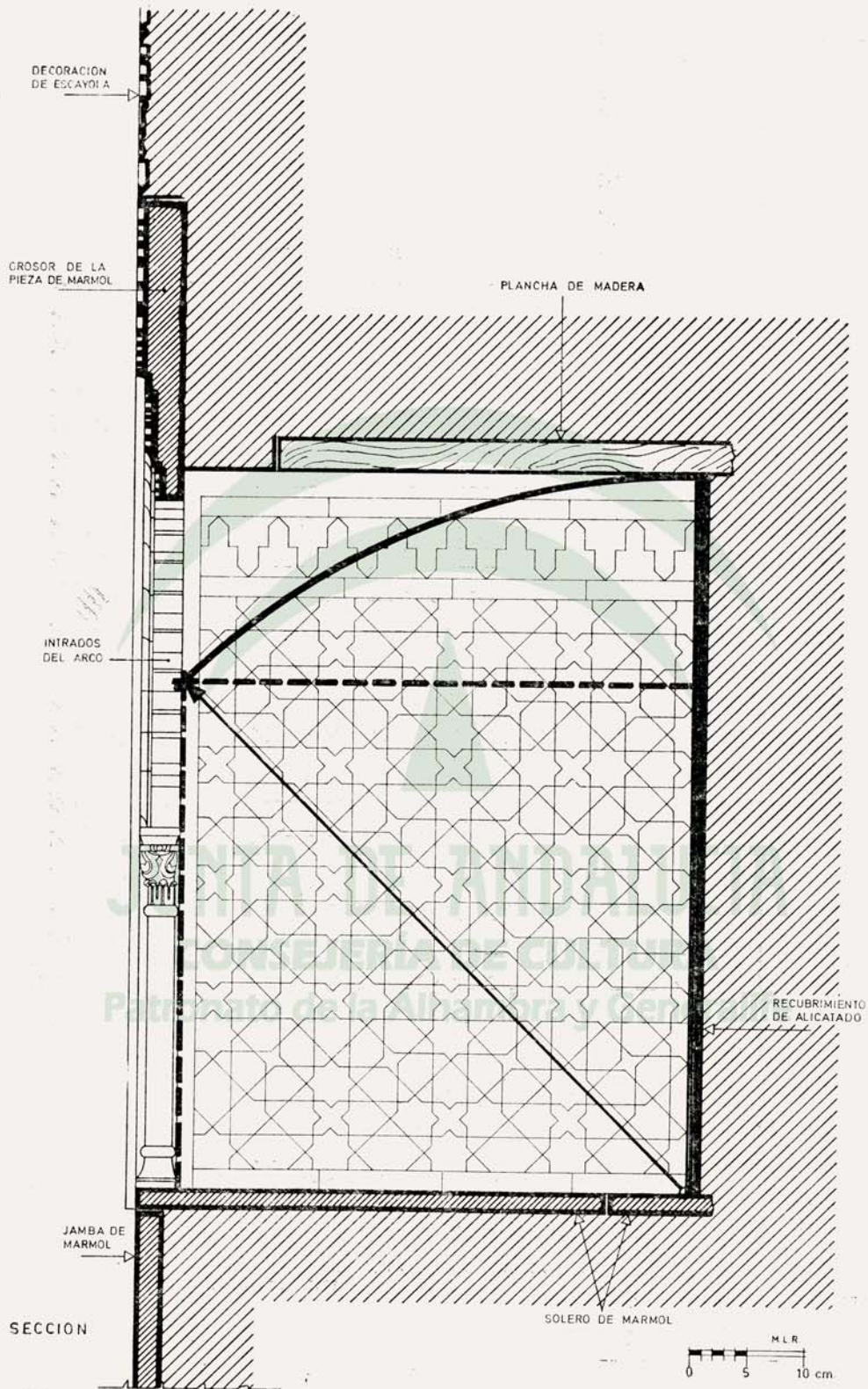


Fig. 57.—Sección de la taca para obtener su altura total, según la proporción $\sqrt{2}$

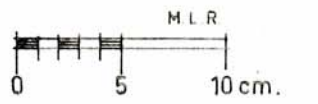
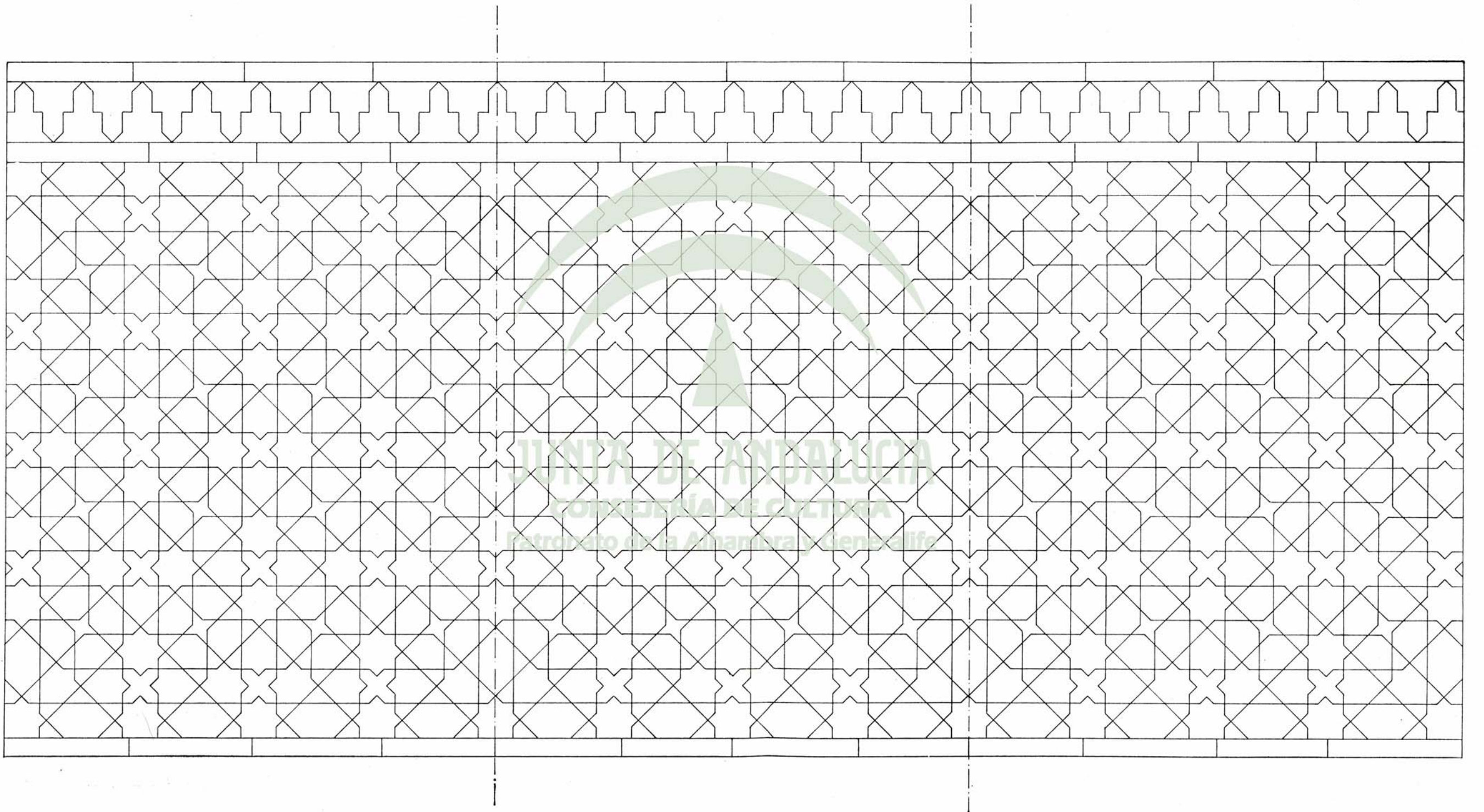


Fig. 58.—Traza general del alicatado que reviste las tacas

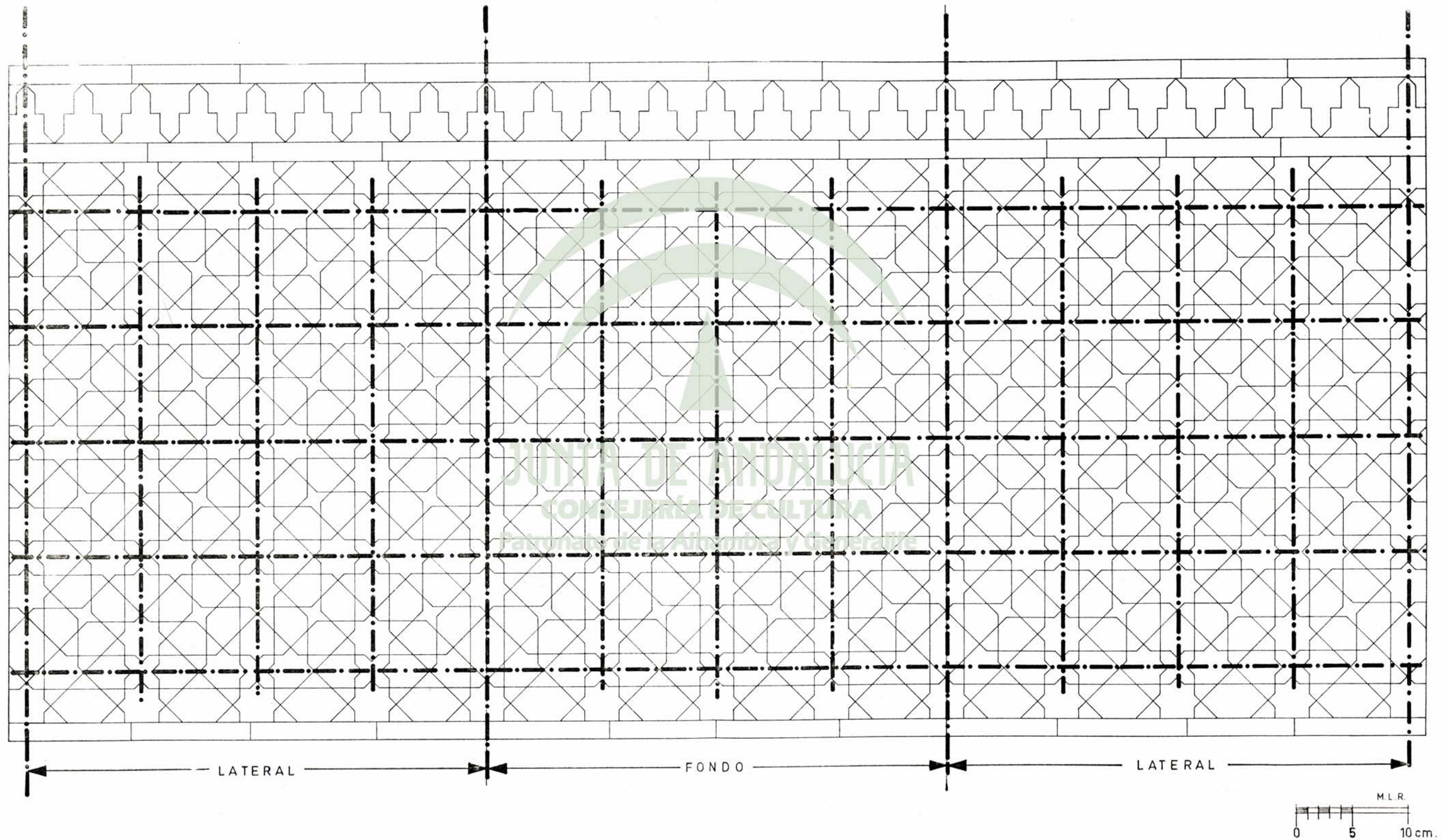


Fig. 59.—Alicatado que reviste las tacas, cuadrícula básica



Fig. 60.—Estudio de la traza del recubrimiento de alicatado de las tacas

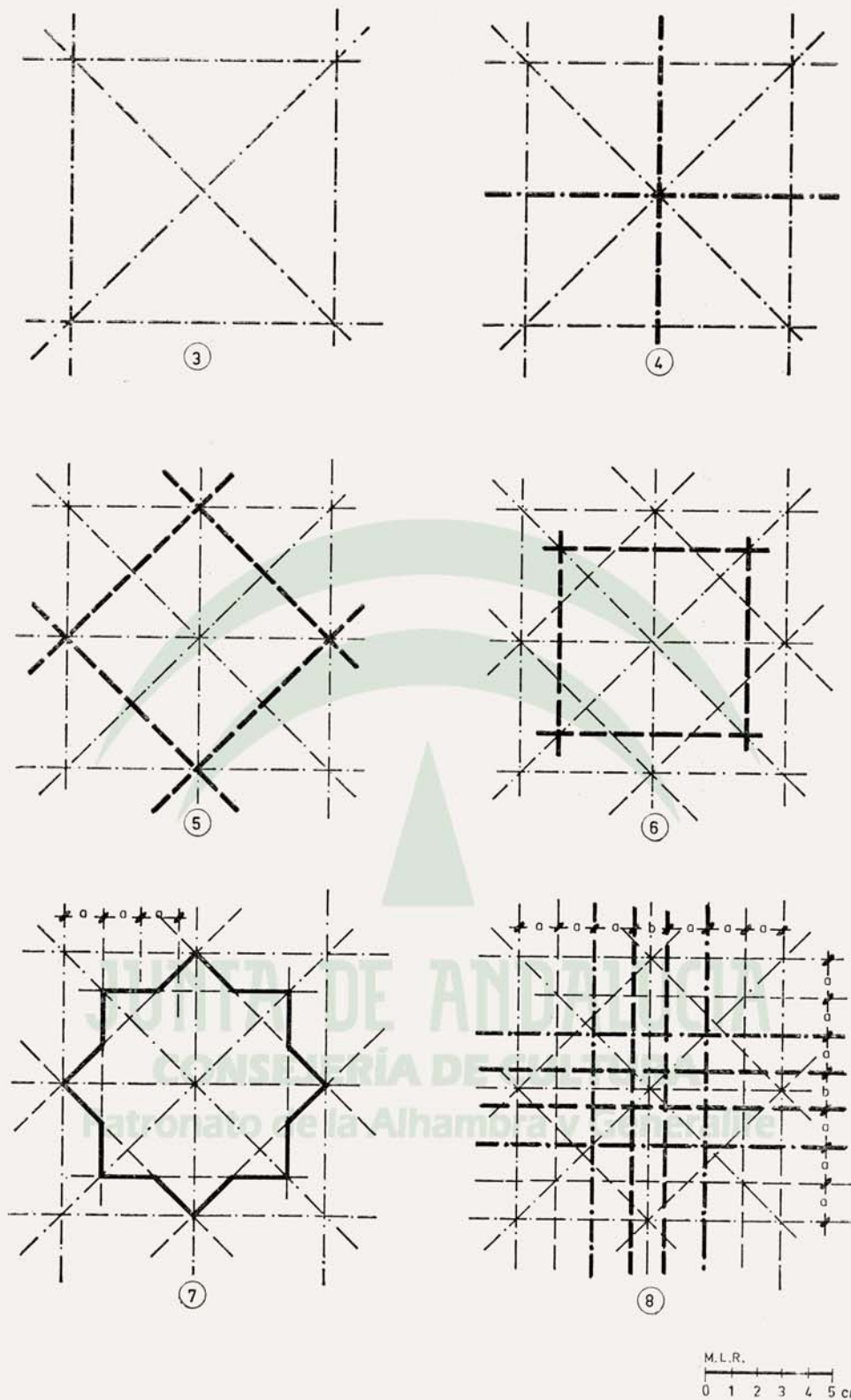


Fig. 61.—Trazado geométrico para la obtención del alicatado de revestimiento de las tacas

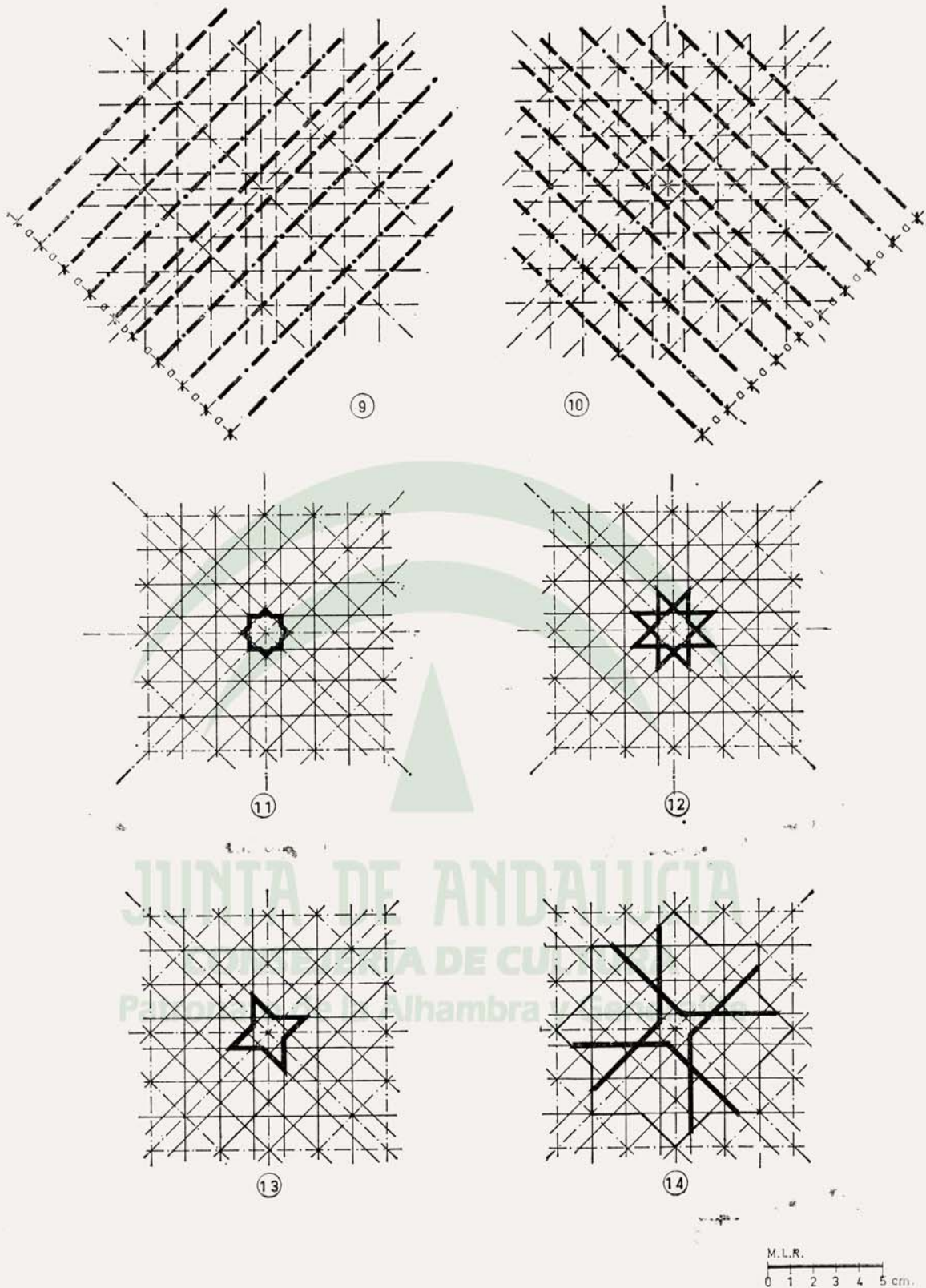


Fig. 62.—Trazado geométrico para la obtención del alicatado de revestimiento de las tacas

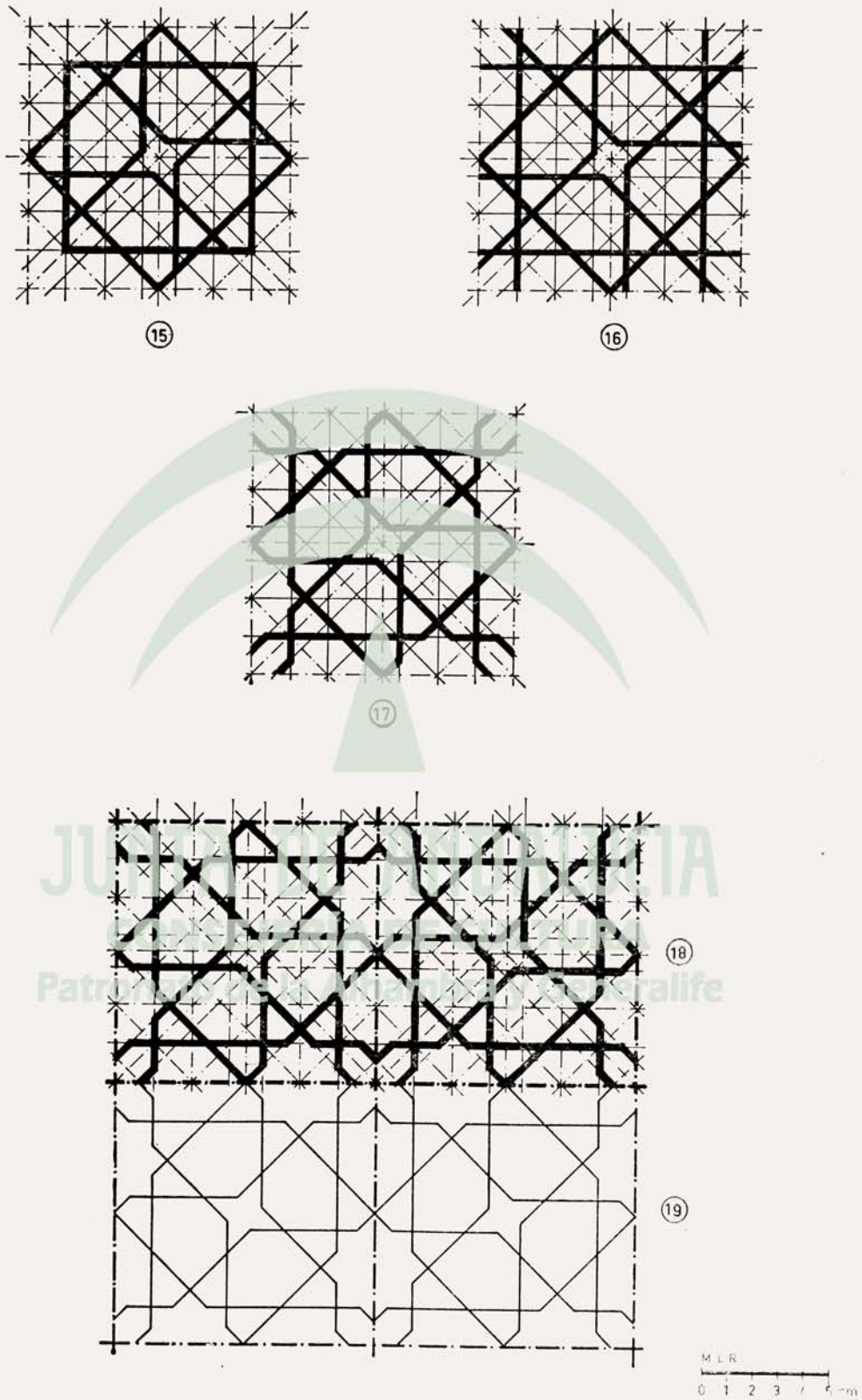


Fig. 63.—Estudio de la traza del recubrimiento de alicatado de las tacas

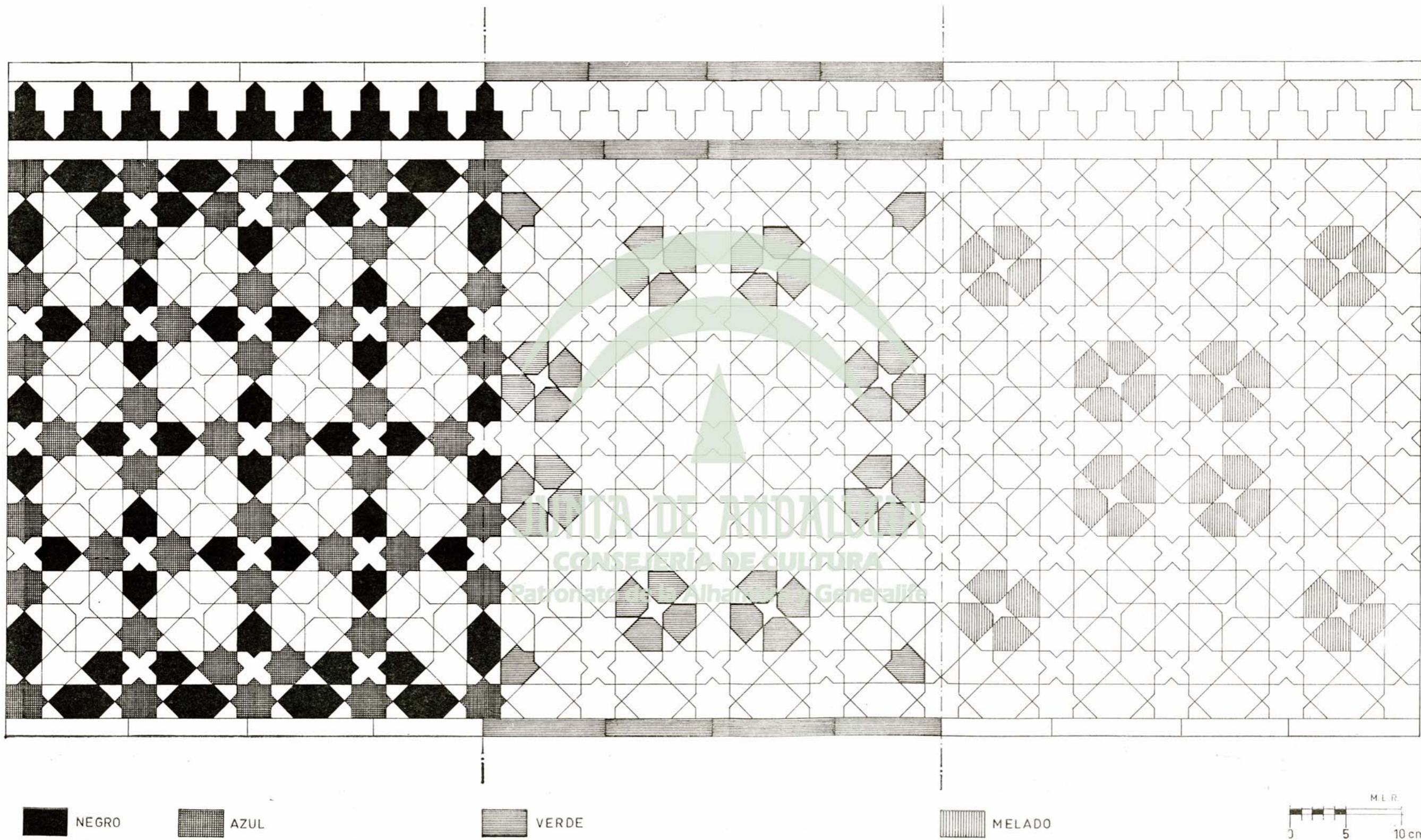


Fig. 64.—Alicatado que reviste las tacas; distintos colores de los zafates

Ahora bien, al obtener ambas retículas entrecruzadas, queda un espacio central, letra *b* (figs. 61, n° 8; 62, núms. 9 y 10), que origina una estrella centrada de ocho puntas de 90° (fig. 62, n° 11). Al prolongar las puntas de la anterior estrella, o sino, hasta entrecruzarse, se obtiene una segunda estrella más grande con puntas de 45° (fig. 62, n° 12); elidiendo alternativamente cuatro de sus puntas, se logra una estrella de cuatro vértices de 45°, que es la pieza central de cada uno de los cuadrados básicos (fig. 62, n° 13). A continuación, se prolongan las puntas de esta estrella de cuatro hasta alcanzar la estrella de ocho inscrita en el cuadrado (fig. 62, n° 14). Luego se regruesan las líneas de esta estrella inscrita en el cuadrado básico (fig. 63, n° 15); seguidamente se prolongan las puntas de la estrella de la figura 61, n° 7, y también las líneas prolongaciones de la estrella de cuatro picos de la fig. 62, n° 14, hasta topar con el cuadrado básico (fig. 63, n° 16). A renglón seguido, se eliden algunos trazos del diseño y se obtienen estrellas de ocho puntas y zafates (fig. 63, n° 17), siendo esta la traza base. Uniendo unos cuadrados con otros se logra el diseño completo (fig. 63, núms. 18, 19).

En la figura 59 se ve la composición general de la cuadrícula de los tres paños de alicatado, fondo y laterales. Como puede apreciarse, quedan en las partes baja y alta unas zonas no incluidas dentro de la cuadrícula, al igual que el friso de almenas, lo cual se ha debido al trazado para obtener la altura del recubrimiento de alicatado de la taca y de su altura total, ya explicada anteriormente, en la que el alarife ha guardado la proporción $\sqrt{2}$ de tradición clásica, y que en el arte hispanomusulmán se usó, desde sus inicios, en el trazado de las ventanas de la *bāb al-Uzarā'* (785) de la mezquita de Córdoba, como ha sido estudiado por uno de nosotros en las páginas de esta REVISTA²⁷. Este modo proporcional de diseñar arquitectónicamente fue usado por los alarifes hispanomusulmanes, en lo emiral, califal, taifa y nazari, que hayamos comprobado personalmente, y parece lógico que la tradición perdurase luego sin interrupción bajo los almorávides y almohades, lo que esperamos poder verificar en otra ocasión.

Volviendo al alicatado de las tacas, para rellenar los espacios bajo y alto el tracista continuó el diseño al representar íntegra la pieza dividida por el eje más otra pieza entera (fig. 59), cuyo ancho es dos veces la altura del pico de la estrella primera (fig. 61, n° 7, letra *a*). El espacio que quedó en la parte superior lo utilizó el artista para el friso de almenas poligonales, disponiendo dos de ellas por cada cuadrado básico (fig. 59).

²⁷ A. Fernández-Puertas, *La decoración de las ventanas de la bāb al-Uzarā'* según dos dibujos de Don Félix Hernández Giménez, 15-17 (1979-1981), pp. 170-176, figs. 4-10.

B) COLOR DEL ALICATADO

Si observamos las figuras 58, 64, 65 y las láminas XV, XVI y XVII, se verá que existe una paleta de colores determinados: blanco, negro, melado, verde oscuro, y azul claro. Su disposición y agrupación es en extremo interesante, ya que el centro es una cruceta blanca, en torno a la cual hay cuatro cuadrados básicos, con sus zafates romos exagonales de color melado, y en sentido diagonal en las esquinas existen otros tantos cuadrados con análogo color en sus zafates (fig. 64). Rodea la composición central un octógono formado por ocho cuadrados en cuyo interior los zafates romos exagonales son de color verde intenso (fig. 64). La cuadrícula donde se albergan las agrupaciones de zafates melados y verdes está formada por estrellas azules y zafates negros (fig. 64). Las estrellas principales o sinos, de cuatro puntas, las almenillas y crucetas son blancas (fig. 65, lám. XVII).

Por esta disposición cromática se puede deducir que el tracista trabajó con el gran maestro que diseñó y policromó, con un sentido simbólico alegórico, la armadura ataujerada de siete paños que cubre el salón de Comares, obra que fue ejecutada hacia 1350-53. Aquí en las tacas vemos a un tracista formado en la grandiosa escuela de lazo de época de *Yūsuf I*, momento en que la geometría alcanzó su punto culminante, pero que anuncia, a pasos agigantados, la decadencia de la decoración geométrica.

Sin embargo, la disposición de los colores delata que este artista trabajó algo más de tres lustros en dicha armadura del salón del Trono, ya que ha mantenido el centro óptico —la cruceta— blanco, como era el centro del cupulín agallonado de la armadura donde se halla el trono de Dios. Rodeándolo hay cuatro agrupaciones de zafates melados, que equivaldrían a los arranques de los cuatro árboles del Paraíso o quizá a los cuatro arcángeles que sostienen dicho trono. Envolviendo al mismo también hallamos ocho composiciones de zafates verdes, los ocho cielos, etc. (lám. XVII).

Es una interpretación plana, sencilla de un motivo transcendental como la armadura del salón de Comares, pero delata una pervivencia de escuela de tracistas y del uso de los colores, quizá con un valor simbólico, ya que el primer verso de la taca izquierda comienza diciendo “Yo soy noble mansión de la plegaria y su dirección es senda de felicidad”, lo que evidencia en la mente del alarife el concepto de *miḥrāb* y el que su revestimiento de alicatado tuviera una posible intención alegórica.

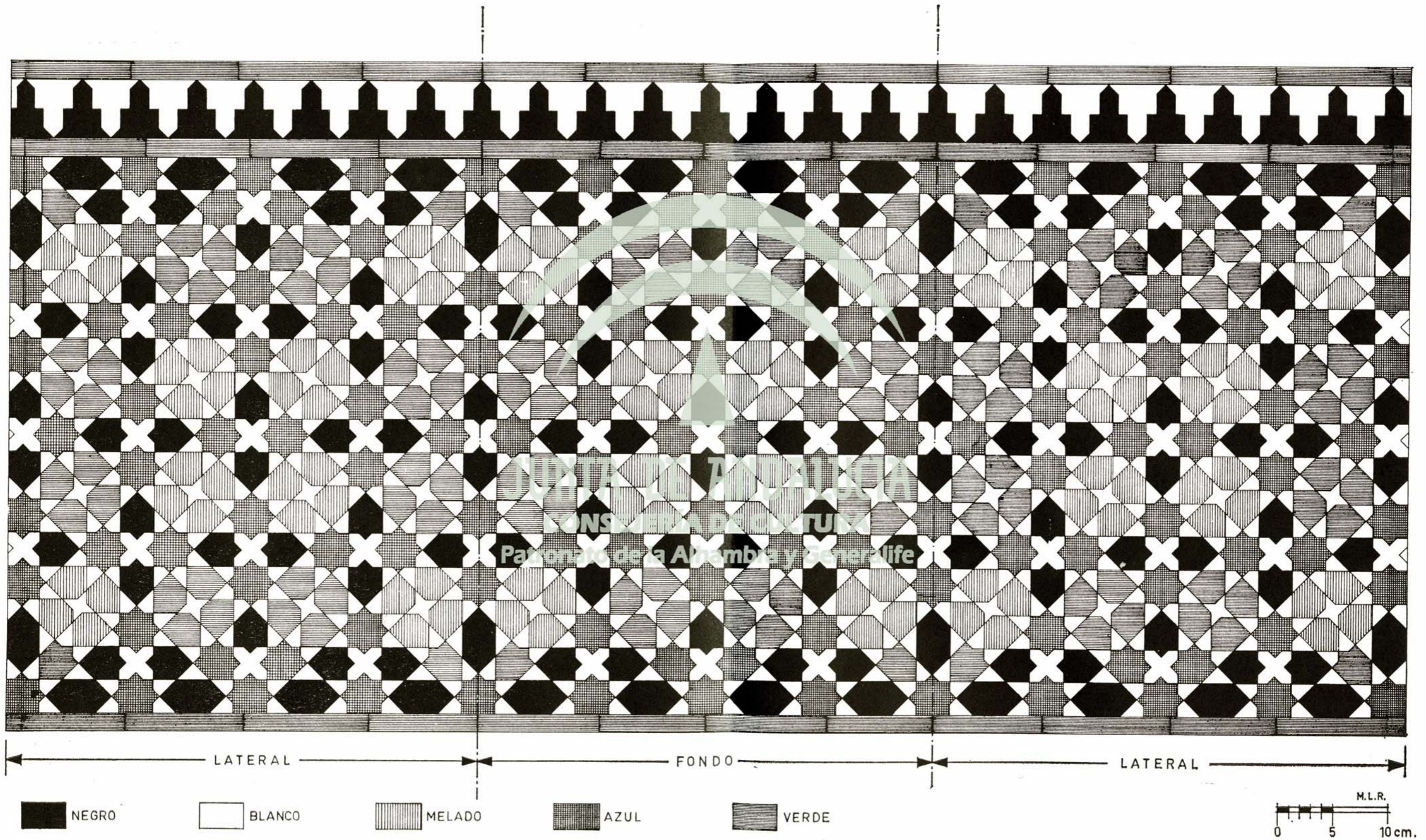


Fig. 65.—Dibujo general del alicatado con sus diversos colores

IV.—CONCLUSIONES

1.—*El soberano, los poemas y su autor*

Es indudable que los poemas de ambas tacas fueron labrados en época de Muḥammad V, ya que su nombre aparece en la decoración de la sala de la Barca y en la galería N. del patio de Comares, pero tal vez fueron epigrafiados tras recuperar el trono en 1362 y antes de la toma de Algeciras (1367), por cuanto el sultán no aparece denominado por su *laqab* de *al-Gānī bi-llāh*, mientras que en la galería N. del patio de Comares se afirma la conquista de dicha ciudad, citándola por su nombre.

En el poema de la taca izquierda —labrada por un oficial— se compara el nicho con un *miḥrab*, por la disposición de sus elementos arquitectónicos - ornamentales, donde el musuimán realiza la oración con sus reiteradas prosternaciones. Ahora bien, el frente de esta taca aparece orientado a poniente y no a naciente como hubiera sido lo lógico; mas ello quizá se deba a que fue labrada por el discípulo y no por el maestro, quien colocó el frente por él tallado en el lugar más visible para los que entraban en la sala de la Barca, es decir, en la jamba derecha. El texto de esta última compara el vaso, la taca y su arco con la novia sobre el estrado provisto de alfombras, cojines y cortinajes preparados para albergarla, aludiendo tal vez a la alicoba que ocuparía la esposa en el lado E. de la sala de la Barca frente a la del soberano en el costado O.

Respecto al *kātib*-poeta, es muy posible que sea Ben Zamrak, el cual se atribuyó todos los poemas que engalanaron los palacios de Muḥammad V, lo que vendría a confirmar el diseño de los caracteres de ambos poemas, carentes de esbeltez y achatados, como obra primeriza de un *kātib*-poeta.

2.—*Trazado y decoración geométrica de la taca*

Las losas de mármol se han cuadrículado y se ha dividido su ancho en quince partes iguales, de las que se han tomado doce en el eje central para proporcionar el hueco de los arcos de las tacas y sus elementos componentes: basa, fuste, capitel, ábaco, cimacio, peralte y clave. Igualmente con los cuadrados extremos de la cuadrícula se ha obtenido el ancho del alfiz con las cartelas epigráficas y las composiciones de lazo angulares. El alto interior de la taca y del alicatado que la recubre se ha obtenido partiendo de la proporción $\sqrt{2}$. El trazado del alicatado obedece a una cuadrícula básica, y en cada uno de los cuadrados se ha aplicado desde la estrella central el principio de la rueda hasta llegar a la cuadrícula. Respecto al arco de la taca, se ha trazado de modo apuntado por tener dos centros, y el tras-

dós del arco se ha logrado por una serie reiterada de motivos diseñados desde centros situados en la línea interna del arco.

3.—*La ornamentación epigráfica y floral.*

Los cuerpos de letra de los caracteres son rechonchos y están provistos de astas un poco gruesas y carentes de esbeltez, apareciendo los caracteres escritos sin desahogo y bastante comprimidos en las cartelas verticales, mientras en la cartela horizontal de cada taca hay más amplitud para labrar las letras, pero aún resultan más desproporcionadas al tener excesivo cuerpo respecto a ápices y astas.

La ornamentación floral ocupa un segundo plano en orden a la geométrica y epigráfica, mostrando buen diseño de tallos, en los que engancha flora hábilmente labrada y de tradición clásica dentro del arte nazari, por no aparecer ningún elemento vegetal complejo, lo que aboga por una cronología anterior a la toma de Algeciras y posterior a 1362. El principio del "horror vacui" se cumple, como es norma, en ambas tacas. También se ha pretendido la simetría axial con respecto a la bisectriz en las albanegas.

4.—*El color*

La riqueza policroma de los frentes de las tacas, donde predominaba el dorado sobre fondos bermellón claro, azul cobalto oscuro y blanco en la flora, se completaba con el revestimiento de alicatado con estrellas y zafates de colores afines, cuya disposición delata que el trabajo en la escuela del gran artista de *Yūsuf I*, el más colosal tracista que ha tenido el arte islámico, ya que diseñó los bellos alicatados y la armadura ataujerada del salón de Comares, dando a ésta última un significado simbólico por la disposición del lazo y la policromía de sus estrellas y zafates, simbolismo cuyo eco hallamos en cada cara de los alicatados de las tacas en la disposición de los zafates de colores.

Sólo nos falta un elemento policromo para completar el conjunto de esta composición arquitectónico-cromática: el vaso o jarra de agua, de cerámica azul y dorada sobre fondo blanco probablemente, al que compara, por su forma y disposición dentro de la taca, con el estrado de una novia en el verso segundo de la derecha: "Mira ese vaso y podrás comprender la auténtica verdad de mis palabras". Por su parte, el poema de la taca izquierda al sugerir que el nicho es un *mīhrāb* compara el esbelto vaso o jarra con un musulmán que hace la oración: "El vaso que aquí hay, puedes creerlo un hombre en pie, cumpliendo su oración".

Probablemente la decoración cromática del vaso sugeriría las ricas vestiduras del creyente. Así, pues, si se compara las sedas nazaries contemporáneas con el colorido de estas tacas veremos, una vez más, comprobado el sentido textil de la ornamentación arquitectónica nazari (lám. XVIII).

Nos viene de inmediato a la mente lo dicho si contemplamos la restitución de la policromía original de las tacas, ya que se asemejan a las pequeñas alfombras de oración, que muestran un *mihrāb* representado en el tejido, y que ofrecen un intenso y rico colorido, como el de ambas tacas. Luego la alusión de los dos poemas a que son *mihrābs* no puede ser más acertada (láms. XIV, XVIII).

Así, pues, una vez más, los dos poemas están cuidadosamente pensados para el lugar que ocupan, ya que explican el uso de las tacas, aluden a su ornamentación policromada, delatan los esquemas arquitectónicos en que se inspiraron —*mihrāb*— y explican semblanzas y aspectos cotidianos de la vida en los palacios de la Alhambra.



LAMINAS

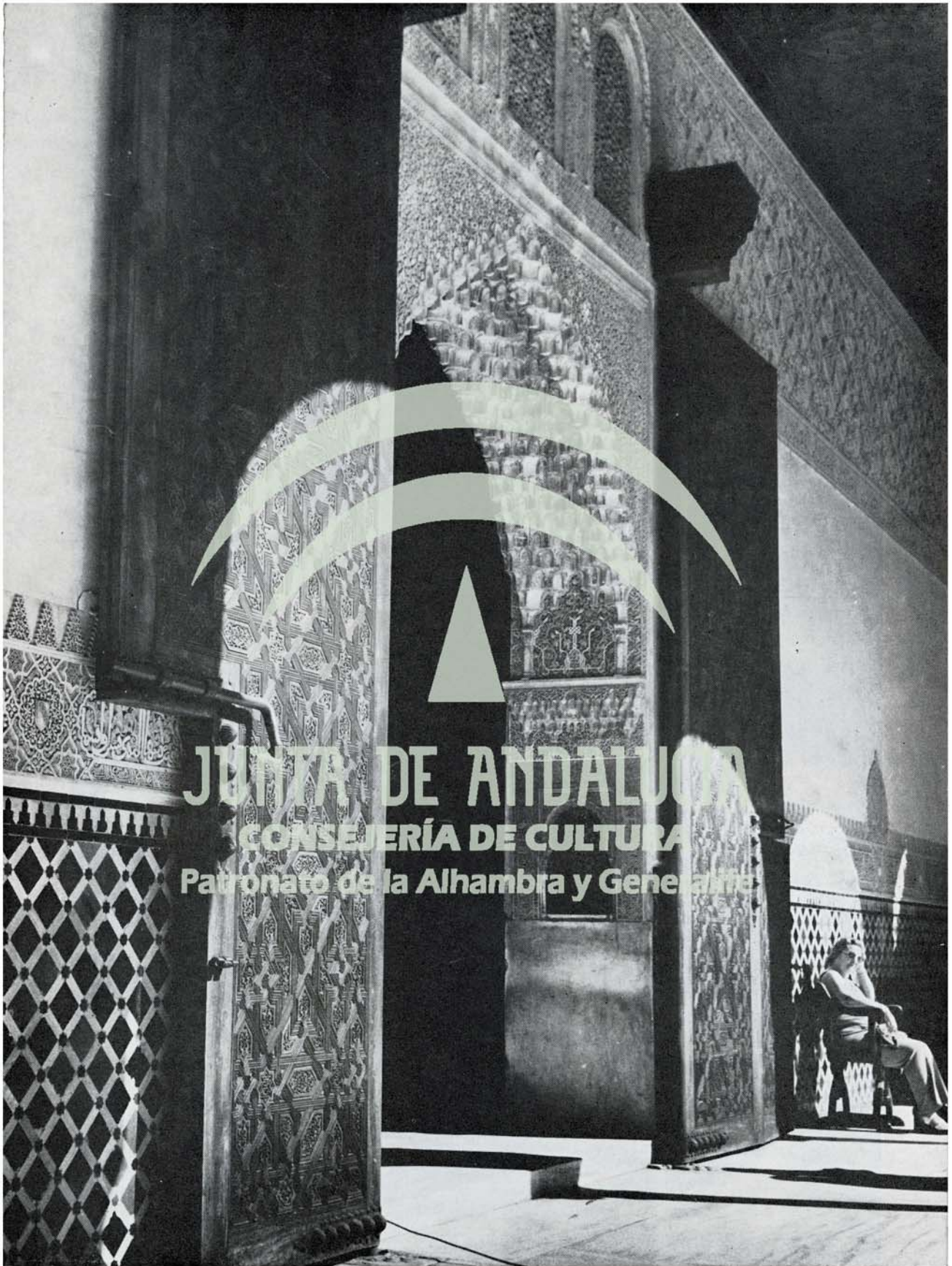


JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

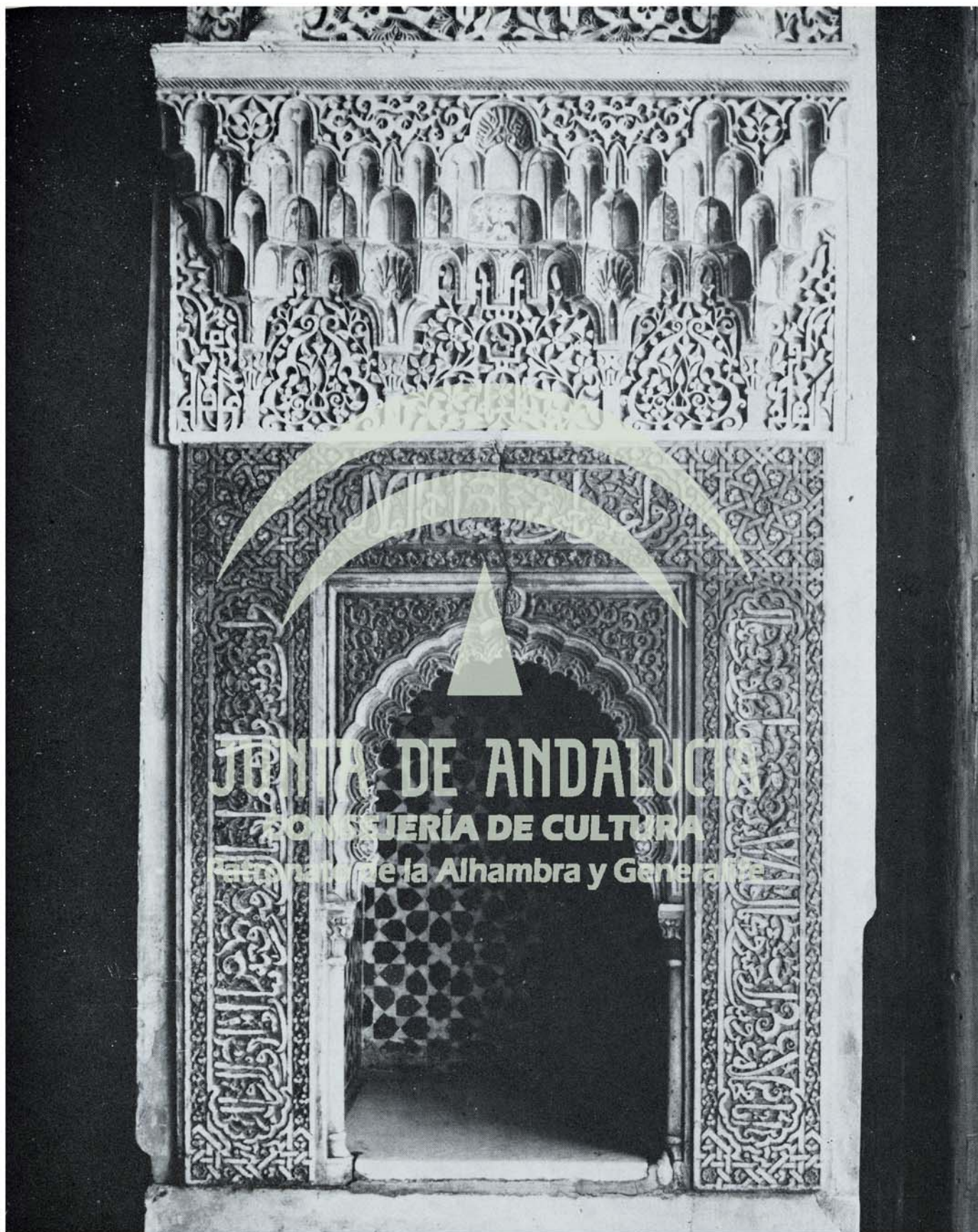


JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

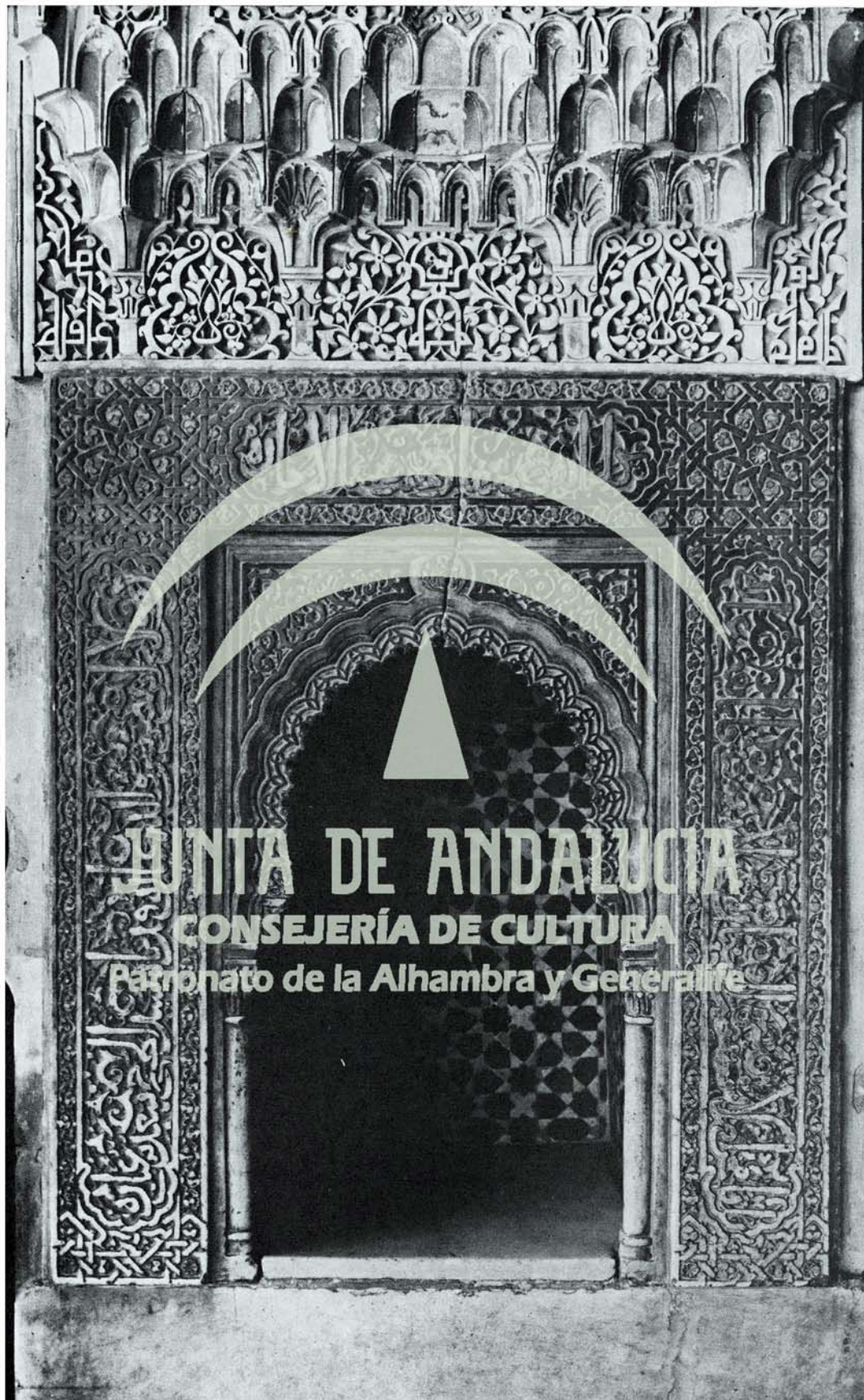
Galería N. del patio de Comares: en el centro el arco de mocárabes que da acceso a la sala de la Barca; al fondo los dos arcos con parteluz de la camarita del Trono del salón de Comares (foto: Oronoz)



Intradós del arco de mocárabe desde la galería N., viéndose la taca derecha
(Foto: A. Fernández-Puertas)



Vista de frente de la taca derecha, situada en el intradós del arco de mocárabe que da acceso a la sala de la Barca (foto: Adam Lubroth)



Vista de frente de la taca izquierda, situada en el intradós del arco de mocárabe que da acceso a la sala de la Barca (fo:to: Oronoz)



Versos 1 y 2 del poema de la taca derecha (foto: Oronoz)



Verso 3 del poema de la taca derecha (foto: Oronoz)



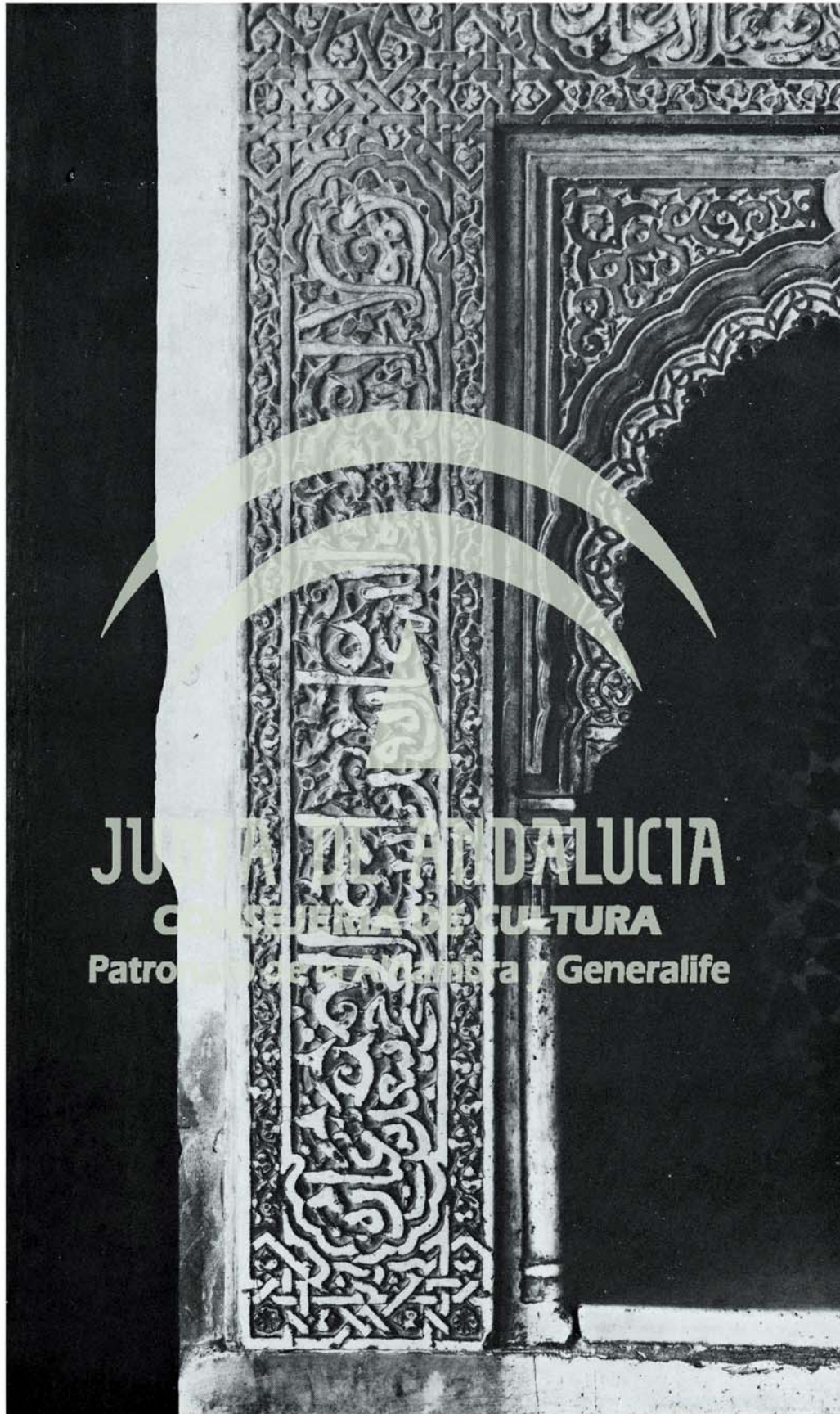
Versos 4 y 5 del poema de la taca derecha (foto: Oronoz)



Versos 1 y 2 del poema de la taca izquierda (foto: Oronoz)



Verso 3 del poema de la taca izquierda (foto: Oronoz)



JUNTA DE ANDALUCIA
COMISI6N DE CULTURA
Patronazgo de **El Andalabista** y **Generalife**

Versos 4 y 5 del poema de la taca izquierda (foto: Oronoz)

وَبِالْكَافَةِ الْمُخْتَرِ كَيْفَانِ مَرَّةٍ الْفَتَةِ
لَعْرَاءٍ وَصَبَا الْجَمَالِ شَغْرَتُهُ

مَحَلَّةٌ
الْحَلَّةُ مَوْضِعُ الْفَتَةِ
وَمَنْزِلُهُمْ وَأَخْلَلْتُ لَدِ الْمَشْرِقِ
حِطَّةٌ لَهُ تَلَاةٌ مَفْتُوحَةٌ
هَذَا الْعَمْرُ وَهُوَ مَوْضِعُ
مَحَلَّةٍ بِالْمَوْشِيِّ وَالْمَرْزُوقِ
لِلْمَرْزُوقِ
نَوْعٌ أَنْبَاءٌ لِلْمَشْرِقِ
Proprie calit.

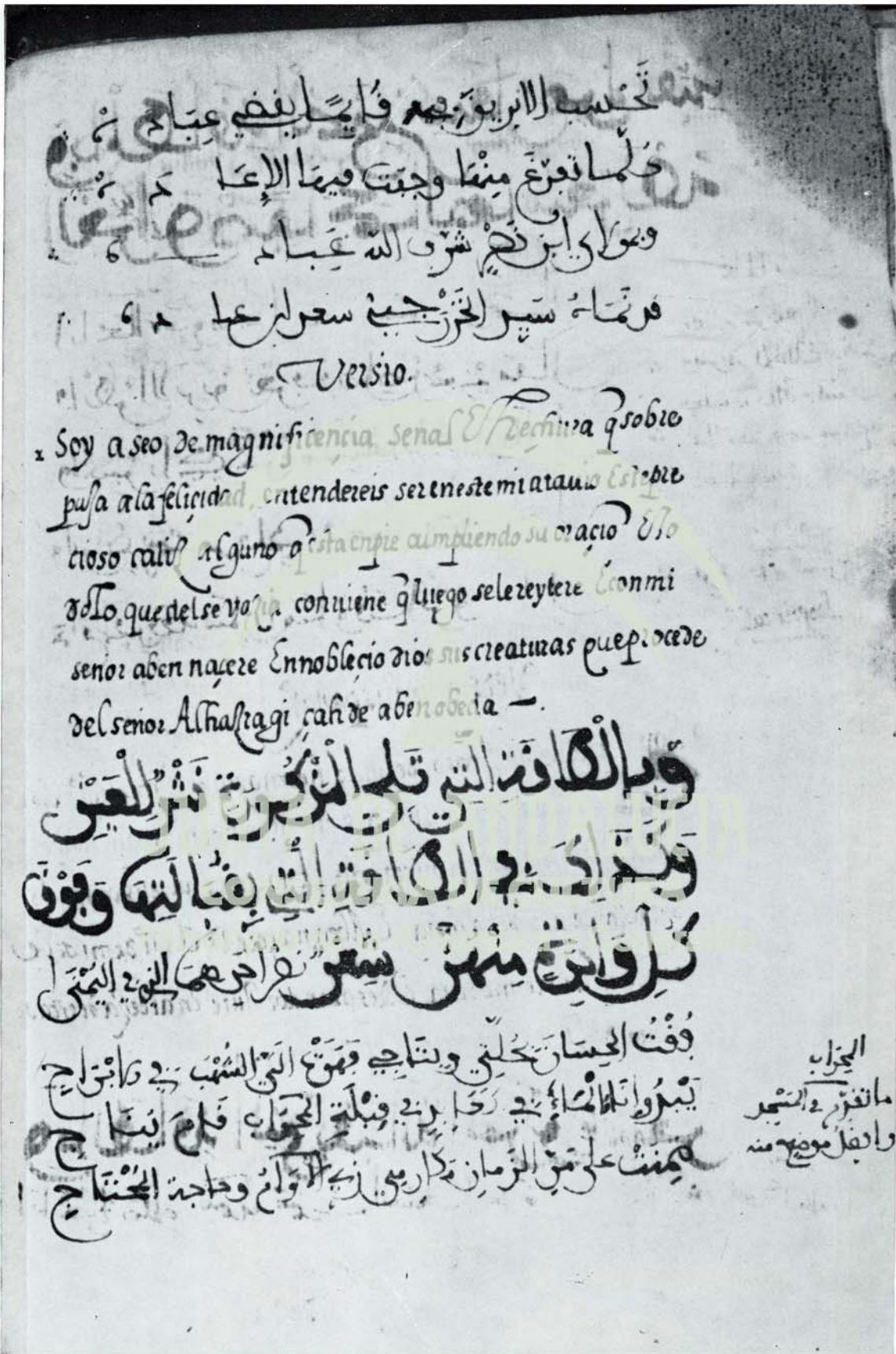
أَنَا مَحَلَّةٌ عَرُوسِيخَاتٍ حُسْنٍ وَكَمَالٍ
وَأَنْفَرُ الْإِبْرِيوُ تَعْرِيبٌ وَضَلَّ فِيهِ مَقَالٌ
وَأَعْتَبِرُ تَلَاةً تَحِيٍّ مُشِيْقًا تَلَاةً الْبَيْلَالِ
وَأَبْنُ نَفْسِي شَمَّ بِلَدِي فِي صِيَاءٍ وَكَمَالٍ
تَمَامٌ فِي رَوْعَةٍ شَلَانِ أَمِنًا وَقَدْ التَّرْوَقِ الْإِل

Versio yn hispanas

Soy Estrado de esposo de linda hermosa Cumplim^{to} Es
quieres ver La razon de lo que yo miro la hermosa de temi
Cálit Eaducta En mi corera Etyoro Evezys como Es
Semelante a la del a cura E Abri nizece Es El. P demi or be
reutilante hermosa E Desplandor Ture En altaza de estado
seguro de Toda ausencia E apartamiento.

وَبِالْكَافَةِ الَّتِي يَفْتَالَةُ الْمَرْكُورَةُ نَشَغْرَتُهُ
أَنَا فَخْرٌ مَلَاةٌ بِسَمَاءٍ سَمَّتِ السَّعَاةُ حَمَامَةٌ

لَمَّا
لِحَمَّةِ الْعَلَامَةِ



تَحْسِبُ الْاَبْرِيُوْنَ رَجْمًا فَاَيُّ اَيْفِي عِيَابِهِ
 حَلْمًا تَعْرِغُ مِنْهَا وَجِئْتَ فِيمَا الْاِعْلَامُ
 وَمَوْلَانِ ابْنِ نَحْرٍ شَرَفِ اللّٰهِ عِيَابَهُ
 فَرَمَاءُ سَيْرِ الْخَرْجِيْنَ سَعْرَلْنِ عِلْمًا

Versio.

Soy aseo de magnificencia senal y fecha q sobre
 pasa a la felicidad, entendereis ser en este mi arauis Este pre
 cioso calu' alguno a esta en pie cumpliendo su oracio' y lo
 todo que del se vos conuiene q luego se le reytare con mi
 senor aben naxere Ennoblecio dios sus creaturas que procede
 del senor Alhasragi cali de aben obeta -

وَيَا كَافِرَاتِ النَّبِيِّ قُلْنَ الْكُفْرَ فِي نَشْرِ الْعَيْنِ
 وَتَمَّ اِنْ يَدُ الْاَكَاثِرَاتِ بِفِيَالْتَمَا وَبِقَو
 كَلَوَاتٍ مِّنْ سَعْرِ نَفْرَا حَرَمِ النَّوِيءِ الْيَمْتَلِ

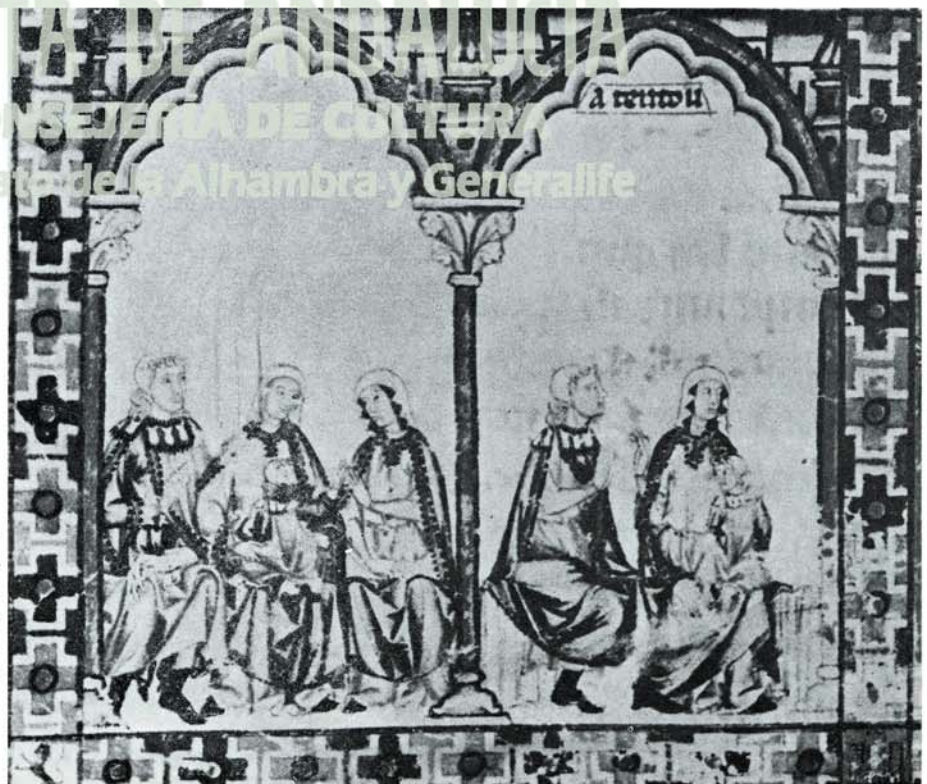
بُقَّتِ الْحَسَانَ حَلْمِي وَتَنَاجِي بَقَمْعِ النَّبِيِّ الشُّمْبِ فِي وَابْتِرَاحِ
 يَبْرُوَانِ الْاَكَاثِرَاتِ فِي رَحَابِ رِيءِ فَبَلَّةِ الْحَمْرَاءِ فَلَمَّ اَبْتِرَاحِ
 كَمَنْتَ عَلَيَّ مِنَ الزَّمَانِ كَارِيءِ زِيَا الْاَوَانِ وَحَاجَةِ الْحَمْتَرَا حِ

الحجرات
 ما تقدر في التمدد
 وابطل موضع منه

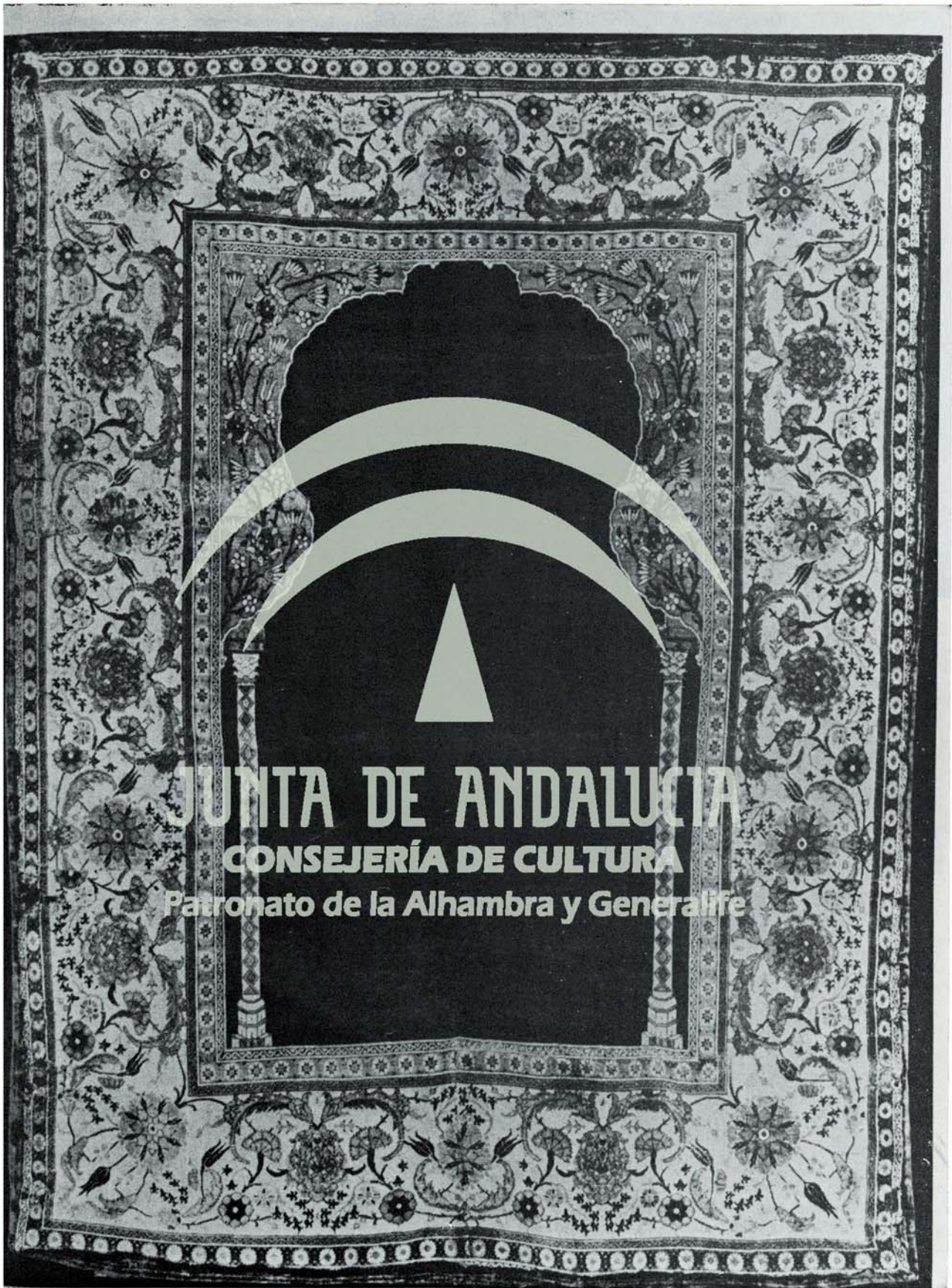


a) Alcoba O. de la sala de la Barca, atajada por un arco de mocárabe, faltando en su parte baja el estrado; a la izquierda, al fondo, se encuentra el arco de herradura que conduce a la letrina. (Foto: A. Fernández-Puertas).

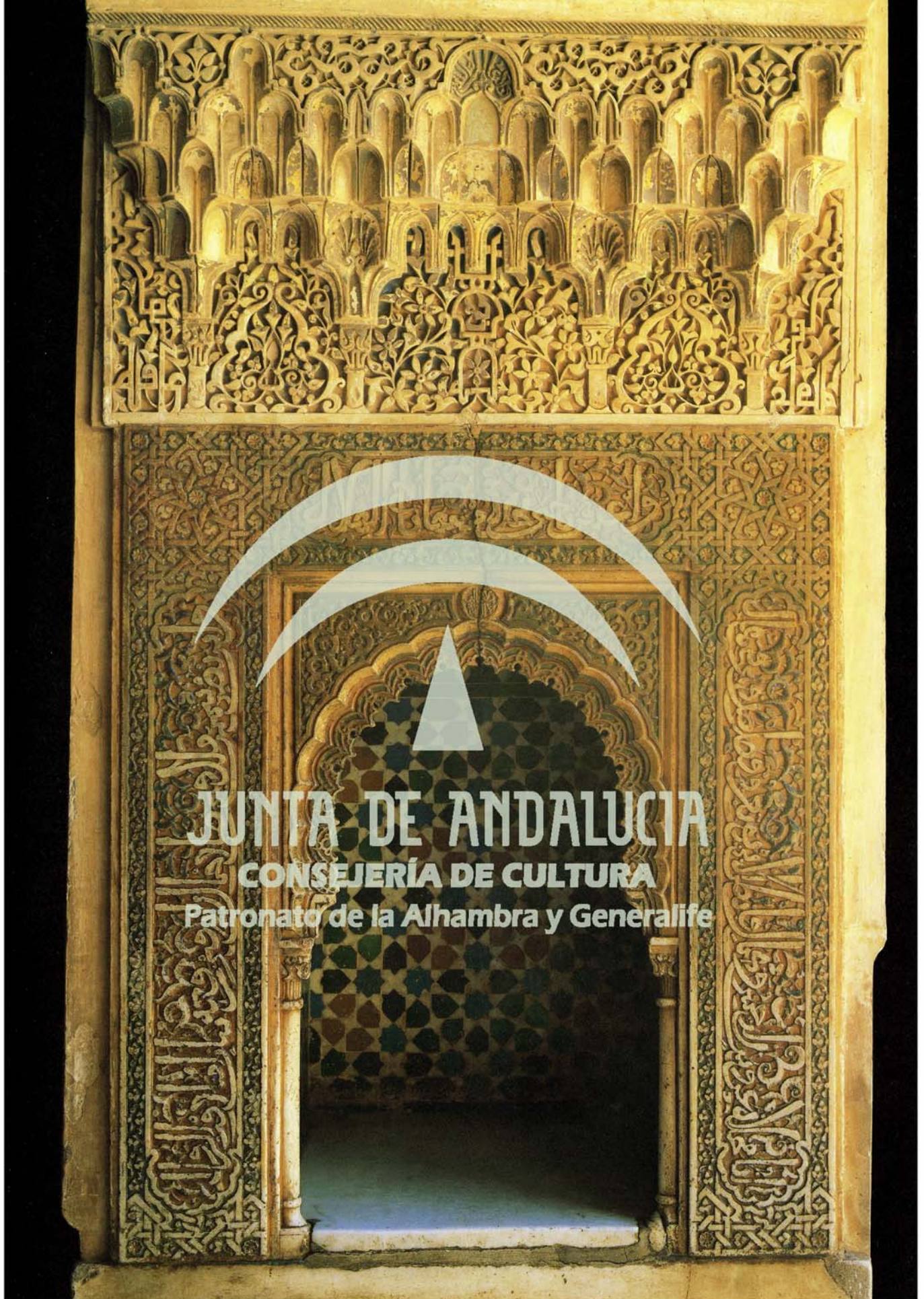
JUNTA DE ANDALUCÍA
 CONSEJERÍA DE CULTURA
 Patronato de la Alhambra y Generalife



b) Escenas de las Cantigas, donde personajes masculinos y femeninos sentados conversan familiarmente tras sendos arcos. Análoga escena quizá ofrecieron las alhacenas de las galerías del patio de Comares, o en tiempo caluroso o frío, las alcobas de la sala de la Barca (Foto: Francisco Ferrer).

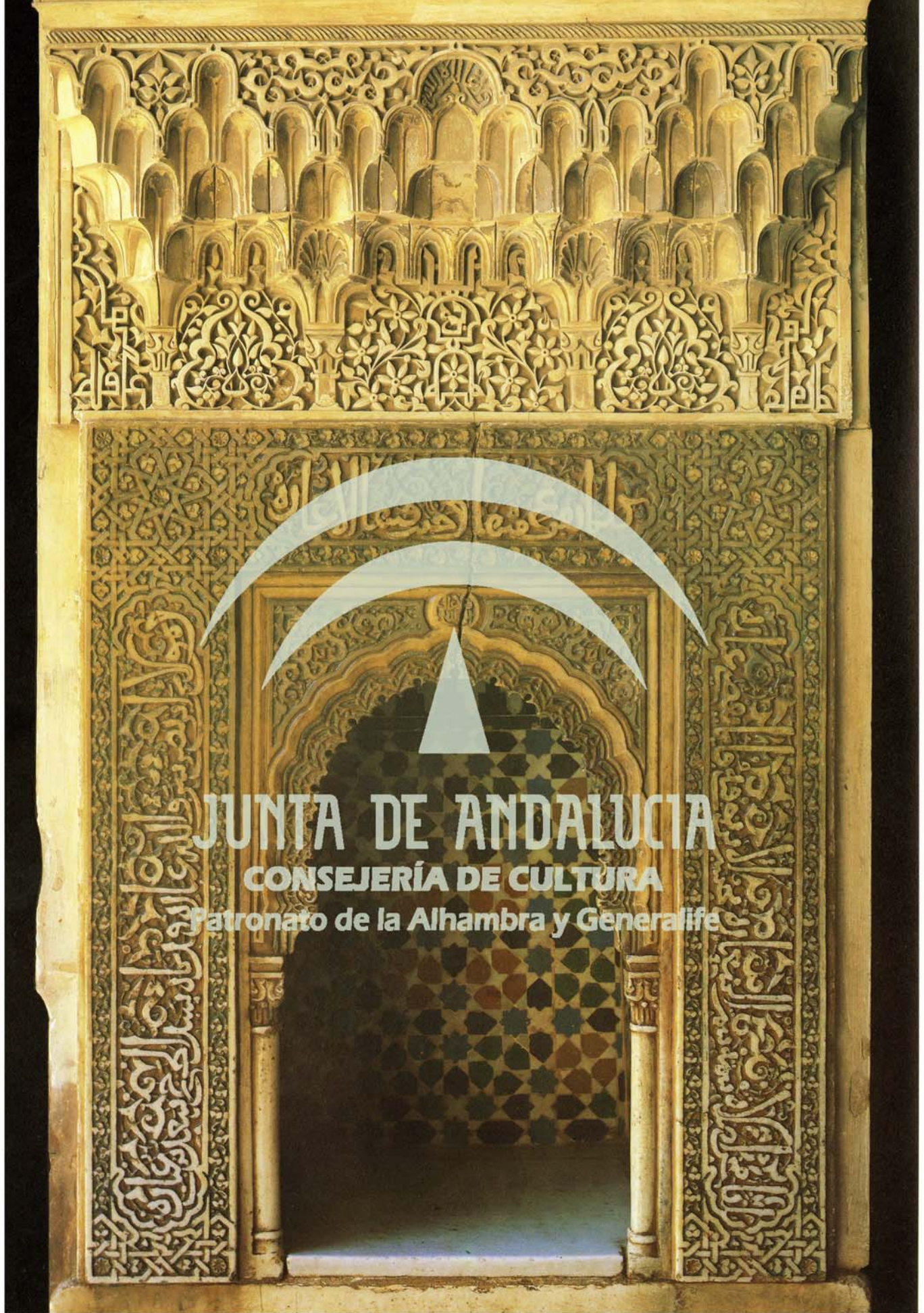


Arte otomano: Alfombra de oración representando un *mihrāb* de fines del siglo XVI o comienzos del XVII. Se cree que perteneció al sultán *Aḥmad I*. No se sabe si fue hecha en Busa, Estambul o El Cairo. La composición de esta alfombra recuerda muy de cerca el sentido textil de la decoración nazarí y en concreto de las tacas de la sala de la Barca: arco sobre columnillas, enmarque, cenefa ancha y estrechas delimitadoras, todo ello con intenso colorido (foto: Francisco Ferrer)

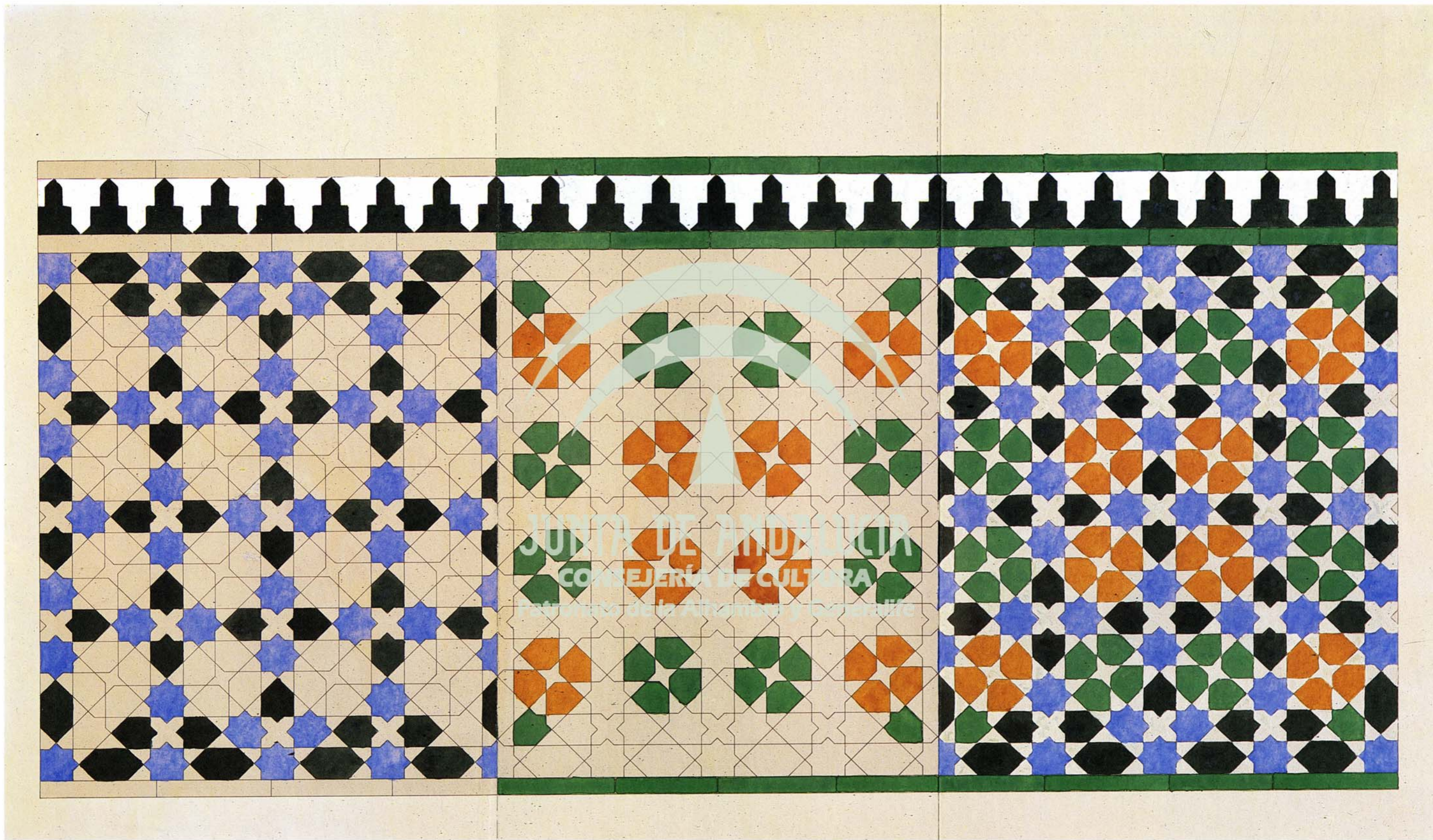


JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

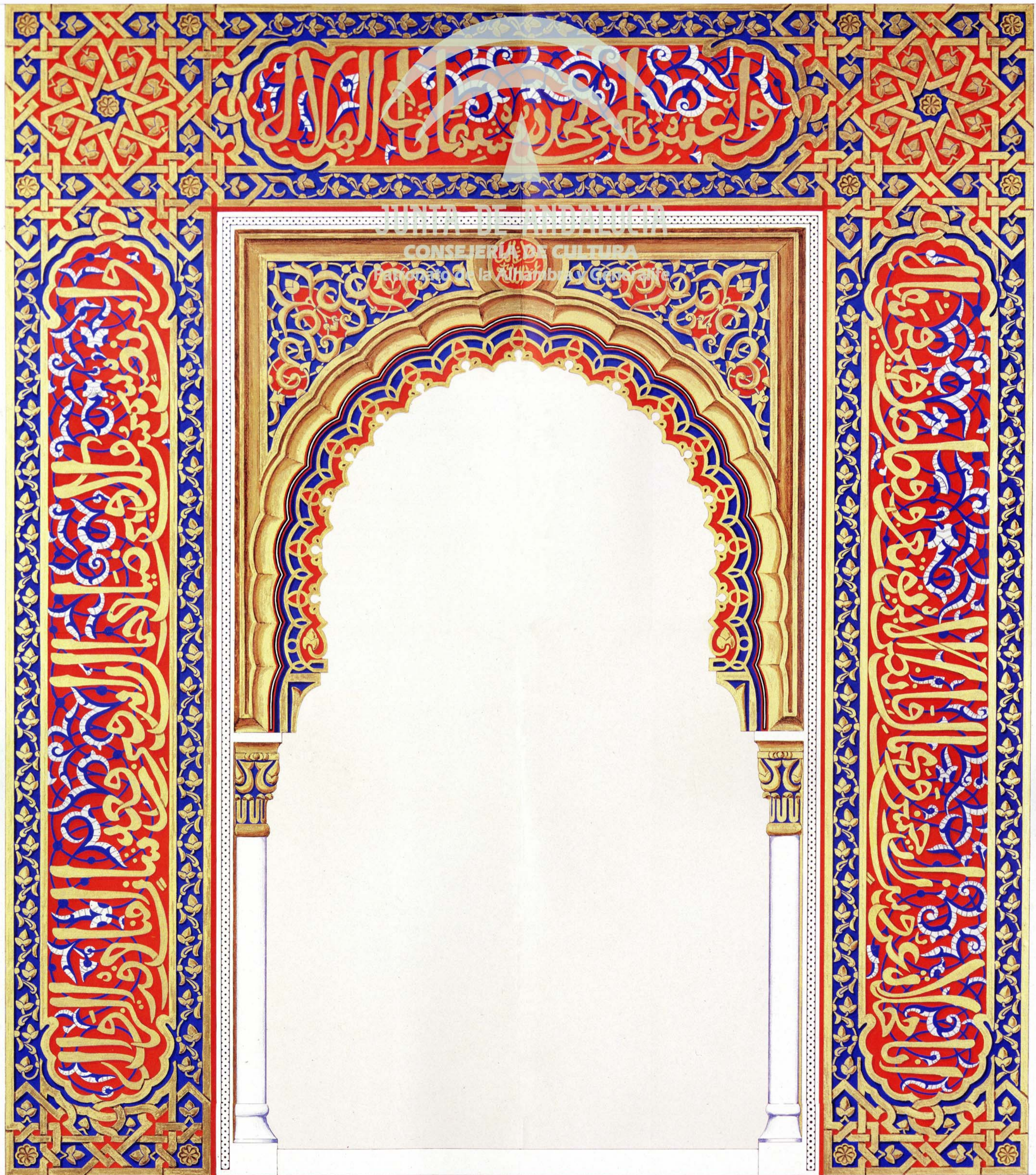
LAMINA XV.—Policromía actual de la taca derecha (foto: Adam Lubroth)



LAMINA XVI.—Policromía actual de la taca izquierda (foto: Adam Lubroth)



LAMINA XVII.—Desglose de los colores del alicatado que reviste el interior de las tacas (dibujo: Manuel López Reche)



LAMINA XVIII.—Restitución de la policromía: frente taca izquierda
(dibujo: Manuel López Reche)