



Carmen Rallo Gruss

**Aportaciones a la técnica y estilística de
la Pintura Mural en Castilla
a final de la Edad Media.**

**Tradicción e Influencia Islámica
Vol. I**

Memoria de tesis Doctoral
dirigida por M^a Angeles Piquero López
profesora titular del Departamento
de H^a Arte I Medieval

Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid

1999

INDICE

	Página
<i>Introducción</i>	8
PARTE I- PINTURA “DE LO MORISCO” EN CASTILLA	
CAP. I- ACERCAMIENTO A LA HISTORIA	22
CAP. II- A LA BÚSQUEDA DE UNA NOMENCLATURA	32
CAP. III- EL ARTESANO DE LA PINTURA MUDÉJAR	
1- El pintor “de lo morisco”	45
2- Su organización	54
CAP.IV- LA PINTURA “DE LO MORISCO”	
1- Características generales definitorias	67
2-Temática	73
A) Temas geométricos	73
B) Temas florales	77
C) Temas Zoomorfos	80
D) Temas Antropomorfos	86
E) Temas Arquitectónicos	88
F) Epigrafía	90
G) Heráldica	91
3-Técnica de ejecución	91
A) Documentación escrita	92
B) Examen Organoléptico	110
C) Analítica de Laboratorio	112
4- Hipótesis de realización	115

CAP. V- LOCALIZACIÓN DE LA PINTURA “DE LO MORISCO”

1-Dentro del monumento	129
A) En el exterior	132
B) En las bóvedas	135
C) En los zócalos	137
D) En todo el espacio	140
2- Identificación del tipo de monumentos	141
3- Localización temporal y distribución geográfica	143
A) Los inicios de la pintura “de lo morisco”	146
B) El desarrollo pleno	148
C) Reiteraciones formales en la zona de Castilla la Vieja	153
D) Nuevas propuestas en la Vía de la Plata	156

PARTE II.- RAÍCES ISLÁMICAS

CAP. VI- LA PINTURA MURAL EN AL-ANDALUS	164
1-Pensamiento y estética islámicos	167
2- Una temática al servicio de unas ideas	170
CAP.VII- LA CASA MUSULMANA	178
1- Estructuración de la vivienda familiar	180
2- Materiales de construcción	181
3- Ornamentación	186
4- Casas islámicas en España : su localización	187
CAP. VIII- LA PINTURA CALIFAL	203
1- Antecedentes orientales	205
2- Córdoba	212
3- Madinat Ilvira	230

CAP. IX- PINTURA DE LOS PRIMEROS TAIFAS	234
1- El castillo de Balaguer y la Aljafería	235
2- El Alcázar de al-Mu'tamid en Sevilla	238
CAP. X- ALMORÁVIDES Y ALMOHADES	240
1- El arte pictórico, ¿continuación o ruptura ?	241
2- Marrakech	243
3- El reino de Ibn Mardanis	252
4- El Alcázar sevillano	258
CAP. XI- PINTURA NAZARÍ	266
1- Revestimientos parietales exteriores	272
2- Ornamentación en bóvedas	275
3- Zócalos pintados	280
4- Casa del Partal	315
5- La Sala de los Reyes	325
PARTE III.- OBRAS DE PINTURA “DE LO MORISCO”	
EN CASTILLA	
CAP. XII- LOS INICIOS DE LA PINTURA “DE LO MORISCO”	
1- Cristo de la Luz	362
2- Palacio de Galiana	369
3- Iglesia de San Román	376
4- Cristo de la Vega	380
CAP. XIII- EL DESARROLLO PLENO	383
1- Alcázar de Segovia	389
2- Torre de Hércules	402
3- Casa Argila	411

4- Castillo de Brihuega	415
5- Castillo de Bonilla de la Sierra	421
6- Sinagoga de Santa María la Blanca	425
7- Palacio de Tordesillas	429

CAP.XIV- REITERACIONES FORMALES EN LA ZONA

DE CASTILLA LA VIEJA	439
1- Castillo de Coca	441
2- Iglesia de San Andrés de Cuéllar	456
3- Iglesia de San Salvador de los Caballeros de Toro	464
4- Monasterio de Carrizo de la Ribera	469
5- Palacio de Enrique IV en Segovia	472

CAP.XV- NUEVAS PROPUESTAS EN LA VÍA DE LA PLATA

1- Alcázar de Carmona	480
2- Palacio de Altamira	485
3- Monasterio de Santa Clara de Moguer	488
4- Castillo de Villalba de Barros	494
5- Palacio de Mañara	499
6- Monasterio de San Isidoro del Campo	503
7- Castillo de Marchenilla	551
8- Castillo de Zafra	555
9- Casa Mudéjar de Córdoba	563
10- Monasterio de la Rábida	570
11- Castillo de Luna	578
12- Monasterio de Guadalupe	585

CAP. XVI- PINTURA “DE LO MORISCO” EN EL REINO DE ARAGÓN

CAP. XVII-PINTURA “DE LO MORISCO” EN PORTUGAL

Conclusiones 626

PARTE IV.- BIBLIOGRAFÍA 632

1- General 633

2- Arte mudéjar 648

3- Técnicas de pintura mural 666

4- Arte musulmán 672

5- San Isidoro del Campo 694

PARTE V.- ANEXOS

1- Glosario 702

2- Documentos 715

3- Analítica 760

4- Reportaje fotográfico 866

Agradecimientos,

Es tan cuantioso el número de personas que han colaborado en facilitar la investigación para la realización de esta tesis doctoral, con pequeña o gran parte, que prefiero no entrar en el detalle de los nombres. Detrás de cada monumento citado, de cada palacio, castillo, museo o iglesia, se encuentra la figura de un director, un conservador, un párroco o una persona particular que me ha permitido la observación, la fotografía, la toma de muestras....A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

Sí me gustaría agradecer especialmente a aquellas personas que me han animado a seguir adelante con este estudio, que cuando me parecía imposible continuar me han estimulado y apuntado nuevos caminos por dónde avanzar, que me han aportado observaciones novedosas, que han tenido paciencia conmigo en el momento preciso.....

Me refiero en concreto a mi Directora de Tesis, D^a M^a Angeles Blanca Piquero, que a pesar de sus múltiples ocupaciones, siempre ha estado dispuesta a atenderme y animarme.

A Enrique Parra, químico y vicedecano de la universidad Alfonso X, que ha puesto a mi disposición el laboratorio para que en él, y bajo su supervisión, pudiese realizar la analítica química necesaria para esta investigación.

Y por último a mi familia.

INTRODUCCIÓN

1-La pintura mural en España ha sido escasamente estudiada. Por una parte, al ser considerada elemento subordinado a la arquitectura, adquiriría un valor secundario frente a otras expresiones artísticas. Por otra, la excesiva revalorización de la arquitectura desnuda por parte de los arquitectos del XIX (Amador de los Ríos, Mérida, entre otros), hizo flaco favor a la conservación de la decoración mural de los monumentos, eliminándose gratuitamente lo ornamental que ocultaba los “verdaderos” valores arquitectónicos. El no ser por su naturaleza un objeto museable, impedía su acercamiento al público lo que, consecuentemente, conllevaba su desinterés y desconocimiento. Su casi siempre mala conservación privaba de una correcta lectura, comprensión y, en consecuencia, aprecio.

Si cuando cumplía una mera función decorativa se consideraba “arte menor”, subordinada a la estructura arquitectónica, en las ocasiones en que era figurativa se asociaba al estudio de la pintura en general, estilística e iconográficamente. En la pintura mural el límite entre los conceptos de pintura decorativa y figurativa no es tan fácil de establecer en muchas ocasiones, y aún en el caso de ser una pintura decorativa está **modificando un espacio arquitectónico**, creando una realidad diferente, por lo que debería ser objeto de la debida consideración. Sin embargo, aún dando a la pintura mural su justo valor, no se puede desvincular de su marco arquitectónico, con el que se interrelaciona y para el que fue creada. Ni se debe olvidar, para realizar un estudio coherente de ella, su contexto pictórico, con el que se desarrolla y cambia¹.

Pero es momento de estudiar la pintura mural en su justo valor. El interés creciente por ella en nuestros tiempos viene motivado por varias razones: bajo encalados

¹ A propósito de esa importancia de la pintura en la arquitectura, como parte intrínseca de ésta, decía Serlio en el siglo XVII “que el arquitecto no solamente deve ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra y de mármol, pero tambien lo debe ser en la obra y pintura del pinzel para adornar las paredes y otras partes de los edificios”(SERLIO, S., *Tercero y Cuarto Libro de la Arquitectura*, Folio LXXI vto, Barcelona 1990.

aplicados por motivos profilácticos o cambio de gusto, detrás de retablos que se desmontan para reforzar su estructura, se están descubriendo cada día obras de las que no teníamos conocimiento anterior. Además, los avances técnicos ponen a nuestra disposición métodos de análisis y de recuperación de los restos que se daban por perdidos y que nos facilitan otra vía de conocimiento de las obras. Se visitan más los monumentos “in situ”, se aprecia directamente su ornamentación y se intenta recrear con la mente la imagen que ese monumento tendría en origen.

Esto nos lleva a considerar un factor importante que el amante de los monumentos valora cada vez más y que fue olvidado durante mucho tiempo: **el color de la arquitectura**. El color de nuestras iglesias, de nuestros palacios, tanto exterior como interiormente viene dado por su decoración, ya sea constituida simplemente por morteros teñidos, por despiece de sillares o ladrillos fingidos, o por todo un despliegue de ornamentación. Como dice Paolo Mora: “Pensar en el color y en la textura superficial como algo separado de la arquitectura es arriesgarse a reducir el edificio a un esqueleto abstracto vestido con pieles intercambiables”², o Isidro Bango: “El color de los edificios condiciona totalmente la comprensión de los volúmenes y el sentido de la espacialidad de sus ámbitos”³.

Tampoco es entendible en la actualidad el papel de **la luz de nuestros edificios** históricos. A causa de la casi desaparición de la ornamentación, de su colorido, la oscuridad relativa que presentan oculta sus valores originales, cambia su lectura visual. Con el color en su ornamentación, con la decoración que creaba espacios de luces y sombras por contraste, la comprensión lumínica del ambiente se facilitaría. Y ésta es la función de la pintura mural.

2-La importancia de la pintura mural está justificada desde las primeras manifestaciones artísticas del hombre a través de la **historia**. Cuando el ser humano quiere expresarse de una manera plástica por primera vez, en la Prehistoria, con un

² MORA, P., MORA, L., PHILIPOT, P, *Conservation in Wall Paintings*, Glasgow, 1994, p. 6.

³ BANGO, I., *El románico en España*. Madrid 1992, p.27.

sentido económico, mágico o cualquier otro, el método más fácil y cómodo, el primero que encuentra, es el de concebir sus creaciones sobre las paredes que le ofrece la Naturaleza.

De la Antigüedad egipcia, cretense, griega o romana, las manifestaciones pictóricas que han llegado hasta nosotros se han conservado a través de la pintura mural, precisamente por su vinculación con la arquitectura.

Especial labor didáctica al servicio del poder tuvo durante la Edad Media. Utilizada en palacios para mostrar las honras de sus propietarios, símbolo de “casa buena”⁴, es el vehículo del que la Iglesia se vale para transmitir su enseñanza y adoctrinar a sus fieles. Reflejo de la influencia que esa pintura de muros tenía sobre el pueblo es el poema que François Villón escribió para su madre: “Femme je suis povrette et ancienne/ qui rien en sçay : oncques lettre de leuz/ Au moustier voy dont je suis paroissienne/ Paradis paint, ou sont harpes et luz,/ et ung enfer on dampnez sont boullus/ L’ung me fait paour, l’autre joye et liesse...”⁵

Época de cambio fundamental en el arte es el paso del Medioevo al Renacimiento. Indiscutiblemente ese cambio se origina en Italia y precisamente, dentro de las técnicas pictóricas, en la pintura mural. No es casualidad, ya que la imitación de lo clásico pasa por el redescubrimiento de la técnica del buen fresco usado de nuevo por el Giotto según Cennino Cennini ⁶.

⁴ Así nos aparece en el *Libro del Buen Amor*, RUIZ, J., de. BLECUA, A., Madrid 1992, p. 501. :” Vi tener el dinero las mejores moradas, altas e muy costosas, fermosas e pintadas...”.

⁵ “Soy una mujer pobre y anciana/ que nada sé, por tanto no leo una carta/ En la iglesia donde soy parroquiana/ Hay un Paraíso pintado con arpas y laudes,/ y un infierno donde se cuecen los condenados/ El uno me da pavor, el otro alegría y gozo...” VILLÓN, F., *Oeuvres*, Barcelona 1981, p. 204. verso 897.

⁶ CENNINI, C., *Tratado de la Pintura (1437)*, Barcelona (4ª edición a cargo de PÉREZ DOLZ, F.), 1975, p. 60.

Se dice que esa técnica del buen fresco trabajada por los romanos se perdió en el conocimiento de los artistas medievales⁷ hasta ser recuperada por los florentinos, y que en España Gaspar Becerra fue el “reintroducir” en Castilla y, para Pacheco (1641)⁸, Luis de Vargas en Sevilla.

3-Precisamente lo que va a escindir la pintura mural de su marco, y así mismo caracterizarla frente a otras manifestaciones pictóricas es su **técnica** de ejecución. Esta especial técnica de ejecución le imprime un carácter tan particular que la convierte en una entidad digna de estudio “per se”: un mismo artista se manifiesta de distinta manera en obras de caballete que cuando proyecta su creación sobre el muro (recordemos a Rafael y sus *Estancias Vaticanas*, Pedro Berruguete, Goya y tantos otros de todas las épocas). Algunos se sienten limitados por la técnica, otros en cambio se crecen ante el reto de la creación en un espacio sin barreras; en algunos ocasiones el ser muralista les imprime sus características más diferenciadoras como en el caso de Lucas Jordán o Antonio González Velázquez, que no pierden cuando se colocan ante el lienzo.

De ahí la gran importancia del conocimiento de la técnica de la pintura mural en general y de cada obra en particular, escasamente estudiada en los manuales tradicionales de historia del arte. Por ello este estudio va a prestar especial interés al aspecto empírico de las obras de arte, a su técnica de ejecución, a su materia. En su parte de anexos, para facilitar el tema, se adjuntará un glosario de los términos de pintura mural más utilizados al describir la ejecución de cada obra en esta tesis. Para ampliar

⁷ En España tenemos múltiples ejemplos de pinturas murales góticas trabajadas al seco, como a su tiempo veremos. Vaya por delante, como ejemplo el estudio de las técnicas de la pintura catalana efectuado por AINAUD de LASARTE, J., *La pintura catalana desde el esplendor del gótico hasta el barroco*, Barcelona 1990, pp. 12-16.

⁸ PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Barcelona (2ª edición), 1981, pp. 107-108.

ese vocabulario remitimos a otros manuales que existen en la actualidad, aunque, en lengua española no demasiado abundantes⁹.

4-El área castellana manifiesta en la época Bajo Medieval una peculiaridad sumamente significativa en el panorama del arte español, que para Menéndez Pidal, respecto a la arquitectura “..es el único tipo de construcción peculiarmente español de que podemos envanecernos...” Por influencia del arte musulmán se desarrolla un estilo propio e identificativo frente a cualquier otro país de Europa que en la pintura mural alcanza sus propias vías de expresión, muy definidas y constantes. Si bien existen diversos estudios sobre manifestaciones de este peculiar momento en el yeso, el ladrillo, la madera o la cerámica, la decoración mural, por las razones antes expuestas, no ha sido objeto del mismo interés, si se exceptúan algunos autores que inician el tema de manera escueta. Recordemos aquí la figura lúcida de Torres Balbás¹⁰.

Y sin embargo esta manifestación artística es sumamente importante por varias razones. En primer lugar, es una constante decorativa que va a repetirse en los espacios de vida cotidiana, que posee unas connotaciones económicas y de gusto de la época, es decir, es una manifestación cultural de su tiempo. En segundo lugar, denota la clara pervivencia de la cultura antigua, evolucionada bajo el influjo musulmán en el territorio cristiano, participando de unas características estilísticas con las expresiones artísticas realizadas en otros materiales. Por último, es un hecho irrepetible, ya que si, con posterioridad las corrientes “neo” recogen y recrean las manifestaciones de esta época en ladrillo, yeso o madera, la pintura mural pasó desapercibida, o incluso, voluntariamente suprimida. Y es posible que se pierda, como de hecho se está perdiendo con el paso del tiempo, si la atención de los especialistas no le da su justo valor.

⁹ CALVO, A., *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona 1997.

¹⁰ TORRES BALBÁS, L., “Los zócalos pintados en la arquitectura hispano-musulmana”, en *Al-Andalus VII* (1942), pp. 395-416.

5- Todo lo anterior justifica el tema elegido para esta tesis: la pintura mural estudiada en su doble vertiente, de su técnica y de su estilística. Pero en este estudio se pretende llegar más lejos, a una clasificación. Para ello hay que **limitar el ámbito de estudio según unas coordenadas geográficas y temporales**. Y de acuerdo con lo anteriormente citado como causas que han actuado como motor de nuestro interés, estas coordenadas serían:

Desde un punto de vista geográfico, el tema se centrará en la Corona de Castilla de finales de la Edad Media, sin distinguir divisiones políticas actuales¹¹. Esta sistematización geográfica, a veces fruto del tradicionalmente aceptado “carácter localista” del arte mudéjar (“carácter localista” discutible, por otra parte), aquí expresamente se ha eludido por considerarla anacrónica e injustificada.

Desde un punto de vista temporal, las manifestaciones de este arte en el tiempo también están determinadas por unos límites: el período final de la Edad Media, esto es, los siglos XIII, XIV y XV. Por supuesto, este límite temporal será rebasado cuando se rastree en los antecedentes y causas de ese propio tipo de expresión artística.

Se ha obviado el “arte de repoblación”¹², más por razones de eficacia que exigían unas limitaciones concretas que por otras. Varias veces durante la investigación,

¹¹ Siguiendo la división territorial efectuada por Javier de Burgos en 1833, encontramos diferentes tratados incluso para tierras colindantes y que en tiempos medievales estaban unidas, por ejemplo, sobre Segovia, Valladolid y Avila, ¿Cómo separar Arévalo (perteneciente ahora a Avila) de Coca (de Segovia) o del Castillo de la Mota (de Valladolid)?.

¹² Sin embargo, la pintura mural en iglesias mozárabes, presenta también, estilísticamente, el influjo islámico como parece desprenderse de TORRES BALBÁS, L., “La pintura mural de las iglesias mozárabes” , *Crónica Arqueológica de la España Musulmana XLIII*, pp. 27-34, donde relaciona la pintura de doble trenza de San Miguel de Escalada con fragmentos de Madinat al-Zahra y modillones de la Mezquita de Córdoba; o cita el falso despiece de dovelas en blanco y rojo de San Cebrián de Mazote. En resumen: “los restos reseñados de pintura mural han de referirse a una influencia en ese mismo arte en la Andalucía islámica, lo mismo en la disposición de zócalos rojos limitados por cintas negras, en las imitaciones pintadas de fábrica de sillería o ladrillo y en los sencillos temas geométricos, que en los

por ejemplo ante las pinturas de Berlanga del Duero, de San Julián de Prados, de Santiago de Peñalba, la tentación de entrar en la investigación del arte parietal altomedieval, rastreando influencias islámicas, ha tenido que ser desechada para evitar la dispersión consiguiente.

Por delante vaya que es muy difícil datar una obra de pintura mural en el tiempo, y especialmente las relativas al estudio desarrollado por varias razones:

- Por la época a la que nos referimos, donde no existe casi documentación escrita alguna, sobre todo en relación a la ornamentación de los edificios, que se ejecutaba de una manera connatural a la propia edificación.
- Por las características estilísticas (temas geométricos, motivos simples, sencillos), que se repiten de forma atemporal.
- Porque no tiene una correlación con la fecha de la erección del monumento, ya que puede ser aplicada en un tiempo posterior. De todas formas, la datación de la construcción siempre supondrá un límite inferior para la de su ornamentación.

6-¿Por qué precisamente elegir esos límites geográficos y temporales?

El tema estudiado se ha centrado en ese espacio en blanco de la historia de la pintura mural donde coexisten dos tipos de ornamentaciones parietales que reflejan dos posturas diferentes ante el mundo, ante la sociedad, y ante el arte. Por un lado, la España cristiana, oficial y europeizada. Por otro, la tradicional, donde se aprecia la influencia islámica. Esta elección nos lleva a dos consecuencias fundamentales a la hora de desarrollar el tema :

6.1-Como la pintura mural oficial, de carácter europeísta, religiosa y cristiana, que sigue, en el tiempo establecido, la corriente gótica, está mejor estudiada en distintos tratados, hemos preferido dedicar más espacio al tema de la pintura tradicional, más popular, de influencia islámica. Respecto a aquella pintura cristiana sólo será mencionada en aquellos aspectos que tengan clara incidencia en el desarrollo de la

colores empleados". En cuanto a la técnica, sólo nos comenta que está realizada sobre "un tendido a la cal".

investigación propuesta, en paralelo y como referencia contrapuesta con el tema principal..

6.2-Este segundo punto se puede considerar una consecuencia directa del primero. Al desarrollar más abundantemente el tema de la pintura mural con influencia islámica, en un momento dado de la investigación, resultó imprescindible remontarse, aunque de manera somera, a los parámetros de la pintura hispano-musulmana, rebasando los límites geográficos y temporales previamente establecidos, hasta llegar a sus raíces tardoantiguas.

El presente trabajo no pretende realizar un catálogo exhaustivo de la pintura mural citada anteriormente, limitada en tiempo y espacio, tarea casi imposible no ya por el volumen de obras existentes en la actualidad (de hecho no demasiado numeroso y por ello abarcable por lo que se ha procurado tener conocimiento directo de todas ellas, como veremos en el texto), sino por la velocidad con que los últimos descubrimientos se suceden. Así, se ha preferido, por otra parte, incidir en los ejemplos más representativos.

7-La novedad del estudio propuesto estriba en acompañar el **análisis estilístico** con un **análisis matérico**, que proporcione datos que, interpretados cara a la propia obra, nos conduzcan a conocer las distintas técnicas de ejecución para, por medio de esas dos vías, intentar sistematizar las expresiones artísticas de la pintura mural a fines de la Edad Media dentro de esa corriente artística de influencia musulmana.

8-El método de estudio ha sido el siguiente:

8.1-Recopilación de información documental en Bibliotecas y Archivos.

Las bibliotecas utilizadas han sido las siguientes:

- Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando
- Biblioteca de la Casa de Velázquez
- Biblioteca del Consejo de Investigaciones Científicas, Diego Velázquez
- Biblioteca del Monasterio del Escorial
- Biblioteca Nacional

Los Archivos utilizados han sido:

- Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando
- Archivo de la Casa de Alba
- Archivo Histórico Nacional
- Archivo Municipal de Córdoba
- Archivo de Simancas

Se ha acudido fundamentalmente a fuentes de análisis estilístico, ya que sobre el tema de técnicas de ejecución, los documentos existentes son muy escasos. En general, la penuria de documentación de la época ha hecho que sea poco fructífera la investigación, sobre todo en archivos. Por otro lado, se ha considerado preferible no descompensar el trabajo cargándolo con datos de historia política en donde no se va a profundizar más allá de ciertas contextualizaciones, remitiendo a manuales especializados en ese género en caso de necesitar complementar lo expuesto.

8.2-Trabajo de campo, con visitas a los monumentos, tantas como se ha considerado necesario para el conocimiento de la obra, tomando referencias de la localización de la pintura mural en el conjunto, medición, examen organoléptico, toma de muestras para el posterior análisis de laboratorio y reportaje fotográfico. Sin una toma de datos y un conocimiento real, no sólo documental, del monumento, nos resultaba imposible comprenderlo.

8.3-Elaboración de esa información mediante ficha de catálogo de la ornamentación. En esa ficha, además de localizar, dimensionar y describir la obra en cuestión, se relacionan las fotografías y los análisis efectuados, y se recoge la bibliografía más significativa ordenada por fecha de publicación.

Además se han realizado dibujos y esquemas de las pinturas como trabajo complementario a la fotografía, que hemos considerado importante ya que, al realizarlo, es cuando mejor se conocen las composiciones, facilitando comparaciones y elaboración del proceso original de ejecución.

8.4-Análisis químico de las muestras tomadas en las obras, para determinar la caracterización de los morteros, los pigmentos de la decoración y, en su caso, el aglutinante. Los análisis, dirigidos por Enrique Parra, químico de la Universidad Alfonso X, y en el laboratorio de esa institución, han llevado un gran tiempo del desarrollado en el presente estudio, tanto para su realización como para su interpretación.

8.5-Estudio de toda la información recogida, elaboración de resultados y plasmación escrita de ello.

9-Para la realización de este estudio se ha partido de una posición crítica de lo conocido hasta ahora, se ha intentado siempre llegar a las fuentes originales, y se ha contrastado con la documentación que constituía la propia obra en cuestión la información conseguida.

Aún pudiendo parecer que la **estructura general** del desarrollo de los capítulos con un cierto desorden (por ejemplo el capítulo de las raíces de la pintura hispano-musulmana, después de ésta), se ha preferido mantener la que la propia investigación ha ido exigiendo en su desarrollo.

En total, la investigación se desarrolla en tres grandes núcleos: La **primera parte** está concebida como la principal de la tesis, la pintura mural de influencia musulmana en Castilla. Del planteamiento general, como en un desarrollo en espiral convergente hacia el centro, nos iremos acercando cada vez más al detalle, sin hacer concesiones de adelantar conclusiones, ni paralelismos ni soluciones hasta el momento adecuado.

Partiremos de la simple descripción formal; desarrollando después ampliamente el tema de la técnica de ejecución de estas pinturas medievales (hasta ahora no tratado en ningún estudio), para concluir en una localización temporal y distribución geográfica.

Basada en estas investigaciones se esboza una clasificación de la pintura mudéjar castellana. Los cuatro mapas de localización de los monumentos, relacionados geográfica, temporal y estilísticamente, podrán ser corroborados o cuestionados por

descubrimientos futuros, y constituyen sólo un intento de sistematización, acorde con los datos que poseemos en la actualidad.

Antes de entrar en un estudio más pormenorizado de los ejemplos de este tipo de pintura mural castellana, el desarrollo de la investigación nos ha llevado en la **segunda parte** al estudio de las expresiones pictóricas islámicas en la España propiamente musulmana. Tema que tampoco está tratado en ningún estudio monográfico y aporta novedades para la historia del arte, como enlazar definitivamente la pintura mural de Castilla (comprendiendo Andalucía) con una influencia nazarí, que también se ejerció en el norte de Africa.

La **tercera parte** de este estudio son las obras de pintura mural de influencia musulmana con que contamos en Castilla. Las de los últimos tiempos de la Edad Media, en donde ya se mezclan rasgos propiamente góticos, nos exigirán un acercamiento a esta corriente, tanto estilísticamente, como en análisis técnico, marcando sus diferencias y paralelismos.

En cada obra, muchas de ellas muy estudiadas por especialistas (Cristo de la Luz, Alcázar de Segovia), hemos querido abordar el estudio ofreciendo aspectos novedosos y centrándonos en su decoración. Por ello hemos evitado una presentación metódica y tradicional. Por contraste, de la ornamentación de cada monumento se presenta, como complemento, la ficha técnica de catálogo, con plano de situación de la ornamentación, enumeración de fotografías y analítica realizadas, así como bibliografía ordenada cronológicamente.

10-Hasta aquí hemos presentado la justificación, el método seguido y las aportaciones de esta investigación desde un punto de vista puramente formal, destacando la novedad del tema de estudio por tratarse de pintura mural, de influencia islámica, y por haber prestado especial interés a su técnica...

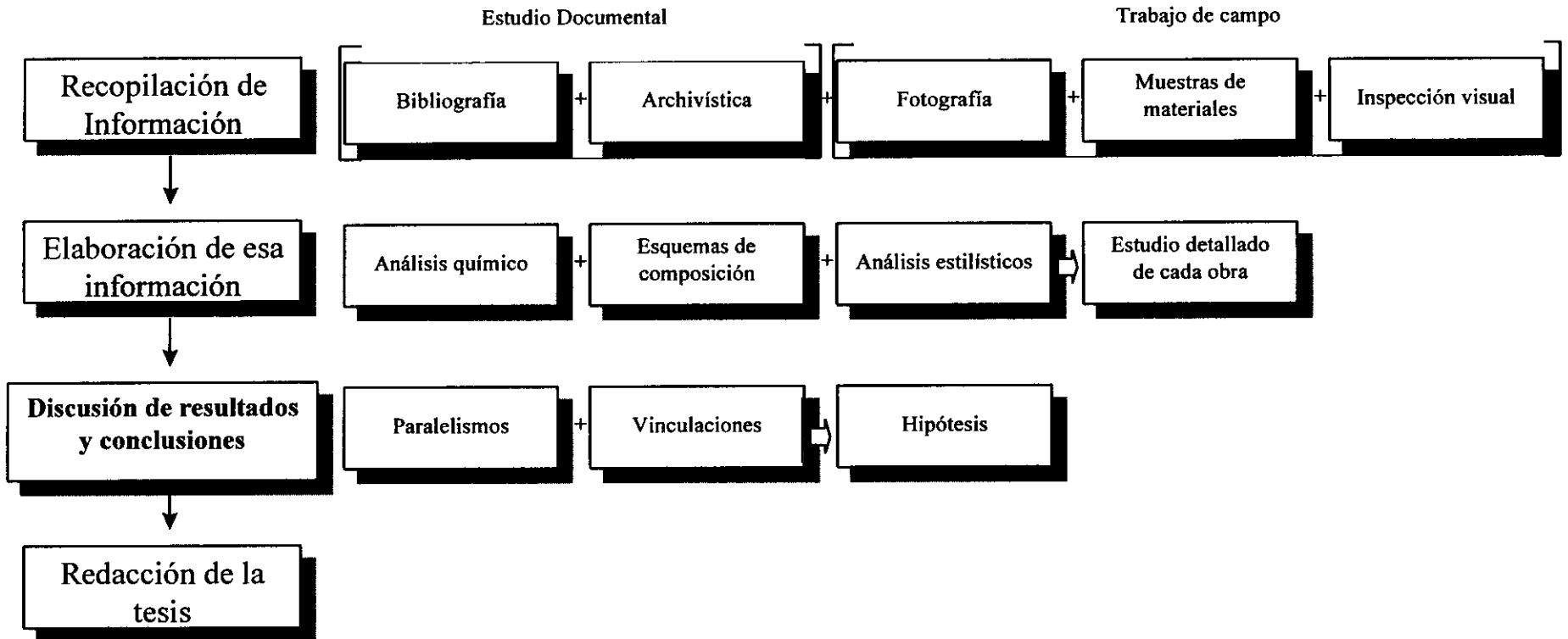
Pero además esta tesis doctoral pretende seguir el método científico más estricto: Sin adelantarnos a unas conclusiones que se expondrán en el último capítulo, se ha seguido un camino convencional: Partiendo de una **hipótesis**, se han realizado una serie de investigaciones, para proceder a su **demonstración**, positiva o negativa.

La motivación de esa tesis se produjo cuando, por circunstancias laborales, se tuvo contacto con las pinturas del Monasterio de San Isidoro del Campo. Tras el conocimiento de distintas pinturas murales en el corazón de Castilla (Toledo. Salamanca), casi se tenía la convicción de que la pérdida de la técnica del “buen fresco” durante la Edad Media, como propugnaba el Cennini, era una realidad que afectaba a España como a otro país europeo. Cuál no sería nuestra sorpresa cuando en ese monumento sevillano, con elementos de tradición islámica, esa técnica se presentaba como si hubiera sido realizada en tiempos clásicos. ¿Cómo había perdurado? ¿Qué vías, qué caminos había utilizado? ¿Se había perdido en realidad esa técnica y se presentaba en ese monumento por influencia italiana, o la teoría era sólo un convencionalismo historiográfico que se repite y que falsea la realidad?. Cuando comenzamos a enlazar las pinturas citadas con sus paralelos y antecedentes “la pregunta”, la Hipótesis que va a conducir esta investigación se planteó ya claramente:

¿Es el arte islámico el heredero y transmisor de la cultura clásica también en las técnicas de pintura mural, y por ello en la Castilla medieval sigue perdurando la pintura al fresco frente a las nuevas corrientes europeístas ?

Este fue el problema que ha motivado esta investigación. En su desarrollo se podrá comprobar si su demostración tiene resultados positivos o negativos...

PROCEDIMIENTO DE TRABAJO PARA LA ELABORACIÓN DE ESTA MEMORIA DE INVESTIGACIÓN



PARTE I :

PINTURA “DE LO MORISCO”

EN CASTILLA

CAP. I-ACERCAMIENTO A LA HISTORIA

De la historia del momento (ver Bibliografía general) queremos destacar algunos hechos por la especial incidencia que tienen en el desarrollo de los aspectos de la historia del arte que se van a plasmar en este trabajo :

1-Los primeros hechos históricos que van a tener clara repercusión en la pintura mural con influencia islámica en Castilla, para la época referente a esta tesis, se producen en el siglo XI y son tres principalmente: la **europeización** promovida por el impulso de la peregrinación a Santiago, la **toma de Toledo** , y la **entrada de los almorávides** . Estos hechos se interrelacionan entre sí, y tienen diferentes repercusiones para nosotros en este capítulo de la historia del arte.

La primera provocará grandes cambios en la vida social de la España cristiana (transformación en las ciudades, en la economía, en la construcción de monumentos, etc), pero sobre todo significará la **gran apertura de la cultura hispana a la europea** . Y esa apertura se va a verificar por un medio contumaz: la llegada de los monjes benedictinos de Cluny a España. También el matrimonio de Alfonso VI con princesas de Aquitania y Borgoña va a propiciar una influencia francesa en las costumbres y gustos cortesanos hispanos.

Momento decisivo para estos nuevos aires lo constituye el cambio de rito litúrgico del mozárabe al romano. Este cambio no se produjo sin oposición, significada por el abad de Sahagún Roberto que a pesar de ser mandado por San Hugo, abad de Cluny, comprendió el gran arraigo de la reacción nacionalista defensora del rito mozárabe.

La imposición del rito romano se convirtió en reto personal entre el rey castellano Alfonso y el papa Gregorio VII (anteriormente monje cluniacense Hildebrando), de política eclesiástica centralista y unificadora¹³. Nombrado como nuevo abad de Sahagún el cluniacense francés Bernardo, que llegará a ser arzobispo de Toledo, apoyará a la reina en su europeización de la corte, llegando a tomar por la fuerza la

¹³ Como anécdota curiosa de ese enfrentamiento y estrategias políticas se cita la acusación al monarca de adulterio a la reina Constanza.

Mezquita mayor que el rey había aceptado respetar en las capitulaciones de rendición de la ciudad. Cuando el papa llega a amenazar al rey con la excomunión, el rito mozárabe es proscrito en el reino castellano¹⁴.

Este hecho significará el hundimiento de la tradición hispano-visigoda, y la triunfal apertura a Francia y a las influencias artísticas traspirenaicas. En el campo del arte, y en concreto en la pintura mural, va a marcar una **gran escisión**, que para el tema de este estudio es altamente significativa, **entre el arte pictórico oficial** que ornamentará las grandes realizaciones artísticas del poder económico detentado en la Castilla reconquistadora sobre todo por la Iglesia, y **el arte pictórico popular**, seglar, más tradicional, al que en ciertos momentos y por ciertas modas artísticas se van a adherir incluso los monarcas en sus manifestaciones más intimistas.

El primero va a seguir los caminos marcados por Europa, mientras que el segundo se va a volcar a una vía de tradición e influencia propiamente hispánicas, limitando desde este momento sus ámbitos de localización.

La toma de Toledo, en el 25 de mayo de 1085, es el impulso decisivo de la reconquista de Castilla. Este avance masivo en tierras reconquistadas propiciará en un primer momento, en base a mantener una economía imprescindible para el desarrollo del país, el **nacimiento de un nuevo grupo social** los *mudayyan*, los mudéjares o “musulmanes que viven entre cristianos”. Se ha magnificado la influencia de este grupo poblacional mudéjar en Toledo. Ladero Quesada nos dice al respecto :”...el reino de Toledo fue el primer centro mudéjar de Castilla,...desde él, y debido a la degradación paulatina de sus condiciones de vida en el siglo XII, los mudéjares emigraron masivamenteLa sublevación de algunos mudéjares en 1225 pudo ser, tal vez, una fecha decisiva en aquellos procesos migratorios”¹⁵.

¹⁴ Sin embargo, ese rito, que se llegó a conocer como “supertitio toletanae”, se siguió practicando en Toledo en ciertas viejas “parroquias de sangre”, por concesión expresa del rey en la toma de la ciudad, de acuerdo con PASTOR DE TOGUERI, R, *Del Islam al cristianismo*, Barcelona 1975, p. 114. En este libro trata singularmente el problema de los mozárabes en Toledo.

¹⁵ LADERO QUESADA, M.A., *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de historia medieval andaluza*, 1981, p. 28.

De la misma manera, a nuestro entender, esa influencia de los mudéjares en el arte se ha magnificado. Sería más importante lo que vieran los cristianos al entrar en las ciudades conquistadas, al utilizar las casas y palacios abandonados por sus anteriores habitantes y las costumbres tradicionales en la construcción y ornamentación (que entonces eran inseparables, como terminación y protección la una de la otra), que no las corrientes artísticas que impusieran esos mudéjares. No hay que olvidar que estos constituían una población sometida, menos numerosa que lo que tradicionalmente se pensaba, y apartada por la ley para evitar posibles “contagios”. A tener también en cuenta los gustos personales de algunos reyes cristianos, imitados por sus nobles, hacia ese arte fastuoso y ese modo de vida lujoso que pudiera ser reflejo de la corte de Sevilla o Granada, en los últimos momentos.

La toma de Toledo traerá como consecuencia directa la **entrada de los almorávides** en la Península. En al-Andalus, dividido en pequeños reinos de taifas desde 1031, tributarios de los cristianos generalmente, reinaba el caos político y el temor a los nuevos acontecimientos. Desde Sevilla, el reyezuelo al-Mu'tamid, que contaba con la aprobación de sus compañeros, los reyes de Granada y Badajoz, y estaba asustado ante la idea de que Alfonso VI no se conformara con aumentar su reino sólo hasta Toledo, llama en su ayuda a la dinastía bereber de Marruecos. Yusuf ben Tesufin, caudillo almorávide, vence al rey castellano en la batalla de Sagrajas o Zalaca (cerca de Badajoz) en 1086, para volverse a Marruecos. Llamado de nuevo para detener a las tropas cristianas, e incluso para ejercer de juez en las rencillas entre los reyes musulmanes, decide anexionar Andalucía a su imperio y toma Granada, Sevilla, Córdoba, Badajoz y Valencia. Toledo no pudo ser reconquistada.

Si anteriormente la vida en territorio islámico es tolerable para cristianos y judíos por ser “gentes del libro” (poseedores de una parte de la verdad revelada)¹⁶, la posición de los mozárabes bajo poder almorávide, intransigentes en materia religiosa,

¹⁶ Por ejemplo, en el pacto entre Abd al-Aziz y Teodomiro, actores de la invasión musulmana, se especifica que los cristianos “...no podrán ser muertos, ni cautivados, ni apartados unos de otros, ni de sus hijos ni de sus mujeres, ni violentados en su religión, ni quemadas sus iglesias...” (MARTÍN, J.L. *Historia de España*, Madrid 1993, p. 249)

llegó a ser insostenible, motivando movimientos de población hacia tierras cristianas del norte, lo que originará otra vía de influencia islámica en el arte.

Por otro lado, con los almorávides, el arte musulmán y las obras en territorio cristiano fruto de su influencia, aún siendo resultado de elementos que ya existían, van a experimentar un punto de inflexión, distanciándose del clasicismo anterior y tendiendo hacia la abstracción y la geometría, quizás como fruto de su sentimiento religioso.

El camino trazado será seguido por la siguiente oleada invasora que va a llegar a España desde Marruecos, **los almohades** (1161-1184). Tanto unos como otros, aún ejerciendo su poder político sobre Andalucía, son deudores de ella en cuanto a los aspectos artísticos se refiere, ya que desde antiguo, al-Andalus era el paradigma del esplendor para la gente del Africa musulmana, que nace como vasalla de aquel.

2-En el siglo XIII, las circunstancias resultan positivamente favorables para el gran impulso de la Reconquista. Fernando III y su hijo Alfonso X disfrutarán de unos prolongados reinados que favorecerán importantes avances políticos y artísticos. El punto político de inflexión de la Reconquista lo marca la gran victoria sobre los almohades en las Navas de Tolosa en 1212, inicio de la disgregación del imperio norteafricano.

Con Fernando III se unificarán finalmente Castilla y León. Apoyado por las Órdenes Militares, a partir de la llamada de auxilio del señor de Baza en 1224, el rey santo ocupa Martos, Andújar, Salvatierra y Capilla y **toma Córdoba en 1236, Jaén en 1246 y Sevilla en 1248**. El reino de Murcia también se pone bajo la protección de Castilla en 1238, ocupándolo el heredero Alfonso (aunque a partir de 1244, por el Tratado de Alizra cayera bajo el poder del Reino de Aragón y fuera ocupado por Jaime el Conquistador en 1266). La conquista de Andalucía se detiene con la caída de Tarifa en 1292, término de los grandes avances cristianos.

Otro hecho importante que se produce en este momento, es **el nacimiento del reino de Granada**: Muhammad ibn Yusuf ibn Nasr, conocido como al-Ahmar, señor de Arjona, reino desgajado del de Murcia, se instala, tras ayudar a la conquista de Córdoba, en 1237 en Granada, capital del reino zirí desde el siglo XI, reino gobernado por *principes bereberes y ministros judíos*. Como vasallo del rey castellano, el reino nazarita

comprendía desde Tarifa hasta Almería, incluyendo Málaga, si bien sus límites cambian según las circunstancias de cada momento.

Todos estos avances territoriales representan, además de unas grandes repercusiones sociales, económicas y artísticas, un nuevo límite geográfico en el estudio que nos ocupa.

Hablando de la población mudéjar que tradicionalmente se supone quedaría en el territorio conquistado, hay que volver a incidir en lo expuesto anteriormente para la conquista de Toledo y su repercusión en el arte: en ese sentido, y en lo que concierne a la segunda gran asimilación de mudéjares en la corona de Castilla debida al avance hasta Andalucía, nos dice Reyna Pastor de Toqueri¹⁷: “En 1263 se produce la sublevación del campo, por lo que se procedió a la eliminación sistemática del elemento musulmán. La población mudéjar asimilada por Castilla y en toda Andalucía no pasó de los 300.000, cifra sumamente reducida si se piensa que representa la décima parte de la población de todo el reino castellano del siglo XIII, y que la parte incorporada a partir de 1212 fue de casi el 50% del territorio del reino”. Abundando en la misma tesis, Ladero nos dice que “..la investigación reciente sólo muestra el rápido fin y extinción de las comunidades mudéjares del valle del Guadalquivir entre 1266 y finales del siglo XIII”¹⁸, y afirma que seguramente representaría mayor factor de influencia el elemento social compuesto por los cautivos, granadinos y africanos.

En cambio, las repoblaciones del campo andaluz trasladarán allí el modo de vida castellano. Con él comienza la apertura de Sevilla al comercio mediterráneo, que traerá corrientes de influencia italiana.

Como en el caso del primer gran avance de la Reconquista, los reyes y nobles castellanos van a ocupar los palacios musulmanes (Murcia¹⁹, Sevilla, Córdoba)

¹⁷ PASTOR DE TOQUERI, R., 1975, *opus cit.*, p. 127

¹⁸ LADERO QUESADA, M.A., 1981, *opus cit.*, p.38

¹⁹ De lo que vió a mediados de siglo en el Palacio de Murcia el rey Alfonso X, y la coincidencia de la aparición coetánea de una especial ornamentación en el Alcázar de Segovia es tema sobre el que hablaremos más adelante.

descubriendo el lujo y riqueza en ellos contenidos. Sin embargo, deben manifestarse como cristianos y “civilizados”. No es coincidencia que sus construcciones estén dentro de la corriente europeísta más pura, de la ortodoxia cristiana. Las iglesias que erigirán en Andalucía cubren sus bóvedas con nervaduras góticas, su espina central denotará la procedencia de sus constructores como burgaleses. Esas contradicciones se presentan por doquier, por ejemplo prohibiendo destruir el alminar de la mezquita de Sevilla o los patios de crucero de los Alcázares de la misma ciudad, demostrando una gran sensibilidad y admiración hacia el arte precedente, y erigir, en medio de ellos, el palacio gótico

Paulatinamente y en paralelo, además, se producirá un cambio radical en los modelos artísticos hispanomusulmanes, que a partir de este momento dirigirán su atención hacia el nuevo paradigma artístico: el reino de Granada. Pero sin olvidar que, como se ha dicho, este reino participará en sus corrientes artísticas y sociales de lo establecido anteriormente en Murcia, con un grado de contaminación, más o menos importante, de la influencia cristiana.

La convivencia en Toledo de mozárabes, musulmanes, judíos y cristianos peninsulares había propiciado una corriente de traducciones desde antiguo, destacando nombres como Juan de Sevilla, Domingo Gundisalvo o el judío Ibn Dawnd, Gerardo de Cremona en el siglo XII... De su importancia nos habla el ejemplo de la traducción del *Libro de la Escala de Mahoma*, base de la *Divina Comedia* de Dante, realizada antes de 1264 por Hybraim “judío y físico del ilustre varón el señor Don Alfonso”²⁰.

Con Alfonso X esa Escuela de Traductores se reorganiza, y en su “scriptorio” se crea la necesidad didáctica de, además de utilizar la compilación como método de difusión, emplear la imagen como medio de facilitar la comprensión. Así surge una escuela de miniaturistas, tan importante para una transmisión de modelos artísticos del momento; donde conviven copistas, dibujantes, miniaturistas, de distintos orígenes y nacionalidades, hecho también relevante a la hora de establecer influencias o contaminaciones..

3-En el siglo XIV, coinciden una serie de circunstancias políticas y sociales que

²⁰ DOMINGUEZ, A., *La miniatura en la Corte de Alfonso X*, Madrid, 1992, p.8

condicionan a las realizaciones artísticas a buscar sus modelos dentro de esquemas propios, tradicionales, y propician el redescubrimiento de la influencia islámica en las cortes de Pedro I y Enrique II Trastámara, etapa de auge y conformación plena del arte mudéjar castellano.

Entre esas especiales circunstancias destacan la famosa peste de mediados de siglo y la guerra de los Cien Años en Francia, desfavorable durante mucho tiempo a ese país, paso fundamental hacia Europa para España, causas para que los reinos hispánicos se replieguen en sí mismos.

El éxito de la mudejarización en este tiempo es explicado por Yarza²¹ como la confluencia de varios factores.

1º-El gusto personal de los citados monarcas.

2º-La influencia en la aristocracia de esa moda seguida por la corona .

3º-La crisis económica y demográfica y de valores de mitad del s. XIV.

4º-Francia, de donde se importaba el gótico y otras corrientes europeístas, pasaba también por una gran crisis, y no mantenía buenas relaciones con Castilla.

5º-La comunidad judía, influyente y poderosa, aún mantenía su estatus, que perdería a partir de 1391.

A estas causas de influencia islámica en el arte castellano de este tiempo habría que añadir otra importante: las relaciones personales entre Pedro I y Muhammad V de Granada, acrecentadas en parte por el paralelismo de la historia turbulenta de sus reinos, las luchas fratricidas en ambos lados, que les conducirá al intercambio de mensajes y pactos, facilitando esa convivencia cultural como consecuencia lógica. No puede ser casualidad que a Pedro I se le deban los palacios de Tordesillas²² y de Sevilla, los dos más genuinamente musulmanes en territorio cristiano.

Hay que destacar, además, la especial coincidencia entre el comienzo de grandes obras hispanomusulmanas en Castilla (palacio de Tordesillas, conventos de Toledo, Sinagoga del Tránsito, Palacio de Suero Téllez) y el interregno de Granada que supuso

²¹ YARZA, J., "Metodología y técnicas de investigación de lo mudéjar" en *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1984, p. 108.

el destierro de Muhammad V a Marruecos entre 1359 y 1362, lo que plantea la posibilidad de trabajo del equipo de alarifes nazaríes en territorio cristiano²³.

De esta época a la desaparición del poder político musulmán en la Península, que se data a partir de la caída de Granada en 1492, la aculturación entre musulmanes y cristianos es cada vez más común, si a los granadinos se les achacaba vestir como cristianos, del propio rey castellano Enrique IV se comentaba "... Era enemigo de cabalgar con pompa regia, y prefería la manera que en ésto usaban los moros, llamada a la jineta, propia de las algaradas y las escaramuzas"²⁴. También nos habla de sus gustos filoislámicos las miniaturas de Jorge de Ehingen, donde representa al rey castellano con "una gorra semejante a la que usaban los mahometanos, llamada fez, de color rojo"²⁵; Teztel nos destaca haber conocido al rey "sentado en tierra sobre tapices a la usanza morisca" y de sus grandes simpatías por los infieles "habiendo expulsado a numerosos cristianos y cedido sus tierras a los moros. Come, bebe, se viste y ora a la usanza morisca y es enemigo de los cristianos, quebranta los preceptos de la ley de gracia, y lleva una vida de infiel"²⁶.

Como último dato histórico a destacar por su gran influencia sobre la pintura a la que esta tesis está dedicada, hay que señalar la **toma de Granada** el 2 de enero de 1492. El desgarramiento del reino nazarí a causa de disensiones internas, y el reanimado espíritu cristiano de cruzada a partir de la caída de Constantinopla en 1453, fueron

²² RUIZ SOUZA, J.C. en "Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio", (*Reales Sitios*, Madrid 1997) demuestra la teoría de que se debe a este rey y no a su padre, Alfonso XI, como anteriormente se pensaba.

²³ Teoría desarrollada en la tesis doctoral de RUIZ SOUZA, J.C., de la Universidad Autónoma, y enunciada en RALLO, C., y RUIZ SOUZA, J.C. "El Palacio de Ruy López Dávalos..." *Al-Qantara*.

²⁴ FABIÉ, recogido en G^a MERCADAL, J., *España vista por los extranjeros*, t. I, Madrid 1924?, p. 130.

²⁵ Descrito por Virville, en G^a MERCADAL, J., 1924?, *opus cit*, p. 106.

²⁶ G^a MERCADAL, J., 1924?, *Ibidem*, pp. 175-176.

decisivos para que los Reyes Católicos fijaran este objetivo como primordial para la unificación del Reino. Los términos de la rendición eran extremadamente generosos : los musulmanes podían conservar sus armas, sus propiedades y se les garantizaba el uso de sus leyes, su religión, sus costumbres y su vestimenta. Incluso Boabdil, desterrado de Granada siguió en España con una propiedad en las Alpujarras.

En Granada quedaron el conde de Tendilla, Hernando de Zafra y Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada, como representantes del poder real. Las amenazas de rebelión en la región de las Alpujarras, a las que se unían las de pillaje de los moros de la costa de Africa, hicieron cambiar esas disposiciones. En principio, se facilitó el viaje a todo aquel que quisiera emigrar; en 1493 el último rey granadino y seis mil personas más, entre las que se encontraban las más representativas del reino nazarí no convertido, salieron para Marruecos.

Sobre todo existía el problema de la religión. La política en este terreno de Hernando de Talavera era de asimilación gradual²⁷, basada en la predicación e instrucción como base de la conversión (lo que requería el aprendizaje del árabe por parte del clero cristiano). Cuando en 1499 llega a Granada el cardenal Cisneros, el panorama cambia, y se emprende una campaña de bautismo en masa y por la fuerza. Ello provoca el primer levantamiento de las Alpujarras en 1500. Tras ser aplastado, una Pragmática de febrero de 1502 ordenaba la expulsión de los moros adultos no convertidos en condiciones mucho más desfavorables que anteriormente desde un punto de vista económico; otras pragmáticas del 1508 prohibían el uso de vestimenta y de costumbres tradicionales islámicas.

A partir de estos hechos comienza todo el problema de los moriscos, de las conversiones forzosas insatisfactorias, de resentimientos por pensar que se habían vulnerado los pactos de la rendición de Granada.

Para paliar el problema de la población judía y las revueltas sociales que provocaba el antisemitismo, Fernando e Isabel solicitan del Papa que se estableciese en Castilla un tribunal de la Inquisición en 1478, bajo control directo de la Corona, cuya

²⁷ Incluso admiraba la cultura islámica, apreciando aquellos aspectos más relevantes : "Nosotros debemos adoptar sus obras de caridad y ellos nuestra fe" decía (*apud* GARRAD, K., *The causes of the second Rebellion of the Alpujarras*, (tesis doctoral inédita), vol. I, Cambridge 1955, p. 84.

tarea consistía en ocuparse del control de todos los cristianos nuevos (es decir, judíos y moriscos convertidos).

La pública demostración de la gente del pueblo, con miras a desarrollar una vida cotidiana sin mayor problema, de pertenecer a ese estatus de "cristiano viejo", va a repercutir en un corte radical de las costumbres que tenían un cierto "aroma" de oriental, entre ellas la ornamentación "de lo morisco".

El olvido de todas las viejas costumbres no fue tan fácil, ya que estaban tan imbuidas en la vida cotidiana que era difícil distinguir si eran propias de una raza y una religión o algo tradicional en el pueblo. Como ejemplo citaremos la petición de un caballero morisco de Granada, Francisco Muley, a Felipe II en contestación a la Pragmática del 17 de Noviembre de 1566 donde se prohibían los trajes musulmanes; su razonamiento era la defensa del traje morisco en las mujeres como algo inherente a toda la población, fuese de la religión que fuese : "...nuestro hábito cuanto a las mujeres no es de moros; es de traje de provincia, como en Castilla y en otras partes se usa diferenciarse las gentes en tocados, en sayas y en calzados..."²⁸.

Sin embargo, todo ello sí tuvo gran repercusión en el arte, sobre todo en la pintura "de lo morisco" que a nosotros nos importa: si para el arte de la yesería (Casa de Pilatos, yeserías de las iglesias del Jiloca, Universidad de Alcalá de Henares, Sala Capitular de la catedral de Toledo,..), el de los azulejos (recordemos la espléndida azulejería que desarrolla Sevilla en el siglo XVI) y el de las armaduras de madera (por ejemplo Santa Isabel de Granada), con la introducción de nuevos temas renacentistas, este hecho no significó el fin, para la pintura "de los morisco" sí marcó el límite de su producción.

En esta expresión artística, y una vez vistos los últimos ejemplos en Castilla o Aragón, donde ya los motivos ornamentales se repiten y no ofrecen nada realmente creativo, estos hechos políticos coinciden con un momento de decadencia: las vías artísticas en la pintura "de lo morisco" habían llegado a una fase de agotamiento y nuevas modas en la pintura mural, más ortodoxas, comenzaban a emerger con gran fuerza y espíritu de renovación.

²⁸ *Apud* ARIÉ, R., "Acerca del traje musulmán en España desde la caída de Granada hasta la expulsión de los moriscos", *Revista del Instituto de Estudios Islámicos de Madrid*, Vol. XIII, 1965-66, pp. 113-114.

CAP. II-A LA BÚSQUEDA DE UNA NOMENCLATURA

A mediados del siglo pasado, en una época donde nacía la historiografía y se intentaban definir las raíces culturales distintivas de cada país, en España se planteó la cuestión de cómo denominar las obras artísticas medievales no correspondientes de una manera pura a los estilos románicos o góticos. La convivencia en suelo hispánico de las tres culturas (cristiana, musulmana y judía) de manera habitual e indiferenciada, es un hecho que va a tener su repercusión en el arte y que va a caracterizar las expresiones artísticas de este país frente a cualquier otro europeo²⁹.

A lo largo de ocho siglos los musulmanes vivieron y permanecieron en las tierras conquistadas e incorporadas paulatinamente a la corona de Castilla. A partir de la conquista de Toledo, cuando el rey Alfonso VI gusta de utilizar el título de *Emperador de las tres religiones*³⁰, se va a ir formando una nueva sociedad híbrida cuyos aspectos culturales de vida cotidiana van a asimilar el conocimiento de gustos orientales, transmitidos a partir del descubrimiento de la antigua capital del reino de los Banù d-l-Nûn.

Este encuentro va a favorecer el despertar de un gusto estético, reforzado por la nueva política de los reyes cristianos hacia la población conquistada dirigida a evitar

²⁹ Son numerosos los especialistas españoles que así lo reconocen desde el s. XIX (p. ej D. JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS en su Discurso en la Real Academia de Bellas Artes de 1859, pp. 14 y siguientes), secundados por otros extranjeros (BRAZILLER, G., *Jews, Muslims and Christians in Medieval Spain*, New York, 1994).

³⁰ PÉREZ HIGUERA, T., *Mudejarismo en la Baja Edad Media*, Madrid, 1987, p. 3. La expresión la toma de VALDEAVELLANOS, L.G. *Historia de España Antigua y Medieval*, Madrid 1988, quien en la p. 352, nos comenta como Alvar Háñez, portador de un mensaje en árabe de Alfonso VI dirigido a al-Mu'tamid de Sevilla, aquel se autodenomina "Emperador de las dos religiones", tras la conquista de Toledo.

despoblamiento masivos. Las capitulaciones pactadas por el rey Alfonso en Toledo, y por el Cid más tarde en Valencia, aseguran la vida de los sometidos y sus propiedades, conservando sus costumbres, hábitos y religión, su lengua y sus jueces, a cambio de diversos impuestos³¹. Así los propios musulmanes podrían ser en principio, los artífices en territorio cristiano de obras de arte, dando lugar a esta expresión artística tan particular.

El término “mudéjar” aparece ya contenido en algún escrito del s. XIII de lengua popular utilizado en referencia a población musulmana en terreno cristiano³²; en los documentos latinos sigue llamándose *mauri* o *sarraceni*, los más antiguos textos castellanos son más precisos y emplean las expresiones tanto de *moros vasallos* como de *moros de paz*³³, dependiendo de su situación jurídica.

En el campo del arte, la palabra “mudéjar” había sido utilizada por Manuel Assas el 8 de noviembre de 1857 en el *Semanario Pintoresco Español*, pero es José Amador de los Ríos el que lo caracterizará y definirá como *estilo compuesto*. A la búsqueda de una nomenclatura apropiada para esta expresión artística, en su entrada a la Academia, lee públicamente el 19 de Junio de 1859, el discurso titulado “El estilo mudéjar en la Arquitectura”³⁴, donde denomina aquel estilo “..con nombre de mudéjar...único que se adecúa a su origen y a su excesivo desarrollo”, siguiendo con un prolijo estudio histórico de las manifestaciones de este arte, que él declaraba haber incluido hasta entonces en la clasificación “mozárabe”³⁵.

³¹ LADERO QUESADA, M.A. “Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media”, en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, 1989. En la p. 13: Nos habla de los impuestos de *cabeza de pecho*, *servicio* y *medio servicio*.

³² CAGIGAS, I., *Minorías étnico-religiosas de la Edad Media española. Los mudéjares*, Madrid 1948, t. I. p. 57.

³³ TERRASSE, H., *L'Islam d'Espagne*, París, 1958, p. 133.

³⁴ *Discursos leídos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, volumen de 1859, p.1.

Hoy en día los términos “mudéjar” y “estilo compuesto” están puestos en revisión. El primero es cuestionado desde 1888 por Pedro de Madrazo³⁶, el académico que le daría la réplica en el día de su entrada en la Academia. Incluso se cuestiona si el “mudéjar” se puede clasificar como estilo³⁷.

Al calificar de compuesto o híbrido, estas manifestaciones arquitectónicas se corría el riesgo de caer en la sistematización de Lampérez³⁸ para lograr una serie cronológica que contempla el problema desde la perspectiva occidental cristiana: “mudéjar latino-bizantino” (s. V y XI), “mudéjar románico” (s. XI y XII), “mudéjar gótico” (s. XIV, XV y XVI), y “mudéjar plateresco” (s. XVI)³⁹, o sus inversiones semánticas a las que añade Chueca Goitia el “manuelino-mudéjar”⁴⁰. Las nomenclaturas

³⁵ Curiosamente, en idiomas extranjeros actualmente, se viene conociendo el arte hispano con rasgos musulmanes realizado en territorio cristiano durante toda la Edad Media, con esta denominación.

³⁶ Así lo expone BORRÁS GUALÍS, G.M. en su artículo “El mudéjar como constante artística” en el *Simposio Internacional de Mudejarismo*, 1981, pp. 29-40. En él, aclara cómo deben ser interpretadas las palabras de Madrazo en la *Ilustración española y americana* al decir “...no cabe emplearlo -por el mudéjar- en el terreno del arte como determinativo de un estilo único y peculiar...” o “...decir, pues, estilo mudéjar, es no decir nada determinado y definido” (p. 32).

³⁷ TORRES BALBÁS, L., *Arte almohade, arte nazari, arte mudéjar, Ars Hispaniae*, Tomo IV, Madrid, 1949, p. 245: “Si por tal (“estilo”) se entiende un conjunto de características comunes a varias obras, que se desarrollan y evolucionan gradual y orgánicamente, el arte mudéjar no alcanza esa categoría, ostentada por los occidentales e hispanomusulmanes de cuya amalgama nació”.

³⁸ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1930.

³⁹ Terminología propuesta por D. Demetrio de los Ríos en su conferencia de 1901 en el Ateneo de Madrid.

⁴⁰ CHUECA GOITIA, F., *Historia de la Arquitectura española, Edad Antigua y Media*, Madrid, 1965, p.467.

propuestas, desde el punto de vista orientalista por D. Pedro Madrazo son las de “mudéjar árabebizantino”, “mudéjar mauritano”, y “mudéjar árabenaserita”.

La polémica ante el término mudéjar no cesa de ser base de nuevas matizaciones: de una concepción para el término puramente étnico⁴¹, ornamental⁴², epidérmico, a la identificación del término con el material⁴³, o a la calificación de meramente popular⁴⁴ con connotaciones depreciativas. Numerosos investigadores, de reputación tan indiscutible como Gómez Moreno, Angulo Iñiguez, Torres Balbás (que prefería la denominación “hispanomusulmán”), etc, se han manifestado sobre el tema. Borrás, como Lavado Paradinas y tantos otros lo defienden a ultranza, otros investigadores⁴⁵ niegan la validez del término, al menos en lo que concierne a la Alta Edad Media, al limitarlo a los edificios que, en la euforia restauratoria del s. XIX,

⁴¹ LAMBERT, E. *Art musulman et art chrétien dans la Péninsule Ibérique*, París-Toulouse, 1956-57, en su p. 120 define: “el arte de los musulmanes de España, que continúan viviendo y trabajando, después de la conquista, bajo la dominación cristiana”.

⁴² JUAN DE CONTRERAS, MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, tomo II, 1934, p. 442, nos dice “el valor del mudéjarismo es casi exclusivamente ornamental”, o “la importancia del mudéjarismo estriba principalmente en la riqueza y variedad de la ornamentación”.

⁴³ Los términos “románico de ladrillo” o “gótico de ladrillo” fueron muy utilizados, sobre todo por parte del Marqués de Lozoya y Lampérez. Esta identificación del “mudéjar” con sus materiales lleva a escribir artículos como el de BORRÁS, G., “Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar” en *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel 1986.

⁴⁴ “...como todo arte popular, no se pueden sujetar sus contornos que nacen de la libre espontaneidad que en todo caso prevalece.”, “El arte mudéjar proviene de un arte internacional primario, mientras que los estilos formalizados provienen de un acto intencional secundario (reflexivo)..” , nos dice CHUECA GOITIA, F., en las pp 284-285 de su *Historia de la Arquitectura Occidental*, Madrid, 1989.

⁴⁵ BANGO, I. G., “El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media, un mudéjar inventado en el s. XIX”, *Congreso de Mudéjar Iberoamericano*, Granada 1994, pp. 109-123.

fueron privados de sus morteros de protección e identificados con el “mudéjar de ladrillo”, ejemplos que sin lugar a duda habrían de ser objeto de revisión.

En algunos aspectos se ha consensuado el tema, llegando a conclusiones comunes: no es un simple problema de etnia ya que no se trata únicamente de la creación artística fruto del trabajo de los *Mudayyan* o musulmanes sometidos⁴⁶, como se planteó en un principio; no es una mezcla de estilos puesto que no se limita a una ornamentación sino que es el reflejo de una concepción ambiental resultado de un aspecto cultural de la época⁴⁷; no es sólo una cuestión de la utilización de unos determinados materiales.

El mudéjar es algo más, y en este sentido van las consideraciones expresadas por Teresa Pérez Higuera: “...se desarrolla en territorio cristiano como opción artística, para ciertos sectores sociales, diferente de los estilos gótico y románico impuestos por la época”, a las que añade “En resumen, creo que el *arte mudéjar responde a la necesidad de la sociedad española en la Baja Edad Media de expresar su propia identidad cultural*, diferente de la cristiana europea representada por el arte románico o gótico”, su

⁴⁶ Sobre lo que ya se pronunciaron LAMPÉREZ, V., y TORRES BALBÁS, L.,. Valga como ejemplo CHUECA GOITIA, F., 1989, *opus cit*, Tomo IV, p. 284 :..”Pero tenemos que convenir que estos musulmanes muchas veces dejaron de serlo y que menestrales cristianos aprendieron con ellos el oficio que practicaron con igual pericia”. LAMBERT, E., ya en 1957, *opus cit*, p. 120, señala el hecho de que precisamente en la Capilla mozárabe de la catedral de Toledo, sin elementos musulmanes, trabajan artistas de nombres árabes como Faradj y Mohammed, mientras que en el propio monumento, la Sala Capitular, realizada por cristianos a las órdenes de Gumiel, refleja características claras de arte mudéjar.

⁴⁷ YARZA, J., “Metodología y técnicas de investigación de lo mudéjar”, *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1982, p. 101, defiende la teoría de la transformación del espacio en el arte mudéjar, basándose en los ejemplos de las torres aragonesas en IÑIGUEZ, F., “Iglesia parroquial de Sta Tecla de Cervera de la Cañada, en *AEArqueología*, n^oXV (1937), pp 173-189 y su estructuración semejantes a los minaretes musulmanes; la utilización de las cubiertas planas de madera; las diferencias de las bóvedas aragonesas detectada por BORRÁS, G., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1978, p. 122; el tratamiento de muros tanto internos como externos, con la utilización de piezas curvas, que VALDÉS, M., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, León, 1981, p. 74 pone en relación con iglesias aragonesas románicas.

definición es “...el resultado de la asimilación de sus componentes, tras un proceso de selección y elaboración, por parte de una sociedad que eligió este arte como medio de expresión de su propia cultura”⁴⁸. Por la misma vía, Concepción Abad habla de “voluntad mudéjar”⁴⁹, y M^a Dolores Aguilar dice que “es una actitud de la sociedad que se traduce en el arte”⁵⁰, siguiendo a Chueca que fue el primero en utilizar este término de “actitud”⁵¹ o a Yarza⁵² que coincide en la misma terminología.

Hasta aquí una breve síntesis de la polémica del término “mudéjar”⁵³, cuya entidad, existencia y clasificación se cuestiona hoy en día.

Pero conviene destacar una peculiaridad común a todas estas opiniones sobre el tema: si bien, a partir de la propuesta de Amador de los Ríos se extiende el uso del término no sólo a la arquitectura sino a cualquier otra expresión artística que cumpliera esas características definitorias, todas las disertaciones se basan casi exclusivamente en aquella rama del arte⁵⁴. Por ejemplo, la afirmación de Chueca ⁵⁵ “el mudéjar no es un

⁴⁸ PÉREZ HIGUERA, T., 1987, *opus cit.*, pp 6 y 7, parte en cursiva en el original.

⁴⁹ ABAD CASTRO, C., *Arquitectura mudéjar religiosa en Toledo*, Toledo, 1991, p. 125.

⁵⁰ AGUILAR, M.D., *Málaga mudéjar. Arquitectura religiosa y civil*, Málaga, 1979, p. 13.

⁵¹ CHUECA, F., 1965, *opus cit.*, p. 467.

⁵² YARZA, J., *Arte y arquitectura en España 500-1250*, Madrid, 1979, p. 312.

⁵³ Revisiones muy detalladas acerca del proceso del término mudéjar las podemos encontrar en BORRÁS, G., 1981, *opus cit.*; LAVADO, P., “El arte mudéjar desde la visión castellana”, en *II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1982 o BANGO, I., 1994, *opus cit.* En cuanto a Bibliografía, existe un libro dedicado a recoger la del arte mudéjar, más detallada en el aspecto de techumbres:, el de PACIOS LOZANO, A., *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares 1857-1991*, Teruel, 1992.

estilo propiamente dicho, si como tal se entiende un conjunto de características comunes que prevalecen en una serie de obras de arte durante un periodo dado y que desde sí mismas evolucionan, transformándose gradualmente pero sin rupturas violentas” es aplicable en el caso de la arquitectura, no en el de la pintura, como veremos más adelante.

La investigación sobre la nomenclatura coetánea a la expresión artística pictórica puede darnos un primer resultado: En el siglo XV, para este tipo de pintura⁵⁶ hemos encontrado dos denominaciones, **echar cintas**, y pintura “**de lo morisco**”.

Sobre la primera nomenclatura podemos citar que en el artículo de M^a Carmen Lacarra sobre la pintura gótica aragonesa (1981) se transcribe el contrato de Mahoma de Galí para que pinte la Capilla de los Angeles de Zaragoza, donde dice: “...item que por pintar el aljez e **cinitas** e oro..... Anno CCCCVIII a XXVII de Octubre, en Çaragoça..”⁵⁷. De la misma manera, el “**echando çintas** “es una expresión que también aparece en otros documentos citados por Domínguez Casas⁵⁸, en relación de cuentas de obras de Córdoba.

⁵⁴ PIQUERO, M^a A. en su libro *Historia del arte de la Baja Edad Media*, Barcelona 1994, p. 19 advierte lo mismo para los tiempos bajomedievales : “...en general, la nomenclatura empleada está en relación con la arquitectura”.

⁵⁵ CHUECA GOITIA, F., 1965, *opus cit*, p. 466.

⁵⁶ Los rasgos definitorios de la pintura a la que hago referencia los estudiaré con más detenimiento en el Cap. IV . Vaya por delante el decir que se trata del tipo de pintura calificada hasta ahora como “mudéjar”.

⁵⁷ A.P.Z. Est. 17, lig. 6, *apud* SERRANO Y SANZ, M., “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el s. XV”, *Bol. Rev. Ach. Bibli. y Museos*, XXXVI, 1971, pp 438-439.

⁵⁸ A.G.S. C.M.C., 1^a época. leg 87. Sin foliar. Córdoba, 20 de marzo de 1483. *Apud* DOMINGUEZ CASAS, R., *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, Madrid, 1993, p. 181

La segunda denominación se encuentra en varios documentos sobre el tema: M^a Carmen Lacarra, en el mismo trabajo citado en el párrafo anterior, dice “Los documentos medievales vienen a suplir esta escasez con noticias de nuevos conjuntos pictóricos hoy desaparecidos. Así sabemos de la existencia de una sala pintada “a lo morisco” en la Aljafería de Zaragoza”⁵⁹.

En el documento que recoge Gestoso⁶⁰ presentado ante el Cabildo sevillano el 18 de septiembre de 1480, y firmado por varios pintores en protesta por las Ordenanzas que van a regularizar su oficio, al enumerar los múltiples trabajos que desarrollan, los nombran como “Asy **de morisco** e de alizares e de sargas se han contentado e contentan dellas por precios Rasonables en que nos abemos mantenido e mantenemos”.

Testimonio excepcional para esta argumentación son las *Hordenanzas de pintores* de 1493 del regimiento de la ciudad de Córdoba, sacadas a la luz por Ramírez de Arellano ya en 1915, y que luego trataremos con más detalle⁶¹. El documento intenta regularizar los exámenes que tuvieran que pasar aquellos pintores que quisieran poner tienda, para evitar daños causados “por aquellos que non saben nin avian conocimiento verdadero del officio e arte”. Este oficio, en estas Ordenanzas, está dividido en tres modalidades: pintor en el arte “**de lo morisco**”, pintor de sargas y de imagineria, y se definen las enseñanzas que deben conocer cada maestro de cada especialidad. Varias veces reincide en esta nomenclatura ...”**obras de moriscos**”, “**..pinturas de lo morisco**”, etc. Muy acertadamente Ramírez de Arellano editó este documento junto a otras Ordenanzas de Pintores para Córdoba de 1548. Como destaca el autor, en este

⁵⁹ LACARRA DUCAY, M.C, “Rasgos mudéjares en la pintura gótico aragonesa”, en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1981, p. 73. Al no aportar más datos sobre esa aseveración no se ha podido acudir a sus fuentes. Seguramente se basa en TORRES BALBÁS, L., *Ars Hispaniae*, vol. IV, 1949, que en la p. 375, sin más datos, nos dice :”...Documentos medievales citan una cámara morisca en la Aljafería de Zaragoza llamada de Jaufre, porque la historia de éste aparecía pintada en sus paredes”.

⁶⁰ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1899, p. XLVI.

⁶¹ Recogidas en *Academia*, Boletín de la Real Academia Bellas Artes de S. Fernando de 1915, tomo IX, pp 26-46. Transcripción en el documento anexo nº 3.

segundo documento curiosamente ha desaparecido la categoría de “pintor de lo morisco”, se conservan las de sarga e imaginería y se valora la pintura al óleo, el dorado, estofado y la pintura “a lo romano”.

Sin embargo, las Ordenanzas de Málaga de 1611⁶² dictan las normas para los exámenes de calificación como “Pintores de lo morisco”, lo que nos da una idea que en esta ciudad perdurará durante mayor lapso de tiempo esta denominación.

Parece sumamente atractivo el utilizar el término “de lo morisco” en lo referente a una determinada expresión pictórica de la Baja Edad Media que, realizada en territorio cristiano, refleja una marcada influencia musulmana, nomenclatura avalada por los propios escritos coetáneos referentes a este tipo de pintura, no ya por su procedencia étnica.

Así mismo, textos de autores cristianos del s. XV, e incluso del XIV⁶³, utilizaban por extensión el término de “morisco” cuando se referían a productos de esta cultura, ya fueran elementos o costumbres de su entorno cotidiano y así lo recogen distintos autores como el viajero Tetzl⁶⁴, la crónica del Condestable Lucas de Iranzo⁶⁵, el barón de

⁶² Folio 104 r, 115 apud AGUILAR, M.D., 1979, *opus cit.*. Como veremos más adelante, sin embargo, en este documento no se utiliza este término en el mismo sentido en que fuera utilizado en las *Ordenanzas de Córdoba*.

⁶³En RUIZ, J., *El Libro del Buen Amor*, del 1341, pp 306-307 nos hablan ya de “guitarra morisca” y “rabé morisco”.

⁶⁴ GARCÍA MERCADAL, J., *España vista por los extranjeros*, Madrid, 1924, p. 175: (hablando de Enrique IV) “...los recibe sentado en tierra sobre tapices a la usanza morisca....Come, bebe, se viste y ora a la usanza morisca y es enemigo de los cristianos”.

⁶⁵ Recogidos por DÍAZ MONTESINOS, F., en su tesis doctoral *Léxico de los Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* (Madrid, 1985) los términos “mudéjar” y “morisco”, se puede constatar que el primero es utilizado en pocas ocasiones y para adjetivar sujetos de la población, mientras el segundo describía aspectos visibles de la vida del Condestable. Sirvan como ejemplos (93 v): “...un capirote morisco de muy fina grana tocado”; (125 v): “...se levantaba y cabalgaba vestido y tocado a la

Rochmithal que nos habla de los trajes y usos **moriscos** del rey Enrique IV, o textos estudiados por Baltrusaitis⁶⁶.

Este término ya había sido propuesto en el s. XIX por distintos autores como Terrasse⁶⁷ o el Marqués de Lozoya que intitula el cap. II del tomo II de su *Historia del Arte Hispánico* (1934) como “*La primera arquitectura morisca* “ y recuerda como Calzada denominaba “protomorisco” al “románico de ladrillo” de Lampérez., a lo que añade que el “arte **morisco** o arte mudéjar es, en realidad, la misma cosa y las dos palabras pueden emplearse, indistintamente, si bien la primera tiene la ventaja de ser más castiza y expresiva”⁶⁸.

Discutido por otros, que ven en esta nomenclatura un apelativo hijo del romanticismo novecentista, este uso “tal vez sea el último intento de rechazo del término mudéjar y se inscribe dentro de la polémica terminológica⁶⁹, en este caso de carácter anecdótico, del s. XIX. Conocida es la fortuna que el término “**morisco**” ha tenido en la terminología extranjera”⁷⁰.

morisca...”; (141v) :” ...quinyentos rocines muy ajaçados e tocados a la *morisca* e con barbas postisas...”.

⁶⁶ BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media Fantástica*, Madrid 1983, p. 93 :...”los entrelazos estrellados llamados *gruppi moreschi* (en italiano en el original)..que entran en la tradición gótica en el s. XIV...”.

⁶⁷ “...los artistas crearon el arte hispano-morisco que es el arte nacional de la España Medieval”, recogido en CHUECA GOITIA, F.; *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1971, p. 179

⁶⁸ CONTRERAS, J., 1934, *opus cit*, Tomo II, p. 442

⁶⁹ GESTOSO Y PÉREZ, J., 1889 *opus cit*, p. VIII :” He aceptado y seguido las conocidas clasificaciones artístico-arqueológicas más generales hoy designando por “ojivales” a las fábricas llamadas por otros “góticas”, erigidas desde el s. XIII a los albores del XVI, y “mudéjares” a las en que se combinan en estrecho lazo los elementos que aprobó el arte cristiano y los que proceden del musulmán. Reconozco que ambas denominaciones de ojival y mudéjar son viciosos, de cuyo defecto estimo que adolecen también las de “gótico” y “morisco” que varones doctísimos han comenzado a emplear.

Para sistematizar el problema, algunos especialistas⁷¹ proponen el uso del término con claras delimitaciones temporales y religiosas, volviendo a tomar como punto referencial la implicación social, la población **morisca**, error que ya fue cometido al pensar que el arte mudéjar era exclusivamente el producto del *muddayan* o sometido, y enmendado más tarde por obligadas referencias documentales. Y así limitan el uso del término **morisco** al arte posterior a 1502 en Castilla y 1526 para Aragón y Valencia, confundiendo, una vez más una realidad histórica humana⁷² con una realidad artística connatural con la nomenclatura popular, por lo menos, de los siglos XIV y XV⁷³.

Así, y siguiendo a Domínguez Ortiz⁷⁴, este término no podría emplearse, en propiedad, antes de los años 1501-1502, con la conversión forzosa de los mudéjares, y hasta 1609-1614, fecha de la expulsión definitiva de los moriscos. Esto ha sido recogido con los mismos determinantes en los tratados extranjeros⁷⁵.

⁷⁰ BORRÁS, G., 1981, *opus cit.*, p. 35, refiriéndose a la obra del Marqués de Lozoya, antes mencionada

⁷¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *El mudéjar toledano: Palacios y conventos*, Madrid, 1980, ABAD CASTRO, C., *opus cit.*, 1991, entre otros. BALBINA MARTÍNEZ CAVIRÓ es la más explícita en términos de arte: "...el término de arte morisco deberá reservarse únicamente para el arte mudéjar tardío, en general decadente y, con frecuencia, mezclado ya con novedades renacentistas".

⁷² ABAD CASTRO, C.; *opus cit.*, 1991 nos dice en la p. 123: "Esta misma idea preside también el pensamiento de Andrés de la Calzada y el Marqués de Lozoya, quien propone en 1924 la utilización del término "morisco", calificativo que, como es lógico, no tuvo aceptación, ya que designaba una realidad histórica inexistente hasta 1502".

⁷³ LADERO QUESADA, M.A., *opus cit.*, 1981, advertía de este peligro respecto al vocablo "mudéjar": "Conviene también evitar confusiones entre dos series de hechos que no siempre se pueden superponer: uno, los restos y testimonios de mudejarismo artístico y literario; otro, la realidad de los mudéjares como grupo social..".

⁷⁴ DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Historia de los moriscos*, Madrid 1978, p. 17.

⁷⁵ RUSSELL, P., *Spain: A companion to spanish studies*, London, 1973, p. 59.

Pero en el caso de la pintura, como hemos visto, el término “**de lo morisco**” no es algo meramente anecdótico sino que corresponde a la denominación que se utilizó para una cierta modalidad pictórica, ya en tiempos anteriores al decreto de los Reyes Católicos que propició la conversión masiva al cristianismo.

Exceptuando el caso de Málaga, en pintura desaparece la voz “**de lo morisco**”, como ya hizo observar Ramírez de Arellano⁷⁶, al iniciar el s. XVI y sobre todo con Felipe II, precisamente cuando, desde un punto de vista histórico, algunos especialistas aconsejan su empleo. Es posible que lo que desapareciera fueran los encargos en este sentido, debido a un cambio de gusto que se correspondería con connotaciones políticas; era importante demostrar que se pertenecía al grupo de los “cristianos viejos”.

Por todo ello podría aconsejarse la adopción del término “**de lo morisco**” sin más límites temporales que los que marque su propia existencia, y en referencia a la pintura mural, como más adecuada que el de “mudéjar” utilizado hasta ahora⁷⁷.

Frente a esa tentación, se podría aducir que prácticamente toda la terminología utilizada actualmente en la clasificación artística es una convención histórica adoptada en el s. XIX, tal como han sido las denominaciones gótico⁷⁸ o renacentista⁷⁹. Por supuesto, el término “**mudéjar**”, aún cuestionado, es comprendido de manera aceptada por todos como **la realidad de una serie de elementos en el arte medieval español**

⁷⁶ ver en este mismo texto la p. 39.

⁷⁷ Así lo aconsejaba Velázquez Bosco, en su discurso en contestación a Guillermo de Osma, aunque sin basar sus argumentos en documentación del siglo XV, como aquí se hace : “...Quizás la denominación de morisco, que emplea para la industria, fuera la más adecuada...” (*Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde el 19 de Junio de 1859, Madrid 1872, p.37*).

⁷⁸ Denominado en su tiempo “arte francés” o “arte nuevo”. Acerca del término “gótico”, hay que remitirse a la obra de CAAMAÑO, J.M^a, *La variedad del gótico del siglo XV*, en “Historia 16”, Barcelona 1993, p. 4, donde tras cuestionarse la oportunidad o no del empleo de esa denominación, llega a la conclusión, semejante a la aquí expuesta, de “mantener las denominaciones acuñadas por el uso”.

⁷⁹ “a la romana”, como hemos visto, por ejemplo, en las *Ordenanzas de pintores*.

que denotan una disposición cultural o tradicional de manera innegable, y la necesidad de una nomenclatura común a todas las expresiones artísticas que coincidan en esos rasgos es imprescindible. Consagrado por el uso, no sería oportuno sustituir el término mudéjar sin crear mayor confusión aún.

Una vez hechas las consideraciones acerca del uso de la palabra “múdejar”, y llegando a la conclusión que, respecto a la pintura sería más adecuado utilizar el “**de lo morisco**”, en este trabajo se va a hablar de “pintura mudéjar” tanto como de pintura “**de lo morisco**”, utilizando estas expresiones indistintamente, para dar mayor claridad y fluidez al texto.

CAP. III- EL ARTESANO DE LA PINTURA MUDÉJAR

1- El pintor “de lo morisco”

Los alarifes que en sus oficios, como deven, han nombre con derecho alarifes, que quiere tanto dezir, como omes sabidores.... (Libro de Peso)

El primer planteamiento que es necesario establecer cuando vamos a conocer al autor de la pintura “de lo morisco” es si realmente existió como tal pintor. Pocos documentos (excepciones conocidas para la zona aragonesa⁸⁰) de esta época se conocen con nombre de artífices de obras de artes, aún menos de pintores y ciertamente casi ninguno que pueda decirse que fuera “pintor de lo morisco”⁸¹.

El fenómeno puede ser explicado desde dos puntos de vista. El primero es la comprensión de la mentalidad medieval, donde el artista es “anónimo” hasta bien

⁸⁰ Ver GALIAY, J., *El arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1950; LACARRA, C., 1981, *opus cit*; BORRÁS, G., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985, CUELLA ESTEBAN, O., *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna a Calatayud*, Zaragoza, 1984, SERRANO Y SANZ, M., “Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los s. XIV y XV”, en *Revista de archivos, Bibliotecas y Museos*, Tomos XXXI al XXXVI 1915-1917, FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón”, *Locus Amcenvus* 3 (1997), pp. 39-49.

⁸¹ El MARQUÉS DE LOZOYA, 1934, *opus cit*, p.250, nos nombra algunos musulmanes pintores, que por falta de citas bibliográficas, no se han podido confirmar : “Hubo sin duda, moros dedicados exclusivamente al arte de la pintura: sabemos que, en 1157, pintores moros decoraron las estancias del castillo de Villamejor, y del mismo siglo XII tenemos nombres de pintores: un Hazmet y un Haly de Bellvehí. Un documento del Becerro de la Catedral de Avila demuestra que en el s. XIII vivía en una buena casa del Cabildo, en la ciudad, un Abdala, pintor...”.

avanzada la Baja Edad Media⁸². Precisamente uno de los logros del Renacimiento, consecuencia de las corrientes humanísticas, es la nueva consideración de la pintura como expresión subjetiva de un artista determinado.

Por otro lado, y para reforzar el razonamiento anteriormente expuesto, hay que considerar que la pintura mural, y con mayor razón la puramente ornamental como ocurre con la “de lo morisco” está ligada a la propia edificación como algo connatural a ella. Es decir, el edificio se levantaba y a continuación se recubría de revocos, frecuentemente pintados, como algo inherente e imprescindible para su protección y acabado. De ahí la nula importancia de destacar quién lo va a finalizar; la pintura de recubrimientos es un proceso más de la edificación.

Es más, en muchos casos serán los propios alarifes o albañiles los encargados de hacerlo⁸³. Esta aseveración es el resultado de la investigación realizada y corresponde plenamente al modo de hacer medieval⁸⁴. Por una parte es chocante observar que a pesar

⁸² DODWELL, H., *Artes pictóricas en Occidente 800-1200*, Madrid, 1995, p. 77:” Si aceptamos que casi todas las iglesias de Occidente estaban decoradas con murales, también debemos dar por sentado que estuvieron en activo miles de muralistas. Pese a tal evidencia, sólo conocemos el nombre de unos veinte y ello por dos razones a saber: su trabajo casi siempre quedaba sin firmar y, en pocas ocasiones son citados por los autores contemporáneos” Es decir, en realidad esa característica de anonimato viene sustentada, sobre todo, por nuestro desconocimiento. Acerca de ello nos habla PIQUERO, M^a A., cuando en la p. 27 de *Historia de Arte de la Baja Edad Media*, 1994, *opus cit*, nos dice :” la obra gótica en general es anónima. Anonimato que no debe ser entendido en ningún caso como una negación de la individualidad del artista, pues en gran parte es debido a una ausencia de documentación. Aspecto que queda perfectamente ilustrado con las palabras de Andrew Martindale cuando afirma que el hecho de que los estudios medievales resulten áridos y despersonalizados se debe a los documentos, no a los artistas...”

⁸³ SERRANO Y SANZ, M., 1915-1917, *opus cit*, pp 438-439, nos cita el documento del 27 octubre 1408, donde Maxoma de Galí es encargado no sólo de tender a plana con algez toda la capilla de Santa María de los Angeles, de hacer la ventana con un banco y puerta, sino de pintarla con orlas y armas en “finos colores”. Así mismo en las pp 467-468, en el documento del 26 febrero 1409, se contrata al maestro de obras (lo que sería arquitecto en nuestros días) Mahoma Ramí para pintar el cimborrio de la Seo de Zaragoza.

de lo que el Marqués de Lozoya afirma acerca de “el frecuente ejercicio del arte de la pintura por los mudéjares”⁸⁵, en estadísticas de población mudéjar agrupada por profesiones, ni se menciona la de pintor, mientras que aparece frecuentemente “alarife, albañil, mozo de albañil, calero...”⁸⁶.

En datos de Münzer recogidos por Dominguez Ortiz⁸⁷, las profesiones más frecuentes de los mudéjares serían herreros, albañiles, ceramistas y carpinteros. En nóminas de 1420 del Alcázar sevillano existen albañiles (13), alarifes (1), carpinteros (2), cañeros (2), ollereros, azulejeros, soladores y vidrieros⁸⁸, incluso un espartero, pero ningún pintor. Los pintores (que no “de lo morisco”), aparecen a partir de nóminas de 1479⁸⁹.

Si es infructuosa la búsqueda de alusiones a la profesión de pintor, es más fácil constatar la de “alarife”⁹⁰, a veces en diferentes variaciones terminológicas. Por Ibn

⁸⁴ YARZA, J., en la introducción de *Fuentes y documentos para la historia del Arte Medieval II*, Barcelona, 1982 p. 19, nos justifica la falta de documentos sobre pintura y escultura por la no distinción entre las artes, estando todas ellas subordinadas a la arquitectura, y siendo muchas veces el escultor el propio arquitecto.

⁸⁵ MARQUÉS DE LOZOYA, 1934, *opus cit*, pp.248-250.

⁸⁶ LADERO QUESADA, M.A., *Los mudéjares de Castilla y otros estudios de Hª Medieval andaluza*, Granada, 1989, pp. 76 y 150.

⁸⁷ DOMINGUEZ ORTIZ, A., 1984, *opus cit*, pp. 110. Así mismo, Borrás nos cita un documento, coetáneo aunque tardío, el *Catheheses mystagogicae*, donde GUERRA de LORCA, P., 1586, recoge listado de las profesiones de los moriscos, incluidos en las Ordenanzas, nombra a “pintores” así como a “fabricantes de yeso y cal” .

⁸⁸ COLLANTES DE TERÁN, A., “Los mudéjares sevillanos”, en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1981, p. 231 y 233.

⁸⁹ DOMINGUEZ CASAS, R., *opus cit*, 1993, p. 69.

Abdún sabemos que los albañiles y alarifes se organizaban corporativamente ya en el s. XII. Ballesteros Beretta nos habla del libro de reglamentos que poseían los alarifes de Sevilla en el s. XIII⁹¹, el Privilegio de Fernando IV⁹² habla de las escribanías de alarifes en 1310, y todo ello es recogido en el *Libro de Peso de los Alarifes y Balanza de Menestrales* de Sevilla, atribuido por especialistas a tiempos del rey Alfonso X⁹³.

Tanto este último documento como el posterior de López de Arenas (1618), personaje que ejerció precisamente la profesión de alcalde alarife⁹⁴, que contiene un capítulo importante denominado *Tratado de Alarifes*⁹⁵, nos van a esclarecer quiénes eran los alarifes (“hombres de buena fama sabedores de la Geometría”) y qué tenían que conocer; ambos finalizan incluso con un apéndice de dibujos de geometría “porque se entienda mucho mejor” (*Libro de Peso*).

⁹⁰ El término viene del hispano-árabe ARIF, que quiere decir “entendido”. El *Diccionario de Autoridades*, 3ª ed. 1976, lo define como “maestro que públicamente está señalado y aprobado para reconocer, apreciar o dirigir las obras que pertenecen a la Arquitectura, aunque ya generalmente se toma sólo por el Maestro de Albañilería”.

⁹¹ BALLESTEROS BERETTA, A., *La Sevilla del s. XIII*, Sevilla, 1913, p.35.

⁹² SANZ ARIZMENDI, 1906, p. 26, *apud* COMEZ RAMOS, R., *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974, p.70.

⁹³ TENORIO, N., *El Concejo de Sevilla*, Sevilla, 1901. p. 152; LÓPEZ MARTINEZ, C., “Organización corporativa de Sevilla en tiempos de Fernando III”, en *AH*, 1948, pp. 205-223; ambos *apud* COMEZ RAMOS, R., 1974, *opus cit*, p.70. Más tardío, pero anterior al Ordenamiento de Alcalá de Alfonso XI en 1348, lo sitúa el artículo dedicado a este tema de COMEZ RAMOS, R. “El libro de peso de los alarifes”, en *I Simposio de Mudejarismo*, Teruel, 1981, pp 255-266, aunque en su otra obra aquí mencionada comenta la posibilidad de estar basado en *Las Partidas* (COMEZ RAMOS, R., 1974, *ibidem*, p. 74) por su similitud en determinados capítulos.

⁹⁴ GÓMEZ MORENO, M., *Primera y segunda parte de las reglas de la carpintería hecho por Dº López de Arenas en esta año de IMDCXVIII*, edición facsímil con introducción y glosario, Madrid 1966, p. 10.

⁹⁵ 4ª edición, 1912.

La introducción del *Libro de Peso* nos define a los alarifes como "... maestros de frogar, o labrar carpintería"⁹⁶, es decir, abarcan tanto el arte de la carpintería como el de la albañilería⁹⁷. La misma equivalencia se da en el de López Arenas, cuya primera parte se titula *Carpintería de lo Blanco*, editada en Sevilla por primera vez el año 1633 en la imprenta de Luis Estupiñán.

En qué consiste el trabajo del alarife viene más ampliado en el capítulo primero del *Libro de Peso*: "Los alarifes que en sus oficios, como deven, han nombre con derecho alarifes, que quiere tanto dezir, como omes sabidores, que son puestos por mandado del Rey, para mandar fazer derecho acuciosamente....que sean leales, y de buena fama, y sin mala cobdicia; que hayan sabiduria para juzgar los pleytos derechamente por su saber". En el capítulo segundo nombra como primera obligación revisar los muros de la ciudad, a la que añade la vigilancia sobre la reglamentación de construcción de molinos, baños, palomares, hornos, calles, torres y "soberados".

En resumen el alarife, con sus connotaciones de juez de su gremio, es elegido entre los albañiles de una ciudad (siendo primeramente uno de ellos, es decir, maestro de obras o arquitecto) como persona de reconocido prestigio, valía y honradez para vigilar las obras municipales y dirimir los pleitos surgidos entre su propia gente. Como institución heredada del concejo musulmán, existe tal figura en la organización gremial incluso antes de la conquista de la ciudad por los cristianos, es el *almotacen* que vela por la perfecta construcción de las casas y cuidado de la calidad del ladrillo; en la Sevilla cristiana⁹⁸ permanece su existencia.

⁹⁶ Está recogido en *Ordenanzas de Sevilla*, 1632, ff 141-146 : "Aquí comienzan los capítulos del Libro que dizen Peso de los Alarifes y Balanza de Menestrales y son quarenta y un capítulos".

⁹⁷ Así aparece en las Cortes de Jerez de 1267.

⁹⁸ BALLESTEROS BERETTA, A., 1938, *opus cit*, pp. 147-148 nos habla de don Yugo el alarife de Sevilla en el s. XIII. Según documento de 20 septiembre 1306, las obras de la Catedral de Sevilla fueron dirigidas por "don yugo e maestre homa e maestre yahia Alariffes de Sevilla", apud COMEZ RAMOS, R., 1974, *opus cit*, p. 89.

Pero además es de destacar que se une su reglamentación a los Tratados de los carpinteros⁹⁹, debido al conocimiento que habían de tener tanto el alarife (que primeramente y ante todo debe ser un maestro albañil) como el carpintero del uso de la Geometría. Y así en los textos citados se enseña cómo utilizar la regla, el compás y la escuadra, trazar paralelogramos, triángulos, entrelazos, estructurar la composición con estrellas de a seis, ocho, doce o dieciséis, es decir, el conocimiento completo de la regla del lazo musulmán.

En su Tratado de Alarifes, López de Arenas¹⁰⁰ nos dice “porque además de que es razón que el alarife sea maestro como queda dicho, ha de saber este mucho más”, y que “precisa el alarife ser sabio en Geometría, porque suele suceder muchas veces ser menester cuadrar un sitio y medirlo, como sucede cada día, y es menester apreciarlo todo o parte de él, y así es bien que sepa el Alarife, por el todo ratear y apreciar la parte, y por lo contrario, por la parte apreciar el todo”.

Precisamente ese conocimiento de la Geometría recomendado a alarifes y carpinteros “de lo blanco” es el imprescindible para poder realizar una pintura “de lo morisco”. Si a esto añadimos el vacío total del oficio de “pintor” dentro de la documentación escrita, llegaremos a la conclusión que la obra en estos monumentos y para este tipo de alarifes constituía un todo sin partes indivisas, precisamente como uno de los rasgos distintivos del arte mudéjar, conclusión semejante a la que expone Borrás en el *III Simposio de Mudejarismo*, donde dedica un artículo a la *manobra* aragonesa¹⁰¹. En él, dice “en el mudéjar los materiales, las técnicas y las formas artísticas se unen de modo perfecto en la obra terminada”, fijando su mirada en las obras. Es más que eso: no sólo la obra es unitaria en sí misma, sino que los artistas que realizan una y otra fase de la obra pueden ser los mismos.

⁹⁹ Como lo había hecho ya las Cortes de Jerez de l Frontera de 1267 “a los carpenteros e a los albannis”.

¹⁰⁰ GÓMEZ MORENO, M., 1966, *opus cit*, que recoge el manuscrito de LÓPEZ DE ARENAS, D., de 1632, localizado en la R.A.B.B.A.A. de San Fernando, p. 65.

¹⁰¹ BORRÁS, G., 1986, *opus cit*, pp 317-325.

Ejemplos de este razonamiento los encontramos en textos del propio Borrás: en el contrato del 25 abril 1488 para el claustro de San Pedro Mártir en Calatayud se encarga la “manobra” al maestro Muça¹⁰² comprendiendo todas las operaciones; en la enumeración de los pasos dados por Mahoma Ramí en las obras encargadas por el papa Benedicto XIII para la misma iglesia entre 1411 y 1414¹⁰³ el maestro interviene en la obra desde el primer momento, abriendo los “fundamentos” que se rellenan de piedra, cal y arena, hasta la finalización “en blanqueçer et pinzellar”, pasando por la preparación y la labra de la madera. Esta versatilidad de Mahoma Ramí, que aparece en documentos ya como pintor, ya como maestro de obra, no pasó inadvertida para estudiosos como Galiay, desconcertándole¹⁰⁴. En el fondo era algo normal ; sabemos poco sobre la versatilidad de los artistas medievales.

Testimonios paralelos para el resto de Castilla no se conocen, pero se puede, sin gran temor de equivocación llegar a las mismas conclusiones examinando el tipo de obras, teniendo en cuenta la falta de documentación de pintores ornamentales y, sobre todo, volviendo nuestra atención hacia los requisitos que se pedían a un pintor “de lo morisco” para llegar a ser tal según las *Hordenanzas de pintores* de Córdoba (1493). En el folio 82 del Tomo I dice “Si lo examinare en el arte de lo morisco sea sabido de el si sabe que cosa es engrudo e de lo que se face para buena obra e si sabe e conoce del aparejo de la madera que ha de aparejar e que sepan del si es debujador de tauriques, si lo sabe debuxar e labrar de colores e si es señalador de lazo e lo sabe

¹⁰² BORRÁS, G., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza 1985, p.122:” que el dicho maestro Muça aya de posar todas las dichas cosas que seran necessarias, assi de fusta, clavazon, algez pintar e otra qualquiere manobra que menester sera para la dicha obra et qualquiere expensas”.

¹⁰³ CUELLA ESTEBAN, O., 1984, *opus cit.*

¹⁰⁴ GALIAY, J., 1950, *opus cit.*, p. 53: “ Mahoma Ramí, cuyo nombre figura entre los artistas llamados por el Cabildo en la primera información sobre el cimborrio que en el 1409 pinta, se descubre en 1426 como autor de la iglesia de Cervera de la Cañada, según la inscripción que se ve al pie de la barandilla del coro; pero en verdad se ignora si fue tan sólo el autor de la decoración pintada -que parece ser su especialidad- o si en realidad hizo la fábrica y la decoración.”.

señalar e labrar de colores e naca e si sabe **labrar follaje esfanzados e relevados en madera** asy en obras de casas como de puertas. E si sabe **labrar follajes en aliceres** e si los sabe ordenar e si **labra bien al fresco** e si sabe **aparejar e dorar** en cubos e en racimos e en copas e que pertenece a lo morisco e si esto se fallare que lo sabe que lo ayan por maestro e si no se fallare maestro en todo o en las cosas principales dello que non lo ayan por maestro e que sea obrero fasta que aprenda”.

Veamos despacio lo que le exigen para llegar a ser un maestro de la pintura “de lo morisco”, en primer lugar saber hacer engrudo, adhesivo utilizado para la madera. Así mismo, prepararla con aparejo¹⁰⁵, para recibir el color y labrarla con “relevados” (relieves o “pastillaje”). Pero si sabe del material madera, también debe entender de otros materiales como la pintura al fresco, es decir, sobre muro. En esos dos materiales debe saber cómo dibujar lazos, atauriques, follajes y cómo trabajar con el color y con el oro. Es decir, debe trabajar en todo aquello que exija un mismo aprendizaje de, pudiéramos llamar, “estilo” sin la división actual que nos hemos montado de las artes por materiales¹⁰⁶. Con lo cual es lógico que, teniendo en cuenta que el documento mencionado es sensiblemente tardío (1493), anteriormente no apareciera el término “pintor” para esta clase de trabajos “de lo morisco”. Y que un pintor “de lo morisco” supiera de la misma manera “echar cintas” en la pared, que hacer una yesería¹⁰⁷, que trazar un artesonado. Guerrero Lovillo, con gran intuición, ya lo esboza al decir “Su personalidad (la del yesero) se apunta en un plano fugacísimo, disolviéndose en la del albañil o alarife que contratava y realizava una obra en su conjunto”¹⁰⁸, y el Marqués de

¹⁰⁵ Actualmente este término ha sido sustituido por el de “preparación”.

¹⁰⁶ De 1484 existen las Ordenanzas del Gremio de Albañiles y Azulejeros de Valencia., otra manifestación de esta simbiosis laboral (YARZA, J., 1982, *opus cit.*, t. II, p.278).

¹⁰⁷ Es notable como en monumentos estudiados, como la Casa del Temple, en Toledo, el Monasterio de Santa Clara de Tordesillas o la propia sinagoga del Tránsito en Toledo, conviven los dos tipos de decoración interrelacionándose.

¹⁰⁸ GUERRERO LOVILLO, J., “Los maestros yeseros sevillanos”, en *AEA*, t. XXVIII, 1956, p. 39.

Lozoya lo menciona como hipótesis : “Los constructores mudéjares necesitaban adornar con pinturas los desnudos paramentos estucados y se convertían en pintores...”¹⁰⁹.

A la misma conclusión se llega en el terreno práctico: durante la restauración de la Sinagoga del Tránsito, donde se intervino simultáneamente en las yeserías y en el artesonado, fueron encontrados en lugares insospechados diversos dibujos, bosquejos rápidos realizados por los alarifes: el mismo boceto de una dama fue encontrado en la parte trasera de una “almendrilla” del artesonado que en el yeso del alféizar de una ventana de yeso¹¹⁰.

Para ver el problema desde el punto de vista opuesto, hay que repasar, en cambio, lo que se le exige saber a un Albañil en las *Ordenanzas de Sevilla*¹¹¹ : “Otro si, ordenamos y mandamos que el dicho maestro sepa trazar y cortar y assentar los lazos siguientes, assi de ladrillo como de azulejo : un seys y un ocho, y un diez, y un doze, un diez y seys, un diez y siete, y un veinte, un treinta y dos, y una hoja de higuera y una çanca de araña, y otros lazos de diversas maneras, assi de cuerda como de modança y sepan concertar y fraguar, y matizar de las colores que convengan, según cada lazo de los sobredichos y de los otros fuera destes, y sepa sacar formas y cartabones, y los sepa atar, según pertenesce al lazo...”

Es decir, en conclusión, que el autor de la pintura “de lo morisco”, era un alarife cuyo trabajo se situaba entre el pintor y el albañil de manera imprecisa, pero que tenía que conocer de cualquier tipo de ornamentación que requiriera el conocimiento de la tracería del lazo, ya en madera, en pared, o en azulejo.

¹⁰⁹ MARQUÉS DE LOZOYA, 1934, *opus cit*, p. 250.

¹¹⁰ Recogidos en el informe del IPHE, RALLO, C. *Informe de Restauración de la Sala de Oración de la Sinagoga del Tránsito*, 1989.

¹¹¹ *Ordenanzas de Sevilla*, elaboradas al final del s. XV, impresas en 1527, documento adjunto nº 4, f. 151.

2-Su organización

...las obras que no fallaren fechas conforme a las ordenanças las tomen....(Ordenanzas de Sevilla de 1504)

Con el nacimiento de las ciudades y su estructuración en el periodo medieval, los artesanos de diferentes oficios se agrupan y organizan en sociedades que protejan sus intereses profesionales, al estilo del resto de los menestrales burgueses. Las *corporaciones* medievales de artesanos se manifiestan como asociaciones libres e independientes en la sociedad, pero someten a sus integrantes a ciertas limitaciones, como protección del oficio en sí.

Si lo anteriormente expuesto está debidamente comprobado en la Europa Occidental, resulta un efecto tardío para el reino de Castilla. Al s. XIII pertenece el *Libro de los oficios* de París¹¹², escrito por Etienne Boileau y otorgado por Luis IX, donde se desarrollan las limitaciones laborales de los diferentes artesanos. Los puntos 79.1 al 79.10 regulan la profesión “de los albañiles, los talladores de piedra, los yeseros y los que trabajan con el mortero”.

Tres temas son sujeto de especial atención. El primero versa sobre el aprendizaje de los que aspiran a ser albañiles, yeseros, etc ; el maestro puede tomar un solo aprendiz cada seis años, durante ese tiempo un maestro no puede “robar “ a otro el aprendiz, todo ello para asegurar una buena enseñanza y cuidar la calidad para el comprador a la vez que se garantiza el “secreto” de oficio y el trabajo al no aumentar indiscriminadamente el número de asociados, evitando la competencia laboral mediante el monopolio¹¹³. En

¹¹² YARZA, J., 1982, *opus cit*, p. 239-243, en copia posterior de 1837, ya que el original o Libro Blanco desapareció en el incendio de la Cámara de Cuentas el 27 octubre 1733. También lo recoge CONTRERAS, J., 1921, *opus cit*, pp 3-5.

el trabajo, el maestro puede contar además de con sus ayudantes con otros mozos de oficio “mientras no les enseñen nada de su trabajo”. Excepción contemplada para esta regulación de aprendizaje sería ser hijo del maestro. Una vez transcurrido el plazo de seis años se deberá testimoniar el buen aprendizaje ante el “maestro del gremio”..

Precisamente ese es el segundo punto a destacar, implícito en el texto: la organización jerárquica. El “maestro del gremio” es nombrado por el rey¹¹⁴ y está bajo la autoridad del preboste de París ; él conocerá de la finalización de la enseñanza de los aprendices, avalará los juramentos del buen hacer, cobrará los cánones debidos por pertenecer al gremio¹¹⁵ y las multas e intervendrá en las disputas entre artesanos del mismo oficio.

Como último punto, el documento cuida la calidad de los materiales y las medidas, lo que hace que todos los menestrales trabajen exactamente igual y con los mismos materiales; también regula el horario de apertura y cierre de las tiendas. Se determinan las multas a imponer en caso de transgresión de las normas.

Si en la Alta Edad Media eran comunes los trabajos voluntarios en los edificios religiosos, como acto de piedad¹¹⁶, o la prestación personal como “deber” de ciudadanía (que podía ser relevada mediante tributo)¹¹⁷, el obrero libre va siendo más frecuente en

¹¹³ En relación con esto, GÓMEZ MORENO, M., 1966, *opus cit*, en la introducción el libro de LÓPEZ DE ARENAS nos dice “... se insinúan materiales aptos para la realización; pero nada de cómo se aplicaban. Eso era la fuerza con que el maestro contaba para mantener su taller”, p. 11.

¹¹⁴ En el texto nos hablan, como ejemplo de “maestro del gremio” de Guillermo de San Patu.

¹¹⁵ a excepción del propio “maestro” y de los que hacen el mortero.

¹¹⁶ LAMPÉREZ, V., 1930, *opus cit*, p. 44.

¹¹⁷ Los mudéjares albañiles, carpinteros y herreros que vivían en Córdoba, estaban obligados a trabajar dos días al año en las obras de la Catedral y si se negaban bajo cualquier excusa, el alguacil se encargaba de prenderlos (COMEZ RAMOS, R., 1974, *opus cit*, p. 14).

el transcurso de los tiempos. Lampérez nos comenta que por documentos¹¹⁸ se conoce que esos obreros libres se dividían en *operarios* y *artífices*, lo que vendría a coincidir con lo anteriormente apuntado en el *Libro de los Oficios*. Trabajaban a jornal, pagado en dinero o en especie, o a destajo, salario establecido en documentos como las Cortes de Jérez de la Frontera de 1268¹¹⁹ o en los propios libros que regulaban las asociaciones u Ordenanzas, como en las de Valencia de 1466.

Siguiendo a Lampérez¹²⁰ “las asociaciones de obreros en España debieron comenzar en el s. X. La más antigua de que se tiene noticia es la de los sastres de Betanzos, en el s. IX. Viene luego la de tenderos, en Soria (1126). En las artes constructivas aparecen ya constituidas en Barcelona en 1211, la de canteros y albañiles; en 1257, la de carpinteros y la de herreros, en 1296 la de pintores...”

Para Castilla, aunque muchos son los escritos dedicados en la actualidad al tema, los documentos de Ordenanzas conservados datan de no antes de finales del s. XV¹²¹, aunque esa fecha no implica que no recogieran normativas anteriores.

Sin embargo, como hemos visto, hay autores que, como Lampérez, defienden el nacimiento de los gremios desde el s. X, extrapolando lo conocido en Francia o en el

¹¹⁸ *España Sagrada* t. XXXVIII, p. 297, apud LAMPÉREZ, V., 1930, *opus cit.*, t. I, p. 44.

¹¹⁹ “A los carpenteros e a los albannis e a los maestros de faser casas o otra carpinteria qualquier en el Andalusia; den al mejor; por el jornal; quatro sueldos de pepones; e a maestro de tapiar con sus tapiales tres sueldos y medio de pepones; e syn tapiales tres sueldos; e queles den de comer:::” (artículo 33, pp. 77-78 de COLMEIRO, M., *Cortes de los Antiguos Reinos de León y Castilla*, Madrid 1883).

¹²⁰ LAMPÉREZ, V., 1930, *Ibidem*, pp. 45-46.

¹²¹ El *Libro de Peso* de Sevilla, aún siendo atribuido a Alfonso X por unos, y a Alfonso XI por COMEZ RAMOS, R., se conoce en su versión adjunta a las *Ordenanzas de Sevilla* de 1632.

Reino de Aragón, mientras que otros lo hacen coincidir con la España de los Reyes Católicos¹²².

Con anterioridad a este periodo sí hemos conservado suficientes testimonios sobre cómo los artesanos de una misma profesión tendían a establecerse preferentemente en un determinado lugar¹²³, igual que había sucedido en la España musulmana¹²⁴, tradición que ha dado lugar a numerosos topónimos que se remontan a la época medieval. Estos barrios, en cuanto a los obreros de la construcción se refiere, serían de inferior categoría social, mayormente cuando de población mudéjar se tratara.

Puede ser que los gremios surgieran como cofradías¹²⁵ bajo la advocación de un santo¹²⁶, aspecto religioso que se iría tornando en técnico-económico según se avanza hacia el s. XV, pero la falta de documentos para el área y tiempo referidos no permite

¹²² MARTINEZ MÉLENDEZ, M. C., *Estudio de los nombres de los oficios artesanales en castellano medieval*, Granada, 1995, p. 23 : "...Entre 1470 y 1484, se organizó la vida gremial en las grandes ciudades :Sevilla, Burgos, Toledo y Valladolid". El MARQUÉS DE LOZOYA en *La morería de Segovia*, Segovia 1958 explica este fenómeno del nacimiento tardío de los gremios por la presencia en España de las tres religiones, porque los cristianos viejos querían mantener su predominio en las corporaciones de Menestrales, lo que no era aceptado por todos.(p. 13).

¹²³ BALLESTEROS BERETTA, A., 1983, *opus cit*, ROMERO MUÑOZ, V., "La economía sevillana en el s. XIII", en *Archivo Hispalense* 126-127 (1964), pp. 8-37.

¹²⁴ IBN ABDUN, *Sevilla a comienzos del s. XII*, apud LÉVI PROVENÇAL, E., París 1947; SECO DE LUCENA, L., en *Revista de Trabajo*, nº 34, 1942., igualmente ROMERO MUÑOZ, V., 1964, *opus cit*, dice "...en el orden laboral hay estudios sobre la mutua influencia de los gremios orientales y las organizaciones laborales cristianas" (p. 8).

¹²⁵ Para TRAMOYERES BLANCO, L., *Instituciones gremiales : su origen y organización en Valencia*, Valencia, 1899, el año 1400 marca el paso de la cofradía al gremio, desapareciendo totalmente aquella ; tesis que rebate RUMEU DE ARMAS, J., *Historia de la Previsión Social de España*, Madrid, 1944, p. 97, que piensa que las dos instituciones incluso conviven como "hermanos inseparables y mellizos".

¹²⁶ LAMPÉREZ, V., 1930, *opus cit*, t. Y, p. 46, nos da ejemplos de ello en el área levantina: en Sagunto, San Juan para la Cofradía de las Artes y los Oficios, San Eloy para la de los Plateros y Herreros.

más que especulaciones¹²⁷. Es lógico suponer, de todas formas, a partir de los documentos existentes, la posibilidad de que hubiera regulaciones laborales muy anteriores, ya que generalmente los escritos recogían otros más antiguos o usos y costumbres establecidos. La organización de los obreros de cada taller comprendería tres grados: aprendiz, oficial y maestro; durante su enseñanza el aprendiz no recibiría salario, es más, posiblemente pagaba al maestro¹²⁸, en todo muy semejante a lo que hemos podido comentar acerca del *Libro de los Oficios* de París. El paso de un grado a otro se efectuaría mediante examen¹²⁹ y correspondiente pago ante los veedores¹³⁰ nombrados por el gremio.

¹²⁷ Esta laguna documental está atribuida por MARTÍNEZ MELÉNDEZ, M.D., 1995, *opus cit*, p. 15 a las persecuciones a los gremios en Castilla, donde estuvieron prohibidos en muchas ocasiones (por ejemplo con Alfonso X, Fernando III y Enrique IV), los cofrades destruyeran las ordenanzas y se regirían exclusivamente por los usos y costumbres. Por ejemplo, en las Cortes de Valladolid, de Pedro I, en 1351, (COLMEIRO, M, *Cortes de los Antiguos Reinos de León y Castilla*, Madrid 1883), en varios puntos recalca que “..no ssean osados de ffacer cofradias, nin cabildos nin ordenamientos” (puntos 37 para Toledo y Cuenca, para Sevilla, Córdoba y Cádiz, el 37, etc. En otras regiones, RUMEU DE ARMAS, J., 1944, *opus cit*, p. 52, recoge como el rey de Aragón, Pedro II, autorizó al “oficio” de canteros y albañiles a constituirse como gremio y elegir un “cónsul” que gobernase el oficio.

¹²⁸ *Partida 5ª*, ley XI, Título VIII: “De los salarios que reciben los maestros de sus escolares....es así los menestrales de sus aprendices”.

¹²⁹ Mencionado por primera vez en un documento de Barcelona de 31 mayo 1389 (RUMEU DE ARMAS, J., 1944,, *opus cit*, p. 93, que añade: “el aprendizaje que hasta entonces había estado considerado como mero contrato particular, aparece regulado hasta en sus mínimos detalles).

¹³⁰ Los “veedores” ejercían el papel de jueces de paz o “visitadores” para distintos gremios, como el de pintores. Entendían de los exámenes de la profesión, imponían sanciones y dirimían disputas entre artesanos de un mismo gremio. Pertenecían a la misma profesión, y “como omes buenos e sabidores”, eran elegidos entre ellos mismos y refrendados por la autoridad posteriormente. Su limitación de mandato era temporal. En el *Libro de los oficios* correspondía al “maestro del gremio” o “jure”, como hemos apuntado, su antecedente aparece ya en las remotas “gildas” de Flandes. La denominación de “veedor” nos aparece por primera vez en 1289 en Zamora.

Se habla ya de corporaciones de oficios en el campamento del rey Fernando III en Sevilla¹³¹(1248) y en *La gran conquista de Ultramar* escrita por Alfonso X¹³² nuevamente se distingue entre oficiales y obreros, encargados de labores de menor responsabilidad. Pero el documento fundamental para conocer la organización de los Alarifes de Sevilla es el *Libro de Peso de los alarifes y balanza de los menestrales*, recogido en las Ordenanzas de Sevilla de 1632, ya mencionado aquí y comentado ampliamente por Cómez Ramos¹³³. Recordemos que su datación es incierta, pero entre los límites de mediados del s. XIII a principios del XIV¹³⁴.

En él están contenidos los mismos cuatro puntos fundamentales que observábamos en el *Libro de los Oficios*:

-Una organización jerárquica, donde el alarife corresponde al “maestro del gremio” ya que aparece como figura del veedor o “departidor de contiendas”¹³⁵.

¹³¹ MANUEL, M., *Memorias para la vida del santo rey Don Fernando III*, Barcelona, 1800 , t. I, p. 147. MORGADO, A., *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1887, p. 104. GESTOSO, 1899, *opus cit*, p. XV dice: “Por lo que a Sevilla respecta hallamos por primera vez agrupados a los artífices y oficiales mecánicos de cada profesión en el campamento establecido en el cerco de Sevilla que, al decir de la Crónica del Santo Rey, tenía traza de ciudad” .

¹³² “...E tambien pagaba muchos e grandes jornales a oficiales e obreros de carpintería e albanies, los unos hacían la cava, e los otros labraban el muro e las torres del castiello; otrosí, a los que hacían la cal e a los que doaban la madera para hacer los cadahalsos de las torres” , Tercera Crónica de Alfonso X, atribuida a su hijo Sancho IV, en circulación en 1313-1314 ; t. XLIV, p. 215; apud COMEZ RAMOS, R., 1979, *opus cit*, p. 6.

¹³³ COMEZ RAMOS, R., 1974, *opus cit*, pp.69-81; *Empresas artísticas de Alfonso X*, Sevilla, 1979, pp.6-26 y otras; “El libro de peso de los alarifes”, en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1981, pp. 255-267.

¹³⁴ TENORIO, N., 1901, *opus cit*, nos dice acerca de esa organización: “Notable es la organización de los maestros alarifes con su libro de reglamento. Su misión era entender en pleitos de cimientos viejos y arte de la construcción, entre otras cosas les estaba confiada la conservación de las murallas de la ciudad”.

-Una serie de obligaciones que deben saber hacer, tanto el alarife como “juez de paz” como el albañil. A destacar que entre las obras que conocemos nos encontramos con que se pide que sepa “labrar sus portadas de yesería de diversas maneras, así de romano, como de lazo...y ataurique...Otrosi, ordenamos y mandamos que el dicho maestro sepa trazar y cortar, y assentar los lazos siguientes.... y sepan concertar y fraguar y matizar de las colores que convengan, segun cada lazo de los sobredichos”. Es decir, cuidado de materiales y “buen oficio”.

-Unas normas de la enseñanza precisa para llegar a ser del oficio, enseñanza que sólo podrán ejercer los que ya sean previamente maestros. Esta puerta de entrada al gremio fue el primer paso para el cerramiento de aquel.

-Una serie de penas que se deben imponer a los que ejerzan mal el oficio¹³⁶

Sobre alarifes, el otro tratado importante es el de López de Arenas, impreso en 1633¹³⁷, también ya mencionado, de gran interés desde un punto de vista técnico, pero no desde el de organización laboral, ya que sobre el tema no trata en absoluto (salvo la simple mención de haber sido el autor alarife y examinador, la existencia de aprendices, oficiales y maestros, y la importancia de conocer la geometría).

En varias Ordenanzas más son nombrados los alarifes, como pervivencia tradicional o como asimilación de leyes más antiguas, así en las de Murcia (1601), o en las de Toledo, otorgadas en 1534 por Carlos V¹³⁸, y recogidas por Fray Laurencio de

¹³⁵ Cap. I: ...” pues ayan sabiduria para juzgar los pleytos derechamente...” Esta actividad se ve confirmada por otros documentos: BALLESTEROS BARETTA, A., 1938, *opus cit*, apéndice L, p. CCCXXIV., sobre la construcción de unos molinos y una torre en 1287: “ en guisa de que acabo del plaso quelos dexedes bien acabados avista de dos Alarifes de Sevilla”.

¹³⁶ COMEZ RAMOS, R., 1974, *opus cit*, pp. 73 -77, precisamente establece un paralelismo entre estas disposiciones y las de la Partida III, Título XXXII, ley XXI sobre las penas para los que “fazen algunas falsedades en sus labores”.

¹³⁷ Real Academia de BBAA de San Fernando.

¹³⁸ FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, 1663, *Arte y uso de la Arquitectura*, pp. 413-430.

San Nicolás en 1663 donde frases como “...los alarifes, que hacen sus oficios como deben aber nombre con derecho alarifes, que quiere tanto dezir como hombres sabidores que son puestos por mandado del Rey, para mandar hazer derecho...”; nos recuerda lo ya conocido en las de Sevilla¹³⁹.

Respecto al tema concreto de los pintores, contamos con pocos documentos que nos hablen de su organización en Castilla, y ya más tardíos¹⁴⁰. Con los Reyes Católicos comienzan a surgir las Ordenanzas Generales, en donde se recopilan las ya existentes, escritas o de tradición oral en los gremios¹⁴¹. Para nuestro tema, son de capital importancia las *Ordenanzas de Pintores* de la ciudad de Córdoba de 1493¹⁴², recogidas por Ramírez de Arellano, donde, como ya se ha dicho, el oficio de pintor se divide en tres artes “*de lo morisco*”, *de sargas* y *de imaginería*. En ellas, redactadas por orden del

¹³⁹ Para COMEZ RAMOS, R., 1974, *opus cit*, p. 75 *El Libro de Peso* es llevado a Toledo por Cristóbal de Montiel y encargo del Emperador.

¹⁴⁰ Para el reino de Cataluña existen *Ordenanzas de Pintores* con fecha del 19 de septiembre de 1450 donde se dice que “...ordenaren los dits Consellers e promens que dauí avant algun jove pintor de imatges, retaules, cortines, banderes, panons y gonfanons...”(CAPMANY, A., *Memorias históricas sobre la marina, comercio y arte*, 1779, t. I, p. 111). En Murcia existen Ordenanzas de Pintores desde 1470, redactadas por Mestre Loys y Pedro Martínez, y recogidas por TORRES FONTES, J., “Estampas de la vida en Murcia en el Reinado de los Reyes Católicos”, *Murgetana* 24 (1965), pp. 68-72. En ellas se habla de veedores, exámenes y aprendices.

¹⁴¹ Por ejemplo, en las *Ordenanzas de los muy ilustres y muy magníficos señores de Granada* (1516), desde el folio CLXXVII comienza el “Título y ordenanças de pintores), donde se regula el día cuándo deben reunirse (el primero de Enero), para nombrar dos veedores que velen “por el dicho officio”. Cómo se han de realizar los exámenes y cómo no pueden ejercer el oficio quien no se halla examinado. Se protege la calidad del trabajo, y se establecen las penas para quien incumpliera las presentes leyes.

¹⁴² Archivo del Ayuntamiento de Córdoba, Tomo I de Ordenanzas, Folio 82. Documento anexo nº 3.

Concejo de la ciudad¹⁴³, podemos ver los puntos fundamentales ya apuntados en el tratado francés:

-Organización jerárquica con la provisión de dos veedores, por elección, para un año y con confirmación del Concejo . Ellos deben controlar el trabajo de los demás y “... visto lo denuncien lo que no fuere perfecto e bueno de la perfeccion susodicha asi de la obra como de los colores a nos los dichos consejo e corregidor...”. Controlan los exámenes y visitan los talleres.

-Establecimiento de penas, en maravedíes, tanto para el que ejerza el oficio sin haber pasado el examen, como para el veedor que siga obrando como tal una vez transcurrido el año, o en otras situaciones

-Enumeración de tareas que debe saber hacer el pintor de cada modalidad para pasar el examen que le permita el ejercicio de su profesión o poner tienda, como garantía de calidad del oficio y limitar la competencia. Descripción técnica detallada de materiales y maneras de obrar.

En el mismo texto de Ramírez de Arellano¹⁴⁴, se recogen otras *Ordenanzas de Pintores*, del 3 Julio 1543¹⁴⁵, también dadas por el Concejo de la ciudad de Córdoba. Contemplan así mismo tres tipos diferentes de pintores: los de *imaginería* , los de *dorar y estofar* y los de *sargas*. Para el examen, reunidos “en la iglesia de San Andrés el día de San Lucas”, deben elegir dos veedores maestros en imaginería, y dos más en sargas; entre ellos, dos ejercerán como jueces de paz durante un año ante el Concejo. El resto es muy semejante al documento anterior.

¹⁴³ En el documento del mismo Archivo, Tomo IV, Oficio 18, folio 294 vº se recoge que varios pintores otorgan poder a Andrés Martínez y Pedro Fernández, también pintores, para que redacten esas Ordenanzas

¹⁴⁴ Boletín de la Real Academia Bellas Artes de San Fernando 1915, t. IX, pp. 26-46.

¹⁴⁵ Archivo Municipal de Córdoba, sección 10, legajo 3º. Documento anexo nº 5.

En las Ordenanzas de Sevilla de 1632¹⁴⁶ se recogen las otorgadas por los Reyes Católicos a la ciudad el 18 mayo de 1504¹⁴⁷. En ellas los folios CLXIII y CLXIII se refieren a los pintores, dividiéndolos en cuatro modalidades¹⁴⁸ los *imagineros*, los *doradores de tabla*, los *de madera y fresco*, y los *sargueros*. Reunidos el día de Corpus Christi en su hospital de la Collacion de San Martín, regulan los exámenes de uno u otro arte, las penas a imponer en el mal uso del oficio, la elección de “dos buenas personas abiles y suficientes que sean alcaldes veedores y que sean sabidos de todas las quatro artes de pintores...tengan poder e facultad para requerir las casas e tiendas de los pintores y las obras que no fallaren fechas conforme a las ordenanças las tomen e determinen conforme a estas ordenanças sin dar lugar a pleyto salvo solamente la verdad sabida”, y lo que debe saber un pintor de cada modalidad.

Interesante para nuestro tema es la modalidad tercera, donde une la habilidad de trabajar la madera a la de conocer la técnica del fresco, y detalla: “Es menester que se le entienda de geometría e prespetiva para los alizeres y cosas que al tal oficio pertenescen, de manera que el que fuera examinado en la dicha tercera orden de la pintura sea muy bien espulgado que quando fuere dado pueda labrar sin verguença ni falta en esta cibdad o fuera della”.

Como novedades podemos señalar que se hable de documentos escritos dados a los maestros examinados como acreditación legal, llamados “cartas de examen”; de la penalización de las falsificaciones, abundantes en el oficio de las sargas, ejecutando obras sobre “lienços viejos”; y la regularización del trabajo para gente “extranjera”, forasteros no pertenecientes a la ciudad de Sevilla. Recogido en las Ordenanzas de Córdoba, pero más desarrollado aquí, se halla un capítulo sobre el trabajo de los obreros del taller: no pueden abandonarlo para irse a la competencia salvo que reciban malos

¹⁴⁶ BN, signatura R-2990.

¹⁴⁷ Documento adjunto nº 4.

tratos o se haya terminado su tiempo de contrato; en caso contrario, será tema de penalización para el maestro que les acoja.

Estas Ordenanzas de Sevilla fueron dadas por los Reyes Católicos no sin oposición por parte de muchos de los que ejercían el oficio de pintor, que comprendía labores tan diversas como pintar paveses para los soldados, cirios, adornos de madera, bancos, atriles, puertas y toda clase de objetos. No quiere decir con ello que no existiese un gremio con sus normas en fecha anterior, pero éstas serían más liberales en cuanto al ejercicio de la profesión y tenencia de tiendas, por lo que las Ordenanzas reales, pedidas por algunos especialistas como Juan Sánchez de Castro y Juan Sánchez de San Román, son vistas como una protección al monopolio ejercido por éstos, y jerarquizadoras de los artesanos¹⁴⁹.

La célebre polémica desatada en contra y a favor de las Ordenanzas es recogida por Gestoso¹⁵⁰, la carta de queja presentada el 18 de septiembre de 1480¹⁵¹ donde las razones aducidas son de peso “..por precios Rasonables en que nos abemos mantenido e mantenemos”, “....Desimos que en este oficio de pintores non es de calidad que aya menester examinadores que non es oficio de fysicos nin de cirujanos e sangradores ques oficio de peligro de omes e de otras alimancias”, llegando hasta amenazas “...se

¹⁴⁸ Para LAMPÉREZ, V., 1930, *opus cit*, t. I pp. 4-50, los gremios relativos a la construcción se dividían en pedreros, albañiles, carpinteros y pintores y estos a su vez se dividían en doradores de tabla (retablos, muebles, etc), de madera (de obras)..

¹⁴⁹ “Et los susodichos que esto han movido andan disiendo que de los logares e tiendas que se quitaren han de poner ellos sus tiendas del dicho oficio por que son logares de buenos feriados donde les vengam muchas obras para que ellos con sus moços e aprendises se enriquezcan e que nosotros que vamos a ser sus aprendises”.

¹⁵⁰ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el s. XIII hasta el XVIII*, Sevilla, 1899, pp.XLV a XLIX.

¹⁵¹ Documento anexo n° 1.

despoblaria esta dicha cibdad...desto se esperan grandes males e daños e muertes e feridas” .

La carta, sin fecha¹⁵², de la parte contraria, en cambio, justifica la necesidad de esas Ordenanzas. En ella se dice que “...en esta cibdad nunca ovo examinadores “, aseveración que apoyaría la hipótesis de algunos especialistas, ya mencionada más arriba, que la organización gremial correctamente estructurada no se implanta en España sino con los Reyes Católicos.

A partir del s. XVI, ninguna reglamentación de pintores menciona el género “de lo morisco”. Como preconizador de este fenómeno ya las *Ordenanzas de Sevilla* negaban a los moriscos la posibilidad de ser examinadores¹⁵³. Esas ordenanzas se vuelven a reimprimir en 1632, donde se recoge así mismo *El Libro de Peso*. En Granada, y muy semejantes a aquellas, por orden del presidente y oidores de la Real chancillería se publicarían Ordenanzas en 1522, reeditadas en 1670-72. Las *Ordenanzas de Málaga* de 1611¹⁵⁴ dedican sus folios 103 al 105 a los pintores, y allí distinguen cuatro especialidades, “*de lo morisco*”, *de sargas*, *de retablos* y *de lienzo*, como fenómeno extraño de reminiscencias provincianas. Como las demás, estudian la normativa para el nombramiento de veedores que examinen a las diferentes modalidades. En este caso el término “de lo morisco” tiene una significación muy reducida, limitándose al trabajo de la policromía sobre madera, a los artesonados, ya que lo que estos artífices deben saber es “...coladas con engrudo de pergamino o de bacas e bien aparejadas de una mano de yeso vivo...”.

¹⁵² Documento anexo nº 2.

¹⁵³ *Opus cit*, f. 151 : “Otro si ordenamos y mandamos que para examinar a qualquier hombre se arte susodicha sean elegidos de cada año por los Alcaldes alarifes y por todos los oficiales del dicho oficio del arte de albañilería, dos personas sabidoras y de buena fama y vida, y temerosos de Dios y sus conciencias, y no moriscos, para que examinen...”.

¹⁵⁴ BN 2/24565.

El trabajo de yesería y de “echar cintas” en el muro desaparecen. Ello coincide con el tiempo de Felipe II, y podría relacionarse con su política de acabar con cualquier residuo de la estancia musulmana en España . Con ello y con el enmascaramiento (si no desaparición) de la población morisca, la pintura mudéjar o “de lo morisco” había sido eliminada en la decoración parietal.

CAP. IV- LA PINTURA “DE LO MORISCO”

1- Características generales, definitorias de este tipo de pintura

Hora es, olvidando la aportación documental, de tratar de definir la pintura “de lo morisco”. Muchas personas que han visitado la Sala de los Ajimeces en el Alcázar de Segovia o han recorrido el interior del castillo de Coca quizás no han reparado con el interés debido en su decoración. Incompleta, mal conservada, no nos puede ayudar a formarnos una idea de lo que pudo haber sido esa ornamentación que se encontraría en gran número de espacios bajo-medievales, modificándolos y caracterizándolos, logrando, en conjunto inseparable con el mobiliario, telas, techos de madera, frisos de yeserías, etc, un ambiente producto de la opción artística que Pérez Higuera califica de “asimilación”¹⁵⁵ cultural.

No se conserva ninguna decoración pictórica mudéjar en su estado original, con la integridad total y la brillantez de color con que fue creada. Para poder definirla, es necesario un esfuerzo de imaginación, una extrapolación de los fragmentos conservados. Esta ornamentación, modesta en apariencia, de una clara ascendencia musulmana, presentaría unas características-tipo que pudieran estructurarse en:

1º-Su **carácter** doblemente **laico**: frente al resto de la pintura mural de su tiempo, de influencia francesa¹⁵⁶, italiana¹⁵⁷, o ya gótico-internacional¹⁵⁸, que se

¹⁵⁵ PÉREZ HIGUERA, T. ; DELGADO, C., *Arquitecturas de Toledo*, 1991, p. 71.

¹⁵⁶ Capilla de San Martín en la catedral vieja de Salamanca, o la Sala Capitular de Sigüenza (AZCÁRATE, J..Mª., *Historia del Arte*, Madrid, 1979, p. 306).

¹⁵⁷ Como el Monasterio de Pedralbes o la Escuela toledana, nacida a partir de la visita de Starnina (PIQUERO LÓPEZ, M.A., *La pintura gótica toledana anterior a 1450*, Toledo, 1984 y *Influencia*

encuentra preferentemente en las iglesias y representa casi siempre escenas de tema religioso, la pintura mudéjar, casi siempre anicónica, cuando contiene figuras humanas o animales, en cambio, está componiendo escenas laicas. De igual modo, y con referencia a los ambientes que ornamentan este tipo de pinturas, raramente decora edificios de carácter religioso sino viviendas de mayor o menor nivel popular, siendo adaptable a cualquier tipo de espacio. Desgraciadamente, como hace notar Pilar Mogollón¹⁵⁹, precisamente esas obras de carácter laico, ya civiles o militares, se han visto sometidas a mayores problemas de conservación, ya por cambio de manos propietarias, ya por abandono a consecuencia de carencia de destino funcional.

2º-Se ha querido ver en esta decoración realizada por medio de pintura mural una **solución económica**, una alternativa barata para la sustitución de materiales nobles¹⁶⁰, costosos de importar de otras tierras, como podrían ser los mármoles, los alicatados y los tapices. Ya Gómez Moreno ensalzaba los materiales pobres del mudéjar, “que la mano del alarife eleva a la categoría de arte”¹⁶¹. Pero, la elección de esta ornamentación no implica únicamente una opción económica ya que, además, este tipo de decoración

italiana en la pintura gótica castellana, Cuadernos de Arte español, Madrid, 1992, p. 8), que estudia lo propuesto por ANGULO IÑIGUEZ, D., *Historia del Arte*, Madrid, 1931.

¹⁵⁸ Coronación del retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca de Dello Delli. La bibliografía sobre pintura mural gótica, siempre como parte integrante de la pintura en general, no es muy abundante. Podemos citar, entre otros a GUDIOL, J., “Pintura gótica” en *Ars Hispaniae*, t. IX, Madrid, 1955; AZCÁRATE, J.M.ª, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990 (pp. 263-397); PIQUERO, M. A., *El gótico mediterráneo*, 1984 (pp.37-43), *opus cit*, 1992; *opus cit*, 1994 (96-108); MUÑOZ, M. C., “Pintura gótica” en *Historia Universal de la Pintura : Románico y gótico*, Madrid, t. 2, 1996, pp 311-329.

¹⁵⁹ MOGOLLÓN, P., *El mudéjar en Extremadura*, Badajoz, 1987, p. 37.

¹⁶⁰ GRABAR, O., *La formación del arte islámico*, Madrid, 1981, p. 217 :” el estuco, por lo tanto, era una técnica de decoración de superficies que podía transformar un edificio de un modo barato y adaptable”.

¹⁶¹ GÓMEZ MORENO, M., *Arte mudéjar toledano*, 1916, p.6.

permite una mayor variedad de combinaciones compositivas, incluso en el caso de los alicatados o tejidos, una versatilidad de variaciones sobre el mismo tema que hace sutilmente diferente cada espacio de una sala. No es tan importante el coste de la obra sino la voluntad de obtener el efecto deseado.

3º-En asociación con la anterior característica y con los ambientes en donde se encuentra, a lo que se podría añadir la procedencia social de los artífices que realizan la pintura “de lo morisco”, es natural que esta ornamentación se califique de **popular**, sin confundir este adjetivo con el de laico anteriormente comentado, ya que, precisamente donde se va a manifestar como popular es en edificios religiosos de pequeños pueblos.

Sin poner en duda este carácter, sin embargo, hay que destacar que no se conocen viviendas populares de este periodo que conserven este tipo de decoración, quizás porque ese tipo de edificios son de difícil conservación, perteneciendo los monumentos donde se han conservado a un cierto nivel económico¹⁶².

Igualmente es reconocido por especialistas un arte mudéjar cortesano, que se va a imponer a consecuencia de habitar los reyes cristianos residencias palaciegas musulmanas e imitar los nobles esas ornamentaciones reales en nuevas viviendas. Esa clasificación del arte mudéjar entre popular y cortesano, ya fue expuesta por Lambert en 1933. Siguiendo esa misma clasificación, Teresa Pérez Higuera nos dice : “en toda obra de arte mudéjar existen razones estéticas y económicas que influyeron pero que no deben admitirse como determinantes en la elección del estilo”¹⁶³.

4º-Su **diseño** es disciplinarmente **geométrico**¹⁶⁴, frecuentemente de entrelazos y composición centralizada en estrellas de diferente número de puntas, todo ello

¹⁶² Y así nos lo comentaba BALLESTEROS BERETTA, A., *opus cit*, 1978 , p. 177 “moradas aún más principales se hallaban con paredes pintadas,...”.

¹⁶³ PÉREZ HIGUERA, T., *opus cit*, 1987, p. 12.

¹⁶⁴ En parte debido a sus características intrínsecas de creación, creación, como es nuestra hipótesis desarrollada en páginas anteriores, de la mano del alarife o maestro albañil.

enmarcado y delimitado perfectamente en sus bordes¹⁶⁵. Ante el aspecto final de una pintura de este tipo se comprende su perfecta definición al denominarla en contratos como “echar cintas”¹⁶⁶. Cuando no se trata de cintas que se entrelazan y cruzan formando dibujos simétricos respecto a un eje que compartimenta el muro en espacios iguales, nos encontramos con un motivo geométrico o uno floral estilizado, casi abstracto, que se repite en número indefinido, constituyendo únicamente un fondo¹⁶⁷.

5º-Su paleta limitada respecto al uso del color generalmente es **monocroma**, realizándose el diseño en color rojo almagre sobre el tono blanco sucio del mortero, o a veces, menos frecuentemente, al revés. En ciertos ejemplos introduce detalles en azul o negro¹⁶⁸.

Los colores se presentan tal cual, sin permitir la introducción de luces y sombras, sin transparencias ni perspectivas, para lograr una estricta **planitud**, con **carácter atectónico**. Esto le va a conferir una sensación de aplomo, equilibrio y reposo. Mucho se podría decir acerca del color rojo y su aspecto simbólico del poder en la Edad Media¹⁶⁹, aunque en mi opinión aquí es utilizado por dos razones, por la fácil

¹⁶⁵ Como más adelante veremos, este espacio compuesto con una figura central de número “mágico”, viene determinada por su ascendencia islámica y el valor divino del número en esta cultura (ver MASSIGNON, L., “Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam”, en *Revista de Occidente*, nº 38 (1932), pp. 255-277).

¹⁶⁶ DOMINGUEZ CASAS, R., 1933, *opus cit*, p. 181, de A.G.S. C.M.C., 1ª época. leg 87. Sin foliar. Córdoba, 20 de marzo de 1483.

¹⁶⁷ “un fondo para el pensamiento”, como dice MASSIGNON, L., 1932, *opus cit*, p. 267.

¹⁶⁸ En los últimos momentos de la Edad Media, y para una determinada región esta monocromía desaparece, están presentes todo tipo de colores e incluso el tipo de entrelazo se enriquece y se convierte en masas profusas muy elaboradas. El fenómeno, sus causas y localización constituye el Cap. 3 de la III Parte.

¹⁶⁹ Ver GÓNZALEZ ARCE, J. D., “El color como atributo del poder”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº VI, 1993, pp.103-108. En CHEVALIER, J., *Diccionario de simbolos*, Barcelona, 1986, p.

localización y economía del pigmento almagre empleado, y por la gran fuerza que tiene ese color frente al “quasi “ blanco del fondo para lograr el efecto final pretendido.

6º-Su diseño se podría definir con las palabras de **profusión** y **repetición**, ya que los motivos, como caracterizaba a la ornamentación musulmana de donde procede, se repiten aparentemente con gran exuberancia e invadiendo el espacio. Respecto a la repetición, hay que matizar que el artista mudéjar juega con una serie de motivos iguales, pero en combinaciones siempre distintas; cuando se observa en detalle cualquier decoración de una determinada sala (esquemas del castillo de Brihuega, por poner un ejemplo), se puede describir como un conjunto de diferentes propuestas para resolver espacios iguales con elementos iguales.

En cuanto a la profusión, la decoración “de lo morisco” se extiende por todo el espacio, produciendo a veces la sensación de “horror vacui”¹⁷⁰, de “ardor decorativo”¹⁷¹ para conseguir el “efecto inmaterial de un edificio”¹⁷² pero este espacio está previamente delimitado, marcando la frontera entre la parte decorada y la vacía de este tipo de ornamentación. Lampérez matiza que “adolece de sequedad y monotonía”¹⁷³, aunque reconoce que “no roban (esa sequedad y monotonía) su indiscutible belleza, por la inagotable fantasía con que están combinados los motivos en el difícil problema de llenar extensas superficies y por la brillantez que le presta una potente decoración”¹⁷⁴

320, se dice :” Para Rñmi igualmente el rojo y el verde simbolizan la gracia divina y llevan al alma el mensaje de la esperanza...El rojo proviene del sol y es en este sentido el mejor de los colores”.

¹⁷⁰ GRABAR, O., 1981, *opus cit*, p. 23, dice :”...aversión del arte islámico hacia las superficies vacías, no se trata tanto de un “horror vacui” como de un intento consciente de dar significado a toda la superficie decorativa, de una concepción globalizadora de ésta”.

¹⁷¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., 1980, *opus cit*, p. 17.

¹⁷² PÉREZ HIGUERA, T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1994, p. 77.

¹⁷³ LAMPEREZ Y ROMEA, V., 1930, *opus cit*, p. 529.

7º-Lejos de ser seca y monótona, es una decoración de **gran expresividad**, carácter que le confiere tanto su color brillante, como el efecto que produce la yuxtaposición de luz y tinieblas, de claros y oscuros, en la luz ambiental de las salas y en la misma organización del espacio. Respecto de la **luz**, el gran contraste que marca entre línea y fondo logra una diferenciación clara entre la zona decorada y la vacía, imposible de obtener con paredes cubiertas con mármoles, tapices o azulejos. Es decir, crea ambiente. Respecto al **espacio**, compartimentado y “deliberadamente ofuscante” como dice Chueca, su organización con la pintura “de lo morisco” logra el efecto de una gran celosía que rompe cualquier impresión de punto de fuga, y constituye un espacio yuxtapuesto al propio espacio del muro, una pantalla arquitectónica, una estratificación sucesiva, como advertía Chueca que ocurría con la disposición arquitectónica de La Alhambra¹⁷⁵.

¿Cómo se ha logrado este efecto ? Mediante el expresivismo de la monocromía, de la geometrización y del fraccionamiento del espacio mural obtenido por su decoración.

Así, como dice Borrás, por medio de la ornamentación que invade el espacio, se conseguiría la “disolución óptica e ilusoria de la tectónica mural” a lo que añade: “Los sistemas ornamentales mudéjares vinculan la concepción espacial con la tradición arquitectónica musulmana”.¹⁷⁶

¹⁷⁴ LÁMPÉREZ Y ROMEA, V., 1930, *Ibidem* p. 531.

¹⁷⁵ CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos de la Arquitectura española*, Madrid, 1947, p. 37 : “En el palacio nazarí nos encontramos con la estratificación sucesiva, degradada desde el espectador hasta el fondo, de pantallas planas más o menos porosas ; está producido por saltos de espacio”.

¹⁷⁶ BORRÁS, G., 1978, *opus cit*, p. 88.

2-Temática

Nunca se ha realizado una clasificación de los temas utilizados por el artista “de lo morisco”. Sin embargo, no es difícil intentarlo como se propuso en el artículo de “El castillo de Coca y su ornamentación”¹⁷⁷ en base al estudio de sus temas y en paralelo a lo realizado por González Martí¹⁷⁸ con los motivos de la cerámica levantina, expresión artística con la que la pintura mudéjar guarda muchas similitudes.

Así, podríamos clasificar los motivos utilizados en:

A)-TEMAS GEOMÉTRICOS

Son los más abundantes, sin importar localización geográfica o temporal, aunque van evolucionando a través del tiempo, según se van alejando de la influencia musulmana, de lacerías correctamente compuestas a simples motivos geométricos repetidos, cada vez más toscos. Podemos distinguir :

Lacerías- El lazo es el elemento más significativo de la herencia del arte musulmán al arte mudéjar. Es el motivo que se repite en todo tipo de material, desde el cuero de las encuadernaciones de libros, a las telas, pasando por los artesonados y alicatados (*Fotos 1-2-3 y 4*).

Se llama lazo “a un polígono estrellado de 4, 6, 8...lados que se entrelaza y prolonga más allá de sus lados”¹⁷⁹, repitiéndose hasta formar la composición total. Puede ser simple si está formado por un tema (tipo de polígono) o doble si tiene dos.

La iconografía¹⁸⁰ de las formas estrelladas y el lazo, con origen en figuras geométricas poligonales, ha sido estudiada por distintos autores, pero como referencia

¹⁷⁷ RALLO, C., “El castillo de Coca y su ornamentación”, *Anales de Historia del Arte* 6 (1996), p. 26-28.

¹⁷⁸ GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica del Levante español*, Barcelona 1946.

¹⁷⁹ LAMPÉREZ, V., 1930, *opus cit*, p.531.

última se basan muchos de ellos en Massignon¹⁸¹, cuyas interpretaciones del arte islámico parten de la teoría del origen divino, de los postulados fundamentales de la “metafísica musulmana”¹⁸²: La elección de un número de lados o puntas de la estrella del entrelazo no es algo accidental, tiene un sentido mágico. Para este autor “el tema consiste en formas geométricas abiertas”, mientras que “...en el arte de los cármatas, herejía musulmana, se multiplican los polígonos cerrados, que son, por otra parte, *pantacles*, signos mágicos que corresponden a determinados planetas”¹⁸³. En el arte hispanomusulmán se utiliza tanto las figuras abiertas (Techo de Salón de Comares, por ejemplo), como las cerradas (Pendón de las Navas). De la misma forma, en la pintura mudéjar, existirán tanto unas (zócalos de la Torre de Hércules) como otras (paños murales de Villalba de Barros). En los dos casos, la verdadera denominación sería la de “*jatm sulayman*” (anillo de Salomón) que viene a significar lazo sin fin¹⁸⁴

Por nuestra parte ponemos en duda que estas teorías teológicas, válidas para el inicio de unas ciertas representaciones fueran el objetivo del pintor “de lo morisco” que simplemente decoraba, dentro de un oficio bien aprendido, los paramentos de la casa de

¹⁸⁰ Si aquí se expone, de manera resumida, la interpretación iconográfica de la lacería, lo que supone su realización técnica se verá más adelante, en el Cap. IV-3, dedicado a desarrollar este aspecto especializado.

¹⁸¹ MASSIGNON, L., 1932, *opus cit.*

¹⁸² “El arte musulmán deriva de una teoría del universo: la teoría de la representación del mundo...esta teoría afirma que, en el mundo, no existen formas en sí, no hay figuras en sí. Sólo Dios es permanente.” MASSIGNON, L., *Ibidem*, p. 262.

¹⁸³ *Ibidem*, pp.267-268.

¹⁸⁴ PACCARD, A., *Le maroc et l'artisanat traditionnel*, Annency 1983, p.204, *apud* LAVADO PARADINAS, P.J., “Iconografía de la geometría musulmana”, en *Cuadernos de Iconografía*, 1993, p. 136.

unos promotores que preferían ese tipo de ornamentación puesta de moda en un cierto momento.

El origen de la lacería no es bien conocido, aunque distintos autores la califican de genuinamente hispánica¹⁸⁵, sobre todo para Castilla¹⁸⁶ el lazo de ocho, base fundamental de la mayoría de las lacerías hispanomusulmanas. Pavón Maldonado nos describe en su obra *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica* distintos sistemas de lacerías hispanas¹⁸⁷, incluyendo ejemplos de pintura mudéjar :

-Como **sistema de lazo de ocho**, un zócalo pintado del baño de Tordesillas (p. 230), uno de la Torre de Hércules (p. 236), otro de San Isidoro del Campo (p. 237), y aún otro de las pinturas de la iglesia del castillo de Calatrava la Nueva (Ciudad Real)

Del **sistema de lazo de ocho con doble malla sobrepuesta** destaca el zócalo pintado del convento de Santa Clara de Córdoba y el del castillo de Brihuega, ; y del **lazo de ocho y cuatro estrellas de ocho puntas** el de la Sala Capitular del Monasterio de Guadalupe

Sistema de lazo de 12, paramentos del baño de Tordesillas, pinturas del Museo Arqueológico de Córdoba y el zócalo del Monasterio de la Rábida

Sistema de composición de octógonos, pinturas de la Sala de Justicia del Alcázar de Sevilla.

Estudiando todos los ejemplos de la pintura “de lo morisco” y sistematizándolos resumidamente, podríamos llegar a la siguiente clasificación :

¹⁸⁵ LAVADO PARADINAS, P.,1993, *Ibidem*, p. 138, para el lazo de ocho, GÓMEZ MORENO, M., “Una de mis teorías de lazo”, en *Cuadernos de La Alhambra X-XI* (1974) p. 11 ; LANDA BRAVO, J., “Los zócalos pintados, mudéjares, en el convento de Santo Domingo el real de Segovia”, en *AEA 205* (1979), p.4-19; CABANELAS, D., *El techo del Salón de Comares*, 1988, p.26. PRIETO Y VIVES, A., *El arte de la lacería*,1904, p.61-62, aunque reconoce su origen oriental , añade que “...brilló en nuestra península más que en parte alguna..”.

¹⁸⁶ En Aragón es el de seis, ver GALIAY, J., *El lazo en el estilo mudéjar*, Zaragoza, 1946.

¹⁸⁷ PAVÓN, B., *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica (una teoría para un estilo)*, Madrid, 1975, caps. VI-XI.

Entrecruce simple : Sala de los Ajimeces del Alcázar de Segovia, Casa Argila, Castillo de Bonilla de la Sierra.

Lacería de estrella de cuatro : Torre de Hércules de Segovia

Lacería de cinco : Casa Mudéjar de Córdoba, baño del Palacio de Tordesillas

Lacería de seis : Torre de Hércules, parte anterior de galería de la zona de los aposentos de los Reyes Católicos en el Alcázar de Sevilla

Lacería de ocho : Castillo de Bonilla de la Sierra, convento de Santa Clara de Córdoba, Casa Mudéjar de Córdoba, Palacio de Mañara de Sevilla, castillo de Brihuega (Guadalajara), Palacio de Enrique IV en Segovia (S. Antonio el Real), Casa Argila, Torre de Hércules, castillo de Coca, baño del Palacio de Tordesillas, Sinagoga Santa María la Blanca, Sala Capitular del monasterio de Guadalupe, monasterio de San Isidoro del Campo, monasterio de la Rábida, monasterio de Carrizo de la Ribera.

Lacería de dieciséis : Castillo de Villalba de Barros.

Esta sistematización no aclara en absoluto, como puede verse, una datación correspondiente. Sí son coincidentes las obras más tardías con un entrelazo que, por más complicado (en los últimos epígrafes), no significa, en la mayoría de los casos, mayor calidad en su elaboración sino, muchas veces, al contrario.

En estas decoraciones, y siguiendo las denominaciones de Lavado Paradinas¹⁸⁸ y Nuere¹⁸⁹, para alicatados y artesonados, se llama “sino” a la estrella central, “rueda” a los polígonos generados en su entorno, “calle” al espacio entre los motivos y “cuerda” al grueso del entrelazo.

Motivos geométricos repetidos- Un simple motivo, de líneas rectas como los rombos, curvas, o sebka, se va repitiendo hasta formar paños. Este tema es muy corriente en la pintura “de lo morisco” de los últimos años, cuando se va perdiendo la técnica artesanal de la construcción de la lacería: su realización es mucho más sencilla y no exige un cálculo del módulo en función de las dimensiones del espacio a ornamentar.

¹⁸⁸ LAVADO PARADINAS, P.J., 1993, *opus cit*, p. 136.

¹⁸⁹ NUERE, E., “Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías”, en *Madrid der Mitteilugen*, 1982, p. 80.

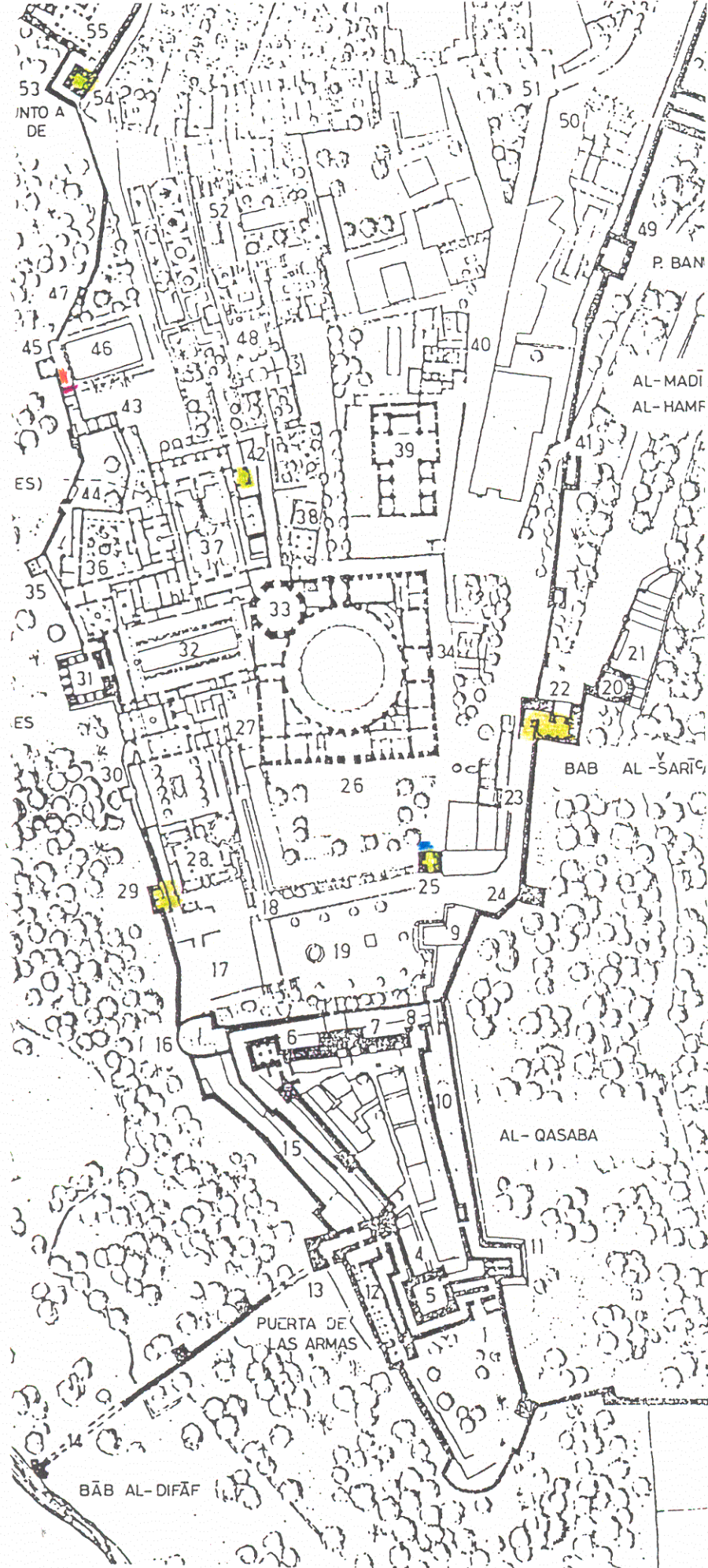


Figura 35.- Mapa de distribución de ornamentación pintada en la Alhambra

- (Granada)
- a) En paramentos exteriores
 - b) En paramentos interiores
 - c) En bóvedas
 - d) En zócalos

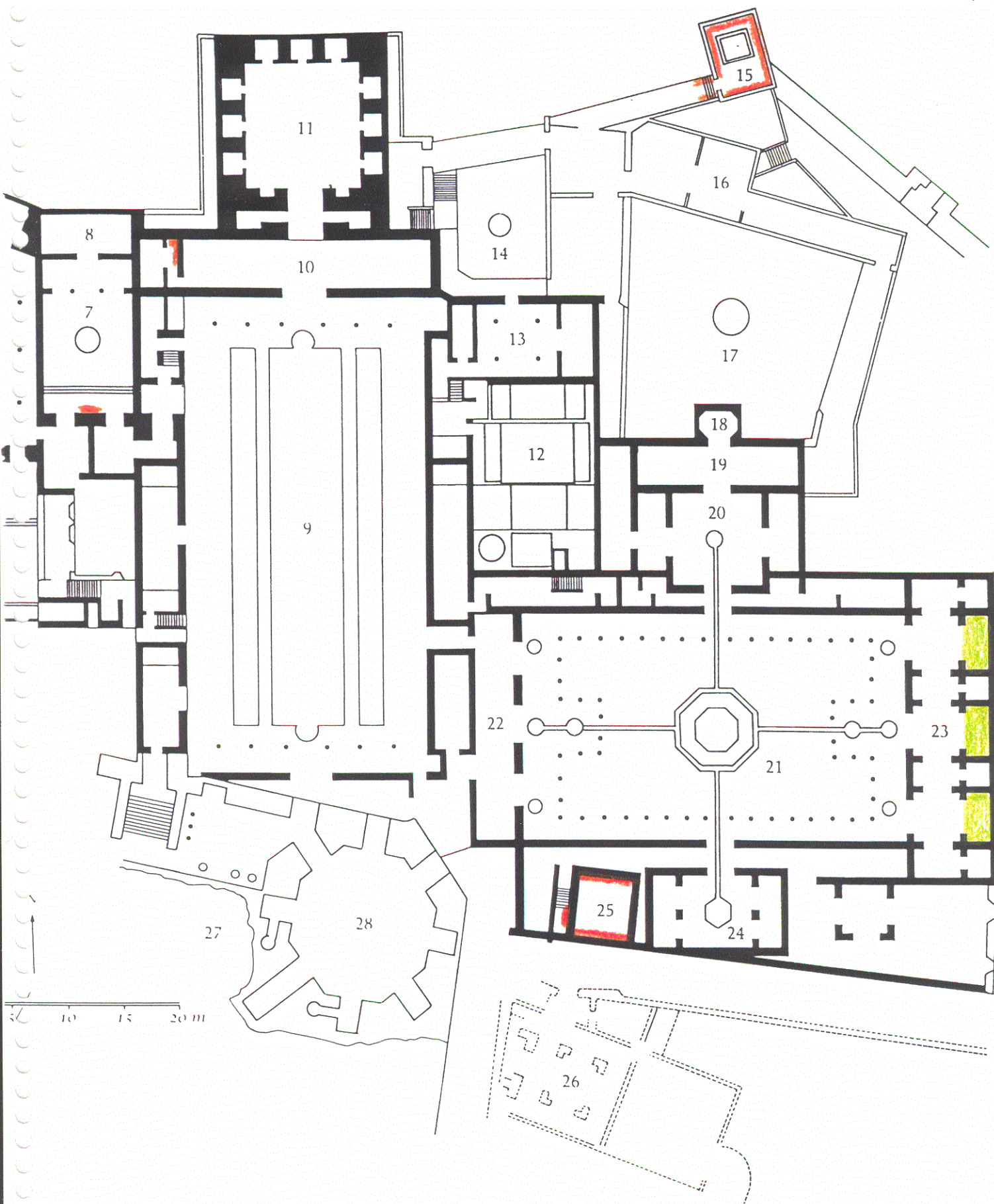


Figura 35.- Mapa de distribución de ornamentación pintada en la Alhambra (Granada)

- a) En paramentos exteriores
- b) En paramentos interiores
- c) En bóvedas
- d) En zócalos

Así nos encontramos el tema de sebka repetido en el Castillo de Zafra, en el monasterio de San Isidoro del Campo, en el castillo de Rota y en el antiguo monasterio de las Claras de Córdoba (*Fotos 5 y 6*). Otros motivos cualesquiera repetidos se presentan en: castillo de Bonilla de la Sierra, Torre de Hércules, baño del monasterio de Tordesillas, Casa del Hidalgo de Segovia, iglesia de S. Andrés de Cuéllar, castillo de Coca, iglesia de la abadía de Parraces y vestíbulo del monasterio de Carrizo de la Ribera. Son muy abundantes los motivos que simulan labores artesanales de cerámica de pavimentos, alicatados, alfombras, artonados o labores de cestería en el monasterio de San Isidoro, castillo de Zafra, catedral de Braga, etc... (*Fotos 7-10*)

De todo lo cual se puede deducir, primero, que el lazo de ocho es el más utilizado en el arte mudéjar castellano, y segundo, que en un mismo monumento no es solamente usado un sólo sistema.

B)- TEMAS FLORALES (*Figuras 1 y 2*)

La flora estilizada es el otro elemento característico del mundo árabe, proveniente desde el arte egipcio y griego, clásico-romano, persa e indio. Ese espíritu de estilización lleva a la flora mudéjar no sólo a perder su forma natural, sino su propia ley de estructura. Es lo que en la yesería va a constituir el ataurique.

Esa estilización llevada al extremo hace que, a veces, no se pueda distinguir claramente si nos encontramos ante un tema floral o uno geométrico. Tal es el caso de los tréboles representados en el Cristo de la Luz y el Palacio de Galiana (*Foto 11*), sus puntos centrales hacen pensar que se trata de algo orgánico, que no es simplemente el resultado de la adición de tres círculos adyacentes.

Otras veces, cuando de formas lanceoladas o tripalmeadas se trata, el caso resulta más claro, como en las ventanas de la Sinagoga del Tránsito o en el castillo de Zafra. En la Casa Mudéjar de Córdoba las hojas se entremezclan con las lacerías de centro estrellado, y en Bonilla de la Sierra su tallo va componiendo roleos. Igual ocurre en la torre de Hércules, pero ya no se trata de hojas vegetales, sino de flores. En este emplazamiento como en el Alcázar de Segovia, el Cristo de la luz y el Palacio de

Figura 1.-Temas florales



a) Castillo de Brihuega



b) Cristo de la Luz

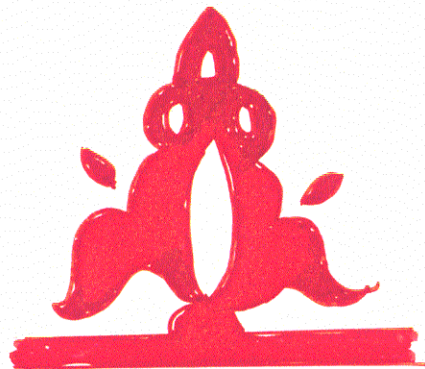


c) y d) Alcázar de Segovia

Figura 2.-Temas florales



a) y b) Torre de Hércules



c), d), e), y f) Baños de Santa Clara en Tordesillas

Galiana, la forma estilizada de grandes lirios rematan una composición. Roleos también, con palmetas emparejadas decoran las paredes de San Román.

Flores simétricas, de seis u ocho pétalos aparecen en el castillo de Coca, en San Martín y en San Andrés de Cuéllar (*Foto 12*).

Por último, en algunos zócalos se descubren remates que nos evocan formas florales, como en el zócalo pintado de Santa Clara de Córdoba o en los baños del Palacio de Tordesillas¹⁹⁰.

C)- TEMAS ZOOMORFOS

Aunque no son muy abundantes, también aparecen en la decoración “de lo morisco”. Y esta aparición, así como la de las figuras humanas, tiene gran importancia porque esa **mezcla de figuras animadas con otras estáticas, geométricas o de inscripciones, es lo que va a distinguir la pintura mudéjar de su modelo islámico.**

La forma de ser tratados esos animales, de manera estilizada, expresionista, recuerda muy de cerca, igual que en el caso de temas florales¹⁹¹ o de lacería¹⁹², los temas animalísticos que se pueden encontrar en la coetánea cerámica levantina de Muel o Paterna.

En el caso de esta cerámica, reproduzco la descripción de Camilo Vicedo (1935) por poderse aplicar exactamente a la pintura mudéjar: “...cuyas características principales son una desenvoltura, seguridad y dominio en el artífice al trazar y combinar los diferentes motivos que maneja, que contrasta con cierto abandono en los detalles...Traza líneas como punto de partida y decora con rapidez utilizando una gama de ornato ibérico, consiguiendo al final, plenamente lo que persigue, dar al conjunto una bella vistosidad que disimula y hasta oculta las imperfecciones del detalle”.

¹⁹⁰ Más sobre el tema de decoración floral se puede encontrar en *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, de PAVÓN MALDONADO, B., Madrid, 1981.

¹⁹¹ Figs. 483-483-486-487, en GONZÁLEZ MARTÍ, M., 1952, *opus cit*, por poner un ejemplo.

¹⁹² Figs 119-120-122- 123-etc, *ibidem*.

En esta realización artística, está constatada su producción por mudéjares en muchos casos¹⁹³.

Los animales más representados, coincidiendo otra vez con las temáticas cerámicas más frecuentes son los peces y las aves.

El pez, (*Figura 3*) tan abstracto que a veces (castillo de Coca, por ejemplo) se llega a representar sin cola ni aletas, simplificado en curvas y contracurvas y con un gran ojo despierto, es un animal de gran simbología tradicional, dotado de poder ascendente, sublimación y espiritualización, relacionando el cielo y la tierra como "pájaro de zonas inferiores"¹⁹⁴. Encontramos la definición del pez en numerosos tratadistas de simbología, desde Fulcanelli¹⁹⁵ para quien el pez "es el jeroglífico de la piedra de los filósofos en un estado primitivo, porque la piedra, como el pez, nace en el agua y vive en el agua" hasta la interpretación cristiana como símbolo de Jesucristo, adoptado como su acróstico desde el periodo paleocristiano¹⁹⁶.

Curiosamente, en varias de las decoraciones mudéjares (castillo de Coca, iglesia de S. Andrés de Cuéllar), tema de este estudio, los peces se estructuran en diferentes composiciones, ya contrapuestos, ya en figuras de juegos de inversión, que ya

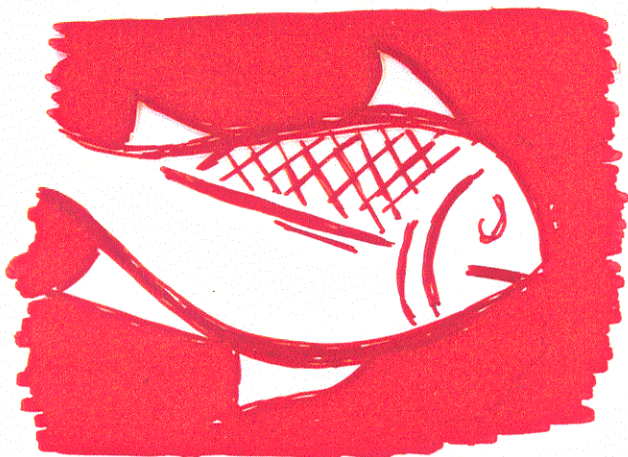
¹⁹³ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispano-musulmana: andalusí y mudéjar*, Madrid 1991, p. 127: "En el citado documento (*sic*) Mahomet Algebha, un mudéjar de la localidad, se compromete a entregar a Arnau de Castellar, un cristiano, en su casa de Valencia y en Diciembre (de 1238), cien alcolles e alfolles destinados a contener aceite, por los que ha percibido cinco sueldos. Este pedido, de un número de piezas elevado, presupone una infraestructura consolidada desde tiempo atrás./ Posteriores son los contratos dados a conocer por Osma y Olivar Daydí, con fechas de 1317 y 1320...".

¹⁹⁴ BIEDERMANN, H., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona 1993, p. 86. Como pájaro también lo encontramos en el "Jardín de las delicias" del Bosco, donde aparecen profusión de estos animales con un significado lascivo (ver MATEO GÓMEZ, I., *Jerónimo Bosco*, París-Nueva York, 1988, p. 279.

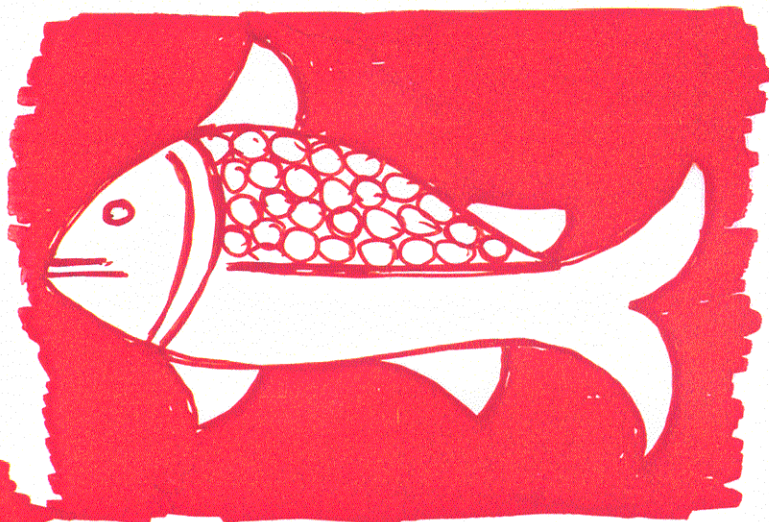
¹⁹⁵ FULCANELLI, S., *El misterio de las catedrales*, Barcelona, 1972, p. 175.

¹⁹⁶ Por ejemplo en CHEVALIER, J., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 1986, p. 822: "ikthys, pez en griego, ideograma de Iesus Khristos, Theon Uios (Hijo de Dios), Soter (Salvador)". Como el pez es el símbolo del Agua, donde vive, está asociado al nacimiento o la restauración cíclica. Así se identifica también con el Salvador e instrumento de Revelación.

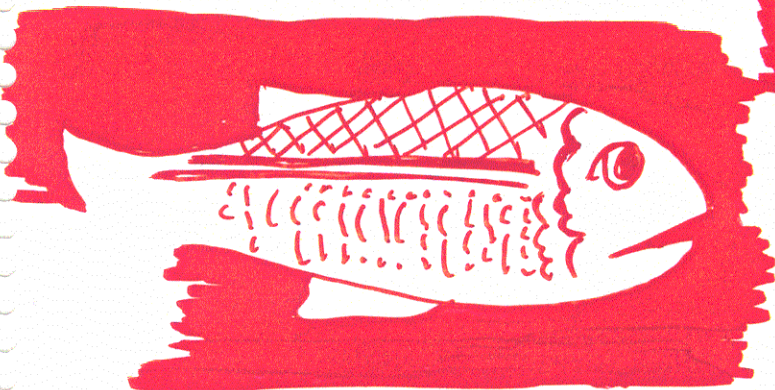
Figura 3.- Temas zoomorfos : Peces



a) Sinagoga de Santa María la Blanca



b) Torre de Hércules



c) Castillo de Brihuega



e) Castillo de Coca



d) San Andrés de Cuéllar

mencionaba Baltrusaitis como característico de la decoración medieval por influencia oriental; él lo llama "sistema girante"¹⁹⁷.

Los peces es el tema más repetido en la cerámica medieval levantina, en donde también encontramos esas composiciones de "sistema girante"¹⁹⁸.

Peces se pueden encontrar en muchas de las obras pictóricas "de lo morisco" : Sinagoga de Santa María la Blanca, castillo de Brihuega, Torre de Hércules, castillo de Coca, iglesia de San Andrés de Cuéllar. También existía un pez en la ermita del Cristo de la Luz, mencionado por Gómez Moreno¹⁹⁹.

El siguiente tema más frecuente en este tipo de decoración son las aves, destacando principalmente dos clases de éstas: las **zancudas** y la **perdiz**. Las primeras abundan en la zona segoviana, están representadas tanto en el Alcázar, como en la Torre de Hércules (*Foto 13*), y según Catalina García existía en la decoración exterior del castillo de Brihuega²⁰⁰. Entre ellas y los peces existen conexiones, los están pescando en la última obra mencionada. Pájaros de distintas modalidades, semejantes a los de las yeserías del Alcázar cristiano de Sevilla del rey D. Pedro o del Palacio toledano de Suero Téllez, se pueden encontrar en la Sinagoga del Tránsito o en los Palacios de Tordesillas.

¹⁹⁷ BALTRUSAITIS, J., *La Edad Media fantástica*, Barcelona, 1983, pp. 141-150.

¹⁹⁸ GONZÁLEZ MARTÍ, M., 1952, *opus cit*, Figs. 2-109- 148, etc. FONT Y GUMÁ, J., *Rajolas valencianas y catalanas*, Vilanova y Geltrú, 1905, pp.311 ; GISBERT, J., *La cerámica de Daniya*, Valencia, 1992, p. 121 ; VICENT, J., *La loza gótico-mudéjar en la ciudad de Valencia*, Valencia 1992, pp.69 -71- 116. La fig, 197 de GÓNZALEZ MARTÍ, M., en donde existe esa "figura girante", la identifica como una "alegoría de equilibrio".

¹⁹⁹ GÓMEZ MORENO, M., *Arte mudéjar toledano*, Madrid 1916, p. 20 .

²⁰⁰ CATALINA GARCÍA, J., "Pinturas murales recientemente descubiertas", *Discursos leídos ante la Real academia de la Historia*, Madrid 1894, p. 98 ; *apud* TORRES BALBÁS, L., "La capilla del castillo de Brihuega y las edificaciones de Don Rodrigo Jiménez de Rada", *AEA*, 211, Madrid 1941, p.286.

Más complicada de interpretación iconográfica es la perdiz²⁰¹. Desde Aristóteles ha sido particularmente descritas sus costumbres, acerca de la construcción de su nido, de cómo llevan sus huevos a otro lugar, de cómo burlan a los hombres para librar a sus polluelos, la lujuria del macho que le lleva a cascar los huevos, el reclamo entre las perdices domésticas y las salvajes...²⁰²

También tenemos ejemplos de perdices en cerámica²⁰³ y en pintura parietal mudéjar: Torre de Hércules, Iglesia de San Andrés de Cuéllar

Existen relaciones curiosas entre la perdiz y el pez, González Martí en su libro de *Cerámica levantina* (1952), nos llama la atención sobre un plato de Paterna del s. XIV²⁰⁴, donde está representado un pez sobre una perdiz, aparentemente mordidiéndola. Su descripción del plato es la siguiente: "...decorado con un pez, emblema de los cristianos, acometiendo a una perdiz, representativa que es de los mahometanos²⁰⁵, sus

²⁰¹ Según CHEVALIER, J., 1986, *opus cit*, p. 812, "Aunque la China como Europa, observa cuán desagradable es su grito, sin embargo, lo considera llamada de amor...En la iconografía de la India, la perdiz sirve de referencia para la belleza de los ojos (Belt, Mala)...En Irán se compara el paso de la perdiz al andar de una mujer elegante y altanera (Sous, 185). En *El Fisiólogo*, s. XIII, ed. de 1971, nota 152, "explica claramente la simbología de la perdiz, dada su engañosa naturaleza. Es el demonio que apresa a quienes luego, oyendo la voz de Cristo y de la Iglesia, lo abandonan...San Isidoro (XII, 7, 63) y otros, además - el *Aviarum* (I, 50), por ejemplo - dicen que su nombre deriva de su grito. Algunos otros bestiarios agregan otros datos. Por ejemplo, la relación homosexual que se da entre machos, o como disimula la perdiz su nido...".

²⁰² ARISTÓTELES, *Historia de los Animales*, ELIANO, *Historia de los Animales*, Madrid, 1984, pp 159, 181, 187, 188 ; MARIÑO FERRO, X., *El simbolismo animal*, Madrid, 1996.

²⁰³ GONZÁLEZ MARTÍ, M., 1952, *opus cit*, fig 150-163 ; MARTINEZ CAVIRÓ, B., 1991, *opus cit*, p.. 51 ; VICENT, J., *opus cit*, 1992, p.70 ; GISBERT, J., *opus cit*, 1992, p. 120.

²⁰⁴ GONZÁLEZ MARTÍ, M., 1952, *opus cit*, p. 4.

²⁰⁵ Posiblemente en esta simbología influyan las palabras de Jeremías sobre la perdiz: "Clamó la perdiz recogiendo los que no había engendrado. La perdiz incubaba huevos ajenos, afanándose y nutriendo a los polluelos. Cuando éstos crecen y comienzan a volar, cada cual, según su género, se escapa y vuela hacia sus padres y dejan sola a la perdiz./ Así también el diablo se apodera de la generalidad de los niños, pero

enemigos sempiternos". En San Andrés de Cuéllar, en la bóveda de la Epístola, donde se dispone de una decoración cuadrangular, y cada cuadrado a modo de "azulejo" está decorado por un núcleo central de hojas de roble de donde salen cuatro peces girando en sentido contrario, hay un dato interesante: entre estos "azulejos", uno de ellos, camuflado entre el conjunto, en vez de tener su núcleo compuesto por las hojas de olmo, inusitadamente, representa la figura de un pájaro que semeja una perdiz en su nido. ¿Alusión al nombre del autor de las pinturas? ¿La perdiz, símbolo del musulmán como interpreta González Martí, intentando pasar desapercibida, escondida, entre los peces, símbolo de los cristianos? (Foto 14).

Otros temas zoomorfos podemos encontrar en el Palacio de Galiana (una

cuando llegan a la mayoría de edad, se acogen a Cristo y a la Iglesia y queda el diablo burlado. Si alguien es hoy inmoral, se hace mañana morigerado y escapa al demonio, es decir, a la perdiz, y se acoge a sus santos padres, los profetas y los apóstoles (*apud El Fisiólogo : Bestiario medieval*, Buenos Aires, 1971, p. 72).

Otra razón para la identificación de la perdiz con el mahometano es la predilección que sienten los artistas islámicos por su representación, ya sea debida a que este ave abundante en el desierto les recuerda melancólicamente su proveniencia (así es nombrada varias veces por Al-Mutamid de Sevilla). Sea como sea, la perdiz para el musulmán medieval tiene un cierto sentido divino : IBN MARZUQ (*Al-Musud, hechos memorables de Abu-l-Hasan, sultán de los benimerines*, ed. por M. Viguera, Madrid 1977) en su p. 331 nos relata como un hadit del Profeta dice : " Quien construya una mezquita aunque sea del tamaño de una zancuda de qata (perdiz) Dios le construye una morada en el Paraíso. También IBN MADJA (*Sunan*, El Cairo 1952-3, I vol, p. 244) reitera: " Quien construya una mezquita para Dios, aunque sea tan grande como un nido de ganga (perdiz), o menor, Dios le construirá una casa en el Paraíso".

En las pinturas de Qusayr Amra el trono del califa Omeya se encuentra orlado de perdices. Para algunos especialistas, la perdiz es el emblema de la familia Omeya (además de en este palacio también aparecen, esculpidas en el de Jirbat al-Mayfar, fortaleza omeya del desierto), para otros como ETTINGHAUSEN, R., (*La peinture arabe*, Genève, 1962, p. 30), representa el cielo : "...La zone bleu entourant le trône représentait sans doute le ciel, la frise d'oiseaux qui la cerne le garantissait...". ALMAGRO, M., et alii. (*Qusayr Amra*, Madrid 1975, p. 98) : "... señala cautamente la representación estética de la divinización del califa...en la presencia de las perdices". Y sigue, el arqueólogo español : "Hoy sabemos que estos pájaros ...implican la semi-divinidad al separar el cielo de la tierra, simbolizando así los cielos".

singular tortuga) y, variados, en la segoviana Torre de Hércules (caballos, ciervos, perros...).

D)- TEMAS ANTROPOMORFOS

También los motivos de figuras se vinculan estrechamente por su vivacidad de color, por su simplicidad expresiva, por su abstracción, con la decoración que se está desarrollando en este tiempo en la cerámica.

Ningún ejemplo es tan claro, en este sentido, como la decoración de la Torre de Hércules segoviana (*Foto 15*), único caso de decoración monocroma entre las que tienen verdaderas composiciones.

Aunque con más profundidad se tratara el tema en la III Parte de este trabajo, mencionar que en la Torre de Hércules los personajes humanos están luchando por un castillo, a caballo, o en cacería. Aquí también aparece un personaje mitológico, mitad humano mitad animal, la sirena, con cabeza de mujer y cuerpo de águila.

Más desconcertantes resultan las figuras del castillo de Bonilla de la Sierra (*Foto 16*): sin formar parte del conjunto de pintura “de lo morisco”, presentan una composición “cristalina” de un personaje colocado tras otro, en donde aparecen desde simples figuras femeninas a caballeros y animales fantásticos (¿un centauro?). En realidad, se trata de desconcertantes siluetas sobre fondo negro, semejantes a las que existen en la torre del homenaje del castillo de Villena (Alicante).

Dada la escasez de estas representaciones antropomórficas en la pintura “de lo morisco”, habría que mencionar la eterna cuestión sobre la representación figurativa, y sobre todo humana en el arte musulmán, punto de partida del arte mudéjar. Mucho se ha hablado sobre este tema²⁰⁶, partiendo de las representaciones aparecidas en

²⁰⁶ Reseñar aquí, entre otros, MASSIGNON, L., 1932, *opus cit*; PIJOAN, J., *Summa Artis, vol III : Arte Islámico*, Madrid, 1949; ORTIZ JUÁREZ, D., “Consideraciones sobre la representación figurativa en el arte islámico” en *Al-Mulk*, 1965; GRABAR, O., *La formación del arte islámico*, Madrid, 1981; PAPAPOPOULO, A., *L'Islam et l'art musulman*, París, 1976; ETTINGHAUSEN, R., *La peinture arabe*, Genève, 1977; BURCKHARDT, T., *El arte del Islam*, Palma de Mallorca, 1988; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *Mensaje del Arte Medieval*, Córdoba, 1984; BLÁZQUEZ, J.M., “Las pinturas helenísticas de

Qusayr 'Amra (Jordania) datadas en el s. VIII. En el Corán no existe una prescripción expresa de la representación figurativa, sino solamente una leve alusión en la sura quinta : “Oh creyentes! el vino, los juegos de azar, las estatuas y la suerte de las flechas son abominaciones inventadas por Ax-Xaythan! Evitadlas y seréis felices!”. Una tradición atribuye a Mahoma las siguientes palabras :” Dios me ha enviado contra tres clases de personas para aniquilarlas y confundirlas: son los orgullosos, los politeístas y los pintores. Guardaos de representar sea al Señor, sea al hombre, y no pintéis más que árboles, flores y objetos inanimados”²⁰⁷.

Massignon ha sintetizado las condenaciones existentes en los hadices²⁰⁸ : Se maldice a los adoradores de tumbas y de las imágenes de los profetas y de los santos ; los “hacedores de imágenes” serán castigados en el día del Juicio por Dios, a causa de su orgullo de querer rivalizar con El, único creador, a la imposible tarea de resucitar sus obras ; se condena a los que se sirven de telas y cojines con figuras ; se impone la destrucción de las cruces.

Es cierto que la representación de la figura humana ni aún la de los animales adquiere desarrollo en la pintura mudéjar, pero ello, a mi entender, no es tanto una cuestión ideológica sino más bien un objetivo no perseguido dentro de una ornamentación decorativa, realizada por alarifes especializados en un tipo de representación geométrica, en donde alcanzan un alto grado de manejabilidad, sin entrar

Qusayr'Amra y sus fuentes”, en *AEA*, 1981. BARRUCAND, M., “Les fonctions de l’image dans la société islamique du Moyen-Âge”, *L’image dans le monde arabe*, Paris 1995, pp. 59-77. CRESWELL, K.A.C., en *Compendio de arquitectura paleoislámica*, Sevilla, 1979, llega a la conclusión de “se debió en parte a la aversión temperamental de los pueblos semíticos por las representaciones humanas en escultura y pintura, y en parte también a la influencia interna de los judíos que se habían convertido al Islam...Finalmente, como base psicológica que predisponía a ello, está el sentimiento tan común entre los pueblos primitivos de que el que hace una imagen o una pintura, transfiere parte de su personalidad a la pintura o imagen y adquiere de esta forma poderes mágicos.” (pp. 129-131).

²⁰⁷ *Apud* SEBASTIÁN, S. 1984, *opus cit*, p. 23.

²⁰⁸ MASSIGNON, L., 1932, *opus cit*, pp. 258-259.

en el campo de la composición pictórica figurativa.

Por último, mencionar que en la última etapa de la pintura “de lo morisco”, en la zona andaluza se mezclan las formas mudéjares con las góticas. Por ello allí si van a aparecer con cierta frecuencia personajes, con marcadas características europeístas.

E)- TEMAS ARQUITECTÓNICOS (Figura 4)

Este grupo engloba dos variantes, la simulación de **materiales** arquitectónicos y la de **elementos** arquitectónicos.

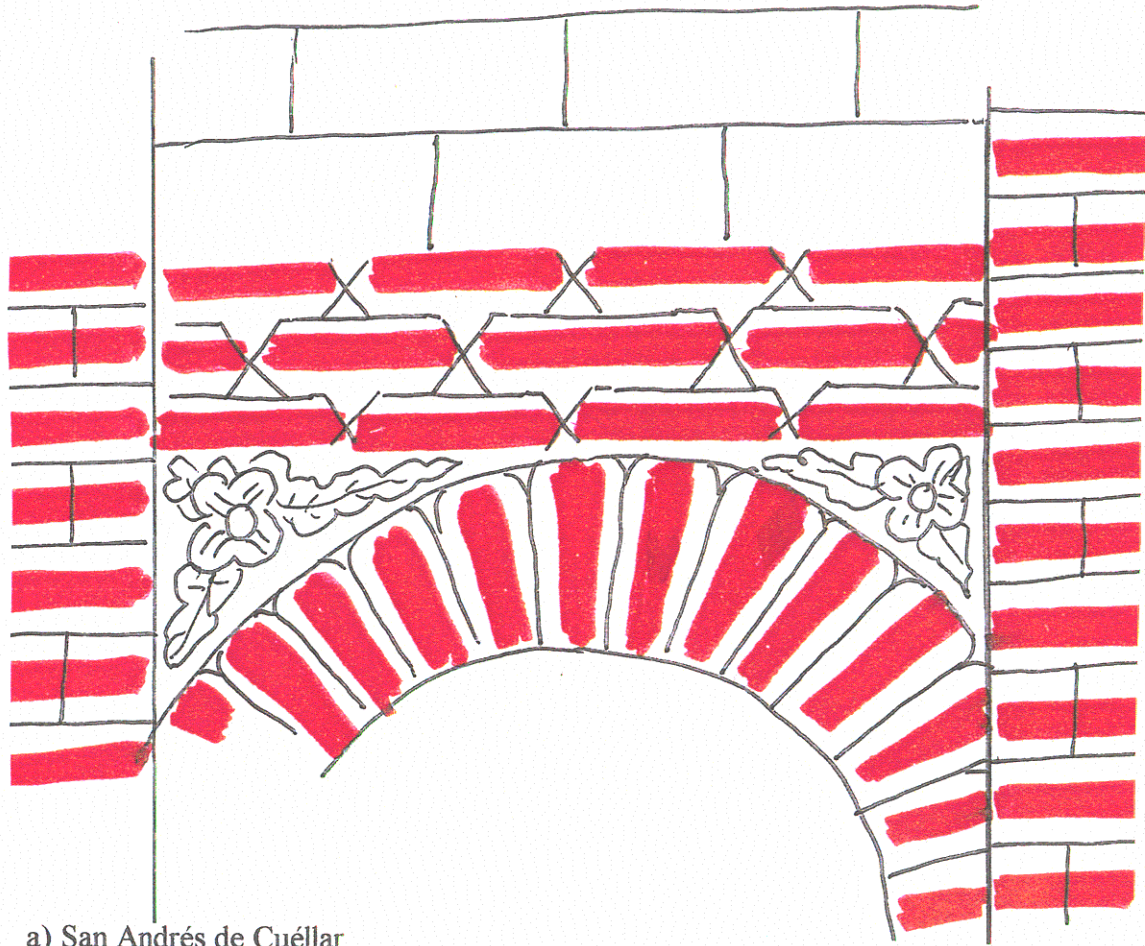
En la primera, mediante pintura se simulan ladrillos y sillares, del mismo tamaño y forma que los propios de la propia fábrica del edificio, o de otras dimensiones. En ocasiones, se juega con su colocación, ofreciendo muy distintas variaciones: en espina de pez, contrapeados, de distintos colores, etc).

Además de esos motivos que simulan materiales de construcción, hay elementos arquitectónicos también pintados con esa capacidad de ilusionismo del artista “de lo morisco”: ventanas abocinadas inexistentes, despieces de dovelas, vanos de saeteras, arcos.

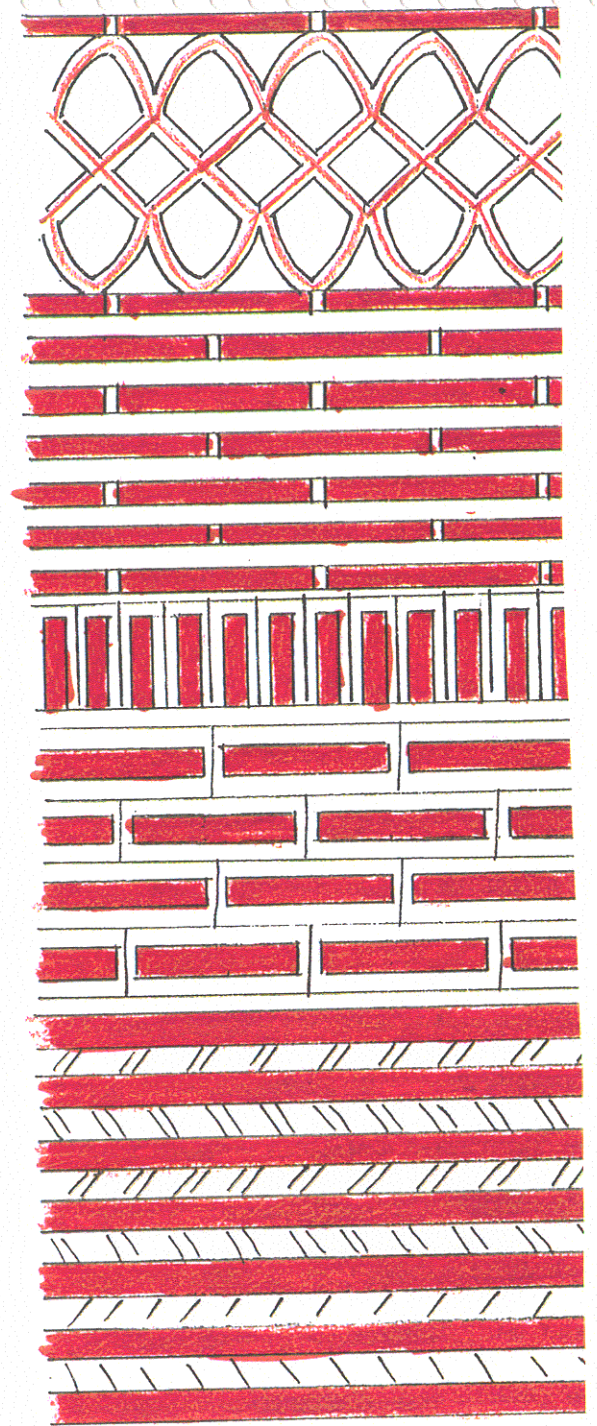
En el primer caso se trata de un tipo de decoración muy tradicional, que ya aparece en tiempos clásicos y que está representada en las iglesias mozárabes de Santiago de Peñalba²⁰⁹ y San Cebrián de Mazote²¹⁰. Ejemplos de ese primer caso los tenemos en la iglesia de San Martín de Villalón, el Palacio de Enrique IV de Segovia, castillo de Coca (*Foto 17*), en las iglesias de San Esteban, San Martín y San Andrés de Cuéllar, en el sepulcro de Arévalo. Este tipo de decoración va a ser característico de las iglesias mudéjares aragonesas, así como en zonas valencianas (iglesia de la Sangre en Liria) o en palacios mallorquines recién desencalados.

²⁰⁹ MENÉNDEZ PIDAL, J., “Las pinturas prerrománicas de la iglesia de Santiago de Peñalba”, *Arch. E.A* *XXIX* (1956), pp. 291-295.

²¹⁰ TORRES BALBÁS, L., “La pintura mural de las iglesias mozárabes”, *Al-Andalus XXII* (1958), pp. 417-424.



a) San Andrés de Cuéllar



b) Castillo de Coca

Figura 4. - Temas arquitectónicos

Del segundo caso se pueden nombrar los merlones de remate de la pintura del patio del monasterio de Tordesillas, o las torres de la parte superior de la del castillo de Zafra, de la Casa mudéjar de Córdoba y del monasterio de San Isidoro ; los arcos pintados del monasterio de Carrizo, las ventanas de San Andrés de Cuéllar (*Foto 18*) o la imitación de mocárabes, ventanas, despiece de arcos y arcos entrecruzados del castillo de Coca.

Una última versión de la aparición de la arquitectura en la pintura “de lo morisco” es cuando es tratada como motivo, no de decoración teatral simulando estructuras que no existen, sino de edificios pertenecientes a una composición. Así la encontramos en los castillos existentes en las escenas de la decoración de la Torre de Hércules (Segovia).

F)- EPIGRAFÍA

La epigrafía, utilizada como otro motivo decorativo más, no es muy usual en la pintura “de lo morisco”, pero no desconocida. GRABAR (1986, p.320), hablando de la decoración hispano-musulmana, dice que :” Al principio no era frecuente la utilización de la escritura en los monumentos con fines iconográficos ornamentales. Los edificios iraquíes y sirios más antiguos están desprovistos de inscripciones y probablemente su utilización no se generalizó hasta el s. IX...” En ese momento, la Palabra tenía un carácter sagrado, que va a desaparecer en el mudéjar. Cuando en esta ornamentación aparecen textos van a ser los tradicionales sagrados, escritos con caracteres cúficos con un sentido, al parecer, simplemente ornamental. Así se presentan en la Torre de Hércules de Segovia (*Foto 19*), en la decoración del patio del monasterio de Tordesillas, comprendiendo un resto en los baños (*Foto 20*), en una banda exterior en la torre de Pedro Mata en el castillo de Coca y en el Palacio de Altamira de Sevilla.

G)- HERÁLDICA

Los motivos heráldicos, por influencia gótica, aparecen como una forma propagandística del poder en aquellas obras cuyo promotor así lo exige, ya sea la decoración mudéjar o no, y por ello es más común en los edificios de carácter civil o militar: el Alcázar de los Reyes Nuevos de Córdoba combina en su decoración el león y el castillo, en el castillo de Coca aparece el escudo de los Fonseca (cinco estrellas de cinco puntas), familia que lo hizo erigir, situado en la clave de su puerta de entrada; en el castillo de Zafra está el escudo de los Figueroa por la misma razón (*Foto 21*; en Tordesillas los calderos y el león rampante (*Foto 22*), según las últimas investigaciones, pertenecientes a Doña Juana Manuel²¹¹, mujer de Enrique II; y en el Monasterio de San Isidoro, donde se repite el escudo de los Figueroa se encuentra tanto el escudo familiar de los Pérez de Gúzman (dos calderos), como el privado de un miembro de la familia (dos calamares), atribuido por Gestoso a Enrique de Guzmán ²¹² .

3- Técnica de ejecución

...que el pintor “de lo morisco” sepa “labrar bien al fresco”...(Ordenanzas de Pintores de Córdoba de 1492)

Para la investigación de la técnica de ejecución de cualquier obra de arte podemos seguir tres caminos diferentes: recopilar la documentación escrita acerca de ella, su cultura y tiempo de realización; estudiarla detenidamente por medios organolépticos, es decir por su observación detallada “in situ”; por último, efectuar los exámenes científicos que la técnica actual pone a nuestro alcance. En realidad, lo aconsejado es seguir las tres vías que se complementan y confirman resultados. Y así se ha realizado en el tema aquí desarrollado.

²¹¹ RUIZ SOUZA , J. C., “Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio”, en *Reales sitios*, 1996, pp 35-36.

²¹² GESTOSO, J., *Sevilla monumental y artística*, t. III, Sevilla 1892, pp. 593-594.

A)- DOCUMENTACIÓN ESCRITA

Los textos escritos acerca de la técnica de ejecución en la pintura mudéjar nos hablan frecuentemente de “estucos”²¹³. Pero la palabra “estuco” no aclara gran cosa, ya que se ha venido usando en muy distintas acepciones, desde la cultura romana.

En la Antigüedad, se ha hablado de un “estuco romano”, elaborado con cal y polvo de mármol²¹⁴, que presentaba un cierto grado de brillo. Descubierta en el Renacimiento en el palacio de Tito, Vasari atribuye a Juan de Udine la “reinvención” de este tipo de “stucco lustro”, aplicándolo a la decoración de las logias de Rafael que “...le mandó hacer, con gran alegría, todos los techos con estuco, con bellísimos adornos y grutescos como los antiguos”²¹⁵. No solamente se aplica el término “estuco” a esas decoraciones en relieve, sino por extensión a toda superficie mural decorada con un acabado satinado y una dureza superficial característicos.

No vamos a entrar en la gran cuestión de si ese cierto acabado de las superficies parietales de Pompeya se debe al pulimentado efectuado en un momento crítico de la carbonatación superficial que tiene lugar en una pintura realizada al fresco, o a una adición de cera a su composición²¹⁶.

²¹³ TORRES BALBÁS, L., “Los zócalos pintados de la arquitectura hispanomusulmana”, *Al-Andalus VII* (1942), pp. 395-416; CONTRERAS, J., *Historia del Arte Hispánico*, 1934, p. 250.

²¹⁴ VITRUBIO, Libro VII, Cap III :” Estucado de las bóvedas :...con un mortero de cal y arena y, por último, se le dará el pulimento con una composición de mármol pulverizado....No se puede emplear en ellas el yeso, sino que hay que hacerlas con una pasta de cal y mármol pulverizado..” .

²¹⁵ VASARI, 1550, Buenos Aires 1945, *apud* BRUQUETAS, R., “El trabajo de la yesería en España” en *La obra de yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, 1994, p.79.

²¹⁶ Esta polémica la desarrolla con gran detalle MORA, P., 1983, *opus cit*, pp. 89-97, y fundamenta sobradamente sus opiniones, demostrando que era una pintura al fresco, teoría que compartimos. La existencia en algunos muros de cera en el estrato superior, se debería a una tradicional técnica de mantenimiento, ya aplicada más tarde o en tiempos clásicos, como supone GILLAUD, J., (*La peinture à*

A partir del Renacimiento, el término se va a corresponder con la imitación, mediante la pintura mural, de mármoles como ya nos aparece en las decoraciones de El Escorial, realizadas por estucadores italianos venidos expresamente a trabajar en el monumento. Más adelante, para lograr el deseado resultado final, se van a utilizar diferentes materiales y técnicas, ya sean mezclas de cal y yeso, cal y árido²¹⁷ como en el caso del romano clásico, yeso y cola, acabados a la cera, al aceite, revocos planchados con calor, etc, lo que provocaría en el s. XIX una gran abundancia de manuales sobre recetas de hacer estucos²¹⁸. Todo ello causa la confusión del término en su utilización actual, que significa (erróneamente) más un acabado especial del revestimiento de las paredes, que la identificación con unos materiales o unas técnicas.

No siempre ha ocurrido así, y Juan de Villanueva en su “Arte de la Albañilería”²¹⁹ nos dice :” Muchas son las mezclas y composiciones que se hacen con la cal y el yeso para los blanqueos y guarniciones de molduras, ya sea para lograr su mayor blancura, permanencia, lustre o pulimento. A las unas mezclas llámense siendo yeso,

fresque au temps de Pompeii, París 1990, p.59 donde dice cómo los romanos, que conocían la inestabilidad del rojo cinabrio lo protegían con una capa de cera).

Defensores de la teoría de la encaústica son AUGUSTI, S., *La Tecnica dell'Antica Pittura Parietale Pompeiana*, Nápoles, 1950, pp.313-354 y CUNI, “La encaústica pompeyana” en *Revista de Arqueología* nº 66, 67 y 68, 1986 y “Consideraciones en torno a la encaústica romana” en *AEA* nº 66, 1993.

²¹⁷ Se llama “árido” a aquella materia constituyente del mortero que, en principio es inerte, es decir, ni oficia como aglutinante ni como reactivo. Frecuentemente la denominación de “árido”, engloba cualquier tipo de arena o minerales en forma pulverulenta.

²¹⁸ SAENZ Y GARCIA, M., *Manual del pintor, dorador y charolista*, Madrid 1872 ; DIEZ, R.P., “Arte de hacer estuco jaspeado, o de imitar jaspes a poca costa, y con mayor propiedad” 1785 (recogido en *AEAA* 1932) ; FORNÉS Y GURREA, M., *Observaciones sobre la práctica de edificar*, Valencia, 1841 ; PALOMINO, A., *El Arte pictórico y la escala óptica*, Madrid, 1797; LADE, K. y WINCKLER, A., *Yesería y estuco*, Madrid 1960, etc. Algunos de ellos comentados en GÁRATE, I., *El arte de la cal*, Madrid, 1994, pp. 185-208.

²¹⁹ VILLANUEVA, J., *Arte de la Albañilería*, 1977, ed. Facsímil de F. Martínez (1827), p. 81.

yserías ; de cal, estucos; y de la mezcla de unos y otros en ciertas dosis y composiciones se forma la escayola colorida, con la que se imitan los mármoles”

Como vemos, lo más importante y definitorio para conocer la técnica por medio de la cual están realizadas las pinturas “de lo morisco” es conocer los materiales utilizados. Y es que el haber utilizado la cal o el yeso en la preparación de su mortero marca la gran diferencia en cuanto a la forma de su trabajo, para el resultado final e incluso en la duración que le permita llegar hasta nosotros con el paso del tiempo.

Se atribuye en una leyenda el descubrimiento de la utilización del yeso a un pastor de Montmartre que habiendo utilizado piedras de yeso como hogar al aire libre para calentar sus alimentos, observó que bajo el efecto de un oportuno chaparrón las piedras tomaron cuerpo, solidificándose alrededor de los tizones apagados del fuego.

Aunque en este capítulo queremos incidir en textos hispanos, no es posible dejar de citar a Plinio, que localiza la piedra “especular” en la España Citerior. Ese tipo de piedra es interpretado por Villanueva como el “yeso de espejuelo”, variedad de alabastro de la que se obtiene yeso de extraordinaria blancura. Sin duda Plinio, en su disertación se refiere a él, pero mezclando su descripción con roca calcárea, en algún caso²²⁰.

Textos españoles de la Edad Media nos hablan del yeso²²¹. San Isidoro en las *Etimologías* (Libro XIX, cap. X, punto 21)²²² nos dice “Gypsum cogantum calci est, et est graecum nomen. Plura eius genera .Omnium autem optimum e lapide speculari. Est

²²⁰ PLINIO, C., *Historia Naturalis*, libro XXXVI, cap. XXII : “ pero por la mayor parte es de naturaleza fósil” (en este caso se trataría de espato de Islandia, calcita), “...cayendo las fieras en semejantes pozos, las médulas de sus huesos se convierten también en la misma naturaleza de piedra”(aquí se está refiriendo a una carbonatación, es decir, a una roca calcárea), etc. Sin embargo, en la mayoría de los casos sí se refiere sin lugar de dudas al yeso :” para henderse por qualquiera parte en sutilísimas láminas”, por ejemplo. Los errores de Plinio están basados en que su método no es científico como en la actualidad, sino descriptivo, y se basa en la apariencia de las distintas rocas.

²²² se ha utilizado la edición impresa y comentada por Francisci Lorenzanae de 1801 (el cardenal Lorenzana).

enim in signis aedificiorum, et coronis gratissimis”. El *Lapidario* de Alfonso X²²³ caracteriza la piedra de yeso como “...cuando es molida y mezclada con alguna cosa, endurece luego y hácese piedra, por lo que la meten los físicos mucho en las medicinas que son secantes; también es buena para labores de casas y de otras cosas porque las hacen con ella sutiles y muy buenas”.

También nos menciona el yeso distintos puntos de las Cortes de Valladolid de Pedro I de 1351, lo que demuestra la gran importancia que tenía este material de construcción en varias zonas de España. Allí se definen calidades (en Toledo existía el yeso pardo por majar y el yeso blanco) y cumplimentan precios (siete maravedíes por el “caffiz” y quatro dineros por la arroba de cada uno de ellos, respectivamente)²²⁴. Y se destaca la calidad especial del “yeso de Toledo” Y así mismo las Cortes de Toro de 1369, de Enrique II²²⁵, donde se fija el precio de la fanega de yeso cernido en un maravedí, y la por cerner, en seis dineros.

El yeso²²⁶ se presenta en la naturaleza como sulfato cálcico bihidrato ($H_2SO_4 \cdot H_2O$), que al calentarse en hornos a diferentes temperaturas (a partir de 120° de temperatura) según las propiedades que queramos obtener se convierte en hemi-hidrato ($H_2SO_4 \cdot 1/2 HO_2$). Al amasarlo con agua se obtiene una masa de gran viscosidad, plástica, fácil de trabajar e incluso de moldear, de notable adhesividad, resistencia al fuego y baja conductividad del frío y el calor (propiedades aislantes), que endurece al recristalizarse. Para este endurecimiento no es necesario más que el agua de absorción, por lo que los morteros de yeso se pueden calificar de anaerobios, es decir, que no necesitan del aire para su fraguado. En resumen, tanto su proceso de fabricación, en

²²³ edición de M. BREY, Valencia 1968, p. 27.

²²⁴ COLMEIRO, M., *Cortes de los Antiguos Reinos de Castilla y León*, Madrid, 1883, p. 80 .

²²⁵ *opus cit*, p. 179 .

²²⁶ El término *gypsum* es griego, los musulmanes lo denominan *al-yiz*, que en el castellano antiguo deviene en *algez*.

hornos de fácil construcción, como su utilización como mortero, no ofrece ninguna complejidad²²⁷.

En sentido contrario podemos calificar su conservación. Los cambios de humedad en el ambiente le afectan profundamente : el sulfato cálcico, ávido de agua, en medio húmedo capta la del aire circundante, se hincha y rompe ; si sucede al contrario, cede agua al ambiente, convirtiéndose en un material mucho más blando, que se disgrega con facilidad.

El yeso no tiene poder aglutinante, aunque sí de adhesión frente a otros materiales. Por ello, para poder pintar sobre un mortero de yeso, es necesario mezclar los pigmentos con un vehículo adherente, sea cola, caseína, goma, etc. Estos pigmentos aglutinados con ese adhesivo, que los pegará al mortero y entre sí, formarán una película superficial que en una estratigrafía, vista por lupa binocular, se distingue como capa independiente de la del mortero²²⁸. Es la técnica al temple.

Eso en cuanto a la manera de pintar, en relación con los tiempos de realización de la pintura, tengamos en cuenta que le resulta mucho más cómodo al pintor trabajarla cuando el mortero de yeso esta completamente seco. El secado de este material se efectúa rápidamente y entonces, el pintor puede trazar tranquilamente su diseño del dibujo preparatorio, y rectificar cuantas veces sea necesario ya sea con pincel, con grafito, etc. Es lo que se llama una **pintura mural a seco**. Como hemos explicado, fácil de realizar, pero de grandes dificultades de conservación²²⁹.

²²⁷ Para ampliar el conocimiento del yeso como material, el manual más completo es el de TURCO, T., *Il Gesso: lavorazioni, trasformazioni, impieghi*, Milán 1988.

²²⁸ ver *Figura 5* adjunta.

²²⁹ No deja de extrañar que, en libros de reciente publicación (*Historia del Arte de Castilla y León*, Valladolid 1994), aún se caiga en errores como (al describir las técnicas de pintura mural medieval).”...la pintura se va a haciendo más resistente cuando se introduce el temple”, p. 340.

La **cal** como ligante y el mortero de cal se menciona ya en la Biblia²³⁰. Aunque Vitrubio y Plinio, entre otros, nos hablan de la cal, ateniéndonos al panorama hispano y a tiempos medievales, es definida por San Isidoro ²³¹ como “calx viva dicta quia dum sit tactu frigida intus occultum continet ignem : unde perfusa a qua statim latens ignis erumpit. Natura eius mirum aliquid facit : postquam enim arserit, aquis incenditur, quibus solet ignis extinguí : oleo extinguitur, quo solet ignis accendi, Usus eius in structuris fabricae necessarius. Nam lapis palidi non potest ad haerere fortius, nisi calca coniunctus”.

Alfonso X²³² la caracteriza como “De su naturaleza es caliente y seca, hánla en la mayoría de los lugares de la tierra, y en todas las fuertes labores que los hombres han de hacer se ayudan mucho de ella, porque junta muy fuerte las piedras unas con otras y cierra los lugares horadados, de manera que no puede salir por allí el agua ; por ello adoban los hombres con ella caños, y cierran las naves y pónenla en otra cosa donde quieren que el agua no entre”.

También nos la nombra Colmeiro en las Cortes de Valladolid de Pedro I, distinguiendo los precios entre “la cal regada” y “la cal por regar” (por el “caffiz”, tres maravedíes, por la fanega, siete dineros, respectivamente)²³³, para Toledo, y cinco maravedíes para Sevilla. Para Enrique II, en las Cortes de Toro de 1369, el precio de la fanega serían diez dineros²³⁴.

La tecnología de la **cal** es bastante más compleja que la del yeso, tanto por su fabricación como en su aplicación a la pintura mural. Se obtiene a partir del carbonato cálcico (Ca CO₃) que se presenta en la naturaleza en rocas carbonatadas como calizas y

²³⁰ Deuteronomio 5-27,2 *apud* , ALVAREZ GALINDO, J. M., et alii, “Historia de los morteros”, en *Boletín Informativo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Año III, Nº 13, Sevilla 1995.

²³¹ *Etimologías*, Libro XIX, cap. X, punto 19, edición de 1801.

²³² BREY, M., 1968, *opus cit.*, p. 18

²³³ COLMEIRO, M., 1883, *Opus cit* pp. 80-81, 95.

²³⁴ COLMEIRO, M., 1883, *Opus cit*, p. 179 .

mármoles. Calcinando este material²³⁵, “lo que supone una rotura de las moléculas y no una simple rotura de cristales como en el yeso”²³⁶, a grandes temperaturas de 850°-900° C, se obtiene OCa, óxido cálcico, llamado también “cal viva”. La duración en el horno de esa calcinación también es sujeto de distintos consejos, pero nos parece el de Fray Lorenzo de San Nicolás el más sagaz;” algunos dicen que ha de arder veinte y quatro horas, otros sesenta, y todo lo remitirás a la experiencia del lugar, como queda dicho”²³⁷-

Esa “cal viva” debe ser mezclada (apagada), con agua, proceso delicado e incluso peligroso²³⁸. Así, en un proceso de hidratación completa y homogénea, el óxido de cal pasará a ser hidróxido ($\text{OCa} + \text{H}_2\text{O} \rightarrow (\text{HO})_2\text{Ca}$); este hidróxido cálcico se llama “cal muerta” o apagada; el proceso lleva un cierto tiempo para que se produzca una buena cristalización del material, lo que unido a su consistencia gelatinosa, aumenta sus propiedades de adherencia²³⁹. Si la caliza no ha sido bien calcinada o la cal no ha sido apagada adecuadamente, el mortero que se pueda fabricar con ella no tendrá la resistencia ni la adherencias adecuadas.

²³⁵ Tradicionalmente se conoce la fabricación de cales para la construcción en la Sevilla medieval a partir de los mármoles de Itálica.

²³⁶ ALMAGRO, A., “El yeso material mudéjar” en *III Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel 1986, p. 454.

²³⁷ FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la Arquitectura*, 1ª parte, Madrid, año 1796, p. 53

²³⁸ La temperatura de desprendimiento de la reacción entre la cal y el agua puede llegar a 300° C.

²³⁹ Según VITRUBIO (*Los diez libros de la Arquitectura*, edición de 1987, reproducción en facsímil de la edición de la Imprenta Real de Madrid de 1787), Libro VII, cap. II (p. 170) “: : se tendrá macerada mucho tiempo antes que se emplee”. PLINIO (*Historia Naturalis*, trad. de JERÓNIMO DE LA HUERTA, 1629, ed. México, 1976, p. 184) nos dice : “.. mezclada, mientras más añeja, mejor. Hállase en las obras de las casas antiguas que, no pudiese usar cal que fuese más fresca que de tres años.”. Según MORA, P., 1983, (*opus cit.* p. 51) en el periodo romano la dejaban hidratarse hasta tres años. LADE y WINKLER, A., 1960 (*opus cit.* p.7) nos propone un espacio de tiempo no inferior a ocho semanas, incidiendo en la mejora de la calidad según pasa más tiempo.

Para hacer el **mortero** de cal, ese hidróxido cálcico conservado en pasta en grandes recipientes cubiertos con agua, es sacado de ellos y unido a una parte de árido, en proporción variable, según las cualidades buscadas²⁴⁰ del mortero final. El árido, o carga, en teoría inerte²⁴¹, puede estar constituido por arenas, polvo de mármol o caolín. Se denomina carga inerte porque en el mortero, no es la sílice la que va a reaccionar sino el hidróxido cálcico con el anhídrido carbónico del aire. El resultado obtenido es, de nuevo, el carbonato cálcico de donde partíamos ($\text{Ca}(\text{OH})_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O}$), y tan duro como la piedra inicial. Este proceso se conoce por el nombre de carbonatación o fraguado. Para que se produzca, es absolutamente imprescindible la presencia de aire, por ello el mortero de cal se denomina aerobio²⁴².

Si se aplican pigmentos cuando el mortero está aún fresco, simplemente disueltos en agua o en agua de cal²⁴³, como el proceso de carbonatación del mortero se produce muy lentamente y desde la superficie hacia el interior, las moléculas de carbonato cálcico que se van formando van englobando los pigmentos, encontrándose así encerrados entre moléculas solidificadas con características de piedra sin necesidad

²⁴⁰ Como la adición del árido evita el agrietamiento de la cal durante el proceso del fraguado por su retracción y pérdida de volumen, en términos generales, los tratadistas romanos recomiendan 1/3 de cal/árido, para morteros de capas interiores, de gran espesor ; y 1/2, cal/árido, para capas más exteriores, donde el espesor decrece.

²⁴¹ Nunca lo es realmente. Los romanos utilizaban mucho la puzzolana, o piedra volcánica, o el ladrillo machacado, para darle a los morteros unas propiedades de hidraulicidad. La misma arena reacciona con el carbonato cálcico, ya que en morteros envejecidos se puede apreciar una cierta proporción de silicatos cálcicos en su composición.

²⁴² Nos estamos refiriendo, como es natural, a los morteros de cal tradicionales, no a los hidráulicos, olvidando voluntariamente, para no complicar más la cuestión, a ciertos morteros romanos.

²⁴³ Se llama “agua de cal” al agua , de color blanquecino, que se encuentra en los recipientes donde se ha preparado la cal en la parte superior. Contiene una bajísima proporción de hidróxido cálcico, lo que potencia las cualidades de adherencia.

de empleo de aglutinante. Es decir, hemos producido un mármol con la representación pictórica deseada.

En su estratigrafía, aunque la zona pigmentada corresponda a la parte exterior de la muestra, no se existirán dos capas distintas, la pintura y el mortero estarán en el mismo estrato sin solución de continuidad²⁴⁴.

El proceso es complicado, pero realizado en buenas condiciones, el resultado final es de gran resistencia y duración. Como decía Vitrubio²⁴⁵: "14. Empleados los colores sobre el estuco todavía fresco, no se van, antes bien permanecen siempre, por razón de que la cal, perdiendo en el horno la humedad de la piedra, y quedando porosa y ligera, por la gran sed que tiene arrebatada así las cosas que la tocan, y uniéndose sus diferentes principios en un cuerpo sólido de cualquier figura que sea, después de seca vuelve a su primer estado, pareciendo recobrar las calidades de la piedra".

"15. Por esto los enlucidos bien executados ni la vejez los vuelve escabrosos, ni aunque se estreguen al limpiarlos dexan sus colores, a no ser que se hubiesen dado sin inteligencia y en seco ; pero si hicieren con las reglas sobredichas tendrán firmeza, lustre y larga permanencia".

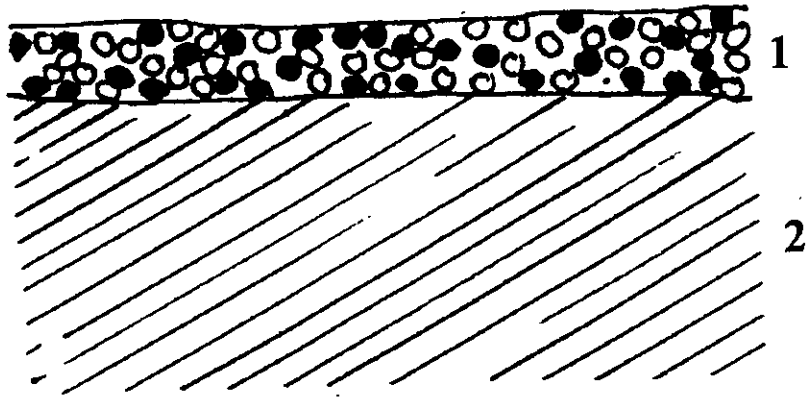
Problema de la técnica: su complicación de ejecución. El artista sólo contará con un periodo de tiempo limitado para dividir el espacio, componer el dibujo del diseño y realizar la pintura : el tiempo en que el mortero se está carbonatando, el tiempo en que permanece fresco. Por ello se llama **pintura mural al fresco**²⁴⁶.

²⁴⁴ Ver *Figura 5* adjunta.

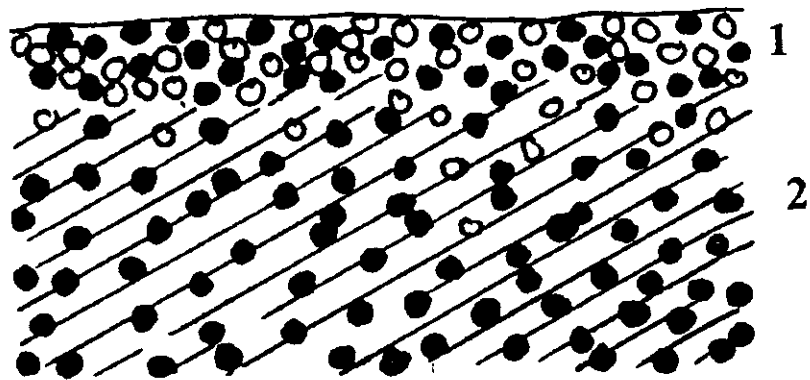
²⁴⁵ *Opus cit.* Libro VII, Cap. III (p. 174).

²⁴⁶ Existe gran confusión en estos términos. Para muchos historiadores del arte decir "pintura mural" es sinónimo de pintura "al fresco", que es confundir el género con la especie. Para mayor abundancia, la técnica, en el caso de la pintura mural, condiciona de tal manera el resultado, su preservación, sus características diferenciadoras, que descuidando la terminología confunden al público en general. Incluso, yendo más adelante, cuando se conoce que una pintura ha sido realizada al fresco hay que ser sumamente cuidadoso con la descripción iconográfica de los colores, ya que, si ha sido una elección de pigmentos defectuosa, se pueden presentar alterados, y describir un cielo como negro, cuando en origen era azul, un

Figura 5




Esquema estratigráfico de una pintura mural al seco





Esquema estratigráfico de una pintura mural al fresco
(mortero de cal y arena, siempre)

1-Película pictórica

2- Soporte: Mortero

 *Mortero*

 *Pigmento*

 *Aglutinante*

manto como verde, cuando era también azul, o zonas negras a correspondientes blancas o rojas originales. Un testimonio muy conocido lo tenemos en los frescos del Cimabue en la Capilla de Asís.

No existen para los especialistas términos medios, o se trabaja “al fresco” o “al seco”. Cuando se comienza una pintura mural “al fresco” pero por falta de tiempo el mortero fragua y al no actuar ya la cal como aglutinante es necesario continuar con colores aplicados con algún medio²⁴⁷, es decir “al seco”, se llama “técnica mixta”. No es técnicamente correcto hablar de “fresco-seco”, ni “mezzo-fresco”²⁴⁸.

Y esa limitación de tiempo en que se puede actuar va a llevar al artista a trabajar rápido y con una serie de “trucos”, de enseñanzas de taller, que le faciliten esa labor y que van a caracterizar las obras realizadas con esta técnica y diferenciarlas de las trabajadas “al seco”, lo que nos va a ayudar a su identificación :

1º-Una organización espacial es consecuencia de una organización del trabajo en periodos de tiempo correspondientes al lapso de tiempo en que es posible pintar con el mortero fresco. Esa compartimentación espacial que se puede apreciar en un muro trabajado con la técnica del fresco se manifiesta por **juntas** de mortero que dividen la composición general.

Pueden ser horizontales si corresponden a divisiones efectuadas por trabajar en una altura u otra del andamio; entonces, esas zonas de trabajo se llaman *pontate* (del italiano andamio, igual *pontaggio*)²⁴⁹, lo que se podría traducir por *andamiadas*.

Esas divisiones también pueden corresponder a la zona calculada por el artista como posible para trabajar en un día; pueden tener una forma determinada por la composición pictórica (por ejemplo, una cabeza) ya que no se deben cortar los motivos

²⁴⁷ o por otras razones, como puedan ser la elección de pigmentos no compatibles con la cal, como el verde de cobre que al reaccionar con medio básico se volvería marrón.

²⁴⁸ Discutido con mayor profundidad en RALLO, C., “Técnica de ejecución de una pintura mural sevillana”, en *Boletín de Arte*, Málaga 1992, p. 53; MORA, P., 1983, *opus cit*, p. 15 :”...el término fresco-seco se debe evitar porque constituye una contradicción de términos...se descartará igualmente la expresión ambigua de “mezzo-fresco” que está vacía de todo sentido preciso, porque la pintura se aplica forzosamente, sea sobre mortero húmedo, y se trata entonces de fresco, sea sobre el mortero seco, y se trata entonces de una técnica al seco. En posición contraria, PINILLA, E., 1978, *opus cit*, p. 261.

²⁴⁹ los términos en pintura mural provienen en muchos casos del italiano por ser en este país donde se han realizado los mejores estudios, tanto en calidad como en cantidad sobre este género artístico.

más importantes²⁵⁰, o aleatoria, en zonas de menor importancia; en estos dos casos reciben el nombre de *giornate* (del italiano *giorno*) o *jornadas*.

2º-Además de esas juntas, la rapidez con que se ha de trabajar, es causa de que se observen otras marcas especiales identificatorias de la técnica del fresco dejadas al efectuar la pintura, incluso, extraordinariamente, huellas de dedos producidas por el artista al estar trabajando. Lo más usual es poder distinguir, con la ayuda de la luz rasante, **líneas grabadas** debidas al planteamiento inicial preparatorio de la obra, que corresponden a:

-División del espacio general mediante cuerdas sujetas con clavos en los extremos²⁵¹, lo que al haber sido efectuado en el mortero fresco deja una huella grabada de cordón, a veces con color o sin él.

-División en espacios más pequeños, composiciones geométricas efectuadas directamente en la pared, y grabadas en ella a consecuencia de tener que trabajar con el mortero fresco²⁵² efectuadas con **reglas, escuadras y compás** (del que se puede distinguir su punto de apoyo en el centro del círculo)

-Traspaso de diseños preparatorios al muro, mediante elementos punzantes, lo que se va a distinguir posteriormente por su marca grabada de bordes redondeados. Otra modalidad del traspaso de esos diseños preparatorios, sobre todo en el caso de motivos repetitivos, es el método del **estarcido**, lo que deja una huella de puntos de color (generalmente negro) en la línea del dibujo, muchas veces tapado por este mismo.

²⁵⁰ la pintura aplicada al fresco sufre un cambio de color al secar. Si un tema importante, por ejemplo una cara, fuera realizada en dos fases, el resultado final serían dos tonos diferentes. Por ello se suelen plantear las jornadas recortando las figuras.

²⁵¹ esta operación se sigue utilizando aún hoy en día entre los obreros de la construcción: una cuerda o cordón impregnado en un pigmento en polvo (es corriente el añil en la actualidad), es apoyado en dos puntos y tensado. Al soltarlo marca una línea recta en la pared.

²⁵² Recordemos que en la técnica de pintura en seco, al no tener esta prisa de realización se puede trabajar todo este diseño previo con el mortero ya fraguado, lo que evitará su marca posterior en la pared. Las líneas del dibujo preparatorio pueden ser ocultadas posteriormente con la propia pintura.

3º- Por último, en ciertas pinturas al fresco donde se han utilizado pigmentos cuya reacción con la cal ha producido una reacción adversa, propia de un mal conocimiento de los materiales, se pueden observar unas alteraciones de esos pigmentos, detectables por lo absurdo que puede resultar un cielo verde o negro, caras con labios negros, etc. De esas alteraciones ya advertía Vitrubio en su capítulo relativo a los colores²⁵³, Cennino Cennini²⁵⁴ o en las tan citadas *Ordenanzas de pintores* de Córdoba, cuando delimita el uso de los colores al fresco²⁵⁵, y se recomienda cuáles se deben utilizar siempre con temple.

Volviendo a las pinturas “de lo morisco”, en base a la documentación escrita, existe una clara divergencia entre los textos actuales y los antiguos. En la documentación actual sobre el tema, muy escasa como se ha repetido varias veces, ya por tratarse de pinturas mudéjares, muy poco citadas específicamente en manuales²⁵⁶, ya por referirnos a materiales, que es aún más extraño, siempre se habla de pintura sobre yeso y en seco al referirse a este tipo de pintura:

-Amador de los Ríos en su exposición en el *Museo Español de Antigüedades* acerca de las “Pinturas murales del Cristo de la Luz”²⁵⁷ hace un claro resumen histórico

²⁵³ *Opus cit.* Libro VII, cap. VII-cap. XIV. En particular, habla de la alteración del bermellón en el punto 44 del cap. IX.

²⁵⁴ CENNINO CENNINI, *Tratado de la pintura*, Barcelona, 1979, Cap. LXXII.

²⁵⁵ “...para esta obra facer de cal porque esta tal permanece e seyendo desto otro morisca e tornase negro si en lugar de bermellon se pone azarcon pero si algun azul fino o verde cardenillo obieren de poner dejen secar la cal e verde aboli e lo azul que lo den con templa de huevos”.

²⁵⁶ Sorprendentemente, en el reciente libro escrito por FERRER MORALES, A., *La pintura mural*, Sevilla 1995 no las nombra dentro del capítulo dedicado a la historia de la pintura mural. Únicamente existe un apartado para la Hispano-musulmán (p. 32), refiriéndose a la zona islámica, y trata algo de lo mudéjar sevillano (sin denominarlo así) del s. XV dentro del apartado del Gótico (p. 36).

²⁵⁷ AMADOR DE LOS RÍOS; J., “Pinturas murales del Cristo de la Luz”, en *Museo Español de Antigüedades*, Madrid 1872, pp. 383-509.

de la pintura mural en España. Comenzando por las citas documentales de San Isidoro y Alfonso X en las Partidas, y una descripción de la obra de arte en cuestión, se plantea si la pintura mural medieval puede llamarse “fresco” (p. 503), tomando como ejemplo referencial las pinturas de Pompeya que Winckelmann define de técnica de encausto, aunque se hubieran tenido hasta entonces como realizadas al fresco. Su conclusión es que si la pintura clásica no fue realizada al fresco, la medieval hispanomusulmana, como la del Cristo de la Luz, siendo heredera de aquella, tampoco lo es. Sin embargo, la pintura de la hornacina de la citada iglesia, ya de estilo gótico, sí estaría ejecutada con la técnica del fresco...”cuando este conocido procedimiento alcanza en Toledo general predominio y ya hemos insinuado que esto sólo llega a verificarse en los últimos días del s. XV o principios del XVI, recibida la inevitable influencia del arte italiano”²⁵⁸

-Torres Balbás en “Los zócalos pintados en la Arquitectura hispanomusulmana”, al referirse a los mudéjares, dedica algunas frases a materiales :”...la ermita del Cristo de la Luz fué decorada con pinturas en rojo sobre el blanco del yeso” (p. 409), “..(Torre de Hércules)...Los lazos siempre están pintados de rojo oscuro que se destaca sobre el fondo blanco del yeso” (p. 410), “En el castillo de Brihuega....La pintura dióse al temple y sobre una capa de bastante buen estuco (¿ ?) (p. 412), “...en Tordesillas...el baño, los muros de la estancia central de éste están ornamentados con entrelazos grabados con el estuco y pintados de rojo sobre el fondo blanco de yeso.” (p. 413)²⁵⁹. En referencia a zócalos musulmanes, advertimos un gran error por desconocimiento de técnica, al hablar de los encontrados en la Alhambra junto a la Puerta del Vino (p. 406):” Pintáronse al fresco sobre una ligera capa de estuco de escayola de dos o tres milímetros..”. Como hemos aclarado anteriormente, nunca puede realizarse una pintura al fresco sobre yeso, como éste no carbonata, no funciona.

-El Marqués de Lozoya, en su *Historia del arte Hispánico*, p. 250, nos habla de “...Sobre el fino estuco de yeso que recubre los muros forman un friso que corre en

²⁵⁸ p. 507. Sobre esta disertación de Amador de los Ríos acerca de la técnica , en concreto de la ermita del Cristo de la Luz, entraremos más a fondo en el estudio correspondiente a este monumento.

²⁵⁹ Como realizados al fresco nombra los de San Isidoro del Campo y Nuestra Señora de la Rábida.

torno...”(hablando de la Torre de Hércules). Mayor confusión nos ofrece la explicación de Ruiz Hernando, 1973 (p. 68), cuando al hablar de los zócalos aparecidos en una casa de las canongías dice “ :...aparecieron unos zócalos al fresco....Su técnica es la siguiente: sobre una fina capa de yeso, húmedo aún, se traza un dibujo siguiendo ...”.Técnicamente es imposible, o no es fresco, o no se trata de yeso.²⁶⁰

En parte, esta consideración de la realización de todas las obras parietales en yeso, es una extensión del tópico de la identificación de los materiales con el arte mudéjar , e incluso de la identificación de la producción “barata” de los alarifes. El yeso, el barro (ya decorativo en forma de azulejo, o como simple ladrillo), la madera, forman la triada imprescindible de nombrar si de arte mudéjar se está hablando, excepciones comprendidas²⁶¹.

También se ha abusado mucho de la teoría de la relación de la utilización de los materiales y la constitución geológica de la zona²⁶². Aunque en principio esta explicación pudiera parecer lógica, estudiando el mapa geológico de la distribución en la Península de los yesos y las cales (*Figura 6*), no es explicable sino por una técnica tradicional que obligara a los alarifes al acarreo de la materia prima, y que en zonas como Tordesillas o Toledo aparezcan morteros de cal. A mayor abundamiento no es lógico que en la misma pared convivan morteros de cal constituyendo zócalos pintados

²⁶⁰ Otros autores más recientes nos hablan de técnicas referidas a Aragón (BORRÁS, G., *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985 y LACARRA, M.C., “Rasgos mudéjares en la pintura gótico aragonesa” en *I Simposio Internacional de Mudejarismo*. Teruel, 1981), donde el soporte de la pintura, según sus estudios está constituido por yeso ; CARBONELL I ESTELLER, E., *La pintura mural románica*, Barcelona, 1984 que llega a la conclusión (mediante analítica de laboratorio) de que el procedimiento de las obras catalanas es mixto de fresco y tempera, etc, pero hemos querido centrarnos en la pintura “ de lo morisco” y al ámbito geográfico establecido.

²⁶¹ BORRÁS, G., 1985, *opus cit*, p. 94 : “El tópico socorrido de los materiales mudéjares tradicionales hace olvidar con frecuencia que la versatilidad de los alarifes no excluía la labra de otros materiales más nobles, como por ejemplo el alabastro...Lo mismo sucede con la piedra, utilizada generalmente en las obras de cimentación de los edificios.

²⁶² Por citar un ejemplo VALDÉS, M., *Arquitectura mudéjar de Castilla y León*, León 1981.

Figura 6.- Distribución geológica de las cales en España



con morteros de yeso decorados con yeserías, como ocurre, por ejemplo en el Palacio de Tordesillas, o en la Casa del Temple de Toledo, sino como resultado de una acción volitiva de obtener distintos resultados fruto de un experimentado conocimiento de los dos materiales.

Sin embargo, los textos antiguos, ya sea de Ordenanzas como de contratos u otros, nos hablan de **cal** o de **pintura al fresco**, que como hemos visto viene a significar lo mismo, cuando a pintura se refiere. En el área de Aragón y siguiendo la documentación recogida por Cuella Esteban o Serrano y Sáenz²⁶³, el material cal aparece abundantemente respecto a temas relativos a la construcción. Quizás en el mismo sentido se refiera Comez Ramos al recoger la frase de “maestros de labrar cal”, en su capítulo dedicado a los salarios de los alarifes (1974, P. 88), o el folio 53 de las *Ordenanzas de Málaga (1611)* que se refiere al reparto de la cal, “que la compran de sus caleros”; o las *Ordenanzas de Murcia (1601)* al hablar de los “cahices²⁶⁴ para medir la cal”.

Ya en relación con la pintura, en los documentos citados por Gestoso se habla de *pintores de cal*, *pintores de lo morisco* y de *pintura al fresco*, pero sin relación entre los términos que son citados en distintas ocasiones²⁶⁵.

En las *Ordenanzas de Córdoba*²⁶⁶ (1492), se exige, como vimos más detenidamente, que el pintor “de lo morisco” sepa “labrar bien al fresco”. Aún detalla

²⁶³ SERRANO Y SÁNZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los s. XIV y XV", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. 15-16, 1916, p. 414, Tomo XXXI pp. 428-445 ; XXXIII, pp. 411-428, XXXV, pp. 409-421 ; XXXVI , pp. 103-116 y 431-445, 1914-1917.

²⁶⁴ El “caffiz” según el *Diccionario de Autoridades, opus cit*, p. 230, es una medida que varía según el lugar :...en unas partes hace doce fanegas, en otras seis y en otras más...”. Para FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la arquitectura*, 1797, 2ª Parte, p. 444 el “caiz” debe tener doce fanegas.

²⁶⁵ GESTOSO, J., *Ensayo de un diccionario de artífices que florecen en Sevilla durante el s. XIII al XVIII*, Sevilla 1899, pp. XLV, XLVI, 417, etc.

²⁶⁶ Documento anexo nº 3.

más adelante :”...Esto quanto a la pyntura de lo morisco e quanto a la pyntura de los aliceres que se **pinten al fresco**. /Primeramente ordenamos e mandamos que por quanto en esta pintura non puede aber engaño²⁶⁷ porque se pynta con colores muy bajas como acofaira e almagra e prieto e porque estas resciben la **cal** en si templadas con agua e albayalde para esta obra **facen de cal**...”. Como vemos, concuerda con todo lo dicho sobre la técnica de la pintura al fresco. Además nos habla de colores²⁶⁸ a utilizar : **acofaira**²⁶⁹, **almagre**, **prieto**²⁷⁰, **bermellón**²⁷¹. Este documento debía estar redactado cuidadosamente por alguien que conocía muy bien el tema y recomienda que no se utilice el **azarcon**²⁷², como hemos comentado anteriormente, porque (en la técnica del

²⁶⁷ Como quedó dicho, una pintura pintada al fresco no puede ser rectificada, ni admite repintes o adulteraciones posteriores en la misma técnica.

²⁶⁸ Sobre colores nos habla también SAN ISIDORO (OROZ, J. M^a., *Etimologías*, Madrid 1983, pp. 453-456), con esa imaginación literaria que caracteriza su obra las *Etimologías*, en su punto 17 del tomo XIX; DIONYSIO DE FOURNA, en su *Hermeneia* (HETHERINGTON, London 1974, pp. 14-15); HERACLIO (*apud* YARZA, J., *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Barcelona 1982, p. 96-98), en su obra *De coloribus et artibus romanorum*; TEÓFILO (*ibidem*, p. 99-101; MAESTRO PETRI DE SAN AUDEMARE (*apud* MERRIFIELD, M., *Original treatises on the Arts of Paintings*, London 1849, pp.112-118, que recoge los *Manuscritos de Jean le Begue*); citándome únicamente a autores medievales.

²⁶⁹ Este término no es muy usual de utilización en los textos antiguos. No he podido encontrar referencia alguna en el *Diccionario de Autoridades* (1976) ni en GARCÍA SALINERO, F., *Diccionario de Alarifes de los Siglos de Oro*, Madrid 1968. Para COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, (1609), 1977 “açofaira” viene del árabe “çofar” que es cosa amarilla de “color rubio del oro”. Estudiando su referencia en el texto y su uso, pienso que se pudiera tratar del albero u ocre, otro óxido de hierro como el almagre, completamente compatible con la técnica del fresco.

²⁷⁰ se utiliza este término para el color negro, fuere cual sea su composición (*Diccionario de Autoridades*, *opus cit* p. 375 :”...se aplica al color muy obscuro que casi no se distingue del negro..”).

²⁷¹ el bermellón tiene dos acepciones en ese tiempo, la propia almagra o el cinabrio, más caro.

fresco) se vuelve negro, y que si se han de aplicar los colores verde y azul se pongan cuando la cal esté seca empleando como aglutinante el temple de huevos.

Esas recomendaciones de la cautela del uso del azul y el verde en la técnica del fresco nos vuelve a aparecer en las *Ordenanzas de Málaga* (1611)²⁷³; en ellas nos citan como pigmentos utilizados para la pintura “de lo morisco” el **bermellón, azarçon, verde jalde, verde cardenillo, albayalde, añil, sangre de drago, azul fino, etc.**²⁷⁴

En la escasez de documentos con que nos movemos, no se ha encontrado ninguna relación entre este tipo de pintura y el término “yeso”.

Yeso en los documentos modernos al hablar de zócalos mudéjares, cal en los antiguos al referirse a pintores “de lo morisco” ¿Quién tiene razón ante esta disconformidad ?

B)-EXAMEN ORGANOLEPTICO

Pasando revista a los diferentes exámenes organolépticos realizados en los monumentos, con ayuda de nuestros sentidos, lupas y luz rasante, se puede describir lo siguiente :

²⁷² Minio, es decir, óxido de plomo (p. 50 de G^a SALINERO, F., 1968, *opus cit*). En el *Diccionario de Autoridades*, p. 514, basado en COVARRUBIAS, S., 1609, *opus cit*, es una “tierra de color azul que se saca del plomo quemado. En la pintura es un color anaranjado muy encendido”. Para HERACLIUS, *opus cit*, el *arzicon* es el *oropimente*, es decir, el sulfuro de arsénico (siguiendo a YARZA, J., 1982, *opus cit*, p. 97). Creo que es una mala interpretación del autor medieval, ya que es más común el otro significado, que en el texto al que nos referimos concuerda perfectamente con el contexto: el minio utilizado en el fresco puede volverse completamente negro. PALOMINO, A., *El Museo pictórico*, 1797, p. 391 debe pensar lo mismo ya que lo define como “color naranjado rubicundo”

²⁷³ p. 104 r..

²⁷⁴ p. 104 r.. A destacar que en esta técnica de obras moriscas está mezclando colores utilizables en la técnica del fresco, con otros que no lo son. Recordemos que en estas *Ordenanzas*, como ya se dijo anteriormente, al referirse a este tipo de obras ya no están aludiendo a pintura mural.

En cuanto al mortero

El mortero se extendía en varios estratos, en número de uno a cuatro²⁷⁵, sobre muros de piedra (como en el caso de Bonilla de la Sierra), ladrillo (Cristo de la Luz), o adobe (San Isidoro del Campo)²⁷⁶. Esos estratos de mortero disminuían de grosor de dentro a afuera, y su color generalmente aclaraba en el mismo sentido. A veces (Cristo de la Luz), el primer estrato del mortero, de color terroso, tenía en su composición pajas. (*Foto 24*). El aspecto de esos morteros era granuloso, con partículas de distintos tamaños y tonos.

En los zócalos, en casi ninguna ocasión se ha podido descubrir juntas del mortero que denunciasen la existencia de distintas *jornadas* o *andamiadas*, esto es debido a que, al estar decorando espacios de tamaño mediano, abarcables para ser decorados con una ornamentación somera en una única tarea, no ha sido necesario compartimentar el trabajo.

En cuanto al diseño

Generalmente geométrico, estaba realizado “in situ”. Las huellas grabadas de este diseño se encontraban abundantemente en todas las obras, y no solamente las líneas correspondientes a la pintura, sino todas las líneas del trabajo compositivo, cuadrados (*Fotos 25 y 26*), círculos (*Fotos 27 y 28*), arcos (*Fotos 29 y 30*), líneas divisorias del espacio general, etc. Las líneas rectas muchas veces iban acompañadas por suaves líneas de color rojo (*Foto 32*), o grabado de cuerda (*Foto 31*). El resto de las líneas rectas eran profundas, con bordes vivos, realizadas con un objeto punzante apoyado en un material duro como pudiera ser una regla o forma determinada de madera. Cuando de círculos o arcos se trataba no resultaba difícil encontrar el punto central del compás.

²⁷⁵ como en el castillo de Brihuega, *Foto23*.

²⁷⁶ No en todas las ocasiones ha sido posible comprobar la naturaleza del soporte y los estratos del mortero, solamente cuando la obra presentaba lagunas o bordes al descubierto he podido observar las zonas interiores.

Todo esta composición grabada se había realizado cuando el mortero estaba fresco porque de haberse realizado después la rotura de los bordes de las líneas se hubiera manifestado desigual por desprendimiento de materia.

En cuanto a la pintura

El color predominante era el **rojo almagra**. Los trazos de color, de una misma anchura en cada obra, se cortaban para marcar el entrelazo de una línea a otra, lo que se manifestaba en un pequeño trazo producido por el levantamiento seco del pincel.

En las obras más primitivas el color se extendía en las zonas de fondo (Cristo de la Luz, Palacio de Galiana) y el dibujo era a base de motivos repetidos, normalmente vegetales estilizados, no lacerías.

Este color rojo, exceptuando las zonas muy degradadas por un pésimo estado de conservación, no se diluía en agua, lo que resulta sintomático, ya que, los aglutinantes utilizados en aquella época para pintar al temple en su mayoría estaban preparados con colas (que sí se disuelven en agua). Hay que destacar que este es un color altamente estable aplicado con la técnica del fresco. Como particularidad en algunos lugares se puede constatar una mejor conservación en la línea de color perimetral a la figura, dato que confirma el hecho de que primero trazaron esta línea (por lo que su estado de carbonatación es mejor) y luego rellenaron el fondo (*Foto 33*).

Por orden de cantidad, el color más utilizado después del rojo (*Foto 34*) era el negro, en composiciones donde siempre complementaba a aquel (Brihuega, Bonilla de la Sierra, Coca, Cuéllar). El azul, de gran calidad, aparecía en motivos pequeños y en obras de gran delicadeza, a veces también se presentaban el verde tierra y el ocre , pasando, en una última fase a desarrollar una completa policromía (*Foto 35*).

C)-ANALÍTICA DE LABORATORIO

En cuanto a los análisis efectuados en laboratorio químico, en las instalaciones de la Universidad de Alfonso X, se utilizaron distintos métodos.

El primer paso era la identificación del mortero, conocer si en su composición entraba la cal, la arena y/o el yeso. Se realizó una analítica por espectrometría de infrarrojos ; en un aparato PERKIN ELMER 2000.

Por espectrometría de infrarrojos se pueden caracterizar los materiales inorgánicos, tanto morteros como pigmentos. Estos análisis eran refrendados por el microscopio electrónico y la Difracción de Rayos X.

Además de una caracterización del mortero componente del soporte era imprescindible, para un estudio de la técnica pictórica, conocer si contábamos con la presencia de algún aglutinante orgánico, ya en el mortero, ya en los pigmentos. Este análisis de aglutinante, es decir, de material orgánico se puede realizar por cromatografía, tinción selectiva e infrarrojos.

Según los dos resultados de materiales orgánicos (morteros y pigmentos) e inorgánicos (aglutinantes) podrían darse cuatro supuestos diferentes :

1º- Si el soporte era de yeso, el pigmento a la fuerza tiene que haber sido aplicado con un aglutinante, y nos encontramos con una pintura realizada mediante la técnica de seco.

2º-Si el soporte era de cal y arena, y no existía aglutinante orgánico alguno, el pigmento podría haber sido aplicado desleído en agua o en agua de cal, y tenemos una pintura realizada al fresco.

3º- Si el soporte era de cal y arena, y existía un aglutinante orgánico aglutinando los pigmentos, era imprescindible verificar si ese mismo aglutinante existía en la composición del mortero. En caso afirmativo, se trataba de una materia orgánica que ha actuado no ya como aglutinante, sino como aditivo. Es decir, es una sustancia que se ha añadido con el fin de reforzar la adhesión o ciertas propiedades, como se añadía tradicionalmente paja, pelos de animal o leche²⁷⁷. Como, con una gran probabilidad de

²⁷⁷ Ver técnicas de las culturas de Asia y precolombinas, así como las bizantinas, en MORA, P., 1983, *opus cit*, pp.75-85, 107-115. La adición de aditivos en los morteros, aunque muy comunes en la tradición oral (el uso de la sangre, del semen, de la leche, es algo muchas veces relacionado con la pintura mural desde tiempos prehistóricos), no ha sido suficientemente comprobado y existen pocos estudios sobre ello. Uno de ellos, donde se afirma haber encontrado en morteros medievales trazas de cerveza, cera de abejas, clara de huevo, gluten, goma arábica, malta, arroz, cola, azúcar y/o orina, es el artículo de SICKELS, B.,

acierto, podemos afirmar que de todas formas el mecanismo de aplicación de los pigmentos al soporte habría sido debido a la carbonatación, tratándose igualmente de una pintura al fresco.

4º- Si en el mismo caso que el anterior, con un mortero de cal y arena, sólo se encontró el aglutinante con relación a los pigmentos se podría decir que, a pesar de contar con un mortero tradicional preparado para la técnica del fresco, no se puede afirmar, considerando sólo la analítica, de qué técnica se trata. No sabemos si la pintura se aplicó una vez seco el mortero, o si ese aglutinante fue usado en la elaboración del color, buscando una modificación de sus propiedades ópticas²⁷⁸. Pero es muy probable que esa pintura fuera realizada con la técnica del seco.

Resumiendo, en el caso 1º se trata de una pintura al seco, sin lugar a dudas; en el 2º contamos con la técnica del fresco con la misma seguridad; en el 3º y 4º casos, ya no se puede hablar con la misma certeza, el 3º es probable que se vuelva a tratar de fresco, y en el 4º, al contrario.

Todo ello se ve complicado, en primer lugar, porque algunos resultados de los morteros no son tan claros como está expuesto en la anterior explicación. En muchos casos el resultado da una proporción de cal más o menos abundante en la composición del mortero, pero también da otra proporción, casi siempre menor de yeso. Esta cantidad añadida de yeso puede deberse a tres factores diferentes, difícil de determinar si se trata de uno u otro en cada caso :

- que el artista haya querido voluntariamente realizar un mortero con esa mezcla,
- que ese yeso constituya impurezas de una mala obtención de la cal
- que ese yeso sea producto de una contaminación o deterioro del material

Además, otro factor a tener en cuenta es el envejecimiento del aglutinante, que en algunos casos, prácticamente desaparece, sobre todo si consideramos el mínimo tamaño de las muestras.

“Organics vs synthetics : their use as additives in mortars”, en *Mortars, cements and grouts*, ICCROM, Roma 1981.

²⁷⁸ THOMPSON, D., *The materials of Medieval Paintings*, Dover 1956, p. 43 y siguientes.

Los resultados²⁷⁹ fueron concluyentes :

-Salvo excepciones²⁸⁰, el **mortero** estaba compuesto de cal y arena con un porcentaje de yeso, ya explicado, sin significación. En estratos interiores a veces tenía aditivos orgánicos como paja vegetal machacada²⁸¹, usados para evitar la contracción y agrietamiento del mortero durante el secado y atenuar los efectos de los cambios climáticos. Esta práctica era corriente en las técnicas orientales, y usada durante la Edad Media en los países del este de Europa y en España, por influencia islámica.

-El pigmento rojo está constituido por óxidos de hierro conteniendo varias impurezas, es decir, lo que se llama *sinopia* en italiano, por ser muy abundante en Sinope y *almagra* u *ocre* en español, por contaminación musulmana. Es muy abundante en la naturaleza en forma de arcillas o tierra roja que compone nuestros paisajes al atravesar Despeñaperros o en toda Andalucía, y no necesita especial manufactura para su uso. Este pigmento constituía tanto la mayor cantidad de las pinturas como las líneas del dibujo preparatorio.

-El pigmento negro está compuesto por carbono, siendo obtenido por la combustión del carbón, por ello también se llama *negro de humo*

-El pigmento ocre o amarillo tiene una composición semejante al rojo, como él en gran parte está constituido por óxidos de hierro naturales.

4-Hipótesis de realización

“..dar el valor a las partes, y por las partes al todo ; y por el contrario por el todo lo que toca a las partes...”(G. MORENO, M., 1912)

²⁷⁹ Gráficos adjuntos , Anexo B) .

²⁸⁰ muy definidas en el tiempo, por otro lado ya que correspondían a las obras realizadas en los últimos tiempos de la Edad Media, cuando los alarifes estaban contaminados con las técnicas cristianas.

²⁸¹ a veces, se llegaba a utilizar excrementos de vacas, ricos en fibra vegetal, para evitar el trabajo de machacar y macerar la paja (DYONISIUS DE FOURNA, *apud* MORA, P., 1983, *opus cit*, p. 108).

Por todo lo anteriormente expuesto, y una vez ha quedado suficientemente demostrado que, salvo raras excepciones, eran obras trabajadas “al fresco”, podemos formular una hipótesis de cómo se realizaban las pinturas “de lo morisco”.

Para la elaboración de la cal, extraída de la piedra calcita o mármol, proveniente ya del terreno, ya de otras construcciones más antiguas como en el caso de edificaciones romanas realizadas en este último material, se construían grandes hornos. Éstos podían ubicarse en la propia obra en cuestión²⁸², o en otros lugares²⁸³, de donde era trasladada y vendida por los caleros²⁸⁴. La simplicidad y fragilidad, incluso la provisionalidad de esos hornos han impedido su conservación hasta nosotros. Incluso los más antiguos que subsisten en el País Valenciano son ya del siglo XVI y cesaron de funcionar tras la expulsión definitiva de los moriscos²⁸⁵.

La cal así obtenida se apagaba con agua²⁸⁶, dejándola hidratarse durante un cierto tiempo hasta obtener una crema o pella, llamada en Italia *grasello*. Este es el procedimiento tradicional que, hasta el descubrimiento de los cementos y la sustitución

²⁸² YARZA, J., 1982 *opus cit*, p. 131, al hablar de la abadía de Vezelay, C.A. 1167 : “50.4. Los hermanos habían hecho construir un orno de cal de enormes dimensiones, para construir un dormitorio, y cuando se encendía el fuego, iban a buscar madera al bosque vecino, y la transportaban en carros”.

²⁸³ Existen aún algunos hornos de cal, como el ubicado junto a Cerceda (Madrid), situado junto a la propia explotación (*Fotos 35 a*) y *35 b*). En cuanto a esas ventas están documentadas, como en CUELLA ESTEBAN, O., *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna a Calatayud*, Zaragoza 1984, 541 v. “...compré CC quintales de cal”, y otras citas semejantes.

²⁸⁴ *Ordenanzas de Málaga*, 1611, 54 v.

²⁸⁵ BAZZANA, A., en *Maisons de l'Andalus*, Madrid 1992, nos los describe (p. 29): “...de planta circular, de un diámetro de 2,50 a 3 m, someramente obrados con bloques irregulares unidos por cal o, a veces, con arcilla...la altura interior no sobrepasa 2 o 3 m, sin trazas de techo porque eran cubiertos temporalmente por bloques diversos o tierra.”.

²⁸⁶ VITRUBIO, *opus cit*, Libro II, Cap. V.

de la cal por ellos, ha venido haciéndose. Cennini, al proponernos la elaboración del mortero con arena y “cal grasa”, sin duda se está refiriendo también a esa pella de cal o cal hidratada²⁸⁷. El apagado de la cal se puede realizar de dos maneras, rociando con agua los montones hasta apagarla totalmente y reducirla a polvo, o haciendo unos estanques donde se mantenga la cal sumergida en agua. Villanueva nos da la primera como la tradicional en España²⁸⁸, pero además contamos con el testimonio escrito de las Cortes de Valladolid de Pedro I de 1351, donde se vende la cal “regada” o “por regar”²⁸⁹.

Mezclando la cal con agua y arena en diversas proporciones, dependiendo de en qué estrato se iba a utilizar, obtenían el mortero de cal²⁹⁰ que se aplicaba en el muro en distintas capas, previa humectación del soporte parietal. Las diferentes capas de mortero servían a dos propósitos, ejercer una función protectora del muro y obtener una superficie igualada para poder pintar²⁹¹ :

²⁸⁷ CENNINO CENNINI, *opus cit*, 1437 (1979), p. 57.

²⁸⁸ VILLANUEVA, J., *El Arte de la Albañilería*, 1977, p. 13.

²⁸⁹ COLMEIRO, M., 1883 *opus cit* p. 80-81. “...por el cañiz de la cal, medida et rregada, tres mr et non mas, et que pague el calero el medir et el rregar,...Et la cal por rregar, la fanega assiete dineros”.

²⁹⁰ SICARDO DE CREMONA, en su obra *Mitrato* (*apud* YARZA, J., 1982 *opus cit*, p. 65), fines del s. XII o inicios del XIII, nos explica esta fórmula desde el punto de vista metafórico teológico : “ 11,5 . El mortero consta de cal, agua y arena ; la cal es el fervor de la caridad, el agua el espíritu Santo ; con ambas se mezcla la arena ; áquellas, como fuerzas espirituales, aportan su ayuda a lo terrenal y sin ellas no podríamos vivir en este mundo ...”. Esta cita nos indica la gran importancia que tenía el mortero de cal en la construcción de la Baja Edad Media. También nos habla de la mezcla, en sentido más técnico CENNINO CENNINI, *opus cit*

²⁹¹ Esos dos objetivos, de conservación y decoración, que en la actualidad parece a veces olvidarse al restaurarse monumentos antiguos, estaba claro en la mentalidad de los arquitectos hasta el siglo XIX. Como ejemplo, citaremos el tratado de FRAY LORENZO DE SAN NICOLÁS, *Arte y uso de la Arquitectura*, Madrid 1796, 1ª parte, p. 121 que dice :” El jaharro (enlucido) es con que se enlucen o

El aplicar una protección al muro es tradicional en la Edad Media, por ello se utilizaban los morteros de manera imbricada con la propia construcción. Para lograr el segundo propósito casi siempre se aplicaban como mínimo en dos capas; la interior, más basta y de mayor granulometría, servía para paliar las grandes desigualdades de la pared, rellenar agujeros producidos por la unión de ladrillos y sillares; la más superficial, más cuidada y fina preparada, se utilizaba para facilitar el deslizamiento del pincel que haría la ornamentación.

Como sugiere Thompson “los pintores medievales eran frecuentemente indiferentes a las ondulaciones de la superficie mural, y no se esmeraban en conseguir una superficie lisa”²⁹².

En multitud de ocasiones en los morteros más interiores de las pinturas mudéjares se encuentran resto de pajas machacadas, adicionadas para evitar agrietamientos posteriores durante el fraguado en los morteros más gruesos, además sirve de elemento aislante y amortiguador en los cambios bruscos ambientales. Esta “receta” es, sin lugar a dudas, de herencia oriental, y no sólo del reino de Sevilla, como Medianero Hernández sugiere²⁹³, ya que, entre otros monumentos, aparece en la capa inferior de la ermita del Cristo de la Luz.

Entre una y otra capa de mortero, para facilitar la adhesión de la siguiente, se buscaban desigualdades de la superficie, dejándonos así la huella intencionada de la herramienta con la que trabajaban, la paleta o la talocha. Cada una de las capas tenía distinta composición matérica, disminuyendo la granulometría y proporción de árido al ir del interior hacia el exterior.

La superposición de capas permitía no tener demasiado grosor cada una de ellas lo que hubiera provocado el agrietamiento durante su secado, y, por otro lado, constituir

adornan todos los edificios por la parte que se han de habitar, dexándolos no solo vistoso por igual, sino tambien fortifica la fábrica.”

²⁹² THOMPSON, D., 1956 *opus cit*, p. 40.

²⁹³ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M^a., *La pintura trecentista en Andalucía*, tesis doctoral sin publicar en la Facultad de Sevilla, 1988, p. 100.

un almacén de humedad suficiente para una buena e igual carbonatación de la pintura en superficie.

El número de esas capas, que para el arte romano era recomendable no fuera menor de seis²⁹⁴, se fue reduciendo en la Edad Media, encontrándonos muy frecuentemente que la inferior²⁹⁵ se reducía al relleno de las grandes desigualdades del muro, y en muchos lugares se encontraba sólo una, la superior, sobre la que se aplicaba la pintura²⁹⁶.

Para obras localizadas en altura se utilizaban andamios (uniendo sus elementos con cuerdas²⁹⁷) que en el exterior, para presentar suficiente resistencia, se anclaban en el muro dejando la huella característica de los huecos de sus mechinales en él. Ejemplo de andamios medievales de interior nos encontramos en la Cantiga CXXIII (*Foto 36*), cuyo tema, precisamente es la pintura mural, aunque en este caso se trate del género religioso. En todos los casos se trataba de estructuras muy simples, constituidas por listones de madera atados con cuerdas y nudos, en sentido horizontal, vertical y transversal. En la Cantiga mencionada, como destaca Cómez Ramos²⁹⁸, tenemos dos tipos de andamio, uno piramidal y otro de forma de paralelogramo.

La utilización de andamios para una obra que, al ser realizada al fresco, exigía una compartimentación horizontal originaría una serie de juntas en ese sentido, como anteriormente he mencionado. En el caso de la pintura “de lo morisco”, al tratarse casi

²⁹⁴ VITRUBIO, *opus cit* Libro VII, Cap. III, 13 “...de esta manera, constando el enlucido de tres capas de arenado (*cal y arena*), y otras tres de estuco (*cal y polvo de mármol*), quedará libre de quiebras y otro cualquier defecto”.

²⁹⁵ llamada en italiano *Arriccio*, que puede corresponder con nuestro *Enfoscado*.

²⁹⁶ Por ello en el mismo idioma se llama *Intonaco*, y en español *Enlucido*.

²⁹⁷ CUELLA ESTEBAN, O., *Aportaciones culturales y artísticas del papa Luna a Calatayud*, Zaragoza 1984, p. 140, fol. 561 v. Acerca de las compras para la construcción de San Pedro en Calatayud: “Item costaron otras sogas menudas para ligar en los andamios”.

²⁹⁸ COMEZ RAMOS, R., *Empresas artísticas de Alfonso X*, Sevilla 1979, p. 34.

siempre de zócalos de rápida realización, no eran necesarias estas juntas por haber sido realizados en una sola jornada de trabajo.

Además de los andamios conocemos instrumentos de trabajo que utilizaba el pintor muralista medieval: en las propias Cantigas podemos apreciar sus pinceles y distintos cuencos y potes; González Palencia²⁹⁹ nos da cuenta de una carta de venta, realizada en Toledo en 1286, donde se adquiere, junto a un corral, instrumentos de albañiles : “un dornajo³⁰⁰, un cubo, un escoplo, una barrena, seis techos y medio par de tablas...”; y por último es razonable suponer que serían los mismos que se han venido utilizando tradicionalmente hasta la revolución industrial y que nos describe Villanueva en su tratado *Arte de la Albañilería*³⁰¹: los cubos, las cuerdas, el “esparabel” (llana, tableta cuadrada para mantener una porción de yeso o de mortero de cal de donde el obrero toma con la “paleta” la porción necesaria para arrojarla contra el muro), el “fratas”(que como la “talocha” sirve para extender en el muro los planos guarnecidos de cal), etc....

Cuando estaban extendidas las capas de mortero que se habían considerado necesarias, el alarife “maestro de la geometría”, trazaba el dibujo³⁰², tomando como módulo un submúltiplo de la propia dimensión de la pared a decorar (por ejemplo, plegando tantas veces una cuerda igual a la dimensión total como espacios quisiera obtener).

En principio, compartimentaba el espacio total con la ayuda de cuerdas teñidas con almagre. Dentro de cada espacio, podían obtenerse otros módulos menores por el mismo procedimiento anterior. El dibujo preparatorio era realizado mediante distintas

²⁹⁹ GONZÁLEZ PALENCIA, A., *Los mozárabes de Toledo*, t. II, Madrid, 1926, p. 295, nº 689..

³⁰⁰ cuenco redondo que sirve para fregar.

³⁰¹ *opus cit*, pp 20-23.

³⁰² Para pintura religiosa, estas operaciones están descritas en CENNINO CENNINI (1437), *opus cit* 1979, pp 57-60.

cuerdas que servían para obtener los módulos, reglas³⁰³ que servían para cuadrricular el espacio y trazar distintas líneas para situar los centros de donde, tanto con compás (un compás que podría ser la misma cuerda con un objeto punzante en el extremo que permitiera clavarla en un punto fijo) como con distintos cartabones³⁰⁴ de madera, con un ángulo fijo y determinado, se trazaba la composición de entrelazo.

Así en cada caso el módulo geométrico que nos vamos a encontrar, aún siendo de parecidas proporciones, no se corresponde con los de otras ornamentaciones. Es una composición realizada “in situ”, con un módulo que va a depender del espacio total de que se disponga (largo de cada paramento, alto del zócalo). A la misma conclusión se llega estudiando la técnica descrita en el Tratado de López de Arenas para Carpintería³⁰⁵, en donde con sólo los datos del ancho y largo de la estancia a cubrir, permiten la elaboración de todo el artesonado. Así no era necesario un dibujo previo para ser traspasado a la pared mediante cartones o calcos³⁰⁶, salvo en figuras puntuales al margen del desarrollo geométrico general.

³⁰³ SAN ISIDORO nos habla de los instrumentos utilizados por los artífices medievales en el punto 18 de su libro XIX de las *Etimologías* (OROZ, J.Mª., 1983 *opus cit*).

³⁰⁴ NUERE, E., “Los cartabones como instrumento exclusivo para el trazado de lacerías”, en *Madridier Mirreillugen*, 1982, p. 374 dice: “Uno de los aspectos más interesantes que ofrece al estudio del manuscrito de López de Arenas es el referente al trazado de todos los elementos de la cubierta con el exclusivo auxilio de cartabones”. Igual se manifiesta FERNÁNDEZ PUERTAS, A., “El lazo de ocho occidental o andaluz”, en *Al-Andalus*, 1975, en la p. 199. En cambio, para LAVADO PARADINAS, P. J., 1993 *opus cit*, p. 141, “el círculo es el punto de origen de tales motivos”. Sin embargo, en el caso de las pinturas “a lo morisco”, hay claras trazas de la utilización del compás, así como de cartabones y reglas lo que deja el campo de la ejecución artesanal ampliado y determinado por la preferencia, en cada caso, del autor..

³⁰⁵ *Apud* NUERE, E., 1982, *Ibidem*, p. 373 ; asimismo NUERE, E., en su introducción a GALIAY, J., *El lazo en el estilo mudéjar*, reedición CSIC 1992 ; LOPEZ DE ARENAS, D., *Carpintería de lo Blanco y tratado de alarifes y relojes*, *apud* GÓMEZ MORENO, M., 1912 *opus cit*, p.65 :”...dar el valor a las partes, y por las partes al todo ; y por el contrario por el todo lo que toca a las partes...”.

³⁰⁶ que habrían dejado en el muro la huella del estarcido o el dibujo grabado con incisión redondeada.

Su técnica de trabajo para dibujar esas tracerías, de rápida y directa ejecución, se nos manifiesta como obra de grandes especialistas, muy habituados a esta clase de trabajos, con una técnica artesanal tan desarrollada, que sería casi imposible de emular hoy en día. Como dice Nuere³⁰⁷ “algo aparentemente tan complejo no debió serlo sin embargo en la realidad práctica”. La realización de las tracerías, aunque en relación con los arcesonados o los alicatados, ha sido analizada por distintos autores³⁰⁸, a veces desde un punto de vista demasiado cerebral³⁰⁹, realizando un análisis “a posteriori” que se descontextualiza de su realidad histórica.

Muy ingenioso y explícito resulta el artículo de Donaire³¹⁰, donde resuelve con el simple método de un papel cuadriculado y una regla, el lazo de “cuadrado de siete” (estrella de ocho lados, originada por la rotación de dos cuadrados iguales, ocupando una calle de siete cuadritos). Con este sencillo sistema llega a las más complicadas redes de lacerías de ocho. Aunque nombra el uso actual de los artesanos magrebíes del papel

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 372.

³⁰⁸ LÓPEZ DE ARENAS, D., *ibidem* 1912; LAMPEREZ, V. *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid 1930; GALIAY, J., *El lazo en el estilo mudéjar*, Zaragoza 1946; PAVÓN MALDONADO, B., *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1975; BORRÁS, G., “Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios para la definición del arte mudéjar”, en *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1986; BESTEIRO RAFALES, J., “Aplicación de los grupos de simetría al estudio de ornamentaciones mudéjares aragonesas”, en *II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1981 y “Representaciones simétricas en las lacerías de Aragón”, en *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1986; DONAIRE, A., “El trazado de lacería de ocho en alicatados”, en *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1986; NUERE, E., *La carpintería de armar*, Madrid 1990; LAVADO PARADINAS, P.J., 1993, *opus cit.*, entre otros.

³⁰⁹ PRIETO Y VIVES, A., 1977 (recopilación de varios artículos del autor escritos entre 1932 y 1935).

³¹⁰ DONAIRE, A., 1986, *Ibidem*, p. 649. Semejante a este artículo, aunque un poco más complicado se manifiesta ISAAM EL_SAID & AYSE PARMAN, en *Geometric Concepts in Islamic Art*, Scorpion Publishing Limited, Guilford (England), 1988.

cuadrículado para sus trazas de alicatados³¹¹, en el caso de la decoración pintada mudéjar, al utilizar como módulo la propia superficie parietal, evita el uso de papel cuadrículado, llegándose a trazar la propia cuadrícula sobre la pared, como es el caso del vestíbulo de los baños de Tordesillas³¹² o la capilla de la catedral de Braga. No es necesario destacar que el lazo de ocho es el más utilizado en todas las obras de lacería mudéjares, teoría ya demostrada por Gómez Moreno³¹³

No nos debe chocar que la técnica empleada en la ejecución de la pintura “de lo morisco” sea semejante a la empleada en la realización de alicatados, yeserías o artesonados³¹⁴. En el capítulo II de este estudio he hablado del artífice de la pintura “de lo morisco” llegando a la conclusión que era un alarife que igual trazaba lazos para uno u otro material, precisamente basándonos en las citadas *Ordenanzas de Pintores* de Córdoba. Lo importante era la **clara relación entre el todo y las partes**.

A mediados del siglo XIV, y seguramente por influencia nazarí se empiezan a introducir otras técnicas de preparación del dibujo más simplificadas, en el caso de motivos repetitivos. Así vemos ya en el Palacio de Tordesillas el uso de aplantillados,

³¹¹ DONAIRE, A., 1986, *Ibidem* p. 651, apud PACCARD, A., *Le maroc et l'artisanat traditionnel dans l'Architecture*, Annency 1983. En la actualidad, para las labores geométricas sobre madera, hemos visto a artesanos de Meknes utilizar plantillas sobre papel recortado.

³¹² En la zona aragonesa, GALIAY, A., 1951 *opus cit* (p. 222 y siguientes) desmenuza de la misma forma la técnica de ejecución de Mahoma Rami cuando realiza la pintura de la iglesia de Cervera de la Cañada : utilizando una regla de madera y un clavo cuadrículó en primer lugar la pared, sobre la que trazó “cuadrados de a siete”. Este autor, basado en su propia observación da soluciones fáciles y que no precisan de grandes conocimientos de geometría para la ejecución de las lacerías.

³¹³ GÓMEZ MORENO, M., “Una de mis teorías de lazo”, en *Cuadernos de La Alhambra X-XI*, Granada 1974, p. 11 ; CABANELAS, *El techo del Salón de Comares*, Granada 1988, p. 26 ; LAVADO PARADINAS, P.J., 1933 *opus cit*, p.138; FERNÁNDEZ PUERTAS, A., 1975 *opus cit*, p. 199 ; DONAIRE, A., 1986 *opus cit*.

³¹⁴ NUERE, E., 1982 *opus cit*, p. 382 y siguientes, dedica un capítulo a “los cartabones de lacería en su uso general”, donde apunta que “ello autoriza a suponer que serían empleados por cualquier tracista, tanto en alicatados como en yeserías”. Olvida la pintura.

esto es, una plantilla donde la zona que se va a colorear está recortada, permitiendo que el color pase a través de ella. Es el método que en cerámica se llama “trepa”.

Otros “trucos” son utilizados más delante como la transposición del dibujo mediante el “estarcido”, llamado en italiano “Spolvero”. Consiste en agujerear el perímetro del dibujo preparatorio con una línea de puntos. Colocado el calco sobre la pared y pasando una muñequilla llena de polvo de grafito por encima, el dibujo se traspa en forma de un punteado característico, que el propio color tapa en la mayoría de los casos. Contamos con documentos que acreditan la compra de esos papeles de calco por el pintor³¹⁵.

Una vez trazado el dibujo era introducido el color, ya por el propio artesano, ya por su ayudante. La realización de la obra completa podía ser realizada por un sólo artífice o por un grupo de ellos, según la importancia de la obra en cuestión. Al “tirar las cintas” existían ciertas reglas que había que cumplir: cuando en un cruce la cinta pasaba por debajo, en el siguiente tenía que cruzar por encima; todo los cruces se organizaban en un mismo sentido en una misma obra, o como el movimiento de las agujas del reloj o al contrario³¹⁶; se puede seguir el recorrido de una cinta desde el principio hasta que vuelve a fundirse consigo misma, nunca desaparece, siempre nos encontramos con circuitos cerrados...

Medianero Hernández³¹⁷ nos comenta, siguiendo a Cennini³¹⁸ cómo podían ser los pinceles y brochas utilizados por el artífice medieval. Para aquel: “en la etapa

³¹⁵ A.C.S. Libros de Fábrica. Siglo XV. Leg.3 1440 fol 60 vº, documentos de pagos a los pintores que trabajaban en la decoración de la portada del Cabildo Viejo catedralicio, sito en el desaparecido Corral de los Olmos :”...Iten dí a Antonio sanches pintor çiento e nuve maravedís e medio que gasto para la portada del cabildo en...e papel para moldes...”, *apud* MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.Mª, “Aportaciones documentales sobre la técnica de la pintura hispalense”, *Laboratorio de Arte 6* (1993), p. 69

³¹⁶ Por observación directa de las distintas pinturas, se puede concluir que era más corriente el primer caso ¿se corresponde con el trabajo de un pintor diestro, más común que un zurdo?. Este cruce de izquierda a derecha es muy fácil de distinguir en las estrellas.

³¹⁷ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J.Mª, 1987 *opus cit*, p.87.

medieval los pinceles son contruidos por los propios pintores y considerados casi como una prenda personal”, lo que entra dentro de lo lógico ya que el artesano medieval era dueño de sus propios instrumentos y con ellos “se alquilaba “ para efectuar la obra³¹⁹ o es objeto del inventario a su muerte³²⁰.

En la Cantiga LXXIV, ya comentada al hablar de andamios, representación donde se puede ver a un pintor en pleno trabajo, no es posible observar con detalle el pincel utilizado. Pero sí se pueden ver distintos recipientes dónde se contendrían los colores por el propio artista preparadas. En la Cantiga LXXXVI el aprendiz, prepara los pigmentos moliéndolos con una piedra sobre la mesa a modo de mortero, y los irá introduciendo en las distintas vasijas de que dispone. Cennini también nos comenta cómo moler los colores y mezclarlos con agua, y cómo conservarlos después llenando siempre el recipiente con un exceso de agua que lo libra del polvo y de toda suciedad³²¹.

Los colores eran de fácil obtención y manejo, siempre teniendo en cuenta que pudieran ser utilizados al fresco, por ello debían ser tierras minerales compatibles con la cal. Su preparación debía ser labor del propio pintor, así por lo menos lo hace pensar el no haber encontrado testimonio de su venta en ningún documento. Para molerlos se utilizaban piedras duras, planas, donde se machacaba mediante un mazo, adicionando poco a poco agua. La mezcla así obtenida se introducía en un cacharro que se enrasaba con más agua, que se cambiaba de vez en cuando para una buena conservación³²². Al

³¹⁸ CENINNO CENINNI 1979 *opus cit.* p.p. 54-56.

³¹⁹ Por ejemplo, en el documento que cita COMEZ RAMOS, R., 1979 *opus cit.*, p. 14, como referencia de salarios de trabajo, el de las Cortes de Jerez de la Frontera de 1268 se valora al “...maestro de tapiar con sus tapiales ...”. Los tapiales, o tableros de madera que sirven para el encofrado de la construcción serían mucho más molesto de transportar que los simples pinceles o brochas del pintor.

³²⁰ Ejemplo de ello es el de Ramón Torrent, pintor de Zaragoza, del 27 de mayo de 1325 (recogido en SERRANO Y SÁNZ, M., *opus cit.*, t. XXXVI, p. 105, donde, entre otros, se recoge :”seis piedras de bronyr, un gravador, dos sierras, tres axuelas, escopros de entallar...” .

³²¹ CENNINO CENNINI, 1434, *opus cit.* p. 38.

irlos a utilizarlos ese sobrante de agua se eliminaba. En la pintura “de lo morisco” se aplicaban en la pared por medio de un pincel, que por el trazado observado semejaba más a una brocha plana de la misma medida del trazo coloreado, que a un pincel redondo.

El color más utilizado en la pintura “de lo morisco” era el **almagre**, u ocre rojo. Este pigmento, óxido de hierro conteniendo diversas impurezas que le van a caracterizar con una tonalidad que va desde un naranja hasta un marrón pasando por rojo, es muy común en la Naturaleza y de fácil preparación (basta un simple molido). Es el mismo color que los italianos denominarán *sinopia*, y en la pintura actual se califica de *tierra o rojo de Sevilla*. Muy utilizado ya por los griegos y romanos, era el color preferido en la decoración musulmana.

Para el amarillo se utilizaba otro óxido de hierro con cierta cantidad de óxido de manganeso, el **ocre amarillo**, llamado en Sevilla en la actualidad *albero*, también muy abundante³²³ y con las mismas características de obtención y preparación que el anterior. Podría ser lo que se denominaba en las *Ordenanzas de pintores* de Córdoba con el término de *acofaira*. Pacheco nos cuenta que Luis de Vargas utilizó ocre procedente de Castilleja de la Cuesta para la pintura de la torre de la Giralda, al fresco³²⁴.

El **negro**, llamado *prieto* en aquella época, solía ser de origen vegetal y era obtenido por la combustión del carbón o leña, el de sarmientos es el que se conoce como “negro de vino”. También podía proceder del hollín de chimeneas o lugares donde frecuentemente se hacía fuego, su finura evitaba la molienda posterior. Por todo ello en su composición existen otros elementos como el oxígeno, nitrógeno, sulfuros, etc..

El **blanco** utilizado podía estar constituido por la propia cal (en cuyo caso se trataría de un carbonato cálcico), llamado *blanco de San Juan*, o por el caolín (silicato aluminico hidratado), también frecuentes en la Naturaleza. El albayalde o blanco de

³²² CENNINO CENNINI, *opus cit*, p. 38.

³²³ Tan abundante que es utilizado como suelo en todos los paseos de la capital andaluza.

³²⁴ PACHECO, F., *Arte de la pintura*, Madrid 1956, pp. 50-51

plomo, obtenido por la agresión del vinagre al plomo, si se utilizaba en la pintura al fresco podía volverse completamente negro, como de hecho ha ocurrido en las pinturas de Cimabue en la Crucifixión de la Capilla Alta de San Francisco de Asís.

Los colores antes mencionados, salvo el albayalde, y frecuentemente utilizados en el fresco son los denominados por Cennini como “naturales”, siendo los artificiales o “de alquimia”, los que debían ser sometidos a un proceso de obtención :

Así como en los tintes es a partir del s. XIV cuando se comienza a dominar el uso de los mordientes y se abre el abanico de posibilidades cromáticas, en pintura mural al fresco según avanzan los tiempos la técnica se desarrolla y van apareciendo mayor número de colores, sobre todo el azul, que anteriormente resultaba caro si se quería obtener un seguro resultado.

Entre los rojos tenemos el cinabrio (sulfuro de mercurio)³²⁵, el minio (óxido de plomo), ambos denominados popularmente **bermellón**; y las lacas, no recomendadas para la técnica del fresco.

³²⁵ El cinabrio era notablemente conocido en España por las minas de Almadén. AMBROSIO DE MORALES (*Antigüedades de las ciudades de España*, MDLXXV, p. 48 v. y r.) nos las describe: “Esta mina al cabo de la sierra de Cordova, en el Almadén lugar de su obispado...por la abundancia del bermellón de que entonces se hazia mas caudal, que del azogue, siendo todo una misma cosa, y de una misma vena. La mina del azogue he yo visto, y entrado en ella, y assi podre esvrevir della con alguna particularidad. Va por debaxo de un cerro con una larga calle de la qual a un lado y a otro se reparten otras callejuelas ...El azogue se saca de dos maneras, Una, que se hallan algunas vezes peñas tan llenas del, que en quebrándolas manan mucho azogue. Este es el más excelente, y lo llaman virgen, mas es muy poco. La multitud se saca de aquellas quebrantadas y encerradas (con mucha preparación) en cierta manera de alquitaras de barro, de donde con fuego de un día y una noche se destila el metal. Parece que como es liquor, uvo de salir por destilación. Toda la mina esta apuntalada hasta el techo, para sustentar el peso de la montaña. Y ay dentro muchas bombas, con que fin de cessar se saca el agua, que sin esta diligencia anegaria todos los huertos. Andan de ordinario dentro de la mina, que llaman pozo, aunque es llano, mas de doscientos hombres cortando las peñas y dando a la bomba. Alumbranse con muchos candiles, y no trabajan mas que muy pocas horas al día, porque no se puede sufrir el estar alli dentro, y assi se remudan, para que la obra no pare, principalmente en las bombas donde no se sufre el cessar. Yo quise entrar siendo moço a ver la mina, y halle una verdadera representacion del infierno en la tierra. El hedor del açufre (porque todo el azogue y el minero lo echa) es intolerable, y con la mezcla del azeyte y

El **verde** no presenta ninguna dificultad en ser utilizado al fresco siempre que esté constituido por *tierra verde*, es decir, el natural, llamado en italiano *verdaccio*, formada por silicatos ferrosos y férricos de potasio, magnesio y aluminio. El **verde cardenillo** (este nombre lo recibe popularmente en Andalucía), o “verdín”, obtenido en la época por la corrosión del cobre mediante el vinagre, nombrado en las *Ordenanzas de Pintores* de Córdoba (1493)³²⁶ y recomendando su utilización, no al fresco (“dejen secar la cal”), sino con templa de huevos, es el verde de cobre que aparece en la naturaleza como malaquita. Plinio ya nos cuenta el método de su preparación

Menor facilidad para su utilización al fresco tenía el **azul**, alterable por la cal salvo en dos excepciones, en el *azul egipcio* y el *lapislázuli*, ambas de alto costo, el primero por su complicada y casi secreta elaboración, el segundo por su rareza que le hacía ser considerado como una piedra semipreciosa, ambos de importación para el territorio hispánico. Ese azul *lapislázuli* es el que encontramos en la Casa del Temple de Toledo.

Como protección final no se aplicaba ninguna capa superficial ni barniz ; para la pintura mural ejecutada al fresco no es necesario ninguna materia protectora superficial para su conservación en condiciones de mantenimiento normales.

agua se le añade mayor hediondez. Los rostros de los que allí trabajan, aca fuera son de hombres muertos en vida, y allí dentro con la veslumbre parecen propios demonios, y que pone gran pavor. Andan amarillos y con un temblor perpetuo los que allí trabajan y generalmente biven muy poco. Porque (como Plinio tambien noto) el azogue penetra insensiblemente, hasta encerrarse en los huesos. Por esto acontece allí en el Almaden, abriendo sepulturas quebrar un hueso de la cañilla y salir azogue del. Y desto se han visto otros tales exemplos en doradores, que por este miedo tienen quando tratan el azogue un pedaço de oro en la boca, y quando lo quitan, lo hallan todo azogado que solo el humo lo subio allí. Todas las piedras de que se saca el azogue son muy coloradas, porque son bermellon. Mas esto no se saca sino de algunas piedras muy escogidas, que el fuego derrite y alimpia del escoria. Antiguamente en tiempo de Plinio, el bermellon de aquella mina era tan apreciado, que casi no hazia aquel author cuenta del azogue. Este es agora el mayor caudal, y lo demas del bermellon, se tiene por añadidura en al mina....No se consentia sacar aca fino, que se navegaban a Roma las piedras, cerradas y selladas, y alla se fundia; y dize era la cantidad diez mil libras cada año”.

³²⁶ RAMIREZ DE ARELLANO, 1915, *opus cit.*, p. 41.

CAP IV- LOCALIZACIÓN DE LA PINTURA “DE LO MORISCO”

La cuestión de una localización de la pintura mural "de lo morisco", ateniéndonos a las directrices generales de este estudio que se sitúa en la Baja Edad Media de Castilla, se puede plantear desde distintas perspectivas. De un ámbito más reducido a otros más amplios, las distintas propuestas serían :

- 1) Dentro de los monumentos, qué lugares ocupa esa decoración.
- 2) Identificación del tipo de monumentos en que se encuentra esa ornamentación
- 3) Su distribución geográfica, dentro de Castilla (entendiendo Castilla con los límites que presentaba en la Baja Edad Media, es decir, comprendiendo parte de la Andalucía actual, Galicia, Asturias....)
- 4) Por último, una localización temporal que, con el fin de obtener una exposición razonada y válida, se va a tratar conjuntamente con el anterior punto expuesto.

1-Localización dentro del monumento

De manera tradicional dentro del proceso de realización de un edificio, cuando se terminaba la edificación simplemente se aplicaba un revoco tanto exterior como interior, como "piel de sacrificio" para proteger el material constructivo de la intemperie y otros agentes de deterioro.

Estos revocos, utilizados desde la Antigüedad, siguen empleándose durante la Edad Media de manera regular y general para todo el edificio. Precisamente en la Edad Media, donde el material de construcción generalmente más utilizado (sillarejo, aparejo, tapial, ladrillo) no se caracteriza especialmente por su calidad, en contraste con los utilizados en tiempos clásicos (sillares bien labrados, mármoles) o renacentistas (a su imagen y semejanza), debe especialmente preservarse y protegerse.

Pensar de otra manera es algo que contradice el sentido común y la visión de la

fábrica de monumentos que nunca se pensaron en dejar desnudos es un error técnico, ya que se está propiciando su acelerada degradación, y estilístico, ya que los arquitectos restauradores del s. XIX han inducido a crear una imagen estética medieval falsa. En este sentido, dejando al descubierto la fábrica de esos edificios se ha enfatizado el placer de contemplar la arquitectura como la más importante de las artes en menoscabo del resto, sin tener en cuenta que en la mentalidad de sus creadores la obra estaba constituida por un todo. Por un lado, en el arte medieval no se concebía una división de las artes; por otro, la desnudez de las paredes de iglesias y edificios medievales causaría solamente estupor para sus habitantes originales, que los verían así privados de unos revestimientos que cumplían la doble función estética y práctica de mantenimiento.

Ya llamaba la atención sobre este punto D. Francisco Jareño de Alarcón en 1867³²⁷ en su discurso de entrada en la Academia, donde comienza su intervención, versada sobre la historia del color en la Arquitectura, diciendo :..."la general creencia, elevada en cierto modo á principio estético, de que la belleza de la arquitectura y de la estatuaria griega estaba únicamente circunscrita á la forma, desechando todo otro ornamento, como impertinente y postizo..." Para continuar : "...El artista que concibe y realiza un edificio, no puede ménos de concebirlo íntegro y uno, y como tal perfectamente armónico.."

Sin embargo, D. José Amador de los Ríos, en contestación a Jareño, aún admitiendo las razones aportados por su colega, tacha a la "ornamentación policromata" de "rudimental y embrionaria.....sello de una sociedad primitiva, ..", "...instinto decorativo, que hemos visto nacer en las tribus primitivas..", y aunque admite "...no ser carácter exclusivo de la arquitectura griega.." la califica de "un mero accidente externo" , concluyendo que "...bajo el aparato cromático quedan de continuo sepultadas las perfecciones de la construcción, parte principalísima y fuente de no despreciables bellezas en toda obra arquitectónica..", "...pudiera darse un monumento bello en su concepción y ajustado en su ejecución a todas las leyes del arte, afeado por una decoración pictórica desdichada e impertinente"³²⁸.

³²⁷ JAREÑO, F., "De la Arquitectura Policromata", en *Discursos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 6 de Octubre de 1867*, Madrid 1867 pp 475-495.

Precisamente en esta coyuntura que ha desprovisto a muchos de nuestros monumentos de su epidermis se basa Bango para cuestionar la existencia del mudejarismo en la Alta Edad Media³²⁹, llevando las consecuencias hasta el extremo de tachar de invención del XIX ese término³³⁰, en base de una arquitectura de ladrillo que, con sus revestimientos, tendría un estilo muy definido (románico en ese caso concreto).

Como conclusión y en relación de la localización de pintura mural dentro del monumento, se podría decir que la tradicional adición de revocos sobre los materiales de construcción trae como consecuencia el planteamiento de utilizarlos con una finalidad no solamente práctica sino estética. Lo que significa que si los morteros cubren la gran parte de las paredes de un edificio, podemos encontrar en tiempos medievales pintura mural en todos esos lugares.

En España, en donde, aún durante la Baja Edad Media, no existe el triunfo de los grandes ventanales del gótico francés, sobre todo en arquitectura civil, ya sea por el clima o por falta de destreza arquitectónica, siguen existiendo especialmente grandes superficies de paramentos a decorar.

La práctica de decorar los paramentos con pintura mural no debía ser escasa; ejemplo de ello es la crítica de Alfonso X a los obispos, porque se excedían "...faziendo grandes misiones en labrar sus eglesias, e en afeytarlas, e en trabajarse en fazer las paredes dellas pintadas e fermosas", en lugar de esforzarse por buscar clérigos sabios y virtuosos³³¹; o a los señores que caían en el mismo "vicio": "...contra los rico-homes que levantaban e pintaban sus sepulcros tanto, que semejaban más altares que

³²⁸ AMADOR DE LOS RÍOS ; J. "En contestación al anterior", 1867, *opus cit*, pp. 497-512.

³²⁹ BANGO, I. "El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad media, un mudéjar inventado en el siglo XIX", en *Mudéjar Iberoamericano*, Granada 1994, p. 114 : "...serán los arquitectos restauradores del siglo XIX, y aún la mayor parte de los del siglo XX, los que conviertan en mudéjares edificios que corresponden claramente a estilos muy concretos y definidos...".

³³⁰ En su artículo se difuminan los conceptos de "término" y fenómeno artístico.

³³¹ Recogido del MARQUÉS DE LOZOYA, 1934, *opus cit*, pp. 247-248 .

monumentos³³².

La decoración pictórica "de lo morisco", como pintura mural que es, en consecuencia de lo anteriormente expuesto, puede localizarse en muy distintas áreas parietales:

A)-En el exterior de los edificios:

Los revocos exteriores han sido los que más han sufrido el paso del tiempo, por el sol, la lluvia, el calor del verano y el hielo en el invierno, la humedad de ascensión capilar, los musgos, hongos y líquenes; por ello pocos restos podemos encontrar de esta época.

A esto hay que añadir el uso indiscriminado, ya por moda, ya por razones profilácticas, de encalar en blanco todas las paredes en los siglos XVI Y XVII, a lo que pudiéramos sumar el picado total de las paredes en los siglos XIX y parte del XX de todos esos revocos blancos, más o menos sucios, arrastrando los restos medievales que se conservaran bajo esos revestimientos (se sigue haciendo en nuestros días en muchos lugares para dar un aire de "renovación" a sus iglesias).

Se ha hablado mucho acerca de la reserva de las decoraciones musulmanas para el interior de los edificios, como de hecho existían en el ambiente mudéjar, ello podría ser un rasgo diferenciador entre aquellas y el espíritu decorativo del pintor "de lo morisco". Sin embargo, no es totalmente cierto ese punto de partida: dentro del arte hispano musulmán contamos con distintos ejemplos de decoración exterior, siendo el más representativo la ornamentación de la célebre Kutubiya³³³, la de las torres de la Axarquía de Málaga o la que se dice ornamentaba la Giralda.

Quizás la más antigua de esas decoraciones exteriores "de lo morisco" en

³³² Partida I, Título IX, ley XCVIII, *apud* AMADOR DE LOS RÍOS, *Museo Español de Antigüedades*, Vol I, Madrid 1872, p 392.

³³³BASSET, H., *Sanctuaires et forteresses almohades*, París 1932.

Castilla sea la localizada por Teresa Pérez Higuera en el interior de un arco ciego del Cristo de la Vega, en Toledo³³⁴ (Foto 37), situada en el ábside datado de la segunda mitad del s. XIII. Se trata de un resto de entrelazo muy delicado, en rojo y blanco, situado en la parte superior derecha de un doble arco de herradura.

Del mismo tiempo serían las ornamentaciones de los muros exteriores de los edificios representados en Las Cantigas³³⁵ de Alfonso X, según Domínguez Perela. Se trata de revocos en donde se han dibujado un despiece de sillares o de ladrillos. Estos temas de fábrica fingida difícilmente se pueden calificar como exclusivamente mudéjares. Provenientes del mundo antiguo, contamos con muchos ejemplos, incluso ya en la decoración parietal romana. En la Edad Media, abunda en el mundo musulmán (Medina Azhara, El Bacar, la propia Alhambra), como en el cristiano, en iglesias mozárabes (Santiago de Peñalba, San Cebrián de Mazote), románicas y góticas³³⁶. Es el motivo más sencillo y que nace de una propia imitación de la arquitectura por la ornamentación, realizada en la capa de protección de aquella. Por su profusión en distintos estilos y épocas, estos revestimientos así decorados son difícilmente datables.

Respecto a la pintura “de lo morisco”, nos habla Ramírez de Arellano de decoraciones exteriores del s. XIV en la iglesia de San Pablo, en Córdoba³³⁷, hoy

³³⁴ Recogido en PÉREZ HIGUERA, T., *Paseos por el Toledo del s. XIII*, Madrid 1984 y *Arquitecturas de Toledo*, Vol I, Madrid 1991, p. 206.

³³⁵ Proligamente comentados y clasificados esos materiales de construcción por DOMÍNGUEZ PERELA, E., en su trabajo “Materiales y técnicas en el mudéjar castellano: estructuras murales aparentes de la arquitectura religiosa”, *III Simposio Internacional del Mudejarismo*, Teruel 1986, pp. 491-499. En él distingue entre fábricas de aparejo real y revocos pintados, imitando el despiece, lo que resulta casi imposible, a nuestro entender, al tratarse de representaciones en miniaturas, ya de por sí pintadas.

³³⁶ Hay que destacar aquí la profusión de estas decoraciones, tanto de imitación ladrillo como sillares, en las iglesias mudéjares aragonesas : las de Calatayud, Torralba de Ribota, Tobed, Santa Justa y Rufina en Maluenda, o la de Cervera de la Cañada. Todas ellas unen a ese tipo de decoración bandas horizontales, cartelas, lazos, follajes serpenteantes, escudos, azulejos fingidos, etc.

³³⁷ RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Inventario Monumental Artístico de la provincia de Córdoba*,

prácticamente desaparecidas.

De tiempos posteriores y muy alejados ya, estilísticamente, del entrelazo de origen hispanomusulmán, son la decoración exterior del castillo de Coca³³⁸, la del palacio de Enrique IV, actual monasterio de San Antonio el Real, y la de la casa situada frente a la Academia de Artillería, todas ellas en la ciudad de Segovia, entre otros ejemplos.

Por último, podemos considerar dentro de este apartado los restos de decoración existentes en paramentos de la capilla del Sagrario de la catedral de Málaga (Foto 38), erigida en 1488. Esta ornamentación rehecha en los primeros años del s. XVIII es imitación de la antigua existente en el mismo lugar antes del terremoto de 1680, según lo estudiado por M^a Dolores Aguilar en su libro *Málaga Mudéjar*³³⁹.

Todas estas ornamentaciones del s. XV tienen un principio semejante de estructuración: un motivo geométrico repetido infinitamente. Unicamente destacar, por su riqueza y mayor calidad la decoración exterior del castillo de Coca³⁴⁰ cuyo motivo

Córdoba, 1903, p. 247: "...Sobre los tejados de las casas inmediatas se ve una ventanita mudéjar de ladrillo cortado que es un arquito de herradura dentro de un cuadro, y esto circunscrito en otro arco lobulado (once ondas) también con arrabá o recuadro. El muro, en todo lo que rodea esta ventana, estaba pintado imitando mosaicos arabescos..."

³³⁸ TORRES BALBÁS en *Arte almohade, arte nazari, arte mudéjar, vol IV de Ars Hispaniae*, Madrid 1949 p. 375, da por desaparecidas estas pinturas: "...donde había hasta hace algunos años vestigios más importantes de decoración pictórica sobre muros exteriores era en el castillo de Coca...". De este juicio se desprende que, al menos en este momento no conocía el monumento, como no lo había visto en su dictamen para la Academia de la Historia (*Boletín de la Academia de la Historia, año 56, Enero-Marzo*), donde se limita a emitir su dictamen del Proyecto de Restauración propuesto por la Dirección General de Bellas Artes.

³³⁹ AGUILAR, M^a D., *Málaga Mudéjar*, Málaga, 1979, p. 59-60 y Lám. XLIII. También en CAMACHO, R., "Cuando Málaga no era blanca", *Boletín de Arte* 13-14, (1992-1993), pp. 143-170, y de la misma autora "Málaga pintada, la arquitectura barroca como soporte de una nueva imagen", *Atrio* 8/9 (1996), pp. 13-36.

³⁴⁰ RALLO, C., "El castillo de Coca y su ornamentación", *Anales de Historia del Arte, nº 6*, Madrid (1996), pp. 13-34.

decorativo principal es la imitación del despiece del ladrillo, pero fingiendo una total arquitectura; distintas franjas decoradas dividen los paramentos horizontalmente, algunas imitan mocárabes, otras decoraciones esculpidas o inscripciones cúficas. Si una decoración de “sebka” ya pudo ser imitada en el Palacio del Infantado³⁴¹ o en las torres del Castillo de Manzanares, la decoración pintada aquí es integral.

B)-En las bóvedas

Si conservamos pocos restos de decoración pintada “de lo morisco”, las bóvedas policromadas son lo más escaso, por su propia fragilidad arquitectónica y su inmediata sustitución por otro nuevo elemento de cubrición.

Pese a esto, debían existir en gran profusión, y ejemplo de ello son los restos de ornamentación existentes en la bóveda de cañón de la iglesia de Martín Muñoz de las Posadas³⁴² (*Foto 39*): realizada sólo con trazos en negro y rojo, por su simplicidad podría tratarse del más antiguo ejemplo conservado de decoración pictórica mudéjar en bóvedas.

En aquellos casos en que la edificación bajo-medieval de tradición hispanomusulmana presenta una planta centralizada (qubbas), muchas veces correspondiendo con espacios funerarios o religiosos, se cubre con bóveda de media naranja ornamentada. Esa decoración sirve para enfatizar la cúpula, representación de la bóveda celeste; aunque existen otras ocasiones que las bóvedas en que están pintadas de acuerdo con la decoración general (Baños de Tordesillas, castillo de Coca, por ejemplo).

Este tipo de bóveda cubrición de qubba se resuelve por una división en gajos o paños mediante radios o entrelazos, muchas veces en relieve, en algunas ocasiones, pintados, alguna con motivos cerámicos como la de la Capilla del convento de la Concepción Francisca en Toledo (*Foto 40*).

³⁴¹ YARZA J. *Los Reyes Católicos*, Madrid 1993, p. 238.

³⁴² CONDE DE CEDILLO, “Martín Muñoz de las Posadas”, *B.S.E.E. XXXVIII* (1930), pp. 227-251. MORENO, M., *la arquitectura gótica en tierras de Segovia*, Madrid 1988, pp. 223-245.

En cuanto a las pintadas, tal es el caso de la bóveda que cierra la planta principal de la Torre del Homenaje, torre albarrana del castillo de Alcalá de Guadaíra³⁴³, fortificación propiciada por su cercanía a Sevilla, con una compartimentación en ocho secciones (inscritas en un cuadrado de 10 m de lado) realizada mediante una doble cinta de almagre roja con lazo nazarí³⁴⁴ (Fotos 41 y 42).

De manera semejante están decoradas las dos situadas simétricamente a los dos lados de la capilla mayor en Tentudía³⁴⁵ (Fotos 43, 44, 45 y 46). Resueltas de diferente forma para pasar de planta cuadrada a bóveda circular, por medio de trompas de distintos tamaños y composición, también están decoradas de diferente manera, y con distinto color (en la de Juan Zapata las dobles cintas que forman diez y seis paños, son negras, en la de Santiago o "de los Maestres" en alusión a sus enterramientos, simples, de color almagra pero todas ellas son semejantes, con una ornamentación sencilla y elegante). De la misma manera, en rojo almagre se decora la sala principal de la fortaleza del Puerto de San Fernando (Cádiz), que también convierte un espacio cuadrado en octogonal mediante trompas (Fotos 47 y 48).

Las cuatro decoraciones citadas, simples emulaciones de las nerviaciones inexistentes, corresponden al siglo XIV.

Otra manera de decoración pintada "de lo morisco" en bóvedas mudéjares es más complicada y correspondiente ya con el pleno siglo XV. La podemos encontrar formada por pequeños motivos cuyo color dominante es el rojo y negro. Esos pequeños motivos pueden decorar los propios mocárabes de la bóveda, sirva como ejemplo la

³⁴³ Esta fortificación debía tener su ornamentación íntegra. Aún queda en muchos lugares restos de mortero, en algunos aún con policromía roja de almagre.

³⁴⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, J., *Catálogo de Arquitectura y Arte de la Provincia de Sevilla*, Sevilla 1939, la nombre en las pp. 69-70 y ofrece un dibujo de esos lazos de sus decoración en la p. 65, dib. 37. Otros autores se ocupan sólo del castillo como LAMPÉREZ, V., *Arquitectura civil española*, Madrid 1993, p. 294, o ROMERO MUÑOZ, V., *Alcalá de Guadaíra*, Sevilla 1975.

³⁴⁵ MOGOLLÓN, P., *El mudéjar en Extremadura*, 1987, pp. 142-148, *Monumentos artísticos de Extremadura*, 1995, pp. 203-206.

capilla del Salvador de las Huelgas de Burgos (muy intervenida con posterioridad en el siglo XVII) (*Foto 49*); estar situados en el despiece formado por las estrellas y entrelazos, derivados de la intersección de bandas de ladrillo, como en las bóvedas de la iglesia de parroquial de la Oliva en Lebrija³⁴⁶(*Fotos 50 y 51*), en los tramos de la nave de la Epístola o la de la Capilla de la Quinta Angustia de la iglesia de la Magdalena, antes convento de San Pablo, en Sevilla³⁴⁷(*Foto 52, 53 y 54*), de arquitectura de tiempo de Pedro I, o en los propios nervios de esos entrelazos como en la Capilla Dorada (*Foto 55*) del palacio de Tordesillas (Monasterio de las Claras).

Muy repintadas en la actualidad están las bóvedas octogonales que se encuentran en el actual Museo de la Catedral de Valladolid (*Foto 56*), su centro y su franja perimetral se ornamentan con una lacería cuyos despieces se ven pintados en negro y rojo; en cada paramento medallones polilobulados contienen las armas de Castilla y León³⁴⁸. De ellas se conoce quién las mandó edificar, Pedro Fernández de la Cámara, el escribano del rey y Juan Gutierrez, en 1341, y las dedicó a la advocación de San Llorente. Servían de Sacristía y Capilla funeraria indistintamente³⁴⁹.

C)-En los zócalos

La localización de la pintura “de lo morisco” en los zócalos es la más representativa de este tipo de decoración (*Foto 57*), ya sea porque a ella pertenece el más numeroso conjunto de especímenes que han llegado a nuestros días, ya porque esa

³⁴⁶ FERNÁNDEZ CASANOVA, A., *Monografía de la Iglesia Mayor de Lebrija*, Madrid 1900

³⁴⁷ GUTIÉRREZ MORENO, P., "La capilla sevillana de la Quinta Angustia", *AEAA* (1929), pp. 233-245 y MEDIANERO HERNANDEZ, J. M^a, "Las pinturas gótico-mudéjares de la capilla de la Quinta Angustia (Sevilla)", en *Laboratorio de Arte n°8*, Sevilla (1996), pp. 25-50, la estudian detalladamente en su artículo. Los motivos que decoran esta bóveda, en ocre y negro, combinan elementos mudéjares con elementos góticos, y recuerda muy de cerca a los artesonados de la época (siglo XV).

³⁴⁸ Pertenecientes a la antigua Colegiata,

³⁴⁹ AZCÁRATE, J. M^a, *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid, 1993 , pp 90-92.

localización caracteriza de manera especial a este tipo de decoración frente a otras, o por haber atraído la atención de numerosos especialistas³⁵⁰.

Desde tiempos clásicos en la decoración mural romana se tratan aquellas zonas de pared más cercanas al pavimento, es decir los zócalos, de una manera especial con tono uniforme y carente de importancia, en contraste con las grandes ornamentaciones de las paredes.

Esto es así por considerarla una zona neutra entre ese pavimento y las composiciones pictóricas situadas al nivel de la vista del espectador, de su disfrute. La zona de rica ornamentación ya sea mosaico mural, tapices o grandes composiciones pictóricas, arranca de una línea horizontal situada, aproximadamente, a metro y medio del suelo. Baste recordar cualquier decoración parietal de Pompeya. De esa línea para abajo se extiende el zócalo que en las ocasiones donde la riqueza de la casa lo exigía, imitaba mármoles; pero que en la mayoría de los casos no tenía gran relevancia.

Y ello por dos razones, era una zona que, dada la vida cotidiana en Roma con un mobiliario de alturas semejantes a las actuales, no se apreciaba; por otro lado, era una zona que por su situación sufría roces, desgastes y muchas veces el riesgo de la acción agresiva de una humedad de capilaridad del suelo lo que implicaba una posible renovación frecuente, independiente del resto de la ornamentación parietal.

En el mundo hispanomusulmán, se siguen tratando estas zonas, los zócalos, con especial atención, aunque con un concepto completamente diferente, incluso anticlásico³⁵¹. En vez de constituir la zona menos decorada, la neutra, comienza a ser la más especialmente decorada de una manera muy expresiva y creadora de espacios. ¿Qué fenómeno ha producido el cambio?

³⁵⁰ TORRES BALBÁS ; L., "Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana", *Al-Andalus* VII, (1942), pp. 395-416; PAVÓN MALDONADO, B., *Arte toledano islámico y mudéjar*, Madrid 1973; PÉREZ HIGUERA, T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Valladolid 1994, etc

³⁵¹ TORRES BALBÁS, L., *Arte almohade, arte nazari, arte mudéjar, vol IV de Ars Hispaniae*, Madrid 1949, p. 246 atribuye al arte mudéjar como característica esencial el anticlasicismo

Se podría atribuir este cambio de papeles al gran cambio social y de vida cotidiana que representa el mundo musulmán: No existen sillas, ni altas mesas. El nivel de la reunión diaria, ya sea para comer o conversar, desciende. Las personas se sientan en el suelo, sobre cojines, y su disfrute visual no se extiende más arriba del metro y medio³⁵². En la zona alta de las paredes pueden aparecer yeserías, muchas veces reservadas para el friso en contacto con el techo, también apreciable desde abajo. En el centro, se dispondrían las telas, tapices, trabajos de madera y cuero...

Esos zócalos pueden ser de mármol, de alicatados, o de pintura que resulta más económico y fácil de sustituir en caso de deterioro³⁵³. Esta alternativa entre estos tres materiales no sólo depende del nivel económico del dueño de la casa, sino de donde está localizada ésta. Existen zonas de gran tradición azulejera (como la región levantina en la Baja Edad Media), donde hasta el momento no ha sido posible encontrar ningún resto de zócalo pintado mudéjar (época en que se introduce la cerámica arquitectónica).

El material elegido para realizarlos es la pintura al fresco sobre mortero de cal y arena, mucho más resistente que el simple yeso. Ese yeso que reservan por su fácil talla y sorprendentes resultados para mocárabes y atauriques.

Cuando el mundo cristiano castellano emprende la reconquista y queda fascinado de la fastuosidad del mundo musulmán, poco a poco se ve contaminado por sus costumbres: de todos es sabido que las damas castellanas, entre ellas la reina católica vestirán a lo “morisco”, utilizarán telas orientales como el máximo de refinamiento y harán su vida hogareña sentadas sobre cojines a ras del pavimento.

No es de extrañar por tanto que decoren sus casas con zócalos pintados “de lo morisco”. Y así encontramos gran profusión de zócalos, utilizados en solitario, como en el Palacio de Galiana, castillo de Brihuega, Alcázar de Segovia, Santo Domingo el Real

³⁵² PÉREZ HIGUERA, T., *Objetos e imágenes de Al-Andalus*, Madrid 1994, p. 149 : “La ausencia de muebles es uno de los rasgos más característicos de las viviendas de los pueblos islámicos, que se mantiene en la actualidad. Estrados o divanes adosados a los muros cumplen a la vez la función de lechos o de asientos, y pequeñas mesas o banquetas sirven, con carácter provisional para depositar los alimentos, de modo que el único mobiliario consiste en arcas y arcones utilizados para guardar ropas y objetos de uso doméstico”.

³⁵³ Los tres materiales los podemos encontrar en los palacios de La Alhambra

de Segovia, castillo de Bonilla de la Sierra, Reales Alcázares de Córdoba, etc ; o como zona baja de una decoración más historiada, como en el Cristo de la Luz, San Román de Toledo³⁵⁴, etc.

Como ratificación de lo anteriormente expuesto como causas por las que los zócalos cobran importancia en claro paralelismo con una vida cotidiana (desarrollada en un nivel situado junto al pavimento), es sorprendente ciertos zócalos realizados en un último momento de este tipo de decoración.

Nos referimos a los “zócalos” existentes en el castillo de Coca o en la iglesia de San Andrés de Cuéllar. Están realizados a finales del siglo XV en una época donde los muebles de residencia estable están comenzando a representar parte de la ostentación palaciega frente a los tiempos oscuros de la reconquista cuando lo máximo que se poseía eran baúles y sillas de tijera fáciles de transportar. Esos muebles que hay que enseñar, y en paralelo con el desarrollo de un ritual de mesa con sillas, fraileros, aparadores, etc, ocultan esa zona destinada para los zócalos. Y entonces, curiosamente, perdiendo su función, los “zócalos” se desplazan a un lugar más alto, localizándose en zonas destinadas anteriormente para tapices o cuadros³⁵⁵. Ese cambio de nivel visual denota, de nuevo, un cambio de vida cotidiana, un nivel visual más alto, estamos entrando en tiempos nuevos.

D)-En todo el espacio

En ciertos casos, la ornamentación “de lo morisco” se extiende por todo el paramento y techo, sin restringirse a zonas determinadas, aunque con una organización muy determinada por espacios. En realidad, se trata de la suma de distintas zonas decoradas: zócalos, franjas enmarcando puertas y vanos, bóvedas.

Por los restos que conservamos, así habría podido ocurrir en la ermita del Cristo

³⁵⁴ Aunque autores como GÓMEZ MORENO, M., nos hablan de esos zócalos, hoy en día no existen

³⁵⁵ RALLO, C., 1997, *opus cit.*p.29-30 :.”. Esa decoración del castillo de Coca se extiende desde 1,5 m hasta una altura variable, dependiendo de la altura total del techo”

de la Luz, hoy de ornamentación muy perdida, y así ocurre en la iglesia de San Román, ambas en Toledo.

Esa profusión de decoración pintada también aparece en los monumentos realizados en los últimos momentos, el castillo de Coca y las iglesias de Cuéllar (*Foto 58*), donde la decoración invade paredes y bóvedas, y en el vestíbulo del monasterio de Santa María de Carrizo (León) (*Foto 59*), donde cubre la totalidad de los paramentos.

Pero donde podemos encontrar el ejemplo más notable de esta decoración “de lo morisco” invasora, que une a las zonas de zócalos la ornamentación de las bóvedas (siempre aquí con una decoración mucho más simple) es en los baños del Palacio de Tordesillas. Edificio singular, único superviviente de otros baños decorados que seguramente existirían en su tiempo, contiene un gran conjunto de estas pinturas “de lo morisco”³⁵⁶.

2-Identificación del tipo de monumentos que contienen pinturas “de lo morisco”

Con el reinado de Alfonso VI y el avance de la reconquista los reyes y grandes señores castellanos, habitantes hasta entonces de castillos y casas humildes, desprovistos de comodidades, vuelven su atención hacia el lujo y la vida refinada de los palacios toledanos y de la Andalucía islámica, y a su cabeza, Alfonso XI, Pedro I, y Enrique de Trastámara. La moda de los grandes señores de vivir en casas y palacios dispuestos a la andaluza prosiguió hasta inicios del siglo XVI, con el triunfo pleno del Renacimiento.

Es importante destacar en esa islamización de gustos cotidianos el comportamiento de la monarquía castellana, sobre todo en determinados períodos históricos, como puedan ser el siglo XIV y segunda mitad del siglo XV en que, al habitar los palacios musulmanes de las ciudades conquistadas, los eligen para sus propias construcciones como modelos. Esta actitud es imitada por la Corte y grandes señores.

Este tipo de residencia con reminiscencias musulmanas (musulmanas por su estructuración³⁵⁷ y/o por su ornamentación) van a ser decoradas con la pintura “de lo morisco”. Y no solamente las grandes mansiones, sino las casas populares de las que, por sus propias características que dificultan su mantenimiento, no contamos con casi ningún ejemplo en la Castilla cristiana³⁵⁸.

Excepcionalmente, también la vamos a encontrar en algunas pequeñas iglesias populares como pudiera ser el Cristo de la Luz, el núcleo de las iglesitas de Cuéllar, o el caso de San Román de Toledo (ya de mayores dimensiones), donde están en clara convivencia motivos y franjas decorativas mudéjares con escenas de tipo religioso.

Distinto se presenta el panorama para el arte oficial, representado por el arte eclesiástico cristiano, ya erigido por mecenazgo real, señorial o popular, que por su propia identificación antimusulmana, va a seguir las vías europeístas y de corriente gótica³⁵⁹, como las sigue la propia Catedral de Toledo, a pesar de ser esta ciudad emblema de las tres culturas medievales, paradigma de mudejarismo³⁶⁰. Así, las pinturas murales religiosas del momento se realizarán dentro de un estilo gótico, ya de estilo lineal (capilla del Aceite, en la Catedral Vieja de Salamanca), de influencia italiana (como las de la capilla de San Blas, donde intervino el florentino Gerardo

³⁵⁶ Recogidas por PAVÓN MALDONADO, B., 1973, *opus cit*, pp.146-147 y pp. 281-282.

³⁵⁷ Para conocer más de ésta se puede consultar *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, PÉREZ HIGUERA, T., 1994, pp. 73-77.

³⁵⁸ Quizás las más humildes dentro de las conocidas sean las del barrio de las Canongías en Segovia. Pero ¿se pueden calificar así las viviendas de los canónigos medievales ? .

³⁵⁹ TORRES BALBÁS, L., 1949, *opus cit*, p. 242, nos dice :”...la España rectora, oficial y culta, renegaba de su vida pasada, ignorando que, bajo una costra superficial de modas efímeras importadas, quedaba latente en el fondo del alma popular la huella de la vida y del arte islámicos, hondamente nacionales.

³⁶⁰ Lo que TORRES BALBÁS denominó “ciudad mudéjar”, donde se utilizaban tras la conquista los edificios musulmanes existentes (*Ciudades hispanomusulmanas*, Madrid, 1970).

Starnina, o los giottescos murales de la capilla de San Miguel en el monasterio de Pedralbes), de gótico internacional (Juicio Final de la coronación del retablo mayor de la Catedral vieja de Salamanca), o simplemente popular (pinturas de las iglesias de la zona de Valdeolea).

Por ello está muy clara la localización de la pintura “de lo morisco”: está reservada para un arte civil³⁶¹, en general, que aunque haya perdurado hasta nosotros en palacios y castillos, tiene un sabor popular, cotidiano, expresivo y fresco, de carácter netamente hispano.

3- Localización temporal y distribución geográfica

Respecto a la **datación** de la pintura “de lo morisco”, como pintura mural que es, participa con ella de las dificultades de poder fecharla, ya por la falta de documentación escrita, ya por sus características estilísticas que se repiten de manera intemporal; además la fecha de la construcción del monumento no tiene por qué corresponder con la de su decoración, sólo aportará el límite temprano para su datación.

Para el presente estudio, los límites en el tiempo vienen fijados por su propia determinación de arte mudéjar : desde la toma de Toledo por Alfonso VI (1085) hasta la desaparición de esa pintura, que tiene lugar a finales del s. XV con algunas ramificaciones en el XVI: El fin del siglo XV supone el punto de partida para el desarrollo “europeo” de España, a partir de ese momento se va a producir la ruptura institucional con los elementos tradicionales de carácter oriental.

La distribución geográfica va a contemplar, como se prefijó desde un principio para este trabajo, la Castilla de la Baja Edad Media :

Tras las conquistas de Alfonso VI, la presencia de los almohades había

³⁶¹ DOMÍNGUEZ PERELA, E., en “Notas sobre arquitectura mudéjar”, *II Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1982, p. 11 nos dice : “En un caso (arquitectura civil) prácticamente se puede identificar el estilo arquitectónico con el dominante hispanomusulmán “.

detenido, en la segunda mitad del siglo XII, el progreso de la Reconquista cristiana, pero la victoria de las Navas, éxito de Alfonso VIII, abrió el valle del Guadalquivir para los castellanos. El siglo XIII fue el del gran avance reconquistador de los reinos cristianos de la Península Ibérica, con Fernando III se sometieron Córdoba (1236), Murcia (1243), Jaén (1246) y Sevilla (1248); Alfonso X toma Cádiz en 1262. Castilla consolidó su dominio de la Meseta meridional y anexionó la Andalucía Bética, quedando reducido el territorio musulmán al reino de Granada. Aquel territorio cristiano es el que va a quedar reflejado en este estudio (*Figura 7*).

En el desarrollo de este trabajo, con localización “in situ” de cada monumento y estudio pormenorizado de cada pintura, se han podido establecer entre unos y otros ciertos nexos de unión. La estructuración propuesta no coincide exactamente con la teoría tradicional que expone Torres Balbás y es seguida por distintos especialistas donde la única sistematización posible del mudéjar es la regional³⁶², aunque se podría considerar un desarrollo más específico de aquella, introduciendo también el parámetro tiempo.

Con las debidas reservas basadas en el convencimiento fehaciente de que lo conocido en la actualidad no supone más que una pequeñísima parte de las ornamentaciones “de lo morisco” que se podrían ver al final de la Edad Media, lo que limita enormemente nuestro conocimiento y puede inducirnos a caer en el error, vamos a intentar aportar una sistematización de esta clase de ornamentación. Esto no es óbice para que en el futuro, ante nuevos descubrimientos, se pueda replantear con mayor acierto esa sistematización.

A lo largo del desarrollo del presente estudio se han podido comprobar una cierta coincidencia de temáticas y técnicas en el tiempo y la geografía que han aconsejado el desarrollo de una localización temporal simultáneo a una localización geográfica :

³⁶² Así de hecho lo han desarrollado GÓMEZ MORENO, M., en su *Arte mudéjar toledano*, Madrid 1916; ANGULO IÑIGUEZ, D., en *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*, Sevilla, 1932; y GALIAY, J., en *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1950.

A)-Los inicios de la pintura “de lo morisco” (Figura 8 a)

Cualquier estudio de las manifestaciones del arte hispanomusulmán en territorio cristiano inicia su andadura en Toledo. El caso de esta ciudad es muy significativo, porque su población en el s. XII, además de mudéjares, se componía de gran número de judíos y de importantes núcleos mozárabes, a los que se añadieron los nuevos repobladores castellanos (muchos de ellos gallegos).

El desarrollo del mudejarismo toledano va a contemplar dos etapas diferenciadas: antes de las grandes conquistas cristianas del s. XIII, Toledo es el foco islámico más importante de Castilla, con influencia califal o taifa, teniendo en cuenta el gran vacío de producción artística que representa casi todo el siglo XII en esa población.

Tradicionalmente se decía que tras la conquista de la Andalucía Bética, nuevas aportaciones musulmanas reavivaron el arte mudéjar con la influencia almohade y más tarde por la difusión del arte nazari en gran parte debida a Pedro I. Esto no es totalmente cierto, ya que así no se explicarían monumentos, fechados en los siglos XII y XIII, que denotan una clara influencia almohade o almorávide. Para Pérez Higuera su causa³⁶³ está en la presencia en Toledo de grupos de mozárabes que, “sometidos a la fuerte presión religiosa de almorávides y almohades van a emigrar a territorios cristianos en el trascurso del siglo XII”.

Por tanto en el campo de la pintura “de lo morisco” el papel de Toledo es primordial para intentar una explicación de su desarrollo en los primeros tiempos. Sin embargo, en la actualidad esta ciudad no conserva casi testimonios de esa primera época en que, a la vista de una decoración musulmana, se imitaran sus composiciones y motivos³⁶⁴. Lo anteriormente expuesto no quiere decir que no puedan existir suficientes restos como para poder documentar los primeros tiempos de la pintura “de lo morisco”.

³⁶³ PÉREZ HIGUERA, T., 1991, *opus cit.*, p. 73

³⁶⁴ DOMINGUEZ PERELA, E., en “Materiales y técnicas en el mudéjar toledano”, *III Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 1986, p. 491, apunta las causas de esta desaparición a “el carácter poular de las tradiciones que hubieron de servir de base a estos edificios ha comportado una carencia de

Toledo conserva la configuración medieval como ciudad, sus casas tienen aún mucho por descubrir³⁶⁵.

Los zócalos toledanos hasta ahora considerados más antiguos son los existentes en el **Cristo de la Luz** y en el **Palacio de Galiana**, ambos semejantes y ambos recogidos por distintos especialistas³⁶⁶ como pertenecientes al siglo XIII³⁶⁷. En ellos ya

estimación hacia ellos que facilitó, a lo largo de los años, su paulatina eliminación, en un proceso que, todavía hoy, no ha podido ser detenido”

³⁶⁵ Recientemente, en las casas denominadas “del Temple” (llamadas así por haber sido concedidas a esta Orden por Alfonso VIII como hospedería de la ciudad), se han realizado obras de remodelación comenzadas en 1996. En el mismo nivel actual, y en paralelo con las construcciones externas conocidas, han sido descubiertas yeserías semejantes a las del claustro de Santa Clara, con escudos de Alfonso VIII y su mujer, doña Leonor. Por debajo de ese nivel, y con una organización planimétrica muy distinta de la actual, se ha encontrado una sala con alarías no excavada totalmente, ya que se interna debajo del patio. Esta sala está decorada con un zócalo dividido en dos partes : en la superior existe una yesería donde mediante una cadeneta de entrelazo se reserva un espacio rectangular a la manera clásica ; en la inferior, y con fondo de almagre, sobre una banda de color rojo liso, se dispone una decoración de lazos circulares que rematan en arquillos trilobulados con decoración vegetal en su interior.

Esta casa, de datación más antigua que la situada en el nivel superior, podría corresponder a una casa musulmana del periodo califal o taifa, eslabón perdido entre el arte toledano.

³⁶⁶ GÓMEZ MORENO, *Arte mudéjar toledano*, Madrid, 1916, p. 12 ; TORRES BALBÁS, 1942, *opus cit.*, p. 409 ; PAVÓN MALDONADO, *Arte Toledano islámico y mudéjar*, 1973, p. 281-281. Allí, hablando de las pinturas del Cristo de la Luz, dice : “..González Simancas estudió fragmentos de otras pinturas semejantes depositadas en el Museo arqueológico de Toledo”.

AMBROSIO DE MORALES (*Crónica general de España, (1547)*, Madrid, 1741, t.XI, p. 236) cita ya los palacios de Galiana contando románticamente su historia : “Hali Maymón el Gordo, rey de Toledo, en cuyo poder estuvo el rey don Alfonso el Sexto, quando huyo de su hermano, tuvo un primo llamado Chabir Almenor, y este hubo una hija que se dixo Axa Galiana, única heredera. Murió Chabir y Axa heredó las diversas viñas y huertas que eran muchas a la ribera del Tajo...”.

³⁶⁷ Si pertenecen a este siglo, debe tratarse de finales de la centuria. El mortero en que están realizados los zócalos de la mezquita es el mismo sobre el que se desarrolla el resto de la ornamentación de este monumento. Las pinturas religiosas del lado derecho del arco toral (subida de un alma al cielo entre dos ángeles), pueden pertenecer a un estilo de transición entre románico y gótico, y están realizadas, por

aparece en toda su formación la greca con cintas lineales, muy gruesas, entrelazadas que limita las pinturas. Sobre ella, arquitos trilobulados que, al presentar en su interior tres puntos rojos a modo de semilla, recuerdan formas vegetales semejantes a calabazas³⁶⁸. Más abajo, sobre un fondo rojo se recortan flores de tres pétalos con tallos y hojas ondulantes. En el Cristo de la Luz existía un gran pez, hoy desaparecido, en los Palacios de Galiana aún se puede reconocer la mitad de una tortuga.

Ambos zócalos se podrían definir como **sobrios, simples, elegantes, con inicio de entrelazo formado por dos cintas, únicamente en su franja perimetral**, y donde sus motivos decorativos se dibujan por medio de zona de color mortero reservada sobre un fondo de almagre rojo. De estas cualidades participa el primer zócalo descrito, el de la Casa del Temple.

A esta época también se atribuye la decoración de **San Román**, consagrada en 1221 según los Anales Toledanos. En la actualidad, su programa ornamental combina escenas religiosas con motivos hispanomusulmanes.

Una decoración pintada “de lo morisco” más se debe citar en Toledo : Correspondiente a esa primera época del s. XIII, existe un pequeño fragmento de decoración de entrelazo, finamente realizado en el ábside del **Cristo de la Vega**, antigua basílica de Santa Leocadia, raro espécimen por estar situado en el exterior del monumento, y porque su entrelazo está realizado en el color del mortero sobre el fondo rojo, al contrario del resto de los entrelazos conocidos.

B)-El desarrollo pleno (Figura 8b)

Si los restos de zócalos más antiguos que hoy conocemos y hemos vistos se hallan en Toledo, y se distinguen por una simplicidad de composición, nos encontramos

razones técnicas, coetáneamente.. Por otro lado y respecto a los Palacios de Galiana, GÓMEZ MORENO los fecha en el s. XIII, mientras que TORRES BALBÁS en el XIV. El estilo de las pinturas, nos hace suponer más bien la primera fecha, aunque las continuas restauraciones arquitectónicas han alterado tanto el aspecto del edificio que induce a creer la segunda posibilidad.

con otro grupo de zócalos, de datación posiblemente más tardía, que también participan de una forma compositiva común. Su localización, teniendo en cuenta que se trata del grupo más abundante y disperso, también presenta coincidencias: el mayor número de ellos se encuentra en Segovia.

Su datación podría centrarse en el s. XIII y XIV, ya que presentan **composiciones más evolucionadas** que las que hemos visto.

El siglo XIV constituye una etapa donde el arte mudéjar, en general, presenta su época de auge y conformación plena en los reinados de Pedro I el Cruel y Enrique II el de las Mercedes. Ese periodo es coincidente con la famosa peste de mediados de siglo y la guerra de los Cien Años en Francia, desfavorable durante mucho tiempo a Francia, causas para que los reinos hispánicos se replieguen en sí mismos y busquen su expresión artística en sus propias raíces.

Las características de esos zócalos que nos ayuda a considerarlos como conjunto, son de naturaleza estilística y técnica. Técnicamente, todos ellos están **realizados al fresco con color almagra** sobre fondo de color mortero

Sus composiciones son semejantes: Siempre están **divididas en distintos recuadros y tienen como tema principal la lacería**, realizada en rojo sobre el color de fondo del mortero, el ancho de su cinta se reduce respecto a los zócalos anteriores. El origen de la lacería es oscuro. Gayet, historiador de arte árabe explica su proveniencia de los artistas coptos en Egipto, como derivación de la geometrización excesiva a la que sometieron los motivos vegetales. Prieto y Vives³⁶⁹, en cambio, apunta que sería España la cuna del arte de la lacería ajustada (como la conocemos) a la más estricta regla que no permite alteraciones ni caprichos. La lacería, que no se ve en las obras del Califato aparece formada en el s. XII según Lampérez y Romea, que se basa en la solería hallada en el coro de la catedral de Sevilla como perteneciente a la anterior Mezquita³⁷⁰.

³⁶⁸ Esta decoración coincide en los detalles trilobulados de la mencionada Casa del Temple ¿Mera coincidencia o es que existían en Toledo ejemplos suficientes para ser tomados como modelos ?

³⁶⁹ PRIETO Y VIVES, A.,1972, *opus cit*, p.88.

El zócalo “tipo” mide de altura alrededor de 1,5 metros, se divide en tres zonas : La inferior, generalmente es una banda plana de color, aunque existen variantes como en Brihuega (donde se encuentra un pez) o en el Alcázar segoviano, donde, en algunos ejemplos recientemente descubiertos (zona situada en el Museo), se representa un aparejo figurado. En la zona media, la de mayores dimensiones, es donde se compone la decoración propiamente dicha : Allí, rodeados de una franja formada por dos cintas entrelazadas, se dan los más variados **motivos de entrelazos** con estrellas, curvas y círculos; allí se alternan, de existir, las **composiciones vegetales, animales o escénicas**, siempre en color mortero sobre fondo rojo, es decir, invirtiendo los colores respecto a la lacería. La zona superior, que en algunos casos no aparece, se dispone , a modo de coronación, una banda de arquillos polilobulados entrecruzados.

En Segovia tenemos tres ejemplos característicos de este tipo de decoración, el Alcázar, la Torre de Hércules y la Casa Argila :

En el **Alcázar segoviano**, con motivo del incendio de 1862 quedaron al descubierto dos ventanas gemelas, restos arquitectónicos de una fachada orientada al norte. Hoy se pueden ver cuatro de estos vanos, con asientos adosados a ambos lados, y, sobre ellos, a ambos lados, pintura “de lo morisco” de entrelazo. También han aparecido restos de esta ornamentación³⁷¹ en la sala de la Galera, en el paramento correspondiente al muro exterior (con un ave zancuda), en una de las oficinas que abre hacia el Patio del Reloj y mira hacia el oeste, en la sala hoy dedicada a Museo llamada del Colegio de Artillería, y en una sala situada junto a la tienda, de época ya posterior. Parece que la primera sala fue remodelada por Alfonso X, que la prolongó hacia el exterior convirtiendo el adarve en la Sala de la Galera.

La segunda, **la Torre de Hércules**, casa fuerte que perteneció a la familia Arias-Dávila, es hoy convento de Santo Domingo el Real, en clausura. Los recuadros de

³⁷⁰ LÁMPEREZ Y ROMEA, V., 1930, *opus cit.*, p. 533.

³⁷¹ Aunque en muchas de las zonas del Alcázar donde ha aparecido pintura, ésta está asociada con arquitectura románica del XIII, no tiene por qué ser coetánea, los revocos se sustituyen muchas veces a lo largo del tiempo.

entrelazos se alternan con otros donde las escenas están realizadas en el color del mortero sobre fondo rojo. Se distinguen sobre el resto de los conjuntos por la originalidad y profusión de sus escenas, ya bélicas, ya de caza, o, simplemente, con temas zoomorfos y vegetales.

La llamada **Casa Argila** pertenece al barrio de las Canonjías, vivienda de los canónigos de Santa María, que se empieza a construir a partir de 1120. Los restos pintados de esta casa están depositados, en parte en el Museo de Segovia, sito en la Casa del Sol, en parte en las paredes del Alcázar, trasladadas allí por Peñalosa. Siendo semejantes ambos conjuntos, no son idénticos: los localizados en el Museo son iguales a los propios del Alcázar, descubiertos en la sala de los Ajimeces, los trasladados a este palacio tienen un desarrollo más barroco, con una arquería superior más complicada y dibujos secundarios entre sus entrelazos.

Además de estos ejemplos en la capital segoviana, contamos con otros muy semejantes, situadas en zonas no muy distantes : **el castillo de Brihuega** (Guadalajara), el de Bonilla de la Sierra (Avila), y en la propia Toledo. Y un conjunto muy importante : los baños del palacio de Santa Clara de Tordesillas.

La villa de Brihuega, perteneciente a la sede del arzobispado toledano desde D. Rodrigo Jiménez de Rada (1170 ?-1247), por cesión de Alfonso VI, fue residencia preferida de los prelados toledanos. El castillo, llamado de Peña Bermeja, y levantado en el segundo cuarto del siglo XIII³⁷², se alza sobre el valle del Tajuña. Pocos restos quedan de él y menos de su decoración pictórica descrita por Catalina García en 1868³⁷³. La única sala medianamente bien conservada, por estar aún techada, es la capilla. Los zócalos pintados adornan todos sus paramentos, con trabajo de lacería y restos de una decoración zoomorfa y vegetal.

El castillo de Bonilla de la Sierra, de propiedad particular actualmente, pertenecía al obispado de Avila. Sus prelados lo utilizaban como residencia veraniega.

³⁷² TORRES BALBÁS, L., "La capilla del castillo de Brihuega", *AEA* 2111, 1941, p.282.

³⁷³ CATALINA GARCÍA, J., *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*, 1894, p. 98.

Sus restos, poco conocidos³⁷⁴, corresponden a una pequeña parte del dibujo de 1510 que se conservaba en la Real Chancillería de Valladolid. En la Torre del Homenaje, constituida por una única sala en dos alturas, se conservan los restos de un zócalo corrido pintado “de lo morisco”. Entre sus entrelazos hay representación humana, un caballero; por encima del zócalo, y realizadas en blanco y negro, figuras fantásticas de animales mitológicos muy toscos, difíciles de clasificar³⁷⁵.

Hace pocos años, en 1986, entre los paramentos localizados en la excavación arqueológica efectuada en la **Sinagoga de Santa María la Blanca** en Toledo, se descubrió un fragmento de zócalo pintado en almagre semejante a todos los citados anteriormente, hoy depositado en el Museo de Santa Cruz de esa ciudad³⁷⁶. No está completo, pero su decoración, dividida verticalmente como generalmente ocurre en dos zonas, corresponde a los motivos que se vienen describiendo; una de ellas, con lacería tradicional de esta época, la otra, con tres figuras de peces sobre fondo rojo.

Los baños del palacio de Tordesillas, Real Monasterio de Santa Clara desde 1363 por privilegio de doña Beatriz, hija de Pedro I, constituyen el conjunto de pintura “de lo morisco” más completo. Los recientes estudios desarrollados por Ruiz Souza³⁷⁷ datan estos baños de tiempos de Pedro I y María de Padilla, y los escudos de su decoración de los de D^a Juana Manuel³⁷⁸. Su decoración corresponde a la conjunción de

³⁷⁴ COOPER, E., *Castillos señoriales del reino de Castilla*, Valladolid, 1991, p.368.

³⁷⁵ Hemos reconocido entre los maltratados restos de pinturas existentes en la Torre del Homenaje del castillo de Villena (Albacete), algunas de estas extrañas figuras. También coinciden con las composiciones que Cooper (*opus cit*, p. 435 y fotografías nº 421-423 describe en el castillo de Monleón (Salamanca), pero que, como su dueño no nos ha facilitado la entrada, no conocemos.

³⁷⁶ Recogidas en PRIETO, G., “Excavaciones en Santa María la Blanca”, *I Congreso de Arqueología de la provincia de Toledo*, 1990, pp.466-475.

³⁷⁷ RUIZ SOUZA, J. C., “Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio”, *Reales sitios* 130, 1995, pp. 32-41.

³⁷⁸ Basado en tratados de heráldica de Argote de Molina, García Carraffa, Juan Francisco de Hita y el infante Don Juan Manuel, y documentos de doña Juana Manuel de donación de los baños al convento,

zócalos de entrelazos, con tímpanos y bóvedas, entre la lacería, calderos heráldicos de los Guzmanes y leones de los Manuel. En todas las salas, los zócalos rematan con temas de pájaros y flores.

Existen en el Palacio de Tordesillas otras pinturas mudéjares, las que acompañan a las yeserías recientemente descubiertas³⁷⁹ a modo de zócalos de éstas, que participan con ellas de una misma técnica de ejecución, pintura al temple sobre el material del yeso. Y esto nos lleva a reflexionar sobre la presencia en Tordesillas de distintos talleres de ornamentación..

C)-Reiteraciones formales en la zona de Castilla la Vieja (Figura 8c)

A partir del s. XV vamos a encontrar, repartidos por el territorio que en la actualidad se denomina como Castilla la Vieja, varias manifestaciones de la pintura “de lo morisco”, pero en fase de agotamiento de su repertorio. Por lo general, utilizarán un **motivo** más o menos simplificado y lo **repetirán** una y otra vez. Cuando de motivos vegetales o zoomorfos se trata, estos se van esquematizando y simplificando cada vez más, utilizándose meramente como motivos ornamentales que no como copia del natural. El más utilizado va a ser motivos figurados de la fábrica (ladrillo, sillar), aún no correspondiendo con la utilizada en cada edificio. Ese motivo se enriquece con motivos florales o con juegos de colores. Por caminos parecidos van las decoraciones coetáneas de Aragón, Levante (iglesia de la Sangre de Liria) y Palma de Mallorca. Muy significativas son las decoiraciones en negro, blanco y rojo que presentan “socarrats” valencianos como los existentes en el Museo Nacional de Cerámica (Valencia) (*Fotos 60 y 61*).

Se pierde esa relación entre las partes y el todo.

desmonta lo que, sin discusión TORRES BALBÁS denominó “El baño de Doña Leonor de Guzmán (su artículo, de ese título está en *Obra dispersa*, 1988, pp.415-425.

³⁷⁹ Dadas a conocer en BUJARRABAL, M.L., y SANCHO, J.L., “El palacio mudéjar de Tordesillas”, *Reales Sitios* 106, 1990, pp.29-36.

Se emplea el color **negro** con la misma o igual importancia que el color rojo, muchas veces para delinear formas que cada vez van siendo más toscas. Se descuida la técnica, por lo que en muchas ocasiones se prefiere el mortero de **yeso**, más fácil y rápido de manejar (a costa de pérdida de calidad y, a la larga, con problemas de conservación), sobre el que se aplican los colores **al temple de cola**.

Seguimos encontrando los centros donde mayor número de estas pinturas se han conservado en la zona de Segovia, pero ahora desplazados al norte, en el triángulo Cuéllar-Coca-Arévalo.

El castillo de Coca es quizás el más interesante de estos monumentos desde el punto de vista de ornamentación ³⁸⁰. Ya conocida su datación gracias a las investigaciones de Cooper³⁸¹ como de 1491, se conoce que realizó el castillo D. Alonso de Fonseca y Avellaneda, tercer señor de Coca. Esa fecha facilita la de la realización de su decoración, que nunca pudo ser anterior, ni muy posterior por los cambios de gusto de la nobleza castellana, que ya entraba en el Renacimiento artístico. Por ello esta ornamentación mural es una de las pocas que puede situarse, sin temor a equivocarnos, en una data precisa : muy finales del s. XV³⁸².

La decoración del castillo de Coca se muestra invasora, se distribuye por todos sus paramentos, exteriores e interiores, y si el mantenimiento hubiera sido continuo y suficiente, nos encontraríamos ante el mejor monumento de defensa con pintura “de lo morisco” conservado. El principal tema de su decoración exterior son los propios elementos arquitectónicos, tanto el propio ladrillo aplanillado y formando pilastrillas como el ladrillo pintado, fingido, que sigue los mismos movimientos esculturales que el anterior, simula mocárabes o repite motivos geométricos. En el interior se va

³⁸⁰ RALLO, C., 1996, *pus cit.*, pp. 13-34.

³⁸¹ COOPER, E., 1991 *opus cit.*, en la p. 183 recoge la documentación que ha encontrado en el archivo de Simancas sobre un pleito que, circunstancialmente aclara de una vez la datación del castillo, atribuido antes al arzobispo de Sevilla, Don Alonso de Fonseca, primer señor y tío del citado.

³⁸² TORRES BALBÁS, L., “De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana”, *Arquitectura* 46 (1923), pp. 105-109, p. 109 :” (Coca) ...el edificio más bello levantado por el arte mudéjar. La casa ducal de Alba a quien pertenece lo tiene en completo abandono”.

desarrollando la imaginación del artista con temas vegetales (Sala de las Jarras), zoomorfos (Sala de los Peces), o, incluso motivos de explicación esotérica (estrellas, astros celtas...).

En la población cercana de Cuéllar, una serie de iglesitas románicas³⁸³ son decoradas con la técnica del seco en rojo y negro : **San Martín, San Esteban, San Andrés de Cuéllar**. En la primera, subsisten algunos restos en las jambas de las ventanas y en las capillas laterales. En la segunda, los restos se esconden tras el retablo. Es la tercera la que, después de la restauración efectuada en el año 1996, nos presenta un conjunto de pinturas más completo³⁸⁴. La ornamentación, que se extiende por las dos capillas laterales, está basada en la propia potencia decorativa del ladrillo, la imitación de este material se dispone en múltiples variantes como si de un muestrario de las distintas posibilidades se tratara. A medida que vamos avanzando en la observación de su decoración, de izquierda a derecha, el artista va desarrollando más imaginación y rompiendo la austera selección de motivos que había utilizado en un principio con introducción de temas vegetales o zoomorfos.

Estas decoraciones tienen gran relación con las del castillo de Coca, por lo que su datación debe ser similar, así como semejante debe ser la del **sepulcro pintado de los Montalbo, en San Miguel de Arévalo**. Como las ornamentaciones anteriores, está compuesto por ladrillos pintados en rojo y negro, con una gruesa llaga en medio de separación, donde se extiende una línea negra. Sencillas grecas completan el conjunto.

Y también son semejantes con la decoración de la iglesia de **San Salvador de los Caballeros en Toro** (Zamora). Su tema principal es el despiece fingido en un sillar de reducidas dimensiones con la llaga en rojo y alternancia de flores de seis pétalos (motivo utilizado en el ábside de la epístola en San Andrés de Cuéllar. El mismo tipo de ornamentación lo encontramos en la iglesia de **Escalada (Burgos)**, en tierras burgalesas, y en **Santa María del Pradillo de Frías**..

³⁸³ "el románico de ladrillo" de Lámpez.

³⁸⁴ RALLO, C, "Estudio de las pinturas de San Andrés de Cuéllar ", en *Informe de la Restauración de San Andrés de Cuéllar*, Junta de Castilla y León, 1996 (sin publicar).

En la misma provincia de Segovia se encuentra otro ejemplo de la pintura de este tiempo, citada por el conde de Cedillo³⁸⁵ y recogida por Torres Balbás³⁸⁶ en una capilla lateral de la iglesia de la **abadía de Parraces**. Se trata de un simple motivo geométrico, cuadrangular, en blanco, rojo y negro, repetitivo, que cubre el intradós del arco de medio punto de esa capilla. En esta misma línea se puede englobar la decoración exterior de otro monumento segoviano, el palacio de caza de Enrique IV, convertido en el **monasterio de San Antonio el Real**, en las afueras de la capital.

En tierras cordobesas, como único testimonio de esta corriente tenemos la decoración de una garita de la torre del homenaje del **castillo de Almodóvar del Río**, un simple dibujo de flor cuatripétala formada por la confluencia de varios círculos, en negro y rojo, llena, repetitivamente el conjunto de techo y paredes³⁸⁷.

Por último, nombrar el vestíbulo del **monasterio de Carrizo de la Ribera**, en León, donde en sus cuatro paredes se desarrolla el despiece fingido de un alfarje, con sus piezas de almendrillas, alardones, etc, pintadas en blanco, rojo y verde.

D)-Nuevas propuestas en la Vía de la Plata (Figura 8d)

Mientras en la zona de Castilla la Vieja la técnica se descuida así como los temas se agotan, en la zona sur de Castilla, en contacto con el refinado reino granadino, se va desarrollando un tipo de pintura “de lo morisco” muy **elaborado**, que no desdeña la

³⁸⁵ CONDE DE CEDILLO, “La abadía de Parraces”, *BSEE XXXIX*, 1931, pp 81-89.

³⁸⁶ TORRES BALBÁS, L., 1982, *opus cit*, p. 410-411.

³⁸⁷ PAVÓN MALDONADO, B., *Memoria de la excavación de Medinat-al-Zahra*, Madrid, 1966, p.95, nos ofrece los esquemas de cuatro variantes de estas pinturas. Su pie de figura es “Pinturillas mudéjares del castillo de Almodóvar del Río (Córdoba)”. No ha sido posible encontrar más que el primero de ellos. NIETO CUMPLIDO, J., (*Islam y cristianismo*, Córdoba, 1984, p.306) nos cuenta de esta torre, albarrana, que “fue construida posiblemente por su alcaide Alfonso Díaz de Vargas, en 1364”,

combinación de motivos plenamente góticos con otros de raigambre hispanomusulmán, todo ello con las divisiones verticales de composición pertinentes. La técnica sigue siendo **el fresco, con mortero de cal y arena**. Se introducen nuevas técnicas de dibujo preparatorio como puede ser el estarcido, ya anteriormente utilizado en Italia³⁸⁸. Su **paleta** es, generalmente, **rica**, utilizando prácticamente todos los colores³⁸⁹. Los motivos preferidos son las **hojas de acanto** y las **figuras**, incluso religiosas, realizadas dentro de un **gótico internacional**, la franja superior se remata con motivos arquitectónicos, a veces cúbicos con ventanas de herradura. En cuanto a los motivos de influencia musulmana, su inclinación tiende al **entrelazo circular**, cerrado en sí mismo, la Perfección; aunque también se recurre a otros motivos, **estrellas** de número variable de puntas, **la sebka**, o **la imitación de azulejos** (sobre todo el de base cuadrada y cuatro alfarzones), **aljarjes, tapices, labores de cestería, etc....**

¿Cómo se ha producido el salto desde esa pintura "de lo morisco" plena, compuesta en gran medida sólo por entrelazos monocromos a estas composiciones polícromas de medallones circulares?. Ya hemos adelantado la respuesta, por la localización de estas pinturas en una zona muy próxima a Granada, y por la innovación en este reino de los temas decorativos pictóricos.

Tres ejemplos de decoración pintada pueden constituir el nexo entre una y otra expresión pictórica, los tres pertenecientes a mediados del siglo XIV, y dos de ellos localizados en la provincia de Sevilla :

En primer lugar, existe un resto de decoración pintada en el arco de acceso de la **fortaleza que Pedro I tenía en Carmona**, donde dice la Crónica de este monarca, vivieron sus hijos hasta que los sacara de allí Don Enrique. En él, polícromo, se distinguen tres medallones octolobulados entrelazados. El otro ejemplo son unos

³⁸⁸ MORA y PHILIPPOT, *Conservation of wall paintings*, London 1983, p. 144 : "Towards the middle of the fourteenth century, there appeared in decorative frames the earliest examples of the use of a stencil for the repetition of the design of an ornament...".

³⁸⁹ El azul, como obra de un buen profesional, se aplica después al seco, para evitar su descomposición por la cal en fresco.

fragmentos de decoración de zócalo que se encontraron en el **Palacio de Altamira**³⁹⁰ (Sevilla). Los temas representados son los mismos que podemos encontrar en La Alhambra de Mohamed V. El tercer ejemplo que por su singularidad debe ser citado son los fragmentos que quedan en los paramentos del coro del convento de **Santa Clara de Moguer**. Se trata de un fresco sobre revoco de cal con escudos polilobulados y entrelazo sobre fondo rojo., como en los zócalos de la Alhambra de Muhammad V. Si a este dato le añadimos la soberbia sillería que posee este lugar con columnillas de capiteles de igual origen, podemos si lugar a dudas ratificar una influencia directa de la decoración nazarí con este convento

Pero cuando alcanza este tipo de ornamentación su desarrollo pleno es ya en el siglo XV. De este tiempo son los ejemplos más significativos de este tipo de pinturas : el **castillo de Marchenilla** (Sevilla), el **monasterio de San Isidoro del Campo** (Sevilla), con dos magníficos claustros ornamentados y la Sala Capitular³⁹¹, el **castillo de Villalba de los Barros** (Badajoz), el **monasterio de La Rábida** (Huelva), el **Palacio de Mañara** (en la propia capital sevillana), el **castillo de Luna en Rota** (Cádiz), el **Refectorio del monasterio de Guadalupe** y el **castillo de Zafra**³⁹².

Como fragmentos incompletos del mismo tipo de pinturas, pero que, tal como nos han llegado en la actualidad no podemos saber si constituían un programa completo de decoración contamos con los restos del **monasterio del Salor en Torrequemada**

³⁹⁰ Muy bien restaurados y presentados para una fácil lectura bajo la dirección del arqueólogo Diego Oliva.

³⁹¹ Uno de ellos, el de los Evangelistas, fechado por Gestoso (GESTOSO, J., *Sevilla monumental y artística*, t. III, Sevilla 1889, pp. 592-593) entre 1431-1436, y atribuidos por su heráldica, al mecenazgo de Don Enrique Pérez de Guzmán. El otro, por el mismo motivo se piensa sea debido a su hijo, Don Juan Alonso Pérez de Guzmán (RESPALDIZA, P., "La fundación de Fray Lope de Olmedo", *Actas del I Congreso de la Historia de Andalucía*, Córdoba, 1978, p. 257.

³⁹² Durante diferentes excavaciones realizadas en la ciudad de Sevilla aparecieron otros restos semejantes, hoy desaparecidos, como los de la calle Abades, en el verano de 1975, en excavación dirigida por D. Ramón Corzo.

(Cáceres), los que se descubrieron en la intervención de **San Clemente de Sevilla**, hoy ocultos, y los del **monasterio de Santa Clara de Córdoba**³⁹³.

Por último, las pinturas del antiguo **Museo Arqueológico de Córdoba** han sido fechadas hacia 1500 y atribuidas a Pedro Romana³⁹⁴, el lugar es llamado en la actualidad la Casa Mudéjar. En cuanto a los restos que existen tanto en el **Salón del Consejo del Alcázar de Sevilla** como en el patio adyacente (Patio del Yeso), aunque Gestoso las pone en relación con las de los claustros del monasterio de San Isidoro del Campo y por ello pertenecer ya a finales del s. XV, presenta ya elementos de aspecto renacentista coronando su franja superior³⁹⁵.

Varias coincidencias se dan entre estos monumentos :

1º Algunos de ellos (San Isidoro, Guadalupe) pertenecían a la **Orden Jerónima** por aquellas fechas.

2º Varios están relacionados con la **familia de los Figueroa** : el castillo de Villalba de Barros fue comenzado a hacer por D. Gomes Suárez de Figueroa, hijo del gran Mestre de Santiago D. Lorenzo, y continuado por su hijo, D. Lorenzo Suárez de Figueroa, de nombre igual al abuelo, que así lo manifiesta en inscripción que manda poner en la puerta principal del primero en 1449³⁹⁶ ; el castillo de Zafra fue realizado por el propio D. Lorenzo Suárez de Figueroa, de 1437 hasta 1443³⁹⁷ ; y el monasterio de San

³⁹³ En UBEDA DE LOS COBOS, A., "Los zócalos mudéjares de Santa Clara de Córdoba", *Goya* 1985, pp. 299-305, existe una descripción de estos restos en donde da el primero de ellos (recogido de PAVÓN MALDONADO en *Memoria de la excavación de Medina Azhara*, 1966, pp.91-94) por desaparecido, pero aún existe.

³⁹⁴ SANTOS GENER, S., "Pinturas murales de la Casa del Museo Arqueológico de Córdoba", *AEA*, 1941, pp. 240-249.

³⁹⁵ GESTOSO Y PÉREZ, J., *De Sevilla a Guadalupe*, Sevilla 1913, p. 12.

³⁹⁶ Recogida en COOPER, E., 1991, *opus cit*, pp. 611-612.

³⁹⁷ *Opus cit*, pp. 638-640.

Isidoro del Campo, en tierras sevillanas de Santiponce cuya decoración se realizó, preferentemente, en tiempos de Juan Pérez de Guzmán, casado con Teresa, hija de D. Lorenzo³⁹⁸.

3º También existe un lazo de unión entre los **promotores del castillo de Marchenilla y Guadalupe**: Alonso Pacheco, señor del castillo citado, es precisamente el Alonso Pacheco cuyo sepulcro realizó en el citado monasterio, por su voluntad (testamento de abril de 1476), Egas Cueman³⁹⁹. Casualmente en ese castillo de Marchenilla firman las paces en 1474 los dos señores más poderosos de Sevilla, D. Enrique **Pérez de Guzmán** y D. Rodrigo **Ponce de León**.

4º-La decoración del castillo de Luna, en Rota (Cádiz) seguramente se debió precisamente a ese D. Rodrigo Ponce de León

5º-Por si fuera poco, y como ratificación de lo anteriormente expuesto, si nos fijamos en los cuadros genealógicos establecidos para las familias Pérez de Guzman, Ponce de León y Suárez de Figueroa⁴⁰⁰, podemos apreciar que los enlaces entre los linajes ilustres andaluces, pese a sus odios y peleas, abundan en tal cuantía que las influencias de modas artísticas entre ellos debían ser más que usuales, aún por el simple motivo de manifestación social, es decir estamos hablando de **patronos semejantes, incluso unidos por lazos familiares**.

5º La **localización** de estas ornamentaciones **se distribuye en las proximidades de la Vía de la Plata**, comunicación oeste que unía los pueblos del norte con los del sur de esa zona, aún en tiempos medievales.

6º Las **fechas** son también muy **similares**.

7º En algunas de los conjuntos decorativos (Casa Mudéjar de Córdoba, castillo de Zafra) los **modelos** utilizados para la confección de las pinturas son **semejantes**. Sin embargo, como en esta zona se nota una evolución parecida a la que está patentizándose

³⁹⁸ Como, en este caso por mera coincidencia, recordemos que el monasterio de Tentudía perteneció así mismo a los Maestres de Santiago.

³⁹⁹ Según COOPER, E., *opus cit*, pp. 596-59.

en la zona norte de Castilla hacia la utilización de unos mismos elementos, pero con mayor tosquedad y simplicidad, existe una gran diferencia de calidad entre la ornamentación del castillo de Zafra, y la Casa Mudéjar de Córdoba, pudiendo ser ésta, en algunos motivos y figuras, un remedo de aquella.

En conclusión, todo ello nos lleva a la suposición de la **existencia de un o unos taller/es itinerante/s**, especializado en este tipo de pintura, que trabajó para unos mismos promotores en distintos sitios, cuya actuación se desarrolla a lo largo del siglo XV y su localización en una zona muy concreta: la Vía de la Plata.

⁴⁰⁰ Tercera parte, Cap, IV de esta Tesis, para los estudios del Monasterio de San Isidoro del Campo, castillo de Luna y castillo de Zafra, respectivamente.

LOCALIZACIÓN DE PINTURAS "DE LO MORISCO"

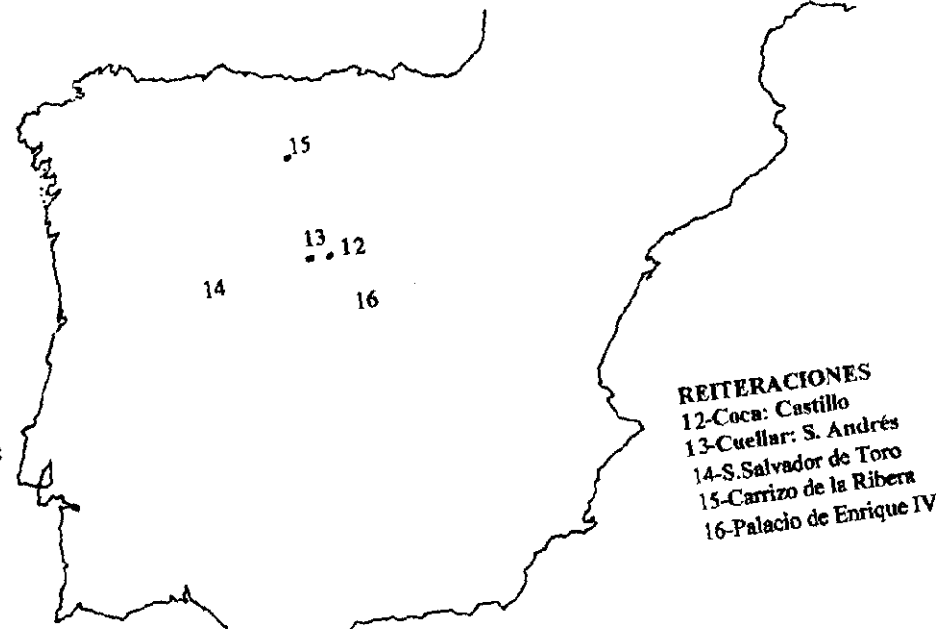
C. RALLO : Pintura mural en Castilla

Figura 8.-Localización de pinturas "de lo morisco"



- INICIOS:**
1-Toledo: Cristo de la Luz
2-Toledo: Palacio de Galiana
3-Toledo: Cristo de la Vega
4-Toledo: San Román

- DESARROLLO**
5-Segovia: Alcázar
6-Segovia: Sto Domingo
7-Segovia: Casa Argilla
8-Brihuega: Castillo
9-Bonilla de la Sierra
10-Toledo: Sinagoga Sta M
11-Palacio de Tordesillas



- REITERACIONES**
12-Coca: Castillo
13-Cuellar: S. Andrés
14-S.Salvador de Toro
15-Carrizo de la Ribera
16-Palacio de Enrique IV

- NUEVAS PROPUESTAS**
17-Carmona: Alcázar
18-Sevilla: Palacio de Altar
19-Moguer: Monasterio Sta C
20-Villalba de Barros: Castil
21-Sevilla: Palacio de Maña
22-Santiponce: Monasterio
23-Marchenilla: Castillo
24-Zafra: Castillo
25-Córdoba: Casa Mudéjar
26-La Rábida: Monasterio
27-Rota: Castillo de Luna
28-Guadalupe: Monasterio

PARTE II :

RAÍCES ISLÁMICAS

CAP VI.- GÉNESIS de la PINTURA “de lo MORISCO” : LA PINTURA MURAL en AL-ANDALUS

El arte musulmán deriva de la teoría del universo: ...en el mundo no existen formas en sí, no hay figuras en sí. Sólo Dios es permanente (MASSIGNON, 1932)

Al estudiar la pintura mural “de lo morisco”, es imposible poner en duda su vinculación directa con la pintura islámica de Al-Andalus¹ como su antecedente más inmediato. Para poder realizar un estudio en profundidad de cada obra “de lo morisco” en Castilla, establecer sus paralelismos o posibles vinculaciones, es necesario previamente conocer las obras islámicas en la Península.

Las relaciones van más allá, de manera que el límite entre “lo mudéjar” y “lo islámico”, a veces, no pasa de ser un mero formalismo geográfico, no es posible comprender Tordesillas sin los Alcázares de Sevilla, por poner un ejemplo conocido; o la decoración del Palacio de Mañara (Sevilla) con las del alminar de la Chella, citando otro ejemplo no tan difundido. Ya los grandes especialistas como Torres Balbás o Gómez Moreno no tenían tan clara esa división al clasificar como almohades la Capilla de la Asunción en las Huelgas de Burgos o la sinagoga de Santa María la Blanca de Toledo.

¿Quién es el trasmisor y quién el receptor?. No hay duda que la magnificencia de la corte musulmana superaba con creces a los pobres reyes cristianos², sobre todo a

¹ Baste como ejemplo citar TORRES BALBÁS, L., *Ars Hispaniae IV*, Madrid 1949, pp.238-240.

² TREND, J. B., “Spain and Portugal”, *The Legacy of Islam*, Guillaume, Oxford 1931, p. 5, dice: “Lo que no puede negarse es que, mientras la mayor parte de Europa estaba sumida en la miseria y decadencia material y espiritual, los musulmanes españoles crearon una civilización espléndida y organizaron la vida económica. La España musulmana desempeñó un papel decisivo en la historia del arte, de la creencia, de

principios de la Edad Media, pero ¿todo ese arte ornamental, subsidiario de la arquitectura, era genuinamente oriental, importado ?.

A nivel popular, de manera natural va a ser reproducido el arte islámico en España como una manera de hacer tradicional; en más altos niveles, es reconocido el gusto hacia lo musulmán de los reyes castellanos del siglo XIV (en especial Pedro I y su hermanastro trastámara Enrique II), y el respeto y aprecio con que es aceptado por sus herederos³. **No sólo se imita la decoración sino el uso o utilización de ella**, por ello nos va a aparecer la ornamentación pintada en los mismos espacios que en Al-Andalus, en zócalos y cúpulas, sobre todo. En resumen, para conocer en detalle el desarrollo y transformación a través del tiempo de la pintura “de lo morisco”, se plantea como imprescindible el estudio de la islámica.

Solamente hacer una salvedad en esa repetición de los modelos islámicos en los zócalos. Muy a menudo el artista mudéjar introducirá elementos vivos, animales o personas, escenas animadas, entre sus decoraciones geométricas y florales, esa **mezcla de figuras animadas con otras estáticas, geométricas o de inscripciones, es lo que va a distinguir la pintura mudéjar de su modelo islámico**⁴.

En el estudio de la pintura mural islámica de Al-Andalus, la desaparición de monumentos, incluso de los más significativos, ya sea por falta de mantenimiento o por

la filosofía y de las letras, y su influencia llegó al más alto nivel alcanzado por el pensamiento cristiano del siglo XIII, el siglo de Dante y de Tomás de Aquino. Entonces era España la antorcha de Europa”.

³ Recordemos las grandes obras de mantenimiento llevadas a cabo por los Reyes Católicos en La Aljafería de Zaragoza, los Alcázares sevillanos o la propia al-Ahambra, la construcción del palacio del Carlos V en aquella de tal manera que no se agrediera a la obra musulmana, o la repulsa del propio emperador hacia la construcción de la catedral cordobesa en los espacios de la mezquita, recogida en escritos de viajeros europeos de la época.

⁴ Ese uso de figuras animadas (que no vegetales, que ya vemos en la Kutubiya), lo encontraremos en el mundo islámico en ciertos detalles ornamentales, como son los mocárabes o yaserías (incluso excepcionalmente y más tardíos en las pinturas de la Alhambra). No contamos con ningún ejemplo islámico donde se presenten mezcladas con trazados de lacería en los zócalos.

deliberada destrucción, la escasez de documentación, la ignorancia de obras desaparecidas o que puedan aparecer bajo encalados o excavaciones arqueológicas en un futuro, así como la dificultad de datación de no pocas de las conocidas, dificultan sobremanera la investigación.

A raíz de la expulsión de los musulmanes de España, su arte fue exorcizado de la historia hispánica como algo pecaminoso a la hora de manifestarse como “cristiano viejo”. De manera consciente, sólo es a partir del siglo pasado, con una cierta carga romántica de buscar los rasgos diferenciadores de cada nación, cuando se ha comenzado a estudiar seriamente esa herencia artística islámica que abarca más de siete siglos con manifestaciones artísticas provenientes de la asimilación de diferentes tradiciones.

Quizás por ello no existe casi ningún estudio de conjunto sobre la manifestación pictórica islámica andalusi⁵. Sin embargo, la pintura mural formaba parte del concepto arquitectónico del monumento islámico, como lo formaba su cerámica mural o su ornamentación de yeso⁶, y sin conocerla no podemos tener un concepto correcto del estado primigenio de esos monumentos. Como ya se dijo anteriormente⁷, no sólo el color, sino la luz que trasmitía un edificio⁸, tanto interior como exteriormente, podían

⁵ Excepción ejemplarizada por MEDINA FLORES, V., *Técnica y metodología en la restauración de pinturas murales nazaríes*, Granada, 1995. El mismo autor, sobre el mismo tema, tiene distintos artículos, recogidos en la Bibliografía. Cito esta monografía por ser la más completa.

⁶ de los que sí existen muchos más estudios técnicos como el de LEWCOCK, R., Madrid, 1985.

⁷ ver la Introducción de esta tesis.

⁸ Esa importancia de la luz y el color en el arte musulmán queda plasmado magníficamente en el romance de frontera de Abenamar, donde se describe la al-Hambra: “Qué castillos son aquellos?! Altos son y relucían!...”.

ser transformados, e incluso alterados, por su decoración pictórica o por el paso de esa luz a través de celosías hacia el interior⁹, con el consecuente tamizado lumínico.

Quién al ver las ruinas de Madinat al-Zahra, del color pardo de la arenisca, puede imaginar el colorido que presentaría llegando a ella desde Córdoba, y no solamente por sus mármoles blancos refulgentes, sino por sus paredes ocre, sus capiteles y merlones con toques rojos y azules, sus suelos de mármol morado. Citando a Torres Balbás: "...A un castellano de los siglos XIII y XIV que por primera vez visitase una ciudad de la España musulmana debía de impresionarle la alegre policromía de sus alminares y de los muros exteriores de otros muchos edificios, policromía conseguida por la combinación de diversos materiales, por la cerámica y por la pintura, y que era un recurso de embellecimiento urbano del que venimos prescindiendo desde hace varios siglos"¹⁰

1-Pensamiento y estética islámicos

Careciendo el arte musulmán de ornamentación de escultura y pintura en lienzos o tablas, no por ello carecen del "arte del color", relacionándose sus expresiones artísticas de una manera directa (artesonados, yeserías, alicatados, pintura mural) o indirecta (mobiliario, tejidos y otros objetos de arte suntuario) entre sí y con su arquitectura, dentro de la vida cotidiana. Entre ellas, y tomando como base el arte hispano-romano y visigodo, es decir, como heredera del legado romano mediterráneo, la ornamentación se expresará por una vía anicónica, "que comprometerá al espectador en una relación más contemplativa que comprensiva"¹¹.

⁹ "El inteligente empleo de materiales capaces de reflejar o refractar la luz, hace que los edificios islámicos adquieran una ornamentación inestable, por la incidencia de los rayos luminosos en las diferentes horas del día" MORALES. A.J. *Historia del arte islámico*, Barcelona 1995, p. 80.

¹⁰ TORRES BALBÁS ; L. "Los zócalos pintados..." 1942, p. 417.

¹¹ DODDS, J., *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, p. XX.

Cuando aparece la expresión figurativa buscará una concepción estética propia del objeto, a fin de demostrar que no es una copia de la realidad, sino una forma conceptual de ella, un traductor de sus ideas estéticas. Esa abstracción, ese aniconismo del arte islámico (con las consabidas excepciones en que más adelante nos detendremos) está explicado por Grabar como el resultado combinado de dos grandes temas del pensamiento filosófico musulmán primitivo:

Por una parte, para el islamita el único creador es Dios, ya que *lilah-al.baqi*¹² (“lo que permanece es de Dios”). Por tanto, el artífice no debe emular ninguna creación material, debe evitar imitar a la naturaleza. En este sentido, la estética musulmana difiere de la propugnada por Santo Tomás de Aquino en su *Suma Theológica* (I, 39, 8c)¹³, donde dice; “Tres cosas son necesarias para la belleza. Primero, sin duda, exactitud o perfección¹⁴, pues cuanto más menoscabadas están las cosas, más feas son. Y la debida proporción o armonía. Y también claridad, de ahí que las cosas que poseen un color brillante sean llamadas bellas”. Como hemos visto, el primer principio va en contra de los fundamentos religiosos del Islam, en el segundo varía el sentido de la armonía, del ritmo, en un mundo y otro; en cuanto al tercero, sí es coincidente con el mundo musulmán que busca con mayor énfasis que el cristiano, el color, la brillantez, la luz.

Por otro lado, el pensamiento islámico procede del pensamiento helénico, y de él toma la vía del *atomismo*, cuyo dogma propone que todas las cosas son el resultado de las distintas combinaciones de unidades iguales, los *átomos*. Del mismo modo funciona el desarrollo de la obra de arte, el artista puede recomponer los elementos de la

¹² En la nomenclatura islámica hemos eliminado, por motivos tipográficos, la puntuación diacrítica.

¹³ ed. bilingüe, Biblioteca de Autores españoles, Tomo II, Madrid, 1949: “Ad pulchritudinem tria requirentur. Primo quidem integritas, sive perfectio; quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio, sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur”.

¹⁴ COOMARASWAMY, A.K.. *Teoría medieval de la belleza*, Barcelona, 1987, p. 31, interpreta, siguiendo a Webster, esa “integritas” como “entera correspondencia con una condición original”.

naturaleza que conoce en distintas combinaciones y formas para evitar su fiel reproducción.

Esa concepción estética no es única para la pintura mural, los mismos motivos los vamos a encontrar en los tejidos¹⁵, en los azulejos, en la madera, en los yesos, e incluso en el trabajo de cuero de sus encuadernaciones¹⁶,... en la arquitectura y en las artes aplicadas, careciendo de un vocabulario ornamental específico para cada clase de edificio y objeto¹⁷. Ya Grabar destacaba en el Islam primitivo los numerosos intentos de transferencia de efectos, motivos y diseños de una técnica a otra¹⁸, la misma lógica se aplica a cualquier escala para su adecuación a espacios diferentes. Esos motivos, para algunos especialistas como Papadopoulos derivan del arte bizantino sin manifestar ninguna influencia sasánida; distinta opinión mantienen otros estudiosos como Jones y Kühnel.

La ornamentación encubre la verdadera estructura arquitectónica no dejándonos adivinar qué partes son sustentantes y cuáles simplemente decorativas, como una epidermis total¹⁹, buscando un efecto enriquecedor. Morales, siguiendo a Jones, destaca su intencionalidad de lograr ilusorios valores tridimensionales: “la obtención de los

¹⁵ El propio “Pendón de Las Navas de Tolosa”.

¹⁶ En varios Coranes, como el de la Bibliothèque Royal de Rabat (1178), Corán de Valencia (1182), de Egipto (1368-1388), el de Mouley Zidan (Marruecos, 1594, hoy en la Biblioteca de El Escorial), etc.

¹⁷ En el arte cristiano se va a diferenciar claramente el tratamiento de edificios religiosos, más dentro de un arte oficial, europeísta, del desarrollado en edificios civiles. Prueba de ello evidente es el tema de este trabajo, la pintura “de lo morisco”, limitada a palacios y castillos. En cambio, el arte musulmán no distinguirá entre mezquitas y residencias palaciegas.

¹⁸ GRABAR, O., *La formación del arte islámico*, Madrid 1981, p. 216 .

¹⁹ Lo que llama JONES, D. (“Superficie, dibujo, luz”, *La Arquitectura del mundo islámico*, Madrid 1985, p- 161) “un manto” destacando la similitud que presenta este tipo de decoración, esa “metáfora textil”, con la ornamentación de los tejidos.

mismos es posible por el uso generalizado de materiales reflectantes, por la repetición de motivos y por los contrastes de texturas”²⁰.

Esa tridimensionalidad, que en las yeserías se obtiene por medio de los distintos planos de ornamentación, en la pintura mural se logra mediante la oposición cromática de crear espacios llenos y vacíos, color y laguna, sombra y luz (la luz como símbolo de la unidad)²¹, negativo y positivo. Sin embargo este contraste se muestra estudiadamente equilibrado, no produciendo sensación de tensión, sino un resultado más intelectual que emocional.

¿Cómo se consigue ese equilibrio? Por una unidad visible del diseño, por una calculada repetición de formas, a veces más aparente que real, que crea una sensación de espacio continuo, sin límites, pero que sin embargo está adecuado en cada caso particular a la superficie específica de que se dispone, estructurándose de una manera rítmica y modular. Los motivos se desarrollan a través de una serie de ejes o centros, invirtiéndose, multiplicándose hasta cubrir la superficie disponible con un “potencial infinito de crecimiento”²².

2-Una temática al servicio de unas ideas

En cuanto a los temas representados, es suficientemente conocido el placer por cubrir los monumentos con largos alineamientos de inscripciones. Si en la Cristiandad las iglesias, con un carácter popular didáctico cubría sus paredes con escenas del

²⁰ MORALES, A. J. 1995, *opus cit*, p. 70; JONES, D, 1985, *ibidem*, p 161 y siguientes.

²¹ BRUYNE, E., *Estudios de estética medieval*, Madrid 1958, p.25, nos trasmite la especial importancia, mística incluso, que tenía la luz en el mundo árabe: “Es sabido cómo se desarrolló entre los árabes una considerable filosofía de la luz. Al dualismo del Bien y del Mal se opuso siempre el monismo de un Dios luminoso. En el s. XII Suhrawardi fusiona la mística y la filosofía de la luz. Pero ya mucho antes Alfaribí, Avicena y Algazel habían insistido en el carácter trascendental y por así decirlo, espiritual de la luz.”.

²² GRABAR, O., 1981, *opus cit*, p. 223.

Antiguo y, posteriormente Nuevo Testamento, en el Islam se optó por la decoración escrita que expresaba de manera monótona una liturgia rudimentaria donde se utilizaban prácticamente siempre los mismos pasajes coránicos (*suras*). Su sentido es profiláctico, esotérico, propiciatorio para las personas que se encuentren en el edificio.

Es la llamada **decoración epigráfica**, que siguiendo una estética geométrica se expresa con rasgos cúficos, o en cursivos (que aparece en la ornamentación en el s. XII), más libre. Las primeras manifestaciones se presentan en las monedas, con carácter cúfico; hacia el mismo tiempo la escritura cursiva aparece en Túnez en inscripciones funerarias. El cúfico está reservado para fórmulas religiosas, es la escritura erudita, hierática.

Este tipo de decoración epigráfica no forma parte de la composición total, llenará los espacios lineales utilizados para la estructuración del espacio, y va a distinguir definitivamente una obra islámica de otra cristiana o tardo-romana.

La **decoración geométrica** musulmana se basa, sobre todo, en el juego de oposición, asociación, cruce de líneas, no sólo rectilíneas sino tramos curvos que llevan al entrelazo, sin principio ni final que produce “la inquietud de lo indefinido”²³ equívocamente ya que cada sistema se cierra sobre sí mismo, y a las formas estrelladas (que ya aparecen en los yesos de Samarra, del s. IX)).

Precisamente, si ya los romanos y sobre todo sus herederos, los bizantinos, utilizaron profusamente la decoración geométrica, es el empleo sistemático del polígono y la estrella lo que va a distinguir al arte musulmán, esos polígonos de líneas perimetrales entrecruzadas que ya aparecían en el arte romano y en el visigodo²⁴. Este tipo de decoración es el que mayor importancia va a tener en relación con la pintura mural que nos interesa, por el gran valor que tiene la geometría dentro de la creación

²³ TERRASSE, H y HAINAULT, J., *Les arts décoratifs au Maroc*, París 1925, p. 55.

²⁴ MARÇAIS, G., *L'Architecture musulmane d'Occident*, París 1954, p. 180 El mismo autor en *El arte musulmán*, Madrid 1983, p.109, dice :” “El principio de los lazos, familiar a los trabajadores del mosaico de la época romana, el empleo de la trencilla que pasa alternativamente por arriba y por debajo de sí misma, se aplica aquí sistemáticamente.

islámica. Podríamos recordar aquí que en el concepto musulmán, que perdura en parte de la sociedad islámica actual y que era extensible a la sociedad medieval europea en general (teniendo en cuenta que entonces el “arte” y la “artesanía” no presentaban unos límites perceptibles); el arte (*fann*) implica una técnica (*san'ab*), manual, y una ciencia (*'ilm*), **la geometría**²⁵.

Burckhardt nos expresa perfectamente esa relación entre la decoración mural geométrica y el espíritu islámico: “Totalmente nacidas del espíritu islámico son las ruedas geométricas o estrellas que se combinan y despliegan continuamente. Son el símbolo más puro de la manifestación de la realidad divina (*al-haqiqa*) que en todas partes, en cada ser y en cada cosmos, es el centro, sin que ningún ser, ninguna cosa pueda pretender ser él sólo su imagen, de modo que se refleja de centro en centro infinitamente. La “unidad del Ser” (*wahdat al-wuyud*) se expresa en estas “telarañas de Dios” de dos maneras: por estar trenzados de una sola cinta y por su irradiación de muchos centros. Tal obra logra como ninguna otra llenar de satisfacción al artista musulmán”²⁶.

Sin embargo, apreciando la decoración en su conjunto (yeserías, azulejos, techumbres, pintura mural), va a ser la **decoración floral** la de mayor profusión en el arte hispanomusulmán. Terrasse se cuestiona si esta predilección por la representación del mundo vegetal se basaría en el gusto del mundo islámico por los jardines; “Vaine hypothèse, Le décor floral de l'Occident musulman a, dès origines, rompu tous liens avec la nature...Un lent travail tout abstrait a dissocié et modifié les anciens éléments du décor hellénistique et oriental”²⁷

Si sus fuentes fueron el acanto y la viña clásicos, a partir del s. XII, su repertorio es muy simple, la palma simple (hoja que nace de un tallo que cada vez tendrá más importancia por su estructuración geométrica mediante curvas sinuosas), doble (con

²⁵ BURCKHARDT, T *El arte del Islam*, Madrid 1988, p.138, abunda más en este razonamiento.

²⁶ BURCKHARDT, T., *La civilización hispano-árabe*, Madrid 1979, p. 241.

²⁷ *ibidem*, p. 60.

terminaciones divergentes y que se rizan hacia dentro), la palmeta (semejante a una concha), la piña. Del mundo vivo, sin embargo, mantiene una cualidad, el movimiento.

La **decoración de arquitecturas fingidas** está delicadamente representada en las columnillas y arquerías del Patio del Crucero del Alcázar sevillano y los baños de Jaén, e incluso, más allá del Estrecho, en el palacio de Belyunes (Figs. 9 y 10). Los elementos arquitectónicos fingidos, sillares y ladrillos, aparecen con profusión en distintos tiempos y lugares, como continuación tradicional de decoraciones ya clásicas.

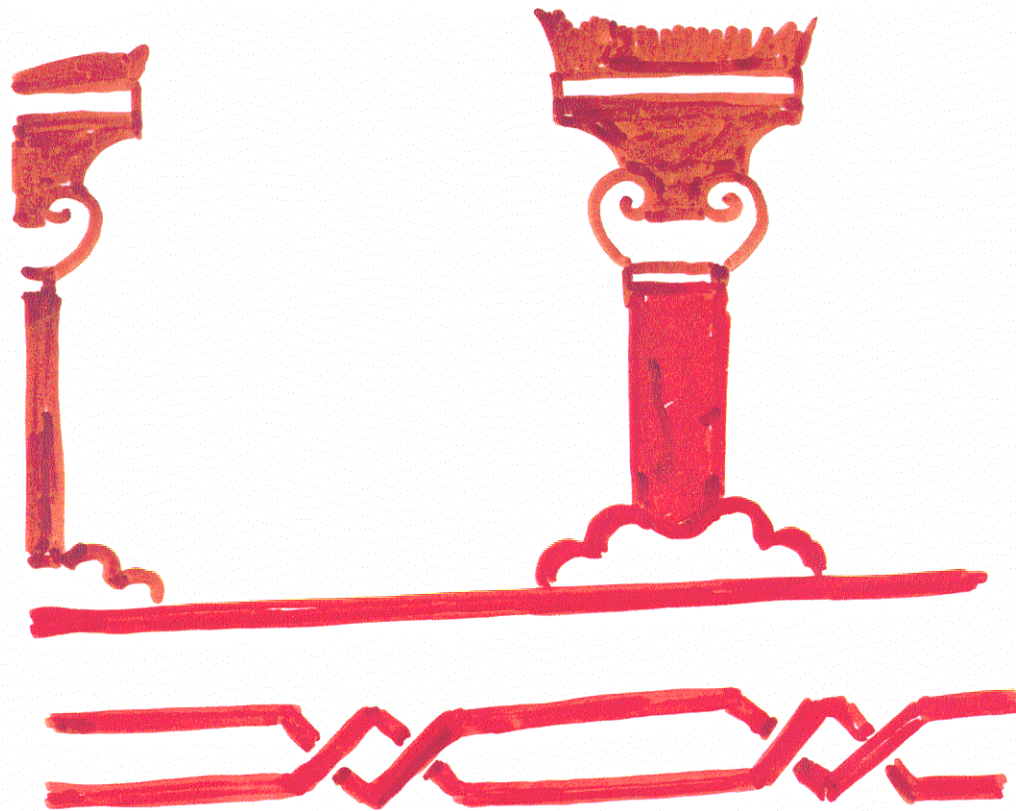
La **decoración faunística y de representación humana** es poco abundante, con ejemplos excepcionales en los que nos detendremos como los techos de La Alhambra de la Sala de los Reyes.

Centrándonos en el tema de la pintura mural andalusí, hay que definir, en primer lugar, el territorio geográfico dónde va a tener lugar su desarrollo: Ha sido ampliamente discutido el origen del nombre Al-Andalus. De acuerdo con Barrucand y Bednorz²⁸, esta denominación, que es “simplemente una arabización del nombre visigodo de la antigua provincia romana Bética”, derivando de la palabra goda “Landahlauts” (“tierra de sorteo”), comprendía la zona islámica de la Península; ya fuera, en los primeros tiempos, la mayor parte del país, o simplemente el reino de Granada, al final de la Edad Media.

Sin embargo, en este estudio sobre la pintura mural de Al-Andalus se tienen que traspasar los límites de esa definición de Al-Andalus abarcando, desde los almorávides²⁹,

²⁸ BARRUCAND, M., BEDNORZ ; A., *Arquitectura islámica en Andalucía*, Colonia 1992.

²⁹ Antes de los almorávides existen pocos documentos que nos hablen de la influencia omeya del Reino de Córdoba en el Norte de Africa. Conocemos que Abd al-Rahmán III se interesó en la reconstrucción de la mezquita Al Qarawiyyin de Fés. Su alminar, como la de los Andaluces, ambas del 956, poseen una escalera que se desarrolla alrededor de un núcleo cuadrado, como la de Córdoba (*apud* TERRASSE, H, “Le Maghrib dans l’art hispano-mauresque”, *Al-Andalus XIII*, 1958, pp. 129-130.



19.-Motivos de decoración arquitectónica :

a) Patio del Crucero (Alcázar de Sevilla)

b) Palacio de Belyunes (Marruecos)

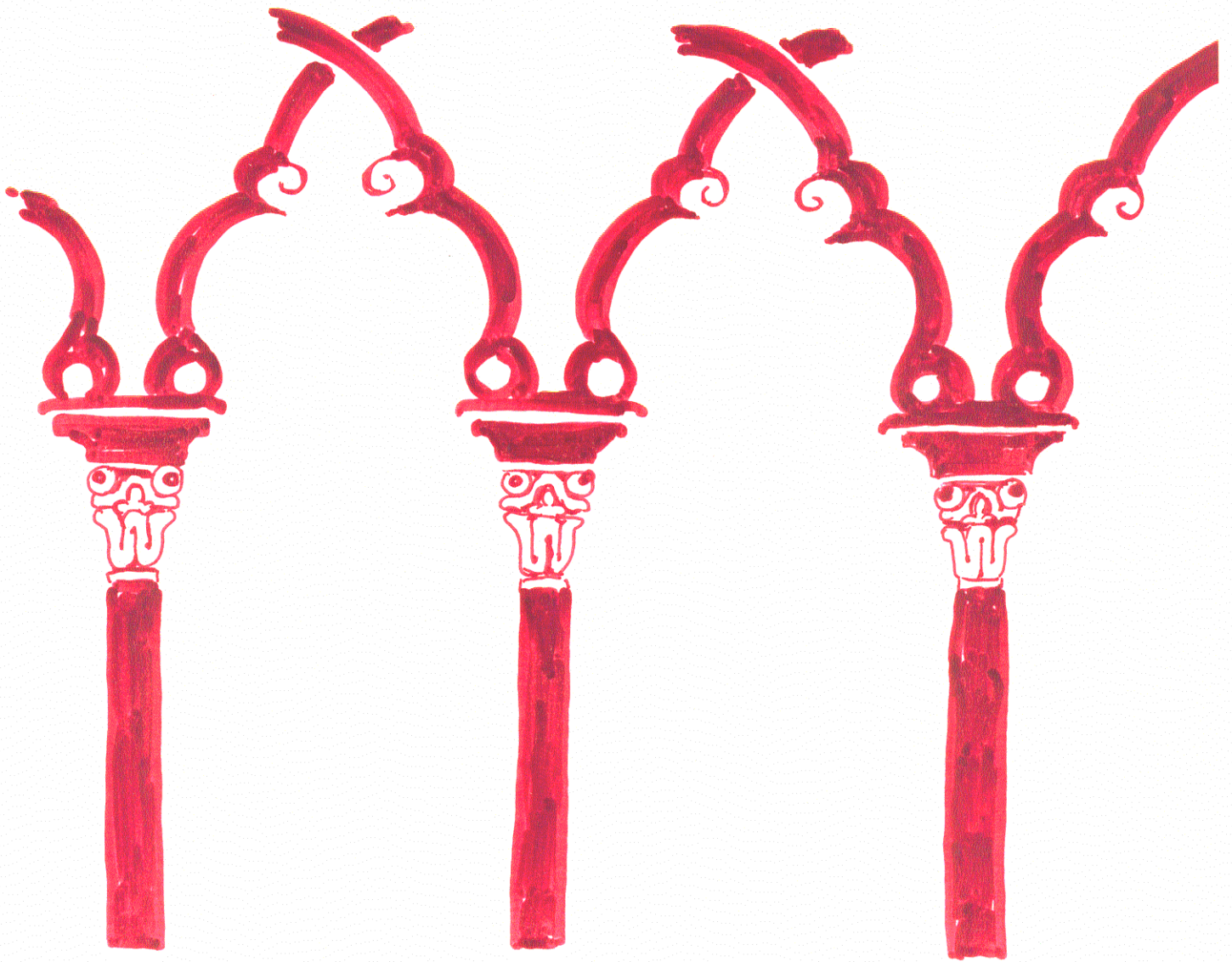


Figura 10.- Motivos de decoración arquitectónica

c) Vestuario de los baños de Jaén

el Norte de Africa, Ifriquiya, porque los ejemplos citados son los mismos en uno y otro lado del Estrecho, como son las mismas las gentes que las originaron³⁰. Precisamente, como se verá, estas tribus beréberes representan una renovación en los elementos artísticos como el entrelazo o la palma digitada³¹. Para algunos autores, “la cultura andalusí no fue nunca, sin duda, tan resplandeciente y fecunda como en el transcurso de ese siglo XI”³². Ese intercambio cultural se mantiene con mayor o menos fortuna durante el reino nazarí: Incluso en esa zona de Africa del Norte, en Marruecos, Túnez o Algeria, la pervivencia del arte andalusí ha tenido mayor eco que en la Península, la repetición de modelos hispano-musulmanes ha perdurado hasta nuestros días³³.

Para su estudio, y siempre en relación con la pintura mudéjar de la que es origen directo, se ha dividido esta parte en los capítulos correspondientes a las etapas que en pintura mural se pueden distinguir :

-Pintura califal

-Pintura taifa, estableciendo una división más temporal que formal, ya que es casi una prolongación de la anterior

³⁰ Marrakech fue fundación almorávide, sus palacios fueron erigidos por Yúsuf ibn Tashufin, conquistador de Al-Andalus y por su hijo Alí ibn Yúsuf, constructor de la gran mezquita de esa ciudad, así como las de Tlemcen, Nédroma y Alger, cuyas naves son perpendiculares a la *quibla*, los techos son a dos aguas, y los arcos tienen ladrillos en su estructura, todo ello dentro de la más pura tradición andaluza.

³¹ Esta sentencia hay que entenderla con gran precaución. Como más adelante veremos, las bases de estos elementos decorativos ya estaban en el arte califal. Por ejemplo, el “arabesco” o lazo, para AHLENSTIEL-ENGEL (*Arte árabe*, con traducción y notas de CAMON AZNAR, Barcelona 2º ed. 1932, p. 148) ya está presente en la mezquita de Córdoba en el siglo X. En el Oriente aparece más tarde, hacia el XII.

³² LÉVI-PROVENÇAL. E., *La Civilisation arabe en Espagne*, Paris 1948, p.25.

³³ “C’est peut être à Rabat , ville du littoral atlantique repeuplée au XVI siècle par des Morisques émigrés de la région de Cordoue, que cette tradition demeure encore la plus marquée et la plus perceptible.” LÉVI-PROVENÇAL, E., 1948, *opus cit*, p.36.

-Pintura almorávide y almohade: Por las mismas razones anteriormente aludidas es muy difícil distinguir entre arte almorávide y arte almohade, por ser los unos continuadores, en arte, de los otros, respondiendo esa separación “más a un planteamiento político, ideológico y cultural, que a una rigurosa caracterización formal”³⁴.

-Pintura nazari

Antes de entrar de lleno a una clasificación cronológica y estilística, es necesario referirnos al espacio más simple que nos va a ayudar a comprender la ornamentación musulmana y su técnica, la casa. Y resulta tan importante porque los últimos hallazgos arqueológicos se han producido precisamente en relación con edificaciones populares en donde, sin embargo, encontramos decoración parietal, pintura mural. Significativamente, en las propias viviendas populares, seguramente de un nivel social muy común, se cuida especialmente su ornato y aparece la decoración más económica, pero sin que sea por ello menos apreciada (ya que aparecerá también en las viviendas palaciegas): los zócalos decorados con pintura mural

³⁴ PÉREZ HIGUERA, T., *Almorávides y almohades, s. XI al XIII*, Madrid 1997, p.637 .

CAP VII.-LA CASA MUSULMANA

La pintura mural musulmana se manifestará en un ámbito muy relacionado con la arquitectura civil: la casa. El conocimiento de la decoración de la casa islámica comporta dos importantes características

-En relación con la localización de esa decoración mural, se manifiesta de la misma manera ya sea una casa de clase social alta (el palacio) o menos elevada.

-En relación con el tiempo, es una manifestación que no presenta grandes variaciones a través del tiempo, desde la época califal (Madinat al-Zhara) hasta la nazarí.

Por ello, y para entender el contexto en que se desarrolla esa expresión artística, se va a hacer un breve resumen de lo que conocemos de la casa andalusí, basándonos en las excavaciones arqueológicas, ciertas de ellas antiguas, otras más recientes.

Sobre la casa musulmana o sobre la construcción en general prácticamente no contamos con casi ningún tratado, por ello hay que destacar dos honrosas excepciones : **el tratado de Ibn al-Rami** (hacia 1300), obrero tunecino, y el de **Ibn al-Imam**, nacido en Toledo y muerto en la propia ciudad en 996³⁵. Ambas obras, muy someras, nos recuerdan obras de alarifes posteriores, donde se mencionan sus obligaciones de labor ciudadana. Lo más interesante para nosotros es el ejemplo octavo de Ibn al-Rami, donde nos cuenta los materiales utilizados en los muros, citando cuatro tipos diversos, en ladrillos (*ajur*), en adobe (*toub*), en piedra (*hajar*) y en tapial (*tabiya*). Volveremos a estos materiales más adelante.

En las noticias que sobre las casas se pueden encontrar en los libros de habices, podemos intuir su estructuración, ya que allí los inspectores nos describen los bienes de los ciudadanos³⁶: Ejemplo de ello es el conocimiento de la casa del morisco Zabar, junto

³⁵ El primero fue traducido con el título de "Urbanismo medieval y derecho medieval" por Robert Brunschvig en 1947, el segundo en 1900 por Barbier. Ambos son recogidos en FARID BEN SLUMANE, "Ibn al-Rami et l'art de bâtir", *Itineraire du savoir en Tunisie*, Paris 1955, pp. 78-85.

a San Miguel del Albaycin de Granada, a ella se accedía por medio de un pequeño zaguán de tres varas de longitud, anejo a la cuadra, de allí se pasaba a un patio de regulares dimensiones, al que abría la sala principal³⁷.

Ese conocimiento de la casa musulmana a través de los textos nos llega también por los escritos de los viajeros europeos del s. XV y principios del XVI en Andalucía. Lo primero que les chocaba era la estrechez de sus calles³⁸ y lo reducido y pobre de la vivienda musulmana, nombrándolas Jerónimo Münzer como “nido de golondrinas”³⁹. Esas dimensiones reducidas también llama la atención de Lalaing, barón de Montigny, belga que acompañó a Felipe el Hermoso en su viaje por España en 1502, y a Navajero que la visitó a mediados de siglo XVI⁴⁰.

³⁶ Véase CRUZ HERNÁNDEZ, M., *El Islam en Al-Andalus. Historia y estructura de su realidad social*, Madrid 1996, p 220.

³⁷ VILLANUEVA RICO, C., en *Casas, mezquitas y tiendas de los habices de las iglesias de Granada*, Madrid 1966, pp. 3 y 4, nos contrapone este tipo de casa, típicamente musulmana, con la del beneficiado de San Lorenzo, Hernando de Zurita, ya levantada en solar derruido tras la conquista. Ya no tenía patio, su zaguán aumenta de superficie, esa planta baja sólo se dedica a servicios (cuadra, corrales y bodega) y no existe la necesaria.

³⁸ Tres o cuatro codos en Saltés, es decir, 1,30 a 1,70 m de anchura, según BAZZANA. A., “Urbanismo e hidráulica en la ciudad almohade de Saltés, *Casas y palacios de Al-Andalus*, Barcelona 1995, p. 146.

³⁹ MÚNZER, J., *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid 1991, p. 87.

⁴⁰ Recogido por FABIÉ, A.M. *Viajes por España*, Madrid 1879, p. 399 :”...el Albaicin y la Alcazaba, ambos con muchas casas, aunque pequeñas, porque son de los moros que tienen la costumbre de vivir apiñados y estrechos.” Por otro lado, destaca “no hay casa que no tenga su fuente”.

1-Estructuración de la vivienda familiar

Todas las viviendas hispanomusulmanas, ricas o pobres siguen el modelo de la casa romana mediterránea⁴¹. Distribuyen sus habitaciones (incluyendo la cocina y el escusado) alrededor de un patio central, que da aire y luz a las habitaciones. A él se accede por entrada en recodo, y en viviendas de mayor acomodo, por un zaguán de entrada (que evita que la puerta de entrada y la del patio estén enfiladas). La existencia siempre de letrinas, así como el sistema de ventilación de todas las habitaciones, acredita un alto nivel de civilización en la España musulmana. El patio, elemento definidor de la casa islámica y eje de la vida familiar, daba a la vivienda su carácter de introversión.

En el patio, existía el aljibe (*al-yubb*) o/y pozo, de gran importancia para la vida cotidiana familiar⁴², y en las mansiones más ricas daba lugar a la alberca, las fuentes, y los arriates, todo ello basado en la dinámica del agua. El solado del patio, en casas humildes estaba constituido por la simple tierra pisada o batida (como en las letrinas y las cocinas), que así podía dar cabida a un árbol de sombra. En casas de mayor importancia el patio, convertido en jardín era circundado por andenes laterales.

Muchas de las casas tenían dos plantas, de las cuales la menor, la *algorfa*, dedicada a alcobas, era la del piso alto. El distribuidor de esas alcobas usualmente era un corredor abierto con barandilla hacia el piso bajo.

⁴¹ “L'échelle de l'édifice est bien differente” cuestiona BAZZANA A., (*Maisons d'Al-Andalus*, Madrid 1992, p. 28) al compararlas. Valga como ejemplo que las viviendas excavadas en Siyasa tendrán una media de 45 m² como extensión habitable.

⁴² Precisamente, según PASCUAL, J., (et Alii “La vivienda islámica en la ciudad de Valencia, una aproximación de conjunto”, *La casa hispano-musulmana*, Granada 1990, p. 306), lo que distingue el caserío romano del islámico es el sistema de abastecimiento hidráulico: en la época romana había un abastecimiento general, urbanístico, controlado por los poderes públicos. Esas canalizaciones subterráneas estaban colmatadas en el s. IV, el suministro en época islámica debió realizarse mediante pozos y norias privados.

La habitación más importante que daba al patio era el salón. Su forma más simple era la rectangular, que en viviendas de mayores pretensiones se desdoblaba en dos alcobas o *alanias* laterales, separadas de la central por un pequeño escalón. La sala y las alcobas tenían el suelo enlosado o, simplemente, con tierra apisonada teñida de rojo, con adición o no de cal. El almagre (óxido de hierro) utilizado para tal fin no sólo cumplía una función decorativa, sino que producía un efecto hidrófugo que reforzaba las propiedades de la cal de la mezcla y evitaba las filtraciones por capilaridad del suelo. Además era fácil de encontrar (se puede utilizar prácticamente cerniendo y machacando la muy abundante tierra que la naturaleza ofrece) y económico en caso de compra. Un suelo realizado con mortero de cal y almagre, al fresco, es fácil y limpio de mantener, y además de aportar colorido al conjunto, soporta múltiples lavados sin deteriorarse.

La vivienda andalusí no tenía huecos al exterior, a la calle ; de tener alguno estaba protegido de las miradas exteriores mediante ajimeces; su vida social estaba presidida por la intimidad. De la misma manera, el exterior de la casa no delataba ninguna personalidad diferente a la de sus vecinos, las casas estaban unidas unas con otras mostrando una topografía que no correspondía con la configuración y dominio interior. La disposición urbana no patentizaba esquemas preconcebidos, se organizaba desde dentro hacia fuera, de la casa a la calle. Así los exteriores raramente se nos muestran decorados, son simples muros lisos con puertas de acceso como únicos huecos; a veces, como en las viviendas de la Alcazaba de Málaga, un zócalo de simple almagre marca una línea diferenciadora.

2-Materiales de construcción

De los materiales utilizados en la vivienda andalusí destaca, en primer lugar la *tabiya* o *tapial*⁴³, muy abundante en aquellos lugares donde la piedra no existía (por

⁴³ El nombre, según TORRES BALBÁS, L., 1971, *opus cit.*, p. 557, está testimoniado en el Maghreb al-Acgsa. BAZZANA, A., 1975, *opus cit.*, p. nos cita textos donde se alude a este nombre, en una epigrafía de Murcia del s. XIII, en la construcción de las murallas del s. XI de Almería, en las de Huesca de finales de ese siglo, y en las de Sevilla, ...en el s. XIV en las murallas de Fès, y posteriormente en las de Tetuán.

ejemplo la cuenca sedimentaria del Guadalquivir). Ibn Jaldún, sabio de la mitad del s. XIV, que vive en las cortes de Mohamed V de Granada y Pedro I, nos cuenta la manera de utilizar este procedimiento para hacer los muros de las viviendas, su descripción es la más elocuente que podemos encontrar⁴⁴: “..otro modo de construir (respecto a la construcción con piedra) es construir las paredes con arcilla simplemente. Sirven para ello dos planchas de madera solamente, cuyo largo y ancho varían según los usos locales ; pero sus dimensiones son, en general, cuatros codos por dos. Se levantan estas tablas sobre los cimientos (ya preparados), teniendo en cuenta mantener entre ellas el ancho que el alarife haya juzgado necesario darle a los cimientos. Entre ellas se sostienen en el medio travesaños de madera que allí se ajustan con cuerdas o lianas. Se cierra con otras dos planchas de pequeña dimensión el espacio vacío que queda entre ellas, y allí se vuelca una mezcla de tierra y cal que se apisona inmediatamente con dos mazos contruidos expresamente para este objeto. Cuando la masa está bien comprimida, y si la tierra ha sido perfectamente combinada con la cal, se añade más mezcla hasta colmar el espacio. Las partículas de tierra y de cal se encuentran entonces bien mezcladas para formar un solo cuerpo. Entonces se retiran las planchas de la parte del muro ya formado y se continúa hasta que las masas de tierra, ordenadas en líneas superpuestas forman una pared como si formaran parte de una sola pieza. Esta clase de construcción se llama *tabia (tabiya)*, el obrero que la hace recibe el nombre de *taouwab*”.

Es fácil de distinguir, los dos travesaños van dejando unos huecos en el muro característicos llamados mechinales, muy útiles más tarde a la hora de emplear andamios para el recubrimiento o pintura.

El nombre de tapial responde más al método empleado que a los materiales utilizados en el relleno. El arte de los encofrados, es decir, la construcción de muros mediante “cofres” o cajas que se rellenan de material que endurece para ir formando, de trozo en trozo pero todo unido, un muro, no es nuevo. Los encofrados de morteros, de cementos, era una técnica romana. La diferencia es el material empleado en ese relleno,

⁴⁴ IBN JALDÚN, *Prolegómenos*, s. XIV, p. 372.

pero en este caso viene predeterminado por el material del terreno circundante, los limos del Betis, las arcillas de la Meseta, las capas sedimentarias levantinas⁴⁵, que muchas veces se combinan con cantos, piedras o todo material de fácil obtención.

La elección del material de construcción depende en gran medida de la composición geológica de la región donde se construya. Los adobes y tapiales de arcilla, que tuvieron gran éxito en las edificaciones defensivas medievales⁴⁶, no son desconocidos en las construcciones hispano-romanas⁴⁷.

Entre los materiales que agregaban a esta mezcla también se podían encontrar elementos vegetales que impide que el aglutinante, la cal, se agriete en su secado y consecuente retracción⁴⁸. En algunos casos, como en Bayyana, a esa argamasa se le ha añadido material cerámico, escoria de vidrio y grava, seguramente con el mismo fin.

⁴⁵ en Valencia se han encontrado fosas de extracción de material arcilla en el propio interior de las viviendas (PASCUAL, J., et alii, 1990, *opus cit*, p.308.

⁴⁶ Baños de la Encina o el Bacar (s. X) conservan de forma fácilmente reconocible las cajas de los tapiales con que están contruidos sus muros.

⁴⁷ ABAD CASAL, L., *La pintura romana en España*, Madrid 1977, p. 272, nos ilustra con varios ejemplos: en Badalona, en la villa del Romeral en Abesa , en Segóbriga, en Julióbriga, en la villa de Rioseco, en el templo de Azaila (Teruel), en BÍlbilis...En el caso de la villa de Astorga, el tapial, compuesto por elementos cerámicos y huesos de animales, se cubría con magníficas pinturas murales. Sin embargo, este tipo de construcción se identifica tanto con el modo de construir islámico que algunos especialistas (como TORRO, J. E IVARS, J., “La vivienda rural mudéjar y morisca en el sur del país valenciano”, *La casa hispano-musulmana*, Granada 1990, p.75), nos nombran que “obra *moresca*” equivale a decir tapial.

⁴⁸ En la actualidad, en los pueblos del Sahara se sigue construyendo con adobe y tapial mezclado con paja cortada. También se utilizaba este método en regiones áridas como Arabia y ciertas zonas de Mesopotamia. En ladrillos cocidos fue utilizado en la construcción de Samarra, capital de los Abbasíes, y en Túnez, en la misma época.

Para Bazzana⁴⁹, la aparición de carbón machacado como material componente del mortero es una característica definitoria de la construcción almorávide y almohade, él lo encuentra en Castellar de Oliva, Bairén y Villalonga; no se ha podido verificar en las analíticas efectuadas en este trabajo⁵⁰.

La mezcla entre la arena y la cal puede ser variable, característica que aprovecha el alarife para reforzar, mediante la adición de mayor cantidad de cal, las partes más frágiles; o abaratar la construcción, disminuyendo la proporción de cal en otras zonas menos importantes. Así se puede ver en las jambas de puertas y ventanas de Siyasa (Murcia) como cambia el color y la dureza en las zonas circundantes de los huecos, siendo más blancos y resistentes. Otros métodos de refuerzo son el realizar esas partes del muro, que deben ser más resistentes con otros materiales más duros, como los propios ladrillos. Ese ladrillo puede servir de cosido horizontal, alternándose con las “tapias” o “cofres”, o para mantener la regularidad de la construcción, especialmente en los ángulos.

Los cimientos también eran objeto de tratamiento especial: Pocas veces se hacían con el propio tapial⁵¹, casi siempre se reforzaban con ladrillo o piedra⁵². Tampoco era recomendable el uso de tapial para albercas⁵³

⁴⁹ BAZZANA, A., *Maisons d'Al-Andalus*, Madrid 1992, p. 88 : “...les mortiers d'époque almoravide puis almohade, plus compacts et beaucoup plus résistants, prennent une teinte grisâtre caractéristique, due à l'adjontion de charbon de bois pilé qui retient l'eau et accentue la rapidité de prise...”.

Curiosamente, también se han encontrado pedazos de “carbón de leña” como componentes de morteros romanos (ALVARGONZALEZ, C., *Termas romanas del Campo de Valdés-Gijón* 1965, p. 4.

⁵⁰ Ver Anexo de analítica, el Cstillejo de Monteagudo de Murcia, morteros de obras de la Sevilla almohade, etc.

⁵¹ Por ejemplo en la vivienda de época almorávide del subsuelo del Museo de Mallorca (RIERA, M.M. et alii, dentro de *La casa hispanomusulmana*, Granada 1990, p.284).

⁵² Así en Valencia (PASCUAL, J., 1990, *opus cit*, p.106 y 108), donde se utiliza aparejo, o en Bayyana donde se utilizan sillares de arenisca, también empleados para reforzar las esquinas (CASTILLO, F., y

Una vez las paredes estaban realizadas el mejor método para protegerlas eran los enlucidos de cal. Ibn Abdún nos recoge en su tratado, que dedica en gran parte a la construcción, el empleo de la cal en la Sevilla de comienzos del siglo XII, cuidando de su calidad y sus medidas⁵⁴

Ibn Jaldún, otra vez es el que mejor nos describe cómo se prepara la cal “...Otra rama del arte de construir consiste en revestir los muros con cal, que se deslía en el agua y que se deja a continuación fermentar durante una o dos semanas. Adquiere entonces una temperatura conveniente, habiéndose desembarazado de la cualidad ígnea que tenía en exceso y que le habría impedido fraguar. Cuando el obrero juzga que está bien preparada, la aplica al muro y la frota hasta que queda adherida”. En esta descripción hay que destacar un detalle técnico muy significativo sobre el que no se ha escrito nada hasta ahora ..”**la aplica al muro (la cal) y la frota**”. Precisamente, presionar en un momento justo en el mortero de cal es la técnica romana para lograr un cierto brillo satinado, para obtener el **estuco lustro romano**⁵⁵. Los alarifes musulmanes no se limitaban a enlucir simplemente las paredes, sino que pulían esas capas de mortero para conseguir una cierta calidad y, al mismo tiempo, hacerles más duraderos⁵⁶ Es decir, se trataría de verdadero estuco⁵⁷.

MARTINEZ, R., “La vivienda hispanomusulmana en Bayyana”, *La casa hispano-musulmana*, Granada 1990, p.112).

⁵³ “Ibn al-rami et l’art de bâtir”, *opus cit*, p. 82.

⁵⁴ LEVI-PROVENÇAL, E., *El Tratado de IBN ABDUN*, Madrid 1948, p. 119 [48].

⁵⁵ MORA, P., MORA, L., y PHILIPPOT, P., *Conservation of wall paintings*, 1994, pp 89-97.

⁵⁶ Con esa acción de “frotar” sucesivamente se favorece una carbonatación completa y se cierran los poros exteriores frente la acción de la humedad y el viento .

⁵⁷ Muchas veces se ha llamado, erróneamente “estuco musulmán” a las yeserías musulmanas, como en JAWAD AL-JANAD, T., *Studies in the Medieval Iraq*, Bagdad 1982, pp 243 y siguientes.

3-Ornamentación

El mobiliario de la vivienda andalusí (así como la de la España medieval, en general) fue muy reducido, comprendiendo lo necesario para paliar el frío en invierno y lo imprescindible para su vida cotidiana; paños de lana fina o seda (*ha'iti*), tapices y cortinas para las paredes; tarimas, alfombras⁵⁸ de pelo largo (*bisat*) o raso (*hanbal*), esteras (*hasir*) de esparto o junco en el suelo (dependiendo del nivel adquisitivo); cojines o divanes de un palmo de alto, que eran aprovechados tanto para sentarse como para tumbarse; mesas (*tayfur*) y camas (*tarima*) bajas; baúles (*tabut*) o nichos para guardar los enseres. En el rincón de la cocina estaba el *anafre*, el brasero de cisco calentaba el salón, por el contrario el calor se combatía con abanicos en verano (como dice al-Jatib).

De esa reducción del mobiliario a lo estrictamente imprescindible, unido al colorismo al que los sentidos del andalusí tienden, la consecuencia de la ornamentación en el interior de las viviendas, sobre todo las del salón que es la pieza donde se pasará más tiempo, es la más lógica. El efecto de la decoración polícroma es importantísimo, mediante el uso de alicatados cerámicos, techos de madera pintados, o, simplemente, con lo más sencillo y lo más barato, pintar sus paredes. Y es por ello que este tipo de decoración de zócalos pintados es punto de encuentro de viviendas de las distintas categorías sociales.

Los pigmentos con que ornamentaban los muros de sus viviendas eran de fácil obtención, tierras naturales, óxidos de hierro tan abundantes en la naturaleza, el negro proveniente del negro de humo, y el blanco del polvo preparado a partir de la molienda de huesos (carbonato cálcico). El color más abundante es el rojo de almagre, óxido hidrato de hierro.

⁵⁸ “Queda dicho que algunos usos de encortinar la estancia fueron introducidos desde Oriente, El alfombrar las habitaciones también es moda venida de allá, y difundida en Occidente con gran lentitud”, así nos dice, hablando de la casa cristiana MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid 1986, p.118.

Los motivos decorativos empleados en este tipo de zócalos no presentan un gran abanico de temas, pero sí van evolucionando con el tiempo, aunque su uso y disposición permanecerá a lo largo de los años y del Islam hispano pasará a la zona cristiana.

Dentro de la vivienda depende la importancia de los motivos decorativos de sus zócalos depende de la ubicación e importancia de sus salas: en Bayyana, donde se ha conservado decoración interior y exterior de los muros del salón principal (los exteriores son perimetrales al patio), aquella es más rica, ésta se limita a un espacio relleno de almagra y limitado por varias líneas rojas; en la alcazaba de Málaga, en el interior de una casa se puede ver todavía una ornamentación de lacería, en el exterior, una simple zona de zócalo rellena de color rojo...

4-Casas islámicas en España : su localización

De las más antiguas viviendas conservadas son las correspondientes a **Bayyana (Pechina)**, capital de la cora localizada en el camino de Almería a Granada, junto al río Andarax, situadas en un barrio de clara tradición artesanal (este lugar se conocía desde antiguo por la existencia de un alfar de grandes proporciones). Datadas en la primera mitad del s. X por cerámica califal verde y morada hallada en cimentaciones, la decoración de sus paredes responde a un carácter geométrico: "En las salas, los zócalos rojos tienen una altura aproximada de 0,70 cms, intercalando una decoración geométrica en las esquinas, las jambas, y frente a la puerta. En este último lugar dicha decoración consiste en un espacio rectangular de 1 m x 0,50 m, en el que sobre fondo blanco se dibujan en rojo diábolos, triángulos y cuadrados formando damero. Estos mismos motivos, pero por separado se utilizan para la decoración de las jambas. En las esquinas aparecen bandas blancas verticales sobre el fondo rojo del zócalo. A lo largo de todo el zócalo, y a una altura aproximada de 54 y 64 cms, se dibujan franjas blancas de 5 cms de grosor en las cuales se intercalan algunos rombos en rojo. Por encima de los 70 cms los estucos serían totalmente blancos, como se ha constatado por los derrumbes casi completos de los mismos en las salas. Los patios también presentan zócalos totalmente

rojos, pero de mayor altura, y con dos franjas horizontales en la parte superior de los mismos, en los cuales se intercalan algunos diábolos en rojo⁵⁹.

En otra publicación de los mismos autores⁶⁰ se dice :”...para paliar la pobreza de los materiales empleados en la construcción de las viviendas, y al mismo tiempo aumentar su consistencia, todos los muros se recubren con una gruesa capa de yeso, mientras que en los suelos se utiliza la argamasa. Asimismo, se pretende ennoblecer la construcción con el empleo de una decoración a base de pintura de almagra, con la cual se revisten los suelos y zócalos de habitaciones y patios”. El yeso no es tal, sino un mortero de cal y arena⁶¹; en el caso de los zócalos se pinta con la almagra cuando ese mortero está aún fresco; en el caso de los suelos, la almagra no recubre “la argamasa”, sino que forma parte de ella, se trata de la última capa de mortero teñida en masa (*fotos 62 y 63*).

A la época califal o taifa también debe pertenecer la casa islámica encontrada en Toledo a causa de una rehabilitación emprendida por su dueño⁶². Sin ser mencionada por distintos autores, la manzana de casas donde ha aparecido esta vivienda estaba recogida por Amador de los Ríos en su *Toledo pintoresca* y por Pérez Higuera en *Paseos por Toledo del siglo XIII*⁶³.

⁵⁹ CASTILLO, F., y MARTINEZ, R., 1990, *opus cit*, p.113.

⁶⁰ ACIEN, M., CASTILLO, F., y MARTINEZ, R., “Excavación de un barrio artesanal de Bayyana”, *Archéologie Islamique*, París 1994, p.152. Si en la actualidad (1998) se va a visitar las ruinas de Bayyana el panorama es desolador. Una excavación arqueológica de la importancia de ésta debe ser protegida y tener una manutención adecuada. Los revocos de las paredes están destrozados, la parte principal de ornamentación ha sido arrancada.

⁶¹ ver Anexos de Analítica, Esquema nº 76..

⁶² Amador Valdés, a quien debo el permiso de visitarla, realizar fotos y analítica del material.

⁶³ AMADOR DE LOS RÍOS, J., 1845, pp. 308-313 : PÉREZ HIGUERA, T., 1984, p 94.

Esta manzana de casas se conocía como las **Casas del Temple**. Situadas en la calle de la Soledad, al pié del Alcázar, era famosa por las inscripciones árabes de la viguería de su vestíbulo (de las que el primer autor da debida cuenta). Parece ser que su nombre deriva de haber sido, por concesión del rey Alfonso VIII, hospedería de esta Orden en la ciudad (por lo que uno de los niveles constructivos debe corresponder al siglo XIII).

En el nivel conocido, a pié de la puerta de entrada subdividido en multitud de pequeñas viviendas de vecinos, destacaba la “Casa de la Parra”, donde se podía ver un arco y decoración en yeserías, o la “Botica de los Templarios”, descubierta en 1845 y cuya estructura lúnea se conserva en el Museo *Victorian and Albert* de Londres.

En un nivel 1,85 m por debajo del actual, se ha encontrado un salón con las dos *alanías* laterales correspondientes. Su puerta debería abrir sobre un patio o jardín ya que aún se puede testimoniar parte de los andenes. En esa sala, sus paredes se decoran con un zócalo a la almagra, rojo sobre el blanco del mortero. Por encima de estos zócalos una franja en relieve, con un entrelazo muy sencillo y clásico, delimita unas enmarcaciones vacías. Los análisis efectuados (Anexo de Analítica, esquemas 42 y 43) sobre estas pinturas definen que esta obra como la anterior, fue realizada con la técnica de fresco.

El tema decorativo de las pinturas se desarrolla siguiendo la siguiente composición: Junto a las jambas de las puertas una forma blanca cruciforme, en cuyo interior se desarrollan en un cuadrado central y triángulos adyacentes, motivos simétricos florales, cierra el espacio. A lo largo del muro dos zonas rojas horizontales se ven separadas por una banda blanca, la inferior es simplemente una zona roja neutra, en la superior y unidos por medios círculos cuyo interior se decora con un punto azul, se desarrollan formas trilobuladas cuyo interior también se ve enriquecido por una forma floral (Fig. 11, *Fotos 64 y 65*).

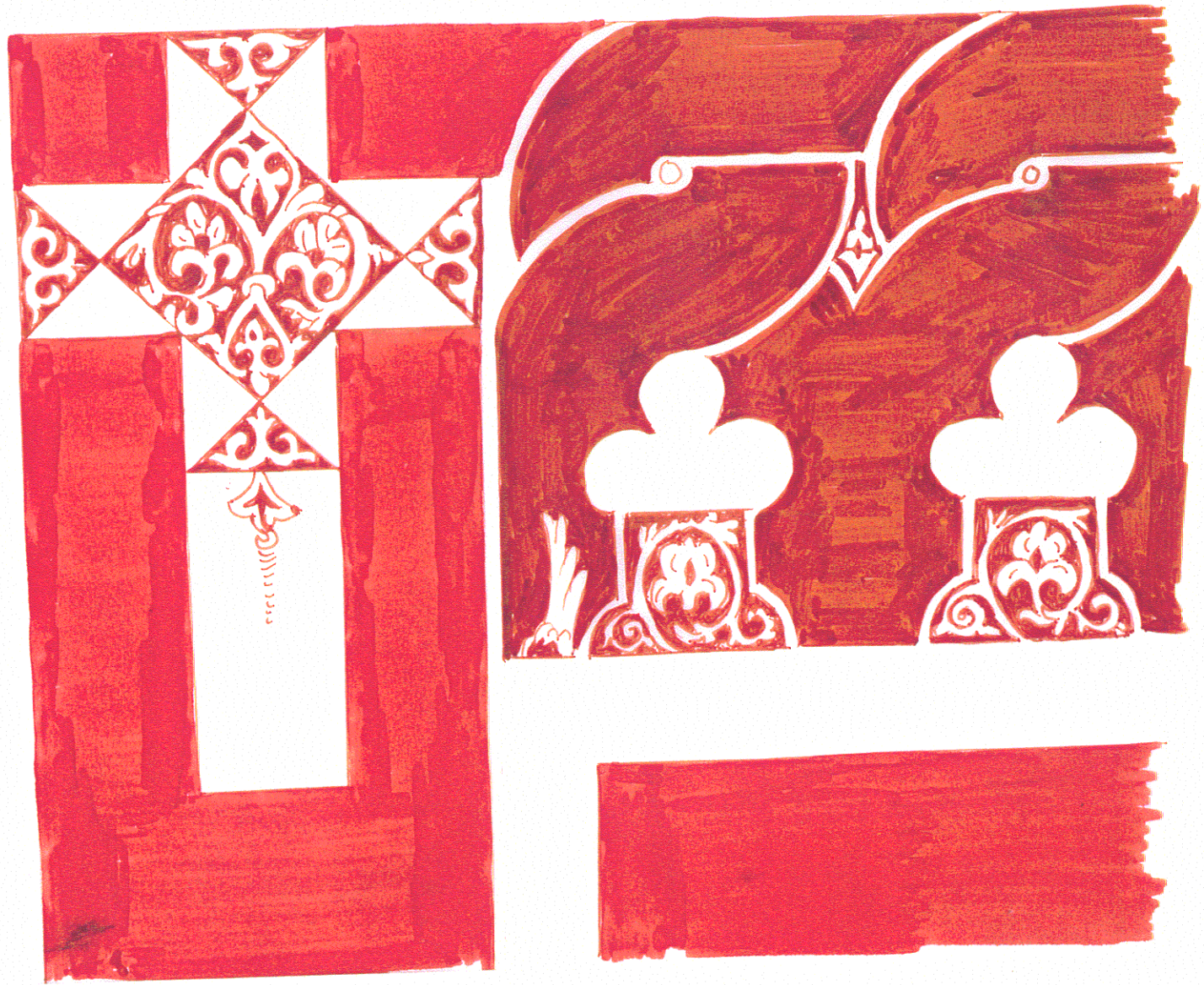


Figura 11.- Casa del Temple (Toledo)

En las excavaciones de la ciudad de **Valencia**, donde todas las casas están construidas con tapial, existen varios tipos de decoración⁶⁴: la más simple “consiste en una cenefa pintada a la almagra...con la que se delimitan los lienzos del muro y se enmarcan los vanos, se trata de un recurso austero empleado en las fases más antiguas. Posteriormente se debió extender el uso de la pintura mural roja como cobertura en la totalidad de la pared o al menos hasta la altura del zócalo, técnica que alcanza su mejor exponente en la etapa final, caracterizada por el empleo de las reservas y el dibujo a trepa, con el que se componen motivos vegetales simples”⁶⁵.

En las excavaciones efectuadas en la **plaza de Zaragoza** se encontraron así mismo dos conjuntos de fragmentos de pintura mural utilizados como material de relleno, correspondientes a esta última fase descrita (motivos geométricos y florales, difícilmente apreciables por el tamaño de los fragmentos). Al ser descubiertos en la misma estratigrafía restos cerámicos, los arqueólogos los fechan a mediados del siglo XII⁶⁶.

De etapa anterior (hacia el XI), son las decoraciones encontradas en la **c/ Unión Corts** (excavación dirigida por Rosa Chuliá), **c/ Vidal 86** (Julio Blasco y Concha Camps), y la **Pª Negrito** (Rosa Albiach). En la primera, aparece junto al color rojo de la almagra, el ocre de la tierra férrica (*Foto 66*). En la segunda, la decoración más interesante se extiende por las jambas de las puertas (motivos romboidales) (*Foto 67*). La tercera, de donde se arrancó un fragmento de considerables dimensiones, presenta una decoración minuciosa y complicada (*Foto 68*).

Recientemente (1996) han aparecido pinturas musulmanas (datadas a fines del XII) en el complejo residencial “**Costa del Castell**” (**Játiva**). Arrancadas y

⁶⁴ Hemos visitado el servicio Arqueológico Municipal, donde nos ha sido facilitada información sobre las últimas excavaciones.

⁶⁵ PASCUAL, J., et alii, *opus cit*, p.308. En este artículo da un repaso a las excavaciones arqueológicas efectuadas en la ciudad de Valencia, datadas desde el s. X, hasta el XIII.

⁶⁶ LERMA, J., et alii “Estudio de la vivienda islámica de la ciudad de Valencia” *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española*, Huesca 1985, pp. 448-455.

consolidadas están depositadas en el Museo de Játiva. Sobre un muro de tapial, la pintura se extiende sobre un mortero de cal y arena, con dibujo preparatorio grabado, y decoraba el lateral oeste de un gran patio. Las dimensiones del panel conservado son de un metro de alto por dos de largo, y sus decoración se estructura en cuatro paneles, dos de simple color rojo sobre el blanco del mortero, con doble cinta perimetral entrelazadas, otro con la misma estructura pero los colores invertidos. El cuarto es el más interesante : dividido en dos zonas por doble encintado vertical, cada una de sus partes se centra en un medallón cuadrilóbulo y en un lazo de cuatro. La gran novedad decorativa es que, con un pincel fino se ha enriquecido el conjunto con temas florales de rasgos delicados, “toda la decoración vegetal rellena la geométrica”⁶⁷ (Foto 69).

El gran apogeo de la Almería almorávide se arruinó con el arrasamiento de la ciudad por los almohades en 1157 (según nos cuenta Al-Maqqari), que la reconquistaron a Alfonso VII, dueño y señor de la ciudad desde 1147. De esa primera época, al mover tierras en los años cuarenta para nueva edificación, aparecieron los restos de casas decoradas en el **barrio de “La Chanca”**, al-Hawd, el aljibe (Fig. 12). Torres Balbás nos cuenta cómo fueron de nuevo enterrados los muros, aunque “se arrancó dicho zócalo”⁶⁸. En *Al-Andalus X*⁶⁹ se nos muestra un plano de la casa con una disposición tradicional, patio central, sala con posición centrada respecto al patio con dos alanías, suelo de mortero de cal y zócalo pintado en su pared. No menos de cuatro temas de decoración

⁶⁷ *Conservación y restauración del zócalo islámico de la “costa del castell” de Xátiva*, Generalitat Valenciana, 1997, p.13. Este folleto-libro presenta muchos errores en la descripción de la técnica de ejecución, como por ejemplo decir que se hizo con yeso “a fresco”, p. 16. ; y técnico-iconográficos :”Por regla general, los zócalos (refiriéndose a Marraqesh, Monteagudo, la Chanca) estaban compuestos por motivos que se repiten de forma simétrica a lo largo de todo el paño, utilizando el artista una plantilla para su realización”, Nada más lejos de la realidad, en esos tres ejemplos no se utilizó plantilla, ni se repetían los motivos de forma simétrica.

⁶⁸ TORRES BALBÁS, L., *Ars Hispaniae* 4, 1949 p. 269.

⁶⁹ R, “Restos de una casa árabe en Almería”, *Al Andalus X* 1945, pp. 170-177

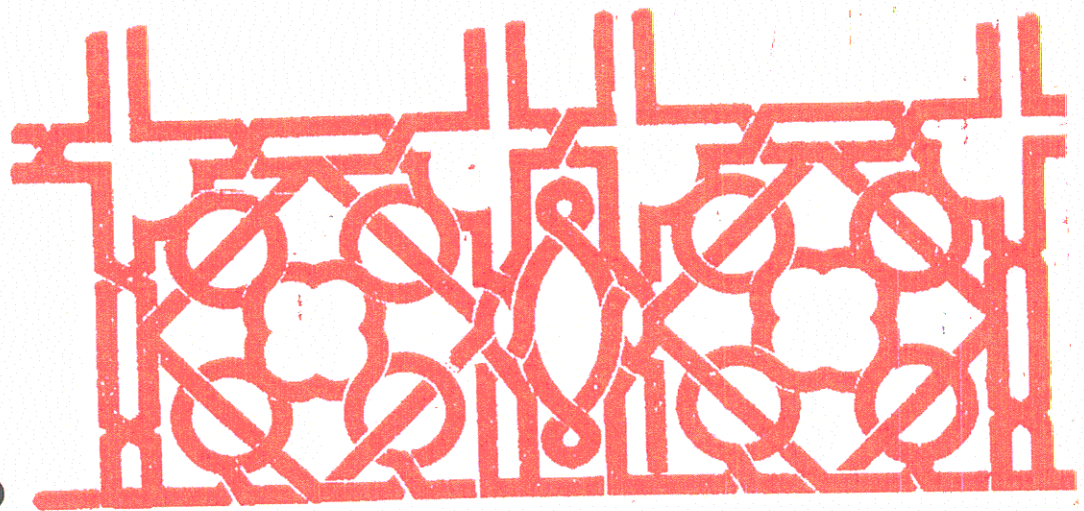
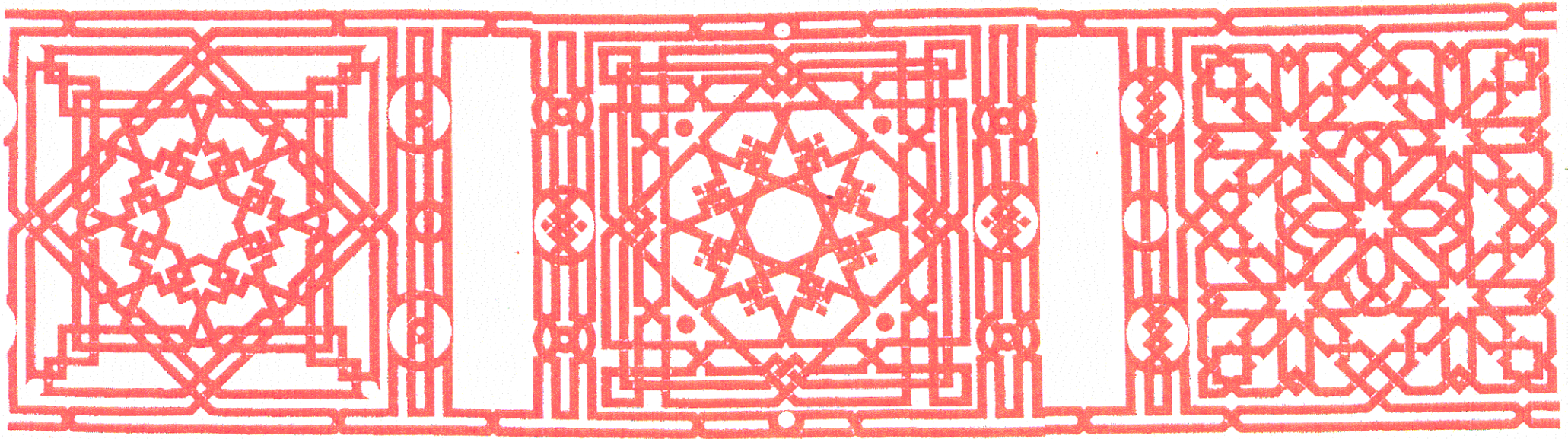


Figura 12.-Zócalo de la casa de La Chanca (Almería)

están recogidos en el mencionado artículo, con entrelazos de cuatro y de ocho. Todos ellos de traza geométrica, simultaneando la línea recta con la curva, dibujo simétrico respecto a un eje con estrella central y compartimentación previa del espacio. Sus dimensiones, aproximadamente 78 cms de altura, sus colores, rojo almagra sobre fondo de mortero, salvo el entrelazo de cuatro que incluía follajes en amarillo y perfiles negros.

Las casas del barrio de la Alcazaba de Málaga se sitúan en la parte más alta del montículo, tras “Los cuartos de Granada” y camino de la Torre del Homenaje. Se trata de ocho pequeñas viviendas de uso militar, acodadas unas contra las otras, que circunscriben dos estrechas callejuelas. La puerta de la calle da a un minúsculo pasillo recto o acodado que desemboca en un patio al que abren dos o tres habitaciones. Torres Balbás nos cuenta como fueron descubiertas en una campaña promovida por el Director General de Bellas Artes, D. Ricardo Orueta para devolver al monumento “su valor monumental y pintoresco”⁷⁰. Lo conservado entonces eran unos muros que en pocos casos sobrepasaban el metro de altura; sin cimentación alguna, elevándose sobre la roca de pizarra que forma el terreno, realizados con mampostería o tapial y refuerzo de sillares en esquinas y jambas. Un revestido de cal, de grueso de 3 cms, protegía los muros.

Las casas tienen patio central y son de reducidas dimensiones. Su piso consiste en una gruesa capa de mortero de cal teñido a la almagra, apisonado. “Idéntico es el enlucido de los zócalos de habitaciones, patios y aún de las calles”⁷¹.”Formanla (la decoración de esos zócalos) una faja de medio metro aproximadamente de altura, pintada de almagra ; sobre ella hay otra de ocho centímetros y medio, con inscripciones cúficas- simples eulogías. De letras floridas, destacadas en blanco sobre fondo rojizo, y encima una lista roja, lisa, de poco más de cinco centímetros. En algunas habitaciones la

⁷⁰ TORRES BALBÁS, L., “Hallazgos en la Alcazaba de Málaga”, *Obra dispersa* 1981, pp. 350-364.

⁷¹ TORRES BALBÁS ; L. “El barrio de casas de la Alcazaba malagueña” *Obra dispersa* 1982, p. 403 También en TORRES BALBÁS , L., *La Alcazaba y la Catedral de Málaga*, Madrid 1960, p. 58.

faja roja, de mayor altura, aparece interrumpida por otras anchas verticales, en las que se entrecruzan lazos blancos y rojos, con reserva en los centros de círculos cuyo interior adornan elementos vegetales.”

Precisamente esas inscripciones son las que dieron pie a Ocaña para una comparación de este motivo con mármoles granadinos, lo que le llevó a fechar estos mármoles como del siglo XII⁷².

En la actualidad, poco queda de lo descrito por Torres Balbás, desgraciadamente⁷³. En la calle principal de subida subsiste un zócalo exterior, completamente rojo. En el interior del salón de la casa denominada en el plano de Puertas Tricas con la letra “F”, arrumbado entre varios objetos de almacén que impiden su visión, sobrevive otro con decoración geométrica de lazo de a ocho (*Foto 70*).

Desde el año 1992 se están llevando a cabo excavaciones en el **Palacio de Orive** o de los Villalones, antiguo huerto de San Pablo en **Córdoba**⁷⁴. Este barrio de viviendas almohades, cuya red se muestra ortogonal quizás debido a la planitud del terreno donde se extienden o a una pre-existencia de viviendas romanas (lo que también explicaría el gran tamaño de estas viviendas en comparación con otras hispano-musulmanas), fue habitado desde el 1162 hasta el 1236, año en que la ciudad es conquistada por Fernando III. La datación de sus cimientos ha sido establecida por el estudio de la cerámica asociada a finales del segundo tercio del siglo XII, aunque el nivel de los zócalos se

⁷² OCAÑA JIMÉNEZ, M. “Zócalos hispanomusulmanes del siglo XII”, *Al-Andalus X*, 1945, pp.164-169.

⁷³ PUERTAS TRICAS, R., Director del Museo Arqueológico de Málaga, y por tanto responsable de la conservación de la Alcazaba nos comenta: “Se basa esta cronología en la aparición, durante la excavación, de unos zócalos de estuco, pintados en rojo, existentes tanto en las calles como en el interior de las casas del barrio. En la actualidad han desaparecido o se encuentran muy deterioradas...” Tiene razón, por observación directa “in situ” podemos decir que poco queda ya del dibujo que podemos ver en TORRES BALBÁS, L., “Los zócalos pintados...” (1982) *opus cit*, p-401 .

⁷⁴ Ver MURILLO, J., et alii “Intervención arqueológica en el Palacio de Orive”, *Congreso de Arqueología de Andalucía*, vol. III, Sevilla 1996. pp- 175-187.

corresponde con el último de los pavimentos, a la cal y teñidos de rojo, encontrados⁷⁵. Se trata de cuatro viviendas del arrabal de la Axarquía, articuladas por una calle de orientación N-S.

En sus distintas estancias han aparecido ornamentación parietal de rojo sobre color mortero, con motivos geométricos organizados alrededor de estrellas o sectores de círculo, alguna vez aparece diseño de tema vegetal (*Foto 71*).

De otras excavaciones en la ciudad de Córdoba se conservan fragmentos en su Museo Arqueológico: de la calle Torres Cabrera, número 4, de la de Claudio Marcelo, de la del Duque de Hornachuelos.

En las excavaciones urbanas realizadas últimamente en **Sevilla** con motivo de edificaciones, han aparecido distintas viviendas hispano-musulmanas pertenecientes al periodo almohade de la ciudad, muchas de ellas con decoración parietal⁷⁶. Una de ellas fue descubierta en la calle Abades, durante el verano de 1975 en excavación dirigida por D. Ramón Corzo, hoy los enlucidos están desaparecidos⁷⁷. Esa decoración en la mayoría de los casos se encuentra depositada en el Museo Arqueológico de la ciudad. Además de

⁷⁵ Estancia A de la casa I, donde existen zócalos tanto en la sala, alaias, patio y zaguán de entrada.

⁷⁶ Estos descubrimientos son de fecha reciente. BOSCH VILÁ, J., en su *Historia de Sevilla: la Sevilla islámica 712-1248*. Sevilla 1984, p. 242 nos dice: "no han aparecido, que sepamos, testimonios evidentes de restos de casas del periodo islámico de Sevilla" Sin embargo en otra publicación, *El último siglo de la Sevilla islámica*, Salamanca 1994, se nombran repetidamente estos hallazgos. Así en OLIVA, D., "Sector sureste el barrio de San Bartolomé", p. 199 : "estas estructuras presentan revestimientos de argamasa fina a base de cal y desgrasante vegetal. Alguno de estos enlucidos conservan restos de pintura realizada con predominio de rojo almagra, interviniendo también la calamocho y el negro de humo sobre la cal blanca formando altos zócalos decorativos. Otros acabados paramentales presentaban bajo la capa de pintura incisiones realizadas sobre el enlucido aún blando con un objeto punzante, quizás el cabo de un pincel, formando espiguilla continua. Junto a estos acabados, también el simple zócalo de rojo almagra."

⁷⁷ CORZO, R., "Vestigios de edificaciones de época musulmana", *El Último siglo de la Sevilla islámica*, Salamanca 1995, pp. 175-177.

los restos recientemente hallados en los cimientos de la Giralda⁷⁸, simples viviendas populares han aparecido en la **calle Vírgenes**, números 17 y 19, excavación llevada a cabo por los arqueólogos Ana Romo y Nieves Chisvert, y en la **calle Imperial** 41-45, prospección realizada por el arqueólogo Miguel Angel Tabares⁷⁹ (otras excavaciones con descubrimiento de casa almohade han sido efectuadas en la calle Francos y en la calle Regina).

En el primer caso la decoración se limita a unos paramentos (dos fragmentos grandes, uno de 61 x 1,40 y otro semejante) pintados de rojo almagra, donde unas franjas verticales en blanco (color del mortero) enmarcan (13 cms) una decoración muy sencilla, incluso clásica. Por esta decoración y sin haber tenido acceso al informe de la excavación, la datación podría corresponder a una época anterior a la mencionada, que es su clasificación en el Museo. Si estos fragmentos son monocromos y corresponden a la decoración característica de los zócalos hispano-musulmanes, de gran efectismo pero realización rápida, incluso burda, existe otro conjunto en el Museo, de la misma vivienda, muy diferente. Se trata de pequeños fragmentos, policromos, realizados con gran minuciosidad y preciosismo, con temas variados entre los que destacan el epigráfico.

En la segunda vivienda, (en la denominada B-13) el arqueólogo destaca la “posición central de una estancia que la encabeza y en que, al menos en tres de los casos, han aparecido restos de pinturas murales geométricas”. Esas pinturas⁸⁰ se pueden datar, por comparación con la cerámica encontrada, a finales del s. XII o s. XIII y su técnica es la correspondiente a pintura al fresco: realizadas sobre un muro de sillares de arenisca y cajones de fábrica de ladrillo, al que se aplicaron tres capas de mortero de cal y arena (la más interior, con grano de arena grueso y trozos cerámicos de 3 a 4 cms de

⁷⁸ La Giralda fue levantada en 1186. Luego entonces los fragmentos que se encuentran utilizados como cimentación tienen que corresponder a un tiempo anterior.

⁷⁹ Los morteros de estas pinturas son de cal y arena, ver Esquema nº 69 en el Anexo de Analítica.

⁸⁰ que se pueden ver en el Museo Arqueológico de Sevilla, perfectamente restauradas por Antonio Martín Vázquez y M^a Antonia Rojas (*Foto 72*).

espesor, la intermedia de 2 cms, y la superficial o *Intonaco* de 3 mms), han sido previamente diseñadas mediante dibujo inciso que aún se puede apreciar en algún punto determinado.

En 1990, a causa de la rehabilitación del **Palacio de Mañara** para sede de la Consejería de Cultura, se desarrolló una intervención arqueológica que puso al descubierto un edificio islámico datado a mediados del S. XII, de cierta importancia (para los arqueólogos su extensión era aún mayor que la actual del palacio)⁸¹. Los muros, de ladrillo y tapial, tenían sus cimientos realizados con mampuesto o aparejo. Los suelos, donde se han conservado, eran de argamasa pintada en color rojo en interiores y loseta de barro en los exteriores. Y en las paredes, zócalos en rojo con la única decoración de dos bandas blancas, alternando en alguna ocasión (salón con acceso desde el patio) con paneles de entrelazos de línea recta y curva⁸², en blanco sobre rojo.

En otras casas se han encontrado restos de zócalos decorados como en el barrio de Santa María la Blanca o en el edificio bajo el **monasterio de San Clemente**, identificado con un hipotético palacio taifa reformado en época almohade⁸³. Igualmente se han encontrado enlucidos rojos en fondos de albercas como en la de la calle **Conde Ibarra 18**, donde la huella grabada en espiga realizada con un objeto cortante sobre el

⁸¹ OJEDA CALVO, R., "Un edificio almohade bajo la casa de Miguel de Mañara", *El último siglo de la Sevilla islámica*, Sevilla 1995, pp. 203-222.

⁸² Lámina IV del artículo citado. El resto es de unas dimensiones tales que no se puede hacer hipótesis de su composición. Si denota una compartimentación en paneles. La autora del artículo da como técnica el temple, pero no aporta datos que le hayan hecho llegar a esta conclusión.

⁸³ LARREY, E., "El sector sudeste de la ciudad"; TABALES, M.A., "El edificio musulmán bajo el monasterio de San Clemente", respectivamente en *El último siglo de la Sevilla islámica*, Sevilla 1995, p. 233.

material pétreo denota la intencionalidad de facilitar el agarre del mortero⁸⁴, o en el **Palacio de la Buhaira**⁸⁵

El poblado de Siyyasa⁸⁶, Cieza, en Murcia, es uno de los conjuntos arquitectónicos que mayor información nos ha dado sobre la vida urbana andalusí de los siglos XII y XIII. Son construcciones realizadas en tapial, reutilizadas hasta el 1246, fecha de la sublevación de los mudéjares, donde los morteros y revocos están constituidos en gran parte por yesos⁸⁷. En sus casas, por lo menos en las excavadas hasta ahora, no existe evidencia de pintura. Pero podría existir esa ornamentación, como así lo atestigua el dibujo preparatorio inciso (con regla y compás) que existe en la pared izquierda de la sala de la casa número 9 (*Fotos 73 y 74*). El mismo tipo de dibujo grabado apareció en las viviendas de Saltés, en Huelva, Bazzana nos lo describe así : “...L’enduit frais est parfois incisé de motifs géométriques (maison 3L) ou recouverts d ‘un pigment rouge (maison 1B)⁸⁸

En la propia ciudad de Murcia se han encontrado casas con restos de decoración de zócalos en la sala principal: con motivos epigráficos (**garaje Villar**), vegetales (**calle Pinares**), o bandas vegetales o geométricas (**calles Polo de Medina-Azucaque** con

⁸⁴ TABALES, M. A., et alii “El edificio almohade bajo el palacio del conde de Ibarra 18”, *El último siglo de la Sevilla islámica*, Sevilla 1995, p. 223.

⁸⁵ AMORES, F., VERA, M., “Al-Buhayra” *El último siglo de la Sevilla islámica*, Sevilla 1995, p. 142.

⁸⁶ Numerosas son las publicaciones de NAVARRO PALAZÓN, J., sobre este tema: abordado en varios de los artículos de *Casas y Palacios de Al-Andalus*, Barcelona 1995.

⁸⁷ Analítica recogida en GARCÍA EGEA, A., “El proyecto de conservación y restauración del despoblado islámico de Siyasa ; primeros avances al estudio del yacimiento”, *II Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Sevilla 1992, p.480.

⁸⁸ BAZZANA, A., “Shaltish (Huelva, Spain), une ville dans les marais” *Aechéologie Islamique*, París 1994, p.109 y “Urbanismo e hidráulica en la ciudad de Saltés”, *Casas y pakacios en Al-Andalus*, Barcelona 1995, p. 159.

motivos de ajedrezado, **San Antonio y Raimundo de los Reyes** con motivos de lazo, el primero, con los dibujos en blanco sobre el fondo rojo; el segundo, a la inversa), o simplemente tan deteriorados que son inciertos (**calle Frenería**)⁸⁹. Otro tipo de decoración se manifiesta en los suelos, consistentes en tierra pisada teñida de rojo o, como en la calle Pinares, donde la alberca de su patio, cuadrada, tiene el fondo pintado de rojo⁹⁰.

En **Granada** También poseemos testimonios de decoraciones pintadas en casas. Algunas de ellas, por considerarlas ya de cierta entidad (**Casa de Zafra, Casa de los Girones**) y salirse un poco de este apartado, por guardar gran relación con las manifestaciones artísticas de La Alhambra, serán comentadas posteriormente. Sólo mencionar, por presentar una decoración semejante a las citadas, el fragmento aparecido en la casa del Albaicín en la **calle San Martín**. Lo recoge Santiago Simón en un artículo de 1974⁹¹. Así nos lo describe: "... cubriendo algunas zonas del dibujo con color almagra y dejando en otras visible el blanco fondo del enlucido. Constituyen los motivos ornamentales una serie de semicírculos secantes de dimensiones varias, dispuestos, por lo que se da a ver, en torno a un círculo central de mayor tamaño que aparece casi cubierto actualmente bajo el grueso manto de cal. Dentro de estos semicírculos, se inscriben circunferencias más pequeñas cuyas superficies presentan motivos florales y cruces ejecutadas mediante juegos de combinaciones curvilíneas. Coronando los dichos semicírculos y sobre el festoneado de los bordes advertimos las

⁸⁹ GUILLAMÓN GUILLAMON, B., et alii, "Arquitectura doméstica en la ciudad de Murcia", *Murcia musulmana*, Murcia 1989. También NAVARRO PALAZÓN, J., "Aproximación a la cultura material de Madinat-Mursiya", *Murcia musulmana*, Murcia 1989.

⁹⁰ Para lograr morteros hidráulicos en las albercas se añade al mortero de cal y arena, ladrillo cocido machacado o árido de origen volcánico que confiere una gran resistencia al actuar como reactivo..

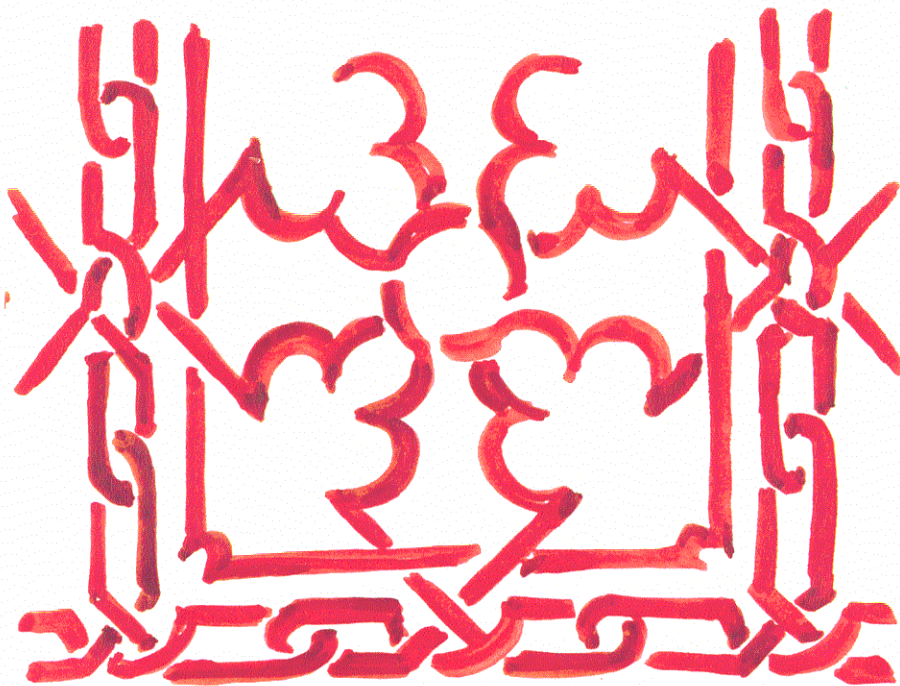
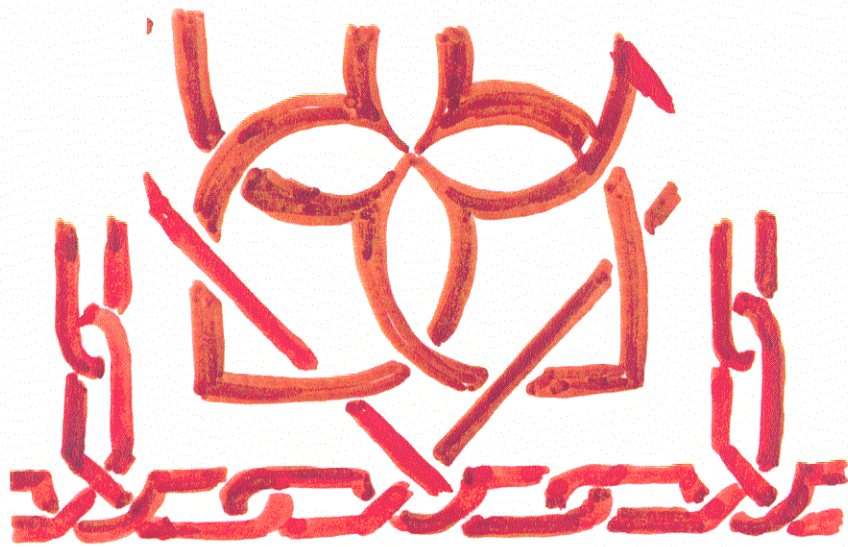
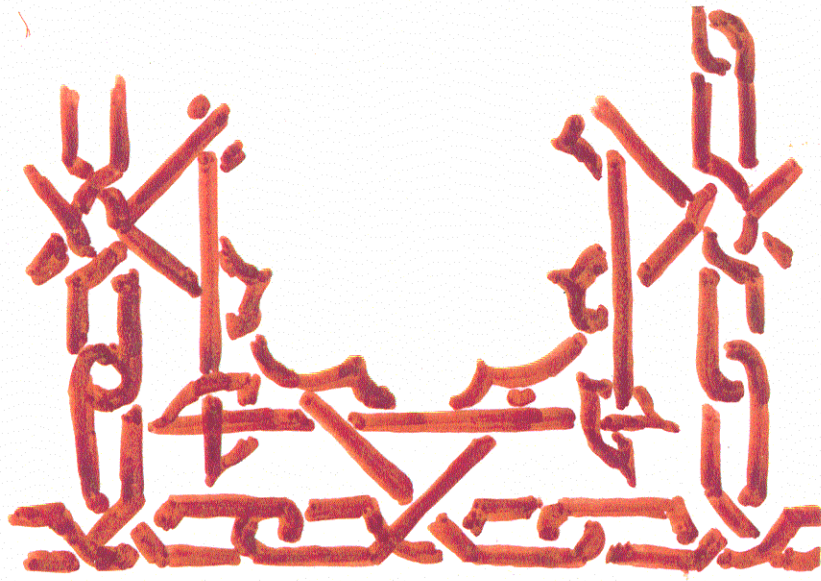
⁹¹ SIMÓN, S., "Restos de un zócalo morisco en una casa del Albaicín" *Miscelánea de Estudios árabes y hebraicos XIII*, 1974, pp. 121-122.

estilizadas siluetas de árboles y una porción de franja vertical integrada por cruces inscritas en circunferencias superpuestas”.

En este estudio de las casas musulmanas, nos queda por último hacer alguna alusión a las viviendas de Marruecos por estas fechas, y sus similitudes con las comentadas. Poco se ha escrito sobre ellas, pero se corresponden exactamente con todo lo anterior descrito. Valga un ejemplo, en el Museo Arqueológico de Rabat se encuentran los restos de la “**maison des Oliviers**”. Su decoración corresponde a los entrelazos almorávides o almohades. Esa vivienda, perteneciente a la ciudad de **Chichaoua**, cerca de Marrakesh, fue datada por Berthier hacia finales del siglo XI⁹². Las excavaciones, realizadas en 1960, han puesto al descubierto los restos de establecimientos industriales e instalaciones hidráulicas pertenecientes a plantaciones de azúcar y un asentamiento, situado en el espacio entre esa zona de explotación, de dos viviendas elegantes denominadas “Casa de la Llanura” y “Casa de los Olivareros”. La primera mantenía decoración de yeserías con policromía y la segunda restos de zócalos pintados (Fig. 13), con entrelazo a la almagra sobre mortero de cal, con dibujos muy semejantes a los del Castillejo de Monteagudo o los palacios de Marrakech (*Fotos 75 y 76*).

⁹² BERTHIER, P., “En marge des sucreries marocaines, Communications-Varia” *Hérperis Tamuda* 3 (1962), pp. 75-78. Asimismo, *Les anciennes sucreries du Maroc*, Tomo I, p. 217, 1964.

Figura 13.-Zócalo de la "Maison des Oliviers" (Marruecos)



CAP.VIII-LA PINTURA CALIFAL

En Ruzafa acaba de aparecer una palmera exilada a la tierra de Occidente, lejos de la tierra que habitan sus semejantes. He aquí, me digo, mi imagen: yo también vivo en un exilio lejano, separado desde hace largo tiempo de mis hijos y mi familia. Has crecido en un terreno extraño, y como a ti el exilio me ha arrojado lejos” (versos citados por distintos autores islámicos como Ibn Idhari, Ibn al- Athir, al-Maqqari...)

Hablando de los comienzos del arte hispanomusulmán, una de las cuestiones que inmediatamente se plantea al estudiarlo es hasta qué punto presenta unas características diferenciadoras respecto al resto del arte islámico, qué elementos son autóctonos de la Península, y cuáles son importados de Oriente. Ejemplo tradicional de esta polémica es el origen y uso del arco de herradura o de la bóveda sobre trompas de ángulo.

“Una actitud no más comprometida que lo que exige la labor intelectual, descubrirá en seguida que, en su conjunto, el Islam andalusí es tan típicamente musulmán como el oriental”, nos dice Cruz Hernández⁹³. Otros autores como Guillamón se expresan de forma diferente: “los árabes al ser un pueblo de origen nómada carecían de tradición arquitectónica y fueron asimilando las técnicas y materiales que encontraron a su paso”⁹⁴.

No hay que olvidar que el Islam se extendió sobre un mundo cultural mediterráneo, heredero del pensamiento y el arte griegos. Los intercambios culturales entre los califas de Occidente y de Oriente con el imperio bizantino están sobradamente documentados. Sirva como ejemplo el recordar que el califa de Damas al-Walid envió a pedir al emperador artesanos griegos para trabajar en los mosaicos de la cúpula de la Roca en Jerusalén.

⁹³ CRUZ HERNÁNDEZ, M. *Historia del pensamiento en Al-Andalus*, Granada 1985, p. 32.

⁹⁴ GUILLAMÓN, B., et alii “Arquitectura doméstica en la ciudad de Murcia” *Murcia musulmana*, Murcia 1989, p. 236.

Por tanto, al llegar a la Península los árabes con estos elementos, que igualmente estaban vigentes en la tradición hispano-romana, muchas veces se produce una simple revitalización de aquellos. Para Pavón Maldonado⁹⁵, basándose en Torres Balbás y Marçais, “...el arte antiguo no es solamente un punto de partida, sino un punto de referencia capital...”, y “..la razón fundamental de la uniformidad que las acerca (las obras) de Oriente y Occidente, es su raíz común...”. Los argumentos de Bazzana en este sentido son contrarios⁹⁶, para él el especialista anterior elige un método analítico que le lleva a descomponer los elementos de la decoración sin ver el conjunto, la manera de combinar esos elementos ya no es clásica, responde a una concepción diferente que juega con el color, la simetría, el simbolismo. Aceptando plenamente las conclusiones de este último autor, sin las cuales no se entenderían alteraciones como el cambio de la localización de los espacios pintados, fundamental para entender el aprecio del andalusí por los zócalos, sin embargo, hay que añadir que **en la técnica se reproducen más recursos tradicionales que innovadores**⁹⁷.

Esta circunstancia del elemento tradicional hispánico en el arte hispano-musulmán no pasó inadvertido ni siquiera contemporáneamente a las obras. Ibn Jaldún nos dice: “La perfección y subsistencia que las artes lograron en varios puntos de la

⁹⁵ PAVÓN MALDONADO, B., *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*, Madrid 1975, pp. 20 y 21.

⁹⁶ BAZZANA, A. *Maisons d'Al-Andalus*. Madrid 1992, p. 30.

⁹⁷ Como pintoresco, y como ratificación de que lo expuesto no es un razonamiento privativo del arte, reproducir aquí un párrafo de CARRASCO, M. S., *El moro de Granada en la literatura*, Granada 1989, pp. 24-25, en donde, en paralelo, llega a las mismas conclusiones: “...al describir la cabalgada del día de San Juan, el autor (Deferrari) nos dice que los caballeros de Jaén venían enramados e escaramuçando, e echando çeladas, e jugando cañas a la manera de la tierra”. Es decir, “el jugar cañas” no se sentía como juego moro ni cristiano, sino como deporte propio de la región; algo que ambos combatientes tenían en común.

España sarracénica se debió a la tradición conservada a través de varias dinastías desde la edad visigótica⁹⁸.

1-Antecedentes orientales

En Siria, iniciadora en cierto sentido del arte islámico, se reaprovecharon las antiguas basílicas paleocristianas con una simple reorientación hacia la Meca. La influencia de la cultura bizantina sobre la musulmana es bien conocida, incluso por documentos islámicos⁹⁹. Los castillos del desierto levantados por los Omeya son un buen ejemplo de pintura mural dentro de los cánones clásicos, que no deja de sorprender por su iconografía.

Entre ellos destacan las pinturas murales de Qusayr Amra¹⁰⁰, descubiertas por la misión austríaca de M. Musil (1898), y en cuya restauración es importante la

⁹⁸ IBN JALDÚN, *Prolegómenos II*, 360-36, apud SIMONET, F., *Influencia del elemento indígena en los moros del reino de Granada*, Tánger 1805, p. 35.

⁹⁹ RUIZ DE LA ROSA, J. A. "La Arquitectura islámica como forma controlada", en *Arquitecturas en Al-Andalus*, Madrid 1995, nos cita las ordenanzas para la construcción contenidas en la *Nibayat al-Ruthd*, de al-Sayzarí, donde se dice "...debe hacerse como los bizantinos construyeron en la Antigüedad..." (p. 28).

¹⁰⁰ De amplia bibliografía (ETTINGHAUSEN, R., *La Peinture arabe*, 1962 ; ALMAGRO, M, *Qusayr Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de jordanía*, 1975 ; CRESWELL, K.A., *Compendio de arquitectura paleoislámica*, 1979 ; BLAZQUEZ, J.M., "Las pinturas helenísticas de Qusayr Amra y sus fuentes", *AEA* 1981 ; ALMAGRO GORBEA, A., *Tres monumentos islámicos restaurados por España en el mundo árabe*, 1981; entre otros), es patente su vinculación clásica. Sin embargo, en las pinturas del pavimento de Qasr al Hayr oeste, " se reconocen los primeros pasos del movimiento que busca transformar la pintura para hacerla "lícita" y, por tanto, musulmana" (PAPADOPOULOU, A., *L'Islam et l'art musulman*, Paris 1976, p. 71).

intervención española¹⁰¹. Se trata de un pequeño palacio dedicado a la caza, cuya datación se sitúa en el s. VIII si se admite que las imágenes de reyes situados en la nave derecha corresponden al español Don Rodrigo, al bizantino Kaisar, al sasánida Chosroes y a Negus, de Abisinia¹⁰² (según las inscripciones situadas a su lado, y en la actualidad arrancadas y depositadas en el Museo de Berlín).

En su interior, además de un salón de recepciones que culmina en la imagen del califa entronizado¹⁰³, contiene un baño con sus distintas estancias como el máximo exponente de refinamiento localizado en medio del desierto. Todas sus paredes se encuentran decoradas con temas paganos de placer: la caza de onagros, juegos de atletas, el baño en el harem...todo ello presidido por la imagen sedente del califa, acompañada por sus dos visires (*Fotos 77, 78 y 79*).

Estas representaciones nos llevan a reconsiderar el tratamiento de los seres animados y **la figura humana** en el arte islámico. Mucho se ha escrito sobre este tema, asunto que si en la decoración de los palacios del desierto califales es importante, no lo será menos cuando se trate, más adelante, de las pinturas de La Alhambra:

Según Al-Azraqi, autor de la más antigua historia de La Meca, cuando Mahoma llegó a ese lugar sagrado se encontró con un círculo de 360 ídolos (uno por cada día del año lunar), que derribó. Dentro de la Kaaba, se mostraban pinturas murales en sus paredes con escenas de Abraham entre otras, que mandó destruir excepto una representación de la Virgen con el Niño. Esta historia tradicional ilustra el significado de lo que se llama la "iconoclastia musulmana".

¹⁰¹ Llevada a cabo por el Instituto de Estudios árabes (Granada). En ella, el arquitecto Antonio Almagro ha podido reconstruir todo el sistema hidráulico. El agua se traía por medio de cañerías desde una distancia de varios kilómetros cruzando el desierto.

¹⁰² CRESWELL, K.A., 1979, *opus cit*, p. 123.

¹⁰³ ETTINGHAUSEN, R., 1962, *opus cit*, p.30 : "... un fresque avec un personnage assis sur un trône, entouré d'un halo, flanqué de deux assistants représenté à la façon du Pantocrator byzantin. Plus bas que lui, une scène acuatique : une embarcation avec des grands monstres et un oiseau acuatique. La zone bleu entourant le trône représentait sans doute le ciel.."

Es ya por todos conocido que el Corán, aunque no tiene pinturas, no prohíbe expresamente la representación de los seres animados, más que en la leve alusión de la suna quinta : “Oh creyentes! El vino, los juegos de azar, las estatuas y la suerte de las flechas son abominaciones..”. Sin embargo, en la tradición de los hadices existe una serie de condenaciones¹⁰⁴ :

-Se maldice la idolatría

-Se dice: ”Los artistas, los hacedores de imágenes, serán castigados el día del juicio con una sentencia de Dios que les impondrá la imposible tarea de resucitar sus obras”. Es decir, serán condenados por un pecado de orgullo al querer semejarse a Dios, único creador (así es recogido en el Corán). Los fabricantes de imágenes son “los peores” entre los hombres; poseer esas imágenes es una falta tan grave como tener en la casa un perro, animal impuro y despreciable.

-Se prohíbe el uso de telas y almohadones con figuras

Muchos de los teólogos islámicos sí han condenado expresamente las imágenes, como Nawawi del s. XIII que prohíbe tener en las casas imágenes “que produzcan sombra”; Ben Daqiq al-Id basa esa prohibición en su necesidad durante los comienzos del Islam para evitar la idolatría, la unión con las imágenes que cambian, mientras Dios es el único ser inalterable.

También en estas posturas influyen factores históricos: los grupos étnicos de ascendencia semítica tenían tradiciones como ”No harás imagen tallada, ni ninguna representación de cosas que están arriba en el cielo, aquí abajo en la tierra, o en las aguas debajo de la tierra” (*Exodo* XX, 4). Por otro lado, en los tiempos de Mahoma la sociedad árabe era muy rudimentaria, representar a alguien era poseerlo. Por último, el Profeta, que se consideraba a sí mismo una persona corriente, no necesitaba de una iconografía centrada en su persona para la expansión del Islam.

Este tipo de representaciones, además, dependían de varios factores. Uno de ellos era el factor social, se consideraba completamente diferente la decoración de un

¹⁰⁴ MASSINGNON, L., en “Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam”, *Revista de Occidente*, 1932, pp.255-261, los recoge.

edificio público que el de una casa privada, y dentro de ella, los diversos espacios, su zona pública, donde los invitados tenían acceso, o el harén, prohibido a toda persona extraña. Nunca se podría encontrar este tipo de decoración en un edificio religioso, en cambio el lugar de los baños podría admitir una ornamentación más licenciosa.

No tenemos que olvidar tampoco el papel del promotor de la obra y, en caso de los musulmanes, su actitud hacia la ortodoxia religiosa: en el s. VIII, se conocen las decoraciones con figuras humanas de los palacios del desierto sirio-jordano y ciertas monedas con efigies (al gusto clásico) de los tibios Omeya. Del califato omeya hispano pocas representaciones humanas y de animales nos han llegado, sin embargo, debían existir ya que en las excavaciones de Madinat al-Zahra o al-Amiriya, han aparecido distintos fragmentos de figuras, una cabeza de león y de pájaros, animales en metal, etc ; recrearan la animalística en objetos de lujo como tarros de marfil, pebeteros de metal y platos con aves.

Los Abbasidas (sunitas como los anteriores) van a tener su residencia real en Samarra (s. IX), cuyas ruinas aparecen decoradas nuevamente con hombres y animales. Los Fatimíes de Egipto hacen caso omiso a los hadices citados, e incluso muestran un especial gusto por este tipo de ornamentación¹⁰⁵. Los nazarís de Granada que también tendrán estas representaciones estaban occidentalizados por influencia de sus vecinos¹⁰⁶. Entre ellos había tratadistas musulmanes que defendían la licitud de las representaciones animadas como Qurtubi (m. 1273), Pérès nos cuenta como vivían “rodeados de imágenes figurativas que, si bien estaban excluidas de los monumentos religiosos, se encontraban abundantes en los edificios públicos y en las habitaciones particulares”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Como se puede ver en el inventario que Makrizi nos hace de las pertenencias del califa al-Moustansir Billah.

¹⁰⁶ La defensa del uso de las imágenes es defendida, más tarde por IBN JALDÚN, uno de los espíritus más libres de sus tiempos. En sus *Prolegómenos* (II, 50), nos cuenta, al hablar de las monedas que nunca han llevado imágenes (error, por otra parte) porque “las figuras estaban prohibidas por la ley religiosa”, en su tiempo ya los musulmanes las representaban por contaminación cristiana.

¹⁰⁷ PÉRÈS, H., *La poésie andalouse en arabe classique*, París 1937, p. 327.

El polo opuesto lo representan los fanáticos almorávides, nómadas saharianos, o los austeros almohades, montañeros del Atlas, de los que no se conoce ninguna representación de seres animados; el arte beréber ignoraba las imágenes, no pudo ejercer ninguna influencia a favor de su empleo.

El reino Omeya de Siria será transportado y recreado en España por la etnia árabe, cuya influencia en este país se ve acrecentada por la elevación al poder de Abd-al-Ramán I. No olvidemos que los árabes de Siria son numerosos en el sur de la Península Ibérica en estos tiempos¹⁰⁸, y que el sueño de esos exilados era hacer en Andalucía una nueva Siria. De los fragmentos de sepulcros antiguos que van apareciendo en Madinat al-Zahra y del reaprovechamiento de capiteles clásicos en las mezquitas, se puede deducir que los musulmanes hispanos, y entre ellos sus soberanos, hallaban tan grato el arte clásico¹⁰⁹ que reencuentran en la tradición hispana, como sus predecesores asiáticos de tradición mediterránea.

El decorar con pintura morteros aplicados para la buena conservación de la estructura arquitectónica, no es algo extraño para la Península y que trajeran los invasores de lejanas tierras, sino que refleja una continuidad de las tradiciones locales que sobrevivieron a las vicisitudes del cambio político. Ejemplo de esos muros decorados no son raros en las construcciones romanas de Mérida, Gijón (termas de Campo Valdés) o villas como la de la Almenara (Valladolid).

El arte hispano, en relación con la construcción y su ornamentación bajo la dominación visigoda se había empobrecido pero no desaparecido; con el nuevo impulso,

¹⁰⁸ Se conoce, por ejemplo, que son repartidos por las ciudades musulmanas desde sus guarniciones sirias. Así a Elvira irán los de Damasco, a los de Emèse a Sevilla, los de Qinnersin (cerca de Alepo) a Jaén (IDRISI, *apud* MARÇAIS, G., *Arts et Métiers Graphiques*, París 1954, p. 131).

¹⁰⁹ Para un recorrido de recopilación de modelos en el arte islámico ver KUHNEL, E., "Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte hispánico-islámico", *Al-Mulk* 4, 1964-65, pp 5-21. También, del mismo autor "Oriente y Occidente en el Arte medieval", *AEA* XV, 1942, pp. 92-98.

que reaviva antiguas técnicas, se produjo un singular desenvolvimiento que lleva a un gran esplendor. Si la implantación de una nueva religión exige un cambio de estructura en el edificio creado para tal fin, en la ornamentación se pueden seguir utilizando las viejas tradiciones¹¹⁰

Torres Balbás nos pone en relación la costumbre de decorar las partes bajas de las habitaciones con zócalos pintados con antecedentes del Oriente asiático y el arte helenístico¹¹¹. No hay que irse tan lejos: Conocemos la tradición romana de enlucir las paredes con mortero de cal y arena que ennoblece con decoración pintada, otorgando una distinción de tratamiento a las partes bajas o zócalos (menos trabajados en las casas romanas, por ser zona que iría cubierta por el mobiliario y por ser la zona que más pudiera sufrir la agresión humana y la más fácil de reponer¹¹²). Esta tradición se prolonga en la España hispano-romana bajo la dominación visigoda. Pocos testimonios nos han quedado de esos tiempos tardo romanos, entre ellos se cuenta la villa romana del Torrexón de Veranes con “paredes decoradas con estucos sobre los que se intuyó una decoración de motivos vegetales estilizados”¹¹³, o las termas romanas de Campo Valdés (Gijón)¹¹⁴.

¹¹⁰ MARÇAIS, G., *L'Architecture musulmane d'Occident*, París 1954, p. 181 : “Mais si le culte islamique a imposé de nouvelles ordonnances architecturales, il a laissé le champ libre à la main-d'oeuvre locale pour l'enrichissement superficiel des édifices. C'est dans le décor que nous trouvons les traces de la tradition wisigothique...”.

¹¹¹ TORRES BALBÁS, L., 1982, *opus cit*, p. 395 : “...este sistema de decoración mural cuyos antecedentes se encuentran en el Oriente asiático...”. En realidad no cita ningún ejemplo. En la zona del Oriente próximo (Siria, Libia, Jordania, etc) no existen este tipo de ornamentación. Pero hemos encontrado zócalos semejantes, aunque ya del XI al XIII en Nishapur, ciudad de Irán, que más adelante citaremos.

¹¹² incluso en algunos casos, como en la villa de Casale, Villa Armerina, en Sicilia, se restringe a una línea o zona rellena plana roja, de almagre, en el exterior, exactamente igual que encontramos en la Alcazaba de Málaga y tantos otros lugares de decoración sencilla.

¹¹³ Descritas sus pinturas en OLMO, L., *Villa Romana en Torrexón de Veranes*, Gijón, 1992.

Contamos con un ejemplo excepcional por la gran semejanza que guarda con el zócalo hispano-musulmán; en la provincia de Soria, la **torre de Vildé**, donde sobre un mortero de cal y arena se extiende una decoración muy sencilla de línea roja formando hexágonos que nos recuerda el “tirar cintas” islámico y mudéjar¹¹⁵ (*Foto 80*).

Así, por tanto y en resumen, el arte hispano-musulmán, sobre todo en sus comienzos en el arte califal, es todo un proceso de fusión de elementos visigodos, romano-ibéricos, romano-sirios, bizantinos y árabes, pero con una base muy fuerte clásica de tradición local que se va a manifestar, sobre todo, en su ornamentación¹¹⁶.

Expuesto todo lo anterior es lógico, por tanto, que los primeros temas que encontramos en la pintura mural islámica andalusí sean eminentemente clásicos.

A la espera de nuevos descubrimientos, los monumentos en que podemos basar el estudio de la pintura mural califal son escasos, lo que limita y falsea discriminatoriamente los resultados. Por ejemplo, no contamos con ningún ejemplo de figuración de seres vivos salvo una cabeza en Madinat al-Zahra, y sin embargo, es muy probable que existieran.

Esta aseveración no es gratuita, viene apoyada en varias razones: por la influencia del arte omeya sirio, que, como se ha visto, presenta suficientes ornamentaciones con estos temas; por las obras animalísticas en otras artes con que contamos de este periodo; y por los vestigios de decoración con figura humana que van

¹¹⁴ Estudiados en ALVARGÓNZALEZ, C., *Termas romanas de Campo de Valdés*, Gijón, 1965 ; y FDEZ OCHOA, C., *Termas romanas de campo Valdés*, Gijón 1997.

¹¹⁵ Este monumento se encuentra en claras “vías de extinción” en la actualidad.

¹¹⁶ SÁNCHEZ ALBORNOZ, C., *España. Enigma histórico*, 1973, I, pp. 140-157: “Todos (los mejores conocedores del Islam español) han defendido la amplia recepción por los musulimes españoles de la tradición cultural de la España anterior al Islam. Gómez Moreno, Lambert y Torres Balbás han demostrado el seguro engarce del arte hispano-musulmán con el arte hispano-romano e hispano-visigodo”.

a perdurar en los reinos de taifas, sus herederos en el arte. como en la fuente hallada en Játiva¹¹⁷, el castillo aragonés de Balaguer, o el palacio al-Dar as-Sugra, en Murcia.

2-Córdoba

Los lugares donde aparece decoración mural en la época califal son variados y entre ellos, se encuentra el exterior del edificio, donde tradicionalmente se siguen pintando fingidos despieces de sillares. Así se encontraban muros exteriores de los alminares califales, como lo demuestra el haber encontrado restos de policromía (ocre y almagre)¹¹⁸ en el de Abd al-Rahman III en la mezquita de Córdoba o en el que hoy es **torre-campanario de San Juan**¹¹⁹ de la misma capital andaluza, donde existía un despiece en blanco y rojo.

En la **fortaleza de Al-Vacar**, del siglo IX, cercana a Córdoba, todas sus paredes exteriores están realizadas con cajones de tapial de arcilla, guijarros y cal (con una buenísima carbonatación que ha permitido su mantenimiento a través del tiempo). Sobre ese muro, enlucido con mortero de cal y arena, su policromía exterior se compone de una decoración tradicional de sillares simulados, el fondo es ocre y las líneas que marcan el despiece, superpuestas, simplemente cal, todo ello con un dibujo grabado previo que marcaba las líneas de esa decoración (*Fotos 81 y 82*).

De semejante época son las **fortalezas de Baños de la Encina y las Navas de Tolosa**. La primera, que según lápida de mármol conservada en el Museo Arqueológico

¹¹⁷ Estudiada por BARRUCAND, M., *Arquitectura islámica en Andalucía*, 1992, p. 130.

¹¹⁸ En la restauración de la torre campanario de la mezquita, realizada en los 90 por los arquitectos conservadores del monumento, donde se dejó al descubierto parte del antiguo alminar, precisamente se han utilizado estos dos colores para diferenciar las fábricas de ese antiguo y del más nuevo.

¹¹⁹ Aunque posterior, comentar aquí las distintas posturas acerca de la decoración exterior de la Giralda: para Torres Balbás (*Ars Hispaniae IV*, 1949, p. 56) “cuesta creer que la maravillosa perfección de su fábrica de ladrillo rosado, tan fina y entonada, fuese a quedar oculta tras un revestido”.

Nacional data de 986, presenta un curioso enlucido donde se ha marcado un dibujo grabado con distintas ornamentaciones : líneas simulando grandes sillares, picado de la superficie, incluso temas florales¹²⁰(fotos 83 y 84).. Esta ornamentación, simplemente de línea grabada muy simple sobre el mortero fresco debía ser más corriente que lo que podamos imaginar : es detectada en varias viviendas de excavaciones arqueológicas en Sevilla (por ejemplo en San Clemente o en el palacio del conde Ibarra, donde las incisiones están en un mortero con almagra), y aún subsiste en alguna zona de la Alcazaba de Málaga.

Mezquita de Córdoba

Los restos pictóricos islámicos que se pueden contemplar en la actualidad en ella, datan ya de las reformas emprendidas por Abd al-Rahmán III (951-958), aunque el oratorio original, más antiguo, tenía “el interior enlucido y pintado figurando un aparejo de sillares de piedra” y, respecto a los modillones de rollo se ornamentaban con “decoración de hojas planas sobre un fondo rehundido y pintado de rojo”¹²¹.

En la intervención de Abd al-Rahmán III se levanta el alminar de la mezquita (cuya estampa original podemos ver en dos escudos sobre relieve en piedra situados en la puerta de Santa Catalina del mismo monumento), de planta cuadrada y, según los restos encontrados, color almagra en su mortero exterior. El Idrisi nos lo describe con mayor decoración; “...revêtue, à partir du sol jusq’au sommet de la tour, de beaux ornements, produits des divers arts de la dorure, de l’écriture et de la peinture”¹²²

Construido con grandes sillares a soga y tizón, constaba de dos cuerpos independientes cada uno con escalera que giraban alrededor de un machón central

¹²⁰ Para mayor detalle en los morteros de estas dos fortalezas, así como su analítica química, ver FERRER, A., “Decoración de muros de castillos califales de Andalucía oriental”, *Atrio* 8/9 (1996), pp. 3-18.

¹²¹ *Historia general de España y América*, t. III “El fallido intento de un estado hispánico musulmán”, Madrid 1988, p. 552.

¹²² IDRISI, *opus cit*, p. 261.

rectangular, dividiéndose por pilastras en tramos casi cuadrados¹²³. Estos tramos se cubrían con boveditas decorativas e independientes.

La única bovedita conservada es de medio cañón prolongado en herradura, y la corta transversalmente por la mitad un arco igual. Está decorada con una sencilla ornamentación geométrica (muy en relación con los diseños de taracea de las puertas de la mezquita, de las que luego hablaremos), de color rojo sobre el blanco del mortero (Fig. 14d y Foto 85). Según Torres Balbás, “se ha supuesto que esta pequeña bóveda era caso excepcional (¿?) y que las restantes desaparecidas serían de arista, escalonadas, a juzgar por la escalera de la torre del Carpio (Córdoba), réplica, sin duda, del gran alminar cordobés, construida por el maestro moro en 1325. Las bóvedas estaban pintadas en almagra, con sencillos dibujos geométricos”¹²⁴. De la misma opinión es Gómez Moreno para el que “las escaleras interiores se cubrían con bovedillas de aristas escalonadas entre arcos de herradura, hecho todo ello con material enlucido y pintado de blanco y rojo formando dibujos geométricos en bóvedas y lunetos y destacando la alternancia de dovelas típicas”¹²⁵.

El gran artífice de la ornamentación que hoy día podemos contemplar en la mezquita es Al-Hakam II (962-966), hijo del anterior califa citado, autor del muro de quibla y el mihrab al ampliar la mezquita hacia el sur, derribando el muro meridional de la anterior. El conjunto ofrecía un resultado muy cuidado respecto al color (fustes de mármol casi negro veteados en blanco, otros jaspeados de brecha rosada; mármoles y

¹²³ Ya Ambrosio de Morales nos habla de esta peculiaridad de las dos escaleras del minarete (*Antigüedades de España*, p. 120-125 “que nunca mas se veen hasta que estan arriba”).

¹²⁴ TORRES BALBÁS, L., *España musulmana, Instituciones y vida social e intelectual. Historia de España de Menéndez Pidal*, V. Madrid 1957, p. 468. En la torre del Carpio, en la actualidad, no queda decoración en las bóvedas de la escalera, pero en las paredes de ésta sí se pueden descubrir restos de dibujo preparatorio grabado (círculos, por ejemplo).

¹²⁵ GÓMEZ MORENO, M., *Arte árabe español hasta los almohades, Ars Hispaniae III*, Madrid 1951, p. 80.

mosaicos de múltiples colores, techos de madera policromados¹²⁶, capiteles y yeserías con color, dovelas doradas...) y la luz (para lo que se abrieron cuatro nuevas linternas).

Lo que queda nos da una idea muy reducida de su colorido (*Foto 86*) y la opulencia cromática que se vería acentuada por el brillo de sus dorados, el rojo y azul de los relieves de sus yesos y sus techumbres completamente decoradas...Así nos lo describe Torres Balbás¹²⁷: "...La decoración de relieve se pintó de rojo y azul, el fondo de los atauriques, del primer color, y del otro el de las inscripciones. En las partes lisas secundarias pintose sobre el enlucido de yeso una decoración fingida. En los arcos de dovelas lisas, la pintura remedaba los atauriques de las de relieve, sobre fondo rojo o azul, alternando. Las basas y capiteles de las columnas pequeñas estarían dorados.". Gómez Moreno llama la atención hacia la decoración que aún se puede observar en las zonas planas de los costados de los cimacios interiores con modillones, con temas florales sobre fondo rojo.

Para la realización de esa ornamentación se buscaron los materiales más ricos: mármoles policromos¹²⁸ y labrados, ágatas; mosaicos de vidrio, para los que según

¹²⁶ IDRISI (*Description de l'Afrique et l'Espagne*, trad. de DOZY, R., et alii, reed. 1968, p.258), del que se supone que nació hacia el 1100, nos lo describe: "...les peintures sont point semblables les unes aux autres, mais chaque plafond forme un tout complet sous le rapport des ornements qui sont du meilleur goût et des couleurs les plus brillants. On y a employé en effet le rouge de cinabre, le blanc de céruse, le bleu lapis, l'oxyde rouge de plomb (minium), le vert de gris, le noir d'antimoine; le tout réjouit la vue et attire l'âme à cause de la pureté des dessins, de la variété et de l'heureuse combinaison des couleurs".

¹²⁷ TORRES BALBÁS, L., 1957, *opus cit.*, p. 569. También nos menciona la decoración policroma de la Mezquita HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, F., *Madinat al-Zahra*, Granada 1985, pp. 152-153.

¹²⁸ "El zócalo de la fachada del mirhab y la cornisa están hechos de mármol blanco y con la firma de sus artífices Nasr y Bedr, siervos del califa; Fatah y Taric, citados en el Salón Rico de Medina Azhara en 955".(p.85, "Arte árabe", *Ars Hispaniae*, GÓMEZ MORENO, M.), "Guía Artística de Córdoba", RAMIREZ DE ARELLANO, R.,añade, p. 10 que fueron prestados a Hixam II por el emperador bizantino Constantino Porfirogénito (mosaico= foseifesa) en 964 o 965, y trabajaron bajo las órdenes del maestro Motamahid Ibn-Abderramán.

Ibn'Idhari Al-Hakam II escribió al emperador bizantino Nicéforo Focas pidiéndole un hábil mosaísta¹²⁹. Los enviados volvieron con el especialista y 320 quintales de cubos de vidrio, de colores y con oro en su interior, regalo del emperador; junto a aquel trabajaron servidores del califa que llegaron a ser tan hábiles como el primero. El tratamiento de la decoración floral es oriental.

Estas decoraciones más ricas no impiden la hipótesis de que existiera pintura mural en zonas de importancia secundaria, como Nieto Cumplido nos cuenta .”... que han sido desprovistos los paramentos a partir, sobre todo, de las restauraciones decimonónicas.. Félix Hernández Giménez constató...la pervivencia de restos de consideración de estucado con dibujo geométrico rojo y blanco”.

En ciertas pequeñas esquinas de la línea de imposta de la cúpula del propio mihrab, junto al arranque de los mocárabes, aún se puede adivinar un trazo vegetal realizado con color rojo (*Foto 87*). Torres Balbás nos muestra una foto de otro resto descubierto por Félix Hernández en la eliminación de capas de cal en el muro de la quibla, pintado en una pilastra con columna adosada, y desaparecido en la actualidad. “Era un dibujo floral con trazos negros, dentro de otro geométrico, con colores rojo y amarillo. Parecía aún de tradición clásica”¹³⁰ (fig. 14c). Los dos ejemplos, el existente en la actualidad y el fotografiado, semejantes, recuerdan a la descripción emitida por este especialista y recogida aquí anteriormente, donde describe pinturas fingidas que imitaban relieves. También nos habla de decoración pintada en la quibla el Idrisi que nos dice: “la surface même du mirhab est revêtue d’ornements et des peintures variées”¹³¹

Un fragmento inexistente hoy en día nos cita Torres Balbás como localizado en

¹²⁹ TORRES BALBÁS, L., 1957, *ibidem*, p. 561.

¹³⁰ TORRES BALBÁS, L., 1957, *ibidem*, p. 569 y figura 376.

¹³¹ IDRISI, *opus cit*, p- 259-260.

el muro de quibla en la **Mezquita de Córdoba**, inmediato al ángulo sudoeste¹³², seguramente corresponde con los zócalos citados por Ramírez de Arellano, Gómez Moreno¹³³ y Nieto Cumplido. En la fotografía que reproduce se puede apreciar el típico entrelazo de ocho. De él también nos habla Ortí Belmonte, citando a Gómez Moreno : “Subsisten decoraciones al fresco, los zócalos con ataurique y lazo se revelan como posteriores, y en efecto constan pinturas hechas en 1135”¹³⁴. De aceptar esta datación, en vez de la de Torres Balbás nos encontraríamos con una obra almorávide, aunque tampoco hay suficientes elementos de juicio como para no fecharlos como califales.

Ya en el exterior, en el muro de quibla, existen también dos restos importantes en los paños de los pilares donde se adosan las columnas que sirven de separación entre la portada del mirhab y las laterales. A modo de zócalo, decoran dos de las caras de esos pilares con tema floral, naturalista como los mosaicos, muy sencillo y polícromo, tan conjuntado cromáticamente con el resto de la ornamentación que a menudo pasan desapercibidas (*Fotos 88, 89, 90 y 91*).

En el de la derecha (Fig. 14b), el tema representado, es la hoja centrada, abierta, de palmeta que se repite en sentido vertical. La hoja, en color blanco y línea roja, destaca entre los colores interiores, donde alterna el amarillo y el azul, y el fondo general de almagra, rojo. En la parte izquierda (Fig. 14a), la hoja o flor está de perfil, una vez en el borde derecho, otra en el izquierdo. Se mueve, viva, formando volutas y arcos, entre fondos de los mismos tres colores.

¹³² TORRES BALBÁS, L., 1942, *opus cit*, p. 413, Allí dice :” ...obra probable del siglo XIV”.

¹³³ Sus citas tampoco son concordantes : RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Guía artística de Córdoba*, Sevilla 1896, “...Todos los espacios lisos de este lugar estaban pintados con bellas labores que aún se advierten casi destruidas por las repetidas capas de cal, pero las pinturas que hay en el zócalo no son musulmanas, sino cristianas del s. XIV, cuando Jorge Fernández de Montemayor convirtió aquel lugar en capilla “. GÓMEZ MORENO, M., “Arte árabe”, *Ars Hispaniae*, p. 136.”... subsisten decoraciones al fresco en los zócalos con ataurique y lazo que se revelan como posteriores, y en efecto constan pinturas hechas aquí en 1135. “.

¹³⁴ ORTÍ BELMONTE, M.A. *La catedral-Antigua Mezquita y Santuarios Cordobeses*, Córdoba 1970, p. 26.

Poca importancia se ha dado hasta ahora a los temas decorativos de las puertas de la mezquita, cuatro en cada costado, tímpanos, fajas de alfiz, fondo de arcos ciegos, siempre en rojo y blanco y realizados en tiempos de Al-Hakam II y Almanzor. Sin embargo, la técnica empleada es original y casi única, taracea de piedra caliza donde se labran dibujos rehundidos y rellenos con ladrillo cocido, en algunos casos, en otros, de una pasta formada por mortero de cal, caolín y polvo de ladrillo. Ese empleo del ladrillo determina las formas y los colores, contemplándose sólo el uso de dos, blanco y rojo, que aunque muy simples son de gran efectividad (*Fotos 92 y 93*).

Su importancia reside en que van a ser los mismos motivos que encontremos en decoraciones murales pictóricas¹³⁵, esa importancia se ve acrecentada si tenemos en cuenta los escasos testimonios pictóricos con los que contamos de esta época.

Los motivos utilizados son geométricos muy sencillos, ajedrezados, cuadrados, esvásticas, zig-zags, grecas, todos ellos clásicos, que nos aparecen en las propias piedras esculpidas del palacio de Madinat Al-Zahra, y en sus enlucidos decorativos. Las puertas exteriores, salvo la de San Esteban han sufrido grandes restauraciones (muchas de ellas debidas a Velázquez Bosco), pero es de suponer que repitieran motivos originales; también contamos con las de la zona occidental en el interior de la mezquita, que fueron ocultas con la ampliación de Almanzor y ahora están al descubierto (*Figs. 14e y f, 15 y 16*).

Madinat al-Zahra

Levantada por Abd-al-Rahman III entre los años 936 y 961, Madinat al-Zahra, a 5 kms de la capital cordobesa, entra en la leyenda de la mano de escritores musulmanes : al-Maqari, compilador árabe de los siglos XVI-XVII, nos cuenta que : “Durante el reinado de Abdu-r-rahmán seis mil bloques de piedra, grandes y pequeños fueron usados cada día, excluyendo los no cortados usados para el pavimento y así. El número

¹³⁵ ver, por ejemplo, en la *lámina 9* la gran semejanza que existe entre el motivo ornamental de la cupulilla del alminar d), una de estas taraceas de las puertas e) y un fragmento fotografiado por Félix Hernández en Madinat al-Zahra *lámina 12 a*).

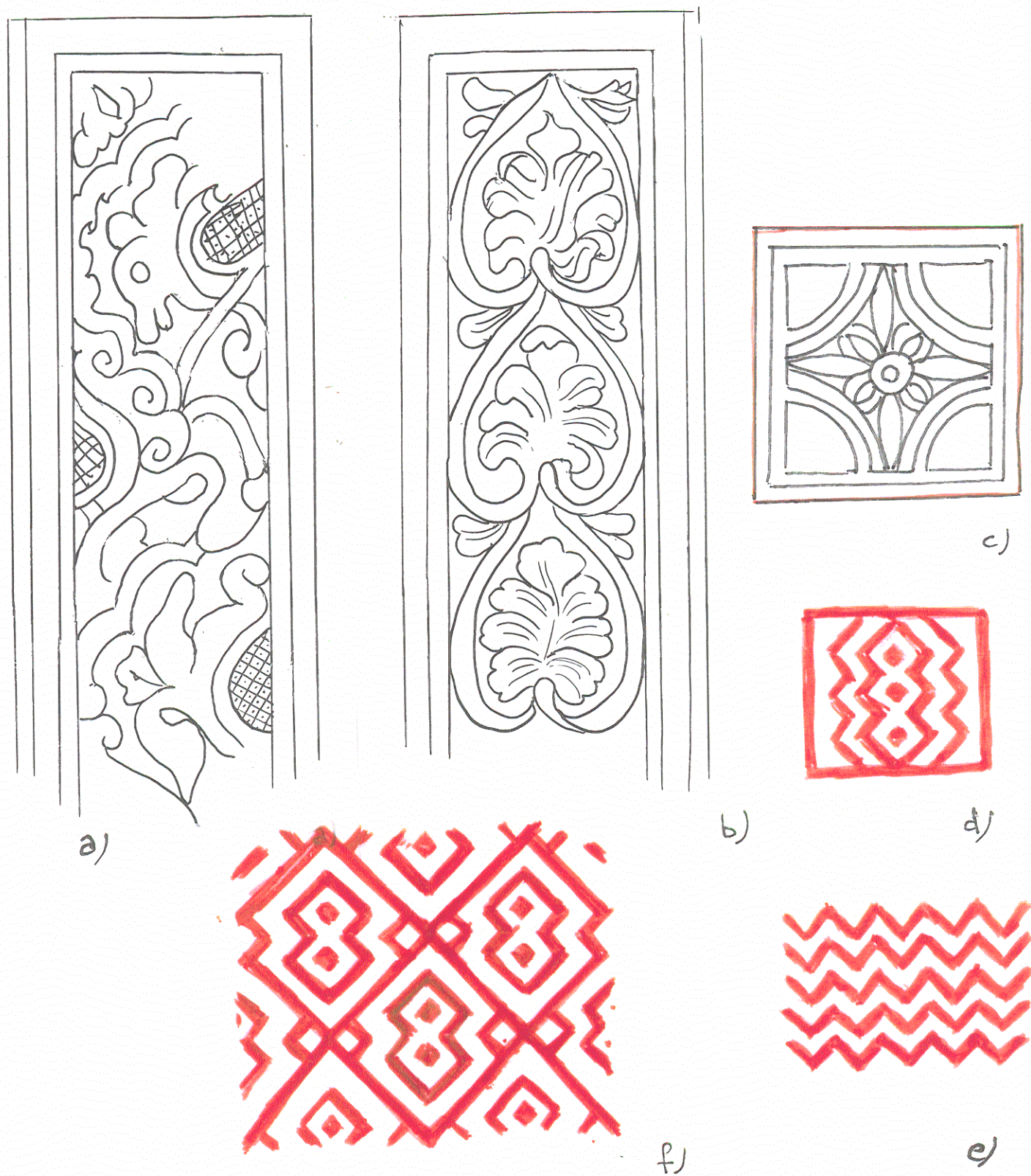
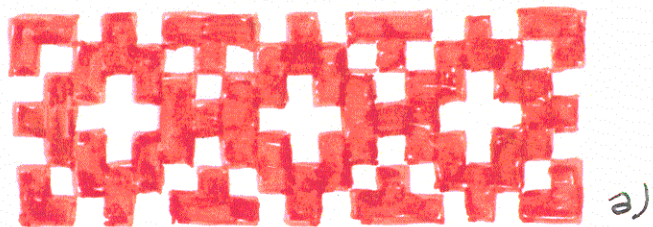
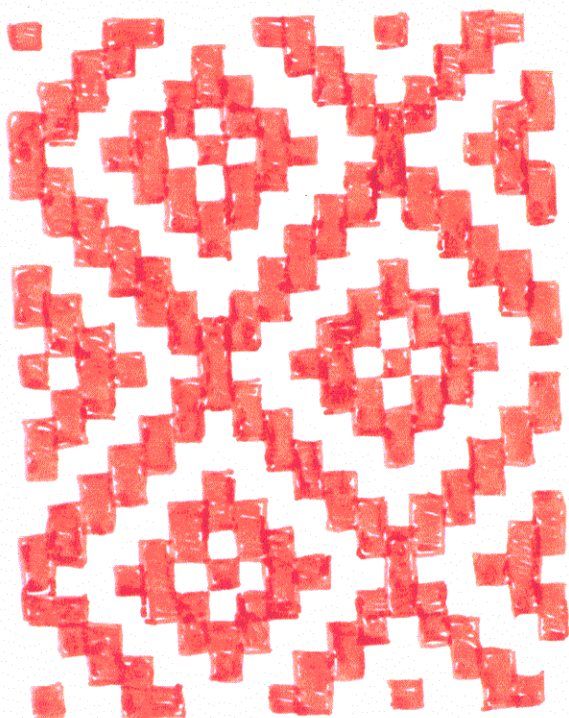


Figura 14.—Ornamentaciones murales de la Mezquita de Córdoba:

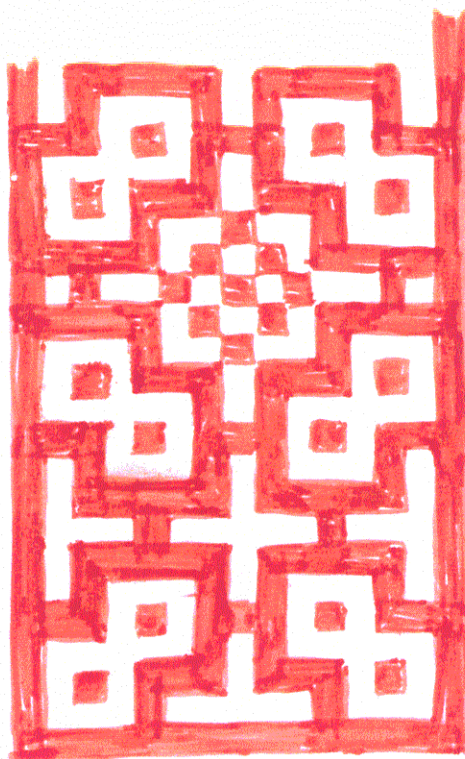
- a) y b).- Pinturas murales de pilares adyacentes al mirhab
- c).- Motivo de pintura mural que existía en una pilastra del muro de la quibla
- d).- Pintura mural de una bovedilla del alminar
- e) y f).- Motivos de taracea de ladrillo y piedra en las puertas



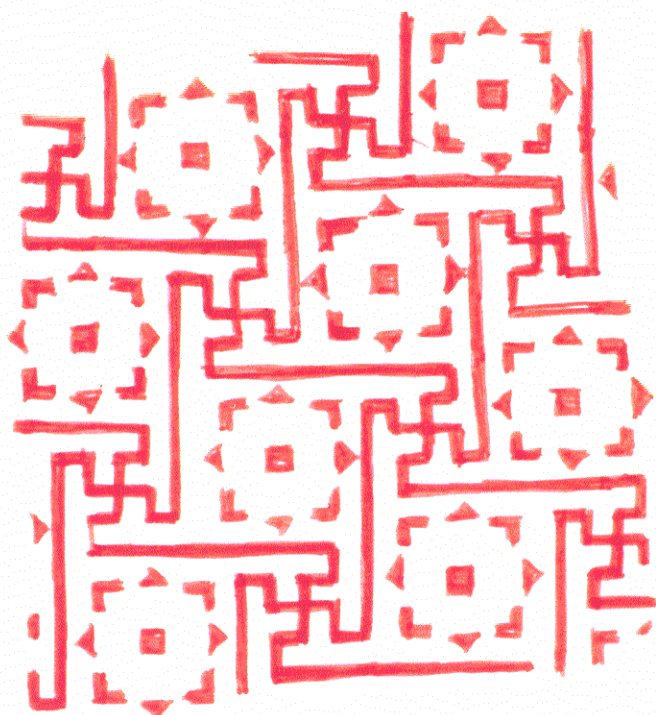
a)



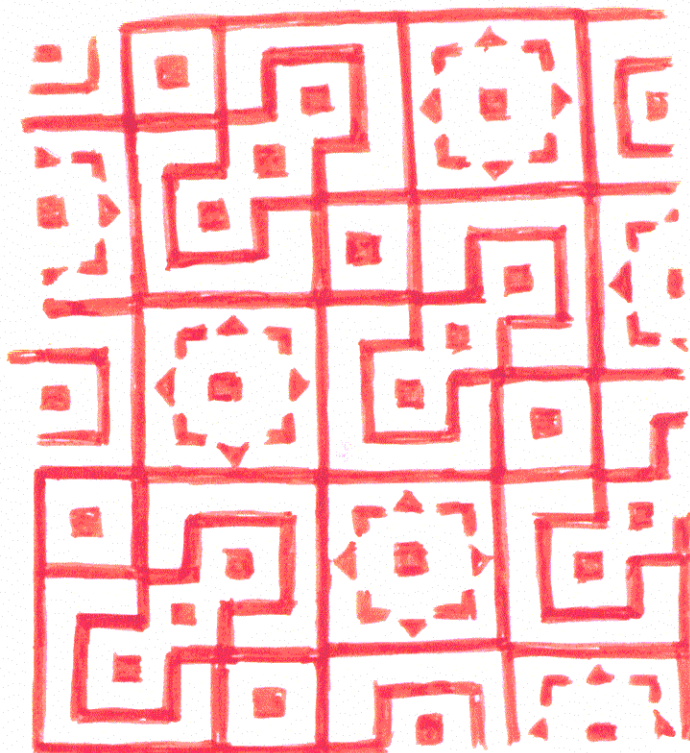
b)



c)



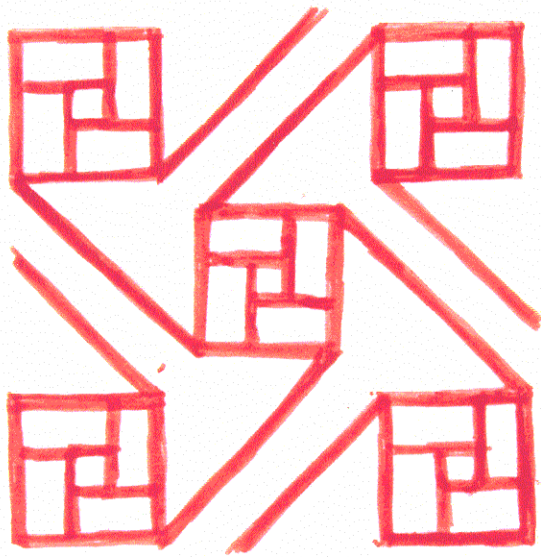
d)



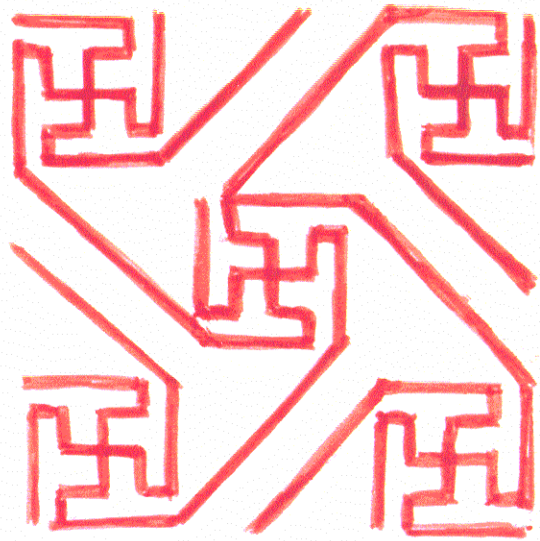
e)

Figura 15.--Ornamentaciones murales de la Mezquita de Córdoba:

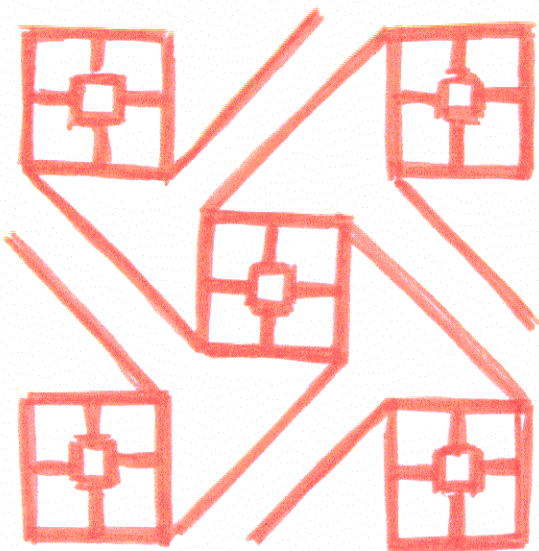
Motivos de taracea de ladrillo y piedra en las puertas



a)



b)



c)

Figura 16.-Ornamentaciones murales de la Mezquita de Córdoba:

Motivos de taracea de ladrillo y piedra en las puertas

de bestias de carga empleadas a diario para acarreo de materiales de construcción fue de mil cuatrocientos, algunos dicen más, alrededor de cuatrocientos camellos del sultán, y mil mulas alquiladas para la ocasión a razón de tres mil mithkals por mes. En el edificio mil cien cargas de cal y yeso eran usados cada tres días. El número de columnas, grandes y pequeñas, soportantes o soportadas empleadas en el edificio sobrepasan las cuatro mil; otros dicen que excedían trescientos sesenta. Muchas venían de Roma, diez y nueve del reino de los Francos, ciento cuarenta fueron regaladas por el emperador de Constantinopla, mil y trece, las de color rosa y verde, fueron traídas de Cartago, Túnez, Isfakis (Sfax) y otros lugares de Africa, el resto fueron extraídas de los dominios andaluces, como por ejemplo el mármol blanco de Tarragona y de Almería el mármol jaspeado de Raya, y así. He oído de Ibn Dahín, que sabía por el hijo de uno de los arquitectos empleados por An-Nassir que las personas encargadas para el transporte de los mármoles desde Africa eran tres, llamados Abdullah el inspector de los trabajos, Hasan Ibn Mohammed y Alí Ja'far, nativo de Alejandría, además de Ibn Yunis el marino, y que An-Nassir les pagaba por cada bloque o pilar de mármol, fuera grande o pequeño, que transportaban hasta Córdoba, diez dinares de oro. Sé de buena tinta que el coste de cada bloque de mármol, fuera grande o pequeño, encontrado en las montañas de Al-Andalus fue también alrededor de la mencionada suma más arriba, y finalmente, fue repetido por la autoridad de uno de los sirvientes del palacio que la suma total de los gastos de la erección de Az-Zahra alcanzaba cada año trescientos mil dinares durante los veinticinco años en que fue construido bajo An-Nassir, nominalmente desde el año trescientos veinticinco, la época de su comienzo, hasta el trescientos cincuenta, la data de la muerte del califa; y que haciendo la computación total con que el sultán proveyó suma quince beyt-mal. El número de puertas en el palacio de Az-Zahra era quince mil, contando cada hoja como una, y estaban recubiertas cada una con placas de hierro o hojas de cobre. Hasta aquí Ibn Hayyán¹³⁶.

¹³⁶ Al-MAKKARI, *Mohammedan dynasties in Spain*, traducción y notas críticas de GAYANGOS, P., vol. I, Londres 1710. p. 235.

Destruída a principios del siglo XI por tropas beréberes, fue el gran sueño esplendoroso y efímero al mismo tiempo, cuyos hallazgos sirven como hito de datación del arte musulmán. El lugar de su ubicación fue olvidado durante mucho tiempo, llamado “Córdoba la Vieja”, era donde ubicaba Ambrosio de Morales la ciudad romana¹³⁷. Las excavaciones empezaron en 1910 con Velázquez Bosco¹³⁸ (con un preludeo de Pedro de Madrazo en 1854) y aún hoy en día no han terminado (*foto 94*).

De su ornamentación contamos con numerosos ejemplos, ya que la técnica constructiva se organizaba por medio de placas de arenisca o mármol labradas y colocadas sobre sillares de piedra de peor calidad. Esos sillares fueron reaprovechados en otras construcciones, y el mármol muchas veces pulverizado y llevado al horno para la obtención de cal, pero se ha conservado gran parte de los relieves realizados en arenisca¹³⁹.

La pintura mural, que guarnecía directamente la piedra de construcción no ha corrido la misma suerte, por lo que en la actualidad está en gran parte perdida. Esta mala conservación se debe, no ya a los morteros, ricos en cal (a veces hidráulica) con espesores de hasta 10 cms, sino al deterioro de la arenisca del propio muro constitutivo

¹³⁷ MORALES, A., *Antigüedades de España*, MDXXV, p.114- Córdoba la Vieja:”...Y pruebase el aver edificado de nuevo Marcelo toda la ciudad, y en el sitio de Cordoba la Vieja y por muchas razones. Lo primero, todo el sitio es perfectamente cuadrado, assi que se vee, como lo esquadron por cordel con mucho cuydado....”.

¹³⁸ Velázquez Bosco también es el autor de las excavaciones de la villa musulmana en que él creyó reconocer La Alamiyia. Allí encontró también “..las paredes...guarnecidas de estuco con un zócalo de 0,50 metros de altura, de color rojo con franjas horizontales blancas, y en algunos puntos con decoración pintada e inscripciones...De la misma clase de estuco y de color rojo estaba guarnecido el estanque, lo que todavía alcanzó a ver Pedro Díaz de Rivas en los de Medina Azzhara, estuco que tenía en aquel por objeto, además de decorarlo, el de evitar las filtraciones por las juntas de la cantería y por las grietas de la roca natural, en parte utilizada...” (VELÁZQUEZ BOSCO, R., *Medina Azzahra y la Alimiriya*, Madrid 1912, p. 30-31).

de la edificación y su urbanismo dispuesto en terrazas con un mal funcionamiento reológico. Esa mala conservación fue detectada en multitud de ocasiones mientras la ciudad palaciega fue habitada, se observan clavos de sujeción de enlucidos bufados, y en algunas partes existen hasta tres estratos de decoración iguales, repuesto uno sobre otro cuando el inferior estaba en mal estado, como un tratamiento normal de mantenimiento (*Foto 95*).

El color era un elemento esencial en el arte decorativo califal. Si ese color no se conseguía por los propios materiales (mármoles de distintos colores como el morado, revestimientos de mosaico, techos de madera policromada y dorada, taracea de ladrillo), se decoraba con policromía: La sillería de las torres cubriase con un enlucido de cal y arena en donde se imitaban sillares con despiece de sogas y tizón a color, muchos de los paramentos del camino de ronda bajo aún presenta esta ornamentación en sus muros : un doble llageado en rojo sobre blanco simula esos sillares a sogas y tizón (*Foto 96*).

En sus baños sus bóvedas se cubrían totalmente con rojo almagra¹⁴⁰, en los cimacios del Salón Rico aún se podían descubrir trazas de decoración geométrica a la almagra, en los de la mezquita, los restos eran rojos y azules. Para Torres Balbás, las partes lisas irían igualmente decoradas con pintura de motivos arquitectónicos fingidos, para Pavón Maldonado, quedarían en color de estuco blanco para "...confirmar, una vez más el equilibrio que siempre puso el musulmán occidental entre las partes decoradas y amplias superficies lisas de color blanco"¹⁴¹

¹³⁹ Precisamente este monumento presenta un curioso problema para su restauración, tiene la piel pero le falta el esqueleto. Como soluciones, ahí está la *anastilosis* efectuada en el Salón Rico, en la actualidad cuestionada.

¹⁴⁰ VALLEJO TRIANO, A., "El baño próximo al Salón de Abd al-Rahmán III", *Cuadernos de Madinat al-Zahra* 2, 1987, p.145.

¹⁴¹ PAVÓN MALDONADO, B., *Memoria de la excavación de la Mezquita de Madinat al-Zahra*, Madrid 1966, p. 122.

Nos inclinamos más por la primera hipótesis enunciada ya que, como prueba de esa decoración exhaustiva espacial, aún se conservan restos de pintura con dibujos geométricos en las paredes de la canaleta que discurre paralela a los lugares de habitación junto al Salón Rico, es decir, se extendía hasta en las zonas de una mínima importancia (*Foto 97*).

Los zócalos de los paramentos eran de diverso tipo: simplemente de mármol, o rematados por una cenefa pintada, en rojo de 8 cms como nos describe Félix Hernández; o en estuco con una zona totalmente roja, de 56 a 60 cms de alto, que finalizaba en una banda blanca y otra roja, cada una de 6 cms de altura (de este tipo aún subsisten varios ejemplos en las habitaciones cercanas al Salón Rico y otras zonas). Es un elemento muy repetido en interiores de salas, a partir de este zócalo la pared se enlucía con simple estuco blanco, en una zona donde las huellas dejadas por el techo se puede constatar su altura siendo de más de 3 ms (*Fotos 98 y 99*).

También existían otras zonas parietales de decoración pintada más elaborada : Los temas utilizados coinciden con los que decoran, en labra, los relieves esculpidos o los empleados en los pavimentos¹⁴² (*Foto 100*).

Los suelos presentaban en multitud de ocasiones el último estrato con pigmento rojo.

Entre la ornamentación de Madinat Al Zahra, se trate del material de que se trate, de la misma manera que ocurría en la Mezquita de Córdoba, podemos distinguir dos temáticas recurrentes, que suelen manifestarse por separado, sin mezclarse (acompañados en ocasiones por franjas epigráficas). En repetidas ocasiones tienen vinculación con un origen clásico; como el ejemplo que nos muestra Kubisch¹⁴³ comparando el motivo d) de la *Figura 17* con los mosaicos conservados en el suelo del

¹⁴² Esta misma observación la encontramos en KUBISCH, N., "La decoración geométrica del Salón Rico de Madinat al-Zahra", *El Salón de Abd al-Rahman III*, Córdoba 1995, p. 70.

¹⁴³ KUBISCH, N., 1995, *Opus cit*, p. 72.

baño de Jirbat al-Mafyar, fechados en el segundo cuarto del siglo VIII, obra omeya oriental.

Por un lado, **temas florales** de grandes roleos, esculpidos en la piedra (que en la mayoría de los casos se tratan simplemente de placados que recubrían la estructura arquitectónica) con gran profundidad, utilizando el trépano como fieles herederos de los relieves tardeo romanos del Asia Menor, ejemplo de ello lo tenemos en la ciudad de Gerasa).

Ese tema geométrico está presente en restos de pintura mural como en los fragmentos de la parte trasera de la puerta de la plaza, junto a la casa del visir (Casa de Chafar), hoy día depositados en el IPHE de Madrid, o los que permanecen “in situ” correspondiendo su emplazamiento al lateral de una escalera : Se trata de un dibujo geométrico muy clásico, simétrico respecto a un eje central (*Fotos 101 y 102*)..

Por otro, el **tema geométrico** es recurrente en muy diferentes materiales y espacios:

-en los suelos formados por baldosas de barro cocido con incrustaciones de caliza amarillenta (cuando no eran de mármol simplemente blanco, o con tierra y almagre apisonada en las casas más humildes)

-en los relieves esculpidos en las placas pétreas de las paredes, y cuyos fragmentos se extienden cubriendo las grandes terrazas abiertas delante del Salón Rico

-en los pocos restos de pintura mural que hasta nosotros han llegado : Semejante a estos motivos son los fragmentos de pintura mural, rojo sobre color mortero, que reproducen Torres Balbás y Pavón¹⁴⁴ en el área del Pórtico (Fig. 17b y c, respectivamente). Reducidas sus dimensiones por una falta de conservación, fueron restaurados en 1987. También de este estilo fueron los que recoge Velázquez Bosco¹⁴⁵ en el camino de ronda, a base de cuadrados, hexágonos y rectángulos (Figs. 17d y e, *Fotos 103 y 104*); protegido de la intemperie por el propio arco ha llegado a nuestros

¹⁴⁴ TORRES BALBÁS, L., 1957, *opus cit*, p.712, Fig. 547, PAVÓN MALDONADO, B., *Memoria de la excavación de la mezquita de Medinat al Zahra*, Madrid, 1966, p. 120.

¹⁴⁵ VELÁZQUEZ BOSCO ; R., *Medina Azhara y Alamiriya*, Madrid 1912, Lám. XXIII.

días. También queda otro resto en el camino de ronda alto, sobre una jamba de una puerta que se conserva muy alterado (Fig. 17a y Foto 105)¹⁴⁶.

De todos ellos, un testimonio interesante y prácticamente desaparecido en la actualidad, es el recogido por Félix Hernández en el intradós del arco de ingreso al pasadizo entre las dos terrazas elevadas, se trata, sobre el mortero del fondo de un dibujo líneal, sencillo, pero ya **con división de espacios y un entrelazo muy simple. Es decir, el embrión de lo que después se definirá como zócalo almorávide** (Fig 17b y Foto 106).

Este inicio del uso del lazo y entrelazo en el arte califal, por otra parte herencia del mundo clásico¹⁴⁷ aunque desarrollado con un concepto distinto, lo destaca igualmente Fernández-Puertas. Su artículo, en donde analiza el arte Omeya oriental, basándose en los ejemplos de los palacios de Jirbat al-Mafyar y qasr al-Hayr-al-Garbí, propone que en la realización de su ornamentación se atienen a: “ 1) unas reglas inalterables, 2) un sistema proporcional fijo, 3) unos cánones fijos que le dicta la propia disciplina de la geometría. Si se atiende a estos tres principios, el artista puede ampliar y desarrollar sus ideas constantemente”¹⁴⁸. Propuesta que compartimos plenamente, como quedó expuesto al describir las características del arte musulmán en lo que atañía a la pintura decorativa.

¹⁴⁶ Estos motivos decorativos están fotografiados y recogidos en TORRES BALBÁS, L. *Historia de España, t.V. España musulmana*, Madrid 1957 : Fig a) en p.713, Fig b) en p. 712, Fig d) en p. 402-403 y dibujo 259 (p. 461). Fig e) en p. 712 y dibujo 260 (p. 461). La denominación de su localización, un tanto confusa, corresponde a los epígrafes utilizados en ese tratado. En cuanto a la c) corresponde a PAVÓN MALDONADO, B., *Memoria de la excavación de la Mezquita de Medinat-al-Zahra*, Madrid 1966, p.120, sin que cite su localización.

¹⁴⁷ Este motivo está recogido en muchos mosaicos romanos y bizantinos. Por citar algo más próximo a Madinat al-Zahra, en el propio Museo Arqueológico de Córdoba se encuentra una cancela visigoda (¿o tardo-romana ?), cuyo motivo decorativo está constituido por una estrella de seis puntas cuyos lados están formados por cintas entrelazadas, exactamente igual a las islámicas posteriores.

¹⁴⁸ FERNÁNDEZ-PUERTAS, A., “Lazo omeya oriental: I. Serie hexagonal”, *Homenaje al profesor J. M^o Fórneas Besteiro*, Granada 1995, pp. 1083-1102.

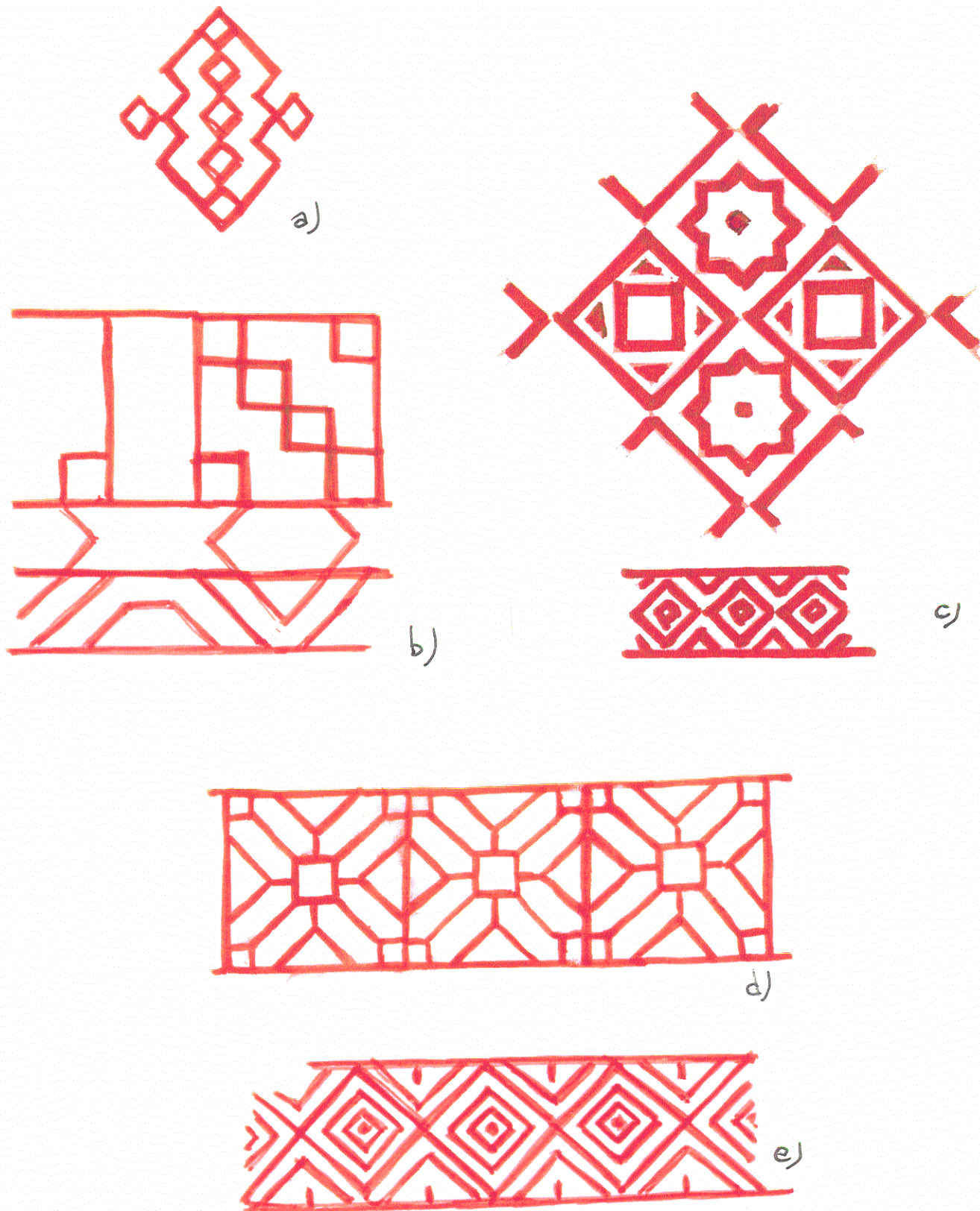


Figura 17.-Ornamentación pictórica en Medina Azahara (Córdoba)

- a)- Fragmento que existía en el patio que precede a la puerta de entrada al pasadizo entre las dos terrazas más elevadas
- b)- Decoración en los muros exteriores del Salón Rico
- c). Decoración que se encontraba en el intradós del arco de ingreso al pasadizo entre las dos terrazas más elevadas
- d) y e)- Cenefas pintadas en el pasadizo de las dos terrazas más elevadas

También existía **temas figurativos**. Aunque este es un punto que nadie discute, dado el hallazgo de variadas figuras de arte mueble encontradas también hay que destacar la ornamentación mural aparecida en el camino de ronda, y donde se representaba la cabeza de un guerrero, reproducida por Félix Hernández. Desgraciadamente en la actualidad sólo queda la huella de dónde se encontraba.

En la realización de todas estas pinturas, hechas de manera simple y rápida, el alarife ha trazado primeramente las líneas con dibujo inciso, para luego rellenar las zonas con color almagra, todo ello sobre el mortero fresco.

Cerca de Madinat al-Zahra se encuentran las ruinas que Velazquez Bosco atribuyó a la casa de campo conocida como **Muniat Alamiriya**¹⁴⁹. En ella encuentra las paredes “guarnecidas de estuco, con un zócalo de 0,50 m de altura, de color rojo con fajas horizontales blancas y en algunos puntos con decoración pintada o inscripciones, de las que sólo quedan pequeños fragmentos...” (p. 30)

Alcázares de los califas Omeyas en Córdoba

Han sido prácticamente desaparecidos o mermados para constituir el Palacio Arzobispal, el seminario y los Alcázares cristianos, donde a duras penas nos podemos imaginar su extensión original, desde sus lindes con la Mezquita (hasta donde el califa pasaría a través de un pasadizo cubierto) hasta el llamado Campo Santo de los Mártires, donde tenía sus baños. De todo ello sólo quedan las ruinas de esos baños, excavados en 1902 por Rafael Ramírez Arellano. La dificultad de la atribución de lo encontrado en esa excavación, actualmente prácticamente perdido, estriba en la continuidad de habitación de esos lugares desde el periodo califal hasta la toma de Córdoba por manos cristianas.

Allí encontró estancias “**pintadas con dibujos en rojo**”¹⁵⁰. Los fragmentos contenidos en el Museo Arqueológico (que no rebasan la docena), además de ser eso,

¹⁴⁹ VELÁZQUEZ BOSCO, R., *Medina Azzahra y la Alamiriya*, Madrid 1912.

¹⁵⁰ RAMIREZ DE ARELLANO, R., “Las excavaciones en el Alcázar de Córdoba”, *Al-Andalus* 13 (1905), pp. 123-133.

simples fragmentos sin composición posible, presentan líneas rojas que forman dibujos de entrelazos, muy semejantes a la decoración mural aparecida en el patio del Yeso de los Alcázares de Sevilla, de datación ya del siglo XII.

Para redundar en esa datación, el investigador en otras dependencias también encontró fragmentos de decoración en yeso y un arco “de periodo netamente almohade.”. Esta decoración estaba policromada con diversos colores :naranja, azul, verde y rojo. Basándose en la decoración epigráfica de esos yesos, Ocaña da como fecha tope el 1171¹⁵¹.

Por todo ello nos inclinamos a pensar que pese a ser estos Alcázares de origen califal, los fragmentos de ornamentación encontrados en la excavación pertenecen a un período posterior, al almorávide o almohade (*Fotos 107 a 112*).

Incluso existen algunos (nº 934, 946, *Fotos 113 y 114*) que ya introducen mayor colorido, como los zócalos nazaritas de la Alhambra. Podrían considerarse sus antecedentes: además del uso de otros colores (amarillo), los motivos de la ornamentación se van reduciendo en tamaño, pero sin embargo, su técnica sigue siendo el fresco.

3-Madinat Ilvira

De los orígenes de **Madinat Ilvira** se conoce la datación de su mezquita hacia 718-719, por lo que la ciudad sería una de las sedes islámicas fundada en sus primeros tiempos. La ciudad, antaño capital de la región, fue destruida por el fuego y saqueada por los berberiscos en 1010, trasladados sus habitantes a Granada, sus ruinas quedaron desiertas. No se conservaron sus muros pero las excavaciones realizadas en el siglo pasado aportaron objetos y restos conservados en el Museo Arqueológico de Granada. Tanto sus yeserías como restos de policromía parietal responden a esquemas

¹⁵¹ OCAÑA JIMÉNEZ, M., “Panorámica sobre el arte almohade en España”, *Cuadernos de la Alhambra* 26 (1990), p. 101.

geométricos o florales muy sencillos, mostrando una interpretación del arte califal de finales del s. X.

Para conocer su decoración lo mejor es acudir al propio Gómez Moreno que, en 1875, nos la describe así: “algunos que visitaron aquellos sitios vieron que los suelos estaban cubiertos por losas de piedra franca, y otros pintados de color rojo, por lo mismo que una ancha cenefa que decoraba la parte inferior de las paredes, varias de las cuales conservaban todavía adornos tallados en escayola o solamente pintadas en rojo y amarillo que destacaban del blanco de la pared.”¹⁵²

Se han conservado muchos de los restos de su ornamentación en el Museo Arqueológico de Granada, y dos de ellos (Figs. 18a y j) pudimos contemplarlos en la exposición organizada en el Palacio de Carlos V en La Alhambra en 1995; “Arte islámico en Granada : Propuesta para un Museo de La Alhambra”. El que llevaba por N° Registro 920, de 30,5 x 29 cms, presentaba una decoración a base de círculos concéntricos y cuadriláteros ; el otro, de N° Registro 967, de 24,5 x 18,2 cms se componía de triángulos formando diabólos. En ambos se podía observar el dibujo preparatorio inciso, realizado a compás o con regla, según los casos, y la alternancia del color rojo y el fondo del mortero. La técnica de su realización, comentada por Manuel Casamar como: “sobre una capa de yeso blanco más basto se extendió otra delgada de yeso fino teñido en fresco.... raspando el estuco rojo... aparece el yeso blanco subyacente y se obtiene una policromía muy elemental y bella...” nos parece errónea, pensamos que una vez más nos encontramos ante un mortero a la cal¹⁵³

Los motivos que presenta esta decoración, geométricos en su mayoría¹⁵⁴, son eminentemente tradicionales y clásicos, hasta tal punto que ha servido de testimonio a

¹⁵² GÓMEZ MORENO, M., *Medina Elvira*, Granada 1988, p. 9.

¹⁵³ A la espera de resultados analíticos que se van a incluir en otra tesis doctoral de la universidad de Granada, por ello no se han podido estudiar las muestras para este trabajo.

¹⁵⁴ Publicados por TORRES BALBÁS ; L ., *opus cit*, 1957, p. 713.

Künhel para ratificar las fuentes del arte islámico¹⁵⁵. En sus artículos, presenta ejemplos con el mismo motivo decorativo que Madinat Ilvira de circunferencias intersecadas con un botón en el centro: estucos sasánidas del s.VI que se encuentran en el Museo de Berlín, una cenefa esculpida en piedra de San Juan de Baños (661) y en Cabeza de Griego, un sarcófago merovingio de Santa Alghiberta, en Juarre (Francia) del 665, una cancela de mármol del siglo VI de Mértola...Es un esquema decorativo que se remonta al s. I a. de C. y nos aparece en múltiples mosaicos de villas romanas hispanas: en el atrio de Torre Llauder (Mataró), en La Quintanilla (Murcia), en la Villa de los Cipreses o en la Villa de Pacs (Penedés, Barcelona), en la de Algoros (Elche), en Almenara de Adaja (Valladolid), en Villajoyosa (Alicante), etc ; o en pinturas murales como las de Pronto de Troia en Boca de Lagoa (Lisboa) del siglo IV.

En cuanto a la técnica empleada en la pintura califal, una vez estudiados los escasos testimonios que existen en la actualidad y analizadas las distintas muestras tomadas de Madinat al-Zahra y de fragmentos depositados en el Museo Arqueológico de Córdoba (ver esquemas analíticos correspondientes en el Anexo, nº 25 a) y b); 46-1,2,3,4,5,y 6), se puede concluir en que **la técnica utilizada en la pintura califal era una técnica al fresco, con mortero de cal y arena con distintos estratos (en varios fragmentos del Campo Santo de los Mártires se podían apreciar tres diferentes). Policromía en rojo almagre y dibujo preparatorio previo inciso, con ayuda de compás y regla.**

¹⁵⁵ KÜNHEL, E., "Oriente y Occidente en el Arte medieval" *AEA* 1942, y, del mismo autor "Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte hispano-islámico", *Al Mulk*, 1965. También en TORRES BALBÁS, L., "Precedentes de la decoración mural hispano-musulmana", *Al-Andalus XX*, 1955, p. 406.

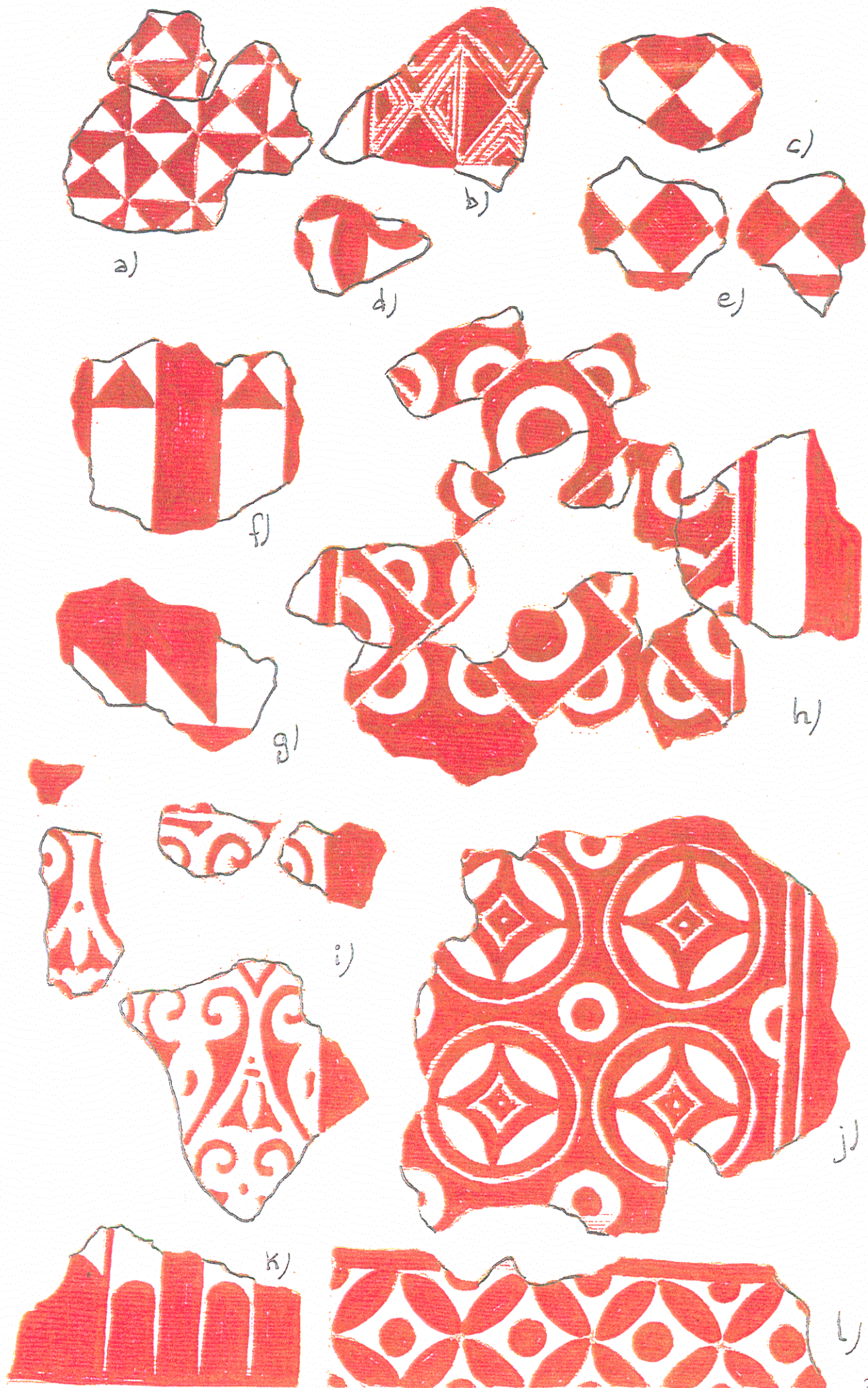


Figura 18.- Fragmentos de zócalos de Medina Ilvira (Granada), según G. Moreno

CAP. IX.-PINTURA DE LOS PRIMEROS TAIFAS

La incapacidad de los últimos reyes cordobeses de la dinastía marwaní unida a la injerencia cada vez más potente de los jefecillos beréberes y esclavos en la política y vida pública del califato provocan la desmembración de éste en diversos reinos de taifas y el destierro del último califa omeya, al-Mu'tadd, el 30 de noviembre de 1036. Caída vertiginosa por otra parte si recordamos el saqueo de Santiago en 1004 dirigido por Almanzor. Una nube de pequeños estados, todos independientes, van a reclamar su parte en la herencia del califato Omeya.

Época de cambios, que se extiende hasta los años últimos del siglo XI¹⁵⁶, se conoce como la época de los pequeños reyes o de turbulencias (*fitna*). Siempre se trató de estados-ciudad, algunos minúsculos, casi siempre con regímenes monárquicos, destacando los de Toledo, Sevilla (con la dinastía abadí a la que pertenecerá al-Mu'tadid), Badajoz, Valencia, Zaragoza (con la familia de los Banu Hud) y Murcia

En el arte, sin embargo, la tradición califal cordobesa seguirá imponiendo sus características¹⁵⁷, y por un sentido de competencia y demostración de poder va a tener un papel importante el mecenazgo personalizado, lo que propició la erección de suntuosas mansiones y el descubrimiento de recursos técnicos (como el reloj de agua toledano). Se fortifican las ciudades, eligiendo el método de la *tabiya* con esquinas y marcos de puertas de piedra para elevar y construir sus murallas (entre las que destacan las de Niebla)

¹⁵⁶ En 1091 los almorávides ocuparon Córdoba y Sevilla, en 1094 se apoderan de Badajoz y en 1102 de Valencia. Toledo no pudo ser reconquistada.

¹⁵⁷ Sin embargo, no se trata de un arte inmóvil, ni decadente, sino en desarrollo y con sutiles diferencias entre zonas. Para abundar más en el tema, ver BORRÁS, G., "El arte hispanomusulmán en la época de las primeras taifas", *La arquitectura del Islam Occidental*, Madrid 1995. También ROBINSON, C., "Las artes en los reinos de taifas", *Al-Andalus, las artes islámicas en España*, Madrid 1992, pp.49-63.

1-El castillo de Balaguer y la Aljafería

Dando por comentada la Casa del Temple de Toledo (de la que no podemos asegurar su datación), tres son los grandes palacios taifas que nos presentan decoración pictórica; el castillo de Balaguer y la propia Aljafería en Zaragoza, y el de al-Mu'tamid en Sevilla.

En su decoración hay que destacar dos importantes datos: **en cuanto a la estilística, existen motivos antropomórficos y faunísticos; en cuanto a la técnica, están coexistiendo dos distintas.**

Refiriéndonos al primer tema, destacar que esa existencia confirma la sospecha de que la utilización de la figura humana o animalística en la pintura califal omeya no se debió perder en España bajo el dominio musulmán, como ya apuntábamos más arriba.

En cuanto al segundo, se debe primero comentar que los fragmentos que han llegado hasta nosotros provienen de distintos espacios del palacio. Y así corresponden a dos técnicas de ejecución diferentes. Los alarifes, grandes conocedores de las distintas posibilidades, sus ventajas e inconvenientes, siguen utilizando la técnica del fresco para sus zócalos: parte baja de las paredes, zona frágil para el mantenimiento por el continuo roce de paso de la vida cotidiana, necesita estar realizada en una técnica duradera. Allí, los motivos decorativos deben ser sencillos y expresivos (entrelazos, estrellas), con reducida paleta de color, con reducido tiempo de ejecución para poder ser realizados al fresco.

En cambio, en zonas situadas en parte de techumbre o arcos (intradós, adarajas o superficies planas de mocárabes), la cualidad más apreciada es su mínimo peso, sin importar que su fragilidad sea mayor ya que no son zonas fácilmente accesibles. Estas zonas están pintadas en seco sobre mortero de yeso, pudiendo en cambio permitir dibujos más elaborados, más detallistas y con una paleta de color más amplia.

Ese es el caso de los fragmentos de pintura (dos arcos polilobulados decorados y 40 fragmentos pictóricos más) encontrados por Ewert en las excavaciones del castillo de

Balaguer¹⁵⁸. Este castillo, que se supone construido por Yusuf al-Muzaffar de la estirpe de los Banu Hud para defender a Lérida hacia la mitad del s. XI, combina caracteres de fortaleza y palacio. Los motivos encontrados, exceptuando algunas bandas de arco y un motivo de entrelazo son motivos vegetales. Aún podemos ver palmetas centrales incluidas en roleos (semejantes a las de la Mezquita) y otro tipo de hojas, sin dígitos.

El propio arqueólogo nos describe la técnica empleada en los fragmentos recuperados:

Se componen de varias capas de yeso (dos o tres), siendo las superiores de menor espesor más finas de granulometría y más blancas¹⁵⁹. Sobre la última, y ya habiendo obtenido una superficie lisa, se extiende un enjalbe blanco uniforme, a veces sustituido por un color naranja o rojo, al que se superpone otro estrato de color azul en tres de las muestras. En total existen cinco variedades de tono de fondo: azul, rojo, ocre, blanco y violeta. El fondo más abundante de la decoración es, por tanto, rojo cinabrio o azul cobalto (imposible de utilizar en técnica de fresco).

Sobre él se desarrollan los motivos vegetales en ocre, negro, e incluso verde (otro color incompatible con la técnica del fresco). Se ha observado dibujo preparatorio realizado con almagra y, en algún caso, grabado.

Abu Cha'far Ahmad al-Muqtadir tendría un largo reinado en Zaragoza y dejaría en su ciudad el recuerdo de la construcción del Alcázar al que dió su nombre y llamó "al Cha'fariyya" (mencionado así en 1109 por Ibn Adari), es decir, la **Aljafería**. El palacio musulmán, al caer Zaragoza en manos cristianas en 1118, siguió siendo residencia real, sufriendo sucesivas modificaciones¹⁶⁰.

¹⁵⁸ EWERT, C., *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljafería de Zaragoza*, Madrid 1979, para su técnica ver pp. 217-221.

¹⁵⁹ En el fragmento BAL/ SM/1.01, las tres capas de dentro a afuera tienen 30-40 mm, 7-8 mm y 1,5 mm, respectivamente.

¹⁶⁰ Para abundar sobre el tema ver BORRÁS, G., *Los palacios aragoneses*, Zaragoza 1991, pp. 17-45.

Así, del palacio islámico sólo se conserva, en la actualidad, un pequeño oratorio y fragmentos de la ornamentación en el Museo. En ese mirhab, cuya cúpula fue arrasada por los Reyes Católicos, de preciosista decoración tallada en yeso, se pueden distinguir pinturas murales, en gran parte rehechas, que enriquecen los paramentos de los paneles angulares que cierran las zonas altas de la galería (*Foto 115*).

De imposible acceso, sólo pueden ser contempladas a cierta distancia. Borrás nos reproduce una de ellas formada por cintas entrelazadas formando hexágonos cuyo centro lo ocupa una flor de seis pétalos¹⁶¹ a la manera clásica. En general, se trata de dibujos geométricos, en rojo y negro, muy sencillos y planos, que se han visto relacionados con motivos cerámicos¹⁶². En nuestra opinión y debido a la solución de continuidad que presentan, podrían verse relacionados con mayor acierto con temática para tejidos o, alguno de ellos, con los motivos desarrollados y ya comentados en las taraceas de las puertas de la Mezquita de Córdoba. Todo ello entendido con la suficiente prevención que inspira la contemplación de un monumento muy intervenido tanto en el s. XIX como en el XX (por ejemplo, se sabe que la techumbre original no se ha conservado)¹⁶³.

Según Ewert, que realizó los estudios de este monumento en paralelo con la reconstrucción llevada a cabo por el arquitecto Francisco Iñiguez Almech a partir de 1985, el parentesco entre la ornamentación de Balaguer y la Aljafería es estrecho, y llega a suponer que los dos monumentos fueron realizados por el mismo taller.

¹⁶¹ BORRÁS, G., *Arte mudéjar aragonés*, t. I, Zaragoza, 1985, p. 95.

¹⁶² ALVARO ZAMORA, M^a I., “Consideraciones acerca de la presencia de cerámica en la Aljafería de Zaragoza y su empleo como decoración en la arquitectura musulmana de los s. XI y XII”, *Artigrama* 6-7, 1989-99, pp. 145-171.

¹⁶³ BASSET, H., TERRASSE, H., en *Sanctuaires et forteresses almohades*, París 1952, p. 338 nos comentan en su nota (1): “Notre ami D. Joaquin M^a de Navascués a retrouvé à l’oratoire de l’Aljafería quelques restes de peinture sur enduit. Le relevé d’un fragment encore visible, qu’il a bien voulu nous communiquer, montre un rinceau et une palme très proche des types floraux de la Kotobiya”. Ya nada de eso existe.

2-El palacio de al-Mu'tamid en Sevilla

En cuanto al tercero, el famoso palacio que al-Mu'tamid construyera en Sevilla, contiguo al Dar-al-Imara, **al-Qasr al-murabak**, se encuentra imbricado en la zona de los palacios del rey Don Pedro y los actuales Alcázares. Se escribieron poemas con descripciones entusiasmadas del citado palacio, entre ellas, unos versos de Ibn Hamdis permiten suponer que la cúpula de la sala principal se decoraba con figuras¹⁶⁴. Recientes excavaciones en el Patio de la Montería (1998) están poniendo al descubierto parte de los dos alcázares superpuestos, el taifa de al-Mu'tamid del siglo AXI, arrasado por los almohades, en el nivel inferior. De las publicaciones de esas excavaciones van a poder ponerse en claro muchas de las teorías de ese fabulosos edificio, que está apareciendo con dimensiones extraordinarias.

En cuanto a la decoración pictórica abbadita que decoraba sus paredes, se ha extraído un importante ejemplo, un fragmento de un zócalo de una alberca. Compuesto de dos paramentos y un suelo, éste presenta su última capa teñida con rojo almagre. En su parte izquierda, donde el color blanco del mortero ocupa su parte principal, dos cintas se entrelazan con nudo circular en su parte baja. En su parte derecha, la decoración es más complicada: dos franjas verticales de doble cinta se entrelazan en recto y con curvas formando un motivo central de curva y contracurva, en rojo sobre blanco (*Foto 116*). En esta zona existe superposición de dos estratos de decoración, la inferior es a base de una simple espiga incisa (como se encontraba y hemos comentado anteriormente en el castillo de Baños de la Encina).

Otro pequeño fragmento presenta escritura cúfica y franja de perlas blancas sobre fondo negro (*Foto 117*).

¹⁶⁴ "el sol allí es como una paleta que sirve a las manos del artista para sus representaciones figuradas, en variedad de formas. Estas figuras, aún inmóviles, parecen dotadas de movimiento, pero ni pies ni manos cambian realmente" *apud* GUERRERO LOVILLO, J., *Al-Qasr al-Murabak. El Alcázar de la bendición*. Sevilla 1974, pp. 98-99

Por tanto, e insistiendo en las aseveraciones precedentes, la lacería aparece en la ornamentación taifa como aparecía en la califal, sin que constituya una aportación nueva almorávide.

También se data de esta época taifa la construcción de un jardín sobre el que se levantó el patio del crucero almohade., del que hablaremos a su debido tiempo.

CAP. X-PINTURA ALMORÁVIDE Y ALMOHADE

“Si no existiera al-Andalus, no se hablaría siquiera de Berbería, ni se le reconocería mérito alguno,..” (Al-Saqundi)¹⁶⁵

Tras el desmembramiento del califato cordobés y la decadencia de los numerosos reinos de taifas, víctimas de sus propias rencillas internas, la España musulmana, por un singular trueque de papeles, se convertirá en vasalla del mismo Magrib que, cien años antes había logrado tener estrechamente vigilado y sujeto, la unidad política vendrá de Africa. Es precisamente al-Mu'tamid de Sevilla, ante la caída de Toledo, el que llamará en su ayuda a Yusuf-ibn Tashufin a la cabeza de los “hombres velados”, los beréberes almorávides que avanzaban desde el Senegal hasta el norte del Atlas, y que decidieron quedarse en la Península. El nombre “almorávide” deriva de “al-murabitun”, es decir el hombre del Ribat, concepto que se asocia a la guerra santa, fruto de la renovación religiosa que estaba sufriendo el Islam occidental, derivando hacia un malikismo riguroso.

A los andaluces les parecieron bárbaros fanatizados; al contrario, el esplendor de la cultura andaluza les impresionó de manera rápida y persistente.

¹⁶⁵ AL-SAQUNDI (trad, G^a GÓMEZ, E., *Elogio del Islam español*, Madrid 1934, p. 6).

Menos de cincuenta años más tarde, los propios almorávides se habían dividido en reinos de taifas, frágiles frente al avance cristiano: en 1118 cae Zaragoza frente Alfonso I de Aragón, Alfonso VII penetra profundamente hasta Andalucía..

En el noroeste africano surge otra potencia, también de base religiosa: los almohades, derivado de al-muwahhidun, “los que reconocen la unidad de Dios”. Conquistada Marruecos, en una campaña de 1161 Abu Ya'qub Yusuf convirtió al-Andalus en una provincia del imperio almohade, y así va a persistir hasta la toma de las principales ciudades por reyes cristianos (Córdoba 1236, Valencia 1238, Sevilla 1248, Murcia 1266), quedando reducido el reino islámico en la Península al reino nazarí de Granada.

1-El arte pictórico, ¿continuación o ruptura ?

Se ha dicho que con un nuevo concepto religioso los almohades traen un nuevo concepto de arte que se puede distinguir por su austeridad y su tendencia a la abstracción, planificando ciudades enteras en clara subordinación con la arquitectura de la mezquita mayor¹⁶⁶. El arte beréber que ignoraba las imágenes, del que no se conoce ninguna representación humana, no pudo ejercer ninguna influencia a favor de su empleo; tanto los almorávides como los almohades, con gran revalorización de los aspectos religiosos, tenderán a la geometrización más austera.

Junto a esos temas geométricos, se utilizan la epigrafía y la decoración floral: la palma simple (que en un proceso ya iniciado en el s. X va derivando del acanto), hoja alargada que emerge de una copa; la doble, que opone dos lóbulos divergentes y distintamente curvados; la palmeta, semejante a una concha; todas ellas con o sin

¹⁶⁶ Una crónica del s. XIV, *Razd al-Qirtas*, de Ibn Abi Zar, cuenta que cuando abd al-Mu'min, entró vencedor en Fés, la gente temió por la decoración de su mezquita al-Qarawiyyin, y se dedicó a cubrir con papel las esculturas policromas, para que los almohades pudieran elevar sus plegarias en un mirhab blanco y puro.

digitaciones; los cálices sucesivos; las piñas; están presentes en la decoración. Decoración en donde nada representa una forma real.

Sin embargo, el período de arte que aquí vamos a tratar no debe considerarse como una ruptura hacia lo realizado en periodo califal o taifa, sino más bien se debe encuadrar dentro de un proceso de desenvolvimiento del arte islámico hispánico, proceso en el influirá, lógicamente, la personalidad de cada pueblo.

Es de sentido común que los pueblos beréberes se sintieran influidos por un arte formado y admirado por lo que representaba el opulento califato de Occidente¹⁶⁷ (en las propias excavaciones de los palacios almorávides de Marrakech se encontró un capitel omeya del s. X, la Kutubiya tuvo como modelo el alminar de Córdoba). Ibn Jaldún lo expresaba así: "Gracias a los habitantes de al-Andalus, la dinastía almohade tuvo una gran cultura sedentaria".

Testimonios existen de esa "colaboración" entre los alarifes andalusíes, herederos de la tradición califal y el reino magrebí: En el 1160 dos arquitectos andalusíes fueron enviados a Abd al-Mu'min para dirigir obras en Gibraltar, Ahmad Ibn Basso, "príncipe de los alarifes" según Ibn Saib al-Sala, desde Sevilla (donde interviene en obras del Alcázar, la mezquita y el palacio de la Buhayra) y al-Hayy Ya'is de Málaga. Este último, "excelente geómetra"¹⁶⁸, será autor de la *maqsurá* de la aljama mayor de Marrakech (Terrasse ve a este alarife como autor de la Kutubiya¹⁶⁹). En 1209

¹⁶⁷ OCAÑA, M., "Panorámica sobre el arte almohade en España", *Cuadernos de la Alhambra* 26 (1990, p. 91 nos dice: "una nueva documentación proporcionada por las crónicas árabes viene a garantizarnos que los almorávides fueron los primeros en emplear mano de obra andalusí en las edificaciones de sus palacios y mezquitas de allende el Estrecho, y que los almohades han de ser considerados como meros continuadores de tal política".

¹⁶⁸ recordar aquí la gran importancia de la geometría para los autores de los zócalos policromados, y de que no existían alarifes dedicados exclusivamente a la pintura, sino ésta se consideraba un todo con la arquitectura (ver Cap. II de este trabajo).

¹⁶⁹ TORRES BALBÁS, L., "Arquitectos andaluces de las épocas almorávide y almohade", *Al-Andalus* XI, 1942, p.213.

Ibn Said al-Magribi, nacido en Alcalá la Real (Jaén), está construyendo en Túnez, y a principios del siglo XIV los monarcas de Tremecén escribían al nazarí Ismail I en solicitud de obreros y artífices para la construcción de hermosos palacios. Ibn Jaldún nos lo cuenta: “Dedicó a estas obras millares de obreros, carpinteros, cerrajeros, pintores y de otros oficios, todos ellos prisioneros de guerra cristianos”¹⁷⁰.

Abandonada la tesis de Dozy acerca del carácter demoledor de los almorávides respecto a las culturas anteriores, ahora se entiende, como Marçais ya enunció en 1929, que los almorávides actuaron de cadena transmisora entre al-Andalus y el pueblo beréber.

En conclusión, y volvemos a insistir en el mismo punto, las bases para ese arte almorávide o almohade ya existían en la Córdoba califal. Sin negar cabida a la invención, al feliz hallazgo fortuito o a la imaginación, la base de toda producción es el resultado de una selección de elementos preexistentes y una combinación de ellos¹⁷¹ según el gusto de cada momento y de cada promotor, que desarrollará unos conocimientos previos por la vía que mejor se corresponda con su actitud vital o anímica.

2-Marrakech

Respecto al arte almorávide, y en concreto a la pintura objeto de este estudio, es de gran importancia considerar los hallazgos efectuados en la ciudad de Marrakech, capital del imperio:

Si en el año 1058 los almorávides se asientan en la ciudad de Agmat, en 1069, el amir Abu Bakr ibn Umar parte para fundar una nueva ciudad y se instala en la *rahba* de Marrakech. Si aquel emir eligió el emplazamiento, en realidad la fundación se debe a

¹⁷⁰ IBN JALDÚN *Histoire des Berbères III*, París 1934, p. 480.

¹⁷¹ Por ejemplo, recordemos los entrelazos y dibujos geométricos tan característicos de los zócalos almorávides, ya existía esa decoración en Madinat Al-Zahra como se comentó anteriormente.

Yusuf ibn Tashufin¹⁷². Allí se levantan sus murallas de tapial y cal viva, las primeras casas construidas en ladrillo ; su color y el del mortero de protección realizado con arena de las tierras circundantes, dotan a la ciudad de su tono rojizo característico. Allí van naciendo los barrios donde se asientan los embriones de las futuras corporaciones ya conocidas en el siglo XII, los alfareros, ladrilleros, poceros, leñadores, fabricantes de cal....¹⁷³

Dos centros se van a configurar desde el nacimiento de esta ciudad *Qsar al-hayar*, con sus instituciones de gobierno y palacios privados, y el barrio residencial alrededor de la mezquita y la medina. En el primero **Yusuf ibn Tashufin** construyó su **fortaleza** junto a la actual mezquita Kutubiya. Entre sus ruinas, que se componían de varias dependencias circundadas por murallas y donde es famoso su patio de crucero, se encontraba una alberca orientada hacia el este, junto a lo que pudo ser una de las puertas de entrada al recinto. Como en la actualidad no quedan restos de estas pinturas, seguiremos la publicación de sus descubridores, Jacques Meunié y Henri Terrasse en 1948 y los dibujos efectuados por M. Ch. Allain¹⁷⁴:

Lo primero que les chocó fue el contraste entre las murallas, de gruesas piedras y dimensiones que componían el muro de la fortaleza (de 3 ms de espesor), y la finura de esta fuente, realizada en ladrillo y totalmente recubierta de mortero (de cal, arena y ladrillo cocido, lo que le dotaba de propiedades hidráulicas), ligeramente teñido en ocre y ornamentada con pintura al almagre. La fuente consistía en una porción de circunferencia rodeada por andenes donde se encontraban cuatro pilares de forma trapezoidal y columnas adosadas. Por la parte de atrás un quinto pilar rectangular enlazaba el conjunto a la muralla. Todos los pilares tenían en su centro un nicho poco

¹⁷² Así nos lo cuenta LEÓN EL AFRICANO (*Descripción general del Africa*, Trad. y notas de FANJUL, S., Barcelona-Madrid 1995, p. 104) : "...comenzó su construcción José, hijo de Tesfin, el año 424 de la Hegira..".

¹⁷³ DEVERDUN, G., *Marrakech des origines à 1912*. Rabat 1959, p. 135.

¹⁷⁴ MEUNIÉ, J., TERRASSE, H., DEVERDUN, G., *Recherches archéologiques à Marrakech*, París 1952. En esta publicación se da cuenta de la aparición de un capitel omeya en esta ciudad.

profundo (12 cms), para sus descubridores esos pilares derivaban de una influencia claramente oriental, anterior al s. XII, y estaban completamente revestidos de un revoco de cal, alisado “en dess”¹⁷⁵. La decoración, realizada con trazos largos, se ajusta exactamente a cada dimensión de muro y “permite toda la importancia de cada motivo....la unidad de tono refuerza aún más la impresión de vigor. Todos los paneles son diferentes y libremente tratados”

La datación que dan a esta decoración es la almorávide (ya atribuible a Yusuf o a su hijo Alí), basándose (teniendo en cuenta, en primer lugar, que la construcción es de esa época) en que no puede ser almohade por “rehuir sistemáticamente la forma estrellada y añadidos florales”. Esta afirmación es un poco gratuita, ciertamente al utilizar tanto la línea recta como la curva y contracurva las formas poligonales centrales podrían parecer más pétalos de flores o medallones polilobulados que estrellas, pero el principio compositivo es el mismo. Por otro lado, como vimos anteriormente, ya existían formas poligonales y entrelazos en la decoración califal de Madinat al-Zahra o la Mezquita de Córdoba a cuya pintura del alminar recuerda tanto uno de los motivos aquí reproducidos (Fig. 19a), por lo que puede ser perfectamente almorávide.

Para Triki, “esta tradición de pintura sobre enlucido...ha permanecido hasta nuestros días en Marrakech bajo el nombre de *Tadelakt*”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Para los arqueólogos se trata de un mortero de cal al que se le han incorporado jabón y aceite. Como esta especificación técnica no está basada en ninguna analítica, suponemos que esta deducción viene determinada por el satinado de la superficie. Como anteriormente hemos aclarado la técnica de la pintura mural al fresco, tal como Vitrubio la describe y está efectuada en Pompeya, permite un pulido en un determinado momento que es lo que proporciona, además de una superior dureza, un aspecto bruñido, sin ninguna adición de materiales extraños a la cal y polvo de mármol.

¹⁷⁶ TRIKI, H., “Marrakech : Retrato histórico de una Metrópolis medieval, Siglos XI-XII”, La arquitectura del Islam Occidental, Madrid 1995, p.96. Durante mis distintas estancias en Marrakech no he podido confirmar esta aseveración, sin embargo otra afirmación semejante acerca de esa pervivencia tradicional de este tipo de pintura, hemos encontrado en BASSET, H., LEVI PROVENÇAL, E., *Chella*, París 1922, p. 283 : “ L’on trouve encore aujourd’hui des dessins de même allure (refiriéndose al minarete de la Chella), peints en rouge, en vert ou en bleu vif, dans les maisons marocains, surtout dans les maisons aisées de la campagne”.

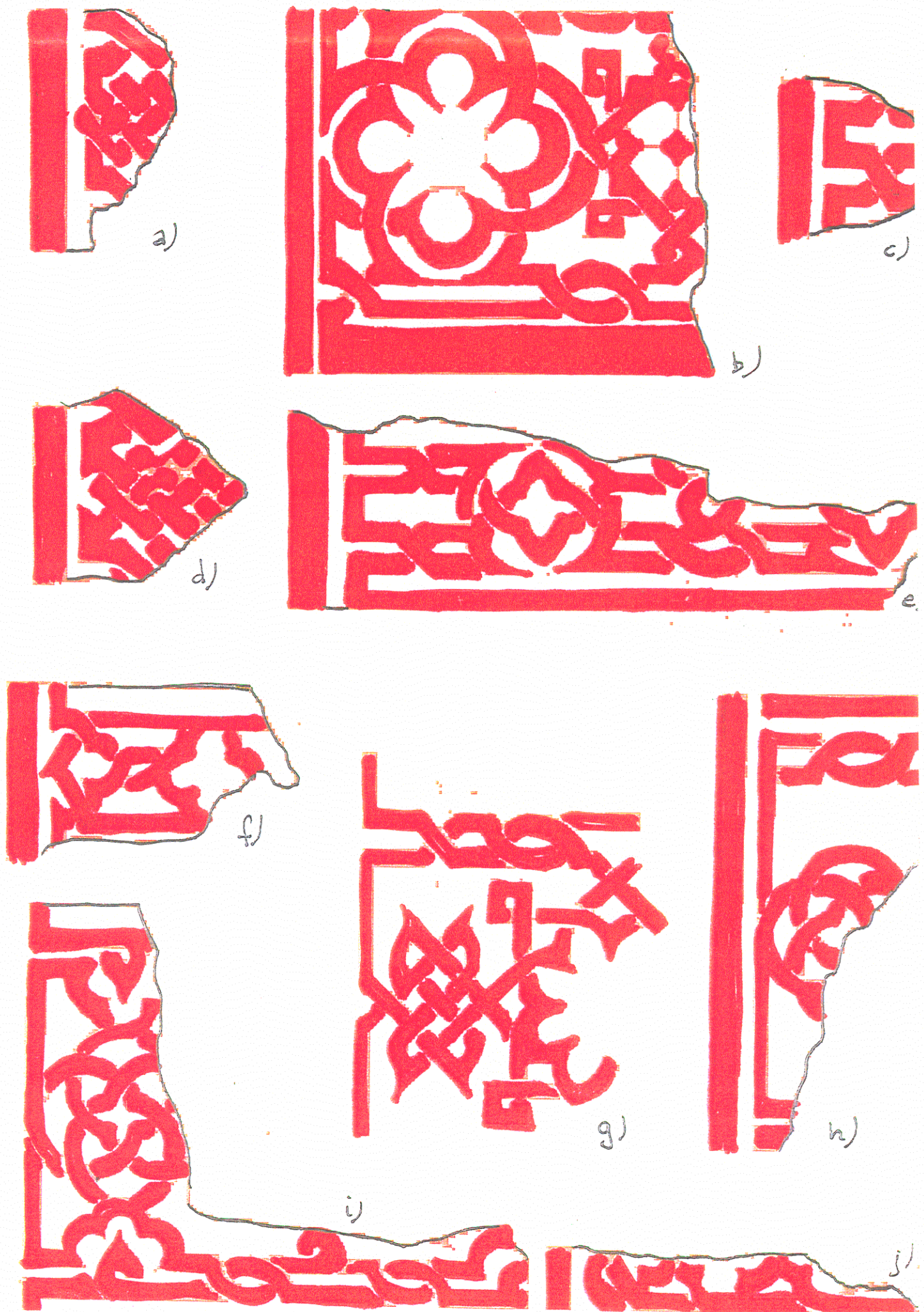


Figura 19.- Fragmentos de zócalos del Palacio de Yusuf (Marrakech)

Con los almohades, la ciudad se ensancha y se enriquece. Abd al-Mu'min (bajo el que caería la Marrakech almorávide en 1145) en 1147 decide construir una importante mezquita sobre el emplazamiento del palacio almorávide (la primera **Kutubiya**), el resto de aquella construcción fue ocupada por viviendas de altos funcionarios del estado. En menos de diez años, una nueva mezquita se construye junto a la primera compartiendo el alminar (según el texto de 1190 de Istibsar). No se conoce exactamente quién mandó construir la torre ni cuándo, solamente existe una referencia a ella en *Sa'adat al-Abadiya* : "En 591 (1195)... el célebre sultán Yaqb al-Mansur sobreelevó el minarete"¹⁷⁷

Está construido de piedra simplemente desbastada, utilizando para ello la mejor piedra de la región, un gres esquistoso, muy duro, que difícilmente permite la talla. Hacia arriba, los sillares cada vez son más irregulares, rellenando las juntas con piedra más pequeña. Subsiste en alguna parte restos de enlucido con falso despiece de sillares pintado en un tono más claro.

Ese alminar ofrece a la vista una variedad de decoraciones que combina arcos de lambrequín, arcos festoneados y redes de lazos esculpidos, todo ello para lograr un juego de sombras, hábilmente controlado que es la verdadera ornamentación de la torre. Los arcos nunca están utilizados como elementos aislados, geminados o agrupados, forman, con los encuadramientos rectangulares, vastos paneles decorativos, muchos de ellos cegados, utilizados meramente como elementos decorativos (Figs. 20 y 21). La composición se va complicando cada vez más en altura (como ocurría en el alminar de Córdoba, tal como nos lo muestra el relieve de la puerta de Santa Catalina en la Mezquita), no sólo a nivel de elementos en relieve sino también respecto a lo pictórico, lo que consigue un efecto de ensanchamiento que va compensando la altura, a la vez que da la impresión de movimiento ascensional.

Es en esos arcos, entre el vano del arco de herradura y su alfiz, o entre aquel y el arco polilobulado superpuesto, o en el propio arco cegado, donde se van a utilizar las superficies planas para una decoración pintada. Porque no era solamente la decoración

¹⁷⁷ *Apud* BASSET, H., TERRASSE, H., *Sanctuaires et forteresses almohades*, Paris 1932, p. 312.

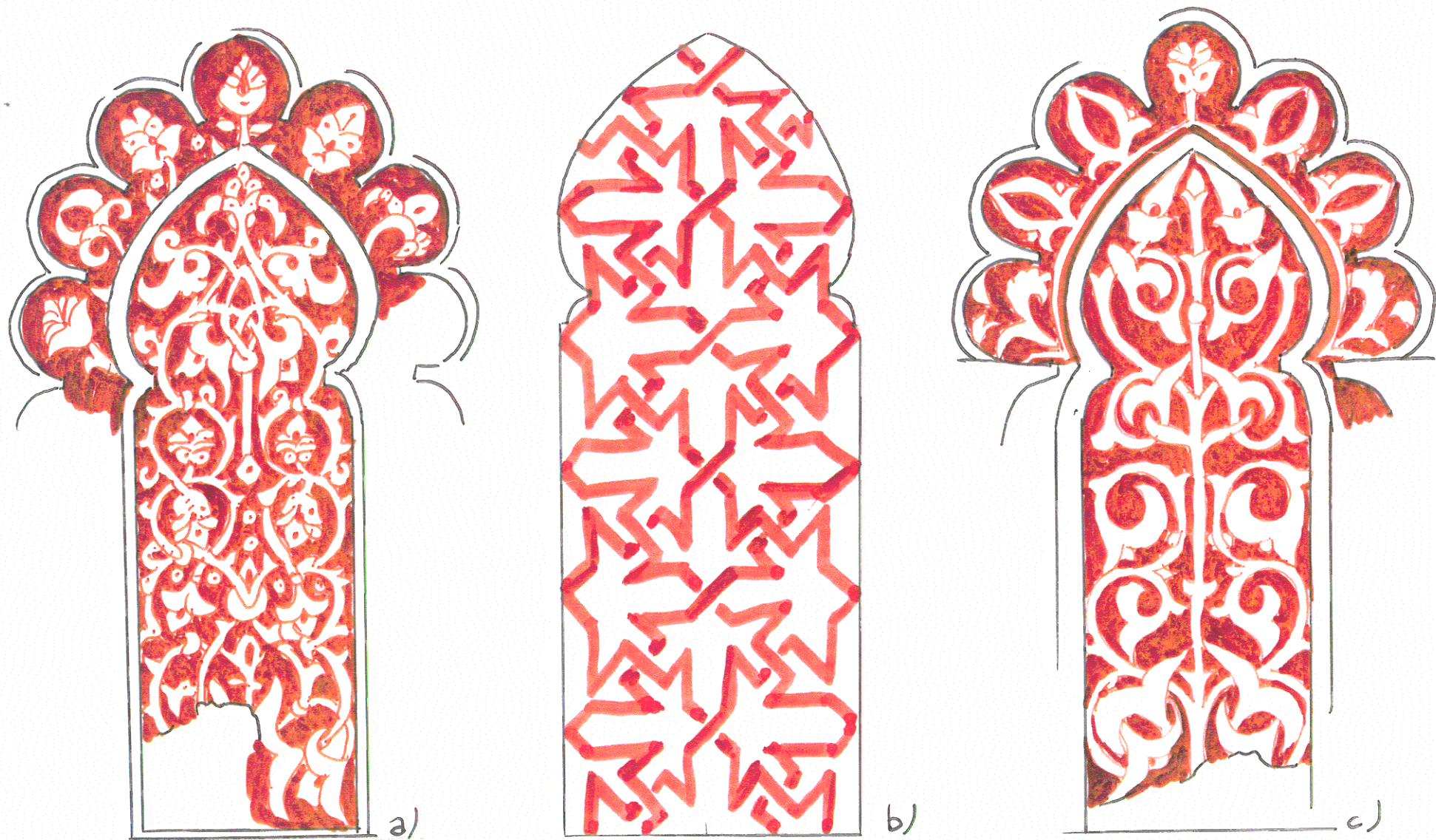


Figura 20.- Decoración de vanos ciegos en la Kutubiya (Marrakech), piso superior

- a)- Cara S.E., panel izquierdo
- b)- Cara S.O., panel derecho
- c)- Cara N.O., panel intermedio

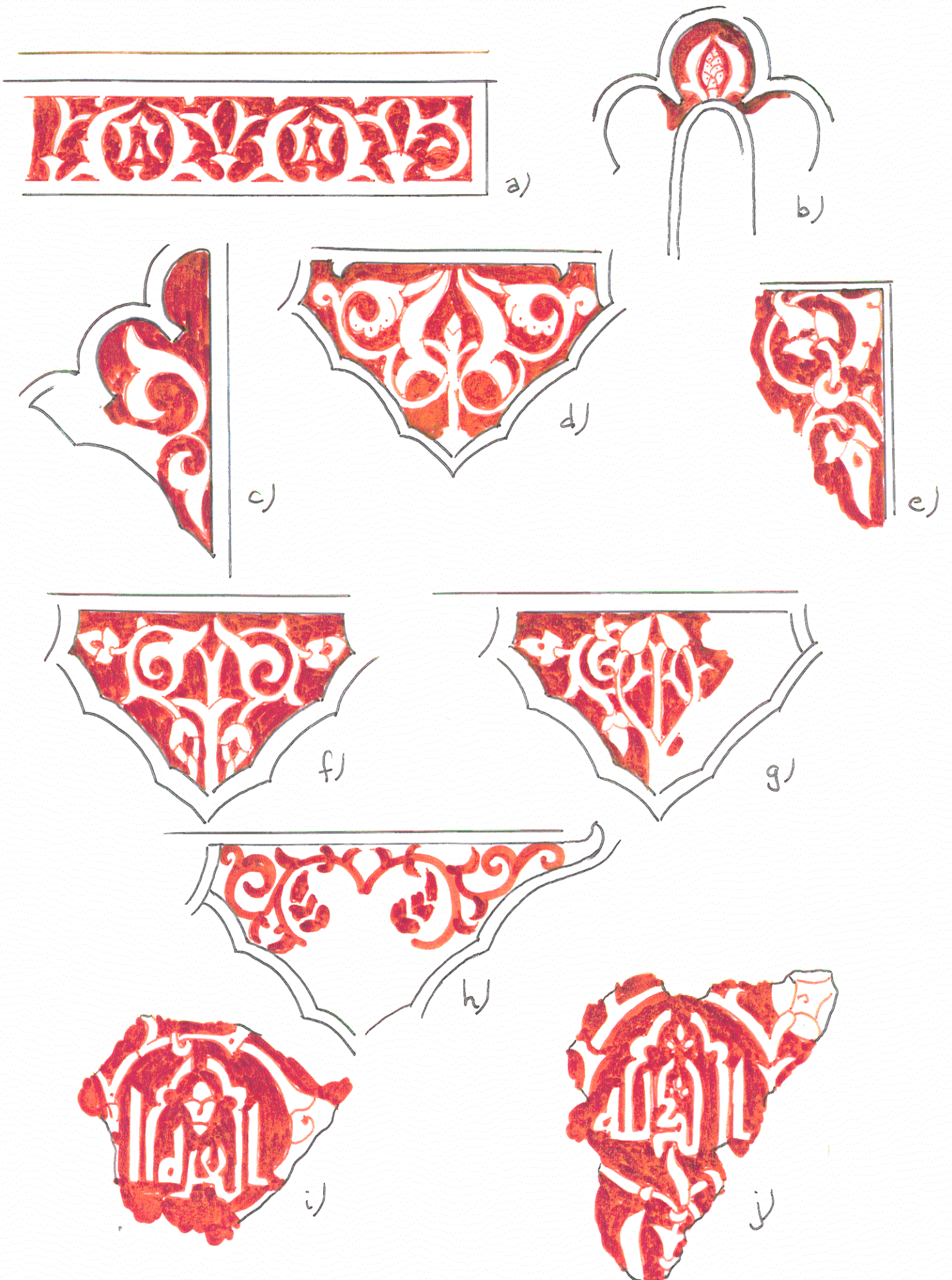


Figura 21.- Decoración pictórica de distintos elementos de la Kutubiya (Marrakech): a) Cara N.E., piso medio b), c), d), f) y g) Cara N.E., piso superior e), h), i), j)- Cara S.O.

en relieve lo que constituía el ornato del alminar. En él, la pintura y la escultura constituían en clara simbiosis el complemento de la arquitectura.

Los elementos pintados sobre el enlucido, a veces, se ajustaban a la cerámica, que coronaba incluso el minarete, para mayor enriquecimiento. Un tono constituía la base de la paleta ornamental, el almagre, **color rojo utilizado como fondo para los motivos** reservados en el color blanquecino del mortero. En cambio, los colores de los frisos de cerámica eran el ocre, el amarillo, el gris, el morado y el azul, convirtiendo al alminar en un bello **ejemplo de la arquitectura policroma**.

Existen tres clases de motivos decorativos, el epigráfico, el geométrico y el floral¹⁷⁸.

El primero, en caracteres cúficos, se compone únicamente de cortas eulogias, poco variadas. Las inscripciones siempre están tratadas como elemento decorativo, lo que hace difícil su interpretación, encontrándose, sin embargo, dos distintas grafías.

La decoración pintada geométrica acompaña y destaca la decoración esculpida. Por un lado, en los paramentos grandes, convirtiendo las piedras ni desbastadas en sillares perfectamente tallados, dovelas de arcos perfectamente iguales y radialmente colocadas; por otro compone, en la cara sudoeste dos paneles de fondo de arcos tumidos de herradura cegados, a modo de falsa celosía. Uno de ellos se compone a base de motivos en forma de "T", el otro es algo más complicado a base de entrelazos con cruces muy marcados, pero recuerda también los motivos de taracea de ladrillo que vimos en la mezquita de Córdoba.

Para Basset y Terrasse todos los esquemas compositivos de los motivos florales, que significativamente repiten motivos del minbar de esta mezquita, realizado en Córdoba entre 1106 y 1140, derivan del árbol de la vida: en todos ellos los tallos se separan de uno central, que hace de eje de simetría de cada conjunto. Muchas veces esos tallos forman roleos en torno a las hojas. La pureza de las curvas y la riqueza de las

¹⁷⁸ En 1997 en viaje de visita a Marrakech se estaba restaurando el exterior de la Kutubiya y existía un andamio circundando la torre. La existencia de estas pinturas se podía constatar, aunque algo más perdidas que las descritas en los manuales citados.

hojas¹⁷⁹, entre las que domina la palma (adorno por excelencia de la decoración almohade), más abundante la simple que la doble, la simétrica que la asimétrica, sin digitaciones, consiguen un gran efecto de equilibrio y perfección.

Precisamente esa fórmula de integración de los motivos decorativos, para algunos especialistas¹⁸⁰ es la gran novedad de la decoración almohade, pero, hay que insistir esta combinación ya aparecía en la Córdoba califal.

Existe un dibujo preparatorio pintado sobre el primer mortero y bajo la capa del mortero decorado¹⁸¹, a modo de *sinopia*. El uso de un dibujo preparatorio entre capas de mortero, utilizado profusamente en las decoraciones religiosas medievales, puede obedecer a dos razones: a una distribución de espacios en una pared de grandes dimensiones (el ejemplo más claro pudieran ser los paramentos de las iglesias rumanas donde el artista tenía que representar muchas escenas diferentes con un cierto orden iconográfico) o presentar el efecto final al promotor para que comprendiera el conjunto y lo aprobara. En el caso de la Kutubiya y por razones obvias (la pequeña dimensión de los espacios a decorar), nos inclinamos por el segundo razonamiento.

Semejante a la Kutubiya, el minarete de Sidi bu Medine presenta también algunos restos de decoración de almagra¹⁸².

¹⁷⁹ La distinción entre tallos y hojas va a caracterizar al arte hispano-magrebí frente al egipcio-siriaco. Para poder estudiar la decoración del minbar, ver BLOOM, J.M. et alii, *Le minbar de la mosquée Kutubbiya*, Madrid 1998.

¹⁸⁰ De ser así el barrio de la Alcazaba de Málaga, donde la epigrafía se mezcla con la decoración geométrica, no pertenecería a la mitad del s. XII como apuntaba Ocaña (OCAÑA, M., Zócalos hispanomusulmanes del siglo XII", *Al-Andalus X*, 1945) sino sería ya almohade.

¹⁸¹ BASSET, H., TERRASSE, H., 1932, *opus cit*, p.330.

¹⁸² MARÇAIS, G., *Manuel d'art musulman*, Paris 1927, p. 593.

3-El reino de Ibn- Mardanis

Si hemos hablado de los dos principales monumentos magrebíes, respecto a la Península, hay que decir que, en primer lugar, en los testimonios artísticos hispanos de esta época no se cuentan con suficientes datos para distinguir con seguridad entre arte almorávide o almohade, en muchos casos¹⁸³.

Sin embargo, y aunque tradicionalmente se viene hablando de la rigidez artística de los almorávides, en los pocos ejemplos que tenemos de su arte (mínimos también debido al poco tiempo que permanecieron en España, así en Sevilla todo se atribuye a los almohades), especialistas han detectado mayor delicadeza que en la etapa almohade. En este sentido, y hablando de yeserías se pronuncia Navarro Palazón: “El yeso tallado que ornamentaba los edificios de la época almorávide muestra en su exquisitez y profusión un arte inminentemente ligado a la tradición de los primeros taifas...Sin embargo, la irrupción del movimiento almohade en el Magreb y al-Andalus tuvo repercusiones en el mundo artístico, comenzó la difusión de un nuevo estilo decorativo basado en la simplificación de los viejos temas y la condena de todo lujo superfluo, acorde con la doctrina de los unitarios predicada por al-Madhi”¹⁸⁴

El reino taifa almorávide de Murcia, Sarq-al Andalus, fue el único que supo resistir la invasión almohade por algún tiempo, durante el mandato de un insigne personaje : Abd Allah Ibn Sa'd Ibn Mardanis (1147-1172), llamado el Rey Lobo por los cronistas cristianos, vasallo de Alfonso VII. De aquí el carácter singular de sus construcciones, único espécimen seguro de la expresión artística almorávide en la Península. De esta época se cuenta con dos monumentos palatinos: el Castillejo de

¹⁸³ PÉREZ HIGUERA, T., “El Arte” *Almorávides y almohades, Tomo VIII de la Hª de España de Menéndez Pidal*, Madrid 1997, p. 635. “En sentido estricto cabe incluso discutir la existencia de un arte almorávide con caracteres propios que permitan distinguirlo del posterior almohade”.

¹⁸⁴ NAVARRO PALAZÓN, J. *Casas y Palacios en Al-Andalus, siglos XII y XIII*, Madrid 1995, p. 28.

Monteagudo y el primer palacio encontrado en el convento de Santa Clara de la ciudad de Murcia, el Dar as-Sugra.

Su singularidad no sólo estriba en esa perduración de elementos almorávides, sino en una innovación que si, estilísticamente implica delicadeza y refinamiento, técnicamente se relaciona con una estudiada aplicación de los materiales. Todo ello es achacable por parte de especialistas¹⁸⁵ a una influencia siciliana. Quizás los precedentes los podamos encontrar más cerca, ya estas características estaban presentes en el palacio de Balaguer (estudiado en el anterior capítulo).

El **Castillejo de Monteagudo**, de silueta imponente es comparable con el Menar de la Kalaa de los Beni Hammad ; fue excavado por Andrés Sobejano en la campaña de 1924-25. En 1933 Torres Balbás lo dá a conocer identificándolo con el palacio de recreo de Ibn Mardanis, Qasr Ibn Sa'd. Ibn Sahib al-Sala nos cuenta su destrucción en 171 por los almohades. Es importante retener estos datos ya que nos encontramos ante **una decoración pintada que se puede datar**, con un espacio de tiempo determinado. Desgraciadamente en 1945, el propietario de la finca transformó la fortaleza en un gran depósito para riego de su explotación agrícola, este hecho y la poca previsión para su protección frente a la intemperie, aceleraron la total desaparición de esa ornamentación.

Erguido sobre un montículo, amurallado con un avance de torrecillas cuadradas, su fábrica es de hormigón fraguado entre dos líneas de piedra, de simple mampostería, o ladrillo. De la decoración pintada que dió a conocer Torres Balbás solamente subsiste un fragmento en el Museo Arqueológico de Murcia¹⁸⁶, los calcos que efectuó Cayetano de Mergelina (Fig, 22) y un conjunto de fotos, realizadas por Sobejano, en el Archivo del

¹⁸⁵ NAVARRO PALAZÓN, J., "La Dar As-Sugra de Murcia, un palacio andalusí del siglo XII", *Colloque international d'Archéologie islamique*, El Cairo 1993, p.118-119.

¹⁸⁶ donde existe otro fragmento, muy semejante, encontrado en una casa de la ciudad, sin documentación alguna.

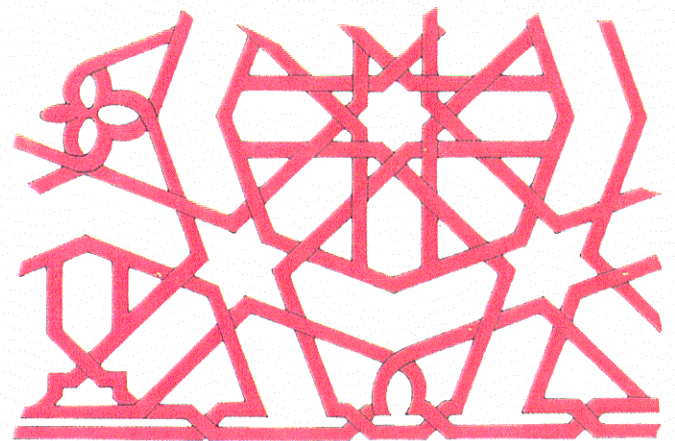
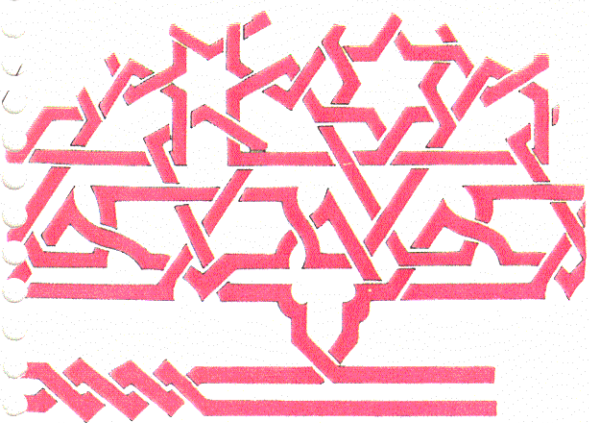
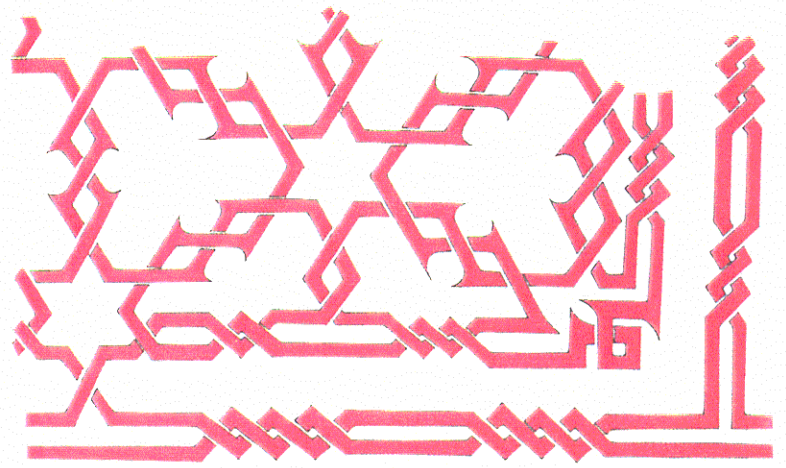
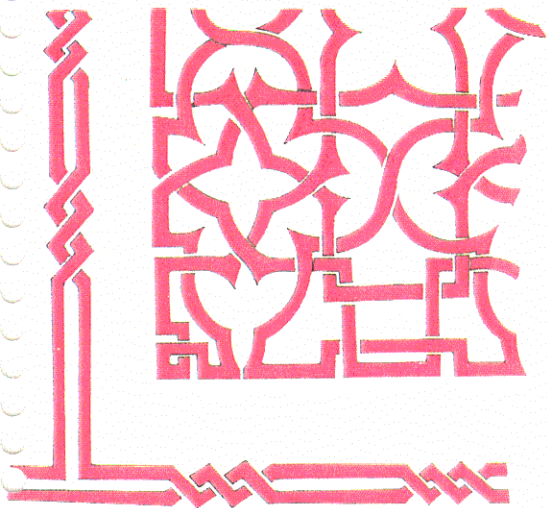
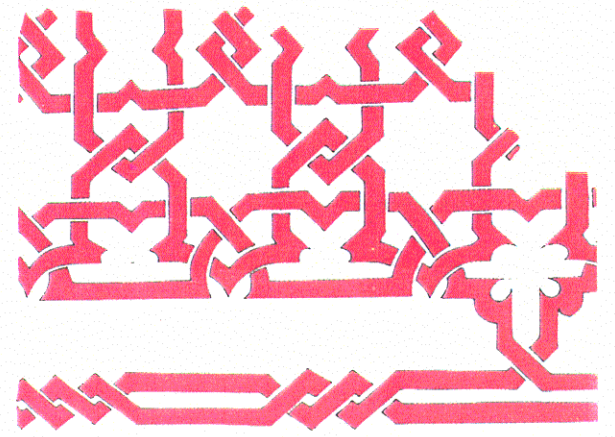
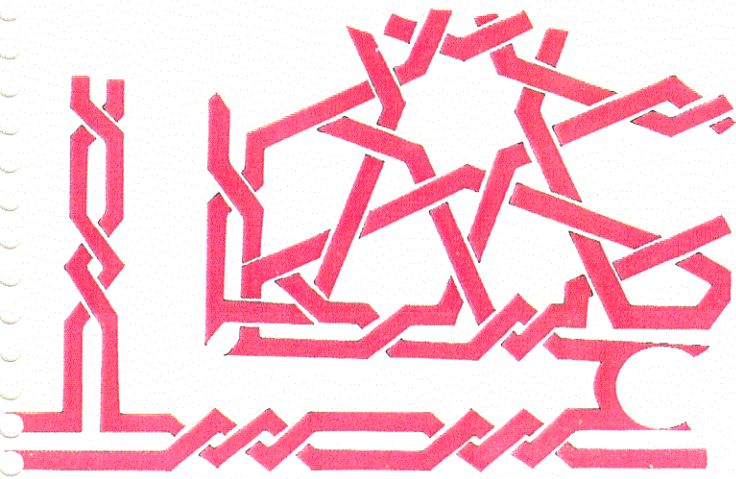


Figura 22.- Zócalos del castillejo de Monteagudo (Murcia), según Mergelina

Museo de Murcia (de las cuales solamente una es testimonio de la disposición original de las pinturas¹⁸⁷).

Las pinturas se encontraban en los dos salones principales del palacio (de once metros de largo) y sus pórticos, que ocupaban los testeros de un gran patio de crucero (con arrietes de un metro de profundidad).

Por las fotos mencionadas y la recomposición que Torres Balbás hizo de esas pinturas podemos afirmar que nos encontramos ante un conjunto de zócalos pintados con todas las características ya desarrolladas de este tipo de decoración: tratamiento del espacio como una relación entre el todo y las partes, compartimentación de la composición en paños rectangulares, uso exclusivo de motivos geométricos donde coexisten líneas rectas y curvas, monocromatismo en rojo sobre blanco, expresividad, funcionamiento como una celosía en el muro que agranda la perspectiva de la sala, valoración de los motivos de estrellas (en este caso de seis y ocho puntas)..

Los distintos paños de cada pared se encuentran enmarcados por doble cinta que se entrecruza y se une con el diseño principal, donde se mezclan las líneas rectas con las curvas. Para trazar el dibujo se recurrió a un diseño preparatorio grabado, es decir, al desarrollo geométrico del dibujo al que luego se le iba a anexionar el color, efectuado "in situ", sin dibujo previo, ya que el módulo de la composición era la propia dimensión parietal. Su técnica (ver anexo de analítica, esquema 49) corresponde a la de la pintura al fresco.

El exterior del palacio se protegía con una capa de enlucido de varios estratos. Allí y aprovechando cuando el mortero estaba aún fresco, en el torreón denominado nº 9, existen unos motivos incisos que representan dos estrellas de ocho puntas

El 1985 tuvo lugar la excavación en el salón norte del convento de Santa Clara la Real en Murcia, donde estaba ubicado el palacio del emir almohade al-Mutawakkil (1228-1238). Al destruir el palacio anterior, de mayores dimensiones y cuidada decoración, este jefe utilizó, de manera desordenada, el material del anterior palacio como relleno para edificar su residencia.

¹⁸⁷ NAVARRO PALAZÓN, 1995, *opus cit.*, p. 92.

Ese palacio anterior sería el **Dar as-Sugra** mencionado en fuentes árabes en 1145¹⁸⁸.

Entre los escombros recogidos, de los cuales es imposible conocer su ubicación original, se encuentran tres tipos de materiales de ornamentación arquitectónica: yeserías, con relieves de gran profundidad; pintura mural decorando adarajas que formaban parte de una cúpula de mocárabes¹⁸⁹, y fragmentos de mortero pintado.

Como fácilmente se puede comprender, además de las yeserías que decorarían frisos altos, dinteles de puertas y vanos (*Foto 119*), la decoración mural pintada se corresponde, una vez más a dos tipos de técnicas diferentes como ocurría en Balaguer, dependiendo de la función que desempeñara dentro de la ornamentación general:

Las pinturas que formaban parte de una cúpula de mocárabes (de acuerdo con las formas encontradas) están realizadas sobre ladrillos trabados con yeso (*Foto 120*), quizás con armazón de madera. Sobre ellos se extendían dos estratos de yeso, con los que se completaban las formas planas, esféricas y puntiagudas de las adarajas.

Sobre el yeso, composiciones dotadas de gracia excepcional, con utilización de gama extensa de colores y, cumpliendo el objetivo deseado de evitar, en lo posible, un peso excesivo al pensar que se trata de una bóveda, están realizadas en una técnica de seco. Se trata de un temple, donde los colores más abundantes son el rojo, el amarillo, el negro, verde y azul. Los motivos representados, enmarcados por sarta de perlas

¹⁸⁸ *Apud* NAVARRO PALAZÓN, J., y JIMÉNEZ, P., "Arquitectura mardasinf", *La arquitectura del Islam occidental*, Madrid 1995, p.125. El texto mencionado habla de la entrada del jefe almohade Ibn Iyad en Murcia, yendo al Alcázar mayor (al-Qsar al-Kabir), mientras Ibn Tahir se retiró a la residencia Menor (Dar as-Sugra).

¹⁸⁹ Puede parecer una datación temprana para una cúpula de mocárabes. En la zona norteafricana, los ejemplares más antiguos son del siglo XI y pertenecen al Palacio del Mar, Dar el-Bahar de la Qal'a de los banu Hammad.(BEYLIÉ, L., *La Kalaa des Beni Hammad*, Paris1909, pp. 56-57. En Irán existían adarajas pintadas con motivos vegetales y cabezas de aves (todo dentro de un conjunto con los paramentos igualmente pintados) en Nishapur (situado entre Teherán y Kabul) de la segunda mitad de ese siglo (WILKINSON, Ch., *Nishapur*, Nueva York 1987). Del siglo XII aparecen datadas ya las adarajas pintadas con figuras humanas de al-Fustat (antigua capital de Egipto), que se pueden ver en el Museo de Arte Islámico de El Cairo (*Foto 118*).

blancas sobre fondo negro (*Foto 121*), son vegetales, geométricos y figurados, entre los que destacan no menos de cuatro antropomorfos. Entre ellos hay que destacar, por su buen estado de conservación y delicadeza en su ejecución la figura femenina¹⁹⁰ de un músico con un instrumento de viento (*mizmar*) (*Fotos 122 y 123*), que se ha puesto en relación con los músicos, flautistas y tañedores de laúd representados en la techumbre de la Capilla Palatina de Palermo (*Fotos 124 y 125*). Estas representaciones en cúpulas y techos se han interpretado como una alegoría de la armonía musical que según la tradición pitagórica y platónica determina el movimiento de los planetas y las esferas celestes¹⁹¹

Las pinturas se han conservado gracias a que estaban cubiertas por una capa de enlucido, explicado por sus descubridores por un encubrimiento intencionado, con motivo de la conquista de Murcia para evitar el furor iconoclasta de la doctrina unitaria conquistadora, ocultación¹⁹² inútil ya que fue abandonado el palacio y destruido poco tiempo más tarde. Podrían existir otras razones de sentido técnico. Dado el material soporte en que están realizadas, y la localización en que se suponen situadas (una cúpula), con que existiera la más mínima penetración de agua (muy probable en un periodo de cincuenta años) se habrían producido sales de sulfatos que alterarían el conjunto. La solución más inmediata y económica sería repintar el conjunto con un color plano. Es la misma solución que encontramos en las yeserías en donde, por

¹⁹⁰ En comparación con figuras femeninas en el arte islámico hispano, contamos con las representaciones en la cerámica de Madinat Ilvira (reproducidas en GÓMEZ MORENO, M., *Ars Hispaniae III*, 1951, p. 312-313. Son muy diferentes estilísticamente, estas están representadas todas de perfil y son más toscas en comparación con la murciana, de tres cuartos.

¹⁹¹ Acerca de estas pinturas, su técnica, iconografía e interpretación, contamos con un brillante trabajo. : NAVARRO PALAZÓN, J., "La Dar As-sugra de Murcia", *Colloque International d'Archéologie Islamique*, El Cairo 1993, pp. 97-139.

¹⁹² Ocultación paralela a la producida en la decoración de la mezquita Qarawiyyin antes de que las tropas almohades tomaron Fés en 1145, ante el temor de agravio por parte de éstas.

mantenimiento, se adoptan indistintamente dos soluciones, o repintar repetidamente con el mismo color de la ornamentación, o unificar todo al blanco¹⁹³.

En cuanto al tercer tipo de materiales encontrados, pintura de entrelazos, de mayores dimensiones que las de las pinturas comentadas, debieron pertenecer al zócalo del palacio. Por ello, y para hacerlos más duraderos, están realizados sobre mortero de cal y arena en varios estratos (en algunos fragmentos se descubren hasta tres) y, según el examen visual y analítico (ver el Anexo, esquemas 50-1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7) realizados al fresco. Dado el tamaño de estos fragmentos, muy desmenuzados por la caída, el escaso número de conservados y el desorden con que fueron depositados en el relleno, es imposible recomponer la composición pictórica (*Fotos 126 y 127*).

4- El Alcázar sevillano

Como en la época taifa citábamos, en el famoso palacio que al-Mu'tamid (*foto 128*), de la familia de los abbadíes, construyera en Sevilla, contiguo al Dar-al-Imara, **al-Qasr al-murabak**¹⁹⁴, se levantó el patio del crucero almohade, sobre el jardín original (*Fotos 129 y 130*).

Localizado en la plaza de la Contratación, este palacio, denominado el Alcázar Viejo en época cristiana, fue casa de huéspedes notables: Muhammad I de Granada cuando fue a las exequias del rey Fernando III estuvo allí, Muhammad V durante su exilio, Ibn Jaldoun cuando fue embajador en la corte del rey Pedro I, los hijos de Ibn Mardanis, etc.

Redescubierto en 1973 por Rafael Manzano Martos, su estructura responde al **jardín islámico que perdurará en Marruecos: De una zona central con fuente o alberca de**

¹⁹³ Ver RALLO, C., *Informe de restauración de las yeserías de la Sinagoga del Tránsito, Toledo*, ICRBC, 1989.

¹⁹⁴ NAVAGERO, A., *Viaje por España (1524-26)*, Turner, Madrid, 1983, nos habla de estos Alcázares p. 35; "está el Alcázar, que es un palacio que fue de los reyes moros, muy bello y rico, labrado a la morisca".

agua se disponen cuatro canales (cuatro ríos que simbolizan el Paraíso oriental, la *yanna*, y que tanta influencia tuvo en los claustros medievales¹⁹⁵) a manera de crucero, que dividen el conjunto en cuatro porciones iguales. En cada una de ellas, cuatro jardines de árboles frutales, a un nivel más bajo, ofrecen sus frutos y fragancia a la altura del paseante que deambule por los andenes. El hedonismo y refinamiento de este tipo de jardines refleja el nivel de la corte sevillana desde tiempos de al-Mu'tamid. Es aceptado que "el crucero es un jardín del siglo XII, sobrepuesto a otro más antiguo del siglo XI que pertenecía al Qasr al-murabak"¹⁹⁶

Desde un punto de vista de ornamentación pintada, esta obra constituye un conjunto excepcional, destacada por numerosos especialistas¹⁹⁷ Aunque toda su decoración se imputa a la reforma almohade existen dos momentos distintos de ornamentación claramente diferenciados y recogidos en la arquitectura por Manzano

¹⁹⁵ En la literatura hispánica ya tenemos la descripción de un vergel con cuatro ríos en paralelo con el Paraíso en *Los milagros de Nuestra Señora* de GÓNZALO de BERCEO (estudio de DUTTON, B., London 1971, p.31): "Semeja esti prado/ egual de Paraíso,

en qui Dios ta grand gracia,/ tan grand bendición miso;
el que crió tal cosa/ maestro fue anviso,
omne qe y morasse/ nunca perdrié el viso

.....
Las quatro fuentes claras/ qe del prado manavan,
los quatro evangelios/ esso significavan,
ca los evangelistas/ quatro qe los dictaban
quando los escrivién/ con ella se fablavan.

¹⁹⁶ BARRUCAND, M., *opus cit*, p. 131.

¹⁹⁷ Entre los especialistas extranjeros, sirva como ejemplo DICKIE, J., "The Islamic garden in Spain", *The Islamic garden*, Washington 1976, pp. 89-105. Este autor achaca la ornamentación pintada, que no por el desconocimiento de otros ejemplos debiera ser tan infrecuente, a la visión colorista que podía suponer en el invierno (sin tener en cuenta que los árboles, entre los que se encontraba como más abundante el naranjo, no son sólo de verano).

Martos ¹⁹⁸: En un primer momento “...los almohades utilizarían el palacio y su patio ajardinado en su forma originaria, decorando sus paratas, rampas y niveles con pinturas”. Más tarde, “poco después, en los últimos años del siglo XII, o en los primeros del siglo XIII, los hijos de Ibn-Mardanís, llevaron a cabo una transformación total del edificio, reconstruyendo totalmente el patio y su jardín, al que se le recrecieron sus andenes...”

A nivel arquitectónico se descubren dos estructuras superpuestas, la primera con los cuatro jardines a bajo nivel, nivel que se corresponde con las albercas alargadas con rampas paralelas a los pórticos laterales. Así quedaba dividido el jardín en sus cuatro partes, con un gran sentido de placer y relajamiento que recuerda más al espíritu de al-Mu'tamid que a los austeros almohades. Sobre esta estructura, al recrecer los andenes a un nivel más alto, y para reforzar esa configuración tripartita se han trazado unas albercas cruciformes que desembocan en otra circular central, donde se sitúa una fuente, y que dividen los andenes centrales primitivos (resultando en la actualidad incómodos).

Respectivamente a estos dos momentos constructivos, existen dos tipos de decoración muy diferentes que denotan un sentido diferente del gusto artístico. El primero correspondería a las albercas en rampa laterales y los cuatro jardines hundidos, el segundo a la alberca circular central y sus cuatro canales.

Pero volviendo a nuestro razonamiento anterior, sobre el matiz de distinción entre almorávide y almohade¹⁹⁹ ¿No podría pertenecer cada decoración a un momento distinto²⁰⁰?

¹⁹⁸ MANZANO MARTOS, R., “Casas y palacios en la Sevilla almohade. Sus antecedentes hispánicos”. *Casas y palacios de Al-Andalus, siglos XII y XIII*, Madrid 1995, p.348.

¹⁹⁹ Existe gran discusión acerca de restos hallados en Sevilla. Por ejemplo, en el caso de la muralla Lévi Provençal la juzga almorávide mientras que Torres Balbás la identifica como almohade. Es M. Valor el que nos expone el tema, comentando que en las excavaciones del trozo de la Macarena se detectaron los dos estratos pero “nunca han sido publicados esos supuestos materiales almorávides que son ciertamente interesantes, teniendo en cuenta que hoy por hoy lo almorávide es un verdadero enigma en al-Andalus” (“Las defensas urbanas y palatinas”, *El último siglo de la Sevilla islámica*, 1995, p. 56).

Hay que señalar que los dos tipos diferentes de ornamentación no son consecuencia de dos ambientes de utilización diferente (ambos pertenecen a albercas), no existe otra explicación a su divergencia que haber sido concebidas y realizadas en dos momentos diversos.

A un primer tiempo corresponden las puertecillas fingidas, con dos hojas enchapadas con clavos y alguazas que decoran los arrietes (*Fotos 131 y 132*). Están situadas en el interior de arquillos apuntados ciegos a montacaballo en las enjutas. Sus colores son de tonos ocre y sus herrajes y división de puertas en negro. También pertenecientes a este momento, son las pinturas que decoran los paramentos de las albercas laterales que describen arquillos tumidos polilobulados que se entrecruzan, sobre columnillas con capitel de dos volutas y cimacio (Fig. 9). La decoración con arquitectura de arquillos ya aparecía en coranes egipcios del siglo VIII (El Cairo, Biblioteca de Jedive). Los arquillos del Patio de la Contratación se podría imputar al gusto amirí salvo en ciertos detalles estilísticos como las pequeñas volutas que decoran el perfil de los arcos, pertenecientes a rasgos hasta ahora definidos como almohades. Sin embargo, los capiteles aquí representados guardan un gran parentesco con los pertenecientes al minarete de la Kalaa, muy simples, con la única decoración de dos pequeñas volutas laterales que arrancan desde abajo²⁰¹. Los fustes están decorados imitando un tronco de palmera, recordando la técnica ancestral de construcción de columnas en Africa (*Fotos 133 y 134*).

En las albercas cruciformes y la central, sin embargo, el dibujo es mucho más vigoroso, simple, expresivo, pero menos cuidado y hedonista. Además se utilizan los colores con ese sentido monocromo que caracterizará a los almohades, almagra sobre el tono del mortero. La alberca central nos presenta un motivo de sebka enriquecido por un

²⁰⁰ Sevilla cae en poder almohade en 1147, aunque no será capital almohade hasta la muerte de Ibn-Mardanis en 1172.

²⁰¹ BEYLIÉ, L., *La Kalaa des Beni Hammad*, París 1909. Este capitel, perteneciente al alminar, está representado en la p. 82 por un esquema de Marçais. Recordemos que la Kalaa, la gran capital algeriana, fue abandonada en 1090.

motivo central floral (que tiene su antecedente en las palmas de la Kutubiya) (Figs 23a , y Fig 20c, respectivamente, *Foto 136*), la palma almohade, mientras que las laterales se adornan con un motivo muy simple, de doble peine entrecruzado, que se interpreta como símbolo y representación del agua y que se ha encontrado en antiguas alfombras orientales en las zonas donde interesa representar la vibración del agua de los ríos en los jardines (Fig. 23 b y *Foto 137*)

Los dos tipos de decoración han sido realizados con la misma técnica²⁰², descrita en la memoria de restauración²⁰³: “consistente en una argamasa de cal, arena muy gruesa (a veces el grano estaba constituido por piedrecitas de hasta 2 mm) y fibra vegetal. A continuación de ese primer mortero, cuyo espesor medio es de dos centímetros y medio, se aplicó otro de las mismas características pero sin fibra vegetal y reduciendo el tamaño del grano, con un grosor de un centímetro aproximadamente....para, depositar el pigmento, utilizando como vehículo el agua, cuando todavía estaba fresco....se apoyaban así mismo en incisiones previas efectuadas en el mortero aún húmedo (todavía son visibles las marcas del compás o cintrel utilizadas para marcar los arcos)... Los colores utilizados son el negro vegetal, un rojo que era hematítes, ocre y un anaranjado”

Un tercer vestigio de pintura islámica existe en los Alcázares sevillanos, se trata de un fragmento de zócalo localizado en el interior de la sala del Patio del Yeso, que se conserva en su posible lugar original, “in situ”. El Patio del Yeso, citado por Rodrigo Caro en sus “Anales de Sevilla”, redescubierto y publicado por Tubino en los últimos años del siglo pasado, restaurado ya por el Marqués de la Vega Inclán en 1915, ha sido restaurado y reexplorado por el arquitecto Manzano Martos en los años 1969 y 1971, años en los que se descubrió el fragmento aludido.

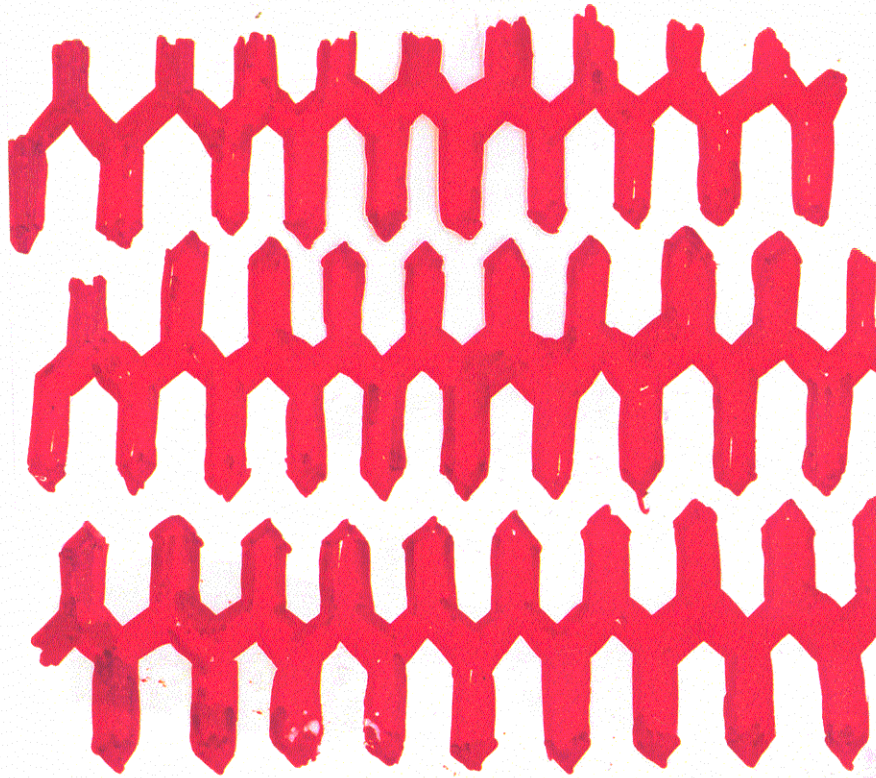
Destaca en el patio del yeso la única fachada que ha llegado intacta hasta nosotros de una casa almohade, con arco central de lambrequines y arquería con celosía de sebka. Según Torres Balbás todo el patio estaba policromado: en algunas de sus

²⁰² Ver Anexo de Analítica, esquema nº 26.

²⁰³ ABAD, J., MARTINEZ, S., “Recuperación de las pinturas almohades”, *El jardín musumán de la antigua casa de la Contratación de Sevilla*, Sevilla 1992, p. 16



a)



b)

Figura 23.- Motivos ornamentales del Patio del Crucero /Alcázar de Sevilla)

dovelas de yeso se veían leves restos de palmas blancas rebordeadas de negro destacando sobre fondo ocre; en otra, se adivinaba una red de rombos de color siena; en el arquillo de la ventana situada encima alternaban dovelas pintadas de ocre y siena²⁰⁴.

En cuanto al fragmento de zócalo, que se encontraba oculto por un muro transversal, que al ser suprimido hoy se puede ver, está constituido por un tema de entrelazos en almagre con predominio de la línea recta, y podría pertenecer, como indica Pérez Higuera, a una época aún anterior, al Alcázar almorávide²⁰⁵. El zócalo se prolongaba en un pavimento de tierra pisada rojo continuo (*Fotos 138 y 139*).

A semejanza de los zócalos dibujados por Mergelina del Castillejo de Monteagudo y de los del palacio de Yusuf en Marrakech las terminaciones de las cintas, cuando cambian de dirección, se prolongan en una especie de espina, que cerrándose con la de la cinta adyacente forma unos ojetes cuyo objetivo es enriquecer la decoración. Este detalle indica una influencia directa de lo almorávide en este fragmento, lo que vendría a ratificar lo expuesto por Pérez Higuera. Su mortero de cal y arena y su técnica al fresco es ratificada por la analítica (ver Anexo, esquema 28).

También existen restos de decoración pintada en las enjuntas de una puerta de las casas que pertenecían al Alcázar y fueron estudiadas por Rafael Manzano en 1963.

Recientes excavaciones en el Patio de la Montería (1998) están poniendo al descubierto parte de los dos alcázares superpuestos, el taifa, de al-Mutamid, y el almohade.. A destacar que ya en los zócalos taifas aparece el entrelazo, el nudo de cinta enlazada en círculo (la que se creía tradicional almohade) y los suelos teñidos de almagra.

En 1971 se restauraron los baños árabes de la ciudad de Jaén, por encargo al arquitecto Luis Berges Roldán, englobados y distorsionados entre las dependencias del

²⁰⁴ TORRES BALBÁS, L., *Ars Hispaniae IV*, 1949, p. 56

²⁰⁵ PÉREZ HIGUERA, T., 1997, *opus cit*, p. 372.

Palacio de Villar-domparto, y en esa intervención aparecieron algunos fragmentos de su decoración pintada, que se respetaron.

Ya Ambrosio de Morales da cuenta de unos baños próximos a la Magdalena, que calificó de romanos basándose en una inscripción latina alusiva a unas termas²⁰⁶, en una zona muy poblada en el Jaén musulmán. El deán de Mazas también los nombra al describir el palacio que edificó sobre ellos Fernando de Torres y Portugal :” La casa la fundó sobre unos baños antiguos del tiempo de los moros, cubiertos con una bóveda muy fuerte, sostenida por arcos de ladrillo que forman muchas estancias o piezas separadas, con tres o más respiraderos o lucarnas, cada una por la clave”.

Supuestamente contruidos en el siglo XI como *hamman* público de 500 metros cuadrados, y seguramente redecorados en el siglo XII, debemos comentar sus pinturas murales en este apartado, aunque, antes de que se restauren y descubran las zonas ocultas bajo enlucidos, en la actualidad tienen escasa entidad (*Foto 140*). En la publicación de la intervención se nos describe, en primer lugar, un círculo con tema de estrella y decoración floral central. Esta decoración, que repite motivos de decoración de fondo de objetos cerámicos califales aparecidos en Madinat al-Zahra²⁰⁷, en realidad, no aparece como elemento único, sino como componente de una decoración de lazo que estaría decorando la cúpula central del *caldarium*, el fragmento se sitúa en una de las pechinas (*Foto 141*).

Asimismo las paredes del vestidor y *tepidarium* estaban enlucidas y pintadas en rojo sobre el fondo del mortero, como testimonian los restos en la pared de la larga sala transversal que constituye el vestíbulo o *al-bayt-al-maslai*, más visibles en la alania de la derecha. El motivo decorativo representa unas arquerías, de tamaño mediano,

²⁰⁶ PAVÓN MALDONADO, B., “Jaén medieval. Arte y arqueología. Arabe y mudéjar” *Al-Qantara* 5, 1984, p. 330.

²⁰⁷ está reproducido, en la serie V-2 en la p.150, correspondiente al artículo de ESCUDERO MIRANDA, J., “La cerámica decorada en “verde y manganeso” de Madinat al-Zahra” *Cuadernos de Madinat al-Zahra* 2,Córdoba 1988-90.

semejantes en todo, salvo en el color, en este caso monocromo²⁰⁸ (Fig. 10, *Fotos 142 y 143*), a las que decoran el Patio del Crucero de los Alcázares sevillanos.

Los capiteles de las columnas del baño, de los que destaca Pavón su peculiaridad de haber sido labrados en el mármol ex-profeso para este monumento (igual que ocurre en los baños de la Alhambra y el de la Plaza de los Mártires de Córdoba), son de orden compuesto y con una sola fila de hojas en el cesto, es decir, almohades. Sin embargo, los capiteles representados en las columnas de las pinturas ya son semejantes a los nazaríes (son idénticos a los que se pueden ver en el Peinador de la Reina bajo), con hojas tipo meandro en el cesto, planteando así la hipótesis de que esta decoración se corresponde a una etapa posterior a la arquitectura de los baños, y haciendo reflexionar acerca de la transición del arte almohade hacia el nazarí²⁰⁹.

El mortero utilizado en esta ornamentación es de cal y arena. Existe dibujo preparatorio grabado y la técnica es, presumiblemente a fresco²¹⁰.

²⁰⁸ Dada la caótica historia de este monumento no podemos tener la absoluta certeza de que fueran monocromas, una vez conocido su paralelo en Sevilla y Belyunes. Hay que recordar, y para ello tenemos el ejemplo extraordinario de Pompeya que tanto el pigmento ocre como el rojizo (albero y almagra, respectivamente) son óxidos de hierro y que, a altas temperaturas, el primero se transforma en el segundo, dando un resultado monocromo en rojos, como es este caso. Esperemos que la eliminación de revocos que actualmente cubren pinturas nos ayuden a comprender el problema.

²⁰⁹ Jaén cae en poder cristiano en 1246, antes de la formación del reino nazarí de Granada.

²¹⁰ Ver Anexos de Analítica, Esquema nº 71.

CAP. XI. PINTURA NAZARÍ

*Granada es el Damasco*²¹¹ *de al-Andalus, pasto de los ojos, elevación de las almas (al-Saqundi).*

Tras el desmembramiento del imperio almohade en la Península a partir de la batalla de las Navas de Tolosa, Muhammad ibn Yusuf ibn Nasr, conocido como al-Ahmar, señor de Arjona, reino desgajado del de Murcia, se instaló en 1237 en Granada, capital del reino zirí del siglo XI. Como vasallo del rey castellano, el reino nazarita comprendía desde Tarifa hasta Almería, incluyendo Málaga, modificándose sus límites según las circunstancias de cada momento.

Mientras, en Marruecos se impone una nueva etnia beréber, los meriníes que a mediados del siglo XIII conquistan Taza, Fez, Meknes, Salé, y por último, Marrakech, que aunque intentaron en numerosas ocasiones introducirse en España, fueron frenados en la derrota del Salado (1340).

En España, las relaciones entre cristianos y musulmanes no sólo se van a mantener sino intensificar mediante el comercio (donde participaban catalanes, florentinos, genoveses, venecianos), sobre todo en tiempo de Muhammad V, amigo y aliado de Pedro I de Castilla. La población propiamente islámica se va a acrecentar a expensas de la inmigración de musulmanes venidos de zonas conquistadas por los cristianos al reino de Granada por motivos religiosos.

El reino nazarita destacará por el refinamiento de su corte y el gran legado artístico que ha llegado hasta nuestros días. No puede ser mera coincidencia que el

²¹¹ A causa de estas repetidas comparaciones entre Damasco y Granada, Torres Balbás se planteó las bases reales de su similitud o diferencia. Fruto de ello fue su trabajo "Damasco y Granada", *Al-Andalus VI* (1941), pp. 461-469, donde llega a la conclusión que situadas ambas en semejante localización con igual altitud respecto el nivel del mar y parecido urbanismo, gozaban efectivamente de grandes semejanzas.

fundador de la dinastía, al Nasr, proviniera del reino de Murcia, que había alcanzado un gran nivel de aculturación, en parte debida a los intercambios cristianos²¹².

Conocerá su época de máximo esplendor bajo los reyes Yusuf I (1333-54) y Muhammad V (1354-59, destierro en Fés, 1362-1390), su hijo; en una época de expansión económica y comercial y, como consecuencia de ello, de brillantez artística, lo que dotó al reino de Granada de merecida fama. En esta época precisamente, existe un claro paralelismo entre las cortes castellana y nazarí: las luchas intestinas de ambos reyes con sus hermanos bastardos, asesinatos dinásticos que harán “de la Granada moribunda un escenario de la tragedia griega”²¹³ y que terminarán con una estirpe en Castilla; con estrechas relaciones de amistad entre sus reyes (Pedro I, según el canciller Pedro López de Ayala, matará con su propia mano al usurpador Muhammad VI en Tablada, y le prestará sin pedir nada a cambio, tres mil dineros a Muhammad V para empezar a reinar)...

Para un acercamiento a esa corte nazarí contamos con el testimonio de tres grandes personajes: el viajero Ibn Jaldún, que nos cuenta sobre sus estancias en Granada (donde va a pedir, sin éxito, que su familia pueda venir al-Andalus); Ibn Jatib, poeta y primer ministro en la corte granadina de los dos citados reyes, que se exilará también a Marruecos²¹⁴, vivirá en Salé y acabará sus días huido a Fés y sentenciado a muerte por Muhammad V (1375); y el poeta Ibn Zamrak, poeta, alumno del anterior y su sucesor

²¹² G^a GÓMEZ, E., nos recuerda en *Cinco poetas andaluces*, Madrid 1994, p. 275 hasta dónde llegaba esa aculturación, expresada en documentos de Alfonso X donde al rey nazarí se le llama Don Aboabdille Abenasar, al de Murcia Don Mahomat Aben Abenhut, y al de Niebla Don Abenmahfot.

²¹³ GARCÍA GÓMEZ, E., *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada 1975, p. 22-23.

²¹⁴ Para este periodo de tiempo histórico es sumamente interesante leer sus cartas, recogidas en REMIRO, G., “Correspondencia diplomática entre Granada y Fez” *El Defensor*, Granada 1916.

en cargos, que nos deleitará con sus versos escritos en los yesos de la Alhambra (m. 1393)²¹⁵.

Las luchas intestinas de la familia real nazarí, unidas a una voluntad firme de los reyes castellanos por solucionar el problema musulmán en España, tienen como consecuencia que el último rey nazarí, Boabdil deba abandonar Granada en 1492.

La Alhambra, palacio nazarí por excelencia, donde vamos a ver reflejado todo el arte hispano-musulmán final, se edificó sobre una fortaleza anterior que existía en la colina de la Sabika²¹⁶. Los palacios, formados por diferentes elementos funcionales, superpuestos y yuxtapuestos, se fundían con el conjunto de la ciudadela donde existía la parte propiamente defensiva (Alcazaba, murallas y torres), las casas de la guarnición y de altos funcionarios, bellos jardines periféricos (El Partal, Generalife). “En suma, constituía un conjunto autosuficiente, de qubbas, jardines y estanques, armoniosamente entrelazados”²¹⁷ (*Fotos 144 y 145*).

Todos los reyes de la dinastía nazarí contribuyeron a su engrandecimiento, pero los más destacados fueron Yusuf I y Muhammad V que construyeron las Puertas de las Armas, de la Justicia y de los Siete Suelos, las torres del Candil, de la Cautiva, de Machuca y de Comares, el Mexuar y el Cuarto Dorado, así como el conjunto de los

²¹⁵ Tanto el segundo como el tercero se nos han transmitido, parcialmente, por al-Maqqari (m. 1041-1632), en sus obras *Azhar al-riyad* (monumental biografía del qadí Iyad de Ceuta), y *Nafh al-tib*, biografía de Ibn Jatib.

²¹⁶ Según Abd Allah, el último zirí granadino, el judío Samuel Ibn al-Nagrila, visir del rey Badis hizo construir esa fortaleza para refugiarse en ella con su familia en 1052 (LEVI PROVENÇAL, E., “Les mémoires de Abd Allah, dernier roi ziride de Grenade”, *Al-Andalus III y IV*, 1935-39. Recogido también en GRABAR, O., *La Alhambra. Iconografía, formas y valores*. Madrid 1984, p.34. Sin embargo, las primeras noticias de esta fortaleza ya son del siglo XII, en la lucha de los musulmanes españoles contra los almorávides (*Apud* Torres Balbás, L., “La Alhambra de Granada antes del siglo XIII”, *Al-Andalus V*, 1940, p. 155).

²¹⁷ LADERO QUESADA, M.A., *Granada*, Madrid 1969, p.43.

Arrayanes, el primero; mientras que al segundo se atribuye el conjunto del Patio de los Leones y muchas de las ornamentaciones palatinas.

Tras la conquista, fue precisamente la admiración de los mismos Reyes Católicos por el monumento, donde hacen su “casa real”²¹⁸, llevando incluso especialistas desde otros lugares²¹⁹ para restaurarlo, o el habilitarlo como residencia por su sucesor Carlos I (a pesar de la inclusión de su controvertido “palacio”), lo que hizo posible que la Alhambra perviviera hasta nuestros días.

Ante el absentismo real y de la aristocracia, en los siglos XVII y XVIII la residencia es habitada por los más vario pintos personajes, para, en tiempos de Isabel II, iniciarse la limpieza y restauración del monumento. Esa restauración comenzó, en un primer momento, con una gran carga de romanticismo (de lo que son testimonio los dorados y colores de los baños), más tarde con la purificación de Cendoya, y, sobre todo, ya en este siglo, con el inteligente equilibrio del arquitecto y director Torres Balbás .

El actual estado de la Alhambra puede darnos una imagen errónea de su contemplación original. Si los efectos arquitectónicos se han evocado con más o menos acierto, no es posible imaginar el color, y con él la luz que de él se reflejara, más que a partir de sus zócalos de alicatados, imagen insuficiente para darnos idea de la policromía que se desarrollaría en los distintos elementos de ornamentación²²⁰ (*Fotos 146 y 147*).

²¹⁸ Ver TORRES BALBÁS, L., “Los Reyes Católicos en Granada”, *Al-Andalus* 16 (1951), pp. 185-205.

²¹⁹ Así lo demuestra la carta de Fernando el Católico pidiendo moros zaragozanos que estaban trabajando en la Aljaifería para trabajar en la Alhambra (DE LA TORRE Y EL CERRO, A., “Moros zaragozanos en obras de la Aljaifería y de la Alhambra”, *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid 1935, pp. 249-255).

²²⁰ Curiosamente, literatos insignes han mencionado las pinturas murales de la Alhambra en sus escritos. Así GÓNGORA, L. de, (*Obras, (Manuscrito Chacín) en Homenaje a Dámaso Alonso*, Málaga 1991), p.319 :” XCIV A Granada,

.... I a ver de la fuerte Alhambra/ Los edificios reales./ En dos quartos divididos/ De Leones i Comares:/ Do estan las salas manchadas/ De la mal vertida sangre/ De los no menos valientes/ Que gallardos Bencerrajes/ I las quadras espaciosas/ Do las damas, i galanes/ Ocupaban a sus Reies/ Con sus zambras i

Mención especial habría que hacer a la utilización del elemento “agua”, que contribuiría, además de con su aportación sonora y de elemento vivo, moviente, a realzar esos colores y esas luces, reflejándolos infinitamente...

La organización de la decoración del palacio, según se menciona tradicionalmente²²¹ se compondría según una estructura muy simple: en la parte baja alicatados, en la parte alta yeserías, en medio un paramento liso de yeso, o todo lo más agramilado, donde se tenderían tapices y brocados y en los techos, bóvedas de mocárabes en yeso o armaduras de madera. Pero existen otros elementos de decoración policroma además de la de sus alicatados, pocas veces tenida en cuenta, la de sus yesos y la de sus pinturas.

En sus yeserías.- A propósito del color que debería tener su ornamentación mural de ataurique, hay que comentar, en primer lugar, que el color rojo de su

sus bailes./ I aveer sus hermosas fuentes,/ I sus profundos estanques/ Que los veranos son leche,/ I los inviernos crystales./ I su cuarto de las frutas/ Fresco, vistoso i notable,/ Injuria de los pinzeles/ De Apelles i de Tiamntes./ Donde tan bien las fingidas/ Imitan las naturales,/ Que no ai hombre a quien no burlen,/ Ni paxaro a quien no engañen,/Se debe referir a las pinturas del Peinador alto de la Reina, ya de carácter renacentista.

CASTELAR en la “Visión de Oriente” (FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., *Granada en la literatura romántica española*), Discurso leído el día 9 de Diciembre de 1951, en la recepción en la Real Academia Española, pp. 43-44, “...pasaron al Patio de los Leones, al bosque de ligeras columnas, sostenes de arcos que parecen prontos a doblarse, como las hojas de los árboles, al menor soplo del aire que pasa por los intersticios de su gracioso y transparente alicatado. El árabe, pálido como la muerte, se apoyó en una columna paea poder continuar aquella visita. Por fin, cuando penetró en las estancias y alzó los ojos a las bóvedas compuestas de estalactitas empapadas en colores brillantísimos, y leyó las leyendas místicas o guerreras que esmaltan las paredes semejantes a visiones orientales, y se detuvo en aquel camarín incomparable que se llama Mirador de Lindaraja....”

ZORRILLA, J., *Granada*, t.I, Litografía de Los Huérfanos, Madrid 1895, p.167:

“Los muros trabajados/ Con ricos arabescos/ Y flores y estucados/ Prodigios del cincel,/ Los gabinetes frescos/ Que adornan escrituras/ Divinas, miniaturas/ Del oriental pinzel/.....

²²¹ GRABAR, O., 1984, *opus cit*, p. 187.

nombre²²², no podría derivar en absoluto del color absurdo que están tomando sus yeserías en la actualidad. Sucias del polvo arcilloso del entorno (que desdibuja su labra) se ven reparadas una y otra vez con lo que es llamado el “agua-barro”, es decir, especie de engobe preparado con agua y barro diluido, aplicado a pincel, que emulando el polvo rojizo que el tiempo deposita sobre la labra, disimula sus faltas y encubre el color blanco de nuevas yeserías de reposición, falsificándolas como antiguas (*Foto 148*).

Nada más lejos de la realidad original: las yeserías, donde se mezclan temas epigráficos, con vegetales y geométricos, serían color yeso fino, es decir, blanco, y en vez de la gama apagada y suave de tonos actual, presentaría tan fuertes contrastes como los alicatados, con gran despliegue de policromía donde abundaría el rojo, azul, negro y verde, incluso con detalles de oro.

Por lo que conocemos²²³, en su estado original las partes planas, paralelas a la superficie vertical de la pared, permanecían en blanco salvo alguna línea que haría destacar los contornos o el nervio central; los fondos del ataurique y sus laterales serían las zonas policromadas para contribuir al juego de distintos planos, ayudando al relieve. Borrás nos lo describe así: “Al ser muy reducida cada masa de color, el efecto cromático es de fragmentación puntillista como miriadas de átomos, sin llegar a producir impresión de pesadez o monotonía, reflejando el concepto de la naturaleza por parte del Islam”²²⁴.

En las bóvedas de yeso, tanto las *muqarnas* como las partes planas en caso de relieve de estrellas, tendría decoración policroma en esas zonas, como testimonian los restos conservados en la bovedilla lateral de la terraza de la Torre de las Damas (*Fotos 150 y 151*).

²²² al-Hamra quiere decir “la Roja”.

²²³ Esta descripción es posible gracias a las recientemente aparecidas yeserías del palacio de Tordesillas (*Foto 149*), emparedadas, en óptimo estado de conservación y coetáneas con la residencia palatina granadina.

²²⁴ BORRÁS, G., *El Islam, de Córdoba al mudéjar*, Madrid 1997, p. 150.

Entonces ¿de dónde le venía el nombre de “la roja”? Conocemos algunos revestimientos en exteriores en donde se ha realizado un despiece fingido de ladrillos en rojo, si así estaban revestidos todos los paramentos de la Alhambra, sería motivo más que suficiente para recibir ese apelativo, ya que vista desde lejos resultaría toda bermeja²²⁵.

Esos paramentos pintados, de la manera mencionada o de otra distinta, nos aparecen localizados en diversos lugares de la Alhambra que a continuación vamos a exponer :

1-Revestimientos parietales exteriores

Tradicionalmente se cree que el arte musulmán, y en especial, el granadino se desentiende del exterior de sus edificios, siguiendo la norma general de la arquitectura islámica, concentrada en los interiores. Los muros exteriores se presentan desnudos, sin relieves ni ornatos escultóricos, pero ello no quiere decir que no presentaran unos revestimientos de protección, excusa para introducir color o alguna decoración, ya fuera fingida o no, en sus fachadas.

En el interior de la casita del Partal, anexionada a la Torre de las Damas, se encuentra un paramento decorado con composición pictórica de elementos de representación figurada, de la que hablaremos más adelante. Pero lo que ahora nos interesa es que bajo el mortero de esa decoración, con enlucido superficial de yeso, se encuentra otro mortero decorado, felizmente conservado por estar oculto. Del resto de la decoración exterior de esa torre no persiste más que algunas trazas.

²²⁵ BERMÚDEZ LÓPEZ, J., en “La Alhambra”, *La Arquitectura del Islam Occidental*, 1995, p. 211 expone la teoría de haber derivado el nombre del fundador de la dinastía. Muhammad al-Ahmar el Rojo. También como roja nos la describe la poesía de Zorrilla, *Granada, opus cit*, p.102: ”Diadema con que se ciñe/ Tu Granada, son sus brillos/ Del color en que se tife/ Roja el alba la purpurear;/ Tus diamantes son palacios /Engastados en castillos /De murallas de topacios/ Que deslumbran al mirar.

Esa pintura, realizada sobre mortero de cal y arena, presumiblemente al fresco²²⁶, representa unas hiladas de ladrillo rojo con tendeles en blanco, trazados previamente con regla y punzón. Esta decoración se extiende por debajo de las paredes laterales de la casita del Partal (comprobado por un agujero en el muro) lo que viene a ratificar que corresponde al primitivo revestimiento exterior de la **Torre de las Damas**, construcción atribuida al reinado de Ismail (1314-1325) por la semejanza de sus yeserías y cerámica con otros del Generalife (*Fotos 152 y 53*).

En un cierto momento esa decoración es interrumpida por una franja con epigrafía pintada en blanco sobre un fondo rojo, a modo de *tiraz*.

Con la misma temática se enfoscaban las casas de la medina situada en el interior de la Alhambra según Fernández-Puertas y sus muros estaban rematados por aleros de madera polícromos²²⁷.

En la **Torre del Vino**, entrada a la Alcazaba, persisten unas decoraciones sobre mortero de distintas temáticas. En su paramento externo orientado hacia el palacio de Carlos V, un fragmento nos muestra un despliegue de una sencilla *sebka* realizada con trazo rojo, donde los arcos se entrecruzan (*Fotos 154 y 155*). En el interior, un curioso dibujo a base de flechas intercaladas también realizado en almagre y blanco, con dibujo preparatorio grabado, recuerda el ritmo del agua (*Foto 156 y 157*). El mismo dibujo estaba en la fachada del Maristán de Granada²²⁸, obra rehabilitada por Muhammad V.

²²⁶ El pigmento no se diluye con agua, la analítica demuestra que estamos hablando de un mortero de cal y arena (Anexo de Analítica, esquema nº 3 a) y b). Los análisis de todo el conjunto, sin publicar, los ha realizado Carolina Cardell

²²⁷ FERNÁNDEZ-PUERTAS, A., "La casa nazarí en la Alhambra" *Casas y palacios de al-Andalus*, 1995, p. 271

²²⁸ En la pintura de caballete conservada en el Museo Arqueológico de la ciudad está reproducida la portada del Hospital de Locos, edificado por Muhammad V, antes de que se procediera a su derribo en 1843, con su parte superior decorada con motivos geométricos semejantes a los de las puertas de la Mezquita de Córdoba, el dintel con un complicado despiece, y las jambas con el dibujo citado. Al tratarse de una pintura de caballete, no podemos saber si el motivo está tratado con alicatado cerámico o pintado. Sin embargo, otro dato nos induce a creer esta última hipótesis ya que en la p. 107 de G^a GRANADOS,

Si esas decoraciones al almagre, o el falso aparejo de ladrillo, que se repite en el Bañuelo del Albaicín, podría haber proporcionado a la zona palatina el apelativo de “la roja”, las murallas que circundaban el perímetro de la ciudad no tenían ese mismo color: En la **Puerta de Elvira** se mantienen restos de su aparejo original, en él se finge un despiece de sillares en color ocre, de ese mismo color son los restos de enlucido exterior de la torre de **San Juan de los Reyes** en la propia Granada.

Del mismo tiempo, otro tipo de paramento exterior pintado lo presenta la **torre de Archez (Málaga)** más detallista. Su ornamentación está pintada entre los espacios de una *sebka* realizada con el relieve de ladrillo. Este monumento tiene la peculiaridad de ser el único alminar musulmán hispano con pinturas exteriores, junto a otros africanos (Kutubiya, que conserva restos significativos de decoración, Sidid-Bu-Medina en Tremecén) y no sería el único de la zona, ya que la vecina torre de Salares presenta semejante ornamentación exterior en realzado de ladrillo, pero ya desaparecida la policromía. La decoración de Archez es sencilla de trazos, aún rústica: sobre el mortero del recubrimiento exterior, con almagre se dibujaron líneas simples gruesas que van representando formas simplificadas de lo que podrían ser los frutos de la tierra; los nísperos, las granadas; en los vanos ciegos de los arcos apuntados de herradura de su cuerpo superior, la pintura figura enrejados geométricos²²⁹ (*Fotos 158, 159 y 160*).

J.A. y SALVATIERRA, V., “Un edificio rehabilitado en el s. XIV”, *Homenaje a Manuel Ocaña*, Córdoba 1990, nos dice :”..Se ha efectuado (en 1988) un picado sistemático de los muros, a pesar de que el Sr. arquitecto sabía perfectamente que en el Maristán había pintura mural...”

²²⁹ Poca bibliografía existe sobre este monumento para su importancia como documento histórico único. Se puede citar aquí el artículo de AGUILAR, M^a D., “Dos alminares malagueños: Archez y Salares”, en *Obra dispersa*, Málaga 1995, pp.3-6. En el tratado de la misma autora, AGUILAR, M^a D., *Málaga Mudéjar*, Málaga 1979, p. 50, asimila los dibujos ornamentales de Archez con el árbol de la vida, quizás recordando la interpretación de la decoración de la Kutubiya realizada por BASSET, recogida en el Cap. X de esta Tesis.

2-Ornamentación en bóvedas

Aún al exterior, las bóvedas de las distintas torres de defensa (veintidós en total), situadas en la muralla²³⁰ han sido lugares también resguardados. Así, presentan decoración de ladrillos fingidos²³¹, la Torre de la Justicia, la de la Rauda, la de las Armas, la del Vino y la de las Infantas. Las tongadas de los ladrillos se ordenan concéntricamente, como hubieran correspondido a una construcción real.

La **Puerta de Armas**, primitiva entrada principal a la Alcazaba, situada entre la Puerta Vieja de la Alcazaba y la de la Justicia, puerta de doble recodo (*Fotos 161 y 162*), consta de varias cúpulas y bóvedas. La primera de ellas, según llegáramos del exterior por el camino que subiría desde el puente del Cadí sobre el Darro, es una cúpula de dieciséis gallones de arista viva sobre trompas. La decoración de ladrillos fingidos se remata por una doble cadeneta en la línea de cornisa (*Fotos 163 y 164*).

De allí se pasa a una bóveda de espejo (la generada por un arco tumido cortada en su parte alta por una superficie plana) donde aparece en el remate plano un trenzado y un dibujo central geométrico muy simple (*Fotos 165 y 166*).

A continuación existe otra gallonada de planta cuadrada (seis gallones), en blanco, también con restos de policromía y una cenefa superior en sus paramentos con motivo amorfo en color blanco y negro (*Foto 167*).

Por último, la estancia que comunica con el camino hacia el recinto de Machuca y el Mexuar, corresponde a otra bóveda tumida con decoración muy perdida de ladrillos fingidos, distinguiéndose la zona central donde se sitúan en forma de espiga (*Foto 168*).

La **torre de la Rauda** (cuyo nombre está discutido, ya que en realidad no cumplía la función de puerta de cementerio, sino que pertenecía al antiguo Alcázar de

²³⁰ Torres Balbás, L en "Las bóvedas gallonadas de la Alhambra", *Al-Andalus II*, 1934, nos comenta que las salas y galerías de las viviendas palatinas fueron cubiertas con techos y armaduras de madera, mientras en la parte militar el empleo de bóvedas fue general.

²³¹ Insistir de nuevo que el tipo de decoración con elementos de material arquitectónico fingido es atemporal, por común en ornamentación de distintas culturas.

Abu- il-Walid Ismail) sólo cuenta con decoración simple de ladrillos en su bóveda de gallones sobre trompas, es como la hermana pobre de la Torre de las Armas (*Foto 169*).

También muy simple, de cuatro plementos y decoración de ladrillos casi desaparecida, es la de la bóveda de la **Torre del Vino** (*Foto 170*).

En cambio, en el vestíbulo de la **Torre de las Infantas**, última torre de la muralla septentrional de la Alhambra²³², se estructuran graciosamente los ladrillos circunscribiéndose alrededor de ocho mocárabes simétricamente dispuestos (combinando bovedillas y semibovedillas de arista); entre los baquetones que descienden adosados al muro quedan restos de pinturillas con temas de escudos con la banda de Muhammad V, muy mal conservadas (*Foto 171*).

Toda la planta segunda de esta Torre conserva en sus bóvedas decoración de ladrillo fingido, muchas veces oculta debajo del enlucido actual (pero que se puede adivinar por las catas efectuadas). La más visible es la de la alanía derecha de la zona que vuelca sobre la cuesta de los Chinos: Bóveda tumida (2,80 x 1m, aproximadamente) que remata en su parte inferior en dos cintas con nudos, el ladrillo pintado se estructura en hiladas paralelas, en su parte plana la decoración es vegetal²³³.

La **Torre de la Justicia**, puerta por donde en la actualidad se puede subir a la Alhambra y acceso original de la ciudad, es otra puerta en recodo, y por ello, tiene varios tramos, cuyas bóvedas (dos de ellas de espejo) estaban ornamentadas de igual manera, pero en la actualidad en muy mal estado de conservación (*Fotos 172 y 173*). En alguna de sus paredes se puede descubrir hasta dos ornamentaciones superpuestas con la misma decoración de ladrillos fingidos (*Foto 174*), prueba que este tipo de decoración era tradicional, objeto de mantenimiento al pasar los años y, por tanto, atemporal.

²³² “El detenido estudio de las inscripciones de la torre de las Infantas ...por don Luis Seco de Lucena fundamenta en forma al parecer definitiva la atribución de su decorado a Muhammad VII (1392-1408)” *Apud* TORRES BALBÁS, L., “Cronología de las construcciones de la casa real de la Alhambra” *Al-Andalus XXIV*, 1959, p. 408.

²³³ El interior de esta torre es datado por GRABAR, O, 1984, *opus cit.*, p. 41, como perteneciente al siglo XV.

Aunque aparentemente los colores de los ladrillos fingidos van del granate al negro pasando por el marrón , es posible que en origen fueran todos de color rojo, habiéndose producido una alteración del color por su técnica al fresco, y la agresión de unas humedades de condensación, circunstancia muy frecuente en las partes altas de bóvedas sin ventilación superior.

De semejante manera estaba decorada la bóveda vaída del **Arco del Cristo en la Alcazaba malagueña**, “...en su clave quedaban vestigios de una rueda de lazo pintada a la almagra, el resto fingía un despiece de dovelas de piedra...”²³⁴.

Más original dentro de la Alhambra es la decoración de la **Torre de los Picos**, llamada así por sus gárgolas o canales para descargar el agua, que simulan picos saliendo en su coronación (*Foto 175*). Torre que por su singularidad ha provocado distintas hipótesis sobre su cronología ²³⁵: existiría una torre primitiva sobre la que se elevó la actual con Muhammad III o Yusuf I. A Muhammad V se atribuye la planta alta con cubiertas, bóveda de nervios abocelados y ventanas de piedra de arcos geminados separados por una columnita, todo dentro de un esquema ya gótico. De planta rectangular, su bóveda apoya sobre pilastras de ladrillo, detrás de las cuales existen distintos enlucidos, lo que le hace suponer a Bermúdez que la bóveda original sería de espejo²³⁶.

La decoración, tachada por algunos especialistas de “cristiana”²³⁷, confundiéndola e identificándola con las repercusiones que esta pintura va a tener en el campo de la pintura mudéjar, se extiende por los plementos (*Foto 176*).

²³⁴ TORRES BALBÁS, L., *La Alcazaba y la Catedral de Málaga*, 1960, p. 28.

²³⁵ E incluso en la literatura romántica. Zorrilla le dedica unos versos :” La Torre allí de los Picos/ se eleva cuyos cimientos/ defiende encantamiento/ de un sabio conjurador”.

²³⁶ BERMÚDEZ LÓPEZ, J., “Conservación y Restauración de las pinturas murales de la Puerta de Armas y Torre de los Picos”, *Cuadernos de la Alhambra* 26, 1991, p.352.

En cada uno de ellos se desarrolla una decoración enmarcada por una faja con motivo de flores cuatrilobuladas que tan características van a ser del tiempo de Muhammad V (y de las cuales hablaremos en el tema de los zócalos).

Esa decoración, repetida de dos en dos plementos, se puede considerar de gran originalidad para la pintura mural del momento (Fig. 25), originalidad en parte debida a que no contamos con otro ejemplo de semejantes características²³⁸, en parte por el éxito que tuvo en las composiciones posteriores de pintura “de lo morisco” (castillo de Villalba de Barros, monasterio de San Isidoro, monasterio de la Rábida).

Se trata de grandes composiciones geométricas circulares, con motivos de entrelazo. En las albanegas que las rodean, pimientillos, motivos florales de hojas que se retuercen sobre sí mismas, tema que se repite en muchas ocasiones en la cerámica de decoración arquitectónica, como en las puertas de Meknes o en la de la Justicia de la propia Alhambra, o en yesería como en las de la próxima torre de la Gabia. Si en estas albanegas sólo se utiliza el almagre para el fondo (los motivos vegetales están en el color del mortero), el resto de la composición está realizado a todo color (dentro de lo permitido por la técnica del fresco): rojo, amarillo, blanco, negro y azul (éste, excepcionalmente al seco) (*Fotos 177,178,179, 180 y 181*).

Los temas centrales están formados por cintas que forman el propio círculo y se van entrelazando alrededor de un núcleo, una estrella, más patente en uno de ellos, minimizada en el otro.. Estos motivos, cerrados en sí mismos, podrían derivar de los desarrollados en textiles (Pendón arrebatado en las Navas de Tolosa, en el monasterio de las Huelgas de Burgos, *Foto 182*) o en cubiertas de encuadernaciones en cuero

²³⁷ Entre ellos GALLEGO BURÍN, A., *La Alhambra* 1963, p. 166 “Bien fuera todo esto reformado en tiempo de los Reyes Católicos u obra de un arquitecto cristiano, de un cautivo o de un converso, como algunos suponen, Al-Jatib ya contaba que obreros cristianos estuvieron trabajando en la Alhambra en 1365-1366”.

²³⁸ Sin embargo sí existen antecedentes clásicos semejantes. Precisamente en el Museo Arqueológico de la ciudad de Granada, existe una plaqueta cerámica de techo (su utilidad se define por sus entalladuras laterales), clasificada como “tardo-romano” (s. V al VII), con número de registro 9149, que presenta una decoración de la misma línea estética,, se trata de un círculo ornamentado interiormente con triangulillos, el efecto conseguido es muy semejante.

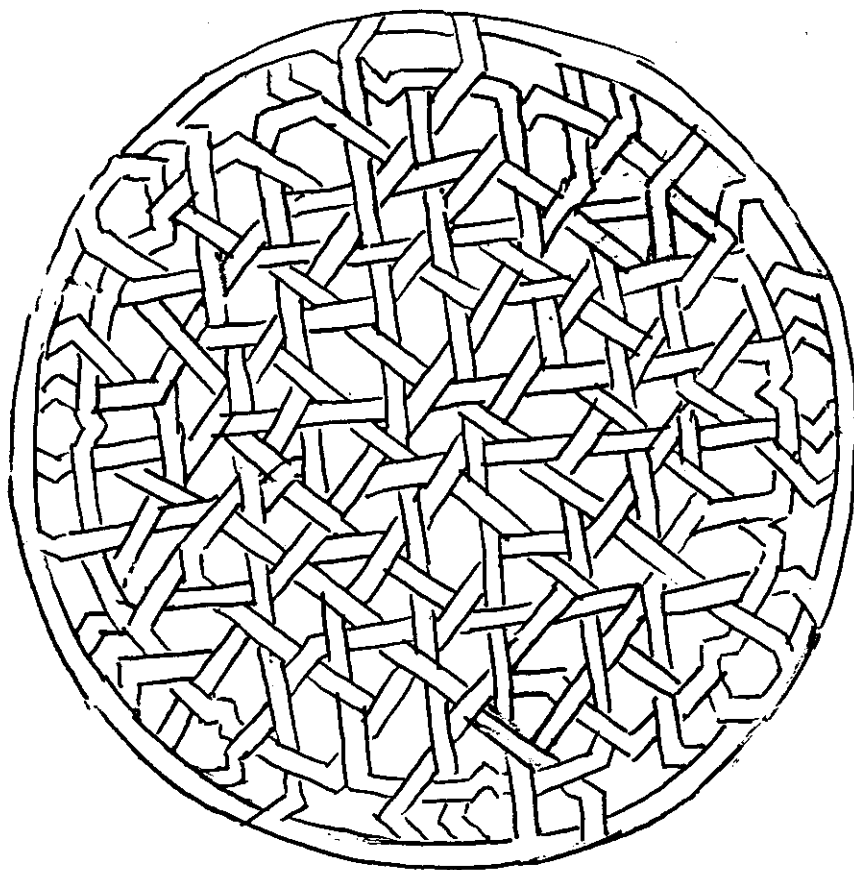
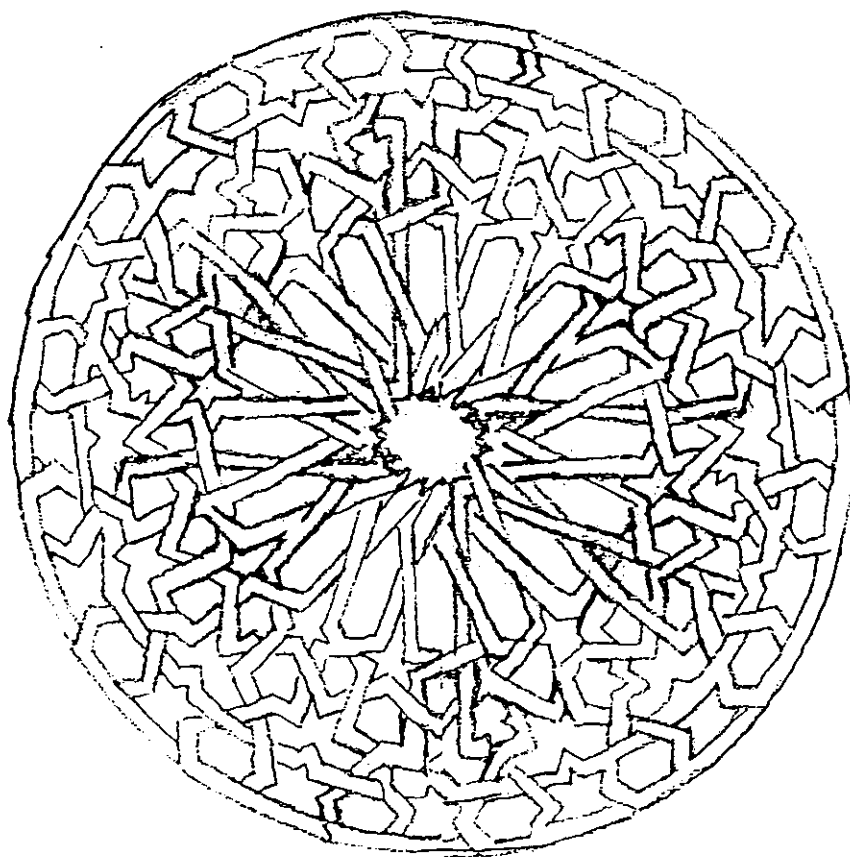


Figura 25.- Ornamentación de la bóveda de la Torre de los Picos (Alhambra, Granada)



(Coranes como el frontispicio del realizado en Valencia en el 1182 d. C. que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Istambul). Su simbología es claramente religiosa: el círculo, imagen perfecta por naturaleza viene a simbolizar la “unidad del Ser”, es decir, el Ser supremo, el Dios, el perfecto equilibrio, el Poder...²³⁹ Es el símbolo más puro de la manifestación de la realidad divina, reforzado por estar dibujado mediante una única cinta entrelazada, sin principio ni fin, perfectamente cerrada en sí misma, y que sin embargo posee irradiaciones del centro hacia los lados.

La técnica de ejecución de estas pinturas es la siguiente: las bóvedas están construidas con ladrillos, material elegido por su ligereza, sobre ellos se extiende una capa de mortero de cal y arena²⁴⁰, de aproximadamente 20 mm de espesor; encima de ella se encuentra un revoco de cal de 4 mm, donde se ha realizado la pintura al fresco salvo algunos retoques posteriores al seco en tonos azules (con aglutinante orgánico).

Resumiendo, tanto en paramentos exteriores como en bóvedas de puertas también a la intemperie, los alarifes nazaríes, conocedores de la pintura al fresco de tradición romana e islámica y sus ventajas de resistencia frente a otros procedimientos, recubren sus paramentos con revocos de cal y arena que permiten realizar sus decoraciones en esta técnica.

3-Zócalos pintados

La mayoría de los paramentos del palacio de la Alhambra se encuentran revestidos de alicatados. Sin embargo, existen zócalos pintados dentro de estancias

²³⁹ “...el símbolo más puro de la manifestación de la realidad divina (*al-haqiqa*) que en todas partes, en cada ser y en cada cosmos, es el centro, sin que ningún ser, ninguna cosa pueda pretender ser él sólo su imagen, de modo que se refleja de centro en centro infinitamente.” (BUCKHARDT, T., *La civilización hispano-árabe*, Madrid 1977, p. 223.

²⁴⁰ AGUILAR et ALII, "Conservación y Restauración de las pinturas murales de la Puerta de Armas y Torre de los Picos", *Cuadernos de la Alhambra*, nº 26, Patronato de la Alhambra, Granada 1991, p353.

reservadas para una vida doméstica e íntima, atribuidos al segundo reinado de Muhammad V (1364-1391). Obra preciosista, sensual, más realizada para el recreo y goce personal, es una pintura realizada cuidadosa y minuciosamente. Reservada para espacios pequeños y de vida doméstica, no por ello tenía menos valor para el mecenas islámico que el recubrimiento de alicatados, sino todo lo contrario. Es la que se corresponde plenamente con las novedades que va a presentar la pintura mural nazarí.

Antes de pasar a estudiar su rica y variada colección de pinturas ornamentales en zócalos se impone hacer una pequeña reflexión sobre ellas.

Es en esta época cuando se produce, respecto a la pintura mural utilizada como ornamentación, un gran cambio en varios sentidos²⁴¹. Cambio del que queremos clarificar, en primer lugar su significado, en segundo, las posibles explicaciones o motivaciones que lo producen. Y es que, a pesar de que somos de la opinión que cualquier expresión artística tiene sus precedentes en creaciones pasadas que desarrollará según las exigencias y personalidad de sus promotores, el comparar un zócalo de decoración almohade con uno nazarí supone un gran salto en su concepción estética, empleo de materiales y efecto resultante.

Describamos esas diferencias:

A)-Su temática.

Por supuesto en la pintura mural nazarí hay muchos temas que, provenientes de tiempos clásicos, se seguirán utilizando, como el simple motivo de materiales fingidos de la arquitectura, punto común y tradicional de distintas expresiones culturales, atemporal y sin límites geográficos, como ya hemos visto en los revestimientos exteriores. Sin embargo, el elemento elegido para sus zócalos pintados va a sufrir una

²⁴¹ Estas innovaciones introducidas en la ornamentación anterior, que en los alicatados, en paralelo con la exposición que aquí hacemos respecto a las pinturas, ante nuevas exigencias y propuestas decorativas responde con distintas soluciones técnicas, en este caso, los paneles por moldeo, no ha sido suficientemente destacada por los especialistas. Incluso para algunos pasa completamente desapercibida (veáse como ejemplo de esta última postura GARCÍA GÓMEZ, E., *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada 1975, p. 12: "...No halla éste (el arte nazarita) ninguna solución realmente nueva...").

transformación. Se continua optando por la solución geométrica, abstracta, pero con distintos rasgos diferenciadores:

La elección se inclina hacia la línea curva, potenciándola sobre la línea recta y la estrella, que a veces incluso desaparecen. Muchas de esas líneas curvas, aún geométricas, evocan formas florales.

Los motivos son de reducidas dimensiones, repetidos muchas veces en el mismo panel. Esas dimensiones, que sin embargo siguen determinadas por el área disponible a decorar, y ese fino entrelazo de formas curvas logran un resultado a veces semejante a rosáceas, cuyos trazos llegan a ser prácticamente caligráficos, realizados a punta de pincel. Se busca una unidad de composición lo suficientemente pequeña para resultar discreta, y lo bastante simple como para prestarse a todo tipo de modificaciones de crecimiento lineal. Ya no son simples motivos sobre un fondo, sino que constituyen un todo integrado, definible por su estructura interna matemática..

Se superponen varias temáticas diferentes aunque de igual ritmo, con lo que la superposición es equilibrada y perfecta. A este hecho ayuda la distinta importancia dada a las diferentes temáticas, **una** más gruesa (aunque también fina en comparación con los trazos almohades), de líneas curvas, **serpenteante**, viva, de rasgos caligráficos, de color rojo almagre; **otra** muy delicada, de composición **clásica**, de trazo finísimo realizado con instrumento de escritura, con resultados cromáticos de color rosa. Esta segunda temática, se ve complementada por una tercera, de color verde o azul, a veces desaparecida por la mala conservación de la obra.

El conjunto va enmarcado por cenefas de varios motivos que ayudan a completar el cálculo de la dimensión total y de la pared a decorar. De esos motivos, algunos semejantes a rasgos caligráficos, el central está constituido por una flor cuatripétala de lados curvos, realizada siempre con una misma plantilla, que se ha utilizado en los distintos zócalos, y que podría suponerse identificatoria de la época de Muhammad V²⁴².

²⁴² Esta cenefa además de en estos zócalos nazarís aparece en la pintura de los zócalos del palacio de Tordesillas, en los palacios de Belyunes, en el Cuarto Real de Santo Domingo y en la torre de los Picos de la propia Al-Ahambra.

El equilibrio alcanzado por el conjunto y las pequeñas dimensiones de sus motivos contrarrestan la complicación y posible confusión de los dos temas superpuestos, con lo que la mirada descansa cuando se para en el paramento decorado. Ese aparente “horror vacui” es “un intento positivo de dar significación a todas las partes de la superficie”²⁴³

La paleta se enriquece, no se va a utilizar sólo la almagra. Sin abandonar ésta, va a estar presente el ocre, el negro, y el verde y azul brillantes tan amados en la estética nazarí.

¿A qué son debidos estos cambios?²⁴⁴ Como nunca ha sido estudiada la pintura mural hispanomusulmana en su conjunto, nadie los ha detectado y, aún menos explicado. Por tanto, lo que aquí se va a exponer va a ser una hipótesis basada en el sentido común. Primer dato a tener en cuenta, los zócalos pintados nazarí sólo son conocidos en residencias palaciegas. Dentro de ellas, aparecen en las salas más íntimas de esa residencia. En las salas de aparato, de representación, están reemplazados por bellísimos y coloristas alicatados. Más deslumbrantes, más resistentes pero también... más fríos.

La pintura, elaborada sobre mortero levemente teñido en tonos anaranjados o rosas es más cálida. Su dibujo recuerda claramente a los tejidos orientales²⁴⁵ (Foto 183), incluso una delicada cenefa rodea su perímetro. El realizar esta labor con pintura en vez

²⁴³ GRABAR, O., 1984 *opus cit*, p. 194.

²⁴⁴ Esta cuestión es eterna en las innovaciones artísticas, inquietud recogida brillantemente en el artículo de BONY, J., “The genesis of gothic art : Accident or necessity ?” *Australian Journal of Art*, II, 1980, pp. 17-31.

²⁴⁵ A semejantes conclusiones, por la vía del análisis léxico y respecto al ataurique, llega GARCÍA GÓMEZ, E., *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid 1996, p. 45, donde nos dice: “La metáfora común, casi lexicalizada, para el ataurique es que parece una tela de brocado o tisú (“wasi”...) y que hacerlo es como “bordar” o “recamar”... También se usa la comparación con los tejidos de manufactura real (“tiraz”) y con las pinturas o dibujos...” De la misma forma, BERMÚDEZ PAREJA, J., en el prólogo a “La Alhambra”, *Forma y color 10*, dice: “Las decoraciones de estuco están dispuestas de tal forma que parecen tejidos de seda o reproducir tapices, ...”.

de con **telas bordadas en seda** tiene varias ventajas, los suaves colores de los teñidos en los textiles desaparecen con un exceso de luz como sería usual en el clima granadino incluso en interiores. La pintura, además de resultar más económica es, sin lugar a dudas, más resistente a la luz y al roce diario de las personas que, reclinadas sobre cojines en el suelo, apoyan sus espaldas y cabezas en la pared.

Sin embargo, aunque se reconocieran las ventajas de la utilización de los zócalos pintados sobre el uso de las telas, no por ello se iba a renunciar al refinamiento propio de la corte. Los dibujos de los zócalos almorávides y almohades, realizados rápida pero torpemente, expresivos pero brutales a los ojos de los elegantes y refinados nazaries, no eran los adecuados para sus palacios. Ellos necesitaban más cuidado en su ejecución, más finura en su trazado, más colorismo en el conjunto. Esa tendencia hacia el placer por los tapices también la veremos reflejada, más adelante en la azulejería, constatada por un ejemplo excepcional con el que contamos: el azulejo Fortuny. Curiosamente, y sin desarrollar el tema, por exigencias estilísticas, se producen también avances técnicos en la azulejería: la introducción del morado data de la mitad del siglo XIV, con Muhammad V aparece la técnica de cuerda seca...²⁴⁶

Coincidentemente, algo semejante ocurre en la pintura mural. Al cambio de gusto, de demanda del cliente, se deben corresponder unos medios técnicos distintos que resuelvan esa demanda. Y todo esto va a influir decisivamente en:

B)-Su técnica de ejecución.

Para poder lograr el efecto que persiguen, lo primero que **necesitan es más tiempo en la elaboración de su trabajo**. Por otro lado, para poder utilizar los **colores verde y azul** con toda su brillantez, no es aconsejable utilizar la cal que reacciona con estos colores dando un resultado marrón, lejano al color deseado.

Otro factor distinto va a influir a la hora de decidir la técnica, la familiarización, cada vez mayor con las técnicas empleadas en el territorio cristiano. Las relaciones entre ambos reinos de muchos siglos de vecinaje, la inmigración de muchos musulmanes que

²⁴⁶ AHLENSTIEL-ENGEL, E., *Arte árabe*, Barcelona 1932, 2ª ed.,p.87.

han conocido otras maneras de trabajar, el intercambio de artistas, en una palabra, la **contaminación**, que va a aportar la apertura de otras vías de conocimiento.

Dato importante a no olvidar es el origen del reino nazarí, en realidad, prolongación del reino de Murcia. No olvidemos que allí, en el Palacio de Dar-al-Sugra, coexisten ya dos técnicas de pintura mural, la del seco y la del fresco (tema estudiado en el capítulo de Pintura Almorávide).

Así la solución más sencilla pasa por abandonar la técnica del fresco, aglutinar los pigmentos con algún tipo de cola o goma arábiga que favorezca su adhesión a la superficie.

Esta técnica, al poderse realizar una vez el mortero último está seco (ya que el adhesivo de los pigmentos es independiente del propio mortero) permite al pintor todo el tiempo que necesite para la elaboración de su obra. Y utilizar los pigmentos que desee. Inconvenientes, es más frágil que la pintura al fresco, pero eso es un factor a valorar más tarde, en el futuro²⁴⁷. Además, para lograr una perfección en el detallismo de sus motivos, una vez tienen la estructuración general del dibujo definida, se van a ayudar con **plantillas** (seguramente en algún material fino como el papel o la badana²⁴⁸ para evitar un borde grueso) para su reproducción, a modo de trepa. La hipótesis de este

²⁴⁷ Grabar, O. 1984, *opus cit*, p. 168 también se cuestiona sobre la fragilidad de los materiales empleados en la construcción de la propia Al-Ahambra. A este respecto dice : “ ... la elección está muy de acuerdo con una práctica muy frecuente, aunque no exclusiva, de la arquitectura islámica. Muchos monumentos se construían rápidamente, ya fuera porque la inseguridad del poder hacía difícil que llegaran a terminarse los programas de construcción excesivamente largos o porque los proyectos tendían a ser más personales más que dinásticos y no se pensaba ni se esperaba que sobreviviesen a su inspirador. No es necesario atribuir profundos significados filosóficos o religiosos a esta preferencia...”La misma opinión nos la da BAGUE, E, y PETIT, J., Barcelona 1956, p.111: “Como todos los orientales, los nazaries construyeron sus residencias para el goce exclusivo de los que debían habitarlas y, cuando más, de sus inmediatos sucesores...el palacio estaba destinado a una existencia efímera”.

²⁴⁸ de la misma manera que se sigue trabajando en Marruecos para la labra de motivos iguales en madera (ver foto de Meknes).

uso viene respaldada por la observación de los trazos pintados del entrelazo, todos ellos tienen un corte donde el dibujo recortado de la plantilla, se uniría con la superficie total.

Que esa técnica es recién adquirida, que no está dentro de las corrientes tradicionales del alarife nos lo está demostrando la detección de una serie de incongruencias de realización de esas obras.

1º-Sólo está compuesta con yeso, con cal o con mezcla de los dos la última capa de mortero o enlucido, muy fina. Las demás, las interiores, las ejecutará el alarife con mortero de cal y arena, lo que ya no sería necesario (y de hecho, las pinturas de esta época de Castilla, de tema religioso, realizadas al seco, presentan todos sus estratos de mortero de yeso), ya que esa circunstancia sólo es imprescindible en caso de una pintura al fresco²⁴⁹. Sin embargo, el poco grosor del estrato final y la composición del mortero de cal interior ha contribuido a una ligera carbonatación superficial, lo que ha ayudado a su mantenimiento.

2º-Tiene dibujo grabado, correspondiente a las primeras líneas de la composición trazadas con regla y compás cuando el último mortero estaba aún fresco. Innecesario, pero la costumbre tradicional de la pintura al fresco que exigía un trabajo continuado, rápido, a veces impide pensar que no es necesario tanta inmediatez en una obra realizada al seco. Este dibujo grabado alterna o convive según los casos, con dibujo preparatorio de la composición pintado a punta de pincel fino, con pintura de color rojizo.

²⁴⁹ Esa secuencia estratigráfica y composición de materiales está ratificada por la analítica realizada hasta ahora : MEDINA FLOREZ, V., "Estudio comparativo de algunos zócalos pintados nazaríes localizados en diversos edificios de Granada", *Cuadernos de la Alhambra* 28, 1992, pp.231-251 y otros del mismo autor sobre el mismo tema en la Bibliografía. Sin embargo en GARRIDO, C. "Estudio de la estructura de las muestras analizadas en el Patio del Harén" *Cuadernos de la Alhambra* 25, 1990, pp.211-212 y G^a BUENO, A., y MEDINA FLÓREZ, V : "Estudio material y técnica de ejecución de los zócalos pintados del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada"; *Qurtuba* 2, (1997), pp. 87-105 : el último revoco es identificado también como de cal (en el primero sólo cal, en la segunda con adición de calcita), y los aglutinantes para los colores como temples de cola y goma arábica (p. 103). La diferencia no tiene mayor importancia, puesto que seguimos hablando de una técnica al seco, novedad como destacamos en la pintura mural musulmana, que hasta entonces siempre había trabajado al fresco.

C) Zócalos en la Alhambra

Espacios que nos muestren este tipo de zócalos pintados son el Patio del Harén, el retrete de la Sala de la Barca, la parte baja del Peinador de la Reina y paramentos de la cisterna del Patio de los Leones.

El **Patio del Harén** (Figs. 26 y 27), con acceso desde la sala de los Abencerrajes, se compone de un pequeño patio (*Foto 184*), intimista, decorado con dos pórticos de tres arcos y pareja de finas columnillas con fuste de mármol y capiteles, algunos de mármol negro, reutilizados de siglos anteriores. Su verdadera utilidad no se conoce, pero nadie del exterior tiene acceso visual a él. Fue alojamiento del Conde de Nassau en 1526 y, en mal estado de conservación, incluido en el “Plan General de Conservación de la Alhambra” redactado por el arquitecto Velázquez Bosco y consolidado por Torres Balbás en 1923; sus pinturas fueron restauradas por última vez en 1988.

Las paredes que cierran los pórticos se encuentran ornamentadas con zócalos policromos, de altura máxima 1,08 m, con tres composiciones diferentes (pórtico este, pórtico oeste, nicho sur), mejor conservados los del pórtico este²⁵⁰(*Fotos 185 hasta 191*). La cenefa que cierra el conjunto (ver en Fig. 34b) va a ser una constante del arte pintado nazarí, común a todos los zócalos en este apartado estudiados, flor cuatripétala formada por la intersección de arcos circulares de igual radio que forman los pétalos en forma de triángulos de lados curvos (*Foto 192*). Como novedad en estos zócalos aparecen temas zoomorfos, el león rampante en azul en uno de ellos (pared de la puerta de acceso, pórtico este)²⁵¹ (*Foto 193*), donde la composición se desarrolla mediante octógonos sobre los que se superponen otro diseño de lazos de ocho de apariencia floral.

²⁵⁰ El pórtico oeste daba a una habitación que se eliminó para construir el palacio de Carlos V. Seguramente esta demolición y el paso del tiempo sin protección posterior del muro frente a los cambios climáticos y la lluvia han contribuido a su mal mantenimiento.

²⁵¹ Citado por PAVÓN MALDONADO, B., *opus cit*, y SECO DE LUCENA, L., *La Alhambra cómo fue y cómo es*, Granada 1936, p. 192, donde nombra el Patio del Harén como “Patio del Chamán o Cuarto de las Odaliscas”.

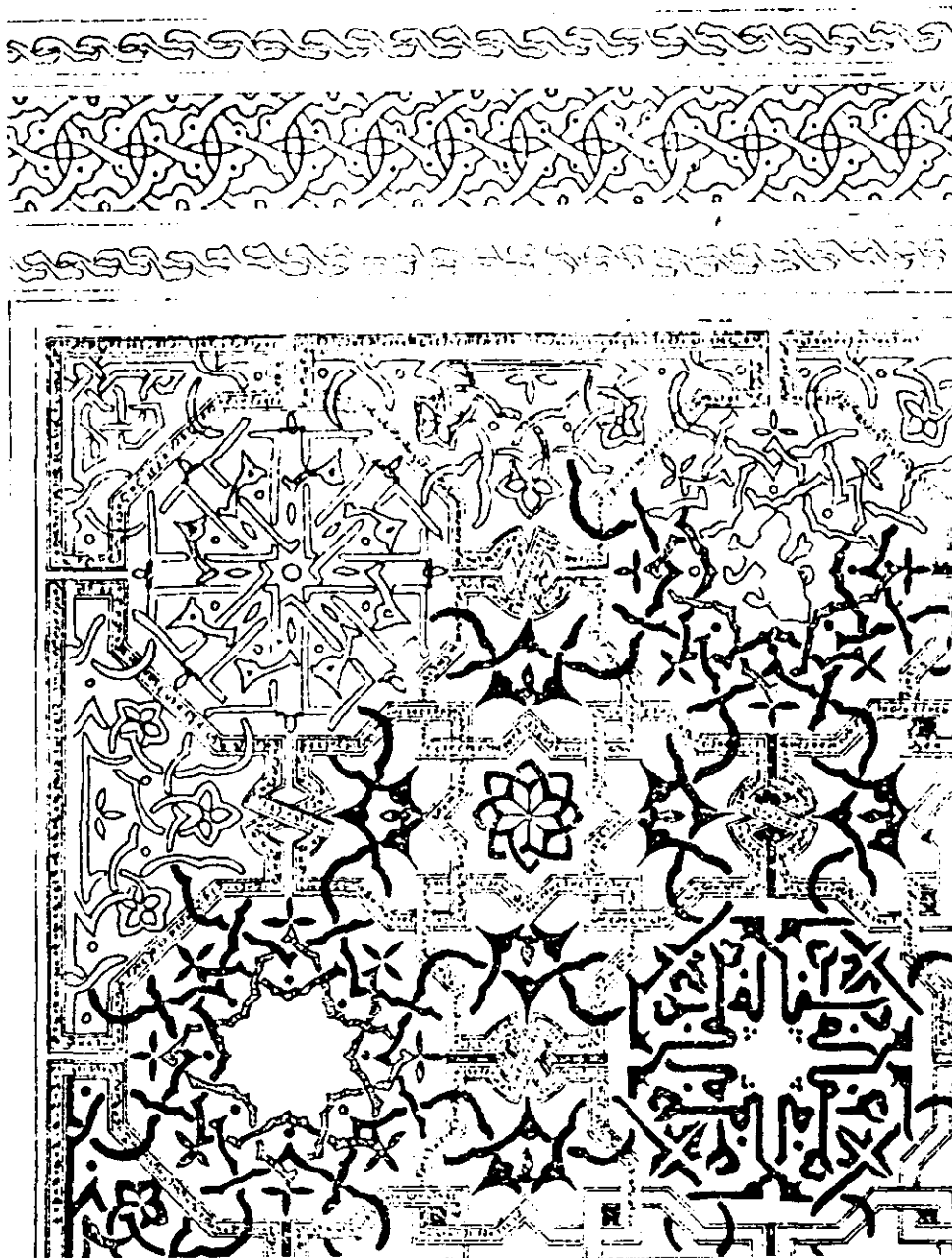


Figura 26.- Zócalos del Patio del Harén (Alhambra, Granada), según P. Maldonado

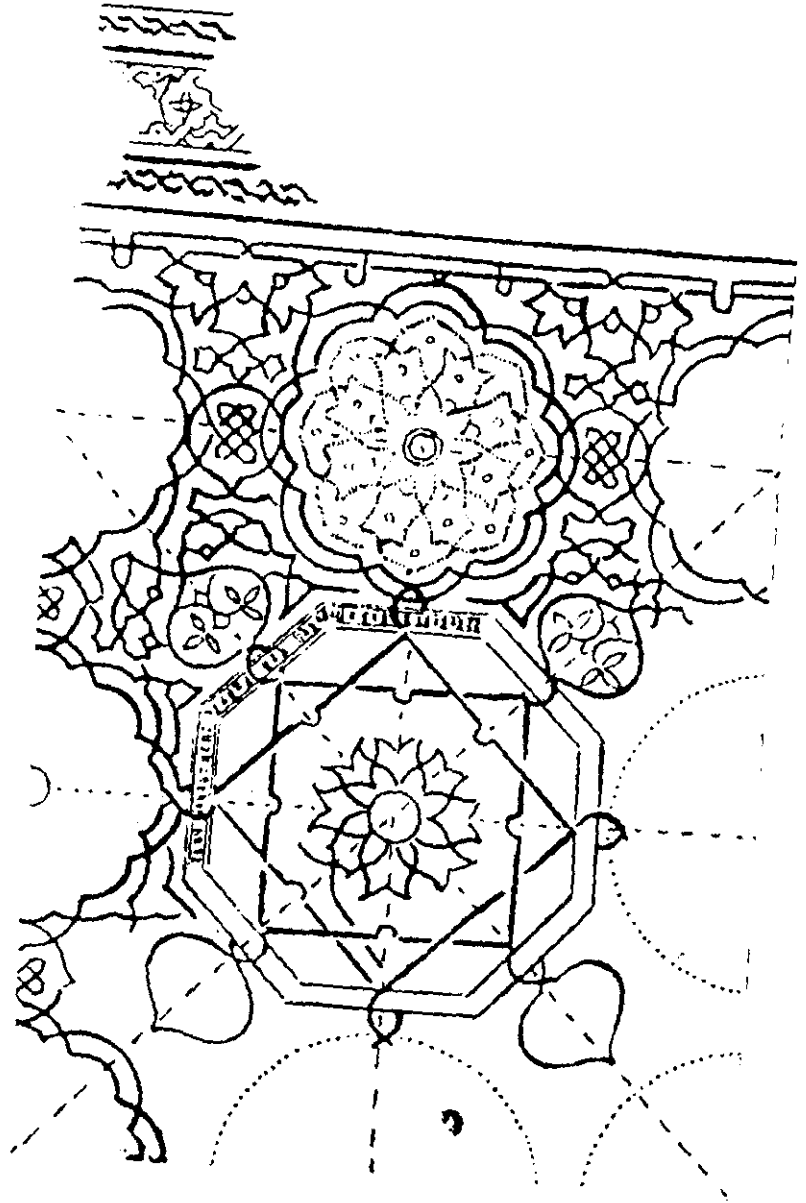
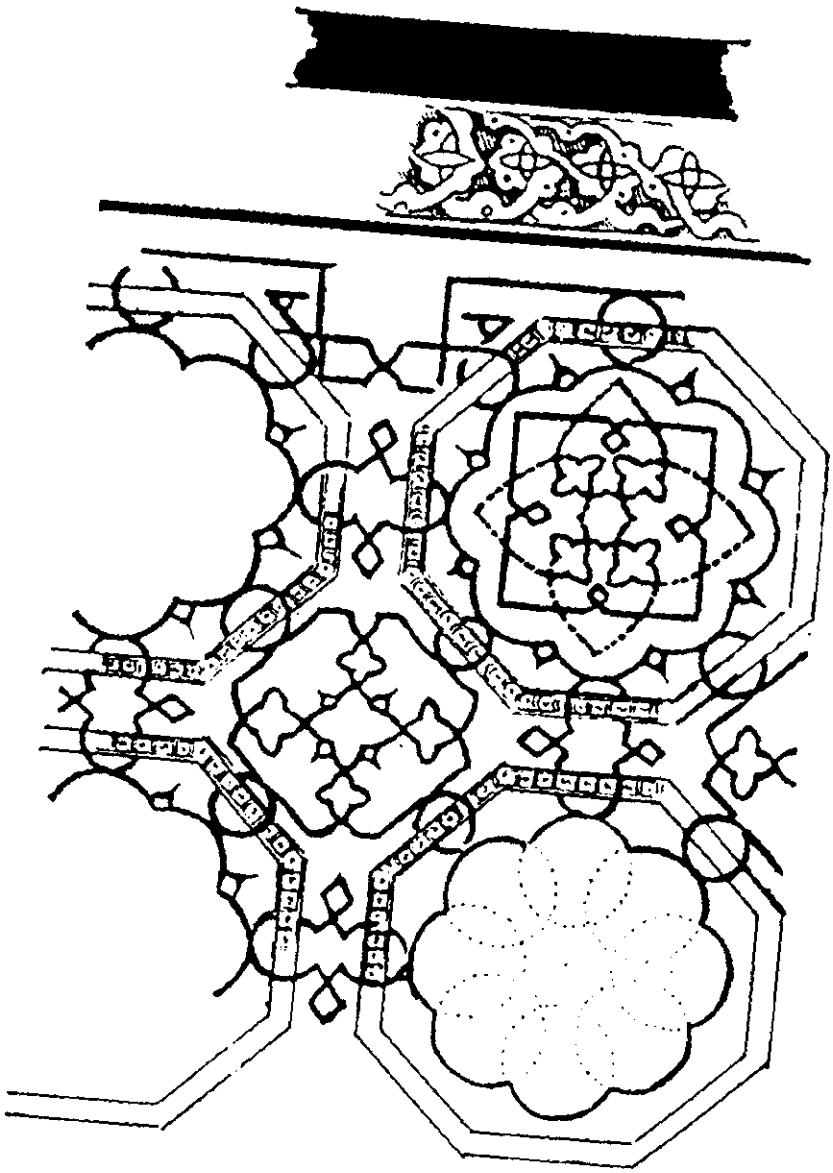


Figura 27.- Zócalos del Patio del Harén (Alhambra, Granada), según P. Maldonado

Durante la restauración de las pinturas, se realizó la analítica correspondiente²⁵² dando como resultados, que vienen a ratificar lo hasta ahora expuesto, lo siguiente:

El soporte de la pared es ladrillo unido con argamasa de cal y arena.. Sobre él se extienden varios estratos de mortero de cal y arena, el más interior (20-25 mm de espesor), con adiciones de elementos orgánicos como paja, arena de naturaleza arcillosa, e impurezas (intencionadas o no) de yeso El siguiente de la misma composición (de 10 mm), se remata con varias capas de cal (1 o 2 mm). Los pigmentos son adheridos mediante cola de origen animal. Existe una carbonatación natural superficial²⁵³ que engloba alguno de los pigmentos de la primera retícula de la composición iconológica, lo que ha contribuido a su mantenimiento.

Los colores utilizados son: para el azul, el lapislázuli y algo de azurita (compuesto de cobre, pintado con toda seguridad al seco porque si no se hubiera alterado); para el rojo, hematites roja, es decir, almagre, óxido de hierro; el negro es de origen orgánico y el blanco carbonato de calcio o de plomo²⁵⁴.

El **retrete de la Sala de la Barca** (Fig, 28) es una pequeña habitación, formada por tres pequeños cubículos, a la que se accede desde la Sala de la Barca. Para Bermúdez serviría para el servicio privado del rey que tendría su alojamiento en aquella. Su decoración (en total 2 m² conservados), que se extiende por las dos paredes de la habitación intermedia que no tiene letrina, es la más refinada de todo el conjunto de zócalos pintados. La altura del zócalo alcanza el 1,20 m y tiene dos composiciones diferentes: la de la derecha con superposición de una lacería de ocho con octógonos y

²⁵² GARRIDO, C., "El estudio de la estructura de las muestras analizadas en el patio del Harén", *Cuadernos de la Alhambra* 25, 1990, pp. 205, 211-212.

²⁵³ producida por las capas interiores al ser humedecidas en la aplicación del enlucido último.

²⁵⁴ En cambio el blanco debió ser aplicado en fresco, ese blanco de plomo, el albayalde, se ha alterado y se presenta como manchas negras, de acuerdo a lo que recoge CENNINI, C., en su *Tratado de la pintura* (1437, cap LIX, en ed. de 1979, p. 50) : " ...se le suele usar en el muro, pero guárdate de ello porque con el tiempo se vuelve negro".

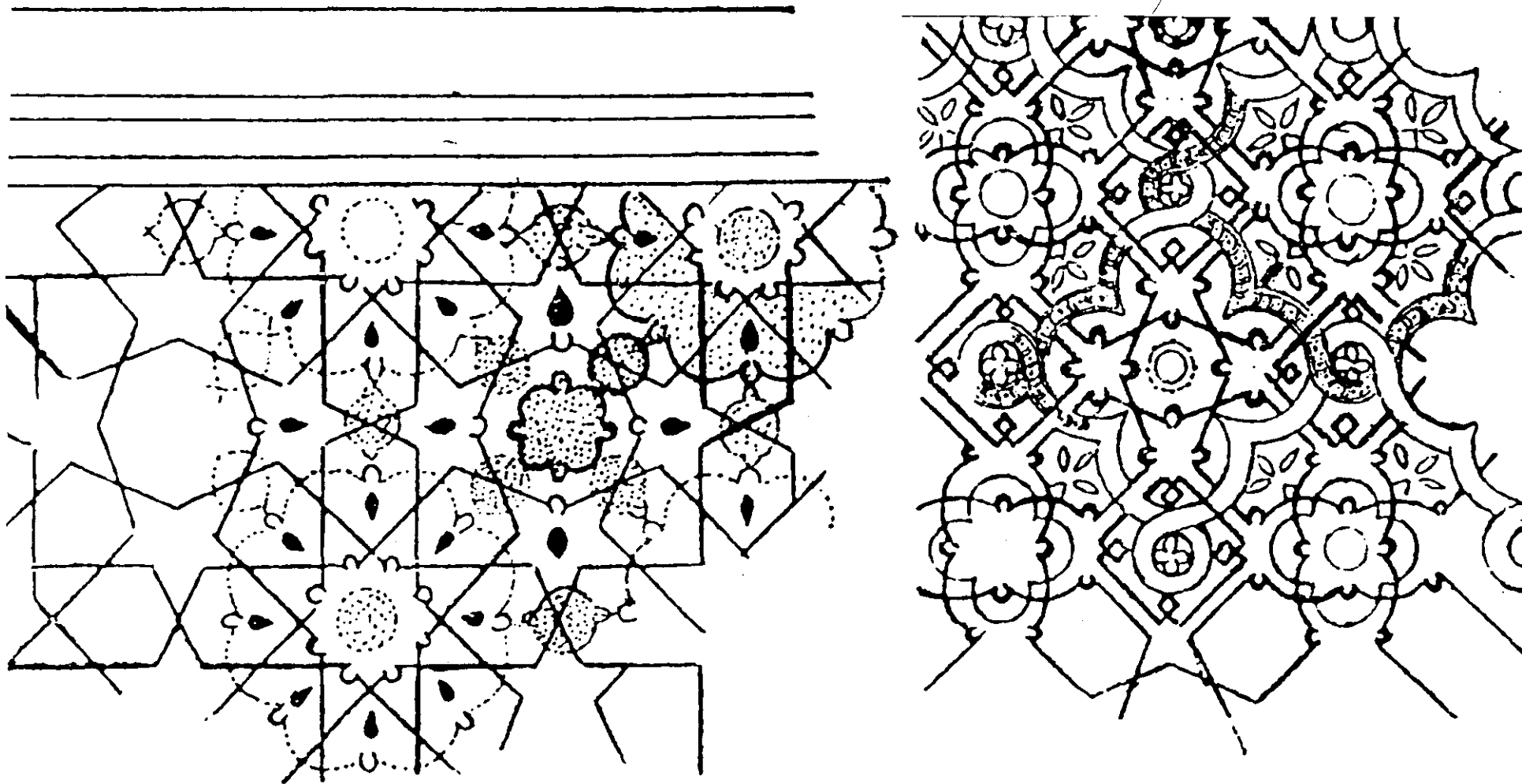


Figura 28.- Zócalos del Retrete de la Sala de la Barca (Alhambra, Granada), según P. Maldonado

estrellas, y medallones de ocho y diez y seis donde alternan puntas con lóbulos (*Fotos 194,195 y 196*).

La del paramento frontal, aún más delicada, nos ofrece una composición de medallones de cuatro lóbulos unidos con círculos a la que se superpone lazos de cuatro con disquillos lobulados en sus enlaces y greca en verde. Por su buena conservación (*Figs. 29 y 30*) podemos en ella estudiar muy bien su técnica de realización. Una vez trazados los ejes de su composición, con regla o cuerda y dibujo grabado, se situarían los centros de los círculos. Seguidamente se realizaría, ya a color almagra, con ayuda de compás o cuerda la primera temática, la más simple, la casi caligráfica, aquí compuesta por los medallones de cuatro lóbulos. Cada motivo tiene doble línea, entre ellas a “vuela pluma” se trazarían detalles de relleno. Situado el dibujo, se utilizarían plantillas, dos complementarias para no mezclar los colores: una para el entrelazo, otra para el azul que la complementa.

Entre los temas presentes en ambos zócalos, destaca el motivo de tres hojas y el del medallón con cuatro cintas anudadas semejantes a cabezas de serpientes, que aparecerá en sitios tan distantes como Rabat o el monasterio de santa Clara de Moguer.

Por encima de los zócalos una cinta azul, que de vez en cuando se anuda, cierra el conjunto.

El **peinador de la Reina o de la Estufa** es una torre incluida dentro del conjunto palaciego a la que se accede desde el jardín de Lindaraja o Daraxa. Construida en tiempos de Yusuf I, la decoración de su puerta de ingreso, en yeso, nos muestra la inscripción:” Al feliz retorno de Abu-Abdallah al-Gani bi-llah”, es decir, alude a la vuelta del exilio de Muhammad V (1362)²⁵⁵, quien enriqueció la torre con su ornamentación.

Su parte alta fue remodelada en tiempos de Carlos V, pero su parte baja fue conservada con la ornamentación musulmana. Entre esta hay que destacar unos

²⁵⁵ TORRES BALBÁS, L., *La Alhambra y el Generalife*, Madrid (sin fecha), p. 80 También, “La torre del peinador de la reina”, *Obra dispersa* 1985, del mismo autor. PAVÓN MALDONDO, B., “La torre de Abu-l-Hayyay de la Alhambra o del Peinador de la Reina”, *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e islámica*, 1980, pp.429-441.



a)

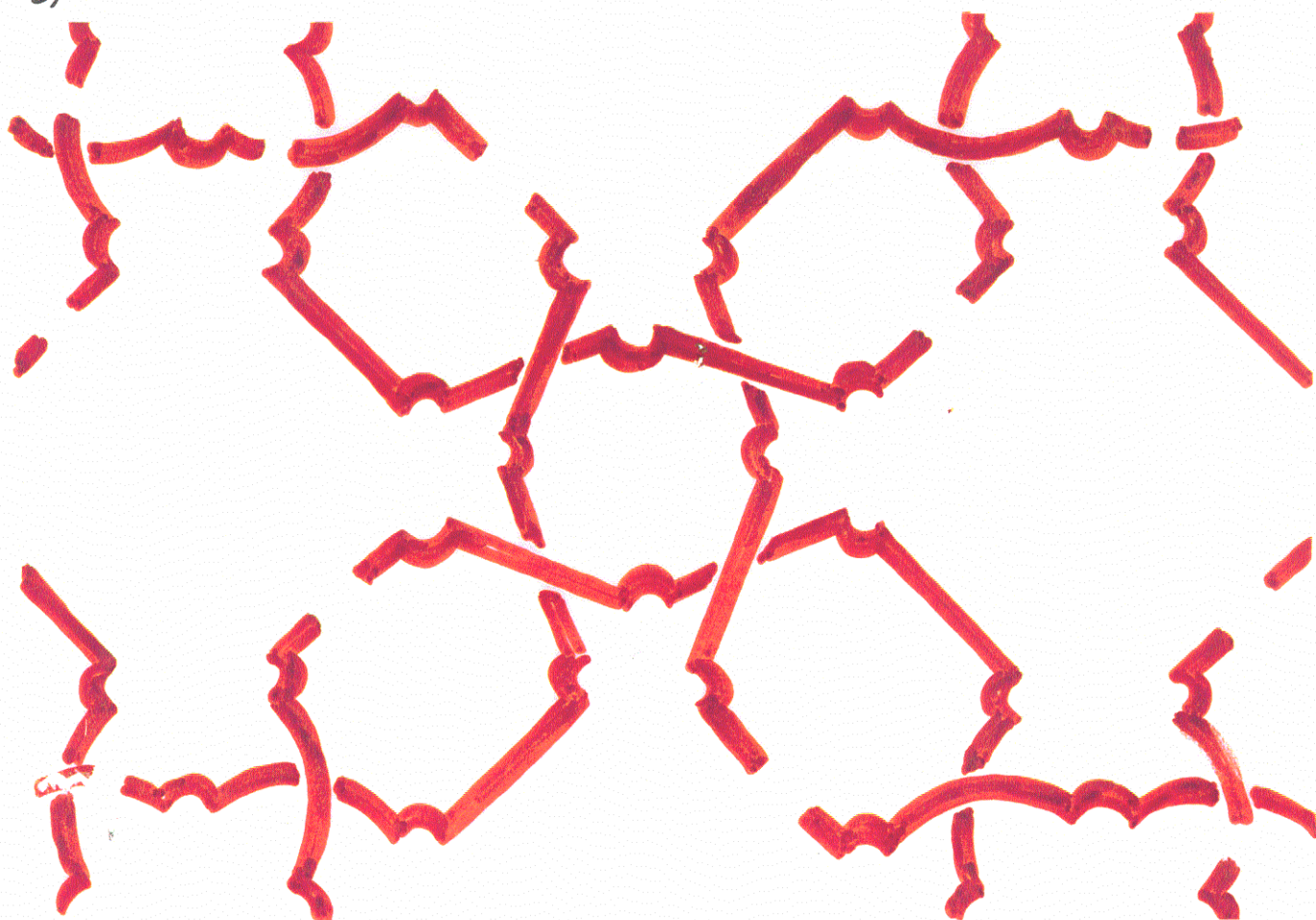
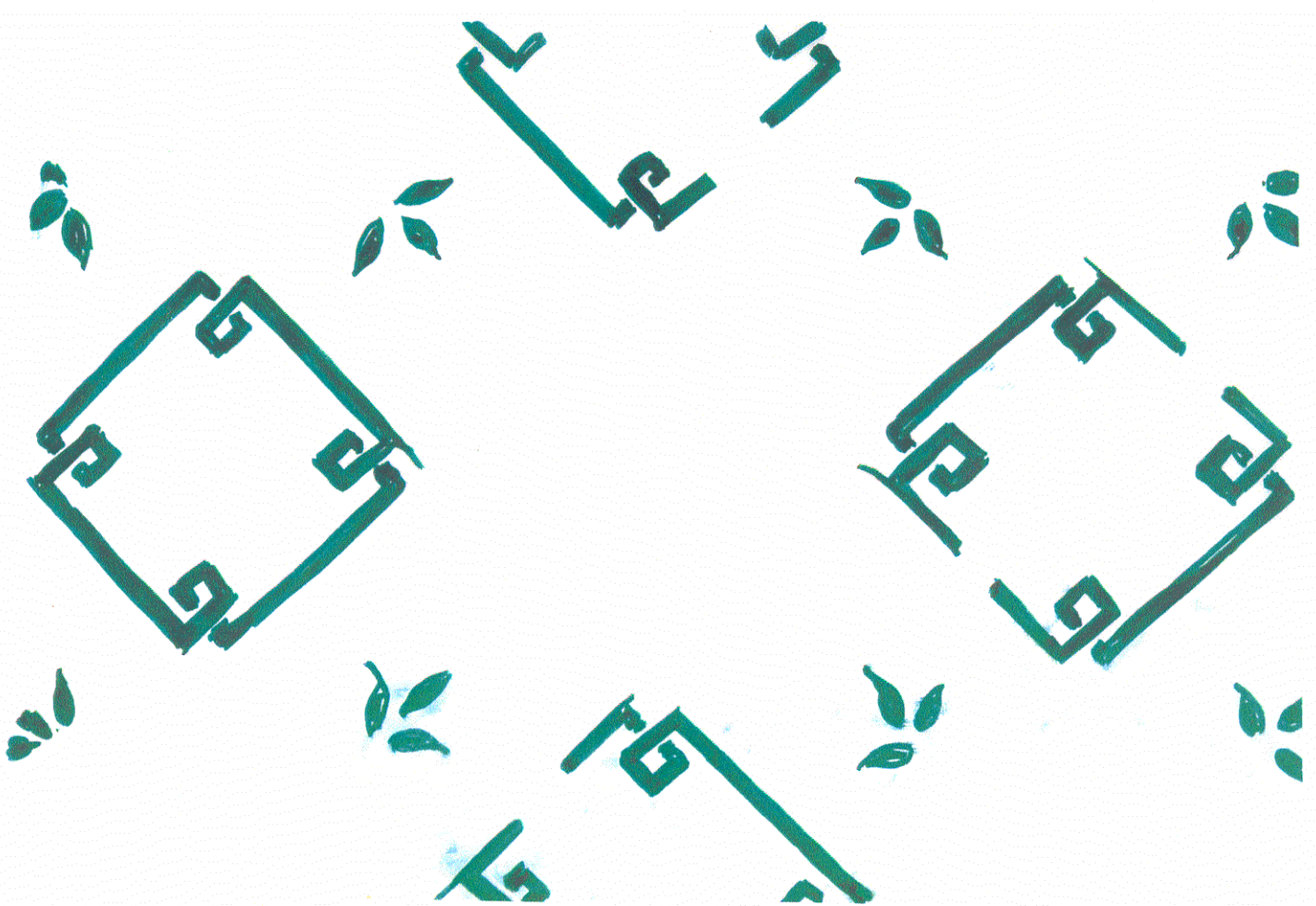


Figura 29.- **Tramas utilizadas para la ejecución de la pintura del zócalo del Retrete de la Sala de la Barca**

a) Trama primera trazada a compás "in situ"

b) Trama realizada con calco en segundo lugar

b)



c)



d)

Figura 30.- Zócalo del Retrete de la Sala de la Barca

c) Trama realizada con calco

d) Resultado final con algunos añadidos a pluma

bellísimos azulejos, los únicos que subsisten en el palacio con reflejo dorado²⁵⁶ situados en el zócalo de 20 cms de los balcones. La decoración de los zócalos se extiende en su vestíbulo y escalera de acceso, y las zonas entre pilares que forman los vanos al exterior (tres a cada lado, salvo la pared oeste que, al corresponderse en dimensiones con la del este que tiene la puerta de entrada, posee cuatro). Particular belleza tienen las composiciones en las jambas laterales de los vanos, que son las únicas que se repiten, en ellas abunda el azul (*Foto 199*).

En la zona alta de la escalera de acceso la decoración es más simple (*Fig. 31*), con un sólo tema circular que está rodeado por medallones de diez y seis lóbulos, en su interior se inscribe el lema “baraka”, es decir, “bendición”²⁵⁷. Otro tema a base de estrellas decora la zona inferior (*Fotos 200, 201, 202 y 203*)

La sala es la que peor estado de conservación presenta respecto a todas las decoraciones murales de zócalos de la Alhambra (*Figs. 32 y 33 y Fotos 204, 205 y 206*).

Abierta a las inclemencias del tiempo en todas las direcciones, se encuentra en peores condiciones que en origen ya que entonces sus vanos estarían protegidos por ajimeces o celosías. Es de destacar la pared orientada hacia la sierra, por donde arrecia la lluvia, que ya no conserva decoración. Esa degradación de la decoración a causa del clima es selectivo, y así en zonas sólo permanece la primera trama de dibujo realizado, el único carbonatado (*Foto 207*).

En cambio, en los laterales de las jambas de los vanos, que normalmente habrían perdido la decoración, permanece gracias a que estuvieron mucho tiempo emparedados, hasta la restauración de Torres Balbás²⁵⁸ en 1929.

²⁵⁶ semejantes a los del Cuarto Real de Santo Domingo.

²⁵⁷ La distinta orientación o un uso desigual de las dos puertas ha propiciado el desigual estado de conservación de estos dos zócalos gemelos, en uno de ellos ha desaparecido el color azul.

²⁵⁸ Veáanse fotos de cuando estaban sin reabrir los vanos en TORRES BALBÁS, L., 1985, *opus cit*, Lam. VII y IX.

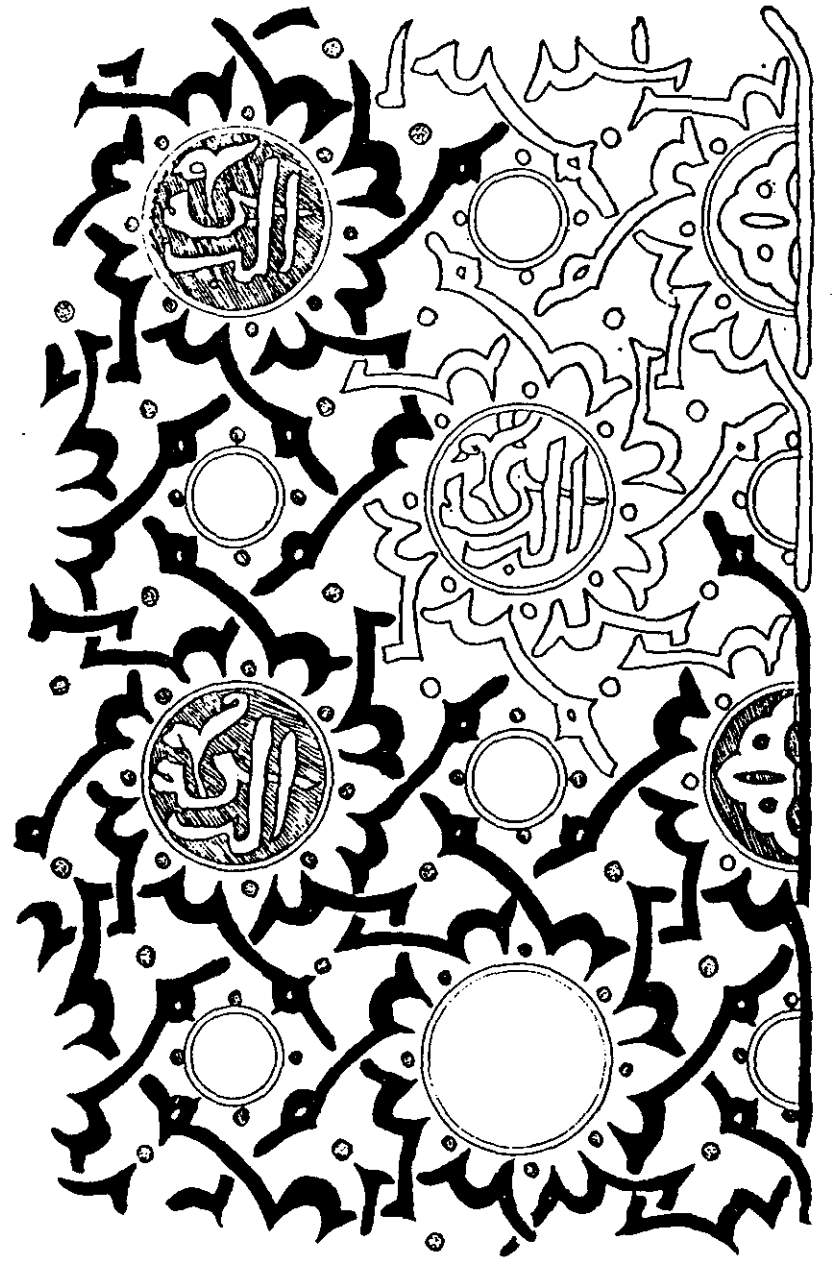
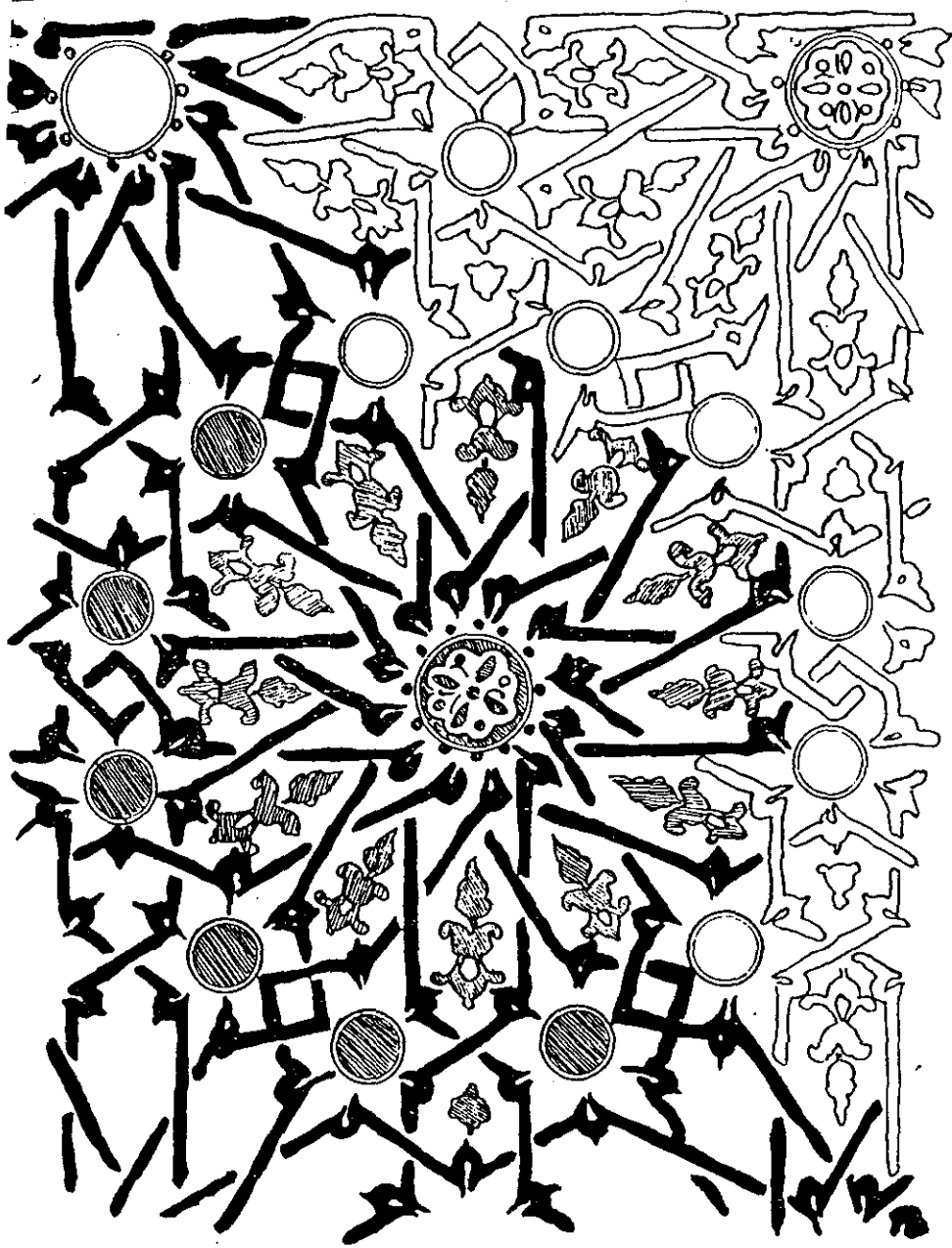


Figura 31.- Zócalos de la escalera de la Torre del Peinador de la Reina (Alhambra, Granada), según P. Maldonado

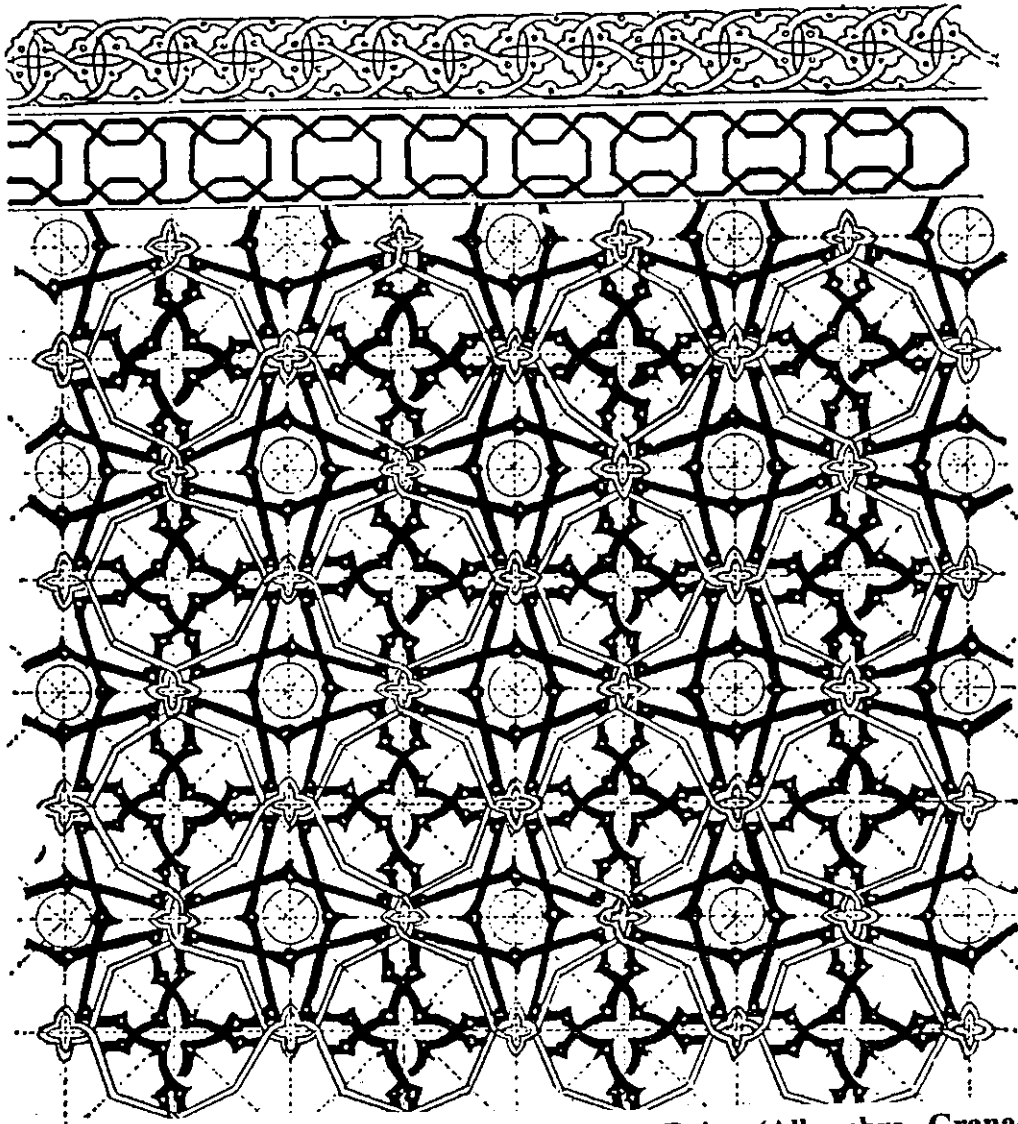
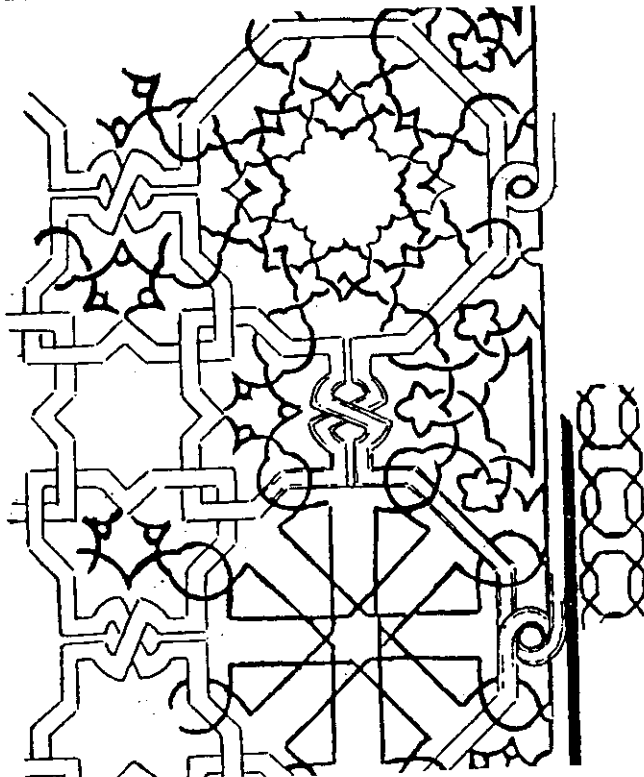


Figura 32.- Zócalos de la Torre del Peinador de la Reina (Alhambra, Granada), según P. Maldonado



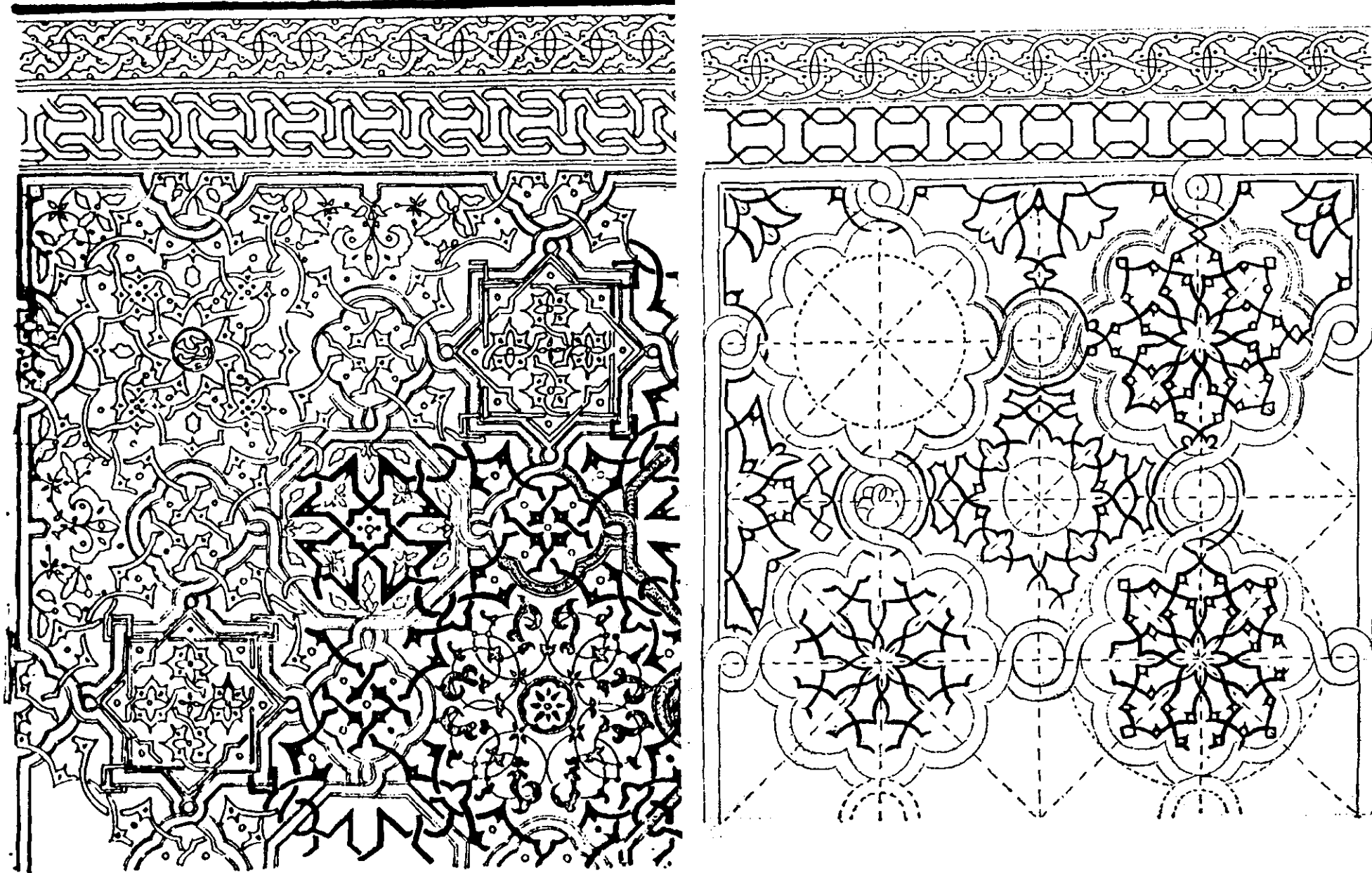


Figura 33.- Zócalos de la Torre del Peinador de la Reina (Alhambra, Granada), según P. Maldonado

También existe un fragmento pequeño y en mal estado de conservación en un paramento que en la actualidad forma parte de la **cisterna o aljibe del Patio de los Leones**. Descubierta en 1994, sólo queda de esta decoración un pequeño fragmento (0,5 m²), tan deteriorado que ya no presenta casi colores. Sobre todo en el dibujo superpuesto tan característico de esta época, han desaparecido sus verdes y azules. Sin embargo, es inconfundible la flor cuatripétala de la cenefa para afirmar que se trata de otro ejemplo de las mismas características. Posiblemente en el tiempo en que esta estancia se decoró no estuviera dedicada a cisterna²⁵⁹ (*Fotos 208 y 209*).

Otros fragmentos de las mismas características se encuentran en el Museo de la Alhambra, procedentes de las excavaciones de la **galería de Machuca** y entre el escombros que rellenaba la mazmorra inmediata a la **Puerta del Vino**.

D) Otros zócalos en Granada

Torres Balbás nos habla de otros ejemplos: “En las excavaciones que dirigí el año 1934 en las ruinas del palacio de la Daralosa (**Dar al-arusa**), en lo alto del Cerro del Sol, en cuya falda está el Generalife, aparecieron restos de zócalos con pinturas decoradas (Fig. 34a), con colores rojo y verde. Hizo copias D. Rafael Latorre, que se conservan en el archivo de planos de la Alhambra.”²⁶⁰. Estos fragmentos del “Palacio de la Esposa” están recogidos en el Museo Arqueológico de la Alhambra, hoy Museo de Arte Hispanomusulmán. En el año 1933, con motivo de plantar unos pinos en el cerro, aparecieron restos de este palacio, la “casa de la esposa”, del que se tenían noticias por

²⁵⁹ Antonio Orihuela, buen conocedor de la Alhambra, piensa que probablemente deberían existir algún retrete más en el palacio. Posiblemente esta era la ubicación de uno de ellos. En cuanto a la composición de sus morteros, ver Anexo de Analítica, Esquema nº 70.

²⁶⁰ TORRES BALBÁS, L., “Los zócalos...” *opus cit*, p. 134-137. Del mismo autor, “Dar al-Arusa”, en *Al-Andalus XIII* (1948), pp. 191-195. Su dibujo está recogido en PAVÓN MALDONADO, B., *Estudios sobre la Alhambra*, Granada 1977, p. 188.

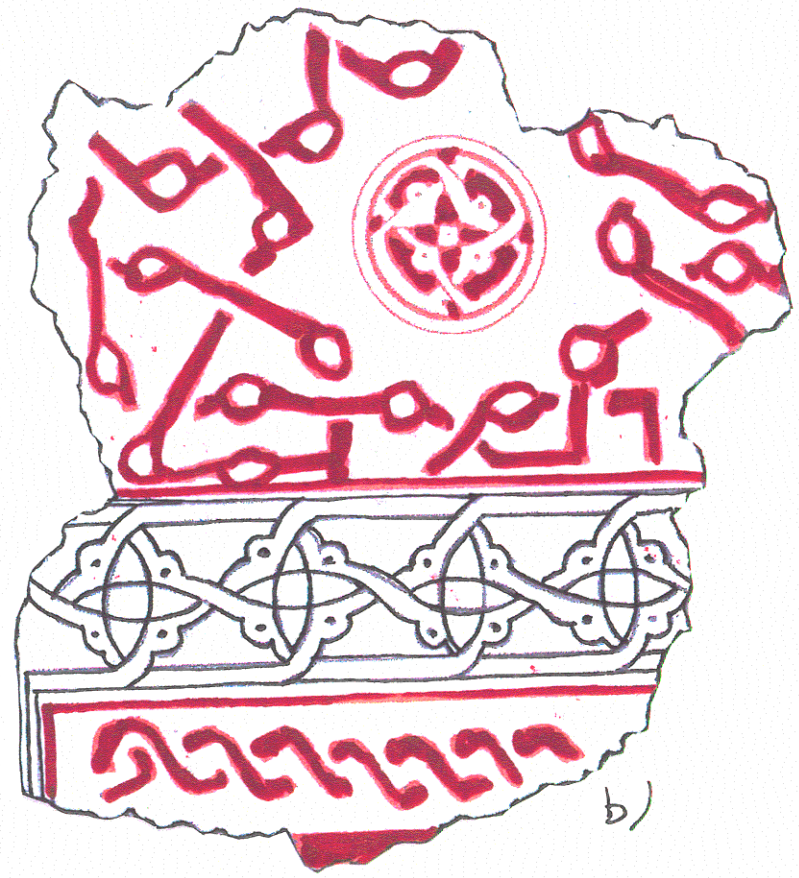
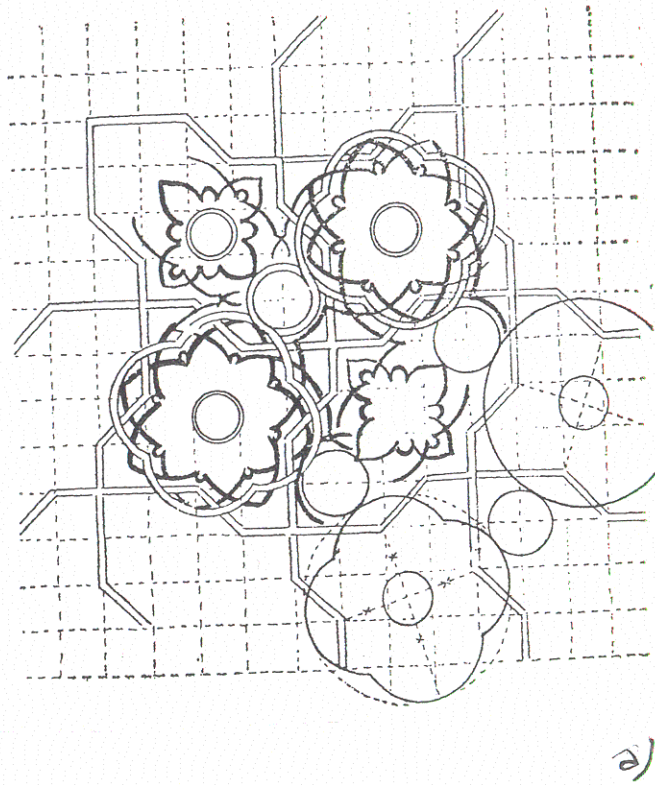


Figura 34.- Fragmentos de zócalos de influencia nazari:

- a) Palacio de Dar al-Arusa (granada), según P. Maldonado
- b) Mezquita de la Chella (Marruecos)

el viaje de Andrés Navajero en 1524-1526²⁶¹ y la descripción de sus ruinas de Luis de Mármol. En algunos zócalos de sus habitaciones había restos de decoración pintada.

Datado en un periodo anterior a la Alhambra nazarí se encuentra en Granada otro importante monumento, rico por su decoración²⁶². Nos referimos al **Cuarto Real de Santo Domingo**, residencia palaciega de un personaje sin identificar hasta el momento. Situado en el arrabal de los alfareros, el cuerpo principal está constituido por una *qubba* de elevadas proporciones con *alanías* laterales.. Precisamente en la alcoba del lado izquierdo bajo unos morteros, es donde apareció un zócalo de parecidas características a los de la Alhambra (*Foto 210*). La existencia de estos zócalos ya se conocían por fragmentos encontrados en el interior del edificio, hoy en el Museo de la Alhambra (*Foto 211*), pero fuera de su lugar correspondiente, y con la creencia general de que ya no quedaba ningún resto “in situ”.

Esta decoración de refinadas labores con círculos y estrellas bordeados por cintas curvas entrelazadas formando rosáceas y estrellas, con la consabida cenefa de flor cuatrilobulada (*Fotos 212 y 213*), tiene de particular circunscribir un escudo perteneciente ya a la familia nazarí: está cruzado por una banda de color. Esta banda, que se incluye en el escudo del rey castellano, es adoptada como enseña por Muhammad V, cambiando las cabezas de dragones tenantes²⁶³ por el lema de los reyes nazaríes

²⁶¹ Punto 47.” ...ahora está todo en ruinas y sólo se ven algunos trozos del camino, los estanquea sin agua y algunas matas de arrayán que después de cortadas brotan de antiguas raíces...De las ruinas de tantos sitios amenos se infiere que los reyes moros no carecían de nada que pudiera contribuir a sus placeres y a su vida alegre.”

²⁶² Acerca de la discusión sobre su datación se puede consultar GÓMEZ.MORENO, M., “Granada en el siglo XIII”, *Cuadernos de La Alhambra* 2,1966, pp. 27-30. No existe documentación relativa, la discusión se basa en estilística de yeserías y alicatados.

²⁶³ símbolos de la fortaleza y el valor, según CABALLERO-INFANTE, F., y GESTOSO y PÉREZ, J., *Blasones de la Banda*, Sevilla 1896, p. 22.

“Sólo Dios es vencedor”. Sin embargo, en este caso, en el interior de la banda lo que está representado es un sable, no identificada hasta ahora su procedencia.

El salón tiene tres huecos que se corresponden con las ventanas hacia el exterior. En las paredes de los dos huecos laterales también existían zócalos pintados pero de tan mala factura que se suponían recreaciones del siglo pasado (como algunos alicatados realizados en yeso, o algún friso de yeserías falso en el mismo momento)²⁶⁴. En una reciente intervención en la que tomé parte, se ha podido constatar que bajo repintes y un barniz mal aplicado existen, casi completos, dos de los cuatro zócalos originales (*Foto 215*).

Sus decoraciones son iguales entre sí y muy semejantes a la de la alcoba, salvo que no tienen heráldica ninguna, y se corresponden con los fragmentos conocidos por Gómez Moreno y depositados en el Museo de Arte Musulmán de la Alhambra, por lo que estos podrían pertenecer a los dos desaparecidos.

En ellas se pueden distinguir muchos detalles de su ejecución : líneas de cuerda en rojo dividiendo previamente el espacio (*Foto 216*), círculos grabados en el mortero (*Foto 217*).

E) Zócalos semejantes fuera de Granada

La misma decoración que va a ser la característica nazarí para los zócalos, de motivo pequeño, realizado con plantilla, de lados curvos y efecto caligráfico, se presenta similar en zonas del Norte de Africa, así como en algunas zonas de Al-Andalus. Sin embargo, como está ejecutada con la utilización del color rojo (a veces también ocre, pero nunca azul o verde) y en técnica de fresco, podría considerarse un paso intermedio entre el zócalo de entrelazo almohade y el propiamente nazarí, siendo un antecedente de éste. Los motivos son prácticamente siempre los mismos. La evolución que se podría seguir a partir de los zócalos almohades ya la veíamos en los fragmentos del **Campo Santo de los Mártires (Córdoba)** (*Fotos 113 y 114*), realizados a fresco y trazada su

²⁶⁴ El propio **TORRES BALBÁS, L.**, “Los zócalos pintados...” *opus cit*, p. 131, los da por destruidos en 1931.

composición “in situ”, ya presentan rasgos estilísticos semejantes a los zócalos de la Alhambra: disminución del tamaño de los motivos, adición de color amarillo, tendencia a la línea curva.

Un paso más hacia la definitiva estética nazarí estaría constituido por ornamentaciones que se ha encontrado en varias zonas del Africa del Norte. Básicamente consiste en una distribución geométrica de pequeños motivos curvos entrelazados con digitaciones (signos que parecen caligráficos) a base de cenefas, círculos y palmas, marcando con un gran espacio el entrecruce. El dibujo está previamente grabado en el mortero fresco; y lo que le va a distinguir del propiamente nazarí es el uso de un solo color, el rojo almagre, sobre un mortero ligeramente coloreado, la técnica, el fresco: y la composición, más simple que la de los zócalos de la Alhambra, sin superposición de temas.

Por estas tres características sería lógico deducir que su realización se desarrolla en una etapa intermedia entre el arte propiamente nazarí, y la pervivencia del almohade, es decir, a finales del siglo XIII, principios del siglo XIV.

En primer lugar, ese tipo de decoración, se nos presenta nada más pasar el estrecho, en las ruinas de **Belyunes o Bullones**. En la costa norte del Marruecos mediterráneo, hoy prácticamente deshabitada, existían numerosos poblados costeros entre un frondoso arbolado, cantados por poetas como Al-Jatib por lo placentero de su paisaje²⁶⁵:

²⁶⁵(385); Por Dios! En Bunyunus las casas se asemejan

a las estrellas que brillan en medio de las oscuras tinieblas

El aire es saludable y nadie se siente enfermo

a no ser la misma brisa que en verdad

no teme en absoluto a la enfermedad

Uno de los prodigios que allí suceden es que el viento

del norte al ir a visitarle va andando sobre el agua

IBN AL-JATIB , *Libro de la magia y de la poesía*, trad. CONTINENTE FERRER, J.M., Instituto Hispano-árabe de Cultura, Madrid 1981, p. 113.

A unos ocho kilómetros de Ceuta, en un valle rodeado por montañas, de cara al mar sobre terrazas, se encontraba la *al-munya* palatina de Belyunes. Sus orígenes nos son desconocidos, su monte vecino recibe el nombre de *jabal-Musa*, lo que hace suponer a especialistas y tratadistas islámicos que de su puerto salió Musa ibn-Nusayr para la expedición de conquista de España, Almanzor construyó allí una residencia regia entre jardines, protegida de los ataques marítimos por una fortaleza; en el siglo XIII era famosa como lugar de recreo cercano a la ciudad de Ceuta, con numerosos arroyos y jardines²⁶⁶. El siglo XIV parece haber sido el de mayor vitalidad para la villa, reflejo de la de Ceuta, ciudad industrial y de comercio marítimo, cuyos personajes de cierta categoría poseían villas lujosas de descanso en el apartado lugar de Belyunes, comparado con el Paraíso. De esa época disponemos de una descripción de ambas de Muhammad al-Ansari ; los dos lugares ven cortado su florecimiento por la conquista portuguesa en 1415, cuando el rey D. Juan concede el valle de “Bulhoes” al caballero Juan Pereira. También aparece en la narración de Luis de Mármol²⁶⁷ y de León el Africano²⁶⁸ con el nombre de “Viñones”.

Para darnos idea de la magnificencia del lugar baste mencionar que había ciento veintiséis baños, diez y nueve mezquitas, veinticinco tiendas y diez y seis hornos. Protegía la población una muralla con torres fuertes y una alcazaba,

Respecto a la decoración de las mansiones, ya fue comentada por el cronista Zurara, en su obra de 1458-1463, “allí tenían los musulmanes sus casas de campo con

²⁶⁶ *Apud* TORRES BALBÄS, L., “Las ruinas de Belyunes o Bullones” *Tamuda* 5, 1957. Allí se citan, afirmando lo expuesto la obra de RIBERA, J., 1926 ; testimonios del Idrisi (según DOZY, *Description de l’Afrique et de l’Espagne par Idrisi*, 1866) ; de Ibn Hawqal (según la versión francesa de LEVI PROVENÇAL, E., de *La España musulmana*, 1950). Más Bibliografía sobre este lugar : CRESSIER, P., “The marinid garden of Belyounesh”. *The garden is a city. The city is a garden*. Roma 1986, pp. 53-57.

²⁶⁷ *Descripción general de Africa*, 1573, t. III, fol. 128.

²⁶⁸ LEÓN EL AFRICANO (*Descripción general del Africa*, trad. y notas FANJUL, S., Madrid-Barcelona 1995, p.177) confunde su toponimia : “Fuera de la ciudad misma véñse hermosas fincas con casas espléndidas, sobre todo en un sitio que, por abundante en viñedos, llaman Viñones..”.

huertas y jardines encantadores, entre abundantes torres y hermosas construcciones, pintadas para realzar su belleza.”²⁶⁹

En la actualidad no sólo han desaparecido los vergeles, sino prácticamente también las ruinas, desconocidas hasta por los propios habitantes del lugar. Los ladrillos de sus muros y bóvedas han sido reaprovechados, y sólo destacan varias torres defensivas construidas con una fábrica muy semejante a la toledana, verdugadas de ladrillo se combinan con aparejo; sus bóvedas eran de ladrillo de medio cañón, de arista o de espejo. características de la época mariní marroquí y nazarí hispana.

En las cercanías de las torres se situaba el núcleo residencial de la parte alta, el testimonio de sus paredes no sobresale apenas del suelo. Sin embargo, retirando la vegetación herbácea que las oculta, es de gran emoción comprobar cómo persiste la decoración mural. A pesar de su azarosa historia, a pesar de estar expuestas a duras condiciones climáticas, estas pinturas, realizadas en buen fresco (ver analítica correspondiente, esquemas 48 a) y b)), con varios estratos de mortero, han perdurado durante siglos.

Los temas de sus composiciones son muy semejantes a los de la Alhambra, motivos pequeños, de imitación de tapices realizados en sedas. En la parte más cercana al mar un nuevo motivo nos va a sorprender. Se trata esta vez del zócalo compuesto por columnillas con arcos entrecruzados que hemos visto en el Patio del crucero de la Casa de la Contratación sevillano, o los baños del Palacio de Villadomardo en Jaén, motivo del que sólo conocíamos estos dos ejemplos datados en época almohade, y que nos haría sospechar de una datación anterior a la Alhambra para la ejecución de esta decoración. Esto, unido a la existencia de los otros motivos decorativos semejantes al Cuarto del Harén, nos llevaría a suponer la villa de Belyunes como un antecedente directo de aquella, una obra que enlazaría la decoración de los Alcázares sevillanos almohades con el Palacio nazarí (*Fotos 219 y 220*).

Sin embargo, como la ornamentación de estas villas no tiene por qué corresponder a una misma época y los dos motivos están situados en posibles

²⁶⁹ *Apud* TORRES BALBÁS, L., 1957, *opus cit*, p. 283-284.

residencias distintas a lo que se añade no contar con más ejemplos, no se puede hacer una aseveración positiva.

Más cerca de la playa, en una terraza a nivel inferior, existía otro núcleo residencial²⁷⁰ compuesto por una habitación rectangular con dos alcobas, precedida de un pórtico y un gran patio con alberca en medio. Los zócalos de la casa corresponden a tres tipos diferentes, todos ellos a la almagra: en la habitación central, el más sencillo, una franja de 40 cms de altura del color del mortero rematada con cintas en rojo; las paredes del pórtico que precede a la habitación baja se adornan con tema geométrico de losanges; en el pasillo de la rampa el tema es el anteriormente descrito como el más característico del arte nazarí.

Esa misma ornamentación es la que decoraba el exterior del minarete de la **Chella de Rabat**. Se trata de un monumento funerario, concebido como fortaleza en las afueras de la ciudad que creó la dinastía meriní para sus enterramientos reales, conociéndose como primero, en 1284, el de Omm el-izz, mujer, madre y abuela de los tres sultanes enterrados con ella (los dos últimos asesinados), pertenecientes a la familia de los Banu-Ali²⁷¹. El recinto fue terminado en 1339 con Abu il-Hassan, que restauró, agrandó y embelleció el santuario. El alminar, construido en esta época es de pequeñas proporciones (2,46 de lado, y 8,92 de altura), y en la actualidad, ha perdido su linterna. De construcción de ladrillo se reviste con piedra, a media altura una cenefa de cerámica verde forma una ligera cornisa; justo en su arranque, existían unos restos de mortero rosado (aproximadamente de 20 x 20 cms) con decoración floral de rosáceas (Fig. 34b). Los centros circulares habían sido trazados con ayuda de compás y las líneas trazadas con regla, todo ello había dejado su impronta en el mortero fresco.

²⁷⁰ Nos la describe PAVÓN MALDONADO, B., "Arte hispanomusulmán en Ceuta y Tetuán" *Cuadernos de la Alhambra* 6 (1970), pp. 69-107.

²⁷¹ Más ampliamente detallado en BASSET, H., LEVI PROVENÇAL. E., *Chella*, París 1922.

Otros fragmentos semejantes se encontraban en el interior de una pequeña **casa de Tlemecén, y entrada al Museo** de la ciudad²⁷²; entre los materiales proporcionados en las excavaciones del sótano de la P^a Ruiz 9, en **Ceuta**²⁷³ (la Sebta musulmana, llamada así por estar deificada en una península cerrada al mar por todas partes salvo por poniente, que tenía el taller real Dar al-Tiraz que vestía a los príncipes con suntuosos brocados en el s. XII), y en el exterior del **alminar de Tlemecén** de al-Abbad, con palmas y cintas entrelazadas y líneas grabadas con cuerda divisorias de los espacios.

F) Otros tipos de zócalos

Diferente a los zócalos aquí descritos existe uno que ornamenta un muro incluido en el testero suroeste del **Mexuar** del palacio nazarí. Medio oculto por el muro actual, es difícil reparar en esta minuciosa labor de pintura caligráfica.

En primer lugar, choca que es el único zócalo en que no se ha utilizado para nada el rojo almagra. Es un zócalo alto (aproximadamente 1,50 m), su mortero está teñido en amarillo, y está rematado por una cinta negra con nudo. El tercio inferior de la zona total está sin decoración, en los otros dos se extienden tres franjas, la central de triple tamaño que las otras dos, aparentemente iguales. Dibujados los trazos muy finos con línea negra, sus motivos que llenan todo el espacio se basan en hojas que forman roleos y epigrafía. Las dos franjas superiores combinan los colores blanco y amarillo, la última blanco y azul (*Foto 221*).

²⁷² MARÇAIS, G., *L'architecture musulmane d'Occident*, París 1954, p. 337 En otro libro de MARÇAIS, W., y MARÇAIS, G., *Les monuments arabes en Tlemecén*, París 1903, nos habla de otros ejemplos de pintura mural en la ciudad muy vinculados con Granada, Sidi Bhaim y Sidi Bou Medina, ambos datados a mediados del siglo XIV. En ese tiempo reinaba el califa Abu Hammu Musa II (753/1352, 788/1381), de la familia abd-al-wadí, amigo personal de Muhamad V (con intercambio de embajadas y suntuosos regalos) y nacido durante el exilio de sus padres en la propia Alhambra (*apud* ARIÉ, R., *El reino nasrí de Granada*, Madrid 1992, p. 52-53).

²⁷³ POSSAC, C., "Datos para la arqueología musulmana de Ceuta", *Hesperis Tamuda* 1 (1960), p. 162.

La sala del Mexuar sufrió grandes transformaciones en tiempos de los Reyes Católicos²⁷⁴, a lo que se une la dificultad de inspección de este fragmento, por lo que es difícil determinar la datación de este zócalo. No coincide en absoluto con las características de los zócalos que hemos visto de Muhammad V, seguramente corresponde a tiempos anteriores.

A veces la decoración de los zócalos pintados se reducía a una simple línea de color²⁷⁵, zona de simple almagra²⁷⁶, con o sin adorno de cintas en su parte superior. O simplemente del color del mortero con un límite alto de cintas bicolores entrelazadas y remates florales y epigráficos. Es lo que Torres Balbás define como "...un procedimiento más rápido y sencillo de señalar zócalos...en los monumentos granadinos"²⁷⁷ De esta modalidad conocemos cuatro ejemplos localizados en: la Casa de los Girones, la escalera la torre de las Damas en la Alhambra. Casa de Zafra, Corral del Carbón²⁷⁸. Empezaremos por este último en orden cronológico.

²⁷⁴ El Mexuar, edificio administrativo,"... fue una cámara de gruesos muros, con espacio central como patio cubierto que tuvo una segunda planta con celosías que le permitía al rey observar y oír sin ser visto; más arriba existía una linterna desde la que descendía casi la única luz de la sala, sala que en su parte central presenta aún cuatro columnas y amplios paños de yesería con frisos de inscripciones" (PAREJA, E., *El arte en el sur de Al-Andalus*, Sevilla 1988, p. 374).

²⁷⁵ Ya vimos esta decoración en Medina al-Zahra, persistiendo la tradición romana que se puede ver, por ejemplo, en el exterior de los edificios de Piazza Armerina (Sicilia).

²⁷⁶ FERNÁNDEZ-PUERTAS, A., "La casa nazarí en la Alhambra", *Casas y Palacios de al-Andalus*, 1995, p. 274 y 278. En la primera página se remite a una cita de Al-Jadid donde describe "pintados los muros con arcilla roja".

²⁷⁷ TORRES BALBÁS, L., "Los zócalos pintados...". 1982, *opus cit*, p.137.

²⁷⁸ TORRES BALBÁS, L., *ibidem*, p. 407, nos habla de dos localizaciones donde ya no existen, el Generalife y la Casa Real de la Alhambra.

La **Casa de los Girones** era un edificio de cierta categoría levantado en el arrabal de en la misma Granada, en la segunda mitad del siglo XIII, aunque muy transformada después de la conquista. Restaurado por Torres Balbás en 1930, es famoso por sus peculiares yeserías, su planta segunda contiene un salón que cae sobre el patio. En él, y a una altura que no era la original (la casa ha sufrido varias reformas en donde se ha cambiado la cota del suelo) se pueden descubrir dos decoraciones, ambas realizadas a seco sobre mortero de yeso ²⁷⁹.

La más primitiva, de la que sólo se ve un fragmento por desprendimiento de la capa superior, mantiene todo su colorido, de manera que incluso parece haber sido realizada hace poco tiempo. Esto es debido a dos razones, su protección actual por la capa superior de enlucido, y al hecho de que este enlucido superior fue aplicado, seguramente por un cambio de gusto, casi inmediatamente después de la realización del primitivo por lo que no está ensuciada su superficie ni alterado su color, lo que acerca en el tiempo a ambas decoraciones. El motivo representa motivos florales en forma de *sebka*, en negro y rojo sobre el fondo blanco del yeso, semejantes motivos los vamos a encontrar, realizados en otros colores, en una cenefa decorativa de la Casa del Partal (*Fotos 222 y 223, en comparación con 241*).

Por encima de él se desarrolla otra decoración muy diferente, en apariencia, también picada para recibir un nuevo revoco. Una línea marca la altura del zócalo²⁸⁰ y, a intervalos iguales, se enriquece con motivos circulares con labor de ataurique en su interior y remate piriforme, trazados a compás con dibujo preparatorio grabado, a modo de *yamur*. Sobre esos motivos existen inscripciones cursivas, utilizadas como decoración que repiten fórmulas piadosas: “Salvación perpetua, Gloria eterna, Bendición...”

²⁷⁹ La Analítica (ver anexos, esquemas 44 a) y b)) lo confirma, así como el hecho de que sus pigmentos se diluyen con agua.

²⁸⁰ GÓMEZ MORENO, M., “Granada en el s. XIII”, *Cuadernos de la Alhambra* 2, Granada 1966. p. 35, se cuestiona si ese espacio reservado sin decoración, desde al suelo hasta la cinta pintada no sería destinado a colgar telas “a juzgar por los clavillos en él salpicados ordenadamente”.

Sin embargo, la diferencia entre los motivos de los dos estratos no es tan grande, y, en parte, viene motivada por su diferente estado de conservación. Fijándonos con detalle en el motivo de los medallones veremos que en su parte inferior engloba el motivo repetitivo de la decoración más antigua, por lo que ésta podría formar parte de una ornamentación cuyos remates se correspondieran con los visibles actualmente, pero que fue ocultada por cambio de gusto. En cuanto al color, en que también difieren, debería comprobarse por analítica el de la decoración visible, muy alterado en la actualidad, ya que comparando la decoración actual con la representada en dibujos del Museo de Arte Islámico, el rojo se ha alterado a negro (*Fotos 224 y 225*).

En la **Casa de Zafra**, casa islámica situada en el Albaicín y perteneciente en la actualidad a un convento de monjas, existen dos decoraciones superpuestas que, aunque repiten el mismo motivo decorativo, adicionan temas epigráficos. La decoración pintada de zócalo se extiende en la parte interior del pórtico y en el salón principal (*Fotos 226 y 227*). Como dato curioso, añadir que en esta casa existe otro tipo de decoración pintada: en la cara anterior de las enjutas de los arcos, visible desde el patio, se desarrolla una ornamentación de yesería, muy simple, fingida por medio de una grisalla (*Foto 228*); en la cara posterior, medallones con inscripción cúfica sobre fondo rojo (*Foto 229*). Este tipo de decoración de yesería fingida se corresponde con los últimos momentos del reinado nazarí, finales del siglo XV, a causa probablemente del empobrecimiento y la decadencia de esos tiempos, como método más rápido y económico. Fue frecuente entonces tallar en cada albanega un motivo único aislado, casi siempre una estrella, y pintar el resto.

El **Corral del Carbón**, situado en el centro de Granada, era un antiguo *funduq* musulmán urbano datado en la primera mitad del siglo XIV (Gómez Moreno, Torres Balbás), dedicado más adelante a casa de vecinos (*Foto 230*). A través de un gran arco con decoración de yeserías en su pórtico, se entra a un gran patio donde abren las distintas habitaciones, muchas de ellas con restos de zócalo pintado. Fue restaurado por Torres Balbás en 1929, el cual dice: “al limpiar los muros interiores de las habitaciones se encontraron restos de las cintas horizontales pintadas de negro y bermellón que, como

en varios lugares de la Alhambra, separan el zócalo del resto del muro.²⁸¹ Las pinturas han sido restauradas por la facultad de Bellas Artes de Granada en 1990.

La **Torre de las Damas**, perteneciente al recinto de la Alhambra, se encuentra situada fuera del recinto palacial, junto a las casitas del Partal. Arrendadas por la Corona a particulares a partir de la conquista, y declarada en estado de ruina, se vendió a censo en el siglo XIX, pasando a manos privadas, sufriendo una gran reforma en 1837. Como resumen, se destruyeron cuatro arcos laterales, el alero, se modificaron las armaduras y se abrieron buhardillas en las cubiertas, además de otros huecos y balcones.

Más esquemática se nos presenta la decoración de los tres últimos lugares citados, ya atribuible a momentos posteriores a Muhammad V, tiempos de mayor decadencia y empobrecimiento, en comparación con la de la Casa de los Girones. En ellos se repite la composición de dos cintas, una de color negro, otra de color rojo²⁸², que van recorriendo horizontalmente (o paralelamente a la inclinación de la escalera en el caso de la Torre de las Damas) el paramento. De vez en cuando se entrecruzan formando nudos o entrelazos más complicados con adornos piriformes (*Foto 231*). Sólo en la Casa de Zafra aparecen elementos epigráficos.

Es importante destacar que, pese a la gran similitud entre las tres ornamentaciones de referencia, difieren ligeramente en tamaño. De lo que se puede deducir que, como toda la ornamentación en este trabajo estudiada, no fueron realizados mediante plantillas, sino “in situ” y teniendo como módulo, es decir, como medida para su distribución, las propias dimensiones del paramento.

Si estos zócalos, posteriores en datación, difieren del de la Casa de los Girones en menor minuciosidad en su realización, a nivel técnico presentan las mismas características: sobre un mortero de cal, arena y yeso, se ha extendido una fina capa de yeso aglutinado con proteína donde el color sería aplicado al temple. Los pigmentos

²⁸¹ TORRES BALBÁS, L., “Las alhóndigas musulmanas y el Corral del Carbón de Granada”, *Al-Andalus* XI, 1946, p. 466.

²⁸² Al estar este color muchas veces alterado por la humedad de condensación, nos aparece como otro negro no tan profundo.

empleados son el negro de humo, de naturaleza orgánica y el almagre ; el aglutinante, posiblemente cola animal.²⁸³

Es decir es una técnica al seco²⁸⁴.

Una vez hemos considerado la ornamentación mural pintada de la Alhambra de sus zócalos, paramentos exteriores y bóvedas (Fig 35), hay que destacar dos obras, que por su importancia y originalidad merecen que se les considere por separado. Curiosamente se trata de dos pinturas de composiciones con figuras humanas, pero son cada una de ellas producto divergente de un promotor muy distinto: las pinturas aparecidas en una casita del Partal, representante de una vivienda de las más modestas que en el recinto de La Alhambra existen, serían realizadas para deleite de su dueño, de manera más o menos intrascendente; sin embargo, el otro conjunto, el de la Sala de la Justicia del Patio de los Leones está ubicado en un lugar especial dentro del propio palacio, privilegiado, voluntariamente elegido para una cierta lectura iconográfica. También son contrapuestos sus temas, el uno, de la vida posible de su dueño; el otro con gran carga simbólica donde todo está dispuesto según un orden pre-establecido. Igualmente divergen en sus atribuciones en cuanto a sus promotores, el primero es anónimo, el segundo lleva la heráldica de Muhammad V.

²⁸³ CAPITÁN L., et alii "Estudio comparativo de algunos zócalos pintados nazaries localizados en diversos edificios de Granada", *Cuadernos de la Alhambra* 26, 1992, pp. 231-251

²⁸⁴ TORRES BALBÁS, L., "Los zócalos pintados...", p.132 dice, erróneamente "pintado al fresco" (en referencia al de la Casa de los Girones)

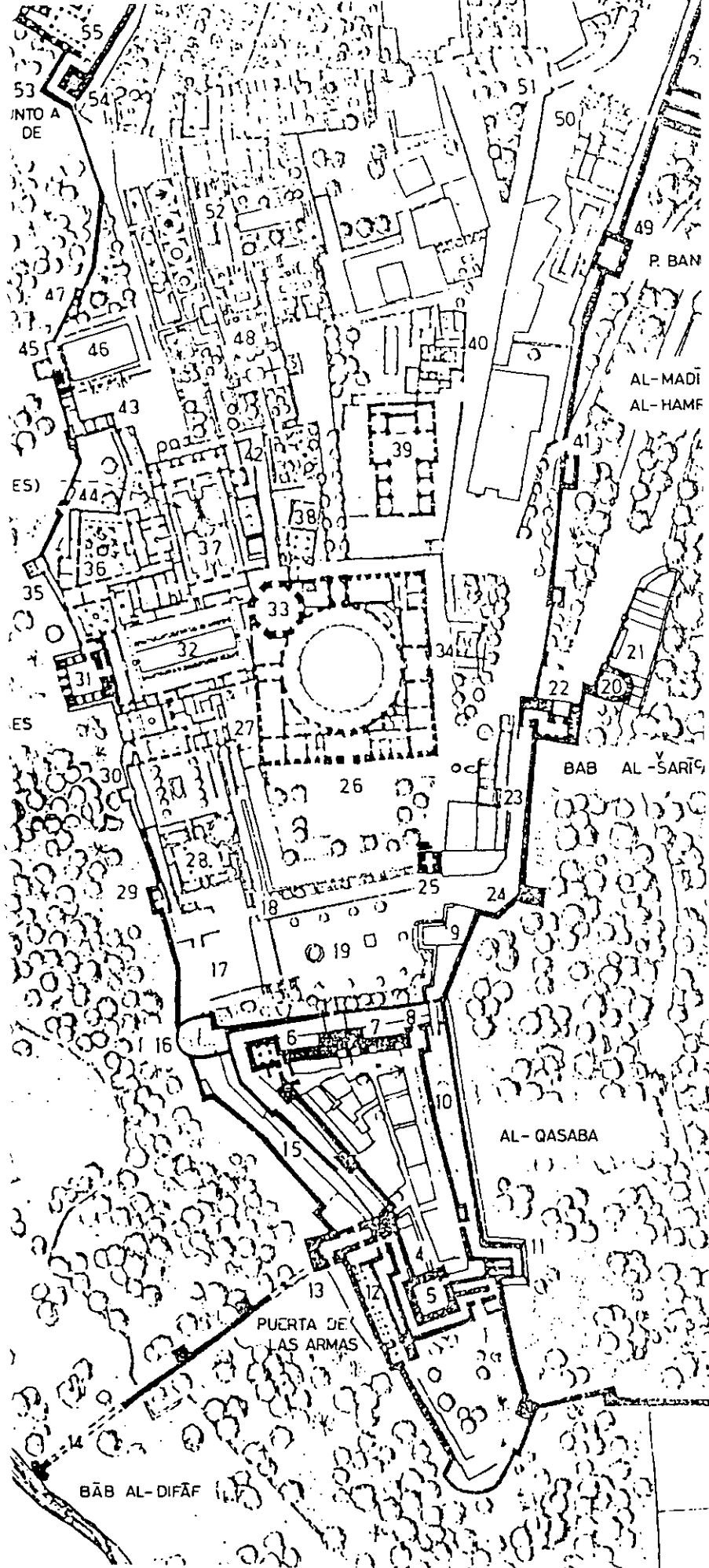


Figura 35.- Mapa de distribución de ornamentación pintada en la Alhambra (Granada)

- a) En paramentos exteriores
- - - b) En paramentos interiores
- · · c) En bóvedas
- - - d) En zócalos

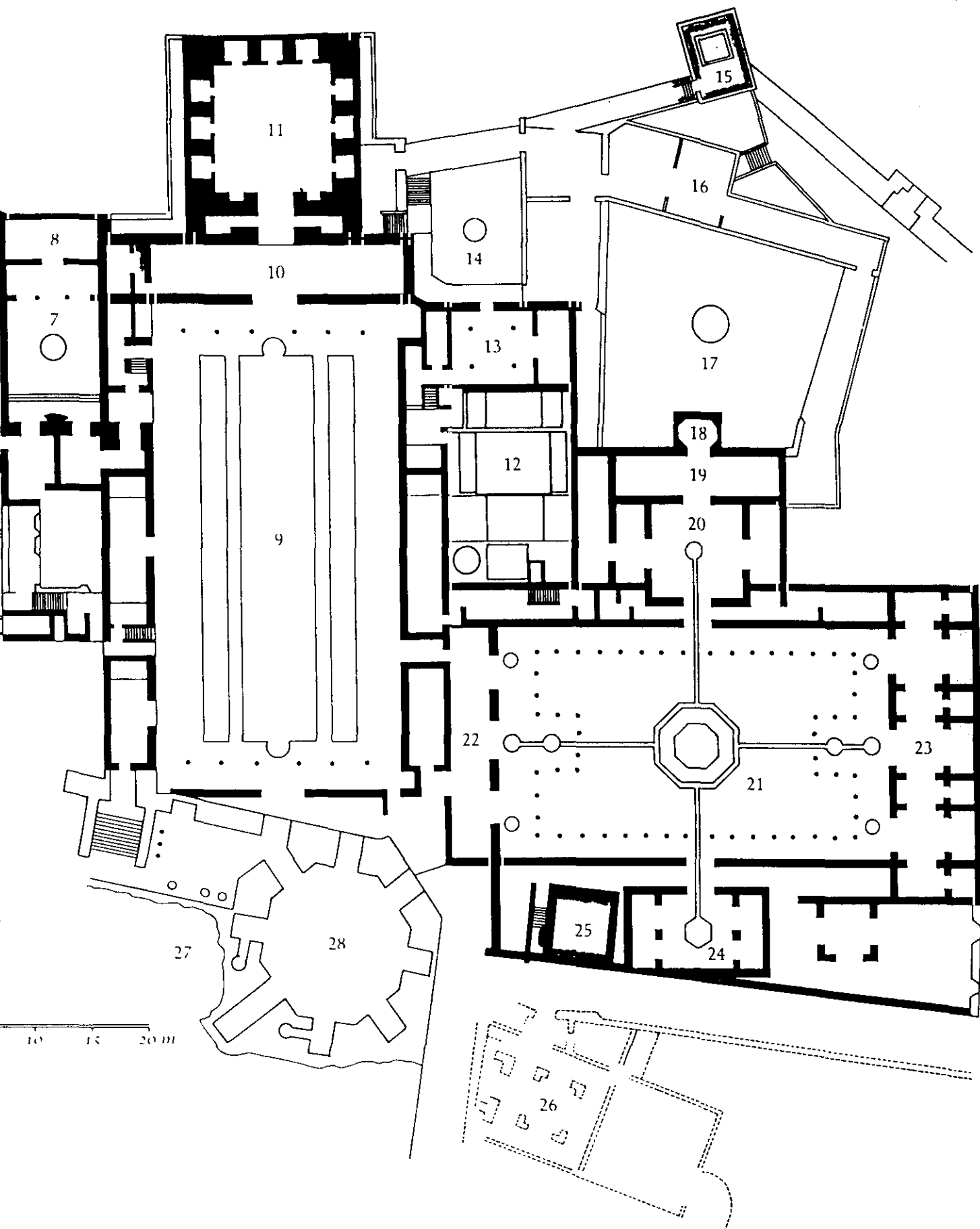


Figura 35.- Mapa de distribución de ornamentación pintada en la Alhambra

- (Granada)**
- a) En paramentos exteriores
 - - - b) En paramentos interiores
 - · · c) En bóvedas
 - d) En zócalos

4-Casa del Partal

El 22 de Abril de 1908 fue descubierta por el arquitecto Modesto Cendoya una ornamentación de pintura mural, bajo una capa de enlucido levantado para comprobar la solidez del edificio, en una pequeña habitación de 2,39 de ancho por 2,25 de alto de la casita del Partal (*Foto 152*), conocida desde entonces como “Casa de las Pinturas”, “Casas árabes del Partal” o “Casa de Villoslada”, adyacente a la Torre de las Damas y que perteneció en el siglo XVI al capitán D. Alvaro de Luna. A raíz seguida de su descubrimiento, D. Manuel Gómez Moreno, presidente de la “Comisión Especial de Conservación y Restauración de la Alhambra de Granada” emitió un informe para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Fotos 232, 233, 234 y 235*). Su estado de conservación era lastimoso, ya que habían sido picadas para recibir el último enlucido, por un lado, y la habitación había servido de cocina (cuyo testimonio se puede descubrir en el ángulo norte), por otro²⁸⁵.

Mucho se ha escrito sobre estas pinturas, intentaremos dar a este estudio una estructuración clara, sistematizando lo conocido hasta ahora.

A)-Composición.- La pintura se extiende por tres de las cuatro paredes de la pequeña habitación (*Fotos 238, 239, 240, 241 y 242*). La pared orientada hacia el noreste está en tan mal estado de conservación que se puede decir que no aporta nada al conjunto. En las orientadas al noroeste y al sudeste, la decoración se estructura en zonas paralelas superpuestas desde la altura del techo (menos de tres metros), que está cubierto con un artesonado de madera policromada, hasta el suelo, de la siguiente manera (*Fotos 243 y 244*):

²⁸⁵ Convendría destacar este estado de mal estado de conservación, ya que prácticamente todas las reproducciones de estas pinturas en los libros se refieren a los dibujos realizados por Isidro Marín y depositados en el Museo de Arte Hispano-musulmán de la Alhambra, no a las pinturas reales (*Fotos 236 a), b) y c), 237 a), b), c)*).

-Cenefa de remate con motivo de palma invertida, en blanco y azul, el mismo que vimos aparecer en la casa de los Girones (7-8 cms)

-Banda de composición figurativa (19 cms)

-Doble banda de composición figurativa (40 cms)

-Banda de composición figurativa (29 cms)

-Cenefa de cerramiento con cartuchos epigráficos lobulados, en su interior letras en oro sobre fondo negro (3,5 cms). Las frases representadas son las tradicionales de bendición "La Gloria eterna, la felicidad permanente, la bendición"²⁸⁶

-Las separaciones de cada espacio están realizadas mediante listel compuesto por dos cintas, muy finas, de oro que se entrelazan a intervalos (1 cm).

-Bajo lo conservado en la actualidad, se extendía en un zócalo blanco, una decoración de ramitas verdes, sobre un zocalillo de color rojo oscuro, que se perdió entre 1917 y 1923, en un periodo que esta casa estuvo sin tejado y medio arruinada²⁸⁷

Las bandas centrales son las que tienen verdaderamente interés, figurillas de 11 a 13 cms de altura cuando van caminando a pié, y de 13 a 18 las que van montadas, forman un largo desfile que se desarrolla a lo largo de toda la habitación ordenado de cuatro niveles. Es una composición con tonos planos, sin claro-oscuros, con perspectiva cristalina y sin referencias prácticamente al entorno. No hay línea del suelo, y simplemente se pueden apreciar un contexto al exterior, rural, por la referencia esquemática de árboles (tres en la pared noroeste, arriba, al comienzo, que podrían tratarse de un ciprés, un pino y un laurel); y un ambiente interior de viaje, las tiendas (en la zona baja de las dos paredes) (*Fotos 243 y 245*).

En cuanto a las figuras (*Foto 246*), el artista es hábil y rápido, cuida la proporción y dignidad de los personajes, permitiéndose escorzos cuando son necesarios como por ejemplo en el caso de personajes sentados, y logrando perfectamente una diferenciación de las fisonomías, con gran percepción retratística, pudiéndose

²⁸⁶ GÓMEZ MORENO M., "Pinturas de moros en el Partal (Alhambra)" *Cuadernos de La Alhambra* 6, 1970, p. 157.

²⁸⁷ TORRES BALBÁS, L., "Los zócalos..." *opus cit*, p. 406, *apud* GOMEZ MORENO.

individualizar fácilmente cada personaje²⁸⁸. Respecto a los animales, abunda el caballo, un caballo que presenta poca variación de modelos, todos ellos marchando al paso (salvo los situados encima de la puerta, que van al galope); también se pueden distinguir dos camellos, varios perrillos de distintos colores y tres leones en posición de ataque²⁸⁹.

Las figuras que representan guerreros pertenecen a distintas tropas y van vestidos de manera distinta: los arqueros visten aljubas con mangas cortas, cinturones, zarigüeyas y turbantes. Los ballesteros, los portadores de espadas y adargas llevan mallas sobre el pecho y cascos que a veces tienen almófar para protección del cuello. Los cascos son puntiagudos; entre sus armas se distinguen los “arcos árabes” (los personajes que los llevan portan turbante), las ballestas, sables, lanzas largas, escudos redondos.

Entre las banderas, cada una al frente de un escuadrón, hay zarpadas con círculos (diez, distribuidos en cinco filas), semejantes a la de los benimerines en la batalla del Salado (hoy en la catedral de Toledo), otra con dibujo de entrelazos formando hexágonos y un pendón rojo triangular; las monturas van cubiertas con mantas de tela estampada de varios colores.²⁹⁰

²⁸⁸ Para la acentuación de cada personalidad utiliza un recurso tradicional entre los pintores de miniaturas, agrandar los ojos (*foto 247*). Abundan las cabezas de tres cuartos, y la mirada ladeada, aunque también hay cabezas de perfil..

²⁸⁹ MOLINA FAJARDO, E., “Caza en el recinto de la Alhambra” *Cuadernos de la Alhambra 3*, Granada 1967, tiene la teoría que no son leones rampantes, sino osos pardos..

²⁹⁰ Para mayor detalle en las armas ver PÉREZ HIGUERA, T., *Objetos e imágenes de al-Andalus*, 1994, pp. 104-116 Allí se reproduce el documento donde, en el siglo XIII, Ibn Said compara al caballero andalusí con el magrebí: “El caballero de Al-Andalus va cubierto con una cota de malla y si se trata de alguien de importancia y poder, su cabalgadura también lleva cota, sostiene firmemente con una mano una lanza gruesa y larga, y en la otra un escudo de la misma manera que los cristianos portan los cuales al combate. En cuanto a los caballeros magrebíes sólo los nobles o importantes poseen cotas de mallas, y no combaten con escudo o lanzas largas y gruesas, sino con sables y lanzas ligeras, sus escudos están fabricados en el Magreb con la piel del antílope y hechos a prueba de los golpes de espada, lanza y de la mayoría de las flechas. Los caballeros originarios del Magreb son, sobre sus monturas, más dueños de sus movimientos que los caballeros andalusíes, éstos, en efecto, se encuentran entorpecidos por el peso de sus

B)-Técnica

Por el tamaño de las figuras de esta decoración y el preciosismo y detalle con que están realizadas, se ha querido relacionar su autor con los iluminadores de miniaturas, comparándolas con las iluminaciones de manuscritos árabes del siglo XIII, procedentes de Mesopotamia, en especial las difundidas por el arte de la escuela Selyuqui. Del arte hispano-musulmán de la miniatura contamos con un buen ejemplo en la *Historia de los amores de Bayad y Riyad*, de la Biblioteca Vaticana, con catorce ilustraciones. Fue publicado por el profesor Nykl en 1941 en edición de la Hispanic Society of América, y comentadas después por Monneret de Villard en la revista florentina *Bibliópolis*. Se data el manuscrito en el siglo XIV, pero por las arquitecturas representadas se identifica al-Andalus como su país de origen. Presenta muchas características afines con las pinturas del Partal: ausencia total de perspectiva, representaciones muy semejantes del ciprés y el laurel, importancia de las figuras, estilo narrativo, rostros de tres cuartos, etc.

Tampoco la técnica de las pinturas del Partal difiere mucho de la utilizada por los iluminadores de su tiempo:

Para la preparación del muro, se aplicaron varias capas de mortero sobre el muro de ladrillo. El más interno, correspondiente a la decoración de fingido despiece de ladrillos, es un mortero de cal y arena. Sobre él se han extendido varios substratos de mortero de cal y yeso, cuidando que la granulometría fuera cada vez más fina, para terminarlo con un enlucido de yeso muy refinado y con aditivo de cola orgánica, para lograr una superficie final especialmente pulida y con un brillo satinado, consiguiendo que su color y su textura fuera muy semejante a la de los manuscritos de ese tiempo, que también se preparaban con una imprimación, muy fina de yeso y cola.

escudos, sus lanzas y sus cotas de mallas, y no pueden moverse a gusto. Además deben cuidar de mantenerse en su silla y formar, con su caballo un verdadero bloque acorazado..” Precisamente, basada en este pasaje, la especialista ve una influencia cada vez más fuerte del armamento andalusí del Norte de Africa.

Sobre esa superficie, muy lisa, fue trazado el dibujo preparatorio con líneas negras muy finas²⁹¹. Las figuras, los caballos, las tiendas, era algo que el artista estaba acostumbrado a ejecutar y lo repite una y otra vez sin ningún titubeo. Solamente al enfrentarse a la figura del león, no sabe cómo resolverla. Entonces acude a recursos técnicos, el **estarcido** o “spolvero”: copia en un papel un animal semejante (seguramente de alguna heráldica), agujerea su perímetro y, colocado sobre la pared, tapona con polvo de grafito (*Foto 248*). Esta técnica aún no está muy elaborada cuando se ha empleado aquí y contrasta el tamaño de los puntos con la finura y elegancia de las líneas del dibujo²⁹². Sobre la pared, bajo la pintura del león, se descubren aún esos puntos negros de este “truco”, repetido en todos los leones. Prueba de que el artista era de procedencia hispana, no conocía muy bien esos animales y no había tenido necesidad anteriormente de representarlo (no estaba acostumbrado a decorar una heráldica castellana, por ejemplo). También, para hacer los círculos de las banderas, todos iguales, recurre a otro recurso, el **grabado** en la superficie con un mismo patrón o molde (*Foto 249*).

Los **oros**, en lámina, bruñidos, fueron adheridos a la pared al mordiente o sobre una cama de bol (*foto 245*). Los colores, al temple, están compuestos por: el negro de carbono o “negro humo”, los rojos utilizados pueden ser tanto bermellón (cinabrio, es decir, sulfuro de mercurio) como minio (compuesto de plomo), el verde es la malaquita (compuesto de cobre), el azul el azul ultramar molido de lapislázuli, y el blanco es el propio yeso.

No contamos con muchos tratados a los que nos podamos referir para el arte de la iluminación hispano-musulmana, pero nos podemos remitir al formulario técnico escrito en 1262 por Abraham ben Judah ibn Hayyim en lengua portuguesa y caracteres

²⁹¹ GÓMEZ MORENO, M., 1970, *opus cit.*, p. 78, nos habla de calcos para llevar el dibujo a la pared de uno preparatorio. Pero eso no es posible para la totalidad del dibujo, porque hubiera quedado algún tipo de huella además de la de los leones.

²⁹² Según especialistas en pintura mural, la técnica del estarcido para la transposición de motivos en los paramentos no se generaliza en temas figurativos hasta mediados del siglo XV (MORA, P. et alii *Conservation in wall paintings*, 1986, p. 145-146).

hebraicos²⁹³, aunque se cree versión galaica del siglo XV, o a su paralelo cristiano pero muy semejante *L'art d'enluminer, traité du XIV siècle*, publicado por Dimier en París, 1927²⁹⁴. Los dos dan las recetas para preparar los colores antes mencionados. Recetas de alquimia, que contienen toda la parafernalia precisa para enfatizar la profesión.

Por ejemplo, el primero, en el Cap. XV nos comenta como se hace el bermellón:

“Toma cinco libras de fugitivo, esto es azogue, y ponlo en una redoma o taza grande vidriada.

Toma una libra de piedra de azufre bien menuda y echa del polvo del azufre, poco a poco, sobre el mercurio hasta que esté bien incorporado, removiéndolo constantemente con una pata de perro con su piel y con su lana, hasta que se vuelva el fuego como ceniza.

Después de que así fuese mortificado (apagado) déjalo en dos ollas nuevas que están hechas como redomas, anchas de abajo y estrechas de arriba, y que no quede por cerrar de ellas sino un pequeño agujero por donde salga el humo.

Pondrás las ollas sobre el fuego en sus hornillas. Úntalas bien con barro y pon una taza encima de los agujeros. Cuando vieres que sale el humo bermellón y no huele, mete dentro del agujero una varilla delgada, y si cosa alguna se pegase a la varilla, retira las ollas del fuego y déjalo enfriar.

Después de que esté frío, quiebra las ollas y hallarás el bermellón hecho...”

O para preparar el lapislázuli, llamado entonces *Azul de Acre*

“Para templar el azul, toma azul de Acre y muélelo bien con la colada de vides²⁹⁵

²⁹³ Publicado por ESPINOSA, M. A., “O livro de como se fazen as cores de Abraham bar Yehudah ibn Hayyim”, *Cuadernos de arte* 27 (1966), pp. 7-22.

²⁹⁴ Publicado y comentado por GUERRIERI, G., en el Apéndice (pp. 601-617) de *Atti del I Congresso de Studie della Miniatura Italiana*, Leo Olschki Editore, Firenze 1978.

²⁹⁵ especie de lejía, solución alcalina que servía para blanquear la ropa y que se prepara pasando agua caliente por una capa de cenizas, en este caso, de vides.

levemente. Recógelo en una vieira o concha y lávalo con aquella colada de las vides y muélelo otra vez levemente con un poco de sosa. Escribe lo que quisieres, o ilumina, o pinta o retalla una porción de clara de huevo con goma pero que no quede de un día para otro con ella, que se tornará negro”

Más directo es el segundo texto:

“De los colores artificiales y su preparación: el negro

El negro es un color que se hace de muchas maneras. En primer lugar, y más comúnmente se obtiene muy fácil del carbón de los sarmientos de las vides, es decir, quemando los sarmientos de las vides, de las cuales se hace el vino: cuando están ardiendo se añade poco a poco un poco de agua, se deja apagar y se separa el carbón de las cenizas. Se hace también de otro modo, coge una cazuela limpia de cobre o de cerámica barnizada y mete debajo una candela de cera encendida, de modo que su humo se deposite en el fondo de la cazuela, recoge con cuidado el negro que ha formado el humo, mete otra vez la candela y obtén cuanto tú quieras.”

C)-Interpretación

La lectura de esta obra es incompleta, no sólo por su mal estado de conservación, sino por faltar partes del conjunto (laterales y banda inferior de la pared sudeste). Si consideramos que es un documento musulmán se debe leer de derecha a izquierda: precisamente donde deberá comenzar esa lectura ha desaparecido la zona (pared sudeste derecha). A partir de ahí, tres filas superpuestas de guerreros (llevan cascos, armas y banderas)²⁹⁶ avanzan hacia la izquierda. El perfecto orden se ve interrumpido por el ataque de un león (banda central), un personaje está caído en el suelo, los dos caballeros que le precedían se vuelven sobre su caballo (lo que confirma que están sentados “a la morisca”, es decir, a la jineta, con estribo corto y dobladas las piernas, que les permite toda clase de movimientos) para socorrerle.

²⁹⁶ esta obra de pintura constituye un documento fundamental para el estudio del armamento de su tiempo.

Quizás la escena más importante está situada al finalizar esa pared, es la llegada del cuerpo de tropas a seis tiendas formadas por ricas telas. En su interior se desarrollan animadas conversaciones, las figuras van tocadas con turbantes y marlotas. En esta zona y para acentuar el momento dramático de la escena las dos bandas centrales se desdoblán y dan cabida a hasta cuatro bandas superpuestas de animales, con sillas decoradas con atauriques y letras arábigas²⁹⁷. En paralelo con esta composición, en la zona superior se ven escenas de la caza del león.

La lectura se debería continuar por el lado derecho del paramento opuesto, donde continúan, en la parte baja, las tiendas. Las bandas de soldados se dirigen también hacia ellas.

Las interpretaciones sobre estas pinturas han sido variadas, la coincidencia de una bandera con las enseñas personales de los reyes benimerínes hizo pensar a Gómez Moreno que este fragmento pudiera representar el cortejo de un personaje de la familia benimerin; distinta propuesta hace Gallego Burin que dice “..pero otros estiman que este desfile es el de una caravana de peregrinación a la Meca, llevando el velo sagrado”, de la misma opinión es Pareja²⁹⁸.

El conjunto es una composición de figuras con una distribución en zonas paralelas a modo de las obras egipcias, sirias y persas, lo que lleva a pensar en una narración.

Al promotor le interesaba las historias de los hombres, quizás su propia historia a lo largo de sus vida, ¿sería un comerciante que viajaba en caravana por países lejanos ? ¿Habría tenido allí oportunidad de conocer los leones de Africa, vivir los momentos de una cacería, y presenciar o ser el protagonista de una escena de ataque de éstos ? ¿Había vivido en tiendas durante el transcurso de esos viajes ? ¿Intervino en batallas ? ¿Está

²⁹⁷ Para abundar más en las descripciones se remite a GÓMEZ MORENO, M., *opus cit*, 1970. En la actualidad no es posible percibir tanto como nos describe en su artículo.

²⁹⁸ GÓMEZ MORENO, *opus cit*, 1970; GALLEGO BURÍN, A., *La Alhambra*, Madrid 1963, p. 165; PAREJA, E., *El arte de la Reconquista*, Sevilla 1982, pp. 384-387.

representando una victoria donde habría tomado parte, cómo de ello nos está hablando el laurel (símbolo del triunfo) y el ciprés (que significa la eternidad en el dominio)?

No existe ninguna escena de intimidad casera, son “escenas gloriosas” (vivas o no) del promotor que encargó la obra. Recordemos la importancia que la “fama” alcanzó en la Edad Media²⁹⁹. Ante estas pinturas el anfitrión contaría sus hazañas a sus invitados y familiares, emulando las historias de los “cuentacuentos” en la plaza de Marrakech.

D).Cronología y atribución

El estar superpuestas sobre el revoco primitivo de la Torre (recordando que su construcción está atribuida a Ismail, 1314-1325), en buen estado de conservación, indica que las dos decoraciones no están distanciadas por un largo espacio de tiempo. Por ello se podrían datar a mediados del siglo XIV³⁰⁰, lo que coincidiría, también con la correspondencia del dibujo de la cenefa con el de la Casa de los Girones.

Sin embargo, Mehrez³⁰¹ retarda esta fecha a la segunda mitad del siglo XIV, basándose en la descripción de Ibn al-Jatib : “...usaban en lo antiguo las armas que estaban también en uso entre los Rumíes sus vecinos y adversarios”, interpretando lo antiguo como la primera mitad del siglo XIV, y el “ahora”, la segunda mitad donde el

²⁹⁹ “Aquí yace muerto el hombre, que vivo queda su nombre”, le dice Fernando González a Nuño Laynez (DON JUAN MANUEL, *El Conde Lucanor*, ed. SIRÉS, G., Barcelona 1994, p. 72-73). También p. 287, ejemplo XLIX : “Pero seyendo estas cosas guardadas, todo lo que pudierdes facer por levar vuestra honra et vuestro estado adelante, tengo que lo debes facer et es bien que lo fagades,..”, y p. 348 :”...nunca por vicio nin por folganza dexaredes de fazer tales cosas porque, aun desque vos murierdes, siempre viva la fama de vuestros fechos”.

Ver también LIDA DE MALKIEL, R., *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Méjico.Madrid.Buenos Aires, 1983.

³⁰⁰ somos de la misma opinión que GÓMEZ MORENO, M., “Pinturas de moros en el Partal (Alhambra), *Cuadernos de la Alhambra* 6, 1970, pp. 155-156.

³⁰¹ MEHREZ, G., *Las pinturas murales musulmanas en el Partal de la Alhambra*, Madrid 1951.

musulmán “vuelve la vista a su contexto cultural”³⁰². Sin embargo, Ibn Said (m. 1274 ó 1286), ya nos decía en el siglo XIII:”...Los sultanes y las tropas suelen adoptar los trajes de los cristianos sus vecinos: sus armas son iguales, y lo mismo sus capas,. Asimismo son idénticas sus banderas, sus sillas de montar y su manera de hacer la guerra con escudos y lanzas largas para alancear. No conocen las mazas ni los arcos árabes, antes bien emplean los arcos de los cristianos “, por lo que lo lógico es adelantar las fechas de Mehrez. En este mismo sentido, para el especialista de armas medievales Soler, esos dos términos “antiguamente” y “ahora” se refieren a otros dos momentos distintos, el primero a 1255-1310, el segundo a 1310-1350, lo que concordaría con la datación propuesta por Gómez Moreno. De acuerdo con este último técnico, los cascos puntiagudos, las adargas, las espadas jinetas, las lanzas, los arcos y las ballestas, así como la maza con nudo provisto de navajas, todos ellos representados en la pintura, se corresponden a la época de primera mitad del siglo XIV.

No existe ningún testimonio que contradiga que esta obra fue realizada por manos musulmanas, en base a sus paralelos en miniaturas de igual procedencia, sin representación de suelo ni perspectiva; por la representación esquemática de los árboles; por el tipo de sus personajes de raza semita; por la perspectiva jerárquica que utiliza al dar un tamaño ligeramente mayor a los personajes importantes. Su autor sería un hispano-musulmán que entendería, o conocería la miniatura selyuquí, aunque fuera de manera inconsciente, ya que este estilo estaría arraigado en el reino granadino desde algún tiempo atrás (como ocurría con la cerámica de la que se ha encontrado la influencia de la técnica selyuqui en la nazarí de los siglos XIII y XIV).

³⁰² SOLER, A., *La evolución del armamento medieval* Madrid 1993, p. 194.

5.-La Sala de los Reyes

Queda por comentar las pinturas situadas en los techos de la llamada Sala de los Reyes, de Justicia o del Tribunal de la Alhambra³⁰³. Situada en una de las alas del Patio de los Leones, estas salas (puestos que constituyen tres espacios con un ámbito común) se restauraron después de la conquista por los Reyes Católicos y hasta 1618 se utilizaron como capilla del palacio (*Fotos 250 y 251*). No sólo se pueden considerar las más significativas pinturas nazarís, hablando desde un punto de vista cualitativo, sino que son las que más interés han despertado entre los especialistas, con muy distintas propuestas acerca de su realización, origen e interpretación.

En cuanto a lo que a nosotros atañe, para empezar, es cuestionable si son realmente pintura mural y deben ser consideradas dentro de este estudio. Situadas en las tres cámaras del testero del Patio de los Leones, con acceso por tres pórticos con triples arcos de mocárabes decorados con rombos calados y sostenidos por finas columnas, las pinturas ornamentan las cúpulas realizadas en madera y recubiertas de cuero. Al no estar realizadas en el propio muro, sino sobre un soporte, se podría considerar pintura de caballete o similar. Pero, si consideramos que su localización son las cúpulas de esas habitaciones, se puede considerar pintura mural, y por tanto como tal lo vamos a tratar.

La contemplación de estos techos así decorados trae a la memoria la consideración de Ibn Jaldún, tras la visita a España: "Un pueblo vecino de otro, que le supera considerablemente, no puede menos que copiarle y remedarlo en gran manera. Esto pasa hoy día entre los Andaluces por sus relaciones con los Gallegos, siendo de ver en cuanto se les asemejan en los trajes y atavío, usos y costumbres, llegando hasta el extremo de poner imágenes y simulacros en las paredes de sus casas, en sus edificios y

³⁰³ Se ha preferido el título propuesto porque así era llamada desde los tiempos de la conquista, así en la noticia más antigua que tenemos de ella, de Lalaing. Las demás denominaciones aparecen a partir de que en la Academia se levantaran sus planos, bautizándola como "Sala en forma de Tribunal".

apuestos. Quién observe esto con ojos de sabiduría, no podrá menos de estimarla como indicios de extranjera superioridad y predominio. Pero el imperio pertenece a Dios³⁰⁴.

A)-Composición

En las tres cúpulas se desarrollan dos tipos de temas muy diferentes, en la central, que está en línea directa con la Fuente de los Leones, se representa un grupo de diez personajes con vestidos islámicos sentados en asamblea (*Foto 253*). No tienen ninguna referencia espacial, salvo el escaño y los cojines sobre los que reposan.

A ambos lados, las dos bóvedas laterales están ornamentadas con numerosas narraciones de corte galante, diversos personajes hablan, combaten o cazan en un paisaje formado por árboles, fuentes, castillos, y poblado de animales y plantas (*Fotos 252 y 254*).

A pesar de la diferencia de temas, una serie de rasgos estilísticos les unen: un incipiente claro-oscuro sugiere los volúmenes (en pliegues y cabellos) (*Foto 255*), una tentativa de perspectiva, caballera, nos hace ver los distintos planos de las arquitecturas (*Foto 256*), acentuados por distintos tonos, en las figuras, el diferente tamaño nos marca las distancias o la importancia de los personajes. Una línea negra perfila las figuras. El paisaje nos introduce en la narración, contextualizándola con la línea de suelo y con árboles más sugeridos que pintados (como en las miniaturas iluminadas).

Los edificios son los característicos de tierras cristianas, los castillos semejan los italianos (*Foto 257*), no siguen modelos andalusí como ocurría en las miniaturas de Riyad y Bayad .

Existe una perfecta coordinación de colores, con pocas variaciones consiguen un perfecto equilibrio. Los fondos de las bóvedas laterales son azul oscuro, como si todo se desarrollara durante la noche; en la central es dorado, neutro, abstracto, trascendente (*Foto 253*).

³⁰⁴ *Apud SIMONET, F. J., Influencia del elemento indígena en la cultura de los moros del Reino de Granada, Tánger 1896, p. 56.*

Las composiciones están regidas por el principio de la simetría. Ya en su disposición general, con temas semejantes en las bóvedas laterales; ya en el interior de cada una de las bóvedas: en la central, los diez personajes se distribuyen con igual importancia respecto al espacio total de la elipse, patentizando que todos ellos gozan de igual categoría (tres en cada lado mayor de la elipse, dos en cada extremo). Mediante la expresión de sus manos y sus actitudes, van cerrando la composición, relacionándose cada uno con el personaje que tiene a su lado, y pudiéndose encuadrar cada uno en un triángulo³⁰⁵. También los temas dispuestos en las bóvedas laterales tienen un cierto orden y simetría que iremos viendo.

Existen multitud de animales: liebres, conejos, zorros, perros, caballos, gamo, osos, leones, jabalíes, incluso monos, aves tanto de corral (gallo, paloma), como de presa (azor o halcón, famosos los que se criaban en Niebla), como acuáticas (patos, grulla) y otras (buitre, urraca, tórtola, jilguero, etc) (*Foto 258*).

Es interesante comentar las vestiduras, generalmente lujosas, que aparecen en las pinturas (*Foto 259*). Los personajes centrales están vestidos con paños de colores (lo usual en la Granada del siglo XIV según Al-Jatib), entre los que prevalece el blanco, realzado y complementado por el rojo y el azul. Llevan diferentes tipos de vestimentas: cuatro de ellos llevan la *garnacha*, prenda cristiana, holgada, por la que se sacaban los brazos, a veces con pequeña capucha, y que se abrochaba con dos lengüetas en el escote³⁰⁶. Bajo ella, o la capa que llevan los demás, se perciben túnicas musulmanas.

En las bóvedas laterales hay caballeros musulmanes y cristianos, los primeros van vestidos de manera semejante a la descrita, bajo la túnica del jinete moro que caza el ciervo lleva el *sarawil*, calzones de lienzo (*Foto 260*).

Las únicas damas son las cristianas. Así, no existe ninguna mujer musulmana que se cubriera con la *almalafa*, especie de tela blanca de lino, algodón o seda que recubría la cabeza y la cara de manera que sólo aparecieran los ojos. Sin embargo, las

³⁰⁵ PIQUERO, M.A. *La pintura gótica toledana anterior a 1450*, Toledo 1984, p. 350.

³⁰⁶ BERNIS, C., "Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra* 18, 1982, p. 33.

damas de estas pinturas, llevan las uñas pintadas de rojo a la manera musulmana (*Foto 261*)³⁰⁷ aunque sus vestidos, como los de los personajes cristianos, corresponden a la época en el occidente europeo.

Para Bernis, las vestimentas cristianas son decisivas para su datación en el último tercio del siglo XIV, ya que entremezclan modelos que desaparecen en esta época (mangas con un ensanchamiento colgando de los codos, botonaduras que recorren los vestidos y las mangas, vestidos femeninos amplios) con otros innovadores que aparecen también entonces (*jaqueta* o chaqueta corta masculina., melena corta sin flequillo, vestidos ajustados, *Foto 262*). Además existe un modelo de vestido (el de la dama con el león encadenado, *Foto 261*) que es solamente típico de España, presente en las decoraciones de los techos de Silos y en la estatua funeraria de la reina Leonor, esposa de Carlos el Noble, en la catedral de Pamplona. Los vestidos de manga ancha y botonadura en la manga ceñida y sobre el pecho, son semejantes a los que aparecen en pinturas de techumbres, como Curiel de Ajos (Valladolid), Santa María de Balbases (Burgos) (*Foto 263*), Teruel y Silos.

Las piedras preciosas eran numerosas en las familias musulmanas de alta nobleza, pero aquí los personajes masculinos por todo adorno personal sólo llevan las empuñaduras de las espadas. Las doncellas de las bóvedas laterales sí llevan collares, pendientes y adornos en el pelo, sus mantos son de armiño.

Los caballos van ricamente enjaezados, unos con montura y espuelas (por ello el caballero que lo monta va con las piernas estiradas) y otros sin ella, al estilo musulmán (siendo montado a la jineta). Entre las armas que portan, espadas y lanzas, arcos y ballestas, destacan las ricas empuñaduras de las espadas de ceremonia de los personajes centrales y un escudo *daraqá* (*Foto 264*), realizado en cuero, con forma de riñón que

³⁰⁷ De este hecho curioso se puede citar, además de la referencia anterior, a un espectador de excepción ANDRÉS NAVAGERO (*Viaje por España, (1524-26)* Madrid 1983, p.58-59): "...se tiñen las uñas con alcohol, que es de color rojo..." . También MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p.103:" En otras ocasiones los miniaturistas testimonian el pintado rojo vivo de las uñas de manos y pies y en esos casos siempre en mujeres moras (Libro de los Juegos, fol. 48 r, derecha)".

Soler data a partir del siglo XIII (ya que aparece en *Las Cantigas*), que lleva el jinete musulmán.

En cuanto a los temas, brevemente citaremos que en la bóveda del extremo norte, los más abundantes son los relativos a la caza. Las escenas se encuadran en una composición que tiene como centros de simetría dos fuentes, situadas en el eje menor de la elipse. Al lado de la primera, hexagonal, una dama y un doncel conversan cada uno a cada lado de la fuente; a su derecha un caballero musulmán ataca a un jabalí, que sus criados cargan una vez muerto sobre una mula. A su izquierda, un caballero cristiano ataca con lanza a un león y otro de la misma manera caza un oso. En el otro eje, otra fuente, sobre el que se sitúa un pabellón con personas dentro. A su izquierda, el mismo caballero moro ofrece el jabalí a una cristiana acompañada por damas, situadas junto a la segunda fuente (símbolo de la fidelidad en el perro que la preside, *foto 257*); a la derecha la dama con su doncella recibe la ofrenda del oso cazado del caballero cristiano. Contemplándolo en su totalidad, todas las escenas se enlazan, el tema general es la competitividad en la caza de dos caballeros, uno musulmán y otro cristiano, cuyos trofeos ofrecen a una dama cristiana.

El relato que nos presenta la bóveda de la estancia sur, para M^a Angeles Piquero continuación de la anterior, es el siguiente: en el eje, una dama y un caballero juegan al ajedrez, los mismos personajes anteriores, donde la dama ya se ha decidido por el cristiano. A ambos lados, escenas de caza, a su izquierda un caballero cristiano es atacado por un león ; vecino a él otro jinete a caballo mata un oso con su espada (los dos animales simbolizarían el valor y la fuerza). A la derecha, un caballero moro clava su lanza en un ciervo al que persigue un lebre.

En el otro eje se encuentra un castillo, a su izquierda, una dama lleva atado de una cadena un león mientras es apresada por un salvaje al que ataca un caballero cristiano lanza en ristre. En la torre principal del castillo se asoma una dama, las manos unidas implorando, a sus pies se desarrolla un duelo entre un caballero moro y un cristiano con cota de mallas, el primero atraviesa con la lanza al segundo. Escena culminante, donde termina la narración con la muerte del caballero cristiano.

Es más difícil comprender un hilo conductor en esta bóveda, parece que se han utilizado temas de relleno comunes en la iconografía de amor cortés de ese tiempo.

Es posible que los principales personajes de una y otra escena puedan ser los mismos, tanto el caballero musulmán, como el cristiano y la dama; representando distintos episodios donde los dos caballeros compiten por el amor de la dama y su final es el combate a muerte, siendo el vencedor el moro.

Por un lado, se ha emparentado estas pinturas con las que decoran el Palacio de los Papas, en Avignon, y por otro, con una influencia italianizante³⁰⁸. Las dos propuestas tienen su parte de razón. habida cuenta que el Palacio de los Papas fue decorado por la escuela de Simone Martini (muerto en esa corte papal en 1344) el origen es el mismo. Sus modelos se pueden suponer que derivarían de las miniaturas que se extendían por el Occidente en aquel tiempo, son escenas corrientes de temas de amor cortés de las que daremos la interpretación más adelante, y que se repetían en cajas de marfiles, datadas hacia 1350, recogidas en el artículo de Jerrilyn Dodds.

B)-Técnica

La mejor descripción de la técnica de realización de estas pinturas la tenemos en el libro de Bermúdez Pareja, *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*³⁰⁹:

Las tres salas están cubiertas mediante techos abovedados realizados con tablas de 12 a 28 cms de largo y 7 de grueso, de madera de peralejo. La elección de este tipo de madera, álamo especial que abunda en esa zona, no es aleatoria, es una madera ligera y carece de resina, las variaciones climáticas le afectan poco, tres cualidades

³⁰⁸ GÓMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, 1882, p. 77. Lo razona por los trajes, aunque encuentra esta obra de segunda fila en comparación con las italianas de esta época

³⁰⁹ Granada 1987, pp. 49-65. Está basado, en gran parte, en la obra de CONTRERAS, R., *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*, Madrid 1885, pp. 257-259, donde recoge lo visto durante la restauración de 1871.

importantes para formar parte de una bóveda a la intemperie; por otra parte es fácil de labrar con azuela para lograr las piezas que componen esas elipsoides o casquetes.

Las diferentes tablas están ensambladas con clavos de hierro estañados para evitar su oxidación, como se utilizaron en las puertas de la Alhambra y en tablas cristianas. Las tablas de 7 cms de grosor, colocadas longitudinalmente, están reforzadas por su parte trasera con costillas también de peralejo, y el conjunto, reforzado en el reverso con una capa de yeso, se pegaba a la superficie de los muros con ese mismo material (*Foto 265*).

En su superficie cóncava se forró el soporte con fragmentos de piel de carnero, la parte exterior hacia la madera, con bordes estafilados. Se aplicó mediante un engrudo de harina de trigo, aprovechando la elasticidad que le da a la piel la última fase de curtido, complementándose esta fijación con la adición de estaquitas de caña de bambú que hacían el oficio de cuñas para ayudar a la tensión de la piel, sin tener que perforarla, compensando su mayor o menor introducción los cambios climáticos.

Como preparación se aplicaron varias capas de yeso blanco y agua de cola animal³¹⁰, y con esa misma preparación se realizaron algunos detalles en relieve como el tapizado tras las grandes figuras del techo central. El grueso pan de oro utilizado en el fondo de esa bóveda se aplicó sobre una capa de bol, mientras que los pequeños detalles fueron dorados a pincel, con oro en polvo.

Aún se puede descubrir la técnica del estarcido para trasponer los temas desde un dibujo preparatorio a la obra, como en la existencia de puntos en el tablero de ajedrez. Después se aplicaron los colores utilizando el huevo como aglutinante.

³¹⁰ Bermúdez propone que a esta mezcla se le añadió, siguiendo una receta de Cennino Cennini, algo de yema de huevo, para contrarrestar los efectos de la humedad; a ello se debería, según este especialista, que cuando se cae un fragmento lo hiciera en estratos. Por experiencia, conocemos que este hecho puede ser causa de una mala adherencia entre las distintas capas, por falta de aglutinante u otra razón, no necesariamente por la que apunta Pareja.

De cualquier modo es lamentable que unas pinturas de esta importancia no hayan recibido mayor atención científica hasta hoy día, lo que nos evitaría muchas especulaciones.

La definición de la técnica utilizada en la realización de estas pinturas es sumamente importante porque en ella basan la atribución del origen de sus creadores especialistas que han estudiado el tema: Jerrilyn Dodds, por ejemplo, llega a la conclusión que se trata de artistas islámicos, entre otros datos, por la técnica utilizada. La compara con la técnica empleada en la Cúpula de la Roca, donde la pintura se ejecuta sobre una preparación aplicada a un material orgánico, en este caso fibras de palma³¹¹, sobre planchas de madera. Sin embargo, en este caso, el material orgánico es de naturaleza vegetal, mucho más elástico y mucho más semejante a la técnica de las tablas pintadas cristianas donde, en variadas ocasiones, entre la madera y la preparación de yeso o carbonato cálcico, se extendía una tela de arpillera o estopa³¹², para amortiguar los movimientos de la madera. En cambio, en el caso de las bóvedas de la Sala de la Justicia, el material intermedio, el cuero, en vez de amortiguar los movimientos de la madera, tiene suficiente rigidez en tiempo seco para actuar negativamente en la conservación de la pintura. Incluso se puede llegar a deducir que ha sido una técnica errónea de trabajo.

Mejor pensada estaba la técnica de los cordobanes y guadamecías, basada en un simple teñido de la piel (además de labrado, repujado, etc), para introducir la policromía en ellos. Tanto los cordobanes como los guadamecías (que se diferencian por ser el primero de piel de cabra, y el segundo de carnero) necesitaban de una serie de operaciones para ser trabajados, y de gran espacio para el desarrollo de esas funciones: primero las pieles se exponían al sol, después se introducían en albercas llenas de agua donde permanecían varios días y eran maceradas con los pies. En otras albercas

³¹¹ DODDS, J., "The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology" *Art Bulletin* lxi, n° 2, 1979, pp. 188.

³¹² CENNINO CENNINI, *Tratado de la pintura*, Barcelona 1979, p. 85-86 "Habiendo ya encolado la tabla, toma una tela de lino...elige tu mejor cola.." PACHECO, F., *El arte de la pintura*, 1956, p. 21: "mas., las tablas usaban los viejos después de enervadas, ponerles un lienzo delgado pegado encima con cola más fuerte y aparejarlas de yeso grueso y mate, y después de muy bien lijadas, pintarlas al temple". Igualmente CALVO, A., *La restauración de la pintura sobre tabla*, Castellón 1995, p. 96-97 .

permanecían con cal apagada durante un par de meses, para previo lavado, trabajarlas de nuevo con los pies con excremento de paloma y, más tarde con una pasta de higos macerados³¹³.

La técnica de la utilización del cuero con carácter decorativo fue introducida en España por los árabes, procedente del oasis de Ghadamés (de donde le viene el nombre), siendo la Córdoba califal uno de los principales centros productores. En tiempos de Carlomagno se utilizaba el término de cordobán para designar obras fabricadas en al-Andalus. Más adelante, Málaga era famosa por su producción de vainas de espadas, el guadamací se trabajaba en el barrio de la Axarquía de Córdoba, y las encuadernaciones fueron objeto de manufactura en múltiples lugares, tanto musulmanes como cristianos

La decoración de interiores a base de guadamecés se utilizó en la Edad Media, tanto en ambientes islámicos como cristianos, para sustitución en verano de las alfombras y tapices. Como ejemplo, se nombran en el inventario de Juan II. Ambrosio de Morales, en 1575 nos dice al hablar de Córdoba ; “Las badanas sirven para los guadamecés, que se labran tantas en Córdoba, que en ninguna parte de España hay competencia, y tantos, que a toda Europa y a las Indias se provee de allí esta hazienda. Ello da a la ciudad hazienda y da también una hermosa vista por las principales calles della. Porque como secan al sol los cueros ya labrados y pintados, fijados en grandes tablas para que se enjuguen, hace un bel mirar aquello tapizado con tanto resplandor y diversidad”³¹⁴.

Sin embargo, en la técnica tradicional de los cordobanes y guadamecés no entra para nada el estrato intermedio entre el cuero y la pintura, a base de yeso y cola, llamado preparación. Es en sus aplicaciones pictóricas en donde lo vamos a encontrar. Excepcionalmente, el monje Teófilo nos habla de otro uso en “manteles de cuero blanqueados con yeso y pulimentados”³¹⁵.

³¹³ TORRES BALBÁS, L., nos describe la técnica que él vió aún en Marruecos en “tenería en el secano de la Alhambra”, *Al-Andalus* 3, 1935, pp. 434-437.

³¹⁴ Apud AGUILÓ, M.. P. “Cordobanes y guadamecés”, *Historia de Artes aplicadas e industriales en España*, Madrid 1982, p.331.

Dada la fragilidad del material, pocas obras pictóricas de estas características han llegado hasta nosotros. Pero precisamente las conservadas, a excepción de estas decoraciones de la Sala de la Justicia en la Alhambra, son obras plenamente cristianas:

El Museo de Vich posee una buena colección de ellas, como la obra de Pedro Serra de 1360, o el retablo de Rubió de Luis Borrás de 1400 y los de Santa Clara Vieja del mismo autor de 1414.

El retrato sobre cuero fue especialmente tratado en Valencia, incluso por afamados pintores. Se empleó en la serie de retratos de obispos de la Catedral de Valencia, obra de la mano de Juan de Juanes, en los escudos del Museo de Bellas Artes de Castelló y en el retablo del monasterio de las Gordillas (hoy en el Museo de Artes Decorativas de Madrid)

Entre todas esas obras una de ellas está cercana a nosotros, **el arca de San Isidro**, localizada en la Catedral de la Almudena de Madrid. En este caso se trata de una caja de pino revestida con pergamino. En los dos casos (este arca y el techo de la Sala de los Reyes) el material orgánico está pegado con harina de trigo, y cola natural. El material animal, presumiblemente, fue mojado para aprovechar la elasticidad hasta adaptarlo a la forma de madera, sin la utilización de clavos ni astillas que hicieran el efecto de cuñas (quizás debido a su menor dimensión respecto al techo estudiado). La preparación, de yeso y cola, era muy gruesa y fue aplicada en distintos estratos. También presenta “pastillaje” (relieve realizado con el mismo material de la preparación) en las cenefas decorativas y tiene un dibujo grabado a punzón, que se corresponde con las líneas generales y que nos está hablando de un dibujo previo preparatorio o calco.

Los pigmentos fueron aplicados con ligante de huevo, utilizado en su totalidad. Los colores empleados son: Blanco de plomo (albaya), para el rojo, el minio (de plomo) y el bermellón (sulfuro de mercurio), el azul es azurita, y el pardo, tierra parda (óxidos de hierro).

³¹⁵ THEOPHILO, *Diversarum Artium*, Dover 1971, p 326.

La similitud de la técnica, coincidente en muchos aspectos podría sugerir un enlace entre los creadores de esta pieza y los del techo del Patio de los Leones. Sin embargo, estamos hablando de una técnica que sería común en el siglo XIV, sobre todo, según los ejemplos citados, en tierras cristianas.

No sólo existen paralelismos técnicos entre las dos obras. También los hay estilísticos: la manera de tratar los árboles en el arca, las líneas negras bordeando las figuras, el modo de resolver los caballos y los óvalos de las caras, relacionados con los que aparecen en miniaturas islámicas, es idéntica con ese sincretismo característico del ...arte popular?. También se aprecian notas islámicas en el arca como en las arquitecturas donde existen ventanas de tres arcos ligeramente de herradura y en las hojas de la cenefa que son palmas digitadas. Con estas sugerencias se abre una nueva ventana de paralelismos, a confirmar con la aparición futura de nuevos elementos.

Todo ello confirma que este tipo de trabajo era común en la España cristiana del siglo XIV, que no era privativo de al-Andalus, incluso que la técnica podría corresponder, estudiando los casos conocidos, más a artífices cristianos que islámicos.

C)-Atribución y cronología

El patio de los leones se considera, todo en conjunto, obra de Muhammad V. En las alcobas de los extremos y en los ábacos de los pórticos figuran inscripciones de invocación a la divinidad y salutación a Muhammad V. Para ratificar esta atribución, en las propias pinturas existen distintos elementos de apoyo, escudos en los dos laterales de la bóveda central, escudos encima de las puertas y ventanas de los edificios representados en las bóvedas laterales.

No es el simple escudo de la Banda, en sus extremos están aún las cabezas de dragones de Pedro I, y ese escudo es sostenido por dos leones en la bóveda principal³¹⁶.

³¹⁶ Para PAVÓN MALDONADO, B., "Arte, símbolo y emblemas de la España musulmana", *Al-Qantara* 6 (1985), p. 422, son "leones guardianes o custodios nazaríes, parientes de los de piedra del Portal o de los aludidos en los poemas epigráficos de las paredes alambreadas". El león vigila, es guardián en la guerra y la paz, y su actitud es heráldica, Marçais reconoce su carácter profiláctico o mágico.

Los colores utilizados por el monarca islámico eran los del rey castellano, su amigo y colaborador, Pedro I, del que era vasallo desde 1350, dorado sobre fondo bermejo³¹⁷. Recordemos que los ejércitos de la Banda ayudaron a Muhammad V a recuperar su trono frente a los del usurpador Muhammad VI. El que se utilice con los dragantes nos lleva a pensar que la realización de este techo está muy próxima a la reinstauración en el trono de Muhammad V, 1362, por que más tarde habrán desaparecido estos símbolos³¹⁸, y en cambio se incluirá el lema nazarí “sólo Dios es vencedor” en la banda y se cambiarán sus colores.

Esta datación en que los especialistas actuales coinciden no se ha planteado sin discusión, hace tiempo se pensaba que era obra de época más tardía. Así Eguilaz Yanguas³¹⁹ las data de tiempos de Muley Hacén, padre de Boabdil basándose en el tipo de edificaciones, que para él corresponden a una arquitectura gótica con caracteres muy marcados del siglo XV.

Más difícil es determinar su autoría. No ya concretar el nombre del artista, dato considerado poco menos que imposible de conocer, sino su procedencia. Existen dos corrientes: la hipótesis de si se trata de un musulmán o de un cristiano

³¹⁷ Con Alfonso XI, que en 1330-32 instituyó *la Orden de la Vanda o del torneo e de la justa*, era de color prieto (negro) sobre blanco (CABALLERO-INFANTE, GESTOSO, J., *Acerca del significado de los Blasones de la Banda*, Sevilla 1896, p. 21.

³¹⁸ Para PAVÓN MALDONADO, B., “Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones”, *Al-Andalus* 35, 1970, pp. 180-197, y “Notas sobre el escudo de la Orden de la Banda en los palacios de Don Pedro y de Muhammad V”, *Al-Andalus* 37, 1972, pp. 229-232, sus fechas son 1366-1369, ya que deben corresponder al momento en que Muhammad V une sus fuerzas a las de D. Pedro, y antes de la muerte de éste (1369). Según su tesis, la última fecha está justificada, la primera no está suficientemente razonada ¿Por qué se terminan de construir los alcázares sevillanos en 1366? Es más el propio especialista añade más adelante (p. 188) “el nuevo escudo nazarí de la banda sirve para saber qué edificios se levantaron a partir del año 1362”.

³¹⁹ EGUILAZ YANGUAS, L., *Étude sur les peintures de l'Alhambra*, Granada 1896, p. 38.

La que defiende su procedencia musulmana tiene su máximo exponente en Contreras³²⁰, Gudiol las clasifica de “pintura morisca” en *Ars Hispaniae* (aunque sin embargo añade que su técnica es semejante a la preparación de tablas cristianas del siglo XIV) y Dodds, como vimos al escribir sobre su técnica.

Por lo contrario, el que desde el principio se inclinó por su procedencia cristiana es Gómez Moreno³²¹. De la misma opinión es Torres Balbás que atribuye la obra a un italiano³²², Calvert piensa que se trata de un francés cautivo³²³, Marçais, Post Rathfon y Berteaux los secundan. Para Pavón Maldonado “Sólo artistas mudéjares de Toledo pudieron estampar en las espadas, correas y cojines, motivos florales y geométricos similares a los de los edificios toledanos”³²⁴. A lo que añade “Aún predominando en las pinturas temas y técnicas cristianas hay que destacar la manera con que es tratado el banco donde se sientan los musulmanes. Tiras negras verticales se cruzan con otras horizontales para formar una cuadrícula preparada con un instrumento punzante” Es decir, se refiere al realce de ciertos elementos con relieve en la preparación, lo que como ya está comprobado en el capítulo anterior, se utilizaba también en obras cristianas.

Las figuras presentan elementos islámicos como las uñas pintadas, en cambio los edificios son de territorio cristiano. ¿Su autor era cristiano contaminado por costumbres nazaríes, o por lo contrario, era musulmán que copiaba modelos europeos ?.

En resumen, existe una combinación de elementos cristianos e islámicos, lo que conlleva a conclusiones de contaminación artística, es decir, una islamización del arte

³²⁰ CONTRERAS, R., *Estudio descriptivo de Monumentos árabes...*, Madrid 1885, pp.254-60.

³²¹ GÓMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, Granada 1882, pp. 72-79.

³²² TORRES BALBÁS, L., *La Alhambra y el Generalife*, Granada (sin fecha), p. 113.

³²³ CALVERT, A., *The Alhambra*, London 1906, p. 40.

³²⁴ PAVÓN MALDONADO, B., *Arte toledano islámico y mudéjar*, Madrid 1973, p. 252 .

occidental cristiano o, al contrario, expresión gráfica de la realidad hispánica de aquellos momentos³²⁵.

Cuando hablábamos de las coincidencias existentes entre el Arca de San Isidro y estas pinturas, son datos a los que no hay que dar mayor importancia ya que: **ambos están realizados en una época donde en España, por la costumbre de varios siglos de apreciación estética del arte cristiano y musulmán compartida, las obras de arte ofrecen variedad de motivos de asimilación, sin que ello nos indique un origen claro de sus artífices**³²⁶.

Difícil es determinar el origen de los autores³²⁷, pero quizás lo más importante en una obra sea el deseo del **promotor**. Aquellos trabajaron para un mecenas que, siendo islámico, tenía gustos semejantes a la corte francesa o siciliana del momento, es decir, un monarca culturizado que conocía el arte occidental cristiano, y, a semejanza de aquellas cortes quería emular las representaciones caballerescas del momento. Todo ello dentro de un mensaje más profundo.

Que fue el promotor musulmán no es discutible, no sólo por su localización dentro de la Alhambra, sino por la **novedad temática** que supone el introducir dentro de la iconografía del amor cortés occidental al caballero musulmán capaz de competir con el cristiano y aún de vencerle, en combate singular. Sin embargo, frente a esta victoria del noble islámico sobre el cristiano, las escenas parecen sugerir un triunfo encubierto del cristiano sobre el musulmán, el primero es el que galantea a la dama en la fuente,

³²⁵ Por distintos caminos llega a semejantes conclusiones CASTRO, A. *La realidad histórica de España*, México 1962, en su capítulo VI, "Al-Andalus como una circunstancia constitutiva de la vida española", donde justifica diversos personajes de la historia española (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, etc), como inexplicables sin la islamización.

³²⁶ En ese mismo momento, en Granada, en el arrabal de Bibamazda estaba la alhóndiga de los italianos, y sobre el campo de Abuneched existían posadas de catalanes..

³²⁷ Si difícil es determinar el origen de los autores, imposible es ponerles nombres, por la falta de datos documentales de artistas trabajando en esta época a causa de la desaparición de todos los archivos islámicos de Granada. Esta laguna es común en esta época : se dice que Macrisi, muerto en 1442, hizo un catálogo de los pintores de Damas, Bagdad y el Cairo, también desaparecido.

con ella juega al ajedrez, incluso parece ser más meritoria la caza de un oso que la de un jabalí según *El Libro de la Montería* de Alfonso XI³²⁸ ¿El duelo donde vence el musulmán fue impuesto por el que encarga la obra, mientras que en la resolución de las otras escenas no intervino por considerarlas de menor importancia ? ¿Se aprovechó de estas circunstancias el pintor y expresó sus simpatías así hacia el cristiano?

Como más arriba hemos visto, el que encargó esta obra fue Muhammad V, tema aceptado desde que se ha establecido el reconocimiento del escudo. Al-Jatib contaba que obreros cristianos estuvieron trabajando en la Alhambra en 1365-1366³²⁹, ¿podiera ser obra suya ? ¿O por el contrario sus autores fueron musulmanes de su corte que en su destierro, como otro tipo de sirvientes (médicos y poetas) pasaron a la corte de Pedro I para volver con el monarca musulmán en 1362 ?

D)-Interpretación

Habría que comentar en primer lugar el uso de la figura humana en la pintura musulmana. Como el tema ya fue debidamente debatido en el capítulo dedicado a los inicios del arte califal, solamente querríamos insistir en el gusto de ciertas estirpes musulmanas hacia la representación icónica en sus residencias, como la de los nazaritas³³⁰ o los persas. A este respecto comentar, por casi desconocido, el manuscrito

³²⁸ BERNIS, C., "Las pinturas de la Sala de los Reyes de La Alhambra, *Cuadernos de La Alhambra* 18, Granada 1982, p. 25.

³²⁹ De la misma opinión es GUINARD, P, que lo atribuye a (*Pintura española*, Barcelona 1972, p. 50) : "...pintores cristianos proporcionados por Pedro I".

³³⁰ No son solamente las pinturas de las Salas de los Reyes las que presentan figuras humanas en esta época. Entre los azulejos que decoraban el suelo de la torre del Peinador de la Reina, hoy conservados en el Museo de la Alhambra, destacan algunos de los conservados con pareja de figuras con traje de época. EGUILAZ, L., ("Las pinturas de la Alhambra", *Boletín del centro Artístico de Granada*", 1888, vol. III, 65-pp.151-153) nos proporciona dos ejemplos más : en el cuento del "Cambista de Bagdad de *Las mil y una noches*, se describe "...pinturas que decoraban la casa que representaban a dos reyes en guerra...". Así mismo, en *Analectes* de al-Maqari, I, p. 367 se habla que en la Aljama de Córdoba se pintaron "los siete

de D. García de Silva y Figueroa, embajador español de Felipe III en Persia, de 1617³³¹, donde describe casas en aquel país :”...Por lo alto tiene vidrieras por donde le entra la luz, y ansí en ellas como en los aposentos que están en aquel andar, muchas figuras de mujeres pintadas, las más dellas tocadas y vestidas a lo italiano, con lazos de los cabellos y flores muy adornadas las cabezas....(hablando de otro edificio)..que no tenía más que un aposento pequeño, y un retrete pintado de obra muy antigua en que había cazas y banquetes con los bailes de mujeres como ellos ordinariamente los acostumbran.... (y de otro más) todas las paredes desde el suelo hasta diez pies en alto con muchas labores en oro, y en muchos quadros pequeños que la misma labor rexaba en las paredes, había muy hermosas pinturas, sin comparación mejores que las que comúnmente hay en Persia; las pinturas eran mujeres, banquetes y garrafas de vino...”. Creo que este texto vale más que la mejor razonada demostración del iconismo de la pintura musulmana....

Respecto al tema que nos ocupa, comenzando por la **bóveda central**, la más importante sin lugar a dudas, nos encontramos con diez personajes. La cuestión es a quién representan esos diez personajes.

El primero en citar estas figuras como retrato de los reyes granadinos de la dinastía nazarí fue Lalaing (1501), al decirnos que “en el techo de esta habitación están pintados al vivo todos los reyes de Granada desde largo tiempo”³³². También Hurtado de Mendoza en su *Guerra de Granada*, libro 1º (“La rebelión de los moriscos”) dice, al hablar de Yusuf que edificó la Alhambra que “acrecentaron diez reyes sucesores suyos,

durmientes de Efeso y el cuervo de Noé”. Parodiando a Ibn Jaldún en los palacios de Constantinopla (s. IV al X) se acostumbraba a representar en sus paredes, en mosaico o pintura, las victorias de los emperadores reinantes y la de sus antepasados.

³³¹ recogido por RIAÑO, F., en su “Discurso de recepción en la Academia de San Fernando”, Madrid 1885.

³³² recogido en Gª MERCADAL, J., *España vista por los extranjeros*, Madrid 1924 ?, p.262.

cuyos retratos se ven en una sala; algunos de ellos conocidos en nuestro tiempo por los ancianos de la tierra”.

Esta identificación de los personajes como reyes granadinos cuenta con el beneplácito de Gómez Moreno³³³.

Pero, basados principalmente en el uso del turbante en esos personajes, cuestión que veremos seguidamente, también se ha dicho de estos diez personajes puedan representar un consejo árabe o mexuar³³⁴, o nobles que están siendo investidos con la Orden de la Banda³³⁵.

En cuanto a la cuestión del uso del turbante, diremos que todos ellos lo llevan. El problema radica en que Ibn Saïd (1274-1286) nos habla del poco uso que se hacía del turbante en su época: “Tampoco lo empleaba Ibn al-Ahmar, en cuyo poder está ahora la mayor parte de al-Andalus. Los sultanes y las tropas suelen adoptar los trajes de los cristianos sus vecinos: sus armas son iguales, y lo mismo sus capas tanto las de escarlata como las otras”³³⁶. Para Arié, en la época de Muhammad V era “signo distinguido de cadíes y juristas, pero ya no era usado por los musulmanes en general desde el siglo XIII (aunque su uso se volvió a imponer nuevamente en el siglo XV)”³³⁷.

El planteamiento así expresado lleva a la consecuencia de que los personajes aquí representados no serían reyes, sino cadíes o juristas, hombres de letras. Sin embargo, sí admite que “echaban sobre sus hombros una especie de velo que los altos dignatarios enrollaban alrededor de la cabeza”³³⁸, e incluso en otro de sus estudios

³³³ GÓMEZ MORENO, M., *Opus cit*, 1882, p. 74.

³³⁴ CONTRERAS, R., *Estudio descriptivo de los monumentos árabes...* 1885, p. 254. De la misma opinión PIQUERO, M^a ANGELES, 1984, *opus cit*, p. 351.

³³⁵ PAVÓN MALDONADO, B., *Arte toledano, islámico y mudéjar*, 1973, pp 249-266.

³³⁶ *Apud* TORRES DELGADO, C., *El antiguo reino nazarí de Granada*, Granada 1974, p. 130, citando un testimonio de Ibn Saïd, del siglo XIII.

³³⁷ ARIÉ, R., *El reino nasrí de Granada*, Madrid 1992, p.252.

reconoce que por influencia magrebí, se utilizó durante toda la Granada nazarita³³⁹, y que los miniaturistas cristianos representaban a sus contemporáneos musulmanes con turbante³⁴⁰

Para Bernis, lo que llevan en la cabeza sí es una especie de turbante compuesto por un bonete y dos tocas (*Foto 267*), y el error de pensar que ya no estaba en uso más que “para cadíes y juristas”, proviene de una mala traducción del nombre *imma* usado por Ibn Saïd e Ibn al-Jatib, traducido al castellano como turbante, cuando para ella ese nombre sólo se refiere a una clase especial de esa prenda³⁴¹.

Como vemos, las opiniones se contradicen y complementan. Hay un hecho observable en las propias pinturas que nadie ha destacado suficientemente: en las bóvedas laterales, cuando quieren representar al noble caballero musulmán, de cierta alcurnia, siempre le colocan el turbante a la cabeza o un paño haciendo una serie de nudos en la parte perimetral, exacto a muchos pintados sobre las cabezas de los diez personajes. Y no quieren representar con ello un sabio o un cadí. De ello podemos deducir que en aquella época era costumbre llevar turbante, por lo menos en las personas de cierta dignidad.

Como dato negativo para su identificación como sabios, están las espadas, cuyo mango se encuentra ricamente adornado con filigranas grabadas (*Foto 259*). No era

³³⁸ Se basa en MARÇAIS, G. *Le coutume musulman d'Alger*, París 1930, p. 80, que lo describe así: “le voile qui constitue proprement le turban (*imama*) enveloppe entièrement le bonnet large et aplati qui emboîte la tête, forme une couronne en boudin spiralé à hauteur du front, descend sur les oreilles et la nuque, passe sous le menton et s'étale sur les épaules”.

³³⁹ “Vers la fin du XIIIe siècle, introduit à nouveau par les soldats de l'armée maghrébine dont les souverains nasrides de Grenade sollicitèrent l'appui contre les Chrétiens d'Espagne, le turban devait se maintenir jusqu'au la chute du royaume musulman grenadin (ARIÉ, R., *Examen des miniatures hispano-musulman*, Leiden 1969, p. 18.

³⁴⁰ ARIÉ, R., “Le costume des musulmans d'Espagne”, *Arabica* 12, 1965, p.248.

³⁴¹ BERNIS, C., 1982, *opus cit*, p. 35.

habitual, en hombres de ciencias llevar armas. Por otro lado, todos tienen la misma dignidad, ninguno tiene mayor protocolo, como ocurriría en un Mexuar. Recordemos que en el tiempo de Muhammad V precisamente se decora el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla con la serie icónica de sus reyes, y esta costumbre se podría haber transmitido a territorio islámico³⁴².

Sin embargo, si suponemos que son los diez reyes de Granada, y exceptuamos los dos usurpadores, Ismail II y Muhammad VI el Bermejo, sólo se cuentan ocho, hasta Muhammad V, o diez hasta Muhammad VII. Pero, no obstante los escudos de la banda que aparecen apuntan hacia el primero, ya que aún conservan los dragantes castellanos. Por otro lado, esta representación de la dinastía nazarí es muy importante como agente publicitario de la legitimación del poder para Muhammad V precisamente, que había recuperado el trono después de la usurpación.

Un indicio más nos inclinan hacia la propuesta de la identificación como reyes: El nombre de Muhammad VI el Bermejo (pariente lejano de Muhammad V) y el del fundador de la dinastía Alhamar, el Rojo, nos hace suponer una tendencia en la familia a tener cabellos rojizos, lo que si se tiene en cuenta que dos de los personajes representados tiene este color de cabello, puede confirmar la atribución de las pinturas como la de los reyes. M^a Angeles Piquero atañe este color a la costumbre medieval de teñirse temporalmente, como distintivo, la barba con productos vegetales³⁴³. Para

³⁴² EGUILAZ, L., 1888, *ops cit*, 64, p. 141 nos da como referencia la *Misión historial de Marruecos*, de fray francisco de San Juan del Puerto. Cap. II, Libro IV, p. 37 (sin fecha), donde se relata cómo el emperador de Marruecos, habiendo apresado a fray Matías y otros frailes les enseña su Alcazaba donde había “unos cuadros de muy sutiles pinceles donde estaban retratados aquellos antecesores suyos más señalados en proezas...”.

³⁴³ Para obtener el color rojo utilizaban el alcatán, para el negro, la alheña (CONTRERAS, R., *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba*, Madrid 1885, p. 202 Citado por PIQUERO, M^a.A. 1984, *opus cit*, p. 351. Ya el barón de Rosthmital, en su viaje por la España del siglo XV, nos habla de los cautivos infieles de Oporto, que “tienen las barbas pintadas de modo que nunca se destiñen” (recogido en FABIÉ, A.M. *Viajes por España*, Madrid 1879, p. 113).

Eguilaz Yanguas, el color rojo de varios de los vestidos era el símbolo del poder “el color distintivo de los Beni Nasr”³⁴⁴.

De ser cierta esta identificación, y teniendo en cuenta los escudos laterales, estarían representados los diez reyes de Granada nazaríes hasta Muhammad V, o no necesariamente si es una representación abstracta de la dinastía³⁴⁵, donde el número diez no pasaría de ser un número mágico, libremente elegido por el artista en función del espacio a decorar. El promotor de la obra, estaría situado en el centro, igual a sus antecesores en rango, se distingue por el gesto de mostrarnos su espada como símbolo de su poder.

En cuanto a la simbología de las **bóvedas laterales**, en primer lugar estudiaremos algunas de estas escenas, escenas que, sacadas de las representaciones coetáneas de **amor cortesano**, se repetirán abundantemente en la iconografía cristiana. Pocos ejemplos de la literatura musulmana sobre el tema del amor cortés han llegado a nuestras manos³⁴⁶. Sin embargo como testimonio de su existencia, García Gómez nos habla de uno de ellos, denominado “Jardín de los Amantes” de Ibn Qayyim al-Chanziyya, obra oriental no difundida por España, pero que se podría identificar con “La Floresta de los amantes”, libro árabe nombrado en la relación de la librería de Isabel la Católica, actualmente desaparecido o no identificado.

³⁴⁴ EGUILAZ YANGUAS, L., *Étude sur les peintures de l'Alhambra*, Granada 1892, p. 23.

³⁴⁵ DODDS, J *opus cit*, p. 196.

³⁴⁶ EGUILAZ YANGUAS ; L., (*El Hadith de la princesa Zoraida*, Granada 1892), nos da a conocer, con un gran sentido romántico novecentista un “Códice aljamiado de ciento tres hojas de papel cebtí y caracteres árabe andaluz”, hallado en Mesones (Zamora), “copia de otro anterior ya que comienza “..dice el narrador”, donde se narra una historia de amor que transcurre en la corte de Juan II (el historiador suponía estas bóvedas de tiempo de Muley Hacem, padre de Boabdil) entre la hija del emperador de Tartaria, Zoraida, el hijo del rey nazarí Sidi Saad, Abulhassam, y el caballero cristiano Farían Aceja. Se describen momentos de caza, de reuniones junto a la fuente, de lances y todo termina (¡afortunadamente !) con la muerte del último y la boda de los dos primeros. Casualmente junto a este escrito venía una lámina copia de los techos de la Alhambra.

Esas representaciones iconográficas que exaltan el triunfo del amor, se valen, no pocas veces de símbolos del repertorio del romancero fronterizo en época de paz, recogidos más tarde por el repertorio humanista :

La fuente.- En los dos ejemplos representados en las bóvedas, las fuentes están constituidas por platos de características cristianas, las musulmanas (de las que cuenta con buenos ejemplares en al Alhambra) tenían una gran taza situada a un nivel de rodilla, en donde las personas podían disfrutar de sus ornatos al sentarse a nivel del suelo. En cambio en estas fuentes la taza se encuentra a nivel de cintura y están compuestas por varios pisos diferentes.

En la bóveda situada a la izquierda del eje central, aparecen dos fuentes que pueden tener significados distintos. Una de ellas, donde están en animada conversación un doncel y una dama, puede representar la Fuente de la Vida, donde las parejas jóvenes reconquistan el sentido de la vida y se abandonan al amor y al placer.. Normalmente se enclava la fuente en un paisaje con árboles, en relación con el Paraíso terrenal (*Foto 268*). La fuente del Amor o la Vida aparece ya en mosaicos cristianos tardo-romanos, y es complemento del amor cortés como lugar idóneo para citas. Es un tema típico de la iconografía francesa, proveniente de la novela sobre el tema germánico de la leyenda de Tristán e Isolda (novela cuyo primer texto data de 1155-60)³⁴⁷. Esta fuente donde la dama y el doncel se encuentran también está recogida en la literatura musulmana, en la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, cuando Abindarraez encuentra a Jarifa en la fuente, “componiendo su hermosa cabeça, y llenos de turbación y amor se vieron reflejados en el agua³⁴⁸”.

³⁴⁷ Tristán ve reflejada la imagen del rey, mientras conversa con Iseo junto a la fuente:”. .A son pied une source vive: l'eau s'épandait d'abord en une large nappe, claire et calme, enclose par un perron de marbre..” (p. 65, BÉRDIER, J., *Le roman de Tristan et Iseut*, París,1929).

³⁴⁸ LÓPEZ ESTRADA, F., *Estudio de “El Abencerraje y la hermosa Jarifa”*, (versión de D. Antonio Villegas 1565), Madrid 1957, p. 322.

La otra fuente³⁴⁹, donde pequeñas figuras se están bañando desnudas, se podría reconocer como la Fuente de la Eterna Juventud (*Foto 265*)³⁵⁰. Es un tema alegórico tradicional, que se basa en leyendas de corte clásico, como la de Juno que se bañaba para conservar intacto el vigor del cuerpo, o la de Júpiter que convirtió a la ninfa Juventa en fuente donde quien se bañaba en ella rejuvenecía³⁵¹.

En ambos ejemplos de la Sala de la Justicia, de la fuente salen tres caños con cabezas de león (símbolo nuevamente del poder), y están coronadas por un perro. (símbolo de la fidelidad). El hecho de salir el agua por la boca de un animal es algo común en las fuentes musulmanas, recordemos la propia de los Leones, o los animales de Medina al-Zahra.

El ajedrez.- De origen indio, fue introducido en al-Andalus en el siglo IX, y de allí pasó a los reinos cristianos³⁵². Es uno de los juegos recurrentes en la Edad Media, ya

³⁴⁹ Esta fuente, así como el tema del salvaje le lleva a CONTRERAS, R., ("La sala "del solio" en el Alcázar de Segovia", *AEA XIV* (1940), p. 268-269) a establecer paralelismos entre la decoración de la Sala de Justicia de la Alhambra y la sala que Enrique III "el de las Mercedes" manda edificar en el Alcázar de Segovia.

³⁵⁰ Esta fuente de la Juventud con gente bañándose la podemos admirar en los marfiles decorados, como los inventariados por KOEHLIN, R., (*Les ivoires gothiques français*, París 1924), con números 1118 B y 1151. Mayor información iconográfica sobre el tema se puede encontrar en MATEO GÓMEZ, I., *Jerónimo Bosco*, París-Nueva York 1988, pp. 259-261.

³⁵¹ La fuente de la Eterna Juventud aparece muchas veces en la literatura cristiana. Entre ella, el viaje de Juan de Mandeville, m. 1372, donde nos relata: " Junto a una selva estaba la ciudad de Polombe, y junto a esta ciudad, una montaña, de la que toma su nombre la ciudad. Al pié de la montaña hay una fuente noble y hermosa; el sabor de su agua es dulce y olorosa, como si la formaran diversas maneras de especiería. El agua cambia con las horas del día; es otro su sabor y su olor. El que bebe de esa agua en cantidad suficiente, sana de sus enfermedades, ya no se enferma y es siempre joven..", *apud* GANDÍA, E. de., *Historia crítica de los mitos*, Madrid, 1929, p. 50.

³⁵² En el 1010 ya se cita un juego perteneciente a Armengol, conde de Urgel (PÉREZ HIGUERA, T., *Objetos e imágenes de al-Andalus*, Madrid 1994, p. 138).

nombrado en 1212 en el concilio de París como “los vicios que se debían combatir”³⁵³. Alfonso X le dedica todo un libro, lleno de bellísimas miniaturas. Su utilización no sólo era privativo de los reinos cristianos, sino que se conoce que Al-Mu'tamid de Sevilla poseía un juego cuyas piezas eran de ébano con incrustaciones de oro. El tema también es recurrente en la leyenda de Tristán e Isolda (Tristán juega a los juegos corteses como el ajedrez, las damas y los dados³⁵⁴). Según el libro del caballero Cifar, las cualidades que más se apreciaban en un caballero eran sobresalir en el arte de la caza, lanzar a tablado, en el juego del ajedrez y de tablas y la posesión de un lenguaje cortésano apto para la conversación con las damas.

El juego entre una dama y un doncel se prestaba en la vida galante al intercambio de los secretos del amor, al coloquio que introduce al juego amoroso. Estas alegorías, que después recogerá el mundo renacentista está brillantemente reflejado en el Tratado de Luis Ramírez de Lucena, de principios del siglo XVI, *Repetición de amores y Libro de Ajedrez*³⁵⁵.

Está abundantemente representado en los relieves de marfil, aunque allí el tablero de ajedrez siempre se verá de perfil³⁵⁶, lo que no ocurre en la tradición hispana de las miniaturas de Alfonso X, ni en el tablero representado en este techo.

En la escena del ajedrez (*Foto 269*) la dama lleva un tocado que recuerda el momento de *El Abencerraje y la hermosa Jarifa* donde: “...e bolviendo las manos a unos jazmines...mezclándolos con arrayanes, hizo una hermosa guirnalda, y poniéndola sobre su cabeça...”³⁵⁷

³⁵³ VAN MARLE, R., *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance*, París 1971.

³⁵⁴ p. 21 de *La leyenda de Tristán e Iseo*, Biblioteca Universal, Madrid, 1995

³⁵⁵ Reeditado en 1953 en *Joyas Bibliográficas*.

³⁵⁶ Marfiles números de inventario 1049, 1053, 1046, de KOEHLIN. Allí la pareja siempre se encuentra bajo una tienda de campaña.

³⁵⁷ *Opus cit*, p. 324.

El castillo del amor.- Habitado por parejas de enamorados que asoman por puertas y ventanas, fue una representación favorita de los artistas del XIV para decorar marfiles y esmaltes. El castillo representaba la alegoría del corazón de la dama que debe conquistar el amante, inexpugnable como la torre del homenaje de la fortaleza. Aparece por primera vez en el Psalterio de Peterborough, del siglo XIII. y en *Le roman de la rose*³⁵⁸ (último cuarto del siglo XIII), donde cada elemento del castillo es analizado como imagen de una parte del amor, destacando en lugar principal los celos del amante.

Así, en *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, le dice la joven a su amante :” Yo os mandé venir a este mi castillo a ser mi prisionero, como yo lo soy vuestra”³⁵⁹.

Es curioso que siempre presente esos personajes asomándose (*Fotos 269, 256*), el público que puede testimoniar los acontecimientos que se desarrollan al pié de su residencia. Así lo vemos en los marfiles del inventario de Koechlin números 1005, 1108, 1028, etc.

El salvaje.- La figura del salvaje, tema preferido por la iconografía profana de los países del norte (catedral de Colonia, 1325, por ejemplo), que pudo tener un origen mítico en la antigüedad y del que tenemos el estudio del profesor Azcárate³⁶⁰, es un personaje que aparece en la pintura gótica en relación con las narraciones de viajes a

³⁵⁸ GUILLAUME DE LORRIS, en versión de ALVAR, C., Barcelona, 1985, p. 243.

Precisamente, dentro de la literatura hispana, un poema de Jorge Manrique tiene esa denominación, “El Castillo del Amor...La fortaleza nombrada/ está en los altos alcores/ de una cuesta/ sobre una peña tajada/ maçça toda de amores/ muy bien puesta, / y tiene dos baluartes/ hacia el cabo que ha sentido/ el olvidar/...El muro tiene de amor/ las almenas, de lealtad/ la barrera, /cual nunca tuvo amador/ ni menos la voluntad/ de tal manera;/ la puerta, de un tal desseo/ que, aunque esté del todo entrada/ y encendida,/ si propongo que os veo, / luego la tengo cobrada/ y socorrida./ Las cavas están cavadas/ en medio de un coraçon/ muy leal/ y después todas chapadas/ de servicios y afición / muy desigual/ de una fe firme la puente/ levadiza, con cadena/ de razón, /razon que nunca consiente/ passar hermosura agena/ ni afición/.... MANRIQUE, J., *Poesía*, ed. BELTRÁN, V., Barcelona 1993, p.69.

³⁵⁹ *Opus cit.*, p. 331.

³⁶⁰ AZCÁRATE, J. M^a., “El tema iconográfico del salvaje”, *AEA XXI* (1948), pp.81-99.

tierras exóticas, identificadas, más tarde con el descubrimiento del nuevo mundo. Casi siempre se representa por un hombre cubierto de pelo, de aspecto terrorífico que aparece por primera vez en España en la decoración de cajas de marfil del siglo XIV³⁶¹, orfebrería, orla de manuscritos y tapices.

En el siglo XIV aparece el salvaje siempre en relación con el rapto de una doncella³⁶², y por ello Azcárate basa su interpretación en Loomis que lo relaciona con el poema de Enyas el Salvaje. Esta narración, basada en la ingratitud femenina en contraposición con la fidelidad del perro, podría aclarar la escena del techo de la Alhambra donde el salvaje agarra por la mano a la doncella, sustituyendo el perro por un león³⁶³ (*Foto 261*).

La figura de la dama encadenada, no a un león sino a un dragón, en una escena junto a un castillo donde un caballero acude a su rescate, es una manera frecuente de representar la leyenda de San Jorge. Ejemplo de ello lo encontramos entre las distintas escenas pintadas por Juana Díez en Toro.

Loomis también nos habla de una pieza del Duque de Anjou de 1364-65 donde existen dos escenas, en la primera un caballero mata a un salvaje que lleva una doncella con la espada; en la segunda, una dama lleva encadenado un león. Ese león “civilizado,

³⁶¹ Esta es la hipótesis de Azcárate. Madrigal (MADRIGAL, J.A., “El ome mui feo” ¿Primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?”, *AEA* 222 (1983), pp. 154-160, se plantea si la representación de la viñeta c) de la Cantiga Alfonsí 47, no sería ya una representación de un salvaje.

³⁶² KOECHLIN, marfiles números 1214, 1285, 1290, etc

³⁶³ GOYRI de MENÉNDEZ PIDAL, M., dedica un artículo a “Leones domésticos” (*Clavileño* 9, (1951), pp. 16-18). En él nos habla de la “extraña moda” de los reyes hispanos a tener estas fieras en palacios, como Jaime II de Aragón, Enrique IV, Juan II, etc. Quizás en este sentido, sustituyendo al perro, esté representado en esta escena. El tema del “león reverente” es un tema tradicional de la literatura española, apareciendo ya la época clásica, y, en la Península, en el Mio Cid (BANDERA, C., “El sueño del Cid en el episodio del león”, *El Poema del Mio Cid: Poesía Historia y mito*, Madrid 1969, pp. 82-113), como “civilizado, mesurado, humilde, zalamero, avergonzado, etc, en presencia de un personaje extraordinario, en acatamiento y testimonio de su carisma, numen, gracia, virtud o cualidad sobrehumana, divina”.

mesurado, humilde, zalamero, avergonzado, etc, en presencia de un personaje extraordinario, en acatamiento y testimonio de su carisma, numen, gracia, virtud o cualidad sobrehumana, divina”³⁶⁴. En la Alhambra se han fundido las dos escenas.

El salvaje también se utiliza, tradicionalmente, como contrapunto para ensalzar la belleza de la dama que lo acompaña (de ahí que el salvaje siempre rapte a una doncella, bella y pura), como representante del estado incivilizado, en general, y la lujuria, en particular. El rescate de la dama aquí puede significar “el rescate de los peligros del mundo”³⁶⁵.

Dos precedentes del salvaje de la Sala de los Reyes, en el tiempo, aparecen en la iconografía hispana, en una yusería del Alcázar del rey Don Pedro en Sevilla, y en el castillo de Alcañiz.

Escenas de caza. El duelo.- La caza era uno de los pasatiempos favoritos de esta época de la sociedad elegante, en ella tiene gran protagonismo el halcón amaestrado³⁶⁶, bastará con recordar la decoración del Palacio de los Papas en Aviñón.

La importancia de este divertimento en la Alhambra nazarí está recogida en el artículo de Molina Fajardo³⁶⁷. La caza es el punto de partida de la aventura cortés, metáfora del cortejo amoroso, ejemplo de ello lo tenemos en la literatura tradicional³⁶⁸.

³⁶⁴ GARCÍ-GÓMEZ, M., *Mío Cid. Estudios de endocritica*, BARCELONA, 1975, P. 173.

³⁶⁵ Para ver bibliografía literaria acerca de la antítesis entre la dama y el salvaje, y su significado. se puede consultar RALLO, A., *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid 1979, p. 136; *La Diana de Montemayor*, del mismo autor, Madrid 1991, p.185-186; GÓMEZ-TABANERA, J. M., “La conseja del hombre salvaje en la tradición popular de la Península Ibérica” , *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid 1978, pp. 471-509.

³⁶⁶ KOECHLIN, marfiles números 1149, 1038 (con halcón). En la 1290 después de la caza ofrecen la pieza a la dama.

³⁶⁷ MOLINA FAJARDO, E., “Caza en el recinto de la Alhambra”, *Cuadernos de la Alhambra* 3 (1967), pp. 31-53.

³⁶⁸ Por ejemplo, en GIL VICENTE (SENEBRE, R., p. 625 de *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Madrid 1986):” Halcón que se vuela/ con garra a porfía,/ Cazarla quería/ y no la recela/

Los tratadistas medievales que hablan de la caza (Don Juan Manuel, Alfonso XI, el montero de Juan II, Juan de Sahagún, el canciller Pedro López de Ayala) coinciden en afirmar que el noble ejercicio de la caza sirve al caballero como preparación para la guerra, manteniendo al cuerpo y al espíritu ágiles (*Fotos 270 y 271*).

Junto a escenas de caza, es común que se representen duelos. La sociedad medieval, con sus ideales de vida caballeresca, imponía que sus actividades fueran asociadas con el ejercicio de las armas, la caza, en tiempos de paz, el duelo³⁶⁹, en tiempos de guerra.

Tanto un tema como otro tienen muchas representaciones en la España cristiana (por ejemplo en capiteles como los de Santa María de Nieva, Segovia), o en lo poco conocido musulmán (pinturas del Partal).

Duelos entre un caballero musulmán y otro cristiano también tiene precedentes dentro de la iconografía cristiana, desde el capitel de Estella con la escena del combate singular entre Roldán y el gigante Ferragut, decoración de la Torre de Hércules, alfarjes como el de Teruel, Balbases o Lebeña, etc, llegando a simbolizar el combate entre el bien y el mal.

Lo innovador de la escena de la Sala de los Reyes es que aquí precisamente, al contrario de las escenas hasta ahora conocidas, quien resulta vencedor es el caballero musulmán, testimonio inequívoco de la procedencia del mecenas en este caso (*Foto 272*). La muerte en el duelo representado, muerte simbólica, viene a representar la preferencia en el servicio del amor hacia el caballero musulmán.

El personaje del caballero musulmán no es frecuente en la iconografía medieval. Sin embargo la institución de la caballería en el mundo musulmán, con un cierto carácter religioso, es en el mundo islámico anterior a la de Europa. El caballero árabe, *faris o fata*, se distingue por el valor, á fidelidad, el amor a la verdad, la protección

La caza de amor/ es de altanería/ trabajos de día/ de noche, dolor.

También en LARA GARRIDO, J., *Luis Barahona de Soto. Las lágrimas de Angélica*, Madrid 1981, p. 572 donde se citan asimismo fuentes clásicas: Dido y Eneas, Eutinichos y Rhodope, etc; y asimismo el libro de ZULAIKA, J., *Caza, símbolo y Eros*, Madrid 1992, que traspone el tema a momentos actuales.

³⁶⁹ Inventario de marfiles de KOEHLIN, número 1285.

concedida a los desvalidos, la generosidad, la veneración a las mujeres, y la liberalidad; es también poeta³⁷⁰.

El caballero representado en esta pintura responde a la descripción de Abendarraez : “Vieron venir por do ellos ivan un gentil moro en un hermosos caballo ruano ; él era grande de cuerpo y hermoso de rostro y parecía muy bien a cavallo. Traía vestida una marlota carmesí y un albornoz de damasco del mismo color, todo bordado con oro y plata...Traía una darga y una cimitarra, y eb la cabeça una toca tunezí que, dándole muchas vueltas por ella, le servía de hermosura y defensa de su persona”³⁷¹.

La función de la dama.- Existe una contraposición entre las tres bóvedas, no sólo por la manera de plantear sus temas, unos narrativos, éste más estático, sino por los personajes que las componen. En la central, dedicado a lo trascendente (a lo que contribuye el color dorado del techo sin duda), sólo están presentes personajes masculinos. En las laterales, la mujer está representada ampliamente.

A partir del siglo XII se ha producido en el mundo cristiano occidental una cierta exaltación de lo femenino, con resonancias religiosas (la exaltación de María comienza en esta época), tanto en el arte como en la literatura. Este hecho va a ser el origen de figuras como Eloísa o Leonor de Aquitania, contrapuntos necesarios del caballero medieval³⁷². Todos los temas iconográficos descritos se van a interrelacionar en el arte, así la Virgen es representada como un castillo en el famoso San Salvador de Cora (Istambul).

En estas pinturas, como en otros ejemplos de este tiempo, la mujer es sujeto de homenaje, a la que se ofrecen los trofeos de caza (*Foto 267*), con quien se galantea junto a la fuente (*Foto268*), ante la que se adopta una postura de sumisión, con quien se juega

³⁷⁰ GALMÉS de FUENTES, A., *Épica árabe y épica castellana*, Barcelona, 1977.

³⁷¹ *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*, opus cit, p. 314.

³⁷² “es el poder masculino quien otorga a las damas una importancia que no hubieran tenido hasta entonces”, GARCÍA GUAL, C., *El redescubrimiento de la sensibilidad del siglo XII*, Akal, Madrid 1997, p. 15.

al ajedrez (*Foto 269*), quien contempla los lances desde la ventana de su castillo³⁷³ (*Foto 261*)... Todo ello es un canto al amor cortés sublimado. Y para su representación se cuenta con escenas ya tipificadas “Tristán e Isolda” o “El caballero de la carreta” de Chrétien de Troyes, etc.

El lenguaje de las manos.- Tanto en estas bóvedas como en la central, tiene gran importancia la postura en que están dibujadas las manos. Es un lenguaje parlante que nos está indicando cuando los personajes hablan entre ellos (mano inclinada hacia el interlocutor) (*Fotos 257, 266*), cuando se acepta una ofrenda (mano señalando ésta) (*Foto 258*), o cuando se suplica (con las manos unidas) (*Foto 261*). Incluso hay manos que señalan llamando la atención del espectador hacia otro personaje. Esto no es algo nuevo, sino recurso común tanto en las miniaturas islámicas como en la iconografía religiosa occidental.

Una vez se han expuesto la posible significación de los elementos de estas bóvedas por separados, es importante enlazar la interpretación de estas partes como pertenecientes a un conjunto, y la significación de este conjunto³⁷⁴. M^a Angeles Piquero introduce la probable identificación de estas bóvedas con el Paraíso, llamando la atención sobre los elementos simbólicos que apuntan hacia ese tema: el jardín, el agua, los pájaros y toda clase de animales (*Fotos 257, 261, 265, etc.*). Es la representación del

³⁷³ “los hombres miran a la mujer con nuevos ojos y ensalzan a la mujer, misteriosa y deseable, que los mira” RUIZ DOMENECH, J.E., *La mujer que mira*, Barcelona 1989. Representación pintada de las mujeres mirando desde el castillo la tenemos en la *Crónica Troyana*, escrita e historiadada por Nicolás Gómez en 1350, perteneció a Isabel la Católica y se conserva en de la Biblioteca del monasterio de El Escorial.

³⁷⁴ En realidad, los elementos por separado son temas repetidos en su época. Como ejemplo podríamos considerar la iconografía de los capiteles del claustro de Santa María de Nieva (Segovia), fechados durante el reinado de Enrique III y Catalina de Lancaster (de los que presenta sus escudos). Allí aparece la caza del oso (capiteles 7B y 33A), la del león (7A y 79B), e incluso un lance singular (69A) entre un cristiano y un musulmán, donde muere éste último (consecuencia de pertenecer esta ornamentación a territorio cristiano)..

Paraíso musulmán que pueden alcanzar también los cristianos³⁷⁵. Y así asigna el valor iconográfico a cada elemento; las mariposas sería la encarnación del alma en sus peregrinaciones hacia el Paraíso, las aves las propias almas ya en el Paraíso³⁷⁶

Otros especialistas simplemente ven una escenificación del amor cortés, con escenas de moda representadas muchas veces en miniaturas o marfiles.

Una identificación no excluye a la otra, para expresar una idea (aspecto formal), pueden ser utilizadas vías de expresión de uso popularizado en aquella época (aspecto material de la obra).

Pero además, para una significativa y completa interpretación de una obra de arte no se puede considerar como un elemento separado, independiente, sino como parte de un contexto al que pertenece, y hay que tener en cuenta el ambiente donde se integra. Estas pinturas ocupan un lugar importante, preeminente dentro del Cuarto de los Leones. El lugar donde están estas representaciones está intencionadamente elegido, no pudieron hacerse por el mero placer de su contemplación.

Considerando el conjunto arquitectónico al que pertenecen en primer lugar y su significación, hay que precisar que resulta muy difícil imaginar que clase de vida transcurría en la mayor parte de los edificios de la Alhambra, y aunque especialistas han dado diversas funciones para las distintas partes, falta mucha documentación (por ejemplo un libro de ceremonias) para que pudiéramos imaginar cómo funcionaba la vida palacial.

El Patio de los Leones, construido todo en una misma época, muestra en su distribución una coherencia que no puede corresponder sino a una estructuración meditada, "...se trata en realidad de un conjunto muy complicado en el que el todo y las partes se hallan relacionados entre sí de forma nada común..."³⁷⁷. Su acceso semioculto

³⁷⁵ "Dios introducirá a quienes creen y hacen obras pías en unos jardines en que corren por debajo los ríos..." del Corán, *apud* PIQUERO, M. A., 1984 *opus cit*, p. 361.

³⁷⁶ PIQUERO, M.A., *ibidem*, p. 366.

³⁷⁷ GRABAR, La Alhambra, 1984, p.164.

nos está hablando de un carácter más privado y restringido que el del Patio de los Arrayanes. Su unidad formal es su color, todo el conjunto destaca por su decoración en oro y azul, símbolo de los colores de la Alhambra, de ello García Gómez cita variados ejemplos³⁷⁸

Tampoco se puede considerar la ornamentación de las bóvedas como un conjunto de elementos aislados, interpretando las escenas de la fuente, de la caza, etc, buscando sus individuales fuentes iconográficas sin considerar el todo ; y no hay que olvidar la relación de las tres cúpulas entre sí y con su contexto. Es decir, hay que establecer una relación entre los temas internos de la decoración en cada cúpula, una relación de las cúpulas entre sí, y una relación de esas cúpulas con el resto del edificio, lo que se podría llamar “**distintos niveles de interpretación iconográfica**”, lo que es tan usual en el arte islámico³⁷⁹.

Comenzando de fuera a adentro, la más acertada interpretación iconográfica de este conjunto nos la proporciona Grabar cuya teoría es ver el Patio de los Leones como un conjunto de salas con significado cosmográfico, con fórmulas matemáticas que representan el universo. Esta hipótesis se basa en las propias cúpulas de Dos Hermanas y Abencerrajes, así como en el poema de Ibn-Zamrak labrado en sus paredes de yeso. Para Grabar, “la Alhambra entera no es más que una reunión de mansiones celestiales, que casi por definición nunca pueden ser más que ilusiones sobre la tierra”³⁸⁰

En este sentido, y aunque estando de acuerdo con el carácter cosmológico atribuido al Patio de los Leones no podemos definir exactamente las funciones o destino de las pinturas de la Sala de la Justicia, éstas cumplen su función iconográfica:

Primeramente, **la localización** elegida para la representación de estas escenas pictóricas es la propia cúpula de las salas, desde donde, como ocurría en el Salón de

³⁷⁸ GARCÍA GÓMEZ, E., *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*, Madrid 1988, p 63.

³⁷⁹ Hacemos nuestra esta expresión utilizada por ETTINGHAUSEN, R., y GRABAR, O., en *Arte y Arquitectura del Islam. 650-1250*, Madrid 1987, p. 65.

³⁸⁰ GRABAR, O., 1984, *opus cit*, p.200.

Comares, “lo mismo que Dios.... preside el conjunto de los cielos y la tierra el sultán (en este caso Muhammad V)...desde su solio, presidía el concierto de los pueblos a él sometidos y representaba el poder de Dios en su reino”³⁸¹

En segundo lugar, es relevante la **forma** elíptica de estos techos, derivación del círculo, forma perfecta, representante de lo eterno, de lo trascendente, de la divinidad.

En tercer lugar, las **composiciones** representadas. Aunque las tres cúpulas presentan diferentes escenas, sus cualidades formales son similares, la semejanza de las dos laterales tiene como objetivo dar al conjunto armonía y equilibrio. La contraposición de su movimiento frente la estaticidad de la central, sirve para enfatizarla, la valoración de planteamiento de ellas es distinta. Sin embargo, las tres coinciden en una representación cenital del firmamento, que es el eje de las tres composiciones. Un cielo plagado de estrellas, que en la central, como máxima expresión del lujo y poder, de **lo abstracto y permanente**, son azules sobre fondo dorado, mientras que en las laterales, son amarillas sobre fondo rojo.

Este cielo se encuentra situado, inmóvil, espectador indiferente, por encima de distintas escenas diversas de la vida cotidiana, en las cúpulas laterales. La vida transcurre bajo el cielo, ningún personaje contempla las estrellas. Es el destino que todo lo preside. Sin embargo, es una vida amable (“el concierto de los pueblos a él sometidos”), los árboles con pájaros nos están emulando el Paraíso.

En la cúpula más importante, la central, en cambio, el cielo y las estrellas forman parte de la composición general; los personajes las están viendo, incluso las están señalando con la mano. El poema de Ibn-Zamrak nos puede abrir camino para ideas paralelas:

“Por Muhammad, mi rey, a par me pongo
de lo más noble que será o ha sido.
Obra sublime, la Fortuna quiere
que a todo monumento sobrepase
¿Cuánto recreo aquí para los ojos!

³⁸¹ así describe Cabanelas al hablar del simbolismo político-religioso del techo del Salón de Comares (CABANELAS, D., *El techo del Salón de Comares en la Alhambra*, Granada 1988, p.83).

Sus anhelos el noble aquí renueva.

Las Pléyades le sirven de amuleto

la brisa le defiende con su magia.

Escenas laterales, vida cotidiana subliminada, mundana, de ambiente cortés palacial. Escena central, vida trascendente, atemporal, basada en el saber, en el estudio de la astrología, de la magia, pero también en el poder de la dinastía representante del terrenal en Al-Andalus.

Una nueva interpretación, mucho más sugerente no tanto por nueva sino además porque vendría a engarzar las tres escenas vamos a proponer aquí, de acuerdo con ese sentido cosmológico, pero a la vez con el carácter narrativo que se adivina en las dos escenas laterales.

¿Qué mejor forma de ensalzar el poder terreno que lleva a la sublimación que una parábola, un cuento dedicado a enfatizar el saber total como medio de salvación, de ascensión al poder, de vía de sublimación? El marco pictórico nos está hablando de esos cuentos orientales donde por medio de un hilo narrativo o escena central, nos enlaza multitud de escenas vario pintas, llenas de personajes diversos, que efectúan distintas hazañas y que están representadas en las escenas laterales. ¿Y que cuento podría ser éste sino uno tradicional y por el mundo musulmán muy conocido como es el *Sendebār*?³⁸²

Chauvin³⁸³ nos resume el *Sendebār* como la historia de un rey que, deseando tener un hijo heredero le predicen el infortunio si no se separa de él. Y cuando tiene siete años, el rey se decide a entregarlo a aquel que designen diez sabios... Todos deciden nombrar a *Sendebār*. ...”*Sendebār* lo introduce en una sala donde, en los muros,

³⁸² El *Sendebār*, anónimo es tanto atribuido a un origen indio (BENFEY), como persa (PERRY, que lo data en el s. VI), o hebreo (MORRIS EPSTEIN). Ninguno de los ocho textos conservados parece ser el original, siendo el primero la primitiva traducción castellana conservada en la Real Academia Española, copiado en el siglo XV.

³⁸³ CHAUVIN, V., *Bibliographie des ouvrages arabes*, fasc. VIII, Liege 1904, apud MENÉNDEZ y PELAYO, *Orígenes de la novela*, Editora Nacional, Madrid 1943, pp. 42-46.

se encuentran escritas enseñanzas condensadas, después le enseña a montar a caballo y a tirar flechas”

En la versión denominada “El Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres”, comentada por varios autores, el nombre del sabio es Çendubete³⁸⁴. Allí, “Çendubete tomó de la mano al niño ...e fiz fazer un gran palaçio fermoso de muy gran guisa e escrivio por las paredes todos los saberes que l’avia de mostrar e de aprender, todas las estrellas...”

Más adelante, condenado el príncipe a morir por su padre que no le ha reconocido, los visires “obtienen día a día el aplazamiento de la ejecución contándole cuentos sobre la astucia de las mujeres”.

Esta interpretación, en donde la escena central serían los diez sabios eligiendo con el dedo a Sendebbar (¿que por qué no podría representar incluso al califa, cuya responsabilidad es transmitir el saber supremo? ¿Quién con más derecho que Muhammad V podría aspirar a ser el “jefe de los sabios?”), complementada por escenas de la vida cotidiana, que sirvan como enseñanza a la vez que como advertencia sobre las veleidades de la mujer³⁸⁵, no tiene por qué ser contradictoria con la versión anteriormente expuesta, al contrario, por medio del cuento se puede contextualizar en la realidad nazarí.

En conclusión, y una vez se han revisado los ejemplos que existen en la actualidad, hay que destacar la gran importancia que tuvo la pintura mural en la ornamentación de la vivienda palatina en la época nazarí. Sorprende pensar que esa

³⁸⁴ Para M^a C, LACARRA, *Sendebbar*, 1989, p. 68, de acuerdo con Campbell y Benfey, estos distintos nombres derivan del sánscrito Siddhapati, que significa “jefe de los sabios”.

³⁸⁵ Curiosamente existen algunos pasajes que podrían relacionarse con ciertas representaciones de esas escenas: El león encadenado por la dama nos evoca “La huella del león” (cuento 1º), como símbolo de la honestidad de la mujer frente a la propuesta de adulterio del rey. Hay otros cuentos donde nos habla de gente que está en la terraza, de diablos (¿el salvaje?), de fuentes mágicas y de monos que desde un árbol arrojan higos a jabalíes....

civilización que tan floreciente se nos presenta en el siglo XIV, con grandes ansias de buscar nuevas vías de expresión, de utilizar nuevos procedimientos que mejor se acomodaran a sus necesidades, prácticamente desaparece a nivel artístico en el siglo XV³⁸⁶. Sin embargo, la gran influencia que tuvo, y el reflejo del prestigio y admiración con que se observaba desde otros lugares esta brillante “explosión” artística va a venir reflejado en las obras cristianas pictóricas del siglo XV, sobre todo en la zona del antiguo Andalus.

La pintura mural de la Alhambra, donde se admiran sus yeserías, sus alicatados o techos, constituye un capítulo prácticamente desconocido, ya por la conservación de sólo parte de lo que existió (lo que nos lleva a un conocimiento fragmentario del tema), ya por localizarse en zonas que, hoy por hoy, no está permitido el acceso del público en general. Sin embargo, esa falta de accesibilidad propicia su mal estado de conservación, y, a la larga, su desaparición, por lo que sería necesario facilitar su restauración, su difusión y su conocimiento como parte integrante e indispensable para la comprensión de los ambientes nazaries.

³⁸⁶ A semejantes conclusiones llega GARCÍA GÓMEZ, E., *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada, 1975, p. 139, respecto a la poesía árabe andaluza, al decir que con Ibn Zamrak “agoniza cansada de siglos” esta expresión artística.

ABRIR VOLUMEN II

