



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

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

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

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

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

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

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

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

***Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife
C / Real de la Alhambra S/N . Edificio Nuevos Museos
18009 GRANADA (ESPAÑA)
+ 34 958 02 79 45
biblioteca.pag@juntadeandalucia.es***

Granada
29

LIGERO ESTUDIO

SOBRE

LAS PINTURAS DE LA ALHAMBRA

POR

D. RAFAEL CONTRERAS

Conservador de la Alhambra;

Individuo de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos de Granada,
y de la Academia de Bellas Artes, etc., etc.



JUNTA DE ANDALUCÍA

P. C. Monumental de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

BIBLIOTECA DE LA ALHAMBRA	
Est.	A-1
Tabl.	2
N.º	26

MADRID

1875

IMPRESA DE J. NOGUERA A CARGO DE M. MARTINEZ

calle de Bordadores, núm. 7



LIGERO ESTUDIO

SOBRE

LAS PINTURAS DE LA ALHAMBRA

POR

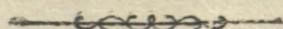
D. RAFAEL CONTRERAS

Conservador de la Alhambra;

Individuo de la Comision de Monumentos históricos y artísticos de Granada,
y de la Academia de Bellas Artes, etc., etc.



Deposito Monumental de la Alhambra y Generalife
 CONSEJERÍA DE CULTURA
 Contribuciones a la Biblioteca
 de la Alhambra. 1900



MADRID

1875

IMPRENTA DE J. NOGUERA A CARGO DE M. MARTINEZ
calle de Bordadores, núm. 7

I

¿Pintaron ó no los árabes en los paramentos de sus mezquitas? ¿Ornaron los alcázares con cuadros trazados sobre los muros de sus arqueadas galerías? La crítica no ha podido todavía demostrar si fueron verdaderos cuentos las descripciones de las pinturas halladas en Tesífon ó las de los palacios de Istakkar, porque en ninguna de ellas encontraron colores los que las destruyeron; ni si en los actuales alcázares de Ispahan existen figuras pintadas de colores fuertes sobre fondos lucientes de estaño; ni si las tradiciones persas de Tak-i-Bostan son ó no el hilo nunca cortado de aquel arte antiguo que en Grecia llegó á lo sublime de la forma, y entre los islamitas no alcanzó desarrollo más grande que el que se ve en las pinturas de la sala de Justicia de la sin par Alhambra.

Por desgracia faltan ejemplares como estos, á la vista, en los palacios de Oriente, y los que hay segun relaciones de viajeros muy escasos, que dicen, penetraron en aquellos alcázares y los vieron, no nos dan una nueva idea superior á la de los bajo-relieves de Mareb y á los que se han publicado recientemente de la exposicion del museo de Bombay. La pintura y la escultura corrian parejas, y lo que cincelaban en los mármoles era la figura ribeteada de un perfil geométrico que seguia festoneando la forma humana y dándole la rigidez de la línea que ondula y se plega á todos los contornos de los diversos objetos del cuadro; no de otro modo, que como se ve en la escultura asiria, en la pila de la caza de ciervos y leones que tenemos á la vista, y en los animales extrambóticos que hay diseñados con verde y rojo para cubrir las enjutas de algunos arcos, en los edificios monumentales de las costas africanas. Pero como por otro lado no eran los árabes tan extremadamente ajenos al arte escultórico, que no nos estén dando cada dia

pruebas de su práctica y habilidad, y rara vez la pintura y escultura han dejado de ser fieles hermanas, podemos fijar á las citadas de la Alhambra un lugar culminante, y quizá el supremo, en el arte llamado expresamente persa; intentando de este modo conocer qué grado de razon alcanzan los que, leales á la civilizacion de Occidente, no asignan á estas pinturas otro origen que el que les diera un pincel educado en el arte cristiano, y puesto al servicio de los sultanes andaluces. Contemplemos primero el sitio donde están colocadas las pinturas que nos van á ocupar.

Dice Hurtado de Mendoza que Bulhaxix halló la alquimia, y que gracias el oro que hicieron por su medio, pudieron embellecer los palacios, cercar la ciudad con triple muralla y edificar *el Alhambra* con sus muros de oro y pedrerías. No es menester fabricar el oro, ni hallar las perlas y las amatistas en estos muros, para creer que el efecto que debian producir cuando se construyeron daba lugar á todo género de fantasía. Vestigios de colores y oro hay por todas partes, y en la sala de Justicia lo conservan más ó ménos todos los ornatos. Es una hermosa nave de tres cúpulas principales más elevadas, y cinco más pequeñas, franqueada por tres elegantes puertas que comunican con el patio de los Leones. Otros tres arcos, más esbeltos y clásicos se levantan en los testeros principales de los tres departamentos cuadrados, y dan luz á tres *Kuwas* ó alhamies coronadas de techos embocinados, donde sobre fondo de tafilete se hallan pintadas las singulares obras de color y dibujo, que no han podido borrar cinco siglos de olvido y abandono. La decoracion *mocarabe* de estos divanes nos recuerda algo de la catedral de Córdoba en sus arcos apuntados, y estrechos en los arranques. Fué sin duda un tributo pagado por los alarifes de la Alhambra á los de aquella gran mezquita. Los techos stalactíticos (1) fantasean las grutas de filtraciones calcáreas en las estancias de estos pabellones de cúpulas sembradas de claraboyas, y sus anchos frisos ostentan los escudos Alhamares entre los cristianos motes de los reyes que conquistaron tan afamadas obras.

Desde 1496 estas notables *tarbeas* que levantan airoas sus esbeltos cupulinos, se denominaban ya la Sala del Tribunal, la del Consejo y la de los Retratos, en las crónicas de Mendoza y de Pulgar, aceptadas por Argote

(1) Debemos aquí citar un precioso pasaje del Koran que tiene alguna relacion con la idea subjerida á los árabes, de hacer los techos como grutas naturales de stalactitas cuyas trazas no se ven ántes del nacimiento de su profeta. Cuéntase que son un recuerdo de la caverna de Tur, donde las arañas con su tela, las abejas con sus panales y las palomas con sus nidos, cubrieron la entrada para ocultar el refugio de Mahoma cuando huyendo de los coreiscitas se fué á Abisinia.

de Molina y Lozano. Pero autores modernos, fijándose en la costumbre de los reyes mahometanos y de nuestros monarcas, desde D. Pedro hasta los Reyes Católicos, han establecido con suficientes datos el hecho de que nunca la sala donde se administraba justicia se hallaba en el fondo del Harem, sino en las puertas de los castillos y casas de reyes; y por consiguiente, el nombre dado á esta sala no podia tener por fundamento ese destino, á no ser que bajo los nasritas sirviera de divan donde se reunian los magnates y catibes á decretar los asuntos de Estado. Tampoco debia llamarse *de los retratos de los reyes* porque, como probaremos más adelante, ni se ven allí pintados todos los que se sucedieron en Granada ántes del año 1400, ni los colores de sus trages ni aleñas de sus barbas, coinciden con los distintivos que en sus blasones adoptaron, ni con los trages negros que usaron los primeros sultanes, con franjas rojas, ni los bermejos con franjas negras, que por regla general son usados por las dinastías reinantes de los Abbasidas.

Difícil nos será discutir con los que sostienen las tradiciones que se han hecho populares, sobre la procedencia de las pinturas que coronan esta preciosa habitacion del castillo sarraceno, y alejar la creencia de que no podian haber sido hechas por artistas mahometanos, fundados en el texto de la Sura, que prohíbe á los descendientes de Agar imitar las formas naturales y representarlas sobre mármoles y estucos; pero no lo fuera tanto si se atendiera á que los que labraron esculturas de hombres y animales, y fundieron bronces como los que hemos visto (1), no podian haberse impuesto el voto de no pintar lo que de mil maneras esculpian. De allí la suposicion de que algunos cautivos cristianos debieron ser los autores de las tres obras, únicos que en aquella época ejercian la profesion, y pudieran interpretar el estilo gótico y romanesco de los edificios que hay en ellas diseñados.

Pero la monarquía llamada hoy granadina era altamente tolerante é ilustrada; en su seno vivian con seguridad comerciantes é industriales venecianos, franceses, españoles, turcos y otros muchos que entraban y salian por las costas del Mediterráneo. Las pinturas más parecen griegas ó bizantinas, que de las nacientes escuelas italianas. Las tres están hechas á la manera como se decoraban los templos cismáticos de toda la Rusia

(1) El célebre pintor Fortuny poseia un leon de este metal, que adquirió en España, y la Comision de monumentos de Granada ha adquirido algunos bronces de aquella época hallados en Atarfe.

oriental. Hoy mismo se hacen en Moscow cuadros sobre las paredes de los templos y palacios por el procedimiento mismo empleado en la Alhambra cinco siglos ántes, consistente, en poner sobre duro estuco el color á la templa y cubrirlo con aceite secante ó resinas para dar á los tonos más brillantez y hermosura. ¿Qué extraño es, por consiguiente, que este arte esencialmente cosmopolita existiera en tierras andaluzas ejercido por los árabes bizantinos, que lo enseñaron y lo transmitieron, hasta hacer ilusoria la prohibición koránica de tal modo, que en muchas casas era costumbre hacer pinturas murales en zaguanes y cenadores, según cuentan los romances y versiones conocidas? Hay tal afán de suprimir toda influencia civilizadora en las artes mahometanas, y hacer que intervengan los artistas y sábios de la Edad Media en estas obras, así como en las literarias y científicas del califato, que se necesita un caudal de datos, en vez de deducciones, para producir el efecto contrario. Lo que de Bizancio y del árabe imperio venia á las costas meridionales de España, sin pasar por las tierras castellanas y aragonesas, era un torrente civilizador en el lujo, en las costumbres y en los medios de sobrepujar á los cristianos en sus industrias, artes y manufacturas, que nos daría sobrados datos para comprobar nuestra sospecha, de que las pinturas de la Alhambra son musulmicas é inspiradas en el sentimiento de los orientales, ó en la fantasía que creó el poema mismo de Zemrec.

Estudiemos el asunto con la detención que se merece, teniendo en cuenta unas y otras opiniones y los ejemplares comparativos de la pintura sobre pergamino y tablas de los siglos que precedieron al renacimiento.

Cuando de una manera absoluta se concluye afirmando que la procedencia de estas pinturas es esencialmente italiana por la semejanza de tipos, trajes, composición y estilo á las que nos manifiesta la escuela del siglo XIII, no podemos resistirnos á hacer ciertas comparaciones que suspenderán, á no dudarlo, el juicio de todos. ¿Acaso tan gran diferencia podía haber entre las tablas, los pergaminos y los manuscritos de aquel tiempo, hechos en Europa, y el arte tradicional de Oriente, cuyo renacimiento se anunciaba ya sirviendo de tipo, ó como punto de trasmisión, las pinturas antiguas, los apuntes originales, los jarros etruscos y tantas otras obras como enlazaban aquellas dos civilizaciones en Occidente? Hay conato de demostrar que en ciertas evoluciones de la historia de la Edad Media influyeron muy poco esos pueblos descendientes de la estirpe de Sem, y que la cultura, desarrollada bajo el estandarte blanco de Mahoma, no pudo transmitirse á los pueblos cristianos, ni por la dominación de España, ni por la de Sicilia, ni

por la de Alejandría; pero si se atiende á ese arte imperfecto de la pintura de los siglos xi y xii, ¿qué hallamos en él más que el tipo de los pergaminos de algunos manuscritos persas, los bajo-relieves de Tak-i-Bostan pintados de cuatro ó cinco colores, y las pinturas del manuscrito del Schah-Nameh enteramente parecidas á las de estas bóvedas de la Alhambra? En este manuscrito hay pintados dos caballeros que disparan dardos, cuyo dibujo parece que ha servido para colocar las actitudes de los guerreros que se están lanceando en la pintura de la bóveda de la izquierda, y los arneses y atavíos son enteramente iguales á los del manuscrito, cuyo autor seguramente no pudo copiarlos de las pinturas italianas.

En otra pintura persa del mismo manuscrito, que representa el rey en el trono, hay unos árboles de hojas largas que caen como bandas, y otros de redondas y picudas, como especie de piñas, con muchos pájaros entre ellas, posando unos y revoloteando otros, de tan igual carácter á los que se ven en estos pergaminos, que parecen copias de aquel ó que han sido reproducidos por medio de moldes; y en el citado bajo-relieve de Tak-i-Bostan, pintado como ya hemos dicho, y que asemeja á los pergaminos *repoussé*, tiene colocados por el suelo perros, javalíes y liebres en diversas actitudes, y entre arbustos y flores que pueden ser de las mismas que hay aquí sin ninguna especial diferencia. Lo mismo podemos decir con respecto á los trajes persas de las damas del Harem, que son ceñidos por el pecho y cintura, como una especie de *jubba* que cae ensanchándose hasta la falda, cubiertos por un manto ó clámide; el cuello y cabeza al aire, con el velo plegado sobre el pelo, y pendiente éste en largas trenzas sueltas ó rizadas que descuidadamente caen sobre la espalda y hombros, cuyo atavío imitaron también las damas italianas y provenzales de los siglos ix al xii.

Las mujeres, por lo regular, en el interior de los palacios de Siria, en Damasco mismo, donde han podido penetrar algunos viajeros, no llevan la cara tapada y se adornan la cabeza y el pecho como las europeas de la Edad Media, por lo que es muy difícil distinguir, sin un conocimiento profundo de esa antigua civilización arábiga, lo que se ha transmitido directamente desde la Persia á las primeras pinturas del arte italiano, bajo las influencias del íntimo comercio y el afán de viajar que dominaba entonces á los europeos: y por cuyos elementos se copiaban procedimientos y recetas lo mismo para la industria que para las artes, llegándose hasta reproducir en calcos los cuadros murales de los antiguos, sin cuidarse del mérito de la originalidad en la exposición.

Ya en el siglo xii se pintaban en Italia los torneos al estilo oriental en-

tre figuras grotescas de animales, para cubrir los muros de los palacios; pero notándose en ellos cierta corrección de dibujo y deseo de imitar lo natural de las actitudes y movimientos, que como arte son obras superiores á las de la Alhambra, aún siendo aquellas más antiguas. En los libros de miniaturas del rey Módus, siglo XIII, hay unas cacerías que también tienen este mismo carácter, con pájaros, javalies, y en las que los árboles, los caballos, los escuderos, están dispuestos como en las pinturas de la bóveda de la derecha: difieren los arreos, pero los ginetes van vestidos según éstos, de cota ceñida y capuchón á la usanza de Gaston Febo en sus cacerías de javalies, donde se ven estos mismos caballeros que parecen de madera, y que en verdad, tienen más expresión: lo mismo que los del manuscrito Lancelot en la escena de los caballeros de la mesa redonda, del siglo XIV. Y las pinturas hechas por cristianos con motivo del viaje de Carlos IV de Francia, que son de la misma época, ¿no ofrecen una diferencia notable en el modo de plegar los paños, en los cabellos y en las manos, de la tiesura y rigidez de miembros que se nota en las figuras de estas bóvedas, donde no se vé más que la silueta negra que forma el dibujo y los diversos colores que llenan los espacios? Nosotros hallamos más parecido en éstas á las tapicerías de Bayeux, que representan batallas, y que fueron hechas en el siglo XI, que á todas las obras posteriores sobre tabla que se ven en los altares de las iglesias de Florencia, de Pisa, etc., y de esa parte de Italia, Génova y Venecia, donde se manifiesta un progreso en el arte muy claramente determinado.

Los trages también nos indican que eran más conocidos al pintor los que usaban los árabes que los que llevaban los cristianos. En los primeros, hay detalle de las ropas interiores, mientras que en los segundos se ignora completamente su uso, y esta diferencia, que parece de poca importancia, nos induce á sospechar cierta ignorancia para el corte de aquellos que no estaban continuamente á la vista del dibujante. Sirva de ejemplo, que ninguna de las damas lleva indicada la camisa de seda de color, ni los pantalones aterciopelados ceñidos hasta los pies de uno y otro sexo, ni los chales acolchados sobre los hombros ó envolviendo graciosamente la cintura; mientras los hombres llevan la túnica persa, la *mallotha* sobre las espaldas, el turbante ó imama con la amruna ó toquilla, y sin el manto blanco que en todas partes han usado los mahometanos, lo cual hace pensar si el artista copió las ropas de aquel tiempo ó las hizo á su arbitrio, mezclando las de los cristianos que vivían entre ellos con las de los árabes, sin ningún criterio.

Sobre las figuras de la bóveda del centro, ¿qué hay en ellas que nos indique si son retratos de los reyes que se habían sucedido en Granada por aquel tiempo? Ningun distintivo tienen, ni en el turbante, por la riqueza de pedrería en forma de escarapelas, ni en los anillos de oro ceñiendo la frente, ni en los cinturones, guarnecidos de colores y dorados, ni en las ajorcas á la mitad de los brazos, ni en las empuñaduras de las espadas, se indica que los personajes debieran distinguirse como fué uso y costumbre entre los sultanes de la Arabia y de la Persia, á quien tanto se asemejaban los fatimitas; por el contrario, en el Oriente los árabes en consejo se han colocado siempre en el orden que están aquí, mientras que los reyes rara vez se retrataban por respeto de sus personas. En cambio estaba admitido el pintar retratos de poetas, adivinos, recitadores, charlatanes y otros tipos que abundaban en las córtes de los califas, y los cuales tenían siempre divertidos á los reyes con sus gracias, como se cuenta del califa Be-Ahkam Illah, de Moavia, y Abdul-Melic, y de los que se sucedieron, lejanos ascendientes de los reyes nasritas de Granada.

Así pues, no hay entera semejanza entre los trages que se suponen italianos en estas pinturas y los que se usaban á principios del siglo XIII en aquel país, donde se conservaban todavía muchos de la influencia del imperio alemán, hácia cuya época no se habían puesto en desuso enteramente los gorros y las clámides forradas de pieles, según las pinturas de Spinello Aretino, que murió en 1351, y las láminas que se conservan en el Vaticano, donde se hallan las célebres miniaturas del poema de Donizone, y entre las cuales no hay otro parecido que el de los capuchones muy aguzados, cuya moda como es sabido, vino de Oriente con los cruzados, y los pantalones de punto, de seda ó de camelote ceñidos hasta la punta del pié, única prenda de vestir que podríamos llamar enteramente cristiana. El retrato del pintor Cimabúe hecho en Florencia por Simon Menni, tiene un traje casi igual á los de los caballeros cristianos que combaten con moros, en la primera bóveda de la derecha de este cuarto, cosa que llama la atención extraordinariamente, indicando que la mezcla de la usanza oriental en los trages comunes, era muy admitida en Italia y en España, por consiguiente en Andalucía. Los extranjeros procedentes de aquellos países, usaban vestidos que podríamos llamar de procedencia bizantina; no así los de las mujeres, que no tienen tanta semejanza en estas pinturas como aquellos, debiendo ir á buscarla más bien en los trages góticos que se usaban en Francia, y cuyas reminiscencias hay que estudiar en el Mediodía con motivo de los torneos y córtes de amor, ó en las mujeres ilustres de Bor-

goña con los trages de falda ceñida, tocas y velos, costumbres todas que lo mismo pasaron á Italia que á España; en vista de lo cual, ¿no pudiera decirse que la túnica y sobrevesta, por lo regular encarnada, de esas mujeres, y la clámide tendida que arrastra por el suelo, y ese pequeño pabellon ondulante de flores sobre el cabello al estilo de las mujeres persas, son aquí tradiciones del imperio de Oriente más bien que italianas?

Por otro lado observamos que los trages de los moros que hay en la bóveda del centro no se diferencian tanto de los del ginete que se ha apeado de su corcel y que es recibido de damas en la puerta de un castillo, ni de los árabes que van á caballo cazando javalies, notándose en ellos, el conocimiento de los trages árabes que se revela en las tres pinturas; mientras que el de los trages cristianos carece de muchos detalles que pasan generalmente desapercibidos á los pintores que no tienen delante modelos y que sólo se refieren á la memoria. Los edificios que hay pintados en estas bóvedas tampoco revelan que el que los pintó conociese bien el arte cristiano de Occidente, mientras que habria visto los edificios que quedaron en Constantinopla de las primeras invasiones.

En el siglo xiv, en cuya época debieron hacerse estas pinturas, el arte se habia perfeccionado más en Italia que lo que aquí se demuestra. Adriano de Edesia pintó en Milan sobre las paredes que doraban ó pintaban de azul, figuras alegóricas á los tiempos paganos, en las cuales habia desaparecido ya ese perfilado negro con que están dibujadas las de los más antiguos tiempos, como lo indican las iglesias de la Cava, de Casuaría y Subiaco, hechas para imitar exclusivamente los mosaicos de los bizantinos, donde campeaban los colores vivos dispuestos en forma de escaques, de fajas ó rosetones, cuya disposición era todavía más extraña que la de las pinturas de la Alhambra; y en el siglo x y siguientes se pintaban en algunos claustros de los conventos, cacerías, centauros y arabescos profanos, segun decia el santo de Claraval, que declamaba contra esta costumbre, la misma que se observó en los monasterios góticos de España; todo lo cual nos induce á creer que podia haber en el territorio dominado por los árabes, pintores ó gente que conservara esta tradicion, viviendo como los moxárabes; pero sabemos por otra parte que la historia del arte español ántes del renacimiento no nos presenta autores originales de nota á quienes atribuirlos.

Existiendo pues, la pintura como arte decorativo, ántes de Cimabúe, y habiendo éste aprendido de los griegos, como bien claro se ve, sus ante-

cesores del siglo XIII fueron enteramente reproductores de tipos y escenas orientales, aunque las aplicaran á los monasterios; pero de entre ellas las de la Alhambra fueron más propiamente de este origen, hechas por árabes ó bizantinos que viajaban entonces en las principales ciudades de Europa, y que en Granada existían también, como buenos musulmanes; los cuales á principios del siglo XV no pintaban tan bien como los italianos de los tiempos de Giotto y de Stéfani, en cuyas obras se revela un arte que tiende al renacimiento; mientras que en éstas, hechas anteriormente, se expresa un sistema de pintar hierático con arreglo al trazado de Teófilo, y más cuando ya se sabía el modo de disolver los colores con linaza, cuyo medio no se revela en ninguno de estos ejemplares: las pinturas que aquí vemos no están hechas con estos procedimientos, sino que son de cola ó huevo, barnizadas después con linaza como las que se usan todavía en las iglesias rusas que ya hemos citado: por consiguiente, del tiempo de Tomás Guidi y de Pablo Uccello, en que se buscaron las reglas de la perspectiva y de los escorzos hácia 1415, que es la mayor antigüedad que se puede dar á estos pergaminos, la pintura había adelantado ya en Italia y en Francia para que se atribuyan á cristianos estas obras que no pueden compararse más que á las de los tiempos de Masaccio, en los cuales principió á formarse el reino de Granada, y en cuya época el patio de los Leones no había sido siquiera imaginado. Por el contrario, en 1445 todavía estaba en Venecia sostenido por artistas griegos el arte de la pintura, y estos iban á utilizar su ingenio á donde se lo pagaban; y no hubo artistas originales anteriores á Pablo Veneto hasta los hermanos Bellini, que trataron de reunir el arte antiguo á la perspectiva, lo cual hace creer que á mediados del siglo XV los pueblos que recibían la influencia bizantina exclusivamente, se atrasaron en el arte; mientras que los de Florencia, Pádua, etc., con mayor influencia mística progresaron más, y por lo tanto los autores de estos techos no debieron conocer todavía esos adelantos, y pertenecían más bien á la raza árabe que era la más ilustrada que había entre los moros, que á la de los muladíes y elches, que se hallaba privada casi completamente de los conocimientos ya esparcidos por Europa desde el siglo XIII en todos los ramos de la industria y de las ciencias.

Los pintores españoles que cita Cean Bermudez, y cuyas obras pueden verse todavía, no ofrecen tampoco semejanza con éstas: además de la clase de estilo, que es distinto en la mayor parte, los adornos y las pinturas de la *vieja época* que existen en Toledo, en Córdoba, etc., son del año 1418 y al aceite, muy conocidas como las de Juan Alfon en la capilla de los Re-

yes Viejos de aquella catedral, de estilo religioso y procedimiento muy diferente: y las de Rizzi, Borgoña y del estofador Diego Copin, tampoco ofrecen semejanza; ántes por el contrario, parecen y son obras de otro espíritu que tenia su tradicion conforme á principios de cultura más moral y mística, y ménos dominada por las influencias orientalescas que perturbaban los espíritus de los convertidos españoles en aquel tiempo de dominaciones sucesivas. El San Cristóbal de Sanchez Castro, 1483, es tambien de otro género.

Almonacid, un moro convertido del año 1460, estofaba y pintaba en el retablo gótico de la catedral de Toledo en compañía de aragoneses y limusinos, mezclándose de este modo el arte de los pintores de origen enteramente morisco con el de las escuelas que procedian de Francia y que ya se conocian en Galicia, Leon y Cataluña; notándose que no eran poco diestros en el pintar los mahometanos que en Córdoba trabajaron en algunas capillas mudejares. Y remontándose al tiempo en que fueron hechas la mayor parte de las pinturas murales del castillo de Brihuega, descubiertas recientemente, parece que se hallará alguna más luz sobre el asunto, porque están hechas sobre un zócalo con tracerías mudejares entrelazadas con figuras y símbolos extravagantes; el fondo rojo, como hay algunos en la Alhambra, sobre una capa de estuco colocada inmediatamente encima de otra de cal que reviste la mampostería. Los trages de las dos figuras parecen del siglo xiv, y todos los demás vestigios que hay bajo la capa de cal son árabes como los hallados en una construccion morisca de aquel tiempo. Conocida, pues, la procedencia árabe de este castillo, parece que sus pinturas y lacerias no pueden haber sido hechas por cristianos ni mudejares, sino por los iniciados en las artes musulmanas, ó completamente educados en ellas.

El afan que en el siglo xvi se desarrolló por blanquear los templos, que venian pintándose desde el siglo vi, fué causa de que desaparecieran datos que podrian sernos ahora de mucho interés. Los hallados en la catedral de Mondoñedo recientemente, son de fecha anterior al siglo xiii, á juzgar por las armaduras que, aunque parecidas á las de los romanos, tienen sin embargo todos los detalles de las que usaban los españoles cuando principiό la reconquista, y las figuras están hechas con una torpeza tal y una carencia de color, que son muy inferiores á esa riqueza de tonos y de efectos, y á esa multitud de accidentes ajenos al cuadro, que caracteriza siempre á las pinturas orientales más inspiradas y ricas de composicion.

En la restauracion que hemos hecho el año 1871 de las bóvedas que

nos ocupan y sus pergaminos con el objeto de asegurarlas y evitar que se cayeran á pedazos, por consecuencia de las filtraciones de las lluvias, hemos visto que están hechas de madera de la clase que vulgarmente se llama de peralejo (1), en tablas de siete centímetros de grueso, sin cortar en cerchas ni casquetes regulares, sino labrada en trozos de diversos tamaños, para ir formando el elipsoide, cuya disposicion y materiales están indicando que fueron hechas en Granada precisamente; y los clavos que unen las tablas son de los que hacian los árabes para todo este edificio, los cuales están bañados de estaño para que la oxidacion del hierro no perjudique las pinturas (2). Sobre la superficie cóncava de las tablas, bien alisada, está tendido el cuero que debieron mojar para amoldarlo; pegado con un engrudo de cola grueso, y clavado en todas direcciones con esos clavitos de cabeza cuadrada en forma de muleta. Sobre el referido cuero hay tendida una capa de yeso mate y cola, del espesor de dos milímetros, la cual ha sido bruñida y pintada de rojo á manera de bol para dibujar encima con un punzon los objetos pintados. Teniendo ántes en cuenta que en los fondos que iban á ser dorados en bajo-relieve, la capa de yeso es más espesa para producir con moldes y una ligera presion los adornos mencionados. Y hemos notado en algunos rasgos de los punzones sobre el yeso duro, huellas de otros trazos sin orden, entre los que habia formas de letras árabes puestas allí como señales del artífice que se ocupó en trazarlas, lo cual indica la procedencia morisca que se está discutiendo.

También hemos observado que las enjutas y anillo sobre que descansan estas bóvedas, fueron construidas despues de hecha toda la obra de la sala, y que tal vez no hubo intencion de colocarlas cuando se construyó el patio de los Leones; y como éste no pudo ser anterior al año 1300, la antigüedad de las pinturas es de mediados del siglo xiv, segun las apariencias todas que nos suministra la obra y el enlace de ese anillo con los muros y arabescos inmediatos.

(1) Es el álamo especial que abunda en Granada, que tiene la hoja blanca por el reverso.

(2) Era constante el uso de estañar los hierros de las puertas, lo cual los hace aparecer plateados.

II

En la pintura de la primera bóveda, entrando, se ve un castillo de un estilo de arquitectura, que si bien no tiene carácter propio, pertenece á aquella época en que la gótica germánica principió á usarse en Italia con poco éxito, y los tiempos en que la bizantina tenia toda su influencia. Hay una puerta flanqueada de dos torres, las cuales son simétricas con otras adosadas á una muralla almenada como las primeras, cuya fortificación rodea el edificio. Despues una torre redonda casi sobre la puerta, del estilo romano; y otra al lado opuesto que tiene todas las trazas del estilo neo-latino. Hacia el centro se alza el cuerpo del alcázar, terminado con un alero y almenas á manera de barbicanes, los cuales coronan una torre dande se halla una dama asomada á un claro en forma de arco rebajado y en actitud sentimental como si fuera á bendecir algun objeto que mirá. En la otra ventana hay un page que tiene en la mano un instrumento, especie de flauta con muchos pitos, dispuesto al parecer á tocarlos. Las ventanas que hay bajo esta torre y algunas otras claraboyas de la casa que está por debajo, separada de aquel edificio, son de estilo gótico, lo mismo que otras labores de aquella. Esta pequeña casita y la torre redonda sobre la puerta, así como la otra que termina en forma piramidal, inducen á creer que el edificio fué copiado torpemente de algun otro, y que los pintores de aquella época solian reproducir servilmente, sin objeto determinado, lo que habian visto en otra parte.

A la derecha de este castillo se halla la misma dama de pié con el mismo traje de la mencionada, cabello tendido sobre la espalda, una guirnalda de flores y rosetas sobre el cabello, zarcillos, otro collar sobre el pecho y el traje abotonado con hombreras y larga falda, ceñido el brazo y con una saliente puntiaguda en los codos, semejante á la que usaban las damas españolas de Castilla y de Leon y las del tiempo de la primera Matilde de Italia: en la mano izquierda empuña la cadena que sujeta por el cuello á un leon en actitud soñolienta, cuya posicion y forma nos ofrece bastante adelanto en las artes del dibujo. Una figura satánica, cubierta de pelo erizado, de las que se figuraban en aquel tiempo como emblema fantástico de todas las empresas arriesgadas, está sujetando con sus dos brazos á la dama en actitud de quererla arrebatar de aquel sitio; la cual parece estar

prendada de algun hombre valeroso, y ser esta escena puramente un cuento de amores. Más allá un caballero cristiano con casco, lanza y rodela, en la cual hay pintados tres pájaros como atributo heráldico (1), viene á caballo y da una lanzada á la figura fantástica, con objeto al parecer de libertar á la dama. Detrás se ven varios animales de caza, que rodean á un ciervo deteniéndolo, para dar ocasion á que llegue un caballero árabe, que con la lanza viene á herir al medroso animal.

Después, en la parte que corresponde al otro eje corto de la bóveda, se reproduce el mismo edificio por su fachada principal, y en el interior de la muralla que indicamos en el otro; porque aquí no existe aquella, pero en cambio hay cuatro torres simétricas exactamente iguales á las anteriores, aunque copiadas por el lado contrario, un árbol en el centro á la manera que se dibujaban éstos en aquella época, y al pié dos figuras jugando á las damas, y no al ajedrez, como han creído algunos, las cuales tienen el mismo traje cristiano del siglo XIV, que se llevaba en los tiempos de la conquista de Granada, y están tan estropeadas, que apenas se las distingue. La una sujeta con las piernas su espada de empuñadura igual á la que usaban los cristianos; y al otro lado, continuando, hay otro jinete que con la espada atraviesa á un oso que ha avanzado á la delantera del caballo, concluyendo esta escena por una especie de desafío entre un cristiano y un árabe, con lanza y rodela, en cuyo combate á caballo está atravesado el cristiano por la lanza del moro, cayendo aquel del caballo y soltando su lanza al sentirse herido.

Nótase que el caballero lleva casco y gola y caidas de malla sobre los hombros; después especie de colete ceñido á la cintura, y las piernas con armadura de hierro, traje parecido al de los guardias lanceros del marqués de Mondéjar; y el árabe lleva sobre el escudo cuatro borlas de estandarte como signo de gerarquía, y su traje corresponde exactamente con la espada y toca, á los de los retratos de la bóveda del centro.

Los espacios entre todas estas figuras están llenos de arbustos de diferentes clases, entre los cuales se ve distintamente el laurel, la parra, el nopal y la piña; y por el suelo, entre abrojos, hay multitud de liebres, conejos, javalíes, perros que siempre llevan collares de metal, y multitud de pájaros pequeños, que posan en los árboles tranquilamente, demostrando que no son perseguidos por nadie.

Se advierte que el jinete que salva á la mujer y lleva encadenado al

(1) Más adelante se explica.

leon, es el mismo que cae herido por la lanzada del moro; y que siendo la dama de la torre tambien la misma que aquella, está presenciando el combate como lo hiciera en un torneo. Este lado de la bóveda ofrece, pues, un episodio completo de un romance fácil de adivinar, que se reduce á que el leon figura simbólicamente los amores de un guerrero árabe esclavizado á una cristiana, y que ésta debia ser de alto rango; que un mago, por medio de sus hechicerías, trata de robarla; y que es sorprendido por el cristiano que aparece y mata al mago, cuyo cristiano á su vez es muerto por el árabe en desafío y á la vista de la dama: que todo esto se verifica mientras los dueños del alcázar juegan tranquilamente dentro del edificio, muy ajenos de lo que está sucediendo por fuera. Entre tanto, otros caballeros cristianos, con trages del tiempo de D. Juan II, se entretienen en una partida de caza de osos y javalies, ocupacion diaria de los tiempos feudales y causa de muchas empresas amorosas.

En otra bóveda se vé en primer lugar y en el centro una composicion fantástica y que tiene puntos de contacto muy marcados con la otra pintura. Una fuente en el centro de cuatro cuerpos, estilo enteramente románico, con columnas salomónicas sirviendo de eje central; y en la última, ó sea la más pequeña de sus tazas, un perro en actitud espectante. La forma de todas las pilas colocadas unas sobre otras, es octogonal, y la primera, ó la que descansa sobre el suelo, tiene en los ocho ángulos pedestales salientes, los cuales dejan entrepaños con cuadrados en el centro donde hay esculpidas cabezas de leon. La segunda pila, que tambien derrama agua, está sostenida por ocho niños á manera de angelotes, pero con las cabelle- ras peinadas, y á un lado y otro de toda ella se ven sentadas dos figuras, una de las cuales es la dama que en la otra bóveda tiene encadenado el leon, y la otra es un jóven que parece el del torneo. En el suelo hay como un estanque poblado de patos y gaviotas: árboles á uno y otro lado con piñas y nisperos cargados de pájaros de diversos colores, entre los que se nota el llamado solitario. Siguiendo á la derecha se encuentra un paje tocando una bocina, que lleva melena en bucles ó sortijas, capuchon, pantalon ceñido y botines, como los trages de la córte borgoñona; luego hay un caballero sorprendido por un oso, al que hiere con su lanza, mientras acometen á la fiera galgos y lebreles; y tambien se vé un árbol, y subido en sus ramas un jóven bebiendo en una alcarraza, pero con traje tan raro, que parece del tiempo de Luis XIV, especialmente la sotana de faldones que lo cubre.

Hay además una figura que esgrime el mandoble contra un leon, á la

usanza del siglo XIII. Los trages son los conocidamente españoles que se usaban en aquella época en los dominios cristianos; tonelete ceñido y abotonado, con cuentas redondas en las mangas y en el pecho, un cinturón guarnecido por debajo de las caderas, telas rayadas orientales, cabellera partida á un lado y á otro, borceguíes puntiagudos y labrados, pierna ceñida y en algunos casos capuchones de pico largo con esclavina de puntas, cuyos trages son también dantescos, ó lo que es igual, se usaban en España lo mismo que en Italia.

Continuando, se observan dos figuras también cristianas, una de las cuales está estirando el arco para disparar la flecha, y la otra tiene en la mano una bocina; luego se encuentra un caballero desmontado que se inclina rodilla en tierra, para saludar á dos damas que con un pájaro en la mano parece han salido á recibirle del inmediato castillo; por detrás del caballo se vé otra figura apoyada en su lanza.

Los trages de las dos mujeres son semejantes á los de la otra bóveda: vestidos con falda y cola, mantos forrados de armiño, y adornados por los filetes con dibujos de género gótico. Luego vuelve á encontrarse el castillo ya visto, mirado por el extremo opuesto, pero sin hallarse en él las torres piramidales que había en el otro. La fuente de delante variada un poco, pero terminando en la misma escultura.

Aquí se vé el alcázar con tres minaretes de diversas formas, aunque todos ellos de carácter gótico, uno de los cuales tiene un jarro con flores y en las ventanas hay cuatro figuras asomadas, dos hembras con melenas y túnicas, y dos varones que parecen árabes, también con melenas, de los que se ven en el retablo de la capilla real de Granada. La actitud de estas figuras es de atención y de sorpresa. En las dos puertas del referido castillo, hay dos pajes que van á recibir con palmas á los que llegan.

Hay después un grupo de cuatro figuras, y la misma dama citada, en la cual se distingue la diadema que lleva sobre el cabello con un dibujo á manera de castillos enlazado con targetoncitos, que á estar bien hechos, podríamos decidir si eran estos los castillos y leones atributos de los Reyes Católicos, cosa en extremo singular. La citada dama parece que ha salido del castillo seguida de sus dependientes á recibir á un caballero moro, y le está dirigiendo la palabra; va seguido éste de escuderos también moros, que han depositado en el suelo un javalí muerto; en medio de este grupo hay un naranjo con un mono comiendo de la fruta, y otras cabezas fantásticas que contemplan aquella escena: tras del caballero se dibuja ligeramente la cabeza y casco de un cristiano. Siguen al árabe desmontado cinco

esclavos que conducen una mula, sobre la cual llevan un javali muerto, luego otros dos escuderos que detienen á los perros de caza, concluyendo todo con otro árabe á caballo que alcanza en la carrera á un javali.

Como se ve por la enumeracion de las figuras y sus actitudes, el cuadro representa una partida de caza en un bosque cerca de un castillo cristiano, celebrada entre una y otra de las razas establecidas en España, en la cual los moros parecen los convidados, y llegan á las puertas del castillo á entregar los animales que han muerto, al mismo tiempo que salen las mujeres á recibirlos. Con este motivo se asoman á las ventanas y puertas del alcázar la familia y servidumbre.

Por el otro lado un cristiano, tambien desmontado, que se supone estaba cazando con otros en el mismo bosque, se arrodilla ante las mismas mujeres, y estos episodios constituyen los preliminares del romance que tiene su terminacion ó desenlace en la bóveda anteriormente descrita, donde se ve que el moro trata, por medio de encantamiento, de robar á la dama, la cual, libertada por el amante cristiano, ve luego morir á éste en campal desafío con el árabe; asunto que lógicamente induce á sospechar si es del tiempo de D. Pedro de Castilla, el monarca que más íntimas relaciones tuvo siempre con los reyes de Granada en tiempo de Mohammad V, cuando los magnates árabes visitaban con frecuencia los castillos de los cristianos y se convidaban mutuamente á sus cacerías, segun relatan las crónicas españolas, y cuando hallamos que los trajes de los españoles de aquel tiempo están indicados semejantes á los franceses é italianos con quien estaban en continuo roce; pero advirtiéndolo que el romance que aquí se pintó era de tradicion árabe y no cristiana, porque en el fin trágico que se le supone llevó el caudillo cristiano la peor parte.

III

En la bóveda del centro es donde se han entretenido más los arqueólogos, suponiendo unos que son retratos de diez reyes, hasta el conocido por Abu-Said el Bermejo, que fué muerto por D. Pedro de Castilla el año 1362, y como esto coincide con las escenas que se representan en las otras dos, las cuales se pueden atribuir á la misma época, es muy posible que ántes que se hicieran estas pinturas no hubieran reinado más de diez nasritas,

con lo cual coinciden nuestros estudios sobre el tiempo en que fueron hechas. No hay en ellos, sin embargo, ningun distintivo por el cual podamos deducir que fueron los diez reyes mencionados. Y ¿cómo no habian de tenerlo cuando sabemos que los reyes de Persia llevan sobre el turbante ó el caftan negro á manera de escarapela, estrellas, cuentas doradas ó círculos de colores, segun sus genealogías; que los califas del Arabia se distinguen en el color del turbante, como se significaba la bandera del profeta; que los turcos llevan la media luna sobre su escudo y frente, y que los de Egipto, Túnez y Marruecos se dan á conocer tambien por los colores y coronas en forma de anillo, semejantes á las de los reyes de Judea ó de los antiguos asirios?

Los de aquí no tienen más distintivo que los colores de las barbas y de las telas, notándose tales variaciones, que muchos han creido hallar en ello motivo suficiente para determinar genealogías de stirpe ó raza, que aquí no tienen relacion de continuidad ni se explican de una manera satisfactoria.

Mientras que en la figura del centro la *mallotha* es verde, color fatimita, y el alquicel es blanco como los *calansúes*, el de la derecha lleva el vestido verde, sin toca ni capellar; el tercero tiene la mitad del traje rojo y la otra mitad blanco: el cuarto, la misma *mallotha* verde y encarnada; el quinto, completamente blanca; el sexto, roja; el sétimo, verde y amarilla; el octavo, completamente verde el alquicel; el otro, tambien verde y encarnado como el cuarto; y por último, el décimo, enteramente blanco con el capellar encarnado. No guardan, pues, la misma relacion en el color de la barba, que es verde en la figura del centro, natural en algunas de ellas, blanca ó encarnada, y los escudos son rojos con banda dorada.

Hay, pues, aquí distintivo puramente gerárgico, lo cual nos aleja completamente de la idea de que fueran reyes, que nunca vistieron sus alquileces de dos colores cortados de arriba á abajo como era costumbre en aquellos tiempos entre las personas de rango y categoría, lo mismo musulmanes que cristianos, mientras no se proponian aparecer vestidos de un solo color, cuyo uso estaba reservado á los califas. En cuanto al de las barbas, ya se sabe que era un capricho de los tiempos feudales teñírselas como distintivo; pero no de un modo permanente; y es conocido que el nombrado alcatan era un aliño hecho de dos ó tres yerbas que producian el color rojo para la barba, y la alheña un tinte negro para el cabello y párpados, hecho de tornasol, alumbre y humo de pez, macerado en alcohol á caliente, con lo cual se ribeteaban los ojos, las cejas, manos, piés y uñas para pa-

recer más jóvenes y hermosos, como los antiguos egipcios y modernos africanos.

Es pues, por consiguiente, más probable, que lo que aquí quiso representar el pintor fué un Maxuar ó Consejo árabe, por no existir ningun género de analogía entre estas figuras y los caracteres de los monarcas que se suponen retratados; pues al hallarse colocados unos despues de otros, deba suponerse que por uno y otro lado guardaban el orden de sucesion, y el aspecto más joven ó viejo que en ellos se nota está en contradiccion con aquel. Unase á todo esto el dato del nombre que desde la conquista se dió á esta sala, á la posesion de los cristianos, que fué la *del Tribunal*, con preferencia á la *de los retratos de los reyes* que empezó á dársele algunos años despues (1). Además, nosotros creemos que la disposicion de este aposento enlazado con el patio de los Leones, separado algun tanto del Harem, que ocupaba las habitaciones altas, hace sospechar que era el lugar destinado para las conferencias de los reyes con sus ministros y capitanes, á cuyo sitio se entraba por la puerta separada que hemos indicado en otro libro, cerca del vestibulo de todo este tercero y más moderno alcázar.

Por otro lado, la colocacion de estas figuras, es uniforme, sentadas todas en un divan y cada una con su *almadraque* ó colchoneta de cuatro borlas, forrada de tela de seda, con dibujos góticos y bizantinos, como los que se hallan sobre algunos libros flamencos del siglo xv, ó en algun Koran iluminado sobre papel de la misma época. Las espadas son semejantes, excepto alguna un poco encorvada, y todas pendientes de bandas de tela bordada; únicamente notamos en el adorno de las empuñaduras alguno que se separa del rigor geométrico de las tracerías árabes, habiendo advertido que el último sable que tiene la figura que está cerca del escudo, ostenta la misma labor cincelada de la espada que conserva el señorío de Generalife; cosa rara, poque el que la lleva no puede suponerse bajo ningun concepto que sea el D. Pedro Venegas, ni tampoco el último rey de Granada, á quien el vulgo la atribuye.

En las dos extremidades hay escudos parecidos á los del tiempo de don Juan II, con banda que sale de la boca de dos sierpes, y dos leones por debajo de cada uno, sentados y simétricos como quien los guarda; lo cual,

(1) Hurtado de Mendoza dice en su *Historia de la rebelion de los moriscos*: «Aposento real y nombrado..... que despues acrecentaron diez reyes sucesores suyos (del fundador), cuyos retratos se ven en una sala, alguno de ellos conocido en nuestro tiempo por los ancianos de la tierra.»

si bien descubre la época cristiana, no se concibe por qué en la Alhambra se ve este signo heráldico diferente de los usados por los moros, pues desde Mohammad I, denominado Algalib-billah (el vencedor por Dios), siempre llevó la faja de su escudo este mote, y aún antes el de todos los sultanes andaluces; y además que el escudo árabe es siempre más cuadrado, mientras que éste, como los que hay colocados en las puertas del castillo de las otras pinturas, es más triangular y se asemeja á los usados por visigodos, y el color rojo, el mismo que usaban los moros granadinos en sus estandartes y emblemas. Si hemos de atender á respetables crónicas, este escudo fué dado por D. Fernando el Santo, en Sevilla, al rey Alhamar, por haberle favorecido en la toma de aquella ciudad, armándolo caballero: puso los leones coronados, y sobre la banda el mote en letras azules; pero aquí faltan las coronas de los leones y el mote azul con el «sólo Dios es vencedor,» lo cual demostraria en este caso que si se han querido expresar los diez primeros reyes á partir de este emblema cristiano, carece, no obstante, de exactitud en sus detalles, ó hay que remontar la obra de estas pinturas á algun autor sevillano del tiempo de D. Fernando III.

Lo que más comunmente se habia usado por blason en tiempo del califato, fué una llave azul en campo de plata; pero este signo fué tambien de los monarcas granadinos que no habian abierto con la llave las puertas de la Península. ¿Cómo, pues, se cambia el blason en el caso presente, y la llave continúa poniéndose en las claves de los arcos de los castillos y alcázares?

Tambien es notable que estén colocadas todas estas figuras sobre un divan, sin señal ninguna del Serir-almalic ó trono en que siempre pintaban á los reyes, cuya circunstancia, unida á que los trages varían en sus colores, así como los turbantes y el color de las barbas, parece probar que lo que aquí se figura, es un consejo compuesto de xeques, walies, ulemas, alfaquíes, etc., con los distintivos únicos de los colores, que entre los árabes era muy principal, no siendo el de los reyes, porque la dinastía nasrita tenia una sola descendencia, que era la de Obadah, amigo del profeta, y su distintivo el amarillo; mientras que los abbasidas llevaban trage negro, los fatimitas verde y los omniadas blanco, distintivos en este caso, nunca conformes con los colores de las barbas y turbantes.

Y sobre todas las pruebas irrefutables de que los citados retratos no eran de reyes, existen las de que el trage no es encarnado como indubitablemente lo usaron los nasritas, cuyo color sólo cambiaban en el caso de luto, que lo usaban negro como los cristianos, costumbre que adquirieron

en España; pues sabido es que en Arabia es blanco. Así resulta que el traje de Boabdil era encarnado en la batalla de Lucena (1), y siguiendo la costumbre de los trajes rojos en los monarcas granadinos, se sabe por la historia de la rebelión de los moriscos que Aben-Humeya fué investido con las insignias reales, colocándole traje encarnado; y el mismo Ibn-Jaldún refiere que en Málaga y en Baza se hacían trajes de este color con las figuras de reyes pintadas en el pectoral á semejanza de los de la Siria; y no habiendo por consiguiente entre las figuras aquí representadas más de una que tenga el traje escarlata, aunque se quisiera suponer que éste fuera el único retrato de rey, es para nosotros dudoso, porque según Almacari, los reyes granadinos no llevaban turbantes ó imamas, y todas estas figuras lo llevan sin excepción, mientras que dice este autor terminantemente que éstos los llevaban sólo los ulemas y otros doctores de la ley en todos los casos; cuyos relatos acaban de resolver la cuestión contra la creencia de que fueran los retratos de los diez primeros reyes.

Descifrado, según nuestro juicio, el significado de los supuestos retratos de reyes, hubiéramos querido hacer lo mismo acertando lo que expresa el romance ó historia que se figura en los pergaminos ántes descritos, pero menos felices en esta indagación, vamos á referirnos al único dato que hemos encontrado en ellos. Los dos cuadros son de una misma historia, como ya hemos dicho, que debió suceder con motivo de las relaciones caballerescas de ámbas razas, en las fronteras entre el reino granadino y el de los reconquistadores establecidos en Sevilla, y en una casa de campo habitada por cristianos. Pues en un escudo que lleva al brazo uno de los caballeros herido por el adalid morisco, se nota un signo heráldico de tres palomas blancas en campo rojo que pertenece á la familia de los Acejas, según el autor de la *Historia de Galicia* (2), cuyo emblema no debe confundirse con el escudo de los Huete que usaban la paloma blanca en campo azul. Por lo tanto, el episodio hay que buscarlo en los antecedentes nobiliarios de aquella casa, y bien podrán hallarse una vez planteado el problema que dejamos expuesto al señalar la familia que tales hechos sostuvo con los moros andaluces.

A estas averiguaciones falta el complemento de la prueba que atestigua no ser tan desconocido entre los súbditos moros de Granada el arte de

(1) Dicen que se conserva en casa del señor marqués de Villaseca, pero no lo hemos visto.

(2) Según Argote de Molina en su *Nobleza de Andalucía*.

pintar. Dice el muy docto D. Aureliano Fernandez Guerra «que fué mortificación y escándalo al famoso Ibn-Jaldún cuando vino de Africa á la ciudad del Genil, año de 1363, hallar retratos y cuadros de romanescas aventuras (en bien adobados cueros y en lienzos y tablas) adornando los techos y muros de las casas reales y de casi todos los ciudadanos,» lo cual nos demuestra que no podrian ser sólo los cristianos los pintores, sino que habria muchos moriscos que aprenderian á hacerlo, y que los maestros serian de origen bizantino como la mayor parte de la poblacion donde tambien habia muchos cristianos, pero no tantos en mi concepto, como se afirmó en el concilio Viennense de 1311, porque después de conquistada esta ciudad por los Reyes Católicos, formaban mayoría los moriscos verdaderos creyentes que llegaron á sublevarse, en defensa de sus costumbres y de su religion.

Y dice el mismo Fernandez Guerra (1): «Paréceme error histórico el de haber supuesto que en España, cristianos y mahometanos fueron siempre vecinos irreconciliables.....
 »no los dividian playas como las que separan de las tierras los mares. En los territorios libres por la cruz, y lo mismo en los esclavizados por el Koran, vivian juntos y segun su diferente religion, cristianos, judios y musulmanes, caballeros de un reino fincaban y se avecindaban en el otro, ó se ponian á su servicio, etc., etc.» cuya ilustrada opinion favorece la emitida por nosotros sobre las relaciones y continuo roce entre tan diversas familias, origen del novelesco trance que representan las dos mencionadas pinturas.

Y para concluir, citaremos un extracto de Ibn Jaldún, publicado por el Instituto imperial de Francia (2), el cual prueba que los cristianos de Castilla y Leon se llamaban gallegos por los árabes, razon por la cual se busca en la historia de Galicia el nobiliario de los Acejas, cuyo escudo se ve en estos cuadros como cristianos que vivian fronterizos al Andaluz, y que los árabes imitaban á dichos gallegos llegando á pintar imágenes y simulacros *atamadil* en el exterior de los muros y dentro de los edificios. Y sobre todo, el citado autor que censuraba estas imitaciones en los árabes, nos habria dicho que eran obras de cristianos renegados ó de extranjeros, lo cual no hizo; ántes bien lo criticó en el pueblo musulmico como resultado del predominio cristiano que ya se sentia por todas partes.

(1) Discurso leído en la Academia española, 1873.

(2) Tomo XVI, pág. 267, texto árabe.



JUNTA DE ANDALUCIA

P.C. Monumental de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

19