

Epigrafía árabe
y
Arqueología medieval

Antonio Malpica Cuello
Bilal Sarr Marroco
[Eds.]

GRANADA – 2015



Dirección

ANTONIO MALPICA CUELLO
Profesor de Arqueología Medieval de la Universidad de Granada

Grupo de Investigación «Toponimia, Historia y Arqueología
del Reino de Granada»

En portada:
lápida conmemorativa de la construcción de una torre,
Museo Municipal de Faro (Portugal)

© ANTONIO MALPICA CUELLO

© BILAL SARR MARROCO

© De la presente edición: Alhulia, S.L.
Plaza de Rafael Alberti, 1
Tel./fax: 958 82 83 01
www.alhulia.com • eMail: alhulia@alhulia.com
18680 Salobreña - Granada

ISBN: 978-84-944419-1-2
Depósito Legal: Gr. 1.109-2015

Imprime: Imprenta Comercial

ÍNDICE

Arqueología Medieval y Epigrafía Árabe. Un debate abierto	7
ANTONIO MALPICA CUELLO, BILAL SARR MARROCO	
Epigrafía monumental y élites sociales en al-Andalus.....	19
M. ^a ANTONIA MARTÍNEZ NÚÑEZ	
Espontaneidad epigráfica. Función, decoración, propiedad a partir de las marcas insertas en cerámica.....	61
GUILLEM ROSSELLÓ-BORDOY	
Caligramas arquitectónicos e imágenes poéticas de la Alhambra	97
JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ	
A propósito de la introducción de la epigrafía cursiva en el Occidente musulmán	135
VIRGILIO MARTÍNEZ ENAMORADO	
El <i>Corpus Epigráfico Andalusí</i> ¿un proyecto posible?.....	173
CARMEN BARCELÓ	
Epigrafía árabe sobre piedra en el <i>Garb</i> al-Andalus	205
ANA LABARTA	
La información histórica aportada por la epigrafía: el caso de Almería	239
JORGE LIROLA DELGADO	

**CALIGRAMAS ARQUITECTÓNICOS E IMÁGENES POÉTICAS
DE LA ALHAMBRA**

JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ

UNIVERSIDAD DE GRANADA

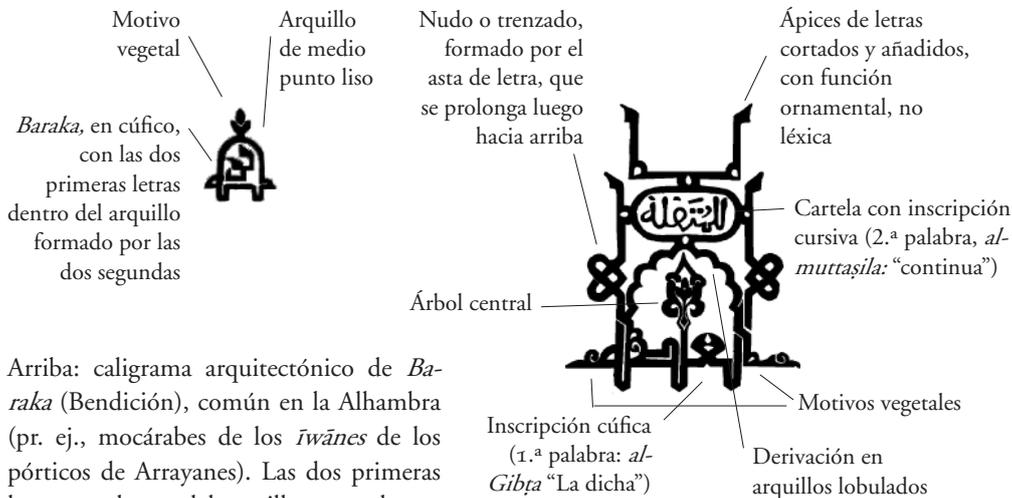
Entre las características más peculiares de los palacios de la Alhambra se encuentra, sin duda, la especial, intensa y profunda relación que en ellos se establece entre palabra y arquitectura, hasta el punto de que bien podemos calificarla de arquitectura, con el doble sentido, además, que posee «texto» en la etimología latina de «escrito» y «tejido», doble sentido presente, asimismo, en la literatura y las artes árabes clásicas¹⁵⁵. Me fijaré aquí en los tipos, formas, contenidos y desarrollo de los caligramas arquitectónicos que pueblan las paredes de la Alhambra, desde los albores de la edificación nazarí hasta sus postrimerías, y volveré sobre algunas de las imágenes que de la arquitectura ideal reproducen sus poemas murales, cuáles son las imágenes del jardín, los astros y la feminización nupcial, aspectos estos más tratados que el anterior por la historiografía. Con ambas perspectivas, 1) caligráfica-figurativa y 2) simbólica, o si se prefiere, 1) caligramática-ornamental y 2) poética, a menudo imbricadas, buscaremos nuevas formas de contemplar el universo meta-arquitectónico que imaginaron y representaron los nazaríes.

1. Caligramas arquitectónicos / vergeles

A) *Definición*. Llamo así a las caligrafías árabes con formas arquitectónicas esquemáticas, en las que las letras se transfiguran en columnillas y arquillos aislados (lisos o lobulados) o formando arquerías bidimensionales más o menos complejas. Además del habitual fondo y entorno vegetal que los acompaña, los propios caligramas arquitectónicos incorporan elementos vegetales y arbóreos. Forman, de este modo, imágenes verbales de pórticos-jardín o vergel, y en ocasiones sirven de esqueleto para un caligrama arbóreo superior, se insertan en la trama del tejido decorativo o la generan¹⁵⁶.

¹⁵⁵ CF. A. F. KILITO, *al-Gā'ib* (Lo ausente), Casablanca, 1987, pp. 76-78.

¹⁵⁶ Los dibujos de este trabajo se deben a Nairuz Bakur en colaboración con el autor; advertiré que ciertos rasgos de los mismos responden más al estado del original reproducido que a una representación perfeccionada del mismo.



Arriba: caligrama arquitectónico de *Baraka* (Bendición), común en la Alhambra (pr. ej., mocárabes de los *īwānes* de los pórticos de Arrayanes). Las dos primeras letras van dentro del arquillo generado por las dos segundas. Encima hay un motivo vegetal central.

Dcha. En este caligrama de *al-Gibṭa al-muttaṣila* (La dicha continua) (arranque de la yesería de los *īwānes* de los pórticos del Patio de Arrayanes), más complejo, mostramos los elementos esenciales de este tipo de figuras caligráfico-arquitectónicas.

En estos diseños confluyen y se fusionan, por tanto, tres de los elementos característicos de la ornamentación islámica clásica: a) la caligrafía, b) las formas vegetales, que también tienen vínculo estructural con algunas modalidades caligráficas, especialmente en el llamado «cúfico florido», en el que la propia letra se remata con formas vegetales esquemáticas; esto no obsta para que la caligrafía cursiva suela ir asimismo rodeada, envuelta o acompañada por motivos vegetales y florales; y c) las arquerías fingidas, presentes en las artes mesorientales antiguas, y empleadas con profusión en la decoración islámica ya desde los primeros palacios omeyas, sea en una simple secuencia lineal horizontal o con arcos entrecruzados y/o encabalgados. Todo ello confluyó, como decimos, en un mismo motivo decorativo, al que llamamos caligrama arquitectónico o arquitectónico-vergel. A los tres citados elementos se añaden con frecuencia, además, componentes del cúfico trenzado, en concreto los nudos y lacerías que forman las prolongaciones de ciertas letras en muchos de estos caligramas, así como otro elemento también de raigambre artística mesopotámica, cual es el de la confrontación o desdoblamiento especular de las figuras, a ambos lados de un eje, en el que a veces aparece un árbol de la vida. De ahí que el pintor y ensayista iraquí Šākir Ḥasan al-Sa‘īd (1925-2004) viese en las formas vegetales del «cúfico florido» y en esta práctica de la confrontación figurativa, un ancestral vínculo de la caligrafía árabe con antiguas escrituras mesopotámicas, en las que la palabra adquiriría específicas connotaciones de creación, fertilidad y totalidad espacial, (y de perfección añadiríamos nosotros), que

el islam hará suyas, aunque introduciendo niveles más elevados de abstracción, tami-zándolas con los conceptos y lenguaje del nuevo monoteísmo y enriqueciéndolas con los principios de unidad, ascensión y dinamismo¹⁵⁷.

B) *Orígenes, evolución y localización*. A falta de una investigación exhaustiva y pertinente que establezca el origen y evolución de estas formas caligráficas meta-arquitectónicas, sólo puedo conjeturar que probablemente aparecieron en el arte islámico entre los siglos XI y XII, primero de manera sencilla y, después, con formulaciones y desarrollos espaciales más amplios y complejos. También parece que no tuvieron, en inicio, una destacada presencia fuera de al-Andalus, ni antes de la época nazarí, aunque sí se constatan algunos ejemplos, como en la pequeña y recóndita mezquita de al-‘Abbās en la ciudad yemení de Asnāf, en cuya decoración mural, pintada en 1125-6, se incluyen largas cenefas de inscripciones coránicas, cuyas letras cúficas, en blanco sobre fondo rojo, forman una serie de arquillos quebrados y trilobulados, reiterándose a modo de monocorde arquería, complementaria y subsidiaria de la escritura¹⁵⁸. No tengo evidencias de la presencia de estas formas caligráficas en las artes andalusíes de la época omeya y de taifas, aunque sí en el Magreb de los siglos XII-XIII (arrocabes de madera expuestos en el museo Neyarin de Fez procedentes de la Mezquita de al-Qarawiyyīn de la misma ciudad) y en el al-Andalus almohade de finales del siglo XIII, como las caligrafías cúficas de *al-Baraka al-kāmila* (La bendición perfecta) del tejido de la almohada de la reina Berenguela, por lo que creo que no alcanzan protagonismo ornamental hasta mediados o finales de esta centuria. Esto lo confirman los ejemplos conservados en *al-Qaṣr al-ṣaġīr* de Murcia (Santa Clara la Real, segundo cuarto del siglo XIII), en el paño central de la portada de acceso al salón sur, donde hay caligramas con elevado arco de once lóbulos y soporte cúfico de *li-Llāh* (falta la primera palabra de la jaculatoria), además de otro caligrama formado con *Yumn* (Ventura), en espejo y generando arquillos de siete lóbulos, situado en el cuerpo superior de la portada de acceso al salón norte; asimismo existen caligramas cúficos muy deteriorados, quizá de *Yumn* (Ventura) y *Baraka* (Bendición), en los restos de la Casa de Onda (antes de 1238)¹⁵⁹, con lo que se comprueba, además, que

¹⁵⁷ Šākir Ḥasan al-Sa‘īd, *al-Uṣūl al-ḥaḍāriyya wa-l-‘ālamīyya li-l-jaṭṭ al-‘arabī* (Fundamentos culturales y estéticos de la caligrafía árabe), Bagdad, 1988, y «Al-Jaṭṭ al-‘arabī ḥaāriyyan wa-‘ālamīyyan» (La caligrafía árabe: civilización y estética), *al-Mawriḍ*, núm. 4, Bagdad (1986), pp. 51-68.

¹⁵⁸ AA. VV.: *De l’or du sultan à la lumière d’Allah. La mosquée al-‘Abbās à Asnāf (Yemen)*, sous la direction de Solange Ory, Damasco-Sanaa, Institut Français d’Études Arabes-Centre Français d’Études Yéménites, 1999, pp. 201-227.

¹⁵⁹ Julio NAVARRO PALAZÓN, «Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-Qaṣr al-ṣaġīr» y «La decoración protonazarí en la arquitectura doméstica: la casa de Onda» (este capt. en colaboración con Pedro Jiménez Castillo), en *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*, ed. a cargo de Julio NAVARRO PALAZÓN, Granada-Barcelona, Fundación el Legado Andalusí-Lunweg, 1995, pp. 177-194 y pp. 207-223.

dichas formas caligráficas tuvieron cierta expansión más allá de los grandes palacios regios, aunque fuese sólo en sus versiones más sencillas. No obstante, es evidente que los calígrafos que trabajaron al servicio de los monarcas nazaríes fueron quienes más atención prestaron a estos diseños, diseminándolos por la mayor parte de las superficies decorativas y hasta determinándolas por completo. En Granada, se encuentran en los muros de la práctica totalidad de palacios nazaríes cuya decoración nos es conocida, desde los construidos por Muḥammad II (1272-1302) a finales del siglo XIII y principios del XIV (Cuarto Real de Santo Domingo, Generalife), hasta los del siglo XV, casos de la Torre de las Infantas de Muḥammad VII (1392-1408) y Daralhorra (en el Albaicín, segunda mitad del siglo XV), pasando por las obras de Muḥammad III (Partal, Generalife y Baño «del Polinario», junto a la Mezquita Mayor de la Alhambra), Ismāʿīl I (Generalife, Alcázar Genil), Yūsuf I (Torre de la Cautiva y de Abū l-Ḥayyāy, Oratorio del Partal, Baño Real, Salón de Comares, Bahw al-Naṣr o Torre de Machuca...) y Muḥammad V (Mexuar, Oratorio del Mexuar, Cuarto Dorado, Fachada de Comares, Patio de Arrayanes, Sala de la Barca, el Jardín Feliz —o Palacio de los Leones—, Parador de San Francisco...). Los caligramas arquitectónicos pueden verse también en cerámicas, manuscritos y otras artes nazaríes, sobre todo en tapices, cortinas y tejidos. Los meriníes, contemporáneos e íntesamente relacionados política y artísticamente con los nazaríes, recurrieron igualmente a esta tipología caligráfica en sus construcciones, véanse, por ejemplo, las madrasas de al-ʿAṭṭārīn de Fez, en cuyo patio, de 1323-1325, encontramos caligramas de *Yumn* (Ventura) confrontada en espejo y formando arcos polilobulados similares a los de la Alhambra, y la Bū ʿInāniyya, en la misma ciudad (patio de 1350-1357), con caligramas arquitectónicos de *al-Yumn* (La ventura), y otros, que de la misma manera guardan relación con la estética granadina; en el Magreb pervivieron en épocas posteriores, recordemos, por ejemplo, los caligramas arquitectónicos de *al-ʿĀfiya* (La salud) en maderas procedentes de Rabat (siglo XIV-XVI) expuestas en el Museo de Artes Africanas y Oceánicas de París, o los de los muros de la Madrasa Ibn Yūsuf de Marraquech, del siglo XVI, con *al-Mulk li-Llāh* (La soberanía es de Dios), en la base de una trama derivada de los arquillos de la composición, siempre en clara sintonía con las formas y métodos de época nazarí.

De diferente idea y factura son, sin embargo, los realizados en El Cairo por los mamelucos, contemporáneos de nazaríes y meriníes; de ellos, son de destacar los de la gran inscripción coránica que rodea la cúpula del panteón de mujeres del complejo de Faraʿ Ibn Barqūq (1400-1411), cuyas gruesas letras cursivas generan, al proyectarse en altura, arcos de cinco lóbulos entrecruzados. Aquí conviene advertir que la figuración caligráfica arquitectónica de base cursiva es rara en el arte islámico clásico, y que no se encuentra tampoco en el arte nazarí, por lo que, dejando aparte excepciones como la mencionada del complejo de Ibn Barqūq, habrá que esperar hasta bien avanzada la época otomana para que los hallemos en la caligrafía árabe. En época oto-

mana proliferaron, efectivamente, los caligramas arquitectónicos adaptados al cuadro caligráfico independiente, al que los turcos dieron verdadera carta de naturaleza en el Islam. Sus caligrafías arquitectonizadas son diferentes a las nazaríes, pues se trata de caligrafías cúficas (sobre todo) y cursivas de tema coránico o piadoso, transmutadas en figuras de mezquitas, que se representan con las típicas cúpulas y minaretes de aguja o cálamo, incluyendo, a veces, sus remates superiores en forma de medias lunas; estos caligramas pueden verse en la Mezquita Ulu Cami de Bursa, edificada entre 1394 y 1413, aunque se difundirán entre la población, en todo tipo de soportes, ya en los siglos XIX y XX, tanto en los llamados cúfico «cuadrado» y «ajedrezado», como en diversos estilos cursivos; recurren con frecuencia también a los desdoblamientos especulares, pero todo ello, dentro de los límites del cuadro caligráfico y sin entrecruzarse con la decoración mural, ni darle soporte, como sucede en la Alhambra; tampoco incluyen los elementos arbóreos y vegetales, característicos de los caligramas nazaríes. Al iniciarse el renacimiento cultural árabe contemporáneo (*al-Nahḍa*), los calígrafos árabes de formación neoclásica otomana, incorporaron los caligramas arquitectónicos a su producción, junto con otros muchos estilos, formas y métodos. Dichos caligramas, reducidos a breves fórmulas coránicas o piadosas con cúpulas de mezquitas y minaretes, rematados a veces por pequeñas medias lunas, como hemos señalado, son considerados por los calígrafos actuales de tradición neoclásica, véase la obra del veterano calígrafo egipcio al-Ṣayj Maḥmūd (n. 1919), y de muchos otros, un subgénero de la caligrafía figurativa (con formas asimismo de pájaros, animales, jarrones, etc.), sea en variados estilos cúficos o cursivos (*Jayyīna*, o sea, dúctiles, se les suele llamar hoy).

A partir de todo lo dicho, podemos afirmar que, aunque los caligramas arquitectónicos no son exclusivos del arte nazarí, dicha tipología caligráfica conoce en el último reino andalusí una etapa de máximo desarrollo y esplendor, que dejó, además, su huella en etapas posteriores del arte islámico. Y lo que hay que subrayar, ante todo, es que la profusión de estos caligramas, combinados entre sí y con otras inscripciones y motivos ornamentales, configurando la base de muchas tramas decorativas o incorporándose a ellas hasta multiplicar el esquema arquitectónico por todas las superficies, otorga a los palacios nazaríes una singularísima y poderosa fisonomía metaarquitectónica.

C) *Clasificación, según el contenido*

— *Lema nazarí (caligramas arquitectónicos)*: es la conocida expresión *Wa-lā gālība illā Allāh* (No hay vencedor sino Dios, o Sólo Dios es vencedor), no coránica, que se remonta, al menos, a las banderas del tercer califa almohade Ya‘qūb al-Manṣūr enarboladas en la victoriosa batalla de Alarcos, en 1195, junto con la *ṣahāda*, o profesión de fe islámica; el fundador de la dinastía nazarí, nacido el mismo año de esa victo-

ria, convirtió la frase en el lema de la nueva dinastía, por lo que su uso se extendió en monedas, cerámicas, tejidos, cueros, armas, y en la mayoría de las artes de la época, especialmente en la arquitectura, en la que no existe ningún edificio de los siglos XIV al XV nazarí en que no aparezca, sobre todo en su versión típica cursiva; fue en el reinado de Muḥammad V, no obstante, cuando alcanzó su mayor difusión artística, y cuando se realizó una mayor variedad de lemas cúficos formando caligramas arquitectónicos y de vergel, si bien el origen de estos se remonta, cuanto menos, a las edificaciones de Muḥammad III. He aquí una selección de los mismos (figs. 1-5):

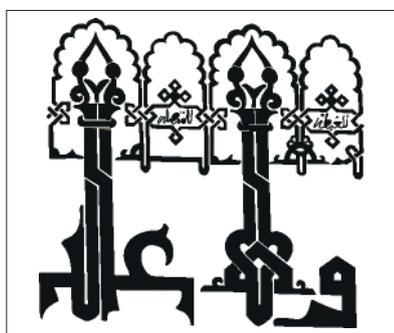


Fig. 1. El más antiguo se encuentra en el Partal (salón inferior y torre-mirador superior), de época de Muḥammad III (1302-1309). Las dos primeras palabras del lema (*Wa-lā gālība*) hacen de base de la composición, con un trazo grueso y formando dos árboles; arriba, las dos segundas, y últimas, palabras (*illā Allāh*), en trazo y tamaño menores fingien un pórtico en altura de cuatro arcos lobulados, siendo mayores los que rodean las dos formas arbóreas. La composición es muy similar a la que realizó seguramente el mismo calígrafo en el Cuarto Real de Santo Domingo, de época de Muḥammad II, aunque allí se trata del comienzo de la azora de la fe (Corán 112, 1). En este caligrama del Partal, los arquillos menores llevan *al-Gibṭa al-muttaṣila* (La dicha continua) en su interior, en cursiva y con una palabra en cada cartela. Dos de estos caligramas forman un cuadro caligráfico rectangular que se repite por los cuatro muros, alternándose con paneles cuadrados; ambos paneles van enmarcados, además, por dos poemas en cursiva de menor tamaño.

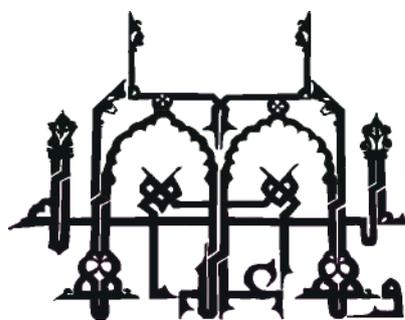


Fig. 2. Está, modelado en yeso y entre columnillas fingidas, centrando el arranque de la cúpula de mocárabes de los *īwānes* laterales del pórtico norte del Generalife; remodelación de Ismāʿīl I en 1319. Las tres primeras palabras, abajo, forman dos arcos lobulados, y la última palabra, *Allāh*, va volada y enlazada sobre ellas generando dos árboles, uno a cada lado de los dos arcos centrales. El resto son prolongaciones de las letras, a veces con terminaciones vegetales, y ápices cortados decorativas formando lazos y trenzados. El doble arquillo lobulado recuerda el caligrama de *Ṣadaqa Allāh al-ʿAzīm* (Dios, el Grande, ha dicho la verdad), en cúfico, calografiado en un Corán andalusí de f. del s. XIII o pr. del s. XIV, que se conserva en la colección Dawed de Tetuán (Sabiha Khemir, «Las artes del libro», en AA.VV., *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992, p. 118).

Fig. 3. Composición cúfica del lema nazarí con arco y árbol de la vida centrales, que se repite en cenefas en los corredores del Patio de los Leones y en otras estancias contiguas al mismo. Época de Muḥammad V, h. 1380.

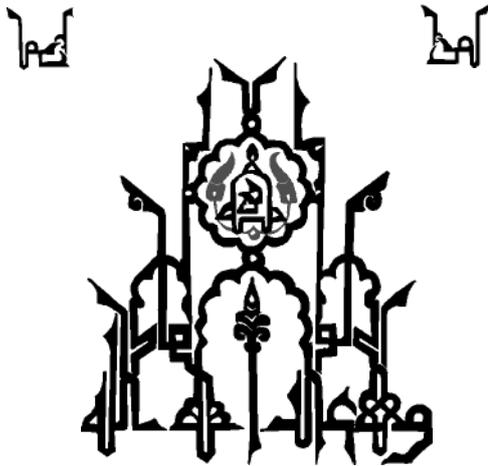
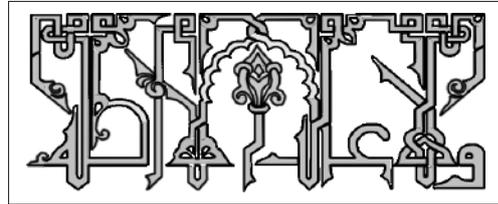


Fig. 4. Caligrama del lema nazarí formando un pórtico de tres arcos, mayor el central y con árbol de la vida dentro (letra *alif kasra* de *illā*); el medallón de doce lóbulos incluye un caligrama de *Baraka* y, en la parte superior, se confronta en espejo la palabra *Yumn* (Ventura), igualmente en cúfico y rematada con un ápice cortado, invertido y con terminación vegetal. El caligrama ocupa el interior del arco central de un pórtico fingido con columnillas y tres arquillos de palma imbricada, todo lo cual forma un cuadro caligráfico de vergel que nos recibe en las jambas de los arcos de entrada a diversas estancias del Jardín Feliz (Palacio de los Leones); algunos son reposiciones modernas. Es de época de Muḥammad V, h. 1380. Este mismo caligrama se repite, duplicado, en otra composición de la que quedan restos en el Patio del Harén.

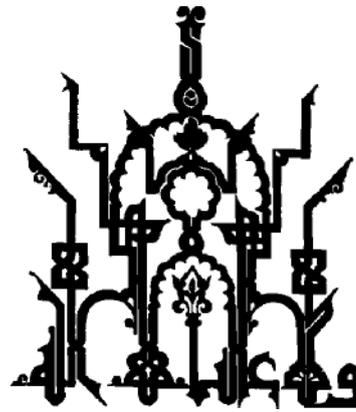
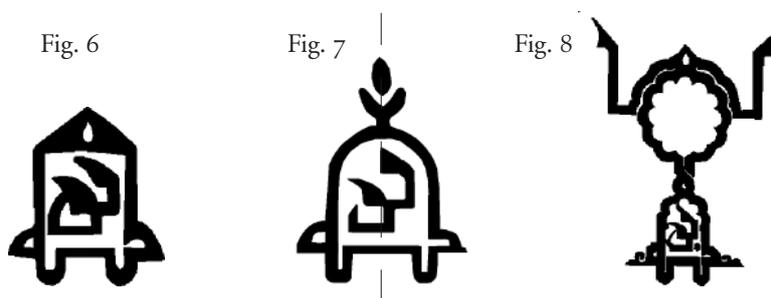


Fig. 5. Caligrama arquitectónico con árbol de la vida axial formado, como en la fig. 4, con el *alif kasra* de *illā*; abajo se generan tres arquillos, mayor y lobulado el central que cobija el árbol, y encima, otro de más diámetro, polilobulado, y con un círculo de ocho lobulos que contiene un escudo nazarí liso; el resto de la composición tiene trenzados y, sobre el círculo lobulado, ápices cortados decorativos. Se encuentra en las pechinas de las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes. Época de Muḥammad V, h. 1380.

— *Caligramas arquitectónicos votivos*: las inscripciones votivas son expresiones breves, de una, dos o muy pocas palabras más, que anuncian o demandan buena suerte, bendición divina o bienestar, para el dueño, el lugar o las personas que en

él se encuentran (p. ej.: *Yumn*: Buena Suerte, Ventura; *Baraka*: Bendición; *al-Gibṭa al-muttaṣila*: La dicha continua, *al-‘Āfiya al-bāqīya*: La salud perpetua, etc.); difundidos en otras artes, y en otras épocas y arquitecturas, tanto en al-Andalus como en las demás regiones islámicas, en la Alhambra alcanzan una presencia inusitada, sea en caligrafía cursiva, cúfica o mixta, y se crearon con ellas muchos caligramas arquitectónicos, algunos muy simplificados y otros algo más complejos, que se modelaron en yeso, madera, mármol y cerámica, o se pintaron en zócalos y, sobre todo, en los mocárabes; he aquí algunos ejemplos (figs. 6-13):



Tres caligramas de *Baraka* (Bendición) con la característica composición de las dos primeras letras sobre las dos últimas y dentro del arquillo formado por éstas; el arquillo puede ser quebrado, generado por la unión de los ápices de las letras *kāf* y *lām* (fig. 6; caligrafiado en diversos lugares, y adaptado, con similar formato, a seis de los ángulos inferiores de la Fuente de los Leones), de medio punto, con motivo vegetal en la cúspide (fig. 7; *īwānes* de los pórticos del Patio de Arrayanes, Sala de Ajimeces, Dos Hermanas...), o lobulado y con terminaciones vegetales de las dos últimas letras (fig. 8); en este último caso, el caligrama se anuda por arriba con un círculo de doce lóbulos con el lema nazarí liso en su interior; sobre él, se añaden dos ápices de letra cortados con mera función decorativa. Este caligrama (fig. 8) acompaña al del lema nazarí visto anteriormente (fig. 7) en las pechinas de la Cúpula Mayor del Jardín Feliz (salas de Dos Hermanas y Abencerrajes). Obsérvese la axialidad de estas figuras, en las que se adaptan las formas de las letras a la imagen simétrica, especular, incluso en los caligramas más sencillos de una sola palabra.

Fig. 9. *Baraka* (Bendición) se duplica también especularmente, como en este diseño de un bello panel en yeso del Oratorio del Mexuar, en el que la palabra se desdobra hacia la derecha, compartiendo las dos primeras letras, la *bā'*, el mismo punto en el centro. De las dos penúltimas letras (la *kāf*) se deriva un arquillo liso, que da origen a una trama curvilínea en la que se insertan, más arriba, lemas nazaríes e inscripciones regias dedicadas a Muḥammad V. La última letra, la *tā' marbūṭa*, termina con un motivo vegetal en la línea de escritura.

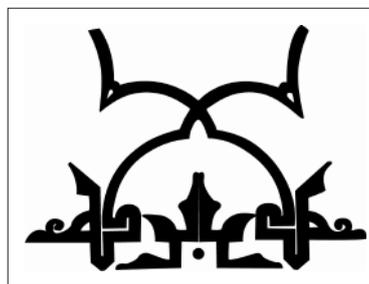


Fig. 10



Fig. 11

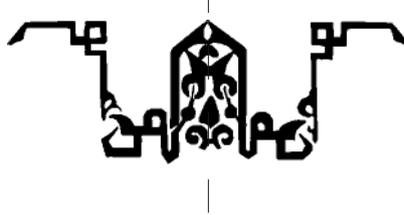
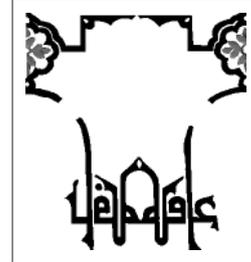
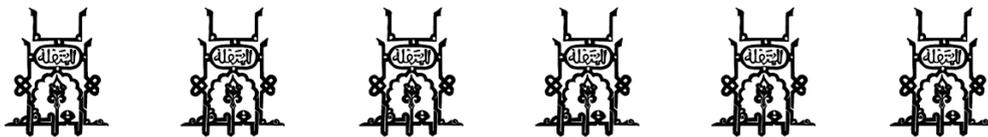


Fig. 12



La expresión monoverbal *Yumn* (Buena suerte, Ventura; también *al-Yumn*: La buena suerte, La ventura), poco habitual en otras arquitecturas, en los palacios nazaríes es, sin embargo, casi omnipresente, a veces sola y otras muchas veces junto con *Baraka*, o bien escoltando a escudos regio; es frecuente verla desdoblada en espejo, confrontándose consigo misma sobre un eje central, como en la fig. 10, que es un motivo tallado entre los canchillos del alero de madera de la Puerta del Mexuar, justo por encima del poema regio de dicha puerta (h. 1362); en este caligrama, las dos letras iniciales, la *yā'*, se anudan en un bello lazo geométrico central, mientras que el arquillo, con doble lóbulo exterior, es añadido y no surge directamente de la caligrafía; más común es, no obstante, la duplicación especular de la palabra *Yumn*, de manera que la prolongación en ángulo de los ápices de la primera letra, la *yā'*, formen un arquillo quebrado central (fig. 11; frontal superior de la cornisilla de mocárabes de los *īwānes* de los pórticos de Arrayanes; h. 1370); el interior va relleno de ataurique y se le agregan a cada lado dos ápices cortados, anudados e invertidos, abajo con terminación vegetal. Otra de las inscripciones votivas habituales de la Alhambra es *'Āfiya bāqiya* (Salud perpetua), muchas veces también con artículo, y creando figuras arquitectónicas, como en este ejemplo de las yeserías de las ventanas de la Torre de la Cautiva y de la Sala de Ajimeces, en que se confrontan en espejo ambas palabras, que son de grafía semejante, creando en el centro un arquillo con los ápices en ángulo; de las *alif-s* de ambas palabras se elevan arcos mayores de medio punto que se entreveran con los arcos de palma trenzada de la trama decorativa. Los dos primeros ejemplos de *Yumn* (figs. 10 y 11), así como los tres primeros ejemplos de *Baraka* (figs. 6, 7, 8), se reiteran, pero forman caligramas independientes, mientras que en casos como el de *'Āfiya bāqiya* (Salud perpetua), o el de *Baraka* de la fig. 9, el caligrama hace de base de toda la red de estructura geométrica del tejido decorativo.

Fig. 13



Serie generada por la multiplicación horizontal del caligrama votivo explicado al comienzo de este trabajo, *al-Gibya al-muttašila* (La dicha continua), con la primera palabra en cúfico y formando un arquillo lobulado con árbol de la vida central, y la segunda en cursiva dentro de una pequeña cartela sobre dicho arquillo. Entre cada caligrama se elevan dos columnillas modeladas en el yeso fingiendo sostener los mocárabes de la pequeña cornisa que recorre las tres paredes de los *īwānes*

de los pórticos del Patio de Arrayanes. Dichas columnillas, los caligramas y los mocárabes, crean, de esta manera, una especie de pórtico bidimensional; la forma arbórea que centra las figuras, junto con el rico ataurique en segundo plano que tapiza el paramento, completan la ficción de vergel representada sobre el plano mural.

— *Jaculatorias arquitectónicas*: son breves fórmulas de alabanza a Dios, con mención expresa del mismo, en muchas de las cuales se cantan algunos de sus atributos (p. ej.: *Allāh ‘udda*: Dios es provisión o Dios provee, *Allāh ‘udda li-kull šidda*: Dios provee en toda adversidad, *al-Ḥamd li-Llāh ‘alā ni‘mat al-islām*: Loor a Dios por el beneficio del islam; *al-Mulk li-Llāh*: La soberanía es de Dios, etc.); son abundantes las figuras arquitectónicas compuestas con ellas, tanto en caracteres cúficos como mixtos, si bien se reserva siempre al cúfico la estructura y tectonicidad del diseño; ejemplos de estas arquitecturas orantes (figs. 14-17):

Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



En la fig. 14 vemos una jaculatoria muy difundida en la Alhambra, tomada aquí de la faz de un mocárabe (cupulillas de los *īwānes* del Patio de Arrayanes), con la segunda palabra sobre las dos *alif-s* de *Allāh*, que a su vez se elevan formando un arquillo de cinco lóbulos; sobre él se prolongan las astas de la primera y última letras, con nudos, y se añaden ápices cortados dibujando un nuevo arco con un elemento vegetal central en su interior. Los otros dos caligramas (fig. 15 y 16) se repiten, así, uno junto a otro, en el interior del Oratorio del Mexuar (época de Yūsuf I); el más complejo (fig. 15), de estructura tripartita, con dos arcos de siete lóbulos derivados cada uno de ellos de una de las dos mitades de *Allāh ‘udda li-kull šidda* (Dios provee en toda adversidad), y un arquillo menor central liso, sobre el que se levanta otro trilobulado unido a una cartela con la inscripción cursiva *al-Ḥamd li-Llāh ‘alā ni‘mat al-islām* (Loor a Dios por el beneficio del islam). A su derecha (fig. 16), separado del anterior sólo por una columna decorativa que sustenta el arranque de la cornisa de mocárabes, tenemos un caligrama de *al-Mulk li-Llāh* (La soberanía es de Dios), con la palabra *Allāh* en el centro y entrelazada con *al-Mulk*, de cuyas *alif-s* se eleva un arquillo de nueve lóbulos, sobre el que hay dos cartelas cursivas, una hexagonal con la jaculatoria *al-Qudra li-Llāh waḥda-Hu* (La potestad es de Dios Único) y otra redonda, encima, de ocho lóbulos con la

jaculatoria coránica *al-'Izza li-llāh* (La gloria es de Dios) (Corán 4, 139; 10, 65). Obsérvense las prolongadas proyecciones de las astas de las letras y la profusión de nudos y entrelazos, sobre todo en la fig. 15.

Fig. 17. La jaculatoria *Loor a Dios por el beneficio del islam*, en cúfico, forma un cuadro caligráfico independiente, dentro de una cartela rectangular con los flancos polilobulados, que se alterna con otra circular con una inscripción regia en honor de Muḥammad V; ambas se reiteran en el arranque

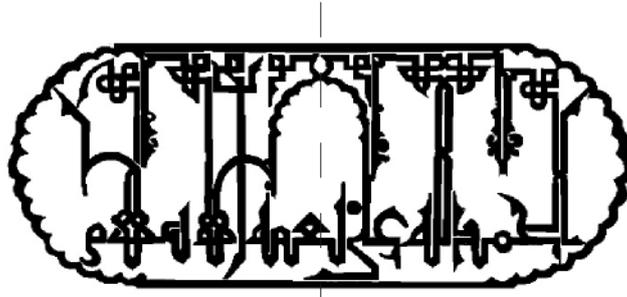
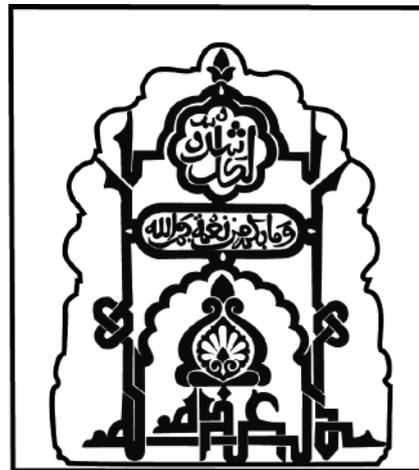


Fig. 17

de los pocos restos de yeserías que quedan sobre los zócalos, perdidos, del Patio de los Leones. Destaca la falta de simetría, quedando el arco lobulado central sin arquillo a la derecha, como sí lo tiene a la izquierda, con lo que no llega a formar la típica arquería tripartita. El arquillo liso del final de la inscripción (izqda.), tampoco tiene su correspondiente en la parte derecha. Es una muestra, por tanto, del cambio de gusto, para algunos decadencia, del cúfico de época de Muḥammad. Los trenzados y ápices colgantes, así como el ataurique interior, le dan más vistosidad a la composición.

Fig. 18. Éste es otro cuadro caligráfico, modelado en los intradoses de los arcos de entrada a las alcobas laterales del Salón de Comares (Yūsuf I, 1333-1354): un arco mixtilíneo (contorno de los mocárbes) mayor sostenido por columnas decorativas encierra, a modo de taca ciega o *mihrāb* y con las albanegas de ataurique, un caligrama arquitectónico de *Allāh 'udda li-kull šidda* (*Dios provee en toda adversidad*), cuya primera mitad cúfica (*Dios provee*) hace de base, y de las astas de sus letras *alif* y *lām* derivan lazos y un arco lobulado que acoge en su centro una concha, mientras que la segunda mitad (*en toda adversidad*) va en caligrafía cursiva y dentro de una cartela circular de ocho lóbulos situada en la parte superior; bajo dicha cartela circular, hay otra rectangular que incluye el breve fragmento coránico «*Todo el beneficio que poseéis procede de Dios*» (Corán 16, 53), en cursiva. La venera, con sus evocaciones de la fertilidad, la renovación de la vida y la felicidad, suele integrarse en muchas de estas composiciones caligráficas.



— *Caligramas arquitectónicos coránicos*: son los formados con breves frases coránicas, como *al-Ḥamd li-llāh* (Loor a Dios, o Alabado sea Dios), muy reiterada en el Libro, o *Allāh Rabbī* (Dios es mi Señor), la *šahāda* (profesión de fe islámica), y

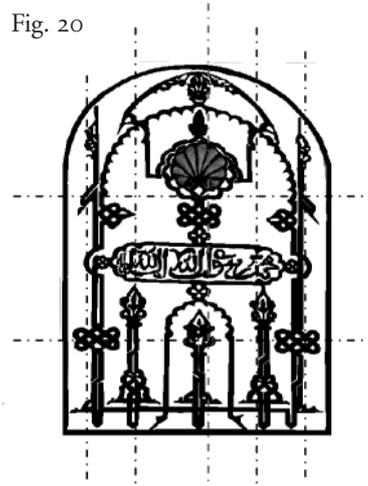
otros, aunque la mayor parte de las inscripciones coránicas de la Alhambra, y las más extensas, están en cursiva. He aquí algunos ejemplos de caligrafías arquitectónicas coránicas:

Fig. 19



Fig. 19. *Allāh Rabbī* (Dios es mi Señor) (Corán 3, 51...) (ventanas de la Sala de Ajimeces y Oratorio del Partal): de las *lām-s* de *Allāh* se eleva un arco de siete lóbulos; *Rabbī* va encima y en el centro; las astas de las otras dos letras verticales acaban en forma arbórea; por arriba se equilibra la composición con dos ápices anudados. Fig. 20, Profesión de fe: *Lā ilāha illā Allāh. Muḥammad rasūl Allāh* (No hay dios sino Dios. Muḥammad es el Enviado de Dios). Le sigue *al-Mulk li-Llāh* (La soberanía es de Dios). La primera parte (Corán 37,35; 47, 19), en cúfico, con las tres primeras palabras sobre *Allāh*, que, tras dibujar lazos, crea un amplio arco polilobulado en la parte superior; abajo, en el centro, *ilāh* forma un arquillo lobulado con un árbol estilizado central, como también lo forman, a cada lado, las verticales de la segunda y penúltima palabras. La segunda parte (Corán 48, 29) va en cursiva en una cartela central. Sobre ella, se enlaza una vena, con ápices anudados coronándola. Todo el edificio caligráfico es flanqueado por columnillas decorativas y se cierra con un arco fingido superior. Al reiterarse, crea una galería arquitectónico-caligráfica de gran potencia visual (Mirador del Patio de la Acequia y, con variantes, pabellón norte del Generalife; h. 1319).

Fig. 20



Eje central, verticales y niveles de arquillos lobulados



Fig. 21. *Wa-mā al-naṣr illā min ‘inda Allāh al-‘Azīz al-Ḥakīm* (La victoria no viene sino de Dios, el Poderoso, el Sabio) (Corán 3, 126). Éste es el caligrama coránico más elaborado de la Alhambra. Dibuja un triple arco lobulado, mayor el central que los laterales, y un árbol de la vida axial. El arco central incluye un arco menor liso derivado hacia atrás de la primera *lām* de *Allāh*. La simetría buscada es incompleta debido a las formas de las letras, por lo que se generan líneas diferentes a derecha e izquierda de la figura. Abundan los nudos, lazos, terminaciones vegetales y ápices cortados que completan el diseño. Sobre el arco lobulado central se incluye el lema típico nazarí en cursiva (*No hay vencedor sino Dios*) dentro de una cartela rectangular de flancos lobulados.

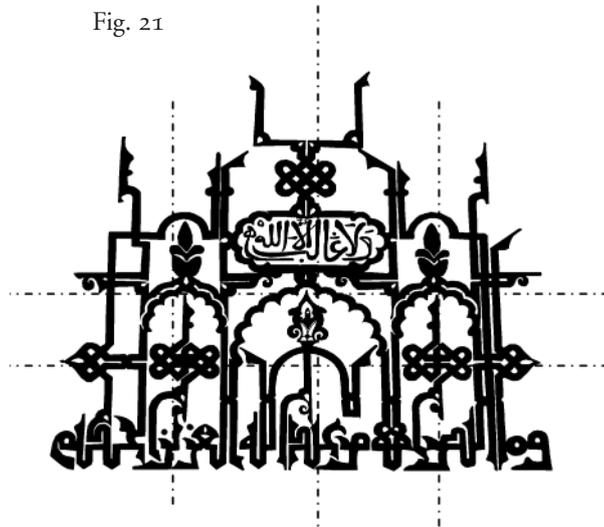


Fig. 21

— *Caligrama arquitectónico con máxima*: entre las pocas máximas o sentencias grabadas en la Alhambra, unas en cursiva (Salón de Comares), otras en bello cúfico (pabellón norte del Generalife), sólo ésta de la Torre de las Infantas podemos calificarla de «arquitectónica», por el arquillo central de cinco lóbulos derivado de las letras *bā'* y *zā'* (fig. 22) que se eleva en su parte central, aunque ligeramente desplazado a la izquierda; la sentencia es un conocido refrán árabe, que reza: *Man ṣabara ṣafāra* (El paciente vence). Los huecos van rellenos de ataurique en la pared. Se repite dos veces en el mismo plano, una a cada lado, en la base de la cornisa de mocárabes que hay sobre las dos tacas en la puerta de ingreso a la sala norte de la Torre de las Infantas (época de Muḥammad VII, 1392-1408), donde habría de aposentarse el sultán.



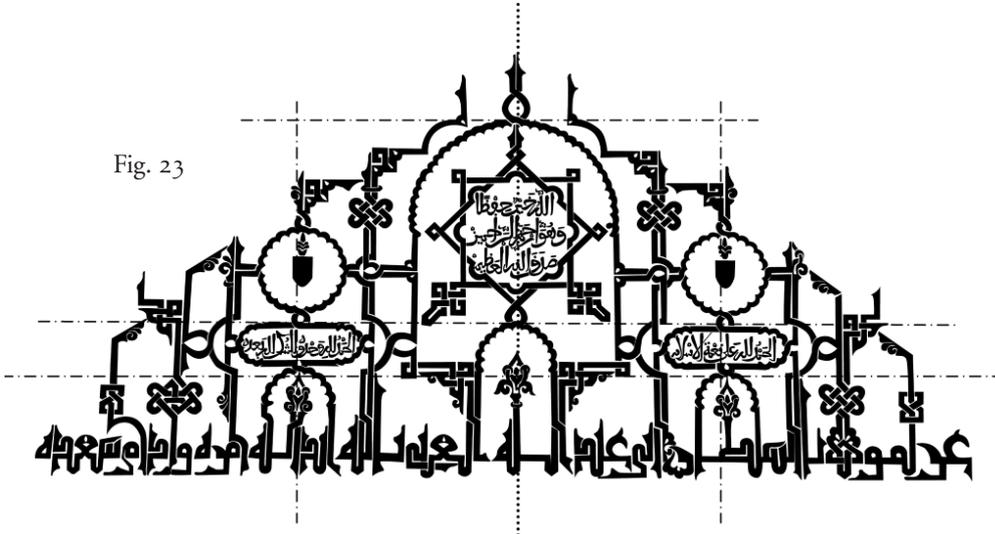
Fig. 22

— *Caligramas arquitectónicos regioes*: salvo unas pocas, pero muy notables excepciones, la generalidad de las numerosísimas inscripciones regias de la Alhambra no recurren al formato arquitectónico. Sólo tenemos las tres que cubren los tres tímpanos sobre las ventanas del Mirador de Lindaraja, dedicadas a Muḥammad V, y las dos que flanquean el arco de mocárabes de la ventana principal del muro norte de la Torre de las Infantas, en este caso dedicadas a al-Musta‘īn bi-Llāh (Muḥammad VII), más pequeñas y menos elaboradas que las anteriores. Son, por tanto, tan tardías como complejas. He aquí el ejemplo (fig. 23) del tímpano de la ventana de doble arco central del

Mirador de Lindaraja, en la cabeza del eje poético del Jardín Feliz, y solio del sultán constructor. El gran caligrama, piramidal, abarca toda la frontal desde la que se elevan los mocárabes. La base cúfica, *‘Izz li-mawlā-nā al-sulṭān Abī ‘Abd Allāh al-Ganī bi-Llāh, ayyada Allāh amra-hu wa-adāma sa‘da-hu* (Gloria a nuestro señor el sultán Abū ‘Abd Allāh al-Ganī bi-Llāh, sustente Dios su autoridad y perpetúe su felicidad) (el concepto de autoridad sustentada por Dios se incluye asimismo en el poema de la alcoba del trono de Yūsuf I, en el Salón de Comares, y en otros textos). Sus letras, trazadas con poderosa letra cúfica, generan tres arquillos polilobulados sobre la línea de escritura: el central, mayor y con árbol de la vida axial, deriva de la palabra *Allāh* de la *kunya* de Muḥammad V, ‘Abd Allāh; los arquillos laterales, también con su árbol axial, tienen la misma altura, pero distintas base y anchura, por la diversidad de las letras que los generan. Sobre los arquillos laterales hay sendas cartelas rectangulares de flancos lobulados con dos jaculatorias en cursiva, *al-Ḥamd li-Llāh ‘alā ni‘mat al-islām* (Loor a Dios por el beneficio del islam) (dcha.) y *al-Ḥamd li-Llāh waḥda-Hu wa-l-šukr li-Llāh ba‘da-hu* (Loor a Dios Único y, después, gracias a Dios). El entramado de prolongaciones de letras y ápices cortados incluye dos círculos polilobulados, sobre cada una de las dos cartelas anteriores, con un escudo nazarí liso en cada uno y, en el centro, un octógono dentro de un arco polilobulado mayor centrandolo por arriba la composición; dentro del octógono, se lee el pasaje coránico en cursiva *Allāh jayrun ḥifẓn / wa-Huwa arḥamu l-rāḥimīn / Ṣadaqa Allāhu al-‘Azīm* (Dios es Quien cuida mejor / y es la Suma Misericordia (Corán 12, 64) / Dios el Grandioso ha dicho la verdad). De este modo, la palabra divina centra arriba el esqueleto caligráfico-arquitectónico, en signo de protección y sustento del sultán, cuyos signos aparecen en la parte inferior. Viene a ser un cielo protector sobre el sultán, cuya *kunya* ‘Abd Allāh, aparece justo debajo y en el vértice mismo del eje poético del palacio. En los tímpanos de los lados menores del *bahw* (Mirador de Lindaraja) se disponen otras dos leyendas regias diferentes: «El auxilio divino, el dominio y la clara victoria sean para nuestro señor Abū ‘Abd Allāh, príncipe de los musulmanes» y «Gloria para el conquistador de las ciudades y quien a los siglos ennoblece, nuestro señor ‘Abd Allāh, orgullo de los Banū Naṣr, en cúfico», a derecha e izquierda respectivamente, y con la última palabra centrada encima y por debajo del octógono central, en el que ahora hay sendas inscripciones regias cursivas, ensalzando también a Muḥammad V. El sultán se sentaba, pues, rodeado por esta arquitectura regia verbal, bajo la que circula el poema de la cabecera del eje poético del Jardín Feliz¹⁶⁰.

¹⁶⁰ No encontramos caligramas arquitectónicos con textos fundacionales, ni con casidas; el único poema en cúfico de la Alhambra, el pareado piadoso del Mirador del Patio de la Acequia en el Generalife, carece de trazados arquitectónicos.

Fig. 23



D) *Tipología formal, soportes y colores.* Como hemos observado en la selección mostrada, amplia pero no exhaustiva, los caligramas arquitectónicos se realizan mayoritariamente en *caligrafía cúfica*, y, en menor proporción, en caligrafía *mixta* (con base cúfica y el resto en cursiva); con frecuencia se acompañan también de otras inscripciones en cúfico o en cursiva, o en ambos estilos a la vez. No se hicieron sólo en cursiva o con base cursiva, según dijimos que sí se realizaron en algunos edificios mamelucos de El Cairo y en la caligrafía otomana y árabe moderna. La mayoría de los caligramas arquitectónicos de la Alhambra están modelados en yeso, pero hay muchos (de pequeño o mediano tamaño) tallados en la madera (arrocabes, gorroneas...), bastantes otros pintados (en mocárabes y algunos zócalos de pintura), y, en menor proporción, se encuentran en tejidos, cortinas, cerámicas, manuscritos y otras manufacturas de la época, conservados fuera de la Alhambra, aunque algunos pudieron haber sido utilizados en su interior; son escasos también los realizados, o conservados, en alicatados, caso del bello caligrama antes citado del Cuarto Real de Santo Domingo (letra azul sobre fondo blanco).

Desde el punto de vista figurativo, aun dentro del intenso esquematismo de estos caligramas, se observa en ellos cierta *diversidad compositiva*: con un solo arco (p. ej., figs. 3, 6, 7, 10, 13, 14, 19, 22) (de medio punto liso, a veces quebrados —juntando dos rectas en ángulo—, lobulado —de 3, 5, 7, 11 o más lóbulos—), de dos (p. ej., figs. 2, 16, 20), tres (p. ej., figs. 4, 17), cuatro (p. ej., figs. 1, 5, 15, 23) o más arcos (p. ej., fig. 21), iguales, similares o de diferentes tamaños; no los hay con arcos entrecruzados, pero sí encabalgados (p. ej., figs. 5, 15, 16, 23), e insertos unos dentro de otros (p. ej., figs. 5, 16, 20, 21, 23); algunos van enmarcados, a su vez, por columnas

y arcos decorativos (p. ej., figs. 3, 18, 19), o flanqueados por columnillas ficticias en el arranque de cornisas, trompas o cúpulas de mocárabes, que les hacen de cubierta (p. ej., figs. 2, 5, 8, 13, 15, 16, 21, 22); como hemos visto, suelen incorporar uno o más árboles estilizados, dentro o fuera de los arcos, y generalmente tienen derivaciones trenzadas, en lazo y seudocaligráficas, es decir, astas y ápices de letras añadidos, anudados, colgados, etc., rematando diversas partes de los caligramas, o todo el diseño; a veces se acompañan de conchas, figuras florales y frutos estilizados.

Puede hablarse también de caligramas arquitectónicos «arbóreos», es decir, aquellos cuyas caligrafías cúficas arquitectonizadas, y otras cursivas, configuran la estructura de una *forma arbórea* superior, como los que hay en los pórticos del Patio de Arrayanes y en la Torre de las Infantas, en el primer caso con el lema nazarí duplicado y una breve inscripción regia y, en el segundo, con *al-Mulk li-Llāh* (La soberanía es de Dios) afrontada y una cartela con el lema en cursiva típico. Ambos tienen forma de copa de árbol con palma imbricada.

La *axialidad* es un principio fundamental de estos diseños, a ella trata de someterse la palabra, tanto en caligramas de una o dos palabras únicamente, como en los más extensos y completos; sin embargo, la caligrafía escapa a la simetría plena a causa del mensaje escrito y sólo es absoluta en caligramas monoverbales; en raras ocasiones, como en el caligrama del lema nazarí del Partal (fig. 19), realizado con las mismas pautas visuales que el del Cuarto Real de Santo Domingo, se renuncia completamente a la axialidad general de la composición.

Se les condiciona, naturalmente, una copiosa variedad de *fondos* de ataurique, casi siempre reabajados en segundo plano, con elementos vegetales y florales que rellenan los vacíos, rodean las letras y, a veces, se entrelazan con ellas. La mayor parte ha perdido su *policromía*, pero se conservan restos de ella, sobre todo en los mocárabes. En las yeserías, y en otros soportes, predomina la caligrafía en tono claro, blanco, aunque algunos pudieron ir en dorado; los fondos, todavía perceptibles, suelen ser oscuros (azul, verde, rojo); no obstante, algunos de estos caligramas se pintaron también en tonos oscuros sobre fondo blanco o claro, pero son más raros. Y como hemos advertido antes, a veces se crearon hermosos cuadros caligráficos con estos caligramas, que se enmarcaban con trazados geométricos y atauriques, colocándose a la altura de la vista en lugares destacados de los palacios (ver fig. 1, 4, 17, 18).

E) *Situación y distribución espacial*. Según hemos visto, estos caligramas suelen ir en la base de los paneles decorativos, aprovechándose así su aspecto tectónico (figs. 24 y 25); se hallan con frecuencia en bóvedas, cornisas y arcos de mocárabes, en los arcos de madera y bases del arranque de las cubiertas, en ventanas, puertas, fuentes, capiteles, paños murales...; en las bóvedas y arcos de mocárabes, se distri-

buyen en facés simétricas, de dos en dos, de cuatro en cuatro, etc., es decir, de modo regular a partir de ejes o centros; se introducen asimismo en los lóbulos de los arcos, en minúsculo tamaño; se incorporan habitualmente a entornos pseudoarquitectónicos, entre falsos arcos y columnas, junto a arquerías fingidas, cornisas, etc., y suelen multiplicarse también en series horizontales, verticales o expandidos en retícula por los paneles decorativos (fig. 25); su disposición mayoritaria es la vertical, pero los hay también radiales (p. ej., caligramas de *Baraka* en las albanegas de arcos del mirador superior de Abencerrajes y de la Sala de los Reyes).

Estos caligramas arquitectónico-vergeles pueden contemplarse, a veces, en relación con las superficies acuosas sugeridas por algunos zócalos de alicatado; Ibn al-Jaṭīb hablaba del «ondeante mar» de los azulejos del nuevo Mexuar construido por Muḥammad V en 1362¹⁶¹. Es el caso de los *īwānes* laterales del pórtico norte del Patio de Arrayanes, que reproducimos esquemáticamente en la fig. 24, donde vemos, en dos dimensiones y en miniatura, una composición semejante a la del propio patio tridimensional: la superficie de agua especular, abajo, con las suaves ondulaciones del agua, los reflejos de la luz, y de las estrellas, y el pórtico formado por los pequeños caligramas de *al-Gibṭa al-muttaṣila* (La dicha continua), con árbol central (que al multiplicarse se transforma en serie arbórea), entre las columnillas que fingen soportar la cornisa de mocárabes, una primera insinuación de la cubierta, que se cierra, definitivamente, con la cupulilla de mocárabes superior. Toda la pared está construida, además, por la superposición de diversos caligramas arquitectónicos, entre ellos, el mayor y más complejo caligrama coránico de la Alhambra (fig. 21), sobre los que vuelan, otros de menor tamaño en las facés cóncavas de diversos mocárabes. En este diseño mural, la franja central de lemas nazaríes típicos, situada aproximadamente en el centro de la pared, es la única franja caligráfica sin caligramas arquitectónicos.

¹⁶¹ Ibn AL-JAṬĪB: *Nuḫḫat al-īrāb*, III, ed. de S. Fāgiya, Casablanca, 1989, p. 275.

Fig. 24. Pared cali-arquitectónica por superposición:

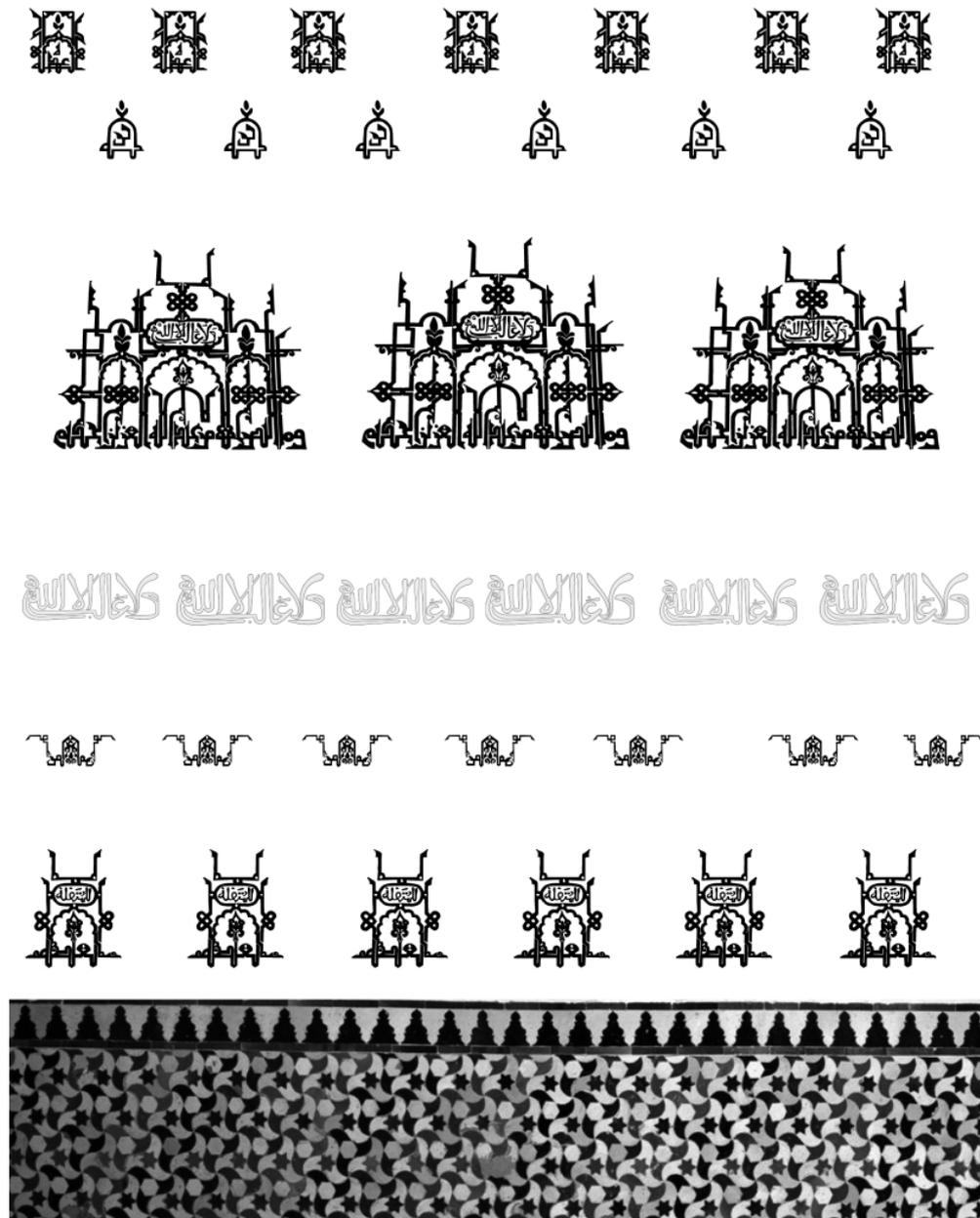
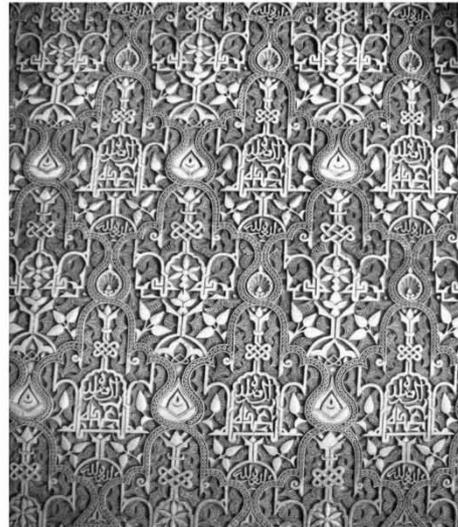
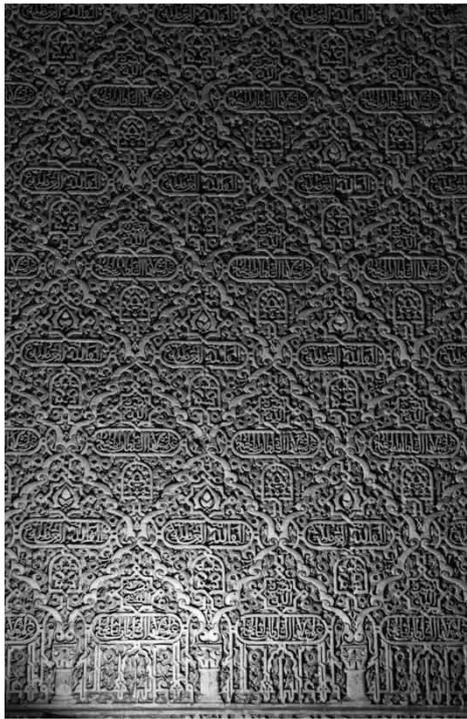


Fig. 25. Paneles caligramáticos arquitectonizados por trama:

En el panel de la izquierda, situado en las esquinas norte del Salón de Comares, la trama decorativo-caligráfica arranca de caligramas cúficos del lema nazarí, con arquillo lobulado central y flanqueados por columnillas de las que se prolongan arcos de palma imbricada que forman una retícula romboidal; en su interior hay cartelas *Gloria a nuestro señor el sultán Abū l-Ḥaǧǧāy* (Yūsuf I) y estrellas de ocho puntas con Dios le preste su apoyo; otras cartelas alternas incluyen *La permanencia es de Dios y La gloria es de Dios* (Corán 4, 139; 10, 65) también en cúfico. A la derecha, panel del Patio de los Leones y la Sala de Abencerrajes, con doble trama caligráfico-geométrica ascendente deriva de *Baraka*, desdoblada en espejo en la base y entre columnillas, y, sobre ella, caligramas de *Allāh 'udda li-kull šidda* (Dios provee en toda adersidad), también arquitectónicos. Entre los cruces de la trama lisa y los arquillos de la otra trama de cordoncillos de perlas, que se eleva desde las columnillas de abajo, se lee *al-'Izza li-Llāh* (La gloria es de Dios), en cursiva.



2. Poetización de la arquitectura

En simultaneidad con las figuras caligráficas arquitectónicas, y compartiendo de cerca campos decorativos, los edificadores nazaríes introdujeron, como no se había hecho antes en amplitud y sistematicidad, ricos programas poéticos murales. La visión de la Alhambra como *arqui-texto* alcanza así su ápice, ya que los poemas dan vida a una arquitectura parlante autodescriptiva y que interpela retóricamente al visitante para que confirme su inefabilidad¹⁶². Sabido es que la poesía mural andalusí se remonta, al menos, al siglo XI, ya que las fuentes árabes nos informan de la existencia en el palacio de al-Ma'mūn de Toledo de versos laudatorios epigrafiados en uno de los salones regios, que no nos han llegado¹⁶³. Y aunque sabemos que otros palacios anteriores a los nazaríes contaron con poesía mural, lo cierto es que no tenemos evidencias de que fuera tan nutrida como en la Alhambra. En efecto, la ciudad palatina granadina es, con su treintena larga de poemas todavía legibles en sus muros, de los cerca de setenta que llegaron a grabarse en ella, el monumento más versificado de la arquitectura islámica andalusí, y clásica en general. En consonancia, pues, con la ficción arquitectónica caligráfica de la Alhambra, que también hemos considerado excepcional, me fijaré ahora en la axialidad, simetría y especularidad de la distribución espacial de la poesía mural y en la triple metaforización astral, nupcial y paradisiaca del buen lugar, con la que dicha poesía completa los contenidos áulicos y encomiásticos hacia la figura del soberano constructor.

A) *Axialidad*. Desde los más antiguos edificios con poesía mural nazaríes conservados, los poemas, materia simbólica específica y altamente considerada¹⁶⁴, se sitúan en lugares centralizados o formando ejes, siempre de acuerdo a criterios geométricos atentos a la simetría. Aunque el caso más antiguo que nos ha llegado, el del Partal de Muḥammad III (r. 1302-1309), difiere de la pauta general posterior, por cuanto se trata de dos poemillas, uno de contenido áulico y otro piadoso, que, en pequeña cursiva, se reintegran en torno a dos paneles, uno rectangular y otro cuadrado,

¹⁶² No insistiré aquí en el modo en que los poemas de la Alhambra, sobre todo los compuestos por Ibn al-Ŷayyāb, como subrayó en su momento García Gómez, mencionan y hasta describen bastantes de los elementos ornamentales en términos de orden y armonía geométrica de la parte y del todo, de precisión en la ejecución y de luminosidad y contraste cromático, además de riqueza del material (mármol, piedras preciosas, etc.); de esto di detalles en «El vocabulario estético de los poemas de la Alhambra», en J. A. GONZÁLEZ ALCANTUD y A. MALPICA CUELLO (ed.). *Pensar la Alhambra*, Granada-Barcelona, 2001, pp. 69-88.

¹⁶³ Ibn BASSĀM: *al-Dajira*, ed. de I. 'Abbās, Beirut, 2000, vol. 4, p. 96.

¹⁶⁴ No es preciso abundar en el conocido hecho de que los autores de esta poesía eran los primeros visires y que sus versos se reunieron en colecciones poéticas (divanes) dentro de la propia corte, por lo que conocemos su autoría y la relación de la poesía mural con el resto de la poesía cortesana, que era un importante instrumento ideológico al servicio del sultanato.

lo cierto es que ambos poemas rodean todo el salón bajo del Partal (se reproducen también en tres de las paredes de la torre-mirador del Partal), sometidos, por tanto, a un desarrollo geométrico a la vez que simétrico. El caso siguiente, el del programa poético de Ibn al-Āyayāb para la reforma de Ismā‘īl I el Generalife, en 1319, despliega los poemas en la parte central del pabellón norte, el mayor en el alfiz del triple arco de entrada, y, a cada lado, en las tacas de las jambas de dicho arco; los dos poemas de sendas tacas desaparecidas del salón transversal, también hubieron de obedecer a un desdoblamiento simétrico a cada lado de la sala. En la Torre de la Cautiva, los cuatro poemas de Ibn al-Āyayāb para Yūsuf I se dispusieron uno en cada esquina del cuadrado del salón, con una parte de cada poema en una pared y la otra parte en la pared contigua, en ángulo de 90º, y enfrentándose especularmente unos poemas con otros en torno al espacio central. Si nos fijamos, después, en los umbrales con poemas, el de la puerta del Mexuar y el de la Fachada de Comares, ambos del reinado de Muḥammad V, los versos recorren horizontalmente sus arrocabes de madera bien centrados y resaltados por la decoración y la policromía. Y en los grandes palacios de Comares y Leones, se forman ya dos grandes ejes poéticos, con doce y diez poemas respectivamente, que discurren por todo el eje norte-sur de cada palacio, con la cabecera en la alcoba del trono de Yūsuf I, en Comares, y, en Leones, con la cabecera en el Mirador de Lindaraja, solio de Muḥammad V (fig. 25)¹⁶⁵.

¹⁶⁵ El programa poético de los Alijares, versificado también por Ibn Zamrak para Muḥammad V, se atuvo igualmente a la axialidad y a las parejas de tacas simétricas, según las indicaciones que da Yūsuf III (compilador del diván de Ibn Zamrak) al referirse a la ubicación de cada poema, en las que usa con frecuencia el verbo *nāẓara* (corresponderse, ser simétrico), como cuando sitúa los poemas de Ibn Zamrak en los otros dos ejes poéticos de Comares y Leones. Y los poemas de Ibn Furkūn para la elevación del edificio situado sobre la puerta de la Dār al-Kabīra (La Casa Grande, tal vez el área palatina del Partal Alto), cuyos contenido, metro, rima y número de versos fueron sugeridos por el propio el rey-poeta, y constructor, Yūsuf III, se compusieron asimismo de acuerdo con criterios de circularidad, axialidad y de parejas de tacas con igual número de versos. Cf. los respetivos divanes de Ibn Zamrak e Ibn Furkūn.

Ejes poéticos del Gran Alcázar (Comares) y del Jardín Feliz (Leones) (fig. 26)

Fig. 26



El eje poético-áulico del Gran Alcázar, luego de Comares, se compuso de 12 poemas áulicos (70 versos) y uno popular piadoso (tacas entrada a las alcobas laterales), de los que permanecen 7 (28 v.) en su lugar, además del piadoso. Poemas áulicos: 1: alcoba del trono de Yūsuf I; 2-3: tacas acceso a la Cúpula Suprema (salón de Comares); 4-5: alacenas perdidas de la Sala de la Barca; 5-6:

tacas entrada a la Sala de la Barca; 8: pórtico norte; 9: pórtico su; 10-11: tacas de entrada sala en área sur; 12: posible poema en un friso de madera. El núm. 1 debe de ser de Ibn al-Āyayb o de Ibn al-Jaṭīb, el 2 y 3 de Ibn al-Jaṭīb (los tres para Yūsuf I) y los demás de Ibn Zamrak (para Muḥammad V).

El eje poético del Jardín Feliz (Leones) tuvo 10 poemas áulicos (73 versos), de los que quedan grabados 5

(46 v.) Todos son de Ibn Zamrak (para Muḥammad V): 1: Mirador de Lindaraja; 2-3: tacas ciegas en el arco de entrada a este Mirador; 4: Cúpula Mayor (Sala de Dos Hermanas); 5-6: tacas de entrada a esta sala; 7: Fuente de los Leones; 8-9: tacas de entrada a la Cúpula Occidental (sic.) (Sala de Abencerrajes). 10: poema de la Sala de Abencerrajes.

— Línea discontinua: poemas desaparecidos de la pared, pero cuyo texto conocemos por el diván poético de Ibn Zamrak, reunido por Yūsuf III, rey y poeta, nieto de Muḥammad V.

Es interesante observar la relación espacial y metafórica de los poemas con el agua, el jardín y las cúpulas (en ejes también cupulados y acuosos: —con aguas estancadas en Comares y en movimiento en Leones): a las múltiples referencias metafóricas que hacen los poemas a los astros y el firmamento, se úne la mención del agua como signo de la dadivosidad del soberano, que calma la sed, la figura del espejo (signo autocomplaciente de perfección) y las imágenes del agua cual plata y aljófares (Fuente de los Leones); los poemas también mencionan el jardín, tanto el que acompaña a los edificios (sobre todo los poemas del Jardín Feliz) como el que sugieren las decoraciones murales. Como se aprecia en el plano, los poemas conviven directamente con el agua y dialogan con ella: en «las tacas de agua», junto a la alberca, frente a los surtidores, y, paradigmáticamente, en la Fuente de los Leones.

En estos grandes ejes se disponen los poemas solos o en parejas (fig. 25):

a) Eje poético de Comares: el poema de la alcoba del trono está en dos estrechas cartelas (de 3 versos cada una) (núm. 1), una en cada muro lateral de la alcoba, a la misma altura y con el mismo número de versos; su simetría es prácticamente especular, si no fuera por las diferencias que impone la escritura; lo mismo sucede en los poemas de las tacas, cuatro parejas de poemas, de las que quedan dos *in situ*, las de la entrada al salón (de Ibn al-Jaṭīb) (núms. 2-3), de cinco versos cada uno, metro *kāmil* rima «āyī», los dos, y los dos poemillas de las tacas de ingreso a la Sala de la Barca (de Ibn Zamrak) (núms. 6-7), también de cinco versos, pero con metro y rima diferentes, aunque distribuidos igualmente uno frente al otro en torno a la taca y en tres cartelas epigráficas (ascendente, horizontal y descendente); las alacenas desaparecidas de la Sala de la Barca (núms. 4-5) y las tacas del arco de entrada a la sala de las Helías (equivalente a la Sala de la Barca en el pórtico sur del palacio) (núms. 10-11), tenían el mismo número de versos entre sí, seis los de las alacenas de la Sala de la Barca (con el mismo metro y rima) y cinco los de las tacas del pórtico sur. Incluso los restos de poemas conservados en dos pequeñas tacas del piso alto del área sur se sitúan, asimismo, en el eje central que estamos contemplando. Y los dos poemas regios del Patio de Arrayanes, caligrafiados a modo de frontispicios en la pared sobre el zócalo de cerámica de cada pórtico, se confrontaban especularmente entre sí: el del pórtico norte (núm. 8), aún legible, pero con bastantes modificaciones modernas, se compone de 12 versos, hoy están 6 a cada lado de la puerta, aunque Yūsuf III asevera que había 7 a un lado y 5 a otro, lo que no parece corresponderse con las medidas de la pared y de los versos; el del pórtico sur (núm. 9) tenía 10 versos, si bien Yūsuf III dice que había 6 a un lado y 4 a otro, lo que también parece extraño. En cualquier caso, la estructura axial es evidente y la especularidad-desdoblamiento permanente. Por ello, el poema de 25 versos (núm. 12?), el mayor que se grabó en la Alhambra, que estuvo en un friso de madera frente a la alberca, pudo estar en uno de los pórticos, aunque en fecha temprana desapareció, quizá antes de 1564, pues Alonso del Castillo ya no lo recoge en su transcripción y traducción de los poemas de la Alhambra.

b) El otro gran eje poético, el del Jardín Feliz, comienza con un poema de 13 versos rodeando las tres ventanas (de doble arco la central) del Mirador de Lindaraja (núm. 1), con tres cartelas (ascendente, horizontal y descendente) cada una. Las «tacas» sin hueco (cuadros caligráficos en realidad) del arco de entrada al Mirador (núms. 2-3) llevan sendos poemas de 4 versos cada uno, en realidad un mismo poema dividido en dos partes (de igual metro y rima), como sucedía en las tacas de la entrada a la Cúpula Mayor (Sala de Dos Hermanas) (desaparecidas) (núms. 5-6), y enmarcan un cuadro caligráfico con triple arco y caligrama arquitectónico cúfico del lema nazarí y cartela con inscripción regia cursiva; por su parte, los poemillas que desaparecieron de

las dos tacas de entrada a la Sala de Abencerrajes (núms. 8-9) eran sólo de tres versos y de diferentes metro y rima. En el interior de esta sala, rodeándola, hubo otro poema de siete versos, desaparecido (núm. 10). Pero lo que diferencia a este eje poético es el poema de la Cúpula Mayor, de 24 versos (núm. 4), que rodea en magníficas cartelas circulares y rectangulares la estancia, con tres versos en cada muro entre las puertas de la estancia, dos en cartelas circulares escoltando una central rectangular y mayor. Aquí la geometrización y simetría es completa, en torno al surtidor central de la sala cuadrada. Y el poema de la Fuente de los Leones (núm. 7), igualmente, de lectura circular, lleva un verso en cada uno de los doce lados de la taza, comenzando frente a la mirada del soberano aposentado en el Mirador de Lindaraja, la cabeza del eje poético, y con el mismo metro y rima que el poema de la Cúpula Mayor. Casi todos sus versos (sólo 6 de la Fuente) pertenecieron a una casida madre anterior compuesta por Ibn Zamrak para la fiesta de circuncisión del príncipe ‘Abd Allāh, hijo de Muḥammad V; los dos poemas siguen una lectura circular, según las agujas del reloj en la Fuente de los Leones, y en sentido contrario en la Sala de Dos Hermanas.

Finalmente, si observamos los restos de poemas áulicos del Parador Nacional y de la Torre de las Infantas, comprobamos que se cumple la misma regla: fijación de un poema en la cabecera del eje norte-sur principal del lugar, en ambos palacios a semejanza del Mirador de Lindaraja, pero con más esquematismo y sencillez, y tacas afrontadas, como lo demuestra el poema de seis versos (divididos tres en cada una de las tacas) que compuso Ibn Zamrak para la entrada a la *qubba* de esta torre, o calahorra, de Muḥammad VII.

B) *El libro-jardín*. Recorrer poéticamente estas estancias conlleva, por consiguiente, la necesaria demora lectora (de derecha a izquierda), en círculo y alternando muros y arcos de umbrales para avanzar desde los pies a la cabeza del eje, o viceversa. Es, visto de otro modo, penetrar en un gran libro-jardín, en el que los paramentos están tratados, en dos dimensiones, con similares planteamientos estéticos que los de las artes del libro de la época: las lacerías de los zócalos de azulejos equivalen a las guardas de los libros, exhibiendo parejos trazados y policromía, protegiendo igualmente la escritura; ricos manuscritos de la época comparten las mismas decoraciones romboidales, geométricas y vegetales con diseños murales de la Alhambra, y los títulos en cúfico y en cursiva de esos manuscritos se realizan con caligrafías del mismo estilo, en las que a veces no faltan tampoco, como indicamos más arriba, caligramas arquitectónicos cúficos. Uno puede leer en las paredes de la Alhambra, como dijo García Gómez, la colección de poemas más bellamente editada, un verdadero diván de poesía áulica y arquitectónica distribuido en «jardines-capítulo» alineados y armónicamente distribuidos. Y, viceversa, el libro árabe clásico, andalusí y nazarí, en particular, se concebía y presentaba como jardín; lo habitual era dar títulos alusivos al feliz lugar ajardinado a las obras nacidas de la erudición cortesana: Abū l-Baqā’ al-Rundī (1204-1285/6), el

autor de la célebre *Elegía por al-Andalus* y panegirista de Muḥammad I y Muḥammad II, dedicó a este segundo sultán granadino, el creador del *Dīwān al-Inšāʿ* (Oficina de Redacción) en el que trabajaron los poetas áulicos nazaríes aquí citados, un tratado de bellas letras (*adab*) y educación de príncipes titulado *Rawḍat al-uns wa-nuzhat al-nafs* (Jardín de agradable compañía y recreo del alma); Ibn al-Jaṭīb eligió, para su tratado místico, el título de *Rawḍat al-taʿrīf bi-ḥubb al-šarīf* (Jardín de la definición del Amor Supremo) y lo estructuró con símiles arbóreos, del mismo modo que reunió documentos administrativos suyos bajo el título de *Rayḥanat al-kuttāb* (Arrayán de secretarios); otro poeta granadino, Ibn Simāk (siglos XIV-XV), escribió, en 1372, *al-Zaharāt al-manṭūra fī nukat al-ajbār al-maʿtūra* (Florilegio prosificado acerca de las anécdotas históricas transmitidas) y se lo dedicó a Muḥammad V, e Ibn al-Aḥmar al-Anṣārī (ca. 1324-7-1404/5 ó 1407/8), perteneciente a la familia de los reyes nazaríes, pero pronto instalado en el Magreb, recurrió en diversas ocasiones a los títulos «ajardinados», como en *Ḥadīqat al-nisrīn fī ajbār Banī Marīn* (Jardín de rosas almizcladas acerca de las noticias históricas de los Benimerines); también el visir granadino Ibn ʿĀṣim al-Qayṣī (1359-1426) compiló refranes, historias y curiosidades en *Ḥadāʾiq al-azhār* (Los jardines floridos), donde los capítulos son, justamente, «jardines», y su sobrino, el visir e importante erudito Ibn ʿĀṣim al-Garnāṭī (1391-7-ca. 1453), conocido por «el segundo Ibn al-Jaṭīb», redactó una interesante crónica histórica de la Granada de comienzos del siglo XV llamada *Yannat al-riḍāʾ* (El jardín de la satisfacción); más tarde, ya periclitada al-Andalus, al-Maqqarī componía *Nafḥ al-ṭīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb* (Bocanada de perfume de la fresca rama de al-Andalus) y *Azhār al-riyāḍ* (Las flores del jardín), donde recopiló poemas de Ibn Zamrak, entre ellos, la casida madre de la que luego brotaron el poema de la Cúpula Mayor y el de la Fuente de los Leones del «Jardín Feliz» de la Alhambra, cuyo nombre podría dar título, por cierto, a cualquier libro áulico de la época. Este género de títulos trasciende, por otro lado, la época y la geografía granadinas, de la misma manera que otros tantos títulos de obras nazaríes y andalusíes recurren al vocabulario de las joyas, perlas, tejidos, corona y astros, e incluso a figuras nupciales, en alusión, en todo momento, al buen lugar, la fertilidad, y al espléndido orden, utilidad, luz y eternidad que representa la obra. Unas y otras obras, librecas y arquitectónicas (no en vano *dīwān* se aplica, lo mismo que los equivalentes árabes de «jardín», tanto a la colección poética como a la sala de sesiones palatina), se realizaban en honor del soberano, para ensalzar y perpetuar su memoria, idea que ya tuvo que esgrimir el propio califa omeya ʿAbd al-Raḥmān III en verso para acallar las críticas antiarquitectónicas del alfaquí Mundir al-Ballūṭī¹⁶⁶. Y los nazaríes, quienes no se privaron de adjudicarse hiperbólicamente el título de «califa», incluso en los muros

¹⁶⁶ En al-MAQQARÍ: *Nafḥ al-ṭīb*, I, ed. I. ʿAbbās, Beirut, 1988, v. I, p. 575.

de la Alhambra (Yūsuf I en la Torre de la Cautiva, poema 4, v. 6, Muḥammad V, más veces, en la el Mirador de Lindaraja —v. 7—, en la entrada a la Cúpula Mayor —v. 6—, en la Fuente de los Leones —v. 9—...), quisieron confirmar y perpetuar su condición de adalides del islam andalusí, con insistencia y con todos los medios artísticos y literarios disponibles, rearmándose simbólicamente ante la asfixiante amenaza exterior y las endémicas conspiraciones internas¹⁶⁷.

C) *Metáforas nupciales, astrales y del vergel*. A las dimensiones visual y espacial de los caligramas y los poemas se añade la dimensión metafórica de los mismos, que no deja de ser ella también esquemática, toda vez que se funda en un puñado bien sistematizado de *topoi* literarios. Los propios poemas murales de la Alhambra incluyen, en efecto, idealizadoras y autocomplacientes referencias a los espacios áulicos como casa de alegría, de felicidad y permanencia, de deleite, edénica, o llamándolos jardín eterno, dichoso, etc., lo que entronca, por otro lado, con una antigua tradición árabe y andalusí¹⁶⁸. A ello se une el proceso de feminización simbólica del lugar, ancestral y extendido igualmente en la literatura andalusí, pero que cobra nueva fuerza de manos de los poetas nazaríes, combinando las metáforas nupciales con las del vergel y las astrales, con el fin de connotar los espacios como lugar luminoso, bello y perfecto, digno del mejor de los príncipes. Ibn al-Jaṭīb condensó esta semántica en un pasaje paradigmático de la *Iḥāṭa*, que siempre es ilustrativo recordar, en el que define la Alhambra como «cabeza de la capital del reino, sede del islam, refugio del poder, lugar en el que se entrecruza las manos y armario del dinero y el tesoro; después de haber sido terreno desértico y ruina yerma —añade— es hoy una novia dulcificada por la lluvia que adorna la colina y corteja a las estrellas»; el pasaje subraya la doble dimensión del conjunto palatino de sede del poder político, religioso y militar, de la administración y economía del Estado, y la de hermoso vergel, fértil, nupcial y estelar¹⁶⁹. Haré aquí algunas consideraciones sobre este segundo aspecto, que nos

¹⁶⁷ Recordemos aquí la curiosa comparación entre poesía y arquitectura que estableciera siglos atrás al-Ŷāḥīḍ (Basora, s. VIII-IX), en el sentido de que la poesía, sobre todo entre los árabes, contribuye más a perpetuar la memoria de los reyes que la arquitectura, ya que, en su opinión, los soberanos suelen destruir las construcciones de sus antepasados y enemigos, mientras que la poesía permanece (*Kitāb al-ḥayawān*, ed. Fawzī ‘Aṭawī, Beirut, 1982, v. I, p.p. 73-74). En el caso de la Alhambra, es evidente que sus edificadores hicieron un esfuerzo especial por unir indisolublemente poesía y arquitectura con el claro objetivo de fortalecer los signos de legitimidad religiosa y política del sultanato y hacerlos trascender en el tiempo.

¹⁶⁸ Sobre ello traté en «Ensoñación y creación del lugar en Madīnat al-Zahrā’, en AA.VV.: *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, coord. por Fátima ROLDÁN CASTRO, Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2004, pp. 313-338, y en «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí», Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, *Seminario Internacional sobre la Aljafarí y el arte del islam occidental en el siglo XI*, 1-3 de diciembre de 2004 (en prensa).

¹⁶⁹ Ibn al-Jaṭīb: *Iḥāṭa*, ed. de ‘Abd Allāh ‘Inān, El Cairo, 1973, v. II, p. 52.

recuerda el lenguaje mítico relativo a las antiguas deidades semíticas femeninas, cuyos signos son asumidos por los dioses masculinos de los monoteísmos, pero que afloran en la poesía preislámica y, en cuanto modelo poético, perviven, siendo memorizados e imitados por los poetas árabes durante siglos¹⁷⁰. El primero de los poetas de la Alhambra, Ibn al-Āyayyāb (1274-1349), al igual que bastantes antecesores andalusíes y orientales, utilizó, y con detalle, este vocabulario para describir casas y palacios nazaríes, y lo dejó plasmado en sus paredes. En el programa poético que compuso para la reforma del Generalife realizada por Ismā'īl I, que sintomáticamente se denominó *Dār al-mamlaka al-sa'īda* (La Feliz Morada del Reino), Ibn al-Āyayyāb ve el salón norte como si «una acicalada novia fuera, durante la ceremonia nupcial, de seductora belleza», imagen que reproduce en las dos tacas del arco de entrada a la sala norte transversal, de las que dice que son cual doncellas (*jawd*) exhibiéndose en su sitio. La parte astral y de jardín edénico del entorno se confía, en este edificio, a los pasajes coránicos grabados en el mismo ala norte del Generalife, con Corán 36, 34 (alusión al paraíso terrenal con granos, frutos, palmerales, viñedos y manantiales para los humanos), Corán 2, 163 y 255 (Aleya del Trono incluida, una de las máximas manifestaciones coránicas de la soberanía de Dios sobre los cielos y la Tierra) y Corán 40, 65 (sobre el paraíso prometido)¹⁷¹. El mismo poeta aplicó al Baño Real, reformado por Yūsuf I, la expresión coránica «morada de deleite» (*bayt al-na'im*), exactamente en el poema grabado en la taca de la sala caliente, lugar que encomia, además, por fundirse en él los contrarios de lo frío y lo caliente, y recurrió a la metáfora astral en sus poemas de la Torre Cautiva: «Calahorra que entre las estrellas en su órbita se mete / y que vecina es de Piscis y de Pléyades» (poema 2, v. 4) o «Enaltece a la Alhambra torre que en el cielo se alza...» (poema 4, v. 1). Como era de esperar, la imaginación astral se eleva a su máxima expresión en el Salón de Comares, la gran qubba de Yūsuf I, tanto por haberse construido su armadura de madera para representar los siete cielos mencionados en la azora 67 del Corán (de la Soberanía divina), que está pintada en blanco en su arrocabe, como por las imágenes del poema de la alcoba del trono (la central del muro norte), anónimo (seguramente de Ibn al-Āyayyāb o de Ibn al-Jaṭīb), que entabla un interesante diálogo con el techo y con la imagen celeste coránica mencionada: «Ella es la Suprema Cúpula y nosotras sus hijas» (v. 2), «Si mis hermanas son constelaciones

¹⁷⁰ Me referí a ello, a partir de las ideas de otros investigadores y de diversas fuentes, en «Valores ontológicos, escatológicos y artísticos del agua en la cultura árabe e islámica», *Cuadernos de la Alhambra*, 43 (2008), pp. 57-75.

¹⁷¹ Recordemos, una vez más, que las descripciones coránicas del Paraíso no se circunscriben a la presencia del agua, la vegetación y las frutas, sino que incluyen también alusiones arquitectónicas: *gurat* (cámaras altas), *masākin tayyiba* (viviendas agradables), además de lechos elevados, cojines alineados, alfombras extendidas, etc. (p. ej., Corán 88, 1-16).

en su cielo [de la Cúpula] / en mí, y no en ellas, recae el honor de tener el sol» (v. 4), y al final: «... y me convirtió en trono del reino, sustentándose su grandeza gracias a la Luz, el Asiento y el Trono [divinos]» (v. 6). Ibn al-Jaṭīb preparó, a su vez, metáforas astrales y nupciales para las tacas del arco de entrada a este salón de trono, sin olvidar, eso sí, los característicos atributos de la luminosidad y generosidad del sultán; emplea, de nuevo, la primera persona del femenino, modo directo de feminizar el lugar de acuerdo con el género poético árabe de la autojactancia (*fājr*): «hasta mí descienden los astros del zodíaco», dice ufana la taca derecha —cielo en el que brilla la luna llena del sultán—, mientras que su compañera simétrica de la izquierda dice: «soy como cuando aparece el arco iris con el sol de nuestro señor Abū l-Ḥayyā», luminoso soberano a la vez que magnánimo, pues calma la sed y satisface al necesitado (taca dcha., v. 3); e Ibn al-Jaṭīb añade también las figuras de la diadema, las alhajas (ambas tacas), el brocado y el sillón nupciales (taca izqda.), recurrentes en las tacas nazaríes. Con todo, no dejaré de citar una vez más los dos magníficos versos compuestos por el ministro y erudito de Loja para su palacio de Aynadamar, en las afueras de Granada, en los que condensó espléndidamente esta imagen de la arquitectura cual novia-jardín: «Soy novia que de arrayanes llevo mis túnicas, / el pabellón es mi corona y el estanque mi espejo»¹⁷². Después, Ibn Zamrak llevó las mismas metáforas a todos los edificios de Muḥammad V construidos desde que el poeta se convirtiera en primer ministro, sucediendo al «fugado» Ibn al-Jaṭīb. En el aludido friso de madera que hubo, posiblemente, en el Patio de Arrayanes frente a la alberca, Ibn Zamrak reproduce el mismo topos: «Soy como una doncella cuyos esponsales se desean / y a la que de antemano se le disponen corona y diadema; / ante mí está el espejo, una alberca (*buḥayra*) en cuya superficie toman forma mis bellezas»¹⁷³; él fue, en efecto, el poeta granadino que más aprovechó la imagen «narcisista» de la alberca-espejo en que se contempla la novia, y, como en el cuento de Blancanieves, se encuentra bella y perfecta, más aún, inimitable¹⁷⁴. Este yo femenino autocomplaciente ha quedado bien expresado, y grabado, en las tacas de entrada a la Sala de la Barca, versificadas por el mismo visir-poeta: «Soy, hermosa y perfecta, la silla en que se muestra la novia», en tanto el arco de la taca es su diadema. Pero tampoco descuidó las metáforas astrales, ni siquiera en el pórtico sur

¹⁷² *Dīwān Ibn al-Jaṭīb*, ed. M. Miftāḥ, Casablanca, 1989, I, p. 174

¹⁷³ *Dīwān Ibn Zamrak*, ed. de M. Tawfīq al-Nayfar, Beirut, 1997, p. 307.

¹⁷⁴ Ibn Zamrak aplicó estas mismas imágenes a Granada; en una casida la describe como una desposada cuya corona es la Sabika y cuyas alajas y vestiduras son las flores, su trono nupcial el Generalife, su espejo la faz de los estanques y sus pendientes los aljófares de la escarcha; y, en otra, ve el monte como el marido de la ciudad, una novia ceñida por el cinturón del río, donde las flores sonrían cual alhajas en su garganta y las arboledas rodeadas de arroyos son como invitados a la ceremonia nupcial (cf. E. GARCÍA GÓMEZ: *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975, pp. 105-6; al-Maqqarī, *Nafh*, VII, p. 171 y *Azhār*, II, p. 21-2: versos 2, 3, 7, 17 y 18).

del Patio de Arrayanes, que Ibn Zamrak exhaltó como luminoso entorno celeste en el que resplandece el soberano (halo de luna siempre llena y orbe del califato, donde las constelaciones celestes son lugar de reposo, los días brillan cual luceros y las propias obras del sobeano estrellas son sin ocaso)¹⁷⁵.

De todas formas, el programa poético de Ibn Zamrak para el Jardín Feliz es el que lleva esta poetización arquitectónica a su apogeo, aunque aquí da momentáneo descanso a los *topoi* específicamente nupciales, quizá para menguar en algo la redundancia, y concentra su repertorio en la retórica del jardín, lo astral y lo monárquico. Reserva metáforas feminizadoras, eso sí, para algunos elementos constructivos (cúpulas, columnas, arcos...). El poema-cabecera del eje, el del Mirador de Lindaraja, donde se situaba el trono de Muḥammad V, comienza con la autodescripción del lugar como el punto más sensible del jardín-palacio, «Yo soy de este jardín (*rawḍ*) el ojo fresco...»¹⁷⁶, y acaba recurriendo al vocabulario coránico del Jardín de Inmortalidad (*ʿānnaṭ julḍ*)¹⁷⁷ aplicado a estas estancias. También se relaciona el lugar con los astros y el firmamento: «Tal límite alcanzo en toda clase de belleza / que de la misma la toman, en su alto cielo, las estrellas» (v. 2), «El cielo de cristal allí muestra maravillas... (v. 11)», sin renunciar, naturalmente, a evocar la figura solar del sultán (v. 6 y 11). Con más intensidad, el poema de la Cúpula Mayor (*al-Qubba al-Kubrā*) (Sala de Dos Hermanas) concita las metáforas del jardín y las celestes. Se inicia con una rotunda proclamación autocomplaciente del buen lugar: «Soy el jardín (*al-rawḍ*) que con la belleza ha sido adornado, contempla mi hermosura y mi rango te será explicado», verso compuesto especialmente por Ibn Zamrak al adaptar para esta *qubba* los versos del poema pertenecientes a la casida madre antes mencionada, y vuelve, casi al final del poema, a las imágenes del jardín, inalcanzable en dicha y esplendor (v. 20 y 23). Junto a él, en el poema de Fuente de los Leones, centro del Jardín Feliz, leemos de nuevo sobre las maravillas insuperables del palacio-vergel: «¿No hay en este jardín (*rawḍ*) maravillas (*badāʾiʿ*) que Dios no permitió a la Belleza (*al-ḥusn*) encontrar otras igual?» (v. 2). Pero la Cúpula Mayor es la que reúne, como sería de esperar, la mayor cantidad de metáforas celestes y astrales, en equivalencia con el salón del trono de su antecesor, Yūsuf I, si bien el diálogo texto-cúpula se establece ahora sobre la tradición poética en sustitución de la coránica. La Cúpula Mayor del Jardín Feliz tiene, así, «cinco pléyades que lo protegen» (en probable alusión a los cinco hijos del sultán) (v. 5), «Orión le tiende la mano para saludarla, y la luna llena se le acerca para conversar» (v. 7), «Las brillantes estrellas quieren quedarse en ella, dejando en el cielo de girar, / y en sus dos patios presentarse para servir y complacer, mejor que las esclavas, al sultán» (v.

¹⁷⁵ *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 153-4.

¹⁷⁶ *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 126, v. 3.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 126, v. 13.

8); luego, insiste: «Extraño no es que a los luceros dejen en lo alto y rebasen el límite fijado / dispuestas a servir a mi señor...» (v. 10), «Con la cúpula, tal esplendor alcanza el aposento que el palacio a competir llega con el firmamento» (v. 12), astralidad que provoca, además, la sensación de movimiento: «¡Cuántos arcos se elevan en su cúspide sobre columnas envueltas por la luz!» / Arcos de esferas celestes girando te parecen que hasta el pilar de la aurora cuando despunta ensombrecen» (v. 14-15). La cúpula simétrica y complementaria, la de Abencerrajes, también es comparada con el firmamento lleno de luminosos astros: «Es el firmamento que por el cristal muestra luminosos astros, cuando en su superficie brilla la luz del sol» (v. 3). Y, al igual que el techo del Salón de Comares, es un gran cielo protector: en el salón del trono de Yūsuf la idea se expresa por diversas aleyas de la *sūrat al-Mulk* (azora de la Soberanía divina) allí pintada, y por las aleyas profilácticas de Corán 133, situadas en el arco de entrada y sobre la alcoba del trono, que también «protegen» la Torre de la Cautiva, junto con Corán 12, 64, como en el Mirador de Lindaraja; en la Sala de Abencerrajes, es el verso 2 de su poema (desde el siglo XVI desaparecido del lugar) el que se refiere a la cúpula como amuleto protector del soberano gracias a los coros celestiales (v. 2).

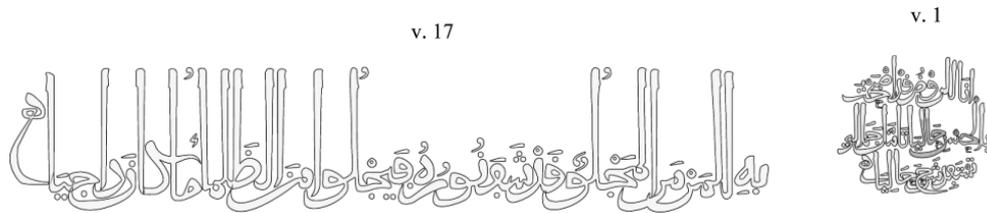


Fig. 27. El v. 1 del poema de la Sala de Dos Hermanas (dcha.), compuesto para el lugar por Ibn Zamrak, hace decir a la Cúpula Mayor en primera persona: «Yo soy el jardín que con la belleza ha sido adornado, contempla mi hermosura y mi rango te será explicado». En el v. 17 (izqda.), leemos: «Allí, el mármol pulido y reluciente, la oscuridad de las sombras ilumina», en elogio al rico y luciente material constructivo. Ambos versos forman bellos cuadros caligráficos enmarcados con cenefas geométricas que incluyen pequeñas jaculatorias en cúfico; los rectangulares, sobre todo, representan el mayor grado de monumentalidad y hermosura formal al que llegó la caligrafía mural cursiva nazarí. En la parte central del v. 1 hemos señalado las graves roturas recientes que afectan a esta cartela inicial del poema.

Y según fue encaramando Muḥammad V construcciones por las colinas adyacentes a la Alhambra, Ibn Zamrak les fue suministrando el mismo caudal de tópicos astrales, nupciales y paradisíacos. La Dār al-‘Arūsa (La Casa de la Novia), levantada por encima del Generalife, gozaba, según el poeta oficial, de luminosidad astral, de la lluvia irrigadora del vergel, de frondas, flores, umbrías, aguas fluyentes, hasta el punto de que la suprema belleza de la «novia del jardín» (*‘arūs al-rawḍ*), como la llama, provocaba el llanto de la noria que le abastecía de agua (en alusión al cadente sonido del

artilugio) añorando verla. Y, para una de las tacas de los Alijares, también de Muḥammad V, Ibn Zamrak escribió una excelente síntesis de esta triple metaforización del buen lugar: «Mira este jardín ataviado (*rawḍ muḥallā*) cual espléndida novia (*al-‘arūs al-mu‘yallā*). / El salón de la monarquía un lugar / se ha ganado más allá de las estrellas. / Elevada he sido cual arco celeste que magníficamente derrama suerte»¹⁷⁸. Fallecido Muḥammad V, Ibn Zamrak continuó, aunque con grave contratiempo, su misión poetizadora y fabricó estos versos para dos tacas desaparecidas a la entrada de la *qubba* de la Torre Infantas, la *qalahorra* de quien poco después ordenaría ejecutar a su propio poeta, Muḥammad VII, al-Musta‘īn bi-Llāh (r. 1392-1408): «Para al-Musta‘īn ibn Naṣr, el más glorioso y generoso señor, / elevada fui cual arco celeste por las estrellas coronado. / La luna envidia mi diadema, los astros mis trazas desean» (v. 1-3), donde tampoco falta la primera persona autocomplaciente del lugar.

La figuración personalizadora de la arquitectura a través del uso de la primera y segunda personas con que se expresan los poemas, se completa con las referencias que hacen los mismos a los otros dos elementos humanizadores por excelencia, además del lenguaje: el ojo y la mano¹⁷⁹. Uno y otro elemento nos conducen, además, a la idea del jardín. El primero, por sus consabidas alusiones a la mirada, la mirada vigilante del poder, del soberano, unas veces, y, otras, su mirada hedonista que contempla el paisaje exterior, la ciudad y los jardines áulicos. Tanto el salón del Mexuar («Es como si, de todos los edificios regios, el ojo yo fuera y su pupila en él mi señor», v. 7) como el Mirador de Lindaraja («Yo soy en este jardín el ojo fresco / cuya pupila es, justamente, el señor // Muḥammad...», v. 3), se presentan a sí mismos como un ojo regio; en Lindaraja aparece luego la mirada placentera del monarca (el corcel de su mirad recorre mansiones en las que los ojos amenidades encuentran, y donde la mirada es cautivada y la razón trabada; v. 9)¹⁸⁰. La mano suele aparecer, por su parte, como signo de generosidad del soberano. En los poemas de algunas tacas, y en el de la Fuente de los Leones, se habla de la «mano» del monarca que ofrece agua y sacia la sed, y de la mano que recompensa, también con el agua de la fuente, a los leones de la guerra. Pero la mano es, además, signo del buen hacer artístico. En la taca izquierda

¹⁷⁸ *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 131.

¹⁷⁹ Además de estos signos «antropomorfizadores» (verbales en esta arquitectura, más que figurativos del cuerpo humano, como sucede en otras tradiciones), en los poemas de la Alhambra encontramos las imágenes de la frente (Fachada de Comares), la del corazón y los miembros del cuerpo (alcoba del trono del Salón de Comares), las del orante, predicador, novia o doncella, aplicadas a los jarrones, y otras.

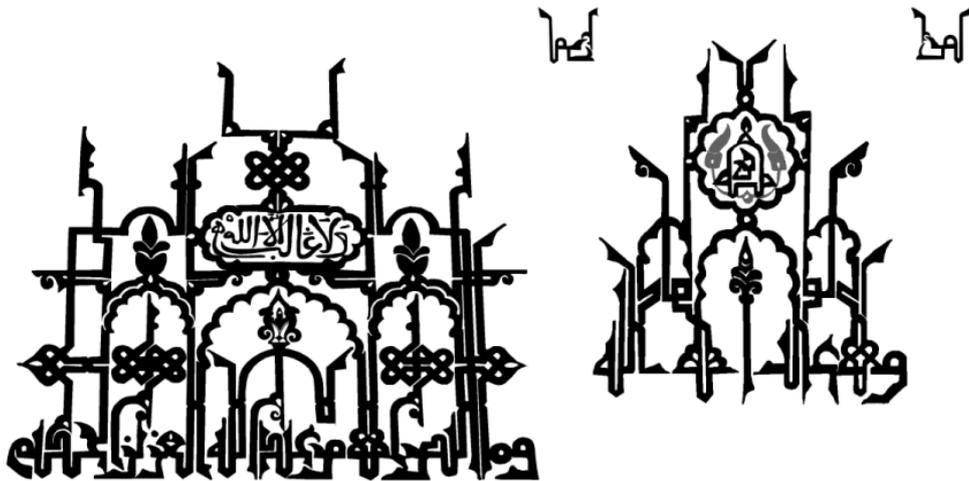
¹⁸⁰ En otro sentido, el poema de la Fuente de los Leones compara el funcionamiento de la fuente con los ojos llorosos de un amante: «... igual que un amante cuyas lágrimas van a desbordarse / y que por temor al delator las retiene? (v. 7), añadiendo después la habitual metáfora de la mano y el agua: «lo mismo que la mano del califa / dones hacia los leones de la guerra mana (v. 9)».

a la entrada del Salón de Comares, Ibn al-Jaṭīb emplea esta figura: «los dedos de mi artífice mi tejido bordaron...» (v. 1), relativa al bello tejido de la decoración, e Ibn al-Īyāb, siguiendo con el tropo del vergel¹⁸¹, escribió en el poema del pórtico norte del Generalife: «mano de innovación en sus paredes recamó un bordado semejante a las flores del jardín (*azāhir al-bustān*)» (v. 3)¹⁸², tropo en el que se entrelaza la imagen del jardín con la de la arqui-textura (de tejido), a la que aludíamos al comienzo de este trabajo. Para finalizar, pondremos en relación dos de los caligramas arquitectónicos antes comentados con dos versos de Ibn Zamrak de uno de los dos poemas que compuso para las tacas del pórtico sur de Arrayanes. Y, aunque el espectador puede contemplar las estancias, patios, aguas, jardines y ornamentos murales mientras lee éste y otros poemas, viéndolos a través de sus metáforas, también puede centrar su mirada en estas (entre otras muchas) meta-arquitecturas que los acompañan: una, del Gran Alcázar regio de Comares (explicada en fig. 21) y, la compañera, del Jardín Feliz (ver fig. 5), construidas ambas, como toda la caligrafía mural, con el eterno y perfecto idioma del Paraíso¹⁸³.

¹⁸¹ Ibn al-Īyāb describió la casa de Muḥammad III junto a la Mezquita Mayor de la Alhambra con las metáforas del vergel unidas a las nupciales: novia que muestra sus hermosas artes cual jardín al que la lluvia adorna recamando en él maravillosos dibujos y colores, y presume «con sus túnicas bordadas con las flores de los jardines»; posee también un magnífico pavimento de hexágonos y octógonos multiplicados, y una «espléndida cúpula» que brilla en el exterior «cual símbolo de belleza» (*Ibn al-Īyāb, el otro poeta de la Alhambra*, ed. y tr. de M.^a J. Rubiera Mata, Granada, 1982, p. 157, v. 15-26).

¹⁸² Ibn Jaldūn (1332-1406), que vivió en la Alhambra de Muḥammad V y conoció bastantes palacios del siglo XIV del Magreb y al-Andalus, concluye de este modo su explicación de las técnicas decorativas murales: «De esta manera, la pared aparece ante los ojos como un trozo de jardín adornado (*al-riyāḍ al-munannama*)» (*al-Muqaddima*, V-25, Beirut, 1960, pp. 727-728). Y más tarde, al-Maqqarī (1578-1632), de Tremecén, en su gran enciclopedia de la cultura andalusí, *Nafh al-Ītib*, dedicada a la memoria de Ibn al-Jaṭīb, reitera este concepto a propósito, esta vez, de Madīnat al-Zahrā': «sus trazados ornamentales eran cual jardines» (*nuqūṣ ka-l-riyāḍ*) (ed. I. 'Abbās, Beirut, 1988, vol. I, p. 566).

¹⁸³ Sobre otras manifestaciones culturales del árabe como lengua perfecta, divina y paradisíaca, cf. 'A. F. KILITO, *Lisān Ādam* (La lengua de Adán), tr. de 'A. K. al-Šarqāwī, Casablanca, 1995.



Este es el espléndido Jardín de Delicia (*ʿannat la-naʿīm*: Corán 26, 85) al que ningún morador abandona.

Mis figuras (*nuqūṣī*) las flores de mi vergel (*zahr riyāḍī*) parecen y mi blancura la faz de la mañana remeda.

(*Dīwān Ibn Zamrak*, p. 157)

FUENTES Y BIBLIOGRAFIA:

Fuentes

- CASTILLO, Alonso del: *Istīʿāb mā bi-Garnāṭa min al-ašʿār wa-l-tawārīj*, ms. Biblioteca Nacional de Madrid, núm. 7453.
- IBN ABĪ ZARʿ: *Rawḍ: al-Anīs al-muṭrib fī rawḍ al-qirṭās fī ajbār mulūk al-Magrib wa-taʿrīj madīnat Fās*, ed. de ʿA. W. al-Manṣūr, Rabat, 1999.
- IBN ʿĀSIM AL-GARNĪTĪ: *ʿAnnat al-riḍā*, ed. de Ṣ. ʿYarrār, Ammán, 1989, v. II, pp. 23-29.
- IBN BASSĀM: *al-Dajira*, ed. de I. ʿAbbās, Beirut, 2000, vol. 4.
- IBN FURKŪN: *Dīwān Ibn Furkūn*, ed. M. Ibn Šarīfa, Rabat, 1987.
- IBN JALDŪN: *al-Muqaddima*, Beirut, Dār al-Kitāb al-Lubnāniyya, 1960.
- IBN AL-JAṬĪB: *Dīwān Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb al-Salmānī*, 2 v., ed. de M. Miftāḥ, Casablanca, 1989, 2 v.
- *Al-Iḥāṭa*, ed. A. A. ʿInān, 1974, 4 v.
- *al-Lamḥa: Historia de los Reyes de la Alhambra*, tr. de J. M.^a Casciaro e intr. de E. Molina, Granada, Universidad, 1998 (2.^a ed. 2010).
- *Nufāḍat al-ʿyirāb III*, ed. de S. Fāgiya, Casablanca, 1989.
- IBN AL-ʿĀYYĀB: *Ibn al-ʿĀyyāb, el otro poeta de la Alhambra*, ed., tr. y estudio de su diván por M.^a J. Rubiera Mata, Granada, Patronato de la Alhambra, 1982.

- IBN ZAMRAK: *Dīwān Ibn Zamrak al-Andalusī*, ed. de M. T. al-Nayfar, Beirut, 1997.
 MAQQARĪ (AL-): *Azhār al-riyāḍ*, Rabat, 1978-1980, 4 v.
 ——— *Nafḥ al-ṭīb*, ed. de I. ‘Abbās, Beirut, 1988, 8 v.
 YĀḤIẒ (AL-): *Kitāb al-ḥayawān*, ed. Fawzī ‘Aṭawī, Beirut, 1982 (2.ª ed.), 2 vols..
 YŪSUF III: *Dīwān Malīk Garnāṭa Yūsuf al-Ṭālīṭ*, ed. de ‘A. A. Ganūn, El Cairo, 1965 (2.ª ed.).

Bibliografía

- AA. VV.: *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid-Nueva York, El Viso-The Metropolitan Museum of Art, 1992.
 AA. VV.: *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra, 1995.
 AA. VV.: *Casas y palacios de al-Andalus. Siglos XII y XIII*, ed. a cargo de Julio Navarro Palazón, Granada-Barcelona, Fundación el Legado Andalusí-Lunwerk, 1995, pp. 177-194 y pp. 207-223.
 AA. VV.: *De l’or du sultan à la lumière d’Allah. La mosquée al-‘Abbās à Asnāf (Yemen)*, sous la direction de Solange Ory, Damasco-Sanaa, Institut Français d’Études Arabes-Centre Français d’Études Yéménites, 1999, pp. 201-227.
 ABŪ GAZĀLA, Ḍāhir: *al-Šī‘r wa-l-‘imāra tawā‘mā ḥaḍāra. Dirāsa ‘abbāsiyya* (La poesía y la arquitectura: gemelas de civilización. Estudio sobre los abasíes), Beirut, 2001.
 ĀL SA‘ĪD, Šākīr Ḥasan: *al-Uṣūl al-ḥaḍāriyya wa-l-‘amāliyya li-l-jaḥḥ al-‘arabī* (Fundamentos culturales y estéticos de la caligrafía árabe), Bagdad, 1988.
 ——— «Al-Jaḥḥ al-‘arabī ḥaḍāriyyan wa-‘amāliyyan» (La caligrafía árabe: civilización y estética), *al-Mawrid*, núm. 4, Bagdad (1986), pp. 51-68.
Biblioteca de al-Andalus, ed. y dir. de Jorge Lirola Delgado y José Miguel Puerta Vilchez, Almería, Fundación Ibn Ṭufayl de Estudios Árabes, 2007, 7 v.
 CABANELAS, Darío y FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: «Estudios sobre los poemas del Generalife, Partal, Fachada de Comares, Fuente de los Leones y tacas del arco de acceso a la Sala de la Barca», publicados en *Cuadernos de la Alhambra*, núms 10-11 (1974-5), pp. 117-199, 14 (1978), pp. 3-86, 15-17 (1979-1981), pp. 4-48, y 19-20 (1983-4), pp. 61-152.
 CASTILLA BRAZALES, Juan (dir.); ANAHNAH, Naima; KALAITZIDOU, Mariana: *Corpus epigráfico de la Alhambra. Palacio de Comares*, Granada, Patronato de la Alhambra, 2007 (formato CD).
Corán, El: ed. y tr. de Julio Cortés, Barcelona, Herder, 1999.
 FERNÁNDEZ-PUERTAS, Antonio: *La escritura cúfica en los palacios de Comares y Leones*, Granada, Universidad, 1974.
 ——— *The Alhambra: From the Ninth Century to Yūsuf I (1354)*, v. I, London, 1997.
 GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975, (reed., 2009).
 ——— *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, IEEI, 1985.
 HIGUERA, Alicia de la: *Los poemas epigráficos de Ibn Furkūn*, Granada, Universidad de Granada [tesis doctoral inédita].
 HIGUERA, Alicia de la y MORALES, Antonio: «La almunia de los Alijares según dos autores árabes: Ibn ‘Āšim e Ibn Zamrak», *Cuadernos de la Alhambra*, 35, pp. 31-48.

- KILITO, ‘Abd al-Fattāḥ: *Lisān Ādam* (La lengua de Adán), tr. de ‘Abd al-Kabīr al-Šarqāwī, Casablanca, Dār Tūbqāl, 1995.
- *al-Gā’ib* (Lo ausente), Casablanca, 1987.
- LAFUENTE ALCÁNTARA, Emilio: *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid, 1859 (reed. a cargo de M. J. Rubiera Mata, Granada, Universidad, 2000).
- NYKL, A. R.: «Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife», *Al-Andalus*, IV, 1936, pp. 174-194.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel: «El vocabulario estético de los poemas de la Alhambra», en José Antonio González Alcántara y Antonio Malpica Cuello (ed.): *Pensar la Alhambra*, Granada-Barcelona: Diputación-Anthropos, 2001, pp. 69-88.
- «Ensoñación y creación del lugar en Madīnat al-Zahrā’», en Fátima Roldán Castro (ed.): *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, Granada, Fundación El Legado Andaluz, 2004.
- «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí», *Seminario Internacional sobre la Aljafería y el arte del islam occidental en el siglo XI*, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 1-3 de diciembre de 2004 [en prensa].
- «La Alhambra de Granada o la caligrafía elevada al rango de arquitectura», en *7 paseos por la Alhambra*, Granada, Proyecto Sur, 2007, pp. 301-386.
- *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada, Edilux, 2007.
- «Valores ontológicos, escatológicos y artísticos del agua en la cultura árabe e islámica», *Cuadernos de la Alhambra*, 43 (2008), pp. 57-75.
- *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*, Granada, Patronato de la Alhambra-Edilux, 2010.
- RUBIERA MATA, M.^a Jesús: sus estudios sobre Ibn al-Ŷayyāb, Ibn Zamrak, ũ III y los poemas epigráficos publicados en la revista *Al-Andalus*, núms. XXXV (1970), pp. 453-469, XLII (1977), pp. 447-451 y XLI (1976), pp. 207-211.
- *La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer*, Madrid, Hiperión, 1988 (2.^a ed. aumentada).
- ŶAMAL (AL-), Muḥammad: *Quṣūr al-Ḥamrā’: Dīwān al-‘imāra wa-l-nuqūš al-‘arabiyya* (Los palacios de la Alhambra: diván de la arquitectura y de sus textos árabes), Alejandría, 2004.
- ŶARRĀR, Šalāḥ: *Dīwān al-Ḥamrā’* (Diván de la Alhambra), Beirut-Ammán, 1999.



Nakla

Colección de Arqueología y Patrimonio

Epigrafía árabe y Arqueología medieval

de ANTONIO MALPICA CUELLO

Y BILAL SARR MARROCO,

núm. 17 de la colección Nakla,

se acabó de imprimir el 10

de julio de 2015, en

la Imprenta

Comercial

