



La epigrafía de la Alhambra y de la mezquita de Córdoba en los trabajos académicos del siglo XVIII

José Miguel Puerta Vilchez

Universidad de Granada

El interés que prestó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su creación a la epigrafía árabe, en sus vertientes arqueológica, documental y artística, constituye, como ha sido puesto de relieve por la historiografía [Rodríguez Ruiz (1992), Almagro Gorbea y Maier (2012)], una página primordial y fundacional de la “arqueología islámica”, en general, y del arabismo español, en particular, que quedó plasmada en la edición de *Antigüedades Árabes de España*. Las instituciones y figuras que intervinieron en el medio siglo que duró esta peripécia editora, entre 1756 y 1804, son sumamente representativas de la importancia y vicisitudes del proyecto y del lugar central que ocupó la epigrafía en el mismo: desde la propia corona española, con Carlos III a la cabeza, y las reales academias de Bellas Artes y de la Historia, hasta varios de los mejores grabadores e impresores de la época, pasando por los protagonistas directos de los dibujos, estudios, traducciones e informes, el pintor granadino Diego Sánchez Sarabia, el arquitecto pacense José de Hermosilla y sus colegas de profesión Juan de Villanueva y Pedro Arnal, más dos especialistas en lengua árabe, el jesuita sirio-libanés Miguel Casiri, con quien comienza de facto nuestro arabismo, y el arabista valenciano Pablo Lozano y Casela, quien con su estudio histórico-filológico cierra la edición definitiva de la obra y abre un nuevo capítulo en la epigrafía árabe peninsular. A la empresa no le faltó tampoco la aportación colateral de Ahmad al-Gazzāl, embajador de Marruecos llegado a España para firmar, en 1766, un tratado de amistad y comercio con Carlos III, en el que Casiri intervino en calidad de traductor real, amén de la atención de destacados ilustrados, como Jovellanos, quien en su informe de 1786, encargado por Floridablanca para planificar la edición definitiva de las *Antigüedades*, volvió a insistir en la necesidad de que la obra contase con traducciones y observaciones sobre “nuestras inscripciones árabes”.

Los excepcionales dibujos originales en color, y en blanco y negro, conservados en la Real Academia de San Fernando, matriz y base de las *Antigüedades*, y las espléndidas estampaciones que se hicieron de los mismos, nos invitan a apreciar los valores formales, técnicos y estéticos de este primer corpus caligráfico de la Alhambra, y del *mihrāb* de la mezquita de Córdoba, y a reflexionar sobre lo que ello significó para el conocimiento de tan singular patrimonio epigráfico y arquitectónico árabe.

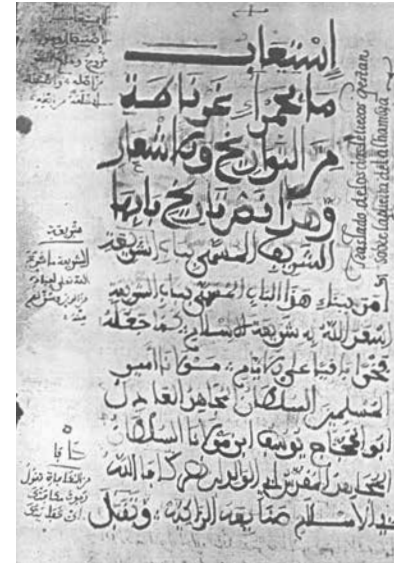
Diego Sánchez Sarabia,
*Panel de alicatado en el
mirador de Lindaraja, 1763*
[detalle de cat. 38]

DIEGO SÁNCHEZ SARABIA: PRIMERA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA

DE LA CALIGRAFÍA MURAL NAZARÍ (1760-1763)

Silenciado, y su nombre borrado de las *Antigüedades*, en las que se alude a él por “un pintor de Granada”, y sólo una vez por su nombre completo, justo al final de la “advertencia preliminar” de Pablo Lozano para la edición de la segunda parte en 1804, donde desmiente oficialmente la noticia dada por Juan Velázquez de Echeverría y por Richard Twiss [Velázquez de Echeverría (1764) “Paseo III” y Twiss (1775) 275] de la intervención de Sarabia en la reproducción de los dibujos y planta de la Alhambra, cuya autoría sólo atribuye a José de Hermosilla, Villanueva y Arnal. Pero la verdad es que casi toda la caligrafía árabe y los motivos ornamentales de la obra proceden de las copias realizadas por este “profesor de pintura y arquitectura”, autor del ciclo de pinturas del Hospital de San Juan de Dios de Granada y del óleo *San Fernando recibe la embajada del rey de Fez* conservado, precisamente, en la Real Academia de Bellas Artes. Sabido es que fue el alcaide de la Alhambra, Luis Bucarelli, quien recurrió a Sarabia cuando la Academia le apremió, en 1760, a que se sacaran las copias pictóricas y arquitectónicas del monumento que le habían sido solicitadas con anterioridad. Ese mismo año, Sarabia envió a la Academia tres óleos con réplicas de las pinturas de la sala de los Reyes y de tres inscripciones árabes del lugar, con un informe, del que perviven pasajes transcritos en las actas de la corporación, en que observa lo “muy recomendables por delicados y raros” que son los adornos de la Alhambra, “que se van arruinando cada día”, y que “todos los patios, Anditos, Antecámara, Salones, Cenefas de Azulejos, tazas de las Fuentes, Bufetes de Mármol, y hasta las maderas de los vuelos de los tejados, están llenos de inscripciones muy singulares”. Sarabia informó también de que existía una traducción de esas inscripciones hecha “en tiempos del Señor Arzobispo Fray Fernando de Talavera”, que estaba en posesión de Luis Francisco Viana, canónigo del Sacromonte, y la Academia le pide a finales de 1760 que, además de las pinturas, copie esas inscripciones traducidas al castellano en el siglo XVI, puesto que podían “contribuir mucho para ilustrar la Historia de la Nación” y que lo haga todo en un tamaño regular para formar una colección [Rodríguez Ruiz (1992) 36]. En 1762 se nombró a Sarabia miembro de la Academia y él siguió enviando dibujos arquitectónicos, decorativos y epigráficos hasta 1763, aunque su relación, iniciada por entonces, con los defensores de la autenticidad de los hallazgos de la alcazaba Cadima en el Albaicín, denunciados como falsos y destruidos en 1777, en una causa en la que fue enjuiciado el propio Sarabia y quemados escritos suyos a favor de dichos hallazgos, precipitará su caída en desgracia y el que su figura fuese excluida de la edición de la Academia.

Antes, el “pintor de Granada”, al que los editores de las *Antigüedades* consideran “diligente y curioso en los dibuxos”, pero estos no suficientemente “puntuales [...] ni hechos con la debida inteligencia para poderse grabar” [“Advertencia preliminar”, nota I], respondió al encargo académico, además de con seis dibujos de las pinturas de las bóvedas de la sala de los Reyes, con planos y alzados de los monumentos árabes y cristianos de la *Sabika*, que Hermosilla retirará del proyecto por defectuosos, sin que hayan sido descubiertos hasta ahora, así como con los dibujos de dos grandes jarrones en loza dorada y de una selección de zócalos geométricos y de ornamentos de la Alhambra, la mayoría epigráficos, que, una vez vistos en Madrid, causaron admiración y se pensó en iniciar con ellos una colección de monumentos de España [Rodríguez Ruiz (1990) 228], a los que se sumarían epigrafías de Córdoba, Sevilla y de otras procedencias. Este gran proyecto nunca



il. 1

Página 1 de la parte del manuscrito de Alonso del Castillo titulada *Istī āb mā bi-Garnāta min al-as'ār al-tawārij* [*Compendio de los poemas y (epígrafes) históricos que hay en Granada*], 1564, ms. inédito, Biblioteca Nacional de España, n. 7453. Tras el título sigue la inscripción fundacional de la puerta de la Justicia, que concluye en la página siguiente.

se culminó, pero los dibujos epigráficos de Sarabia configuraron a la postre el corpus gráfico principal de la edición de las *Antigüedades*, al lado de los planos, alzados y otras epigrafías añadidas por José Hermosilla y sus dos arquitectos ayudantes.

Vista desde hoy, la aportación epigráfica de Sarabia, y de las *Antigüedades*, puede parecer escasa y limitada, cuando vemos la Alhambra como un hito en la historia de la caligrafía árabe clásica, en cuanto a cantidad y variedad de diseños y de soportes y, específicamente, por la fusión sin parangón entre poesía, caligrafía y arquitectura. Las veintisiete composiciones caligráficas conservadas, y varias perdidas (no hay evidencia de que fueran muchas más), son un corpus muy parco en relación con las centenares de inscripciones recogidas en obras posteriores, como la de Lafuente (1859), y hasta en el manuscrito de Alonso del Castillo de 1564. No obstante, una mirada atenta a los dibujos y estampas epigráficas de las *Antigüedades*, se revelan como una interesante selección, si no sistemática, sí pensada para ofrecer en forma y contenido una imagen visual y temática de lo más característico de la epigrafía del monumento, que no la encontramos ni en el trabajo de Castillo (il. 1), ni en el del padre Echeverría, ni en las obras decimonónicas más recopilatorias de Lafuente Alcántara y Almagro Cárdenas. A partir de su edición en 1804, la reproducción artística enriquecida con la erudición que desde el arabismo introduce Lozano, será imitada por obras extranjeras como las de Murphy, Girault de Prangey, Owen Jones y otras, que darán a la caligrafía de la Alhambra, como elemento integrante de su decoración, una mayor difusión internacional.

Sarabia reprodujo en color, además del lema nazari y el escudo dinástico, epígrafes regios en honor de Yūsuf I y Muḥammad V, leyendas votivas y piadosas de uno, dos o pocos vocablos, incluido algún letrero coránico, versos de varios de los principales poemas de la Alhambra y las epigrafías que llevan los jarrones. Formalmente, presenta una selecta variedad de inscripciones cúficas, cursivas y mixtas, en la que no faltan réplicas de varios de los más sofisticados diseños caligráficos de unas y otras producidos en la época. Algunos de los conocedores del árabe y de las antigüedades granadinas, con quienes Sarabia tuvo fecunda relación, hubieron de guiarle en el trabajo. Su topografía epigráfica se concentra en epígrafes de baja y mediana altura, en contadas ocasiones algo más elevados, pertenecientes a los cuartos de Comares y Leones, que forman la Casa Real árabe, donde se concentran los ámbitos áulicos y artísticos con más carga representativa y simbólica del monumento. Por consiguiente, prescindió de notables edificios, como las puertas de la Justicia y del Vino, el Mexuar, el Baño Real, el Partal, las torres de la Cautiva e Infantas, el Generalife..., todos ellos con inscripciones, bastantes de las cuales sí fueron recogidas por Castillo, al-Gazzāl y Echeverría, lo que indica que la razón de su ausencia en las *Antigüedades* no se debió al mal estado u ocultamiento de los epígrafes, sino probablemente a la intención de reproducir, al menos como punto de partida, el núcleo de la Casa Real, cuya planta fue dibujada por Hermosilla [cat. 53] y grabada en la lámina VI de la primera parte de las *Antigüedades*.

Gracias a haberse conservado la práctica totalidad de los motivos y epígrafes murales reproducidos por los académicos, a pesar de que el propio Sarabia y luego Hermosilla veían el monumento en situación de extrema fragilidad, hoy en día todavía podemos cotejarlos. De manera general, las réplicas caligráficas del pintor granadino guardan fidelidad al modelo original, tratando de reproducir las formas de las letras y los sutiles entrelazados, los encabalgamientos y la vocalización del cursivo “oriental” (“*mašriqī*”), según lo llama al-Gazzāl, o “africano”, en la terminología de Loza-



il. 2
 Páginas 10 y 11 del manuscrito de Alonso del Castillo, con la lectura en árabe en grafía andalusí y traducción castellana, del poema de la alcoba central del salón de Comares, designándola como lugar del trono de Yusuf I.

no, así como las complejas prolongaciones y trenzados del cúfico, aunque a veces no traza la grafía cursiva con exactitud, escapándosele curvaturas y enlaces creadores de ritmo, de la misma manera que en diversas figuras del cúfico se echan en falta terminaciones más exactas de los ápices y del cuerpo de las letras y, en muy contadas ocasiones, olvida algún punto diacrítico o deja alguna palabra sin terminar. Su labor de copista es encomiable, teniendo en cuenta su desconocimiento del idioma y de la caligrafía árabe, y no cae en la parodia gráfica ni en la ilegibilidad más que en los celebrados jarrones. En sus diseños tenemos asimismo las primeras réplicas de decoración geométrica y floral de la caligrafía nazari, recreada con igual afán mimético, pero simplificando en ocasiones los enmarcados de las cartelas y pintando los atauriques de forma más naturalista que en el original, o introduciendo esporádicas y casi imperceptibles variaciones.

Los originales de Sarabia ofrecen, además, las primeras recreaciones en color de caligrafías y ornamentos de la Alhambra, lo que las hace muy atractivas, no sólo por su propia belleza artística, sino también porque en el siglo XVIII era más visible la policromía original del monumento, y esto convierte a los dibujos en un documento digno de atención, aunque debe ser tomado con cautela. La exactitud con que se reproducen los colores puede calificarse de aproximativa, no fotográfica, obviamente, ya que a la propia naturaleza de las escalas, tintas y soportes de la copia pictórica hay que añadir los cambios que introdujo el pintor, lo que no obsta para que se observe que intentó, al mismo tiempo, ofrecer una imagen acorde básicamente con el modelo. Así, recurre al pan de oro para recrear el dorado de las letras y de otros motivos decorativos, con lo cual rescata el aspecto brillante y solemne de la caligrafía áulica, conocido por las fuentes árabes y por los minúsculos restos de láminas de oro sobre estaño para dorar encontrados por los restauradores en algunos epígrafes de la Alhambra. Hoy, los dorados son más visibles en los mocárabes y en otras zonas elevadas y poco expuestas a la luz. La caligrafía dorada solía contrastar con el azul lapislázuli o el rojo bermellón de los fondos, como hace Sarabia en la mayoría de las composiciones y como puede observarse todavía en diversos paramentos. El mismo Ibn al-Jaṭīb decía que el poema que escribió “de temática política” para el nuevo Mexuar de Muḥammad V en 1362 se grabó “con letras doradas sobre fondo azul lapislázuli” [Ibn al-Jaṭīb (1989) 221], y Alonso del Castillo [Castillo (1564)] y

Mármol Carvajal [Mármol (1600) cap. 7 y 11] repiten lo mismo acerca de los epitafios regios de la Rauda. En plena preparación de las *Antigüedades*, al-Gazzāl [(1980) 202] constata que los poemas de las tacas de entrada al salón de Comares y los de la entrada al mirador de Lindaraja, algunos de cuyos versos fueron así pintados por Sarabia, eran dorados, de la misma manera que el guía de dicho embajador en la Alhambra, el propio José de Heramosilla, informa a la Academia de que a “este estuco daban todo Genero de Colores y doraban sobre el: Y los colores y oro se conservan con toda su viveza y gracia singularmente el Azul que creo es de ultramar” [Rodríguez Ruiz (1992) 270]. Por ello, cuando Casiri describe, en 1761, las primeras imágenes que recibe de Sarabia, anota: “Copias de dibujos de inscripciones de oro y colores entretrejidas con diversas molduras de la Alhambra de Granada, malsacadas por mi propia memoria” [Martínez Núñez (2007) 129]. Junto a esta combinación áulica por antonomasia de oro sobre azul, Sarabia aplicó otros tonos, a veces todavía patentes en los yesos, otras veces con variaciones introducidas por él, entre los que destacan los fondos en rojo bermellón y verde, de manera que al combinar la grafía dorada, con los trazados geométricos y vegetales de líneas blancas y doradas, crea imágenes de intenso contraste cromático evocadoras de una Alhambra sutil y vivamente policroma.

Del salón de Comares, la mayor *qubba* del islam árabe clásico conservada, Sarabia sacó varios dibujos excelentes, como el de uno de los capiteles gemelos de yeso situados en el arco de entrada a la alcoba del trono [cat. 1], que resulta impactante contemplar después de estar habituados a verlo absolutamente descolorido. Una cursiva bien reproducida en oro de las dos significativas inscripciones de la pieza –la profesión de fe islámica, “No hay dios sino Dios, Muḥammad es el Enviado de Dios” (donde copia la sustitución errónea de la primera letra, producto de una mala restauración anterior), y debajo, en la cartela central, “Toda la gracia que poseéis procede de Dios” [*Corán* 16, 53]– destaca sobre el fondo azul “ultramar” y entra en contraste con los perfiles rojos y dorados, el verde de las piñas y los acantos, el blanco de las digitaciones de las palmas y con los sombreados en negro que le dan sensación de relieve.

A escasos centímetros del capitel, y desprovisto también de color, se encuentra el poema de la alcoba central (metro “*ṭawīl*”, rima “*si*”), uno de los más significativos de la Alhambra, al designar el lugar como el solio de Yūsuf I. El poema no aparece en ningún diván árabe, pero probablemente se debe a Ibn al-Jaṭīb, autor de los dos poemas de las tacas de entrada al mismo salón [Fernández-Puertas (2011) 139-148]. Lo recogieron Alonso del Castillo (il. 2) y al-Gazzāl, ambos con algún error, que no subsana Lozano. Los dibujos de las dos cartelas en que se reparten sus seis versos [cat. 4 y 5] ofrecen de nuevo una imagen aproximada y legible de esta cursiva nazari, pero sin reproducir adecuadamente la forma de unión del *lām* y el *alif*, ni el grosor de muchas letras, ni el aspecto redondeado de otras como la *mīm*, con lo que su caligrafía resulta esquemática y forzada; calculó mal, además, la distribución del epígrafe, lo que hace que en la primera cartela, a pesar de estar mejor representada, no le queda sitio para la última palabra, “*al-[nafs]*” (“el alma”), que queda truncada; y en la cartela compañera deja demasiado espacio en la parte central y se le separan letras y palabras, cosa que no le sucede en las demás caligrafías. También sustituye la cinta geométrica que enmarca los versos por una gruesa línea roja de su invención, como hace en otras composiciones, con el fin de dar fuerza plástica al dibujo. Todo esto, salvo el color, se trasladó al grabado de la lámina XIX (2ª parte), añadiéndose la lectura árabe y las traducciones al latín y cas-

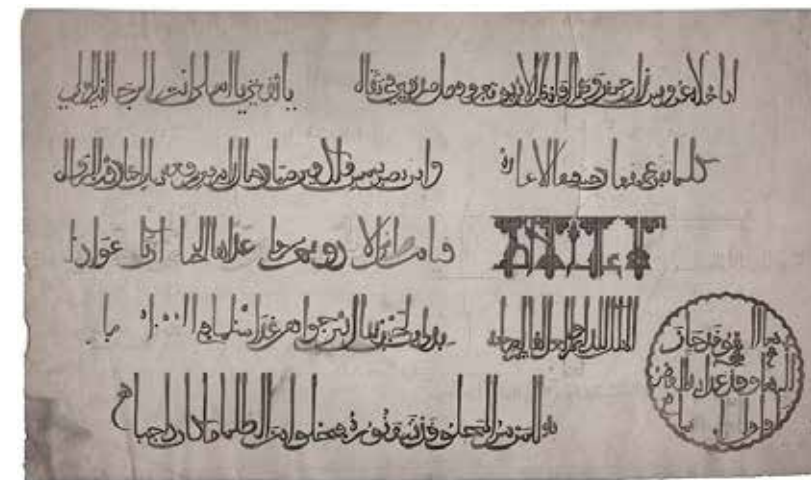
tellano [Rodríguez Ruiz (1990) 241], e intercalándose con los letreros regios de los alicatados de las jambas de entrada al mirador de Lindaraja, de similar formato pero de escala mucho menor.

Del mismo salón, Sarabia dibujó los dos cuadros caligráficos con el mejor cúfico granadino (“¡Oh Dios, loor a ti siempre, oh Dios, y gracias a ti permanentemente!”) [cat. 2 y cat. 3], cuya grafía árabe, prolongaciones y trenzados reprodujo con esmero, pero con imperfecciones en algunos ápices y terminaciones de letras; contrasta muy bien la caligrafía con el fondo rojo, aunque las cartelas tienen hoy fondo azul, que, a falta de análisis científicos que lo determinen, pudo haber sido repintado según los restauradores actuales, lo cual otorga especial valor a ambos dibujos. Sombrea con negro las poderosas letras y sus derivaciones sugiriendo el segundo plano de los roleos y hojarasca dibujadas a plumilla. Ahora sí copia su delicado enmarque formado por dos cintas blancas, entrelazos y lóbulos laterales, con fondo azul, perfilándolo todo con la línea roja característica del pintor. Copió, además, la versión reducida de esta inscripción, en la que los calígrafos nazaríes suprimieron “*yā Allāh*” (“Oh Dios”) de la parte central, eligiendo una defectuosa reposición precedente, en la que se había cortado el epígrafe por el centro, “*Allahumma la-ka al-ḥamd dā*” (“¡Oh Dios loor a ti siem-”), y colocado boca abajo en la parte izquierda [cat. 3]. Pablo Lozano, a pesar de su ánimo corrector, creyó que se trataba de una sutileza artística nazarí, y en el comentario a la lámina IV dice que “este letrero está escrito con tal primor, que puede leerse por la parte inferior y por la superior, volviendo la estampa”, y hasta copia, en grafía árabe de imprenta, la inscripción completa al derecho y al revés, extrañándose, para más *in rī*, de que en la otra composición no pueda leerse nada invertido por encima. Y Murphy plagió también la citada estampa académica [Murphy (1813-1816) il. LXXXII]. En fin, Lafuente Alcántara puso después las cosas en su sitio, explicando que se trata de “una de las muchas mal llamadas restauraciones que en los tiempos pasados ha sufrido la Alhambra”, apostillando que así lo copiaron “los que hicieron los dibujos para los *Monumentos Árabes de España*” [Lafuente (1859) 109, nota a]. Modernamente se ha repuesto de manera correcta.

Entre las más hermosas réplicas de Sarabia se cuenta, sin duda, la del cuadro caligráfico que se repite a ambos lados de los arcos de entrada a las alcobas del salón de Comares, excepto en la central: un arco polilobulado alberga un caligrama arquitectónico mixto formado por la leyenda votiva “Dios provee en toda adversidad”, sustentado sobre la primera parte, “*Allāhu `udda*” (“Dios provee”), en cúfico, que se completa por arriba con “*li-kulli šadda*” (“en toda adversidad”) en cursiva y dentro de una cartela de ocho lóbulos; bajo ella, un cartucho rectangular lleva “Toda la gracia que poseéis procede de Dios” [Corán 16, 53]. En este dibujo las grafías cúfica y cursiva son buenas [cat. 12], con alguna imprecisión menor, y resaltan, siempre en dorado, con el rojo, azul y verde de los fondos. La imagen del caligrama nos sorprende por inédita, con las líneas blancas de los lóbulos del arco mayor y de los finísimos tallos de los atauriques y de las palmetas digitadas, así como con la delicada venera central con suave sombreado. Bajo ella interpreta un punto diacrítico inexistente que indujo a lecturas erróneas: Casiri leyó “*īda*” (“auxilio”), Lozano lo deja pasar (lám. XIV), y Lafuente Alcántara entiende “*īda*” (“refugio”) [Lafuente (1859) 116], siendo “*udda*” (“provisión”) lo correcto.

En la estampa de esta misma lámina XIV se incluyeron dos inscripciones cursivas en honor al constructor del salón de Comares, Yūsuf I, a partir del dibujo en color de Sarabia [cat. 13], una extraída de la trama epigráfico-geométrica de las esquinas del testero norte (“Gloria a nuestro señor

il. 3
Hoja de bocetos caligráficos de Comares y Leones conservada en la Real Academia de la Historia [sig. CAGR/9/7955/1(4)], 49 x 28 cm. Incluye versos de las tacas de entrada a la sala de la Barca y a las habitaciones del patio de Arrayanes, otro del poema de la sala de Dos Hermanas, otro de la fuente de los Leones, así como un lema nazarí cúfico y una inscripción regia cursiva del palacio de los Leones [Martínez Núñez (2007) 133-134].
© Real Academia de la Historia.



Abū l-Ḥaṣṣāy, Dios le preste su ayuda”) y la otra de círculos dispuestos horizontalmente sobre los arcos de entrada a las alcobas del salón, menos la central, con “Dios ayude a nuestro señor Abū l-Ḥaṣṣāy”. Todavía se aprecian en la pared con nitidez los restos de azul y rojo bermellón de los fondos, pero no el dorado de las letras. Sarabia quiso mostrar, incluso, la caligrafía de los mocárabes y pintó, en plano, los frontales de dos adarajas del arranque del arco de entrada al salón de Comares, con “*al-Qudra li-Llāh*” (“la potestad es de Dios”) e “*Yumn*” (“ventura”), respectivamente; la grafía de “*Yumn*” desdoblada en espejo fue malinterpretada por los traductores de la Academia, dando Lozano por buena la lectura de Casiri, “*Lahu lahu*” (“al mismo Dios”), de todo punto inexacta. Y de esta manera la grabó Juan Barcelón, integrando ambas inscripciones en la lámina XV [cat. 96], a ambos lados del caligrama que discurre por el interior de las alcobas del propio salón de Comares, con “*al-Baqā’ li-Llāh*” (“la permanencia es de Dios”), en cúfico, y dentro del arquillo que genera, “*al-‘Izza li-Llāh*” (“la gloria es de Dios”) en pequeños caracteres cursivos.

Así es como la epigrafía del salón de Comares, del que Sarabia reprodujo también algunos hermosos alicatados [cat. 6, 7, 8, 9], quedó por primera vez representada, faltando epígrafes destacados del interior de las alcobas y de las partes altas, y sobre todo alguna referencia a la *sūrat al-mulk* [Corán 67], de la que Almagro Cárdenas [(1879) 34] asevera que fue él quien primero dio a conocer esta inscripción pintada en blanco sobre el arrocabe de madera del techo, que otros, supone, no se percataron de ella por su elevación. Habrá que esperar hasta que Nykl, en 1936, señale la relación existente entre el comienzo de la azora, alusivo a los siete cielos islámicos, y la estructura en siete niveles de la espectacular armadura de madera. Con posterioridad, Darío Cabanelas (1970 y 1988) relacionará ese pasaje coránico con el poema de la alcoba central y con textos de escatología musulmana para recomponer idealmente la policromía del techo y la simbología del salón, en lo que constituye uno de los estudios más reveladores de la semántica de una construcción árabe islámica.

No hay que descartar que Sarabia hiciera también copias de motivos del entorno del patio de los Arrayanes, a tenor de una hoja de bocetos caligráficos de Comares y Leones conservada en Real Academia de la Historia [Martínez Núñez (2007) 133-134] (il. 3), en la que se incluyen versos de

las dos casidas de Ibn Zamrak talladas en las tacas de mármol del arco de entrada a la sala de la Barca, de cuyos zócalos de cerámica sacó réplicas Sarabia [cat. 10], así como un boceto del comienzo del poema piadoso “¡Oh mi certidumbre y mi esperanza! Tú eres el amparo, tú el Protector”, con la misma cursiva con que aparece en las tacas de las habitaciones laterales del patio de los Arrayanes, donde después se hicieron deficientes restauraciones.

Para el Jardín Feliz (palacio de los Leones), nuestro pintor granadino siguió un procedimiento similar al de Comares, copiando los dos cuadros caligráficos concatenados que circundaban la galería del patio de los Leones, de los que no queda más que un largo fragmento en el muro sur: el mayor, grabado en la lámina XII [cat. 93] pero del que no tenemos el dibujo a color, lleva la expresión cúfica “Loor a Dios por el beneficio del islam”, dentro de un rectángulo de flancos polilobulados, con algunas letras y ápices de trazado perfectible en la copia, que crean un arco lobulado central con “árbol de la vida” en su interior, y en el que los trenzados y formas vegetales muestran bien la complejidad del original. Con él enlaza el otro cuadro, compuesto en una cartela circular polilobulada e inscrita en dos cuadrados girados que forman una estrella de ocho puntas, en cuyas cuatro esquinas lleva un pequeño escudo liso, y en el centro la inscripción cursiva “Gloria a nuestro señor / el sultán Abū `Abd Allāh / al-Ganī bi-llāh” [Muḥammad V], en tres líneas, con vocalización, *hā'* como signo de final y algún ataurique ornamental [cat. 28]. La caligrafía, en dorado, es solvente y ajustada al original, pero la eliminación de la lacería exterior crea un excesivo vacío azul; el resto de la policromía, novedosa para la mirada actual, sugiere cómo pudo ser el fondo rojo y los atauriques dorados con trazos azules que rodean la inscripción, así como el verde de los campos laterales, si bien es más dudoso que los escudos fueran simplemente en blanco.

Y como en Comares, aquí copió el cuadro caligráfico meta-arquitectónico que flanquea, sobre los zócalos de azulejo, las entradas a las dos *qubbas* del Jardín Feliz, las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes [cat. 36], que tiene por base un caligrama del lema nazarí en cúfico, con “*Baraka*” (“bendición”) sobre él, e “*Yumn*” (“ventura”) desdoblada en espejo hacia la izquierda en las albanegas, ambas también en cúfico. Dentro del triple arco de palmas imbricadas, que Sarabia pinta en rojo claro, la caligrafía y los atauriques laterales en dorado contrastan con el fondo azul y con las hojas digitadas en blanco y azul del arco central, en tanto la mitad superior lleva fondo rojo bermellón. La lámina fue grabada por Manuel Monfort (lám. X) con una extraña lectura de Casiri, corregida por Lozano como veremos, y se añadieron los fragmentos del cuadro caligráfico equivalente que adorna la entrada al mirador de Lindaraja [cat. 37], del que, con criterio ecléctico, de difícil explicación, Sarabia copió sólo los tres arcos lobulados centrales, con la albanega izquierda invadiendo el alfiz por arriba, más la pequeña cartela con “Gloria a nuestro señor Abū `Abd Allāh” en cursiva y una estrella de ocho puntas trasladada de las orlas del poema de la sala de Dos Hermanas.

Mención especial requiere la excelente copia de la parte superior del zócalo izquierdo del arco de entrada al mirador de Lindaraja [cat. 38], con uno de los pocos ejemplos conservados en la Alhambra de caligrafía en alicatado, que no dejó escapar Sarabia. La inscripción, en cursiva negra recortada sobre fondo blanco, dice “El auxilio divino, el dominio y la clara victoria sean para nuestro señor Abū `Abd Allāh, príncipe de los musulmanes”, cuyos encabalgamientos, vocales y atauriques reproduce el pintor con una gran exactitud, no extensiva a la lacería inferior, en la que sustituye tres zafates naranjas por azules (en el centro y laterales), aunque se atiene en general al colorido



il. 4, 5 y 6
Tres hojas con los versos 9, 15 y 16 de la sala de Dos Hermanas conservadas en la Real Academia de la Historia, 1761(?).
Il. 4 y 5: 37,5 x 29,6 cm;
il. 6: 38,3 x 30,9 cm. Las tres incluyen la lectura en árabe y su traducción latina en la parte superior derecha y dos de ellas, las ilustraciones 4 y la 5, el mismo número que llevan los dibujos correspondientes de Sarabia (nº 42 y 43) anotado en la esquina superior izquierda [Martínez Núñez (2007) 131-132].
© Real Academia de la Historia.

original. También se conserva el dibujo [cat. 39] de la inscripción del alicatado compañero, con “Gloria a nuestro señor el sultán Abū `Abd Allāh, hijo de nuestro señor el sultán Abū l-Ḥaḡyāy”, más los dos lemas laterales, por lo cual sirve de documento que atestigua cómo fue el original, hoy con la esquina superior derecha arruinada.

Del eje poético que Ibn Zamrak compuso para el Jardín Feliz, Sarabia copió al menos tres versos del poema desdoblado en las dos jambas del arco de entrada al mirador de Lindaraja, pero no, que sepamos, el poema del propio mirador, en el que éste se describe como solio de Muḥammad V “desde el que contempla la capital del reino”. El verso de la cartela horizontal de la jamba derecha [cat. 31], “Quien me ve cree que, como mis congéneres, me dirijo al jarrón deseando obtenerlo”, con la grafía y atauriques en dorado sobre un fondo azul más claro que el que aún se ve en la pared, se publicó en 1804 con el verso que le sigue en la cartela descendente, “Mas quien mira y contempla mi hermosura, la percepción ocular a su imaginación engaña”, cuyo dibujo de Sarabia se perdió. Y en la lámina V [cat. 94] se grabó también, junto con dos inscripciones del patio de los Leones, el verso de la cartela horizontal de la jamba izquierda, “Es un palacio de cristal que quien lo ve cree que es un temible mar que le espanta”, alusivo al pavimento de cristal que Salomón construyó para la reina de Saba [Corán 27, 44], lo que permite pensar que Sarabia hizo más dibujos de este área.

Algo parecido debió suceder con el poema de la *qubba* mayor del Jardín Feliz (la sala de Dos Hermanas), uno de los más bellos de la Alhambra, del que el pintor copió al menos tres versos de las cartelas circulares [cat. 21, 22 y 23] y cuatro de las horizontales [cat. 24 y 25], sin que podamos asegurar si copió o no otros de los veinticuatro totales (el 24 se perdió y se sustituyó por el 7). Los siete cuadros dibujados se sitúan correlativamente en las esquinas NE y NO, faltando el número 10 para que la sucesión de ocho versos de la réplica fuese completa. Entre los cinco folios conservados en la Real Academia de la Historia [Martínez Núñez (2007) 132-133], hay tres dibujos con los versos 16, 9 y 15 de este poema pintados a la aguada, dos de ellos con los mismos números que las composiciones en color de Sarabia [cat. 42 y 43] (il. 4, 5 y 6). Casiri anotó su lectura y traducción latina en el margen derecho de cada boceto, con bastante corrección, pero con variantes y con algún error de bulto puntual, que más tarde enmendará Lafuente Alcántara [(1859) 128-130]. La

caligrafía, fidedigna a pesar de que las figuras de algunas letras y sus grosores son mejorables, y de que cambia rellenos decorativos, transmite un buen efecto gracias a la policromía, cuyos fondos todavía conservan bastante del azul oscuro original. Reproduce las cartelas circulares en una escala cercana a la real (32,5 cm) pero con la cinta lobulada que las rodea en dorado, en tanto las cartelas rectangulares, con la más bella cursiva nazarí y con los enmarques de líneas blancas, crean un efecto cromático más cercano al original, a pesar de la considerable reducción de la escala (de 156,5 ó 158 cm de la pared a 34,5 cm en sus dibujos).

Justamente del enmarque de estos versos extrajo dos buenos diseños cúficos (“Gloria permanente para su dueño” y “Soberanía eterna para su dueño”) [cat. 20], y de la orla de los cuadros caligráficos de las entradas de la sala de Dos Hermanas, “*al-Gibṭa*” (“la dicha”) [cat. 33], también en cúfico, que luego se grabaron en la lámina XIII junto con dos cartelas cursivas pintadas por Sarabia, tomadas del gran caligrama del tímpano del mirador de Lindaraja, “Loor a Dios por el beneficio del islam” y “Loor a Dios Único y, después, gracias a Dios”, cambiadas de orden respecto a la pared y, bajo ellas, “Gloria a nuestro señor Abū ‘Abd Allāh” y “Gloria a nuestro señor el sultán”, todavía visibles, pero en vertical, con el azul de fondo en la alcoba central de la sala de los Reyes. Esta lámina XIII, con las lecturas en árabe y las traducciones latina y castellana resulta una magnífica muestra de breves epígrafes cúficos y cursivos nazaríes, digna de cualquier manual de caligrafía árabe.

Sobre los rasgos caligráficos de los dos jarrones dibujados por Sarabia en 1762, diremos que el atractivo efecto que produce la réplica del Jarrón de las Gacelas [cat. 42], gracias al excelente dibujo y a la eficaz combinación de dorado, blanco, azul y negro, convive con la inscripción principal, “Ventura y prosperidad”, que discurre en cenefas de cursiva blanca y fondo dorado, y en azul en las asas y en la panza, trazada con imprecisiones caligráficas que propiciaron lecturas equivocadas en las anotaciones de Casiri, que Lozano no pudo solventar, además de con la rigidez de diversos ornamentos (muchos estropeados por el corrido del esmalte en el original del Museo de la Alhambra), sobre todo las dos gacelas centrales, menos esbeltas que en el modelo, y demasiado afrontadas y ornadas. El Jarrón de la Banda o de los Escudos, cuya forma y decoración sólo conocemos por el dibujo de Sarabia, ya que de él sólo se conserva el gollete en la Hispanic Society de Nueva York [cat. 43], ofrece una espléndida imagen con aves entre ramas en sus asas y tres escudos nazaríes rodeados de inscripciones, pero garabateadas hasta no poderse casi ni intuir su lectura. Al ver los jarrones en Granada, José de Hermosilla se sorprendió de las libertades restitutivas que Sarabia se tomó: “les falta un asa a cada uno, y el más pequeño está desbocado por un lado”, escribió [Rodríguez Ruiz (1990) 89]. Precisamente, cuando la Junta General de la Real Academia decidió mostrar los dibujos de Sarabia a Carlos III a finales de 1763, y el rey, complacido, mandó que algún académico copiase los jarrones para usarlos “de modelos en la Fábrica de Porcelana”, el elegido fue José de Hermosilla, quien en enero de 1764 entregaba los dibujos y entraba así en contacto con la labor académica granadina. Y en septiembre de 1766 se le puso al frente de la comisión que debería realizar las *Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba*.

LA EPIGRAFÍA ÁRABE DE HERMOSILLA

La irrupción de José de Hermosilla (1715-1776) en el proyecto, que tanto molestó a Sarabia, se tradujo en un cambio de perspectiva del mismo y afectó no sólo a los planos y levantamientos arquitectónicos, sino también a la epigrafía. Decide mantener las composiciones caligráficas y ornamentales de Sarabia y prescindir de las arquitectónicas, salvo del citado capitel del salón de Comares, que se incluyó en la lámina XVI, letra C, de la primera parte de las *Antigüedades* [cat. 50 y cat. 75], junto a otros tres capiteles sin epigrafía y una columna del patio de los Leones, para que se apreciara el orden constructivo de la Alhambra; tanto en el dibujo que hace Hermosilla del capitel, como en el grabado de Murguía, la grafía árabe queda más desfigurada que en el original a color de Sarabia. Hermosilla, de formación neoclásica, desconocía también el árabe y su estética caligráfica. Para él, como para el pintor granadino y Lozano, el monumento fue construido por un credo falso e invasor, y sus “solados, frisos y demás zarandajas Árabes” [Rodríguez Ruiz (1992) 89] configuran un arte repetitivo e insulso, justo lo contrario de lo que expresa el embajador de Marruecos, al-Gazzāl [(1980) 194-312], quien se lamenta de que los extraordinarios palacios de la Alhambra estén intervenidos por los signos del “infiel” y celebra, admirado, su maravillosa decoración y sus espléndidas inscripciones murales. No obstante, Hermosilla analiza con detalle la Casa Real de la Alhambra con presupuestos vitruvianos y concede importancia a la ornamentación y la caligrafía, que le confieren a los edificios una fisonomía diferente a la clásica. En consonancia arquitectónica, no religiosa, con al-Gazzāl, para quien “el infiel derribó la puerta de las mansiones de los reyes junto con la *qubba* de uno de sus palacios” [al-Gazzāl (1980) 200], Hermosilla entiende, y dibuja, los cuartos de Comares y Leones como un solo palacio, que debía tener su fachada de ingreso donde se levantó el palacio de Carlos V [carta a su hermano Ignacio fechada el 19 de diciembre de 1766, Rodríguez Ruiz (1992) 79], por lo que prepara dos imágenes ficticias a modo de portada con el lema nazarí. En la que finalmente se imprimió en 1787 con el título *Antigüedades Árabes de España* [cat. 45], imaginaba esta fachada con arco de herradura y un falso dintel con lema nazarí típico de trazos dubitativos, tomado, dice el propio arquitecto, de la puerta de los Siete Suelos, a la que dedica otro dibujo específico [cat. 58], que llama “Plano y Elevación de la Puerta principal de la fortaleza de la Alhambra” (destruida por los franceses en 1812), construcción que para Hermosilla es lo único de la Alhambra, junto con la fuente de los Leones, que se salva de la monotonía artística árabe. En vez de una inscripción fundacional o regia, como en las puertas de la Justicia y del Vino, de cuyas inscripciones da cuenta al-Gazzāl, Hermosilla coloca aquí dos grandes lemas nazaríes típicos, el de la derecha deteriorado, aumentando la sensación de vestigio, y coloca el signo de la llave en la clave, a diferencia también de las citadas puertas. Esta imagen fue emulada en obras posteriores, como la de Murphy, y en la parte arquitectónica de la misma se basó la reconstrucción de mediados del siglo XX, que prescindió del lema y la llave.

De especial interés es el trabajo que Hermosilla dedica a la planta, alzado e inscripción de la fuente de los Leones que, por una parte, dibuja geoméricamente vista desde arriba y de frente [cat. 57], incluyendo el cuerpo superior, que luego se desmontó, y, por otra, representa a los leones de manera naturalista y sin el hieratismo y los rasgos diferenciadores que tienen en el original, es decir, con la misma inexactitud que achaca a Sarabia. Aquí se conforma con insinuar los trazos caligráficos del poema, cuya réplica añade en cuatro dibujos suplementarios, copiándolo al completo,

con lo que pone broche de oro a la colección epigráfica de esta parte de la Casa Real, y nos deja la primera reproducción visual de este señalado poema. Para hacerla, pudo haber contado con las indicaciones de al-Gazzāl, de quien no se despegó durante los tres días que dedicó el embajador a visitar la Alhambra. En la carta que envía a su hermano Ignacio dándole detalles sobre la admiración de al-Gazzāl por el monumento, dice que “la inscripción de la fuente de los Leones también la estimó mucho, la copió, la midió y le hizo muchas carocas, y aunque ya tengo Yo hecho su plano y elevación en grande, –añade Hermosilla– llevará también emprontada la otra Inscripción, como las demás que dejo echo”, es decir, “no como quiero sino estampadas por las mismas originales en pedazos de papel del mismo tamaño” [carta de José de Hermosilla a su hermano Ignacio del 19 de diciembre de 1766]. En el texto de su viaje, al-Gazzāl [(1980) 203] describe la fuente sostenida por “doce leones por cuyas bocas mana el agua a través de una acequia de mármol circular existente en la taza, con la que se une el cauce de las aguas provenientes de las tazas que hay en las puertas de la *qubba*”, pero no aparece el poema, aunque sí diez versos del poema de la sala de Dos Hermanas, debido seguramente a las deficiencias de los manuscritos conservados. En cualquier caso, Hermosilla dibujó el poema de la fuente de los Leones en cuatro composiciones de tres versos con bastante fidelidad, pero alterando el verso 4 con el 7 y, como sucede en las réplicas de Sarabia, el desconocimiento del idioma y de la caligrafía árabes le hacen no rematar bien la forma de algunas letras y palabras, y representa igualmente los atauriques de modo más “griego” que “árabe”. En el grabado de las tres láminas (con cuatro, cinco y tres versos, respectivamente), ejecutado con precisión por Juan Moreno con el fondo más oscuro en realce de la caligrafía, se incluyó la lectura árabe de los ocho primeros versos y la traducción sólo de los tres primeros.

Hermosilla comenta en la misma carta que vio con al-Gazzāl lo que creyó “un sepulcro árabe” en la torre del Agua, pero que el embajador le aseguró que era “un pilar de agua”, del que llamaron su atención las figuras de “venados, conejos, leones, zorros”, cuya “inscripción está muy gastada y apenas la pudo leer [el embajador marroquí]”, agregando que “lo copió y la inscripción se emprontará y los árabes madritenses dirán lo que es”, en referencia a Casiri y a sus compañeros maronitas sirios; naturalmente, se trata de la llamada pila de Badis (Museo de la Alhambra), de cuya inscripción no hay rastro en las *Antigüedades*, pero sí en la ilustración LXXVIII de Murphy, donde reproduce –a la manera de sus antecesores de la Academia de San Fernando–, un lateral zoomórfico de la pila, que considera realizado “en un estilo muy honroso para el artista árabe”. Atento a todo lo que le explica al-Gazzāl, Hermosilla anota también que el embajador le desmintió la idea que circulaba sobre que las tacas sirvieran para poner “las chinelas”, pues las inscripciones con el nombre de Dios impedían colocar allí calzados, pero que no sabía que uso tenían, por lo que el arquitecto conjetura que podrían ser “confesionarios” (carta a Ignacio Hermosilla del 19 de diciembre de 1766) [Rodríguez Ruiz (1992) 269]. De la lectura de los poemas que decoran muchas de ellas, los epigrafistas posteriores deducirán fácilmente que albergaban jarrones de agua, que los poetas de la Alhambra presentaban como símbolo de la dadivosidad del soberano [García Gómez (1985) 50-59].

Otra aportación de la comisión de Hermosilla, esta vez con dibujos de Juan de Villanueva [cat. 66, 67 y 72], que copia adecuadamente la grafía cursiva y los adornos, y son bien grabados por Juan Minguet (lám. IX) con la lectura árabe añadida alrededor, es la reproducción de lo que

il. 7 (a, b)
Impostas del *mīhrāb* de la mezquita de Córdoba, cuya inscripción fundacional fue copiada por José de Hermosilla.



consideraron “dos mesas árabes”, en realidad dos lápidas funerarias nazaríes que los académicos encontraron allí transformadas en mesas, con cenefas geométricas y epigráficas perimetrales y un rectángulo liso central, reservado para colocar sobre él una *maqabriya*. Una de las lápidas [cat. 66] se exhibe aún en el Museo de la Alhambra [Arte islámico (1995) 413-414], y lleva grabada la célebre aleya de la luz [Corán 24, 35], seguida de Corán 40, 65 y Corán 33, 56. La otra lápida, de paradero desconocido, tiene una esquina rota e incluye la aleya del Trono [Corán 2, 256], lectura que Lozano restituyó sin dificultad “por ser del Alcorán”.

Punto y aparte merece la reducida, pero significativa, intervención epigráfica de José de Hermosilla, y de las *Antigüedades*, en la mezquita de Córdoba, que creemos inaugural de los estudios epigráficos sobre el excepcional monumento omeya. El arquitecto vio allí un edificio deslavazado, mezcla de romano, gótico y árabe y, por consiguiente, único en Europa, que representa arquitectónicamente, pero sin renunciar a la llamada que su rica epigrafía le hace, como no podía ser de otro modo en un edificio árabe opulento: “Doy separados los [adornos] Árabes que se reducen â inscripciones en varios sitios del templo, y se comprenden en las Láminas 5.6.7. y 8. Obligome al ímprobo trabajo de dibuxarlas, el deseo, de que traducidas puedan fixar alguna época importante para la historia del Templo, y aún para la general de la Nación. Aún sin este estímulo las hubiera copiado porque he notado una grandísima diferencia en la figura de estos caracteres respecto de los de Granada: Y era justo ponerlo todo como existe al examen è indagación de los Doctos en esta materia” [Rodríguez Ruiz (1992) 278]. A la razón del conocimiento histórico se suma, lo que es más significativo, la singularidad estética de la caligrafía cordobesa, cuya diferencia formal con la granadina llama la atención del arquitecto y desea dejar constancia de ella. Realizó también la copia “estampándolas” [carta a su hermano del 25 de marzo de 1767], esto es, calcándolas y luego reduciéndolas a escala. Del nutrido programa epigráfico de la *maqšūra*, seleccionó la inscripción fundacional que comienza por las dos impostas del *mīhrāb* [cat. 71], con tres bandas de cúfico califal dorado sobre fondo rojo (il. 7 a, b), en las que, tras la *Basmala* y la característica invitación a la oración de Corán 2, 238, se menciona al califa constructor al-Ḥakam al-Mustanšir bi-LLāh, a su liberto y *ḥāyib* Ŷa‘far ibn ‘Abd al-Raḥmān (imposta izquierda) y se cierra con la data de construcción, el mes de *ḏū l-ḥijya* de 354 (28 de noviembre - 27 de diciembre de 965). Continuó con el epígrafe, también fundacional (il. 8), que discurre justo por encima del zócalo de mármol blanco

del interior del *mihrāb* [cat. 68], en el que se menciona, en cúfico dorado, que el mismo califa, al-Ḥakam II, mandó construir el *mihrāb* y que su construcción y revestimiento de mármol se concluyó bajo la dirección de ʿĀfar y con la supervisión de Muḥammad ibn Tamliḥ, Aḥmad ibn Naṣr, Jald ibn Ḥāšim, sus jefes de policía, y del *kātib* (secretario) Muṭarrif ibn ʿAbd al-Raḥmān, en la misma fecha antes citada, y se remata con *Corán* 31, 22. Añadió asimismo la inscripción que va un poco más arriba, en la cornisa saliente del interior del *mihrāb*, con *Corán* 5, 5-6 [cat. 69], sobre el ritual de la ablución previa al rezo, y también la banda más ancha en la base de la cúpula del interior del *mihrāb* con forma de venera, que lleva *Corán* 3, 102-103, pasaje en que Dios se dirige a los creyentes y les recuerda que Él los libró del infierno. El dibujo tiene señales a lápiz separando las palabras, menos el de las dos impostas, lo que hubo de realizar un conocedor del idioma, probablemente para orientarse en la lectura del cúfico “casi cuadrado” cordobés, como lo llama Lozano, o quizá también en previsión de que el grabador tuviera que recomponer las series epigráficas, lo que ocurrió en alguna lámina. La copia de los epígrafes se adecua al original e incluye los atauriques trifoliados que adornan la banda epigráfica superior, pero el desconocimiento de esta caligrafía hace que Hermosilla curve con frecuencia muchas verticales y que no capte el perfil propio de ciertas letras y de sus ápices, como pasaba en las réplicas de Sarabia, y aún más. Esto, y sobre todo el no ayudarse de documentación complementaria, contribuyó a que la lectura árabe añadida en las láminas XXVI y XXVIII de la segunda parte [Rodríguez Ruiz (1992) 255 y 259] contenga variantes en los nombres de los personajes que intervinieron en la dirección de las obras del *mihrāb*, de quienes tenemos noticias por diversas fuentes andalusíes, desconocidas entonces por los académicos [Ocaña (1988-1990) 11].

LA CONTRIBUCIÓN FILOLÓGICA DE CASIRI Y LOZANO A LAS ANTIGÜEDADES ÁRABES

No está de más recordar que la recopilación, dudas y divergencias sobre las inscripciones de la Alhambra se remonta a los autores nazaríes de las mismas, ya que Ibn al-Jaṭīb copió epitafios y poemas epigráficos, suyos y de su maestro Ibn al-ʿĀyayāb, indicando su ubicación, y corrigió otros de su discípulo Ibn Zamrak; el sultán-poeta Yūsuf III, al reunir la poesía de Ibn Zamrak, copió y situó, ayudándose de “un barrador” y de la lectura *in situ*, los principales programas poéticos murales del monumento; y su poeta áulico, Ibn Furkūn, agrupó en su *dīwān* la poesía que preparó para estancias de este sultán, hoy desaparecidas. En época cristiana, con el consiguiente cambio de perspectiva y con necesidad de traducción, los romanceadores del Cabildo de Granada, cuerpo creado por los Reyes Católicos en 1501, realizaron en 1556 una versión castellana de epígrafes del monumento, que llegó a ser consultada por los académicos de las *Antigüedades*, pero que luego se perdió. Alonso del Castillo, miembro de dicho cuerpo, hizo en 1564 su célebre versión de poemas, letreros fundacionales y lápidas funerarias, hasta que la Real Academia de San Fernando acometió, dos siglos más tarde, este innovador proyecto ilustrado, en el que une por primera vez lo artístico a lo filológico, incluyendo nuevos epígrafes votivos, piadosos y regios.

La tarea de lectura e interpretación recae desde el principio en el clérigo maronita Miḡāʿil Garziah al-Gazīrī, Miguel Casiri en castellano (Trípoli, actual Líbano, 1710 - Madrid, 1790), con formación teológica y profesor de árabe, siríaco, hebreo y caldeo, recién afincado en Madrid tras conocer en Roma a Francisco Rávago, jesuita y confesor de Felipe V. En 1748 se le nombra traductor



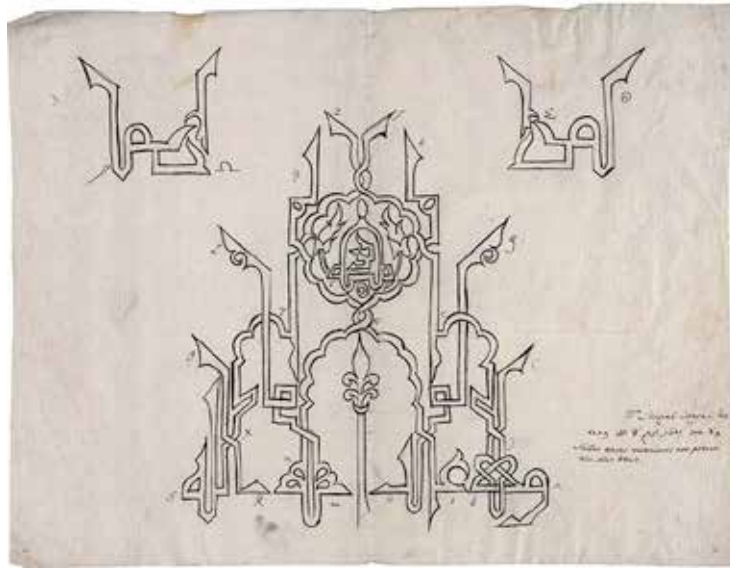
il. 8
Vista del interior del *mihrāb* de la mezquita de Córdoba en la que se aprecian las tres cenefas en cúfico califal cordobés que reprodujo José de Hermosilla.



il. 9
Hoja con reproducciones de inscripciones, traducciones y anotaciones de Casiri conservada en la Real Academia de la Historia, 1761 [sig. 9-4128.37.12], 31 x 21,5 cm. Encabezamiento: “Copias de dibujos de inscripciones de oro y colores entretrejidas con diversas molduras de la Alhambra de Granada, malsacadas por mi propia memoria”. Con trazo tosco y dubitativo copia arriba el verso 11 del poema de la sala de Dos Hermanas y, debajo, un epígrafe regio en cúfico de la orla de dicho poema [Martínez Núñez (2007) 130].
© Real Academia de la Historia.

de lenguas orientales en la Biblioteca Real y miembro de la Real Academia de la Historia, en la que, con ayuda de su discípulo de árabe y académico Pedro Ramírez Campomanes, y de otros maronitas sirio-libaneses, se dedica a la traducción de documentos árabes andalusíes, especialmente numismáticos y arqueológicos, a la vez que confecciona la *Biblioteca Árabe-Hispana Escorialiensis* (1760), primer catálogo de manuscritos árabes de la Biblioteca del Escorial, biblioteca de la que será también su director, además de un *Diccionario de voces árabigas usadas en España* (1773), de la *Historia de los árabes del Arzobispo D. Rodrigo* y de otros estudios y publicaciones, en los que se utilizan tipos de imprenta árabes recién importados, como se hará en el estudio introductorio de las *Antigüedades*. A todo ello se suman sus misiones de traductor de la corona [Feria (2007)] y la versión de las inscripciones árabes de Sevilla, dentro de un exigente proyecto apoyado por Jovellanos, para el que Casiri presentó en 1769 la traducción con comentarios de noventa y seis epígrafes del Alcázar Real. En medio de este intenso trabajo, ponderado por sus allegados y mecenas, Casiri tuvo que interpretar, y a veces hasta volver a dibujar de memoria, los dibujos de Sarabia que fueron llegando desde Granada. Todas estas ocupaciones, y las dificultades que encontró para interpretar los dibujos, hicieron que no entregara sus traducciones hasta 1775, lo que contribuyó al retraso de la edición de las *Antigüedades*. Finalmente, la Academia le recompensó por ello, en 1782, con una “caja de oro” y con el compromiso de utilizar su trabajo “quando se tratase de la corrección y continuación de esta obra” (*Acta de la Junta Particular*, 5 de febrero de 1782) [Rodríguez Ruiz (1992) 134, nota 14].

Sin embargo, de su aportación a las *Antigüedades* sólo nos han llegado algunos folios sueltos y los epígrafes impresos que revisó Lozano. El informe presentado por Casiri en septiembre de 1761, a partir de la copia de seis inscripciones árabes que la Real Academia de Bellas Artes envió a la de la Historia, junto con el cuaderno de los “romanceadores del Cabildo granadino” [Cabanelas (1965) 25-36], desapareció, a excepción de dos páginas con dibujos toscos, lecturas en árabe y traducciones, y de un cuadernillo de cinco folios que parecen contener los seis dibujos mencionados. Para su labor, Casiri sólo pudo consultar los dibujos de Sarabia, que considera buenos, y el cuaderno de los romanceadores granadinos de 1556, con inscripciones “mal sacadas”, a su parecer, pero no el manuscrito de Alonso del Castillo, ni los divanes de los poetas nazaríes y otras fuentes árabes, que tampoco conoció Lozano, y que se irán difundiendo a lo largo del siglo XIX y, sobre todo, en la segunda mitad del XX. De ahí que dejara versiones dubitativas y erróneas, y epígrafes sin traducir. De lo conocido, perduran rasgos destacables, como su traducción de la palabra “*Allāh*” por “Dios”, en lo que le sigue Lozano y otros muchos arabistas, pero no todos, y la versión del lema nazarí, “No hay vencedor sino Dios” [Martínez Núñez (2007) 131], todavía usual, como lo es la elegida por Lozano, “Sólo Dios es vencedor”. En otros casos, la falta de contexto hace a Casiri optar por versiones más discutibles, como en la fórmula cúfica “*al-Mulk al-dāʿim li-ṣāḡibi-hi*” [cat. 20], que él mismo bosqueja, e interpreta por “el Reyno perpetuo al verdadero Dominante [i.e. Dios]”, al entender que “*li-ṣāḡibi-hi*” (“para su dueño”) se refiere a Dios (il. 9), idea que mantienen Lozano y otros epigrafistas, inducidos porque la expresión calca otras dirigidas a Dios, aunque su uso en numerosas otras obras de arte permite interpretarla como una alusión al soberano, quien con frecuencia asume atributos paralelos a los divinos. Casiri duda también al leer los reiterados epígrafes cursivos que comienzan por “*Izz li-mawlā-nā al-sultān...*” (“Gloria a nuestro señor el sultán...”) [cat. 34], que sustituye por



il. 10
 Dibujo del caligrama
 arquitectónico que adorna las
 jambas de las puertas de entrada
 a las salas de Dos Hermanas
 y Abencerrajes, conservado
 en la Real Academia de la
 Historia, 1761 (?) [sig. 9-6119-3],
 41 x 31,5 cm. En la parte inferior
 derecha, lectura errónea dada
 por Casiri, después corregida
 por Lozano al comentar la
 lám. X de las *Antigüedades*
Árabes [Martínez Núñez
 (2007) 131].
 © Real Academia de la Historia.

“*an mawlā-nā*” y traduce “por orden de nuestro señor el sultán”, si bien en otro de los folios de la Real Academia de la Historia, con la anotación “En Granada”, lee y traduce las composiciones 30 y 44 de Sarabia [cat. 37 y cat. 30] de manera correcta: “Gloria domino nostro Abi Abd Allah”, como también son correctas en la estampa y en el comentario de Lozano.

Sus inseguras anotaciones para la lectura de los dos jarrones [cat. 42 y 43] se deben, como dijimos, a la imprecisión con que Sarabia solucionó las cenefas caligráficas, siendo curiosa su hipótesis sobre el Jarrón de las Gacelas, en el que Casiri, tras leer “*wa-lā amāl alam* [en árabe] / *Nullus timendus dolor* / No hay que temer dolor alguno”, en lugar de “*al-Yumn wa-l-iqbāl*” (“ventura y prosperidad”), añade que “parece según este lemma que en este vaso se conservaba algún medicamento preservativo” (nota manuscrita adherida al dibujo cat. 42). E igualmente es peregrina su interpretación del excelente dibujo conservado en la Real Academia de la Historia [Martínez Núñez (2007) 131] con el caligrama del lema nazarí cúfico que flanquea las entradas de las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes, que lleva esta anotación en el lado inferior derecho: “Dn Miguel Casyri lee: ‘*lā ḥabd yaqdar yarḥam illā Allāh waḥda-Hu*’ [en árabe] y la traducción latina ‘*Nullus servus misericors esse potere nisi solus Deus*’” (il. 10), que Lozano tuvo que corregir sin ambages (comentario a lám. X), y luego motivó que Lafuente Alcántara [(1859) 124] apostillara que Casiri no sabía leer el cúfico. También forzó Casiri en exceso las lecturas de los cantos de lápidas dibujados, quizá por Sarabia [cat. 73], y grabados por Juan Barcelón, que para Hermosilla eran restos de la fachada del palacio de la Alhambra, cantos en los que realmente no puede leerse más que una palabra en el centro de la pieza superior, “*al-‘Āfiya*” (“salud”) en cúfico; sus otras imposibles lecturas llegaron a la lámina XX, grabada por Juan Barcelón, ante lo que Lozano, poniendo límites a la interpretación con sensatez, comenta que no se trata de escritura, salvo la palabra indicada que, además, está “alto maltratada”.

Más tarde, cuando Floridablanca da órdenes, en 1786, para que se editen por fin las *Antigüedades Árabes de España*, se entregan las composiciones epigráficas al Bibliotecario Real, académico y arabista valenciano Pablo Lozano y Casella “para que las vea, y rectifique su traducción si acaso lo necesitan” [Almagro Gorbea y Maier (2012) 242-243, Rodríguez Ruiz (1992) 128], lo que lleva a cabo en la edición de la segunda parte de la publicación en 1804. En su advertencia preliminar, Lozano explica las circunstancias que rodearon la procelosa confección de la obra, incluyendo el retraso acarreado por la dificultad del trabajo al que se enfrentó Casiri y sus muchos quehaceres, y añadiendo que entre los veinticuatro dibujos de inscripciones había varias, “quizá las más difíciles”, las cúficas, sin interpretación y otras con lectura pero sin traducción. En fin, “deseosa la Academia de comunicar ya al Orbe literario unos fragmentos dignos de todo aprecio”, subraya, acordó que revisara las epigrafías una vez más y que la lectura e interpretación de las mismas fueran aparte, para ahorrar gastos, dar “mayor hermosura” a la edición y permitir los necesarios comentarios [Lozano (1804) I].

De ahí nace su estudio introductorio, que no perjudica la contemplación de las estampas, y es pionero en su género dentro del arabismo español. A la parte arquitectónica y caligráfica de las *Antigüedades*, se añade ahora un aparato crítico, histórico y filológico, que, aunque no muy aplaudido con posterioridad, sí será imitado, sobre todo en la erudición decimonónica europea. En él, Lozano expone críticamente el estado de la cuestión respecto a las inscripciones de la Alhambra, ateniéndose al doble propósito de las *Antigüedades* de preservar la memoria de las mismas y “desengañar a todo el mundo y hacer patente que las interpretaciones de las inscripciones del Palacio de la Alhambra, tanto en castellano, como en francés y en inglés, que andan por ahí impresas, son poco fieles, inexactas, y por lo común arbitrarias”, de lo que culpa a los *Paseos por Granada y sus contornos* (1764) del padre Echeverría, que “pone en castellano las inscripciones árabes de la Alhambra, tan desfiguradas y tan voluntarias, que apenas se conocen”, en lo cual no exagera, de donde fueron copiadas por Twiss, Swinburne y otros. A la vez reconoce el valor del códice de Alonso del Castillo que “se conserva en la Real Biblioteca de S. M.”, y “aunque con algunos defectillos” y traducir al castellano “con alguna libertad”, su obra “merece aprecio” por “perpetuar la memoria” de estas inscripciones, a pesar de que el propio Castillo fuese un “trugimán más docto en lengua árabe que digno de crédito”, por haber participado, junto con “el embustero Miguel de Luna”, en las falsificaciones de la Alcazaba y la torre Turpiana, de lo cual acusa también a Echeverría. De esta manera, Lozano suple las lagunas de las *Antigüedades* con extractos sistemáticos del manuscrito de Castillo, que para él se “corresponde muy bien con lo que hizo copiar la Academia”, con lo que nos ofrece una primera y amplia edición de este manuscrito, que sirvió a muchos epigrafistas posteriores y fue analizado por Darío Cabanelas (1965) y, después, por Sabīḥ Sādiq (1997), pero que todavía sigue aguardando la edición que merece.

Su “explicación de los letreros árabes [...] de la Alhambra” se abre con un prefacio histórico, de índole pareja al que luego encabeza la explicación de las estampas de la mezquita de Córdoba, en el que se remonta a los inicios de la “dominación sarracena” de Granada, aprovechando datos de la *Historia de Granada* de Ibn al-Jaṭīb, incluidos por Casiri en su citada *Biblioteca Árabe-Hispana Escurialensis*, e insiste en deslindar los letreros auténticos de la Alhambra y los falsificados de la Alcazaba, algunos de los cuales fueron dibujados también por Sarabia. Ilustra la caída de la ciudad

en “el yugo mahometano” con pasajes de fuentes árabes, y al igual que tantos epigrafistas posteriores, discute la posible etimología de “Alhambra” y menciona los principales sultanes constructores del monumento, otorgando a las *Antigüedades* el contenido histórico que buscó desde un principio, a través de las inscripciones, la numismática y las crónicas de Ibn al-Jaṭīb, el padre Mariana y Mármol Carvajal. Y dirige el punto de mira, como es obvio, hacia el fundador de la dinastía nazarí y a su sobrenombre “*Elgaleb Billah*” (“Vencedor por Dios”), por ser un “título tan repetido en los letreros árabes, que también ocupó lugar en las monedas que reynando él se acuñaron, y en las de sus sucesores”, lo que ilustra con la stampa de una moneda de oro del Museo de la Real Biblioteca, acompañada de la lectura árabe en imprenta y de la traducción, trayendo así a primer plano la tradición numismática de la Academia y el intransferible valor de las acuñaciones para el conocimiento de la historia arábica de la nación.

En este sentido, el manuscrito de Alonso del Castillo le permite rescatar epígrafes de contenido histórico ausentes en las láminas, en concreto la inscripción de la puerta de la Justicia, ya mencionada por el padre Mariana [Juan de Mariana, *Historiae de rebus Hispaniae*, Toledo: Pedro Rodríguez, 1592], añadiendo precisiones filológicas y culturales relativas a la natividad de Mahoma, en cuya festividad del año 749 dice la inscripción que fue concluida la puerta, detalle en el que se extiende en explicaciones histórico-islamológicas, generalmente prescindibles, sacadas de repertorios castellanos, de arabistas europeos dieciochescos y de fuentes árabes estudiadas por Casiri. Y se fija sucintamente en los dos sultanes aludidos en el epígrafe, Yūsuf I y su antecesor Ismā‘īl I, como informará de los monarcas a los que corresponden los epitafios recogidos por Castillo.

En el comentario de las estampas caligráficas de la Alhambra, que nunca contrastó en el monumento, y cuyas inscripciones creyó más deterioradas que lo que están incluso en la actualidad, tampoco aporta más referencias topográficas que las que vienen en el manuscrito de Alonso del Castillo a propósito de los poemas. Corrige con acierto, eso sí, como adelantamos, diversas lecturas de Casiri (véase el ejemplar de las *Antigüedades* propiedad del coleccionista Carlos Sánchez), pero no otras. Añade lecturas y traducciones que faltaban, y prolijos comentarios, unas veces pertinentes y otras erróneos, de los que no escapa ni siquiera el texto de Castillo. Sirva a título de ejemplo la disquisición sobre la Meca y Medina que emprende al comentar la lámina VI, con los tres primeros versos del poema de la fuente de los Leones, sólo por confundir “*al-ḥusn*” (“la belleza”), palabra mal dibujada por Hermosilla, con “*al-ḥaramayn*” (“los dos santuarios de Arabia citados”!). Lafuente Alcántara [(1859) 121-122] ofrecerá después una lectura y traducción correctas del poema, apoyándose en la buena que ya dio Castillo y en la recién aportada por Joseph Dernburg (1837), tras consultar los manuscritos de *Nafh al-Ṭīb* y *Azhār al-riyāḍ* de al-Maqqarī [Bibliothèque nationale de France, París, n. 1886 y 2106], lo que le permitió mejorar las lecturas de Castillo, Lozano y Shakespear, y establecer la autoría de Ibn Zamrak para dicho poema. Con todos estos datos, Darío Cabanelas y Fernández-Puertas, y los dibujos de López Reche, ofrecerán una lectura, traducción e imagen muy precisa del poema y de la decoración de la fuente [Cabanelas y Fernández-Puertas (1979-1981) 4-88], representativa ya de los estudios epigráficos contemporáneos que, por desgracia, no se han hecho extensivos a la totalidad del monumento. Lozano añadió finalmente, a modo de apéndice, los poemas copiados y traducidos por Castillo de las tacas de entrada a la sala de la Barca, los de las alhacenas que hubo en esta misma sala, los de las tacas a la entrada del salón de

Comares, el de la alcoba central del trono, sí reproducido por los académicos, y los cinco poemas que todavía perviven del eje poético del Jardín Feliz (mirador de Lindaraja, entrada al mismo, sala de Dos Hermanas y fuente de los Leones), con texto árabe y traducción de Castillo. En el comentario a la lámina XVIII con versos del poema de Ibn Zamrak de la sala de Dos Hermanas, paradigma para García Gómez de la más bella edición poética existente, la de los poemas de la Alhambra, Lozano se queja de que los “ramos y flores” dificultan la lectura, da una métrica silábica no árabe, y advierte acertadamente de que los versos acaban “con la letra *hā’*, que es signo, aunque no muy frecuente, de estar completa la oración”. Este detalle caligráfico, en realidad muy extendido en el monumento y en la caligrafía árabe, sigue recibiendo en la actualidad interpretaciones fuera de lugar. Más tarde, los estudiosos dejarán de ver un inconveniente en el fondo de atauriques, reconocerán la métrica árabe (metro “*Tawīl*”, rima “*īyā*”), establecerán la autoría de Ibn Zamrak y otros detalles sobre la composición de éste y otros poemas, gracias a las fuentes andalusíes que no han dejado de aparecer hasta el presente, aunque persistirán las naturales controversias interpretativas.

En las obras decimonónicas que siguen la estela de las *Antigüedades* se insertarán pronto estudios y traducciones epigráficas [Gayangos, Dernburg...], a la vez que otras se conformarán con la parte textual y prescindirán de la visual [Almagro Cárdenas, Lafuente Alcántara...], o recurrirán a la imagen con parquedad [Amador de los Ríos...]. Las nuevas técnicas de dibujo, grabado y representación descriptiva, incluyendo el uso de la fotografía, magistralmente aplicadas en la obra de Owen Jones (1842-1845) y en los exquisitos dibujos y estampas de los *Monumentos Arquitectónicos de España* (1852-1881), con réplicas de fidelidad fotográfica de las caligrafías murales de diferentes paramentos de la Alhambra, de la mezquita de Córdoba y de otros edificios, concebirán la epigrafía, en general, como un componente típico de la ornamentación árabe casi desligado de la significación, concepción y uso de los ámbitos arquitectónicos, y tenderán a reproducirla de manera asistemática, descontextualizada y transformando escalas y cromatismos a favor de cierto efectismo “orientalista”. Los tiempos de la fotografía en color y de la imagen cinematográfica y virtual, en los que se prescinde del conocimiento que aporta la reproducción manual y artesanal, parecen relegar aún más aquellos esfuerzos académicos del siglo XVIII al archivo de la historia, generando, sin embargo, una apreciación de esos edificios de palabras más superficial, fría y lejana, quizá, y, en todo caso, desarticulada e incompleta, ya que sigue sin asumirse la tarea soñada por los ilustrados de representar de manera fiel y significativa la ornamentación y caligrafía de nuestros monumentos árabes.