

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA QUBBA, AULA REGIA EN LA
ESPAÑA MUSULMANA

DISCURSO DEL ACADEMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. RAFAEL MANZANO MARTOS

Leído en el acto de su recepción Pública

el día 6 de marzo de 1994

Y CONTESTACION DEL
EXCMO. SR. FERNANDO CHUECA GOITIA



M A D R I D
M C M X C I V

**LA QUBBA, AULA REGIA
EN LA ESPAÑA MUSULMANA**

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA QUBBA, AULA REGIA EN LA
ESPAÑA MUSULMANA

DISCURSO DEL ACADEMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. RAFAEL MANZANO MARTOS

Leído en el acto de su recepción Pública

el día 6 de marzo de 1994

Y CONTESTACION DEL
EXCMO. SR. FERNANDO CHUECA GOITIA



M A D R I D
M C M X C I V

DISEÑO, COMPOSICION Y FOTOMECANICA: PREIMPRESION ANCORA. VARA DEL REY, 5. 28045. MADRID
IMPRIME: ANPAL. AVENIDA CORDOBA, 21. 28026 MADRID.

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. RAFAEL MANZANO MARTOS

Señores Académicos,

Señoras,

Señores,

Duros avatares de la vida me aconsejaron retrasar este momento en que me acojo al solemne rito académico para daros de forma pública el testimonio de mi más profundo agradecimiento por las deferencias que a lo largo de mi vida habéis tenido para con mi persona.

Vengo a esta Casa como a un viejo hogar donde convivieron maestros y amigos que me precedieron en el amor a la Arquitectura y a la Historia.

Muy joven, fui becario de la Academia durante varios cursos consecutivos por haber ganado con pequeños trabajos de investigación artística el concurso anual de la Fundación Carmen del Río. De aquella academia ya nadie queda en la Casa, salvo la figura venerable del Maestro Rodrigo y, hasta hace muy poco, la entrañable de Don Cándido Salinero, de cuyo trato cariñoso y cargado de estímulos, en el marco de la Secretaría de la Academia, conservo imborrable recuerdo.

Más tarde, recién llegado a Sevilla para ejercer la docencia de la Historia de la Arquitectura en aquella Escuela, la Academia me incorporó al honrosísimo escalafón de sus correspondientes. Ello me otorgó derecho de asistencia periódica a sus sesiones ordinarias lo que me permitió mantener un estrecho contacto y amistad con los académicos de esta Casa, de cuya renovación y de cuyas obras de restauración fui excepcional testigo cuando acompañaba a visitar los trabajos de mi maestro, Fernando Chueca Goitia, en un proceso complejísimo que labró el espléndido marco en que ahora nos encontramos.

Vengo a suceder en esta medalla a un amigo inolvidable, el Excelentísimo Señor don Ramón Andrada Pfeiffer, al que me unieron en vida especiales razones de afecto y cotidiana relación, pues fue durante largos años mi jefe y superior más inmediato en mi cargo de Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla y de Administrador del Patrimonio Nacional en aquella ciudad, ya que Ramón Andrada ostentó sucesivamente en esta última institución los puestos de Arquitecto Jefe, de Consejero Delegado y de Gerente de la misma.

Ello nos llevó a compartir el proyecto y dirección de diversas obras en los edificios de propiedad patrimonial de aquellos Alcázares, e incluso a practicar a lo largo de la vida un mutuo asesoramiento en otras muchas, a más de mantener un permanente contacto obligado por los múltiples avatares de la vida administrativa, relación ennoblecida en todo tiempo por la mutua lealtad, grato compañerismo y sincera amistad. En toda su relación humana habría que resaltar su caballerosidad impecable, un cierto hermetismo de su intimidad más profunda y su personal talante, muy palatino, que le permitía, con gran admiración por mi parte, visitar una obra subiendo escalas y andamiajes sin que el polvo mancillara sus zapatos ni el pantalón sufriera la más mínima arruga.

Ramón Andrada fue una vida sustancialmente entregada a la conservación del Patrimonio Nacional, donde empezó a colaborar como destacado dibujante ya en los años en que comenzaba sus estudios de Arquitectura, coronados con el premio Aníbal Álvarez, y a cuyos servicios técnicos quedó vinculado de forma inmediata.

Allí, como Arquitecto Jefe de aquella institución, iba a realizar una labor dilatada y constante de mantenimiento, investigación y renovación de la espléndida serie de Alcázares y Palacios de la Corona de España. También fue en aquellos años el fiel ejecutor y diseñador de la rica proyección museográfica instalada en aquellos edificios bajo la égida del entonces Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, Excmo. Señor don Fernando Fuertes del Villavicencio.

Surgieron entonces, con proyectos de Ramón Andrada, los mu-

seos de Carruajes, de Música, o de su propia Fábrica, en el Palacio Real, donde se renovó integralmente su Real Armería, el de las Falúas Reales en Aranjuez, el de Arquitectura del Escorial, o los deliciosos ambientes conventuales de Patronato Real de la Encarnación y de las Descalzas de Madrid, o de Santa Clara en Tordesillas.

Obra trascendental en su vida fue la de reconstrucción integral de las cubiertas del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial y las múltiples y cuidadosas intervenciones que han puesto en pleno valor aquel impresionante conjunto. Y lo mismo podríamos repetir de su cotidiana labor de treinta y cinco años de obras en el Palacio Real de Madrid.

Junto a esta tarea puramente restauradora de los Palacios Reales, cabría destacar otras de carácter funcional y de adaptación a usos recientes de otros edificios del Real Patrimonio, sean los palacios de la Moncloa o de la Zarzuela, con su moderna tecnología, o sea, la reconstrucción del Hospital de la Princesa de Madrid, donde aflora su línea de arquitecto contemporáneo, obras en las que tuvo la colaboración de otros jóvenes arquitectos a los que supo transmitir la antorcha de su calidad humana y profesional, como Manuel del Río, Juan Hernández o su propio hijo Ramón, con el que compartió su estudio en estupendas realizaciones urbanas realizadas en sus años de retiro de la vida pública.

Una vida, en suma, dedicada a una forma muy específica de ejercicio profesional en una institución aristocrática y distante, durante un tercio de siglo de historial immaculado; un espíritu delicado y sensible, que entendió la Arquitectura como la primera de las artes del dibujo y que llegó a encontrar en su afición a la acuarela un huerto secreto donde verter su más directa y personal intimidad artística.

LA «CUBBA», AULA REGIA EN LA ESPAÑA MUSULMANA

Obligaciones de mi vida profesional como Director-Conservador y Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla me han permitido vivir en primera persona esos momentos estelares en que el Salón de Embajadores del Palacio Sevillano acogía la presencia de los Reyes de España en días solemnes marcados por determinados hitos de nuestra historia más reciente. La dorada cúpula mudéjar que cubre aquella sala, remontada sobre áureos mocárabes y tachonada de estrellas, parecía girar sobre los mornarcas como si los engranajes de aquella gigantesca esfera armilar movieran las constelaciones celestes para crear un horóscopo feliz y marcar con su ritmo aquellas horas singulares de la historia. Luego la magia parecía desvanecerse para volver el mudéjar simulacro de la bóveda celeste a su habitual posición rígida e hierática.

Muchas veces he meditado sobre el misterioso significado de aquella sala, el más viejo trono aún en uso de Oriente y Occidente, conquistado al Islam como la más rica presea de su corona por Fernando III el Santo, restaurada luego por Don Pedro I de Castilla, relabrada su dorada bóveda en el reinado de Juan II, y que sigue constituyendo el más secular soporte arquitectónico de la monarquía española.

Su espacio carismático se compone de dos formas volumétricas puras, un basamento cúbico y una cubierta hemiesférica, enlazados por cuatro trompas angulares como elementos de tran-

sición entre la base cuadrangular y el arranque circular de la cúpula.

Este arquetipo arquitectónico tan elementalmente conformado tuvo prolongada vida y capacidad de evolución a lo largo de la arquitectura islámica de España y del Magreb, y hunde sus raíces más antiguas en el Oriente mesopotámico y en la arquitectura del mundo antiguo, especialmente la romana, y su pervivencia y uso, tanto en la arquitectura palatina, sirviendo de salón del Trono de los palacios hispanomusulmanes, como su utilización en la arquitectura religiosa y funeraria del Islam, se debe al carácter protector y casi mágico que se le ha venido atribuyendo desde la más remota antigüedad (1).

Esta fórmula arquitectónica es lo que en el Islam se denomina una «qubba»: un espacio cúbico de base, cubierto por una cúpula cuya forma puede variar desde la semiesfera al tronco de pirámide pasando por la bóveda esquifada o de paños. Su nombre proviene del latino «cupa» o «cuppa», cuba o tonel, que dio más tarde el italiano «cuppola» y el castellano «cúpula» alusivos a su cubierta de forma curva. La voz latina se arabizó por transposición de la letra P por la B, la labial fonéticamente más próxima del alfabeto islámico, donde aquélla no existe.

Pues bien, desde el Timeo de Platón hasta Juan de Herrera, el volumen cúbico ha sido tenido por una de las formas básicas de toda arquitectura, y considerada como símbolo de la Tierra. En cambio, la forma hemiesférica, la cúpula, tanto en la obra del gran filósofo griego como en todas las teorías cosmogónicas del Oriente antiguo, se identificaba con la bóveda celeste, con el Cielo. Cielo y Tierra, semiesfera y cubo, componen un espacio perfecto y convierten en un microcosmos mágico la sala así conformada. Este espacio carismático y protector garantizaba la inmortalidad del que lo habitaba.

El Islam lo utilizó por primera vez como mezquita en Jerusalén, sobre base octogonal, formando un tabernáculo que cubre la Roca Sagrada que corona el Monte Moria, donde habló Dios a Abraham, padre también de los Ismaelitas, por seguro influjo del edificio constantiniano del Santo Sepulcro de Cristo.

Pero los antecedentes de estos edificios cupulados del Islam,

hay que buscarlos tanto en los «tholos» abovedados y en las tumbas tardorromanas como en construcciones cupulares de planta cuadrada mesopotámicas y sasánidas de época preislámica.

Roma inventó, a partir de la herencia griega, la fórmula del «tholos» abovedado todavía en época republicana. El Santuario de la Fortuna Primigenia de Praeneste, elevado por Sila, debía coronarse por un edificio circular cubierto ya con bóveda hemiesférica. Casi simultáneamente rompió la fórmula ideal y geométrica, de la columnata circular, creada por Grecia, frontalizando el «tholos» y dotándolo de fachada, como lo vemos ya en un edificio tan temprano como el templo rotondo del Largo Argentina de Roma, creando con ello un prototipo que alcanzaría su culmen en el Pantheon adrianeo, y llegaría a su máxima capacidad de barroquismo en el delicioso templo de Venus en Baalbeck. Este prototipo se iba a traducir tardíamente en fórmula cementicial con ejemplares tan bellos como el Mausoleo de Diocleciano en Spalato, y en tumbas paleocristianas como el ya citado Santo Sepulcro de Jerusalén o la de Santa Constanza en Roma. Pero la arquitectura romana fue fiel casi hasta el final de sus días a la fórmula que llamaríamos «académica», que hace coincidir la base circular de la hemiesfera con la coronación del muro cilíndrico que le sirve de basamento. Esto permite apoyar el arranque de la cúpula sobre la impostación equilibrada y limpia de una cornisa horizontal.

Sólo en fecha muy tardía y cuando en Roma han penetrado los influjos del oriente helenístico, encontramos los primeros ingenios para apoyar la forma esférica sobre un cuerpo prismático en balbucesos incipientes en Villa Adriana de Tívoli o en esa colosal premonición de la futura arquitectura bizantina que es la mal llamada Minerva Médica de Roma, construida bajo los Severos y donde la cúpula apoya sobre base decagonal, o de manera más definida en alguna cámara de planta cuadrada de la Termas de Diocleciano, donde aparece tímidamente en Roma el uso de la pechina.

Oriente, en cambio, desarrolló la fórmula asirio-mesopotámica del volumen cúbico cubierto por la bóveda esférica, lo que exige ese elemento de tránsito, común en todo el Medio Oriente,

que es el arco angular que ochava el espacio y al que llamaremos trompa, o bien el triángulo esférico que popularizó la arquitectura bizantina y que se denomina pechina, o pectina, del latín «pecten», concha o valva de un molusco.

Lo que sí observaremos a lo largo de la historia del Islam hispano será una oscilación lógica entre las dos grandes fórmulas: la académica o romana, que forzará la forma de la cúpula a adaptarse a la base cuadrada, convirtiéndose en esquilfada o de cuatro paños para una perfecta coincidencia con su base sobre una línea horizontal de la superficie de cubierta, siguiendo la tradición clásica, occidental y romana, o la que sigue el modelo oriental donde el paso entre el cuadrado de la base y la cúpula octogonal o esférica exigen un espacio intermedio de transición conformado por las trompas angulares y que da lugar a una mayor complejidad espacial y volumétrica, más vinculada a la tradición medieval, y más fiel a los orígenes mesopotámicos del sistema.

La identificación de la cúpula con la bóveda celeste como un anticipo de los modernos planetarios, tiene raíces más antiguas, orientales y hebraicas. Lo mismo que el templo de Salomón ha estado omnipresente en todos los tiempos como una premonición ideal del edificio sagrado, de igual manera el recuerdo de los palacios y del Trono de Salomón ha permanecido como un mito ideal, transcrito en todos los edificios áulicos de la antigüedad y de la Edad Media.

El Libro Primero de los Reyes del Antiguo Testamento nos dice textualmente: «El Rey (Salomón) hizo labrar un gran trono de marfil chapado de oro purísimo. Tenía seis gradas, y su respaldo era curvado, y tenía dos brazos a cada lado del asiento y junto a los brazos dos leones, y otros doce leones más en las gradas, uno a cada lado de cada una de ellas (2).»

Hasta aquí la breve descripción de la Biblia. Pero en la fantasía oriental transmitida por el judaísmo al mundo antiguo y al Occidente cristiano, perduró una imagen mítica más compleja en la que el Trono se complementa con un baldaquino cosmológico protector que iba a reaparecer a lo largo de la historia de la Arquitectura. Los autores hebreos, los textos de Midrash (3), los cronistas persas y la epopeya medieval bizantina árabe y occiden-

tal constituyen un ciclo épico en torno a las obras y la figura de Salomón (Solihman).

Thaalibi al-Naishaburi, que vivió entre 965 y 1038, describe en estos términos el Trono y el baldaquino salomónicos: «Se sabe que Salomón, el profeta de Dios (la paz sea con él), dio orden a los Djinns de construir un trono donde sentarse para impartir justicia. Este trono era extraño y terrorífico (...). Ellos le construyeron un trono de marfil tachonado de zafiros, brillantes, esmeraldas y piedras preciosas. Lo rodearon de cuatro palmeras, cuyas hojas estaban hechas de rubíes rojos y esmeraldas verdes. Sobre la copa de dos de ellas se situaban dos grandes pavos reales, y sobre el otro par, sendas águilas. El trono estaba flanqueado de dos leones (...). Cada vez que Salomón subía al trono y pisaba el primer escalón, el trono giraba sobre sí mismo, con la velocidad de un molino rápido. Al mismo tiempo los pavos y las águilas batían las alas y los leones hacían avanzar su pata delantera sobre el suelo (4).». Estos automatismos mecánicos son similares a los que, siglos después, hacían mover las alas de los querubines que servían de iconostasis a los emperadores bizantinos cuando entre velos místéricos se mostraban en su trono a los embajadores y a su corte.

Kisai, que escribía dos siglos más tarde, hacia 1237, para un sultán ayyubí, describe el trono de Salomón con el nombre revelador de «Estrella del Paraíso», añadiendo a la descripción, muy similar a la anterior, que el ingenio mecánico además hacía rugir a los leones y piar y gritar a las aves, por lo que los justiciables, aterrados por el espectáculo, no podían decir más que la verdad (5).

El monje Liutprando, obispo de Cremona, embajador de Otón el Grande ante el emperador de Constantinopla Constantino VII, Porphirogeneta, añade a la reiterada descripción de los cronistas musulmanes en su *Antapodosis*(6) , escrita después de su embajada del año 946, la existencia de pájaros que cantaban fingiendo la existencia del Cielo, precedente de nuestro polígrafo judío Ibn Gabirol, que identifica, como veremos más adelante, la bóveda cósmica con el baldaquino del Trono de Salomón.

Las tiendas reales persas, escribe Hesychios de Mileto (7) en

el siglo VI antes de Cristo, tenían cubiertas circulares a las que se les denominaba «el Cielo» («ouranos»). Estaban forradas de seda con estrellas bordadas decorando su bóveda. Alejandro Magno heredó de Darío una «tienda del Cielo» donde el sátrapa medo-persa había sido adorado como un dios.

Pero toda esta teoría filológica de identificación del baldaquino real con el Cielo, iba a cuajar de forma definitiva como consecuencia de los grandes avances astronómicos y mecánicos del pensamiento griego, y por el deseo de los grandes príncipes helenísticos de conocer por vía astrológica el futuro de sus grandes acciones bélicas o políticas, a las que intentaban además proteger con un horóscopo favorable.

Ya el propio Platón (429-367 a. de C.) (8) hace alusión explícita a mecanismos que reproducen el movimiento de los astros en la bóveda celeste. Por la misma época, Euxodes de Cnido declara haber construido hacia el 370 antes de Cristo una maquinaria de este tipo organizada sobre círculos de bronce. Un texto de Ctesibios, (9), hacia el año 300 antes de nuestra Era, nos traslada cómo en el 330 Antolycos de Pitame, contemporáneo de Euclides y autor de un «Tratado de Geometría Esférica», escribió un largo estudio sobre «La Esfera en Movimiento».

Callippo de Cyzica, hacia el 320, perfeccionaba el sistema de las esferas homocéntricas, y poco después, Aratos, en el 270, describe la organización en círculos de la esfera armilar clásica. Nos la presenta como un instrumento análogo al astrolabio, pero concebido en forma tridimensional y estérea. Se trataba de una teoría similar a la del astrolabio esférico, cuyo funcionamiento nos explica el gran geógrafo Tolomeo ciento cincuenta años antes del Nacimiento de Jesucristo (10).

El propio «Tratado de la Spheropea», del que conocemos múltiples alusiones a través del mundo antiguo, sería escrito a finales del siglo III (a. de C.), por el gran Arquímedes para ilustrar la construcción de su planetario (11).

Un tal Poseidonio de Apameia era constructor de estos ingenios astronómicos en aquella ciudad helenística, y un contemporáneo suyo, Andrónicos Kyrohestis, elevaba en Atenas en el segundo cuarto del siglo anterior a nuestra Era la famosísima To-

re de los Vientos, de la que hablan tanto Varron como Vitrubio, que, aparte de su conocida organización arquitectónica con ranuras en las diversas facetas de sus caras para penetración de los vientos, y su veleta de coronación, poseía en su interior un mecanismo automático con clepsydra y cúpula celeste donde se reproducían los movimientos astrales (12).

Hacia 1900, un grupo de pescadores de Antikythera extraía del pecio de un buque varado en la antigüedad a orillas del Mediterráneo una extraña máquina esférica, corroída por casi dos mil años de inmersión marina junto con otras obras de arte, perdidas en una singladura entre Rodas e Italia, hacia el año 75 antes de Cristo.

El objeto, depositado desde entonces en el Museo de Atenas, pasó inadvertido durante largos años hasta que su enigma fue revelado en 1974 por los trabajos de Derek de Solla Price, publicados bajo el título «Gears from the Greeks» (13), que logró identificarlo con una máquina astronómica, consistente en un conjunto de ruedas dentadas destinadas a reproducir y calcular la posición del Sol, la Luna y los astros. Pero el gran arqueólogo americano llegó a afinar más en sus precisiones, hasta lograr atribuir la máquina al astrónomo Poseidonio, que la construiría en la isla de Rodas en el año 87 antes de Cristo. De paso por allí fue conocida la pieza por Marco Tulio Cicerón que, preocupado por estos artefactos, que describe en su «De Res Pública», aludiendo a la esfera celeste que Arquímedes había construido en Syracuse y que él estudió cuando fue «questor» en Sicilia. Pero Cicerón no sólo se limitó a admirar el singular ingenio, sino que llegó a comprarlo, enviándolo a Roma, a donde no llegó por el naufragio del navío (14).

Este tipo de máquinas pronto se iba a incorporar al propio espacio arquitectónico, y no sólo en edificios de carácter científico, sino también con carácter mágico en las grandes aulas imperiales del mundo helenístico y romano.

En efecto, en Pérgamo, la dorada capital de los Atálidas, en medio de los jardines del parque real, se elevó un pabellón de sentido mágico y divinizador de la dinastía, construido bajo el fuerte influjo asiático que pesó sobre todo el mundo helenístico ya

desde tiempos de Alejandro el Grande. Este edificio debió de ser erigido por Atalo III Philoneter, que reinó del 138 al 133 antes de nuestra Era y que fue el último monarca de la dinastía, que entregó Pérgamo a su muerte, por legado, a los romanos y que fue gran estudioso de la agricultura y la botánica.

El templete, apoyado en una columnata circular y cubierto por una bóveda con gran maquinaria cósmica, se rodeaba de una ría anular que lo ceñía, con peces de diversos colores. El jardín que le servía de base tenía en un extremo una rotonda semicircular porticada con pérgolas en torno al círculo de la alberca, que se prolongaba en un espacio rectangular, también peristilo, con sendas albercas a los lados. En la gran exedra porticada con escalones en su interior, una fina malla, situada tras las columnas, permitía guardar pájaros de diversas especies (15).

El gran polígrafo latino Varrón, que vivió entre el 116 y el 27 antes de Cristo, cuando Augusto estaba creando el sistema imperial romano, fue nombrado entre los años 69 y 64 Gobernador de la provincia de Asia, y vivió durante cinco años en el palacio pergaménico. Allí estudiaría a fondo los escritos de agricultura del último de los atálidas, fuente de inspiración de su famoso tratado «De Re Rustica» en el que nos describe el templete de la apoteosis real, y que él creyó un pabellón construido como simple pajarera y criadero de peces. Como tal lo describe en su tratado, sin alcanzar a penetrar en la profunda simbología de tan extraño edificio.

Pero las ideas llegaron a Roma y afloraron en los grandes palacios levantados por los césares donde las ideas helenísticas suplieron el seco pragmatismo de la imaginación occidental. La gigantesca «Domus Aurea» de Nerón, en gran parte destruida por sus sucesores, tuvo como eje cardinal una sala octógona con dependencias radiales, abierta a los jardines por uno de sus costados. Coronando su bóveda esquinada, que se hace esférica en su cenit, existe un gran círculo abierto, como lo tendrá más tarde el Panteón romano. ¿Qué misterio encierra esta «coenatio»? Suetonio, en su vida de Nerón, nos informa de que esta sala era una gran «máquina» que giraba perpetuamente sobre sí misma, día y noche, como si fuera el universo («*quae perpetuo diebus et noc-*

tibus vice mundi circumageretur»). El mismo Séneca la describe como una bóveda celeste cubriendo la sala «donde los plafones embutidos unos con otros forman imágenes que cambian sin cesar». Tácito nos dice cómo los dos maestros ingenieros (maquinadores) llamados Saeverus y Celer suplían con su técnica lo que no podía inventar la naturaleza (16).

Helmut Prückner, que estudió el problema de este espacio, nos dice cómo hasta una torpe restauración de 1969 la bóveda conservaba las dos ranuras circulares y concéntricas en torno a su óculo que servían de guías a las ruedas sobre las que giraban dos hemisferas de madera —los plafones citados por Séneca—, que quedaban suspendidas en el interior de la cúpula sobre las que se describían los astros que al moverse las dos superficies iban cambiando de posición relativa, y trazando un horóscopo favorable al emperador.

Es lo que se llamó en época romana el «tholos del César», citado por Marcial en sus «Epigramas» donde describe la cúpula-baldaquino imperial de Domiciano en la Domus Augustana del Palatino, trazada por Rabirius y donde se podían ver los astros sobre la bóveda celeste (17).

Henri Stierlin, profundamente interesado por estos problemas, ha querido ver en el enigmático «Teatro marítimo» de la Villa Adriana de Tívoli, un Aula Regia mágica, auténtico trono-baldaquino de un príncipe que, enamorado del mundo helenístico, quiso trasladarlo como en una colosal síntesis a su gran capricho arquitectónico de Tívoli (18).

Adriano, el gran emperador hispano, amante de la astrología, y que se consideró a sí mismo un auténtico «cosmocrator», pudo conocer el mágico trono de los atálidas de Pérgamo, conocido también en Roma por el tratado agrícola de Varrón, y reproducirlo —«mutatis mutandis»— en esa pieza arquitectónica tan singular de Villa Hadriana de Tívoli en forma de isla redonda rodeada por una ría y por un pórtico anular, que guarda tan extrañas concomitancias con su antecedente pergaménico, y que se ha denominado «Teatro Marítimo».

Hemos hablado hasta aquí de la profunda orientalización del Imperio Romano. Occidente necesitó a lo largo de su historia mi-

rarse en el espejo del extremo Oriental del Mediterráneo para reencontrarse consigo mismo, seguramente en los momentos en que su fuerte pragmatismo nacionalista cerraba sus propias vías de creatividad y desarrollo imaginativo. Las religiones, la magia, los ritos esotéricos y los mitos llegaron a Roma del Oriente por mano de predicadores idealistas, o magos que formaron parte de la corte y de las grandes casas romanas y eran genéricamente denominados «caldeos». El origen de la magia estuvo en Babilonia, y de Mesopotamia pasó a la vecina Persia. Partos y sasánidas cultivaron las artes ocultas, y el ambiente y el alto papel de los magos en aquellas cortes orientales lo podemos vivir a través de las narraciones de «Las Mil y una Noches» y de las otras antologías literarias del mundo islámico, transmisoras de leyendas más antiguas.

A nuestro efecto, la más significativa es la historia del Chosroes II, la imagen de cuyo palacio veremos que ha llegado hasta nosotros como un paradigma de perfección que intentó recrear el Islam de Occidente en los alcázares de nuestros emires medievales.

En su lucha contra los bizantinos, el gran sátrapa persa, que reinó del 591 al 629 de nuestra era, asaltó Jerusalén y lo depredó, arrebatando a la cristiandad la más sagrada de sus reliquias, el propio leño de la Cruz, que forrado de oro y cuajado de gemas por Constantino el Grande recibía culto en la Ciudad Santa, llevándosela a Gandjak, la capital sasánida. La Edad Media tuvo a Chosroes por un verdadero Anticristo. Oigamos la descripción que de su trono hace Jacobo de Vorágine (19) en su «Leyenda dorada»: «De vuelta a su país, Chosroes decidió hacerse pasar por un dios. Hizo construirse una torre de oro y plata, recubierta de piedras preciosas. Colocó en su techo imágenes del Sol, de la Luna y de las estrellas. A la parte superior de la torre llegaba el agua por secretos conductos, y desde allí la hacía caer sobre la ciudad como si se tratase de una auténtica lluvia. Bajo la torre había hecho excavar una caverna, donde las caballerías giraban arrastrando extraños artificios que hacían temblar la torre y girar su bóveda, produciendo terribles sonidos que imitaban los truenos. Abandonando en manos de su hijo los asuntos del reino, Chosroes se retiró a esta torre, donde recibía a sus cortesanos sentado en un trono, co-

mo si se tratara del Dios padre de una sacrílega trinidad, donde el Hijo era representado por el Sagrado madero de la Cruz colocado a su derecha, y el Espíritu Santo por un gallo puesto a su izquierda, obligando a que se le diese culto divino.»

Nos encontramos de nuevo aquí con el eterno tema oriental de la torre astral, movida por ingenios mecánicos activados por la fuerza de los caballos, complementado con los efectos de lluvia y de truenos, para una más perfecta escenificación de los meteoros de la bóveda celeste.

El texto nos relata cómo Heraclio venció a Chosroes II y lo encontró «sentado en su dorado trono», Chosroes prometió convertirse, pero el emperador bizantino lo decapitó e «hizo destruir la torre».

Más explícito respecto a la cubierta del trono es un texto de hacia 1057, del cronista bizantino Jorge Cedrene, que nos cuenta que Heraclio penetró en el antro abominable del rey y encontró una imagen del mismo Chosroes. Esta efigie estaba en un trono dentro de una construcción de forma esférica, similar a un «tholos», que se encontraba en el palacio, donde estaba sentado como presidiendo el Cielo. Alrededor del soberano se encontraban el Sol, la Luna y las estrellas, y los idólatras adoraban la imagen como a una divinidad. En otra cámara, el impío había hecho construir un artificio para hacer caer gotas de lluvia de la bóveda y emitir ruidos similares a los truenos. Todo ello, Heraclio lo incendió.

El ya citado Thailibi lo compara en el siglo X con el trono de Salomón, y dice que «estaba construido por un baldaquino de oro y lapislázuli, representando el Cielo, las estrellas, los signos del zodiaco y los siete climas... Tenía, añade, un mecanismo que marcaba las horas del día.

Firdusi (20), el historiador y poeta más significativo de la gran renovación de las letras persas en los finales del siglo X, describe en su «Libro de los Reyes»: «Se veían sobre el trono los doce signos del zodiaco y los siete planetas, y la Luna brillando entre las constelaciones por las que atravesaba, y los astrónomos podían observar las estrellas fijas y las móviles. Se podía observar el paso del día a la noche y cómo el Cielo había pasado a la otra cara de la Tierra. Una parte de estas constelaciones eran de

oro, pero algunas de ellas estaban incrustadas de piedras preciosas... En la imagen del Cielo destacaban Marte, Saturno, Júpiter, el Sol, Venus, Mercurio y la Luna, y todos ellos giraban.»

Nizarni de Gandjak (21), muerto en 1202, nos presenta bajo el título «Chosroes y Chirino» una descripción que aporta nuevas precisiones: «Las constelaciones figuradas sobre el Trono Real, presentan el conjunto de las estrellas como se las vería desde un observatorio. En cuanto a las posiciones relativas de los astros fijos y errantes, se marcan con toda exactitud sus grados y sus minutos. Joyas brillantes sobre la noche dan por su posición la indicación de las horas...»

En la Siria Omeya, la sala cupular, que ya hemos visto utilizada en la gran Mezquita de la Roca de Jerusalén, iba a ceder frente a la tradición basilical en las inmediatas construcciones religiosas, que tendrían un importante papel de modelo en las mezquitas posteriores de Oriente y Occidente.

Así la gran Mezquita de Damasco inauguraba la fórmula, tan frecuente luego, de un gran recinto murado, con una galería en torno al Sahn o patio, y naves en su sala de oración paralelas al muro de la «quibla».

La otra mezquita que iba a marcar el segundo gran arquetipo es la llamada Mezquita al-Aksa de Jerusalén, que sigue más limpiamente la tradición romana con múltiples naves basilicales perpendiculares al muro del fondo. No obstante, en ambos casos, la zona inmediata al «mihrab», la «maqura», que quedaba reservada al emir, se cubría con bóvedas, formando un crucero de tres tramos perpendicular a las naves en el caso de Damasco, y una especie de tramo único de honor y a modo de lucernario en la de Jerusalén.

En la arquitectura civil Omeya, las grandes fortalezas del desierto jordano están presididas por «iwanes» cupulados, generalmente sobre una infraestructura cruciforme, que creemos más relacionables con la tradición bizantina que con fórmulas orientales mesopotámicas o iraníes.

Sólo cuando tras la destrucción de la estirpe Omeya a manos de los Abbassíes, los nuevos califas conviertan a Bagdad en el eje fundamental del mundo islámico, nos encontraremos con la in-

mediata presión artística del arte sasánida, que va a dar lugar a un nuevo capítulo de la arquitectura musulmana. La nueva Bagdad, de planta circular, fundada por al-Mansur y elevada a partir del 762, estaba presidida por un palacio que tenía por eje una gigantesca sala cupular, la «qubba» al-Khadrá, así llamada por el color verde de sus cubiertas. Pequeñas «qubbas», montadas sobre las plantas superiores de cada una de las puertas colocadas en posición radial, daban un toque de pintoresquismo a los accesos, y fueron origen de un prototipo de puerta urbana con capilla montada sobre su vano que llegó hasta Occidente y ha tenido larga persistencia en la arquitectura española. Pero será precisamente tras el traslado de la corte a su nuevo asentamiento de Samarra cuando cuaje un arte abbassí nuevo, de componente orientalizante, sasánida, que encontró su máxima expresión y desarrollo en los palacios de Balkuwara, construidos en una meseta sobre el Tigris entre los años 235 y 245 (849-859) por el califa Mutawakkil para su hijo al-Muhtasir. En ellos, tras atravesar tres patios de cruceo consecutivos, separados por tapias con portaladas y pabellones, se elevaba la sala de honor del palacio, un gran «iwan» cruciforme, cuyo eje estaba formado por una gigantesca «qubba», casi autónoma respecto a los brazos de la cruz, coronada por una cúpula sobre trompas de claro sabor mesopotámico (22).

Es el momento también en que encontramos por primera vez utilizada la «qubba» como edificio funerario de carácter monumental. Hasta aquí, las «rawdás» o cementerios regios, fueron simples jardines como indica su propio nombre. Ahora en Samarra se iba a elevar hacia 862 en la ribera occidental del río sobre una colina, la llamada Qubbat Sulaibiyya, para enterramiento de al-Muhtasir, erigido a instancias de su madre, una griega, que inauguró con ello para al Islam la costumbre de origen occidental de elevar en honor de los grandes príncipes tumbas monumentales. En ella se enterraron también los califas al-Mutāzz y al-Muhtādi. (23)

El edificio consistía en una gran «qubba» de planta cuadrada, abierta en sus cuatro frentes, y cubierta por cúpula sobre trompas angulares. Este recinto se inscribía en un cuerpo mural, octógono en su cara exterior, al que rodeaba un deambulatorio de

planta también ochavada, sobre el que destacaba el volumen de la cúpula y de su cuerpo de luces alojado en el nivel de las trompas. De esta forma se aplicaba por primera vez la «qubba» a un uso nuevo y también simbólico que ha perdurado en los cementerios musulmanes hasta el Islam moderno, pasando por las «qubbas» funerarias almohades o por la que presidía la «rawda» o cementerio real de la Alhambra. La «qubba» se convertía así en un edificio que garantizaba la inmortalidad del difunto, cuyo cuerpo quedaba enterrado bajo el exaedro simbólico de la tierra y cuyo espíritu quedaba contenido por la bóveda celeste que le servía de cobijo. Del Islam hispano, la «qubba» funeraria pasó a nuestra arquitectura cristiana, y sirvió de reiterada fórmula en las capillas de enterramiento de nuestros templos mudéjares, donde ricas geometrías de lazo intentan describir en sus bóvedas las estrellas del firmamento. Pero este tema tan sugestivo de la «qubba» funeraria, al igual que el de la aplicación de este arquetipo arquitectónico al arte religioso, lo queremos hoy marginar del camino que nos hemos trazado.

Desconocemos, ni aun por testimonios escritos, la existencia de ninguna «qubba» de destino religioso, civil o funerario en la España del Emirato.

La gran Mezquita de Córdoba, erigida por Abd al-Rahman I ben Moawiyya, el último Omeya superviviente de una terrible matanza familiar, peregrino hasta Occidente, se apoyó en la doble tradición, continuada en la ampliación del Santuario de Abd al-Rahman II, occidental y siria, que dio lugar a un espacio basilical donde a los recuerdos de las basílicas latinas se suma la fórmula iniciada en la Mezquita al-Aksa de Jerusalén, aquí enriquecida con la aportación genial de sus arquerías, ingeniosamente acodaladas siguiendo el modelo romano de los acueductos emeritenses.

El salón basilical también sería el modelo utilizado en las aulas reales del viejo Alcázar cordobés, como deducimos de las fórmulas que se repitieron casi sistemáticamente en los grandes salones de recepción de la nueva fundación regia de Medinat al-Zahra.

En efecto, cuando Abd al-Rahman III, en la cumbre de su poder y de su gloria, tras proclamarse Califa de Occidente, decide

construir una nueva capital, elige las laderas del Chab al-Arús, a Poniente de Córdoba, para construir la nueva ciudad palatina, erigida bajo las trazas de un sirio, Maslama-ben-Abdala, que crea una urbanística en terrazas, de claro sabor helenístico, pero donde las columnatas de las ciudades alejandrinas se sustituyen por calles cubiertas a tramos de bóvedas escalonadas que se ciñen a las rampas de fuerte pendiente que enlazan los planos o terrazas sucesivas. El núcleo central, o alcazaba, reúne los grandes palacios destinados a la vida oficial, y algunas otras construcciones de carácter doméstico, como la Dar al-Mulk o la Dar al-Visir, habitáculos respectivamente del Califa y de su «hachib» o primer ministro. En estas últimas se reitera la fórmula multisecular del salón, precedido de una crujía abierta como pórtico al patio, y cuya planta es un simple rectángulo alargado, cuya dimensión menor viene forzada por el módulo del envigado de cubierta. En los extremos laterales, sendas puertas dan paso a dos alcobas colaterales que servían de lugar íntimo y dormitorio. Al llegar aquí, procede una mínima disgresión filológica.

Hemos llamado alcobas a las dos saletas situadas en los extremos de la alargada crujía principal de la casa. La palabra española alcoba no es sino la castellanización de la palabra «qubba» islámica con su artículo «al» correspondiente. El tratamiento que estas piezas iban a alcanzar en el arte más tardío, nazarí o mudéjar, como si se tratara de pequeñas «qubbas», protectoras de la intimidad, iban a generalizar su denominación moderna. En época islámica estas saletas se llamaban «alhanías».

Frente a esta fórmula tan elemental de la arquitectura doméstica y menor, que subsistió a lo largo de la tradición islámica y mudéjar, los grandes salones de recepción fueron amplias salas basilicales que significan la perduración aquí de las formas del mundo antiguo, y el traslado a la arquitectura áulica de las formas ya acreditadas en la arquitectura religiosa. Estas basílicas, en los ejemplares ya explorados, son siempre de tres naves, generalmente separadas por arquerías sobre columnas, complementadas por dos naves más extremas a ambos lados, que comunican por una o varias puertas al salón principal. Todas ellas están precedidas de una nave transversal a modo de pórtico con sendos vestíbulos que coin-

ciden con las ya citadas naves laterales. Así fue el llamado Salón Rico o Maylis Axarquí, Palacio Oriental, que presidía la gran terraza alta de los jardines, verdadero pensil colgante de lejana inspiración babilónica. Como una reducción del mismo era el otro salón llamado Meridional, Maylis al-Kibla, que como pabellón central de los jardines se situaba enfrentado con el anterior, a Mediodía, en el eje de cruce de los andenes del jardín del crucero, rodeado de cuatro albercas que le hacían parecer flotante sobre las aguas.

De traza muy arcaica, con decoración todavía de factura emiral, y mínimamente explorado todavía, es el salón o Maylis Al-garbí u Occidental, montado en un alto reducto sobre un jardín de crucero bajo. Tras él se vislumbran todavía los restos de otra importante basílica, cuya nave transversal comunicaba con la sala por puertas decoradas con dobles columnas.

Más original por la novedad de su tratamiento arquitectónico es una quinta basílica, gran salón que hemos identificado con la Dar al-Chund, o Casa Militar del Califa. Esta sala, dedicada a reuniones castrenses de la «churta» o guardia pretoriana, estaba situada sobre una «al-Sita al-Mummarrad» o Terraza Brillante, de pulidos mármoles especulares, recuerdo salomónico de los palacios construidos para la Reina de Saba. Su estructura supera la fórmula basilical romana ordenándose sus arquerías en tres módulos separados por fuertes machones, y donde dos arquerías triples sobre columnas, repetición del vano tripartito de la entrada, enmarcan un gran vano central en arco de herradura único que crea un falso crucero transversal, verdaderamente insólito en la historia de la arquitectura hasta entonces conocida (24).

Pero frente a esas estructuras basilicales tan reiterativas, que son perfectamente identificables con los salones oficiales descritos como escenarios de las grandes recepciones y fiestas religiosas en los anales palatinos de al-Razí y de Ibn Hayyam, surge un edificio que deslumbró a los cronistas de la época y que supone la penetración tardía pero segura en el arte califal de los influjos abbasíes, proscritos en el emirato cordobés desde Abd al-Rahman I, y que sólo se habían roto respecto a la literatura, la mú-

sica y la indumentaria tras la llegada de Ziryab a la corte cordobesa.

Se trata del edificio que al-Maqqarí y otros autores denominan «qubba Yaloussia» dorado edificio cupular, seguramente cubierto con ligera bóveda leñosa, cuajada de láminas de oro y azul de lapislázuli, siguiendo el modelo de sus antecedentes orientales (25).

Este edificio insólito lo venimos identificando con unas cimentaciones de base cuadrada situadas en la terraza más elevada del conjunto, fuera del área del Alcázar, al lado opuesto, o sea, a Saliente, de la gran plaza de armas o almuzara donde se asienta la puerta oficial de entrada a los palacios, que creemos identificar con la Bab al-Sudda.

A esta terraza oriental, situada sobre el área urbana y civil de al-Zahra, se debe de referir Idrisí cuando dice que «en la terraza de encima de la población se elevaban los palacios». En ella, por las ruinas que se vislumbran superficialmente, existieron dos grandes salones: uno basilical, seguramente anterior a la gran fundación palatina del primer Califa, ya que no coordina con las alineaciones generales de la nueva ordenación, y la gran «qubba» referida que, rodeada de pórticos, y aún sin excavar, sólo podemos imaginar a través de las descripciones de la época y otras poco posteriores, y, sobre todo, por su copia inmediata que, a pesar de las transformaciones de los siglos, aún subsiste como Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla. A través de este singular edificio podemos vislumbrar la organización de aquella famosa pieza dorada, la más lujosa y tardía del conjunto, de cuya bóveda pendía la perla, comparable por su tamaño a un huevo de «rock» —de avestruz, diríamos hoy—, que envió como presente al Califa Constantino VII Porfirogeneta por mano del Embajador de Abd al-Rahman III ante el mundo cristiano, el obispo de Córdoba Rabbí Recemundo. Fuera de la vida oficial y protocolaria de la alcazaba de al-Zahra, la «qubba» sería el gran salón de fiestas privadas y de saraos nocturnos del califa y, bajo su bóveda orientalizante y mítica, triunfaría la poesía y la música que llegaban a Córdoba de las lejanas cortes del Bagdad abbasí, o del Egipto recién conquistado por los Fatimíes. En el pórtico de es-

ta sala debía situarse el estanque de hidrargirio que, agitado por sendos esclavos producía por reflexión total del sol en su cúpula extraños relámpagos ficticios.

Una generación después, bajo el reinado del hijo y sucesor de Abd al-Rahman III, el culto y devoto Alhakem II, iba a llegar a Córdoba una nueva fórmula, traída también del Lejano Oriente, que ilustraría con un nuevo tipo de «qubbas», la arquitectura secular de la gran mezquita, ampliada por la devoción del gran monarca, tan adicto a la doctrina malikí, que iba a llevar con su obra a la arquitectura del famosísimo santuario a su máxima riqueza y perfección.

La nueva mezquita, prolongación hacia Mediodía de la anterior ampliación efectuada por Abd al-Rahman II, nos ofrece grandes singularidades respecto a lo realizado aquí hasta el momento. Por de pronto, su nave central arranca, siguiendo fórmulas orientales, de un tramo o «qubba» cupular con lucernario pétreo, cuya bóveda sobre base cuadrada apoya en pares de nervios que se cruzan con otros cuatro que describen un rombo inscrito en el cuadrado principal. Los orígenes de este arquetipo abovedado hay que buscarlo en la Armenia tardorromana donde subsisten, concretamente en Akpat, paralelos levemente posteriores en fecha a estos cordobeses pero que provienen de un tronco común.

Para crear una infraestructura suficientemente potente para soportar las cargas y empujes del singular lucernario, hubo que crear mallas de arcos que a partir del módulo de arquería de las mezquitas anteriores, enriquecido con nuevas fórmulas lobuladas, ya utilizadas con anterioridad en Medina Azahara, permiten multiplicar los apoyos, y crean riquísimas pantallas arquitectónicas que dan autonomía no sólo a este espacio cupular, sino al triple tramo que, como una nave transversal o crucero, cubre la «maqsurá» delante del «mihrab» y las dos portadas laterales al mismo que daban entrada al pasadizo que, como en Medina Azahara, se situaba en el espesor del doble muro de la «qibla» y conducía hasta el alcázar califal tras atravesar sobre un puente de doble arcada la calle inmediata.

Estos tres lucernarios de la cabecera son piezas clave de nues-

tra historia de la arquitectura. Aunque cubiertos con bóvedas nervadas nacidas en Oriente, significan una recreación cordobesa del modelo inicial de base cuadrada. Ahora los espacios se ochavan sobre trompas según fórmulas bagdadíes, y las nuevas bóvedas adoptan las dos formas posibles de polígonos estrellados regulares inscriptibles en el octógono (26).

Esta fórmula fue ensayada a escala menor, a nivel de modelo, que diríamos hoy —en maqueta—, si usamos tan feo galicismo, en tres de los plementos angulares del lucernario inicial, llamado modernamente capilla de Villaviciosa. La bóveda nervada en estrella octogonal, especialmente la que cubre las dos «qubbas» laterales del «mihrab», iba a convertirse, a partir de la Mezquita de Córdoba, en un arquetipo hispano, vinculado a la tradición y a la arquitectura religiosa tanto árabe como cristiana, que vemos repetirse en mezquitas posteriores, como en la de la Bab al-Mardum, hoy ermita del Cristo de la Luz, en Toledo, desde donde pasó a nuestro arte mozárabe y románico, como en la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río, y evolucionó hacia fórmulas nervadas más simples que, desde Jaca y a través de la ruta compostelana, pudieron llegar a Moissac, y que, siguiendo la tesis de Elie Lambert sería punto de arranque en la génesis de la ojiva gótica. En nuestro gótico mudéjar la vamos a reencontrar en salas capitulares, como la capilla de Talavera, en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca, o sirviendo de mágica cubierta a las capillas funerarias burgalesas, o aun de bóveda de cimborrio en la misma catedral. Pero siempre atada a su tradición de forma religiosa o funeraria, sin aplicación a la arquitectura civil, donde la «cubba» hispánica, como la ha llamado Basilio Pavón, siguió fiel al modelo de cubrición con cúpula ligera, leñosa, que había impuesto la gran sala cupular de Medina Azahara. Que Córdoba, en definitiva, fue la gran señora que impuso a la España medieval sus grandes temas arquitectónicos.

Pero el brillo y la gloria del Califato cordobés, sostenido tardíamente por el férreo brazo de Abí Amir, al-Mansur, estaba destinado a pronta destrucción. El año 1019, los soldados bereberes de Suleyman, traídos a Córdoba como mercenarios por el Califato Hixem II, se sublevaban en el arrabal, de donde marcharon

a la ciudad palatina de al-Zahra, asaltándola, incendiándola y sometiéndola a espantoso saqueo.

Como ha dicho Fernando Chueca, «fue tan fugaz la vida de la blanca ciudad de mármol, que hubo más tiempo para lástimas y gemidos que para cantar sus pompas y alegrías» (27).

Depuesto el Califa, se inicia la «fitna», la guerra civil que iba a descomponer aquella fuerte máquina que fue el Califato de Córdoba en mil espejuelos que de alguna manera quisieron reflejar a escala minúscula y atomizada su antiguo esplendor. Es la España de los Taifas, de las banderías y divisiones, partida en minúsculos reinos y facciones gobernados por pequeños y modestos régulos de diversa progenia: príncipes árabes de viejas castas orientales, espadones berberiscos encumbrados por sus huestes, o advenedizos eslavos manumitidos de la esclavitud por los califas cordobeses y elevados a los más altos puestos de la corte por las intrigas o el favoritismo. Fervorosos musulmanes unos, agnósticos conversos otros, dispuestos a luchar entre sí sin vergüenza de sus alianzas con los reinos cristianos peninsulares, que intentan aprovechar las insidias musulmanas para su propio provecho. Es en la otra vertiente, también, la España del Cid, de Alfonso VI de Castilla y de Alfonso I el Batallador de Aragón. Es el momento de la difusión, regionalización y popularización del arte califal. El momento también del nacimiento de un nuevo tipo de decoración arquitectónica surgido no de la tradición de los palacios Omeyas, sino del arte más fácilmente trasladable de los pequeños botes y arquillas de marfil labrados por Halaf, decoración que perduraría en la España musulmana hasta el final de la Reconquista.

Esta España Taifa, dividida y encastillada, había de ser el marco brillante de la Aljafería de Zaragoza y de los toledanos palacios de Galiana, la de la Alcazaba malagueña o de los sevillanos alcázares de al-Muwarak, la España de los palacios del almeriense al-Muhtasyr o de al-Mutawakil de Badajoz.

En todas estas cortes vivieron príncipes ávidos de acaparar para su corte a los poetas, científicos o literatos del derrocado Califato, de enriquecer sus palacios con los libros, guadamecés, marfiles e instrumentos musicales de la antigua Córdoba de los ca-

lifas. Entre todos brillaría al-Mutamid Ibn-Abbad, el rey poeta de Sevilla, que supo reunir bajo su solio la más importante de las cortes poéticas de Al-Andalus.

Hijo de un rey cruel y poeta, vivió su juventud junto a Ibn Ammar, el gran poeta de Silves, torcedor de su vida, que fue su preceptor literario, amigo, confidente y compañero de locas aventuras juveniles. Nadie como al-Mutamid puede personificar el espíritu poético de la España Taifa. Como ha dicho Emilio García Gómez, «él supera a todos los poetas de su época porque compuso admirables versos; su vida fue pura poesía en acción; y protegió a todos los poetas no sólo de España, sino de todo el Occidente musulmán cuando Sicilia y Quirwan fueron respectivamente invadidos por los normandos y las tribus beduinas...» (28).

Se casa profundamente enamorado con una esclava, Itimad, la Rumaykiyya que conoció cuando paseaba con su primer ministro Abenámbar por la orilla del río, junto a la Mariyya al-Fidah o Pradera de la Plata. Mutamid inicia el juego poético:

«La brisa convierte al río
en una cota de malla.»

Abenámbar no sabe continuar, pero Itimad, que lavaba en el río, completa el hemistiquio:

«Mejor cota no se halla
como la congele el frío...»

Conquista ciudades: Córdoba, Segura, Murcia. En la vieja capital del Califato visita las ruinas de Al Zahra, cuyo emocionado recuerdo brota en algunos de sus versos.

Pero el primer gran drama de este reinado feliz, y que don Claudio Sánchez Albornoz ha calificado de «una tragedia en la España de los Taifas», fue la traición de Aben Ammar. Gobernando Murcia, el visir intenta alzarse contra su señor. Desenmascarado, huye a otras cortes buscando asilo, pero al fin es preso en Segura y enviado a Sevilla, donde está a punto de conseguir de nuevo el favor regio. Pero ante Mutamid llega el testimonio es-

crito de una nueva conjura. Lleno de ira lo mata por su propia mano. El drama alcanza dimensiones de tragedia antigua. Los hados parecen arrastrarlo a un fin inexorable, que tendrá su segundo y definitivo acto cuando los almoravides, llegados a España como aliados del rey de Sevilla, acaben derrotándolo y llevándolo desterrado a Agmat.

Allí el rey poeta se despertará cada día en la nostalgia de Sevilla y de sus alcázares de ensueño.

«Llora al-Mubarak, en recuerdo de Ibn Abbad.

Llora el recuerdo de sus gacelas y leones (sus hijas y sus hijos).

Llora Turayya. ¡Que no se oscurezcan tus estrellas

[con la lluvia de la tarde y de la mañana!

Llora al-Wahid, llora al-Zahí con su cúpula.

El río y el Aljarafe se sienten humillados...» (29)

Alcázar al-Mubarak, el palacio de la Bendición, fue la gran ampliación del alcázar realizada por los abbadíes sevillanos en dirección al río, buscando su cauce como foso natural y envolviendo por Mediodía y Poniente el viejo núcleo palatino de los gobernadores Omeyas, llamado Dar al-Imara o casa de los príncipes o del gobierno. Tenía su portada principal mirando hacia el río, sobre el camino que desde la Bab al-Faray iba hacia Jerez, y que es identificable con el hoy llamado arquillo de Mañara. Al otro lado del camino y sobre el mismo borde del río, en su conjunción con el arroyo Tagarete, se levantaría otro alcázar, al-Zahí, también aludido con clara referencia a la «qubba» que lo presidía. Sabemos que se alzaba como una fortaleza sobre las aguas de Guadalquivir, porque, si damos crédito a al-Himyari, desde su terraza, al-Mutamid, ebrio de vino y loco por la ira y el miedo, lanzó al río, donde pereció ahogada, a aquella infeliz cantante berberisca que en sus versos se había atrevido a profetizarle su desdichado fin a manos de los almoravides. Ello nos inclina a identificarlo con la fortaleza reconstruida en época almohade para ceca y residencia del príncipe Abu Hafs, utilizada en el siglo XVI como Casa de la Moneda, donde se iba a acuñar entre las torres del Oro y de la Plata el rico metal proveniente de nuestra gran aventura americana.

Pero al-Mubarak fue el asiento fundamental de la corte. Las excavaciones que realicé entre 1972 y 1980 me permitieron revelar el misterio del área residencial del palacio abbadí, en torno a un gran patio de crucero, y restituirlo con las alteraciones sufridas en época almohade (30).

Pequeñas exploraciones practicadas en los muros del Salón de Embajadores permiten hoy confirmar la identidad entre esta sala, la más excelsa del alcázar, con la Turayya evocada en los versos de al-Mutamid, identidad que ya intuyó Guerrero Lovillo (31).

Este gran salón era el aula regia, el salón de recepciones, y a la vez academia literaria donde se reunía el monarca con su «diwan» literario, verdadera corporación de poetas que figuraban en nómina de la Casa Real, y cuyas composiciones líricas eran espléndidamente premiadas. Existía entre ellos un verdadero escalafón en el que eran ascendidos por el soberano los artistas más elevados.

Cuentan que uno de ellos, el murciano Ibn Whabun, recitó, poniéndola en duda, la historia de un príncipe oriental tan enamorado de la poesía que regaló mil «mitqales» de oro al autor de un poema que le había maravillado. Al Mutamid mandó en el acto entregar idéntica cifra a Ibn Wahbun, aunque advirtiéndole de la mala calidad de su prosa rimada.

En suma, una auténtica pléyade poética presidida por un rey poeta, bajo una sala llamada también de las pléyades por las descritas en su bóveda, auténtico solio de la poesía árabe-andaluza.

El edificio se construyó, sin duda, tras la conquista de Córdoba por al-Mutamid, y seguramente se trata de una copia directísima de la gran «qubba» de Medina Azahara, cuyas ruinas todavía serían visibles. Se trata de un gran salón de planta cuadrada con dos alcobas colaterales, separadas por puertas de triple vano, y precedido de una nave transversal, que le serviría de pórtico, y que originariamente estaría dividida en tres tramos, de mayor dimensión el principal. Este pórtico quedaría abierto por cinco arcos sobre columnas al jardín situado a Poniente que le servía de entrada.

Se trataba, pues, de una «qubba» exenta, como pabellón de jardín, rodeada en tres de sus lados por cinco salas menores, como

corresponde a su nombre Turayya, o Zoraya, nombre árabe de la constelación de las pléyades, cuyas estrellas se agrupaban de esta forma en torno a una más brillante. Así parece deducirse de un verso del poeta cordobés Ibn Zaydun, que canta al edificio comparándolo con las estrellas.

El esquema que hemos descrito, hoy enmascarado por el cambio de dirección de uso producido al incorporarla en el siglo XIV, al patio de las Doncellas, responde exactamente a la disposición de los grandes salones de recepción califales, con la simple sustitución del espacio basilical occidental y latino, por la sala cuadrada cupular, oriental, y mesopotámica.

Sobre la base cúbica se alzaría la bóveda tal cual la describe un poema de Ibn Hamdīs, el gran poeta siciliano, que el monarca hizo epigrafiar en los muros del mismo salón y que ha llegado hasta nosotros a través de su «diwan» poético. Porque nos encontramos aquí por primera vez en Occidente con la tradición de los lejanos palacios abbasíes en que la arquitectura se decoraba con fajas epigráficas enmarcando los paños de ataurique donde se inscriben largas casidas exaltando la belleza de los espacios arquitectónicos y la grandeza de los príncipes que los crearon. Esta poesía mural, o arquitectónica, «casidas sultaniyyas» se las llamó, aquí iniciada, iba a dejar larga secuela posterior, especialmente en la Alhambra de Granada, a la que García Gómez denominó «La más lujosa edición que jamás se haya hecho de un libro de versos.»

Pero veamos la descripción de Ibn Hamdīs:

1. Soberbia mansión donde Allah quiso que el poderío que en ella se encierre se renueve para siempre y sin perecer jamás.
2. Santa mansión donde el propio Moisés, interlocutor del mismo Dios, para entrar en ella se quitaría las sandalias.
3. Esta es la casa del Príncipe (al-Mutamid). Ante ella vienen a rendir sus afanes los que llegan con la esperanza de mejorar su suerte.
4. Cuando se abren sus puertas, se diría que los que la franquean escuchan la voz de la mejor acogida, como con una salutación: Sed bienvenidos.

5. Los artífices de esta mansión quisieron trasladar a sus muros las cualidades del Príncipe, y verdaderamente lo lograron a maravilla.
6. De su pecho tomaron la grandeza, de su rostro la belleza y resplandor de su fama, los diversos parajes de sus estancias; de su largueza, la seguridad de sus cimientos.
7. Su alto rango entre todos los reyes ha dado la medida de elevación de su solio, alzándolo por encima de la constelación de Géminis.
8. Su magnificencia incomparable sobrepasa la del famoso «iwan» de Cosroes, al que hubiese podido servir de modelo.
9. Se diría que, temeroso Salomón, el hijo de David, no ha permitido a los genios el menor retraso en su construcción.
10. El Sol en él es como la paleta de colores de un artista, para las representaciones figuradas que lo enriquecen con la variedad de sus formas.
11. Estas figuras (las representadas en los muros), aunque inmóviles, parecen dotadas de movimiento, pero ni sus pies ni sus manos cambian realmente de postura.
12. Cuando el brillo inflamado de los colores ciega nuestros ojos, el mejor remedio (colirio, dice textualmente), es el dulce resplandor del rostro del Príncipe.

De la descripción poética queremos resaltar las alusiones al mundo antiguo mesiánico, y concretamente a Salomón, con cuyo trono se está parangonando este de al-Mutamid. Más concreta es la alusión estelar y su paralelo con el «iwan» de Cosroes, al cual dice superar la magnificencia de la sala, que estaría cubierta por una cúpula leñosa, cuajada de estrellas de la que es, sin duda, réplica la actual, reconstruida en el siglo XV. Especialmente significativo es el primer hemistiquio en el que alude a la protección de Allah del poder del Príncipe que está acogido a la protección de la sala, capaz de garantizar su inmortalidad. Sin duda que en los esperanzados que llegaban a sus puertas buscando mejor fortuna, hay que entrever a los poetas llegados de todas partes de la Tierra intentando acogerse al favor de Al-Mutamid.

Pero sin duda la noticia más interesante transmitida por el ver-

so se refiere a las pinturas figurativas que cubrían los grandes paños de los ángulos de la sala. Bajo las actuales yeserías, pequeñas exploraciones han permitido comprobar su existencia, con formas pictóricas de caballeros en escenas de batalla, que nos recuerdan la pintura del Extremo Oriente coetánea, y resulta importante premonición de la conservada en una de las casitas inmediatas al Portal en la Alhambra de Granada.

El cuadro poético queda completo respecto a la descripción de la bóveda con la otra evocación lírica ya citada en la que llora el propio Rey, desde su destierro de Agmat recordando sus alcázares sevillanos. En ella hace llorar al propio palacio de al-Mubarak, por sus hijas e hijos muertos, a manos de los almorávides que compara con gacelas y leones. Hace llorar a Turayya, en doloroso llanto por el ocaso de los pléyades, y de sus estrellas — las que decoraban el firmamento de su bóveda— que ya nunca volvería a refrescar la lluvia de la mañana y del ocaso, símbolo del rocío bienhechor de la presencia de su Rey.

Esta es, creo, la justa interpretación de este encuentro feliz entre la poesía, la arquitectura y la arqueología.

La sala, abandonada y triste —sin poetas—, durante las invasiones bereberes de almorávides y almohades, iba a revivir en el siglo XIV restaurada por Don Pedro I de Castilla, que la incorporaría a su nuevo palacio, convirtiéndola en eje y pieza cardinal del mismo.

Los artistas de Don Pedro idearon un palacio organizado en torno a un patio, el de las Doncellas, encajado entre la vieja «qubba» real, y el costado occidental del palacio gótico alfonsí. Entre sus torreados contrafuertes se labraron los «diwanes» que presiden el patio de las Doncellas, que se llamó «del Rey» en la Edad Media, para distinguirlo del de la reina, denominado hoy «de las Muñecas», núcleo principal de las habitaciones de la Padilla (32).

Veamos cómo se acopló la «qubba» al nuevo palacio. Estos edificios, como encontramos en todas las aulas reales de Medina Azahara, tenían tras el estrado real una puerta ficticia decorativa, o falso «mihrab», que servía de respaldo al trono del soberano. Era la «Sublime Puerta», recuerdo de la vieja costumbre de los sultanes orientales de impartir justicia a su pueblo ante la fachada de

sus palacios. En una recepción ante su suprema puerta sabemos que fue asesinado Ismail I de Granada por los sicarios de un primo suyo mal avenido.

Pues bien, estos «falsos mihrabs», los vamos a reencontrar en las piezas presidenciales de todos los palacios mudéjares y nazaríes andaluces hasta el propio cuarto Real de Santo Domingo de Granada. Los más bellos son los conservados en el Salón Principal, y en la «qubba» aneja de los palacios de los Figueroas, Condes de Palma del Río, hoy humilde convento de Teresas en Ecija. No los tuvo en cambio la gran «qubba» de claro influjo toledano construida por don Alfonso Onceno, padre de Don Pedro como Sala del Consejo Real —de la Justicia se le llama hoy—, junto al patio del Yeso del Alcázar de Sevilla.

Se trata ésta de una «qubba» única en Occidente, con nichos perimetrales que cobijan los bancos del consejo, y cubierta con cúpula ochavada más compleja que sus coetáneas nazaríes. Aquí, la puerta ficticia del respaldo del soberano se sustituye por un auténtico «mihrab» o nicho más rico que los que rodean la misma sala.

Pues bien, para integrar la gran «qubba» de al-Mutamid en el nuevo complejo palatino, realizado entre 1364, en que se fecha la colosal fachada del palacio, y 1366, que aparece en las hojas de carpintería del propio salón, hubo que cambiar diametralmente la organización de la «qubba», rompiendo su testero, precisamente por el falso «mihrab», que se convirtió en puerta auténtica de entrada, y transformando el antiguo pórtico de acceso en una nave corrida que sirve de respaldo al salón principal, que quedó de esta manera sin lugar adecuado para apoyar el trono real que aún hoy se sitúa ante la primitiva puerta de triple arco del recinto.

Don Pedro, no obstante, fue enormemente respetuoso con la decoración de la sala. Se limitó a labrarle un rico zócalo de azulejos coronado por el epígrafe emblemático que se repite constantemente en las salas y patios del palacio: «Gloria a nuestro Señor el Sultán Don Pedro. Bendígale Allah.»

En cambio, en las alcobas laterales y en el primitivo pórtico, yeseros toledanos repitieron al nuevo gusto mudéjar los esquemas decorativos que en estuco y pintura constituían la estructura mu-

ral de los arcos triples que las separaban del espacio central. Tres arcos de herradura de rancio perfil cordobés, enjarjados, con dovelas alternantes apoyan en admirables y variadas columnas de mármol negro de la Sierra de Córdoba, blancas de la de Filabres y serpentinas traídas de Granada. El alfiz que enmarca los arcos queda cobijado por un gran arco de descarga de herradura, esquema derivado, sin duda, de un modelo de Azahara. Más rica es la decoración de la arquería que abre al antiguo pórtico, conocida popularmente por arco de «los Pavones». Grandes pavos reales de origen persa decoran las enjutas del arco de descarga en paralelo con el de la «qubba» toledana de la Concepción Francisca. Un friso de halcones y ataurique completa la decoración de esta puerta.

En cambio, el espacio central fue objeto de una decoración más tardía, que es la única del palacio influida por el arte de la Alhambra, cuyos artistas debieron intervenir aquí durante el reinado de Juan II de Sevilla en la época en que tras la batalla de la Higuera fue impuesto en el Trono granadino Ibn al-Mawl, el Abenalmao de los romances cristianos, aliado de aquel monarca castellano enamorado de Granada.

Se prescindió entonces en los paramentos que miran a la sala de los dovelajes, ya en desuso, y sencillamente se recortaron los arcos estructurales de herradura con una simple molduración. Al arco de descarga se le caparon sus arranques y nacelas y se le dio un perfil de arco festoneado, semicircular peraltado, a la moda granadina y mudéjar de la época.

En esta gran reforma se reconstruiría la bóveda apoyada en ricas trompas de dorados mocárabes coronadas por una media naranja que es, sin duda, la obra más rica y exquisita de la carpintería mudéjar. Su forma esférica, decorada con siete símbolos órdenes celestes, debió venir forzada por el modelo de la que le precedió. Ella dio origen a una nueva escuela de la carpintería de lazo morisca que labró superficies curvas, que se extendió hasta Extremadura, donde en Zafra existió un bellissimo ejemplar, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, y cuyo espécimen más rico y tardío es el que cubre el tramo principal de la escalera de la Casa de Pilatos de Sevilla. Diego Ruiz labraba la dorada cú-

pula alcazareña en los primeros años del siglo XV. El conjunto se occidentalizaba con un friso gótico, inspirado en las predelas de los retablos italo-sieneses, que acoge en sus tablas la más vieja galería que ha llegado a nuestros días de entre las series icónicas de los Reyes de España que existieron en diversos palacios medievales cristianos.

Del Toledo taifa nos han llegado pequeñas «qubbas» religiosas, como la del convento de Santa Fe, que ocupa el área palatina del Alficén toledano, o la de San Lorenzo, probable «mihrab» de mezquita. Tendremos que esperar a los siglos finales de la Edad Media para encontrar una pieza civil tan excepcional como el salón del Palacio de los Ayala, más conocido en sus restos actuales con el nombre popular de Corral de Don Diego. Su cubierta ochavada es relacionable con el ya citado Salón de la Justicia del Alcázar sevillano.

En cambio, en el palacio zaragozano de Abu Chafar al-Moc-tadir encontramos una de las «qubbas» mejor conservada de la España taifa, adosada a una de las saletas laterales del palacio. En ella, por su carácter de oratorio, pervive la tradición de la bóveda estrellada de nervios iniciada en la Mezquita de Córdoba.

A nuestro objeto, interesan más las noticias, llegadas a través de fuentes literarias, de un palacio desaparecido de la Granada taifa de los Ziríes berberiscos.

Conocíamos a través de las «Memorias» del último rey Zirí, Abd Allah, la existencia de un palacio elevado en la regia fortaleza de la Alhambra por el visir judío de Badis ben-Habuz, Joseph Ibn Negrella, que había heredado este cargo de su padre, el fidelísimo y astuto Samuel Ibn Negrella. Este hombre, ensoberbecido por el poder y la riqueza, osó levantar un palacio riquísimo, émulo y rival de la Alcazaba real vieja granadina, elevada sobre la opuesta colina del Albaycín, que ocupaba el interior de la fortaleza de la Alhambra, y que se nos presenta como una verdadera premonición de los futuros palacios nazaríes.

La relativamente reciente publicación (1956) por Frederick Bargiburh del «Poema de la Alhambra» del gran polígrafo judío Ibn Gabirol nos descubre sorprendentes aspectos de esta Alhambra temprana que conoció en directo, como huésped de Ibn Negre-

lla. Estas construcciones, narradas por un poeta imbuido de conocimientos astrológicos, constituyen una especie de «modelo arquitectónico del universo», un verdadero microcosmos descrito con los siguientes acentos (33):

Amigo, tú que eres también el amigo de los astros y del Cielo.

Acompáñame y visitemos los campos.

El invierno, por fin, ha terminado y se oye ya el arrullo de las tórtolas y el canto de las golondrinas.

Descansemos a la sombra de los granados y palmeras.

De los manzanos y de los limoneros magníficos

Marchemos al frescor de las viñas

Y contemplemos cómo surgen las fachadas resplandecientes.

El palacio que domina todo el país

Está construido de piedras preciosas,

Se erige vertical sobre sus cimientos,

Su recinto se jalona de torres

Que circunscribe un camino de ronda.

Las rosas de Sharón salpican sus patios

Calados, pinturas y filigranas

Decoran cada uno de sus salones.

El suelo de mármol y alabastro,

Las hojas de sus puertas innumerables

Parecen biombos de marfil y

Roja madera de Almuggín.

Sobre sus puertas caladas ventanas,

En sus vanos resplandecen destellantes planetas

Su cúpula es como el baldaquino del trono de Salomón

Con sus luminarias que flotan en la Sala.

La cúpula gira sobre su reluciente órbita

Tachonada de ópalos, zafiros y perlas.

Tal es su aspecto de día, y cuando la noche llega

Parece un cielo salpicado de constelaciones.

Alude el poema al recinto militar que rodeaba el palacio, y a una gran «qubba», cuya bóveda a imagen del firmamento esta-

ba tachonada de ópalos, zafiros y perlas, figuración plástica de las constelaciones que lo pueblan. Además, esta cúpula era como el «baldaquino de Salomón, girando sobre su reluciente órbita».

Esta gran «qubba» hebraica fijó un prototipo que se iba a repetir siglos después en el Salón de Embajadores de Yusuf I en la misma Alhambra. Aún más nos sorprende la descripción de la fuente simbólica de clara tradición judía que presidía su jardín o patio central, cuya imagen iba a alcanzar en aquel recinto un valor casi emblemático. Prosigue Ibn Gabirol:

Hay un estanque como el mar de Salomón
No descansa sobre toros,
Sino sobre doce leones dispuestos en círculo,
Que parecen rugir ante una presa.
El agua que sale sin parar de su boca
Salta como los torrentes de un arroyo,
Corre a sus pies por canales
Abiertos al sol como acequias
Para regar los arriates de las flores
Sus límpidos arroyos inundan las plantas
Y quieren refrescar el jardín de arrayanes.
Se elevan en nubes hasta la altura de los árboles
Y esparcen perfumes balsámicos
Como el aroma del sándalo y del incienso.
Los pájaros gorjean en las ramas
Y miran entre las datileras.
Las flores forman lujuriosos cenadores
De perfume de rosas, de narcisos y alcanforeros.
Sus variedades son innumerables.

Nos encontramos, pues, ante una descripción que atestigua la existencia, ya en la Alhambra del siglo XI, de la famosísima fuente de los Leones, reutilizada, reponiéndole una nueva taza, como eje y centro del palacio allí elevado por Muhammad V, en los últimos años del siglo XIV.

Como de forma explícita nos transmite Ibn Gabirol, la fuen-

te era una versión libre pero directa del Mar de Bronce del Templo de Salomón, construido por Hiram de Tyr y que, según el libro de los Reyes del Antiguo Testamento «tenía una dimensión entre sus bordes de 10 codos, y se alcanzaba otros cinco de altura reposando sobre doce bueyes o vacas que de tres en tres miraban hacia los cuatro puntos cardinales».

Aquí, en la Alhambra, los animales se transforman en leones, traídos de los depredados palacios califales de Medina Azahara o de la Alamiriyya de Almanzor.

Pero la vida en esta Alhambra temprana estaba llena de acechanzas. La población musulmana veía con odio a los judíos y especialmente al visir Ibn Negrella, alentada por la predicación de sus faquíes. Así clamaba Abu Isaac de Elvira en un curioso sermón rimado traducido por Dozy y que nos presenta el ambiente antijudío de aquellos días:

Vuestro jefe ha cometido una falta de la que sólo se alegran los malvados.

Cuando puede acoger un visir entre los creyentes, lo ha elegido entre los infieles.

Gracias a él, los judíos, de perseguidos que eran, se han convertido en grandes señores, y su orgullo y arrogancia no tienen límites.

Han conseguido todo lo que deseaban y se han cubierto de honores.

Pero lo insólito es que lo haya elevado un hombre de nuestra religión.

Venid a Granada y veréis que en ella reinan los judíos.

Ellos son los que cobran las alcabalas, están bien considerados y van magníficamente vestidos, mientras vuestras túnicas ¡oh, musulmanes!, están viejas y raídas.

Ellos conocen todos los secretos de Estado...

¡Qué imprudencia confiarse a sus tratos!

El final era inexorable. El sábado treinta de diciembre de 1066 los musulmanes asaltaron la judería granadina pasando a cuchillo a más de cuatro mil judíos. La Alhambra fue asaltada y saqueada después del asesinato del Visir.

Una generación después, en 1090, la Granada de Abd Allah caía en manos de los Almoravides. Con ellos se iniciaba una nueva era de la España musulmana, dominada por sucesivas riadas de bereberes africanos recién conversos al Islam (34).

El siguiente movimiento, el de los almohades, apoyado en el sectarismo religioso impuesto por su fundador, el «mahdí» Ibn Tumart, nacido en los rigores de Tinmlal, en las estribaciones del Atlas, iba a suponer una renovación en la decoración y en la arquitectura que habían imperado en Al-Andalus y el Magreb durante el siglo XI y la primera mitad del XII, en la España taifa y tras la invasión almoravide. Frente al lujo marmóreo de sus palacios, y el barroquismo estalactítico del mocárabe o de la decoración de digitados atauriques, todo se va a reducir a esquematismos. Escuadrados pilares de ladrillo como soporte, según la llamada oriental de las mezquitas egipcias de los Tulúnidas, arcos silueteados de herradura apuntada o de perfil mixtilíneo, como elementalización del vano de mocárabes, temas geométricos con lazos esquemáticos, y decoración floral de palmas sencillas planas y sin relieves.

A veces un perfil de arcos angrelados con arquillos de doble cinta entrelazada que recortan arcos de ladrillo o yeso, que en otras ocasiones se perfilan con una silueta de sencillas palmas enlazadas. Es el arco que llamamos «de hojas».

Muy poco antes, en Tremecén, todavía en época almoravide, se había producido la gran revolución carpinteril que trastocó la idea de la armadura clásica de tijeras, donde cada par de la cubierta se corresponde con una tirante, forzando a decorar como un plafón continuo la superficie horizontal marcada por el plano del atirantado.

Ahora se iba a inventar la fórmula nueva y revolucionaria, origen de la armadura hispánica o mudéjar, que espaciaría los tirantes, generalmente pareados, que quedaban vinculados a dos largas piezas durmientes, los estribos, a los que transmiten sus empujes las livianas y apretadas tijeras constituidas por los pares, y un pequeño tornapuntas que acodala el ángulo de su encuentro y que llamamos nudillo. De esta forma queda visible el espacio de forma troncopiramidal del fondo definido por los pares y el nudillo, sólo ve-

lada de trecho en trecho por los dobles y transparentes atirantados. Surge así una fórmula que frente al plafón plano del templo clásico o de la basílica nos crea una sensación de elemental abovedamiento realizado en madera, y con gran economía de medios, y que pronto se iba a enriquecer ensamblando sobre el plano del nudillo o almizate, y a veces en los faldones de los pares piezas livianas que, cumpliendo las reglas de la lacería islámica, van a permitir describir superficies tachonadas de estrellas con gran belleza y galanura, simplificándose así el problema del abovedamiento leñoso de las «qubbas», y de su interpretación de la bóveda celeste, universalizándose su uso por su claro valor simbólico, tanto en la arquitectura religiosa como en la civil. De aquella, nos han perdurado inestimables muestras en las grandes mezquitas almohades, donde la nave transversal alterna tramos constituidos por «qubbas»-lucernarios, con otros estrechos y oscuros que corresponden con las alacenas situadas a los lados del «mihrab», para guardar el almíbar o silla de predicación de la jutba, y los coranes y libros de rezos que abundaban en las mezquitas.

En cambio de la arquitectura civil de la época nos han llegado muy poco más que residuos arqueológicos reducidos casi a las puras cimentaciones, y sólo podemos entrever sus soluciones por sus más inmediatas consecuencias en la España mudéjar o nazarí.

Es aquí donde encontramos precisamente en los mismos comienzos de su arte un ejemplar paradigmático, que iba a fijar un arquetipo de larga vigencia en el arte granadino.

Es el llamado hoy Cuarto Real de Santo Domingo, por haber formado parte de aquella fundación monástica cristiana, y que Gómez Moreno identificó con el palacio elevado extramuros de Granada en los últimos años de la dinastía almohade por el Gobernador de la «Cora», Abd al-Wahid antes de su exaltación al emirato en 1232, y que sufrió una gran reforma, probablemente en el reinado de Muhammad II (1273-1302), cuando fue incorporado al área urbana por ampliación de la muralla formando su cuerpo principal un torreón destacado de la misma (35).

De esta fecha debe datar la decoración de su pieza fundamental conformada por una gran «qubba», con dos alcobas colaterales, separadas del espacio principal por dos grandes arcos que fue-

ron cegados en época posterior. El hermoso exaedro de su base, cuajado de yeserías que son arranque y preludio del futuro arte nazarí, se cubre con una sencilla armadura de artesa de cuatro paños, a más del de almizate, tachonada de elementales estrellas de lazo. Esta «qubba» era una sala de recepción real. En el eje de su testero, como ya hemos visto en otros ejemplos más antiguos y en el mudéjar coetáneo de Andalucía Occidental, existía una puerta ficticia, o falso «mihrab», como elemento presidencial y de respeto. Pero aquí el tema queda roto y calado al superponérsele el hueco rebajado y mixtilíneo de paso a una camarita, excavada en el grosor del muro, junto con otras dos laterales que tienen ventanitas en su fondo y que originariamente abrirían al dilatado paisaje de la Vega. Se trata, por tanto, de una «qubba» que inicia el camino hacia la «qubba»-mirador, tan cara a la arquitectura nazarí, y que con su simplicidad espacial coronada por un cuerpo de luces alto de veinte caladas celosías, crea un modelo límpido que alcanzará su más alta expresión en el salón de Embajadores, de la Alhambra (36).

Esta arquitectura nazarí temprana, que se corresponde con la época de los monarcas de la primera dinastía de los Alhamares es un arte aún en agraz, derivado de modelos tardíos almohades, que hoy podemos conocer a través de las yeserías y decoraciones aparecidas en las recientes excavaciones de Medinat Siyyasa —Cieza antigua—, en el reino de Murcia, y las del palacio de Ibn Hud ocultas durante siglos en la clausura del Convento de Santa Clara de Murcia (37).

Se trata de un arte sobrio, tardoalmohade, pero que en su evolución ha vuelto a recaer en viejos temas taifas y almoravides que se van a mezclar no sólo en la vertiente nazarí de la Península, sino también en la España mudéjar, especialmente en Toledo, Córdoba y Sevilla, como preparando la inmediata y rica eclosión de la Alhambra.

En este primer arte nazarí, al que hemos denominado «arcanismo tardoalmohade», perdura la tradición del pórtico apoyado sobre escuadrados pilares de ladrillo, y en él se desarrolla el modelo de palacio doméstico con sala o simple pórtico que se complementa con una «qubba» avanzada sobre el paisaje, al que que-

da abierta por tres de sus lados, cabalgando como coronación de alguna de las torres militares del recinto de la Alhambra, la gran ciudadela aúlica de los nazaríes. Este es el caso del Partal, construido por Muhammad III, restaurado en nuestro siglo de forma admirable por Torres Balbás, y desfigurado luego al colocársele unas anacrónicas columnas, o el del primer Generalife y el palacio de los Infantes, hoy convento de San Francisco, que deben datarse de tiempos de Muhammad II, o el palacio llamado de los Abencerrajes, presidido por una «qubba», desgraciadamente demantada en una escandalosa acción, próxima a nosotros, y que no es sino una copia fidelísima del Cuarto Real de Santo Domingo, aunque aquí, razones defensivas invalidaron sus triples ventanajes, sustituidos por ricas yeserías. Un fragmento de éstas, salvado milagrosamente, hoy en el museo de la Alhambra, es identificable con el falso «mihrab» que serviría de respaldo al sitial de los hachibs —los primeros ministros de la corte—, que vivieron en esta casa, identificable con la Dar al-Visir de la Alhambra.

La época de Ismail I (38), el usurpador del trono, marca un cambio radical en la arquitectura nazarí. El monarca quiso transformar el Generalife, para celebrar la victoriosa batalla de la Vega, librada en 1319 —según consta en un verso de Ibn al Yayyab, inscrito en una de sus taquillas—, con ayuda del ejército meriní, y que costó la vida a los dos infantes cristianos Don Juan y Don Pedro, tíos y tutores de Alfonso Onceno. Es el momento de penetración en Granada de los primeros influjos magrebíes, pero sobre todo es cuando el anónimo arquitecto del segundo Generalife, seguramente un decorador mudéjar llegado de Córdoba, iba a sentar las bases lingüísticas de la futura arquitectura granadina, sustituyendo los rígidos soportes de ladrillo por frágiles columnas de blanco mármol, e inventado un orden decorativo que aquí todavía respira arcaísmos y goticismos lejanos junto con gustos de tradición califal, en un lenguaje todavía inseguro y temprano, pero que pronto iba a alcanzar la perfección del clasicismo.

Al mismo autor hay que atribuirle la decoración del mínimo palacio, «qubba-mirador», inscrito en el interior de la torre llamada de la Cautiva, construida ya tras el doble asesinato de Ismail y de su heredero Muhammad IV, cuyo breve sultanato iba

a llevar al trono a Yusuf I, el monarca en cuyo largo reinado conseguiría consolidar el trono y trazar sobre la colina de la Alhambra el «palacio oficial» de la dinastía.

En este palacio, llamado de Comares por la sala real que lo presidía alcanza su plenitud y perfección académica las teorías arquitectónicas nacidas en la Granada de Ismail.

En el patio de Arrayanes, que sirve de jardín central al conjunto, y en sus salas y tarbeas, se desarrolló ese prodigioso equilibrio de perfección que hemos denominado «Clasicismo nazarí».

El pórtico septentrional en este patio, también llamado de la Alberca, por el gran estanque alargado que lo preside, no alterado posteriormente como su homólogo del testero de mediodía, nos da en su ritmo de siete arcos sobre columnas el más espléndido exponente de este gran momento en que el arte nazarí alcanza la plenitud de su academicismo. Se utilizan como soportes los dos tipos de columnas habituales, la de capitel cúbico y la de capitel de mocárabe, este último de traza menos refinada que los de la época de Ismail. Respecto a su aplicación en la fachada, surge aquí una fórmula canónica, que reserva los de mocárabes para apeo del arco central, más elevado que los colaterales y de curva tangente al alfiz mientras que el otro tipo, el de capitel cúbico, sirve de apoyo a los seis arcos restantes, de luz y altura menores, aunque sus arranques coinciden con la cota del arco central y nacen como éste de una ménsula o nacela de mocárabes, colocada a cierta altura del pilastrón, novedad ésta que va a ser característica de este período clasicista. Sobre estos arcos menores se desarrollan prodigiosos paños de tsebka calada de dibujos alternantes. Los pilares que cargan sobre las columnas van decorados con doble faja epigráfica que, duplicando los alfices, marcan un ritmo que define con justeza la severa modulación de esta fachada.

En el testero norte, dos prolongadas cubiertas de tejas, alteradas hoy por un moderno pabellón con anacrónicas torres y almenas, cubrían el pabellón tras el cual surgía el prisma pétreo e inmutable de la torre de Comares, coronada de potentes almenas como diwán supremo de la Alhambra. En cambio, en el tes-

tero opuesto, a mediodía, nos encontramos ante una fachada que supera la altura de las crujías colaterales y que nos resulta de composición muy sorprendente. Sobre su galería baja, que repite fielmente el modelo trazado en el testero opuesto, se eleva un pequeño entresuelo muy ciego, abierto sólo por pequeñas ventanitas al patio, y que no llega a acusarse en el espacio de la sala contigua, ya que sólo sirve para salvar la altura correspondiente al desarrollo de su armadura, que estaría ya construida cuando se elevó esta fachada.

Sobre ella se alza otro piso tratado en galería abierta, sobre columnas, muy liviana, y que resuelve ingeniosamente el tramo central, mucho más ancho y donde no era posible el desarrollo de un arco, con el fácil expediente de montar allí un riquísimo adintelado leñoso apoyado sobre fuertes y decoradas zapatas. Esta construcción, obra tardía del reinado de Muhammad V, se inspira para este adintelado central en modelos meriníes.

Las obras de este patio de Comares debían estar, en lo que toca a estructura, terminadas y sus yeserías y adornos muy avanzados en el momento en que la traición segó la vida de Yusuf I, pero las tareas de decoración se prolongaron largamente bajo el reinado de su sucesor Muhammad V, cuyo nombre aparece frecuentemente en las casidas poéticas de Ibn Zamrak, que se desarrollan en las fajas epigráficas de sus muros. No obstante, conviene remarcar que, salvando novedades coyunturales características de este nuevo reinado, todo hubo de continuarse por el mismo equipo de decoradores y yeseros y con absoluta fidelidad a los patrones y trazas primitivas, como en un testimonio de fidelidad del hijo a la obra emprendida por el padre, reservando el joven monarca las grandes ideas arquitectónicas que bullían en su mente para la construcción de un nuevo palacio cargado de ricas sorpresas. Esta fidelidad filial salvó así la unidad arquitectónica del palacio del trono, la perfección académica que lo convierte en el ideal clásico del arte nazarí, y su contenida severidad, tan adecuada al alto papel significativo que aquel recinto representaba como sede oficial de la dinastía.

La soleada fachada norte del patio duplica su solemne imagen en la gran alberca, cuyo estatismo apenas es alterado por los dos

saltadores que vierten en sus sus extremos. En ellos brota el agua suave, espasmódicamente, como el manantial en el oasis, cayendo sobre el círculo vaciado en la losa que le sirve de recipiente, desde donde se canaliza por un largo arcaduz como gárgola que la conduce al estanque después de haber salpicado el fresco pavimento. Unas curvas circulares que estrangulan su canalillo entrecruzan las moléculas del agua dándole apariencia de trenzado geométrico, que cae al estanque y se expande en suaves ondas circulares que visualizan la vibración sonora. Originariamente parece que existió una tercera taza con su saltador, que aparentaría flotar como un nenúfar en el centro de la alberca.

Una portada insólita, coronada por un arco de mocárabes, que más bien parece la cristalización en yeso de un riquísimo cortinaje, y en cuyas enjutas se dibujan serpeantes «árboles de la vida», cuyas flores y jazmines parecen arrancados de un tejido persa, interrumpe el severo clasicismo de este pórtico. Se trata de una irrupción puntual de un arte más tardío, debido a la mano de Muhammad V, que, aunque pueda parecer antitético con el gran perfil de los arcos de las crujiás subsiguientes, se nos presenta como un aviso de que nos encontramos antes la puerta más reservada del palacio, tras la que se esconde el trono y la corona de la dinastía. Entramos por ella, dejando a ambos lados bellísimas taquillas vaciadas en el grosor del muro, en la sala llamada de la Barca, palabra tal vez degenerada de «alberca» o de «barakka», la buena suerte, o que bien pudiera aludir a la forma del techo de la sala, de rica labor de lazos ataujerado sobre una superficie curva, como falsa bóveda de madera, rematada con sendos hemiciclos en sus extremos, que apoyan en trompas de mocárabes. También de mocárabes incurvados son los arcos de paso a las alcobas colaterales, fórmula ésta no muy feliz, debida ya, sin duda, a los adornistas de tiempos de Muhammad V, un tanto obsesionados por este motivo ornamental. Toda la sala debió ser redecorada al menos en sus frisos, epígrafes y yeserías superiores en tiempos de este monarca. Y conviene recordar su paralelismo en cuanto al abovedamiento leñoso que la cubre con el del techo, más simple por supuesto, del dormitorio real del palacio sevillano de Don Pedro, levemente anterior en fecha a éste de la Alhambra. Es curioso que es-

ta sala, como la vemos hoy, sin sus alfombras y sin las ricas preseas que la adornaron, nos parezca un tanto pobre, a pesar de sus atauriques y de su dimensión excelsa. Quizá porque en el fondo se limite a repetir a mayor escala el arquetipo doméstico de todas las casas de la Granada de su época. Tal vez el igualitarismo de la religión islámica así lo exija: todos los hombres desde el califa hasta el más humilde son iguales ante Alá.

Esta sala, dormitorio y casa oficial del monarca, es, sin embargo, de facto, un puro vestíbulo del salón de Embajadores. Esta disposición tenemos que atribuirle a una fórmula bellísima nacida en la arquitectura granadina, que se venía repitiendo en la Alhambra al menos desde las reformas del Generalife de la época de Ismail: a la sala transversal estrecha y larga del tipo tradicional doméstico en la España musulmana, se adosaba una torre mirador para la ensoñación en el paisaje, montada sobre el fuerte desnivel brindado por lo escarpado de la topografía. Aquí el mirador se va a convertir, como veremos, en «qubba» suprema y salón del Trono, por lo que la sala de la Barca resulta más una antesala de protocolo que una auténtica vivienda real. Ello obligaría a crear otros complementos domésticos y haría más adecuado como habitáculo del monarca el pabellón del testero meridional.

El salón de Embajadores, supremo lugar de honor en la corte nazarí, quedaba, no obstante, reservado de forma exclusiva para recibir a príncipes, reyes y embajadas.

Como ya hemos indicado, se monta, como otros pabellones de la Alhambra, sobre un cimiento de torre militar ampliada que encierra el cuerpo de guardia que le sirve de protección. Razones constructivas aconsejaron crear un doble muro autónomo, quizá para resolver la diversidad de asientos de las distintas fábricas. Sea como fuere, quedó entre las dos salas un juego, muy escenográfico, de dobles arcos, que aprisionan un estrecho y oscuro pasaje, que en su extremo derecho remata en un arquillo a cuyo fondo, girado en busca de la orientación litúrgica, un mínimo mihrab en forma de nicho cubierto con una concha decorativa, y donde una ranura abierta en su eje deja pasar la luz procedente del Este, constituye un minúsculo oratorio que permitía al soberano tener a las horas rituales un lugar de oración junto a su trono.

En el extremo izquierdo, una puertecilla da paso a una sobria escalera en torno a un machón central con bóvedas muy austeras de rancio gusto almohade, que conduce a una mínima habitación montada sobre el pasadizo y que prácticamente se incrusta en el grosor de los muros de la torre. Sólo una bífora de marcado carácter militar la abre a mediodía y permite la visión, a vuelo de pájaro, de la perspectiva del patio de Arrayanes, extendido a sus pies. La cámara debió estar forrada con bóveda encofrada y riquísimos tapetes. Al fondo una íntima alcobilla serviría de dormitorio. Aquí, al abrigo de la gran torre, en la mínima y soleada camarilla, en contraste con las riquezas y decorados de las plantas inferiores, el soberano se reducía al más pequeño e insignificante de los hijos de Alá. Quizá en todo palacio se precise de un pequeño rincón doméstico, como éste, privado e intimista, donde poder desposeerse en determinados momentos del pesado tributo físico y moral que impone la corona.

En contraste con ello, cuando se penetra en el salón de Embajadores, todo se hace lujo, sabiamente ordenado en sobria perfección. En torno a la sala de planta rigurosamente cuadrada, y de altura idéntica a su lado, nueve camarillas vaciadas en el grosor de los muros de la torre abren en tres direcciones del espacio, hacia Norte, a saliente, y a poniente, requiriéndonos con el brillo de las luces que destellan en los paisajes lejanos, en contraste con la umbrosa luz de la sala, iluminada sólo por altas ventanas de dobles y caladas celosías, que matizan aún más la invariable persistencia de la suave luz que viene del septentrión. Sólo a posteriori, cuando hemos acomodado nuestra vista y elevamos la mirada, nos encontramos con un oscuro firmamento en el que brillan mil estrellas de diversos matices y colores, que en forma de bóveda leñosa, de cuatro paños quebrados en diversos planos hasta el almizate de coronación, cierra y define con su masa oscura el blanco espacio cúbico que le sirve de fundamento.

Es lo que venimos denominando una «qubba», aquí rodeada de sus nueve alcobillas menores que se agrupan como los polluelos en torno a la «qubba» principal. Sólo difiere el testero de entrada, marcado por su sencillo arco de acceso, festoneado, sobre traza semicircular levemente peraltada, y por dos tacas o alacenas

laterales empobrecidas hoy por la baja calidad de su carpintería moderna. Únicamente podemos evocar la belleza de las desaparecidas hojas de puerta que cerrarían estas taquillas, gracias a una espléndida pieza conservada en el museo de la Alhambra, y que procede de lugar análogo en los palacios, hoy destruidos, de Cetti-Meriem, formada por dos hojas de alacena taraceadas con ricas labores de lazos y epígrafes en maderas ricas de diversos tonos, ébano, marfil y plata.

Estas taquillas, situadas a ambos lados de la puerta de ingreso, constituyen una disposición canónica en la arquitectura nazarí, ocupando precisamente el lugar donde en las salas mudéjares se sitúan ventanas con tracerías góticas o moriscas, como encontramos en los salones de todos los palacios derivados del foco toledano.

El pavimento de la sala era de cerámica vidriada en azul y oro sobre el engobe blanco, con delicados atauriques en torno al escudo de la banda, con la divisa nazarí: «sólo Dios vence». Idénticos escudos recortados en círculos sellaban las esquinas de encuentro de cada cuatro losas. El fragmento que hoy vemos en gastada cerámica de cuenco y arista no es sino un residuo de una reconstrucción mudéjar de los días del Emperador.

Dentro de la igualdad de todas las alcobas que circundan la sala, destaca tan sólo, por la riqueza y decoración de la artesa de carpintería que la cubre y el oro de su pintura, la pieza central que marca el eje de la «qubba»: dentro de ella se albergaba el trono del rey, que quedaba allí inscrito como en un «mihrab». Una rica hamuga de taraceada superficie —tal vez la que aún hoy conserva el museo de la Alhambra—, serviría de asiento al emir, que quedaba así elevado sobre las cabezas de los dignatarios que lo ministraban, príncipes y allegados, sentados todos ellos sobre el suelo o en cojines sobre diversas alfombras que marcaban su orden de importancia en un rígido protocolo. Una casida de Ibn Zamrak alude a la importancia de esta pequeñísima «qubba», lugar, sin embargo, supremo a la Alhambra, y que brilla sobre las otras de la misma sala por su contenido: «Contémplame... soy la más hermosa de todas mis hermanas, porque dentro de mí resplandece el que todo lo ilumina con su presencia, el emir...» Aunque

el verso debió colocarse en tiempos de Muhammad V, alude, sin duda, al gran príncipe constructor, su padre, el gran sultán Yusuf I.

El inmediato precedente de esta gran sala es la ya aludida «qubba» llamada Cuarto Real de Santo Domingo.

En este cuarto Real la cúpula se reducía a una simple artesa apeinazada sin tirantes, de cuatro paños con limas mohamares y un sencillo almizate en cuyos faldones se reiteran, de forma un tanto monótona, siete órdenes de estrellas de lazo en simbólica descripción del cielo. La cúpula de Comares fue concebida en cambio con una solidez insólita, estructurada con una gran bóveda esquifada de cuatro paños, con aparejo de ladrillo, y que hubo de ser desmontada en 1688, ruinoso por defectos de contrarresto y por los quebrantos ocasionados por los rayos y terremotos que la sacudieron. Esta bóveda estructural quedaba forrada en su interior por una gran techumbre decorativa ataujerada que se acoplaba en tres planos quebrados a su curvatura, rematando en un almizate horizontal, en cuyo sino o polígono central se abre una rica cupulilla de mocárabes.

Conviene anotar que en este momento, como en todos los que le precedieron en el arte nazarí, la bóveda se acopla con total pureza geométrica a la base cuadrada, huyendo de la utilización de trompas y otros artificios para ochavarla, que hubiesen alterado la unidad espacial y creado complicaciones estructurales que, como veremos, se iban a poner de moda medio siglo después en la Alhambra. Sobre los paños se desarrolló una riquísima y variada decoración de lazo de «a ocho» con los polígonos estrellados de dieciséis puntas que de él se derivan, ordenados en siete hileras superpuestas con el simbolismo de los siete órdenes celestes del Islam, coronados por una octava estrella clave donde está el trono de Dios.

Los estudios geométricos previos de las formas del lazo que se iban a desarrollar en la bóveda sirvieron a los artistas cerámicos para el trazado de los bellísimos alicatados que decoran el zócalo de la estancia, cuya rica policromía es hoy pálido reflejo de la original, que se prolongaba en la exquisita decoración pintada de la cúpula, hoy casi perdida, pero que ha sido admirablemente es-

tudiada por el padre fray Darío Cabanelas (O.F.M.) a partir de una modesta inscripción explicativa encontrada en el reverso de un zafate o tablilla decorativa del techo (39).

Dicha tablilla, desprendidas fortuitamente, contenía las anotaciones de color dadas por el anónimo artista que ideó la policromía simbólica de los distintos estratos de la bóveda celeste allí representada, colores que en cada estrella clave van desde el blanco del primer orden, seguido de los rojos de tinte cardenalicio, volviendo al blanco de nuez, para pasar a los verdes —verdes calientes—, y al rojo intenso del bermellón chino, recalar de nuevo en el verde normal o absoluto, y terminar en el bermellón más claro que le sirve de cierre.

Se describe así de forma plástica una teoría de la teología islámica en que se suma a la herencia helenística del sistema de Tolomeo los hadices o tradiciones del «miray» o ascensión de Mahoma al Paraíso, que corrieron en diversas versiones por la España musulmana y especialmente conocida en el reino nazarí por la del místico murciano Muhidin Ibn Arabí. De entre ellas viene especialmente a coloción el hadit que transcribimos según versión de Don Miguel Asín Palacios: «Dijo el profeta: en el cielo está el árbol de la felicidad, cuya raíz está en mi morada y cuyas vainas dan sombra a todos los alcázares del cielo, sin que exista alcázar ni morada que no posea alguna de sus ramas.» Pues bien, en los cuatro ángulos de la bóveda, cuatro árboles o ramas, en posición invertida, y naciendo del trono supremo, bajan hasta el arranque, cobijando el trono del sultán granadino.

Su clave, como ha señalado Nykl (40), está en la sura 67 del Corán llamada al-Mulk (del Reino), cuya epigrafiá decora el colosal techo-baldaquino, al mismo tiempo que nos transmite su mensaje:

1. Bendito sea aquel en cuya mano está el señorío. El sobre toda cosa es poderoso.
2. Aquel que ha creado la muerte y la vida para probar quién de entre vosotros obra en justicia. El es el Poderoso, el Clemente.
3. Aquel que ha creado siete cielos superpuestos, mira si ves

en su obra imperfección alguna. Vuelve a mirarla. ¿Has encontrado algún error?

4. Vuelve a ella la vista por dos veces, la vista volverá a ti cansada y fatigada.
5. Hemos adornado el cielo del mundo —el primer cielo inferior— con candilejas que hemos colocado como piedras para arrojar a los demonios, que hemos condenado al castigo del fuego...

Ya hemos visto que en estas «qubbas» reales, el trono, como en los palacios de Medina Azahara, estaba respaldado por una falsa puerta o «mihrab» decorativo, «sublime puerta» simbólica del poder judicial del príncipe. En el Cuarto Real, este «mihrab» existía presidiendo su testero, aunque calado en su parte inferior por el vano que da acceso, junto con otros dos laterales, a las tres camaritas abiertas en el muro que se asoman al paisaje dándonos un modelo que, salvo en su falso «mihrab» superior, se repetiría luego en tres de los frentes del salón de Embajadores de la Alhambra. ¿A qué obedece este deseo de romper la unidad espacial de la «qubba» calándola en todas las direcciones del espacio? Ya hemos visto la aparición en la arquitectura granadina del mirador volado sobre el paisaje como complemento de la sala doméstica, montada sobre una torre militar proyectándose al exterior, como en el mirador del Generalife. En el Cuarto Real de Santo Domingo y en el salón de Embajadores se superponen la idea de la «qubba» como sala real y el grácil invento granadino de la torre mirador. El salón de Embajadores de la Alhambra es la síntesis más perfecta de estas dos formas arquitectónicas de la España musulmana: es, por tanto, una «qubba»-mirador, pero la máxima, la suprema, la definitiva.

No obstante, los ventanales exteriores de este mirador —simples arcos, en los huecos laterales, bíforas con doble arco sobre mainel central en las alcobas principales—, tamizaban su luz cerrándose al exterior con unos volados ajimeces de celosías de madera apoyados sobre fuertes jabalcones, como vemos todavía en una representación de la torre de Comares en los escudos de Don Hernando de Zafra sobre su casa, llamada del Castril en Granada. Se complementarían el armazón leñoso con vidrios de colores que

los árabes llamaban «qumariyya», y que para algunos autores sería la razón etimológica del nombre de la torre. Nosotros, siguiendo al padre Cabanelas, creemos que el nombre de Comares, Kumaris en árabe, según reza en la tablilla desprendida del techo que sirvió de base para su estudio, sintetiza las palabras çum y ârs, de las que la primera significa alzarse, elevarse, o altura y elevación, mientras la segunda se puede traducir por trono, silla e incluso cielo soberano, lo que nos da el simbolismo de salón del trono del rey que se alza hasta el supremo cielo, plenamente acorde con la significación de esta sala, la más excelsa de la Alhambra.

El baño de la Casa Real, construido casi en su integridad bajo el mandato de Abul Hayyay, Yusuf I, es el natural complemento del palacio oficial. La tradición del baño islámico prosigue la herencia helenístico-romana del mundo antiguo, generalmente reducidas a las piezas esenciales y cerradas del apodyterium, del tepidarium y del caldarium. En nuestro caso, la disposición clásica queda completa, si consideramos el frigidarium identificado con la alberca del patio de Comares que sirve de acceso al baño real, y más si consideramos que estas grandes albercas sirvieron de auténticas piscinas natatorias, en el caso de que demos crédito a viejas anécdotas transmitidas por Ibn Hayyán, de la corte califal de Medina Azahara. Una puertecilla, vigilada por el guardián del baño, daba paso a una estrecha escalera que bajaba a una primera pieza (bayt almaslaj), popularmente conocida por la Sala de las Camas, equivalente al apodyterium romano, que servía de vestuario a la vez que de lugar de reposo en el que permanecer tendido después del largo proceso de exudación, lavado y masaje del cuerpo, envuelto ya el bañista en sábanas y ropas limpias, sobre poyos elevados, separados por dobles arcos del espacio central y cubiertos con colchones y alcatifas. Cuatro puertas en sus ángulos permitían, además del acceso, el paso respectivamente a una alacena para guardar los jabones, toallas y esencias, a un retrete precedido de un pasaje acodado y al baño propiamente dicho por otro sabbat también de directriz quebrada.

Volviendo a la Sala de las Camas, desgraciadamente muy renovada y mal reconstruida en el pasado siglo, hay que indicar que en ella se inaugura un prototipo nuevo de «qubba» que iba a te-

ner larga secuencia en la propia Alhambra, en forma de sala con linterna central apoyada en cuatro columnas, cuyas delicadas basas marmóreas se integran en el pavimento, y sobre las que carga un cuerpo alto sobre cuatro pilares angulares entre los que se abre un amplio vano rectangular en cada frente adornado con ménsulas decorativas de yeso. El conde de Tendilla refirió el viajero alemán Jerónimo Münzer en 1494, que el monarca granadino contemplaba desde esos balcones, y tras caladas celosías a las mujeres de su harem, arrojando una manzana a la que había elegido para dormir con ella. Parece más probable que fuera el lugar donde los músicos creaban un delicado ambiente propicio al descanso tras el baño. Una linterna con cuatro ventanitas en cada frente daban una luz cenital suave y tamizada al mismo tiempo que permitía la salida del de vapor, evitando una excesiva sobrecarga del ambiente.

En el centro del pavimento, cuyos alicatados cerámicos fueron reconstruidos, como los zócalos de la estancia, en los días del Emperador, se sitúa una fuente sobreelevada con una peana con perfil de amplia escocia, que le da aspecto de copa, seguramente con el propósito de mantener la superficie del agua saltante al nivel del bañista, que descansaba sobre los altos lechos, de lo que iba a surgir un prototipo de taza de fuente específico de este tipo de sala de reposo, que tendrá alguna repetición en la propia Alhambra.

El arquetipo de sala con linterna así formado tiene inmediatas consecuencias en la arquitectura civil de la Alhambra. Su disposición de origen oriental mesopotámico o iranio llegó a Occidente a través del Egipto fatimí, en cuya arquitectura doméstica existían salas con linterna elevada, llamadas la «qa'a», que servían de salas de recepción y fiestas en las casas importantes y eran resultado de cubrir los patios y elevar sus muros para evitar el polvo traído por el viento. Las embajadas y contactos políticos entre el reino nazarí y el Cairo dieron lugar, sin duda, a este influjo arquitectónico sobre Occidente. Bajo su linterna, llamada «mamrag», solía colocarse una fuente con su pila. A la «qa'a» siempre abrían sendas alcobas o nichos profundos con lechos de descanso llamadas «liwans», nombre derivado del «iwam» persa.

Tras el quebrado acceso de su entrada, la estructura del baño termal se nos presenta organizada en tres salas específicas de carácter balneario: la sala fría (bayt al-barid), la sala templada (bait al-wastani), y la sala caliente (bait al-sajum). Todas ellas tienen pavimentos de mármol surcados por canalillos donde corría el agua caliente y bajo cuyos suelos se deslizaba el humo caliente que atravesaba los conductos del hipocaustis arrastrado por el tiro forzado de las chimeneas, lo que producía una fuerte evaporación del agua vertida en el pavimento, provocándose con ello fuerte exudación en el bañista. Todas las piezas se cubrían con bóvedas esquinadas de planta rectangular perforadas por lucernas en forma de estrellas de ocho puntos —de nuevo la representación de la bóveda celeste—, salvo una de las pilas balnearias de la sala caliente a la que cubre una bóveda octogonal sobre trompas de aristas muy similar a la de las «qubbas» almohades.

Yusuf I fue el príncipe que inauguró esa bellísima colección de «qubbas», que montadas sobre viejas torres militares del recinto las transforman en idílicos palacetes de leyenda, cargados de intrigas de harem. La primera de ellas es la de la Cautiva, elevada con anterioridad al salón de Embajadores, del cual resulta como un modelo a escala menor. Un bellissimo patinillo sobre dos pilares de rancio sabor almohade precedido de un magaz de entrada sirven de introducción a este misterioso palacio, en cuya decoración pudo intervenir todavía, como ya dijimos, el anónimo artista que había realizado las transformaciones del Generalife en tiempos de Ismail.

En cambio, la torre llamada de antiguo de Abul Hayyay, por la «cunia» del monarca, y modernamente «del Peinador de la Reina», por su uso y transformación en los días del Emperador, es un delicado mirador que repite con pequeños cambios, y con calados muros, como ávido de disfrutar del paisaje, el feliz hallazgo de la «"qubba"-linterna», nacida en la Sala de las Camas.

Muy distinto de estos modelos civiles es un ejemplar de «qubba» único y singular en la arquitectura nazarí. Me refiero al que sirve de oratorio en la madraza elevada por el mismo monarca frente a la Mezquita Mayor de la Ciudad, llamada por ello Yusufiyya, y que fue de hecho, a pesar de sus modestos precedentes de Murcia y Málaga, la primera y casi única de estas univer-

sidades corámicas construida en tierra española a imagen de las grandes fundaciones similares del Norte de Africa. Aquí la linterna, desgraciadamente mal restaurada tras un incendio, se hace ochavada, sobre trompas de mocárabes, como un prelude de un arte que estaba a punto de brotar en Granada. En ella debió pesar más que en las obras de la Alhambra el influjo de sus modelos meriníes.

Un nuevo magnicidio iba a conmover pronto los cimientos del trono nazarí. El 19 de octubre de 1354, día de la ruptura del Ayyuno del año 755 de la Héjira, moría asesinado el gran monarca Habul Hayyay-Yusuf I, apuñalado por un esclavo negro cuando se inclinaba por tercera vez en la oración en la Mezquita Mayor de Granada.

Le sucedía de inmediato como emir su hijo Muhammad Abu-Abdallah, quinto de este nombre en la dinastía nazarí, quien, al igual que su padre, subía al Trono muy joven, y desde el primer momento se iba a afanar en continuar las obras del palacio oficial, rematando sus decoraciones, e introduciendo nuevos epígrafes y casidas de sus poetas de corte, pero sin alterar el criterio estilístico marcado por los artistas de la anterior generación que hemos llamado clásica.

Muhammad V iba también a inaugurar su reinado bajo el signo de la paz, reafirmando su amistad y vasallaje con Don Pedro I de Castilla y sus relaciones con los meriníes. Pero estos felices auspicios iniciales iban a quedar pronto truncados. Su hermanastro Abul-Walid, Ismail, incitado por su madre, asaltó la Alhambra mientras Muhammad dormía plácidamente en el Generalife, haciéndose con el poder. El monarca destronado huyó a Guadix y de allí al Norte de Africa, acompañado de sus dos visires poetas Ibn al-Jatib e Ibn Zamrak.

Allí inicia el largo período de su destierro en el que nacería su vocación de auténtico príncipe de la arquitectura, de la que conoció además de las novedades decorativas del Mahgreb meriní, con sus espléndidas carpinterías talladas, las grandes obras del pasado almoravide, especialmente las bóvedas estalactíticas de la gran mezquita Qarawiyyin de Fez que debieron deslumbrar sus ojos, o las naves transversales de barroco claroscuro de las

mezquitas almohades de Marraquesch, e incluso las ruinas romanas de Volúbilis.

Luego, cuando otro pariente, también de nombre Muhammad, el Bermejo, asesina a Ismail y lo sustituye en el trono, teme por su seguridad en la corte africana, y se traslada a Ronda, también posesión de los africanos, pero donde podía tener más directa protección de su gran amigo, Don Pedro I de Castilla, que le acogería en los Reales Alcázares sevillanos cuando estaba en plena construcción su gran palacio mudéjar. Con su ayuda y, después que el propio monarca castellano atravesara con su lanza al Bermejo, podría entrar triunfante en Granada en la primavera de 1362, «el año de su feliz regreso», según rezan varios epígrafes conmemorativos.

Ese mismo año renueva los dos patios de acceso al palacio oficial, donde ya existía de antiguo una pequeña «mezquita-qubba», donde los infantes de la casa Real recibían educación coránica. Conocemos por un espléndido texto de Ibn al-Jatib, erróneamente interpretado por Don Emilio García Gómez, extremos de la construcción e inauguración en la fiesta del Mawlid de aquel año del nuevo Mexuar de Muhammad V (41).

Era éste una pieza en forma de «qubba» soportada sobre cuatro columnas centrales, siguiendo el ya conocido modelo de la Sala de las Camas. Pero su linterna, desgraciadamente desaparecida, parece que estuvo decorada de bellísimos mocárabes, signo de los nuevos gustos que iba pronto a imponer el monarca. Su belleza fue cantada por Ibn Zamrak, años después, en una casida inscrita en su arranque:

«Enhorabuena por tu feliz construcción,
asilo en los días de consejo y de dávida...
¡Qué bella tu cúpula, más alta que los cielos,
que sobrepasa la vista del que la contempla...!»

Pero, no obstante, estas primeras obras del monarca, e incluso la espléndida decoración de la nueva fachada del cuarto Real de Comares van a mantener una gran fidelidad al lenguaje clásico de la época de Yusuf I (42).

La gran portada de mocárabes de la Sala de la Barca, construida por Muhammad V durante su segundo reinado como una contradicción frente al clasicismo artístico del patio de Arrayanes, significa el inicio de una nueva etapa en la arquitectura granadina que, por la similitud que guarda con lo que sería el desarrollo del arte occidental tras el clasicismo renacentista, la vamos a denominar «el barroco nazarí».

Esta etapa se centra fundamentalmente en la construcción de un nuevo palacio, el Cuarto Real de los Leones, donde Muhammad V, el gran príncipe-arquitecto, ingeniaría con sus artistas todo un programa arquitectónico en el que se recrean una serie de fórmulas artísticas del Islam hispano un tanto olvidadas, sobre todo desde la fría arquitectura del sectarismo almohade. Con estas fórmulas se casan en feliz maridaje los recuerdos y enseñanzas artísticas asimiladas durante sus tres años de destierro, todo ello orquestado bajo una nueva teoría, que plasma en este palacio la verdadera síntesis final no sólo del arte hispano-musulmán, sino de toda la Baja Edad Media española (44).

Aquí se nos presenta el monarca como un nuevo Adriano, recordando en su Villa Adrianea de Tívoli el mundo visto, y tal vez soñado, en sus viajes por el Oriente helenístico, o como un nuevo Pericles, que en la Acrópolis de Atenas supo mezclar temas antiguos del arcaísmo jónico junto con las últimas sutilezas dóricas para recrear en ella un conjunto tan viejo como moderno, síntesis feliz del arte de toda las Grecias. Algo de esto vamos a encontrar en el Patio de los Leones: sobre la idea básica de un patio de inspiración cristiana, el de las Doncellas del Alcázar de Don Pedro en Sevilla, se organizan «qubbas» y salones donde las armaduras de madera tradicionales se sustituyen por bóvedas de mocárabes que superan la riqueza cristalográfica de las construidas por artistas andaluces en la Qarawiyyin de Fez en época almorávide, que le sirvieron de inspiración y precedente. Estamos en un momento en el que la sensibilidad nazarí se abre a todas las direcciones del mundo conocido: temas almorávides y almohades se van a fundir con claras alusiones al mundo gótico y a su mayor naturalismo decorativo, con los influjos mudéjares toledanos y del Alcázar de Sevilla sin renunciar a la gran herencia

artística de la época de Yusuf I. Incluso la pintura europea del gótico italo-sienés se va a dar cita en la Alhambra llevada por artistas cristianos, tal vez levantinos, de la misma manera que otros, maestros de cantería, van a labrar bóvedas de ojiva góticas en alguna de las torres del recinto. Hay en este momento un gran intercambio de artistas, y sobre todo una avidez de apertura. Yerosos y alicatadores nazaríes volverán a Granada tras su colaboración en el palacio sevillano de Don Pedro, mientras otros, de Toledo o de Sevilla, enviados por el monarca castellano, quedarían en Granada sin querer volver a la corte del nuevo monarca de la casa de Trastámara. Del norte de Africa meriní vendrán ideas, y hasta allí llegarán artistas y geómetras granadinos a estudiar los complejos trazados de la decoración de mocárabes almorávid. Los intercambios y embajadas con los sultanes mamelucos de El Cairo, o con la vecina corte catalano-aragonesa, se acompañarán en muchos casos de mutuas remesas de obra de arte, tejidos, manufacturas o incluso de artistas que de alguna forma influyeron en la rica diversidad lingüística del momento. Pero el resultado final no es ni mudéjar ni meriní, ni cristiano. Todo se refundirá en un arte local, nazarí, nuevo, sincrético, quintaesencia y canto de cisne del Islam en Al-Andalus.

Este arte rompe al mismo tiempo la estética tradicional del estilo que hemos llamado clásico, y explora nuevos caminos: el de los efectos de pintoresquismo y claroscuro, donde arcos de recortadas formas de mocárabes crean reiteradas pantallas decorativas con juegos alternos de luz y sombra y donde los ritmos de las arquerías del patio central, apoyadas en un bosque de frágiles columnas, se rompen e interrumpen creando contrapuntos, como en una secuencia musical. En las salas anteriores sus espacios pierden la limpieza de las formas geométricas que habían caracterizado a los de la generación anterior, y se engendran nuevas y misteriosas concepciones espaciales delicuescentes y cueviformes, cuyos rompientes de luz producen misteriosos efectos sobre las formas estalactíticas de las bóvedas.

En suma, una ruptura con el pasado similar a la que se produjo en la arquitectura romana cuando el influjo del oriente mediterráneo determinó la complejidad espacial de la Piazza d'Oro

de Villa Adrianea, frente a la línea tradicional romana representada en la perfecta geometría del Panteón; o a la que siglos después provocaría Bernini con el ingenioso dramatismo de sus rompientes luminosos respecto al rigor de la herencia académica del renacimiento italiano.

El espacio disponible para la construcción del nuevo palacio era un solar irregular situado en el costado oriental del Alcázar de Comares, ocupado por una serie de edificaciones preexistentes que forzaban enormemente la planta del nuevo edificio. Por un lado el gran saliente del baño de Yusuf I, con sus caminos de servicio; más a mediodía, un gran aljibe exento situado por encima del nivel del pavimento, que recogía agua de la acequia real más la de la lluvia caída en su propia superficie a fin de abastecer con la máxima presión el baño de la Casa Real. En el extremo Norte, sobre el adarve, la torrecilla de Abul Hayyay, como un mirador avanzado sobre el paisaje, mientras que en el ángulo sureste del solar se alzaba una edificación vieja, torreada, de destino absolutamente desconocido, obra indudable de la primera dinastía nazarí, y coetánea de la puerta de las Armas, que posee una bóveda de gallones casi idéntica.

En tan accidentado lugar, y buscando sus vacíos, se organizó un conjunto cruciforme de cuatro pabellones sobre dos ejes cartesianos coincidentes con las acequias que discurren desde los cuatro pabellones hasta el rebosadero de la fuente central del patio.

Es de notar que la mayor dimensión del patio se orienta de Este a Oeste, en contra de la tradición nazarí, y en coincidencia con la del patio de las Doncellas de Sevilla, que le sirvió de precedente. Sus cuatro pabellones seorean dos a dos. Los situados en los extremos del eje principal son dos salones alargados, seguramente divanes para fiestas y banquetes, y ocupan la anchura total de su testero. Los del eje menor son dos viviendas relativamente complejas, cuyas dependencias se agrupan en torno a sendas «qubbas». Estas cuatro piezas arquitectónicas, absolutamente independientes, se enlazan por un doble muro perimetral y por la galería o pórtico que rodea el patio. Entre los dos muros se organizan los sabats de comunicación, las escaleras para subir a las alforfas de los dos pabellones centrales, algunos re-

treres, letrinas y otras dependencias de servicio. El nuevo palacio tenía su ingreso, hoy perdido, por una encrucijada de la calle Real Baja de la Alhambra que circundaba los palacios, aunque pudo poseer alguna comunicación secreta para paso del emir desde el viejo palacio de Comares, del que era paredaño.

El patio de los Leones, con sus templetos avanzados, como «qubbas», se inspira en la planta de palacetes almorávides, como el de Ibn Mardanix, situado al pie del Castillo de Monteagudo en Murcia. No obstante, hay que indicar que en ellos el andén perimetral y sus dos terrazas avanzadas carecían de pórtico.

En el Islam hispánico se pueden encontrar antecedentes tanto del pórtico como de los pabellones. En Medina Azahara existió un pabellón central en la gran terraza ajardinada del Salón Rico, y, en el palacio taifa de la Aljafería de Zaragoza, el patio de doble pórtico poseía sendos pabellones cubiertos en los ángulos de su galería Norte, si bien eran piezas de muy torpe arquitectura. En el palacio de al-Mubarak de al-Mutamid, reconstruido en época almohade, los pabellones autónomos quedaban alineados en el testero de la galería, constituyendo como dos alcobas colaterales. Torres Balbás quiso ver un precedente de los dos pabellones del patio de los Leones en los templetos de lavatorio de los monasterios y catedrales góticos. Pero estas formas góticas nos parecen demasiado lejanas a la Alhambra. La solución nazarí del patio de Los Leones aportará dos singulares aciertos: la belleza y gracilidad de los templetos, dos «"qubbas"-quioscos», y su colocación como piezas adosadas a las arquerías en los extremos del eje mayor del patio. Esta disposición es la que pudo estar sugerida por las dos terrazas avanzadas que encontramos en el castillejo de Monteagudo y en otros patios posteriores de época almohade. Del feliz hallazgo granadino deriva una fórmula que tuvo importante difusión posterior en el norte de África, como fueron los templetos del destruido palacio del Badi de Marrakesh y los pabellones saadíes añadidos en el siglo XVI al sahn de la Qarawyyin de Fez.

Estos templetos del patio de los Leones son piezas consumadas del nuevo estilo: juegos de triples columnas resuelven el apoyo de sus ángulos, mientras que otras dos más exentas en cada fren-

te dan apoyo a la composición tripartita de sus fachadas. Los vanos de todos los frentes se cierran con arcos de mocárabes, de mayor luz el central, y arrancan de unos macizos montados sobre los capiteles de las columnas, decorados con unas minúsculas columnillas de yeso.

Los triples arcos de cada frente quedan inscritos en un alfiz común, lo que da mayor unidad compositiva a la fachada del pabellón, relacionable por su paño continuo de rombos calados con los testeros de tsebka continua carentes de alfices, que trasdosan los arcos de lóbulos del patio de Doncellas del Alcázar de Sevilla.

El interior del pabellón brilla con los contraluces y destellos que penetran por los calados recortes de sus paños de rombos, que prestan especial ingravidez a la materia. Sus cubiertas, como las del patio, son de organización leñosa —hemiesferas ataurizadas con decoración de lazos—, seguramente de los mismos artistas que ejecutaron la bovedita del eje de la galería norte del patio de Arrayanes y de su inmediata Sala de la Barca.

El centro del patio era un djennat o Paraíso, surcado por una cruz con cuatro acequias de agua, imagen simbólica de los cuatro ríos que lo irrigaban. Estas cuatro rías nacen en las fuentes de las salas inmediatas, saltan sus peldaños, se mezclan con los rebosaderos de los surtidores de los templetos, y confluyen al octógono central presidido por la gran fuente octógona, apoyada en los doce animales o leones que dan nombre al palacio. Esta fuente no es sino un resto de la fuente judía descrita por Ibn Gabirol y que presidía el palacio del siglo XI construido en la Alhambra por Ibn Negrella y que pudo ocupar un lugar próximo al de Muhammad V. Sin dudas fue modificada, al menos al sustituirse su primitiva taza, que algunos identifican con la colocada ahora en la vecina sala de Abencerrajes, por otra nueva, labrada al efecto y de bellísima traza enriquecida en su borde por un largo poema epigráfico de Ibn Zamrak, poeta oficial de la corte:

«Bendito sea quien concedió al Imán Muhammad una mansión embellecida con tal espléndidos adornos. ¿O es que acaso no nos ofrece este jardín una obra cuya belleza no quiso Dios que

tuviese par? Mira cómo saltan las perlas de trémulo fulgor, y cómo el agua se adorna en su base con las perlas que a ella misma le sobran...

Luego se desliza convertida en plata líquida entre tantas alhajas, sin semejanza por su brillo y transparencia. Mira cómo se confunde a los ojos el agua líquida con el agua sólida (del mármol de la fuente). ¿No ves cómo el agua rebosas por los bordes y los desagües la ocultan al momento? Es como un amante que intenta contener sus párpados llenos de lágrimas para evitar que su llanto sea visto por la amada.

Es como una nube que se derrama sobre los Leones...»

El poema quiebra aquí su vena poética para convertirse en pura adulación al emir Muhammad V.

El salón primero respecto a la entrada, colindante con el cuarto de Comares, se llama todavía sala de los Mocárabes, por los que adornaron su bóveda. Es también la primera pieza del conjunto que se labraría si consideramos el orden lógico de la construcción, y copiaría, casi con sus mismas proporciones pero con escala más menuda, tanto en su dimensión como en sus adornos, la crujía de mocárabes de época almorávide de la nave central de la gran mezquita Qarawiyyin de Fez. Salvada esta sala, todas sus demás piezas del palacio son «qubbas», o agrupaciones de las mismas.

En el extremo norte del eje transversal, el arco central del patio enmarca la portada del núcleo de habitaciones más importante —seguramente dormitorio y palacio del Emir—, que se agrupa en torno a la sala llamada de las Dos Hermanas. Estas entradas se hacen más escenográficas por la reiteración de los arcos de entrada al cuarto principal tras atravesar el estrecho pasaje de servicio que conduce tanto a las escaleras que suben a la planta superior como a los retretes, baño y otras dependencias.

La sala de las Dos Hermanas es la «qubba» de honor y el aula real de la nueva construcción. Supera a todo lo hasta aquí edificado en lujo y riqueza espacial.

Se organiza en rigurosa simetría central respecto a sus dos ejes, lo que le da, pese a su complejidad y aparato, una cartesiana claridad compositiva; cuatro puertas en el centro de sus cuatro tes-

teros enmarcadas por una límpida organización mural en sus cuerpos inferiores: zócalo, gran faja epigráfica, y paños de yesería de traza geométrica enmarcados por alfices epigráficos cursivos donde se desarrolla el más hermoso conjunto poético de Ibn Zamrak compuesto con motivo de la circuncisión del príncipe Abu Abd-Allah Muhammad, hijo del soberano y en los que se describe con líricos acentos la excelsa belleza de la sala (43).

—Jardín yo soy —dice—, que la belleza adorna, sabrás
quién soy, si mi hermosura miras.

—Por Mohammad, mi rey, a par me pongo, que es el más
noble que será y ha sido.

—Obra sublime, la Fortuna quiere que a todo momento sobrepase ¡Cuánto recreo aquí para los ojos! Sus anhelos el noble aquí renueva.

—Las Pléyades le sirven de amuleto, la brisa le defiende con su magia.

—Sin par luce su cúpula brillante, de hermosuras patentes y escondidas.

—Rendido le da Géminis la mano; viene con ella a conversar la Luna.

—Incrustarse los astros allí quieren, sin más girar en la celeste rueda.

—Y en ambos patios aguardar sumisos, y servirle a porfía como esclavas.

—No es maravilla que los astros yerren, y el señalado límite traspasen.

—Para servir a mi Señor dispuestas, que quien sirve al glorioso, gloria alcanza.

—El pórtico es tan bello que el palacio, con la celeste bóveda compite.

—Con tan bello tisú lo aderezaste, que olvido planos del telar del Yemen.

—¡Cuántos arcos se elevan en su cima, sobre columnas por la luz ornada!

—¡Son como esferas celestes que voltean, sobre el pilar luciente de la Aurora!

Por encima de este cuerpo basamental corre un orden transi-
tivo marcado sobre la base cuadrada por doce columnillas de ye-
so, suspendidas sobre ménsulas que sirven de apeo a las trom-
pas de mocárabes que sostienen el ochavo de la linterna y a los
arcos, también estalactíticos y trazados sobre base triangular, que
sirven de embocadura a estas trampas y que se repiten también
sobre las cuatro portadas, formando un arco antepuesto a la pa-
red. Estos ocho arcos conforman la base del ochavo, que nace en
leve desplome respecto al cuadrado basamental. Estos cuatro ar-
cos murales enmarcan las ventanitas de la algorfa que asoman al
espacio que la «qubba» como si se tratara de un patio central cu-
bierto de la vivienda. En realidad no es sino una trasposición de
la «qa'a» egipcia de época mameluca, aquí enriquecida por su en-
lace visual con el patio y con el paisaje, como luego veremos.

Las quebradas enjutas de los arcos de mocárabes, ya descri-
tos, que ochavan el espacio se cubren con riquísima decoración
donde se desarrollan líneas epigráficas y atauriques de palma li-
sa recortados sobre un fondo vibrátil de flora muy agitada y re-
petida.

Un amplio friso geométrico orlado de rosetas con el escudo de
la Orden de la Banda, colocado entre otras dos cenefas con epí-
grafes, serena la abigarrada complejidad del cuerpo de trompas
y constituye el inicio de la caña de la linterna, que se va a calar
sobre esta faja en dieciséis ventanitas, pareadas dos a dos en ca-
da paño sobre una frágil columnita central y con mínimos apo-
yos angulares.

Dobles celosías tamizaban la luz cenital, que penetraba por ellas,
produciendo el efecto de que la cúpula flotaba ingrávida sobre
el espacio. Este efecto luminoso, como el arco mural de la base
del octógono, tiene claros precedentes bizantinos que tanto in-
fluyeron en todo nuestro arte islámico. Es bellísima la interpe-
netración de las ventanas con la cúpula, cuyos mocárabes se fun-
den con el arco mixtilíneo que les sirve de cerramiento. La pro-
pia cúpula tiene un orden periférico de dieciséis bovedillas es-
talactíticas en clara conexión con los ejes de las ventanas, enca-
jadas entre las puntas del polígono estrellado que sirve de base
al aguzado cono que, cuajado de mocárabes, constituye la cúpula

central. Esta bóveda de yeso se recubre de mil delicados colores, donde los turquesas de la malaquita y los azules del índigo y del lapizlázuli contrastan con los rojos del bermellón de cinabrio.

Parece imposible con los modestos recursos de una armadura «de lo prieto», que sirve de oculta estructura resistente al conjunto, y de la geométrica simplicidad de las piezas de mocárabes, vaciadas en escayola, y geoméricamente enlazadas en el espacio sobre una doble malla, crear un efecto tan mágico y sorprendente.

En el suelo de mármol un saltador refresca el ambiente del gran «iwan», y el agua corre por un canalillo hacia el patio que se integra a su vez en la estancia. A ambos lados dos grandes losas mármóreas, testigos seculares de la agitada vida del reino nazarí, son las Dos Hermanas que, convertidas en leyenda romántica, dieron su nombre a esta sala del palacio privado de Muhammad V.

La disposición de las piezas y crujiás que rodean la sala repite con mínimas variantes la planta del núcleo en torno al Salón de Embajadores del palacio de Don Pedro en Sevilla. Una vez más nos encontramos con paralelismos traídos y llevados por artistas que trabajaron en ambos edificios. Dos saletas laterales, que en este caso poseen una alcoba incorporada cada una de ellas, y una larga pieza al fondo, la llamada Sala de los Ajimeces, constituyen tres crujiás en «U» que rodean el núcleo central. Esta última estancia tiene ventanas geminadas abiertas al jardín extendido a sus pies. A ellas debe su nombre romántico.

Como una hermana menor colocada en perfecta simetría respecto al patio, la Sala de Abencerrajes repite a mediodía y un pabellón de viviendas organizado en el interior de una «qubba». Si en Dos Hermanas la sala cupular es el centro de un conjunto palatino con dormitorios laterales, en esta de los Abencerrajes, la «qubba» es auténtico dormitorio con alcobas laterales, abiertas por dobles arcos al espacio central, algo que nos parece menos frecuente en la arquitectura doméstica, que suele responder al esquema tradicional de sala alargada mientras que la de planta cuadrada se reservaba al superior destino de aula real. El edificio copia aún con mayores artificios, aunque a menor escala, el feliz invento desarrollado en la vecina Sala de Dos Hermanas. Aquí, por su menor altura, se suprime el cuerpo de balconaje de

las alforfas altas, que se atrofia, si bien se fingen falsas ventanas decorativas. Las trompas angulares se duplican, creando una segunda pieza avanzada y convexa volada en ángulo obtuso hacia el vacío de la sala, y que vuelve a implantarse en el eje de los muros dando lugar a una planta estrellada, de ocho puntas, que recuerda en clara libertad interpretativa a las bóvedas califales. No obstante, hay que recordar que aquí no existen nervaduras como en las cúpulas cordobesas, y que su organización estructural, igual que en la vecina Sala de las Dos Hermanas, se confía a un entramado leñoso, a modo de armadura de «lo prieto», que queda oculto tras la tramoya decorativa de la bóveda de mocárabes, y es la que sirve de apoyo a las cubiertas. Queda, pues, la linterna como estrella de ocho puntas resultado de estructurar dos cuadrados respecto a sus diagonales, con lo que sus dieciséis lados permiten un perfecto reparto de otras tantas ventanas, en forma de arquillos de medio punto, que iluminan la bóveda estalactítica que cubre la estancia.

Un arcaísmo da peculiar personalidad a esta sala, un poco más triste por su escasa luminosidad que la que le sirve de pareja: me refiero a sus alcobas laterales separadas por una doble arcada, disposición insólita en lo nazarí, donde siempre se separan de la pieza principal por un único arco de atajo. La disposición con arco doble fue frecuente en la Sevilla taifa y almohade, y así eran las alcobas laterales del Alcázar al-Muwarak, donde se había alojado Muhammad V. En cualquier caso, en la propia Alhambra cabe citar un precedente también temprano: el doble arco que cierra los lechos de reposo en la Sala de las Camas del baño de Yusuf I.

En el centro de la sala, una pila octogonal pudiera ser la que originariamente servía de fuente sobre el lomo de los leones de la fuente del patio en el siglo XI. Sea o no cierta esta hipótesis, la sala triste y sombría conserva aún el recuerdo de aquellos caballeros abencerrajes «que eran la flor de Granada» y que ostentaron el poder durante los cuatro largos reinados de Muhammad IX el Zurdo, y que serían degollados, según la leyenda, en aquellos lugares, manchados ya por la traición y por la sangre. Cuenta Hernando de Baeza, amigo y trujamán de Boabdil «... y porque al tiem-

po que lo degollaron, a Muhammad IX el Zurdo, que fue en una sala que está a la mano derecha del Cuarto de los Leones, cayó un poco de sangre en una pila de piedra blanca y estuvo allí mucho tiempo la señal de la sangre, hasta hoy los moros y los cristianos le dicen a aquella pila, la pila en que degollaban a los reyes».

Cierra por Oriente el patio de los Leones la sala llamada de los Reyes, por los diez príncipes figurados en la bóveda de su alcoba principal. Esta sala ocupa lugar homólogo a los tres divanes, encajados entre los confraguertes de su vecino palacio gótico alfonsí, en el Patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla. Aquí, en el patio de los Leones, repitióse idéntica disposición, pero creando una sala específica para alojar los divanes que disfrutaban de la contemplación del patio a través de tres puertas de triples vanos que creaban, junto con las arquerías barrocas, una excelente escenografía teatral. Precisamente nos encontramos en la más barroca de las salas del palacio en contraste con la simplicidad de la primera. Al colocar los tres divanes en torno a una sala, se completó la organización con dos más, perpendiculares a los otros, que cierran la pieza a Norte y a mediodía.

La sala se estructura en tres tramos de planta cuadrada —tres «qubbas»—, cubiertas con sus respectivas linternas, cerradas por bóvedas de ricos mocárabes. De estructura menos profunda que en las salas de Dos Hermanas y de Abencerrajes, se iluminan por una linterna con veinte ventanas de caladas celosías que dan una luz tamizada subrayada fuertemente por la que desde el patio ilumina con intensidad el pavimento de estos tramos a través de sus puertas. Estas tres «qubbas» consecutivas enlazan entre sí por tramos rectangulares separados por sendos arcos de mocárabes, con yeserías en sus enjutas, de un estilo más avanzados e influido por el arte meriní. Estos arcos apoyan en columnas murales prismáticas revestidas de alicatado cerámico y con capiteles de yesería. Esta disposición, que se prolonga en las dos alcobas extremas, nos brinda el más espectacular espacio escénico de la Alhambra, acentuado por el dramatismo alternante de luces y sombras que convierten en auténticos tramos cueviformes los espacios oscuros que recortan a contraluz el accidenta-

do perfil de sus arcos de mocárabes sobre la potente luminosidad del tramo subsiguiente, cuyas esculpidas estalactitas, modeladas por la suave luz cenital, vuelven a ponderarse sobre la oscura umbría del tramo posterior.

La Sala es una trasposición a la arquitectura civil de una fórmula arquetípica de las mezquitas almohades, cuya nave transversal adosada al muro de la quibla organiza linternas ante el tramo del «mihrab» y las cabeceras de sus ejes principales, alternando con unos espacios estrechos y separados por dobles arcos de recortados perfiles mixtilíneos. Estos arcos enmarcaban las estrechas portaditas de hondas alhacenas dedicadas a guardar determinados objetos litúrgicos, especialmente los almimbares, muebles de riquísima taracea que, siguiendo una disposición nacida en la mezquita de Córdoba, se guardaban celosamente, sacándolos con ayuda de las ruedas sobre las que se montaba su estructura, para predicar la jutba o sermón de los viernes.

En Africa, tal vez en la gran mezquita Kutubiyya de Marrakesh, pudo contemplar el gran monarca arquitecto el tema de inspiración de esta sala, cuya decoración, sin embargo, mucho más rica, se inspira en formas almorávides y en decorados más modernos de época meriní. Pero no debemos olvidar la posible influencia que en la arquitectura de esta sala pudo tener un monumento desaparecido, aún más próximo al granadino: la gran mezquita mayor almohade de Sevilla, cuya organización de cabecera, muy similar, fue objeto de una decoración almohade tardía, como toda la mezquita, en momentos en que, superada la rígida austeridad primera del arte almohade, se recupera para la decoración andaluza algo del alegre barroquismo tradicional que imperó aquí en las épocas taifa y almorávide. Seguramente fue este monumento, conocido por el monarca y frecuentado por los artistas que vinieron de Sevilla a trabajar en la Alhambra, el que nos hubiera podido dar la verdadera clave interpretativa de los orígenes arquitectónicos de esta sala de la Alhambra.

El testero de saliente lo preside, como hemos dicho, tres grandes «iwanes» que alternan con alacenas, cuyas puertecillas abren a los tramos oscuros. Las tres puertas, frente a los diwanes, son

de arco triple de mocárabes en relación de identidad con las fachadas de los templetos del patio. Se observa aquí el deseo de repetir la misma composición arquitectónica de forma similar a las pantallas sucesivas de una escenografía teatral. Es más, las cubiertas de mocárabes de la sala se prolongan a la galería como en un deseo de integrar la sala con su pórtico al patio.

Los tres divanes principales se cubren con sus correspondientes tres bóvedas de madera encorada rematadas en hemiciclos. Sobre el cuero fijado a su base con finas cuñas de bambú se pintaron sendas escenas de caza, seguramente por artistas mudéjares, situadas en un jardín en el que encontramos fantásticas arquitecturas mezcladas con fontanas de gusto gótico y pintorescos fondos, donde moros y cristianos, en una España sin fronteras, juegan caballerescamente al pie de una torre mirador desde donde bellas damiselas contemplan los avatares de la caza. Seguramente esta escena cinegética quiere representar un «hair» o reserva, como los que tuvieron los califas omeyas de oriente y que también existieron en el bosque de la Alhambra y en los palacios situados sobre los Alijares y el Generalife. En la alcoba central, en otra bóveda pintada con un mayor hieratismo, como corresponde a la solemnidad del momento que describe, diez príncipes o caballeros musulmanes son investidos con la enseña de la Orden de la Banda, concedida por Don Pedro.

¿Cabe, desde la España del Cid, un monumento más bello de síntesis y encuentro de nuestras dos grandes culturas medievales? Aquí, bajo góticas pinturas se dan la mano en comunicación perfecta el recuerdo de todas las artes del Islam hispano en el momento áureo de la España mudéjar.

La muerte de Muhammad V supuso la decadencia y el comienzo del triste final del emirato granadino. Pero todavía bajo Muhammad VII, se construiría una última pieza, mínima y decadente, y que parece recoger de forma ecléctica la doble herencia, del clasicismo y del barroco nazarí. Es la torre de las Infantas, delicioso palacete en torno a una «qubba» derivada del modelo mameluco, tan experimentado ya en el arte granadino.

Tras este delicioso y tardío «canto del cisne» de su arquitectura, la historia de Granada la va a ocupar esencialmente la Gue-

rra Civil, que descubrió flancos vulnerables en la gran fortaleza penibética, que permitieron, no sin una lucha dura con fondo de romance y caballería, la conquista final por los Reyes Católicos.

Salvo en el arte mudéjar, ya aludido, la «qubba» en la España cristiana sólo tuvo interpretaciones occidentales en la arquitectura gótica tardía. Nos referimos a las grandes capillas funerarias como la del Condestable de Burgos o la de los Vélez en la Catedral de Murcia.

Conquistada Granada, la ciudad, convertida en eje del Renacimiento español, vivió más de cara a los nuevos aires llegados de Italia, que a la reflexión sobre su propio pasado. No obstante, de alguna manera el espacio cupular, religioso o funerario, rebrota a lo largo del siglo XVI, con nuevos bríos, aunque sin liberarse del todo de su historia vernácula.

¿Cómo pensó Machuca cerrar la cubierta de la capilla octogonal del propio Palacio de Carlos V, en la Alhambra? La respuesta más próxima y monumental la tenemos en la capilla mayor de la Catedral granadina. En ella, Siloe crea un espacio abovedado de tradición pero no de proporciones clásicas. Su propio abovedamiento destila goticismos y su lenguaje no tiene la firmeza de las soluciones que él mismo supo dar al cuerpo de iglesia. Incluso el trasdosado exterior de la cúpula con su gran cubierta en pirámide octogonal de teja, escalonada convierte este gran microcosmos interno, pensado inicialmente como capilla funeraria del Emperador y de la Emperatriz, en una «qubba» de viejo sabor morisco, que apoyada en sus fuertes estribos se eleva en dimensión y altura por encima de todas las viejas salas cupulares de los palacios, mezquitas y medersas de la ciudad, convirtiéndose así en su «qubba» suprema.

Sólo en el sur de España, en Sevilla, la «qubba,» como salón de honor volvió a constituirse en pieza angular de los grandes palacios labrados allí por los Adelantados de Andalucía.

En la casa de Pilatos y en el Palacio de las Dueñas, el pabellón ochavado ocupa la esquina opuesta al ángulo de entrada convirtiéndose en fondo y elemento focal de la perspectiva del patio. En Portugal, donde los modelos Renacentistas no tuvieron

el valor mimético que llegaron a alcanzar en tierras de Castilla, la tradición mudéjar se da cita con un renacentismo temprano, hermano de nuestro plateresco, en un aula regia única y singular. La «Sala dos Brasoes» de los «Paços reais» de la Villa de Sintra.

Cuando Felipe II, nuestro gran monarca nigromante, interesado, como todos los teólogos y sabios de su época en la conciliación entre el pensamiento cristiano ortodoxo y la ciencia hermética, —en su caso a través del pensamiento lulliano,— al elevar su gran fundación escurialense quiso, sin duda, concebirla como imagen rediviva del Templo de Salomón. Pero el peso de los modelos renacentistas romanos impuso su traza definitiva cruciforme al templo, en cuya bóveda sobre el coro, donde Lucas Cambiaso, llamado «el Luqueto», iba a representar «la Gloria» de la Santísima Trinidad, aparece representada la Majestad Divina apoyada en un simbólico cubo o exaedro que le sirve de base, en clara alusión a la teoría lulliana, practicada tanto por el Rey como por Herrera, su mago y arquitecto de corte, como nos ha desvelado René Taylor. Felipe II, nacido en Valladolid, pero engendrado en Granada, no visitó nunca esta ciudad, complicada en sus días por la rebelión de los moriscos y por sus recelos respecto al Conde de Tendilla, alcaide de la Alhambra y Gobernador de sus ejércitos en aquellos reinos.

Sin embargo, cuando en el Palacio Real de Lisboa, los llamados «Paços de Ribeira», decide construir un aula real, concibe la «Torre de Terreiro», como una sala del Trono renacentista, aunque fiel trasunto del salón de Embajadores de la Alhambra. Sobre un cuerpo basamental de servicio, auténtica sala de armas para la soldadesca, se elevaba la gran sala cuadrada, abierta al paisaje en las tres direcciones del espacio, proporcionada como un cubo perfecto, cubierto por una gran bóveda de cuatro paños y trasdosada al exterior por una cubierta inflexa empizarrada muy del gusto filipense.

La sala, derruida tras el terremoto de Lisboa, la conocemos por múltiples grabados, dibujos y descripciones. Se ha venido atribuyendo su traza al ingeniero italiano Filippo de Terzi, pero Fernando Chueca ha querido ver en este espacio misterioso, la obra más sutil y

enraizada en el hermetismo lulliano de Juan de Herrera, que sí conoció el salón de Embajadores de la Alhambra, y que nos dejó en Lisboa esta obra epigonal y extraña que cierra el ciclo de este hermoso modelo de aula regia medieval.

Pero antes de terminar —señores académicos—, este ya largo recorrido a través de los tiempos en pos de una forma arquitectónica, quiero agradeceros vuestra grata atención y compañía, y recordaros que esta historia de la magia en la arquitectura, no quedó cerrada con ello para siempre.

En un determinado momento de su papado, Urbano VIII, el Papa Barberini, consultó con sus teólogos el futuro de determinados problemas internacionales de cuyo pronóstico dependía en aquellos días la estabilidad del pontificado. El estudio de los astros reveló una conjunción de estrellas claramente desfavorables al Papa, en fecha que coincidía precisamente con los días en que debían resolverse tan graves asuntos. El dictamen recomendaba anular estos malos presagios creando un espacio arquitectónico protector sobre el papa, en que se representase un horóscopo negativo al fijado por las fuerzas naturales. El fresco universalmente conocido con el título de «La Divina Sapienza», pintado por Andrea Sacchi en el Palacio Barberini de Roma, no es sino el colosal horóscopo protector bajo el cual se refugió el Papa en aquellos días de conjunción adversa.

Queremos creer que esta actitud del propio pontífice no significa sino la búsqueda del hombre de todos los tiempos de la protección de un más allá donde es fácil perder el límite entre la Verdad revelada y la vulgar superstición. Es la exigencia también del ser humano de encontrar una magia, un carisma protector en la arquitectura. Cuando cada día la arquitectura pierde toda su gracia, todo su misterio, todo su carisma, hay que reflexionar una vez más sobre la validez eterna, que por encima de las modas y las mutaciones estilísticas, pueden tener como posible recuperación de esa magia perdida la reutilización en la arquitectura del futuro de algunos de estos eternos estereotipos arquitectónicos.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

(1) El ilustre arabista Don Basilio Pavón Maldonado, viejo amigo, que me precedió en el estudio de la qubba (véase «La Qubba del Islam Occidental», apud «Estudios sobre la Alhambra» (Granada, 1977), cita las siguientes acepciones de la palabra qubba: la qubba-cúpula, la qubba-quiosco, la qubba-palacio, la qubba-real, la qubba-mausoleo, la qubba-rábida, la qubba-madraza, la qubba-puerta, la qubba-mihrab y la qubba-rauda.

Para el inolvidable Don Elías Terés, habría que añadir el concepto de qubba-pozo o aljibe. La Fontanilla de Colón, en el puerto de Palos de la Frontera, sería el mejor ejemplo de esta acepción. Don Diego Angulo, de feliz recordación, añadía al inventario de tipos las capillas *pozas* americanas, y las múltiples capillas funerarias de nuestros templos mudéjares.

(2) Santa Biblia. Antiguo Testamento. Libro de los Reyes. Traducción Bover-Cantera, BAC. Madrid, 1956.

(3) Beth ha-Midrash publicado por Adolfo Jellinek, I-IV. Leipzig, 1853, 1857, V-VI. Viena, 1873, 1877.

(4) Brett, Gerard: «Die Automata in the Byzantine Throne of Salomon» apud *Speculum, a Journal of Mediaeval-Studies*, vol. XXIX, n.º 3, Cambridge (Mass.), julio 1954.

(5) Brett, citado.

(6) Brett, citado.

(7) Fenzi, Enrico: «Di alcuni Palazzi, Cupole e Planetari nella letteratura classica e medioevale e nell' "Africa" del Petrarca». apud «Giornale Storico della letteratura italiana». Turín, 1976.

(8) Platón. *Timeo*. Trad. Emile Chambry. París, 1971.

(9) Citado por Alföldi, Andreas. «Die Geschichte des Throntabernakels», en «La Nouvelle Clio» 1, 2. Bruselas, 1949-1950.

(10) Harther, W: «Asturlab», artículo en «Encyclopédie de L'Islam», nueva edición. Leyden, 1960.

(11) Bouché-Leclercq, Auguste. «Astrologie grecque». París, 1899.

(12) Price, Derek de Solla: «The Tower of the Winds», *National Geographic Magazine*, n.º 131. Washington, 1967.

(13) Price, Derek de Solla: «Gears from the Greeks, The Antikythera Mechanism, A Calendar Computer.» Filadelfia, 1974.

(14) Cicerón, Marco Tulio: «De Res Publica», Trad., Esther Breguet. París, 1980.

(15) Varron, Terentius: «L'Economie Rurale», texto latino y traducción M. X. Rocesselot. París, 1843.

(16) Prückner, Helmut, y Storz, Sebastian: «Beobachtungen im Oktogon der Domus Aurea», en *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts. Römische Abteilung*, n.º 81, 1974, y Giovanni, Gustavo: «La cupola della Domus Aurea neroniana in Roma», en «Atti del I Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura», Florencia, 1936. Y también, Mingazzini, Paolino: «Tentativo di Reconstruzione grafica della Domus Aurea», en «Quaderni dell' Instituto di Storia dell'Architettura». Roma, 1973.

(17) Finsen, H: «La residence de Domitien sur le Palatin», en «Analecta Romanica», suplementos 2 y 5 Francfort sur Main, 1970.

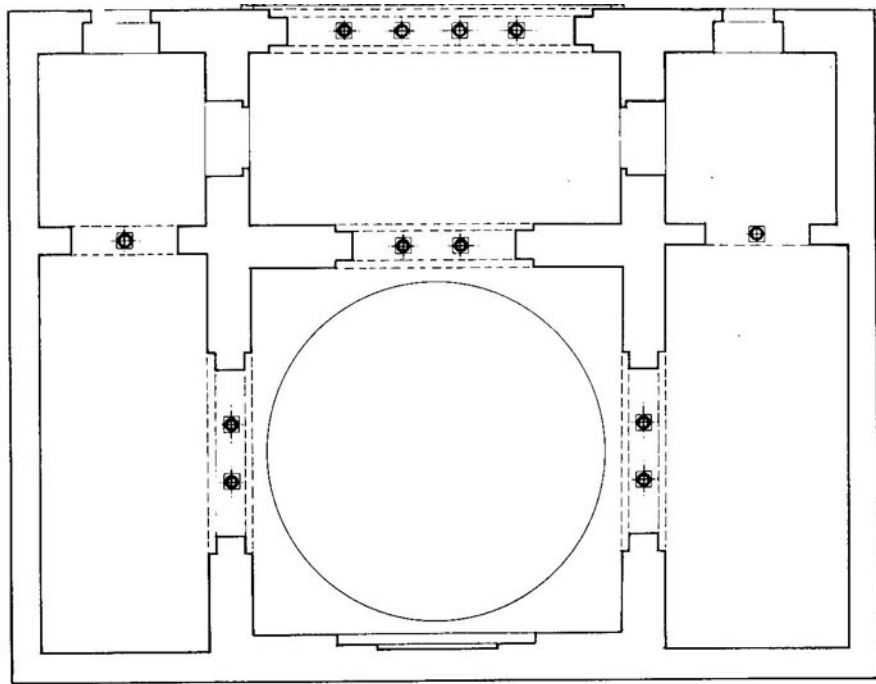
(18) Stierlin, Henri: «Hadrien et L'architecture romaine», Friburgo-París, 1984. Y también Stierlin, Henri, et Aime: «Alhambra». París, 1991.

(19) Voragine, Jacobo: «La leyende dorée», trad. Teodor de Wyzewa. París, 1920.

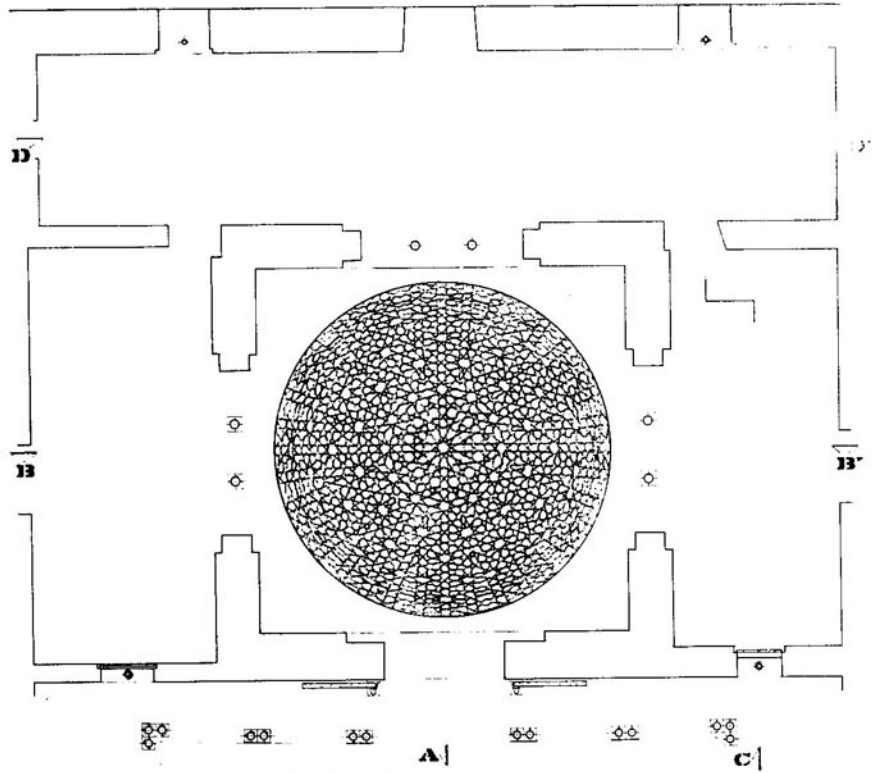
(20) Firdousi: «Le libre des Rois», trad. Jules Mohl. París, 1878.

(21) Henri et Anne Stierlin: «L'Astrologie et le Pouvoir». París, 1986, y Nizâmi, «Le Roman de Chosroés et Chêrn», trad. Henri Massé. París, 1970.

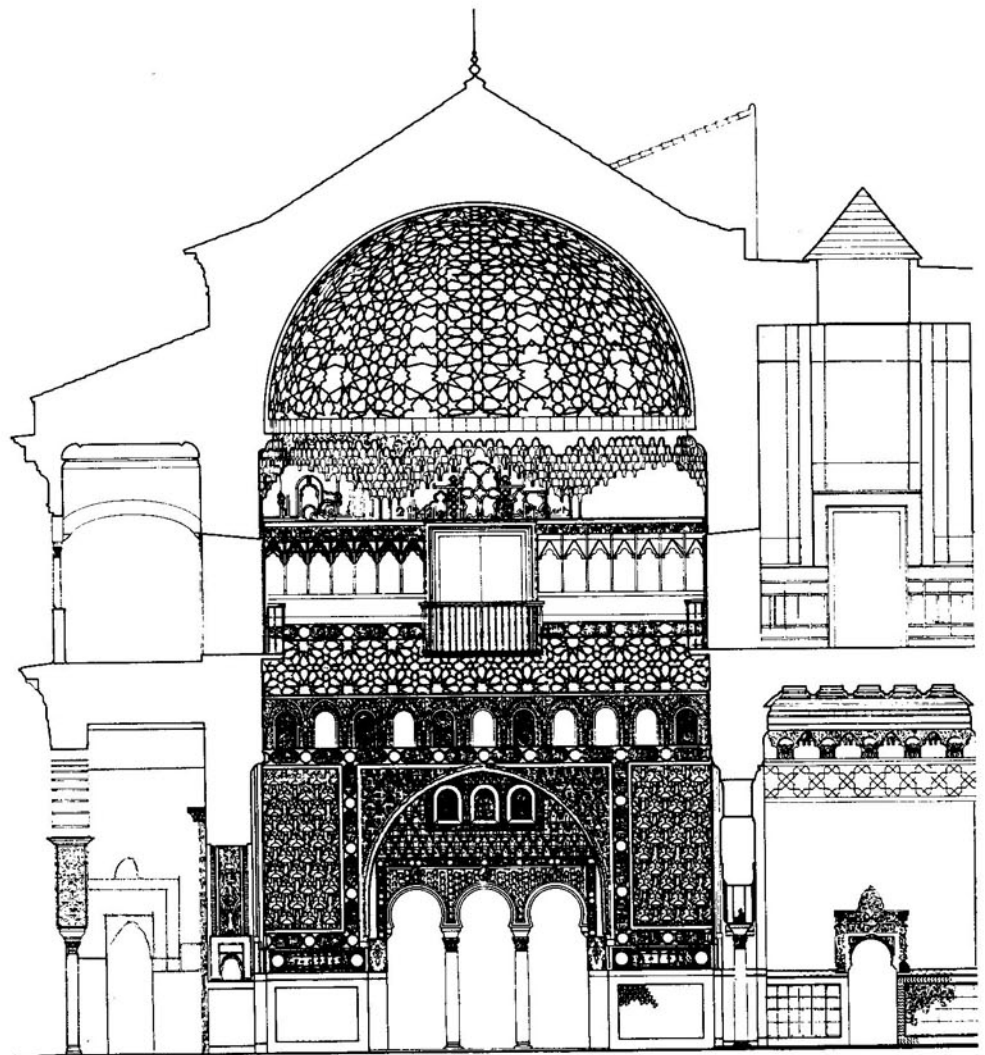
- (22) Creswell-K. A. C.: «Compendio de Arquitectura Paleoislámic». Trad. Alfonso Jiménez. Sevilla, 1979.
- (23) Creswell, K. A. C.: «Early Muslim Architecture», A. D. 751-905. Oxford.
- (24) López Cuervo, Serafín: «Medina Azahara. Ingeniería y formas». Madrid, 1985.
- (25) Al Maqqari, Ahmad ibn Mohammed: «The History of the Mohammedan Dynasties in Spain...», ed. crítica y trad. de Pascual de Gayangos. Londres, 1840, 43.
- (26) Gómez Moreno, Manuel: «El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe». *Ars Hispania* III. Madrid, 1951. Y Torres Balbás, Leopoldo: «Arte Califal». Apud. «España Musulmana hasta la Caída del Califato de Córdoba», Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal. Vol. V, págs. 333-829. Madrid, 1957.
- (27) Chueca Goitía, Fernando: «Historia de la Arquitectura Española», tomo I. «Edad Antigua-Edad Media». Madrid, 1965.
- (28) García Gómez, Emilio: «Poetas arábigo-andaluces». Madrid, 1956.
- (29) Ibn Abbad, al Mutamid: «Diwan», ed. Ahmad Badwa y Hamid Abd al Mayid. El Cairo, 1951. Y también Al-Mutamid: «Poesía», trad. y notas por Miguel José Hagerty. Barcelona, 1979.
- (30) Manzano Martos, Rafael: «Poetas y Vida Literaria en los Reales Alcázares de la Ciudad de Sevilla», discurso leído en su recepción en la R. A. de Buenas Letras de Sevilla. Sevilla, 1983. Y el mismo «Jardines Hispanomusulmanes», discurso leído en su recepción en la R. A. de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Sevilla, 1990.
- (31) Guerrero Lovillo, José: «Alcázar al Mubarak, el Palacio de la Bendición», discurso leído en su recepción en la R. A. de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1973.
- (32) Manzano Martos, Rafael: «El Alcázar de Sevilla». Apud «Museos de Sevilla», Patrimonio Nacional. Madrid, 1977.
- (33) Bargebuhr, Frederick P: «The Alhambra», «A cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain». Berlín, 1968. Y el mismo: «Salomo Ibn Gabirol, Ostwestliches Dich-tertum». Wiesbaden, 1976.
- (34) Levi Provençal, E., y García Gómez, E: «El Siglo XI en 1.ª persona, las memorias de Abd Allah». Madrid, 1980.
- (35) Gómez Moreno: «El Arte Islámico en España y en el Magreb». Apud «Arte del Islam de Heinrich Glück y Ernst Díez». Historia del Arte Labor, tomo V. 1932.
- (36) Para todo lo referente a la historia y evolución de la arquitectura nazarí ver: Manzano Martos, Rafael: «La Alhambra, el universo mágico de la Granada islámica». Madrid, Anaya, 1992.
- (37) Véase la copiosa documentación publicada por su excavador Don Julio Navarro Palazón: «Siyasa una madina en la cora de Tudmir.» Apud. «Areas» 5, Murcia, 1985 o Navarro Palazón, J., y García Avilés, A: «Aproximación a la cultura material de Madinat Mursiya» en «Murcia musulmana». Murcia, 1989.
- (38) Para todo lo referente a historia general y social del Emirato Nazarí, véase: Arié, Rachel: «L'Espagne Musulmane au Temps des Nasrides (1232-1492)». París, 1990. Y también Ladero Quesada, M. A.: «Granada, historia de un país islámico (1232-1571)». Madrid, 1979. Y el mismo: «Castilla y la conquista del Reino de Granada». Granada, 1987.
- (39) Cabanelas Rodríguez, Darío: O. F. M. «El techo del Salón de Comares en la Alhambra: decoración, policromía, simbolismo y etimología». Granada, 1988.
- (40) Nyk, A. R. «Inscripciones árabes de la Alhambra. Al Andalus, 4, 1936, 39.
- (41)-Véanse: García Gómez, E: «Foco de antigua luz sobre la Alhambra». Madrid, Instituto Egipcio, 1988. Y su réplica en López López, A., y Orihuela Uzal, A: «Una nueva interpretación del texto de Ibn al Jatib sobre la Alhambra en 1362». Cuadernos de la Alhambra, 26. Granada. 1990.
- (42) Fernández Puertas, A.: «La fachada del Palacio de Comares I». Granada, 1980.
- (43) Véase: García Gómez, Emilio: «Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra». Madrid, 1985 y Rubiera, M.ª Jesús: «La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer». 2.ª ed. Madrid, 1988.
- (44) Pavón Maldonado, Basilio: «El cuarto de los leones». Apud. «Estudios sobre la Alhambra» II. Granada, 1977.



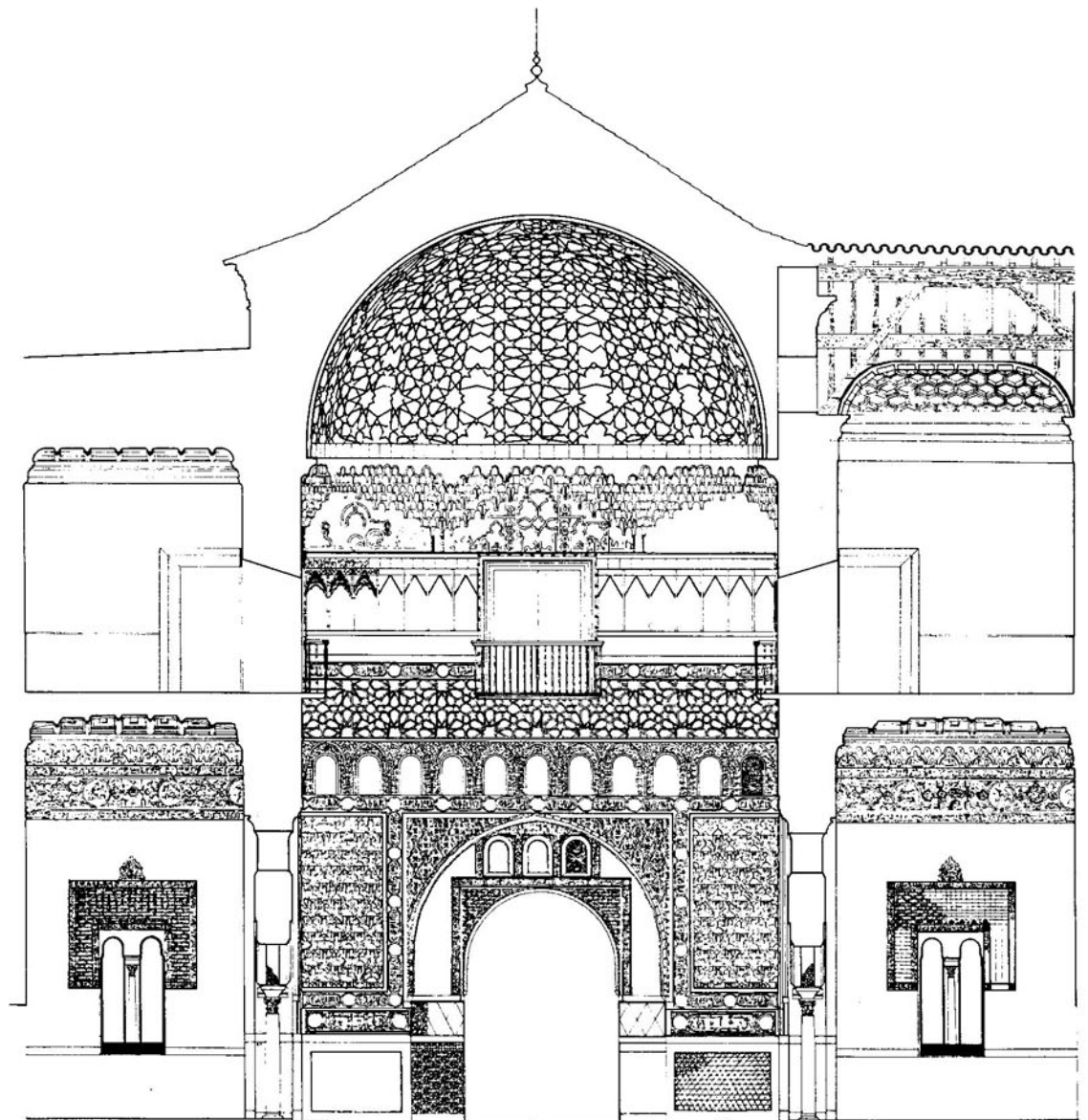
Hipótesis de la Planta primitiva de Al-Turayya.



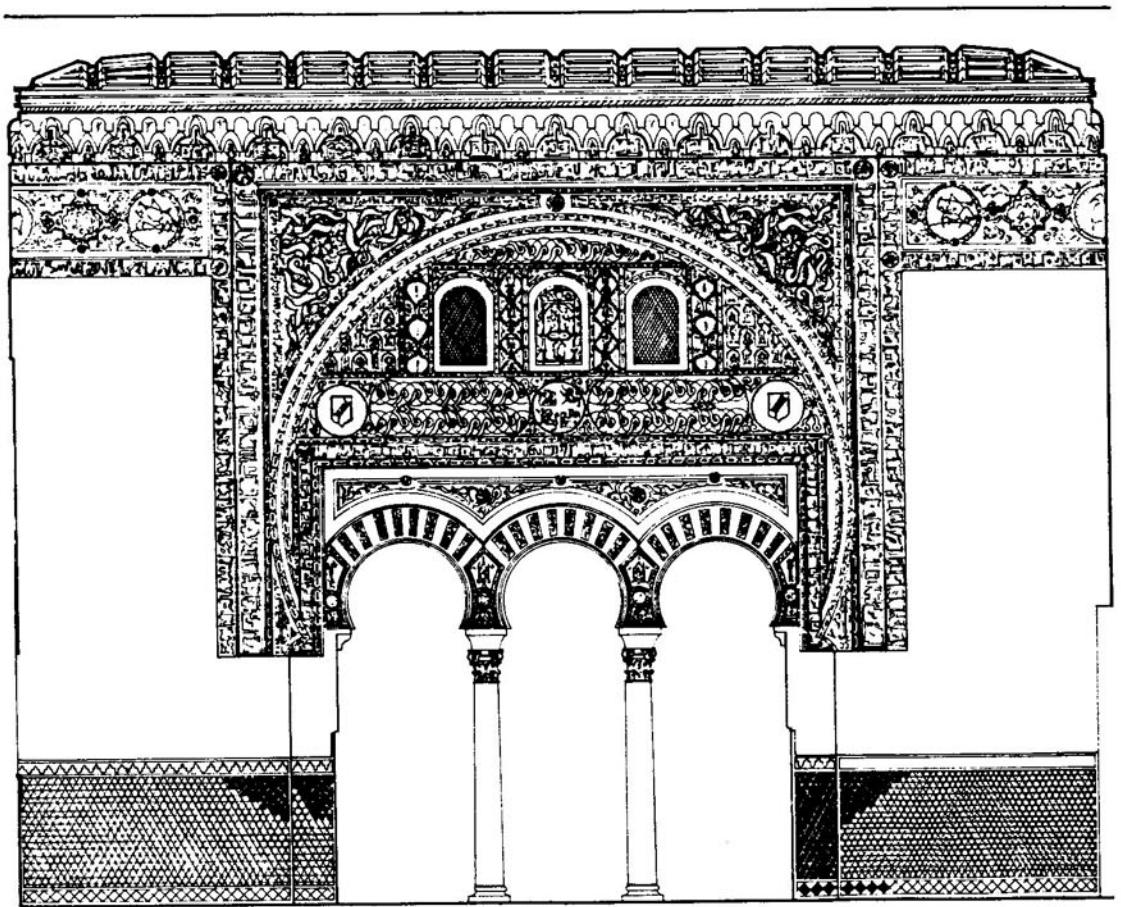
Salón de Embajadores en su estado actual.
Reales Alcázares de Sevilla. Palacio del Rey don Pedro.



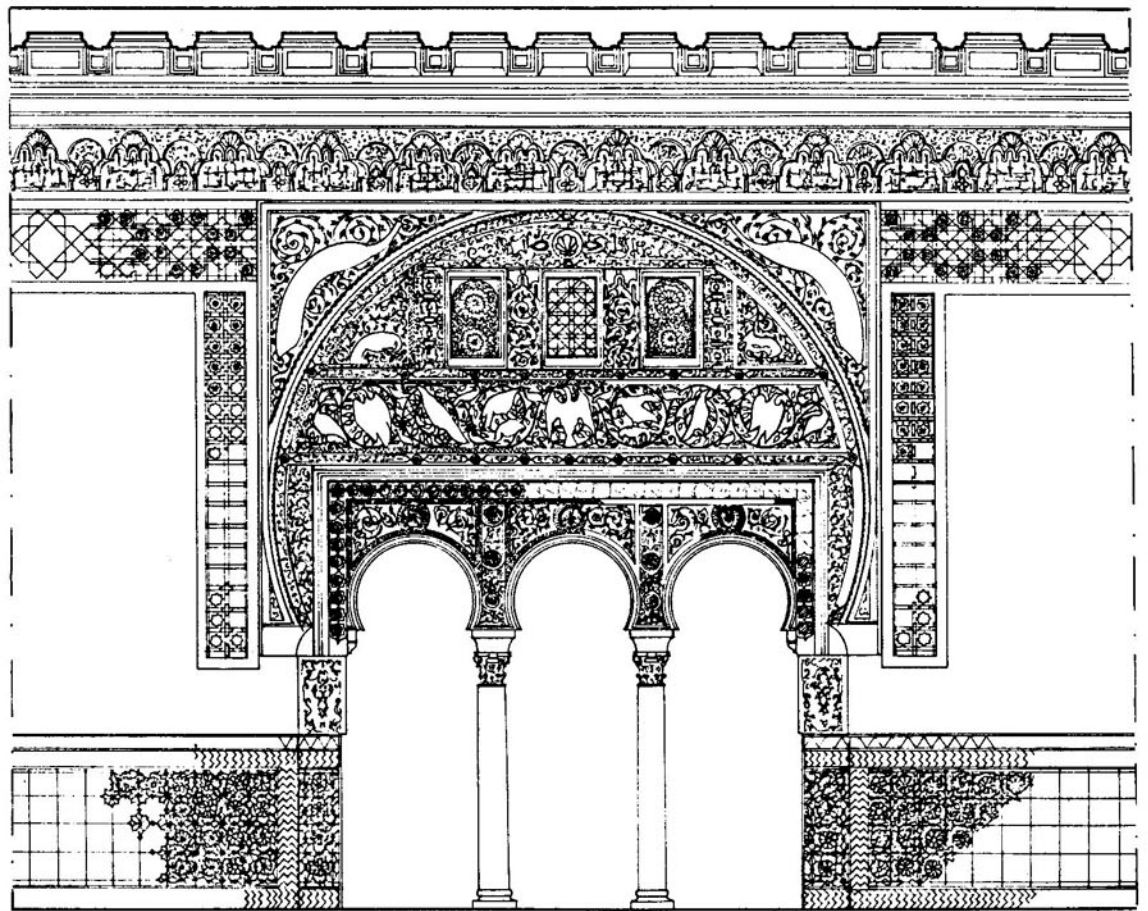
Sección A-A'.
Salón de Embajadores, sección por su eje longitudinal.
Reales Alcázares de Sevilla. Palacio del Rey Don Pedro.



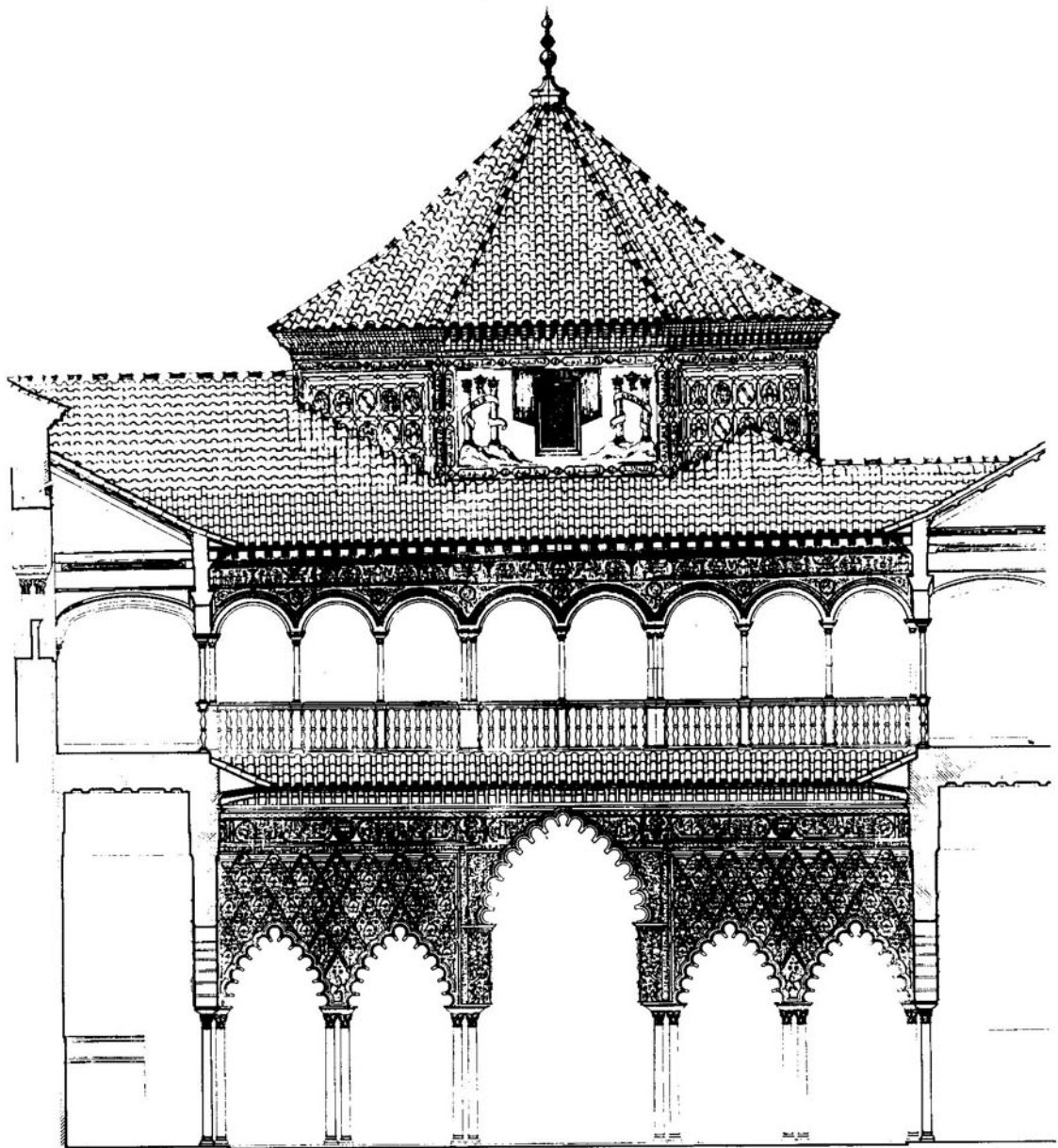
Sección B-B'.
Salón de Embajadores y saletas laterales.
Reales Alcázares de Sevilla. Palacio del Rey Don Pedro.



Sección C-C'.
Saleta lateral del Salón de Embajadores.
Reales Alcázares de Sevilla. Palacio del Rey Don Pedro.



Sección D-D'.
Arco de Los Pavones.
Reales Alcázares de Sevilla. Palacio del Rey Don Pedro.



Alzado-sección del Patio de las Doncellas con el volumen en su estado actual
del Salón de Embajadores, en su estado actual.
Reales Alcázares de Sevilla. Palacio del Rey Don Pedro.

Dibujos de Amparo Balón de Mora y Rafael Manzano Martos. Arquitectos.

DISCURSO DE CONTESTACION
DEL
EXCMO. SR. D. FERNANDO CHUECA GOITIA

Señores Académicos:

Tenía desde hace tiempo muchos deseos de escribir esta contestación, porque hacerlo, quería decir que ya estaba próxima la entrada en la Academia de un querido discípulo mío, al que si por un lado ayude a transitar por las vías de la arquitectura, para las que tan dotado estaba, por otro acogí como un hijo en el terreno de la intimidad familiar.

Eso me recordaba la recuperación de antiguos tiempos en los que la administración pública no se había encargado de la enseñanza ni otorgado los títulos para ejercer profesiones y oficios. El llamado a seguir la senda de la arquitectura se formaba en el ambiente cálido de un taller, bajo la hégira de un maestro reputado, que a veces ejercía de padre y otras lo era por la vía de la sangre. A cuántos artistas de otro tiempo hubo que conocerles con el adjetivo «del viejo» o «el joven» y en España, más castizamente, «el mozo».

Rafael Manzano llegó a mi estudio en 1956 conducido por Don Leopoldo Torres Balbás y desde ese momento no se separó de mí. Fue el joven discípulo mucho años, conviviendo conmigo como uno más de la familia. Al parecer, él lo asegura, aprendió mucho y se fue formando, como vulgarmente se dice, sin perder ripio. Pero, como tantas veces sucede en estos intercambios, empezó a producirse una inversión de papeles y el maestro se fue convirtiendo, poco a poco, en discípulo. Rafael pasó de discípulo a ayudante y luego a colaborador, pues firmamos durante mucho tiempo importantes proyectos juntos que, generalmente, no se convirtieron en realidad, pero esto es secundario. No quiero olvidar tampoco cuán útil me resultó su ayuda en obras de investigación y estudios históricos.

Rafael Manzano, ya arquitecto, salió a volar del nido de las Sables al ancho campo de los afanes propios. Pudo ser arquitecto municipal de Toledo, y cuánto se hubiera beneficiado la Ciudad Imperial; pero en ese momento le llegó una llamada, como un alda-

bonazo del destino. El Ministerio de Obras Públicas y Arquitectura, entonces llamado de la vivienda, le solicitó para que formara parte del equipo constituido por Francisco Pons Sorolla, para entender en la restauración de ciudades históricas. Allí trabajó con arquitectos como Ramiro Moya y Víctor Caballero, y su labor fue, como siempre, intensa y acertada. El gran artista que había de resucitar un nuevo lenguaje en la arquitectura andaluza comenzó por restaurar monumentos en las lejanas Galicia o Cataluña. Como ejemplo ahí tenemos el Monasterio de Sobrado de los Monjes (La Coruña), las catedrales de Mondoñedo y de Tuy, y las plazas y catedrales de Castelló de Ampurias (Gerona) y de Tarragona, San Francisco de Morella (Castellón de la Plana) y muchas otras. El pertenecer al Servicio de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional de la Dirección General de Arquitectura, le permite extender su actividad por toda España con singular desenvoltura y adecuación al ambiente donde le toca actuar. En Aragón, en Cuenca, en Toledo, en Madrid, donde remodela la Real Academia de Farmacia, va dejando destellos de su talento antes de volver a su Andalucía natal, donde se entregará, apasionadamente, a su vida de arquitecto, de restaurador de monumentos, de pedagogo y de publicista.

Se puede decir que en la vida de Rafael Manzano se produce en unos años un «crescendo» que va empujándole alegremente por los derroteros más risueños. En el año 1968 gana por oposición la Cátedra de «Historia de la Arquitectura —Teoría y Técnica de la Restauración de Monumentos» en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Sevilla que sigue impartiendo en la actualidad; dos años más tarde, a la muerte del poeta Joaquín Romero Murube, le sucede como Director Conservador y Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares, puesto que obtiene por concurso-oposición. La feliz convergencia de signos tan favorables en el horóscopo del jovencísimo arquitecto de treinta y cuatro años le lleva a renunciar a su condición de funcionario de la Dirección General de Arquitectura para entregarse de lleno a su Andalucía natal, con centro en Sevilla, donde pronto adquiere una personalidad descollante en las esferas más variadas; arquitecto que plasma una nueva visión de Sevilla basada en el manierismo de Juan de Oviedo, Veremondo

de Resta o Bernardo Simón de Pineda. Azares de la humana circunstancia impidieron que una labor emprendida con brío y pujanza no prosiguiera como era debido hasta impregnar Sevilla de andalucismo a lo Manzano. Además de arquitecto de exquisita dicción y mano diestra, fue pedagogo que creó, a través de la Facultad de Arquitectura una pléyade de discípulos, entre los que no faltan, como es usual en estos casos, los desagradecidos, que sin embargo ahí están para pregonar su ascendencia y lo que deben al que fue su joven maestro tan brillante como comunicador (frase de moda) como profundo en su saber. Pero además fue Rafael Manzano una destacadísima figura de la sociedad sevillana. Desde las clases sociales más elevadas hasta los menestrales y más modestos artesanos, con todos compartía su vida diaria y a todos ofrecía su simpatía y singular gracejo. Circular con él por las calles de Sevilla es como asistir a un espontáneo homenaje popular. En cada esquina un parón; un apretón de manos, un abrazo, una exclamación amistosa. Como la vida de Sevilla se hace fundamentalmente en la calle, recorrer una distancia de 300 ó 500 metros en compañía de Manzano dura cinco o seis veces más que hacerlo solo.

Amigos dilectos suyos de aquellos tiempos fueron Florentino Pérez Embid, Pablo Atienza, Joaquín Romero Murube, Sebastián García Díaz, Jaime García Añoveros, José María Benjumea, Aquilino Duque, Paco Morales Padrón, Antonio González Meneses, Pepín Bello, Alfredo Alvarez Pickman, José María del Rey Caballero y tantos otros.

Su función social se amplificaba en las Academias, en la de Buenas Letras y en la de Santa Isabel de Hungría, cuya magnífica sede en la Casa de los Pinelos él preparó con inteligentes adaptaciones y con primorosos y elegantes pulimentos en salones, patios y jardines.

Pero el tornavoz más capaz de amplificar su presencia fueron los Reales Alcázares, trono en verdad de ensueño: lírico, poético y artístico para cualquiera que lo ocupara y Rafael Manzano lo ocupó durante más de veinte años, dejando en él huella indeleble de su paso; las obras que realizó en el Alcázar se dicen y no se creen. Empezaron antes de que él llegara al cargo de Director-Conservador, cuando gobernaba como Alcaide su amigo Joaquín Romero Mu-

rube; luego, al sucederle las obras aumentaron, y al coincidir en una sola persona el administrador y el arquitecto, éste se movió con más libertad. El Patio de las Doncellas se transformó radicalmente, sustituyéndole la insípida galería alta de estilo isabelino (de Isabel II) por una galería plateresca que, siendo de estilo Carlos V, concuerda admirablemente con la galería mudéjar de Pedro I de la planta baja. Admirable operación de lo que llamaríamos una vuelta atrás progresiva.

En el Alcázar, Rafael Manzano consolidó su ya brillante ejecutoria como hombre de sociedad, como «socialite» según dicen los americanos de los hombres y mujeres que brillan en sociedad. Allí vivió, allí sirvió con devoción y elegancia a sus Reyes, allí recibió a sus amigos, allí fue el anfitrión de embajadas cultas de todo el mundo, sabios profesores o simples amantes de lo bello que no querían dejar Sevilla sin que Rafael Manzano les «explicara el Alcázar». Un monumento tan cargado de resonancias históricas, cuanto pródigo en bellezas y deleites para la vista, exige del señor que lo tiene a su cargo una especial jerarquía.

Tanto Joaquín Romero Murube como Rafael Manzano, alcanzaban esa difícil jerarquía. Romero Murube como poeta sensible e inspirado cantor de Sevilla, Manzano como artista plástico capaz de transmutar la arquitectura en poesía y el trato humano en lección de cortesanía.

En su carrera ascensional, el recipiendario alcanzó otro hito fundamental, que fue la dirección de las obras de Madinat-al-Zahara, la perla de la arquitectura residencial de la Córdoba de los califas. Don Félix Hernández llevaba años desenterrando el palacio de Abd-al-Rahman III, que fue llamado por muchos una Alhambra en piedra, a la que paradójicamente su material más duradero no le salvó de la ruina y casi total desaparición.

Allí, en la falda de la serranía cordobesa, el viejo conjunto yacía dejando ver trozos de muros maltrechos, paneles de mármol por los suelos, capiteles medio enterrados y plataformas sucesivas desdibujadas por la acumulación de escombros: una Troya enterrada.

Ya había husmeado por aquellos derrumbaderos Don Ricardo Velázquez Bosco, de grata memoria, y, luego, con actuaciones de sabio arqueólogo y paciencia de ensamblador, Don Félix Hernán-

dez. Pero muerto éste, su cometido recayó, como era debido, en Rafael Manzano. Las sucesiones se producían por competencia y mérito y esa competencia la demostró rápidamente quién podía hacerlo. La obra de Manzano en Medinat-al-Zahara, fue espectacular, volviendo a poner en pie con anastylosis inteligentes no sólo el Salón Rico, empezado a restaurar por Hernández, sino el complejo de la Dar-al-Chund o casa militar, y el patio de Armas o Al-Muzara, la Dar-al-Mulk (Palacio del Reino) y puertas, murallas y jardines, todo con gran rigor y conocimiento exhaustivo del tema.

¡Lástima inmensa que procedimientos impropios del mundo de la cultura, cortaran en seco una labor que tan valiosos frutos estaba dando para recuperar uno de los monumentos más importantes de nuestro patrimonio!

Por el propio afectado me consta que el no poder seguir su obra de Medina Zahara, ha sido uno de los desencuentros que más han entristecido su vida.

Mucho podríamos seguir hablando del nutrido currículum que resume la vida y obras del que pronto va a ser investido como Académico en esta noble casa, pero un discurso de contestación no es un inventario de realizaciones ni un palmarés de éxitos y honores, sino algo que tenga más de salutación personal y de semblanza humana, que de otra cosa.

Manzano se va derramando por toda Sevilla y, no contento con resucitar el Alcázar de viejas yeserías y alicatados, de mirtos y azuleos, lo canta y ensalza en uno de sus mejores trabajos literarios, titulado «Poetas y vida literaria en los Reales Alcázares de la Ciudad de Sevilla», que fue su discurso de ingreso en la Real Academia de Buenas Letras en abril de 1982.

Los días del rey poeta Mutamid son evocados con amor y nostalgia y su despedida para el destierro recordada en el poema de Ben al-Labbana que, según Manzano Martos, es la más hermosa elegía de la lírica hispano-musulmana.

Aquella que dice:

«Las vírgenes se quitaron los velos
para rasgarse las caras de congoja.
Llegó el momento, todos, mujeres y hombres,

lanzan el plañidero grito del último adiós.
Partían los barcos y la gente protestaba sollozando
como camellos ante el cruel camellero.
¡Cuántas lágrimas vertidas sobre el agua!
¡Cuántos corazones rotos acompañaron a aquellas
naves crueles...!

Ahora, Rafael Manzano nos ofrece otro discurso académico titulado «la Qubba, aula regia en la España Musulmana». Si el discurso de Sevilla es una endecha literaria, el de hoy en Madrid es un estudio científico sobre un tema al parecer limitado, como la Qubba, pero lleno de resonancias históricas y conceptuales, que sólo podía acometer un hombre cargado de saberes como es nuestro nuevo compañero, que esconde en su gentil gracejo, desenvoltura, gracia sevillana y aparente frivolidad, un talante y condición de sabio. Arquitectos los ha habido que eran hombres de ciencia, geómetras y matemáticos, historiadores cumplidos, eruditos laboriosos, pero no sabios profundos y esto es lo que es Rafael Manzano. Ni siquiera Vitrubio era un sabio. Un sabio no es sólo un hombre que acumula datos, sino que profundiza en estratos ignotos y los desentierra como el arqueólogo en sus yacimientos. Tiene que conocer el pasado, el presente y hasta el futuro para circular entre ellos con espíritu aventurero y genesiaco. Ese es el sabio.

El tratado sobre la Qubba, Aula Regia, es una excursión fabulosa por la antigüedad greco-latina, Villa Adrianea de Tívoli, por las fórmulas asirio-mesopotámicas, balquinos persas, tabernáculos ismaelitas, tronos salomónicos, descripciones bíblicas, crónicas bizantinas, polígrafos judíos como Ibn Gabirol, esferas celestes que proceden de ideas platónicas y de mecanismos como el de Euxodes de Cnido o de Callippo de Cyzica. Todo lo maneja Manzano con habilidad sorprendente hasta llegar, por intrincados laberintos, a nuestro Islam, que, para el recipiendario, es como pasearse por su propia casa donde ha nacido, vivido, gozado y penado.

Terminamos: cuando Felipe II construyó el Palacio Real de Lisboa, los llamados «Paços da Ribeira» concibe su Aula Regia como una inmensa Qubba, verdaderamente fastuosa, algo que no pudo o no quiso hacer en El Escorial, donde no existe un Salón del Tro-

no correspondiente a su grandeza. Posiblemente sobre el nuevo reino unificado es donde su majestad debía planear con mayor imperio. En El Escorial, Felipe II era un monje, en Madrid era un político, en Lisboa era un César. En El Escorial rendía culto al padre, en Lisboa a la madre, la Emperatriz Isabel. Quién sabe si el gran Trono era como señalar a su madre que el hijo estaba allí entronizado.

Alguna vez he dicho que las monarquías europeas tenían dos claves de tronos: el trono estático y el trono dinámico. En el primero, el rey está sentado y los cortesanos acuden a él y le rinden pleitesía; en el segundo, los cortesanos están quietos a lo largo de un gran corredor o galería, y el monarca va pasando distinguiendo con sus gestos adustos, indiferentes, amables o risueños, a sus súbditos. Un trono así fue la Gallerie des Glâces de Versalles, donde Luis XIV, al pasar, provocaba la fortuna o la desgracia de los cortesanos.

Quién sabe si un trono así ya lo había previsto Felipe II al construir en la parte del Palacio Real del Monasterio de El Escorial, el Salón o Galería de Batallas. De no ser para esto, para la liturgia palatina, ¿qué sentido tiene? Lo que no cabe duda es que la Qubba es el trono estático por excelencia.

Rafael Manzano sucede en nuestra casa a nuestro llorado Ramón Andrada Pfeiffer. Se suceden dos arquitectos que tuvieron, en parte, trayectorias comunes. Ambos fueron miembros eminentes del Patrimonio Nacional, Real Casa, como antes se decía. Ambos prestaron grandes servicios a esa noble Institución que tan celosamente guarda los tesoros de nuestra Corona. Uno fue devoto miembro de esta Academia, ¡ay!, por poco tiempo. Otro lo será desde hoy y esperamos que por tantos años que resulte verídico el dicho alentador de que somos inmortales.

Te deseo, pues, querido Rafael, una inmortalidad no sólo ganada por tus obras, sino por tus años y te lo deseo desde Sevilla, donde he escrito este discurso. ¿Dónde mejor? Ahora recibirás la medalla de la Corporación, y verás reflejarse en nuestros rostros una alegría largamente esperada.