



Patronato de la Alhambra y Generalife  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**

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

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

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

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

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

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

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

**Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife**  
**C / Real de la Alhambra S/N. Edificio Fuente Peña**  
**18009 GRANADA (ESPAÑA)**  
**Tel. (+ 34) 958 027 944**  
**(+ 34) 958 027 945**  
**Fax. (+34) 958 210 235**  
**[biblioteca.pag@juntadeandalucia.es](mailto:biblioteca.pag@juntadeandalucia.es)**

## LA ALHAMBRA DE GRANADA: PODER, ARTE Y UTOPIA

---

JOSE MIGUEL PUERTA VILCHEZ

**B**ajo este encabezamiento vamos a realizar una reflexión sobre la Alhambra de Granada, partiendo del carácter eminentemente utópico que posee, a nuestro entender, el monumento nazarí. El concepto de utopía engloba aquí, como veremos a continuación, los dos temas básicos en que se basa el fenómeno arquitectónico de la Alhambra de Granada: el tema del poder y el de lo artístico (1).

Hablar de utopía en arquitectura nos obliga, en primer lugar, a plantear la cuestión en diferentes niveles: de un lado, las utopías han sido concebidas en la historia, generalmente, como mundos cerrados organizados por una inteligencia creadora o poder que la gobierna y diseña; de otro, lo utópico, en su doble etimología de *ou-topos* (no-lugar) y *eu-topos* (buen-lugar) (2), nos sitúa en el terreno de lo imaginario, que ocupa tanto a la ideología como a ciertas manifestaciones del arte, y en el de lo placentero, verdaderamente construido o no en la realidad, y disfrutable por el poder frente a la *dystopía* (mal-lugar) del otro, el siervo o el enemigo en las sociedades no modernas.

La relación entre utopía y arquitectura sólo es posible a través de matizaciones y de aproximaciones (3), pero, en cualquier caso, la arquitectura se ha demostrado como un campo privilegiado para lo utópico (4) y viceversa, las utopías han sido pensadas por los hombres en términos espaciales e incluso arquitectónicos. Será pertinente hablar, pues, de *juego de espacios* (5) y también de *juego de tiempos* a la hora de estudiar las ilusiones utópicas que están detrás de la arquitectura construida y de ésta misma, entendiendo que la

articulación de espacios y de tiempos es esencial, a nivel real o imaginario, del objeto de arte que nos ocupa.

Ahora bien, al abordar un estudio como el que proponemos, tenemos que partir, al menos, de dos grandes fuentes de análisis: la que nos da la compleja red de signos de la obra de arte y la que nos informa en las convenciones, arquetipos, ideologías, etc., presentes en la cultura araboislámica, dentro y con las cuales, los primeros cobran su sentido. Efectivamente, todo un complejo sistema de signos, de comunicación, por tanto, funciona, dentro de los palacios de la Alhambra estableciendo valores ideológicos y artísticos, no siendo estos, con todo, reductibles a los primeros a pesar de la profunda penetración de la retórica del poder en el arte aulico del Islam medieval; los valores artísticos que forman el ideolecto estético, según la terminología semiótica de U. Eco (6), poseen relativa autonomía, pero nunca podrá olvidarse, tampoco, que la función representativa del poder es una de las más importantes del lenguaje estético de este monumento, entre otras como la del goce, la fruición estética, etc. Respecto a nuestra segunda fuente de indagación, hemos de decir que lo utópico ocupa un lugar fundamental en la cultura araboislámica, sintetizable en cuatro raíces principales:

1) La *coránica*, palabra divina y sustento primordial de la vida del Islam (a nivel religioso, jurídico, etc.) recoge visiones especialmente utópicas como las del paraíso, la del Salomón constructor o la mención de ciudades míticas de los árabes: introduce además la ruptura de tiempos: el tiempo histórico, frente al de la revelación (7).

2) Los *falásifa*, o filósofos de sólida formación platónica y aristotélica y que desde el racionalismo verifican pronto la imposibilidad histórica de conseguir la *Umma* o sociedad ideal de todos los musulmanes en la tierra e irán matizando su utopía social para acercarla a las sociedades reales; partiendo de la *República* de Platón describen sus ciudades ideales con elementos que encontraremos latentes en la concepción del gobierno nazarí y en sus palacios, como la alianza poder-saber en la figura del soberano, la insularidad de la ciudad perfecta, el gobierno en favor de la religión, etc.

3) La *literatura* culta y popular, así como las obras de historia, de viajes o la poesía, abunda en descripciones de ciudades y construcciones fantásticas, liberando, en todas estas evocaciones utópicas, una visión alucinatoria de la arquitectura, la cual, además, aparece como amenazante respecto al poder divino, que acaba por imponerse a través de la ley del destino, la muerte del arquitecto o la destrucción de la ciudad (8).

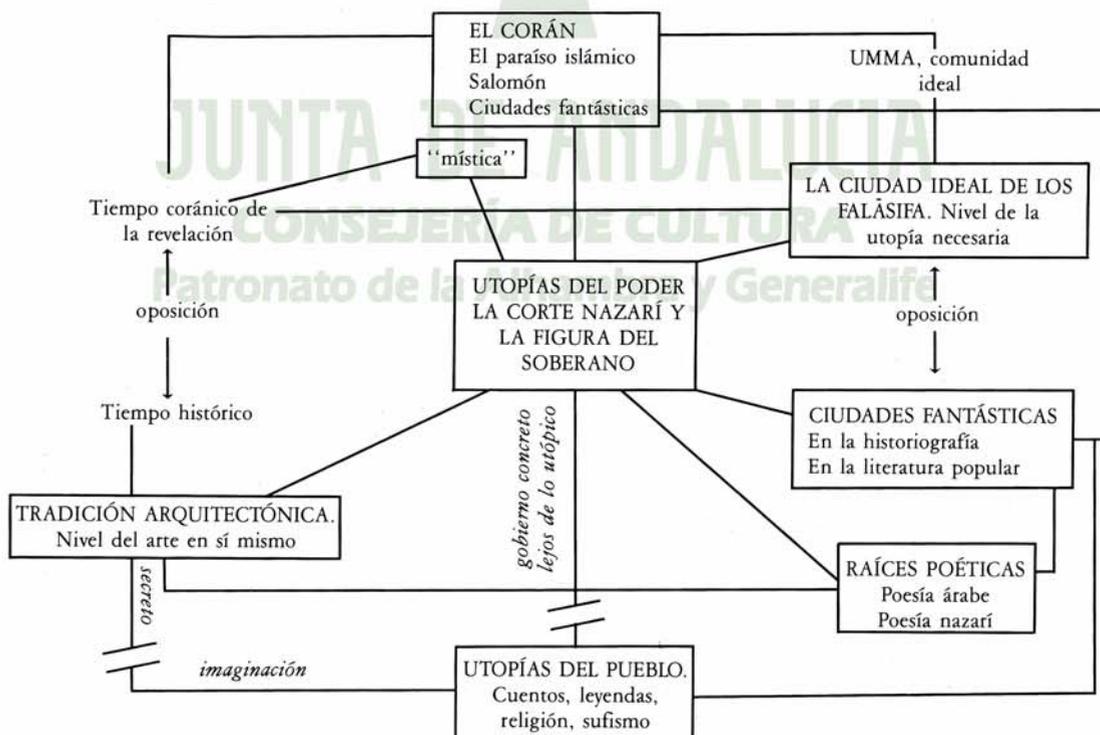
4) La *mística*, como heredera de las corrientes herméticas del helenismo y del neoplatonismo (9), está presente de algún modo en la concepción de ciertas imágenes arquitectónicas de la Alhambra y de la vida de la corte. Algunos sultanes

llevaban cofradías sufíes a sus palacios, mientras veían peligroso las prácticas del sufismo radical entre el pueblo y las prohibían. Lo místico se introduce a través de formalizaciones arquetípicas, de trascendencia, etc., pero no se trata de una mística militante, pues ésta, en último extremo, se opone a todo lujo y exceso arquitectónico y a todo intermedio entre Dios y el hombre, que no sea la propia vía contemplativa individual.

No es preciso reiterar aquí el carácter amplio, profundo y elitista, del ambiente cultural de la Granada nazarí y concretamente de la aristocracia dirigente. La ruptura existente entre el poder de la corte nazarí y el pueblo, implica también una ruptura de saberes, como describiremos en lo sucesivo. La arquitectura, como obra de arte y residencia del poder, es un punto crucial de significación, en el que se cruzan los bloques de imágenes antes mencionados con arquetipos de origen ancestral e innovaciones formales de los edificadores en relación con la época histórica concreta en que se erigió la Alhambra de Granada.

A continuación recogemos en un cuadro las raíces literarias y los horizontes utópicos integrantes de la cultura araboislámica que están en la base de la concepción ideal utópica de los palacios de la Alhambra, según los hemos descrito.

CUADRO 1



## SEMILOGIA DEL PODER EN LA ALHAMBRA DE GRANADA (10)

El poder produce una violencia de signos para afirmarse y perpetuarse, para hacer visible su orden utópico y los elementos ideológicos que lo legitiman. En la Alhambra esta ilustración del poder se realiza de modo complejo a través de tres codificaciones principales: las de los signos lingüísticos, figurativos y arquitectónicos.

1. *Los códigos lingüísticos*: su importancia es capital en el arte islámico en general y en la Alhambra de Granada en particular, donde alcanzan un desarrollo inusual, sobre todo en su forma poética. Establecen toda una iconografía personal del soberano, además de reproducir los símbolos de la religión y dotar a la arquitectura de otra dimensión en imágenes y figuras utópicas. Estos códigos pueden estudiarse, a su vez, del siguiente modo:

1. 1. *Fórmulas laudatorias y reiterativas*: aluden directamente a los sultanes que edificaron los

distintos palacios de la Alhambra y funcionan como indicadores del poder del monarca, tanto de su persona, como de ciertas utopías del poder islámico. (En el cuadro 2 se recogen estas inscripciones, correspondientes a los palacios de Comares y Leones).

Aparte de algunas inscripciones que se refieren al sultán en abstracto, como dueño y señor, la mayoría recogen directamente las *kunyas* de Yūsuf I y Muḥammad V, predominando las de este último que intervino y amplió considerablemente las obras de su antecesor. Se trata, en realidad, de breves frases de alabanza y exaltación de la persona del sultán. Carecen de acción verbal (*fi'l*), presentándose en forma desiderativa, demandando gloria, victoria, protección divina, o felicidad, para el monarca, o afirmando estos ideales de forma fáctica y definitiva. Son mensajes indefinidos, claramente utópicos, que tienen siempre a Dios como último garante del bien que recibe o consigue el sultán.

CUADRO 2

ML	□	السلطان El sultán
PA/Or	O	عزّ لمولانا السلطان Gloria a nuestro señor el sultán
SC	O	" " أبي الحجاج Gloria a nuestro señor Abū-l-Ḥaṣṣayy
SC	O	" " السلطان أبي الحجاج Gloria a nuestro señor el sultán Abū-l-Ḥaṣṣayy
SC	O	" " نصره الله Gloria a nuestro señor el sultán Abū-l-Ḥaṣṣayy, Dios le preste su ayuda
SC	O	" " الملك المجاهد ابي الحجاج عزّ نصره Gloria a nuestro señor el sultán Abū-l-Ḥaṣṣayy, el rey combatiente (por la fe) Abū-l-Ḥaṣṣayy, gloria para sus victorias
SC	O	" " أبي الحجاج عزّ نصره Gloria a nuestro señor Abū-l-Ḥaṣṣayy, gloria a sus victorias
ML	O	أبو عبد الله Abū 'Abd Allāh
ML/PA	O	عزّ لمولانا أبي عبد الله Gloria a nuestro señor Abū 'Abd Allāh
ML	O O	" " " " ابن مولانا السلطان أبي الحجاج Gloria a nuestro señor Abū 'Abd Allāh hijo de nuestro señor el sultán Abū-l-Ḥaṣṣayy

CD/PA/PL/2H	<input type="radio"/>	الغني بالله Gloria a nuestro señor Abū 'Abd Allāh al-Ganī bi-llāh
CD/PA	<input type="radio"/>	السلطان أبي عبد الله Gloria a nuestro señor el sultān Abū 'Abd Allāh
SA/ML/PL SB/PA/OR	<input type="radio"/>	الغني بالله Gloria a nuestro señor el sultān Abū 'Abd Allāh al-Ganī bi-llāh
ML	<input type="radio"/>	ايد الله أمره Gloria a nuestro señor el sultān Abū 'Abd Allāh, ayúdale en su gobierno
2H	<input type="radio"/>	الغني بالله ايد الله أمره واعز نصره Gloria a nuestro señor el sultān A.A.A. al-Ganī bi-llāh ayúdele Dios en su gobierno y glorifique sus victorias
ML	<input type="checkbox"/>	1 وادام سعده Gloria a nuestro señor el sultān A. A. A. al-Ganī bi-llāh ¡ayúdale Dios en su gobierno y prepetúe su felicidad!
PL	<input type="radio"/>	العادل المجاهد أبي عبد الله الغني بالله Gloria a nuestro señor, el justo, el combatiente Abū 'Abd Allāh al-Ganī bi-llāh
ML	<input type="checkbox"/>	1 لفاتح الأماص ومشرق الأعماص مولانا أبي عبد الله فخر بني الأناص Gloria al Conquistador de las ciudades y al más noble de todos los siglos, nuestro señor Abū 'Abd Allāh, honra de los Banū-l-Anṣār
SC	<input type="radio"/>	نصر الله لمولانا أبي الحجاج Ayude Dios a nuestro señor Abū-l-Haṣṣāy
PA/PL/B ML	<input type="checkbox"/>	1 النصر والتمكين والفتح المبين لمولانا أبي عبد الله أمير المسلمين La victoria, la protección de Dios y una brillante conquista sean para nuestro señor A. A. A., príncipe de los musulmanes
SC	<input type="radio"/>	أبي الحجاج Abū-l-Haṣṣāy
SA/2H	<input type="checkbox"/>	1 العز القائم لصاحبه La gloria eterna para su dueño
SA/2H	<input type="checkbox"/>	1 الملك الدائم El poder perpétuo para su dueño

Yūsuf I (1333-1354)  
Muḥammad V (1354-1359/1362/1391)

Cúfico  
 Nasjī

Or: Oratorio  
CD: Cuarto Dorado  
FC: Fachada de Comares  
PA: Patio de Arrayanes  
SC: Salón de Comares

SB: Sala de la Barca  
PL: Patio de los Leones  
2H: Sala de Dos Hermanas  
SA: Sala de Abencerrajes  
ML: Mirador de Lindaraja

B: Baños

1. La traducción de las inscripciones que aparecen con esta nota, preceden de A. FERNANDEZ-PUERTAS, *La escritura cúfica en los palacios de Comares y Leones*, Granada, 1974, p. 34. El resto proceden de LAFUENTE ALCANTARA, *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid, 1859, cotejadas en muchos casos en el propio monumento, pero ofreciendo nuestra traducción contrastada con la de ambos autores.

Evidentemente, estamos ante un claro tipo de mensajes retóricos, que reiteran una serie de contenidos que se esperan sean dichos sobre el sultán. Además, la mayoría de estas inscripciones se dirigen al soberano llamándolo “nuestro señor”, “nuestro dueño”, podríamos traducir también; primera persona del plural que hace que los posibles espectadores, súbditos de todas clases, cierran la espiral del discurso retórico y pidan a Dios toda clase de glorias para su señor, uniendo, de este modo, sus destinos a los de su gobernante.

Estas inscripciones recogen, también, los símbolos del noble linaje y conceptos como infinitud y perpetuidad en los triunfos del monarca, presentes, ambas simbologías, en otros componentes de la estética del monumento. El carácter de transcendencia, perennidad y totalidad que rodea a los atributos de victoria, felicidad, etc., pedidos para el soberano, se ve acentuado por el “hieratismo semántico” con que están construidas estas fórmulas laudatorias, las cuales, a pesar de su fuerte idealización, representan, junto con los elementos heráldicos de la decoración, motivos de temporalización y concreción histórica (muy escasos, por lo demás, en la Alhambra), personal y dinástica.

El poder requiere la presencia clara de los atributos de su soberanía, que remitan a él la ambigüedad y excesiva indefinición de la trama geométrico-floral de la decoración y recurre para ello a la precisión del lenguaje hablado. No obstante, la reiteración de estas fórmulas y su integración en el resto de la decoración a nivel visual, hace casi imperceptible y más eficaz su fuerza comunicadora. Su moldeado en yeso, su coloración, diseño estético y distribución espacial, añaden una difusión ulterior a los contenidos del lenguaje escrito: un deseo de orden, de afán de simetría, de control total del espacio y una fuerte plasticidad

vienen a intensificar y ampliar lo que dicen como escritura.

1.2. *La heráldica*: en los palacios de Comares y Leones viene constituida por el lema nazarí **ولا غالب الا الله** (*Sólo Dios es vencedor*) y por el escudo □ con franja o sin ella; el lema va, a veces, en el interior del escudo, apareciendo, otras veces, liso. Su presencia es abrumadora, sobre todo en las construcciones de Muḥamad V. Como signos, filian directamente los palacios a la dinastía reinante; aún hoy nos sirven para fechar los edificios. Funden, además, en un mismo mensaje la referencia al poder terrenal y al poder divino, disolviéndose, por otra parte, en el *tempo* propio de la decoración y en la organización simétrica del conjunto. Obsérvese cómo el fundador de la dinastía tomó como lema una frase que es prácticamente una oración, la cual sirve de motivo recurrente y organizador de la decoración epigráfica en general, remitiendo, al nivel de los significados, el poder del sultán al poder divino, situándose de este modo, al servicio de la religión.

1.3. *Los signos del poder divino*: En los palacios de Comares y Leones, estos signos aparecen en absoluta promiscuidad con el resto de las inscripciones y la decoración, tanto a nivel de significación como a nivel figurativo. Ya vimos, al comentar las frases laudatorias, la fuerte presencia de los contenidos religiosos referidos al sultán, dedicándole, incluso el título, puramente utópico y retórico de *Príncipe de los Creyentes*, basando estas inscripciones en términos extraídos directamente del Corán (11). Pero, además, existe todo un discurso religioso, compuesto a través de jaculatorias, fórmulas protectoras y pasajes coránicos, que otorgan a la arquitectura la autoridad y seriedad de la palabra divina, poniendo, definitivamente la arquitectura al servicio de la religión, convirtiéndola en pura oración epigráfica (12).

CUADRO 3

todas las estancias	<input type="checkbox"/> O	ولا غالب الا الله Sólo Dios es vencedor
SC	<input type="checkbox"/>	لا اله الا الله ومحمد رسول الله No hay Dios sino Dios y Muḥamad es su profeta
PL	<input type="checkbox"/>	الحمد لله Loor a Dios

			" " " وحده
PL/ML	<input type="checkbox"/>		Loor a Dios Unico
			" " " الشكر لله وحده
ML	<input type="radio"/>		Loor a Dios Unico, gracias a Dios Unico
			" " " على نعمة الاسلام
PA/SC/PL SA/ML/CO	<input type="checkbox"/> <input type="radio"/>		Loor a Dios por el beneficio del Islam
			وما بكم من نعمة فمن الله
PA/SC/PL	<input type="checkbox"/> 1		Todos los bienes que poseéis proceden de Dios (Corán, XVI, 53)
			اللهم لك الحمد دائما ولك الشكر قائما
SC	<input type="checkbox"/>		¡Oh Dios! para tí las alabanzas siempre, para tí las gracias incensantemente
			" " " " يا الله ولك الشكر قائما
SC	<input type="checkbox"/>		¡Oh Dios! para tí las alabanzas siempre, ¡Oh Dios! para tí las gracias incensantemente
			الشكر لله
SC	<input type="checkbox"/>		Gracias (sean dadas) a Dios
			الله عُدَّة
SC	<input type="checkbox"/> 1bis		Dios es un refugio
			" " " " لكل شدة
SC/PL/SA	<input type="checkbox"/> <input type="radio"/>		Dios es un refugio para toda adversidad
			" خير حفظا وهو ارحم الرحمين صدق الله العظيم
PA	<input type="radio"/>		Dios es el mejor protector y el más misericordioso de los misericordiosos. Dios, el grande, manifestó la verdad
			" " " " " " " "
PA	<input type="radio"/>		Dios es el mejor protector y el más misericordioso de los misericordiosos.
			النصرة لله
SC	<input type="checkbox"/> 1		El amparo es de Dios
			العزة لله
SC	<input type="checkbox"/>		La gloria es de Dios
			البقاء لله
SC	<input type="checkbox"/>		La eternidad es de Dios
			الملك لله
SC	<input type="checkbox"/>		El imperio es de Dios
			البقاء لله العزة لله
SA	<input type="checkbox"/>		La eternidad es de Dios, la gloria es de Dios
			الملك لله البقاء لله / العزة لله الملك لله القدرة لله
SA/Or	<input type="checkbox"/>		El imperio es de Dios, la eternidad es de Dios/La gloria, el imperio y el poder son de Dios
			العزة القائم لله الملك الدائم لله وحده
SC	<input type="radio"/>		La gloria perenne y el imperio perpetuo son de Dios Unico

SC	O	بركة. القدرة لله العزّة لله الملك لله البقاء لله Bendición. El poder, la gloria y la eternidad son de Dios.		
SC	O	العظمة لله العزّة لله البقاء لله الملك لله القدرة لله وحده La grandeza, la gloria, la eternidad, el imperio y el poder, son de Dios Unico.		
SC	O	العظمة لله القدرة لله العزّة لله البقاء لله La grandeza, el poder, la gloria y la eternidad, son de Dios		
PA/SA 2H/Or/CD	2	<input type="checkbox"/>	وما النصر الا من عند الله العزيز الحكيم No hay más victoria que la que procede de Dios, el Glorioso, el Sabio	
PA/B	1	O	نصر من الله وفتح قريب وبشر المؤمنين Anuncia a los creyentes el socorro divino y una victoria próxima	
SC		<input type="checkbox"/>	... فانّ الفتح لله ... porque la victoria es de Dios	
PA	1	<input type="checkbox"/>	السعد والتوفيق نعم الرقاق La felicidad y la prosperidad son beneficios del Sustentador	
SC	1	O	من حسن كلامه وعزّ اكرامه Aquel cuyas palabras son buenas y cuya magnánimas acciones son gloriosas	
SC	1	O	قليل الكلام تخرج بسلام Pocas palabras salgan en tu salutación	
Or		O	ولا تكن من الغافلين No seas de los incrédulos (Corán, VII, 205)	
ML		<input type="checkbox"/>	الله حسي Dios me basta	
PA/SC	*	<input type="checkbox"/>	O	والله / الله ¡Oh Dios! / ¡Dios!

1. La traducción de esta inscripción y las identificaciones coránicas son de LAFUENTE ALCANTARA, *op. cit.* 1 (bis): Leemos con Lafuente "refugio" aunque damos un texto árabe distinto con el sentido de "preparación", "disposición" o "apresto", como traduce F. PUERTAS.

2. Esta versión es de A. FERNANDEZ-PUERTAS, *La escritura cúfica*, p. 34, quien da otras jaculatorias de contenido similar en español, que no recogemos en este cuadro, basado esencialmente en la obra de Lafuente, como "Dios es mi bien", "Dios es nuestro señor", etc. Nuestros cuadros no son, pues, exhaustivos, aunque sí bastante aproximativos.

Variaciones de los textos respecto a Lafuente A.: a) este autor lee *بشركه* , b) *الله عيذة* (F. Puertas corrige por *عُدّة*), c) *نصرة الله*, d) *العظيمة*, e) *فانّ الفاتح لله*

\* El contenido de estas siglas en *infra* p. 74.

a) Jaculatorias: como las de alabanza al soberano, a las que superan en número, ocupan el espacio decorativo de modo totalizante y con criterios de simetría, construida por agregación de palabras de manera abstracta, sin acción verbal y con un reducido número de vocablos que expresan el poderío de Dios, ensalzan al Creador o bien reiteran ideas abstractas como Salud, Dicha y Bienestar.

Algunas de ellas son de origen coránico; repiten conceptos como el de la unicidad divina, su omnipresencia y eternidad, añadiéndole cualidades como la *grandeza*, la *gloria*, el *imperio*, o la *sabiduría*, perteneciéndole, además, todos los bienes, otorgando protección, etc. (V. cuadro 3). Para O. Grabar estas fórmulas tienen como función el expresar la omnipresencia de Dios, que

abarca hasta lo cotidiano, no como agente (que en el caso de los palacios de la Alhambra lo es el sultán), sino como “el inevitable dueño de toda la creación y todo tiempo” (13). Algunos de los atributos dedicados al Ser Supremo, son los mismos aplicados al soberano, como vimos, siempre entendidos como dones divinos; la iconografía del sultán, reproduce la del Creador (14):

CUADRO 4

DIOS	EL SULTAN
Unico	uno
Eterno	permanente
Omnipresente	omnipresente
Omnipotente	poderoso (la Ley Divina le da y le limita, a la vez, el poder)
Victorioso	victorioso (como don de Dios)
Glorioso	glorioso (como don de Dios)
Creador de la Religión y la Ley	defensor de la Religión y la Ley
Sabio	sabio

En cuanto al segundo tipo de jaculatorias mencionadas, insinúan, más que aluden directamente, lo divino; estos conceptos ideales, indefinibles, están grabados en reducido tamaño, sumergidos en el resto de la decoración y formando, a veces, sutiles composiciones gráficas (palabras enfrentadas como en un espejo o encerrándose unas en otras y en diferente caligrafía, etc.). Veamos un cuadro-resumen de estas inscripciones (15):

CUADRO 5

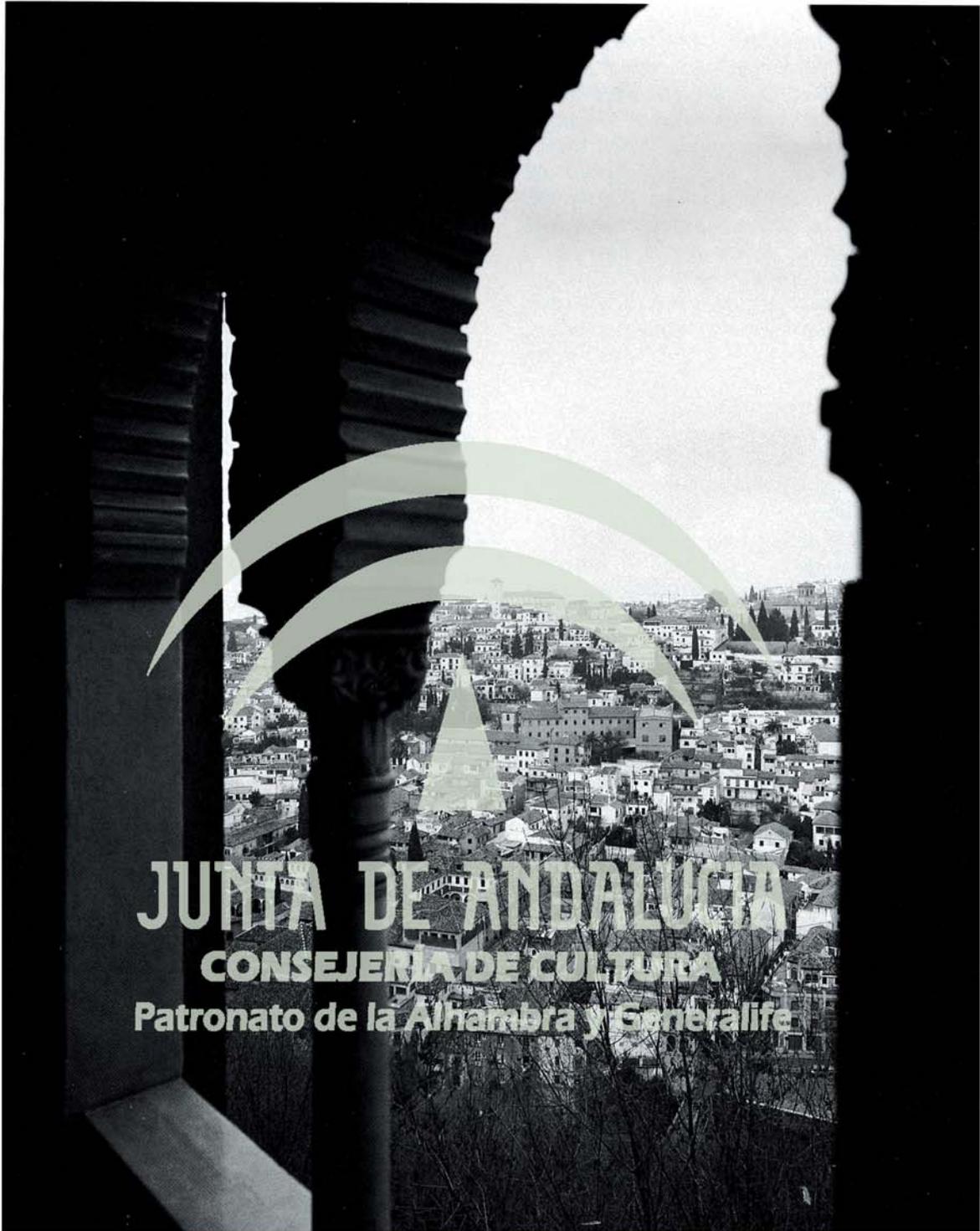
Bendición 2H/PA/SC/PL/SA/Or/FC	<input type="checkbox"/> <input type="radio"/>	بركة
La dicha 2H/PA/SA	<input type="checkbox"/>	الغبطة
La dicha continua PA/SC	<input type="checkbox"/>	الغبطة المتصلة
La salud PA/FC	<input type="checkbox"/> <input type="radio"/>	العافية

Salud perpetua CD/PA/PL/FC	<input type="checkbox"/>	عافية باقية
Felicidad PA/SC/PL/SA	<input type="checkbox"/>	يمن
Felicidad y prosperidad 2H	<input type="checkbox"/>	اليمن والاقبال
Felicidad, prosperidad y dicha perfectas 2H	<input type="radio"/>	اليمن والاقبال والسعد في اكمال

Or: Oratorio  
 CD: Cuarto Dorado  
 FC: Fachada de Comares  
 PA: Patio de Arrayanes  
 SC: Salón de Comares  
 B: Baños  
 SB: Sala de la Barca  
 PL: Patio de los Leones  
 2H: Sala de Dos Hermanas  
 SA: Sala de Abencerrajes  
 ML: Mirador de Lindaraja  
 Cúfico  
 Cursiva o nasjí

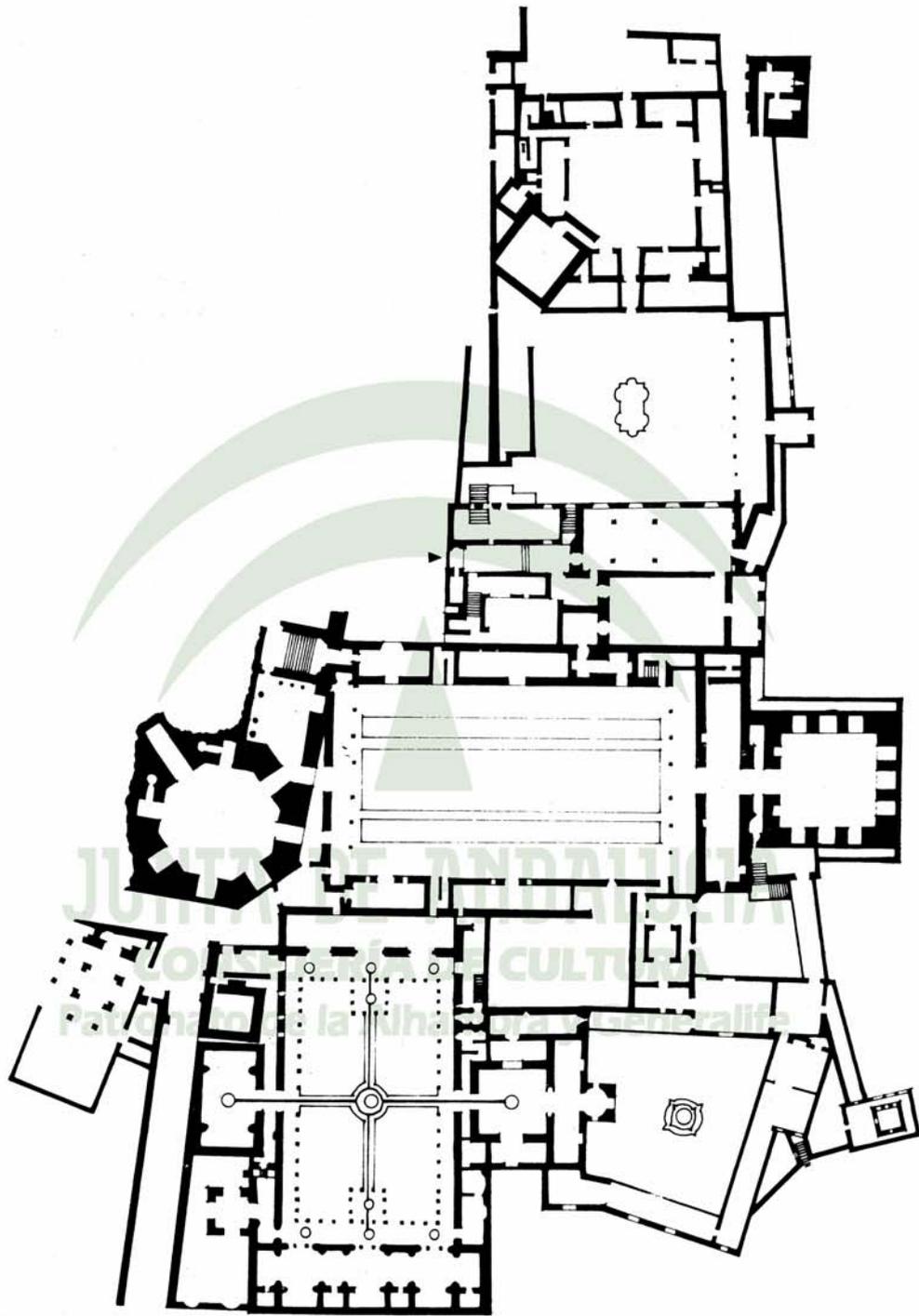
Son una especie de oración ininterrumpida que surge de entre el *continuum* vegetal y geométrico de los paneles murales, adecuándose perfectamente a la concepción paradisíaca de la arquitectura de la Alhambra, que analizaremos en el próximo trabajo y proclamando las utopías de la Felicidad, la Salud y la Dicha perpetuas. Su estructura reiterativa y monótona ha llevado al profesor Emilio de Santiago a hablar del carácter *mántrico* de estas expresiones en tanto fórmulas sagradas que tratan de romper las cadenas del tiempo y de conseguir un estado de beatitud, gracias al valor mágico-religioso concedido a la palabra e incluso a la sílaba; un *mantra* resume todos los demás, como sucede en estas jaculatorias en las que el campo semántico de cada una de ellas se superpone a los demás: *yumn* (felicidad, bendición, bienestar), *gibṭa* (dicha, felicidad), *ʿafiya* (salud, bienestar). Si el conjunto de las inscripciones introduce en la decoración una nueva vitalidad de significados, estas breves jaculatorias mantienen al nivel del detalle, en todos los rincones y en diferentes tipos de letra, el espíritu desiderativo de felicidad y de protección divina a la vez.

b) Fórmulas protectoras y pasajes coránicos: las primeras, a modo de amuletos, aparecen en el Salón de Comares, que Yūsuf I, como se ha dicho, dotó de especiales símbolos profilácticos (17). En cuanto a las inscripciones coránicas, algunas de las cuales son también fórmulas protectoras (18), hemos de decir que su importancia es tal en la Alhambra de Granada que O. Grabar propuso realizar un estudio del monumento a través de sus citas coránicas (19).



1. Vista del Albaycin desde el oratorio del Mexuar en la Alhambra. (Fotografía: J. Algarra).

2. Plano general de la Casa Real.



Esta práctica citatoria tiene como fin el dotar a la arquitectura de la autoridad del texto sagrado, realzando, de esta manera, unos espacios sobre otros. En la Fachada de Comares, por ejemplo, se grabó la aleya del Trono (*Corán*, II, 255), antecedida de jaculatorias dirigidas al Profeta y a Dios como refugio y cobijo, afirmando de nuevo, el poder divino en este lugar fuertemente tratado con los signos del poder del soberano. Pero la expresión más rotunda de la idea del poder terrenal como emanación del poder divino, se encuentra en el Salón de Comares, donde se grabó toda la *sūra* LXVII alrededor de la sala bajo la gran bóveda de madera, como veremos en la 2ª parte.

Todos estos signos de omnipotencia divina y autoridad coránica, convencionales y ficticios para el observador de hoy, establecen el ámbito de lo "real" en la cultura islámica medieval y regulan el espacio dentro del Orden por excelencia, a saber, el orden del poder y la unicidad de Dios y el de la revelación coránica, de la que el soberano se encarga —teóricamente— de proteger y hacer cumplir (20).

1.4. *Utopías del poder en la poesía epigráfica*. La intensidad en el empleo de la palabra es tal, en el esquema artístico de la Alhambra de Granada, que, si dejásemos a un lado todos los elementos arquitectónicos y decorativos y nos quedásemos mentalmente sólo con los mensajes lingüísticos grabados en los muros, podríamos imaginar una arquitectura subreal formada de palabras, fórmulas reiterativas y versos, que como un gran esqueleto organizan el espacio y estructuran globalmente todas las estancias siguiendo las leyes de la simetría.

En los palacios de Comares y Leones se encuentran más de la mitad de los poemas conservados hasta hoy en la Alhambra (21) y los de mayor extensión. Escritos por los primeros ministros (Ibn al-Āyayāb, Ibn al-Jaṭīb e Ibn Zamrak), fueron escogidos cuidadosamente para su ubicación entresacando los versos de casidas laudatorias y conmemorativas más amplias o compuestos directamente. Por su relativa amplitud y por los recursos propios del lenguaje poético, son lugar privilegiado para hacer un gran despliegue de metáforas y de contenidos utópicos, que dibujan toda una iconografía personal del soberano, reproducen los ideales cortesanos y establecen una arquitectura imaginaria, puramente utópica, añadida a la construida en la realidad. Su rigor gramatical y métrico, el clasicismo extremo de sus formas poéticas, participa, a su modo, del afán de orden y de con-

trol del espacio simbólico del poder; a la simetría visual de cada poema se añade la *simetría* del metro y de la rima, paradigmas del esfuerzo por dotar de *perfección* y de la autoridad del rígido clasicismo de la poesía árabe de las cortes musulmanas medievales al sistema decorativo de la Alhambra. Esta tipología de lo utópico se opone a la creación libre o individual del artista, no permitiendo la evasión de la homogeneidad que impone una concepción del arte al servicio del estado (22). Lo convencional se hace así criterio necesario, pero la adecuación de los versos a las diferentes cartelas decorativas, produce un aligeramiento de las largas casidas sultaniyyas que pasan a entablar un diálogo directo con la arquitectura y con el resto de la decoración, tomando cuerpo un nuevo género artístico, el de la poesía epigráfica, plenamente original y logrado en la Alhambra de Granada.

Repasemos ahora la iconografía del poder del soberano contenida en este discurso poético:

a) El tema de la *victoria*. En la Alhambra abundan los signos del triunfo, inherentes a todas las simbologías monárquicas, llegando a ser uno de los ejes representativos de los palacios de la Sabika. Lingüísticamente este tema viene expresado por el verbo FTH, que posee el doble significado de abrir y conquistar; toda conquista supone una violación (23), es decir, la apropiación de un mundo "virgen" que incrementa y extiende la utopía del estado a nuevos bienes, espacios y súbditos. En el monumento nazarí es Muḥammad V quién dota de mayores contenidos de triunfo a la arquitectura, celebrando su vuelta al trono en 1362 y, sobre todo, la toma de Algeciras en 1369, última gran victoria de los musulmanes de al-Andalus (24). Construyó grandes puertas a modo de arcos de triunfo (como la Puerta del Vino, que lleva grabada la *sūra* XLVIII de la Victoria, etc.) y estampó en todas las paredes su nombre con los atributos de vencedor y conquistador de ciudades, además de construir el Palacio de los Leones cuyo centro, la Fuente de los Leones, puede interpretarse también en términos de triunfo. En la poesía epigráfica destaca el poema del Patio de Arrayanes dedicado a la toma de Algeciras, en el que la victoria aparece connotada con los conceptos de celeridad y perennidad, así como con el de la sumisión de los cautivos, que han de construir, como esclavos, los palacios del sultán (Cf. G. G., p. 95). Este poema puede equipararse a los frisos romanos conmemorativos de la victoria, y es de gran interés, pues introduce la imagen utópica de la dadivosidad del sultán, presente en toda la sim-

bología del poder en la Alhambra, y la de la arquitectura áulica como producto directo del sometimiento del enemigo. La propia arquitectura, además, se presenta a sí misma, en primera persona, como estandarte y signo de triunfo, ofreciéndose como receptora activa del monarca vencedor y de la victoria (25), según se expresa en el friso de madera de la Fachada de Comares. Diremos, para finalizar, que los signos de triunfo, totalizante por otro lado, que abarca a “árabes y no árabes” (26), se encuentran con mayor profusión en los espacios abiertos de los palacios de Comares y Leones, reservándose los espacios abovedados a la representación del poderío cósmico, y todo ello, contrastando con la realidad de ser la Alhambra el enclave del gobierno de un pequeño estado sometido a luchas internas y al asedio continuo y amenazante de fuerzas exteriores.

b) La *figura solar* del sultán. La mayor parte de los poemas de los palacios de Comares y Leones contienen metáforas de luz dirigidas al sultán, a quien se compara con el sol, la luna, los astros y el alba (27). Esta luminosidad del soberano viene contrapuesta a la oscuridad, la noche o las tinieblas, connotadas, a veces directamente, en sentido negativo, como lo inquietante, injusto, etc. (Así sucede en el poema del Patio de Arrayanes; G. G., p. 95). Esta metaforización va relacionada, además, con los contenidos astrales dados a la arquitectura de la Alhambra, como se observa en las tacas de entrada al S. de Comares, donde la representación del cosmos es tan amplia, y en las que aparece el sultán como sol y luna llena respectivamente. Solaridad del monarca que se encuentra magníficamente registrada en toda su extensión (*sol, luna, luz*) en el poema del Mirador de Lindaraja:

*Por el cielo del reino es luna llena  
de fe: cunden sus obras, su luz brilla;  
más, después, en su casa es sol radiante,  
y, a la vez, todo bien le da su sombra*

(Ibn Zamrak, G.G., p. 126)

La fuerza de su luz es tal que hasta los astros se muestran sumidos ante él, como reza el poema de la S. de Dos Hermanas (G. G., p. 118) y el del Patio de Arrayanes (G. G., p. 95). Esta metáfora, presente también en las casidas *sultāniyyas* compuestas por los mismos poetas de la Alhambra, posee un origen remoto (28), y puede considerarse como el fundamento simbólico del resto de utopías del poder, pues representa la luz total y plena de un intelecto superior que ordena y gobierna su universo personal, sometido, con todo,

al poderío divino; en el Corán el sol y la luna se someten al Creador, pero, como subraya Mircea Eliade, los héroes solares, que aparecen unidos a los imperios y monarquías, allí donde está en marcha la historia (29), llegan a competir, aunque no a sustituir, con la figura celeste todopoderosa. (Véase el cuadro nº 4). En cuanto al símbolo lunar, relacionado con la continuidad de los ciclos cósmicos y con la fertilidad (30), hemos de decir que en la poesía epigráfica de los palacios de Comares y Leones, tiene siempre un valor solar: *luna llena* venciendo a las tinieblas. La fusión de ambos astros en la iconografía del monarca, produce, a nivel imaginario, la integración de los ritmos primordiales de la vida y crean la condición de todo orden perfecto y de dicha en sus dominios, posibilitando la existencia de su arquitectura, que se constituye, figuradamente, como su propio cosmos y paraíso personal.

c) *Linaje y prodigalidad*. La referencia al linaje excelso del soberano es otro de los temas recurrentes dentro de las iconografías monárquicas, y en mayor grado aún, si cabe, dentro de la cultura islámica, en la que el soberano es considerado descendiente y sucesor del Profeta. En la poesía epigráfica de la Alhambra se encuentran también estos signos y así, por ejemplo, en el poema de la Fuente de Lindaraja se habla de la “cuna noble” del sultán y se le vincula a los *Anṣāres* (compañeros yemeníes de Mahoma) y, más cercanamente, a la estirpe *gālibia* (descendientes de Muḥammad I, fundador de la dinastía nazarí) (G. G., p. 131) (31). El sultanato aprovecha de esta manera su programa edilicio para presentar un linaje sin mancha que simbolice la legitimidad y pureza religioso-política de su poder.

En cuanto a la *prodigalidad*, diremos que está presente en todos los diseños utópicos, mostrando la imagen generosa del poder y de abundancia, nunca concretizable, sino abstracta e indefinida. En el sistema de signos de la Alhambra aparece íntimamente relacionada a otras dos figuras, que veremos más adelante: la del soberano constructor y la de la arquitectura como lugar de placer.

El *topos* de la abundancia y de la dadivosidad del sultán, lo podemos encontrar, en los palacios de Comares y Leones, en los poemas de las *tacas*, las cuales se ofrecen, a través de sus versos, para saciar la sed del espectador, integrando pequeños conjuntos (poemas-arquitectura-decoración-jarra de agua) estratégicamente distribuidos a la entrada de las principales estancias. Otros poemas,

como el de la Fuente de los Leones, en la tradición de la poesía laudatoria, se refiere al agua de la fuente y la convierte en metáfora de los bienes que el sultán derrama sobre sus soldados; (G. G., p. 105) esta imagen es tan tópica y frecuente en la poesía cortesana árabe, que los poetas no podían escapar del todo a ella (32).

d) *El soberano constructor*. Dentro de la cultura araboislámica puede seguirse una historia de la poesía a través de los nombres de los poetas, e incluso una historia de la caligrafía según los calígrafos más importantes que conocemos, pero no ocurre lo mismo con la arquitectura. En efecto, el arquitecto no gozó en el Islam medieval, salvo excepciones, del mismo reconocimiento de su individualidad artística, que los dos ejemplos mencionados, sino que su nombre se ve sometido a la leyenda, vinculándose, en todo caso la creación arquitectónica al soberano que manda realizarla. La tradición musulmana nos presenta las míticas figuras de Sinimmâr y Farhâd, cuya capacidad constructora es genial, sobrepasando los límites de la lógica, pero que acaban siendo ejecutados o muertos al desafiar con su técnica el protagonismo y dominio de su señor y al propio poder divino (33). El arquitecto, debe pues, desaparecer de la memoria pública en favor de la figura del soberano, el cual, como único constructor (34) y como garante de la ley divina, resuelve en su persona la contradicción entre arquitectura fastuosa y religión, según el modelo simbólico del Salomón constructor, que por cierto, aparece directamente aludido en el Mirador de Lindaraja (taca izqd. del arco de entrada):

*No estoy sola: ha creado tal prodigio  
mi jardín, que otro igual ojos no vieron:  
un suelo de cristal que quien mira  
lo cree espantable mar, y le amedrenta.  
Del imán Ben Nasar todo esto es obra  
(¡que Dios su majestad guarde, entre reyes!) (G. G., p. 123).*

Referencia coránica al suelo de cristal salomónico (35), que es una de las múltiples facetas del mito del Salomón edificador, muy difundido en la literatura árabe, y que viene a poner fin a la mala conciencia sobre la arquitectura, extendida entre árabes y judíos, como lo muestran los relatos de *Las mil y una noches* o la *muerte del arquitecto*, a que nos hemos referido antes, y a hacer de ella un símbolo de virtud religiosa presentable por los poderes estatales, dejando a un lado los ideales de sencillez que se irán relegando a los grupos marginales y de oposición (36). La arquitectura se dedica, indirecta y directamente al ser-

vicio de la fe (37) a través del lenguaje poético, siendo los infieles los encargados de edificarla como esclavos. Cerrando el círculo retórico en torno a la relación entre el monarca y la arquitectura, ésta se ofrece sumisa ante él:

*Siempre estoy esperando ver el rostro  
del rey, alba que muestra al horizonte (G. G., p. 93)*

según dice el poema de la F. de Comares, permitiéndonos unir las figuras del sultán como *sol* y como constructor, el cual se presenta como base y condición necesaria, para su utopía arquitectónica, real o ficticia, y de la del estado que gobierna. Su solaridad y constructividad posibilitan, a nivel simbólico, el orden y la utopía del arte de sus palacios. Como representante de Dios, por otro lado, legitimado por los mensajes de su excelso linaje y los signos coránicos (38) (entre los que está la imagen del Salomón constructor), organiza y erige una obra magnífica al servicio del Islam, que no deja de actuar tampoco, ante las clases populares, como obra de lujo y placer, símbolo de la riqueza y magnificencia del poder. En la conjunción de todos estos factores se encuentra, a nuestro juicio, una de las claves del lenguaje artístico de la Alhambra de Granada.

## 2. LA EXPRESION DEL PODER A TRAVES DE CODIGOS NO LINGUISTICOS

2.1. *Pintura y escultura*. Dentro del conjunto arquitectónico de la Alhambra, la creación figurativa es, evidentemente, escasa. Podemos traer aquí el ejemplo de la *pintura*, pero, más por excepción que confirma la regla, que por que se trate de un programa decorativo. En los palacios de Comares y Leones, las únicas pinturas conocidas son las de la Sala de los Reyes, que presentan difíciles problemas de atribución artística. Consideradas de finales del s. XIV o principios del XV, contienen numerosos elementos cristianos tanto en su estilo como en su temática y, muy posiblemente también, en su autoría. Reproducen escenas cortesanas, galantes, de caza, etc., así como arquitecturas ficticias. Mención aparte merece la famosa pintura de los diez personajes, aún sin descifrar, de la alcoba central, que refuerza la concepción áulica, representativa, del Palacio de los Leones. Están, además, por otro lado, las pinturas del Partal, de la 2ª mitad del s. XIV y autoría musulmana, según Gamal Mehrez (39), y que exhiben todo un programa cortesano, que va desde escenas recrea-

tivas a escenas de conquista y sumisión del enemigo, pasando por las típicas escenas de caza. En las pinturas antes citadas y en estas del Partal, la mujer aparece asociada a la arquitectura, que asume la doble versión que venimos contemplando en nuestra exposición: como lugar de reposo y de placer y como fortaleza militar.

El tema de la caza, tópico de la simbología cortesana musulmana, es, además de motivo pictórico y género poético (*ṭardiyya*), actividad deportiva del monarca (entre los sultanes nazaríes se sabe que Muḥammad IV y Muḥammad V eran grandes aficionados a la caza) que requiere un espacio contiguo a la residencia real para ser practicada. Pero, para los árabes la caza es algo más que un deporte; al-Mu'tamid la consideró "una de las cualidades de los hombres nobles" (40). En el terreno de los arquetipos, la caza simboliza la lucha contra un enemigo interior, contra el propio deseo insaciable, de la que se sale victorioso o se perece frente a la fiera, que ocupa el lugar de los aires infernales. "Los árabes identifican ese viento, el cazador y la muerte" (41). Estamos ante otra de las simbologías del héroe, pura convención en las cortes musulmanas, y también cristianas, del medioevo.

Las pinturas del Partal y de la Sala de los Reyes, están situadas en lugares reservados (42), narrando visualmente ciertos aspectos convencionales de la vida —ideal— de la corte, reflejando su historicidad solamente al nivel de la forma y el estilo.

El otro elemento figurativo integrado a la arquitectura en los palacios de Comares y Leones es la *escultura*, monotemática, por los demás, que tiene al *león* como su único objeto. Su valor simbólico es antiquísimo, tomándolo los árabes, como forma artística, de las antiguas civilizaciones de Oriente Medio (43). Se le puede ver en escenas de caza y atacando al hombre o a animales, generalmente a la gacela, como sucede en el bajorrelieve de la Pila de Bādīs. Gómez Moreno vio en esta imagen el asalto de la *fuerza* contra la *debilidad* y la victoria sobre el contrario (44). Como animal guardián, tipo al que pertenecen los leones del Maristán, hoy en el Partal, y los de los enfrentados de los baños del Palacio de Comares (desaparecidos), se remontan a los modelos de Tell-Harma e Hieracópolis (45). Pero es en el Palacio de los Leones donde tenemos el mejor conjunto escultórico de la Alhambra. En la fuente, que centra todo el diseño palacial, el león ocupa un lugar de primera importancia en la iconogra-

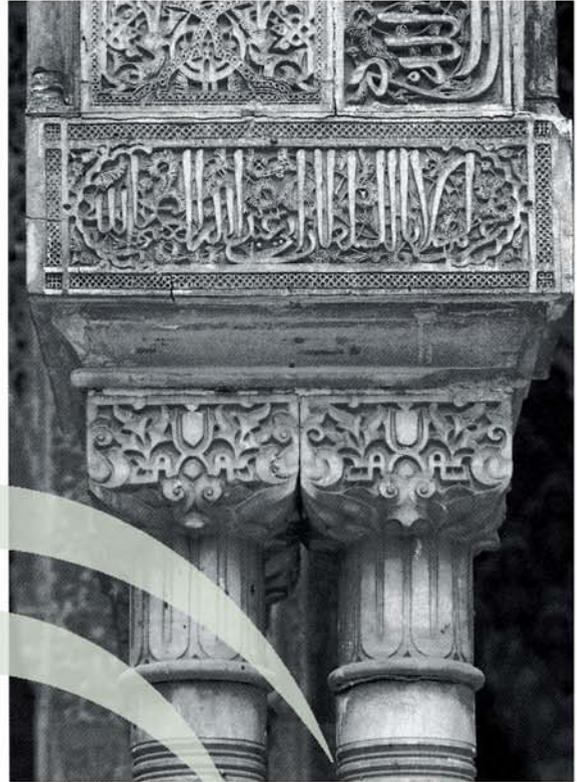
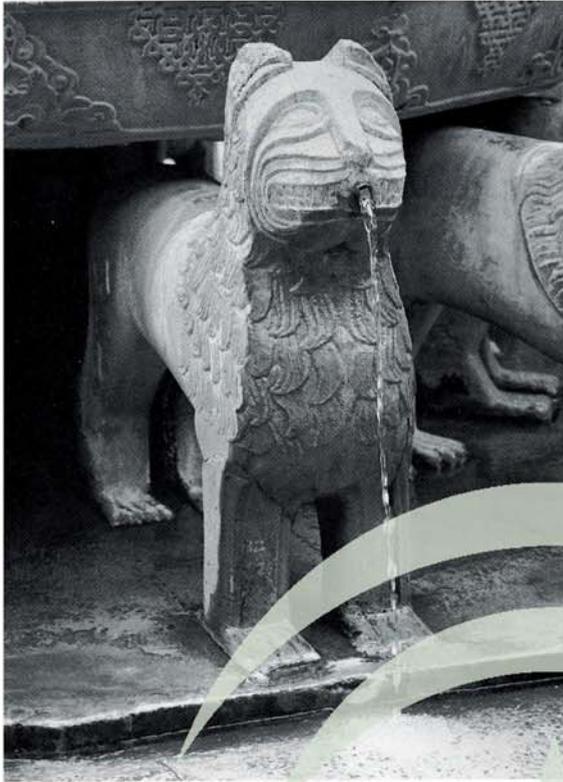
fía del poder. El mismo poema de la fuente denomina a los doce leones, "leones de la guerra" al servicio del sultán. Son los soportes del poder y quienes vigilan, en todas direcciones, y defienden con su fiereza, recreada y reiterada convencionalmente en mármol. Esta figura, está entre los símbolos que funda y protegen las utopías del poder. El león va asociado, en las simbologías, al sol y al oro (= sol subterráneo), representando la "lucha continua, la luz solar, la mañana, la dignidad real y la victoria"; es, además, el "rey de los animales" y el "señor natural", "poseedor de la fuerza y del principio masculino" (46). La asociación *león-oro-fuente*, aparece en *Las mil y una noches*:

*Había un patio en cuyo centro aparecía una fuente con una pila en la que cuatro leones de oro rojo arrojaban por sus bocas un agua semejante a perlas y piedras preciosas. (47)*

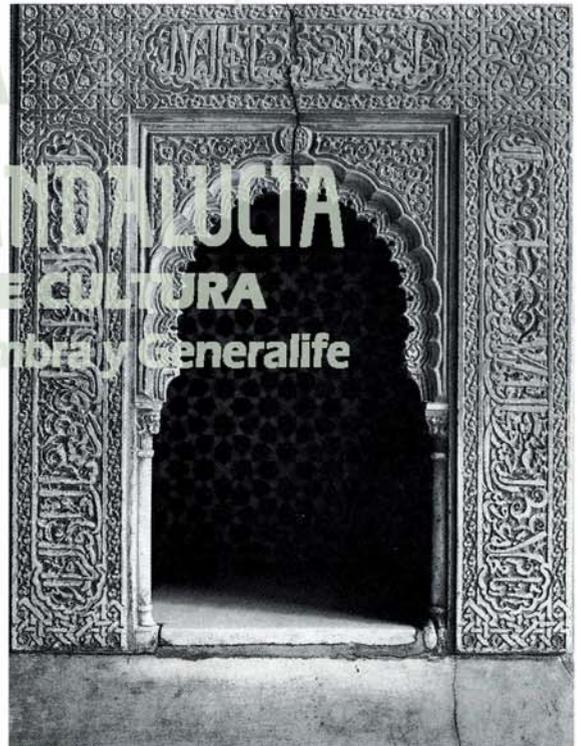
Esta fuente literaria recuerda, asombrosamente, a la de la Alhambra y al poema esculpido de Ibn Zamrak, que también compara el agua con piedras preciosas, imagen en la que nos detendremos al analizar la utopía arquitectónica de la Alhambra; aquí nos interesa señalar la gran significación del león, a la que no se puede renunciar, ni aún a través de la representación en volumen, normalmente reprobada por la ortodoxia islámica, para reproducir la iconografía del poder real en toda su extensión simbólica y tradicional: es otra metáfora de la luz e inteligencia (= el soberano) que crea todo orden y al mismo tiempo integra los signos de la fuerza, la defensa/ataque y la victoria, abarcando, por otra parte, con su presencia múltiple y unívoca a la vez, en bulto redondo, todo el espacio en que se encuentran.

2.2. *La arquitectura*. La Alhambra no es una arquitectura muda; hemos visto en qué medida sus muros hablan y cómo el poder extiende su control hasta los propios significantes, hacia la palabra como tal, pero ello no nos exime de analizarla en tanto objeto esencialmente espacial (48); el juego de espacios que la forma está también intervenido y filtrado, de modo diverso, por la estrategia del poder.

De un lado, en su recinto se levantaron *puertas y fachadas* monumentales, que pueden relacionarse formalmente con las puertas y arcos de triunfo de la Antigüedad, que atravesaban los vendedores al volver de sus campañas. La fachada de Comares es un claro ejemplo de pórtico monumental (49): erigida sobre tres escalones de mármol, su altura es superior a las demás fachadas de



JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA  
Patronato de la Alhambra y Generalife



3. *Detalle de la Fuente de los Leones.*
4. *Detalle de un panel decorativo con inscripción laudatoria del sultán.*
5. *Taca del acceso al Salón de Comares.  
(Fotografías: J. Algarra).*

la Alhambra; la corona un alero de madera, como solio del sultán y su diseño, rigurosamente geométrico, engloba una serie de inscripciones que anuncian el poder monárquico y divino. Por otro lado, las *murallas* y *torres* de la ciudad palatina nazarí, perfilan, decisivamente, su aspecto militar externo. Elevándose sobre la Sabika, domina la ciudad siguiendo una larga tradición palacial mesoriental, por la cual, las murallas, más que funcionar como fortaleza, *a-islán* y separan modos de vida; la fisonomía militar exterior era, en los primeros palacios islámicos, según O. Grabar, su “símbolo más común de poder” (50).

De todos modos, es muy difícil cuantificar las dimensiones de una construcción para ser considerada *alta* y *grandiosa*, como es definida siempre la arquitectura en la literatura árabe. A escala humana, es posible pensar que la Alhambra posee indudables signos de monumentalidad exterior, potenciada por su elevación sobre la Sabika, visión ampliada por la longitud de sus murallas, la profusión de torres, y el tratamiento de grandes masas planas desprovistas de decoración. Este sistema de murallas nos devuelve a la dialéctica del poder y el *otro*. Defienden de las amenazas externa y *a-islán* a los elegidos y su utopía (= lugar de placer) de la plebe y de los enemigos en general.

Esta concepción del espacio áulico viene magníficamente sintetizada en las *calahorras*, de tipología genuinamente nazarí. Se trata de torres-palacio adosadas a las murallas de la Alhambra, uniendo su forma militar al interior palacial. A nivel metafórico son comparadas, curiosamente, a la figura del *león*, que como guardián y defensor, protege el espacio interno del soberano:

*Torre es que del León alto y ardiente  
toma nombre (¡guardaos, no acometa!) (51)*

El mejor ejemplo de torre-palacio es, no obstante, la *Torre de Comares*, la de mayores dimensiones de la Alhambra, que por su monumentalidad y por ser el salón de trono de Yūsuf I, rebasa, con mucho, el tipo de la calahorra. Es, además, uno de los salones de trono más grandes de la E. Media, concebido, en su interior, para hacer un gran despliegue de signos de poderío cósmico y monárquico. Participa, también, de la estrategia interior-exterior, que se define en toda la Alhambra, pudiendo hablarse de un especial *juego de la mirada* ordenado por la distribución de espacios del conjunto palacial. El poder ejerce una mirada secreta y vigilante sobre la ciudad, que Ibn al-Jatīb dejó registrada en un comentario sobre las

revueltas que se produjeron tras el asesinato de Yūsuf I en 1354:

*Vimos la ciudad en tumultuoso desorden; mirando abajo, desde los arcos observamos una multitud de personal, unos a caballo, otros a pie. ¿Qué me aconsejas?, preguntó el sultán. Paciencia y confianza, le respondí yo” (52).*

El poder de la mirada aparece ligado directamente a la arquitectura en el Mirador de Lindaraja, lugar del trono de Muḥammad V según G. Gómez (53), donde dice allí el poema de Ibn Zamrak:

*Yo soy de este jardín el ojo fresco  
cuya niña es, de cierto, el rey Muḥammad (...)  
En mí, a Granada [“La capital del reino”] ve, desde su trono  
califal. (...) (54)*

La dirección del ojo, omnipresente, que mira, que sabe, del monarca, hacia el espacio público, se ve, a su vez, mediatizada simbólicamente por la presencia divina, convenientemente representada en todas las estancias, pero muy elocuente en el peculiar diseño del Oratorio del Mexuar; aquí se rompen el espacio cerrado tradicional de la mezquita para construir los dos ejes fundamentales que ha de seguir la mirada del soberano: la que se vuelca, secreta, hacia sus siervos (55) y la que se dirige, sumisa, hacia el *centro* del mundo, del Islam, prescrito por Dios, y de la que emana, en definitiva, por tradición, la estructura y legitimidad de su poder.

En el interior, en el ámbito del palacio-jardín musulmán de origen persa, la mirada hedonista y complacida dirigida hacia el propio jardín y la arquitectura que lo rodea (función que cumplen muy bien las diferentes torretas o pabellones distribuidos por los palacios de la Alhambra) no prescinde tampoco de ejercer un control directo de todo el espacio, como lo señala Ibn Luyūn en su tratado de agricultura (S. XIV):

*En el centro de la finca debe haber un pabellón dotado de asientos y que dé vista a todos lados, pero de tal suerte que el que entre en el pabellón no pueda oír lo que hablan los que están dentro de aquel, procurando que el que se dirija al pabellón no pase inadvertido” (56).*

En resumen, la arquitectura, como sistema de espacios, posee una amplia significación, aunque no sea tan traducible como la de los mensajes lingüísticos. Como lugar real y concreto en que se desarrolla la vida del soberano y ciertas actividades representativas de la corte, establece una separación de áreas entre el mundo palacial y el de la ciudad a través de su cerco de murallas, que la defienden y le otorgan la imagen dura y lisa de

lo militar frente a la ciudad y da monumentalidad a algunos ámbitos regulando, además, un particular funcionamiento de la mirada del poder, siempre presente, hacia el exterior y hacia adentro, en los edificios del sultán.

La arquitectura crea, por otro lado, un juego de tiempos propio y materializa, reduciéndolos, toda una serie de ideales utópicos, paradisíacos y cósmicos fundamentalmente, que funcionan también, a su modo, en la representación del poder del soberano musulmán, pero que no son reducibles a ello. Todos estos aspectos, formarán el núcleo principal de reflexión en la 2ª parte de este artículo.

## NOTAS

1. Ambos temas, de enorme y compleja significación, están en el eje de cada una de las partes en que hemos dividido nuestro análisis: la primera, con el título de "Semiología del poder en la Alhambra de Granada" la presentamos en estas páginas y la segunda, llamada "La utopía arquitectónica de la Alhambra", aparecerá en un próximo artículo. Una y otra exposición son complementarias e indisolubles y provienen del núcleo esencial de nuestro trabajo *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada. Para un estudio semiológico de los Palacios de Comares y Leones*, que fue presentado como Memoria de Licenciatura (Granada, 1986), dirigida por el profesor D. Emilio de Santiago Simón.
2. Esta doble etimología fue propuesta por P. Geddes, cit. en C. A. DOXIADIS, *Entre dystopía y utopía*, Madrid, 1969, p. 60.
3. Cf. J. A. RAMÍREZ, *Edificios y sueños: ensayos sobre arquitectura y utopía*, Málaga, 1983, p. 22.
4. Cf. Manfredo TAFURI, *Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, 1977; dice el autor: "la arquitectura posee un elevado grado de ambigüedad. Se presenta como objeto frívolo y proyecta en el futuro exigencias utópicas, casi siempre destinadas a verse frustradas..." (p. 257).
5. Este concepto pertenece a Louis MARIN, *Utópicas: juegos de espacios*, Madrid, 1976.
6. U. ECO, *La estructura ausente*, Barcelona, 1982<sup>2</sup>, pp. 166-170. En *Códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, pp. 31-39, detallamos en qué códigos fundamentales se basa el idioma particular de la Alhambra (códigos arquitectónicos, sensitivos, lingüísticos, etc.) y las relaciones establecidas entre ellos.
7. Cf. ADONIS, *al-Ṭābit wa-l-mutaḥawwil*, I, Beirut, 1983<sup>4</sup>, p. 36.
8. Los relatos de *Las mil y unas noches* son un buen ejemplo de esto. Las élites gobernantes se apropiaron de muchas de estas fantasías literarias, criticadas por Ibn Jaldún, a través de las cuales la ideología del poder actúa —según Ihsán SARKÍS— como un espejo de tres caras en el que la clase dominante refleja su propia imagen autocomplacida, la imagen que de ella han de tener las demás clases sociales, que la exaltan y magnifican, y, por último, la imagen tal y como debe ser del resto de capas de la sociedad (*al-Ṭunā'iyya fī Alf layla wa layla*, Beirut, 1979, pp. 188-189). Cf. también M. J. Rubiera MATA, *La arquitectura en la literatura árabe, datos para una estética del placer*, Madrid, 1981.
9. Cf. al-ḤĀBRĪ, *Naqd al-'alq al-'arabi*, T.I., Beirut, 1985<sup>2</sup>.
10. Nuestro estudio se centra principalmente en los palacios de Comares y Leones como núcleos del mayor interés en el conjunto de la Alhambra, aunque tendremos en cuenta los demás espacios también.
11. P. ej.: en una de las inscripciones de la Torre de Abū-l-Hayyāy aparece el comienzo de la *sira* XLVIII, 1-4, de la Victoria, algunos de cuyos términos como "clara victoria" (فتحا مُبِينَا) se encuentran en varias inscripciones laudatorias (v. cuadro nº 2). Esta *sira* fue grabada también en la Puerta del Vino. (Cf. A. R. NYKL, "Inscripciones árabes de la Alhambra y el Generalife", *al-Andalus*, IV, 1936, pp. 182-183).
12. En la poesía epigráfica volveremos a encontrar mensajes religiosos.
13. O. GRABAR, *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Madrid, 1980, p. 135.
14. Alain GROSCHARD en *Estructura del Harem*, Barcelona, 1981, p. 131-132 expone este paralelismo a propósito del "despotismo asiático".
15. Cf. E. LAFUENTE ALCÁNTARA, *Inscripciones árabes de Granada*, pp. 89-153 y A. FERNÁNDEZ-PUERTAS, *La escritura cufica en los Palacios de Comares y Leones*, p. 34.
16. Emilio de SANTIAGO SIMÓN, "Las estructuras repetitivas en el arte del Islam", *VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, 1986.
17. Cf. E. LAFUENTE ALCÁNTARA, *op. cit.*, p. 105 y O. GRABAR, *op. cit.*, p. 142.
18. *Es el caso de parte de la sira* CXIII grabada en el Salón de Comares, en el arco de la alcoba, frente a la puerta de entrada.
19. O. GRABAR, *op. cit.*, p. 100.
20. Mircea ELIADE define el signo religioso como "elemento absoluto [que] pone fin a la relatividad y la confusión (...)" (*Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, 1985<sup>3</sup>, p. 31).
21. Cf. E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, 1985 (poemas nº 1 al 18) En adelante citaremos esta obra con las iniciales del autor: G. G.
22. Es dentro de esta dialéctica donde hay que entender la peculiar producción poética de las cortes musulmanas medievales y de la Granada nazarí entre ellas. La convencionalidad de esta poesía es producto de su función social, casi burocrática, más que de la falta de genialidad o de personalidad de los poetas, como opinaba E. García Gómez (*Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada, 1975, p. 32). J. M. Continente (intr. al *Libro de la magia y de la poesía de Ibn al-Jatīb*, Madrid, 1981) y M<sup>a</sup> J. Rubiera Mata ("Los poemas epigráficos de Ibn al-Ḥayyāb en la Alhambra", *al-Andalus*, XXXV, 1970, pp. 456-457) analizan el tema atendiendo al uso social de esta poesía, concebida, eminentemente, como trabajo artesanal. Adonis menciona también que el criterio estético de la poesía árabe de los siglos XI al XIX es el de la destreza artesanal en el manejo de la palabra (*Muqaddima li-l-si'r al-'arabi*, Beirut, 1984, p. 70 y ss.).
23. Ibn al-Ḥayyāb expone esta idea claramente al elogiar en una casida a los musulmanes en lucha contra el enemigo: "... sus mansiones están casi desiertas / y sus mujeres son humilladas cautivas; / todas son bellas huríes / que no temen sino la aparición de los soldados, / pero su coquetería ha desaparecido, substituida / por la humillación, pues están a disposición de cualquier hombre" (Cit. en R. MATA, *Ibn al-Ḥayyāb, el otro poeta de la Alhambra*, Granada, 1982, pp. 96-97).
24. Cf. O. GRABAR, *op. cit.*, p. 152, donde sugiere que todas las edificaciones de este sultán son construcciones triunfales para conmemorar ambas fechas señaladas.
25. G. G. p. 93. García Gómez mantiene la teoría, aún no demostrada suficientemente, de que esta fachada, estaría situada originalmente abierta al exterior en el lado sur del Patio de Arra-

- yanes, cuadrando de este modo mejor sus mensajes de apertura triunfal al monarca, etc. (Cf. "La rarísima "fachada de Comares" en la Alhambra", *Diario ABC*, 19-IV-1986, Sábado Cultural, pp. VI-VIII).
26. Véase el poema de la 2ª taca del Corredor que precede al S. de Comares (G. G., p. 102).
  27. Esta última metáfora puede verse en el poema de la Fachada de Comares (G. G. p. 93).
  28. D. Cabanelas y Fernández-Puertas atribuyeron el origen de la metáfora solar del sultán a los romanos (Cf. *Cuadernos de la Abambra*, nº 19-20, p. 99). Desde una perspectiva más amplia hay que remontarse, sin embargo, a los cultos solares del antiguo Egipto y Asia y a la Europa arcaica, como señala M. Eliade, quien añade, además, que los "héroes solares" abundan entre los pastores nómadas y las razas llamadas a "construir la historia" (o estados y utopías, diríamos nosotros). (Cf. *Tratado de hª de las religiones*, Madrid, 1981<sup>2</sup>, p. 142). U. Eco, traza, por otro lado, la evolución seguida por la estética de la luz, que pasa de oriente a occidente, procedente del Ra egipcio y el Aura Mazda iranio, a través del Bien platónico. La luz como potencia creativa está en el neoplatonismo y en algunas corrientes del pensamiento islámico (Cf. *El problema estético in Tommaso d'Aquino*, Milán, 1982<sup>2</sup>, pp. 138-140).
  29. M. ELIADE, *Ibidem*.
  30. M. ELIADE, *op. cit.*, p. 178 y ss.
  31. En los poemas de la taca izqd. en el arco de entrada a la S. de la Barca y en el de la Fuente de los Leones aparece también la estirpe noble y milenaria del monarca.
  32. El mismo Ibn Zamrak, autor del poema de la F. de los Leones, se desdice de sus propias metáforas anteriores, terminando por alabar aún más la liberalidad de su señor: "El que compara tu mano con la nube / ignora, sin deber hacerlo, las leyes de la analogía, / porque la nube, cuando es generosa, frunce el oscuro ceño, / y, en cambio, tu mano al dar brilla radiante" (Cit. en J. M. CONTINENTE, *op. cit.* p. 31).
  33. Cf. RUBIERA MATA, *La arquitectura en la literatura árabe*, pp., 33-37.
  34. En los palacios de Comares y Leones se atribuye la paternidad de la arquitectura al sultán, en los poemas de la Puerta del Mexuar, en el de la 1ª taca del corredor que antecede al S. de Comares o en el de la F. de los Leones, que comienza afirmando la autoría estética del monumento por parte del monarca, gracias a la inspiración divina.
  35. LAFUENTE ALCANTARA, *op. cit.*, p. 137 señaló por primera vez que el 2º verso de este poema alude al *Corán*. XXVII, 44. Sobre la diversidad de leyendas sobre el Salomón constructor, Cf. RUBIERA MATA, *op. cit.*, pp. 45-54.
  36. Ibn Jaldūn recoge esta dualidad de la cultura islámica frente a la arquitectura de manera clarificadora: "Cuando hubo pasado el período durante el cual se mostraba respeto a la religión y se mantenía cada quien estrictamente en la observancia de sus deberes, la posesión del imperio y la índole del lujo comenzaron a ejercer su influencia natural en los árabes. Este pueblo al subyugar a los persas, tomó de ellos las artes y la arquitectura: cediendo entonces a los impulsos del lujo y del bienestar, los árabes acabaron por construir edificios y grandes obras". Con todo, añade el gran historiador, los árabes eran malos edificadores y sus obras pronto se caían. (*Introducción a la Historia Universal*, Ed. de E. Trabulse, Méjico, 1977, p. 634).
  37. "Para la fe erigiste en lo sublime, / sin tensar cuerdas, pabellón solemne" (1ª taca del corredor anterior al S. de Comares: G. G., p. 101).
  38. Los mensajes religiosos no dejan de estar presentes dentro de la poesía epigráfica; así, p. ej., se llama, a nivel retórico claro está, *Califa* al sultán, paralelamente al título *Príncipe de los creyentes* que aparece en las fórmulas laudatorias, reiterando el poder total, espiritual y temporal, del monarca ("jefe al par mundanal y religioso, / de un altísimo imperio en el sagrado", Ibn Zamrak, Fuente de Lindaraja. G. G., p. 131). Para el término califa en estos poemas cf. G. G., p. 101, 125, 126 y 149. El tema religioso en sí mismo no es, con todo, predominante en la poesía de la Alhambra, pues, al margen de metáforas piadosas, como las de las tacas comparadas al mihrāb, sólo algunos poemitas son completamente religiosos, como el de la T. de Machuca o los de la T. de la Cautiva.
  39. *al-Rusūm al-šadāriyyat al-islāmiyya ft-l. "Partal" bi-l-Ḥamrā'*, Madrid, 1959.
  40. Rachel ARIÉ, *España musulmana (siglos VIII-XV)*, Barcelona, 1984, p. 313.
  41. J. E. CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Madrid, 1982, p. 122.
  42. A pesar de la reprobación de la figuración en el Islam, la pintura mural palacial se remonta a las primeras edificaciones omeyas en Asia Menor, como el fresco de *Los seis reyes* del baño de Quşayr 'Amra, etc., mostrando cómo las élites gobernantes, en muchos casos, no aplicaban, al menos en sus obras, el rigorismo iconoclasta.
  43. El león está presente en la mitología árabe desde la época preislámica, como ídolo y elemento poético, connotando bravura, fiereza, etc. (Cf. M. A. al-Mu'id JĀN, *al-Asātir wa-l-jurāfat 'inda-l-arab*, Beirut, 1980<sup>2</sup>, p. 40 y pp. 90-91).
  44. Cit. en MARZŪQ, *al-Funūn al-Zujrūfiyyat al-islāmiyya ft-l-Andalus wa-l-Magrib*. Beirut, s. a. p. 145.
  45. Cf. Mª V. ORDÓÑEZ PALACIOS, "Representación del León en el arte hispanomusulmán", *Actas del XXIII Cong. Int. de Hª del Arte*, Granada, 1976, pp. 170-177, y TORRES BALBÁS, *Ars Hispaniae*, IV, p. 193.
  46. J. A. CIRLOT, *op. cit.*, p. 271.
  47. Traducción de RUBIERA MATA, *La arquitectura en la literatura árabe*, p. 31. Otros textos referentes a leones de oro en *op. cit.* pp. 91-94.
  48. Bruno Zevi subraya que todo análisis sobre la arquitectura debe centrarse en el espacio como elemento fundamental de la obra arquitectónica (*Saber ver la arquitectura*, B. Aires, 1971<sup>5</sup>).
  49. Cf. A. FERNÁNDEZ-PUERTAS, *La fachada del Palacio de Comares*, T. I. Granada, 1980, cap. V. O. Grabar también cree que esta fachada "fue pensada como entrada real" a juzgar por el verso del Trono del *Corán* II, 256, grabado en ella (*La Alhambra*, pp. 56-57). V. admeás las ideas de G. Gómez al respecto, *supra*, nota 25.
  50. *La formación del arte islámico*, Madrid, 1979, p. 167.
  51. 2º panel de la T. de la Cautiva (G.G., p. 140). G. Gómez se inclina por la idea de que el león aludido en este verso es la constelación de Leo, lo cual, aún siendo cierto, no varía nuestra interpretación, pues el 2º hemistiquio, expresa con claridad la fiereza y agresividad —referida aquí a la arquitectura— del león.
  52. Cit. por W. HOENERBACH, "El historiador Ibn al-Jaūb: pueblo-gobierno-estado", *Cuadernos de Hª del Islam*, Granada, 1980, p. 48.
  53. G. G., p. 169.
  54. G. G., p. 126. Existe un poema de Ibn al-Jaūb, que G. Gómez ha sacado a la luz como muy probablemente epigráfico, grabado antes del de Ibn Zamrak en el M. de Lindaraja, que incluye la misma idea de la arquitectura como ojo del poder: "De todos los nobles aposentos / ojos soy, y en él Muley es la niña" (G. G., p. 167).
  55. "... [En el Islam] la casa individual, el ámbito de la libertad, da la espalada al exterior, que es el área de la sumisión a la autoridad de un señor" (*Abdallah LAROUÏ, El Islam árabe y sus problemas*, Madrid, 1984, p. 42).

56. J. EGARÁS IBÁÑEZ, "Sobre geoponia árabigoandaluza" en *Les jardins de l'Islam*, Granada, 1976, p. 209. Fernández-Puertas, al estudiar el concepto de jardín contenido en la poesía epigráfica del Generalife, concluye que siempre ha de ser un "espacio cerrado a ojos ajenos y su disfrute sólo lo efectúa el dueño, su familia y amigos" (*Les jardins de l'Islam*, p. 197). En relación con el juego de miradas que establece el poder en su resi-

dencia, podemos arriesgar la hipótesis, que necesita pruebas documentales para confirmarse, de que, si se entiende, como parece lo más probable, la S. de Dos Hermanas como el nuevo *mašwar* de Muḥammad V, las celosías del piso superior que dan a ella, podrían servir para la asistencia oculta del sultán a las sesiones de sus ministros, tipología arquitectónica existente en las cortes turcas del s. XVII (Cf. A. GROSRICHARD, *op. cit.*, p. 78).



