

LA CONSTRUCCIÓN POÉTICA DE LA ALHAMBRA

José Miguel PUERTA VÍLCHEZ
Universidad de Granada

La Alhambra es el único palacio-poema del mundo.

Nacer Khemir, cineasta y cuentista tunecino
(Granada, 25 de mayo de 2009)

Resulta fascinante contemplar el profundo maridaje entre poesía y arquitectura con que fueron concebidos y construidos los palacios de la Alhambra, en los que los programas edilicios incorporan programas poéticos específicos que describen, simbolizan y llenan de sentido a los edificios¹. Aunque la poesía mural andalusí se remonta al siglo XI cuanto menos, ya que las fuentes árabes nos informan de la existencia en el palacio de al-Ma'mūn de Toledo de versos laudatorios epigrafiados en uno de los salones regios², que ni los manuscritos ni la arqueología han conservado por desgracia, podemos afirmar que fue en la Alhambra de Granada donde se produjo la más extensa e intensa fusión entre poesía y arquitectura. En efecto, la ciudad palatina granadina es, con sus más de treinta poemas (completos o fragmentarios) todavía legibles en sus muros, aproximadamente la mitad de los que en ella llegaron

¹ En este trabajo retomo temas de los que me sigo ocupando desde mi primer estudio sobre la Alhambra, *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación Provincial, 1990, obra en diversos aspectos concretos superada, así como en «El vocabulario estético de los poemas de la Alhambra», en J. A. González Alcantud y A. Malpica Cuello (ed.), en *Pensar la Alhambra*, Granada-Barcelona, Anthropos, 2001, pp. 69-88, y en «Caligramas arquitectónicos e imágenes poéticas de la Alhambra» (inédito), estudio con el que participé en las *XI Jornadas de Arqueología Medieval y Epigrafía árabe* celebrado en Granada en 2010, organizadas por el grupo de investigación «Toponimia, Historia y Arqueología del Reino de Granada» (Hum-162) que dirige D. Antonio Malpica Cuello. Para los textos completos de los poemas y de las demás inscripciones de la Alhambra, remito a mi reciente libro *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*, Granada, Patronato de la Alhambra-Edilux, 2010 (reed. rev. en 2011), con fotografías, dibujos, textos árabes traducidos y comentados, y bibliografía específica; el libro va acompañado del documental *Sentir la Alhambra*, con recitación de casidas murales, recreaciones infográficas y dibujos animados de caligrafías y poemas.

² Ibn Bassām, *al-Dajīra*, ed. de I. 'Abbās, Beirut, 2000, vol. 4, p. 96.

a estamparse, el monumento más versificado de la arquitectura islámica andalusí y clásica en general. En la construcción de los palacios nazaríes interviene por sistema el género poético de *al-quṣūriyāt* (casidas palatinas), subgénero de la poesía áulica encomiástica (*madīh*), hasta el punto de que podemos hablar del desarrollo en la Granada nazarí de una nueva tipología arquitectónica: «la arquitectura poética». Y ello porque lo arquitectónico no se limita a ser un espléndido soporte de lo poético, sino por la compleja y precisa interacción espacial, visual y semántica establecida entre arquitectura y poesía. El siglo XIV fue, en toda su extensión, el siglo por excelencia de este fenómeno poético-arquitectónico, o de esta arquitectura-poética, alimentada por el esplendor político, artístico, literario, científico y filosófico del reino nazarí, del que dicha arquitectura es tal vez la máxima expresión, aunque en convivencia también con dolorosas realidades y trágicos acontecimientos que condujeron a la caída del último reino de al-Andalus a finales de la centuria siguiente: despotismo, derrotas frente al invasor, epidemias, hambrunas e interminables y cruentas luchas intestinas.

1. El diván-jardín de la Alhambra

Estos dos modos de operar, el arquitectónico y el poético, en realidad los más elaborados instrumentos de representación del sultanato nazarí, construyen al alimón una sucesión de poemarios-jardín con versos, metáforas idealizadoras y ornatos caligráficos, vegetales y geométricos, distribuidos por estancias y vergeles amenizados con aguas y plantas y en diálogo con ellos. Visitar los palacios de la Alhambra atendiendo a su aparato poético conlleva, por consiguiente, la necesaria demora lectora (de derecha a izquierda), en círculo y altermando muros y arcos de umbrales, salas y fuentes para avanzar desde los pies a la cabeza de los principales ejes representativos (dirección quizá prevista para el visitante), o viceversa, desde la cabecera a los pies (dirección de la mirada regia), organizada invariablemente en dirección norte-sur. Penetramos realmente, pues, en un vasto libro-jardín, en el que cada paramento está tratado, en dos dimensiones, con similares procedimientos estéticos que los de otras artes islámicas y, en concreto, con las formas de las artes del libro de la época³: las lacerías de los zócalos de azulejos equivalen

³ Es interesante recordar, aunque sea con brevedad, el hecho de que los poemas de la Alhambra describen, a su vez, los componentes ornamentales de la misma manera que los retóricos definían la composición poética (*nazm*), es decir, cual «sarta de perlas» (que es lo que significa también *nazm*), o sea, en tanto que artes fundadas en la armonización abierta hacia el infinito de unidades perfectas, ritmadas, contrastadas cromáticamente, destellantes e imperecederas; los poemas de Ibn al-Ŷayyāb, como subrayó García Gómez (en *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, IEI,

a las guardas de los libros, exhibiendo parejos trazados y policromía y protegiendo asimismo la escritura; ricos manuscritos de la época comparten, además, las mismas decoraciones romboidales, geométricas y vegetales con bastantes diseños murales de la Alhambra, y los títulos en cúbico y en cursiva de esos manuscritos se realizan con caligrafías semejantes, en las que a veces no faltan tampoco los caligramas arquitectónicos cúbicos extendidos por el monumento. La colección de poemas más bellamente editada, según la definió García Gómez⁴, es, por tanto, un verdadero diván de poesía áulica distribuido axial y geométricamente en los palacios, que son concebidos como libros-jardín con sus propios jardines-capítulo interiores. Los compiladores de esta poesía mural en los divanes cortesanos, los visires Ibn al-Jaṭīb e Ibn Furkūn, más el rey-poeta Yūsuf III, se encargaron de informar (por medio de los encabezamientos de las casidas) a los ilustres lectores a que iban destinados sus divanes, sobre el lugar exacto para el que habían sido compuestas o adaptadas las casidas murales, agrupándolas incluso por programas poético-arquitectónicos completos.

En paralelo, las obras nacidas de la erudición cortesana solían recibir títulos alusivos al feliz lugar ajardinado, al igual que sucedía con los nombres dados a algunos espacios palatinos. Abū l-Baqā' al-Rundī (1204-1285/6), por ejemplo, el autor de la célebre *Elegía por al-Andalus* y panegirista de Muḥammad I y Muḥammad II, dedicó a este segundo sultán granadino, creador

pp. 44-46), son especialmente elocuentes en este aspecto, llegando incluso a emplear la metáfora meta-retórica, al asimilar los principios estéticos de los ornamentos con los tropos de la propia retórica árabe (*bādī*): semejanza (*muyannas*: paronomasia), alternancia (*muṭabbaq*: antítesis), ramificación (*mugassan*: cesuras) e incrustación o taracea (*murṣṣa'*); también es recurrente en las casidas murales la metáfora textil: *kasa* (vestir), *waṣīt* (brocado), *dibāy* (tejido), etc., son términos encomiásticos dirigidos a dicha ornamentación, del mismo modo que con ellos se solía definir, en la cultura árabe clásica y andalusí, la belleza y perfección de un texto dado (sobre todo esto di detalles en «El vocabulario estético...», *art. cit.*, pp. 69-88); como se sabe, los diseños murales alhambrenses intercambian motivos decorativos y caligráficos, además de con los libros, con piezas textiles coetáneas, con lo cual se amplía el espectro estético aquí contemplado: poema/collar-decoración mural-tejido/texto-arquitectura/jardín.

⁴ Emilio García Gómez, *Silla del moro*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954, pp. 89-90; reed., Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1978, p. 87. En el prólogo de *Poemas arábigoandaluces*, en 1930 (7.^a ed., 1982, p. 44), y, mucho después, en la introducción a *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, de 1985, p. 24, el insigne arabista considera también a la Alhambra como un maravilloso «álbum poético». Por su parte, el estudioso jordano de origen palestino Ṣalāḥ Ḷarrāḥ reunió para los árabes la poesía de la Alhambra en una monografía justamente denominada *Dīwān al-Hamrā'* (El diván de la Alhambra), Beirut-Ammán, 1999. Sobre los poemas de la Alhambra, remito a la bibliografía que ofrezco en *Leer la Alhambra...*, *ob. cit.*, pp. 361-364, donde se da noticia de las principales ediciones, traducciones al español y estudios específicos, de Alonso del Castillo a M.^a Jesús Rubiera Mata y E. García Gómez, pasando por Almágro Cárdenas, Lafuente Alcántara, Darío Cabalenas y Antonio Fernández-Puertas). Con cuidado tono literario y artístico los poemas pueden leerse, asimismo, en la versión de Emilio de Santiago Simón titulada *La voz de la Alhambra. Guía para escuchar los poemas de la Alhambra*, con prólogo de Antonio Muñoz Molina y dibujos de Juan Vida, Patronato de la Alhambra, 2009.

del *Dīwān al-Insā'* (Oficina de Redacción) en el que trabajaron los poetas de la Alhambra de los que nació esta poesía mural, un tratado de bellas letras (*adab*) y educación de principios titulado *Rawdat al-uns wa-nuzhat al-nafs* (Jardín de agradable compañía y recreo del alma). Ibn al-Jaṭīb, jefe de dicha Oficina de Redacción, compilador del diván de Ibn al-Ŷayyāb y autor de poemas murales, eligió para su tratado místico el título de *Rawdat al-ta'rif bi-ḥubb al-ṣarīf* (Jardín de la definición del Amor Supremo) y lo estructuró con símiles arbóreos, del mismo modo que reunió documentos administrativos propios bajo el título de *Rayḥanat al-kuttāb* (Arrayán de secretarios). Otro poeta granadino, Ibn Simāk (ss. XIV-XV), escribió, en 1372, *al-Zaharāt al-mantūra fī nukat al-ajbār al-ma'tūra* (Florilegio prosificado acerca de las anécdotas históricas transmitidas) y se lo dedicó a Muḥammad V, e Ibn al-Aḥmar al-Anṣārī (ca. 1324-7-1404/5 ó 1407/8), perteneciente a la familia de los reyes nazaríes, pero pronto instalado en el Magreb, recurrió en diversas ocasiones a los títulos «ajardinados», como en *Hadīqat al-nisrīn fī ajbār Banī Marīn* (Jardín de rosas almizcladas acerca de las noticias históricas de los Benimerines). También el visir granadino Ibn 'Āşim al-Qayṣī (1359-1426) compiló refranes, historias y curiosidades en *Hadā'iq al-azhār* (Los jardines floridos), donde los capítulos son, justamente, «jardines», y su sobrino, el visir y destacado erudito Ibn 'Āşim al-Garnāṭī (1391-7-ca. 1453), conocido por «el segundo Ibn al-Jaṭīb», redactó una interesante crónica histórica de la Granada de comienzos del siglo XV titulada *Yānnat al-riḍā'* (El jardín de la satisfacción). Más tarde, periclitada ya al-Andalus, al-Maqqarī componía *Nafh al-tīb min guṣn al-Andalus al-raṭīb* (Bocanada de perfume de la fresca rama de al-Andalus), en homenaje a Ibn al-Jaṭīb, y *Azhār al-riyāḍ* (Las flores del jardín), donde recopiló poemas de Ibn Zamrak, entre ellos, la casida madre de la que luego brotaron el poema de la Cúpula Mayor y el de la Fuente de los Leones del «Jardín Feliz» de la Alhambra, denominación que podría dar título, por cierto, a cualquier libro áulico de la época, como sucede con el nombre del Generalife (*Yānnat al-arrīf*: Jardín del Alarife) o el de Dār al-'arūsa (La Casa de la Novia), este último aprovechando la metáfora nupcial que, como veremos, va íntimamente ligada aquí a la del jardín.

Este género de títulos trasciende, no obstante, la época y la geografía granadinas, de la misma manera que bastantes títulos de obras nazaríes y andalusíes recurren al vocabulario de las joyas, perlas, tejidos, corona y astros, y, por supuesto, a *topoi* nupciales, en alusión, en todo momento, al buen lugar, la fertilidad y al espléndido orden, utilidad, luz y carácter perfecto e imperecedero de la obra. Unas y otras obras, librescas y arquitectónicas (no en vano *dīwān* se aplica, lo mismo que los equivalentes árabes de «jardín», tanto a la

colección poética como a la sala de sesiones palatina), se realizaban en honor del soberano, para ensalzar y perpetuar su memoria y la del islam, idea que antaño hubo de esgrimir el propio califa omeya `Abd al-Rahmān III, en verso, para acallar las críticas anti-arquitectónicas recibidas en su época⁵. Y los nazaries, quienes no se privaron de adjudicarse hiperbólicamente el título de «califa», incluso en los muros de la Alhambra (Yūsuf I en la Torre de la Cautiva, poema 4, v. 6, Muḥammad V, más veces, en el Mirador de Lindaraja –v. 7–, en la entrada a la Cúpula Mayor –v. 6–, en la misma Fuente de los Leones –v. 9–...), quisieron confirmar y perpetuar su condición de adalides del islam andalusí, con insistencia y con todos los medios artísticos y literarios disponibles, rearmándose simbólicamente ante la asfixiante amenaza exterior y las endémicas conspiraciones internas, entonando el último canto de la cultura andalusí resistiéndose a la extinción.

2. Topografía metafórica de la Alhambra

Conforme los palacios de los Banū l-Aḥmar fueron extendiéndose por la colina de la Sabīka (lingote), la poesía mural se expandió con ellos significando los lugares con las imágenes idealizadores del soberano y del islam, y con las metáforas del buen lugar: nupciales, estelares y paradisíacas. La metaforización comienza con sutiles poemas áulico-arquitectónicos compuestos a comienzos del siglo XIV por Ibn al-Ŷayyāb, verdadero sistematizador del género, y llegan a su culmen caligráfico y espacial en los grandes programas poéticos de Ibn Zamrak para Muḥammad V, en el último tercio del mismo siglo⁶. Agotada la capacidad constructiva áulica del reino a comienzos del

⁵ En al-Maqqarī, *Nash̄ al-ṭīb*, I, ed. I. `Abbās, Beirut, 1988, v. I, p. 575. No está de más mencionar la curiosa comparación entre poesía y arquitectura que estableciera siglos atrás al-Ŷāḥīz (Basora, ss. VIII-IX), en el sentido de que la poesía, sobre todo entre los árabes, contribuye más a perpetuar la memoria de los reyes que la arquitectura, ya que, en su opinión, los soberanos suelen destruir las construcciones de sus antepasados y enemigos (*Kitāb al-hayawān*, ed. Fawzī `Aṭwī, Beirut, 1982, pp. 73-74), mientras que la poesía permanece. En el caso de la Alhambra, resulta evidente que sus edificadores hicieron un esfuerzo especial por unir poesía y arquitectura con el claro objetivo de fortalecer los signos de legitimidad religiosa y política del sultanato y procurarles transcendencia temporal.

⁶ No abundaré en el conocido hecho de que los autores de esta poesía eran los visires y jefes de la Oficina de Redacción nazaries, y que sus versos se reunieron en colecciones poéticas (divanes) dentro de la propia corte, lo que nos permite relacionar y contrastar la poesía mural con el resto de la poesía cortesana, un instrumento ideológico esencial al servicio del sultanato. Recordaré aquí, no obstante, que el diván poético del iniciador de la poesía mural alhambrense, Ibn al-Ŷayyāb (1274-1349), fue recopilado por su discípulo y sucesor en el cargo de Arraéz de la Oficina de Redacción (*Ibn al-Ŷayyāb, el otro poeta de la Alhambra*, ed., tr. y estudio de M.^a J. Rubiera Mata, Granada, Patronato de la Alhambra, 1982), Ibn al-Jaṭīb (1313-ca. 1374), quien compiló sus propios poemas en diversos divanes (*Dīwān Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb al-Salmānī*, 2 v., ed. de M. Miftāḥ, Casablanca, 1989, 2 v.), y que el sultán Yūsuf III (1376-1417), además de componer algún poema para sus propias construcciones (*Dīwān Maṭlūk Garmāṭa Yūsuf al-Talīt*,

José Miguel PUERTA VÍLCHEZ

siglo xv, la abigarrada acrópolis de la Alhambra quedó sembrada de decenas de poemillas murales, el más extenso con veinticinco versos, pero la mayoría bastante más breves, en contraste con las extensas casidas sultāniyas de las que a veces procedían o de las que tomaban parte de sus rípios y vocabulario, que con frecuencia se acercaban, y hasta superaban, el centenar de versos. Todo ello dibujó una topografía metafórica que realzaba los lugares regios frente al exterior, si bien Granada, en cuanto capital del reino, recibió similares signos positivos por parte de la poética oficial. A pesar de ello, el exterior fue distinguido, en tanto ámbito genérico de la realidad y el transcurso del tiempo, como espacio distópico del caos, de lo perecedero y del mal, frente a un interior utópico y protegido, ajeno al mal y la temporidad [fig. 1].

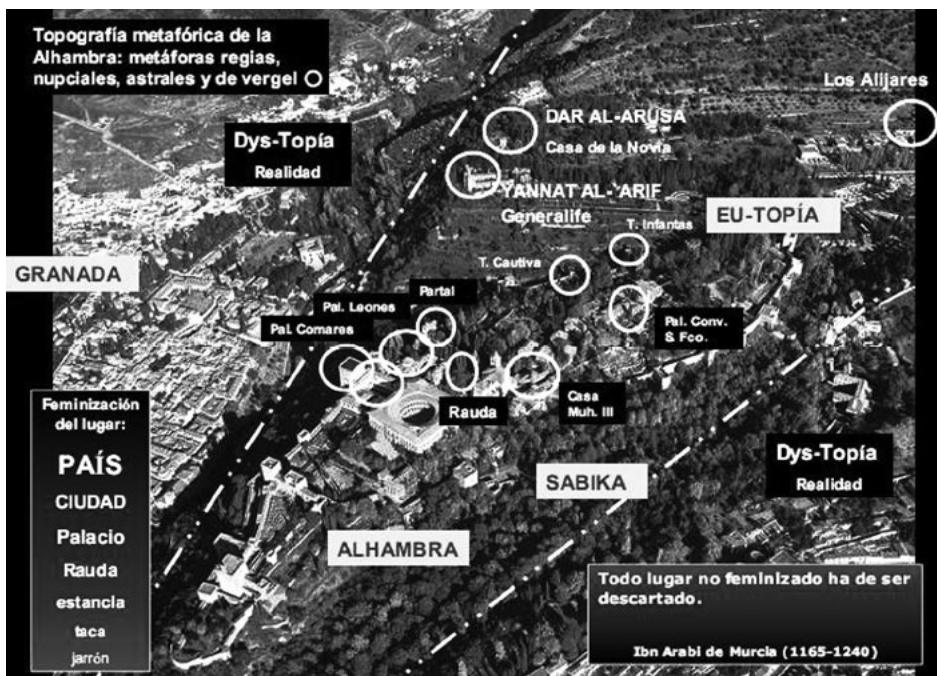


Fig. 1: Topografía metafórica de la Alhambra (Gráfico: José Miguel Puerta).

ed. de 'A. A. Ganūn, El Cairo, 1965; 2.^a ed.), recopiló el diván de Ibn Zamrak (1333-ca. 1393) (*Dīwān Ibn Zamrak al-Andalusī*, ed. de M. T. al-Nayfar, Beirut, 1997); Ibn Zamrak fue discípulo de Ibn al-Jaṭīb, sucesor de éste al frente de la Oficina de Redacción, pero luego enemigo suyo y colaborador al servicio de Muhammad v en la condena y ejecución de su antiguo maestro y protector. También conservamos poemas para estancias de Yūsuf III en el diván de su visir y poeta oficial Ibn Furkūn (ca. 1379-dp. 1417) (*Dīwān Ibn Furkūn*, ed. M. Ibn Šarīfa, Rabat, 1987). Y, puesto que en los palacios nazaríes no están firmados los poemas, conocemos la autoría de la mayor parte de ellos porque aparecen en los manuscritos conservados de estos divanes. Sobre todo ello, cf. *Leer la Alambray... ob. cit.*, y las entradas de la *Biblioteca de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 2003-2012, correspondientes a Ibn al-Ŷayyāb, Ibn al-Jaṭīb, Ibn Zamrak, Ibn Furkūn y Yūsuf III (vols. 6, 3, 7, 3 y 2 respectivamente).

Fig. 1: Los círculos representan la concentración de poemas murales con su despliegue de metáforas regias, nupciales, paradisíacas y astrales. Estas metáforas del buen lugar se aplican al país, la ciudad, el palacio, las estancias, la *rawda* o sepultura-jardín, las tacas y los jarrones, en un orden decreciente que va desde el país y la ciudad a una pequeña hornacina y el jarrón correspondiente.

2.1. Ejes poético-arquitectónicos

Desde los más antiguos edificios con poesía mural nazaríes conservados, los poemas, materia simbólica específica y altamente considerada, se sitúan en lugares centralizados y/o formando ejes, siempre de acuerdo con criterios geométricos atentos a la disposición simétrica. Aunque el caso más antiguo que nos ha llegado, el del Partal de Muḥammad III (r. 1302-1309), difiere de la pauta general posterior, por cuanto se trata de dos poemillas, uno de contenido áulico y otro piadoso, que, en pequeña cursiva, se reiteran en torno a dos paneles (rectangular y cuadrado), lo cierto es que ambos poemas rodean todo el salón principal del Partal (se reproducen también en tres de las paredes de la torre-mirador), insertos, por tanto, en un orden geométrico respetuoso de la axialidad, la simetría y centralidad espacial.

El caso siguiente, el del programa poético de Ibn al-Ŷayyāb para la reforma de Ismā`īl I en el Generalife, en 1319, despliega los poemas en la parte central del pabellón norte, el mayor en el alfiz del triple arco de entrada, y, a cada lado, en las tacas de las jambas de dicho arco; los dos poemas de sendas tacas desaparecidas del salón transversal, también hubieron de atenerse al desdoblamiento simétrico a cada lado de la sala. En la Torre de la Cautiva, los cuatro poemas de Ibn al-Ŷayyāb para Yūsuf I se dispusieron uno en cada esquina del cuadrado del salón, con una parte de cada poema en una pared y la otra parte en la pared contigua, formando un ángulo de 90° y enfrentándose especularmente unos poemas con otros en torno al espacio central; además, los cuatro poemas son de ocho versos y de metro *kāmil*, aunque varían la rima.

Si nos fijamos a continuación en los umbrales con poemas, el de la Puerta del Mexuar y el de la Fachada de Comares, ambos del reinado de Muḥammad V, los versos recorren horizontalmente sus arroccabes de madera bien centrados y resaltados por la decoración y la policromía. Y en los grandes palacios de Comares y Leones se distribuyen dos grandes ejes poéticos, con doce y diez poemas respectivamente, que discurren por todo el eje norte-sur de cada palacio, con la cabecera en la alcoba del trono de Yūsuf I, en Comares, y, en Leones, con la cabecera situada en el Mirador de Lindaraja, solio de Muḥammad V [Fig. 2]⁷.

⁷ El programa poético de los Aljares, versificado asimismo por Ibn Zamrak para Muḥammad V, se atuvo a su vez a la axialidad y a las parejas de tacas simétricas, según las indicaciones que da Yūsuf III

José Miguel PUERTA VÍLCHEZ

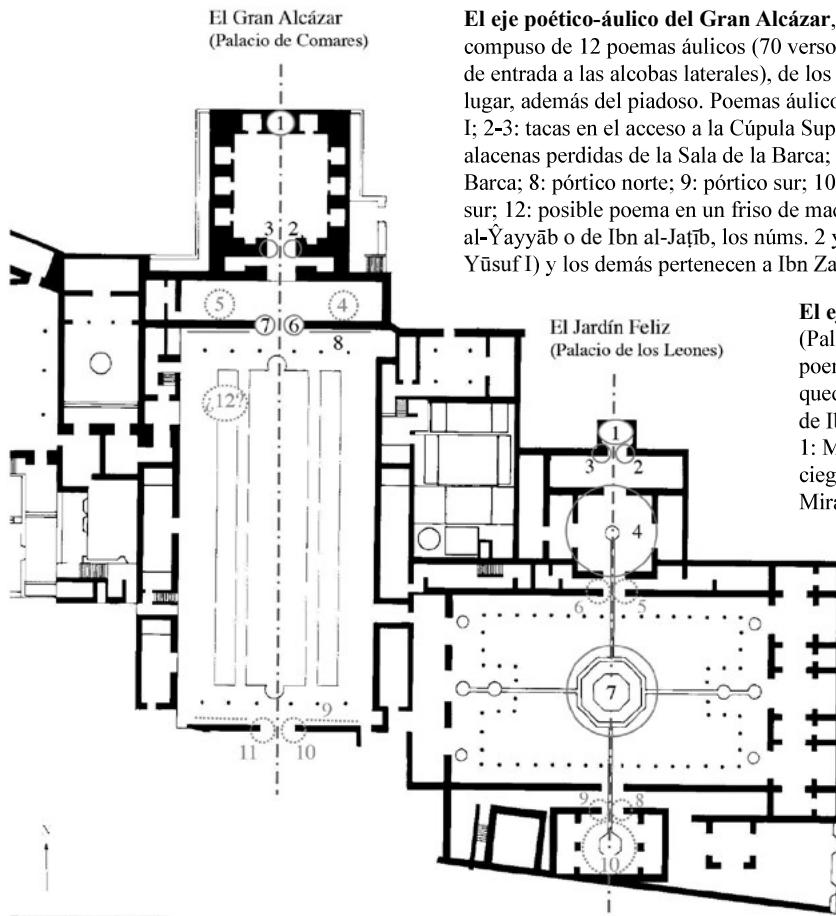


Fig. 2: Ejes poéticos del Gran Alcázar (Comares) y del Jardín Feliz (Leones).
(Gráfico: José Miguel Puerta).

Es interesante observar la relación espacial y metafórica de los poemas con el agua, el jardín y las cúpulas (en ejes también cupulados y acuosos, —con aguas estáticas en Comares y en movimiento en Leones): a las múltiples referencias metafóricas que hacen los poemas a los astros y el firmamento, se

cuando refiere, al compilar el diván de su admirado Ibn Zamrak, la ubicación de cada poema, en las que usa con frecuencia el verbo *nāzara* (corresponderte, ser simétrico), como cuando sitúa los poemas de Ibn Zamrak en los otros dos ejes poéticos de Comares y Leones. Y los poemas de Ibn Furkūn para la elevación del edificio situado sobre la puerta de la Dār al-Kabīra (La Casa Grande, tal vez en el Partal Alto), cuyos contenido, metro, rima y número de versos fueron sugeridos por el propio el rey-poeta y constructor, Yūsuf III, se compusieron asimismo de acuerdo con criterios de circularidad, axialidad y de parejas de tacas con igual número de versos. Cf. los respectivos divanes de Ibn Zamrak e Ibn Furkūn.

El eje poético-áulico del Gran Alcázar, luego Palacio de Comares, se compuso de 12 poemas áulicos (70 versos) y uno popular piadoso (tacas de entrada a las alcobas laterales), de los que permanecen 7 (28 v.) en su lugar, además del piadoso. Poemas áulicos: 1: alcoba del trono de Yūsuf I; 2-3: tacas en el acceso a la Cúpula Suprema (salón de Comares); 4-5: alacenas perdidas de la Sala de la Barca; 5-6: tacas entrada a la Sala de la Barca; 8: pórtico norte; 9: pórtico sur; 10-11: tacas de entrada sala en área sur; 12: posible poema en un friso de madera. El núm. 1 debe de ser de Ibn al-Yāyyāb o de Ibn al-Jaṭīb, los núms. 2 y 3 son de Ibn al-Jaṭīb (los tres para Yūsuf I) y los demás pertenecen a Ibn Zamrak (para Muḥammad V).

El eje poético del Jardín Feliz
(Palacio de los Leones) tuvo 10 poemas áulicos (73 versos), de los que quedan grabados 5 (46 v.) Todos son de Ibn Zamrak (para Muḥammad V): 1: Mirador de Lindaraja; 2-3: tacas ciegas en el arco de entrada a este Mirador; 4: Cúpula Mayor (Sala de Dos Hermanas); 5-6: tacas de entrada a esta sala; 7: Fuente de los Leones; 8-9: tacas de entrada a la Cúpula Occidental (*sic.*) (Sala de Abencerrajes). 10: poema de la Sala de Abencerrajes.
— Línea discontinua: poemas desaparecidos de la pared, pero cuyo texto conocemos por el diván poético de Ibn Zamrak, reunido por Yūsuf III.

une la mención del agua como signo de la dadivosidad del soberano, que calma la sed, la figura del espejo (signo autocomplaciente de perfección) y las imágenes del agua cual plata y aljófares (Fuente de los Leones); los poemas también mencionan el jardín, tanto el que acompaña a los edificios (sobre todo los poemas del Jardín Feliz) como el que sugieren las decoraciones murales. En el plano se observa cómo los poemas conviven directamente con el agua y dialogan con ella: en «las tacas de agua», junto a la alberca, frente a los surtidores, y, antonomasiamente, en la Fuente de los Leones.

En estos grandes ejes se disponen los poemas solos o en parejas:

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

el norte, aunque desapareció en fecha temprana, quizá antes de 1564, pues Alonso del Castillo ya no lo recoge en su transcripción y traducción de los poemas de la Alhambra⁸.

b) El otro gran eje poético, el del Jardín Feliz, comienza con un poema de trece versos rodeando las tres ventanas (de doble arco la central) del Mirador de Lindaraja (núm. 1), con tres cartelas (ascendente, horizontal y descendente) cada una. Las «tacas» sin hueco (verdaderos cuadros caligráficos) del arco de entrada al Mirador (núms. 2-3) llevan sendos poemas de cuatro versos cada uno, en realidad un mismo poema dividido en dos partes (de igual metro y rima), como sucedía en las tacas de la entrada a la Cúpula Mayor (Sala de Dos Hermanas) (desaparecidas) (núms. 5-6), y enmarcan un cuadro caligráfico con triple arco y caligrama arquitectónico cúbico del lema nazarí y cartela con inscripción regia cursiva; por su parte, los poemillas que desaparecieron de las dos tacas de entrada a la Sala de Abencerrajes (núms. 8-9) eran sólo de tres versos y de diferentes metro y rima. En el interior de esta sala, rodeándola, hubo otro poema de siete versos, desparecido (núm. 10). Pero lo que confiere distinción a este eje poético es el poema de la Cúpula Mayor, de veinticuatro versos (núm. 4), que rodea en magníficas cartelas circulares y rectangulares la estancia, con tres versos en cada muro entre las puertas de la estancia, dos en cartelas circulares escoltando una central rectangular y mayor. Aquí la geometrización y simetría es completa, en torno al surtidor central de la sala cuadrada. Como lo es en el poema de la Fuente de los Leones (núm. 7), que comienza frente a la mirada del soberano aposentado en el Mirador de Lindaraja, la cabecera del eje poético, y posee el mismo metro y rima que el poema de la Cúpula Mayor debido a su origen común en la casida compuesta por Ibn Zamrak para la fiesta de circuncisión del príncipe Abū ‘Abd Allāh, hijo de Muḥammad V; ambos poemas demandan una lectura circular, según las agujas del reloj en la Fuente de los Leones, y en sentido contrario en la Sala de Dos Hermanas.

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

⁸ Alonso del Castillo, *Iṣṭī‘āb mā bī-Garnāṭa min al-aš‘ār wa-l-tawārīj*, ms. Biblioteca Nacional de Madrid, núm. 7453.

3. Tropos nupciales, astrales y de vergel

A las dimensiones visual y espacial de los poemas se añade la dimensión metafórica de los mismos, que no deja de ser ella también esquemática, toda vez que se funda en un puñado bien sistematizado de *topoi* literarios. Las casidas murales abundan en tropos idealizadores y autocomplacientes en referencia tanto al sultán y el islam, como a los espacios áulicos, que son descripciones cual casa y ámbito de alegría, felicidad, deleite y permanencia, y eterno, dichoso y edénico jardín, lo que entronca, por otro lado, con una antigua tradición árabe y andalusí⁹. A ello se une el proceso de feminización simbólica del lugar, ancestral y extendido igualmente en la literatura andalusí, pero que cobra nueva fuerza de manos de los poetas nazaries, quienes combinan las metáforas nupciales con las del vergel y las astrales, con el fin de connotar los espacios como lugar luminoso, bello y perfecto, digno del mejor de los principes y jefe espiritual y político del islam. Ibn al-Jaṭīb condensó esta semántica en un pasaje sumamente expresivo de la *Iḥāṭa*, al que siempre es ilustrativo volver, en el que define la Alhambra como «cabeza de la capital del reino, sede del islam, refugio del poder, lugar en el que se estrecha las manos y armario del dinero y el tesoro; después de haber sido terreno desértico y ruina yerma —añade— es hoy una novia dulcificada por la lluvia que adorna la colina y corteja a las estrellas»; el pasaje subraya la múltiple dimensión del conjunto palatino de sede del poder político, religioso y militar, de la administración y economía del Estado, y la de hermoso vergel, fértil, nupcial y estelar¹⁰. Haré aquí algunas consideraciones sobre este segundo aspecto, que conecta con el lenguaje mítico relativo a las antiguas deidades semíticas femeninas, que son asumidas por los dioses masculinos de los monoteísmos, pero que afloran en la poesía árabe preislámica y, en cuanto modelo poético, perviven, siendo memorizadas e imitadas por los poetas árabes durante siglos¹¹.

El primero de los poetas de la Alhambra, Ibn al-Ŷayyāb (1274-1349), al igual que bastantes antecesores andalusíes y orientales, utilizó, y con detalle, este vocabulario para describir casas y palacios nazaries, y lo dejó plasmado en sus paredes. En el programa poético que compuso para la reforma del

⁹Cf. J. M. Puerta Vilchez, «Ensoñación y creación del lugar en Madīnat al-Zahrā», en AA.VV., *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, coord. por Fátima Roldán Castro, Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2004, pp. 313-338, y en «Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí», en Gonzalo M. Borrás Gualis y Bernabé Cabañero Subiza (Coords.), *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo xi. Actas del Seminario Internacional celebrado en Zaragoza los días 1, 2, y 3 de diciembre de 2004*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico-Diputación de Zaragoza, 2012, pp. 135-176.

¹⁰Ibn al-Jaṭīb, *Iḥāṭa*, ed. de `Abd Allāh `Inān, El Cairo, 1973, v. II, p. 52.

¹¹Me referí a ello en *La poética del agua en el Islam.... ob.cit.*, pp. 105 y ss.

Generalife realizada por Ismā`īl I, que sintomáticamente se denominó *Dār al-mamlaka al-sa`īda* (La Feliz Morada del Reino), Ibn al-Ŷayyāb ve el salón norte como si «una acicalada novia fuera, durante la ceremonia nupcial, de seductora belleza», imagen que reproduce en las dos tacas del arco de entrada a la sala norte transversal, de las que dice que son cual doncellas (*jawd*) exhibiéndose en su sitial. La parte astral y de jardín edénico del entorno se confía, en este edificio, a los pasajes coránicos grabados en el mismo ala norte del Generalife, con Corán 36, 34 (alusión al paraíso terrenal con granos, frutos, palmerales, viñedos y manantiales para los humanos), Corán 2, 163 y 255 (Aleya del Trono incluida, una de las máximas manifestaciones coránicas de la soberanía de Dios sobre los cielos y la Tierra) y Corán 40, 65 (sobre el paraíso prometido)¹². El mismo poeta aplicó al Baño Real, reformado por Yūsuf I, la expresión coránica «morada de deleite» (*bayt al-na īm*), exactamente en el poema grabado en la taca de la sala caliente, lugar que exalta, además, por fundirse en él los contrarios de lo frío y lo caliente, y recurrió a la metáfora astral en sus poemas de la Torre Cautiva: «Calahorra que entre las estrellas en su órbita se mete / y que vecina es de Piscis y de Pléyades» (poema 2, v. 4) o «Enaltece a la Alhambra torre que en el cielo se alza....» (poema 4, v. 1).

Como era de esperar, la imaginería astral se eleva a su máxima expresión en el Salón de Comares, la gran *qubba* de Yūsuf I, tanto por haberse construido su armadura de madera para representar los siete cielos mencionados en la azora 67 del Corán (de la Soberanía divina), que está pintada en blanco en su arrocabe, como por las imágenes del poema de la alcoba del trono (la central del muro norte), anónimo (seguramente de Ibn al-Ŷayyāb o de Ibn al-Jaŷib), que entabla un interesante diálogo con el techo y con la imagen celeste coránica mencionada: «Ella es la Suprema Cúpula y nosotras sus hijas» (v. 2), «Si mis hermanas son constelaciones en su cielo [de la Cúpula] / en mí, y no en ellas, recae el honor de tener el sol» (v. 4), y al final: «... y me convirtió en trono del reino, sustentándose su grandeza gracias a la Luz, el Asiento y el Trono [divinos]» (v. 6), de modo que este poema es crucial para el funcionamiento simbólico del lugar y para su comprensión. Ibn al-Jaŷib preparó, a su vez, metáforas astrales y nupciales para las tacas del arco de entrada a este salón de trono (el mayor salón de trono medieval conservado en Europa y el Mediterráneo), sin olvidar, eso sí, los característicos atributos de la luminosidad y generosidad del sultán; emplea, de nuevo, la primera persona del femenino, modo directo de feminizar el lugar de acuerdo con el

¹² Recordemos, una vez más, que las descripciones coránicas del Paraíso no se circunscriben a la presencia del agua, la vegetación y las frutas, sino que incluyen también alusiones arquitectónicas: *guraf* (cámaras altas), *masākin fayyiba* (viviendas agradables), además de lechos elevados, cojines alineados, alfombras extendidas, etc. (p. ej., Corán 88, 1-16).

género poético árabe de la autojactancia (*fājr*): «hasta mí descienden los astros del zodíaco», dice ufana la taca derecha, —cielo en el que brilla la luna llena del sultán—, mientras que su compañera simétrica de la izquierda dice: «soy como cuando aparece el arco iris con el sol de nuestro señor Abū l-Haŷŷāŷ», luminoso soberano a la vez que magnánimo, pues calma la sed y satisface al necesitado (taca dcha., v. 3); e Ibn al-Jaṭīb añade asimismo las figuras de la diadema, las alajas (ambas tacas), el brocado y el sillón nupciales (taca izqda.), recurrentes en las casidas de las tacas nazaríes. Con todo, no dejaré de citar una vez más los dos magníficos versos compuestos por el ministro y erudito de Loja para su palacio de Aynadamar, en las afueras de Granada, en los que condensó espléndidamente esta imagen de la arquitectura cual novia-jardín: «Soy novia que de arrayanes llevo mis túnicas, / el pabellón es mi corona y el estanque mi espejo»¹³.

Después, Ibn Zamrak llevó las mismas metáforas a todos los edificios de Muḥammad V construidos desde que el poeta se convirtiera en primer ministro, sucediendo al «fugado» Ibn al-Jaṭīb. En el aludido friso de madera que hubo, posiblemente, en el Patio de Arrayanes frente a la alberca, Ibn Zamrak escribe: «Soy como una doncella cuyos espousales se desean / y a la que de antemano se le disponen corona y diadema; / ante mí está el espejo, una alberca (*buhayra*) en cuya superficie toman forma mis bellezas»¹⁴; él fue, en efecto, el poeta granadino que más aprovechó la imagen «narcisista» de la alberca-espejo en que se contempla la novia, y, como en el cuento de Blancanieves, se encuentra bella y perfecta, inimitable¹⁵. Este yo femenino autocomplaciente ha quedado bien expresado, y grabado, en las tacas de entrada a la Sala de la Barca, versificadas por el mismo visir-poeta: «Soy, hermosa y perfecta, la silla en que se muestra la novia», en tanto el arco de la taca es su diadema. Pero tampoco descuidó las metáforas astrales, ni siquiera en el pórtico sur del Patio de Arrayanes, que Ibn Zamrak aclama como luminoso entorno celeste en el que resplandece el soberano (halo de luna siempre llena y orbe del califato, donde las constelaciones celestes son lugar de reposo, los días brillan cual luceros y las propias obras del soberano estrellas son sin ocaso)¹⁶.

¹³ *Dīwān Ibn al-Jaṭīb*, ed. M. Miftāḥ, Casablanca, 1989, I, p. 174.

¹⁴ *Dīwān Ibn Zamrak...*, ob. cit., p. 307.

¹⁵ Ibn Zamrak describe en una casida a Granada como una desposada cuya corona es la Sabīka y cuyas alajas y vestiduras son las flores, su trono nupcial el Generalife, su espejo la faz de los estanques y sus pendientes los aljófares de la escarcha; y, en otra, ve el monte como el marido de la ciudad, una novia ceñida por el cinturón del río, donde las flores sonríen cual alhajas en su garganta y las arboledas rodeadas de arroyos son como invitados a la ceremonia nupcial (cf. E. García Gómez, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975, pp. 105-106; al-Maqqarī, *Nafḥ al-ṭib*, VII, p. 171 y *Azhār al-riyād*, Rabat, 1978-1980, II, pp. 21-22; versos 2, 3, 7, 17 y 18).

¹⁶ *Dīwān Ibn Zamrak...*, ob. cit., pp. 153-154.

De todas formas, el programa poético de Ibn Zamrak para el Jardín Feliz, el más extenso de la Alhambra, es el que lleva esta poetización arquitectónica a su apogeo, aunque aquí da momentáneo descanso a los *topoi* específicamente nupciales, quizá para menguar en algo la redundancia, y concentra su repertorio en la retórica del jardín, lo astral y lo regio. Reserva metáforas feminizadoras, eso sí, para algunos elementos constructivos (cúpulas, columnas, arcos...). El poema-cabecera del eje, el del Mirador de Lindaraja, donde se situaba el trono de Muḥammad V, comienza con la autodescripción del lugar como el punto más sensible del jardín-palacio, «Yo soy de este jardín (*rawd*) el ojo fresco... »¹⁷, y acaba aplicando el vocabulario coránico del Jardín de Inmortalidad (*yānnat juld*)¹⁸ a estas estancias. También se relaciona el lugar con los astros y el firmamento: «Tal límite alcanczo en toda clase de belleza / que de la misma la toman, en su alto cielo, las estrellas» (v. 2), «El cielo de cristal allí muestra maravillas... (v. 11)», sin olvidarse de la figura solar del sultán (vv. 6 y 11). Con más intensidad, el poema de la Cúpula Mayor (*al-Qubba al-Kubrā*) (Sala de Dos Hermanas) reúne las metáforas del jardín y las celestes. Se inicia con una rotunda y autocomplaciente proclamación del buen lugar: «Soy el jardín (*al-rawd*) que con la belleza ha sido adornado, contempla mi hermosura y mi ranto te será explicado», verso compuesto *ex profeso* por Ibn Zamrak al adaptar para esta *qubba* los versos del poema pertenecientes a la casida madre más arriba mencionada (de ciento cuarenta y seis versos), y vuelve, casi al final del poema, a las imágenes del jardín, inalcanzable en dicha y esplendor (vv. 20 y 23).

Junto a él, adquiere un protagonismo excepcional el poema de Fuente de los Leones, no sólo por hallarse en el corazón del Jardín Feliz, sino por ser elemento esencial de un dispositivo en el que la combinación de poesía, agua fluyente, escultura y ornamentación lo convierten en cumbre de la tradición de surtidores áulicos andalusíes. Los doce versos del poema están tallados en mármol, uno en cada lado de la taza, y fue presentado por Yūsuf III en el diván de Ibn Zamrak como «alegoría del valor (*al-bā's*) y generosidad (*yūd*)» de su abuelo el sultán Muḥammad V¹⁹. Reescrito por Ibn Zamrak para tan señalado lugar (sólo conservó seis versos, y con modificaciones, de la casida madre), comienza celebrando la virtud constructora del sultán, quien, por inspiración divina, realiza aquellas bellas estancias (v. 1); a continuación ensalza el jardín (*rawd*) como lugar maravilloso e inigualable gracias también al designio divino («*No hay en este jardín (*rawd*) maravillas (*badā'ī*)*», que Dios no

¹⁷ *Dīwān* Ibn Zamrak..., ob. cit., p. 126, v. 3.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Dīwān* Ibn Zamrak..., ob. cit., p. 129.

quiso que semejantes hallara la hermosura (al-*ḥusn*)?» (v. 2); después describe la fuente cual fusión de perlas (la taza), plata y aljófares (el agua), que le otorgan, además de su calidad simbólica superior, la luminosidad ideal de la obra (vv. 3-4), e introduce una expresiva metáfora personalizadora sobre el funcionamiento de la fuente, al compararla con un amante que por temor a la delación retiene sus lágrimas (vv. 7-8), y en la parte final insiste en los atributos de valor y generosidad del monarca representados, obviamente, por el agua y los leones surtidores, a los que considerada «leones combatientes por la fe» (*asad al-ŷihād*), que, agazapados, se muestran respetuosos ante su señor, del que reciben a la vez sus dádivas (vv. 8-10). El número doce, de los versos, lados de la taza y de los leones, otorgan a la casida-surtidor una intensa dimensión cósmica y visual al proyectarse en el centro geométrico del palacio en todas direcciones, animada siempre por el fluir de las aguas que, a través de cuatro canalillos, pone en comunicación, además, las dos *qubbas* principales del Jardín Feliz y los templete y estancias laterales.

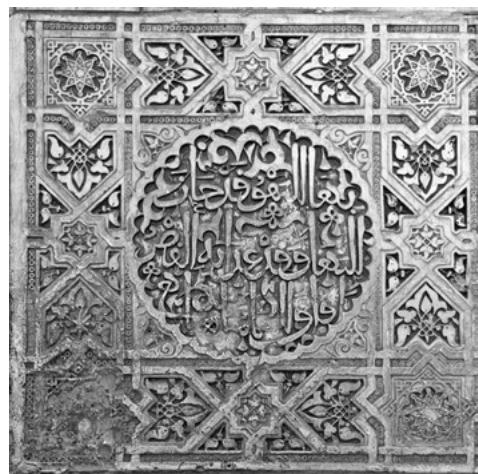
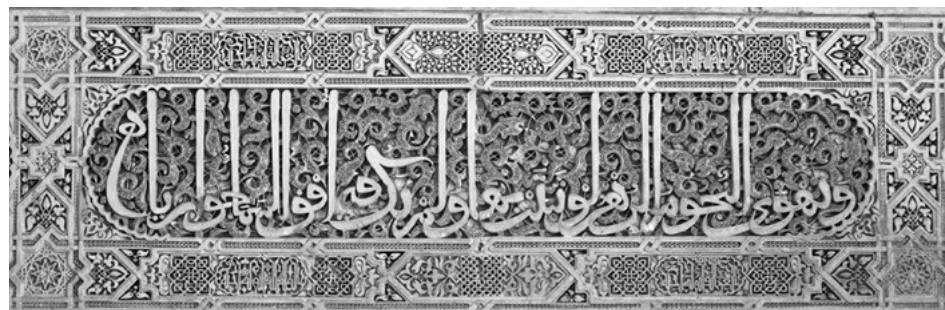


Fig. 3: Versos 8 (arriba) y 12 (izq.) del poema de la Sala de Dos Hermanas, reproducido formando cuadros caligráficos independientes alrededor de la sala; en las cartelas rectangulares de este poema y de otros de la época de Muhammad V, como el del Patio de Arrayanes, la caligrafía mural cursiva alcanza su opogeo. (Gráfico: José Miguel Puerta).

La Cúpula Mayor es la que reúne, no obstante, la mayor cantidad de metáforas celestes y astrales en este eje poético, en equivalencia con el salón del trono de su antecesor, Yūsuf I, si bien el diálogo texto-cúpula se establece ahora sobre la tradición

poética en sustitución de la coránica. La Cúpula Mayor del Jardín Feliz tiene, así, «cinco pléyades que lo protegen» (en posible alusión a los cinco hijos

del sultán) (v. 5), «Orión le tiende la mano para saludarla, y la luna llena se le acerca para conversar» (v. 7), «Las brillantes estrellas quieren quedarse en ella, dejando en el cielo de girar, / y en sus dos patios presentarse para servir y complacer, mejor que las esclavas, al sultán» (v. 8) [fig. 3, arriba]; luego, insiste: «Extraño no es que a los luceros dejen en lo alto y rebasen el límite fijado / dispuestas a servir a mi señor...» (v. 10), «Con la cúpula, tal esplendor alcanza el aposento que el palacio a competir llega con el firmamento» (v. 12) [fig. 3, abajo], astralidad que provoca, además, la sensación de movimiento: «¡Cuántos arcos se elevan en su cúspide sobre columnas envueltas por la luz! / Arcos de esferas celestes girando te parecen que hasta el pilar de la aurora cuando despunta ensombrecen» (vv. 14-15). La cúpula simétrica y complementaria, la de Abencerrajes, también es comparada con el firmamento lleno de luminosos astros: «Es el firmamento que por el cristal muestra luminosos astros, cuando en su superficie brilla la luz del sol» (v. 3). Y, al igual que el techo del Salón de Comares, es un gran cielo protector: en el salón del trono de Yūsuf la idea expresa por diversas alejas de la *sūrat al-Mulk* (azora de la Soberanía divina) allí pintada, y por las alejas profilácticas de Corán 133, situadas en el arco de entrada y sobre la alcoba del trono, que también «protegen» la Torre de la Cautiva, junto con Corán 12, 64, como en el Mirador de Lindaraja; en la Sala de Abencerrajes, es el verso 2 de su poema (desde el siglo XVI desaparecido del lugar) el que se refiere a la cúpula como amuleto protector del soberano gracias a los coros celestiales.

Y conforme Muḥammad V fue encaramando construcciones por las colinas adyacentes a la Alhambra, Ibn Zamrak les fue suministrando el mismo caudal de tópicos astrales, nupciales y paradisíacos. La Dār al-`Arūsa (La Casa de la Novia), levantada por encima del Generalife, gozaba, según el poeta oficial, de luminosidad astral, de la lluvia irrigadora del vergel, de frondas, flores, umbrías, aguas fluyentes, hasta el punto de que la suprema belleza de la «novia del jardín» (*'arūs al-rāwḍ*), como la llama, provocaba el llanto de la noria que le abastecía agua (en alusión al cadente sonido del artilugio) añorando verla. Y, para una de las tacas de los Alijares, también de Muḥammad V, Ibn Zamrak escribió una excelente síntesis de esta triple metaforización del buen lugar: «Mira este jardín ataviado (*rāwḍ muḥallā*) cual espléndida novia (*al-'arūs al-muŷallā*). / El salón de la monarquía un lugar / se ha ganado más allá de las estrellas. / Elevada he sido cual arco celeste que magníficamente debrama suerte»²⁰. Fallecido Muḥammad V, Ibn Zamrak continuó, aunque con contratiempos, su misión poetizadora y fabricó estos versos para dos tacas

²⁰ *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 131.

desaparecidas a la entrada de la *qubba* de la Torre Infantas, la *qalahorra* de quien poco después ordenaría ejecutar al poeta, Muḥammad VII, al-Muṣṭa`īn bi-Llāh (r. 1392-1408): «Para al-Muṣṭa`īn ibn Naṣr, el más glorioso y generoso señor, / elevada fui cual arco celeste por las estrellas coronado. / La luna envidia mi diadema, los astros mis trazas deseán» (vv. 1-3), donde tampoco falta la primera persona autocoplaciente del lugar.

Haré aún algunas consideraciones sobre cómo esta figuración hiperbólica del buen lugar ajardinado y estelar se compensa con la humanización aportada por el uso que hacen las casidas murales de la primera y segunda personas, convirtiendo a los edificios en una «arquitectura parlante», y por las referencias contenidas en las mismas a otros dos elementos humanizadores por excelencia: el ojo y la mano²¹. Uno y otro elemento están directamente vinculados, además, con la imagen del jardín. El primero, por sus consabidas alusiones a la mirada: la mirada vigilante del soberano, unas veces, y, otras, su mirada hedonista, que contempla el paisaje exterior, la ciudad y los jardines palatinos. Tanto el salón del Mexuar («Es como si, de todos los edificios regios, el ojo yo fuera y su pupila en él mi señor», v. 7) como el Mirador de Lindaraja («Yo soy en este jardín el ojo fresco / cuya pupila es, justamente, el señor // Muḥammad...», v. 3), se presentan a sí mismos como un ojo regio; en Lindaraja aparece luego la mirada placentera del monarca (el corcel de su mirad recorre mansiones en las que los ojos amenidades encuentran, y donde la mirada es cautivada y la razón trabada; v. 9)²². La mano suele aparecer, por su parte, como signo de generosidad del soberano. En los poemas de algunas tacas, y en el de la Fuente de los Leones, se habla de la «mano» del monarca que ofrece agua y sacia la sed, y de la mano que recompensa, también con el agua de la fuente, a los leones de la guerra. Pero la mano es, además, signo del buen hacer artístico. En la taca izquierda a la entrada del Salón de Comares, Ibn al-Jaṭīb empleó esta figura: «los dedos de mi artífice mi tejido bordaron...» (v. 1), relativa al bello tejido de la ornamentación mural, y su maestro Ibn al-Ŷayyāb, siguiendo con el tropo del vergel²³,

²¹ Además de estos signos «antropomorizadores» (poéticos en esta arquitectura, a diferencia de otras tradiciones en las que los edificios reproducen visual y espacialmente el cuerpo humano), en los poemas de la Alhambra encontramos las imágenes de la frente (Fachada de Comares), la del corazón y los miembros del cuerpo (alcobas del Salón de Comares), así como las del orante, predicador y la novia o doncella, aplicadas a los jarrones, y de esta última aplicada también a la ciudad y la propia arquitectura.

²² En otro sentido, antes hemos señalado que el poema de la Fuente de los Leones compara el artificio hidráulico que impide rebosar el agua con los ojos llorosos de un amante: «... igual que un amante cuyas lágrimas van a desbordarse / y que por temor al delator las retiene? (v. 7), añadiendo después la habitual metáfora de la mano y el agua: «lo mismo que la mano del califa / dones hacia los leones de la guerra mana (v. 9)».

²³ Ibn al-Ŷayyāb describió la casa de Muḥammad III junto a la Mezquita Mayor de la Alhambra con

ya había escrito en el poema del pórtico norte del Generalife: «mano de innovación en sus paredes recamó un bordado semejante a las flores del jardín (*azāhir al-bustān*)» (v. 3)²⁴, tropo en el que se entrelaza la imagen del jardín con la de la *arqui-textura* (de texto-tejido): arquitectura de textos, en efecto, soñada y tejida, como vemos, cual radiante y edénico jardín:

Este es el espléndido paraíso de la felicidad (*bayt la-na 'īm*)
al que ningún morador abandona.

Mis figuras (*nuqūšī*) las flores de mi jardín (*zahr riyādī*) parecen
y mi blancura la faz de la mañana remeda.²⁵

4. Antesala poética del Más Allá

El texto/tejido poético de la Alhambra, su topografía metafórica, se extiende hasta la Rauda (*Rawda*: Jardín-Sepultura), a las puertas ya de la otra vida. De ahí que el diván de la Alhambra haya que cerrarlo con las elegías regias esculpidas en magníficas lápidas, algunas de las cuales son hoy todavía objeto de admiración en el Museo de la Alhambra, precisamente a pocos metros del recinto ajardinado y abovedado que formó la Rauda, el cementerio de la familia real nazarí, para el que fueron talladas. Los restos de la Rauda (desde hace unos años acondicionados para la visita) se encuentran al sur del Jardín Feliz (Palacio de los Leones), del que solo lo separaba un foso, y junto al emplazamiento de la Mezquita Mayor de la Alhambra, erigida por Muḥammad III en 1303-4. No se sabe con seguridad quién construyó este cementerio áulico, si fue este mismo sultán poeta y astrónomo, célebre igualmente por su残酷, con la intención de acallar las habladurías de haber asesinado a su padre Muḥammad II, en 1302, o si fue Ismā`īl I (entre 1322-1325), quien caería asesinado por orden de su primo Muḥammad, gobernador de Algeciras, con el fin reforzar la legitimidad de su gobierno, denominado *al-Dawla*

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

²⁴ Ibn Jaldūn (1332-1406), que vivió en la Alhambra de Muḥammad V y conoció muchos palacios del siglo XIV del Magreb y al-Andalus, concluye de este modo su explicación de las técnicas decorativas murales: «De esta manera, la pared aparece ante los ojos como un trozo de jardín adornado (*al-riyād al-munannama*)» (*al-Muqaddima*, V-25, Beirut, 1960, pp. 727-728). Y más tarde, al-Maqqarī (1578-1632), de Tremecén, en la antes citada gran enciclopedia de la cultura andalusí, *Nafḥ al-ғib*, reitera este concepto a propósito, esta vez, de Madīnat al-Zahrā: «sus trazados ornamentales eran cual jardines (*nuqūš ka-l-riyād*)» (ed. I. `Abbās, Beirut, 1988, vol. I, p. 566).

²⁵ *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 157; taca desaparecida del pórtico sur del Patio de Arrayanes.

Ismā`īlīyā (el Estado de Ismā`īl), que alteró la sucesión por vía paterna en el sultanato. Sea como fuere, la Rauda tuvo una construcción principal de 13,30 x 10,30 m., a la que se accedía desde el foso que la separaba del ala sur del Jardín Feliz por medio de un vestíbulo con arco de ladrillo apuntado; en su interior; cuatro pilares en esquina debieron de sostener una bóveda con linterna, en cuyo centro se hallaron tres tumbas destacadas [fig. 4], quizá las de Muḥammad II (m. 1302), Ismā`īl I (m. 1325) y Yūsuf I (m. 1354). Todo el espacio circundante, incluyendo la camarilla central del lado noroeste y las menores laterales, más el de otra estancia añadida en la parte oriental, que quedó desbordada, se fue llenando de sepulcros en ladrillo de diversos tamaños, revocados de yeso y orientados hacia el sur, para tender los cuerpos de costado mirando hacia La Meca.

Las tumbas más importantes tenían una losa de mármol con geometrías e inscripciones breves, a veces coránicas, o con el lema nazarí en cenefas. Mármol Carvajal anota que en 1574 se hallaron las lápidas de Muḥammad II, Ismā`īl I, Yūsuf I y Yūsuf III, especificando que estaban clavadas en el suelo y que tenían las letras doradas sobre fondo azul²⁶; de ellas nos han llegado únicamente las de Muḥammad II y Yūsuf III, curiosamente ambos sultanes-poetas y con quienes comienza y termina la poesía mural de la Alhambra. Naturalmente, el gran erudito y visir nazarí, Ibn al-Jaṭīb, se encargó de recopilar los epitafios regios nazaríes, pero sólo hasta Yūsuf I, último sultán nazarí al que sobrevivió: las lápidas llevaban dos textos, uno en prosa por un lado, en elogio del personaje y recordando su estirpe y ciertos episodios destacados de su vida, más las fechas de nacimiento y defunción, y otro en verso por el otro lado. Los mismos visires poetas de la Alhambra (Ibn al-Ŷayyāb, Ibn al-Jaṭīb, Ibn Zamrak) fueron los autores de dichas elegías, si bien no se ha podido documentar la autoría de algunas de ellas.

En los epitafios se reproducen las metáforas regias y paradisíacas contenidas en las casidas murales, a las que se añaden topos específicos relativos al jardín-sepultura inspirados en los hadices proféticos y el Corán. La retórica oficial tuvo en cuenta célebres hadices alusivos a la *Rawḍa* o sepultura del Profeta en Medina, como aquel que reza que «Lo que hay entre mi Casa (*baytī*) y mi Púlpito (*minbārī*) es uno de los jardines del Paraíso» (*rawḍa min riyād al-yānnā*)²⁷, con variantes en las que «mi Tumba» (*qabrī*) sustituye a

²⁶ Luis del Mármol Carvajal, *Historia de la rebelión y del castigo de los moriscos del reino de Granada*, Málaga, 1600 (reed. Madrid, 1992), caps. 7 y 11. El uso de los colores regios, oro y azul lapislázuli, lo corroboró también Ibn al-Jaṭīb para el epitafio en prosa de la tumba de Yūsuf I, compuesto por el propio visir (*al-Lamha al-badrīya*, Beirut, 1978, 2.^a ed., p. 110).

²⁷ Muslim, *Sahīḥ “al-Hāyy”*, Beirut, s. a., iv, p. 123. Introduzco nuevos textos y observaciones, a la vez que omito otras, respecto al comentario que hice de esta cuestión en «El vocabulario estético...»,

«mi Casa» y se añade «y mi Púlpito está sobre mi Fosa (*ḥawdī*)»²⁸, donde «la Fosa del Enviado» (*ḥawd al-Rasūl*) es interpretada por los exégetas como el lugar de donde Dios tomará el agua para dar de beber a su pueblo el Día de la Resurrección. Las dos veces en que aparece el término *rawḍa* (y el plural *rawḍāt*) en el Corán tiene que ver precisamente con el Día del Juicio, la Resurrección y el Jardín prometido: «Quienes hayan obrado bien, serán regocijados en un jardín (*fī rawḍa yuḥbarūn*)» (Corán 30, 15), y «Verás a los impíos temer por lo que han merecido, que recaerá en ellos, mientras que los que hayan creído y obrado bien estarán en los jardines del Paraíso (*fī rawḍāt al-ŷannāt*) y tendrán junto a su Señor lo que deseen...!» (Corán 42, 22). El término *rawḍ*, omnipresente, como hemos visto, en la construcción poética de la Alhambra (en la arquitectura y la poesía) es definido por los lexicólogos como el lugar en el que se concitan aguas y plantas, y se asocia semánticamente con *ḥawd*, fosa, concavidad o macizo de jardín irrigado, según anota Ibn Manzūr (Egipto, 1233-1312) en su diccionario enciclopédico *Lisān al-’arab* (RWD). *Al-Ḥawd*, lo mismo que «fosa», tiene también el sentido de sepultura, aunque en árabe indica siempre presencia de agua. En otras versiones de este hadiz, verbigracia, «Mi Púlpito se encuentra sobre una de las puertas del Paraíso (*tur’ā min tura’ al-ŷanna*) y lo que hay entre mi Púlpito y mi Cámara (*huyratī*) es uno de los jardines del Paraíso (*rawḍa min riyāq al-ŷanna*)»²⁹, se introduce el término *tur’ā*, cuyo sentido es el de jardín elevado, compuerta o exclusa de canal, y solía interpretarse como la puerta por la que se accede al Paraíso por medio de la oración³⁰, lo que permite ver las puertas con arco de muchas lápidas islámicas cual representación del umbral del Más Allá.

La confluencia de significados entre la sepultura y el jardín o jardines prometidos con aguas, vegetación, umbrías y dicha eterna, fue percibida asimismo por los lexicólogos árabes clásicos al explicar el concepto coránico de *ŷanna*. El mismo Ibn Manzūr observa que dicho vocablo pertenece a la raíz ŸNN, que indica cubrir, ocultar, como el conjunto de árboles frondosos y sombras que cubren la tierra (*Lisān al-’arab*, ŸNN), y también las palabras *ŷanīn* (feto) y *ŷinn* (genios), todos ellos ocultos a la vista, el primero en el vientre de la madre y los genios por habitar en el mundo invisible; *maŷnūn* significa «loco» por aplicarse a aquel que está poseído por un genio. En la misma raíz tenemos

art. cit., pp. 80-81.

²⁸ Al-Bujārī, *Sahīḥ*, Beirut, I, p. 207; Mālik, *al-Muwaṭṭa'*, Londres, 1997, núms. 462 y 463.

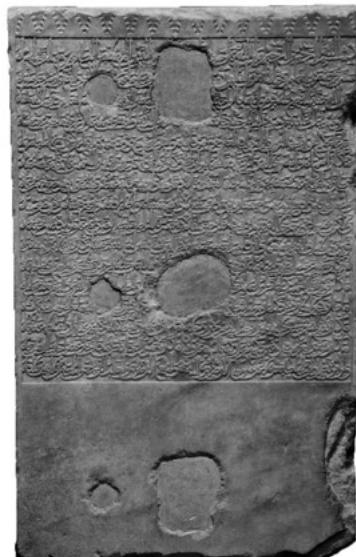
²⁹ Ibn Ḥanbal, *Musnād*, núm. 8970, *apud. Mawsū’at al-Ḥadīt al-Šarīf* (versión 2), Kuwait-El Cairo-Riyad, 1991-1997. La «Cámara» mencionada en el hadiz es la habitación de ‘Ā’iša, esposa principal del Profeta, situada en la Casa del Profeta en Medina; la tradición dice que el Profeta falleció y fue sepultado en dicha habitación y, después, sus dos primeros sucesores, Abū Bakr y ‘Umar.

³⁰ Ibn Manzūr, *Lisān al-’arab*, TR’.

también la palabra *yanān*, que indica tanto la noche (oculta la visión, trae la oscuridad, igual que la densidad de las frondas procura sombra) como el corazón (oculto en el cuerpo) y la «sepultura», porque, como dice el célebre lexicólogo egipcio contemporáneo de los nazaríes, cubre al difunto, que también se denomina *yanān*, toda vez que el cuerpo sepultado queda envuelto como un feto, es decir, vuelve al seno de la madre tierra.

Así, Ibn Zamrak, el autor de los programas poéticos de la ampliación del Gran Alcázar (Comares) y del Jardín Feliz (Leones) y los Alijares, entre otros, recreó estos *topoi* al componer una de las elegías dedicadas a Muḥammad V, que además recitó ante su «sagrada tumba», aunque no sabemos si llegó a grabarse en su lápida, por otra parte desaparecida, como tampoco conocemos cuál fue el fin de este gran sultán arquitecto y constructor fallecido a los cincuenta y un años: «A la sombra del Paraíso eternamente (*fī ḥill al-na 'īm mujalladan*) permanezcas y en la inmortalidad tu descendencia perviva,/ el Compasivo el agua de la fosa de su Profeta (*ḥawd nabī-hi*) hasta ti conduzca, lo mismo que a quien sucediste la mejor fuente otorgó»³¹; en la misma elegía menciona, asimismo, las plantas aromáticas (*rayḥān*), las flores y el verdor del jardín (*rawḍ*), más las huríes del Paraíso prometido (*ḥūr al-ŷinān*), imagen escatológica esta última vinculada con el agua, la eternidad y el placer sexual de los bienaventurados.

Y en el epitafio de Yūsuf III, prematuramente desaparecido por un ataque de apoplejía, después de haber sobrevivido a la conspiración urdida contra él por su hermano Muḥammad VII (luego envenenado al parecer), el anónimo



Figs. 4 y 5: Estado actual de la Rauda de la Alhambra y estela de la tumba de Yūsuf III (Museo de la Alhambra) en la que se lee la casida elegíaca en apretada y clara caligrafía cursiva. Los orificios que afean el epitafio se abrieron en época cristiana al convertir la lápida en pila de agua. (Fotos: Agustín Núñez)

³¹ *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 388 (vv. 36 y 37).

versificador recurrió igualmente a las mismas imágenes coránicas paradisíacas, como todavía podemos leer en la lápida conservada en el Museo de la Alhambra [fig. 5]: «Copiosa lluvia riega su tumba y lo vivifica, el Paraíso (*al-firdaws*) su aromática fragancia le da. / Reposo (*rawḥ*) y arrayán (*rayḥān*) es lo que contiene su sepulcro, recompensa y perdón [divinos] ocupan esta su morada. / Complacido Dios, en los Jardines de Delicia (*ŷannāt al-na ḫim*) lo puso [...]» (vv. 1-3; anónimo, metro *tawīl*, rima «āhu»; 30 versos³². El segundo verso es una clara alusión a Corán 56, 89: «tendrá reposo, plantas aromáticas y Jardín de Delicia», alusión presente también en la elegía con que Ibn al-Jaṭīb honró a su admirado señor Yūsuf I, erudito, pacífico, coleccionista de alhajas y tesoros, y edificador de tan emblemáticas obras como la Madraza y las torres de la Cautiva, de la Justicia y de Comares («Arrayán y reposo saludante en la tumba», escribe en el primer verso); en dicha elegía, Ibn al-Jaṭīb llega a identificar, incluso, al propio sultán con el jardín paradisíaco: «Tú no eres sepulcro sino Jardín (*rawḍa*) dulcificado con aromáticas plantas...», v. 3)³³. Y en ella, el visir y polígrafo de Loja consagra varios versos a rememorar el asesinato de aquel «espléndido» y «piadoso» soberano caído mártir (*śahīd*), nada menos que en lugar, forma y tiempo tan sagrados como cuando terminaba de realizar la oración (vv. 15 y ss.) de ruptura del ayuno de Ramadán en la Mezquita Mayor de la Alhambra y fue en ese instante apuñalado por un demente. Contaba sólo treinta y seis años de edad, y compartía así trágico fin, como hemos visto, con la mayoría de soberanos nazaríes.

Recibido: 18/10/2012

Aceptado: 22/11/2012

³² Sus treinta versos se han tallado en quince líneas, comenzando esta vez por la *basmala* y la *tasliya*, a las que sigue la elegía con dos versos consecutivos en cada línea, distinguidos por una marca central. La estela se remata por arriba con una cenefa de almenillas escalonadas y en sus cantos se repite también el lema típico nazarí (*No hay más vencedor que Dios*). Cf. E. Lafuente Alcántara, *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid, 1859; reed. por M. J. Rubiera Mata, Granada, Universidad, 2000, p. 159. Lafuente tuvo que suprir los vacíos del texto a partir del ms. de Alonso del Castillo, pero en el v. 2 hay que leer *rawḥ* (reposo) en vez de *rāb* (vino), de acuerdo con Corán 58, 89 y otras elegías de la época.

³³ *Dīwān Ibn al-Jaṭīb..., ob. cit.*, núm. 303; *al-Lamḥa al-badrīya..., ob. cit.*, pp. 111-112.



RESUMEN: En este artículo se describe la poliédrica relación entre poesía y arquitectura existente en la Alhambra de Granada, cuyos palacios se pueden contemplar como una construcción de divanes-jardines poéticos, en los que las metáforas se distribuyen topográficamente caracterizando los espacios con contenidos regios, astrales, nupciales y paradisíacos. Atendiendo a la doble perspectiva semántica y visual con que los poemas murales intervienen y regulan la percepción del lugar, centraré mi atención, sobre todo, en los dos grandes ejes poéticos de Comares y Leones y en la retórica elegíaca de los poemas de la Rauda, el cementerio-jardín de la dinastía nazarí.

ABSTRACT: This contribution analyzes the versatile relationship between architecture and poetry in the Alhambra, Granada, for its palaces can be seen as a construction interwoven by poetic diwan-gardens where metaphors are topographically displayed characterizing the different spaces with royal, astral, nuptial and paradisiac overtones. Taking into consideration the double perspective, both semantic and visual, with which the poems act and regulate the perception of the palace, I will focus on the main poetic axes of Comares and Leones and on the elegiac rhetoric of the poems inscribed in the Rauda, the garden-cemetery of the Nasrid dynasty.

PALABRAS CLAVE: Alhambra de Granada-poemas. Arquitectura islámica-poesía. Al-Andalus-poesía mural.

KEY-WORDS: Alhambra of Granada-poems. Islamic architecture-poetry. Al-Andalus-mural poetry.