

*Los zócalos nazaríes, ¿accidente o necesidad?*¹

CARMEN RALLO GRUSS

Tras el desmembramiento del imperio almohade en la península a partir de la batalla de las Navas de Tolosa, Muhammad ibn Yusuf ibn Nasr, conocido como al-Ahmar, se instaló en 1237 en Granada, capital del reino zirí del siglo XI. Como vasallo del rey castellano, el reino nazarita comprendía desde Tarifa hasta Almería, incluyendo Málaga, modificándose sus límites según las circunstancias de cada momento.

Mientras, en Marruecos se impone una nueva raza beréber, los meriníes que a mediados del siglo XIII conquistan Taza, Fez, Meknes, Salé, y por último, Marrakech, que aunque intentaron en numerosas ocasiones introducirse en España, fueron frenados en la derrota del Salado (1340).

En España, las relaciones entre cristianos y musulmanes no sólo se van a mantener sino intensificar mediante el comercio (donde participaban catalanes, florentinos, genoveses, venecianos), sobre todo en tiempo de Muhammad V, amigo y aliado de

¹ A partir de mi actividad laboral como comisaria de la restauración del monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce), del 1989 al 92, y como participante del comité científico asesor del conjunto arqueológico de Medina Al-Zahra (90-93), se desarrolló en mí un gran interés por la pintura hispanomusulmana, en sus dos aspectos estilístico y técnico, fruto de mi doble faceta de historiadora del arte y restauradora. Desde entonces, mi labor investigadora en ese campo me ha llevado a múltiples viajes por el sur de España y el norte de África, a participar en distintos congresos, españoles e internacionales como el organizado por el IIC en Dublín en el próximo mes de septiembre de 1998, donde mi ponencia se denomina «The hispanomuslim wallpaintings» (en prensa), a solicitar distintas visitas como las efectuadas a la Alhambra en calidad de investigador del Patronato (al que tengo que agradecer su colaboración en todo momento)... Fruto de esa investigación es el presente artículo, parte de la tesis doctoral que estoy desarrollando sobre la pintura mural en la Baja Edad Media.

Cuando se produce una innovación artística inmediatamente se nos plantea la cuestión del conocimiento de la causa que ha motivado este cambio. Cuestión eterna a lo largo de la historia del arte, expresada brillantemente en el artículo de Bony, J., 1983, denominado «The genesis of gothic art: Accident or necessity?». No hemos encontrado título que transmita mejor las hipótesis que en este estudio desarrollamos para explicar la gran innovación que supuso la pintura nazarí respecto a la que se estaba haciendo en el arte hispanomusulmán del momento.

Pedro I de Castilla. La población propiamente islámica se va a acrecentar a expensas de la inmigración de musulmanes venidos al reino de Granada por motivos religiosos. Los intercambios culturales son tan cuantiosos que Ibn Jaldún, tras su visita a España comentará: «Un pueblo vecino de otro, que le supera considerablemente, no puede por menos que copiarlo y remedarlo de alguna manera. Esto pasa hoy día entre los andaluces por sus relaciones con los gallegos, siendo de ver en cuanto se les asemejan en los trajes y atavío, usos y costumbres, llegando hasta el extremo de poner imágenes y simulacros en las paredes de sus casas, en sus edificios y aposentos. Quien observe esto con ojos de sabiduría, no podrá menos de estimarla como indicios de extranjera superioridad y predominio. Pero el imperio es de Dios.»²

El reino nazarita conocerá su época de máximo esplendor bajo los reyes Yusuf I (1333-54) y Muhammad V (1354-59), su hijo; fue una época de expansión económica y comercial y, como consecuencia de ello, de brillantez artística, lo que dotó al reino de Granada de merecida fama.

Las luchas intestinas de la familia real nazarí, unidas a una voluntad firme de los reyes castellanos por solucionar el problema musulmán en España, tienen como consecuencia que el último rey nazarí, Boabdil, deba abandonar Granada en 1492.

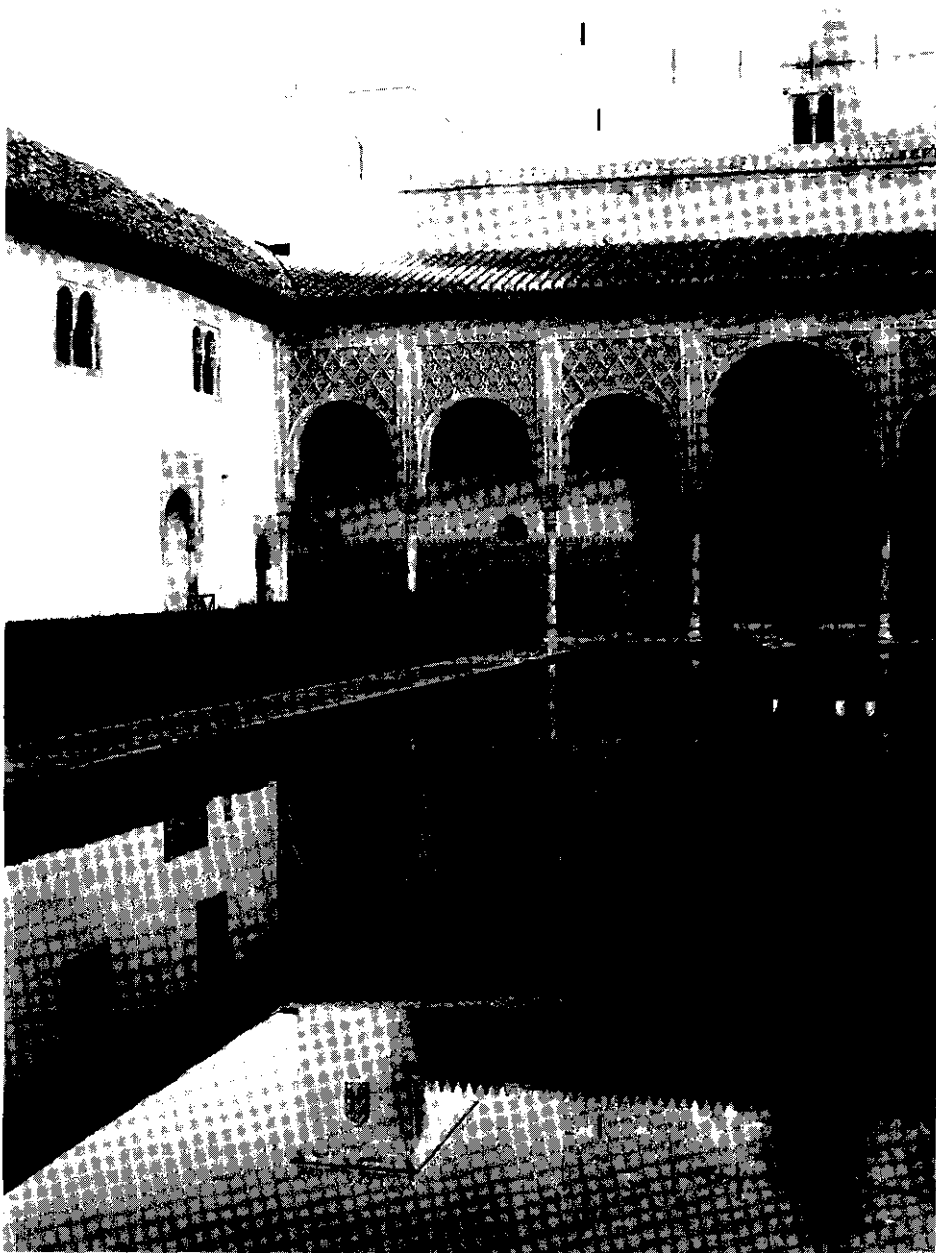
La Alhambra³ [Foto 1], palacio nazarí por excelencia, donde vamos a ver reflejado todo el arte hispano-musulmán final, se edificó sobre una fortaleza anterior que existía en la colina de la Sabika⁴. Todos los reyes de la dinastía nazarí contribuyeron a su engrandecimiento, pero los más destacados fueron Yusuf I y Muhammad V que construyeron las Puertas de las Armas, de la Justicia y de los Siete Suelos, las torres del Candil, de la Cautiva, de Machuca y de Comares, el Mexuar y el Cuarto Dorado, así como el conjunto de los Arrayanes, el primero; al segundo se atribuye el conjunto del Patio de los Leones y muchas de las ornamentaciones palatinas.

El actual estado de la Alhambra puede darnos una imagen errónea de su contemplación original. Si los efectos arquitectónicos se han evocado con más o menos acierto, el color, y con él la luz que de él se reflejara, no es posible más que imaginarlo a partir de sus zócalos de alicatados, imagen insuficiente para darnos idea de la policromía que se desarrollaría en los distintos elementos de ornamentación.

² Apud Simonet, F. J., *Influencia del elemento indígena en la cultura de los moros del Reino de Granada*, Tánger, 1896, p. 56.

³ Agradecer al Patronato las facilidades dadas para este trabajo y para la investigación efectuada en su pintura mural con motivo de mi tesis doctoral en curso.

⁴ Según Abd Allah, el último zirí granadino, el judío Samuel Ibn al-Nagrila, visir del rey Badis hizo construir esa fortaleza para refugiarse en ella con su familia en 1052 (Levi Provençal, E., «Les mémoires de Abd Allah, dernier roi ziride de Grenade», *Al-Andalus III y IV*, 1935-39. Recogido también en Grabar, O., *La Alhambra. Iconografía, formas y valores*. Madrid 1984, p. 34. Sin embargo, las primeras noticias de esta fortaleza ya son del siglo XII, en la lucha de los musulmanes españoles contra los almorávides (Apud Torres Balbás, L., «La Alhambra de Granada antes del siglo XIII», *Al-Andalus V*, 1940, p. 155).



La Alhambra. (Foto 1)

La organización de la decoración del palacio, según se menciona tradicionalmente ⁵ se compondría según una estructura muy simple: en la parte baja alicatados, en la parte alta yeserías, en medio un paramento liso de yeso donde se tenderían tapices y brocados y en los techos, bóvedas de mocárabes en yeso o armaduras de madera. Pero existen otros elementos de decoración policroma, pocas veces tenida en cuenta, la de sus yesos y la de sus pinturas.

A propósito del color que debería tener su ornamentación mural de ataurique, hay que comentar, en primer lugar, que el color rojo de su nombre ⁶, no podría derivar en absoluto del color absurdo que presentan sus yeserías en la actualidad, sucias del polvo arcilloso del entorno, que desdibuja su labra.

Nada más lejos de la realidad original: las yeserías serían color yeso fino, es decir, blanco, y en vez de la gama apagada y suave de tonos actual, presentaría tan fuertes contrastes como los alicatados, con gran despliegue de policromía donde abundaría el rojo, negro y verde, incluso con detalles de oro ⁷.

Entonces ¿de dónde le venía el nombre de «la roja»? Conocemos algunos revestimientos en exteriores en donde se ha realizado un despiece fingido de ladrillos en rojo: Si así estaban revestidos todos los paramentos de la Alhambra, sería motivo más que suficiente para recibir ese apelativo, ya que vista desde lejos resultaría toda bermeja ⁸.

Aunque no muy conocida por la mayoría de los visitantes porque no forma parte de los circuitos establecidos, ya por su localización en salas de reducidas dimensiones, ya por su precario estado de conservación, la pintura mural en la Alhambra tiene una cierta entidad cuantitativa y cualitativamente. Dentro de ella, no sólo tendríamos esos revestimientos exteriores, sino bóvedas con elementos arquitectónicos fingidos (como la de la Rauda, la de la Justicia o la de las Armas), las célebres pinturas de la casita del Partal, y zócalos pintados que ornamentan diferentes dependencias, objeto de este estudio.

La mayoría de los paramentos del palacio de la Alhambra se encuentran revestidos de alicatados. Sin embargo, existen zócalos pintados dentro de estancias reservadas para una vida doméstica e íntima, atribuidos al segundo reinado de Muhammad V (1364-1391). Obra preciosista, sensual, más realizada para el recreo y goce personal, es una pintura realizada cuidadosa y minuciosamente. Reservada para espacios pequeños y de vida doméstica, no por ello tenía menos valor para el mecenas islámico que el recubrimiento de alicatados, sino todo lo

⁵ Grabar, O., *opus cit.*, 1984, p. 187.

⁶ Al-Hamra, como es ya conocido, quiere decir «la Roja».

⁷ Esta descripción es posible gracias a las recientemente aparecidas yeserías del palacio de Torde-sillas, emparedadas, en óptimo estado de conservación y semejantes en tiempo con la residencia palatina granadina.

⁸ Bermúdez López, J., en «La Alhambra», *La Arquitectura del Islam Occidental*, 1995, p. 211, expone la teoría, la más aceptada en la actualidad, de haber derivado el nombre del fundador de la dinastía, Muhammad al-Ahmar el Rojo.

contrario. Es la que se corresponde plenamente con las novedades que va a presentar la pintura mural nazarí. Antes de pasar a estudiar su rica y variada colección de pinturas ornamentales en zócalos se impone hacer una pequeña reflexión sobre ellas.

Recordando los zócalos hispanomusulmanes que conocemos [figura 1], desde los fragmentos de Medina al-Zahra, califales, hasta los del Castillejo de Montea-gudo de pervivencia almorávide, los de la Chanca de Almería o los del Palacio del Yeso en Sevilla, almohades ⁹, se nos presentan como una evolución lineal de la misma concepción artística. Zócalos cuya composición se va a realizar directamente «in situ», tomando como módulo la propia dimensión del muro a ornamentar, con una proporción determinada entre las partes y el todo, donde se busca el expresionismo, el contraste entre la línea y el fondo, para lograr el efecto de una celosía. Estan realizados a fresco sobre mortero de cal y arena, dibujo preparatorio grabado y un único color, el almagra sobre el fondo claro del mortero.

Esta fórmula, de gran resistencia, economía de realización y gran decoratividad, va a tener gran éxito en la España cristiana, y así podemos ver este tipo de zócalos en residencias palaciales como pueden ser el Alcázar de Segovia, el castillo de Brihuega o el Palacio de Tordesillas, ya de mitad del siglo XIV.

Sin embargo, es en esta época nazarí cuando se produce, respecto a la pintura-mural musulmana utilizada como ornamentación, un gran cambio en varios sentidos. Cambio que queremos clarificar, en primer lugar su significado, en segundo, las posibles explicaciones o motivaciones. Y es que, a pesar de que somos de la opinión que cualquier expresión artística tiene sus precedentes que desarrollará según las exigencias y personalidad de sus promotores, el comparar un zócalo de decoración almohade con uno nazarí supone un gran salto en su concepción estética, empleo de materiales y efecto resultante.

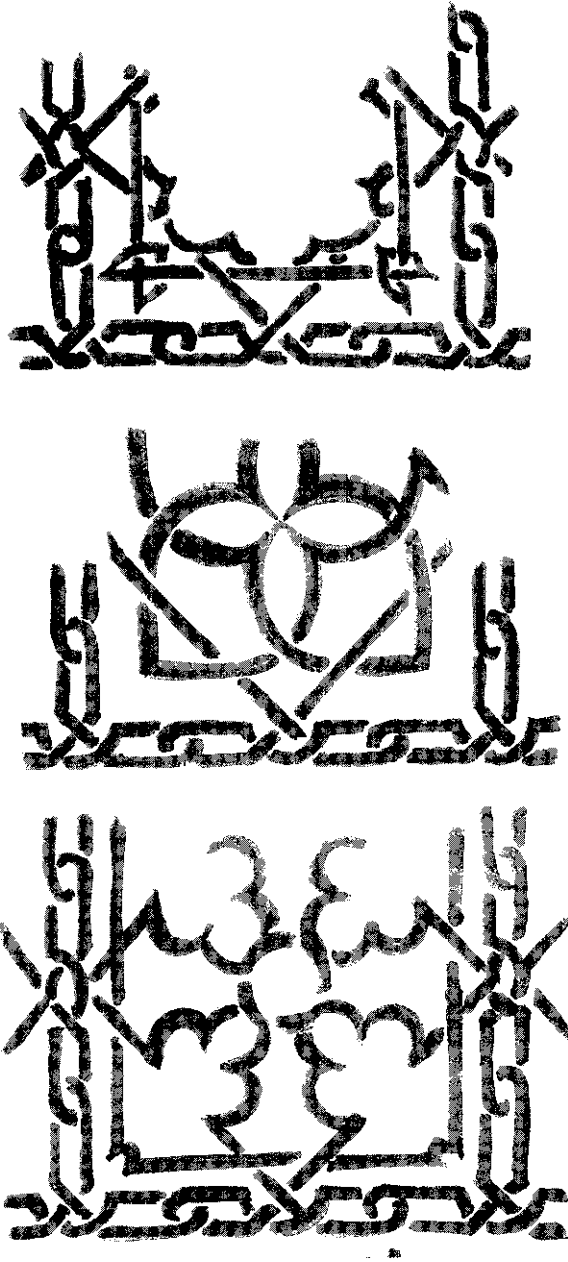
Describamos esas diferencias:

A. Su temática

Por supuesto en la pintura mural nazarí hay muchos temas que, provenientes de tiempos clásicos, se seguirán utilizando, como el simple motivo de materiales fin-gidos de la arquitectura, punto común y tradicional de distintas expresiones cultu-rales, atemporal y sin límites geográficos, como ya hemos visto en los revesti-mientos exteriores. Sin embargo, el elemento elegido para sus zócalos pintados va a sufrir una transformación. Se continua optando por la solución geométrica, abs-tracta, pero con distintos rasgos diferenciadores:

A.1. La elección se inclina hacia la línea curva, potenciándola sobre la línea recta y la estrella, que a veces incluso desaparecen. Muchas de esas líneas curvas, aún geométricas, evocan formas florales.

⁹ Y otros tantos en Marruecos como los del palacio de Yusuf I o los de la «Maison del Oliviers», en Chichaoua, estudiados por Berthier.



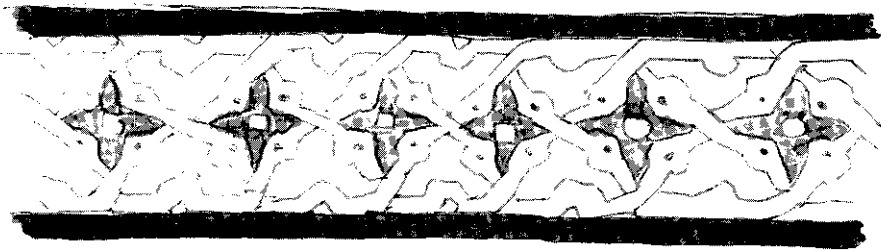
Zócalo hispanomusulmán del siglo XIII (Maison des Oliviers, Marruecos). (Figura 1)

A.2. Los motivos son de reducidas dimensiones, repetidos muchas veces en el mismo panel. Esas dimensiones, que sin embargo siguen determinadas por el área disponible a decorar, y ese fino entrelazo de formas curvas logran un resultado a veces semejante a rosáceas, cuyos trazos llegan a ser prácticamente caligráficos, realizados a punta de pincel. Se busca una unidad de composición lo suficientemente pequeña para resultar discreta, y lo bastante simple como para prestarse a todo tipo de modificaciones de crecimiento lineal. Ya no son simples motivos sobre un fondo, sino que constituyen un todo integrado, definible por su estructura interna matemática..

A.3. Se superponen varias temáticas diferentes aunque de igual ritmo, con lo que la superposición es equilibrada y perfecta. A este hecho ayuda la distinta importancia dada a las distintas temáticas, **una** más gruesa (aunque también fina en comparación con los trazos almohades), de líneas curvas, **serpenteante**, viva, de rasgos caligráficos; **otra** muy delicada, de **composición clásica**, de trazo finísimo realizado con instrumento de escritura, con resultados que parecen casi en color rosa. Esta segunda temática, se ve complementada por una tercera, de color verde o azul, a veces desaparecida por la mala conservación.

El conjunto va enmarcado por cenefas de varios motivos que ayudan a completar el cálculo de la dimensión total y de la pared a decorar. De esos motivos, algunos semejantes a rasgos caligráficos, el central (figura 2) está constituido por una flor cuatripétala de lados curvos, realizada siempre con una misma plantilla, que se ha utilizado en los distintos zócalos, y que podría suponerse identificatoria de la época de Muhammad V ¹⁰.

El equilibrio alcanzado por el conjunto y las pequeñas dimensiones de sus motivos contrarrestan la complicación y posible confusión de los dos temas superpuestos, con lo que la mirada descansa en el paramento decorado. Ese aparente «horror vacui» es «un intento positivo de dar significación a todas las partes de la superficie» ¹¹.



Motivo de cenefa de zócalo nazarí. (Figura 2)

¹⁰ Esta cenefa además de en estos zócalos nazaríes aparece en la pintura de los zócalos del palacio de Tordesillas situados en el Patio del Crucero, en los palacios de Belyunes, en el Cuarto Real de Santo Domingo y en la torre de los Picos de la propia Al-Ahambra.

¹¹ Grabar, O., *opus cit.*, 1984, p. 194.

A.4. La paleta se enriquece, no se va a utilizar prácticamente sólo la almagra. Sin abandonar esta, va a estar presente el ocre, el negro, y el verde y azul brillantes tan amados en la estética nazarí.

¿A qué son debidos estos cambios? Como nunca ha sido estudiada la pintura mural hispanomusulmana en su conjunto, nadie los ha detectado y, aún menos explicado. Por tanto, lo que aquí se va a exponer es una hipótesis basada en el sentido común. Primer dato a tener en cuenta, los zócalos pintados nazaríes sólo son conocidos en residencias palaciegas. Dentro de ellas, aparecen en las salas más íntimas de esa residencia. En las salas de aparato, de representación, están reemplazados por bellísimos y coloristas alicatados. Más deslumbrantes, más resistentes pero también... más fríos.

La pintura, elaborada sobre mortero levemente teñido en tonos anaranjados o rosas es más cálida. Su dibujo recuerda claramente los tejidos orientales, incluso una delicada cenefa rodea su perímetro. El realizar esta labor con pintura en vez de con **telas bordadas en seda** tiene varias ventajas, los suaves colores de los teñidos en los textiles desaparecen con un exceso de luz como tendrían en el clima granadino, incluso en interiores. La pintura, además de resultar más económica es, sin lugar a dudas, más resistente a la luz y al roce diario de las personas que, reclinadas sobre cojines en el suelo, apoyan sus espaldas y cabezas en la pared.

Sin embargo, aunque se reconocieran las ventajas de la utilización de los zócalos pintados sobre las telas, no por ello se iba a renunciar al refinamiento propio de la corte. Los dibujos de los zócalos almorávides y almohades, expresivos pero brutales a los ojos de los elegantes nazaríes, realizados rápida pero torpemente, no eran los adecuados para sus palacios. Ellos necesitaban más cuidado en su ejecución, más finura en su trazado, más colorismo en el conjunto. Esa tendencia hacia el placer por los tapices también la veremos reflejada, más adelante en la azulejería, ya que contamos con un ejemplo excepcional: el azulejo Fortuny. Y todo esto va a influir decisivamente en

B. Su técnica de ejecución

Para poder lograr el efecto que persiguen, lo primero que **necesitan** es **más tiempo en la elaboración de su trabajo**. Por otro lado, para poder utilizar los **colores verde y azul** con toda su brillantez, no es aconsejable utilizar la cal que reacciona con estos colores dando un resultado marrón, lejano al color deseado.

Otro factor distinto va a influir a la hora de decidir la técnica, la familiarización, cada vez mayor con las técnicas empleadas en el territorio cristiano. Las relaciones entre ambos reinos de muchos siglos de vecinaje, la inmigración de muchos musulmanes que han conocido otras maneras de trabajar, el intercambio de artistas, en una palabra, la **contaminación**, que va a aportar la apertura de otras vías de conocimiento.

Así la solución más sencilla pasa por abandonar la técnica del fresco, abandonar el intónaco (último mortero, el superficial) de cal y preferir uno de simple yeso,

aglutinar los pigmentos con algún tipo de cola o goma arábica que favorezca su adhesión a la superficie.

B.1. Esta técnica, al poderse realizar una vez el mortero de yeso está **seco** (ya que el adhesivo de los pigmentos es independiente del propio mortero) permite al pintor todo el tiempo que necesite para la elaboración de su obra. Y utilizar los pigmentos que desee. Inconvenientes, es más frágil que la pintura al fresco, pero eso es un factor a valorar más tarde, en el futuro ¹².

B.2. Los pigmentos, entonces, se van a aplicar siempre con aglutinante **al temple**, lo que permite una gran gama de colores distintos (aunque preferentemente se van a limitar a un azul y dos verdes, además del rojo y amarillo)

B.3. Además, para lograr una perfección en el detallismo de sus motivos, una vez tienen la estructuración general del dibujo definida, se van a ayudar con **plantillas** (seguramente en algún material fino como el papel o la badana ¹³ para evitar un borde grueso) para su reproducción, a modo de trepa. La hipótesis de este uso viene respaldada por la observación de los trazos pintados del entrelazo, todos ellos tienen un corte donde el dibujo recortado de la plantilla, se uniría con la superficie total.

B.4. Que esa técnica es recién adquirida, que no está dentro de las corrientes tradicionales del alarife nos lo está demostrando la detección de una serie de **incongruencias de realización** de esas obras.

B.4.1. Sólo está compuesta con yeso la última capa de mortero o enlucido, muy fina. Las demás, las interiores, las ejecutará el alarife con mortero de cal y arena, lo que ya no sería necesario (y de hecho, las pinturas de esta época de Castilla, de tema religioso, realizadas al seco, presentan todos sus estratos de mortero de yeso), ya que esa circunstancia sólo es imprescindible en caso de una pintura al fresco ¹⁴. Sin embargo, el poco grosor del estrato final y la composición del mortero de cal interior ha contribuido a una ligera carbonatación superficial, lo que ha ayudado a su mantenimiento.

¹² Grabar, O. *opus cit.*, 1984, p. 168 también se cuestiona sobre la fragilidad de los materiales empleados en la construcción de la propia Al-Ambra. A este respecto dice : « ... la elección está muy de acuerdo con una práctica muy frecuente, aunque no exclusiva, de la arquitectura islámica. Muchos monumentos se construían rápidamente, ya fuera porque la inseguridad del poder hacía difícil que llegaran a terminarse los programas de construcción excesivamente largos o porque los proyectos tendían a ser más personales que dinásticos y no se pensaba ni se esperaba que sobreviviesen a su inspirador. No es necesario atribuir profundos significados filosóficos o religiosos a esta preferencia...»

¹³ De la misma manera que se sigue trabajando en Marruecos para la labra de motivos iguales en madera.

¹⁴ Esa secuencia estatigráfica y composición de materiales está ratificada por la analítica realizada por Victor Medina y Carmen Garrido en: Medina Flores, V., «Estudio comparativo de algunos zócalos pintados nazaries localizados en diversos edificios de Granada», *Cuadernos de la Alhambra* 28, 1992, pp. 231-251 y otros del mismo autor sobre el mismo tema en la Bibliografía; Garrido, C. «Estudio de la estructura de las muestras analizadas en el Patio del Harén» *Cuadernos de la Alhambra* 25, 1990, pp. 211-212.

B.4.2. Tiene dibujo grabado, correspondiente a las primeras líneas de la composición trazadas con regla y compás cuando el mortero de yeso estaba aún fresco. Innecesario, pero la costumbre tradicional de la pintura al fresco que exigía un trabajo continuado, rápido, a veces impide pensar que no es necesario tanta inmediatez en una obra realizada al seco. Este dibujo grabado alterna o convive según los casos, con dibujo preparatorio de la composición pintado a punta de pincel fino, con pintura de color rojizo.

Espacios que nos muestran este tipo de zócalos pintados son el Patio del Harén, el retrete de la Sala de la Barca, la parte baja del Peinador de la Reina y paramentos de la cisterna del Patio de los Leones.

El **Patio del Harén**, con acceso desde la sala de los Abencerrajes, se compone de un pequeño patio, intimista, decorado con dos pórticos de tres arcos y pareja de finas columnillas con fuste de mármol y capiteles, algunos de mármol negro, reutilizados de siglos anteriores. Su verdadera utilidad no se conoce, pero nadie del exterior tiene acceso visual a él. Fue alojamiento del Conde de Nassau en 1526 y, en mal estado de conservación, incluido en el «Plan General de Conservación de la Alhambra» redactado por el arquitecto Velázquez Bosco y consolidado por Torres Balbás en 1923; sus pinturas fueron restauradas en 1988.

Las paredes que cierran los pórticos se encuentran ornamentadas con zócalos policromos, de altura máxima 1,08 m, todos ellos diferentes, mejor conservados los del pórtico este¹⁵. La cenefa que cierra el conjunto va a ser una constante del arte pintado nazarí, común a todos los zócalos en este apartado estudiados, flor cuatripétala formada por la intersección de arcos circulares de igual radio que forman los pétalos en forma de triángulos de lados curvos. Como novedad en estos zócalos aparecen temas zoomorfos, el león rampante en azul en uno de ellos, donde la composición se desarrolla mediante octógonos sobre los que se superponen otro diseño de lazos de ocho de apariencia floral.

Durante la restauración de las pinturas, se realizó la analítica correspondiente¹⁶ dando como resultados, que vienen a ratificar lo hasta ahora expuesto, lo siguiente:

El soporte de la pared es ladrillo unido con argamasa de cal y arena.. Sobre él se extienden varios estratos de mortero de cal y arena, el más interior (20-25 mm de espesor), con adiciones de elementos orgánicos como paja, la arena es de naturaleza arcillosa. El siguiente de la misma composición (de 10 mm), se remata con varias capas de cal con yeso (1 o 2 mm). Los pigmentos son adheridos mediante cola de origen animal. Existe una carbonatación natural superficial¹⁷ que engloba alguno de los pigmentos, lo que ha contribuido a su mantenimiento.

¹⁵ El pórtico oeste daba a una habitación que se eliminó para construir el palacio de Carlos V. Seguramente esta demolición y el paso del tiempo sin protección posterior del muro frente a los cambios climáticos y la lluvia han contribuido a su mal mantenimiento.

¹⁶ Garrido, C., «El estudio de la estructura de las muestras analizadas en el patio del Harén», *Cuadernos de la Alhambra* 25, 1990, pp. 211-212.

¹⁷ Producida por las capas interiores al ser humedecidas en la aplicación del enlucido último.

Los colores utilizados son: para el azul, el lapislázuli y algo de azurita (compuesto de cobre, pintado con toda seguridad al seco porque si no se hubiera alterado); para el rojo, hematites roja, es decir, almagre, óxido de hierro; el negro es de origen orgánico y el blanco carbonato de calcio o de plomo¹⁸.

El **retrete de la Sala de la Barca** es una pequeña habitación, formada por tres pequeños cubículos, a la que se accede desde la Sala de la Barca. Para Bermúdez serviría para el servicio privado del rey que tendría su alojamiento en aquella. Su decoración (en total 2 m² conservados), que se extiende por las dos paredes de la habitación intermedia que no tiene letrina, es la más refinada de todo el conjunto de zócalos pintados. La altura del zócalo alcanza el 1,20 m y tiene dos composiciones diferentes: la de la derecha con superposición de una lacería de ocho con octógonos y estrellas y medallones de ocho y diez y seis donde alternan puntas con lóbulos.

La del paramento frontal, aún más delicada, nos ofrece una composición de medallones de cuatro lóbulos unidos con círculos a la que se superpone lazos de cuatro con disquillos lobulados en sus enlaces y greca en verde. Por su buena conservación [figuras 3,4 y 5, foto 2] podemos en ella estudiar muy bien su técnica de realización. Una vez trazados los ejes de su composición, con regla o cuerda y dibujo grabado, se situarían los centros de los círculos. Seguidamente se realizaría, ya a color almagra, con ayuda de compás o cuerda la primera temática, la más simple, la casi caligráfica, aquí compuesta por los medallones de cuatro lóbulos. Cada motivo tiene doble línea, entre ellas a «vuela pluma» se trazarían detalles de relleno. Situado el dibujo, se utilizarían plantillas, dos complementarias para no mezclar los colores: una para el entrelazo, otra para el azul que la complementa.

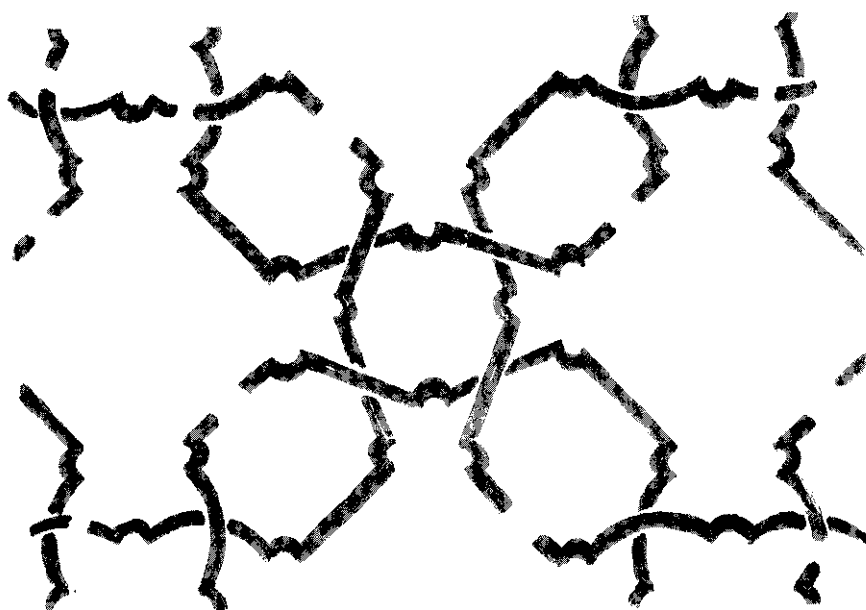
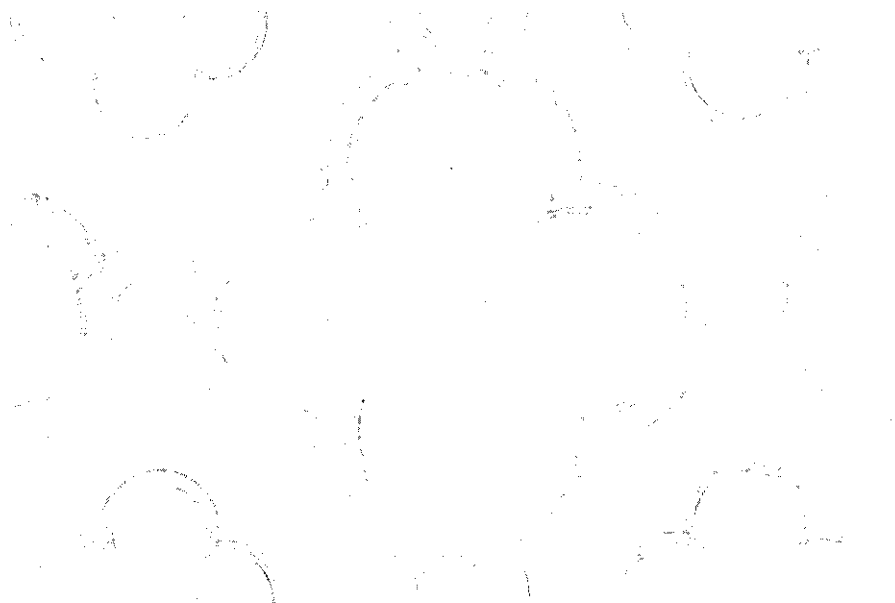
Entre los temas repetidos en ambos zócalos, destaca el motivo de tres hojas. Por encima de los zócalos una cinta azul, que de vez en cuando se anuda, cierra el conjunto.

El **peinador de la Reina o de la Estufa** es una torre incluida dentro del conjunto palaciego a la que se accede desde el jardín de Lindaraja o Daraxa. Construida en tiempos de Yusuf I, la decoración de su puerta de ingreso, en yeso, nos muestra la inscripción: «Al feliz retorno de Abu-Abdallah al-Gani bi-llah», es decir, alude a la vuelta del exilio de Muhammad V (1362)¹⁹, quien enriqueció la torre con su ornamentación.

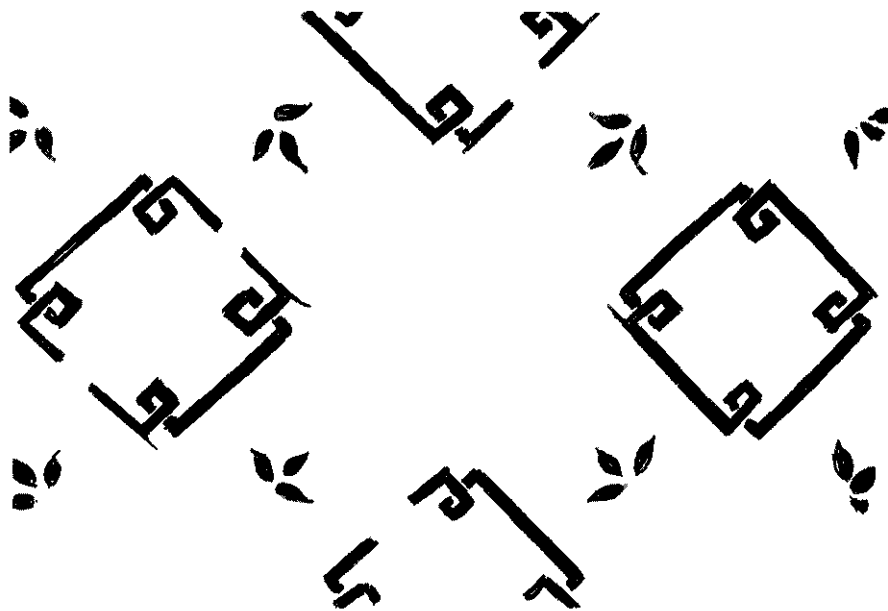
Su parte alta fue remodelada en tiempos de Carlos V, pero su parte baja fue conservada con la ornamentación musulmana. Entre ésta hay que destacar unos bellí-

¹⁸ En cambio el blanco debió ser aplicado en fresco, ese blanco de plomo, el albayalde, se ha alterado y se presenta como manchas negras, de acuerdo a lo que recoge Cennini, C., en su *Tratado de la pintura* (1437, cap. LIX, en ed. de 1979, p. 50): «...se le suele usar en el muro, pero guárdate de ello porque con el tiempo se vuelve negro».

¹⁹ Torres Balbás, L., *La Alhambra y el Generalife*, Madrid, (sin fecha), p. 80. También, «La torre del peinador de la reina», *Obra dispersa* 1985, del mismo autor. Pavón Maldonado, B., «La torre de Abu-l-Hayyay de la Alhambra o del Peinador de la Reina», *Actas de las II Jornadas de Cultura Árabe e Islámica*, 1980, pp.429-441.



(Figuras 3 y 4)



Zócalo nazarí: su técnica de ejecución, distintas plantillas utilizadas (en conjunto con las figuras 2 y 3).
(Figura 5 y foto 2)

simos azulejos, los únicos que subsisten en el palacio con reflejo dorado²⁰ situados en el zócalo de 20 cms de los balcones. La decoración de los zócalos se extiende en su vestíbulo y escalera de acceso, y las zonas entre pilares que forman los vanos al exterior (tres a cada lado, salvo la pared oeste que, al corresponderse en dimensiones con la del este que tiene la puerta de entrada, posee cuatro). Particular belleza tienen las composiciones en las jambas laterales de los vanos, que son las únicas que se repiten, en ellas abunda el azul.

En la escalera de acceso la decoración es más simple, con un sólo tema circular que está rodeado por medallones de diez y seis lóbulos, en su interior se inscribe el lema «baraka», es decir, «bendición».

La sala es la que peor estado de conservación presenta respecto a todas las decoraciones murales de zócalos de la Alhambra. Abierta a las inclemencias del tiempo en todas las direcciones, se encuentra en peores condiciones que en origen ya que entonces sus vanos estarían protegidos por ajimeces o celosías. Es de destacar la pared orientada hacia la sierra, por donde arrecia la lluvia, que ya no conserva decoración.

En cambio, en los laterales de las jambas de los vanos, que normalmente habrían perdido la decoración, permanece gracias a que estuvieron mucho tiempo emparedados, hasta la restauración de Torres Balbás²¹ en 1929.

También existe un fragmento pequeño y en mal estado de conservación en un paramento que en la actualidad forma parte de la **cisterna del Patio de los Leones**. Descubierta en 1994, sólo queda de esta decoración un pequeño fragmento (0,5 m²), tan deteriorado que ya no presenta casi colores. Sobre todo en el dibujo superpuesto tan característico de esta época, han desaparecido sus verdes y azules. Sin embargo, es inconfundible la flor cuatripétala de la cenefa para afirmar que se trata de otro ejemplo de las mismas características. Posiblemente en el tiempo en que esta estancia se decoró no estuviera dedicada a cisterna.

Otros fragmentos de las mismas características se encuentran en el Museo de la Alhambra, procedentes de las excavaciones de la **galería de Machuca** y entre el escombros que rellenaba la mazmorra inmediata a la **Puerta del Vino**, Torres Balbás nos habla de otros ejemplos: «En las excavaciones que dirigí el año 1934 en las ruinas del palacio de la Daralosa (**Dar al-arusa**), en lo alto del Cerro del Sol, en cuya falda está el Generalife, aparecieron restos de zócalos con pinturas decoradas semejantes, con colores rojo y verde. Hizo copias D. Rafael Latorre, que se conservan en el archivo de planos de la Alhambra.»²². Estos fragmentos están recogidos en el

²⁰ Semejantes a los del Cuarto Real de Santo Domingo.

²¹ Véanse fotos de cuando estaban sin reabrir los vanos en Torres Balbás, L., 1985, *opus cit.*, Lam. VII y IX.

²² Torres Balbás, L., «Los zócalos...» *opus cit.* p. 134-137. Del mismo autor, «Dar al-Arusa», en *Al-Andalus XIII* (1948), pp. 191-195. Su dibujo está recogido en Pavón Maldonado, B., *Estudios sobre la Alhambra*, Granada, 1977, p. 188.



Plantillas utilizadas en Marruecos en la actualidad. (Foto 2)

Museo Arqueológico de la Alhambra, hoy Museo de Arte Hispanomusulmán. En el año 1933, con motivo de plantar unos pinos en el cerro, aparecieron restos de este palacio, la «casa de la esposa», del que se tenían noticias por el viaje de Andrés Navajero en 1526 y la descripción de sus ruinas de Luis de Mármol. En algunos zócalos de sus habitaciones había restos de decoración pintada.

Datado en un periodo anterior a la Alhambra nazarí se encuentra en Granada otro importante monumento, rico por su decoración²³. Nos referimos al **Cuarto Real de Santo Domingo**, residencia palaciega de un personaje sin identificar hasta el momento. Situado en el arrabal de los alfareros, el cuerpo principal está constituido por una *qubba* de elevadas proporciones con *alanías* laterales. Precisamente en la alcoba del lado izquierdo bajo unos morteros, es donde apareció un zócalo de parecidas características a los de la Alhambra. La existencia de estos zócalos ya se conocían por fragmentos encontrados en el interior del edificio y depositados en el Museo de Arte Musulmán de la Alhambra, pero fuera de su lugar correspondiente, y con la creencia general de que ya no quedaba ningún resto «in situ».

²³ Acerca de la discusión sobre su datación se puede consultar Gómez Moreno, M., «Granada en el siglo XIII», *Cuadernos de La Alhambra* 2, 1966, pp. 27-30. No existe documentación relativa, la discusión se basa en estilística de yeserías y alicatados.

Esta decoración de refinadas labores con círculos y estrellas bordeados por cintas curvas entrelazadas formando rosáceas, tiene de particular circunscribir un escudo perteneciente ya a la familia nazarí: está cruzado por una banda de color. Esta banda, que se incluye en el escudo del rey castellano, es adoptada como enseña por Muhammad V, cambiando las cabezas de dragones tenantes²⁴ por el lema de los reyes nazaríes «Sólo Dios es vencedor». Sin embargo, en este caso, en el interior de la banda lo que está representado es un sable, no identificada hasta ahora su procedencia.

El salón tiene tres huecos que se corresponden con las ventanas hacia el exterior. En las paredes de los dos huecos laterales también existían zócalos pintados pero de tan mala factura que se suponían recreaciones de los años 30 (como algunos alicatados realizados en yeso, o algún friso de yeserías falso en el mismo momento)²⁵. En una reciente intervención²⁶, se ha podido constatar que bajo repintes y un barniz mal aplicado existen, casi completos, dos de los cuatro zócalos originales.

Sus decoraciones son iguales entre sí y muy semejantes a la de la alcoba, salvo que no tienen heráldica ninguna, y se corresponden con los fragmentos conocidos por Gómez Moreno y depositados en el Museo de Arte Musulmán de la Alhambra, por lo que estos podrían pertenecer a los dos desaparecidos.

ZÓCALOS SEMEJANTES FUERA DE GRANADA²⁷

La misma decoración que va a ser la característica nazarí para los zócalos, de motivo pequeño, realizado con plantilla, de lados curvos y efecto caligráfico, se pre-

²⁴ Símbolos de la fortaleza y el valor, según Caballero-Infante, F., y Gestoso y Pérez, J., *Blasones de la Banda*, Sevilla 1896, p. 22.

²⁵ El propio Torres Balbás, L., «Los zócalos pintados...», *opus cit.*, p. 131, los da por destruidos en 1931.

²⁶ Dirigida por los arquitectos Antonio Almagro y Antonio Orihuela y el profesor de la facultad de Bellas Artes de Granada, Víctor Medina Flores. La descripción de estos zócalos, así como el de la alamia contigua está recogido en Orihuela, A. *Casas y Palacios nazaríes, siglos XIII-XIV*, Barcelona 1966, pp. 324-26.

²⁷ En Granada existen otro tipo de decoración de zócalos mencionados por Torres Balbás y estudiados por Medina Flores, V., *Estudio de...* Granada, 1996. Además que este libro es suficiente para conocer este tipo de ornamentación, no les dedicamos más espacio en este trabajo por ser muy diferentes a los hemos agrupado. Se trata de una decoración muy simple, una doble línea recorre el perímetro de la sala y en cierto momento forma un nudo, más o menos complejo. Esta decoración se nos presenta en la Casa de los Girones, la Casa de Zafra, el Corral del Carbón y en la misma Al-Ahambra, en la torre de las Damas. Es necesario hacer referencia a ella porque si, en el aspecto decorativo es tan distinta, en cambio, en el correspondiente a su técnica de ejecución presenta la misma. Por último, mencionar un zócalo muy especial que podría corresponder a un periodo anterior a los de referencia en este artículo. el que se encuentra situado en un pilar de un muro oculto del mexuar; se diferencia en colores y en la no utilización de plantillas para su ejecución, su decoración, que ya recuerda a los tapices, es epigráfica.

senta similar en zonas del Norte de Africa, así como en algunas zonas de Al-Andalus. Sin embargo, como está ejecutada con la utilización del color rojo (a veces también ocre, pero nunca azul o verde) y en técnica de fresco, podría considerarse un paso intermedio entre el zócalo de entrelazo almohade y el propiamente nazarí, siendo un antecedente de éste. Los motivos son prácticamente siempre los mismos. La evolución que se podría seguir a partir de los zócalos almohades ya la vemos en los fragmentos del **Campo Santo de los Mártires (Córdoba)**, realizados a fresco y trazada su composición «in situ», ya presentan rasgos estilísticos semejantes a los zócalos de la Al-Ahambra: disminución del tamaño de los motivos, adición de color amarillo, tendencia a la línea curva.

Un paso más hacia la definitiva estética nazarí estaría constituido por ornamentaciones que básicamente consisten en una distribución geométrica de pequeños motivos curvos entrelazados con digitaciones (signos que parecen caligráficos) a base de cenefas, círculos y palmas, marcando con un gran espacio el entrecruce. El dibujo está previamente grabado en el mortero fresco; y lo que le va a distinguir del propiamente nazarí es el uso de un solo color, el rojo almagra, sobre un mortero ligeramente coloreado, la técnica, el fresco: y la composición, más simple que la de los zócalos de la Alhambra, sin superposición de temas.

Por estas tres características sería lógico deducir que su realización se desarrolla en una etapa intermedia entre el arte propiamente nazarí, y la pervivencia del almohade, es decir, a finales del siglo XIII, principios del siglo XIV.

En zonas cristianas del antiguo al-Andalus van apareciendo este tipo de decoraciones en excavaciones recientes o bajo encalados eliminados en restauraciones. El primer caso lo tenemos en unos fragmentos de decoración de zócalo que se encontraron en el **Palacio de Altamira**²⁸ (Sevilla). Los temas representados son los mismos que podemos encontrar en La Alhambra de Mohamed V, en el patio del Harén, en el peinador de la Reina o en el retrete de la Sala de la Barca (los entrelazos han sido sustituidos por pequeños tramos de cintas). A diferencia de éstos, en el Palacio de Altamira sólo encontramos el uso del color rojo, como si el alarife, pintor «de lo morisco», hubiera tenido ante sí los temas nazaríes, innovadores, pero los hubiera interpretado en su trabajo monocromo de la almagra, como tradicionalmente se estaba haciendo en Castilla²⁹.

Como ejemplo de pinturas aparecidas bajo encalados tenemos las de las paredes del coro del convento de Santa Clara de Moguer³⁰. La descripción podría corresponder a las pinturas del cuarto del Harén. Como en aquellas, un león rampante ocupa el lugar central de uno de los rosetones. Es importante recordar que el convento,

²⁸ Muy bien restaurados y presentados para una fácil lectura bajo la dirección del arqueólogo Diego Oliva.

²⁹ Quizás por dificultades técnicas de no conocer cómo emplear colores variados, o por gusto del promotor, habituado a las decoraciones monocromas, o por otras razones...

³⁰ Aparecidos en la restauración llevada a cabo recientemente por la empresa Coresal y patrocinada por la Junta de Andalucía.

fundado en 1342 por doña Elvira Alvarez, tiene, en ese mismo coro, una de las silleras más espectaculares de la Baja Edad Media, los pilarillos que separan sus asientos rematan en capiteles nazaríes y leones naturalistas. Curiosamente son los únicos elementos realizados en madera de granado (el resto es de pino), material de importación para aquel lugar.

Ese tipo de decoración nazarí, se nos presenta nada más pasar el estrecho, en las ruinas de **Belyunes o Bullones**. En la costa norte del Marruecos mediterráneo, hoy prácticamente deshabitada, existían numerosos poblados costeros entre un frondoso arbolado, cantados por poetas como Al-Jatib por lo placentero de su paisaje³¹.

A unos ocho kilómetros de Ceuta, en un valle rodeado por montañas, de cara al mar sobre terrazas, se encontraba la *al-munya* palatina de Belyunes. Sus orígenes nos son desconocidos, su monte vecino recibe el nombre de *jabal-Musa*, lo que hace suponer a especialistas y tratadistas islámicos que de su puerto salió Musa ibn-Nusayr para la expedición de conquista de España, Almanzor construyó allí una residencia regia entre jardines, protegida de los ataques marítimos por una fortaleza; en el siglo XIII era famosa como lugar de recreo cercano a la ciudad de Ceuta, con numerosos arroyos y jardines³². El siglo XIV parece haber sido el de mayor vitalidad para la villa, reflejo de la de Ceuta, ciudad industrial y de comercio marítimo, cuyos personajes de cierta categoría poseían villas lujosas de descanso en el apartado lugar de Belyunes, comparado con el Paraíso. De esa época disponemos de una descripción de ambas de Muhammad al-Ansari; los dos lugares ven cortado su florecimiento por la conquista portuguesa en 1415, cuando el rey D. Juan concede el valle de «Bulhoes» al caballero Juan Pereira.

Para darnos idea de la magnificencia del lugar baste mencionar que había ciento veintiséis baños, diez y nueve mezquitas, veinticinco tiendas y diez y seis hornos. Protegía la población una muralla con torres fuertes y una alcazaba,

³¹ (385) *¡Por Dios! En Bonyunus las casas se asemejan
a las estrellas que brillan en medio de las oscuras tinieblas
El aire es saludable y nadie se siente enfermo
a no ser la misma brisa que en verdad
no teme en absoluto a la enfermedad
Uno de los prodigios que allí suceden es que el viento
del norte al ir a visitarle va andando sobre el agua.*

Ibn Al-Jatib, *Libro de la magia y de la poesía*, trad. Continente Ferrer, J. M., Instituto Hispano-árabe de Cultura, Madrid, 1981, p. 113.

³² *Apud* Torres Balbás L., «Las ruinas de Belyunes o Bullones» *Tamuda* 5, 1957. Allí se citan, afirmando lo expuesto la obra de Ribera J., 1926; testimonios del Idrisi (según Dozi, *Description de l'Afrique et de l'Espagne par Idrisi*, 1866); de Ibn Hawqal (según la versión francesa de Levi Provençal, E., de *La España musulmana*, 1950), Cressier, P., «The marinid garden of Belyounesh». *The garden is a city. The city is a garden*. Roma, 1986, pp. 53-57, entre otros.

Respecto a la decoración de las mansiones, ya fue comentada por el cronista Zurara, en su obra de 1458-1463, «*allí tenían los musulmanes sus casas de campo con huertas y jardines encantadores, entre abundantes torres y hermosas construcciones, pintadas para realzar su belleza.*»³³

En la actualidad no sólo han desaparecido los vergeles, sino prácticamente también las ruinas, desconocidas hasta por los propios habitantes del lugar. Los ladrillos de sus muros y bóvedas han sido reaprovechados, y sólo destacan varias torres defensivas construidas con una fábrica muy semejante a la toledana, verdugadas de ladrillo se combinan con aparejo; sus bóvedas eran de ladrillo de medio cañón, de arista o de espejo. características de la época meriní marroquí y nazarí hispana.

En las cercanías de las torres se situaba el núcleo residencial de la parte alta, el testimonio de sus paredes no sobresale apenas del suelo. Sin embargo, retirando la vegetación herbácea que las oculta, es de gran emoción comprobar cómo persiste la decoración mural. A pesar de su azarosa historia, a pesar de estar expuestas a duras condiciones climáticas, estas pinturas, realizadas en buen fresco, con varios estratos de mortero, han perdurado durante siglos.

Los temas de sus composiciones son muy semejantes a los de la Alhambra, motivos pequeños, de imitación de tapices realizados en sedas. En la parte más cercana al mar un nuevo motivo nos va a sorprender. Se trata esta vez del zócalo compuesto por columnillas con arcos entrecruzados que hemos visto en el Patio del cruce de la Casa de la Contratación sevillano, o los baños del Palacio de Villadomardo en Jaén, motivo del que sólo conocíamos estos dos ejemplos datados en época almohade, y que nos haría sospechar de una datación anterior a la Alhambra para la ejecución de esta decoración. Esto, unido a la existencia de los otros motivos decorativos semejantes al Cuarto del Harén, nos llevaría a suponer la villa de Belyunes como un antecedente directo de aquella, una obra que enlazaría la decoración de los Alcázares sevillanos almohades con el Palacio nazarí.

Sin embargo, como la ornamentación de estas villas no tiene por qué corresponder a una misma época y los dos motivos están situados en posibles residencias distintas, a lo que se añade no contar con más ejemplos, no se puede hacer una aseveración positiva.

Más cerca de la playa, en una terraza a nivel inferior, existía otro núcleo residencial³⁴ compuesto por una habitación rectangular con dos alcobas, precedida de un pórtico y un gran patio con alberca en medio. Los zócalos de la casa corresponden a tres tipos diferentes, todos ellos a la almagra: en la habitación central, el más sencillo, una franja de 40 cms de altura del color del mortero rematada con cintas en rojo; las paredes del pórtico que precede a la habitación baja se adornan con tema geométrico de losanges; en el pasillo de la rampa el tema es el anteriormente descrito como el más característico del arte nazarí.

³³ Apud Torres Balbás L., *opus cit.*, 1957, p. 283-284.

³⁴ Nos la describe Pavón Maldonado B., «Arte hispanomusulmán en Ceuta y Tetuán» *Cuadernos de la Alhambra* 6, 1990.

Esa misma ornamentación es la que decoraba el exterior del minarete de la **Chella de Rabat**. Se trata de un monumento funerario, concebido como fortaleza en las afueras de la ciudad que creó la dinastía meríní para sus enterramientos reales, conociéndose como primero, en 1284, el de Omm el-izz, mujer, madre y abuela de los tres sultanes enterrados con ella (los dos últimos asesinados), pertenecientes a la familia de los Banu-Alí³⁵. El recinto fue terminado en 1339 con Abu il-Hassan, que restauró, agrandó y embelleció el santuario. El alminar, construido en esta época es de pequeñas proporciones (2,46 de lado, y 8,92 de altura), y en la actualidad, ha perdido su linterna. De construcción de ladrillo se reviste con piedra, a media altura una cenefa de cerámica verde forma una ligera cornisa; justo en su arranque, existían unos restos de mortero rosado (aproximadamente de 20 x 20 cms) con decoración de rosáceas. Los centros circulares habían sido trazados con ayuda de compás y las líneas trazadas con regla, todo ello había dejado su impronta en el mortero fresco.

Otros fragmentos semejantes se encontraban en el interior de una pequeña **casa de Tlemecén, y entrada al Museo** de la ciudad³⁶; entre los materiales proporcionados en las excavaciones del sótano de la P.^ª Ruiz 9, en **Ceuta**³⁷ (la Sebta musulmana que tenía el taller real Dar al-Tiraz que vestía a los príncipes con suntuosos brocados en el s. XII), y en el exterior del **alminar de Tlemecén** de al-Abbad, con palmas y cintas entrelazadas y líneas grabadas con cuerda divisorias de los espacios.

En conclusión, y una vez se han revisado los ejemplos de zócalos nazaríes y de su círculo de influencia de este tipo que conocemos en la actualidad, hay que destacar, en primer lugar, la gran importancia que tuvo la pintura mural en la ornamentación de la vivienda palatina en esta época.

Por otro lado, sorprende pensar que esa civilización que tan floreciente se nos presenta en el siglo XIV, con grandes ansias de buscar nuevas vías de expresión y de utilizar nuevos procedimientos que mejor se acomodaran a sus necesidades, prácticamente desaparece a nivel artístico en el siglo XV. Sin embargo, la gran influencia que tuvo, y el reflejo del prestigio y admiración con que se observaba desde otros lugares esta brillante «explosión» artística va a venir reflejado en las obras cristianas pictóricas del siglo XV, sobre todo en la zona del antiguo al-Andalus.

La pintura mural de la Alhambra, donde se admiran sus yeserías, sus alicatados o techos, constituye un capítulo prácticamente desconocido, ya por la pervivencia de sólo parte de lo que existió (lo que nos lleva a un conocimiento fragmentario del tema), ya por localizarse en zonas que, hoy por hoy, no está permitido el acceso del público en general. Sin embargo, esa falta de accesibilidad propicia su mal estado de conservación, y, a la larga, su desaparición, por lo que sería necesario facilitar su restauración, su difusión y su conocimiento como parte integrante e indispensable para la comprensión de los ambientes nazaríes.

³⁵ Más ampliamente detallado en Basset, H., Lévi Provençal, E., *Chella*, París, 1922.

³⁶ Marçais, G., *L'architecture musulmane d'Occident*, París, 1954, p. 337.

³⁷ Possac, C., «Datos para la arqueología musulmana de Ceuta», *Hesperis Tamuda* 1, 1960, p. 162.