

LA MONUMENTALIDAD Y EL SENTIDO ARTÍSTICO DE QURTUBA

José Miguel Puerta Vilchez

Córdoba es, para mí, Arte.

A la presencia árabe-islámica no le queda en Córdoba
sentido alguno de importancia fuera del Arte.

Adonis, 2007¹

Aun teniendo en cuenta la relevancia de Qurtuba como foco principal, junto con Bagdad, del saber humanista en el islam árabe clásico, a la capital omeya le cabe, sin duda, la distinción de ser un excepcional y activo centro de creación artística, hasta el punto de que su arquitectura y manufacturas se convirtieron en signo esencial del esplendor del arte islámico, llamando la atención de la propia erudición árabe de al-Andalus, primero, y de la hispana y europea, después, lo que se ha incrementado en la contemporaneidad, en que historiadores del arte, artistas, escritores, coleccionistas, medios de comunicación y público de todas las procedencias continúan admirando la riqueza, monumentalidad y sutileza de sus artes. En el volumen completo que dedicó al-Maqqari (en 1629-1630), dentro de su gran enciclopedia sobre la historia y la literatura de al-Andalus, a la descripción de Qurtuba, reuniendo una nutrida antología de los principales cronistas, poetas y eruditos de todas las épocas de al-Andalus, o viajeros que la visitaron,² compone un impactante y aleccionador palimpsesto que nos detalla, a veces hiperbólicamente, la fisonomía de una esplendorosa ciudad, *maqarr al-mulk* ('sede de la soberanía') y *qubbat al-islam* ('cúpula del islam'), con sus puertas, murallas, abundantes mezquitas, baños, jardines, almunias y palacios, y, de manera por menorizada, la mezquita aljama y las ciudades palatinas de al-Zahra y al-Zahira. Tampoco pasa por alto la guerra civil (*fitna*) que acabó con el Califato y cómo Qurtuba fue convertida, por la literatura andalusí y árabe posterior, en símbolo del ocaso y de lo pasajero de toda construcción humana. Por fortuna, una significativa muestra de aquella extraordinaria conjunción de «genialidad manual e imaginativa» con que Adonis define el «milagro arquitectónico-artístico» de la aljama de Qurtuba sigue aún viva, tanto a escala monumental (muy concentrada en torno a la ciudad de Córdoba) como en el refinado miniaturismo de numerosos objetos suntuarios y populares (muy dispersos por museos españoles y de otros continentes) y en el elevado grado de autoconsciencia estética mostrado en los escritos y en la exhibición de los nombres y firmas de mecenas, responsables y artífices de las obras.

1 Adonis (2008). Gaymatun fawqa Qurtuba [Nube sobre Córdoba] (21/04/2007), en *Laysa al-ma'u wahda-hu yawaban 'ani l-'atash* [No sólo el agua es respuesta a la sed]. Dubái, p. 42.

2 Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib*. Beirut: Ed. de I. 'Abbas, vol. IV [de 8 vols.], con referencias y textos de al-Razi, Ibn Bashkwal, Ibn Sa'id, Ibn Hayyan, Ibn Jaqan, al-Hiyari, Ibn Hawqal, Ibn al-Jatib y otros, entre los que no faltan poetas de todo género y condición.

La prodigiosa aljama de Qurtuba

Las fuentes árabes refieren que cuando ‘Abd al-Rahman I, al-Dajil (‘el Inmigrado’), llegó a Qurtuba acometió una intensa intervención edilicia de carácter militar, civil y religioso³ destinada a convertir a la antigua ciudad romana y visigoda en «capital de al-Andalus» (*‘qa’idat al-Andalus’*) y «sede del Gobierno» (*‘qa’idat al-mulk’*) del nuevo y primer Estado islámico de la Península Ibérica. De todo ello, la obra con más trascendencia fue, evidentemente, la mezquita aljama (Imagen 1), cuya construcción, iniciada en 165 H. (785/786 d. C.), exigió una inversión de «ochenta mil dinares» y se ejecutó en breve tiempo sobre los restos de un modesto edificio cristiano, la iglesia de San Vicente, que el Emirato adquirió, según las mismas fuentes, tras negociar con los cristianos, «por cien mil dinares», reproduciéndose así el relato de la fundación de la aljama de Damasco sobre el templo de San Juan Bautista. Una y otra obras cristianas se sitúan, a su vez, encima de templos romanos, de manera que las nuevas aljamas de sendas capitales omeyas se levantan sobre un solar «sacralizado», a modo de continuidad y superación simbólica del pasado preislámico. Su anónimo alarife la trazó con planta cuadrada de 80 codos, tanto para el patio como para la sala de oración (unos 76 m de lado), según los modelos de la primeras mezquitas omeyas orientales, con II naves perpendiculares al muro de la alquibla y 12 tramos de columnas reutilizadas, romanas, paleocristianas y visigodo-bizantinas, haciendo gala de una gran creatividad y pericia arquitectónicas, ya que a la muy endeble cimentación de la sala de oración, que se reduce a unas cuantas piedras bajo cada columna y a la ligazón en altura de la obra a través de las cubiertas planas de madera que ensamblan las naves hasta el muro perimetral de sillares, que le da consistencia, inventa un inédito y atrevido sistema de encabalgamiento de arcos, que se perpetuará en las sucesivas ampliaciones de la mezquita y se mantendrá en las posteriores intervenciones cristianas, aglutinando hasta la actualidad la imagen por antonomasia del monumento. El sistema, tantas veces descrito y admirado, se calculó en proporción con la planta en un todo coherente y consiste en la superposición de dos arcos de distinto orden, de herradura abajo (55 cm de intradós), que hacen de tirantes entre los pilares que soportan los arcos superiores, los cuales son de medio punto y el doble de anchos que los anteriores (107 cm de intradós) y sostienen un canal de 45 cm de ancho que sirve de desagüe hacia el patio entre los tejados a dos aguas de las naves. Esto supone una superación de la estructura de dinteles con que se encabalgaban los arcos en las grandes obras piadosas de los omeyas orientales (Cúpula de la Roca y mezquitas de al-Aqsà y Damasco), aumentando la sensación de ingravidez y la fantasía de multiplicación y movimiento arquitectónico, a lo que contribuye la bicromía blanca y roja con que

3 ‘Abd al-Rahman al-Dajil «emprendió el engrandecimiento de Qurtuba renovando sus edificios, construyendo otros nuevos, fortificándola con murallas y construyendo el alcázar emiral y la mezquita aljama, con amplio patio; arregló también las mezquitas de las coras [distritos] y construyó la ciudad de al-Rusafa para su propio esparcimiento, en la que hizo un bello palacio y extensos jardines, donde trasladó insólitas plantaciones y valiosos árboles desde Siria y otras regiones». *Ibidem*, p. 546.

se pintan las dovelas de los arcos.⁴ La colocación de los pilares obligó, asimismo, a seccionarlos lateralmente para acoplarlos de forma elegante sobre el capitel, creándose los modillones de rollos; los pilares, al igual que los dos arcos de herradura adheridos a cada pilar, descansan en una pieza de piedra cruciforme añadida sobre el capitel, que resulta ser un imperceptible y clave elemento de cohesión.⁵

Imagen I. Vista de la sala de oración, en dirección al patio, de la primera aljama de Qurtuba construida por 'Abd al-Rahman I en el siglo VIII.



Fuente: fotografía de Agustín Núñez.

De la mezquita del siglo VIII pervive también la *bab al-Wuzara'* (puerta de los Visires, luego de San Esteban), cuya fachada exterior fue reformada bajo la dirección de Masrur, siervo (*'fatà'*) del emir Muhammad I, en 241 (855/856),

- 4 Al margen de los posibles valores simbólicos que pudieran atribuirse a ambos colores (el blanco fue el color de los omeyas, el rojo se menciona en el *hadiz* como el preferido del Profeta), la combinación de ambos, el blanco por su luminosidad y pureza, el rojo por su vinculación con la vida, se tuvo en la literatura y el pensamiento árabes como signo de superioridad estética; esta bicromía, que es una de las modalidades de la técnica de *al-ablaq* (blanquinegra, o contrastando otros colores, habitual en la arquitectura siria), fue la característica de los omeyas cordobeses y singularizó sus obras y muchos de sus diseños decorativos.
- 5 De entre la abundante bibliografía sobre el monumento, remito aquí al estudio de Antonio Fernández-Puertas (2009). *Excavaciones en la Mezquita de Córdoba*, en Antonio Fernández-Puertas y Purificación Marinetto Sánchez (2009). *Arte y cultura. Patrimonio Hispanomusulmán en al-Andalus*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 9-132, donde revisa aspectos importantes de la estructura y decoración de la mezquita a partir de documentos, imágenes y datos inéditos obtenidos por Félix Hernández en sus excavaciones. Véanse también Manuel Nieto Cumplido (2005). *La Mezquita Catedral de Córdoba. Patrimonio de la Humanidad*. Granada: Edilux; Christian Ewert (1995). *La Mezquita de Córdoba: santuario modelo del Occidente islámico*, en Rafael López Guzmán (coord.). *La arquitectura del islam occidental*. Granada: El Legado Andalusi, pp. 53-68; Rafael Moneo (1985). «La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba», *Arquitectura*, 256, pp. 26-36, revelador análisis del edificio y sus transformaciones cristianas desde la óptica de un arquitecto actual; y la útil síntesis con buena orientación bibliográfica que nos dejó Juan A. Souto (2007). «La Mezquita Aljama de Córdoba», *Artigrama*, 22, pp. 37-72.

según la inscripción cúfica de su dintel;⁶ recordemos que este emir fue a su vez el constructor de la fortaleza de Mayrit, de la que siglos después nacería Madrid. Esta fachada, cuya estructura tripartita y flanqueada por contrafuertes a modo de torrecillas tiene antecedentes tardorromanos y omeyas orientales, se sitúa en el origen mismo de las puertas monumentales andalusíes. En el centro, la puerta adintelada está enmarcada por un arco «cordobés» con dovelas alternas rojas y con ataurique en resalte; el arco de herradura, de antecedentes visigodos, no orientales, pero con ancho extradós y proporción 2:3 en su ojo, bicromía rojiblanca en las dovelas y fino alfiz saliente rectangular, se convierte desde este momento en el clásico arco de Qurtuba, inconfundible por la solemnidad y delicadeza de su forma. Por encima de los tres pequeños arcos ciegos de herradura del cuerpo superior de la fachada, destaca un alero sostenido por ménsulas con modillones, sobre el que circula la crestería de almenas escalonadas, importadas de la arquitectura mesoriental y que, a partir de este momento, serán habituales en la arquitectura andalusí. A derecha e izquierda, en el cuerpo decorativo superior, hay sendas celosías de mármol y, bajo ellas, flanqueando la puerta de entrada, restos de los atauriques tallados en piedra más antiguos del exterior de la mezquita. La obra inaugural de la aljama la concluyó el hijo y sucesor del Inmigrado, Hisham I (788-796), construyendo el alminar, cuya planta fue marcada en el suelo del Patio de los Naranjos, además de la *mida'a*, un pabellón de unos 20 × 16 m para las abluciones, que contenía letrinas y se encontraba en la cara oriental de la sala de oración hacia la calle, pero quedó oculto bajo la ampliación de Almanzor.

El progresivo desarrollo de Qurtuba impulsó a 'Abd al-Rahman II (ca. 848 d. C.) a ampliar la mezquita con ocho nuevos tramos de columnas, cuya cimentación se hace ahora continua por cada hilera de columnas y donde se incluyen 17 capiteles de fabricación cordobesa, todavía poco refinados en comparación con los que se fabricarán en época califal; el *mihrab* de la primera mezquita, probablemente un nicho coronado por un arco de medio círculo con venera,⁷ se sustituye por un nuevo *mihrab* más al Sur, de base escalonada y sobresaliendo del muro de la nueva alquibla, que fue resaltado con la colocación delante del mismo de dos columnas romanas de mármol blanco y canaladuras verticales; las dos parejas de columnillas rojas y negras que sostuvieron el arco de este *mihrab* fueron conservadas, como señala Ibn 'Idari,⁸ por al-Hakam II en el que él construyó, donde todavía

6 Manuel Ocaña Jiménez describe el orden piramidal de la dirección y ejecución de las obras, a partir de las inscripciones y otras fuentes conservadas: 1) responsable honorífico de la obra (emir o califa); 2) encargado de la construcción ('*sahib al-bunyan*'); 3) inspector de la misma ('*nazir al-bunyan*'); y 4) ejecutores: '*urafa*' o peritos de albañiles ('*banna'un*'), géometras ('*muhandissun*') y artesanos ('*sunna*'), así como los propios albañiles, artesanos y tallistas ('*naqqashun*'). Véase Manuel Ocaña Jiménez (1986). «Arquitectos y mano de obra en la construcción de la gran mezquita de Occidente», *Cuadernos de la Alhambra*, 22, pp. 5-85. Recientemente, Juan A. Souto (2010) revisó estos datos y los amplió al conjunto de la arquitectura omeya entre 711 y 1013, en «Siervos y afines en Al-Andalus omeya a la luz de las inscripciones constructivas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia Medieval*, 23, pp. 205-263, donde ofrece una nómina de más de 80 personajes, entre comitentes, encargados y artesanos, a partir de sus firmas y huellas lapidarias.

7 Véase Antonio Fernández-Puertas (2009). Excavaciones en la Mezquita de Córdoba. *Op. Cit.*, pp. 46-49.

8 Ibn 'Idari [editado por Georges Seraphin Colin y Évariste Lévi-Provençal] (1998). *Al-Bayan al-Mugrib*, II. Beirut: Dar al-Taqafa, p. 238.

pueden hoy contemplarse. Antes, su padre, 'Abd al-Rahman III, al-Nasir li-Din Allah ('el Defensor de la Religión divina'), después de la proclamación del Califato en 929, remodeló el patio de la mezquita, construyendo, primero, un nuevo alminar en 340-341 (951-952), para lo que se derribó el anterior y se amplió el patio, y, después, en *du l-hiyya* de 346 (23 de febrero-24 de marzo de 958, según la placa conmemorativa que atribuye la obra al visir y zalmedina Sa'id Ibn Ayyub), se reforzó la fachada del oratorio hacia el patio, que se había resentido al aumentarse la carga con los ocho tramos añadidos en la ampliación de 'Abd al-Rahman II. El arco de acceso a la nave central, más ancha que las demás, conserva geometrías de cintas blanquirrojas del siglo X, junto con el arco más sobrio del siglo VIII. Es evidente que el nuevo califa se apresuró en levantar un alminar monumental, cuya extraña construcción a modo de dos torres paralelas con su propia escalera independiente a cada lado de un muro divisorio fue, sin embargo, con sus 47,14 m de altura, la referencia visual de Qurtuba, así como objeto de admiración y emulación posterior, en su aspecto y elevación, en al-Andalus y el Magreb; según la intervención de Félix Hernández Giménez⁹ y la restitución que hizo a partir de los restos que quedaron embutidos en la torre de la catedral proyectada por Hernán Ruiz II en el siglo XVI, el alminar, construido con sillería a soga y tizón, tuvo dos pisos de ventanas a la misma altura, con tres pequeños arcos de herradura ciegos sobre una pared con decoración geométrica, soportados por cuatro columnas (en los lados este y oeste), y dos ventanas abiertas de doble arco con columna parteluz (en los lados norte y sur); en estas ventanas están las primeras columnas adosadas a jambas del arte califal. Por encima había un friso de nueve arquillos, con los trasdoses entrecruzados y con alfiles como las ventanas, sobre el que discurrían las almenas escalonadas que coronaban esta gran torre inferior; sobre ella, montaba una segunda torrecilla con una cámara para los almuédanos, que hubo de estar cubierta por una pequeña cúpula rematada con un *yamur* de cuatro esferas doradas, la cual, junto con el revestimiento de estuco fingiendo sillares blancos delimitados por tendeles en rojo almagra, daría una impactante sensación de majestad y vigor, digna del Califato.

Al imponente alminar se sumó, a partir de 961, la más espectacular ampliación de la mezquita, la realizada por al-Hakam II, quien había estado al cargo de las obras de su padre en Madinat al-Zahra. Aquí, añadió 12 nuevos tramos de columnas y, aunque la alquibla de la aljama de la citada ciudad palatina había sido orientada años atrás hacia el Sureste (con 9° de error), en la de Qurtuba se decidió conservar la primigenia orientación tradicional hacia el Sur, para lo que se niveló el terreno que desciende hacia el Guadalquivir. No sólo la arquitectura omeya alcanza aquí su máximo esplendor, sino que para muchos historiadores esta obra de al-Hakam II representa el mayor hito de la arquitectura islámica occidental; sus elementos constitutivos, tantas veces ponderados, pueden sintetizarse como sigue:

a) Fábrica unificada de todas las columnas con fustes rojizos y grisáceos alternándose y convergiendo en diagonales de ambos colores en las dobles columnillas rojas y negras del *mihrab*.

9 Félix Hernández Giménez (1975). *El alminar de 'Abd al-Rahman III en la mezquita mayor de Córdoba: génesis y repercusiones*. Granada: Patronato de la Alhambra.

b) Nuevo sistema de cuatro cúpulas que, a modo de T, y con base en la Capilla de Villaviciosa, donde comienza esta ampliación, dispone tres de ellas iluminando y ennobleciendo la *maq̣sura* ante el *mihrab*, que abarca cinco naves y se eleva por encima de los diez metros; hay que resaltar que estas cúpulas construidas con ocho arcos entrecruzados desde una base octogonal son las primeras cúpulas de nervadura monumentales conocidas y tendrán continuidad en la edificación andalusí (mezquita de Bab Mardum¹⁰ y palacio de Du l-Nun en Toledo, Oratorio de la Aljafería de Zaragoza), en obras norteafricanas (al-Qubba al-Murabitiya o de al-Barudiyin en Marrakech y la de la aljama de Tremecén, ambas almorávides), en la gótica, la mudéjar, el barroco europeo (San Lorenzo de Turín, por Guarino Guarini, siglo XVII) y en la contemporánea (Centro Islámico de Roma, 1996).

c) La soberbia *maq̣sura* mencionada, el área reservada para el califa ante el *mihrab* (Imagen 2), se delimita con pantallas de arcos encabalgados, entre los que se incluyen arcos lobulados, importados de la arquitectura abasí, pero que en Qurtuba alcanzan un apogeo inusitado, convirtiéndose en protagonistas de los alzados, en los que se recurre también al entrelazamiento y proyección de los arcos con el fin de crear un efecto de mayor opulencia y complejidad arquitectónica que las arquerías encabalgadas originales, las cuales siguen reproduciéndose, con todo, en los demás espacios de esta ampliación; estos nuevos alzados se transforman en grandes y sorprendentes «celosías» derivadas de la superposición, proyección y cruce de los arcos polilobulados, de herradura y de medio punto, mostrando, además, una mayor densidad en la ornamentación de estuco; el efectismo visual y la plasticidad que consiguen no es óbice, sin embargo, para que estas arquerías repartan las cargas y tensiones de las cúpulas.

10 Aunque muchos de los elementos de la aljama de Qurtuba pervivieron, de la arquitectura religiosa andalusí ligada a su estética nos han llegado pocas muestras, sin embargo, siendo la más significativa la pequeña mezquita de Bab Mardum (luego Cristo de la Luz) de Toledo, construida con financiación de un noble toledano en 999-1000, o sea, pocos años después de la ampliación de Almanzor. Casi cuadrada, sigue también el tipo de planta en T y se estructura en 3 × 3 compartimentos, destacando asimismo la cúpula delante del *mihrab*, en clara emulación del modelo cordobés, pero a escala muy reducida.

Imagen 2. *Maqsura* y *mihrab* de la aljama de Qurtuba; ampliación de al-Hakam II (ca. 965-970 d. C.).



Fuente: fotografía de Agustín Núñez.

d) Retornando a la tradición de los santuarios omeyas orientales (Cúpula de la Roca, mezquitas de al-Aqsà y Damasco, el desaparecido de Medina), se añade un magnífico programa musivario en la fachada del *mihrab*, en la cúpula central y en las dos puertas laterales, la del *bayt al-mal* ('tesoro') y la del *sabat* (pasaje de doble piso que conectaba, a través de un puente exterior cerrado, con el alcázar califal); los mosaicos fueron colocados en 360 (970/971) bajo la dirección de Ya'far, y no sólo son únicos en al-Andalus, sino que pueden considerarse la culminación y epílogo de este arte en el islam clásico. Sobre ellos, suele citarse un pasaje de Ibn 'Idari según el cual el monarca bizantino ('*malik al-Rum*'), tras recibir una misiva del califa al-Hakam II pidiéndole un artesano para «hacer como había hecho» el califa al-Walid en la mezquita de Damasco, le envió 320 quintales de mosaicos ('*fusayfisa*') de regalo, junto con un artesano ('*sani*'), con quien al-Hakam puso a trabajar a un grupo de esclavos para que aprendieran este arte (*li-ta'allum al-sina'a*), llegando a superarlo y a prescindir del maestro, quien retornó agasajado con valiosos obsequios; la obra que hicieron, según Ibn 'Idari, llegó al punto de que para verla acudía a ella «todo buen artesano de cualquier parte de la tierra»;¹¹ los mosaicos están formados por teselas cuadradas de alrededor de 1 cm de lado, fabricadas de pasta de vidrio, caliza, cerámica y mármol, en unos 18 colores, además del oro (muy ponderado en los textos árabes sobre la mezquita) y el blanco, entre los que destacan el rojo, el

11 Ibn 'Idari (1998). *Al-Bayan al-Mugrib. Op. Cit.*, pp. 237-239.

verde y el azul,¹² con el que están realizadas las caligrafías cúficas, los atauriques y los motivos geométricos; las inscripciones van en dorado sobre azul y viceversa, y en las puertas que flanquean el *mihrab* hay también cenefas con cúfico dorado sobre fondo rojo y azul, no sólo rectilíneas a modo de alfiz, sino también curvilíneas.

e) La cúpula central está formada por ocho gallones (a los que se adaptan muy bien las teselas), en cuya base octogonal discurre una cenefa caligráfica en cúfico dorado sobre azul lapislázuli con la *basmala* y un fragmento de Corán 22, 78, alusivo al deber de la oración, al esfuerzo a que están llamados los musulmanes (*'yihad'*) y a la línea profética abrahámica; en los gallones, las teselas componen una red de líneas astronómicas con estrellas blancas hasta el vértice, en el que hay una estrella mayor de diez picos en azul; a este diseño, identificado con el simbolismo cósmico, se añade la representación de dos coronas (gallones centrales norte y sur) de tradición bizantina, con lo que se realza la aparición del califa ante el *mihrab* como gran soberano protegido e iluminado por la divinidad.

f) El interior del *mihrab* tiene una magnífica bóveda con forma de venera (que perdió su coloración), inserta en un octógono, seis de cuyos lados están adornados con arcos ciegos de tres lóbulos con columnillas adosadas a pequeños pilares.

g) Junto al *mihrab* se instaló, en 355 (965/966), un valioso *minbar* de taracea de nueve peldaños, ensalzado por los textos árabes, que aseguran que fue fabricado con maderas nobles (ébano, sándalo, áloe...), y que costó 37.505 dinares; destruido en el siglo XVI, hubo de ser un directo antecedente del que se hizo en los propios talleres de Qurtuba en 1125-1130 para el soberano almorávide 'Alí Ibn Yusuf (r. 1106-1142),¹³ excelente muestra de la pervivencia en la ciudad del gran arte califal; en el *minbar* se prestaban juramentos, además de realizarse la prédica de los viernes, para lo cual se quitaba y ponía de su sitio; de la aljama cordobesa se ponderan asimismo sus puertas con revestimientos de bronce y magníficas labores, sus lámparas, de latón fuera y de plata dentro, entre las que destacaba una gran *zuraya* que colgaba de la cúpula mayor (*'qubba kubra'*), en

12 Ya subrayó Henri Stern la gran maestría de estos mosaicos, en los que se ha cuidado muy bien la distribución de las tonalidades, siendo el friso octogonal con la inscripción coránica de la cúpula central la más visible, la mejor ejecutada y mejor contrastada. Véase Henri Stern, Manuel Ocaña Jiménez y Dorothea Duda (1976). *Les mosaïques de la grande Mosquée de Cordoue*. Berlin: Walter de Gruyter.

13 De este llamado *minbar* de la Kutubiya (hoy en el Museo del Palacio de al-Badi' de Marrakech), es preciso mencionar algunos elementos artísticos que lo convierten en una de las obras capitales de la taracea árabe e islámica: las tramas geométricas con estrechas de ocho, que atienden a un cuidado dinamismo y ambigüedad perceptiva, el detallismo y la precisión en las líneas de ajedrezados y, sobre todo, en los atauriques, muy profundos y con hojas que cobran vida escapando incluso de los campos delimitados, son algo realmente admirable y se logró con suma pericia y con el uso de sierras especiales que no llegaron a Europa hasta la Italia renacentista; añádanse también las cenefas coránicas alusivas al trono divino en bello cúfico no florido, la policromía, en buena parte perdida, con dorados en la parte superior, y la decoración meta-arquitectónica con arquillos de herradura, basas y capiteles en los frontales de los escalones, todo lo cual nos pone en relación, además, con lo mejor de la ornamentación mural y de los marfiles cordobeses, a los que nos referiremos después.

donde se colocaban los coranes delante de la *maqsur*a.¹⁴

h) Con esta ampliación, la aljama quedó con doble muro de alquibla, cuyo único parangón es su antecedente de Madinat al-Zahra; este doble muro encierra una sucesión de habitaciones dividiéndose, a oriente, para el *bayt al-mal* y a occidente para el *sabat*, por el que, como hemos dicho, se conectaba la *maqsur*a con el alcázar califal contiguo.

i) Las cubiertas de madera de la ampliación de al-Hakam son las de más profusa decoración y policromía, y las mejor conservadas, aunque con notables restauraciones modernas; alguna de sus maderas lleva la firma de Ibn Fatah; desgraciadamente, varias vigas llegaron a ser subastadas en Londres en 2004 y 2008, mientras otras, así como tableros de la armadura, se exhiben museísticamente en las galerías del Patio de los Naranjos.

j) Las fachadas de al-Hakam II siguen el modelo tripartito de la del primer emir de Qurtuba, pero incorporan las novedades artísticas de los arcos lobulados salientes y entrecruzados sostenidos por finas columnillas, más una rica decoración geométrica basada en la cuadrícula rojiblanca, estucos con ataurique de ancho tallo cordobés, bandas epigráficas cúficas y ventanas laterales con celosía.

k) Se despliega, además, un profuso programa epigráfico, conservado en buena medida, que incluye: 1) la mención expresa del califa constructor «al-Mustansir al-Hakam Príncipe de los Creyentes», en la imposta derecha del arco del *mihrab*, y se continúa, en el zócalo interior, diciendo que el *mihrab* y su revestimiento de mármol es una obra pía realizada gracias a la «alta dirección» de Ya'far y de los inspectores de obras y jefes de policía (*'sahib al-shurta'*) Ahmad Ibn Nasr, Muhammad Ibn Tamlij,¹⁵ Jald Ibn Hashim, además del *katib* ('secretario o escriba') Mutarrif Ibn 'Abd al-Rahman, y que se terminó en *du l-hiyya* de 354 (28 de noviembre-27 de diciembre de 965); en el zócalo del interior del *mihrab* se dice que «fue obra de» Fath, Nasr, Tarif y Badr, en calidad de siervos (*'abd'*) del califa, nombres que aparecen también como tallistas (*'naqqash'*) y artífices de capiteles y obras en Madinat al-Zahra y otros lugares; y 2) sistemático despliegue de inscripciones coránicas con contenidos relativos a la justicia en

14 Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. 1, p. 551. En el muro de esta alquibla de al-Hakam hubo pinturas murales, de las que hace unos años se descubrieron algunas de ellas al hacerse obras de restauración en la capilla de San Bartolomé, concretamente en el muro en que apoya una columna de fuste negro; lo llamativo es que, junto a la decoración geométrica con temas florales, a la izquierda de la columna, a su derecha apareció una sucesión vertical de cartelas a modo de viñetas de base cuadrada y arco trilobulado, formadas por un cordoncillo de perlas que las enlaza con bucles, incluyendo, cada una de ellas, una figura de animal estilizado con rasgos artísticos similares a las figuras zoomórficas de las cerámicas «verde y manganeso» y de otras obras de arte califales; en esta parte del muro de la alquibla se pintaron una gacela trotando (arriba), un ave con las alas abiertas (centro) y un cuadrúpedo, quizá una gacela o un ciervo, ya muy borrado (abajo). Véase Manuel Nieto Cumplido (2005). *La Mezquita Catedral de Córdoba. Patrimonio de la Humanidad. Op. Cit.*, pp. 104-105.

15 Sobre Muhammad Ibn Tamlij (sic.) dice Ibn Sa'id al-Andalusi (1029-1070) que «era un hombre digno, sereno y con conocimientos de medicina, gramática, lengua y transmisión de textos, que sirvió a al-Nasir y al-Mustansir bi-Llah con el arte de la medicina. Fue predicador con al-Hakam, quien le encomendó supervisar (*al-nazar*) la construcción de la ampliación de las alquiblas de la aljama de Qurtuba, lo que asumió y fue acabado bajo su supervisión y confianza. Yo vi su nombre escrito con oro y mosaicos en la pared del *mihrab* de ambas [alquiblas]. Esta construcción se acabó bajo su mediación y por orden del califa al-Hakam el año 358 (=968-9)». Véase Sa'id Ibn Ahmad al-Andalusi (1985). *Tabaqat al-umam. Taqat al-umam*. Beirut: Hayat Bu'alwan, p. 190p.

las puertas exteriores (las de la parte del Oeste y lo conservado del Este), quizá en relación con la *bab al-Sudda* del alcázar califal contiguo, en que se impartía justicia y se aplicaban las penas capitales; y, en la *maqsurá* y el muro de la alquibla, una selección de pasajes que subrayan la ortodoxia malikí del Califato (contra el libre albedrío defendido por ciertas sectas y a favor de la predestinación), así como versículos sobre la misericordia (obligación de la limosna, etc.), sobre el cristianismo (p. ej., la azora de *al-Ijlas* o de la Fe Pura, en que se afirma que Dios no engendra) y el Día del Juicio Final.¹⁶

La última de las ampliaciones, la del caudillo *'amiri* Almanzor (ca. 987-1000), fue la de mayor dimensión espacial, al constar de ocho naves agregadas a occidente y extender el patio en dicha dirección, para todo lo cual hubo que derribar casas de la medina. Ya las propias fuentes árabes clásicas valoran la buena ejecución de la obra, siguiendo el sistema de arcos encabalgados ideado en el siglo VIII, aunque observan su escaso nivel decorativo, sobre todo en comparación con la obra de al-Hakam.¹⁷ Esta ampliación confiere al monumento, eso sí, una poderosa amplitud monumental y visual, transformándolo en la mezquita más grande de Occidente con 12 puertas, 1.103 columnas en su interior (de las que quedan 856) y una superficie de 175 × 128 m, es decir, unos 22.400 m². Más tarde, los cristianos harían una primera y discreta intervención tras la conquista de la ciudad por Fernando III en 1236, otra de mayor calado por parte de su hijo Alfonso X el Sabio, en 1260, suprimiendo dos naves entre la ampliación de 'Abd al-Rahman II y la de al-Hakam, hasta que, en 1523, en el momento álgido de las guerras de Granada, se decide construir —en el centro del templo omeya— una catedral, que da al monumento una fisonomía absolutamente sin igual y que ha sido motivo de polémica hasta la actualidad entre quienes llegaron a proponer la demolición de la catedral y quienes la consideran una obra de ingeniosa ingeniería arquitectónica, al lograr conjuntar la delicada y horizontal estructura reticular de la mezquita con la elevación de un templo gótico, para lo cual Hernán Ruiz estudió bien el edificio islámico y aprovechó los muros fuertes de las alquiblas suprimidas a la vez que renunció a una mayor elevación del edificio cristiano. A la postre, sin embargo, la tenida por «más grandiosa, maravillosa y mejor construida de las mezquitas»¹⁸ conservó sus elementos constitutivos y artísticos esenciales, que hoy siguen contemplándose cual obra más creativa, sutil y cercana a la estética actual.

16 Véase Susana Calvo Capilla (2000). «El programa epigráfico de la Mezquita de Córdoba en el siglo X: un alegato a favor de la doctrina ortodoxa malikí», *Qurtuba*, 5, pp. 17-26; Susana Calvo Capilla (2010). «Justicia, misericordia y cristianismo: una relectura de las inscripciones coránicas de la Mezquita de Córdoba en el siglo X», *Al-Qantara*, 31 (1), pp. 149-187. La autora incluye las necesarias referencias a los estudios de las inscripciones de la mezquita realizados por Amador de los Ríos, Manuel Ocaña, Martínez Núñez, Nuha N. Khoury y otros.

17 Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. 1, p. 551. En la ampliación de Almanzor se encuentran firmas de Aflah, Aflah al-Farra' y al-Farra' (pudieran ser uno), Durri, Faray, Fath, Hakam, Jalaf, Nasr, Sa'ada, algunas de las cuales están presentes en obras anteriores y en capiteles, elementos columnarios y otros objetos ajenos a la aljama.

18 *Ibidem*, p. 545.

Los dos zarcillos de Qurtuba: al-Zahra y al-Zahira

Para dotar al nuevo Estado de la necesaria arquitectura representativa y residencial, los omeyas trasplantaron también a Qurtuba la edificación palatina siria de tradición bizantina, helenística y mesoriental, que enriquecieron con notables aportaciones propias. Siguiendo el esquema de la ciudades omeyas orientales, 'Abd al-Rahman I levantó un palacio emiral o gubernamental (*'Qasr al-Imara'*) junto a la mezquita mayor, cuya conexión con la mezquita mantuvieron y renovaron sus descendientes; una de sus torres se utilizó, incluso, para llamar a la oración antes de que Hisham construyese el alminar de la aljama iniciada por su padre. De este palacio y del alcázar califal que le sucedió, sólo quedan restos, tras ser suplantado por el palacio episcopal y por otras construcciones del área del alcázar de los reyes cristianos, de murallas, de algunos capiteles y del baño de época califal, que se descubrió en el Campo Santo de los Mártires y fue rescatado en el siglo pasado.¹⁹ 'Abd al-Rahman I hizo también una idílica almunia (una ciudad palatina recreativa y ajardinada, según otros), situada en la falda de Sierra Morena, con amplios jardines (*'Yinan wasi'a'*) y sembrada de viñedos, granados y otros árboles frutales traídos de su patria de origen, a la que llamó al-Rusafa, en recuerdo de la mansión del mismo nombre construida por su abuelo Hisham junto a Raqqa, al norte de Siria,²⁰ de la que sólo quedan alusiones escritas, como sucede con otros palacios omeyas, de los que no conocemos más que sus hermosos nombres evocadores del buen lugar: al-Kamil ('el Perfecto'), al-Muyaddad ('el Renovado'), al-Ha'ir ('el Embalse'), al-Rawda ('el Jardín'), al-Zahir ('el Radiante'), al-Ma'shuq ('el Amado'), al-Mubarak ('el Bendito' o 'el Afortunado'), al-Rashiq ('el Elegante'), al-Surur ('la Alegría'), al-Tay ('la Corona'), al-Badi' ('el Maravilloso'), al-Bustan ('el Huerto').²¹ Las dos joyas palatinas de Qurtuba serán, en efecto, las ciudades de al-Zahra ('la Resplandeciente') y al-Zahira ('la Brillante' o 'la Floreciente'), habiéndonos quedado de la primera, junto con la de algún palacio aislado, como al-Rummaniya,²² suficientes vestigios materiales, además de los literarios, como para hacernos una idea aproximada de su esplendor artístico y monumental.

Madinat al-Zahra, descubierta a principios del siglo XX y transformada poco después en el yacimiento arqueológico medieval más importante de Europa, fue fundada por 'Abd al-Rahman III, a decir de algunas fuentes, el I de *muharram*, es decir, el día de año nuevo, de 325 (19 de noviembre de 936),²³ si bien la arqueología ha comprobado que comenzaron con anterioridad. Y, aunque el recién autoproclamado califa, al-Nasir, disfrutaba en la capital de palacios propios y de

19 Las fuentes andalusíes mencionan de este alcázar las puertas de *al-Sudda* ('del Solio'), *al'Adl* ('la Justicia'), *al-Yinan* ('los Jardines'), *Ishbiliya* ('Sevilla'), *al-Hammam* ('el Baño') y *al-Siba'* ('el León'), además de *al-Sath* o *Azotea*, desde la que el soberano asistía a las paradas militares y a la ejecución de penas capitales que se realizaba en una explanada junto al río.

20 Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. I, p. 467, donde sigue pasajes de *al-Mugrib* de Ibn Sa'id.

21 *Ibidem*, p. 464, tomándolo de Ibn Bashkwal.

22 Almunia construida junto a al-Zahra por al-Durri al-Sagir, o al-Asgar, es decir, Abu 'Utman al-Saqlabi al-Mustansiri, siervo y tesorero de al-Hakam II, a quien se la regaló en 973 y de la cual perviven restos palaciales con una gran alberca. Al-Durri al-Sagir dirigió otras obras arquitectónicas y la fabricación de algunos marfiles áulicos.

23 Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. I, pp. 524 y 526.

sus antepasados, decidió entregarse a una ambiciosa, dilatada y arriesgada aventura arquitectónica, edificando una ciudad palatina de nueva planta, a la que trasladaría su corte, la Administración del Estado y su trono, y donde acuñaría moneda en una nueva ceca. Para construir este universo representativo, en competencia con los realizados por abasíes y fatimíes en Oriente, el primer califa de al-Andalus eligió un emplazamiento «cercano a Qurtuba», a una «distancia de cuatro millas y un tercio de milla», o sea, prudentemente retirado y bien conectado a la vez con la metrópoli. Y enseguida se generó un aparato mitificador presidido por el arquetipo de feminización del lugar y por la estética de la luz. En su mismo nombre se entreteje la dimensión lumínica con el carácter femenino de la obra: al-Zahra es, simultáneamente, la resplandeciente y/o floreciente ciudad del nuevo Califato instaurado por al-Nasir y la caprichosa y bella esclava que demandó al soberano la erección de tamaño monumento. La conocida leyenda fundacional convierte a al-Zahra en una hermosa recostada en el regazo del monte de la Novia (*yabal al-'arus'*), al que el propio califa reviste de higueras y almendros, con el fin de lograr el esplendor del entorno demandado por su amada. La irrigó, además, con copiosas aguas que la llenarían de huertos y jardines, sinónimo igualmente de belleza cromática y luminosa, además de sonora y aromática, y de fertilidad. En aquel lugar, hasta entonces silvestre, sobre un altozano de las últimas estribaciones de Sierra Morena, al-Nasir concentra su energía edilicia y modela la ciudad en la montaña, disponiéndola en terrazas y levantando un laberíntico conjunto de murallas, palacios, lugares de culto, patios, albercas, jardines, baños, caminos, viviendas para el Ejército, la corte, el servicio, el artesanado, más fábricas, manufacturas bélicas, etc., hasta configurar una completa ciudad regia con planta regular, adecuada a los requerimientos de la época, pero cuyas obras, sin embargo, no llegaría a ver culminadas su impulsor.²⁴

Madinat al-Zahra ocupó, pues, un extenso rectángulo amurallado de 1.518 × 745 (112 ha), superando incluso las dimensiones de Qurtuba, escalonándose los edificios en un desnivel de 70 m, con el fin de preservar siempre las espléndidas vistas del paisaje en dirección al valle del Guadalquivir y hasta la metrópoli en la lejanía, con la que se comunicará, además, a través de dos calzadas principales, que partían desde las puertas norte y sur. La zona mejor conocida y excavada es la correspondiente al alcázar califal, para cuya construcción suelen establecerse tres fases consecutivas, que no entraremos aquí a detallar: las dos primeras incluyen la Dar al-Mulk o residencia regia, así como la mezquita mayor, la Casa de la Alberca y las dos grandes salas protocolarias denominadas Dar al-Yund o al-

24 De entre la ingente bibliografía existente sobre la ciudad de al-Zahra remitiré aquí a la memoria de excavaciones de Félix Hernández Giménez. Véase Félix Hernández Giménez, Purificación Marinetto Sánchez y Antonio Fernández Puertas (1985). *Madinat al-Zahra: arquitectura y decoración*. Granada: Patronato de la Alhambra; también véanse las síntesis de Antonio Vallejo Triano (2001). *Madinat al-Zahra, capital y sede del Califato omeya andalusí*, en María Jesús Viguera Molins y Concepción Castillo Castillo (coords.). *El esplendor de los omeyas cordobeses: la civilización musulmana de Europa occidental. Exposición en Madinat al-Zahra, 3 de mayo a 30 de septiembre de 2001: estudios*. Granada: Consejería de Cultura, a través de la Fundación El Legado Andalusi, pp. 386-397; y Antonio Vallejo Triano (2007). «Madinat al-Zahra. Notas sobre la planificación y transformación del palacio», *Artigrama*, 22, pp. 73-101, con un preciso análisis crítico de la bibliografía; amén de su gran obra de conjunto: Antonio Vallejo Triano (2010). *La ciudad califal de Madinat al-Zahra. Arqueología de su arquitectura*. Córdoba: Almuzara.

Wuzara' ('Casa del Ejército o de los Visires') y el Maylis al-Dahab ('Salón Dorado') o al-Maylis al-Sharqi ('Salón Oriental'), a todo lo cual se añade, ya en la tercera fase, perteneciente al Califato de al-Hakam II, la Casa de Ya'far y la *bab* al-Sudda o gran puerta del Solio. Fuera del alcázar califal, quedan restos de dos pequeñas mezquitas y de viviendas y factorías de la medina, además de extensiones de terreno sin edificar para cultivo y en previsión del crecimiento de la ciudad. Los edificios están trazados con plantas cuadrangulares, aunque por yuxtaposición de unos junto a otros, sin atenerse a una planificación previa de conjunto. He aquí algunos de sus componentes artísticos más significativos:

1. El cuidado de las perspectivas paisajísticas logrado al construirse los edificios del alcázar califal, a su vez amurallado en el eje central y adherido a la muralla norte, único lienzo algo sinuoso para adaptarse a la orografía del terreno; desde las galerías superiores de los edificios residenciales, por encima de sus patios y del resto de las construcciones de las terrazas inferiores, se divisaba, como hemos dicho, la propia al-Zahra y las colinas circundantes, el valle del río Guadalquivir y Qurtuba; sus murallas, torres y cúpulas también aportaban una impactante presencia hacia el exterior.

2. En las inmediaciones, y separados por zonas de guardia y caballerizas, el área representativa monumental está integrada por la Dar al-Yund, prácticamente en contacto con la muralla norte, a la que se accedía desde la *bab* al-Sudda o desde la puerta norte, en recodo, a través de un tortuoso itinerario de puertas y puestos de guardia; en la Dar al-Yund se encuentra su soberbio salón basilical, compuesto por cinco profundas naves paralelas y una gran sala-pórtico transversal que abre el edificio a una amplia plaza porticada, prevista probablemente para paradas militares y otros acontecimientos solemnes; reconstruido por los arqueólogos hasta los alfiles de los arcos mayores y sin techar, la ruina muestra la solemnidad del espacio, con la nave central más ancha y un testero norte que, a pesar de no conservar la decoración, sugiere que debió servir para aposentarse un personaje principal; desde ahí, a través del triple arco de herradura con dovelas rojiblancas de entrada a esta nave y de la sala-pórtico transversal, se contempla la plaza exterior, a la vez que se percibe la amplitud del propio salón, ya que este eje Norte-Sur se complementa con otro destacado eje Este-Oeste marcado por dos grandes arcos de herradura situados en el centro de la nave sobre anchos pilares y flanqueados por dos triples arcos de herradura sostenidos por columnas de escala bastante más reducida; todo el espacio de la Dar al-Yund puede ser recorrido, con la mirada o caminando, siguiendo múltiples trayectorias rectas o diagonales entre las naves separadas/comunicadas entre sí por dichas arquerías, contemplándose desde diversas perspectivas la que hubo de ser una fastuosa escenografía para invitados, embajadas y visitantes.

3. El Salón de 'Abd al-Rahman III, en una cota más baja que el anterior, se construyó también con planta basilical y con sala-pórtico transversal, pero con fachada central de cinco arcos de herradura que abren tanto a la alberca principal frente al salón como a las tres profundas naves centrales y las dos laterales cerradas y convertidas en habitaciones; las tres naves centrales, que están divididas por dos galerías de cinco columnas exentas y dos adosadas al muro en los extremos; en el

testero norte de la nave central, asimismo más ancha, se situaba el trono califal,²⁵ desde el que se contemplaba, a través de los vanos de la sala-pórtico, la alberca, la fachada del pabellón construido al otro extremo de la misma y su reflejo sobre la lámina de agua; este pabellón sur, de tres naves y sala portical, estaba rodeado por tres albercas menores y por el Jardín Alto que, en cuatro parterres, formaba un amplio espacio casi cuadrado frente al Salón Dorado y hasta el límite de la muralla del alcázar; tenía, además, su propia torre mirador con vistas a la parte sur del jardín; en el costado este del Salón de al-Nasir, se encuentran los restos de habitaciones y del baño palacial principal.

4. A oriente del salón y fuera del recinto amurallado del alcázar, pero conectado con él a través de su muralla, perduran también las ruinas de la Dar al-Zakat ('Casa de la Limosna') junto a las de la mezquita mayor de al-Zahra, la cual diverge claramente del eje Norte-Sur de los edificios palatinos, puesto que se construyó en dirección Sureste buscando con más precisión La Meca, como dijimos; el emplazamiento evidencia su vínculo con el alcázar califal, desde el que al-Nasir podía dirigirse a la *maqsurá* a través de un puente que conectaba con el *sabat*, en el doble muro de la alquibla, así como con la ciudad, de manera que los fieles acudían a aquel punto de encuentro esencial entre el Califato y las demás clases sociales sin entrar en el palacio; aún se aprecia su planta de cinco naves hipóstilas, el patio porticado y la base del alminar (de 5 m), que se elevó hasta unos 20 m de altura, con dos prismas superpuestos y coronados con almenas escalonadas; los textos árabes dicen que trabajó allí un batallón de 300 albañiles, 200 carpinteros y 500 operarios más, entre artesanos y asalariados, para hacer una magnífica obra en tan sólo 48 días, y que se colocó un rico *minbar* el 20 de mayo de 941, con el fin de inaugurar la mezquita al día siguiente, viernes, por el imam y cadí Muhammad Ibn 'Abd Allah Ibn Abi 'Isà, quien al efecto dirigió la oración de la puesta del sol.²⁶

5. De especial interés son las construcciones palaciales de menos aparato, concretamente las llamadas casas de la Alberca y de Ya'far, sobre todo porque el modelo de dos pequeños pórticos enfrentados ante un patio, con alberquilla, parterres ajardinados y andén perimetral, la primera, además de habitaciones privadas y baño, y patio solado con fuente central, la segunda, junto con las salas rectangulares simples y de poca profundidad a que abren los pórticos, tendrán continuidad en la arquitectura andalusí posterior, en tanto

25 En continuidad con el protocolo bizantino, abasí y fatimí, y en competencia con ellos, en los salones áulicos de Qurtuba y al-Zahra se organizaban recepciones diplomáticas y comerciales, como las que hizo al-Nasir en 949 a diplomáticos bizantinos, o al monje Juan de Gorze, embajador de Otón I, en 956, en las que el salón se vestía con magníficas alfombras, cortinas y tapices; el trono hubo de disponerse, en efecto, en el arco pintado en el testero norte a modo de *mihrab*, probablemente con cierta elevación, puesto que al-Maqqari menciona el tejido que cubría las gradas del trono de al-Hakam II cuando recibió a Ordoño IV de León, indicando que era una especie de lecho con cojines sobre los que se recostaba el califa —véase María Teresa Pérez Higuera (1994). *Objetos e imágenes de al-Andalus*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional-Lunweg, p. 38. Sobre dicho protocolo, véanse Emilio García Gómez en *Ibn Hayyan* (1967). *Anales palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por Isa Ibn Ahmad al-Razi* (360-364 H. = 971-975 J. C.) [trad. de Emilio García Gómez]. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones; y Miquel Barceló (1991). El califa patente: el ceremonial omeya de Córdoba o la escenificación del poder, en *Reyna Pastor, Ian Kieniewicz y Eduardo García de Enterría* (1991). *Estructuras y formas de poder en la historia: ponencias*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 51-71.

26 Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. 1, pp. 563-564.

las profundas salas basilicales desaparecerán. La Casa de Ya'far conserva, no obstante, tres salas de tradición basilical, aunque menores y un poco descentradas respecto al eje del pórtico.

6. La decoración de al-Zahra se reservó para estas zonas nobles del alcázar y para la aljama, y sigue sorprendiendo por su profusión, detalle, creatividad y calidad de los materiales empleados; junto con la sillería, las láminas de roca violácea y mortero con cal y la tierra compacta usada para caminos, itinerarios y suelos, se tallaron losas de caliza violácea y alabastro y piezas marmóreas para cubrir los espacios principales; los zócalos de muchas salas, pasillos y baños se pintaron de rojo almagra, lisos y con atauriques blancos, con técnica de ascendencia romana; para la Dar al-Yund y el Maylis al-Dahab se esculpieron excelentes columnas de mármoles rojo y negro y se colocaron alternándose entre sí para formar naves y fachadas; las basas y los capiteles alcanzan aquí su configuración califal más depurada y hacen gala de tal variedad formal y de tan alta calidad en el tallado de sus cintas tramadas, bandas caligráficas y arborescencias (a las que se denomina de «nido de abeja» por la minuciosa y profunda trepanación), que constituyen un culmen en la historia del arte andalusí e islámico; algunas de estas piezas se conservan *in situ*, otras se reutilizaron con orgullo en edificios andalusíes y cristianos posteriores y varias se exhiben en los museos; los arcos de herradura que sostienen estas bellas columnas, sobre anchos cimacios troncopiramidales invertidos, poseen un profundo intradós que refuerza la sensación de ingravidez al elevarse la masa constructiva; en esta época se introducen en al-Zahra, y luego en la aljama de Qurtuba, modas orientales, como los atauriques en dovelas alternas de los arcos y los arcos lobulados abasíes (por primera vez quizá en el camino de ronda junto a este mismo Salón de al-Nasir), y se desarrolla un riquísimo programa ornamental mural, considerado el mayor de la Alta Edad Media mediterránea, labrado, además, en placas de piedra superpuestas a la obra; mientras que en la Dar al-Mulk, la Casa de la Alberca y la aljama se limita a las fachadas con atauriques de tradición emiral de acantos y palmetas, en las obras del Salón de al-Nasir se cubren todas las paredes con tableros con enmarcamientos a modo de cuadros rectangulares, rellenos de composiciones vegetales de tallo central y ramas desdobladas y entrelazadas, con muchas y deliberadas asimetrías, y parejas de frutos (en posible referencia coránica), todo lo cual, a pesar de su esquematismo y del potente control unificado de la ejecución, exhala vitalidad, exuberante variedad y solemnidad; estos paneles (más de 65, todos ellos diferentes entre sí y componiendo un programa ornamental único en su género) se han explicado como trasunto del paraíso; los jardines/paraísos con que algunos textos árabes describen el aspecto de estas paredes,²⁷ a lo que se suma la historio-

27 Al-Maqqari dice, en un texto sin desperdicio, que Madinat al-Zahra «era lo más maravilloso que esperaba contemplar o sobre ello conversar quien cruzaba a al-Andalus en aquellos tiempos [...]. Y ello aunque no se encontrara allí más que la terraza pavimentada que dominaba el ufano jardín en el Salón Dorado y la *qubba*, más todas las maravillas que contenía en cuanto a perfecta factura (*itqan al-san'a*), suntuosa grandeza, hermosas vistas, habilidoso recubrimiento y revestimiento de mármol modelado y oro labrado, más sus columnas como si hubiesen sido vaciadas en moldes, sus grabados ornamentales cual jardines (*nuqush ka-l-rijad*), sus enormes albercas perfectamente realizadas, sus pilas y sus maravillosas estatuas de figuras humanas, que ni siquiera la imaginación halla camino para expresar». *Ibidem*, p. 566.

grafía moderna con mayores precisiones, como la posible recreación de la jerarquía paradisiaca expresada en el Corán y en la escatología islámica, con una finalidad exaltadora del Califato y de la figura del califa,²⁸ que se manifestaría entronizado en estratificada combinación con el jardín racionalizado exterior de plantas y albercas, y en un espacio provisto de connotaciones cósmicas por la decoración geométrica y por la posible *qubba* que lo coronara, a juzgar por los textos árabes que la mencionan y describen como cubierta de oro y sólido mármol de las más variadas y puras tonalidades, con sillares también de oro y plata, por lo que su luz irradiaba atrapando la mirada desde los campos circundantes y desde la lejanía.²⁹ El califa aparecería, por tanto, en la parte superior de una escala paradisiaca iluminada y protegida por la divinidad, que se situaba, como refiere la literatura andalusí que la mitificó, en la terraza pavimentada (*al-sath al-mumarrad*), en clara referencia al «palacio pavimentado de cristal» que construyese Salomón para desvelar los oscuros misterios de Bilqis, la reina de Saba (Corán 27, 44); en la decoración brota también, profusamente, el árbol Hom o de la vida, en las albanegas de los arcos (arco ciego del solio y puertas laterales), que se reproducirá más tarde en el arco del *mihrab* de la aljama de al-Hakam II.³⁰

7. Junto a estos tableros y a los alfices y paneles de geometrías rojiblancos, hubo series de inscripciones, de las que quedan interesantes muestras en la mezquita, la Dar al-Mulk, el pabellón sur y, sobre todo, en el Salón de 'Abd al-Rahman III, donde las vemos en cenefas que corren por los alfices de las arquerías de las fachadas y de las naves interiores, así como en el arco ciego del trono y en algunas basas de columnas y capiteles, talladas en un renovado cúfico florido de suma elegancia y con el cometido de ensalzar al soberano como imam y líder del Califato, y exhibir la fecha de construcción (entre 953 y 957) y los nombres de los encargados de las obras y algunos destacados artífices, una parte de los cuales aparece también en los trabajos de al-Hakam II en la aljama de Qurtuba.

8. Sobre los responsables y artífices de las obras de al-Zahra, en las crónicas árabes se aportan datos a tener en cuenta, como los recogidos por Ibn Jaqan (s. XII) sobre que al-Nasir empleó a 10.000 hombres, entre sirvientes (*juddam*)

28 Véase Manuel Ación Almansa (1995). Materiales e hipótesis para una interpretación del Salón de 'Abd al-Rahman al-Nasir, en Antonio Vallejo Triano (coord.). *Madinat al-Zahra. El Salón de Abd al-Rahman III*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 177-195. Maribel Fierro propone una interesante interpretación de la simbología paradisiaca del salón a partir del Corán 55, 46-78 y de obras de escatología como el *Kitab wasf al-firdaws* de 'Abd al-Malik Ibn Habib, y pone todo el programa constructivo y decorativo de al-Zahra en el contexto del enfrentamiento político-religioso del recién proclamado Califato cordobés con el fatimí. Véase María Isabel Fierro (2004). «Madinat al-Zahra, el paraíso y los fatimíes», *Al-Qantara*, xxv, 2, pp. 299-327.

29 Véase José Miguel Puerta Vilchez (2004). Ensoñación y creación del lugar en Madinat al-Zahra, en Fátima Rodán Castro (coord.). *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación El Legado Andalusi, pp. 313-338.

30 Esta utopía paradisiaca de al-Zahra tuvo su contrapunto distópico y, por tanto, su confirmación, con la al-Duwayra, la famosa cárcel de al-Zahra, que, como otras prisiones y mazmorras, se situó en el alcázar bien cerca de la residencia califal; más arriba aludimos de pasada a los ajusticiamientos que se presenciaban desde el alcázar califal junto a la mezquita mayor de Qurtuba, y todavía veremos otras referencias a la violencia y al castigo en la iconografía áulica de las artes suntuarias, cuyos múltiples sentidos vinculados con el ejercicio del poder, la lucha por conseguirlo y la imposición del mismo al enemigo se entreveran con los de la belleza artística.

y operarios (*'fa'ala'*), que cobraban 1,5, 2 o 3 dírham diarios para construir el amplísimo solar de al-Zahra; se menciona, incluso, al alarife geómetra (*'al-'arif al-muhandis'*) Maslama Ibn 'Abd Allah, de origen sirio, al que, por tanto, se le puede atribuir el traslado a al-Zahra de formas orientales.³¹ Sabemos también el nombre del maestro de albañiles (*'arif al-banna'in'*), 'Abd Allah Ibn Yunis, quien, con ayuda de los hijos de Ya'far al-Iskandarani, Hasan y 'Ali, trajo mármol (*'rujam'*) rosado de Ifriqiya, verde de la iglesia de Isfaqus (Túnez), blanco de Almería y veteadado de Raya (Málaga), para lo cual al-Nasir les hacía llegar, según Ibn Hayyan (987/988-1076), 10 dinares por cada pieza de mármol grande o pequeño, aparte de los gastos de corte y transporte.³² Y en los propios vestigios epigráficos de al-Zahra se leen todavía los nombres de directores de obra, tallistas y algún marmolista (*'rajjam'*), mencionados con frecuencia por parejas o por grupos, en basas, capiteles, arquillos, frisos y paneles decorativos; en el Salón de al-Nasir trabajaron, entre 954 y 957, Sa'd, Aflah, Zarif, Badr, Tarif, Nasr, Galib Ibn Sa'd, Sa'id Ibn Fatah, Muhammad Ibn Sa'd, Sa'id al-Ahmar, Rashiqa (los tres firman un bello capitel) y Muzaffar, que debieron ser siervos tallistas de alto nivel adscritos al taller (*'dar al-sina'a'*) califal;³³ los directores de obras fueron Shunayf (en todo el interior del salón y el baño; era un cliente bereber que ascendió en la corte califal), 'Abd Allah Ibn Badr (en la entrada al interior del salón; fue jefe supremo de policía y visir)³⁴ y Ya'far Ibn 'Abd al-Rahman, en el pabellón sur, construido en 345 (956/957), y en el baño; de siervo y jefe de caballerizas y del *tiraz* (tejeduría regia) con al-Nasir, Ya'far ascendió a *hayib* ('chambelán'), *sayf al-dawla* y *katib* con al-Hakam, para quien dirigió, según vimos, obras en la aljama y en el alcázar de Qurtuba.

31 Rafael Manzano sugiere que pudo traer la estructura basilical. Véase Rafael Manzano Martos (1995). *Casa y palacios en la Sevilla almohade. Sus antecedentes hispánicos*, en *Rafael López Guzmán y Julio Navarro Palazón (1995). Casas y palacios de al-Andalus: siglos XII y XIII*. Granada, Barcelona: Fundación El Legado Andalusi, Lunweg, p. 315; según el mismo alarife Maslama Ibn 'Abd Allah, en al-Zahra se igualaban, alisaban y tallaban 6.000 piedras diarias, sin contar las preparadas para pavimentación (*'tablit'*), y se empleaban en las obras 1.400 mulas, o más, de las cuales 400 eran propiedad del califa al-Nasir y el resto alquiladas; cada acémila daba tres portes mensuales, debiendo transportar un total de 3.000 meticales de carga al mes, por lo que entraban en al-Zahra unas 1.100 cargas de ladrillo y yeso cada tres días —véase Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. 1, pp. 566-568. Las crónicas árabes se preocupan especialmente de subrayar el número de columnas que, según Ibn Jaqan, alcanzaron la cifra de 4.300, o sea, casi el cuádruple que las de la aljama cordobesa, y otros aseveran que 1.013 columnas venían de Ifriqiya, 19 del país de los francos y que el rey de Bizancio regaló 140; el resto de los nobles soportes llegaron del norte de África (las de Siyilmasa valían, por ejemplo, 8 dinares) y de las diversas regiones de al-Andalus, caso de Tarragona y otros lugares, con lo que el califa reunió todo un bosque de columnas, testimonio unas de la amplitud de sus dominios territoriales, demostración otras del respeto que le profesaban los monarcas de su tiempo.

32 *Ibidem*, pp. 526-527.

33 Véase María Antonia Martínez Núñez (1995). La epigrafía del Salón de 'Abd al-Rahman III, en *Madinat al-Zahra. El Salón de Abd al-Rahman III*. Córdoba: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 107-152. El que varios de estos mismos nombres aparezcan en la ampliación de la aljama de al-Hakam y en el alcázar de Qurtuba, e incluso en algunos marfiles y cerámicas «verde y manganeso», ha de indicar, según la autora, que eran los responsables directos del taller califal más que artesanos polivalentes.

34 María Antonia Martínez Núñez señala la participación de Shunayf y, sobre todo, de 'Abd Allah Ibn Badr, en las persecuciones desencadenadas años atrás por el Califato contra los masarríes en el contexto del enfrentamiento con los fatimíes; a este enfrentamiento ideológico corresponderían también, según Martínez Núñez, los títulos adoptados por el califa en las inscripciones del salón, en cuyas partes más importantes se usa por única vez el título de *imam*. *Ibidem*.

9. La retórica idealizadora de al-Zahra se alimentó, además de con las referencias paradisiacas (coránicas, escatológicas y literarias) y de la contabilidad cronística de materiales, obreros y dineros invertidos (un tercio del presupuesto estatal), cuya veracidad o grado de exageración no es fácil de determinar, se alimentó, decimos, con descripciones más puramente artísticas sobre la maravilla de los edificios y sus componentes; cualquier guía turística de hoy se hace eco del zafariche lleno de azogue (para otros una sencilla pileta) que, según algunos textos árabes, se colocó en una estancia palatina rodeado, por cada lado, de ocho puertas con arcos de marfil y ébano incrustados de oro y aljófares, sostenidos por columnas de colores y diáfano vidrio; cuando al-Nasir deseaba impresionar a algún visitante, hacía una señal a uno de sus esclavos para que agitase el mercurio, y los destellos que irradiaba en la fachada del salón (*'muylis'*), y en su interior, formaban tales juegos de luces y colores que cautivaban las miradas, dando incluso la sensación de que el edificio echaba a volar con los allí presentes mientras el azogue se movía;³⁵ el artificio se presenta como innovación escenográfica de al-Nasir, si bien otros historiadores árabes aseveran que los tuluníes ya habían causado sensación en al-Qata'i, junto a Fustat, con otra alberca de mercurio similar.

10. Mas todo este afán estético-representativo de al-Nasir por edificar a toda costa y en todo terreno, por levantar hitos arquitectónicos, dotarlos de aguas traídas de lejanas distancias y perpetuar sus obras (*'tajlid atari-hi'*) como signo de fortaleza monárquica (*'quwwat al-mulk'*), vigoroso poderío (*'izzat al-sultan'*) y suprema aspiración (*'ulw l-himma'*), dicho sea en palabras de los cronistas andalusíes, lo llevó a entregarse a una tan perfecta construcción y decoración de los palacios de al-Zahra que se ausentó tres viernes consecutivos de la aljama, por lo que, ante la grave dejación de funciones religiosas, según advierten los cronistas, su fiel y atento alfaquí, Mundir Ibn Sa'id al-Balluti, no pudo sino censurarlo en la misma aljama de al-Zahra, espetándole:

¿Construís en cada colina un monumento para divertirnos y hacéis construcciones esperando, quizá, ser inmortales? Cuando usáis de violencia lo hacéis sin piedad. ¡Temed, pues a Dios y obedecedme! ¡Temed a Quien os ha proveído de lo que sabéis: de rebaños e hijos varones, de jardines y fuentes [...]! [Corán, 26, 128-134].³⁶

En otra de las muchas peripecias de esta tensión entre arquitectura áulica y piedad religiosa, seguramente la más narrada en la literatura andalusí, y que viene a hacer más creíble y sólida la legitimidad califal, como señala Maribel Fierro, se da la oportunidad al propio al-Nasir de responder con contundencia a aquel reputado alfaquí que había conseguido traer la lluvia a Qurtuba en pública plegaria: «Cuando los reyes desean que su grandeza tras ellos sea recordada recurren al lenguaje de la edificación (alsun al-bunyan). / ¿No has visto las pirámides cómo permanecen mientras los reyes borrados por el tiempo son? / La construcción

35 Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. 1, p. 527.

36 Traducción de *El Corán* por Julio Cortés (1991). Barcelona: Herder.

(bina'), cuando es grandiosa, / signo deviene de gran condición», se dice que recitó el califa. Y aunque el imam y Príncipe de los Creyentes intentará, con la ayuda de sus colaboradores y artistas «sacralizar» sus obras, no sólo con la pía erección de la aljama junto al alcázar, sino también por medio de la decoración mural y de la siempre elocuente epigrafía, la hora final llegó con premura, disfrutando poco tiempo él mismo de al-Zahra y eclipsándose poco después su resplandor; esto se precipitó a partir de la subida al trono del hijo de al-Hakam II, el débil Hisham II (976-1009 y 1010-1013) y el atrincheramiento de Almanzor con la Administración califal en Madinat al-Zahira, en 370 (981); el ocaso definitivo se produjo en época del segundo hijo del caudillo amirí, 'Abd al-Rahman Ibn Al-Mansur Ibn Abi 'Amir, apodado Sanchuelo, cuando se desencadenó la fitna y al-Zahra fue incendiada y destruida, con reiteración y por la plebe, hasta el gobierno de al-Mustakfi (1024-1026), durante el que se saqueó lo que quedaba de su alcázar.³⁷ Algo después, bajo el dominio de Qurtuba por parte del rey al-Mu'tamid de Sevilla en 462/463 (1070), su ministro Abu l-Hasan Ibn Siray recorrió las ruinas con otros visires y funcionarios de la corte abadí quienes, presa de la seducción ejercida ahora por al-Zahra, la de una mujer decrepita y crepuscular, se entregarán a un ejercicio de romanticismo prematuro —como lo llamó Rubiera Mata—, que se convertirá en tópico en la poesía y la literatura árabes, desde su contemporáneo Ibn Zaydun, cuanto menos, hasta nuestros días. Los ilustres visitantes al servicio del más afamado rey poeta de al-Andalus, al-Mu'tamid, llegan a los asolados palacios de al-Zahra, se internan en sus altas cámaras, apuran sus copas por los balcones y, tras recorrer las ruinas ('azar'), ahondan en la experiencia del tiempo destructor, al ver que las hierbas y las alimañas se apoderan del lugar, que las aves canoras han sido sustituidas por las de mal agüero y que la espléndida y fértil al-Zahra es ahora una anciana que ha perdido ya sus hijos, una rosa pronto marchitada.³⁸

La feminización simbólica del lugar, paradisiaco y nupcial, englobaba a la propia Qurtuba, a la que al-Hiyari ve cual espléndida novia adornada, por breve tiempo, con los dos zarcillos ('qurt'), al-Zahira y al-Zahra, a las que califica de sedes de la realeza ('hadirata l-mulk') superiores a al-Jawarnaq, al-Sadir y Gumdan (*Nafh*, I, 153), las míticas ciudades orientales prototipo de maravilla arquitectónica a la vez que de la soberbia humana vencida por el tiempo. Por desgracia, de al-Zahira han quedado aún menos vestigios que de al-Zahra, de la que, en realidad, fue rival, ya que el usurpador y forjador *de facto* de un Estado amirí usurpador, Muhammad Ibn Abi 'Amir, Almanzor, empezó a construirla —también en las cercanías de Qurtuba— en el año 978, cual nueva ciudad áulica. Mientras que al-Zahra se encuentra a

37 «Con esta ruina se plegó la alfombra del mundo y se desfiguró aquella hermosura que había sido el paraíso terrenal», en palabras de Ibn Hayyan recogidas en *al-Dajira*, de Ibn Bassam —traducción de Emilio García Gómez (1947). «Algunas precisiones sobre la ruina de la Córdoba omeya», *al-Andalus*, XII, fasc. 2, p. 281—; sobre el destino de las ruinas de al-Zahra a lo largo de la historia, véase Félix Hernández Giménez, Purificación Marinetto Sánchez y Antonio Fernández Puertas (1985). *Madinat al-Zahra: arquitectura y decoración*. *Op. Cit.*, pp. 182 y ss.

38 Véase María Jesús Rubiera Mata (1988). *La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer* [prólogo de Antonio Fernández Alba]. Madrid: Hiperión, p. 131; y José Miguel Puerta Vilchez (2004). Ensoñación y creación del lugar en Madinat al-Zahra. *Op. Cit.*

poniente de la metrópoli, las fuentes árabes sitúan al-Zahira a levante y junto al río Guadalquivir, lo que parecen corroborar los muchos y fragmentarios restos hallados en la zona. Almanzor se instaló en al-Zahira en el año 980 con el fin de buscar seguridad, emular a los califas y exhibir su poderío. Expandida por la llanura junto al río, la rodeó de murallas y la erigió en sólo dos años, según Ibn Jaqan. En ella puso las oficinas del Gobierno, la Administración y la Hacienda, repartió parcelas a sus secretarios, generales y ministros, plantó huertas y jardines, estableció mercados y celebró recepciones. Uno de los palacios de al-Zahira fue «La morada de la alegría», con columnas de mármol dobles, al que pronto se encomió en poemas que no dudaron en compararlo con la tónica y coránica construcción de Salomón para Bilqis.³⁹ Al-Saqundi e Ibn Sa'íd en el siglo XIII y al-Maqqari en el XVII insistirán, de manera menos literaria pero con similar intención encomiástica, en la luminosidad que amenizaba el vasto cinturón que ambas joyas cordobesas formaban junto a la ciudad madre: «La construcción unía las edificaciones de Qurtuba, al-Zahra y al-Zahira, y hasta se podía caminar a la luz de las lámparas (*'daw' al-sury'*) que se sucedían a lo largo de diez millas». ⁴⁰ Todo aquello se apagó, pero aún brillan muchas de las obras de arte creadas en los talleres de ambos efímeros focos de esplendor, y de la metrópoli, para disfrute del soberano y de la corte, para aderezo de jardines y estancias, y para obsequios que manifestaran en otras latitudes la imagen de la opulencia y el refinamiento cordobeses.

El dominio plástico y figurativo de los objetos

Algunos objetos áulicos fueron ya legendarios en su tiempo, como la piletta (*'hawd'*) que se instaló en Madinat al-Zahra, que la literatura andalusí pondera por su peregrina forma y por su ornamentación y dorado realizados en Oriente, en Damasco o en Constantinopla, y trasladada por mar y tierra por Ahmad el Griego y el obispo Rabi; se dice que era verde y que exhibía tallas (*'nuqush'*) e imágenes (*'tamatil'*) con figuras de seres humanos (*'alà suwar al-insan'*) y que se colocó en el dormitorio al-Mu'nis ('el Íntimo') que tenía al-Nasir en el Salón Dorado; se le añadieron 12 imágenes de oro rojo incrustadas con valiosísimas perlas realizadas en la *dar al-sina'a* ('taller regio') de Qurtuba, bajo supervisión personal de su hijo al-Hakam, única persona en la que decía que confiaba y delegaba al-Nasir. Las imágenes en cuestión conformaban un significativo zoo áulico: un león, junto con una gacela y un cocodrilo, en un lado; en el otro, una serpiente, un águila y un elefante; y, en los dos flancos, una paloma, un halcón, un pavo real, una gallina (o un gallo), un milano y un buitres.⁴¹ Esta fauna escultórica se daba por fabricada en oro con incrustaciones de riquísimos aljófares, y por sus picos y fauces expulsaba agua formando una majestuosa fuente, como tantas otras que se instalaron y luego fueron poetizadas por

39 María Jesús Rubiera Mata (1988). *La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer*. Op. Cit., pp. 132-134. Por cierto que Almanzor se construyó también una almunia de la que no se conoce más que el nombre: al-'Amiriya.

40 Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib*. Op. Cit., vol. I, p. 456.

41 *Ibidem*, pp. 526-527 y 568-569; y Al-Maqqari (1978). *Azhar al-riyad fi ajbar 'Iyad*. Rabat: E.A.U., pp. 270-271; traducción de María Jesús Rubiera Mata (1988). *La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer*. Op. Cit., pp. 91-92.

la generosa literatura áulica andalusí.⁴²

Sin pedrería ni materiales preciosos nos han llegado, eso sí, diversas pilas y fragmentos de fuentes de mármol, a algunas de las cuales se les añadían surtidores zoomórficos colados en metal. Conocidas muestras califales, con relieves de felinos y rapaces (león y águila) devorando herbívoros (gacelas, ciervos, toros...), milenario esquema del poder que a través del arte sasánida se incorpora a la simbología regia en el islam, forman la pila califal cordobesa llevada a Granada por el rey Badis (Museo de la Alhambra), en la que una doble escena del felino atacando al herbívoro se desdobra a ambos lados de un árbol de la vida central, que se acompaña de águilas cazadoras en los laterales, y las dos pilas amiríes procedentes, probablemente, de Madinat al-Zahira, la pila de Almanzor, a él dedicada por la inscripción cúfica que la fecha en 377 (987) (Museo Arqueológico Nacional, Madrid) y la dedicada a su hijo 'Abd al-Malik (1002-1008), que se conserva en la Madrasa Ibn Yusuf de Marrakech, similar, aunque con parte de la decoración perdida; su abundante decoración combina campos de decoración vegetal y floral, aves acuáticas y peces en los bordes, con la clásica imaginería zoomórfica áulica (águilas de alas desplegadas con cuadrúpedos sobre las alas y gacelas en sus garras, además de grifos afrontados a ambos lados de un árbol) y, en la de Almanzor, una vigorosa composición meta-arquitectónica en uno de sus frentes, formada por columnillas que fingen sostener tres arcos trilobulados de dovelas alternas típicas cordobesas, acogiendo cada uno de ellos un árbol de la vida axial, con lo cual la imagen arquitectónica se añade ostensiblemente a la iconografía áulica del buen lugar y la soberanía. De al-Zahra han llegado también, y algunas permanecen todavía en sus ruinas, varias pilas circulares gallonadas, sin dominios figurativos, con escueta y vistosa decoración vegetal, o sólo con cenefa caligráfica cúfica, como la de 12 gallones con inscripción alusiva a al-Hakam II y su ministro Ya'far y con fecha correspondiente a 970 (Museo Arqueológico de Granada). Ni que decir tiene que la fabricación de pilas, fuentes y animales surtidores perduró en al-Andalus hasta la época nazarí, arrastrando consigo una abundante poetización literaria. Pero lo que más celebridad alcanzó de todo ello fueron, sin duda, las bellas bocas de fuente zoomórficas que, con orígenes preislámicos y luego cantadas en la mitología arquitectónica árabe, disfrutaron en al-Andalus de un periodo dorado, representado principalmente por los cervatillos de Madinat al-Zahra (Imagen 3) conservados: el del Museo de Córdoba (ahora en el Museo de Madinat al-Zahra), el que se exhibe en el Museo de Doha de Qatar y aquel otro más deteriorado perteneciente al Museo Arqueológico Nacional de Madrid; fabricados en bronce fundido con la técnica de la cera perdida, su exquisito perfil, del que emana al mismo tiempo gracia y solemnidad, y sus estereotipados ojos almendrados y los finos roleos de ataurique que recubren sus cuerpos los alejan de la copia naturalista y les dan una presencia eminentemente simbólica evocadora de la abundancia, la belleza y el buen lugar. Esto lo corrobora el llamado cuadrúpedo del Museo Bargello (Florenia) (s. X-XI), probablemente otro cervatillo, aunque menos esbelto y con diferente decoración

42 Ibn Jaldún le atribuía a al-Nasir la posesión en al-Zahra de otra fauna real de fieras ('wahsh') y pájaros ('tuyur'). Véase Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. I, pp. 578.

vegetal, que lleva una franja central con la expresión cúfica *baraka kamila* ('bendición completa'). Y de la serie de leones surtidores que, con variantes, llegan hasta las postrimerías de al-Andalus, mencionaremos el león con la cola articulada y fauces bien abiertas del Museo de Kassel y el de Monzón (Palencia) (Museo del Louvre), atribuible ya al siglo XII, pero con muchas similitudes con los bronceos omeyas precedentes, entre ellas la cenefa con inscripción cúfica propiciatoria que luce en sus costados.⁴³

Imagen 3. Cervatillo de Madinat al-Zahra, siglo X. Museo Arqueológico de Córdoba.



Fuente: fotografía de Agustín Núñez.

Dentro de esta misma estética, aunque con función diferente, son los dos aguamaniles de bronce con formas de pavón y posible uso ritual, uno de los cuales (Museo del Louvre) lleva una inscripción árabe, «obra de 'Abd al-Malik el cristiano», y otra latina, «Opus Salomonis era T X», es decir, con fecha andalusí T X (1010), equivalente al año 972; conocida es la relación simbólica de las aves con Salomón, tanto en el mundo islámico como en el cristiano; este pavón y el otro

43 Función similar tuvo el elefante tallado en piedra que vertía agua sobre la alberca de una almunia cercana a Qurtuba (Museo Diocesano de Córdoba), cuya imagen reaparece en la poesía del siglo XI, concretamente en un poema de Ibn Wahbun en que describe otro elefante-fuente del palacio de al-Zaki de al-Mu'tamid de Sevilla —Ibn Bassam (2000). *Al-Dajira* [ed. de Ihsan 'Abbas]. Beirut: Dar al-Garb al-Islami, vol. IV, p. 519. Además de la nutrida idealización poética de este tipo de fuentes, también podemos contemplar alguna recreación pictórica, como la de una de las miniaturas del *Hadit Bayad wa-Riyad* (s. XIII, Museo del Vaticano) en que dos cabezas (quizá de ciervo) vierten agua en el estanque del jardín de la Señora.

similar hallado en Mores (norte de Cerdeña; Pinacoteca Nazionale di Cagliari) tienen los atauriques de las alas y el pecho iguales a los del cofre de madera y plata de Hisham II (Catedral de Gerona) y los semicírculos como los del grifo de Pisa, por lo que deben de ser andalusíes y adscribirse a un contexto cristiano, ya que llevan una cruz, la inscripción así lo sugiere y porque, además, el pavón era para los cristianos «símbolo del pueblo de los Gentiles que de lejanas partes de la Tierra viene a Cristo», según Raban Maur (s. IX).⁴⁴ En cuanto al famoso grifo de Pisa, que eleva a rango de gran bronce de bulto redondo y extraordinaria presencia la figura de este ser fantástico, híbrido con cabeza, pico y alas de águila y cuerpo y patas de león, fusión, por tanto, de ambos animales solares y emblemas de la soberanía, que se asocia, asimismo, al árbol de la vida y fue considerado tradicionalmente como un ser vigilante y benéfico; de las artes antiguas mesorientales pasó al arte islámico y lo encontramos en fuentes, marfiles, tejidos y otros objetos omeyas y andalusíes; este grifo, al que unos atribuyen una función decorativa y otros ceremonial, fue colado con toda probabilidad en al-Andalus en el siglo XI, y lleva cenefas propiciatorias o desiderativas en bello cúfico («Bendición, beneficio, dicha, salud y felicidad completas y permanentes para su dueño»); en la parte superior de las patas, se grabaron sendas figuras de león (delante) y de águila (detrás), desdoblándose así la imagen arquetípica del grifo, mientras las alas y zonas de la cabeza están decoradas con plumas esquemáticas y el cuerpo con círculos incisos.

Esta imaginería nos la volvemos a encontrar, miniaturizada, en las arquetas y botes de marfil fabricados en los talleres de Qurtuba y de Madinat al-Zahra, y más tarde en el de Cuenca, pero enriqueciéndose, en el valioso soporte ebúrneo, con figuras antropomórficas, hasta formar pequeños libros iluminados con elegantes bandas caligráficas, delicada ornamentación, animales simbólicos y sutiles escenas áulicas, lo que ha encumbrado a estos objetos a la cima del lujo artístico medieval.⁴⁵ El marfil hubo de llegar a Qurtuba a partir de las campañas militares de 'Abd al-Rahman III en el Magreb y era materia de regalo habitual por parte de los señores africanos, lo que confirma al-Maqqari con el dato que encuentra, en su bien provista biblioteca andalusí, de que llegaron a Qurtuba 8.000 libras de marfil enviadas a Hisham II, en 991, por el emir Zuhayr Ibn 'Atiya. Del taller de Madinat al-Zahra, el más antiguo documentado, proceden obras como el bote de la Catedral de Zamora (Museo Arqueológico Nacional,

44 María Jesús Viguera Molins y Concepción Castillo Castillo (coords.) (2001). *El esplendor de los omeyas cordobeses: la civilización musulmana de Europa occidental. Exposición en Madinat al-Zahra, 3 de mayo a 30 de septiembre de 2001: estudios*. Op. Cit., p. 47. De la refinada metalistería de Qurtuba y su área de influencia pueden mencionarse otros aguamaniles y una gran gama de piezas, como candiles de piqueta (a destacar el de Algeciras con la inscripción cúfica *baraka* y una figura de pájaro, de época califal), y otros procedentes de Córdoba y Madinat Ilbira, o la lámpara de bronce y los pies de brasero rematados con cabeza de león, más sencillos, encontrados asimismo en Madinat Ilbira (s. IX-X; Museo Arqueológico de Granada), amén de diversos objetos de uso cotidiano, monedas, joyas (tesoros de Garrucha, Loja, Ermina Nueva y Charilla), o los bellos esencieros califales de Córdoba y Lucena (Museo Arqueológico Provincial de Córdoba). *Ibidem*, pp. 190-246.

45 Véanse José Ferrandis Torres (1935-1940). *Los marfiles árabes de Occidente* [2 vols.]. Madrid: s. n.; John Beckwith (1960). *Caskets from Cordoba*. Londres: Victoria and Albert Museum; Ernst Kühnel (1971). *Die islamischen Elfenbeinskulpturen: VIII-XIII Jahrhundert*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft; y María Teresa Pérez Higuera (1994). *Objetos e imágenes de al-Andalus*. Op. Cit., pp. 27-31 y bibliografía.

Madrid), el de la Hispanic Society de Nueva York y la cajita de Fitero (Navarra), los dos últimos firmados por Jalaf. Los especialistas detectan otro taller en la propia ciudad de Qurtuba, activo entre 960 y 970, aunque su producción fue menos refinada que la de al-Zahra. El *pyxis* de Zamora se compone de dos trozos de marfil, cuerpo y tapadera rematada con pomo en forma de fruta *amalak*, y fue esculpido a pico y bisel, por lo que ofrece cortes rectos y profundos y bellos clarososcuros; la inscripción cúfica, bien visible en la cenefa lisa que discurre por la base de la tapa, pide «la bendición divina para el califa al-Hakam al-Mustansir bi-Llah, Príncipe de los Creyentes» y hace constar que el bote se realizó «para la señora madre de ‘Abd al-Rahman, bajo la dirección de Durri al-Sagir, en el año 353 [964]»,⁴⁶ es decir, para la célebre Subh, esclava vasca que se convirtió en esposa de al-Hakam II y madre, por tanto, de quien era heredero al Califato en esa fecha; ‘Abd al-Rahman fallecería prematuramente, sin embargo, y el trono sería ocupado por Hisham II, nacido un año después de fabricada la pieza, en 965. El cuerpo está vestido de formas vegetales reguladas por ejes de simetría verticales, que sugieren árboles de la vida, e incluye palmas dobles y sencillas, hojas lisas o polifoliadas, además de pimientos, cogollos, brotes y flores; entre la hojarasca aparecen animales en actitudes pacíficas: ocho parejas de aves pequeñas afrontadas en la tapa y, en el bote, cuatro pares de pavones, cervatillos y cuatro parejas de aves.

Esta especie de jardín o paraíso ideal, cuyas formas vegetales, axialidad y detalles florales se corresponde con algunos de los paneles murales palatinos, se puebla con precisos programas iconográficos regios masculinos en otros marfiles más complejos, como el bote de al-Mugira (Museo del Louvre) (Imagen 4) y la arqueta de Leyre (Museo de Navarra). El bote de al-Mugira tiene estructura cilíndrica, cuasi arquitectónica, similar al de Zamora, y está compuesto por ocho medallones de ocho lóbulos, cuatro mayores en el cuerpo cilíndrico y cuatro menores en la tapa, todos ellos unidos por un *continuum* de hojillas a modo de cordoncillo, que fluye dinámicamente por toda la pieza, prolongándose, incluso, por los perímetros del cuerpo y de la tapadera.

46 Ya indicamos más arriba la ascendencia y altos cargos de Durri al-Sagir. Para otra mujer, «la señora y noble hija de ‘Abd al-Rahman, Príncipe de los Creyentes», se hizo otra cajita (Victoria and Albert Museum), con el único adorno de la cenefa de cúfico florido y ataurique, realizada seguramente en Madinat al-Zahra y después de la muerte del califa ‘Abd al-Rahman III en 961. Con decoración que se reduce a la trama vegetal y a la inscripción cúfica tenemos también las cajitas de marfil de Fitero y la del Instituto Valencia de Don Juan, ambas de 966, así como el bote de la Hispanic Society (ca. 968), entre otros.

Imagen 4. Bote de al-Mugira (968 d. C.). Museo del Louvre (Sección Islámica), París.



Fuente: fotografía de Agustín Núñez.

Leyendo los medallones de derecha a izquierda, igual que se lee la llamativa inscripción cúfica de la base de la tapa, vemos una primera escena de contenido dinástico: sobre un trono sostenido por leones, inveterada imagen de soberanía, se representan los posibles estereotipos de los dos hermanos de al-Hakam II, 'Abd al-Rahman, con vara y copa, signos ambos de renovación de la vida y del nuevo año en la Antigüedad, lo que indica que es el heredero al trono, y el otro la figura de al-Mugira, empuñando un abanico, relacionable con los abanicos litúrgicos bizantinos; ambos están sentados «a la turca» a cada lado de un tañedor de laúd en pie, una de las frecuentes representaciones musicales de estos marfiles y de otras muchas obras de arte andalusí e islámico (tejidos, capiteles, cerámicas, etc.), alusiva a la importancia, solemnidad y ambiente festivo que procuraba la música áulica. Un pie de cada una de las dos figuras principescas sobresale del trono, rompiendo con sutileza el hieratismo de la imagen. Carentes todos de barba y, por tanto, de la dignidad califal, la escena parece aludir a la estabilidad futura en la línea de sucesión. Esto se confirma con el medallón paralelo a éste, en la otra parte del *pyxis*, en que aparecen dos leones devorando a dos toros a ambos lados de un eje vegetal, una representación clásica de la soberanía y de la violencia que sustenta el poder, que ha sido ejecutada aquí con escorzos que llenan de viveza y fuerza plástica a una escena que, por mérito propio, figura

en todos los manuales de arte islámico. La leyenda en cúfico simple de la tapa, «Bendición de Dios, bienestar, alegría y dicha para al-Mugira, hijo del Príncipe de los Creyentes, que Dios se apiada de él. De lo que se hizo en el año 357 [968]», omite inusualmente el nombre del califa en ejercicio, al-Hakam II, mientras que alude a 'Abd al-Rahman III al-Nasir, padre de al-Mugira, quien cuando recibe este *pyxis* tenía unos 18 años; y, puesto que al-Hakam II carecía todavía de descendencia, ambos hermanos se vislumbraban como herederos, aunque 'Abd al-Rahman falleció hacia 970 y al-Mugira quedó como el candidato más firme; no obstante, la mencionada Subh le dio a al-Hakam enseguida los dos hijos a los que nos acabamos de referir, 'Abd al-Rahman y Hisham, en tanto al-Mugira fue asesinado por orden de Almanzor el día mismo del fallecimiento de al-Hakam II (el 1 de octubre de 976), proclamándose horas después a Hisham II, niño todavía y manipulable por el hombre fuerte amirí. Estas circunstancias históricas llevaron a Renata Holod a percibir un sentido irónico en este marfil, lo que precisó después Prado-Vilar sugiriendo que la iconografía del mismo pudo fraguarse en el círculo de la princesa Subh y el *hayib* al-Mustafi, que acababan de apoyar, en 967, a Almanzor, personaje cruel, erudito y dado a los objetos y obsequios de lujo, según al-Maqqari, por lo que el *pyxis* se regalaría a al-Mugira en el transcurso de una celebración como velada amenaza o, más bien, en mi opinión, como pedagógico recordatorio del lugar que le correspondía.⁴⁷ Los otros medallones muestran, a propósito, imágenes de interrupción de los ciclos vitales, en probable alegoría del peligro de ruptura en la línea de sucesión califal, ya que uno de ellos acoge la curiosa escena de una maraña de vides con tres nidos de águila (el central con cuatro crías y los laterales con águilas empollando huevos), mientras que dos jóvenes, mordidos por perros (castigo de los traidores en al-Andalus), tratan de robar los huevos; y, en el medallón paralelo, dos jinetes con halcones cogen dátiles a cada lado de una gran palmera, pero atacados por cuadrúpedos. Entre la vegetación del *pyxis* se introducen otras escenas secundarias con sentido de violencia y enfrentamiento: abajo, dos perros mordiendo la cola a dos grifos, dos luchadores, dos carneros y dos venados, todos en parejas afrontadas; arriba se ven dos águilas, un pavo real flanqueado por dos pavas reales, dos animales, quizá lobos, que atacan a un onagro y dos halconeros. Y en la tapa, los cuatro medallones circundan el pomo frutal desaparecido, con gacelas afrontadas, dos leones y dos pavos reales, un halconero a caballo, perdices o pavas reales, dos palomas, dos pájaros, dos leones y dos chacales o perros, todos afrontados. La estructura narrativa del *pyxis* y su diseño, establecido a partir de axialidades, simetrías y circularidades, y de unidades independientes y a la vez complementarias, responde a un sistema compositivo semejante al de la poesía árabe. Recordemos que incluso se fabricaron algunos píxides poéticos, como el de la Hispanic Socie-

47 Véase Renata Holod (1992). Bote de al-Mugira, en Jerrilynn D. Dodds (coord.). *Al-Andalus: las artes islámicas en España [exposición La Alhambra, 18 marzo-19 junio, 1992]*. Nueva York, Madrid: The Metropolitan Museum of Art, El Viso, 192-200; y, especialmente, Francisco Prado-Vilar (1997). «Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from Al-Andalus», *Muqarnas*, 14, pp. 19-41; y (2005). «Enclosed in Ivory. The Miseducation of al-Mughira», *Journal of the David Collection*, 2.1, pp. 138-163, con minuciosos y sugestivos análisis y referencias históricas, poéticas, literarias e iconográficas.

ty, que lleva grabado un poemilla cúfico que lo feminiza e idealiza estéticamente, al tiempo que lo identifica como envase de perfumes y piedras preciosas.⁴⁸

Otros conocidos marfiles expresan mensajes principalmente encomiásticos y exaltadores del soberano o de algún miembro de la corte, como es el caso del bote de Ziyad (Victoria and Albert Museum), realizado en 359 (969/970) para Ziyad Ibn Aflah, jefe de policía con al-Hakam II, que era un personaje ambicioso e involucrado en diversas intrigas sucesorias del Califato; la superficie de este *pyxis* se ordena asimismo por medallones enlazados con cinta continua, en los que se esculpe el estereotipo de un personaje administrando justicia sobre un trono (para unos el califa, para otros el propio Ziyad, quien, por cierto, pidió severas penas para los responsables de un complot contra al-Hakam II, después de cambiarse de bando), luego trasladándose sobre un elefante y finalmente cazando;⁴⁹ si en el primer medallón los largueros del trono acaban en patas formadas por garras de león, de ascendencia bizantina y romana, las dos aves afrontadas y con la cabeza vuelta que hay debajo lo vinculan con modelos sasánidas; en el medallón en que lo vemos sobre el elefante, la silla-trono es diferente y los dos cortesanos con espada y redoma del medallón anterior son ahora dos siervos que conducen al elefante; entre la hojarasca surgen también grifos afrontados, parejas de pájaros, águilas heráldicas, ciervos, toros, animales cazando, etc., en signo de elevación y poderío. Y otra de las más elaboradas y valiosas joyas de los marfiles cordobeses, la citada arqueta de Leyre (Museo de Navarra, Pamplona), exhibe igualmente un sentido encomiástico y de victoria, en honor, una vez más, del hijo de Almanzor, conmemorando quizá su victoria de 1004 en León, por la que se adjudicó el sobrenombre de *Sayfal-Dawla* ('Sable del Estado'); su inscripción principal, en magnífico cúfico florido de letras perladas, decora el frontal de la tapa pidiendo buenos deseos y larga vida para el *hayib* Sayf al-Dawla 'Abd al-Malik Ibn al-Mansur, agregando que se hizo bajo la dirección del gran servidor Zuhayr Ibn Muhammad al-'Amiri, y que fue «obra de Faray y sus discípulos», cuyos nombres aparecen, en efecto, en distintas partes de la pieza (Misbah, Faray, Jayr, Sa'ada, Rashid), y añade que se realizó en 395 (1004/1005), tal vez, por tanto, en Madinat al-Zahira, aunque sus formas son muy cercanas a las

48 «Mi aspecto es de gran belleza / seno de joven que conserva toda su turgencia. // Mi traje de gala es la belleza. / Tengo vestido adornado de brillantes piedras. // Y soy así envase / para almizcle, alcanfor y ámbar», dicen sus versos —trad. de Juan Zozaya (1999). Los marfiles de Cuenca, en *Mil años de arte en Cuenca*. Cuenca: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Cuenca. Este lenguaje feminizador y autocomplaciente aplicado al objeto artístico lo volveremos a encontrar en objetos y arquitecturas andalusíes posteriores, como en algunos jarrones y casidas murales de la Alhambra. En este contexto, Prado-Vilar ha comparado los mensajes de los marfiles cordobeses con los géneros poéticos árabes, relacionando algunos de ellos, como el de Subh, con la poesía descriptiva e idealizadora de la naturaleza; otros, como el bote de Ziyad y la arqueta de Leyre, con el panegírico; y el de al-Mugira, en fin, con la poesía satírica, aunque tal vez habría que vincularlo más bien con la poesía pedagógica y sapiencial. No en vano, el mismo autor detectó notables semejanzas de sus escenas con imágenes y contenidos de *Kalila wa-Dimna*.

49 Hay otros marfiles con este tipo de representaciones de entronizaciones, como el bote de Davillier (Museo del Louvre), que tiene escenas áulicas semejantes a las de la arqueta de Leyre, o la arqueta de principios del siglo XI del Victoria and Albert Museum de Londres (n.º inv.: 10-1866), en la que el estrado del trono se eleva sobre formas vegetales.

del taller de al-Zahra;⁵⁰ la superficie decorativa se compone de 23 medallones de ocho lóbulos (13 en la tapa y 10 en la caja) enlazados por una cinta de cordoncillo tramado que, al igual que en el bote de al-Mugira, liga en un *continuum* dinámico los bordes y los campos de las escenas principales; de éstas, destacan tres de carácter áulico, cuya narración visual comienza en paralelo al comienzo de la inscripción, con una figura mayor barbada y los atributos califales (anillo, rama y copa), que se supone la imagen de Hisham II (976-1009 y 1010-1013) aposentado sobre un trono sostenido por leones y flanqueado por dos servidores de pie a menor escala, los cuales le miran sosteniendo en su honor una vara de mando con ápice curvo, el de la izquierda, y un estandarte y una redoma, el de la derecha;⁵¹ estos atributos de soberanía se incorporaron a los rituales y la iconografía islámicos, atribuyéndose al Profeta el uso de un anillo-sello con su nombre, de un lado, y, de otro, una vara de mando (en otras ocasiones la célebre *burda* o manto del Profeta). En algunos textos árabes se menciona también «la copa de los mundos», en clara alusión a la expresión del poder del Califato, cuyo simbolismo se hereda de las antiguas tradiciones iránicas («copa de la inmortalidad» o «copa de la salvación»). Al-Hakam II, durante su proclamación en 961, blandió una larga caña de bambú con extremo curvado, y en la renovación del juramento de su sucesor Hisham II en 967, éste se dirigió a la aljama de Qurtuba con «el cetro de los califas» acompañado por Almanzor y, tras la oración, se fue a Madinat al-Zahra, entregando el verdadero gobierno al caudillo amirí. En algunos marfiles y tejidos la copa es sustituida por una redoma, de igual significado, que cabría imaginar llena de vino, ya que se reproduce también en escenas báquicas cortesanas.⁵² El medallón central de esta arqueta de Leyre contiene tres músicos (dos con flauta y el central con laúd) y, el izquierdo, dos personajes sin barba sentados a la turca, uno a cada lado de un árbol central mirándose, sobre un trono sostenido por leones; a tenor de la situación política, de la dedicatoria de la inscripción y de los atributos de soberanía citados, cabría pensar que una de las figuras es la del propio 'Abd al-Malik, verdadero detentador del poder desde la muerte de su padre, Almanzor, en 1002, pues aparece con copa y vara de mando, y la que le acompaña, a la derecha, que lleva rama y copa, podría representar a su progenitor, de quien había recibido el mando, aunque esto es ya bastante conjetural; en los medallones simétricos de la otra cara, resalta un héroe, en el del centro, quizá el mismo 'Abd al-Malik, luchando con dos leones, y en los medallones que lo escoltan, parejas de jinetes con lanza y espada separados por un árbol axial, quietos en el medallón de la derecha y guerreando entre sí en el de la izquierda;

50 El que los nombres de Faray y Sa'ada aparezcan igualmente en capiteles y tallas de la ampliación de la aljama de Almanzor ha llevado a la pregunta de difícil respuesta de si se trata de artistas polivalentes o de especialistas diferentes que se atienden a parámetros estéticos semejantes.

51 María Teresa Pérez Higuera cita muy oportunamente este panegírico dedicado a 'Abd al-Rahman III con motivo del nacimiento de su hijo al-Hakam II: «Y por cuya generosidad hay lluvia cuando falta la lluvia, / tú en cuya mano apenas aparece la caña de bambú / cuando ya brotan en sus puntas las hojas verdes». Y este otro que se recitó en el Salón de 'Abd al-Rahman III en al-Zahra durante la fiesta del Sacrificio de 971: «Nuestros días admiran el esplendor del imperio, y son como bodas y festines, / pues la justicia reina, la religión islámica brilla y el ramo del imperio verdea y da sus frutos», trad. de García Gómez, citado por María Teresa Pérez Higuera (1994). *Objetos e imágenes de al-Andalus. Op. Cit.*, p. 54.

52 *Ibidem*, p. 55.

son, en definitiva, escenas heroicas de lucha, triunfo y poder, que se diversifican por los demás bajorrelieves del marfil, con grifos y unicornios afrontados, ciervos, leones atacando gacelas y a una persona encaramada a un árbol, águilas apresando cuadrúpedos, imágenes de caza con halconeros, leones y un elefante, así como algún pavo real y otros animales y personas que se entremezclan con la hojarasca, apreciándose, por otro lado, la diferente calidad en la composición de las escenas y en la ejecución, llamando la atención las figuras de la tapadera, por el enérgico naturalismo y precisión con que fueron talladas.

Otra pieza posterior, el bote de la Catedral de Braga, cuya inscripción pide para «*al-hayib Sayf al-Dawla*», otra vez el hijo de Almanzor, 'Abd al-Malik, ventura, felicidad y ser fortalecido por Dios, y hace constar que fue realizado bajo la dirección asimismo de Zuhayr Ibn Muhammad al-'Amiri, pero sin dar la fecha, si bien puede situarse entre el citado año de 1004, en que 'Abd al-Malik adopta el título de Sayf al-Dawla, y antes de 1007, cuando toma el de al-Muzaffar ('el Victorioso') tras un triunfo contra Sancho García; en el bote se observa la forma más arquitectónica de estos marfiles, al haber sido decorado con una arquería de seis arcos de herradura, sostenidos por columnitas con capiteles, sobre los que, por encima de un bucle derivado de la proyección de cada arco, se alza la tapa a modo de cúpula rematada por un pomo con forma de fruta *amalaka*; los arcos se rellenan con parejas de animales, pájaros y dos personas que recogen y comen frutos; en los bucles, a modo de medallones, se incluyen dos ciervos, dos pavos reales y dos codornices, y la tapa se recubre con cinco medallones de ocho lóbulos con un animal en cada uno de ellos (dos leones, un pavo real y dos ciervos). Esta decoración, de un lado pacífica, por lo que se le ha supuesto fabricado con motivo de alguna festividad nupcial o estacional, es interpretable también en términos diplomáticos y hasta eucarísticos, por lo que se ha sugerido, por otro lado, que pudo haberlo obsequiado Asbab Ibn 'Abd Allah Ibn Nabil, cadí de los mozárabes de Qurtuba, a Mendo Gonçalvez de Portugal, cuando visitó León en nombre de 'Abd al-Malik para apoyar a don Mendo en sus disputas con Sancho García por la tutela del joven Alfonso V, lo que explicaría, además, que su iconografía se comparta con la de imágenes visigodas y con el cáliz gótico con que se conserva este *pyxis* en dicha catedral portuguesa.⁵³

De los talleres regios salieron asimismo piezas con impronta oficial, aunque de semántica más genérica, como las conocidas cerámicas «verde y manganeso» que se fabricaron en las ciudades de al-Zahra e Ilbira durante el Califato; sobre un vidriado blanco de fondo (engobe) se aplicaba la decoración, vegetal, geométrica, caligráfica, zoomórfica y antropomórfica, con óxido de cobre (verde) y de manganeso (negro), mientras que el exterior es melado. La cerámica vidriada, aportación del islam, logra en Qurtuba un elevado grado de refina-

53 Hipótesis de Serafin Moralejo recogida por Francisco Prado-Vilar (1997). «Circular Visions of Fertility and Punishment: Caliphal Ivory Caskets from Al-Andalus», *Op. Cit.*, p. 34. Poco después de la caída del Califato se siguieron fabricando marfiles en el taller en Cuenca, donde trabajaron Muhammad Ibn Zayyan, autor de la caja de Silos en 1026, y 'Abd al-Rahman Ibn Zayyan, quizá hermano del anterior, que firma la caja de Palencia en 1049, dedicada a Isma'il, hijo del rey de Toledo al-Ma'mun; estas piezas están talladas, sin embargo, en planchas de marfil fijadas luego a la madera de la caja y su decoración es menos refinada.

miento, en el que se unen técnicas y motivos orientales con andalusíes en una síntesis inconfundible. Así son los ataufores con la palabra *al-Mulk* ('la soberanía', regia y divina) repetida en una banda en cúfico simple (Museo Arqueológico Nacional, Madrid) y luego en un solo vocablo central pintado en un más elaborado cúfico florido (Museo Arqueológico de Córdoba); en el primer caso, la cenefa cúfica está rodeada por un perímetro de atauriques de palmetas, mientras que en el segundo el elemento vegetal forma una estrella de cinco puntas con lados curvilíneos a modo de cosmos envolvente. También lleva una cenefa con *al-Mulk*, en cúfico simple reiterándose, uno de los jarrones de Madinat al-Zahra, en tanto otro sólo tiene cenefas geométricas y decoración vegetal de palmetas y pétalos de palpable creatividad; a la cerámica «verde y manganeso» pertenecen también una orza con asitas dorsales y franjas vegetales sin caligrafía (Museo Arqueológico de Córdoba) y otras obras con figuras de personas y de animales, como la hermosa botella de los músicos (del mismo museo cordobés), cuyo tema concuerda con el «capitel de los músicos» (laudistas), único capitel con figuras humanas del arte califal (Museo Arqueológico de Córdoba),⁵⁴ así como el fragmento de plato con guerrero con yelmo, cota de malla, lanza y escudo, la zafa con gacela del Museo Nacional de Cerámica de Valencia y diversos fragmentos de platos con pavos y palomas pintados con vegetal en el pico (tema conocido en el arte bizantino), todo ello encontrado en Madinat al-Zahra, más la redoma con liebres de Madinat Ilbira (Museo Arqueológico de Granada), y ciertas piezas singulares, como la vasija con forma de jirafa (Museo del Louvre)⁵⁵ que se tiene por perteneciente a algún palacio de Madinat al-Zahra, realizada asimismo con vidriado blanco y ornatos en verde y manganeso, y la llamada *zafa del caballo* de Madinat Ilbira, en la que un ave monta y sujeta con el pico la brida de un espléndido caballo ajaezado de rasgos orientales, simbología inhabitual y enigmática, pero ancestral, puesto que se la conoce entre los antiguos pueblos indoeuropeos, y que quizá haya que relacionar con la idea de guía espiritual (ave) conducente al Paraíso (uno de los muchos sentidos atribuidos al caballo en la mitología y la cultura árabes). Tras la descomposición del Califato, surgieron talleres de cerámica locales a lo largo del siglo XI en Toledo, Balaguer, Valencia y Mallorca, y prosperaron nuevas técnicas, como la cuerda seca, de la que aparecieron muestras en Madinat al-Zahra, donde se encontraron, además, fragmentos de loza dorada, de las que se supone, sin embargo, que son de importaciones orientales, ya que todo indica que esta sofisticada cerámica no se desarrolló en al-Andalus hasta mediados del siglo XI y, con regularidad, a partir del siglo XII, fuera ya de Qurtuba.⁵⁶

54 Tampoco son frecuentes los capiteles con temas zoomorfos, de los que podemos citar el conservado en el Museo de la Alhambra, de época de Almanzor, con la representación de dos aves acuáticas afrontadas con lombrices en el pico.

55 Sabido es que en al-Andalus se celebró a menudo la fiesta del Nayruz, de primavera, en la que se regalaban juguetes de barro sobre todo con forma de jirafa.

56 Sobre todo ello, véanse, además de los catálogos de las exposiciones *Al-Andalus. Las artes islámicas en España y El esplendor de los omeyas de al-Andalus*, antes citados, los estudios de Basilio Pavón Maldonado (1972). «La loza doméstica de Madinat al-Zahra», *Al-Andalus*, XXXVII, pp. 191-227; de Balvina Martínez Caviro (1991). *Cerámica hispanomusulmana*. Madrid: El Viso; y de Carlos Cano Piedra (1996). *La cerámica verde-manganeso de Madinat Al-Zahra*. Granada: Fundación El Legado Andalusi.

Una muy especial importancia en la difusión de los signos de la soberanía omeya cordobesa le correspondió, obviamente, al *tiraz* o tejeduría estatal, cuyo taller, la *dar al-tiraz*, se situaba junto al alcázar califal y estaba dirigido por un *sahib al-tiraz* o jefe del mismo, que era un alto visir o chambelán: Harith Ibn Bazi fue, en el siglo IX, su primer jefe, y más tarde lo serán, entre otros, Rayhan (910-911), Jalaf el Viejo (925) y el famoso Ya'far, quien asumió este cargo en 961 al ascender al Califato al-Hakam II; de este califa sabemos, precisamente, que visitó en persona la *dar al-tiraz* en 972, donde fue recibido por los jefes del taller, interesándose el califa por sus trabajos y dándoles directrices. Esta institución artístico-protocolaria oficial tuvo directos precedentes sasánidas y bizantinos, y se adaptó al islam con el fin de fabricar tejidos de lujo, en los que se ponía el *marsam* ('marchamo') real y a menudo el nombre del soberano; se hacían para uso del propio monarca y su familia, para funcionarios y miembros de la corte, con el fin de lucirlos en celebraciones, adornar edificios áulicos y privados, o para ser obsequiados y hasta para almacenarlos a modo de valiosos tesoros. Aunque la seda parece que se empezó a producir en al-Andalus en Jaén en el siglo IX, es factible que con 'Abd al-Rahman I comenzara ya la manufactura de este producto en Qurtuba. Ibn 'Idari nos informa, eso sí, de que fue 'Abd al-Rahman II (821-852) «el primero que estableció las fábricas del *tiraz* y extendió su manufactura en Qurtuba»; recordemos que este emir estuvo especialmente interesado en emular la corte abasí y que, bajo su Gobierno, llegó Ziryab (ca. 788/789-ca. 857/858) a Qurtuba, ese factótum o héroe cultural, casi mítico, poeta, cantante, músico y artista en general, que huyendo de la corte de Harun al-Rashid, trajo a al-Andalus no sólo novedades musicales (melodías y mejoras en el laúd y en su tañido con un nuevo plectro), sino también gastronómicas y la etiqueta de la mesa, como el empleo de manteles de cuero y copas de cristal, por lo que se lo relaciona con el impulso del arte del vidrio cordobés.⁵⁷ Se dice también que para el emir Muhammad I llegaron a tejerse secretamente en Bagdad telas con su nombre en los bordes, y que en época del emir 'Abd Allah, el gobernador de Sevilla Ibrahim Ibn Hayyay las fabricaba con su propio nombre «copiando la costumbre de Qurtuba».⁵⁸ Ibn Hawqal mencionará durante el viaje que hizo a Qurtuba en 948, la calidad de las lanas, brocados y sedas andalusíes, sus magníficos colores y la ligereza y belleza de las prendas, las cuales se exportaban y competían con las orientales. Del *tiraz* cordobés nos han llegado, en cualquier caso, algunas muestras con caligrafías y ornatos en punto de tapiz con hilos de seda de varios colores y abundante oro de Chipre u oropel, como el considerado almaizar (velo a modo de turbante) de Hisham II, que, procedente de un relicario de San Este-

57 La fuente árabe que con más detalle recoge la peripecia artístico-cultural de Ziryab, a partir de textos anteriores, es Ibn Hayyan al-Qurtubi (2003). *Al-Muqtabis II-1* [ed. de Mahmud 'Ali Makki]. Riad: Markaz al-Malik Faysal li-l-Buhut wa-l-Dirasat al-Islamiya, pp. 307-335; e Ibn Hayyan al-Qurtubi (2001). *Crónica de los emires Alhakam I y Abdarrahan II entre los años 796 y 847 [Almuqtabis II-1]* [traducción de Mahmud Ali Makki y Federico Corriente]. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, pp. 193-215. Se sabe que en al-Andalus se importaron vidrios iraquíes, pero también que con el emir Muhammad I se fabricó aquí asimismo, alcanzando renombre las fábricas de Murcia y Almería durante el Califato; luego se produjo en la Sevilla de al-Mu'tamid (s. XI), en Málaga, Murcia y Almería (s. XIII), junto con loza dorada, y en otras ciudades.

58 María Teresa Pérez Higuera (1994). *Objetos e imágenes de al-Andalus. Op. Cit.*, pp. 86-88.

ban de Gormaz (Soria) y conservado en la Real Academia de la Historia (Madrid), exhibe una larga cenefa en los extremos que caían sobre el hombro, con la inscripción repetida en dos líneas y a la inversa, «En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso, la bendición de Dios, la ventura y la permanencia del Califato sean para el califa, el imam y siervo de Dios, Hisham, el ayudado por Dios y Príncipe de los Creyentes», en un cúfico florido similar al de Madinat al-Zahra; entre ambas líneas caligráficas hay una sucesión de octógonos (como en los tejidos coptos) con aves, leones y gacelas, y en los dos de un extremo sendas figuras humanas, una masculina, seguramente el califa citado en la inscripción, Hisham II, que está sentado de frente a la turca y sostiene con una mano una redoma y con la otra señala defrentemente a su derecha, donde aparece una figura femenina, que se supone que es su madre Subh, por lo que la iconografía incide en el carácter áulico y político de la pieza; los elementos vegetales que se intercalan entre las «viñetas», unidos a su vez por estrellas de ocho puntas, coinciden con los de algunos marfiles y decoraciones murales califales que antes comentamos. Una composición similar pudo tener la tela bordada del siglo X, llamada *Yuba de Oña*, que se halló en el monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), en la que se ve un personaje aposentado en un estrado, sostenido por ramas que brotan de una vasija, mirando de perfil y señalando con la derecha seguramente hacia un personaje principal que se situaría en la parte perdida del tejido. Del *tiraz* cordobés son, asimismo, otro fragmento de bordado dedicado a 'Abd al-Rahman III y realizado bajo la dirección de Durri en 941-942 (Museo de Cleveland) y el trozo de la conocida por *franja del Pirineo* (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid), en la que se borda una serie de círculos enlazados con animales áulicos en su interior (como en el bote de al-Mugira y el tesoro de Garrucha), de los que sólo se conserva uno de los círculos con un pavón real, todo lo cual va acompañado de motivos vegetales y florales califales, así como el Sudario de San Lázaro de la Catedral de Autun (Francia), en el que aparece un jinete con turbante y un halconero con un cinturón, en el que se menciona, en cúfico simple, a 'Abd al-Malik al-Muzaffar, por lo que la tela parece una exaltación del citado triunfo de 1007 del hijo de Almanzor.⁵⁹ En la época de taifas tomaron fuerza otros talleres, como el de Almería, lugar al que 'Abd al-Rahman III había convertido en ciudad en 955 tras aplastar una revuelta mozárabe y repeler un ataque fatimí contra Pechina; Almería suplantó a Qurtuba en la fábrica de textiles, que llegaban hasta Oriente, y, a decir de al-Idrisi, la ciudad portuaria llegó a contar con 800 telares de seda, donde se tejían vestidos, telas y brocados con hermosos dibujos, flores y figuras con formas oculares; ahí, en «al-Mariya», se fabricó la Capa de Fermo (Italia), como consta en su inscripción de 510 (III6/III7), con un rico programa figurativo áulico organizado dentro de círculos enlazados: paseo en elefante, caza con halcón, caballero a galope, soberano sentado a la turca entronizado y flanqueado por un músico y un sirviente con abanico, además de animales áulicos, como águilas con alas desplegadas y cazando una gacela, una pantera, un grifo, un león alado, una esfinge también con alas y rama en la boca, además de cervatillos, gacelas, loros,

59 Cristina Partearroyo Lacaba (2007). «Tejidos andalusíes», *Artigrama*, 22, pp. 371-419.

pavos reales y hasta aves acuáticas, todo ello junto a motivos vegetales, árboles de la vida y flores de loto, y elementos geométricos (círculos, espirales y estrellas de ocho puntas). En este tejido, confeccionado probablemente para un caudillo almorávide, tal vez 'Ali Ibn Yusuf, quien mandaba en esa fecha y favorecía las artes en Almería, pervive el lenguaje visual de la Qurtuba omeya y, con la inscripción cúfica dorada sobre fondo azul, nos habla al mismo tiempo, sin embargo, de su final.⁶⁰

Amanuenses y artes del libro qurtubíes

A lo largo de esta síntesis sobre la producción artística de Qurtuba, la caligrafía ha ocupado un lugar central en la provisión de sentido, desde los duros mármoles, mosaicos y monumentales espacios de la arquitectura hasta las más maleables materias del marfil, la cerámica, los tejidos y, naturalmente, para finalizar, el pergamino. Si las artes del libro obtienen con el islam un desarrollo inusitado, Qurtuba fue uno de sus focos principales, gracias al mecenazgo estatal y privado, así como a la actividad piadosa, científica y literaria de los omeyas andalusíes y sus epígonos, que crearon una floreciente industria del libro en contacto siempre con el Oriente árabe. Tenemos muestras de escritura árabe en al-Andalus desde las primeras monedas andalusíes conocidas, el dinar del año 94 (716), bilingüe, el de 102 (720), ya con las dos caras en cúfico de acuerdo con la reforma numismática del califa 'Abd al-Malik, o el dirham acuñado por 'Abd al-Rahman I en 146 (763). Y pronto se establece también el uso monumental y artístico de la caligrafía, que tendrá una magnífica evolución desde sencillas escrituras incisas hasta los refinadísimos cúficos califales simples y floridos, cuya fama llegó a Oriente, donde, en los siglos X y XI, se celebrará el «cúfico andalusí» como uno de los principales de la caligrafía árabe.⁶¹ Desde 'Abd al-Rahman I (r. 788-796), tenido por literato y poeta, la familia omeya andalusí fomentó además la importación, copia y confección de libros, y la creación de bibliotecas. El emir Muhammad I (r. 852-886) reunió una gran biblioteca regia que superó a las existentes entonces en Qurtuba, como célebre fue asimismo la afición a los libros de 'Abd al-Rahman III, que motivó que el emperador bizantino le obsequiase con una copia caligrafiada en griego sobre pergamino con letras de oro y plata de la obra médica de Dioscórides, maravillosamente encuadernada e ilustrada

60 *Ibidem*, pp. 383-386; y Laura Ciampini (2009). La capa de Fermo: un bordado de al-Andalus, en Antonio Fernández-Puertas y Purificación Marinetto Sánchez (eds.). *Arte y cultura. Patrimonio Hispanomusulmán en al-Andalus. Op. Cit.*, pp. 141-177.

61 Valgan de ejemplo la lápida fundacional de la mezquita de Ibn 'Adabbas de Sevilla, erigida en el Emirato de 'Abd al-Rahman II, todavía en un tosco cúfico inciso, mencionando al emir, al director de la obra, el alfaquí Ibn 'Adabbas, al calígrafo tallista, 'Abd al-Barr Ibn Harun, y la fecha de construcción, 214 (829/830); en la inscripción de la puerta principal de la alcazaba de Mérida, con los nombres de dos directores de obras, el gobernador 'Abd Allah Ibn Kullayb Ibn Ta'laba y el liberto Hayqar Ibn Mukabbis, del mismo emir 'Abd al-Rahman II, y la fecha *rabi'* 11 220 (4 de abril-2 de mayo de 835), la epigrafía es ya mucho más pautaada y caligráfica, mientras que en la lápida fundacional del arsenal de Tortosa, caligrafiada por Ibn Kulayb en 333 (944/945) y, sobre todo, en los epígrafes mencionados de al-Zahra, la aljama de al-Hakam y de los objetos suntuarios del Califato, y décadas siguientes, sobre los que hemos hablado, el cúfico cordobés llega a su cénit. Véase Manuel Ocaña Jiménez (1970). *El cúfico hispano y su evolución*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

con dibujos de plantas medicinales;⁶² un liberto (*'mawlā'*) de este primer califa andalusí, el tradicionista cordobés Sa'īd Ibn Nasr Abi l-Fath (927/928-1004/1005), ejerció asimismo de corrector de libros. No obstante, la actividad libresca alcanzará el ápice con al-Hakam II (r. 961-976), época a partir de la cual las fuentes andalusíes se hacen eco de decenas y hasta centenares de personajes dedicados a este arte. En la capital de los omeyas existió, incluso, un barrio llamado de *al-raqqāqin*, de los «pergamineros» y fabricantes de libros. De acuerdo con los cálculos de Julián Ribera, en la época de máximo esplendor de Qurtuba se pudieron producir entre sesenta y ochenta mil libros al año, si pensamos en el número de maestros con centenares de alumnos que copian sus lecciones en la aljama y otras mezquitas, en los equipos de mujeres amanuenses que mencionan los textos y en los muchos libreros, bibliófilos, soberanos y cortesanos que disponían de copistas asalariados.⁶³ Al-Hakam II reunió, igualmente, la mayor biblioteca conocida en al-Andalus, a partir de la heredada de sus antepasados, a la que agregó la de su propio hermano Muhammad y los volúmenes que él mismo se encargó de adquirir y de ordenar que fuesen fabricados en sus talleres de amanuenses. Su proverbial Biblioteca del Saber (*'jizānatu-hu al-'ilmīya'*) contó con 400.000 volúmenes, registrados en 44 tomos de índices de 20 folios cada uno, según el autor de *El collar de la paloma*, Ibn Hazm de Qurtuba (994-1063).⁶⁴ En los alcázares de los omeyas cordobeses trabajaban los mejores encuadernadores de al-Andalus, junto con iluminadores, decoradores y expertos copistas, supervisados por gramáticos y sabios,⁶⁵ venidos de Sicilia y hasta de Bagdad. Entre los amanuenses y calígrafos que trabajaron para al-Hakam II, mencionaremos al literato y lexicólogo cordobés Muhammad Ibn al-Husayn al-Fihri que fue copista (*'warraq'*), corrector y perfeccionador de las obras de Abu 'Ali al-Qali al-Bagdadi (893-967), importan-

62 Véase Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. 1, p. 367; y Julián Ribera Tarragó (1928). Bibliófilos y bibliotecas en la España musulmana, en *Disertaciones y opúsculos, I*. Madrid: Imprenta de Estanislao Maestre, p. 191.

63 *Ibidem*, p. 204.

64 Ibn Hazm (1962). *Yamharat ansab al-'arab*. El Cairo: Dar al-Ma'arif, p. 100; el interés por el conocimiento y la pasión libresca de al-Hakam II, sigue explicando Ibn Hazm en un pasaje de la misma obra citado con frecuencia, y que recogerá Al-Maqqari (1988). *Nafh al-Tib. Op. Cit.*, vol. 1, pp. 385-386, era tal que, según el eunuco Talid, encargado de la biblioteca de los omeyas, al-Hakam adquiría obras en todos los confines, lo mismo que mandó traer a sabios de Bagdad, y enviaba a comerciantes a todas partes, a los que hacía llegar dinero para comprar libros (se dice que mandó 10.000 dinares de oro puro para comprar el *Kitāb al-agani* de Abu l-Faray al-Isfahani, quien le remitió una copia de esta magna enciclopedia literaria antes de que viese la luz en el propio Iraq); al-Hakam, en definitiva, «reunió en su casa [según el eunuco] a los más habilidosos en el arte de la copia (*fi sina'at al-nasj*) y a los más diestros en la vocalización (*fi l-dabt*) y en la buena encuadernación (*iyadat al-taylid*)», hasta formar en al-Andalus la mejor biblioteca nunca vista, a la que sólo podría equipararse, en opinión de al-Maqqari, la reunida por los califas abasíes de última generación, en concreto el califa al-Mustadi' (m. 1170). La biblioteca de al-Hakam fue saqueada durante la revuelta bereber y vendidos parte de sus libros; finalmente, un cliente de Almanzor cogió lo que quedaba de ella y lo saldó. *Ibidem*.

65 A propósito de la encuadernación, diremos que para ella se utilizaría el célebre cordobán, cuero de piel de cabra curtida, empleado para guantes, cojines, sillas de montar o vainas de espadas, o el guadamecí, variedad más flexible hecha con piel de carnero que se ornaba con dibujos dorados y colores, y cuya fábrica se encontraba en el barrio de la Axerquía de Qurtuba. Sobre la encuadernación se ha conservado el tratado de Ibn Ibrahim de Sevilla (m. ca. 1230-1232), *Kitāb al-taysir fi sina'at al-tasfir* ('La facilitación, acerca del arte de la encuadernación'), cuyo detallado contenido sobre la fabricación, ornamentación y restauración de libros puede consultarse en la obra de Hossam Mujtar al-Abbady (2005). *Las artes del libro en el Magreb y al-Andalus (siglos IV H./X d. C. -VIII H./XV d. C.)*. Madrid: El Viso.

te lexicólogo oriental que, tras pasar una etapa de formación en Bagdad, recaló en Qurtuba, donde fallecería después de ser maestro de numerosos andalusíes. El citado erudito y copista cordobés, Ibn al-Husayn al-Fihri, junto con Muhammad Ibn Mu'ammār de Jaén, se encargó de copiar (*'nasj'*) y depurar la célebre obra de Abu 'Alī al-Qalī titulada *al-Bari' fi l-luġa* ('Perito en lengua'), así como otros dos léxicos suyos, el *Kitāb al-hamza* y el *Kitāb al-'ayn*. Cuando concluyó el libro y al-Fihri se presentó ante al-Hakam II, éste deseó saber —aseguran las fuentes— lo que se había añadido a la copia (*'nusja'*) del *Kitāb al-'ayn* de Jalil, primer diccionario de árabe, y el copista le informó que nada menos que 5.683 palabras. De esta cooperación léxico-amanuense entre al-Qalī de Bagdad y los citados andalusíes, hay que resaltar la altísima estima en que al-Qalī tenía la obra de otro oriental, el *Adab al-kuttāb* ('Educación de escribas') de Ibn Qutayba (828-889), que ponía de modelo a sus alumnos andalusíes. Más tarde, esta misma obra de Ibn Qutayba, en la que se presta atención específica a la caligrafía, sería comentada por el lexicólogo y filósofo Ibn al-Sid de Badajoz (1052-1127), dando como resultado una de las escasas reflexiones teóricas sobre el arte de la caligrafía al modo oriental producidas en al-Andalus. Y el célebre alfaquí malikí Abu 'Amr al-Dani, nacido en Qurtuba, con estudios en Cairauán, El Cairo, Medina y La Meca, retornado a Qurtuba y después afincado en Denia, donde falleció en 1053, en uno de sus múltiples tratados sobre lecturas coránicas titulado *al-Muġam fi naqt al-masahif* ('Lo perfecto sobre la puntuación de coranes'), comparará la letra *alif* con el cuerpo humano, cual canon de belleza y armonía.

Otra de las figuras que contribuyó a la introducción de conocimientos y formas caligráficas en al-Andalus, esta vez desde Cairauán, fue Abu l-Fadl Ibn Harun (907/908-989) de Sicilia, quien, tras una estancia en la citada ciudad tunecina, importante foco de irradiación caligráfica, se incorporó al grupo de copistas (*'warraqin'*) del entonces príncipe heredero al-Hakam II, alcanzando notable reputación en su oficio.⁶⁶ Ibn Harun el siciliano trabajó también al servicio de Ya'far al-Bagdadi, que «se estableció en Qurtuba y era uno de los jefes copistas célebres por su exacta vocalización y su excelente caligrafía, como 'Abbas Ibn 'Amru, también de Sicilia, Yusuf al-Balluti, andalusí, y otros».⁶⁷ Todos ellos fueron empleados por al-Hakam II en *al-wiraqa* ('fabricación de libros'), engrosando sus famosos equipos de amanuenses, en los que también participaron mujeres, como Lubna al-Katiba, Fatima bint al-Sabullari y otras. En efecto, de muchas de las «sabias de al-Andalus» conocemos su condición de *katibas* ('escribas y calígrafas'), generalmente esclavas que trabajaban para sus señores o señoras y se encargaban de escribir la correspondencia y otros documentos oficiales, algunas copistas, con verdadero oficio de amanuenses cortesanías por su buena caligrafía, aunque no conocemos obras suyas firmadas. La caligrafía es, en cualquier caso, una de las artes, junto con la poesía y el canto, de las que más noticias de artistas mujeres se tienen en el islam árabe clásico, ya que la copia

66 Los datos sobre calígrafos y calígrafas de Qurtuba que siguen han sido extraídos, sobre todo, de los repertorios y obras de Ibn al-Abbar, Ibn Bashkwal, Ibn al-Faradi, Ibn 'Abd al-Malik y al-Maqqari; muchos y muchas fueron citados ya por Julián Ribera y por María Luisa Ávila, y sobre ellos también aporté datos y referencias en «Caligrafía y calígrafos andalusíes» y «Calígrafas del islam árabe clásico»; véase José Miguel Puerta Vilchez (2007). *La aventura del calamo: historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*. Granada: Edilux, pp. 139-202.

67 Al-Maqqari (1988). *Nafĥ al-Tib*. Op. Cit., vol. I, p. 111.

de coranes y libros de erudición se consideraba un oficio piadoso y adecuado para ellas. En la Qurtuba emiral y califal, al menos desde 'Abd al-Rahman II, se incorporaron esclavas y libertas literatas y escribanas al servicio directo del soberano y de la casa real, como ya hicieran con sus antepasados de Damasco o los abasíes de Bagdad. Para 'Abd al-Rahman II sirvió, en calidad de esclava cantora, literata y amanuense, la esclava llamada, precisamente, *Qalam* ('cálamo'), que era de origen vasco y, después de formarse y aprender canto en Medina, fue adquirida por este emir y brilló en Qurtuba por sus conocimientos literarios, sus composiciones y recensiones poéticas y por su preciosa caligrafía. Incluso una hija de 'Abd al-Rahman II llamada Baha' ('esplendor') llevó una vida ascética consagrada a la copia de coranes, que donaba como bienes hábices, igual que había hecho la tunecina Fadl, de quien sí se conserva una copia coránica firmada; muestra de la piedad de esta amanuense de la familia real es que la mezquita del arrabal de al-Rusafa, al norte de la medina de Qurtuba, llevó su nombre: «Mezquita de al-Baha'». Baha' falleció en el mes de *rayab* del año 304 (diciembre de 917), cuando comenzaba a reinar 'Abd al-Rahman III, para quien trabajaron diversas esclavas con destrezas caligráficas, como su liberta Radiya, copista en las dependencias oficiales; Kitman, cordobesa, que fue también *katiba* del califa en el alcázar de Qurtuba; y Muzna (m. 358 [986]), otra excelente escriba y literata (*'adiba*'). A esta etapa pertenece Zumurrud, esclava *katiba* fallecida en 336 (947). Desde la Bagdad abasí llegaron, además de literatos, bibliófilos y calígrafos, algunas amanuenses, como Sitt Nasim al-Bagdadiya, a quien 'Abd al-Rahman III emplease, por su pericia, para imitar su letra y redactar los documentos oficiales una vez perdidas, en la vejez, sus facultades visuales.

Al servicio de su hijo y sucesor, al-Hakam II, hubo asimismo diversas esclavas preparadas para la música, las letras y la caligrafía: Lubnà (m. 984-986), heredada de su padre al-Nasir, era experta en gramática, métrica y contabilidad, así como poetisa y magnífica calígrafa (*'katiba*', *'jattata*'); la cordobesa Fatima bint Zakariya Ibn 'Abd Allah al-Katib (m. 1036), hija de un cliente y escriba al servicio de al-Hakam II y de su *hayib* Ya'far, fue escriba (*'katiba*') de excelente caligrafía, además de polígrafa; falleció con 94 años y fue enterrada, ceremoniosa y multitudinariamente, en el cementerio de Umm Salama de Qurtuba. Para su sucesor, Hisham II, sirvió otra de estas esclavas calígrafas llamada Nizam al-Katiba, que trabajó en el alcázar califal cordobés (*qasr al-jilafa bi-Qurtuba*), y fue muy elocuente y se especializó en la copia y redacción de epístolas (*'rasa'il*'), siendo ella la autora de la carta (*'jtab'*) con que se dio el pésame a 'Abd al-Malik al-Muzaffar por la muerte de su padre Almanzor y en la que se le nombraba sucesor suyo en *shawwal* del año 392 (agosto-septiembre de 1002). Mas la actividad caligráfica de las mujeres de Qurtuba no se redujo al estricto entorno cortesano, sino que su intensidad fue tal que con frecuencia se subraya el dato de que en el arrabal oriental trabajaban, durante el Califato, 127 mujeres copiando coranes con caligrafía cúfica, lo que hace suponer a Julián Ribera que el empleo masivo de mano de obra femenina en la producción de ejemplares coránicos se debía a que ellas cobraban un salario inferior a los hombres, además de a su pericia y a la probidad del oficio.

Periclitado ya el Califato, las fuentes andalusíes siguen mencionando calígrafas de Qurtuba. Entre la serie de biografías que inserta al-Maqqari en *Nafh al-tib*

tomadas de Ibn Hayyan, quien, por cierto, aseveraba que no había esclava alguna en al-Andalus con la que pudiera competirse en sabiduría, educación y dotes poéticas, se menciona a esclavas literatas y poetas cual 'A'isha bint Ahmad Ibn Muhammad Ibn Qadim de Qurtuba (m. 400 [1009/1010]), quizá hermana del poeta Muhammad Ibn Qadim Ibn Ziyad, y después liberta. 'A'isha compuso panegíricos para diversos soberanos andalusíes y se la recuerda por su excelente caligrafía, con la que copiaba coranes, escribía cuadernos y recopilaba libros; llegó a reunir una gran fortuna y una buena biblioteca, siendo influyente, además, aunque soltera, en las esferas de Gobierno. De la misma ciudad, tenemos algunas referencias de Tuna bint 'Abd al-'Aziz Ibn Musà Ibn Tahir Ibn Saba' (s. XI-principios del XII), casada con el almocrí Abu l-Qasim Ibn Mudir, predicador de la aljama de Qurtuba, y madre de Abu Bakr, a la que se apodó Habiba y que aprendió con Abu 'Umar Ibn 'Abd al-Barr, de quien tomó por escrito sus obras, y con Abu l-'Abbas al-'Udri; luego, enseñó a su marido los saberes adquiridos de estos dos grandes maestros y fue apreciada por su excelente caligrafía y por la precisión con que realizaba sus copias.

Pero, por desgracia, pocas muestras de estas artes del libro nos han llegado, alguna, es cierto, de relevante valor artístico e histórico, como un ejemplar coránico cuadrado (18 × 18,8 cm) fabricado en vitela bajo dominio almorávide, que fue a parar a la Biblioteca de la Universidad de Estambul (A6755);⁶⁸ su guarda (folio 3a) está compuesta con un depurado diseño en trama de líneas curvas y rectas de ancha cinta clara del color del pergamino, que de inmediato nos remite a las celosías y trazados geométricos omeyas, y que se expande hasta formar un cuadrado exterior, a través de ocho círculos entrelazados intermedios, partiendo de una estrella de ocho puntas central en la que se inscribe un octógono con banda dorada que alberga un trenzado a modo de pequeña estrella de ocho puntas en azul claro sobre fondo azul oscuro, el cual da la sensación de giro y recuerda enseguida la cúpula gallonada de mosaicos situada ante el *mihrab* de al-Hakam II, incluso en el contraste de colores áulicos, oro y azul. El resto de la superficie es, naturalmente, un jardín de finos atauriques dorados «cordobeses» sobre el azul oscuro del fondo y con tonos de verde y rojizo en ciertos espacios. Y en el colofón (folio 145b y 146a), en cúfico oriental azul perfilado en oro, que ha sido caligrafiado dentro de un ancho marco cuadrado de lacería, asimismo rellena de roleos vegetales dorados, y generando una estrella de ocho puntas en cada esquina, leemos, antes de la *tasliya* (fórmula en honor al Profeta) y de la fecha de conclusión, el año 548 (1143/1144): «Todo el Corán se terminó con la ayuda y la providencia divinas en la ciudad de Qurtuba, que Dios la proteja».

BIOGRAFÍA DEL AUTOR

José Miguel Puerta Vilchez (Dúrcal, Granada, 1959), licenciado en Historia del Arte y doctor en Filología Árabe, es profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y autor de los libros *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada* (Granada, 1990), *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*

68 Sabiha Khemir (1992). Corán manuscrito, en Jerrilynn D. Dodds (coord.). *Al-Andalus: las artes islámicas en España [exposición La Alhambra, 18 marzo-19 junio, 1992]*. Op. Cit., pp. 304-305.

(Madrid, 1997), *La aventura del cálamo. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe* (Granada, 2007), *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones* (Granada, 2010) y *La poética del agua en el islam / The Poetics of Water in Islam* (Gijón, 2011). Ha sido comisario de exposiciones como *Doce candiles para Granada*, del pintor palestino Kamal Bullata y el poeta sirio Adonis (Granada, Patronato de la Alhambra, 1998), y de *Libertad e innovación. Caligrafía árabe contemporánea* (Casa Árabe, Madrid-Córdoba, 2010-2011). También ha dirigido, junto con Jorge Lirola Delgado, la redacción y edición de la *Biblioteca de al-Andalus* (7 vols.) (Almería, Fundación Ibn Tufayl, 2003-2012).

RESUMEN

Este artículo ofrece un nuevo balance sobre los valores históricos, artísticos y significativos de la arquitectura y las artes de Qurtuba a partir de las recientes aportaciones de la investigación y atendiendo a las fuentes árabes andalusíes. Para ello, se revisan los elementos constitutivos y estéticos esenciales de la mezquita de Córdoba y de Madinat al-Zahra, así como de los principales bronceos, marfiles, cerámicas, tejidos y artes del libro qurtubíes, poniendo especial atención en las relaciones formales y semánticas existentes entre todos ellos y en los responsables de las obras, artesanos, calígrafos y calígrafas que las produjeron.

PALABRAS CLAVE

Qurtuba, Córdoba, elementos constitutivos y artísticos.

ABSTRACT

This article offers a new appraisal of the historical, artistic and significant values of Qurtuba's architecture and arts from the perspective of the recent contributions of research and taking into account the Andalusian Arab sources. To do this the essential aesthetic and constituent components of Cordoba Mosque and Madinat al-Zahra have been reviewed, as well as those of the most important Qurtuba bronzes, ivories, ceramics, textiles and book arts, placing special emphasis on the formal and semantic links between them all and on those responsible for the works and the artisans and calligraphers who produced them.

KEYWORDS

Qurtuba, Cordoba, constituent and artistic components.

المخلص

تطرح هذه المقالة مقارنة جديدة حول القيم التاريخية والفنية والدلالية لعمارة قرطبة وفنونها انطلاقاً من الإسهامات العلمية الجديدة والاستعانة بالمصادر العربية الأندلسية. لذا تتم مراجعة العناصر التأسيسية والجمالية الرئيسية في مسجد قرطبة ومدينة الزهراء، وكذلك بالنسبة للأعمال القرطبية الرئيسية من البرونز والعاج والخزف والنسيج وفنون الكتاب وإيلاء عناية خاصة بالعلاقات الشكلية والدلالية القائمة ما بينها جميعاً وبمن يقف خلف هذه الأعمال من صناع وحرفيين وخطاطين وخطاطات أبدعوها.

الكلمات المفتاحية

قرطبة، كوردوبا، عناصر تأسيسية وفنية.