

Consideraciones iconográficas sobre las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada
Iconographic considerations on the paintings of the Hall of the Kings in the Alhambra of Granada

Carmen VALLEJO NARANJO
Universidad de Sevilla
cvallejo@us.es

Recibido: 13/03/2014

Aprobado: 31/03/2014

Resumen: La cualidad y vocación supranacional de la cultura caballeresca, como exclusivo código ideológico-moral de una ética de vida válida para todo el estamento aristocrático, que con eficacia trascendió el orbe cristiano, quedó expresada plenamente a través de su propia producción artística. Su capacidad estética hizo que su ideología y sus valores morales traspasaran fronteras físicas, culturales y religiosas. El lenguaje caballeresco se constituyó en el idioma de representación consensuado para las relaciones socio-políticas tanto de índole feudal como inter-reinos, siendo su ceremonial el canal escénico adecuado para el desarrollo de las relaciones diplomáticas en la corte. Este hecho se consagra, aún más, en el campo de las artes plásticas, donde su iconografía cumple de forma directa y global la función didáctica y representativa de los variados aspectos que constituyen y demarcan la naturaleza guerrera de la aristocracia medieval y su modo estético de vida, cuya apoteosis cortesana es el fasto caballeresco. Jornadas de caza y juegos, que, en realidad, promueven relaciones políticas y son, en definitiva, el marco diplomático donde se expresan los difíciles equilibrios del poder medieval. En esta clave interpretamos las pinturas del techo de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada.

Palabras clave: Alhambra, caballería, iconografía, gótico, siglo XIV, pintura.

Abstract: The quality and supranational vocation of chivalric culture as unique ideological-moral code of ethics of life valid for all the aristocratic structure, that effectively transcended the Christian world, was fully expressed through his own artistic production. His aesthetic ability did that his ideology and moral values overstepped physical, cultural and religious boundaries. The chivalric language became the one language of consensuated representation for socio-political relations both of feudal nature as well as between kingdoms, being its ceremonial scenic the canal proper for development of diplomatic relations of the court. This fact is further enshrined in the field of visual arts where its iconography meet directly and globally the representative function of the various aspects that constitute and demarcate the warlike nature of the medieval aristocracy and her aesthetic mode of life, whose apotheosis is the chivalrous pomp. Hunt days and games that actually promote political relations and are, ultimately, the diplomatic framework that expresses the difficult medieval balances of power. In this key we have interpreted the painted ceiling of the Hall of the Kings in the Alhambra of Granada.

Keywords: Alhambra, chivalry, iconography, gothic, fourteenth century, painting.

Sumario: 1. Aproximación historiográfica. 2. Espacios comunes. 3. Análisis estilístico: técnicas constructivas y género de la composición. 4. Análisis iconográfico-iconológico.

Secularmente, las empresas arquitectónicas son expresión y marco del poder en cualquiera de sus naturalezas. Así pues, la manifestación artística áulica se estructuró a través de un vocabulario siempre rico en técnicas y materiales.

Soluciones elaboradas y majestuosas en cualquier escala que trascendieron el mero concepto patrimonial del poder para formar parte de las funciones del buen gobierno. Más allá de lo institucional, en sus espacios arquitectónicos se emite un mensaje intelectual de cualidad individual, un discurso político que responde a las vicisitudes vividas y proyecta hacia el futuro los más profundos anhelos de un dirigente que refleja así su personalidad y el ambiente cultural en el que se desenvuelve.

La ciudad palatina de la Alhambra alberga entre sus murallas esta tradición constructiva regia, donde se despliegan los tradicionales repertorios que loan la belleza de la vida principesca, así como la legitimación política y personal de sus inquilinos reales.¹ Muhammad V (1338-1391. 1º Gob. 1354-1359; 2º Gob. 1362-1391) asumió la labor constructiva inherente a su rango, pero esta se convirtió en verdadero empeño personal a partir de su restauración en el trono, lo cual, testimonia el reproche de su visir Ibn al-Jatib (1313-1374), que se sentía desplazado.

y tú, Muley, no me haces caso,
por andar bajo andamios y maromas,
entre sacos de estuco y de ladrillos
y carretas que traen lajas de piedra.²

Entre las empresas artísticas del rey, destaca el bellissimo Palacio de los Leones. En la crujía oriental del patio se encuentra la tradicionalmente denominada Sala de los Reyes o Sala de Justicia, debido a que la bóveda central presenta a diez notables en animada conversación, que se han querido identificar desde el siglo XVI como reyes de la dinastía nazarí. Tres de los siete espacios en los que está distribuida la estancia están cubiertos por sendas bóvedas elipsoidales de madera de peralejo forradas en piel, que reciben las pinturas con motivos caballerescos.

1. Aproximación historiográfica

Desde finales del siglo XIX la peculiaridad de estas pinturas en contexto palatino islámico ha promovido su estudio y generado su propia historiografía artística, preocupada por su filiación estilística dentro de las distintas escuelas góticas europeas y por la interpretación iconográfica e iconológica de estas. Todo lo cual, supone que los estudiosos que acometen el tema comiencen con una exposición general que introduzca al lector no inmerso en el debate, antes de argumentar sus hipótesis. Tradición a la que nos sometemos humilde y respetuosamente.

Dentro del gusto e interés desarrollado en la corte nazarí desde mediados del siglo XIV por los países del Norte³, la filiación estilística oscila entre la escuela

¹ Grabar, Oleg, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*. Madrid, 1986, pp. 154-155.

² García Gómez, E., *Foco de antigua luz sobre la Alhambra. Desde un texto de Ibn Al-Jatib en 1362*. Madrid, 1988, pp. 38-39. Reproche en el que García Gómez ve ya una falta de sintonía entre ambos, pp. 80-81, 174 y 236.

gótico-francesa y las escuelas trecentistas italianas: sienesa⁴ y florentina⁵. Otros autores, basándose en el soporte pictórico⁶ o formalmente, las consideraron moriscas⁷. Sin embargo, aparecen especialistas que aprecian la yuxtaposición o mestizaje estilístico que presentan las pinturas entre lo cristiano y lo islámico, como Bermúdez Pareja⁸ o Pavón Maldonado⁹. Este último las filia directamente a la producción gótico-mudéjar toledana, por su semejanza con la decoración de los palacios reales de esta ciudad y el repertorio constructivo y decorativo de los ejemplares palatinos del siglo XIV: el palacio de Tordesillas y al Alcázar de Sevilla. En el palacio mudéjar del rey don Pedro, estos alarifes¹⁰ trabajarían junto a los sevillanos y granadinos, surgiendo así un estilo ecléctico entre lo toledano, lo almohade y lo nazarí, que marcará las construcciones palatinas a partir de la segunda mitad del siglo XIV. En el ámbito específico de lo iconográfico, las fuentes procederían de la eboraria francesa y del propio Alcázar de Sevilla, donde las salas que flanquean el denominado Salón de Embajadores poseen en sus yeserías altas decoración cinegética y cortesana caballeresca. Estas pinturas granadinas vendrían a representar, por tanto, el colofón de todo este proceso de simbiosis estética y cultural entre las cortes de Sevilla y Granada.

En esta dirección incide la profesora Jerrilyn Dodds¹¹ en su estudio sobre las pinturas, afirmando que solamente artistas gótico-mudéjares pudieron ser los autores, por su influencia estilística tanto de tradición europea a través de la escuela de Aviñón, como de la islámica a través de Siria, y señalando también directamente a la escuela toledana por las similitudes que las pinturas presentan con la decoración del antiguo palacio de Ruy López Dávalos. Dodds encuentra en seis de las escenas iconografía propia del ciclo bretón. Pero, a pesar de la

³ Grabar, O., op. cit., Madrid, 1986, p. 82.

⁴ Lafuente Ferrari, E., *Breve Historia de la Pintura Española*. Tercera edición. Madrid, 1946, pp. 81-84.

⁵ Gómez-Moreno González, M., *Guía de Granada*. Granada, 1892, pp. 72-79.

⁶ Contreras, R., *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea La Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Madrid, 1878. Segunda edición, p. 252.

⁷ Gudíol Ricart, J., "Pintura Gótica", en *Ars Hispaniae*. Tomo IX. Madrid, 1955, p. 48.

⁸ Bermúdez Pareja, J. & Maldonado Rodríguez, M., "Informe sobre técnicas, restauraciones y daños sufridos por los techos pintados de la Sala de los Reyes en el Palacio de los Leones de la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra* 6 (1970), pp. 5-20; y Bermúdez Pareja, J., *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*. Granada, 1974.

⁹ Pavón Maldonado, B. "Arte mozárabe y Arte mudéjar en Toledo. Paralelismos", en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*. Madrid, 1970; y *Arte toledano: islámico y mudéjar*. Madrid, 1988, pp. 104-105, 139, 157-172, 195, 235, 249-266.

¹⁰ Cómez Ramos, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla, 1979, pp. 1-26; y *Los constructores de la España medieval*. Sevilla, 2009, pp. 31-43.

¹¹ Dodds, J., "The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology", *The Art Bulletin*. Vol. LXI, nº 2. Nueva York, 1979, pp. 186-197; y "Hunting in the Bordelands", en Robinson, C & Pinet, S. (Eds.), *Courting the Alhambra: Cross-Disciplinary Approaches to the Hall of Justice Ceilings*. Número especial de *Medieval Encounters*, vol. 14, nº 23, Leiden, 2008, 267-302.

similitud formal entre ellas y el repertorio decorativo de algunas arquetas de marfil parisinas coetáneas a las pinturas, observa que estas últimas adolecen de una falta de conexión dentro de la composición global de cada bóveda. Por ello, según la autora, nos encontraríamos ante una obra descontextualizada de su contenido narrativo y simbólico, debido al desconocimiento de la materia tanto por parte del artista como del promotor.

Sin embargo, Bernis Madrazo,¹² a través del estudio de la vestimenta tanto masculina como femenina de los personajes cristianos, las filia estilísticamente, dentro del gótico lineal hispano a un artista autóctono cristiano, y las fecha en los últimos veinte años del siglo XIV. Precisa, incluso, la década de los ochenta sobre la de los noventa y en ningún caso serían posteriores a 1400, ya que identifica en las prendas detalles muy concretos de índole local de la moda hispana de esta década, difíciles de manejar por la rapidez con la que esta comienza a cambiar. Y también porque, al margen de la moda textil en las damas, se introducen detalles sumamente actuales del entorno directo de la frontera, como los dedos y las uñas pintadas y sus pendientes al estilo de las arracadas que hablan de un gesto naturalista del autor. Por último, contextualiza los temas dentro del repertorio propio de los programas áulicos del gótico europeo en el siglo XIV.

Dentro de la producción artística suntuaria occidental, y abundando en el valor que los ricos textiles tienen en las cortes medievales para su uso, decoración y obsequio diplomático, Pérez Higuera¹³ destaca la importancia que tendría la utilización de tapices góticos en la corte nazarí. Esto se justificaría no solo, y al igual que los marfiles franceses como fuentes iconográficas, sino porque al particular aprecio por lo exquisito y exótico de estas piezas foráneas y su iconografía se sumaría la secular tradición árabe en la utilización de riquísimos textiles para la construcción y decoración de sus tiendas, siendo en realidad la mimesis de esta práctica la causa de la elección del tema caballeresco, conformándose así la Sala de los Reyes como un pabellón abierto hacia el Patio de los Leones. Luyster¹⁴ incide en el comercio medieval que la demanda de alto lujo genera para el ajuar palatino y el símbolo de prestigio, material y social que estas piezas contienen, dando muestra de refinamiento y apertura cultural de sus propietarios. Finalmente, destaca la preminencia estilística de los tapices sobre la eboraria, más cercanos estos a la policromía, la escala y la naturaleza general de nuestras pinturas.

El género caballeresco de las dos bóvedas laterales está plenamente asumido al margen del estilo, las fuentes literarias y los matices ideológicos que cada autor interpreta en ellas. La bóveda central es la que ostenta una interpretación más polarizada, debido tanto al desequilibrio compositivo en relación a las otras dos, como a la falta aparente de comunicación de lo que la escena pudiera representar, por lo que ha dado pie a interpretaciones más simbólicas o

¹² Bernis Madrazo, C., “Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha”, *Cuadernos de la Alhambra*, 18 (1982), pp. 21-50.

¹³ Pérez Higuera, T., *Objetos e imágenes de Al-Ándalus*. Madrid, 1994, p. 65.

¹⁴ Luyster, A., “Cross-Cultural Style in the Alhambra: Textiles, Identity and Origins”, en Robinson, C & Pinet, S. (Eds.), *op. cit.*, pp. 345-346.

alegóricas, una vez que la tesis de los diez reyes históricos de la dinastía nazarí parece superada.

Contextualizando la obra en su marco arquitectónico, las influencias constructivas vecinas y sus contenidos simbólicos marcan las hipótesis de las posibles funciones de este espacio dentro del complejo, y condiciona finalmente la existencia y el posible significado de las pinturas.

Para Antonio Almagro¹⁵, los préstamos arquitectónicos propios de la dilatada peculiaridad fronteriza peninsular eclosionaron a partir de la segunda mitad del siglo XIII en modelos comunes e igualmente genuinos en ambos lados de la frontera, cuando Al-Ándalus queda reducida al reino de Granada. El proceso de aculturación arquitectónica se produciría por la utilización y remodelación de los edificios palatinos existentes, adecuándolos a las necesidades de los usos ceremoniales tanto festivos como protocolarios y residenciales propios de cada cultura cortesana. Esta circunstancia produciría los elementos comunes y dispares que caminan paralelos en las planimetrías palatinas hispanas de la segunda mitad del siglo XIV. Influencias de ida y vuelta que serían superiores culturalmente al préstamo de alarifes o al gusto por lo exótico de cada estética como símbolo de ostentación regia, que, para entonces, estaría plenamente diluido y asumido por los dos reinos vecinos. Pedro I es el exponente y precursor del modelo áulico castellano-andalusí, ensayado en los palacios de Astudillo, Tordesillas, Carmona y, finalmente conseguido en Sevilla. Esta planimetría áulica está caracterizada, en lo básico, por un patio porticado y salones con alhanías en sus cuatro lados. La construcción del Alcázar influiría en la disposición de Comares y los Leones al levantarse posteriormente con un margen de diez años, lo que vendría a testimoniar la presencia de las pinturas realizadas, según Almagro, por un artista cristiano, aunque la inspiración le parece más formal que funcional, de nuevo, debido a las distintas necesidades regias, lo que produce una menor escala en los salones y da ese ambiente íntimo y doméstico a su palacio residencial.

En este contexto funcional, se había instalado una tradicional interpretación palatina del complejo que otorgaba un carácter más privado y lúdico al Palacio de los Leones en relación a la función más político-representativa del Palacio de Comares. Bermúdez Pareja¹⁶ postulaba esta visión y veía particularmente en la Sala de los Reyes “la más hermosa sala de verano que conserva la Alhambra”¹⁷. Oleg Grabar¹⁸ se lamentaba de este silencio documental y de no encontrar además paralelos arqueológicos adecuados para poder dar una función válida a los espacios. Esta ausencia de información le llevó a la reflexión que, quizás, nunca la hubieran tenido, y estas estancias se erigieran como un continente

¹⁵ Almagro, *Palacios medievales hispanos*. Madrid, 2008, pp. 61, 76, 80, 92, 95, 98-99, 101; y “Los palacios de Pedro I. La arquitectura al servicio del poder”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 23. Vol. II (2013), pp. 25-49.

¹⁶ Bermúdez Pareja, J., “Identificación del Palacio de Comares y del Palacio de los Leones, en la Alhambra de Granada”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1977, vol. II, p. 56.

¹⁷ Bermúdez Pareja, J., *Palacios de Comares y Leones* (Foll.). Granada, 1972.

¹⁸ Grabar, O., op. cit., Madrid, 1986, pp. 136-140.

magnífico y suntuoso de espacios multifuncionales y polivalentes, ofreciendo el mejor marco posible en cada ocasión. Basándose en el análisis de plantas y accesos, Gámiz¹⁹ también encuentra en el Palacio de los Leones esa cualidad íntima y sensual de un edificio preparado para el goce de los sentidos y recreo del monarca y sus más allegados. Imagina las Sala de los Mocárabes y de los Reyes, de mayor tamaño, albergando fiestas o como frescas estancias estivales, mientras que a las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes les concede un carácter más íntimo como cámaras regias. Malpica²⁰ también acepta esta caracterización para ambos palacios y rebate la hipótesis de Grabar, argumentando que la división de los espacios palatinos responde y manifiesta la cuidada planificación que supone el equilibrio entre la morada regia y la manifestación del poder. Aun así, no encuentra en la Sala de los Reyes ninguna característica que la jerarquice sobre las demás.

El punto de inflexión lo marca, valientemente, Ruiz Souza,²¹ que no está de acuerdo con este tradicional romanticismo asignado al Palacio de los Leones, dotándolo de una función prácticamente opuesta tanto en la concepción funcional del palacio, que sería de naturaleza didáctica y religioso-funeraria: una madrasa-zawiya palatina, como en el uso muy restringido para una pequeña comunidad de estudiantes alojados en una docena de pequeñas estancias secundarias. El giro de noventa grados del Patio de los Leones sobre Comares obedecería a la voluntad de aproximarlos a la zona funerario-religiosa del recinto palatino, considerándolo como un lugar de transición funcional entre lo áulico-civil y lo funerario-religioso. Si bien reconoce que la planimetría del Patio de los Leones tiene paralelos en la arquitectura cristiana y en los palacios de Tordesillas y el Alcázar de Sevilla, enmarca este proyecto en la experiencia directa del destierro del joven rey junto con su visir Al-Jatib en la corte meriní, donde pudo apreciar personalmente la corriente constructiva de este tipo de edificios levantados durante la primera mitad del siglo XIV, recién terminados, por tanto, a su llegada y que coinciden en este y en otros elementos con el Patio de los Leones. La filiación promotora la ubica en Tremecén, en el proyecto personal de su amigo Abu Hammu Musa II (1352-1389) durante su gobierno, príncipe culto y promotor de las artes y las ciencias, que levantó en 1362, junto al nuevo palacio, una zawiya primero y una madrasa un año después, con carácter funerario ambas. Anteriormente, en 1359, había fundado su biblioteca, donde fue enterrado en 1389. La compañía de Al-Jatib en su periplo marroquí y su testimonio escrito sobre la obligación que suscitaba el ejemplo de su predecesor en el cargo levantando la madrasa de Jusuf I (1333-1354) constituirían las últimas influencias que pudieron asentar la iniciativa del proyecto. La Sala de

¹⁹ Gámiz Gordo, A., *La Alhambra Nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*. Sevilla, 2001, pp. 114-115.

²⁰ Malpica Cuello, A., *La Alhambra de Granada, un estudio arqueológico*. Granada, 2002, pp. 11-17 y 233.

²¹ Ruiz Souza, J.C., *Estudios y reflexiones sobre la arquitectura de la Corona de Castilla y Reino de Granada en el siglo XIV: creatividad y/o crisis*. Madrid, 2000 [microficha]; y “El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madrasa zawiya y tumba de Muhammad V? Estudio para un debate”, *Al-qantara: Revista de estudios árabes*, Vol. 22, Fasc. 1, 2001, pp. 77-120.

Abencerrajes sería el oratorio con posibilidad de acoger el enterramiento del monarca. La Sala de Dos Hermanas tendría un carácter polivalente y el Patio del Harem la vivienda del responsable de la institución. La Sala de los Reyes acogería la biblioteca, una estancia con un tránsito puntual y rápido para acceder a libros y objetos, por lo que no le afectaría el entorpecimiento de su acceso, motivado por las fuentes y surtidores o la ausencia de puertas. La falta de zócalo de las alcobas cubiertas por las pinturas vendría justificada por la tradicional costumbre en las madrasas de vestir toda esta superficie con esteras, y el arranque de las yeserías marcaría la altura del mobiliario o librerías, ya desaparecidos. La interpretación final de las pinturas estaría enmarcada dentro de una alegoría sapiencial, siendo la bóveda central la representación del conocimiento superior sobre el conocimiento mundano de las laterales.

2. Espacios comunes

La Edad Media europea es, en su realidad, inseparable de la civilización islámica ya que consiste precisamente en la convivencia, positiva y negativa a la vez, de Cristianismo e Islamismo sobre un área común impregnada por la cultura grecorromana.²²

Hoy está superado el antiguo tópico de la prohibición coránica sobre la decoración figurativa, que, en cualquier caso, responde a estos naturales préstamos estéticos entre culturas vecinas de ancestro común y las fuentes coetáneas reflejan. Y, aunque parezca difícil en la Edad Media y aceptando todos los inextricables matices del adjetivo “profano”, debemos instalarnos en un espacio²³ físico, ideológico y cultural de esta índole, lo que permite un puente de comunicación política esencial, favoreciendo las concomitancias y salvando los antagonismos bélico-religiosos. Aún más, si cabe, las pinturas que nos ocupan, recreación artística de la cultura caballeresca cortesana, promueven principios ideológico-morales como lealtad, generosidad, protección a los débiles, sacrificio, cortesía, etc., que constituyen una ética humanista, es decir, una elección de vida sublimada, que los identifica y que es la verdadera acepción del término sufí *Īawān mard* (caballero), anterior a la doctrina islámica en la que se integrará más tarde. Veamos cómo define ‘Al Arabi al santón andalusí ‘Abd Allā, el calafate de Málaga:

‘Abd Allā b. Ibrahim al-Fajjār, de Málaga, conocido por el sobrenombre de Al-Qalafāt, fue discípulo de Abū-l-Rabi’ el ciego y de otros maestros de espíritu. Era amigo íntimo de Ibrahim b. Tarif. El método de vida espiritual que profesó fue el de los paladines o

²² Ortega y Gasset, J., Prólogo a la primera edición de *El Collar de la Paloma* de Ibn Hazm de Córdoba. García Gómez, E. (Ed. lit.). Madrid, 1997, p. 19.

²³ Ladero Quesada, M.Á., “Espacios reales y espacios imaginados”, en Benito Ruano, E. (Coord.), *Tópicos y realidades de la Edad Media II*. Madrid, 2002, pp. 231-232.

caballeros, y ¡por vida mía! que lo practicó brillantemente y poniendo bien de relieve sus características virtudes [...] ²⁴

Desde el ámbito artístico-literario, la lírica árabe-andaluza da pronto testimonio de estas concurrencias eminentemente cortesanas, tanto en la vertiente temática amorosa como en el perfil de sus autores: aristócratas cultos que habitan la corte y cantan sus alabanzas. Es el caso del temido tercer emir omeya Al-Hakam I (gob. 796-822), que fue un magnífico poeta. Conceptos galantes como la obediencia y el servicio a la amada, es decir, la sumisión del hombre libre hacia la mujer que se muestra superior al amado, el amor puro (casto), entendido como algo ennoblecedor para el espíritu y, en caso de desconsideración o amor sin recompensa, al menos, como un sufrimiento gozoso, el amor secreto, el enamoramiento de oídas, la separación de los enamorados al amanecer, el viento portador de noticias del enamorado, la evocación primaveral, los enemigos de los enamorados o los efectos del amor, formaban parte de los conceptos líricos del amor ideal y del carnal también, y sus poetas cortesanos son ya paralelos culturales en las cortes medievales a un lado y otro de los Pirineos desde el siglo XI. Este género poético del amor cortés andalusí produjo obras de excepcional factura y mayor calado cultural, entre las que destaca *El collar de la paloma* (1022) del visir Ibn Hazm de Córdoba (994-1063) ²⁵.

Me quedé con ella a solas, sin más tercero que el vino,
mientras el ala de la tiniebla nocturna se abría suavemente.
Era una muchacha sin cuya vecindad perdería la vida.
¡Ay de ti! ¿Es que es pecado este anhelo de vivir?
Yo, ella, la copa, el vino blanco y la oscuridad.
Perecíamos tierra, lluvia, perla, oro y azabache. ²⁶

Esta interacción cultural siguió operando en la frontera meridional castellana de forma natural y constante ²⁷. Las aventuras amorosas que propiciaba la “convivencia” allí sustentaron relatos más o menos distorsionados por la transmisión o idealizados, pero característicos. Y llegado el siglo XV o desde el

²⁴ Asín Palacios, M., *Vidas de Santos andaluces. La “Epístola de la santidad” de Ibn Arabi de Murcia*. Madrid, 1933, pp. 161-162.

²⁵ García Gómez, E. “Un precedente y una consecuencia del Collar de la Paloma”, *Al-Andalus*, XXVI (1951), pp. 309-330; Menéndez Pidal, R., *Poesía árabe y poesía europea*. Madrid, 1963, p. 59; Arié, R., “Ibn Hazm et l’amour courtois”, *Revue de l’Occident musulman et de la Méditerranée*, 40 (1985), pp. 75-89; Galmés de Fuentes, Á., “El amor hace sutil al hombre. Ibn Hazm de Córdoba y la tradición románica”, *Anaquel de Estudios Árabes*, 3 (1992), pp. 53-60; *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*. Madrid, 1996, pp. 11-60.

²⁶ Ibn Hazm de Córdoba. *El collar de la paloma*. García Gómez, E. (Ed. lit.). Madrid, 1997, p. 150.

²⁷ Ladero Quesada, M.Á., *Granada. Historia de un País islámico*. Madrid, 1979, pp. 165-166.

reinado de Juan II (1406-1454) puede hablarse de un género literario específico, denominado “romance fronterizo”²⁸.

Siguiendo en el mismo ámbito literario, ahora en prosa, estamos ante otro género igualmente promovido, creado y consumido por y para la propia institución aristocrática: la tratadística caballeresca. Esta recoge y transmite la producción militar de ascendencia clásica con el *De re militari* de Vegetio (s. IV) como obra capital junto con la didáctico-doctrinal (moral y espiritual). En 1276 el tratado de caballería del mallorquín Raimond Llull, el *Livre de l'orde de cavalleria* marca un hito creando las bases formales de este género misceláneo, al traducirse rápidamente a las principales lenguas europeas. En 1292 el *De regimine principum* del agustino Egidio Romano (ca. 1243-1316), que tiene como fuente principal la citada obra de Vegetio, fue la obra con la que se formaron posteriormente todos los herederos de las casas reales cristianas, traducido y glosado en Castilla por encargo del rey Alfonso XI al franciscano García de Castrojeriz para la formación del infante don Pedro. Siguiendo al hilo de la producción tratadística caballeresca castellana, esta se adscribe en su totalidad a la línea seguida por el género tratadístico europeo y, en particular, a la obra de Llull. En la primera mitad del siglo XIV brilla con luz propia Don Juan Manuel con el *Libro del caballero et el escudero* (1326) y el perdido *Libro de la Caballería* (ant. 1330). Por último, en el siglo XV la producción castellana aumenta, destacando como obras importantes *El Doctrinal* de Alonso de Cartagena y la amplia producción tratadística de Diego de Valera. En todos ellos y en otros, la consigna didáctico-moral se mantiene vigente. La formación de todo el estamento nobiliario se realiza, pues, en el marco de la cultura doctrinal caballeresca y compendia el ejercicio agonístico a través de la caza, los deportes o competiciones ecuestres, junto con la formación guerrera transmitida a través de la épica caballeresca y los tratados de caballería. Recordemos que Alfonso XI encarga también para la educación de su heredero el *Libro de la montería* y la *Historia Troyana*.

Igualmente, desde finales del siglo XIII se observa tanto en el Occidente como en el Oriente islámico el interés por la producción literaria o tratadística militar, con gran predilección por la disciplina ecuestre, incluida la veterinaria, de gran tradición literaria en la cultura árabe y dedicada a aristócratas cultos. En la corte granadina se escriben una serie de obras sobre la materia guerrera, que demuestran cómo también allí se vivía la idealización de esta actividad, y, al

²⁸ Alborg, J., "La épica popular, el Romancero", Cap. IX, *Historia de la literatura española*, tomo I. "Edad Media y Renacimiento" Gredos. Madrid, 1972, pp. 399-437. Cherif Omar, A., *Los romances fronterizos*. Madrid, 1982. Correa Rodríguez, P., *Los romances fronterizos*, I, Granada, 1999. González Segura, A., *Romancero*, Madrid, Alianza Editorial, 2008. Íñiguez Barrena, M^a L y F., *Romances fronterizos*. Asociación Andaluza de Profesores de Español "Elio Antonio de Nebrija". Sevilla, 1999. Martínez Iniesta, B., "Los romances fronterizos: Crónica poética de la Reconquista Granadina y Antología del Romancero fronterizo", en [Lemir: Revista electrónica de Literatura Española Medieval y del Renacimiento](#) nº 7 (2003). Mendizábal, F., *Los romances fronterizos de la Provincia de Jaén: estudio documentado de los mismos a la vista de antecedentes históricos*. Madrid, 1973. Menéndez Pidal, R., *Romancero Hispánico... Teoría e historia*. vol. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, pág. 60. González Segura, A., *Romancero*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

igual que los tratados castellanos, poseían un carácter misceláneo entre lo normativo y lo didáctico-doctrinal, advirtiéndole al caballero sobre sus obligaciones y dándole claros ejemplos a seguir. Es el caso de *El concierto para exhaustivamente tratar de lo que con los caballos se puede relacionar* (Kitāb al-ih̥tifāl fī istīfā' mā li-l-jayl min al-aḥwāl), de Muhammad ibn Ridwan ibn Arqam de Guadix (m. 1259), dedicado a Muhammad I (1237-1273), fundador de la dinastía nazarí. Durante el segundo gobierno de Muhammad V se escribió entre 1369 y 1390 una refundición de la obra anterior, titulada *El Culmen beneficioso y provisor de lo que no contiene el “Concierto” [de Ibn Arqm] y reparación de los temas que no trae a colación* (Kitāb matli^c al-yumn wa-l-iqbāl fī intiqā' Kitāb al-ih̥tifāl wa-stidrāk mā fāta-hu min al-maqāl) compuesto por ^cAbd Allah ibn Muhammad ibn Yuzayy, dedicada al monarca. También a finales del siglo XIV, Ibn Hudayl dedica a Muhammad V su *Regalo de los espíritus y blasón de los andalusíes* (Kitāb tuḥfa al-anfus wa-šī^car sukkān al-Andalus), para refundirlo treinta años después en lo que será su famosa *Gala de caballeros, blasón de paladines* (Kitāb ḥilyat al-fursān wa-šī^car al šuŷ^c'ān), dedicada esta vez al nieto del anterior, Muhammad VII, por su llegada al trono. La última obra de Ibn Hudayl sobre esta temática, *Provechos trazados de la albeitería* (Kitāb al-fawā'id al-musattara fī ilm al-bayṭara), fue también dedicada a Muhammad V. En ambos lados de la frontera, sobre cualquiera que sea la proporción de su contenido, no se pierde ese estilo literario caballeresco y culto común a la profunda formación intelectual de sus autores cortesanos²⁹.

Por tanto, conceptos ético-caballerescos comunes que en todo coinciden o en nada disienten y que sustentan un modo de vida virtuoso en búsqueda de la perfección espiritual, pero que sin necesidad de elevarlo a cotas místicas o eruditas, son la base de las buenas maneras aristocráticas y promueven el éxito de las relaciones políticas medievales, más allá de sus respectivas religiones, del régimen de sus funciones guerreras o su nivel cultural, que en ningún caso era ajeno a lo épico ni a lo poético.

En este ambiente receptivo de la cultura caballeresca y el conocimiento de su *modus vivendi*, su producción literaria y figurativa, Muhammad V habría escogido este lenguaje iconográfico depositario de valores supraculturales de la élite político-militar medieval, cuyo medio figurativo “internacional” le permitiría transmitir un mensaje global y proyectaría una nueva imagen del reino nazarí, integrado y activo plenamente en el concurso diplomático occidental, algo característico de la política granadina, cuya intensa y amplia actividad diplomática, obviamente, estuvo polarizada entre el Magreb y Castilla³⁰.

La caballería y su credo como medio de formación, de desarrollo socio-político y de ostentación de rango, se había convertido en la mejor y más válida alegoría del buen gobierno medieval en Occidente, del gobierno moral y

²⁹ Viguera Molins, M^a J. (Ed.). *Gala de Caballeros, Blasón de Paladines de Ibn Hudayl*. Madrid, 1977, pp. 9-35; y “El Ejército”, en Jover Zamora, J. M^a (Dtor.), *Historia de España Menéndez Pidal. El reino nazarí de Granada (1232-1492). Tomo VIII. Política. Instituciones. Espacio y Economía. Parte Tercera, IV*. Madrid, 2000, pp. 455-459.

³⁰ Viguera Molins, M^a J., “Cultura árabe y arabización”, en Jover Zamora, J. M^a (Dtor.), *op.cit.*, pp. 330-331.

ejemplar que dignificaba y fortalecía la personalidad de los monarcas, herederos por su alto linaje de los comportamientos más nobles. Con todo ello, se legitimaba la institución y sus titulares, que ascendían a un plano, necesariamente, superior para medirse con la alta aristocracia siempre levantisca. Es, en definitiva, la imagen idealizada del poder la que se busca reflejar en los ciclos caballerescos-cortesanos, la imagen del poder virtuoso.

Desde el ámbito político estamental, en Occidente, la exhibición figurativa del repertorio caballeresco, además de ser un elemento de rango imprescindible en cualquier sede regia, ya fuera palatina o castellar, funcionaba como un auténtico *De Regimine Principum* figurativo, constituyendo una vía de formación y representación del estamento guerrero: los *bellatores*. Esta formación no era exclusiva del príncipe. Educaba también a la élite en un regimiento de vida militar y civil que ordenaba o sistematizaba las relaciones personales y estamentales cortesanas (baja, media y alta nobleza) a través de una jerarquización basada en las relaciones de parentela vasallática, acordadas y sostenidas bajo el concepto personal e intransferible de lealtad, es decir, obediencia y prestación militar a cambio de protección y sustento. Lo que en las altas esferas aristocráticas se traducía en promoción política y acrecentamiento de la propiedad feudal.

El caballero debe cabalgar, justar, correr lanzas, ir armado, tomar parte en torneos, hacer tablas redondas, esgrimir, cazar ciervos, osos, jabalíes, leones, y las demás cosas semejantes a estas que son oficio de caballero; pues por todas estas cosas se acostumbran los caballeros a los hechos de armas y a mantener la orden de caballería. Por ello, menospreciar la costumbre y el uso de aquello por lo que el caballero aprende a usar bien de su oficio, es menospreciar la orden de caballería³¹.

Este sistema económico, de relaciones entre grupos y poderes y sus valores culturales caballerescos, es el que rige el espacio real de la aristocracia guerrera medieval y occidental, consolidada entre los siglos XI al XIV. Se extrapola a cualquier escala, sostiene moralmente al rey a la cabeza de la pirámide estamental y es el espacio político en el que está integrado Muhammad V como vasallo de Pedro I de Castilla. Esta imagen no es necesariamente negativa, por el contrario, promueve fortaleza interna, puesto que el vasallaje con Castilla le aporta apoyo y protección política dentro y fuera de su reino. La imperiosa necesidad de un rey legítimo, recién repuesto, es, pues, reivindicarse en su orden natural y perpetuarse en el trono, buscando alianzas útiles que promuevan la estabilidad de su reinado y evitando conflictos bélicos que debiliten su recuperado estatus. Un gobierno fuerte, para un reino entre dos mundos, otra frontera... que necesariamente bebe de ambas realidades y produce su propio discurso.

Este inmediato contexto político-cultural es el que debe regir en la empresa constructiva de Muhammad V cuando recupera el trono. Sus afanes culturales,

³¹ Llull, R., *Libro de la orden de caballería*. II, 10. Madrid, 1986, p. 33.

religiosos y hasta el proyecto de su propio enterramiento, de natural y completo orden islámico, son plenamente justificables política y personalmente. Forman parte también del buen gobierno de un rey, pero no era algo apremiante en el momento político que se vivía cuando comienzan las obras en su segundo gobierno, máxime estando la madrasa de su padre, Jusuf I, recién construida (1349), plenamente dotada por el propio Muhammad V,³² y siendo parte beligerante de la contienda castellana.

La elección para esta sala de un ciclo pictórico, de una estética y de una práctica decorativa consagrada en el ámbito cortesano occidental del siglo XIV, indica su conocimiento y la decisión personal de Muhammad V de emular aquello que se está haciendo en las cortes cristianas. Se trata de un código y un modelo arquitectónico que conoce igualmente de forma directa en toda su extensión, de igual proximidad física en el Alcázar de Sevilla y afinidad psicológica con el rey don Pedro, con quien, al margen de sus relaciones personales, compartía paralelismos vitales obvios. Por último, la técnica decorativa de estas pinturas, auténtico lujo social de la época para palacios y mansiones,³³ debería reflejar la voluntad de dotar la sala de una función especial y de alto nivel, que, si bien no se puede precisar con seguridad, sí podríamos intuir por su lenguaje cortesano que estaría relacionada de una u otra forma (queremos decir de forma más o menos exclusiva y afectiva) con los gustos y modos de representación política cultos y cosmopolitas de Muhammad V. Mensaje político sobre el buen gobierno y el orden medieval que se refuerza y concentra a través del simbolismo de su bellísima fuente de los leones en las virtudes de un rey poderoso y justo que emana eternamente generosidad y protección hacia su pueblo³⁴.

3. Análisis estilístico: técnicas constructivas y género de la composición

Entendemos que, al momento culminante del gótico-mudéjar en la segunda mitad del siglo XIV, auspiciado por las empresas artísticas de Pedro I³⁵ y a la promoción expresa de Muhammad V, corresponde la colosal fusión estilística que presentan estas pinturas entre la estética gótico-cristiana y la estructura compositiva gótico-mudéjar, integrándose coherentemente con la producción artística áulica de su tiempo. Sin embargo, presentan ya un grado de “evolución” basado en un avance de la figuración cristiana sobre los tradicionales esquemas compositivos mudéjares, lo que Pavón Maldonado denominaba como desvirtuosismo esquemático de lo mudéjar³⁶. Cabría preguntarnos, habida cuenta del estrecho margen de tiempo en el que nos movemos, si esto fue una maduración estilística o, de nuevo, un requerimiento personal de Muhammad V, cuyos deseos de emulación no estarían satisfechos con una mera copia del

³² Arié, R., *El reino nasrí de Granada (1232-1492)*. Madrid, 1992, pp. 43-51.

³³ Bermúdez Pareja, J., op. cit., Granada, 1987. pp. 25-26.

³⁴ Bermúdez López, J., Rodríguez Domingo, J.M. Gómez Román, A.M^a. “La fuente de los leones de la Alhambra como símbolo del poder”, *Cuadernos de la Alhambra* 28, 1992, pp.167-198; y “Valores simbólicos e iconográficos de la fuente de los leones de la Alhambra”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* 11, tomo VI, 1993, pp. 60-67.

formato petrista, asumiendo de nuevo la necesidad, reivindicativa esta vez, expresada a través de su lenguaje estilístico. La elección de inspirar una nueva forma de hacer o “manera artística” es un derecho de expresión propio de los promotores cultos. Esto explicaría factores como la incipiente ambientación espacial, la introducción de detalles naturalistas dentro de un repertorio consagrado por su fuerte esquematismo y la falta de continuidad estilística de estas pinturas.



Fig. 1. Justa. Artesonado mudéjar de la Catedral de Teruel (s. XIV).

Las escenas propias de la vida caballeresco-nobiliaria están consagradas en Castilla a través del repertorio pictórico de las techumbres mudéjares. Los pintores de los equipos de alarifes desarrollaron un modelo iconográfico bastante consolidado y apto para cualquier ámbito espacial, profano o sacro, donde el ciclo caballeresco como representante del segundo de los estados formaba parte de la cosmogonía estamental medieval. Las escenas se muestran recortadas sobre un fondo plano y oscuro, gracias a una contundente línea negra. Afrontadas o consecutivas, pero siempre aisladas y enmarcadas, presentan una correlación temática, porque pertenecen a un mismo repertorio iconográfico, pero no son narrativas, sino representativas.

Nos parece que la estructura compositiva de las bóvedas laterales es plenamente mudéjar. Utilizando dos procedimientos compositivos distintos aplicados en dos técnicas distintas: la pintura y el relieve, se vuelve a fusionar el tratamiento espacial plano sobre las figuras recortadas y la disposición incomunicada de las sencillas escenas que presentan las techumbres mudéjares, con los ricos enmarques fitomórficos generados desde la eboraria califal³⁷ y aplicados, igualmente, en las yeserías como marco para recibir dichas escenas. Estos tradicionales nudos vegetales mudéjares, poblados profusamente de fauna de distinto tipo, aquí simplemente se han esclarecido y convertido en un rico

³⁵ Cómez Ramos, R., “El Alcázar del rey don Pedro I de Castilla en Sevilla como espacio intercultural en el contexto de la arquitectura mudéjar de su tiempo”, en Carl Justin Vereinigung E.V., *Zur Förderung der kunswissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal*, (2008), pp. 48-64.

³⁶ Pavón Maldonado, B., op. cit., Madrid, 1988, p. 238.

³⁷ Pavón Maldonado, B., op. cit., Madrid, 1988, pp. 236-237, 252.

vergel. cuyos árboles, en su mayoría, marcan las verticales que acotan las pequeñas escenas. Esta nueva versión de lo tradicional mudéjar desempeña la misma función compositiva, estructurando el espacio y dando unión al conjunto de los distintos grupos escénicos, que seguirían aislados si este “paisaje” no existiera, puesto que se dan la espalda unos a otros. De esta forma, reduciéndola, suelen operar los pintores del siglo XVIII cuando copian las escenas individualmente³⁸. Asumimos, no obstante, la importancia que la decoración marginal tiene en el ejercicio artístico medieval como medio de expresión de lo no contenido, y su profundo y erudito bagaje simbólico,³⁹ que sin duda refuerza y completa el principal.

La imagen que produce este nuevo tratamiento naturalista de los otrora esquematizados enmarques vegetales pensamos que evoca el marco idílico del jardín medieval, y no del bosque. Al menos, un espacio natural controlado por el hombre. En la Edad Media, el jardín como alegoría del Universo toma esta forma claustral o cerrada, porque con ello se pretende proteger del exterior la naturaleza, el espíritu y el amor. De esta manera el hombre regresará a la creación en su auténtico y original estado primitivo (por eso, también, tienen cabida los salvajes). A finales de la Edad Media se revaloriza esta vida sencilla, esta existencia apacible, y triunfa la imagen mítica del jardín, bien sea un jardín cortesano o un bucólico espacio pastoril.

En este “remodelado” espacio natural se celebran fiestas cortesanas, donde el amor entre la dama y el caballero se desarrolla para la pasión y el deleite de unos amantes refugiados en un mundo lúdico e ilusorio, cuya realidad se vive a través de la pureza de los sentidos. Verdaderamente, si hay una cultura que pueda entender este concepto del jardín como prefiguración y nostalgia del Paraíso⁴⁰, esa es la cultura islámica. Y nos encontramos en él, en el Jardín de la Felicidad eterna por sus correspondientes connotaciones funerarias como puerta del Paraíso, con la misma vocación constructiva claustral, suspensoria del tiempo y el espacio, que como buen ejercicio estético nos ofrece, a través de la apariencia, un tiempo permanente maravilloso. Así caracteriza Puerta Vílchez, en su magistral trabajo, al palacio de Muhammad V, *al-Riyād al-sa'īd*, Jardín Feliz que hoy conocemos como el Patio de los Leones⁴¹.

Es evidente que las escenas de las dos bóvedas laterales representan esta parte lúdica del repertorio iconográfico de la cultura caballeresca cortesana: la caza, la competición ecuestre entre caballeros árabes y cristianos, el salvaje, las damas

³⁸ Piquero López, M^a A., “Representaciones de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra en el siglo XVIII: dos nuevos dibujos para las antigüedades árabes de España”, *Anales de historia del arte*, N^o 4, 1993-1994, pp. 649-662.

³⁹ Borland, J., “The forested frontier: Commentary in the Margins of the Alhambra Ceiling Painting”, en Robinson, C & Pinet, S. (Eds.), *op.cit.*, pp. 303-340.

⁴⁰ Ladero Quesada, M.Á., *op. cit.*, Madrid, 2002, pp. 255-257.

⁴¹ Puerta Vílchez, J.M., “Estéticas de la luz, el tiempo y la apariencia en la arquitectura áulica andalusí”, en Borrás Gualis, M.G., Cabañero Subiza, B. (Coords.), *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI. Vol. II*. Zaragoza, 2012, pp. 135-176; y “El Jardín Feliz de la Alhambra”, en Borrás Gualis, M.G. (et. alii), *La Alhambra y el Albaicín Patrimonio de la Humanidad*. Granada, 2002, pp. 128-139.

expectantes desde las almenas, los enamorados en la fuente, los juegos de mesa cortesanos... Todas ellas se realizan de forma simultánea y atemporal, engarzadas sin conflictos dimensionales una tras otra, como cuentas en un collar y, a su vez, favoreciendo la apreciación general de conjunto. Por ello, coincidimos plenamente con Pinet⁴² en la concepción de cada uno de los grupos escénicos como parte de un repositorio de lugares comunes y vastísima simbología que resultan polivalentes al escrutinio que cada discurso demanda, produciendo distintos niveles de lectura. Son escenas-símbolo, consagradas e independientes, que alegorizan los principales postulados cortesanos en los que se basa la vida caballeresca, introducidas como tópicos literarios que superaban en sí a los personajes, y transmitidas a través de los distintos ciclos épicos donde se replican. Son ciclos épicos creados como medio didáctico-doctrinal para fijar el arquetipo del caballero ideal cristiano y otros más poéticos destinados al deleite cortesano, como el bretón⁴³. Cynthia Robinson,⁴⁴ aunque reconoce la individualidad de los grupos escénicos del repertorio caballeresco, realiza una lectura direccional de estos y una doble interpretación literal y alegórica didáctico-discursiva. La autora propone una transmisión iconográfica proveniente de Francia, tanto de los marfiles parisinos mencionados como de sus fuentes literarias, pero siempre a través del filtro de las cortes castellana y aragonesa, adecuados concretamente a las versiones hispanas del *Tristán e Isolda*, más cercano a la variante italiana que a la francesa y de *Flores y Blancaflor*, que presenta, a su vez, paralelismos con tradicionales cuentos árabes, viendo en algunos detalles motivos iconográficos para poder adscribir algunos personajes y escenas con estas dos obras⁴⁵. Pensamos que el mensaje no puede ser tan crítico, tan erudito que pierda su propio contenido primario o que requiera sesudas reflexiones a los cortesanos e invitados que desde el último tercio del siglo XIV frecuentaron la sala. La didáctica de la imagen es un pilar de transmisión del conocimiento en la Edad Media superior al de la escritura. Por otra parte, de haberlo querido así, se contaba con instrumentos más que suficientes para identificar los personajes y ubicar las escenas en sus fuentes escritas. De esta ausencia de coordenadas espacio-temporales que nos introduzcan en el supuesto argumento literario, ni atributivas que identifiquen de forma eficiente a los sujetos como personajes concretos, se infiere que la

⁴² Pinet, S., "Walk on the wild side", en Robinson, C. & Pinet, S. (Eds.), *op. cit.*, p. 369.

⁴³ Rodríguez Velasco, J., "La caballería cortés ante la caballería romana", en *Literatura caballeresca entre España e Italia. (Del "Orlando" al "Quijote")*. Salamanca, 2004, pp. 513-515.

⁴⁴ Robinson, C., "Arthur in the Alhambra? Narrative and Nasrid Courtly Self-Fashioning in the Hall of Justice Ceiling Paintings", en Robinson, C & Pinet, S. (Eds.). *op.cit.*, pp. 164-198.

⁴⁵ Robinson, C., "El manuscrito Bayadd wa Riyad y las relaciones con las distintas culturas mediterráneas, cristianas e islámicas en la Península Ibérica", en *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media. 2ª Parte: La herencia andalusí en la corona de Castilla durante la Baja Edad Media. Simposio Internacional*. Valladolid, 2007, pp. 159-204; *eadem*, "Preliminary considerations on the illustrations of Qissat Bayadd wa Riyad (Vat. Ar. Ris. 368): Checkmate with Alfonso X?", in M. Müller-Wiener et Alii, (Hersg.), *Al-Andalus und Europa zwischen Orient und Okzident*. Petersberg, 2004, pp. 285-296.

composición, en ningún momento, tuvo vocación literario-narrativa. En la técnica de iluminación aplicada a los pocos textos ilustrados conservados sobre la materia bretona en Castilla, se manifiesta la independencia del mensaje visual frente al escrito, quedando patente que la imagen no ilustra el texto concreto de la página que ocupa, sino que representa una escena cumbre o momento clave de la obra. En ocasiones hace referencia –como un resumen– al contenido del capítulo. El espacio y el tema de la imagen eran reservados e indicados al miniaturista con anterioridad a la extensión del texto caligráfico, por lo que observando solo las ilustraciones, sin necesidad de leer el texto, se accedía a la historia a través de una *lectura visual*⁴⁶. Los atributos iconográficos debían quedar, por tanto, fielmente representados para poder identificar los personajes y acceder a la lectura figurativa de la obra.

Así pues, podríamos leer las escenas caballerescas de estas bóvedas dando prioridad al contenido simbólico que cada una de ellas nos ofrece, reparando en esta reiterada y novedosa pauta naturalista que algo debe querernos decir sobre las pinturas. Sustituimos pues, el tradicional contexto épico-literario para ambientar estas escenas en el relato de unas amables jornadas de caza y juegos, propias de los fastos caballerescos medievales.

La fiesta duró quatro dias: el primero se hizo una fiesta de justa de veinte caballeros, diez de cada parte, todos con muy ricos paramentos y atavío; iba precio de una pieza de brocado, y otras dos de terciopelo carmesí para los que mejor lo hiciesen. El segundo dia corrieron todos á caballo, é despues un juego de cañas, en que avia cient caballeros, cincuenta por cincuenta, los mas principales nobles e hijos de grandes que avia en la Corte, todos con jaeces dorados y grandes atavíos de sus personas. El tercero dia fue una señalada montería donde se mataron muchos é diversos animales bravos é peligrosos, así á caballo como a pie.⁴⁷

Este factor, apreciado por Bernis⁴⁸, de “realidad” temporal y física local, nos transportaría al espacio artístico medieval por excelencia, aquel que está construido de realidad y ficción a un tiempo. Esta es la mentalidad desde la que se construye la cosmogonía medieval tanto cristiana como islámica y, por consiguiente, desde la que puede relatarse e interpretarse (en este otro camino de ida y vuelta) lo real y lo imaginario, hasta constituirse en un repertorio consagrado. La fiesta es el soporte artístico que mejor expresa la visión medieval de la “realidad” por su factor escénico e interactivo, convirtiéndose ella misma en un género del repertorio iconográfico caballeresco.

⁴⁶ Lucía Megías, S., “El Tristán de Leonís castellano: Análisis de las miniaturas del códice BNM: ms. 22.644”, *e-Humanista. Journal of Iberian Studies*. Vol. V, pp. 3-4.

⁴⁷ Enríquez del Castillo, Diego, *Crónica del rey don Enrique, el Cuarto de este nombre*. B.A.E. 70. Cap. XXIV. Madrid, 1878, p. 113.

⁴⁸ Bernis Madrazo, C., op. cit., 1982, pp. 27 y 48.

Al acercarnos a las técnicas de creación del género literario caballeresco, nos encontramos con la importante diferenciación que Martín de Riquer⁴⁹ hace entre lo que él denomina libros de caballerías y novelas caballerescas. Básicamente, sostiene que la diferencia estriba en la distinta ambientación en que cada género enmarca la acción caballeresca. En los libros de caballerías, predomina el uso de tres elementos: lo fantástico, lo remoto y lo exótico con total naturalidad y aceptación. La novela caballeresca, por el contrario, carece de elementos maravillosos. Sus protagonistas son héroes idealizados o magnificados, pero siempre dentro de parámetros humanos. Reciben nombres propios de personajes famosos y la acción transcurre en parajes reales y ambiente temporal inmediato. Simplemente se noveliza la realidad social de la época, se convierten en ficción hechos reales o se relatan hechos pseudoverídicos, pero nada que no hubiera podido suceder. En toda la producción literaria de la época se reproduce esa dualidad entre realidad y ficción. Estamos, de nuevo, ante la convergencia de los mismos factores de construcción de la expresión artística medieval para ambas culturas.

Nos gustaría establecernos en esta vocación o mecánica que parece tienen las pinturas de fusionar las técnicas constructivas artísticas medievales, yuxtaponiendo ahora la más inmediata realidad local de la frontera granadina con el imaginario caballeresco. De esta forma podríamos abrir la puerta del análisis histórico-artístico que la propia escenografía o teatralidad de los fastos caballerescos como medio político de ostentación del poder exponen y contienen. En la fiesta cortesana medieval no se escatima en lujos, detalles extraordinarios, exóticos o fantásticos, dando así cabida a todas las escenas en igualdad de condiciones, sin marginarlas por su inverosimilitud o desconexión literaria.

El festejo caballeresco se constituye en una mera traslación del orden real de la corte cristiana medieval al orden estético, una representación artística de su estructuración socio-jurídica que conserva todas sus funciones de adiestramiento técnico-militar, promoción y ostentación socio-económica, y medio de relaciones. Por tanto, también era una representación artística o forma estética de gobierno, controlando y canalizando públicamente tensiones internas políticas, territoriales o sexuales, tanto individuales como colectivas, que se dirimían durante los juegos.

Y desde allí el rey se partió para Xerez, y dende se fué para Sevilla, donde estuvo algunos dias con la reyna su muger. Donde se fizieron grandes justas y torneos, en el qual se creyó que viniera alguna turbación, por las competencias que avía entre el duque de Medinasidonia y el marqués de Villena; y ese día estuvo armada muy gran parte de la gente de la çuidad, y aun el rey vino al torneo trayendo coraças vestidas y casquete en la cabeça, y plugo a Nuestro Señor que las cosas se metiguaran. En este torneo fueron capitanes de la vna parte el duque de Medinasidonia, en cuya parte venía Miguel

⁴⁹ Riquer, M. de, *Caballeros andantes españoles*. Madrid, 1967, pp. 9-13.

Lucas, que ya parecía contender de parcialidad con el marqués de Villena, y de la otra parte el marqués de Villena⁵⁰.

En el marco del fasto caballeresco como cumbre de la ostentación pública cortesana y medio de homenaje aristocrático, el contenido de las pinturas escogidas por el monarca nazarí se integra a través del lujoso agasajo lúdico-festivo que suponían estas jornadas. En este medio estético del credo caballeresco, el lenguaje político hallaba unos parámetros amables y consensuados “internacionalmente” para desarrollar, sobre todo, una política de alianzas. Dentro del periplo socio-cultural que supone la evolución personal del caballero medieval desde la violencia guerrera a la política-cortesana, se nos ofrece además el contexto amoroso donde la mujer se integra en su mundo estético, aunque, en realidad, es otra forma de hacer política y responde completamente al culto vasallático.

El rey don Enrique hera magnánimo e muy católico, e honrava mucho las yglesias e las fiestas de Dios, e de Santa María, e de los Apóstoles, e de los otros santos. Quando venían, mandava fazer muy honradas fiestas e proçiones, e mandava fazer justas, e torneos, e juegos de cañas, e dava armas, e cavallos, e ricas ropas, e guarniçiones [a] aquellos que estas cosas avían de fazer, espeçialmente quando venían a su corte enbajadores e estranjeros de otros reynos.⁵¹

4. Análisis iconográfico-iconológico

Los juegos caballerescos se desarrollan en un delimitado marco espacio-temporal, en un escenario, como la vida, de claro carácter efímero que adquiere por unos días la categoría de lugar sagrado, de templo profano. Como venimos repitiendo, es un momento estético, otro tiempo, otra realidad ennoblecida, algo que escenifica la propia estructura interna de su ubicación personal: dentro de sí, de su élite y del resto de sus referencias vitales, incluida, por tanto la espiritual. Todo lo cual, queda enraizado y sublimado dentro de la fiesta como ideal de expresión y de convivencia,⁵² donde nos encontramos con la misma dualidad entre realidad y ficción que en cualquier otro ejercicio artístico medieval.

Si hay algún motivo en las pinturas que se constituya en un eje estable o contrapunto pasivo, en relación a la actividad de cualquiera de las dos bóvedas laterales, este es el castillo. Cada una de las escenas exteriores está presidida por un castillo. En la Edad Media no existía un modelo arquitectónico, un edificio permanente y propio que cumpliera la exclusiva función escenográfica de la

⁵⁰ Valera, Diego de, *Memorial de diversas hazañas o Crónica de Enrique IV*. Carriazo Arroquia, J. de M. (Ed.). Cap. X. Madrid, 1941, pp. 36-37.

⁵¹ Díaz de Games, Gutierre, *El Victorial o crónica de don Pero Niño*, Conde de Buelna. Cap. XXX. Beltrán Llavador, R. (Ed.). Salamanca, 1997, p. 354.

⁵² Huizinga, J., *El Otoño de la Edad Media*. Madrid, 1998, pp. 38-44, 184-186.

fiesta caballeresca⁵³. Las fuentes gráficas y escritas nos informan de toda una nómina de estructuras o construcciones de carácter efímero levantadas para su correcto desarrollo y adecuado boato a base de madera y ricos textiles, ubicada esta habitualmente en el contexto urbano de la plaza como espacio escénico público de carácter permanente y polivalente, o, igualmente, extramuros en una campiña equidistante entre dos localidades, donde el medio urbanístico debe recrearse en un ejercicio de arquitectura efímera. Daban soluciones tanto para el alojamiento en ricos pabellones de los ilustres invitados a estos fastos que duraban varios días, como para construir el marco delimitador del espacio escénico a través de palenques, gradas, cadalsos, etc. También describen las crónicas cadalsos levantados para contemplar la actividad cinegética, que formaba parte inherente de los fastos caballerescos:

El Maestre dixo al Rey cómo le tenía allí concertado monte, que si le plazería de lo correr; e al Rey plogo mucho dello. E la Reyna con sus dueñas e donzellas subieron en los cadahalsos que el Maestre avía mandado fazer, donde mirassen correr el monte. El Rey e el Maestre, con los otros caballeros, pusiéronse en sus armadas, e corrieron el monte, e mataron algunos venados, e ovieron mucho plazer; e non menos la Reyna, e sus dueñas e donzellas, que estaban en el lugar donde veían muy bien.⁵⁴

Esta función primaria de alojar y favorecer la observación del espectáculo en estos castillos efímeros quedaba igualmente reflejada en obras literarias. Pedro del Corral lo refiere y designa en su particular “crónica de creación”:

De cómo el Rey mandó fazer unos palacios fuera de la villa, e de la ordenanza que fizo de armas, e la manera que avían de tener los cavalleros.

El Rey don Rodrigo mandó fazer fuera de la villa el río arriba unos palacios muy grandes a maravilla para qué e la Reina podiesen mirar, e muchas duquesas e grandes señoras dueñas e doncellas que eran venidas por ver esta fiesta que eran más de seis mil entre unas e otras; e fue fecho en poco tiempo⁵⁵.

⁵³ Ferrer Valls, T., “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio y escenografía”, en *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia, 1992, p. 307.

⁵⁴ Chacón, Gonzalo, *Crónica de don Álvaro de Luna. Condestable de Castilla y Maestre de la Orden de Santiago*. Carriazo Arroquia, J. de M. (Ed.). Cap. LXXIV. Madrid, 1940, p. 280.

⁵⁵ Corral, Pedro del, *Crónica Sarracina*. Cap. XXXIII. Fogelquist, J. D. (Ed.). Madrid, 2001, p. 185.

Y, un paso más allá en derroche y ostentación de poder, controlan, delimitan y escenografían los espacios exteriores donde se ejecutarían los juegos caballerescos a los propios pies del castillo del anfitrión de los fastos. Observemos como la crónica de esta fiesta posibilita nuestras pinturas:

[...] y en los tres dias siempre hubo danzas de los Caballeros y Gentiles-Hombres en palacio, é momos é toros é juegos de cañas; é el quarto dia el Conde tenia mandado hacer en un gran prado, que es cercado á las espaldas de su palacio, una sala muy grande donde habia á la una parte un asentamiento muy alto, que se subia por veinte gradas, lo qual todo estaba cubierto de céspedes así juntos, que parecia ser naturalmente allí nacidos; é allí fue el asentamiento de la Reyna, é Princesa, y Condesa de Haro con ella, y donde estaba un rico dosel de brocado carmesí é asentamiento tal qual convenia á tan grandes señoras; é por órden estaban puestas en otros asentamientos baxos cubiertos todos asimismo de céspedes, y encima de gentil tapicería, donde se asentaron á la cena todas las damas y caballeros en la forma que en los dias pasados; é á la una parte de aquel prado estaba una tela puesta donde justaban en arnes de guerra veinte Caballeros é Gentiles-Hombres; é á la otra parte estaba un estanque donde habia muchas truchas é barbos muy grandes, traídos allí para esta fiesta; los quales así vivos como eran tomados, se traian á la Princesa; é á la otra parte habia un bosque muy hermoso puesto á mano, donde el Conde habia mandado traer osos é jabalís y venados, y estaban hasta cinquenta monteros con muy gentiles alanos y lebreles é sabuesos; el qual estaba cercado de tal manera, que no podia ningun animal de aquellos salir de lo cercado; é puestos los canes, los monteros corrian y mataban, y así muertos los presentaban á la Princesa: lo qual pareció cosa muy estraña, en un mesmo tiempo y en una casa poderse hacer tan distintos exercicios, y en esta sala tantas antorchas puestas así artificiosamente. É pasada la justa y hecha la montería é pesca, la danza se comenzó, é duró casi cerca del dia, que todo parecia tan claro, como si fuera con muy gran sol á medio dia.⁵⁶

Así pues, los castillos que presiden la actividad festiva de las bóvedas laterales pueden quedar coherentemente ubicados y contextualizados desde la práctica habitual de los magnos eventos caballerescos de la Baja Edad Media castellana.

Además de esta práctica pasiva y funcional, el castillo efímero formaba parte integrante de la propia dramatización de las prácticas lúdico-deportivas caballerescas de los juegos más tematizados. Como elemento y medio artístico, este carácter efímero no impidió, a través de una depuración paulatina de los modelos, la aparición de diseños más o menos estables en las crónicas, sin grandes diferencias entre las distintas latitudes europeas. Una gran torre central, síntesis de la torre del homenaje, protegida por doble lienzo de muralla y cuatro

⁵⁶ Pérez de Guzmán, F., *Generaciones, semblanzas e obras de los excelentes reyes de España...* Rosell, C. (Ed.), Año Trigésimo Cuarto. Cap. XIV. B.A.E. 68. Madrid, 1877, pp. 565-566.

torres menores con rico y fantástico exorno: a este modelo, precisamente, obedece el castillo de la bóveda lateral que relata la jornada de caza.



Fig. 2. *Roman de la Rose*. Ms. Harley 4425, fol. 39. Londres, British Library.

Estos juegos asombraban por la riqueza, complejidad y exotismo de los castillos efímeros en los que se celebraban, y cuyo impacto visual quedaba reflejado en las crónicas de cada reino cumplida y orgullosamente. En ellas se da cuenta de sus estructuras habitadas por damas, caballeros y diversa fauna doméstica para las viandas, pero también salvaje. De la figuración fantástica, como los unicornios de la Joyouse Garde, o los lujosos artilugios que escenificaban el tema del propio paso de armas, como el manzano que daba manzanas de oro del Pas du Pin aux Pommés d'Or, o la gran rueda de oro del Paso de la Fuerte Ventura de Valladolid⁵⁷.

Martes, diez y ocho días del mes de mayo del año del Señor de mill y quatrocientos e veinte e ocho años, en la villa de Valladolid, fizo el ynfante don Enrique una fiesta muy notable, por la guisa que se sigue: Fizo en la plaza de la dicha villa, al cantón de la calle que sale de la puerta del Campo a la plaza, una fortaleza, la qual era de madera e de lienço. Era fecho por esta vía: una torre muy alta, con quatro torrejones encima; encima del suelo de la torre, un campanario fecho e una campana puesta en él. E encima del campanario un pilar, fecho por la mesma vía de la torre, el qual parecía de piedra. E encima del pilar estava un grifo dorado, el qual tenía en los brazos un estandarte muy grande de blanco e colorado. E en los quatro torrejones, encima de la torre, en cada uno su estandarte pequeño, por la mesma vía que el mayor. E la torre estava cercada de una cerca bien alta, con quatro torres, e luego su barrera más baxa un poco que la cerca, con otras

⁵⁷ Riquer, M. de, *Tirant lo Blanch*. Barcelona, 1990, p. 13.

doze torres. En las cuales torres estavan en cada una dellas una dama bien arreada. E debaxo, en el suelo de la fortaleza, fecha de recámaras para el ynfante, e establos e pesebreras para cavallos. E estava puesta una tela de cañas, e la tela compençava desde la fortaleza, e al otro cabo de la tela estavan otras dos torres e un arco de puerta, adonde avían de venir todos los cavalleros, aventureros. E dezían unas letras encima deste arco: *Este es el arco del pasaje peligroso de la Fuerte Ventura*. E encima destas torres estavan, en cada una dellas, un home con una bozina de cuerno. E esto todo fecho, parecía la fortaleza e las torres todo de cal e canto. E estaba encima del andamio de la cerca, junto con la torre, una rueda dorada, bien grande que se llamaba la *Rueda de la Aventura*.⁵⁸.

La construcción de estos fantásticos castillos entronca directamente con la ingeniería militar, a través de una serie de “ingenios” o máquinas de aproximación a los lienzos de las murallas sitiadas. Eran de grandes dimensiones, por cuanto debían albergar y soportar en su interior gran número de efectivos, y se desplazaban sobre ruedas hacia la muralla empujadas por cantidades ingentes de obreros. Otras más pequeñas se movilizaban sobre carretas (Fig. 3). Los denominados castillos de madera, tenían formas de torres o atalayas. Aunque dependiendo del diseño se las denominaba con diversos nombres que mantenían desde la Antigüedad y que habían sido impuestos por el conocimiento de los tratados militares latinos⁵⁹.



Fig. 3. *Roman de Alexander*. Ms. Fr. 9342. Biblioteca Nacional de Francia.

E eston son de muchas maneras, así como castillos de madera, e gatas, e bozones, e zarzos, tras donde se han de parar los ballesteros para tirar en salvo a los de dentro⁶⁰.

⁵⁸ Barriente, Lope de, *Refundición de la Crónica del halconero de Juan II de Castilla*. Cap. III. Carriazo Arroquia, J. de M. (Ed.). Madrid, 1946, VIII, pp. 20-22.

⁵⁹ Contamine, Ph., *La guerra en la Edad Media*. Barcelona, 1984, p. 129.

⁶⁰ Alfonso X de Castilla, *Las Siete Partidas*. II, XXIII, 24. Sánchez-Arcilla Bernal, J. (Ed.). Madrid, 2004, p. 314.

Los aparatos de sitio que utilizaban los hispanomusulmanes eran los mismos que usaron romanos y bizantinos, y mucha de la nomenclatura de la propia disciplina es árabe. Legislada y tratada como una cuestión de “Estado” desde el reinado de Alfonso X, la formación y práctica de la ingeniería militar compete a los alarifes mudéjares, si bien las fuentes históricas de esta fase de la Reconquista, como los *Repartimientos*, o las literarias como *La Conquista de Ultramar*, se hacen eco de la primacía en esta disciplina de los maestros lombardos,⁶¹ dato que se mantiene en las crónicas en relación al aparato festivo, y gracias al cual podemos comprender el proceso constructivo de este capítulo de arquitectura efímera cortesana.

Fizo fiesta el Infante don Enrrique, é fizo facer al un cabo de la Plaza de Valladolid un Alcázar de madera, cubierto con lienzos, en que había muros e torres, con sus petriles e almenas facia fuera, é de dentro salas é cámaras, todo muy vistoso e hermoso. Ficiéralo un Lombardo que el Infante traía consigo⁶².

Al margen de la posible naturaleza arquitectónica, permanente o efímera, cuando vemos un castillo representado en el arte medieval desde donde se observa la fiesta, la polivalencia del espacio arquitectónico del castillo y del espacio natural del jardín cortesano en clara simbiosis nos introduce en el marco aristocrático más íntimo en los que estas escenas podían darse, en contraposición con el espacio público de la plaza, aunque espacios políticos ambos. De hecho, otro elemento arquitectónico que se repite, esta vez en una misma bóveda, es la fuente. Esta representación artística de la *Fuente de la eterna juventud*, ancestral mito clásico donde se integran conceptos como la nostalgia del Paraíso, los cuatro ríos y la vida eterna, fue representado por primera vez en el siglo XIII bajo el contexto de la alegoría caballeresco-amorosa conocida como *El jardín del amor*, en el *Roman de la Rose*⁶³.

La fuente y sus propiedades regenerativas identifican el centro de este paraíso medieval con un contenido marcadamente sensual. Agua y fuente simbolizan la fuerza viril del hombre, que se derrama propiciatoriamente en el seno de la fecundidad femenina⁶⁴. Por todo ello, la fuente representa en el contexto medieval y cortesano, el centro del universo amoroso, donde fluye eternamente la juventud, los deseos sexuales, y donde los amantes se encuentran, frente a los encuentros en el bosque, que simbolizan la utopía silvestre del desierto del amor⁶⁵.

⁶¹ Cómez Ramos, R., op. cit., Sevilla, 1979, pp. 36-37.

⁶² García de Santamaría, Alvar, *Crónicas de Juan II de Castilla en Colección de documentos inéditos para la historia de España*. Vol. C. Madrid, 1891, (pp. 14-17).

⁶³ Kluckert, E., “El castillo medieval, caballería y cultura cortesana”, en Rolph Toman, E. (Ed.), *El Gótico*. Colonia, 1999, p. 241.

⁶⁴ Cirlot, J. E., *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, 1969, pp. 221-222.

⁶⁵ Le Goff, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona, 1985, p. 38.



Fig. 4. Encuentro en la fuente. Salón de los Reyes de la Alhambra de Granada (Detalle).

La iconografía que presenta la fuente donde se encuentran los amantes sintetiza, del mismo modo que los modelos iconográficos coetáneos franceses, el rito de inmersión, los prótomos de leones a modo de surtidores y el encuentro de los amantes rejuvenecidos. No así estilísticamente, ya que la granadina descende de un modelo hexagonal sin el surtidor globular que es común con la posterior *Fuente de la eterna juventud* del Palacio de la Manta (Saluzzo), de principios del siglo XV,⁶⁶ al que responde igualmente la fuente del ms. 22644, fol. 8 del *Tristán de Leonís*, de la Biblioteca Nacional.



a) b) c)

Fig. 5. de la Fuente de la juventud. Iconografía Marfiles escuela francesa s. XIV. a) Espejo. Baltimore, Walters Arts Museum; b) Arqueta. Baltimore, Walters Art Museum. c) Placa. Nueva York, Metropolitan Museum of Art

La escena del encuentro de los amantes también puede aludir al mito del amor secreto, furtivo o imposible por imperativos morales o religiosos, pero no ilícito, cuyo elemento común, independientemente del nudo concreto de cada historia, es una taxativa prohibición de relaciones, eludida voluntariamente o no, por los amantes, cuyo castigo provocará que la fatalidad sobrevenga sobre los enamorados e impregne de desencuentro y desgracia una historia desde el

⁶⁶ Bernis Madrazo, C., op. cit., 1982, p. 28.

principio negada, pero que, ocasionalmente, puede llegar a una resolución feliz donde el amor triunfa.

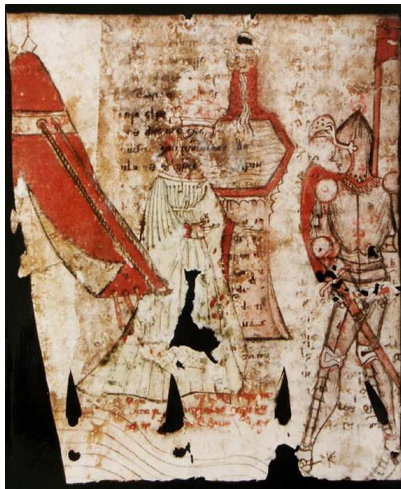


Fig. 6. Encuentro en la fuente entre Isolda y Palomedes. *Tristán de Leonís*. Ms. 22644, fol. 8. Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 7. Tristán e Isolda descubiertos en la fuente por el rey Marc. Panel de marfil parisino ca. 1340-1350. París, Museo del Louvre.

Sin embargo, el mito celta en el que se basan los amores de Tristán e Isolda, que también se citan en la fuente, son ilícitos no solo por el adulterio de la reina, sino también por la traición vasallática de Tristán, todo lo cual no ofrece nunca garantías de resolución, por cuanto atenta contra las bases del orden establecido. Al margen del mensaje admonitorio, basado en las consecuencias de la traición, los atributos iconográficos que identifican esta escena fueron resueltos siempre de forma eficaz, tanto en las identidades de los personajes como en la acción concreta, aun en el pequeño formato eborario.



Fig. 8. Castillo con fuente. Detalle Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada.

La otra fuente se presenta en su funcionalidad real dando vida a un paraje y sus habitantes. Sin embargo, ambas tienen en común la figura de un perro como surtidor principal. Es habitual la utilización de figuración animal como surtidores

de agua en la cultura islámica, con sus correspondientes interpretaciones simbólicas. En la Edad Media el perro es símbolo de vasallaje y fidelidad⁶⁷. El mensaje parece claro, pero creo que hay que destacar la insistencia, la repetición de la metáfora en ambas fuentes: el triunfo o la celebración, la advertencia también, de las bondades de la lealtad duradera como pilar de las estructuras medievales. Esto es válido igualmente para el mantenimiento de las relaciones político-personales, puesto que Muhammad V debe volver a establecer los lazos de vasallaje con Enrique II de Castilla, una vez muerto Pedro I.

Como es sabido, la caza y las competiciones ecuestres eran el medio de formación y entrenamiento exclusivo del estamento para el mejor rendimiento de su oficio guerrero. Los caballeros medievales eran los atletas de élite de su época. Ambas actividades gozaban de ese carácter competitivo, agonístico y representativo del estamento que las introduce en igualdad de rango en el repertorio iconográfico caballeresco. La caza, además, ostentaba los privilegios territoriales de explotación que los aristócratas ejercían sobre la posesión de sus bienes raíces, que junto con la guerra eran sus dos únicos medios de vida legales. Así pues, el privilegio de la actividad cinegética cobraba especial importancia en la frontera, formando parte de la política de repoblación impulsada por los monarcas castellanos hasta la mitad del siglo XIV, como parte del proceso de posesión territorial de los donadíos o heredamientos fronterizos recibidos del rey por la aristocracia, pero condicionado por el asentamiento y el servicio de armas continuado durante un período de doce años en el reino de Sevilla. Esto constituyó uno de los factores de segregación de la vieja aristocracia castellana, muy alejada de sus vínculos familiares y patrimoniales, y de conformación de la nueva aristocracia andaluza⁶⁸.



Fig. 9. Escena de caza. Caja de marfil. Escuela parisina s. XIV. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

⁶⁷ Cirlot, J. E.. op. cit., Barcelona, 1969, p. 371.

⁶⁸ Ballesteros-Beretta, A.. *El itinerario de Alfonso el Sabio*. Madrid, 1935, p. 25. González, J., *Libro del Repartimiento de Sevilla*. Madrid, 1951, Vol. I: pp. 257, 285; Vol. II: pp. 13-15. Moxó Ortiz de Villajos, S., *Repoblación y sociedad en la España cristiana medieval*. Madrid, 1979, pp. 370-382. Ladero Quesada, M. Á., *Historia de Sevilla, la ciudad medieval*. Sevilla, 1989, p. 134. Valdeón Baroque, J., *Alfonso X el Sabio. La forja de la España moderna*. Madrid, 2003, pp. 58-61. Sanchez Saus, R., *La nobleza andaluza en la Edad Media*. Granada, 2005, pp. 18, 22 y 48.

No es de extrañar, por tanto, que en las escenas de montería de las dos bóvedas laterales predomine la acción ecuestre, presentando distinta actividad cinegética. Sin embargo, estas escenas se muestran aisladas, porque están distintamente direccionadas. Podemos observar en la Fig. 9 cómo se resolvía una misma secuencia narrativa en distintos registros manteniendo la misma dirección, lo que no ocurre en la caza del jabalí. Las nuestras ofrecen algunas fases de la batida: caza, transporte y presentación de la pieza, que nosotros ordenamos mentalmente, porque se trata del mismo animal, o exaltan el momento culminante de la lucha: las connotaciones son distintas.

Las escenas de montería de los caballeros islámicos presentan un grado menor de dificultad frente a la de los caballeros cristianos⁶⁹. Aunque refuerza aún más el argumento de la división de las escenas, es un detalle que no modifica el posible mensaje simbólico. Esta gradación realizada en las fuentes escritas de la época dentro de la caza mayor viene marcada por la propia respuesta de los animales. El jabalí y el venado huyen y solo hay que darles captura, mientras que oso y león presentan batalla ferozmente. Atacan de frente luchando con caballo y caballero, que debe ejercer un mayor dominio sobre la montura, se yerguen ferozmente rampantes. No en vano, la caza junto al torneo posee un carácter de prueba iniciática y extrema, cuyos éxitos se ven refrendados simbólicamente con la incorporación del motivo pertinente en el blasón heráldico⁷⁰.



Fig. 10. Lucha entre caballero y dragón. Artesonado mudéjar catedral de Teruel (s. XIV).

La inversión física y mental del ejercicio de los caballeros cristianos es, por tanto, superior. En la otra bóveda, se aumenta aún más esa peligrosidad al matar el oso a espada. También es superior para la iconografía hagiográfica y psicomáquica cristiana la imagen de los caballeros con el caballo en corveta y el animal feroz o fantástico entre las patas, al que atraviesan por las fauces. Es una

⁶⁹ Aplico el plural porque asumo la observación de Bernis de que cada personaje viste de distinta manera y esto en la Edad Media es un recurso estable para individualizar personajes. Bernis Madrazo, C., op. cit., 1982, pp. 26 y 30.

⁷⁰ Cardini, F., "El guerrero y el caballero", en Le Goff, J. (Coord.), *El hombre medieval*. Madrid, 1990, p. 105.

lucha metafísica, como caballeros terrenales, de la *militia caelestis* encabezada por San Miguel y San Jorge.⁷¹ Más allá de los profundos contenidos iconográfico-iconológicos, profanos y religiosos, occidentales y orientales de esta poderosa imagen de la lucha a caballo contra un animal feroz, real o fantástico, retomemos de nuevo ese punto de encuentro, someramente mencionado en líneas anteriores, que representa la búsqueda de la gracia espiritual, la eterna *pugna spiritualis*, lucha interna del hombre entre sus virtudes y sus vicios, válido para las dos caballerías: la cristiana y la sufi.

Las piezas de caza son presentadas a las damas, que observan y atienden la explicación de los caballeros. El concurso de caza parece ventajoso para la caballería cristiana, pero la lucha aún no ha terminado y tampoco la cacería... Descansemos de tanta vitalidad masculina y reflexionaremos sobre el papel que la mujer ocupa en estas pinturas.

La construcción del ideal caballeresco está intrínsecamente unido al nuevo ideal del amor⁷². El “Amor de caballero”, así lo llamaba el trovador Guillermo de Poitiers a la sazón duque Guillermo IX de Aquitania⁷³. Este ideal patrocinaba desde el siglo XII un nuevo modelo en las relaciones hombre-mujer para la clase aristocrática. La primera consecuencia de ello fue la regeneración, en el ámbito cortesano, de la mujer. Se le exigía una formación propia dirigida hacia el correcto ejercicio de su nueva función representativa en los espacios domésticos y sociales cortesanos, que tenía su máxima expresión pública en la fiesta. El espacio lúdico-deportivo del fasto caballeresco era el marco en el que dama y caballero desarrollaban el nuevo repertorio (oficiosamente impuesto) de gestos galantes. Frente a toda una pléyade de damas, el caballero hacía demostración pública de sus habilidades, llamando su atención con originales vestiduras y haciendo ostentación de su violenta virilidad como anuncio de gallardía erótica. El amor cortés es el bastión que sustenta el éxito de los encuentros, por cuanto aporta una estética femenina altamente poderosa y su contenido erótico promueve en el joven caballero, primero la esperanza y después el galardón de la ansiada satisfacción sexual⁷⁴.

E aún para que se esforzasen más, tenían por cosa guisada que los que hubiesen amigas, que las nombrasen en las lides, porque les creciesen más los corazones, e hubiesen mayor vergüenza de errar⁷⁵.

De tal manera Le Goff⁷⁶ afirma que la Edad Media es el comienzo de la desmasculinización histórica, de una nueva sensibilidad abanderada por la

⁷¹ Vallejo Naranjo, C., “Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XXX, Nº 93. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pp. 33-67.

⁷² Alvar, C., Introducción al *Erec y Enid*. Madrid, 1982, p. 17.

⁷³ Duby, G., *Historia de las mujeres*. Vol. II, *Edad Media*. Madrid, 1992, pp. 301, 303, 308-309, 319.

⁷⁴ Keen, Maurice, *La caballería*. Barcelona, 1986, p. 155.

⁷⁵ Alfonso X de Castilla. op. cit., II, XXI, 22. Madrid, 2004, p. 296.

invención del amor cortés. Y, sin embargo, para Camille⁷⁷ esta exaltación de la mujer no era más que un intento de enajenarla de su legitimidad social, relegándola a la naturaleza de mero objeto del deseo. Esta ambivalencia de la actividad/pasividad de la mujer queda claramente reflejada en las distintas iconografías cortésas en las que intervienen.



Fig. 11. Asalto al Castillo del amor. Caja de marfil. Escuela francesa s. XIV. Londres, British Museum.

La escena más representativa de la participación activa de la mujer en la fiesta caballeresca muestra un juego o entremés conocido como el *Asalto al Castillo del Amor* o *El ataque al castillo de Venus*. La escena quedó fijada iconográficamente presentando el asalto físico de los caballeros a un castillo defendido por damas, que desde las almenas disparan con flores y después, reciben amorosamente al “enemigo” vencedor, pero sumiso vasallo. Es una fácil metáfora del asalto sentimental y físico de la dama, donde los proyectiles florales y los dulces gestos hacia el vencido articulan la tensión sexual del juego amoroso cortés.

Ni una flecha voladora huye al impulso de la danza ni salta una lanza silbante al blandir su correa ni una diestra enseña amenazadora una frámea, sino que arroja violetas como en un juego, lucha con pétalos de rosa y derrama canastos de flores entre las huestes enemigas. Entonces, conquistado el valor de los guerreros por sus

⁷⁶ Le Goff, Jacques. op. cit., Barcelona, 1985, p. 141.

⁷⁷ Camille, M., *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid, 2000, p. 326.

encantos, un hálito seductor inspira tierno veneno en sus huesos derritiéndolos, un olor de infausta dulzura doma sus rostros, sus pechos, sus armas y ablanda sus músculos cubiertos de hierro ahogando su vigor⁷⁸

En Castilla se usaban otro tipo de “proyectiles”, eran los llamados huevos de olor. Consistían en unos huevos de barro huecos rellenos de flores, aguas de olor o polvos perfumados, que se rompían derramando su unguento al contacto con el “adversario”⁷⁹. Y pensamos que estas son las pomas que alguna dama del artesonado del Monasterio de Silos (s. XIV) porta en sus manos.

Quizás esta alegoría fuera demasiado explícita para un mensaje que pretendía ser políticamente benigno. Nada de esta actividad queda reflejada en ninguno de los castillos de nuestras pinturas, donde se evoca la convivencia lúdica cortesana entre la población femenina y masculina en dulce compañía: observando, conversando o jugando al ajedrez. El tablero de ajedrez presenta la variante en disposición vertical.



Fig. 12. Sirviente peinando a la Dama. Salón de los Reyes de la Alhambra (Detalle).

En nuestras escenas la metáfora del amor inexpugnable se representa desde la absoluta contención. En la Edad Media, la torre era símbolo de elevación

⁷⁸ Prudencio, *Psicomachia*, en Rivero García, L. (Ed. Trad.), *Obras*. Madrid, 1997, p. 383.

⁷⁹ Ladero Quesada, M.Á., *Las Fiestas en la cultura medieval*. Madrid, 2004, p. 139.

espiritual y, por lo tanto, de pureza. Evoca a la Virgen y, por añadidura, a la virtud de la castidad. Pero también simboliza y alude a cualidades humanas. La parte alta con ventanales, en concreto los ojos y el pensamiento. Los pájaros, eran símbolo de anhelos amorosos, metamorfosis de las almas de los amantes⁸⁰, ahora libres para estar juntos. Podemos interpretar que la castidad constituye la propia fortaleza de la dama, su más valorada virtud, la que la hace fuerte e hipnóticamente fascinante a los ojos de su enamorado y de los seres absolutamente puros y salvajes que comparten un simbolismo de naturaleza demoniaca, como el unicornio y el león, que irremediabilmente caminan hacia su regazo.

La fuerza visual de esta psicomaquia tan pasiva es, paradójicamente brutal, puesto que hay un grado superior a la rendición y es la entrega en manos del enemigo: la dama lleva encadenado del cuello un león dormido. La restauración del orden transgredido a través de la exposición de animales salvajes domesticados como símbolo de dominación formaba parte de la fiesta medieval. Recordemos que más tarde en los fastos de Valladolid, en mayo de 1428, Juan II se presentará en una de las lides disfrazado de cazador. Delante de él caminan un oso y un león llevados del cuello por cadenas ¿Los infantes de Aragón?⁸¹

La aparición del león en esta escena llevó a interpretaciones como el pasaje del puente de la espada en *El Caballero de la Carreta*, de Chretien de Troyes:⁸²

[...] Y el puente que estaba tendido al través era diferente de cualquier otro; que jamás hubo otro semejante ni lo habrá. Jamás hubo, que bien refiero la verdad, tan maligno puente ni tan pérfida pasarela: consistía el puente en una espada afilada y luciente recubierta por el agua fría, y la espada era fuerte y tensa y tenía dos lanzas de largo; a cada lado había un gran tronco en el que estaba incrustada la espada. ¡Que nadie tema caer de ella porque se quiebre o flexione, a pesar de que no parece, a quien la contempla, que pueda soportar un gran peso!

Pero lo que infundía mayor desánimo a los dos caballeros que acompañaban al de la carreta, era que creían ver dos leones o dos leopardos al otro extremo del puente, encadenados a un bloque de piedra⁸³.

⁸⁰ Cirlot, J. E. op. cit., Madrid, 1997, pp. 356-358.

⁸¹ Ruiz, T., "Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428", en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*. Valladolid, 1988, pp. 249-265.

⁸² Dodds, J. op. cit., Nueva York, 1979, p. 192.

⁸³ Chrétien de Troyes, *El caballero de la Carreta*. Traducción y presentación de Cuenca Prado, L.A. y García Gual, C. Madrid, 1983, pp. 67-68.



Fig. 13. Escena del puente de la espada. Arqueta de marfil. Escuela parisina s. XIV. Baltimore, Walters Art Museum.

Este león no defiende a la dama, es su mascota, está enajenado de su naturaleza y de la acción de la escena. En la Edad Media, el león domado significaba la pérdida de todas las cualidades de la hombría masculina, por lo que bien podría simbolizar la sumisión del amado hacia la dama, es decir, el vasallaje amoroso del amor cortés.

Iré allí si os place, o no
porque en mí no hay derecho ni razón
sino como en un siervo ¡que Dios me perdone!,
tuve mis manos dentro de las vuestras
y no me abstuve de serviros.
Así pues, ya que en mí no hay nada mío,
haced de mí como noble dama con lo que es suyo...
Soy vuestro sin ningún pretexto
por la buena fe que os prometí...

Lai on hom mellur'e reve por Guillem de Berguedà⁸⁴.

La entrega voluntaria y transitoria del poder de la fuerza de un guerrero domesticado por los rituales cortesianos del amor que, en cualquier momento, puede volver a despertar, dama que siempre será el recorrido que lo lleve de un lado a otro de su existencia, su *Leitmotiv*. Ese es su puente el que une sus dos inefables naturalezas: la necesaria violencia de un guerrero y la cultivada contención de un cortesano. En definitiva, el sometimiento consciente y voluntario del vasallaje, ya sea amoroso o político, que permite canalizar estas energías e intereses de forma civilizada y fuertemente ritualizada, lo que reporta un bien más estable y sostenido en el tiempo.

⁸⁴ Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Vol. I. Barcelona, 1975, p. 80.



Fig. 14. Caballero alancea al salvaje. Salón de los Reyes de la Alhambra (Detalle).

El león sigue dormido cuando nuestro bello salvaje coge por las muñecas a la dama que no transmite ninguna expresión de desasosiego. El perfil mitológico del salvaje nos lo presenta como un personaje fantástico, primitivo, físicamente exótico y de naturaleza demoniaca, devorador de hombres y niños, al que también responde con el apelativo de “gigante”. Perfil nutrido tanto por las más profundas raíces culturales indoeuropeas que se proyectan en nuestra mitología grecolatina como en el folklore alpino. Este último le una entidad telúrica e indómita que desata su furia incontrolada por donde pasa, pero que también le confiere una íntima conexión, control y dominio sobre la fauna salvaje y fantástica, los ciclos naturales y las labores agropecuarias. Ese valioso poder lo convierte en presa de los aldeanos, que intentan cazarlo para conseguir sus conocimientos secretos. A esta simbiosis con el medio físico natural hacen referencia sus atributos iconográficos, que lo presentan cubierto de frondosa hojarasca y maza en mano, síntesis de esa pulsión violenta, árboles retorcidos que, en ocasiones, parecen simples sarmientos. La evolución iconológica del salvaje es más profunda y sus atributos lo ajustan a siete variantes interpretativas⁸⁵.

En su aislamiento, tolera cierta permisibilidad social solo con sus iguales, formando familias y compartiendo con la salvaje toda su naturaleza representativa: mitológica, demoniaca y sexual⁸⁶. Es en este estado, el de los instintos pasionales, donde Deyermond⁸⁷ sitúa la figura de los salvajes dentro de la novela sentimental. Esta, entendida a su vez como una literatura amorosa extrema, tiene la necesidad de concentrar en el personaje del salvaje y la salvaje, toda la tensión y violencia del amor siempre frustrado.

⁸⁵ Azcárate, J. M^a., “El tema iconográfico del salvaje”, en *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 81-99.

⁸⁶ Bernheimer, R., *Wild men in the middle ages. A study in art, sentiment and demonology*. Cambridge, 1952, pp. 22-32 y 90-92.

⁸⁷ Deyermond, A., “El hombre salvaje en la novela sentimental”, en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. II. Nimega, 1965, p. 271.

Introducidos en el ámbito de las relaciones sociales, el salvaje habita el mundo marginal que supone “lo diverso” en la Edad Media y, a manera voluntaria de exclusión social, llevaba la barba y los cabellos largos⁸⁸. Transgrede las normas jurídicas, sociales y éticas establecidas en la cultura medieval⁸⁹. Y en este contexto aparece como raptor de doncellas, ya que su naturaleza primitiva, indómita e incivilizada, lo hace completamente incompatible con lo culturizado, elevado, domesticado y civilizado que representan la dama y la práctica del amor cortés⁹⁰. El salvaje que rapta a la dama violenta el orden establecido y tiene en el caballero su adversario natural, que se enfrenta a un ser físicamente superior, pero culturalmente disminuido, reparando el equilibrio físico y espiritual que habita la corte de la Edad Media, solo al dejar a la doncella a salvo en su medio cortesano.

Nuestra escena también ha sido identificada como el rescate de Enyas⁹¹. Representa una alegoría de la deslealtad o la ingratitud femenina⁹². Su fuente, localizada en el poema de *Enyas el Salvaje*, aparece ya representada en la primera mitad del siglo XIV⁹³. En ella se cuenta cómo una doncella, que acababa de ser salvada del ataque de un salvaje por el viejo caballero Enyas, lo desprecia ingratamente por un caballero más joven, mientras que su perro le permanece fiel. Enyas, cansado del vehemente acoso del mancebo, termina por luchar con él y lo mata, abandonando en el bosque a la doncella, que es devorada por dos osos. Aunque esta iconografía no suele darse al completo ni rigurosamente, en nuestras pinturas no aparece ni la vejez de Enyas, ni las súplicas de la doncella, ni el joven caballero vencido. Por supuesto, tampoco lo frecuentemente omitido, como el perro o los osos. Parece que en la belleza espiritual de nuestra dama no cabe la egoísta ingratitud.



Fig. 15. Placa de arqueta de marfil. Escuela francesa s. XIV. París, Museo del Louvre.

⁸⁸ Le Goff, J., op. cit., Barcelona, 1985, pp. 20, 131 y 133.

⁸⁹ Geremek, B., “El marginado”, en Le Goff, J. (Coord.). *El hombre medieval*, Madrid, 1990, p. 367.

⁹⁰ Bernheimer, R., op. cit., 1952, pp. 121-122.

⁹¹ Husband, T., *The wild man. Medieval myth and symbolism* (Catálogo). Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 1980, p. 70. Siguiendo la interpretación de Loomis.

⁹² Loomis, R.S., “A phantom tale of female ingratitude”, en *Modern Philology*, Vol. 14, Nº. 12 (1917), pp. 750-755. Justifica la presencia del león como una mala lectura del artista que mezcla dos motivos distintos: el rescate de Enyas con el león mascota (p. 752).

⁹³ Decoración marginal de los folios 101 al 106 del Ms. Royal 10 E IV. Londres, British Museum.

Así mismo, Robinson⁹⁴ identifica al caballero cristiano que ataca al salvaje, no como Enyas, sino como Palomedes, antagonista de Tristán de Leonís, por su escudo en campo de gules con tres pájaros al tresbolillo, que interpreta como palomas, ya que lo relaciona, a su vez, con un personaje que aparece derrotado y tendido en el suelo con un escudo en campo de oro con tres pájaros en palo, en el manuscrito 22644, fol. 1v. de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene fragmentos del *Tristán de Leonís* del siglo XV. Lucía Megías⁹⁵ puntualiza que en todo el manuscrito 22644 BNM las armas de Palomedes no pueden identificarse por el estado de destrucción del papel, y que la identidad de Palomedes viene dada por las reiteradas anotaciones al margen del mismo. No creemos que un personaje secundario y felón fuera el más idóneo, aun con las connotaciones de traidor que, según Robinson, se le querría dar a este caballero cristiano, como medio de ignominia. Sería contradictorio e infructuoso querer destacar las connotaciones peyorativas en un caballero “converso”, que, al salvar a la dama del salvaje, prefigura el Bien y está abocado necesariamente a la victoria, como así sucede en las pinturas.

La representación ficticia y transitoria del salvaje por medio del disfraz queda reflejada iconográficamente por el detalle que destaca las manos y los pies limpios de pelaje. En cuanto al ámbito de la fiesta, la figura del salvaje juega un papel bipolar dentro del círculo cortesano. En la corte era costumbre habitual en toda Europa disfrazar de salvajes a los sirvientes de los festejos palatinos, y también identificaba un tipo determinado de juglar. En Castilla, durante el siglo XV, se denominaban “momos” a unos danzarines disfrazados de hombres peludos o simios.⁹⁶ Y aún hoy, el personaje del salvaje sigue siendo parte del folklore alpino. En el lado estamentalmente opuesto, los caballeros también se disfrazaban de salvajes durante los festejos. Solían participar ataviados así en algunos entremeses, como el ya mencionado *Asaltando el castillo del amor*, o en escenografías concretas, como el *Baile de los salvajes*. En uno de ellos murieron quemados varios caballeros de la corte francesa de Carlos VI (1368-1462). Incluso se presentaban en las lides dispuestos a participar disfrazados de salvaje. Normalmente hacían referencia a un estado desbordado por cuestiones amoroso-pasionales. La alegoría general simbolizaba un estado cultural primitivo, bien previo por falta de formación caballeresca, como Gallad, o crítico de su propia esencia caballeresca. Es decir, cuando el caballero prescinde de toda norma cultural y sucumbe al impulso, precisamente, en aquellos aspectos que definen su identidad cognitivamente equilibrada, se convierte en un caballero salvaje, como Merlín o Lanzarote, marginándose voluntariamente al bosque hasta recuperar su estado apolíneo para el orden caballeresco⁹⁷. El personaje del salvaje como

⁹⁴ Robinson, C., op. cit., Valladolid, 2007, pp. 192-197.

⁹⁵ Lucía Megías, J. M., op. cit., 2005, vol. 5, (p. 12 y Nota 19, p. 13).

⁹⁶ Lázaro Carreter, F. (Ed.), *Teatro medieval*. Madrid, 1976, p. 89; y Díez Garretas, M^a J., “Fiestas y juegos cortesanos en el reinado de los Reyes Católicos: Divisas, motes y momos”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita* n^o 74 (1999), pp. 163-174.

⁹⁷ Vallejo Naranjo, C., “El caballero y su pathos: el caballero salvaje. El espíritu de lo apolíneo y lo dionisiaco en la iconografía medieval”, *Laboratorio de Arte* 22 (2010), pp. 19-32.

opuesto complementario del caballero forma parte intrínseca del repertorio iconográfico. Su presencia en las pinturas denota un completo conocimiento del proceso involutivo emocional y cultural que el personaje simboliza y ayuda, por tanto, a esta función admonitoria que recuerda “todo lo que puede dejar de ser o perderse”, si el equilibrio no se mantiene.



Fig. 16. Caballero islámico contra caballero cristiano. Salón de los Reyes de la Alhambra (Detalle).

El rescate de la dama formaba parte del juramento del caballero a la protección y auxilio de los indefensos. El duelo, lance o encuentro singular entre el caballero cristiano y el islámico representaba el juramento a la defensa de la Ley cristiana y, por tanto, la lucha contra el infiel. En la Cristiandad, este factor histórico contiene un largo y profundo bagaje teológico-político, que excedió convenientemente las obligaciones del caballero de su marco feudal, máxime en Castilla, donde no se puede olvidar el factor herético que suponía la presencia islámica en la Península y su realidad como frontera meridional de la Cruzada. La imagen de la función mística de la caballería cristiana se proyectaba doctrinalmente luchando tanto contra fantásticos gigantes paganos, recordemos a Roldán y Ferragut, como contra anónimos caballeros islámicos. Lo que, a su vez, destaca el carácter civilizador de la cultura caballeresca en el trato igualitario y respetuoso entre caballeros, incluso de distintas religiones. Obviamente, en la sede en la que nos encontramos, este encuentro singular debía ser favorable para el caballero islámico que igualmente defiende su Ley.

Si bien esta escena se presenta, como las demás, totalmente aislada y ausente de la actividad circundante, la violencia de este lance es radicalmente disonante con el tono general de la composición. Las puntas de las lanzas o moharras de doble filo, sin protecciones, indican un combate a ultranza. Tampoco contiene ese naturalismo técnico que en las escenas de montería han alcanzado cotas de exactitud en la ejecución de la suerte. El diámetro de las lanzas y la forma de empuñarla con una mano sobre el hombro del caballero islámico hacen referencia a los usos de la caballería ligera y sería del todo imposible que en esta

disposición atravesara la armadura de placas del caballero cristiano, no una vez sino dos, al tenerlo atravesado. Desde luego, atenta contra las reglas de cortesía establecidas, ya que el encuentro se ha dado por sorpresa, sin que el caballero cristiano estuviera preparado, pues todavía lleva la visera levantada y la banderola en la lanza. En realidad, como tantas imágenes semejantes cada caballero representa su cultura militar: la caballería pesada cristiana montando a la brida y la caballería ligera islámica montando a la jineta.

El factor sorpresa era una de las estrategias bélicas practicadas por los caballeros en el torneo al lanzarse un equipo sobre otro formando la *melé*. No así en el combate singular de la justa. La práctica en las lides deportivas era simplemente descabalgarse al adversario. El “accidente” premeditado o fortuito podía darse, porque *el torneo es un juego de vida y de muerte*¹⁰⁰. Y a pesar del fuerte factor escenográfico con el que los fastos van evolucionando hacia la Edad Moderna¹⁰¹, la polarización del resultado de cada lance y la apuesta vital de cada caballero que participaba hacían del ejercicio lúdico-deportivo caballeresco el espectáculo medieval por excelencia. Lo que para Roma fue el circo. Yo diría que mucho más.

Después de comer salieron todos fuera, así como lo había ordenado ya el Rey, é parecía tan hermosa gente, que era maravilla, é cuando la gente fué toda fuera, parecían muy muchos, é pararon sus haces con otros, é parecía que se querían matar, é quebrantaron en sí las lanzas de manera, que non se ferían como gelo mandó el Rey, é después metieron mano á las espadas, é dábanse tales golpes sobre los yelmos, que el fuego salía dellos, é lo sabían hacer de manera que non se herían en la carne con ningunas armas, é era hermosa cosa de ver.⁹⁸

[...]E como en este tiempo viniese la nueva al rey de Francia de ser fecho el desposorio de su hermano el duque de Guiana con doña Juana, llamada hija del rey don Enrrique, fizieron en su corte grandes fiestas por este desposorio, entre las quales se hordenó una justa de guerra, en la qual el malaventurado mancebo primogénito del conde Fox justó, e por liviano e feble arnés fuéle dado un encuentro que todo el cuerpo le pasó e así súpitamente murió.⁹⁹

Este encuentro, donde a pesar de las formas, el caballero islámico es el vencedor, cambia totalmente el tenor del discurso. Al margen de los tecnicismos no reflejados, el impacto en todo el centro del tórax atravesando completamente el cuerpo del caballero cristiano implica una violencia más que descompensada. Esta violencia resulta no ya admonitoria, sino intimidatoria. Depositando aquí todos los valores de la fuerza guerrera granadina con su rey a la cabeza:

Pero él. Asistido por Dios, liberará este país de los lazos que le mantienen en la inferioridad, traerá la abundancia después de la

⁹⁸ Anónimo. *La Gran Conquista de Ultramar*. B.A.E. nº 44. Lib. III. Cap. LXVIII. Madrid, 1951, p. 357.

⁹⁹ Valera, Diego de, op. cit., Cap. LX. Carriazo Arroquia, J. de M. (Ed.). Madrid, 1941, p. 184.

¹⁰⁰ Borst, A., *Medieval worlds: Barbarians, Heretics and Artists in the Middle Age*. Cambridge, 1991, p. 161.

¹⁰¹ Oleza, J., “Las transformaciones del fasto medieval”, en Quirante, L. (Ed.), *Teatro y espectáculo en la Edad Media*. (1992), pp. 47-64.

esterilidad, librará estas tierras del puño de la consunción, con sus guerreros y sus embajadas, y las colocará, tras el abismo, a la altura del planeta Saturno, gracias a sus héroes y a sus ejércitos¹⁰².

La débil autoridad y poder militar de la monarquía castellana, siempre en manos y continuamente amenazada por la alta aristocracia, que a estas alturas ya se había cobrado definitivamente una dinastía, sería una imagen donde Muhammad V podría reivindicarse. No en vano, la monarquía nazarí tenía una mayor cuota de poder militar. El ejército nazarí contiene factores que lo asimilan más y mejor al concepto de ejército estatal, que para la Cristiandad no aparecerá hasta la Edad Moderna. El rey tenía en sus manos el control militar, administrativa y económicamente. Pagaba en moneda, no con territorios y, si lo hacía, solo a tiempo parcial sin heredamientos, en concepto de servicios prestados. Convocaba y licenciaba a su propio arbitrio, precisamente con el fin de evitar la consolidación de un ente militar que debilitara su poder, a lo que hay que añadir el concepto de Guerra Santa, para los andalusíes más fuerte que la propia peregrinación a la Meca¹⁰³.

Parece, pues, que el mensaje figurativo cambia y advierte que este continuo discurso global sobre los beneficios y las gracias del control de lo instintivo-violento por medio de lo civilizado y virtuoso es siempre un camino reversible, si no se cumplen los pactos de la palabra dada. Esto significaba *de facto* que el vasallo agraviado o desprotegido tenía el derecho y la libertad para desnaturalizarse de su señor. Todo ello marca una realidad tangible de lo fluctuante, débil y difícil que tuvo que resultar el equilibrio político-militar de Muhammad V durante la guerra civil castellana, y la situación en la que queda ante Enrique II tras la muerte de Pedro I. Por tanto, la ostensible introducción del escudo de la Orden de la Banda¹⁰⁴ sostenido por parejas de leones tenantes en la bóveda central a la que pasamos, es un mensaje ciertamente medido, pero valiente. Obviamente, el hecho de que la fundación de la orden en 1332/34¹⁰⁵ perteneciera a Alfonso XI, padre de ambos, le ayudaría a mantener esta interpretación apologética de los beneficios de este vasallaje digno y respetuoso ante las embajadas de la nueva dinastía. Aunque bien sabía Muhammad V que era el emblema personal de Pedro I y su medio reivindicativo de legitimidad regia como primogénito legal ante su hermanastro, cuyo escudo despliega junto con las fuentes escritas encargadas por su padre para su formación, *La Historia Troyana* y *El Libro de la montería*, en la decoración de su palacio mudéjar del Alcázar de Sevilla. Esta elección también era un hecho legitimista, puesto que este programa caballeresco doctrinal, normativo y artístico fue comenzado por su

¹⁰² Ibn Al-Jatib. *Historia de los reyes de la Alhambra: el resplandor de la luna llena: (Al-Lamha al-badriyya)*. Granada, 1998, p. 225.

¹⁰³ Viguera Molins, M^a J., “El Ejército”, en Jover Zamora, J. M^a (Dtor.), *op.cit.*, pp. 455-459.

¹⁰⁴ Ceballos-Escalera y Fila, A., *La orden y divisa de la Banda Real de Castilla*. Madrid, 1993.

¹⁰⁵ Rodríguez Velasco, J., “Alfonso XI. Ordenamiento de la Banda y Segundo ordenamiento de la Banda”, en *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Textos y transmisión. Alvar, C. y Lucía Megías, J.M. (Eds.) Madrid, 2002, (p. 87). Paréntesis propuesto para la redacción del ordenamiento.

abuela y experimentada regente, la reina María de Molina (ca. 1264-1321), durante la minoría de su padre Alfonso XI¹⁰⁶.

En las puertas del Salón de Embajadores, al exterior en inscripción árabe se loa la magnificencia del Rey al levantar su palacio, se fecha en 1366 su culminación y comunica que fueron alarifes toledanos sus constructores. Por último, se honran de recibir a los embajadores de donde la sala toma su nombre. Sin embargo, una vez cerradas, es decir, con los ilustres invitados dentro, declaran en latín, el dolor y el miedo por la traición inminente a través del Salmo 54 y con el inicio del Evangelio de San Juan expresa la esperanza de que este auxilio divino llegara, como llegó el Bautista, a dar testimonio de luz verdadera. Perpetuaba cronísticamente la llegada de Juan de Gante, duque de Lancaster, con quien casó a su hija Constanza, y hermano de Eduardo de Gales, el príncipe Negro, sus aliados en este capítulo castellano de la Guerra de los Cien Años, expresando una realidad suprema e inmediata, tanto histórica como vital, plasmada “políglotamente” en soporte áulico que Muhammad V conoció cuando su situación era aún peor. Probablemente en 1365 tendría noticias de este salón, a través de Ibn Jaldun que a buen seguro le describiría pormenorizadamente sus contenidos y grandeza visual¹⁰⁷. En su caso, esa esperanza de auxilio ya se había cumplido felizmente de la mano de Pedro I, por lo que, en principio, la presencia de la Orden de la Banda hubiera constituido el correcto homenaje debido, y después, gracias a la necesidad de legitimación sanguínea del rey bastardo hacia su padre, la pudo mantener vigente. Echevarría Arsuaga¹⁰⁸ acepta igualmente la hipótesis de Ruiz Souza y ubicando la biblioteca en la sala, analiza la bóveda central desde una perspectiva política en relación con el reino de Castilla, identificando los personajes como un grupo de juristas o guerreros cercanos al rey en labores de consejo. Señala la falta de documentación que verifique la concesión de la Banda a Muhammad V y destaca cómo, tras la muerte de Enrique II, la orden sufrió un rápido declive tanto funcional como en el seguimiento de sus ordenanzas, lo que se evidenciaba en la elección aleatoria de esmaltes y metales por sus miembros. El uso oficial en campo de gules corresponde al reinado de Juan II en el siglo XV, sobre la descripción que Pedro López de Ayala hace de la Banda que porta Pedro Carrillo en el incidente del cerco de Tarifa. Por tanto, pone en duda el momento de la integración del escudo de la Orden en relación con las pinturas, ya que o bien se extrapola todo el programa pictórico al reinado de Yusuf III como alegato legitimador, o se entienden los escudos como repintes cristianos, ya en 1492, sobre las propias armas de Muhammad V para cristianizar la estancia, convirtiéndola en esa galería de reyes como se la conocía a principios del XVI. Efectivamente, la divisa otorgada a la institución en su fundación fue aquella que adorna el palacio del rey don Pedro I. En campo de

¹⁰⁶ Rodríguez Porto, R., “Courtlinnes and its Trujamanes: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian-Grenadine Frontier”, en Robinson, C. & Pinet, S. (Eds.), *op.cit.*, pp. 236-248.

¹⁰⁷ Cómez Ramos, R., *El Alcázar del rey don Pedro*. (2ª Ed.). Sevilla, 2006, pp. 58-64.

¹⁰⁸ Echevarría Arsuaga, A., “Painting Politics in the Alhambra”, en Robinson, C & Pinet, S (Eds.), *op. cit.*, pp. 63-66 y 199-218.

plata una banda de sable con dragantes con lengua de gules. A partir de Juan II se utilizará en campo de gules una banda de plata y dragantes de oro¹⁰⁹.



Fig. 17. Enrique II de Castilla y el infante don Juan. Tabla principal del Retablo de la Virgen de Tobed. Hnos. Serra (s. XIV). Zaragoza, Colección Particular.

Como acabamos de ver, la ortodoxia a la hora de ostentar la Banda no fue seguida en Castilla estando aún vivo Pedro I. Tampoco lo hace Enrique II, que la llevan perlada junto con el pequeño infante Juan en el retablo de la Virgen de Tobed, contraviniendo la ordenanza. Así pues, el seguimiento de esta norma y la de velar para que no llevaran la Banda impostores¹¹⁰, no parecía algo significativo o trascendental, obviamente más que para el último borgoña. Así pues, la elección del campo de gules sobre banda de oro podría ser, también, una licencia heráldica de Muhammad V. El rojo era el color predominante o mayoritario en las señales de la dinastía nazarí y diferenciaba al estandarte del rey sobre las demás señales cuando estas se encontraban concentradas¹¹¹. De ser así, pienso que la posibilidad del repinte podría ser paralela a las vicisitudes de la Orden desde su inclusión, aportando “actualidad político-cultural” al escudo de armas, trasmutando su singular valor vasallático al mero elemento de prestigio cortesano. La propia involución de la Orden no sería un impedimento, sino una oportunidad de mantenerla vigente sin tanto compromiso político y protocolario. Tampoco creo que fueran un impedimento para Muhammad V las premisas de culto religioso incluidas en el segundo Ordenamiento de la Banda, que están al margen de la aceptación y ostentación del mérito por privilegio guerrero y

¹⁰⁹ Ceballos-Escalera y Gila, A., op. cit., Madrid, 1993, p. 106.

¹¹⁰ Alfonso XI de Castilla, op. cit., Capítulos III y IV pp. 59-61.

¹¹¹ Pérez Higuera, T., op. cit., Madrid, 1994, p. 75.

político que en ese momento la Orden sustentaba. Por otra parte, Pavón Maldonado¹¹² indica que sobre la imprimación de la bóveda central campean “M” góticas y florones copiados de las yeserías del patio de los Leones. De no ser Muhammad V su autor, nos obligaría a buscar entre sus sucesores homónimos. Todo lo cual y a pesar de las posibles vicisitudes, no altera el mensaje de fondo que representan las órdenes curiales europeas como medio de expresión política del vasallaje digno entre monarquías y entre la élite aristocrática medieval.

En relación a la Orden, Pavón Maldonado interpreta la escena central como la concesión de la misma de Pedro I a estos diez caballeros musulmanes en agradecimiento a su ayuda¹¹³. Joaquina Albarracín¹¹⁴ alude a la bóveda central como una representación de los reyes granadinos que recibieron la Banda, dándole a la sala la funcionalidad de sede de sus miembros. Pero ninguno de ellos la porta. Estoy de acuerdo en que hay que buscar una interpretación en la misma clave caballeresca que las otras dos bóvedas poseen, aunque no considero que pueda ser una investidura de armas. La investidura tiene escenas muy características como la imposición de las espuelas doradas, la colocación de la espada al cinto, la *inmixtio manum* y el *osculum*. La ceremonia de la investidura de armas es dinámica, no sedente, y figurativamente con uno solo de sus gestos quedaría representada. La investidura es el ceremonial público del pacto de vasallaje. Cuando lo realizan dos reyes la imagen presentada en Occidente suele ser el ósculo, porque es un gesto de hermandad, evitando cualquiera de los gestos que evidencian jerarquía. En Castilla, la costumbre era una síntesis de las dos anteriores la *osculatio manum*, el besamanos¹¹⁵. Los reyes granadinos besaron como vasallos las manos de sus reyes castellanos. Pero era una imagen de inferioridad que hasta los propios magnates castellanos intentaban evitar. Es el caso de don Juan Manuel o del propio Sancho IV y en momentos de conflicto, la negativa a recibir la investidura suponía el gesto público de desnaturalización vasallática.

La heráldica medieval se presenta como un motivo iconográfico de primer orden que jamás deja de emitir su contenido iconológico, a pesar de que su reiteración, en algunos momentos, provoque que se contemple como mero recurso decorativo. Y es una de las grandes aportaciones culturales que debemos a la ideología y cultura caballeresca. Con ella, se emiten dos tipos de mensaje legales propagandísticos de su estatus jerárquico y funciones que aspiran al control por acatamiento moral, es decir, el poder en la Edad Media, el político-militar y el estamental, controlado a través del concepto individual del vasallaje.

¹¹² Pavón Maldonado, B., op. cit., Madrid, 1988, p. 250.

¹¹³ Pavón Maldonado, B., op. cit., Madrid, 1988, pp. 264-265; y “Escudos y reyes en el Cuarto de los Leones de la Alhambra”, *Al-Ándalus* 35:1 (1970), pp. 179-197.

¹¹⁴ Albarracín Navarro, J., “La Orden de la Banda a través de la frontera nazarí”, en *I Jornadas Estudios de Frontera. Alcalá la Real y el Arcipreste de Hita*. Alcalá la Real 1996; y “Las pinturas de la cúpula elipsoide central de la Sala de los Reyes de la Alhambra”, *Cuadernos de la Alhambra*, nº 41 (2005), p. 111.

¹¹⁵ Porro Girardi, N., *La investidura de armas en Castilla. Del Rey Sabio a los Católicos*. Valladolid, 1988.

Ambas realidades se establecen en la dinastía regia y se emiten por dos canales: las artes plásticas y la fiesta.

Programáticamente, en nuestras pinturas arte y fiesta se fusionan doblemente, puesto que estas bóvedas, como en un tríptico, muestran de forma desplegada una parte del repertorio iconográfico caballeresco-cortesano como medio doctrinal del estamento aristocrático y canal político adecuado para el ejercicio del poder medieval, sellado a través del vasallaje. Todo lo cual simboliza, también en forma sintética, el escudo de la Orden de la Banda, cuya ideología fundacional es absolutamente caballeresco-cortesana:

Et otrosy lealtad es una de las mayores virtudes que puede aver en alguna persona, et señaladamente en el cavallero, commoquier que se debe guardar en muchas maneras, pero las principales son dos, la primera guardar lealtad a su señor, la segunda amar verdaderamente a quien oviere de amar, especialmente a aquella en quien posiere su coraçón¹¹⁶.

La inclusión de la divisa de la Orden de la Banda tanto en expresión heráldica de pertenencia a un grupo, como patrimonial sobre las puertas de los castillos rememorando la funcionalidad de las “piedras armeras” dentro de unas jornadas lúdico-deportivas, nos podría introducir en ese medio histórico inmediato que la regla produciría en la frontera entre los miembros cristianos e islámicos de la Orden. Miembros islámicos de los que sí hay testimonio que se les concedió la Banda en 1363¹¹⁷. En estos festejos locales, celebraciones familiares de algún miembro de la orden, aquellos que se encontraban a menos de diez leguas del evento estaban obligados a participar¹¹⁸.

La identificación iconográfica de estos diez anónimos personajes viene marcada por los turbantes y las ricas espadas ceremoniales que restringen esta escena a una reunión de “caballeros” hispanomusulmanes. En este momento de gala, si buscamos una escena de la vida cortesana y caballeresca acorde con el resto de la iconografía de la sala y que encaje con esta sencilla y despoblada composición, podríamos estar ante el episodio final de unas jornadas de juegos caballerescos, donde, antes de clausurarse con una gran cena amenizada con espectáculos, los nobles deben dilucidar quién es el campeón para proclamar después su victoria. La conversación es amable, sin gravedad ni conflicto que indiquen las labores políticas del Consejo regio. Por el contrario, los ejercicios caballerescos eran el tema de debate y erudición cortesano por excelencia¹¹⁹, como hoy lo es el fútbol.

¹¹⁶ Alfonso XI, *Orden de la Banda*. Capítulo I. Ceballos-Escalera, A. (Ed.) Madrid, 1993, pp. 57-58.

¹¹⁷ Echevarría Arsuaga, A., op. cit., Leiden, 2008, p. 61.

¹¹⁸ Alfonso XI de Castilla, op. cit., Capítulos XI-XII y XXI. Madrid, 1993, pp. 64 y 66.

¹¹⁹ Cirlot, V.. “El juego de la muerte. La elección de las armas en las fiestas caballerescas de la España del siglo XV”, en *La civiltà del torneo (sec. XII-XVII)*. Narni, 1990, pp. 55-56.

Pérez Higuera,¹²⁰ ante la ausencia de atributos regios, señala la frontalidad como un medio de jerarquización, más importante aún que la expresión postural o la tradicional forma sedente “a la turca”, que no adoptan nuestros personajes. Por su frontalidad y la ausencia de gesticulación identifica a uno de los dos caballeros que están en el eje central (vestido de verde) como Muhammad V. A pesar de esta manifestación simbólica del poder, nos parece una imagen innecesariamente peligrosa, tras la experiencia vivida y en general para el ejercicio regio, la representación del monarca integrado en su círculo cortesano más próximo sin ningún atributo que lo identifique fehaciente y jerárquicamente.



Fig. 18. Caballero nazarí. Salón de los Reyes de la Alhambra (Detalle).



Fig. 19. Caballero nazarí. Salón de los Reyes de la Alhambra (Detalle)

El Ordenamiento de la Banda, para la modalidad de justa, propone a dos caballeros que tomen la decisión de elegir el mejor de cada equipo:

Et para judgar todo esto que aya y dos fieles, et estos preguntando a cavalleros et a escuderos et a dueñas et a donzellas acaesciéndose y, et con lo que ellos vieron et con lo que estos les dixeren, que judguen estas cosas segúnt que aquí dize.

Otrozy, después que las justas fueren pasadas, que los fieles que se y açtaren que pregunten a cavalleros et a escuderos et a dueñas et a donzellas acaesciendo se y, de las que lo mejor podieron ver, et que con acuerdo dellos el que fallaren de los de la tabla que ovo la mejoría de la justa, quel den los cavalleros del aventura una joya en gualardón. Et eso mismo de los de la aventura, el que fallaren que ovo la mejoría quel den los de la tabla otra joya en gualardón¹²¹.

Reconocemos la animada conversación colectiva porque todos ellos se comunican gracias a que están girados hacia sus interlocutores, gesticulan o acercan sus cabezas. Es cierto que solo el caballero vestido de verde presenta una

¹²⁰ Pérez Higuera, T., op. cit., Madrid, 1994, pp. 50 y 65.

¹²¹ Alfonso XI de Castilla. op. cit., Capítulo XXIV. Madrid, 1993, pp. 68-69.

total ausencia de expresión corporal, pero está dentro de una conversación escuchando las explicaciones de los dos caballeros que le flanquean. Hay otro caballero en la misma actitud ausente y frontal, que, si bien tiene un leve gesto reflexivo de la mano, está totalmente incomunicado del resto, porque nadie le habla. Podrían ser ambos los responsables de la elección, ayudados por el animado debate de sus “hermanos”.

Pero la escena, como el último versículo del Salmo 54 en las puertas del Alcázar del rey don Pedro I en Sevilla, no concluye¹²². Muhammad V se afana por encontrar el equilibrio simbólico que le proporcione una imagen medievalmente universal, con vocación de consagración temporal y con un lenguaje polivalente en medio islámico y cristiano que le permita mantener las vías de comunicación abiertas y practicables...

La elección del lenguaje caballeresco como decoración áulica, siguiendo las pautas cortesanas de los reinos cristianos de su época, le ayuda a integrarse en el sistema político medieval, al igual que lo integra la ostentación de la Orden de la Banda, de la que Enrique II no podía renegar. Deliberada estética goticista, deliberada elección de los grupos escénicos, deliberado alejamiento de los tiempos y espacios reales. Deliberada, por tanto, elección del tiempo estético y virtual que supone la Fiesta.

Como venimos incidiendo, el espectáculo caballeresco dentro de los fastos regios castellanos¹²³ era el momento culminante de los mismos. Pedro I ejecutó públicamente los pactos de vasallaje con Muhammad V y restauró el orden del reino nazarí en los campos de Tablada en Sevilla. Enrique II hizo continuo uso político de la fiesta por necesidades obvias de legitimación de la nueva dinastía. Los Trastámara en el siglo XV, tanto en Castilla como en Aragón con la figura de Fernando de Antequera como pilar de la política peninsular, introdujeron en el medio lúdico-deportivo del fasto caballeresco el mejor escenario para el ejercicio político-diplomático,¹²⁴ teniendo en los festejos de Valladolid de 1428 su mayor ejemplo¹²⁵. Esta potente dramaturgia, lejos de las críticas puristas, ayudó a conformar las lides como otro medio válido de formación del ideal caballeresco y del caballero cortesano, y a introducirlo con éxito en la cultura y la fiesta del siglo XVI.

¹²² Cómez Ramos, R., op. cit., Sevilla, 2006, p. 63.

¹²³ Nieto Soria, J.M., *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla trastámara*. Madrid, 1991. Ladero Quesada, M.Á., *Las fiestas en la cultura medieval*. Barcelona, 2004. Andrés Díaz, Rosana de, “Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámaras”, *En la España medieval*, V. (1986), pp. 81-108; y “Fiestas y espectáculos en las «Relaciones góticas del s. XVI»”, *En la España medieval*, XIV. (1994), pp. 307-336.

¹²⁴ Suárez Fernández, L., *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la Historia política castellana del siglo XV*. Valladolid, 1975, p. 105.

¹²⁵ Carrillo de Huete, P., *Crónica del Halconero de Juan II*. Carriazo y Arroquia, J. de M. (Ed.). Madrid, 1946, pp. 19-27. Barrientos, Lope, *Refundición del halconero*. Carriazo y Arroquia, J. de M. (Ed.). Madrid, 1946, pp. 58-67. García de Santamaría, Alvar, *Crónica de Juan II de Castilla. Colección de documentos inéditos para la historia de España*. vol. C. Madrid, 1891, pp. 14-17. Pérez de Guzmán, Fernán. *Refundición de la Crónica de Juan II de Alvar G^o de Santamaría*. Rosell, C. (Ed.) B.A.E. 68. Madrid, 1953, pp. 446-447.

La elección del lenguaje heráldico cristiano como motivo iconográfico, presenta claras influencias de la expresión ideológico-política de Pedro I en su medio áulico. Pero observemos que en nuestra sala, la Banda contiene y aporta un mensaje superior de aceptación e integración en el concierto político occidental con el conflicto de la Guerra de los Cien Años de fondo en la que participa, consiguiendo una imagen privilegiada de todo ello y evitando otras menos favorables, que solo se sellan en la intimidad del protocolo palatino. Fuera de la sala, la heráldica de Muhammad V, aunque fuertemente deudora de la Banda, cambia asumiendo su propia identidad como blasón personal y, por tanto, compensando esta incómoda imagen de subordinación ante la corte islámica. Detrás del mensaje institucional que emite esta apología caballeresca-cortesana como medio de representación y discurso político, se encuentra el mensaje de un rey que se legitima dentro y fuera de sus fronteras asumiendo un lenguaje internacional que lo integra en el mapa político del siglo XIV, y le proporciona un discurso amable y estético basado en el concepto personal y moral de la lealtad, ambivalente para las dos culturas que le rodean y a las que pertenece. Lo occidental sobre las virtudes morales y políticas del monarca. Un gobernante curtido en la política y en la guerra, culto y cosmopolita, pero bravo guerrero, complemento perfecto de la sagrada imagen islámica del ejercicio del poder que canta su palacio. Imagen astral del soberano que emana luz y felicidad eterna a su pueblo¹²⁶.

La fuerza y profundidad político-cultural del género caballeresco es de tal intensidad en la Edad Media que, aun en medio islámico y precisamente por ello, pensamos que no puede obviarse el significado de su valor estético ni subordinarse a las propuestas de funcionalidad del espacio su interpretación iconológica. Creemos que el punto de partida son las pinturas, y su mensaje de rango político superior y atemporal hace que su vigencia en sede palatina quede al margen de las vicisitudes funcionales de la sala. De otra forma de ninguna manera seguirían ahí. En una tradición constructiva áulica, donde la perfección estética forma parte del concepto de lo sagrado, las pinturas no pueden tener un papel anecdótico. Esta muestra simbólica, metafísica y doctrinal del concepto del buen gobierno formaría parte de las funciones del rey como *pater et magister* que Muhammad V aportará a su dinastía.

Cristianismo e Islamismo, convivencia e intolerancia, guerra y paz, debate y entendimiento... Luces y sombras que se dan en esta estancia en la que nos hemos adentrado y sobre cuyo celaje caballeresco hemos reflexionado. La misma ambivalencia entre opuestos complementarios para las relaciones políticas entre vencedor y vencido: cortesía y vasallaje. Con sus peculiaridades socio-jurídicas pero unidas profundamente por una anterior cultura común. Con sus hitos históricos propios, pero, igualmente, encadenadas por un paréntesis cronológico políticamente vertiginoso, que hacen completamente inviable la posibilidad del aislamiento, desarrollo paralelo o incompreensión de la ideología y cultura caballeresca medieval, incluida su expresión artística, aún menos, para esta secular tierra de tránsito, el lugar donde las fronteras físicas y religiosas se cruzan diariamente generando un territorio cultural mestizo y, a la vez, de personalidad

¹²⁶ Puerta Vílchez, J.M., op. cit., Zaragoza, 2012, pp. 154-160.

propia, pero siempre, legítimo sucesor de la ancestral cultura mediterránea. No en vano, a este género artístico “de frontera” adscribe las escenas de nuestras pinturas Rachel Arié¹²⁷.

En definitiva, la consagración del repertorio iconográfico caballeresco en los castillos o palacios señoriales, es decir, en la corte medieval, es la prueba evidente de la consagración ideológica de la caballería al más alto nivel político como un sistema de vida superior que compendiaba en el caballero al perfecto guerrero, al perfecto cortesano y al más devoto creyente. El Rey debía convertirse en el paladín de todo ello. La monarquía, como cabeza de la caballería, debía hacer de la corte el punto de convocatoria caballeresca, el escenario de los mejores torneos. El Rey debía ser el más justo de los jueces, el más noble caballero, el cortesano más refinado. El *exemplum* o *speculum* es el medio moral para caminar hacia el absolutismo regio. Una corte sin ceremonial caballeresco no era viable en la Baja Edad Media europea. No hay nada en los valores de esta particular, profana y varonil cultura, que esté reñido con preceptos religiosos o comportamientos propios de la aristocracia islámica y su régimen monárquico, por lo que son perfectamente válidos en la corte nazarí o allí donde el poder resida y deba manifestarse políticamente.

¹²⁷ Arié, R., op. cit., Madrid, 1992, p. 266.