

CAPÍTULO V

La decoración animada

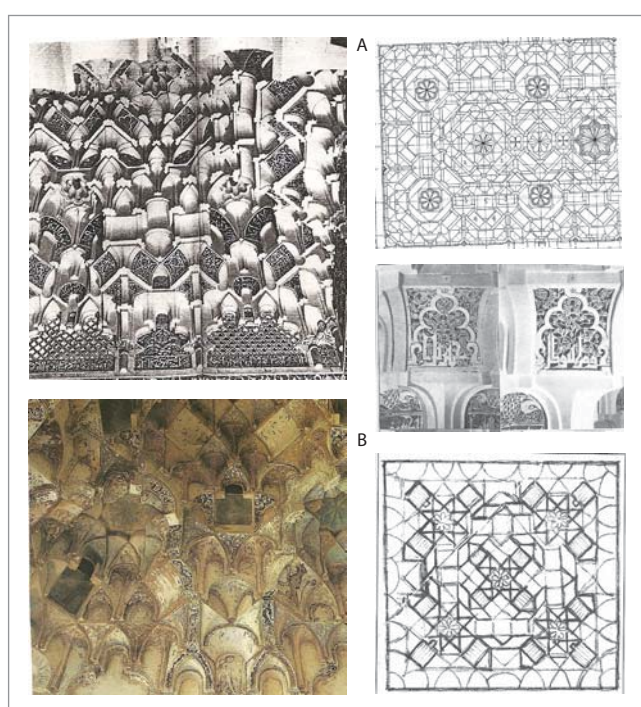


Figura 1. Muqarnas. Magreb y España



Figura 1-1. Capilla Palatina

En este apartado nos ocuparemos de la decoración pintada de tan espectacular techo: vegetal o ataurique, geométrica, epigráfica, antropomórfica y zoomorfos. Todos este universo de formas puede localizarse básicamente en los miembros o adarajas del friso periférico de mocárabes, en las estrellas y crucetas del almizate o tablero plano de la techumbre (Figs. 22 y 23 del capítulo cuarto) y los techos adintelados de la naves laterales. En nuestra figura 1-1 damos una imagen global de la cubierta con mocárabes (dibujo según publicación de E. Grube) y el lugar concreto o miembros pintados con decoración antropofórfica y zoomórfica, las partes ralladas, en el friso o cornisa. Por comparación en en la figura 1 el ejemplo (A) de bóveda de mocárabes de estuco de la mezquita almorávide de Qarawiyyin (s. XII) esta vez con decoración de yeso instalada en los arcos mixtilíneos inferiores, adarajas cuadradas con apéndice triangular y arcos esféricos. El ejemplo (B) es de la bóveda mudéjar de la capilla de San Salvador del Monasterio de las Huelgas de Burgos (s.XIII) en la actualidad con decoración pin-

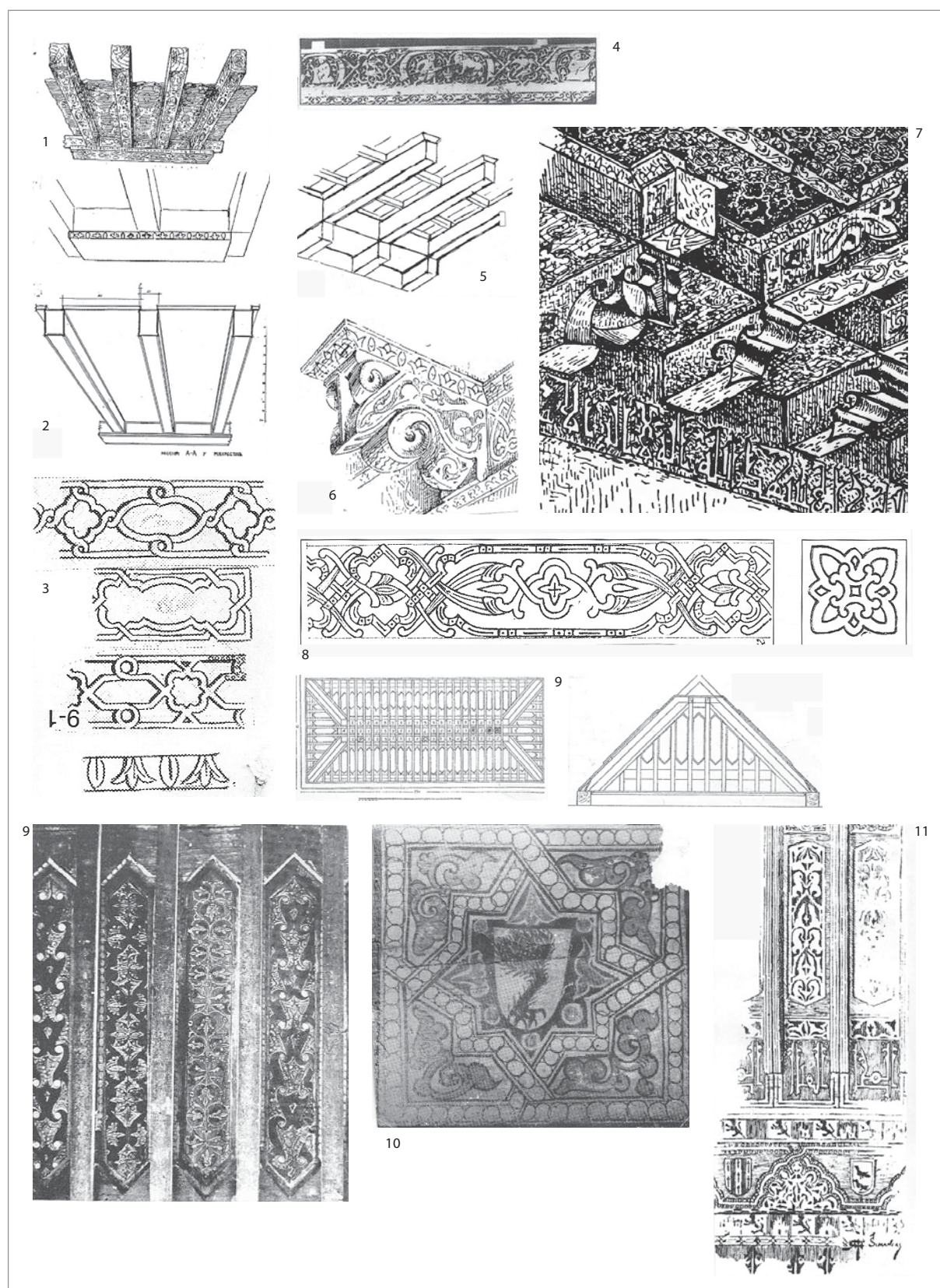


Figura 1-2. Techos islámicos decorados. Córdoba, 1, 2. Qayrawan, 3, 5, 6, 7, 8. España, 9, 10, 11. El Cairo, 4.

tada cristiana moderna de todo tipo pero que en sus orígenes pudo tener decoración árabe o mudéjar. Y como arranque de techumbres decoradas planas del Islam occidental cubiertas adinteladas de la mezquita aljama de Córdoba del siglo X (Fig. 1-2, 1, 2, 3, según Félix Hernández), en la Gran Mezquita de Qayrawan techos pintados adintelados del siglo XI (Fig 1-2, 5, 6, 7, 8, según G. Marçais), y techumbre, esta vez de “par y nudillo” del palacio de Pinohermoso de Játiva (s. XI-XII) (Fig. 1-2, 9, según Torres Balbás), amén de cubiertas mudéjares pintadas descendientes de las islámicas desaparecidas de los siglos XII y XIII (Fig. 1-2, 10 y 11). Respecto a Egipto de la etapa fatimí valgan como ejemplo listeles de frisos sin duda de cubiertas planas de palacio del siglo XI desaparecido, piezas con decoración animada conservadas en el Museo de Arte Islámico de el Cairo (Fig. 1-2, 4). Estos frisos fueron muy habituales en techos planos o alfarjes hispanomusulmanes desde el siglo X, con muestras señeras en Toledo.

INTRODUCCIÓN

Como el arte islámico oriental, el occidental (Túnez, Argelia, Marruecos, Sicilia y España) es muy formalista, alineado y sin grandes sobresaltos en su discurrir, constante y reincidente cualquier tipo de figura anidada básicamente en las artes menores, mayormente las zoomórficas y antropomorfas para nada presentes en las mezquitas, sólo en determinados mansiones y palacios. El arte islámico echó a andar con los ojos puestos en civilizaciones anteriores muy avanzadas, Roma, el Mediterráneo helenístico, Bizancio, arte sasánida, el godo en España, cada una de ellas a través de estereotipos seleccionados anidaron en el Islam con insólita inmediatez, muchas veces gracias a artistas y artesanos bizantinos alquilados en los primeros tiempos del Islam. Extraídos de esa herencia temas como el mítico árbol o hom a título de arbol de la vida o del paraíso islámico al que podríamos llamar el eje del Islam, omnipresente

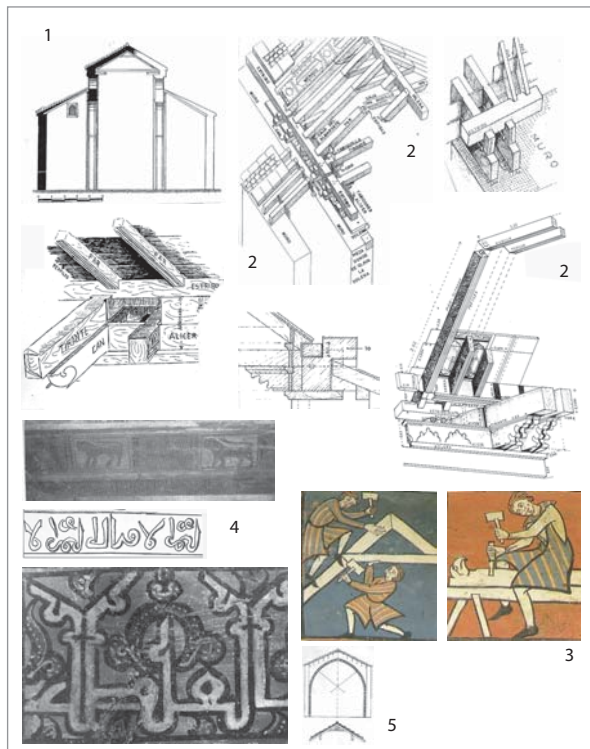


Figura 2. Techos mudejares. Ocaña, 4.

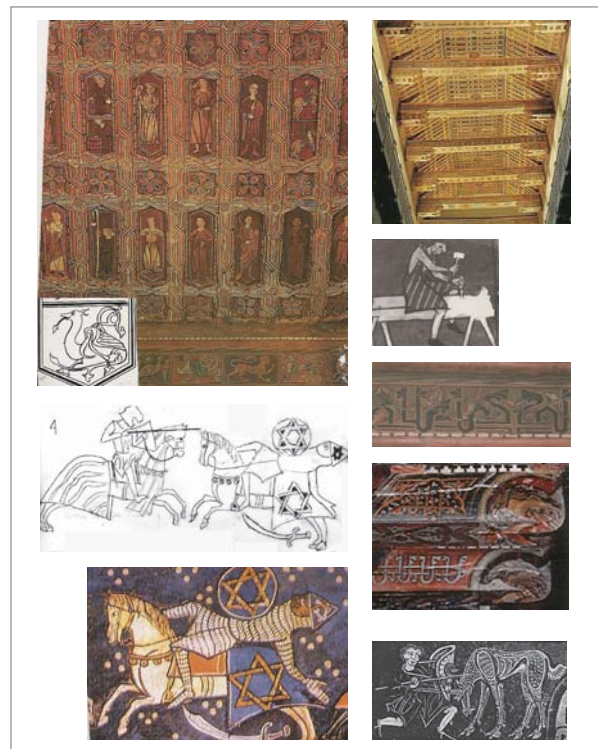


Figura 2-1. Techo pintado mudejar. Catedral de Teruel.



Figura 2-2. Techos pintados mudéjares. Catedral de Teruel y de la iglesia de Liria, C.

tan reiterativo; en realidad eran iconos deheredados, inertes, símbolos de otros tiempos o emblemas de élites o aristocracias pasadas ahora reconducidos por el Islam a simple vista por puro ejercicio de decorar superficies vacías. Ello debió ser tal vez porque esos engendros estereotipados encarnaban cultura, riqueza y bienestar del poderoso frente al plebeyo o desheredado, muchas veces usados con fines profiláctico, en este sentido cuenta el desfile casi interminable de animales muy seleccionados: el pavo, el león y el águila, paseándose, estáticos o dando caza a cuadrúpedos indefensos, el gallo, camello y el elefante y entre los animales fantásticos el grifo, el senmurws o sirmugh, la arpía, el león alado, los monstruos alados, centauros y sirenas. No hay nada más que ver como se eterniza en el arte árabe doméstico por ejemplo el tema de la música y las libaciones o la danza y varias escenas más cortesanas de cetrería, caza de león, oso, monstruo, el halconero, que nada añaden a las preislámicas o modelos paganos. Así se puede hablar de un arte palatino o ciclo principesco del que no cabe duda se fueron apoderando otras clases sociales terminando por instalarse en las cortes de los reyes cristianos, muchas veces arte cortesano trabajado por operarios árabes asalariados en palacios cristianos o mudéjares de España a partir del reinado de Alfonso VIII y en Sicilia el arte sículo-normando inaugurado con Ruggero II, apodado en su tiempo "el pagano" por sus vestidos a lo árabe con llamativas inscripciones islámicas. Podía darse también que el mecenas fuera un sultán y cristianos los artistas, como pudo ocurrir en la corte de Muhammad V (pinturas de la Sala de la Justicia del Palacio de los Leones de la Alhambra de Granada). Tales soberanos cristianos adaptándose a los hábitos y costumbres de los sultanes árabes vencidos. Es decir, reyes triunfantes vestidos con las galas del vencido incluso cultivando la lengua de

en la decoración monumnetal y artes menores, selección de todo tipo de animales y anónimos personajes afrontados siempre con el eje vital por medio. Estas figuras eran aceptadas en tejidos, cerámica, maderas, estucos, cajas, arquetas y botes de marfil, barro, libros miniados, metales, y en casos excepcionales la piedra o escultura de bulto redondo, figuras que a veces saltaban de estas lujosas mercancías para instalarse en los muros de los palacios a imitación de las culturas occidentales. En este sentido la cultura física hispanomusulmana adquirió un sello naturalista de peculiaridades muy occidentales. No se puede olvidar que en los palacios de Madinat al-Zahra fueron instalados arquetas e incluso lustrosos mármoles romanos con relieve de figuras de animales y personas.

Uno de los problemas más ásperos de dilucidar es a título de qué los árabes se adueñaron de tantos iconos de civilizaciones paganas, qué tipo de simbología les conducía a su uso



Figura 3. Decoración animada. Árabe y mudéjar. Capilla Palatina, 1.



Figura 4. Pinturas mudéjares. Bóvedas de la Sala de Justicia. Alhambra

éstos. Sus palacios son piezas árabes trasplantadas o si se quiere de otro tiempo actualizadas por algún ingrediente novedoso o de moda del momento cuales son los mocárabes de función meramente decorativa. El problema de esta simbiosis o koiné es saber si realmente el arte acementado por los normandos de Sicilia cargado de influjos bizantinos, griegos e islámicos tan admirado en la Capilla Palatina nació como estilo unitario de un momento concreto de la historia de Sicilia o como estilo nacional de la isla, como exactamente ocurrió en España con el arte mudéjar para muchos autores el único estilo nacional conocido de la Península alimentado básicamente, como el siciliano, por vieja sabia árabe, actualizada.

En todo ello se debe contar con que la profesión de artista en el Islam era terriblemente tradicionalista a la vez que religiosa portando como denominador común el arcaísmo que mediante la continuidad de unas determinadas técnicas ancestrales hace posible que el pasado y el presente sean una misma cosa. El tiempo se detiene en la religión y en la interpretación de la naturaleza, la animalística y figuras y escenas humanas. Los doce leones de la fuente de este nombre que preside el famoso patio de la Alhambra suscita todo tipo de comentarios críticos: animales estereotipados o facturados como del siglo X y XI sosteniendo una pila o fuente del siglo XIV, e incluso un monarca o sultán granadino de ese tiempo añadiendo una inscripción árabe a pila esculpida con figura de animales del siglo XI para ser instalada en su palacio privado. Es curioso como la legendaria prohibición de escenas animadas en el Islam, el aniconismo o iconofobia abbasí, apenas se cumple, quedando de alguna alguna manera ligada a la falta de argumentación o escenificación de los temas animados representados, todo ese cortejo o desfile de figuras, personas y animales aislados, sin un hilo conductor, sin una ense-



Figura 5. Pinturas árabes del Partal, Alhambra. Miniatura de las "Cantigas", A.

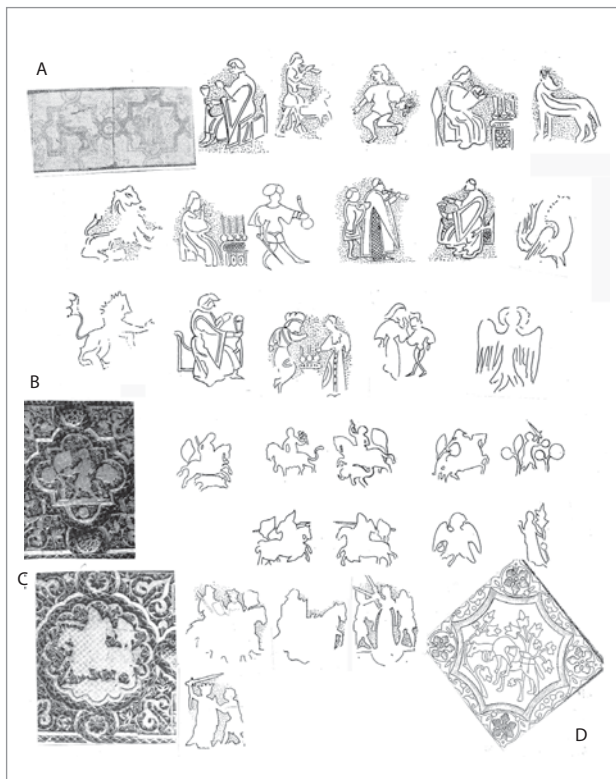


Figura 5-1. Estampas populares. Árabes y mudéjares de España.

ñanza o mensaje práctico o religioso, todo envuelto en la neblina de la simbología, figuras encorsetadas en su particular a la vez que enigmática simbología; la prohibición también reflejada en que toda esa caricatura de la vida palatina y estampas de género se ve relegada a espacios muy distantes en la altura de los muros o de las techumbres o a oscuros y secretos rincones domésticos en los palacios. Es como si se oyera a un rey cristiano, en nuestro caso Ruggero II de Sicilia, voseando a los artistas árabes que para él trabajan en el techo de la Capilla Palatina: "sí a esas figuras paganas pero que estén lejos de mi vista", en España Alfonso VIII, azote de los almohades, o su hijo Fernando III, el conquistador de Sevilla árabe, por no hablar de la mitra toledana, dejándose seducir por la arquitectura y yeserías y ricas telas árabes repletas de figuras paganas incluido el término "Allah" escrito en lengua árabe muy en primer plano. Para los palacios árabes con pinturas islámicas, mudéjares o cristianas, ocultas en recónditos lugares, caso de las pinturas de la Alhambra de Muhammad V, las árabes en minúscula habitación y las cristianas en oscurecidas bovedillas a las que no llega fácilmente la vista. En uno y otro caso las dos culturas mirándose mutuamente en un mismo espacio cortesano: monarquías paralelas en tierras fronterizas en las que la guerra de etnias es ganada por la cultura más brillante, en nuestro caso la islámica. Tanto en España como en Sicilia el peso de la árabe en tierras cristianas se mantiene hasta el siglo XV, año 1492 de la conquista de Granada en la Península Ibérica.

Hay prohibición islámica, aunque burlada, sucumbiendo de pleno en las construcciones u obras de facturas árabes hechas para cristianos. Existe una intencionada aproximación de repertorios historiados de obras

árabes y cristianas u obras de artistas árabes hechas muchas veces para mecenas cristianos y viceversa. En esta línea se cuenta con este proceso de monumentos hispanos levantados en las fronteras de la Reconquista (guerra de bandas árabes y cristianas por la posesión de la tierra): San Baudilio de Berlanga (s. X-XI), templo mozárabe de tierras de Soria en el que se pintaron serie de animales e incluso de personajes, los primeros con carácter más simbólico que otra cosa de estirpe árabe (1); en Teruel la techumbre de “par y nudillo” de la catedral, una estructura árabe o mudéjar (1285) (Fig. 2-1), toda policromada, de la nave central en la que cada uno de sus miembros tiene pintados animales, personas e incluso breves escenas sin un hilo conductor o argumental, con algún personaje musulmán o inscripciones árabes de caracteres cúficos, el “al-Mulk”, interviniendo en este festival iconográfico, pintores mudéjares y cristiano



Figura 6. Miniaturas árabes de “Maqamat-s” y otros.

portadores del estilo gótico lineal (Figs. 2, 2-1, 3, 2-2, A) (2). Algo muy posteriores y del mismo ciclo del gótico lineal, también muy conexas con la iconografía árabe, son las pinturas de la techumbre de la iglesia de Santa María de la Sangre de Liria (Valencia) (Fig. 2-2, C) esta vez la estructura de cubierta a dos aguas sobre cinco arcos diafragmas (Fig. 2-1, 5). Muchas de sus representaciones de animales, que incluyen harpías, águilas, grifos, monstruos, centauros, escenas de cacería, justas o torneos, halconero a caballo y otros temas fantástico como sirenas, muy en la línea del techo de Teruel, pinturas del alfarje de Santo Domingo de Silos y las del castillo de Alcañiz (s. XIV) con temas propios de la época, lucha de moros y cristianos (Fig. 2-2, B) y el tema del “salvaje” peludo junto a una dama. En definitiva, todo este correlato queda dentro del mundo caricaturizado que veremos en versión más arabizada en las pinturas de la Capilla Palatina. En la serie de techumbres mudéjares figuran otras mas simples pintadas con temas heráldicos e incluso inscripciones árabes: iglesia de San Juan de Ocaña (Toledo) (s. XIII) (Fig. 2-1, 4) e iglesia de Onda (Castellón) (Fig. 2-2, D), sin la animación de animales o personajes que vimos en las anteriores, con punto de arranque en el techo del palacio árabe llamado de Pinohermoso de Játiva (s. XI-XII) (fig. 1-2, 9). Aportar también las pinturas cristianas o mudéjares con la clasificación del estilo lineal del gótico del siglo XIV hechas para el sultán granadino Muhammad V, localizadas en la Sala de la Justicia del patio de los Leones de la Alhambra, donde árabes con turbantes y caballeros cristianos se afanan en sus cacerías por poseer piezas de animales salvajes con que obsequiar a una dama cristiana como referente principal de las escenas cinegéticas (Fig. 3) (3). Adelantándose a tales escenas véase en la misma figura la estampa (1) de la Capilla Palatina que podría decirse hecha por artista cristiano, y en esta misma línea la estampa 5 de la figura 24, un caballero cristiano con casco luchando con un caballero con turbante, según Monneret de Villard un musulmán, que en

definitiva es la misma escenificación vista en las pinturas de la bovedilla de la derecha de la sala comentada de la Alhambra (Fig. 3, 5). Se trata de lid entre etnías diferenciadas, el vencido será de una u otra según sea el escenario árabe o cristiano; en las estampas del techo de Teruel (fig. 2, 4) y del castillo de Alcañiz (Fig. 2-2, B) vence el cristiano lógicamente todo lo contrario en la Sala de la Justicia de la Alhambra (Fig. 3, 5).

El tema de la caza mayor a cargo de hombres o de mujeres sigue viéndose en siluetas de y-serías mudéjares de palacios sevillanos y en techos de reconditas o anónimas iglesias castellanas (Fig. 3, del 6 al 10). En la misma sala de la Justicia de la Alhambra en bovedilla aparte figura pintura de diez peronajes árabes dialogando dos a dos y sentados en cojinetes decorados con gusto árabe (Fig. 4) (4). En (A) miniatura cristiana del siglo XIII con concilio de obispos de la Catedral de Toledo (5) que pudiera ser el modelo iconográfico de los diez árabes con turbantes de la Alhambra. Y medio siglo antes pintores árabes de formación oriental ilustran las paredes de una humilde y oscura habitación de los palacios alhambrenos (el Partal) con pinturas de interesante cortejo de escenas y desfiles de animales y personajes esta vez exclusivamente árabes en que no falta la presencia de tiendas de campañas reales o qubba (Fig. 5) (6). Aquí se advierten turbantes con cofia para los jinetes guerreros y sin cofia para los personajes de las tiendas que se asemeja al tocado de los musulmanes representados en la miniaturas de la época de Alfonso X el Sabio (fig. 5, A). Otro ciclo iconográfico árabe tardío propio del siglo XIV se da en serie de azulejos nazaríes sin duda fabricados en la Alhambra (Fig. 5-1, A). Dentro de medallones curvo-rectilíneos se dejan ver temas o escenas aisladas de género de aspecto popular paralelos de repertorio de palacios mudéjares de las mismas fechas (palacio del rey Don Pedro del Alcázar de Sevilla) en el que se advierten temas caballerescos y de cetrería (B) (C). Otros azulejos de la Alhambra con octógonos de lados curvos enseñan personajes cristianos y alguno musulmán como es el jinete de la letra (D). Todos los azulejos nazaríes con decoración figurativa recuerdan el mismo tipo de piezas que se conservan en la madraza de Karatay en Konia, con temas cotidianos y seres fantásticos, o azulejos de Kashan, en Persia (s. XIII-XIV) con parecidas figuras.

Adelantándose a todo ello, en Palermo el caso de los techos de la Capilla Palatina, ¿pintados por artistas árabes de formación oriental? ¿de qué procedencia? Este es el nudo gordiano, la atribución de este tipo de obras pictóricas “fronterizas” siempre tan engañosas. En la Capilla Palatina las figuras animadas se doblegan al marco arquitectónico o estructural que ofrece la composición de mocárabes, ejemplo, aunque sin muqarnas, que trascendió a numerosas techumbres de iglesias mudéjares castellanas cuyos arrocabes y aliceres exhiben estampas muy variadas de moros y cristianos (Figs. 2, y 3, 9, 10). Todos estos casos inciden en escenas livianas, profanas cuando se trata de edificio sagrado cristiano, como paradigmática la propia Capilla Palatina en donde las más liberales figuras y escenas de otras culturas o credos paganos, incluida la islámica, no se alinean para nada con el carácter sacro del edificio; es como cuando en palacios arzobispales hispanos de estilo mudéjar figuran por doquier letreros árabes ensalzando a Allah; curiosamente en la capilla siciliana tan repleta de epigrafía árabe para nada figura el “Allah”. Tales mensajes interpretables como baraka-s o el al-mulk árabes fácilmente localizables en obras musulmanas y cristianas o mudéjares. Se da libertad al alarife mudéjar, o árabe sometido, para que siga alardeando de

su religión y cultura en paredes y techos cuyas representaciones sin duda van a poder ser vistas por reyes y arzobispos. La koiné o armonía de culturas y religiones diferentes en la España medieval y en la etapa sículo-normanda de Palermo no puede alcanzar mayor expresividad, como si se hubieran puesto de acuerdo por la fecha y la temática ambos países, naturalmente por vía del Islam.

No podemos olvidar en todo este maremagnum de arte o ambigua escena artística tan de claro perfil ecléctico, de moda en los siglos XII, XIII y XIV, el mensaje que nos transmite la iconografía de las miniaturas ilustradas tanto árabes como cristianas de ese tiempo. De la parte árabe se cree que en alguna parte de al-Andalus hacia la primera parte del siglo XIII fue ilustrada con brillantes miniaturas la historia de amor del manuscrito *Bayad wa Riyad* conservado parcialmente en la Biblioteca Apostólica del Vaticano y tratado por especialistas como Monneret de Villard, Alois Nykl, R. Ettinghausen, O. Grabar y últimamente Cynthia Robinson (7), manuscrito portador de temas profanos cuyos personajes contactan estilísticamente en muchos aspectos con los efigiados en la Capilla Palatina, en ambos casos debidos a pintores árabes de formación oriental, certificándolo sobre todo la vestimenta, turbantes, ademanes y a veces los rasgos faciales o rostros que predicen etnias árabes diferentes por no decir dialectales (Fig. 6-1, 1, 2, 3). A estas ilustraciones del Vaticano se suman las provenientes de otros libros miniados árabes de los siglos XIII y XIV producidos en Oriente que en buena parte ayudan a comprender el manuscrito vaticano y las pinturas de la Capilla Palatina: las *Maqamat* (reuniones) de al-Hariri, de Bagdad o Mosul (s. XIII) (Fig. 6, 1, 2) y *Maqamat* de Viena, Österreichische Nationalbibliothek, (Fig. 6, 3), la escena de Sócrates y sus discípulos de códice copiado en Siria en el siglo XIII del Museo Topkapı Sarayı, Estambul (Fig. 6, 4) y frontispicio de una copia del *Dioskorides Medica*, del mismo Museo y fecha; el 1-1 del *Maqamat Ziryad*, con la genérica estampa del laudista o la laudista sentada tantas veces repetida en la iconografía fatimi de Egipto, marfiles hispanos (s. X y XI) y la propia Capilla Palatina. Para la identificación hispana de *Bayad wa Riyad* los especialistas Monneret y Grabar han hecho hincapié en los edificios que respaldan las escenas animadas fácil de comparar según ellos con las construcciones almohades de la época (cosa que por nuestra parte no queda muy definida) (Figs. 6-1, 22, 12 y 31,5) y con un grupo de telas producidas en España en el siglo XIII (por ejemplo la almohada de Doña Berenguela, s. XII-XIII (ver nuestra figura 54, 5) (8). La profesora Cynthia Robinson en nuestro criterio muy acertadamente ha redondeado las imágenes orientales y occidentales que nos ocupan con esta frase: "Las comparaciones entre el manuscrito hispano y los supuestos modelos orientales nos prueba la existencia de una cultura material común a todos los países y regiones árabo-hablantes y musulmanes del mundo medieval en el siglo XIII. Esta cultura material es, indudablemente, el resultado de un idioma común, del comercio y de la religión compartida, y es sugerida por una serie de objetos evocadores de la vida cotidiana de una clase que ha alcanzado un cierto estatus, nivel de vida, preparación intelectual y refinamiento". Y termina la profesora: "las representaciones de estos elementos en un grupo de imágenes y otra no son "idénticas" en absoluto, sino que delatan una serie de convenciones para la representación visual vinculadas a sus orígenes geográficos" (9).



Figura 6-1. miniaturas de "Bayad wa Riyad". Biblioteca Apostólica Vaticana.

Es obvio que las miniaturas del manuscrito que nos ocupan aventajan en vistosidad y colorido, no tanto en el arte de la gesticulación, a las viñetas de la Capilla Palatina, en cambio éstas abundan en temas diferentes y portan decorados epigráficos, vegetales y geométricos que ayudan a relacionar las pinturas con escuela española con mayor garantía que la que hemos expuesto para la vinculación hispana de la historia de Bayad wa Riyad. Los temas de las miniaturas para Cynthia Robison son "un simple surtido de actividades y pasatiempos apropiados para el rey o el príncipe- tales como la caza, la halconería o el atletismo- con frecuencia evocados indiscriminadamente por ejemplo en los marfiles, y maderas fatimíes; en el vidrio de producción ayyubí, o en los famosos techos de muqarnas de la Capella Palatina en Palermo, considerados propios del arte islámico" (10). Ciertamente el interés de la capi-

lla siciliana radica precisamente en que por única vez en el Islam esos pasatiempos regios a los que se suman otros de la vida cotidiana de la plebe árabe más la gama jugosa de zoomorfos de todo tipo constituyen una síntesis o gramática de la cultura visual común del mundo árabe. Así de engrandecida resultó ser esta parcela del arte árabe de este lado occidental del Mediterráneo de la que por cierto prácticamente nada ha llegado árabe de la parte de Ifriqiya o el Norte de Africa y de la misma Sicilia anterior a 1072. Nuestro argumento de identificación de los pasajes de Bayad wa Riyad con escuela hispanomusulmana a partir de la Fig. 6-1 es el siguientes: las cenefas, geométrica y floral, del entarimado de la estampa 1 son muy habituales en la decoración monumental hispanomusulmana desde los tiempos de Madinat al-Zahra (1-1); igualmente la puerta y herrajes de la estampa 2 es frecuente verla en casas o mansiones hispanoárabes e hispano-magrebíes (2-1). Respecto a la arquitectura de las miniaturas destacan parte de pabellones adintelados con torreta prominente adjunta en un ángulo que siempre tienen tejado a cuatro u ocho aguas, nunca cúpulas o semiesferas tipo oriental o tunecino, además de enseñar ventanas de arcos gemelos de herradura, uno y otros distintivo muy propios de la arquitectura andalusí. Las siluetas A y B son bien elocuentes y su semejanza con la imagen del palacete del Partal de la Alhambra, dibujo C, en parte lo ratifica. En la ilustración 3 con estampa de música en primer término anotamos dos características; una es que las estilizadas torretas con sus tejadillos a varias aguas lucen un raro aparejo de sillarejo o ladrillos en que alternan piezas en número de dos verticales y otras dos horizontales, tejido que nos acerca a aparejos andalusíes con esa misma trabazón, en piedra y ladrillo (3-1). Curiosamente tendremos oportunidad de constatar semejante aparejo en estampa de batalla de ilustración de aguada aparecida en El Cairo se cree del siglo XIII y época ayubí (ver Fig. 29, 6-1). Y respecto a los arbolillos de las estampas 1 y 3 se asemejan bastante a plantas de paisaje de pinturas góticas de España.

Al margen de esta cultura visual específicamente árabe producida en talleres árabes occidentales se daban en España, también en Sicilia, miniaturas de manuscritos cristianos con evocadoras resonancias islámicas cristalizadas en escenas o personajes árabes con turbantes de la vida de corte y de la calle y plazas de una minoría que aunque arrinconada siguió dando apetecidos frutos culturales primero en la corte de Ruggero II de Palermo (1095-1154) y luego en el reinado de Federico II (1194-1250), émulo en poder y afanes culturales de Alfonso X el Sabio de España (1221-1284). Véase si no a Ruggero II patrocinando al gran geógrafo musulmán Idrisi (1100-1165), que “como continuador arábigo de la ciencia ptolemaica, estimulado por el rey y basándose en una labor de colección y de medición empírica de quince años, llevó a cabo el intento audaz de describir la tierra entera y por lo menos fijó para los países mediterráneos mapas que, en el contorno, se acercan mucho a los actuales”, tal es su obra, *Kitab nuzhat al-mustaq fi jti'raq al-Afaq* (Libro de la place de quien está poseído por el deseo de abrir horizontes). O Alfonso X el Sabio con su “Escuela de Traductores” amasada de ciencias clásicas pasadas a la lengua árabe y la castellana. En viñeta de las Cantigas de Santa María de la Biblioteca de El Escorial favorecidas por ese monarca vemos un gobernador almohade recibiendo a tres mensajeros también con turbantes en grupo muy compacto (Fig. 7, 1), en otra la tienda o “qubba real” abierta dejando ver a jerarca sentado sobre tarima o trono escuchando a un grupo de mensajeros árabes (Fig. 7, 2, cantiga CLXVIII), además la viñeta de la Cantiga CLXVIII con musulmanes rezando a la Virgen María (3-1). Escenas que se repiten aunque con estilo diferente en el mundo bizantino, por ejemplo la miniatura del Skilitzes (s. XI-XII) (Fig. 7, 8).



Figura 7. Miniaturas de las “Cantigas” y otras pinturas mudéjares (3, 3, yeserías de Toledo).

Y en la Sala Capitulare del Monasterio de Sigüenza (Huesca) (1200) se contemplan zoomorfos, musulmanes y cristianos en escenas pintadas de marcada tradición islámica, de alguna manera relacionadas con las pinturas de la techumbre de Teruel, también comparables como veremos con las pinturas de la Capilla Palatina (ver figura 19, 3, 4, 5). En tablas de techos antes aludidos de palacios mudéjares perdidos en la amplia Castilla son habituales temas como la lid de jinetes cristianos y musulmanes, el del palacio de la calle Moncada (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona) (Fig. 7, 7). Mención aparte merecen unas yeserías de casa notable toledana propiedad de Suer Téllez (s. XIV) (Fig. 7, 3, 3, 3). Se trata de frisos a gran altura de las cuatro paredes de sala cuadrangular con personajes anónimos femeninos y otras siluetas más sentadas a la usanza oriental de las miniaturas árabes; se ven también moros con barba y melenas y túnicas morunas, pero sin turbantes, igualmente sedentes, unas y otros naciendo como vegetales de espirales de tallos repletos de hojas y frutos entre las que se intercalan

aves estáticas evocadoras de los marfiles califales hispanos, todo hecho con riguroso ritmo y disciplina árabe patente en temas vegetales de miniaturas de coranes (4) o la cerámica persa del siglo XIII (5) (6). Las grandes espirales acotadas con el tema muy estilizado del árbol de la vida o hom con toques de colores brillantes: marrones, rosas, blancos, azulados y rojos, malva y amarillo. Este estilo de pintura hecha al temple aliada al relieve de las yeserías auna el naturalismo gotizante de la época y ritmos islámicos ancestrales, fusión realizada con olvido de la decoración almohade y nazarí contemporáneas, obteniéndose decoración equilibrada en la que no se sabe a ciencia cierta si es la ornamentación árabe la que se cristianiza, o por el contrario es la cristiana la que se hace musulmana. Tal es la situación en que se encontraba el arte mudéjar de España en los siglos XIII y XIV. En nuestra opinión todo este arte figurativo tan disperso, roto y a veces incontrolado siempre con un ademán islámico en los personajes o las escenificaciones está ocultando un ciclo pictórico árabe de raíz peninsular como fuente de información dentro del cual podríamos encajar las pinturas de la Capilla Palatina y las miniaturas del manuscrito de la Biblioteca Vaticana, ello contando con las sorpresas que pudieran darnos tejidos árabes almerienses de la categoría del tejido de la "Capa de Fermo".

En Italia no faltan ejemplos de miniaturas cristianas con tema islámico. En el Libro de honor de Enrique VI (1197), en miniatura de Pedro de Ebulo (Fig. 8, 1) se puede ver a Guillermo II de Sicilia en su lecho de muerte con un médico y un astrólogo árabes con turbantes; y en miniatura de Hrabanus (1023) de la Biblioteca de Monte Casino representación de tres músicos cristianos u occidentales con harpa, laúd y discos o platillos como arrancados de las pinturas árabes de la Capilla Palatina descontado el atuendo. En este sentido subrayar los frentes de la arqueta para reliquias con incrustaciones de marfil del Cabildo de la Catedral de Wurzburg (Fig. 8, 3) con temas y personajes músicos esta vez derivados directamente de la capilla siciliana, aunque tocados de cierto aire de occidentalismo (11). El personaje central, un rey coronado en su trono sentado a la usanza árabe, es silueta en parte evocadora de las escenas cristianas antes aludidas de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio. Como signo distintivo de la raza o etnia en todas las representaciones hasta ahora tratadas lo normal es que el musulmán lleve turbante, si bien en España se dan bastantes excepciones, empezando por la iconografía califal de marfiles en donde ese tocado reina por su ausencia, al parecer el tocado de los califas sería gorro algo punteagudo llamado "qalansuwa" que parece llevar el personaje sobre elefante del bote califal de Ziyad (Lillo Alemany) (Fig. 18, 2), gorro persa adoptado por los omeyas orientales (11-1). En Granada dominada por la dinastía nazarí a lo largo de los siglos XIV y XV nos habla el polígrafo Ibn al-Jatib (s. XIV) (Lamha, p.28) de la rareza de los turbantes llevándolo sólo los soldados de los ejércitos meriníes o africanos entonces al servicio de los soberanos granadinos, los sabios y los juristas. Tienen este tocado como hemos



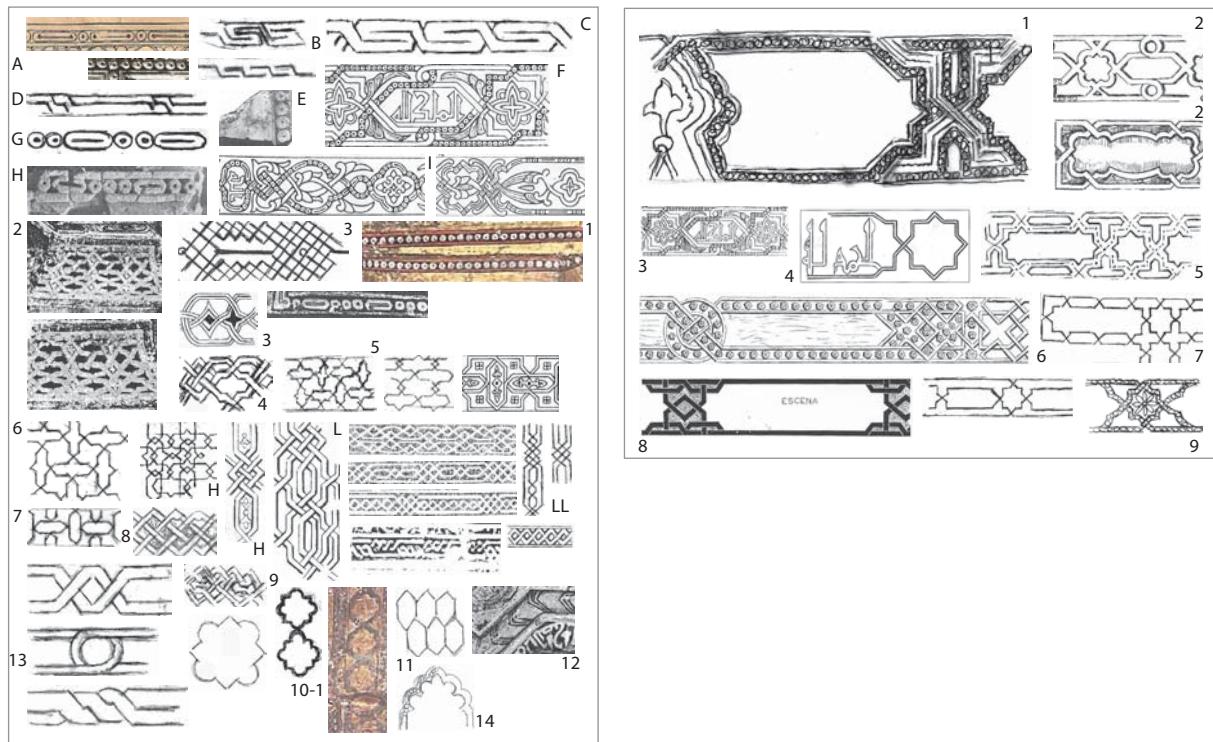
Figura 8. Miniaturas cristianas medievales con temas islámicos. Italia

visto los diez personajes, supuestos reyes, de la bóveda central de la Sala de la Justicia de la Alhambra, y sin turbantes las siluetas de personas del palacio toledano de Suer Téllez. En cambio el turbante se da aunque no de manera exclusiva en las personas de la Capilla Palatina, aquí donde no se ve cabeza tocada con turbante aparece la aureola o nimbo que curiosamente portan también las arpías y el águila, probando que el nimbo no es signo exclusivo cristiano, muy prodigado en las miniaturas árabes orientales que se han visto y en las arquetas de marfil siculo-españolas de los siglos XII y XIII. En nuestro criterio en la capilla siciliana hay una intencionada selección del nimbo o halo: sólo los personajes cristianos llevarán este tocado a diferencia de los árabes portadores del turbante. En este sentido por la vía de ese tocado está claro que la techumbre palermitana está altamente arabizada u orientalizada. La arabización de Sicilia en los siglos XII y XIII queda bien reflejada en que según el viajero hispano Ibn Yubayr (1145-1217) las mujeres cristianas de Palermo usaban trajes musulmanes, retrato ciertamente de culturas de frontera que tiene por réplica este otro mensaje debido a Ibn Jaldún referido a Andalucía del siglo XIV: “en nuestros días, los andaluces (árabes), imitando a los cristianos, se visten como ellos, emplean sus escudos y muchas de sus costumbres, que aparecen en las pinturas con representaciones figuradas sobre los muros de sus edificios y habitaciones” (12). Ambas misivas no pueden ser ignoradas en la interpretación de la figuras humanas de la Capilla Palatina.

DECORACIÓN GEOMÉTRICA, FLORAL Y EPIGRÁFICA

Decoración geométrica (Figuras 9, 10, 11)

Figura 9. Referentes de la Capilla Palatina , B, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 10-1, 11, 12, 13, 14



Figuras 9 y 9-1. Decoración geométrica. Capilla Palatina. Orígenes y evolución.

Con letras indicamos los motivos considerados paralelos o modelos de los de la capilla. (A), de yeserías abbasíes de Samarra (s. VIII-IX); (B) y (D) cadenetas características del siglo XII, lo mismo en el arte almorávide que en el almohade que pasan a yeserías hispanas del siglo XIII. El (C) de la arqueta de marfil de Pamplona (s. X-XI). El rosario de circulillos con punto en medio o perlado se impuso como cosa muy habitual en el mundo árabe en general, en España a partir de yeserías de Córdoba del siglo XI-XII y otras de Murcia del mismo tiempo (E); en lo sucesivo su aplicación fue obligada en techumbres en general hispanomusulmanas y mudéjares. Cosa distinta es la cadeneta formada por círculos en número de dos o tres seguidos alternando con eslabones alargados, una especie de contrario de la capiteles de orden compuesto. Con dos círculos figura el motivo en yeserías del Palacio de Pinohermoso de Játiva (Valencia) (s. XIII) (G) y en yeserías de la mezquita de Almería del siglo XI el (H), con tres círculos seguidos, los mismos que vemos en las pinturas del siglo XI de la techumbre de madera de la Gran Mezquita de Qayrawan (F) (I). El (1) las dos modalidades de la Capilla Palatina.

El entrelazado a modo de cadenetas de la capilla, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, tiene como precedente los motivos (J) de yeserías de la alcazaba de Málaga (s. XI); (K), pinturas del techo de la Gran Mezquita de Qayrawan; en (7) yeserías mezquita de Ibn Tulún de El Cairo (s. IX) y yeserías del Cerro del Sol por encima de la Alhambra de Granada (s. XIII), Puerta del Perdón de la mezquita aljama almohade de Sevilla y luego muy habitual en España. En (6) yesería mudéjar de la casa Luna de Daroca (Zaragoza) (s. XIV). Pero los más remotos orígenes se patentizan en (M) y (N), cadenetas de piedra de Madinat al-Zahra y de yeserías de palacio del Alcázar de Córdoba (s. XI) directamente relacionadas con las tres cadenetas de (L) localizadas en lo bizantino, arte copto y mezquita orientales, la iraní de Nayin (s. X) y la de Qazvin. Las cenefas de (LL) son de yeserías hispanas más evolucionadas, siglos XIII y XIV. Muy hispánica es la (10) (10-1) habitual desde las piedras de Madinat al-Zahras. En los siglos XII y XIII abundan cadenetas hispanomagrebíes iguales a las (13) de la Capilla Palatina, igualmente el motivo (12) consta en maderas mudéjares, y el arco lobulado con rosario de circulillos en el borde (14) es definitivamente propio de la arquitectura hispanomusulmana a partir de la mezquita aljama de Córdoba del siglo X. Un avance en este sentido de hispanismo es el dibujo de cartela 1 de la figura 9-1, de pinturas de vigas de la catedral Cefalú (s. XII) (ver figura 55, 4 de este capítulo), tipo de dibujo muy reiterativo en la decoración hispanomusulmana (2, de vigas de la mezquita aljama de Córdoba del siglo X; 3, de techo pintado en el s. XI de la Gran Mezquita de Qayrawan; 4, madera pintada de las Huelgas de Burgos; 5, de yesería granadina, s. XIII; 6, de maderas toledanas, s. XII-XIV; 7, maderas pintadas del Alcázar de Sevilla; 8, techos mudéjares de Burgos; 9, de techo mudéjar de Palma de Mallorca)

Atendiendo a este apartado de lo geométrico entendemos que el techo de la Capilla Palatina es más hispánico, con retoques bizantinos, que de Túnez, Argelia, El Cairo o cualquiera otra obra de Oriente.

Figura 10 (referentes de la capilla, 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12 13, 14, 15, 16, 17)

Básicamente son rosetones incluidos en las estrellas de ocho puntas del almizate del techo de la nave central, como modelo simplificado el (1) y (2), formado por lazo curvilíneo de ocho miem-

bro concéntricos a estrellas de ocho puntas, reiterado en el exterior del ábside central de la catedral de Palermo. Se constata mucho este motivo en España: arqueta de marfil del museo de Victoria y Alberto (South Kensington, Londres) (s. XIII), además de páginas de cantoriales castellanos; el (3) de la mezquita al-Qarawiyyin de Fez; de yeserías de Onda es el (4) (s. XIII). El (5) con estrella de diez puntas en el centro, de mosaico de la qubba de delante del mihrab de la mezquita aljama de Córdoba del siglo X, en esta ciudad también se da en piedra el lazo de ocho curvilíneo. Entre otros casos árabes y mudéjares, el (6) es de la casa nazarí de Zafra de Granada. Los restantes rosetones esquematizados de la figura son de la capilla siciliana siendo de destacar que en ellos prima un influjo muy directo local de tipo bizantino derivado de esquemas muy simplificados de mosaicos de Palermo que estudiamos en el capítulo primero de los que son una réplica el tipo (15) de techo de nave lateral de la capilla. Igualmente en ésta figura el tipo (16) que hemos tenido la oportunidad de estudiar también en el capítulo primero, formado por lazo de ocho zafates de rombos irregulares, reiterado en el dibujo (12), tema al parecer de origen oriental, naturalizado en España a partir del siglo XII y el XIII. El lazo de seis del (17) mitad de origen cairota mitad hispánico. En la Capilla Palatina, en techo de la nave lateral se ve lazo de doce curvilíneo

Figura 11 Espectacular es el esquema (17-1) dentro del criterio de la figura anterior que nos remite a algunas ilustraciones de coranes cual es el caso del "Coran de Valencia" (1162) (18) (13), ahora en Organización General del Libro Egipcio, núm. 76, El Cairo. Otros ejemplos de figuras muy semejantes son el 19, del minbar de la mezquita mayor almorávide de Argel; el (20) de pintura del siglo XI del techo de la Gran Mezquita de Qayrawan; el (21) muy frecuente en estampillados de cerámica

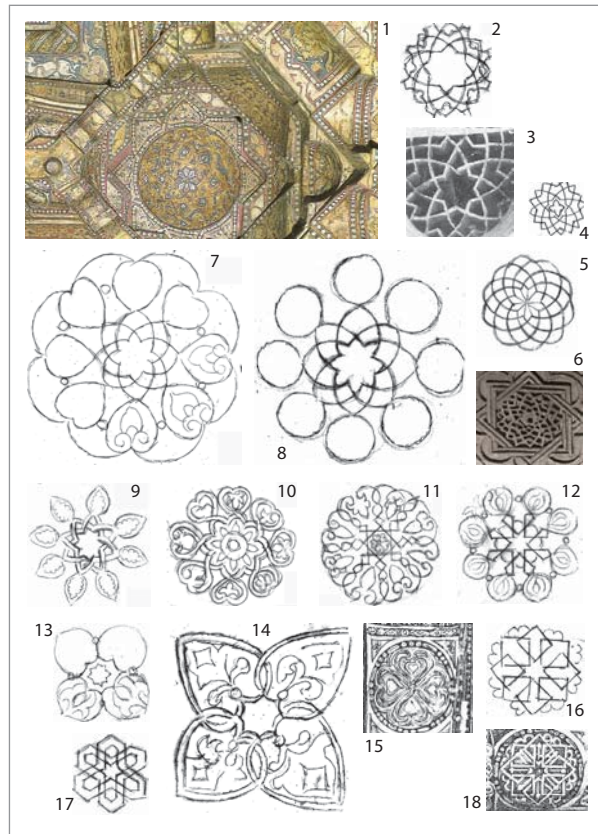


Figura 10. Capilla Palatina. Decoración geométrica y paralelos.

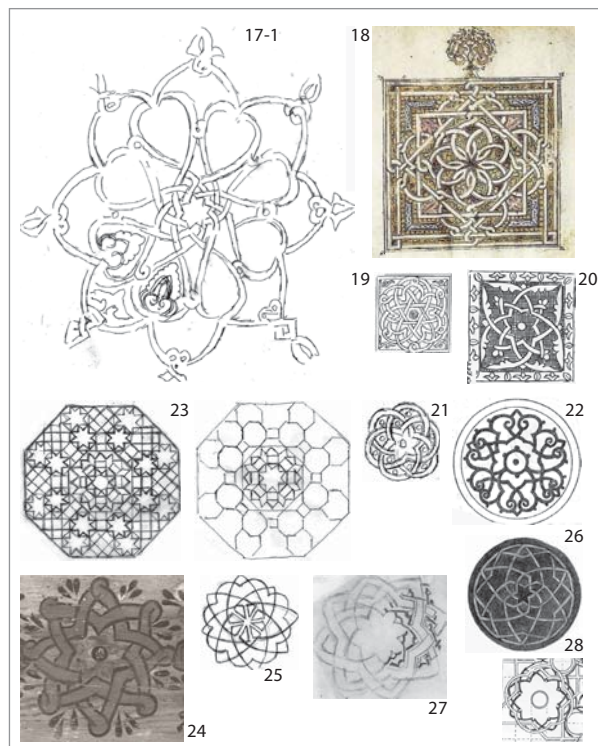


Figura 11. Capilla Palatina. Decoración geométrica, 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18.



Figura 11-1. Zócalo pintado de la Alhambra.

hispanomusulmana y consta en arqueta de la catedral de Gerona (s. XIII). Muy original es el (22), de arqueta de la catedral de Veroli, s. XII (14). Entre las versiones más repetidas en España figura el (24) y (25) de maderas pintadas y yeserías respectivamente, además del (26) que decora la arqueta de Burgo de Osma s. XIV (14), el (27) de pintura en yeserías cordobesas del siglo XII y el (28) de zócalos pintados del Cerro del Sol en la colina por encima de la Alhambra. Podríamos incluir en esta figura los rosetones de líneas rectilíneas o geométrico de algunos racimos de mocárabes hispanos (23). No es desacertado incluir en este apartado los temas geométricos de zócalos del Peinador Bajo de la Alhambra (s.

XIV) (Fig. 11-1) que consideramos descendientes de los esquemas tratado de la Fig. 11. Por conclusión los estereotipos de las figuras 10 y 11 se obtienen por yuxtaposición de influjos hispanos y locales de tradición bizantina, y destacar en ellas el carácter mixto de decorados geométricos y florales muy representados en los ornamentos hispanos desde los tiempos de Madinat al-Zahra.

Decoración floral

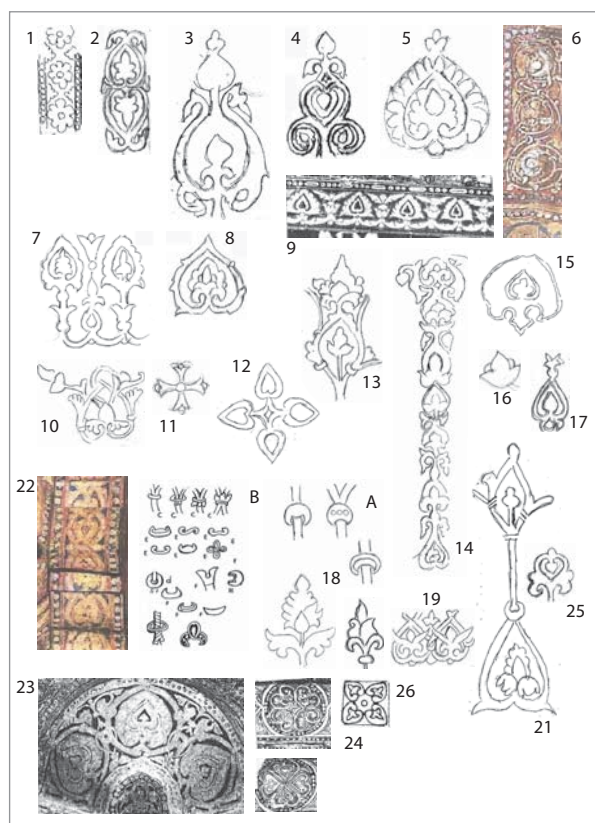


Figura 12. Capilla Palatina. Decoración floral.

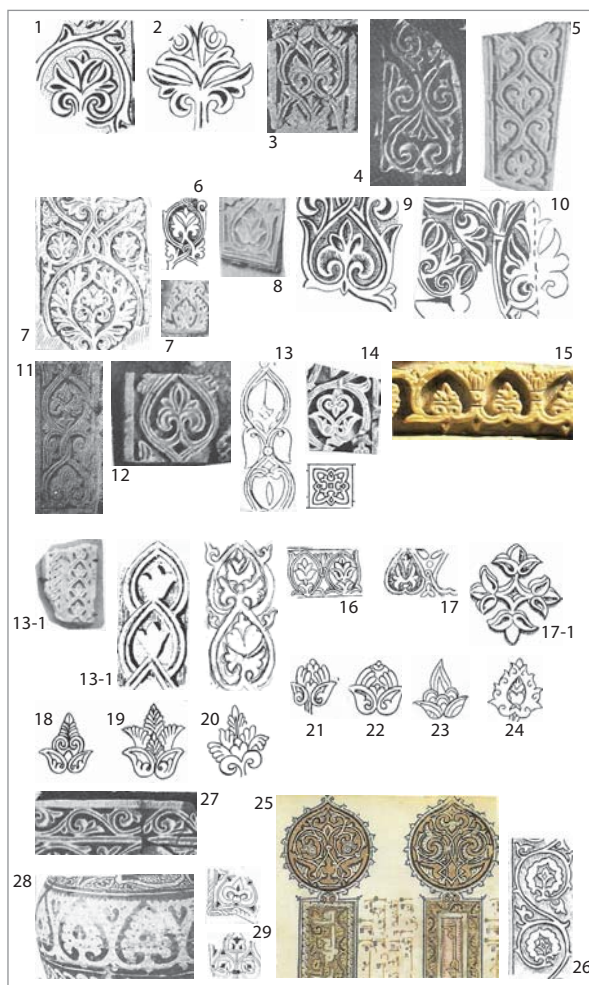


Figura 13 y 14. Decoración floral hispanomusulmana

Aunque muy abundante el ataurique, sin embargo los prototipos que se repiten en la Capilla Palatina son escasos que resumimos en la figura 12, con la observación de que las hebillas, anillos o joyas prendidas en los tallos de la capilla (A) de origen bizantino tienen un papel muy destacado en la decoración general del arte islámico: (B) con la letra c señaladas hebillas del arte oriental, las restantes son hispánicas a partir de Madinat al-Zahra. En la figura 13-14 se acumulan los prototipos que en nuestro criterio son fuentes de inspiración de los motivos de la capilla siciliana de la figura anterior. Son en su mayoría de Madinat al-Zahra que dieron la pauta general a seguir por decoración vegetal hispanomusulmana y la mudéjar (del 1 al 17-1 y el 27). (15), de caja de marfil de Burgos (s. X-XI); (17), mudéjar de la iglesia de Tobed (Zaragoza); (18) (19), de las puertas de la Sacristía Vieja de las Huelgas de Burgos (s. XII); (20) (21), decoración magrebí del siglo XII; (22) de yesería de "El Castillejo" de Murcia (s. XII); (23), techo pintado de la Gran Mezquita de Qayrawan (s. XI); (24), de tejido hispanomusulmán (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona). El (25) correspondiente a Corán manuscrito de Córdoba (Bibliotedca de la Universidad de Estambul, núm. 75); (26) de pinturas mudéjares de la iglesia de San Román de Toledo (primera mitad del siglo XIII). Por último el (28), egipcio, de jarro de loza, siglo XII; el (29), dos temas vegetales, de pinturas en yeserías cordobesas del siglo XII. En el apartado del árbol de la vida de este capítulo haremos hincapié en la forma acorazonada (corazón invertido) presente en el arranque de la mayoría de la reproducciones del mítico árbol de la vida de origen hispano y que es la que más se prodiga tanto en la flora de la Capilla Palatina como en la de Madinat al-Zahra. Observamos que en todo este ataurique consignado no figura la palmeta lisa propia de la decoración almorávide y almohade.

Por conclusión, en el exorno vegetal de la Capilla Palatina predomina preferentemente influjo hispano aliado o cruzado con la decoración de tradición bizantina de los mosaicos palermitanos.

Decoración epigráfica

El estudio y traducción de las inscripciones del techo de la Capilla Palatina básicamente se encuentra en *Le epigrafi arabiche di Sicilia* de Michele Amari (16). Viene bien recordar que al igual que ocurre en las arquetas lisas de la época las inscripciones de la capilla no aclaran su atribución a talleres de fabricación. Las inscripciones son de caracteres cúficos con apelativo de florido por los apéndices de las letras largas terminadas en motivo floral o vegetal de vieja cuna en Oriente y en el escenario de Madinat al-Zahra. Estas inscripciones rodean por entero los rosetones o estrellas de ocho puntas del almizate plano del techo (Fig. 15) con variados textos de alabanza habituales en el arte árabe, y al margen de ello en la parte superior de los fri-

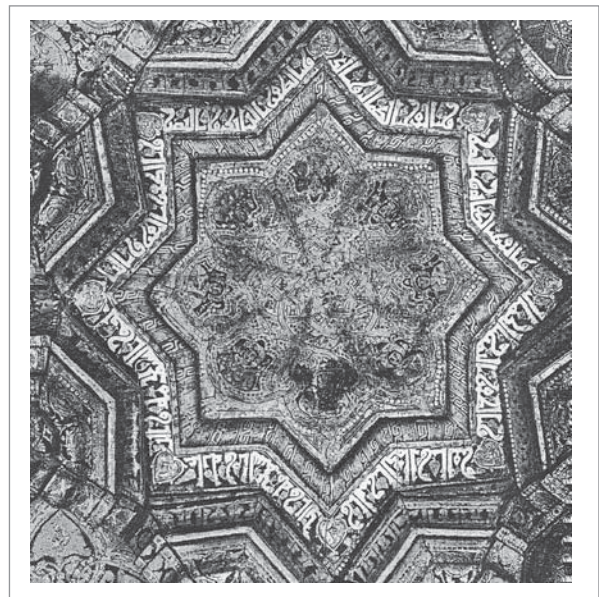


Figura 15. Inscripciones árabes.. Capilla Palatina

sos de mocárabe se dejan ver letreros sueltos cúficos con las letras largas trenzadas o lazos (Fig. 16, B, C)) tipo de paleografía que despunta ya en Oriente en la mezquita iraní de Nayin (s. X) y en Occidente en estelas funerarias del siglo XI de Qayrawan y de la Qal'á de los Bannu Hammad de Argelia (Fig. 16, E 1, 2, 4), también en el palacio de la Aljafería de Zaragoza (Fig. 16, E, 3 y G). Ya desde el siglo XII la epigrafía cúfica almorávide acusa los trenzados en la mezquita al-Qarawiyyin de Fez (H); de la mezquita de Tozeur es la (I), de finales del siglo XII, la (J) corresponde a inscripción de yeso del Monasterio de las Huelgas de Burgos (principios del siglo XIII). Estudios de Amari, Lévi-Provençal y Andrea Terzi apuntando a la paleografía señalaron que hay semejanzas entre la epigrafía funeraria de Sicilia y España del siglo XI y los letreros que rodean las rosetas o estrellas del techo de la Capilla Palatina (17).

De otra parte las breves grafías del registro (A) de la figura 16, de la capilla siciliana, están ya presentes tal vez como icono profiláctico en varios edificios de geografías contrapuestas. En el apartado de la letra (D) damos algunos ejemplos: 1, 2, de Constantinopla; 3, 6, de cerámica vidriada y estampillada de Madinat al-Zahra; 4, del exterior de iglesias griegas (s. XIII-XIV); el 5 de la Qal'á de los Bannu Hammad. Una modalidad nueva de la Capilla Palatina serían letre-rillos superpuestos de diferente traducción que se inaugura en el mihrab de la mezquita almohade de Tinmall. Para orientación de todo este tema ver más abajo la tabla de la figura 17.

Curiosamente en las traducciones de Amari no figura una sola vez el término Dios o Allah, ni siquiera el basmala que hemos presenciado en las inscripciones de los palacios o columnas de los mismos, según lecturas del propio Amari. Sin duda el término fue desterrado de los edificios normandos del siglo XII, al contrario de lo ocurrido en España en que como decia-

mos en párrafos anteriores el "Allah" estaba presente en las escrituras árabigas de edificios mudéjares de las iglesias y otros edificios religiosos. Como vocablos sueltos figuran en la capilla siciliana entre otros felicidad, fortaleza, gloria, magnificencia, perfección, prosperidad, victoria. etc. El tipo de contenido de las inscripciones que rodean las estrellas del almizate son de este estilo: "la riqueza y la perfección y la prosperidad y la humanidad y la reputación y la perfección y la ayuda y la salud y la posesión y la habilidad y la victoria y la perfección y la riqueza y la salud y la magnificencia y la atención y la munificencia" (Amari). Aparte de la ausencia de palabras o frases laudatorias a Allah no se registran clichés de palabras seguidas del tipo "Felicidad y prosperidad" tan recurrente en las yeserías hispanomusulmanas (yeserías de las Huelgas de Burgos) e incluso en las arquetas lisas de la época españolas y sicilianas, a partir de

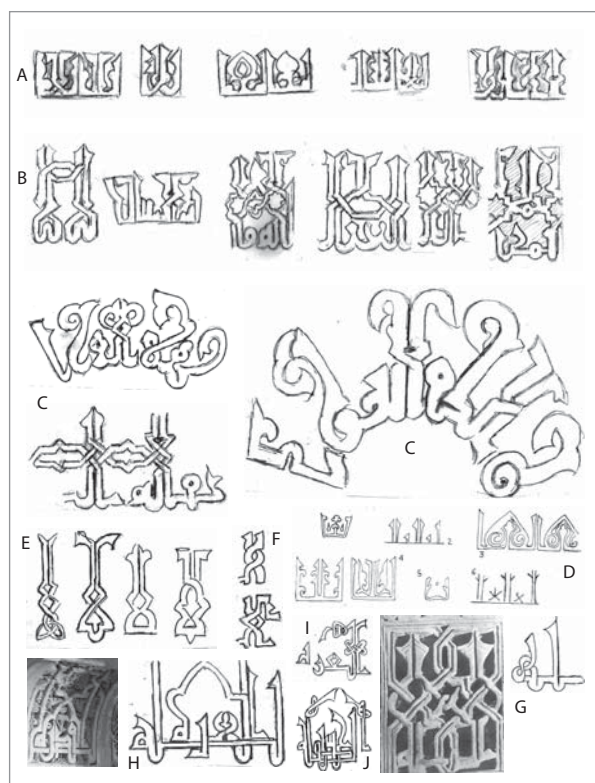


Figura 16. Inscripciones árabes. Capilla Palatina, A, B, C.

inscripciones de la Qarawiyyin de Fez, o este otro orden de vocablos también muy hispánicos “gloria, felicidad, la salud, el reino, la gratitud (para Allah)”; en yeserías granadinas del s. XIII “felicidad duradera”, “el reino duradero”, “la gloria duradera, el reino duradero”, “prosperidad continuada”. Aunque como vemos no exactamente iguales a estas alabanzas hispanomusulmanas, los vocablos de la Capilla Palatina se les aproximan bastante.

Figura 17. Alifato de obras árabes en general: 1-0, mezquita iraní de Nayin (Flury); 1-1, Madinat al-Zahra; 2, 2-1, al-Zahra; inscripciones monumentales de las puertas urbanas de Rabat y Marrakech, mezquitas de Qarawiyyin de Fez y de Tinmall, yeserías de las Huelgas de Burgos; 3, apéndice floreado, en Occidente a partir del año 1039; 4, Qayrawan, a partir del año 1039; 4-1, alicer de Tarifa (Cádiz), s. XI-XII y yesos de Córdoba del siglo XI; 4-2, alicer de la alcazaba de Málaga; 5, yeserías del Palacio Episcopal de Cuenca y de las Huelgas de Burgos; 5-1, yesería de Santa Clara la Real de Toledo (s. XIII) y Pendón de la Navas de Tolosa; 5-2, pintura de techo de Santiago del Arrabal de Toledo y de la sinagoga de El Tránsito de la misma ciudad; 6, Cuarto Real de Santo Domingo de Granada (s. XIII); 7, el baraka del Cuarto Real de Santo Domingo, yeserías de Fiñana (Almería) y de la Casa de Girones de Granada (s. XII-XIII); 7-1, maqabriyya de Málaga (1221), yeserías de Fiñana y del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada; 7-2, Fiñana y Cuarto Real de Santo Domingo; 7-3 A, de la Qal’a de los Bannu Hammad; 8, 9, Qayrawan a partir del año 1041, Qal’a de los Bannu Hammad, puerta almohade del Perdón de la catedral de Sevilla, Cuarto Real de Santo Domingo, Fiñana, Casa del Gigante de Ronda; 8-1, puerta almohade del Perdón de Sevilla; 9-1, lápida funeraria de Jerez de la Frontera (s. XII) y mezquita mayor de Tremecén (1136); 11, mezquitas de Tinmall y de Tozeur, Cuarto Real de Santo Domingo, Casa de Girones, Sayyida abu Hasan de Tremecén (1296); 12, Bab Mrisa de Salé; 13, Cuarto Real de Santo Domingo; 13 A, lápida funeraria de Jerez de la Frontera, Fiñana, Cuarto Real de Santo Domingo, palacio de Santa Clara de Murcia; 13-1, Bab Mrisa de Salé; 13-2, apéndices con vena, palacios hispanomusulmanes del siglo XIII; 14, 15, Córdoba, s. X; 16, de maqabriyyas del siglo XI de Qayrawan y otras; 17, palacio Aljafería de Zaragoza; 17 A, maqabriyya de Mallorca (s. XI-XII) (Rosselló Bordoy); 17-1, mezquita almohade de Tinmall; 17-2, epitafio de Badajoz (1161); X, mezquita de Nayin, s. X (Flury); 18, maqabriyyas de Tremecén (1135) (Marçais), convento de Santa Clara la Real de Toledo; 19, Fiñana; 20, yesería del Palacio Episcopal de Cuenca; 21, mezquita mayor de Taza y Cuarto Real de Santo Domingo; 22, Generalife de Granada; 23, yesería de tacas de

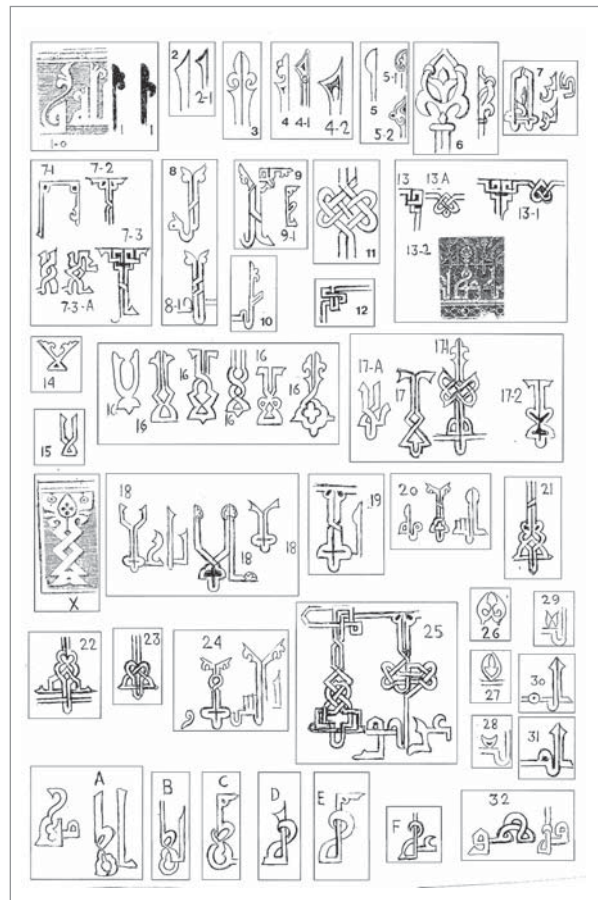


Figura 17. Inscripciones árabes. Alifato.

Palacio de Comares y Mirador de Lindaraja de la Alhambra; 25, Alcázar de Sevilla, patio de Doncellas; 26, lápida funeraria de Jerez de la Frontera; 27, maderas arcaicas toledanas, mezquita de Tozeur, alicer de Málaga (s. XI), yeserías de Onda (Castellón); 28, Cuarto Real de Santo Domingo, Sala de la Justicia del Sevilla, casa de Girones de Granada; 29, Alcázar de Sevilla; 30, madera toledana; 31, a partir de la segunda mitad del siglo XII; 32, lápida funeraria de Jerez de la Frontera y epitafio de Badajoz (1161); A, B, yesos cordobeses del siglo XII; C, Lápida de Jerez de la Frontera; D, epitafio de Badajoz (1161); E, lápida de Jerez de la Frontera; F, mezquitas de la Qarawiyyin de Fez y de Fiñana (18).

Por conclusión, la epigrafía del techo de la Capilla Palatina adopta grafías más propias del Islam occidental que de Oriente viéndose comprometidos en ella caracteres tunecinos y en mayor proporción andalusíes.

LA DECORACIÓN ANIMADA.

En este apartado entran la decoración antropomórfica y la zoomorfica. Personas o personajes aislados o afrontados, muchos relacionados con animales por exigencia de iconografía heredada de los tiempos preislámicos cuales son el elefante y el camello con palaquín y personaje dentro, y temas como la caza en general con lanza o arco de animales salvajes y dragones o serpientes (el mito de San Jorge islámico) y el halconero a caballo, el legendario Gilgamés entre dos animales salvajes, la música de cuerda y de aire y la danza, bebedores, jinetes combatiendo entre sí, portadores de animales sobre los hombros o entre las manos, escenas domésticas rudimentarias o rutinarias propias de la plebe como el pozo de agua o la fuente, el tema de supuesto "salvaje" según criterio árabe, juegos y pasatiempos como el ajedrez, carrera de caballos o cuadriga y la lucha entre dos figuras semidesnudas o sirenas, el centauro, jinetes sobre caballo o camello con escudo y banderín, personaje o escriba sentado sobre una jamuga o silla de tijera, hombre sosteniendo con las manos cerradas especie de cetros o vegetales y castillo con rostros asomados a ventanas. En fin, variedad de improntas de la vida cotesana y de género de criterio islámico, como ha escrito Monneret de Villard colocadas al arbitrio del pintor. Las escenas descritas y algunas más fueron enumeradas y atendidas por ese autor la mayoría de ellas respaldadas por amplia bibliografía con precedentes o fuentes de inspiración en la Antigüedad y en el Islam, que nosotros respetamos en su mayor parte aunque con aumentos y alguna que otra rectificación. Básicamente de las fuentes o inspiración islámica daremos prioridad a la de nuestro entorno mediterráneo occidental y más concretamente a representaciones hispanomusulmanas con exhaustiva ilustración de estampas de las artes menores.

Parece evidente que el artista o los artistas que decoraron con pintura los techos de la capilla no obedecían a ningún plan temático preconcebido de ahí que sea imposible establecer un programa unitario o coherente. En esto nos aproximamos a las pinturas que decoran la techumbre de la catedral de Teruel, igual las de la iglesia de la Sangre de Liria, con no pocas escenas o animales de origen oriental o árabe en una y otra puestas de manifiesto por Yarza Luaces quien ha dicho de la turolense que la variedad temática es tan grande y toca tantos aspectos, que resulta imposible acertar con un programa prefijado (19). Aserto que hacemos nuestro tras el estudio que presentamos a continuación de los temas uno a uno de la capilla siciliana.

Efectivamente, en ambos techos no se ha de buscar un significado global de carácter cósmico. Los árabes y luego los mudéjares, de España y Sicilia, eran dados a seriar unas mismas estampas incoherentes desde el punto de vista argumental, cosa bien patente ya en las maderas del siglo XI del desaparecido palacio fatimí de El Cairo. Otro tanto cabe decir de la decoración animada del monasterio de Sigüenza, en pocos años anteriores a las pinturas turolenses (1195-1210) (20), en ambos casos, como en determinados temas de la Capilla Palatina, con cierta influencia de las miniaturas bizantinas presentes en toda Europa entre finales del siglo XII y principios del XIII. Y deteniéndonos en las pinturas y yeserías hispanas con flecos árabe antes estudiadas, incluidas las pinturas de la Sala de la Justicia de la Alhambra, sería inútil pretender que el artista se guiara por un argumento temático, que es lo que ocurre igualmente en los largueros de madera de techos de iglesias y monasterios de la Península Ibérica del estilo lineal del gótico en que alarifes mudéjares o cristianos adentrados en la tradición islámica ambiental estamparon todo tipo de temas o figuras entre árabes y románicas o góticas. Y como palmario ejemplo las yeserías del claustro del Monasterio de las Huelgas de Burgos.

Sobre animales de tanto arraigo en las culturas preislámicas ante todo la persa aqueménida y sasánida, veremos un casi interminable desfile de zoomorfos de las más diversas especies, aislados, afrontados o espaldados, muchas veces dando caza los más agresivos a cuadrúpedos indefensos. Aunque no muy claramente se insinúa el sasánida y amenazador animal fantástico *senmurw* o *sirmugh*, según Roman Ghirshman instrumento entre el hombre y las potencias superiores, el ciervo como animal presa de otro salvaje o agresivo, gacelas a la carrera, leones custodios sentados sobre las patas traseras o luchando con serpiente, leones afrontados o con cabeza común, el león a la carrera dando caza a su presa, dos leones afrontados con alas, grifo sentado de perfil, grifos afrontados, arpias, águila bicéfala con leones en las garras, águila de una cabeza con decreciente en el pico dando caza a ciervo u otros cuadrúpedos o aves, águila aislada al acecho, gallos, el pavo de perfil o de frente haciendo la rueda, cabras o cabritos afrontados en actitud agresiva. Tanto en las figuras de personas como de animales es constante que dos de las mismas por separado se presenten afrontadas a ambos lados de un eje central vegetal o "árbol de la vida", el *hom persa*, heredado de la Antigüedad, normalmente representado por la palmera de la que el *Avesta* dice "creciendo cerca de una fuente y que tienen también ellas guardianes", y tantas veces citada en el Corán. Tales animales en solitario, afrontados o relacionados con otros en su mayoría son seres fantásticos engendrados por las leyendas preislámicas que los artistas árabes siguieron empleando para crear admiración o espanto cuando no poder o grandeza, todos ellos desde sus orígenes dibujados con gran realismo.

Hay que subrayar fundamentalmente en las aves el adorno de cintas con circulillos aplicado al comienzo de las alas y al cuello a título de collar, ello reflejado desde la época sasánida y la bizantina mayormente en los tejidos; en este sentido el pavo real alcanza mayor elogio sobre todo en la cerámica de lujo de *Madinat al-Zahra* y en sedas hispanomusulmanas, y en segundo grado las águilas de alas desplegadas. A este respecto, sobre los tejidos vienen bien estas palabras de Migeón: "Todas las fórmulas decorativas que se encontraron los árabes en lo sasánida, su orfebrería y sus tejidos, constituyeron el repertorio que alimentó durante mucho tiempo no solo a Persia y Mesopotamia musulmanas, sino también a todo el mundo islámico

de las orillas mediterráneas, Sicilia, Egipto, Siria y España, sin contar el imperio bizantino. La difusión del arte sasánida es lo que hace tan difícil la distinción entre el arte persa y el de los países que en él se inspiraron” (21)

El estudio de conjunto del arte figurativo del Islam occidental que nos ocupa nos lleva a la conclusión de que la mejor síntesis del mismo se encuentra en las pinturas del techo la Capilla Palatina, de ahí que en la descripción de los diferentes temas anunciados de la misma nos veamos obligados a reunir la mayor iconografía posible animada musulmana que engendraron los diferentes talleres básicamente de España y Egipto en sus más diversas especialidades clasificadas por el material empleado. Única manera de comprender el significado y su importancia de cada uno de los temas monográficos de la capilla, cuya autoría se hunde todavía en profundo anonimato, pero que en principio siguiendo nuestras exposiciones de las decoraciones geométrica, floral y epigráfica resolvemos más a favor de España que de otra escuela de Ifriqiya, Egipto o de cualquier otro país oriental. En todo caso habrá que probar de qué manera el arte local árabe de Sicilia y el de España antes y después del siglo XII se abrazaron en la tarea común de enaltecer el arte mediterráneo y concretamente el sículo-normando de los palacios con sus mocárabes de inspiración hispano-magrebí por estandarte. Anunciamos ya en anteriores párrafos que los alarifes hispanomusulmanes, con el ejemplo de los artistas bizantinos de tiempos muy anteriores, eran dados a viajar por demanda de diferentes mecenas, árabes o cristianos, para trabajar en palacios de nuevo cuño: el caso español del Monasterio de las Huelgas de Burgos entre los siglos XII y XIII; ello era lo habitual en las relaciones hispano-magrebíes desde el siglo XII. Dos siglos más tarde expertos alarifes mudéjares de Toledo viajan para decorar los palacios reales de Tordesillas y Sevilla y el propio caso de Palermo con obras de decoración monumental hispanas: techo plano del Palacio Real de Ruggero, yeserías y mocárabes. Ciertamente para las pinturas de la Capilla Palatina antes apuntábamos que hasta el presente no contamos con un firme referente o respaldo próximo o remoto de naturaleza hispana, tan sólo el manuscrito de Bayad wa Riyad y tejidos de la época, con la apoyatura de las miniaturas de Oriente de los siglos XII, XIII y XIV. Lo insólito de la Capilla Palatina se acrecienta considerando que de antemano se sabe que el arte islámico occidental no conoce hoy palacios animados con el tipo de pintura que nos ocupa, únicamente insinuado en el palacio almorávide del convento de Santa Clara de Murcia, aunque es cierto que el arte post islámico o mudéjar de España ya en el siglo XIII da señales de un tipo de pintura promiscua en iglesias como la de San Román de Toledo y un poco antes las añadidas a la vieja mezquita omeya del Cristo de la Luz (primera mitad del siglo XIII), la primera por nosotros tenida como “la Capilla Palatina de la España mudéjar”: pinturas entre románicas y mudéjares con animales de repertorio árabe e inscripciones árabes como “la felicidad y la prosperidad” (22); y siempre tendremos por delante el ejemplo de la techumbre de la catedral de Teruel. La habitación del Partal de la Alhambra con pinturas murales árabes de jugosas escenas de influjo oriental de una parte y de otra las tres bovedillas de la Sala de Justicia de la Alhambra del siglo XIV, repletas de temas cristianos-árabes o fronterizos esta vez atribuibles a artista cristiano o mudéjar son dos extremos de la versatilidad reinante en las representaciones figuradas de España y Palermo.

Será preciso insistir sobre las diferentes opiniones emitidas en lo que toca a la autoría o procedencia de los artistas de escuela o escuelas que actuaron en la Capilla Palatina. R. Ettinghausen es de la opinión de que hoy en día es imposible identificar con acierto el autor

o autores de esta obra (23). Ugo Monneret de Villard en su obra consagrada al techo de la capilla se pronunció a favor de la tesis irakí o artistas mesopotámicos, sin descartar de otra parte la colaboración del Egipto fatimí (24), y como colofón apunta Ettinghause la hipótesis del origen tunecino en base a que el estilo irakí se mantuvo durante mucho tiempo en este país sin olvidar que a partir de Túnez tuvo lugar la conquista árabe de Sicilia (25). Descendiendo a las famosas arquetas pintadas siculo-normandas de los siglos XII y XIII en las que de alguna manera se ve continuado el arte pictórico de la Capilla Palatina, E. Kühnel insinuó la posibilidad de que fuera España la que compartiese con los sicilianos la paternidad de dichos objetos, ya que éstos se dieron sólo en Espala y Sur de Italia y no en Siria y en Egipto (26). No hay que olvidar el trozo de techo plano del museo de Palermo procedente del Palacio Real atribuido a ebanistería hispana como tampoco podemos obviar las magníficas labores propias del Egipto fatimí que vimos en las puertas de la “Martorana”. Pero la opinión tal vez más osada entre todas las expuestas, tenida en poca estima por autores más modernos arriba indicados y los actuales, fue la de Manuel Gómez-Moreno que llega a adjudicar la techumbre palermitana toda entera, pinturas incluidas, a escuela hispanomusulmana (27), tesis que en nuestra opinión empezamos a probar desde la propia estructura del techo y de la decoración de guarnición que le asiste, y partiendo, como ha reconocido José Ferrandis, de que tanto España como Sicilia en las artes menores incluida la pintura o el arte de las miniaturas estaban completamente arabizadas, siendo su orientalismo el sello común de las mismas (28).

Ese orientalismo se manifestó en tempranas fechas en al-Andalus, antes de la etapa califal de Abd al-Rahmán III y al-Hakam II. Se ha subrayado como uno de los introductores en la España de Abd al-Rahman II del gusto por lo oriental al liberto Ziryab que estuvo en la corte abbasí pasando luego a ser personaje favorecido por ese emir andalusí. Fue él quien trajo consigo las tradiciones musicales y el arte de la vida y del vestir elegante de la corte de Bagdad. Con él se abrieron las puertas a las mercancías procedentes de Oriente, telas finas de Egipto, Irán y Bizancio, preludio todo ello de la producción andalusí de tejidos en Córdoba y Almería (29). Fue ese emir quien emulando la fábricas reales de Irak, Egipto y Constantinopla creó un Dar al-tiraz para producir telas finas de todo tipo, incluidas banderas y estandartes de los ejércitos en las que se estampaban todo tipo de representaciones de temas animados con animales de pose oriental e inscripciones. Estos tejidos andalusíes emulaban en calidad los objetos suntuarios de Oriente hasta tal punto que sedas producidas en Almería portaban inscripción con el nombre informal de la ciudad de Bagdad, el caso de la seda de Burgo de Osma, hoy en el *Museum of Fine Arts* de Boston que tendremos oportunidad de ver más adelante. Es la época, la de Abd al-Rahmán III, en que los objetos de marfil de la corte se plagaron de iconos de todo tipo, animados y no animados, que fueron llegando de las cortes omeya y abbasi de Oriente a través de los tejidos y de libros miniados. Así no era de extrañar que en al-Andalus los cuencos o platos de lujo con lustre dorado fueran decorados ya con la estampa milenaria importada de Oriente de personaje con vaso de libaciones en una mano y un vegetal a título de cetro en la otra (cuenco del Metropolitan Museum of Art, Nueva York) que tanto se prodigó en los marfiles cordobeses y que veremos en las pinturas de la Capilla Palatina de Palermo. El lugar en el que manifestaron las artes suntuarias bacanales, danzas, música y poesía de moda oriental fue primero la corte de Córdoba trasladada por unos años a la ciudad palatina de Madinat al-Zahra. Como ha escrito Renata Holod “los logros de esta época (la califal cordobesa) sirvieron de base al posterior florecimiento de

todas las artes en al-Andalus”, entre las que contamos los reflejos que llegaron a la corte de Ruggero II y Guillermo I de Palermo”.

Siguiendo la pista de las arquetas de marfil pintadas de los siglos XII y XIII (30) Ferrandis concluye sobre la paternidad de la mismas: ¿qué obras son de Sicilia y cuales de España? Dicho autor termina estableciendo dos grupos muy definidos, uno con predominio de decoración figurada y otro en que se da más importancia a la lacería y las inscripciones; el primero puede atribuirse a Sicilia con paralelo cercano en la Capilla Palatina y el segundo a Andalucía, tesis susceptible hoy de revisión. Estaríamos tentados de admitir dos escuelas pictóricas trabajando al unísono en el techo de la Capilla Palatina, la española dedicada a la estructura carpinteril y los temas meramente decorativos, geométricos, florales y epigráficos, a la que se debe asimismo esta vez con plena seguridad los mocárabes y yeserías de los palacios palermitanos siendo las representaciones de personas y animales obra de escuela local sometida a influjo fatimí de El Cairo e hispanomusulmán mas que hispanomagrebí. Pero nuestro dictamen final va a ser que las pinturas se deben a artistas hispanomusulmanes o al menos ellos eran los que tenían la batuta del concierto tan desconcertante que se da en la capilla. En el arte medieval de España y más concretamente en obras mudejarizantes se estimaba que el oficio de carpintero conllevaba la realización de la completa decoración de la techumbre, concepto aplicable a la techumbre de la catedral de Teruel, ¿aplicable igualmente a la de la Capilla Palatina? Dejemos hablar a las representaciones figurativas que vienen a continuación, porque en una primera impresión los modelos en que se inspiran las viñetas palermitanas son bastantes más numerosos en España musulmana que en Egipto u Oriente y por supuesto que en Ifriqiya y en la misma Sicilia.



Figuras 18 y 18-1. El elefante. Capilla Palatina, 8.

Decoración de personas

A. Personas sobre elefante (Fig. 18, 8, referente de la Capilla Palatina)

Este animal se viene interpretando como figura un tanto religiosa o con carácter cortesano o de ceremonial, junto con el camello que más adelante veremos. Su figura aparece ya en obras preislámicas. En la India el relieve de Harhut, se cree que del siglo II a. J. C. (1); en esta ocasión el personaje figura sentado dentro de un palanquín o baldaquino y le acompaña un servidor sentado en la grupa del cuadrúpedo. La imagen es representativa de una vieja tradición hindú en la que los elefantes eran destinados a portar en procesión a los soberanos. Sobre bibliografía muy amplia de la representación de este animal ver Monneret de Villard (31). En la estampa (2), del bote de marfil de Ziyad, Museo Victoria y Alberto (South Kensington, Londres), año 969-970, un personaje de la corte árabe de Córdoba dentro del palanquín figura de frente y sentado a la usanza islámica y se hace acompañar por dos servidores a pie (32). El elefante fue representado en el arte bizantino, concretamente el de tejido de seda del Museo Industrial de Berlín (3) esta vez sin carga humana sustituida por motivo vegetal triple, el mismo tema con variantes representado en el tejido hispanomusulmán (3-1) de los Museos de Barcelona y Lyon. Otra representación del bote de Ziyad (4) deja ver elefante con jinete sentado portando espada y escudo redondo, además del mismo tema de la arqueta de la catedral de Pamplona. Aún vemos elefantes afrontados dentro de círculos en un tejido de la Colegiata de San Isidoro de León, sobre los que figuran fieras en dirección opuesta mordiéndoles el lomo; aunque en el letrero árabe en cúfico se lee hecho en Bagdad es creencia generalizada que salió de telares hispanos. En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se conserva un larguero de madera con interesantes relieves obra al parecer mudéjar del siglo XIII procedente de Toledo (5). En él se representa un largo cortejo de animales en el que figura un elefante con carga de tres grandes círculo u objeto cilíndricos. Otro elefante esta vez con dos personas encima, sin duda jerarca y un servidor, aparece en una arqueta pintada conservada en la Capilla Palatina de Palermo (7) y figura 18-1 (s. XII-XIII) (33), y aproximándonos aún más al elefante (8) de la Capilla Palatina tenemos un cuenco del Museo del Louvre de la misma época con el animal y busto de persona encima (6) (34). Y como figura probablemente de significado cristiano elefante con la carga de un castillo que figura en las pinturas de San Baudelio de Berlanga (Soria) y en escultura de Santa María de Agramunt (Lérida) (s. XIII) (Fig. 18-1, 2), estampa tenida por algunos autores como Cristo cargando con los pecados de los hombres. En su bibliografía Monneret de Villard señala elefante portando torre de guerra en obras antiguas, como un plato de plata de arte greco-bactriano (35). Las últimas manifestaciones en España de esta singular figura se dan en azulejos sevillanos de aristas del siglo XIV-XV. En la (8) de la Capilla Palatina el elefante porta palanquín con personaje femenino dentro y un servidor fuera conduciendo el cuadrúpedo, escena de ascendencia árabe al pleno, como lo es el mismo tema representado en la capa de la catedral de Terro el baldaquín esta vez dando cobijo a un joven con turbante abanicándose (36).

B. Personaje sobre camello (fig. 19, 2, 8, referentes de la Capilla Palatina).

Ettinghausen al estudiar el fragmento de cerámica dorada con cabeza de camello hallado en



Figura 19. Iconografía árabe del camello. Capilla Palatina, 2, 8.

Madinat al-Zahra (1) publica un marfil de El Cairo en el que figura un camello con mahmal encima y cabeza femenina dentro. Interpreta este autor que el mahmal en los tiempos preislámicos daba cobijo al ídolo betilos, símbolo de poder religioso y político que era transportado por un camello. Con los árabes es desechado el betilos pero subsistió el palanquín bajo el nombre de qubbah que era de cuero rojo y era símbolo de autoridad, término arrogado por la tienda real roja de campaña que en al-Andalus alcanzó gran notoriedad y prodigalidad (37). La arqueta de marfil del Museo Victoria y Alberto (*South Kensington*, Londres) publicada por José Ferrandis (38) tiene en la tapa silueta de camello con palanquín y cabeza femenina dentro, estampa reiterada en las pinturas del Partal de la Alhambra (6). Sorprendentemente esta misma representación aparece en pinturas cristianas de la Sala Capitular del Monasterio de Sigüenza (s. XIII) en donde figuran otros iconos de procedencia o inspiración árabe (3)

(4) (5) (39). En esta ocasión se trata de desfiles de dos camellos con damas en el palanquín que se dejan conducir por un jinete batallador que en cierto modo empareja con el tema del "salvaje" que veremos más adelante. También en relieves de madera de palacio fatimí de El Cairo (s. XI) aparece el camello con palanquín guiado por conductor a pie, ya señalado por Monneret de Villard. En las caravanas a la Meca era frecuente la figura del camello con palanquín o tienda encima abierta o cerrada (9 de Maqamat de al-Hariri, Bibliothèque National, París, s. XIII) y (10). Figura de camello con personaje encima conduciéndole se ve en el bote de marfil del siglo X del Museo Británico (7) (40), además de pareja de camellos afrontados (6-1) de arqueta del Museo Victoria y Alberto (*South Kensington*, Londres) (41). Por último, en redondel o medallón de las pinturas de techos de las naves laterales de la Capilla Palatina vemos camello a la marcha con jinete musulmán con turbante, escudo y banderín (8).

C. Música, libaciones y danza en general (Figs. 20, 21, 21-1 22, 23)

Figura 20. En la vida de la corte de los diferentes reinos preislámicos e islámicos el placer o el bien vivir tomó molde en dos temas de larga pervivencia, el músico o tocador del laúd asociado a la bebida simbolizada en personaje con vaso o redoma en la mano derecha, ambos sentados con las piernas cruzadas, los pies desnudos, al uso ya en la Persia sasánida, que veremos en las estampas de la Capilla Palatina. Era habitual que al existir tres personajes el central se identificara con el rey o mandamás dedicado a la libación; eran por así llamarlas verdaderas bacanales a lo oriental. Estas escenas o festines del otro lado del Mediterráneo

las tomaron los árabes de estampas preislámicas que se ven ya en los frescos o pinturas sogdianas del s. VI-VII de Panyikant publicadas por D. S. Rice (1) (2) (42). Otra escena festiva con laudista sentado a lo oriental es la de marfil bizantino (s. IX-X) del Hessischen Museum de Londres. El magnífico bote de marfil de Louvre de Almoguir, hijo de Abd al-Rahman III (Fig. 20, 3 y 3 de la figura 21-1), del año 968, se decora con interesantes estampas cortesanas, como el laudista en pie y dos personajes sedentes con vaso y abanico o pay pay en la mano, escena que de entonces en adelante será enseña genérica de diversiones cortesanas en toda la Edad Media árabe, incluida la Capilla Palatina. Sigue la arqueta o caja de marfil de la catedral de Pamplona, con estampilla de personaje barbudo con flores y redoma en las manos, de gran tamaño comparado con los dos servidores que le asisten portando abanicos, redoma y espantamoscas (5) En las dos viñetas cordobesas el trio de personas se apoya en especie de tarima-trono sostenido por dos leones, tal vez como signo de realeza o de la corte califal que a veces se deja notar en las siluetas de músicos o bebedores de la Capilla Palatina. El icono hispano del trio de personas de tamaños diferenciados debió darse en el Oriente islámico como lo expresan medallas de bronce de la segunda mitad del siglo X en las que figura el príncipe Izz ad-Daula Bakhtiar, éste coronado y con vaso en la mano, y dos servidores diminutos a los lados, escena a final de cuentas derivada de la "Majestad" de los reyes sasánidas. El capitel (4), cordobés del siglo X, de orden corintio, tiene en sus frentes cuatro músicos esculpidos, laudista el de la presente estampa. El laud aparece en al-Andalus como originario de Persia. Son varias las plaquetas y frisos de marfil agipcios del Museo de Arte Islámico de El Cairo (6) (8) y Museo Nacional de Florencia (7) (43) con estampillas de bacanales árabes, a veces por algunos autores atribuidas a talleres sicilianos árabes. El ojo de (6-1) es de cerámica de Madinat al-Zahra. En las comentadas escenas la constante es la libación de personaje central cortejado o adulado por músicos de diferentes instrumentos por regla general el laud o instrumento de viento (el mizmar). Además de estos instrumentos en la Capilla Palatina figuran personajes tocando el salterio (44). En el (9) fragmentos de maderas ricas de palacio fatimí egipcio desaparecido, conservadas en el Museo de Arte Islámico de El Cairo, halladas en el maristán de Qalaún donde se cree existió dicho palacio. Por último pintura de el Fustat, El Cairo, del museo de Arte Islámico de esta ciudad (10) también del siglo XI o de estilo fatimí (45) con personaje de cabeza nimbada, turbante y vaso, de un gran parecido con los personajes sedentes y con turbantes de la Capilla Palatina de Palermo. Se trata de pinturas de fragmentos de muqarnas del baño árabe de Abu-l-Su'ud, publica-



Figura 20. Música y libaciones árabes



Figura 21. Capilla Palatina. Música y libaciones

dos por Sourdel-Thomine y B. Spuler en *Die Kunst des Islam*, Berlin, 1975 (lám. XXXIV). El turbante muy en la línea de los de la Capilla Palatina figura en un plato con personaje exhumado en la Qal'á de los Bannu Hammad (10-1) publicado por A. Djellid en 2007 (núm. inv. Museo de la Qal'á YM06)

Figura 21. Monográfico de la Capilla Palatina.

En las presentes ocho estampillas es constante que el bebedor o la bebedora protagonista sostenga con la mano izquierda el vaso y con la izquierda un vegetal, al parecer símbolo de realeza o principalidad del mismo, según se vió en las cajas de marfil califales de la figura anterior y en la misma las pinturas persas de Panyikant. Basta comparar el marfil (5) de la figura 20 con los personajes (6) y (7) de la presente figura para ver su

relación iconográfica, tres personajes el central monumental en el (7) con el tag o tiara al parecer de tradición sasánida reconocida por Monneret de Villar, al lado los servidores que le respaldan esta vez con cabezas nimbadas, mientras en la estampa (6) tienen turbante anudado, temática que no falta por ejemplo en las pinturas del Pórtico de la Alhambra (ver figura 5). Una muestra de cabeza coronada o con tiara esta vez de mujer vemos en plato de cerámica de Siria, fechado en 1200, de la Colección David (Copenhague) (fig. 21-1, 2). Es interesante también ver como en el tema de la música de la estampa (A) la laudista con tiara o corona tiene encima a la derecha y la izquierda sendas redomas o jarras. La presencia de estas vasijas fuera de escena o independiente del personaje bebedor se da mucho en miniaturas báquicas o de música de manuscritos árabes (ver figura 6, 3). Por último la laudista (A) tiene traje o túnica decorada con esquema geométrico muy hispano (ver figura 9). Sobre más vestidos de estampas islámicas, en nuestra figura 23 (1) el vestido de la bebedora tiene decoración idéntica a la de guerrero de manuscrito del Fustat del siglo XI (Museo de Arte Islámico, el Cairo) (Fig. 21-1, 1) y en la misma estampa del manuscrito el segundo guerrero se viste con túnica con decoración geométrica tipo estucos de la mezquita de Ibn Tulún de El Cairo aunque no falta en la decoración geométrica hispánica (ver figura 9, 7). También sobresalen otros vestidos de personajes de marfiles de los Museos Nacionales de Florencia (Fig. 21-1, 5) con adorno geométrico de lazo de seis muy visto lo mismo en la decoración egipcia desde el siglo X que en España a partir de su presencia en Madinat al-Zahra (Fig. 21-1, 6). Por último una estampa afín de escena cortesana de las pinturas de la capilla siciliana se da en la capa de Teramo atribuida a talleres de Almería: es

un rey entronizado, cortejado por dos servidores, sentado sobre cojines al uso oriental y de mayor tamaño que los acompañantes, uno con perfume en la mano y el otro con abanico (46). En la misma capa figura una esfinge con turbante con corona que la autora de la publicación de este tejido, Laura Ciampini, relaciona con los tocados de los servidores de monarca coronado, supuesto Ruggero II, de la estampa (6) de la figura 21. Dado que el tejido de Termo procede de los telares de Almería del siglo XII, según lo estima Ciampini, vemos cómo las estampas de la capilla siciliana se daban también en obras españolas, una prueba más muy evidente en pro de la autoría hispánica de las pinturas de la Capilla Palatina. El viejo tema de la música también figura en la cerámica califal de Córdoba cual es el caso de la llamada “botella de los músicos” (fig. 21-1, 4), con cortejo de personajes populares, uno haciendo sonar especie de cuerno (47). Para finalizar con la presente figura señalar que el personaje central de las estampas (6) y (7), coronado y con vaso y vegetal en las manos es incuestionablemente la figura de un monarca que se repite en la capilla hasta seis o más veces, acompañado o en solitario; personaje que pese al arabismo de su atavío, postura sedente y actitud de libación, algunos tratadistas de estas pinturas pretenden identificar con la figura del rey Ruggero II de Sicilia

Figura 22. Música y libaciones

En la arqueta de catedral de Pamplona la estampa (1), dos personajes de alto linaje sobre tarima o trono sostenidos por dos animales, con redoma y vegetal o fruto en una mano; mujer flautista o con mizmar de Mahdiyya en piedra, del Museo de el *Bardo* de Túnez (2) y en (3) también de piedra relieves de la pila de Játiva (Valencia) de algún



Figura 21-1- Iconografía árabe. Varios.



Figura 22. Música y libaciones árabes. Capilla Palatina, 8, 10.



Figura 23. Música y danza. Capilla Palatina, 1, 2, 3, 4, 5, 8.

miniatura de la Biblioteca Nacional de Florencia (11). En el (12) escena del *Hadith Bayad wa Riyad* de la Biblioteca Apostólica del Vaticano, donde seis personajes femeninos, sin duda de un harem de palacio, se recrean en un jardín de palacio con la bebida y la música de instrumento de cuerda de un músico en primera persona; uno de ellos con redoma se encarga de llenar los vasos de sus compañeras. Es de notar que el personaje principal femenino lleva sobre la cabeza especie de corona o tiara como las féminas coronadas con vaso en la mano de la figura 21 de la Capilla Palatina. Ilustraciones como éstas sin tanta escenificación escajan perfectamente en las pinturas de la Capilla Palatina.

Figura 23. Música, libaciones y danza.

Siguen las estampas (1) (2) (3) de la Capilla Palatina, bebedoras y músicos y dos danzarinas (4) (5) con jarra o redoma por el suelo evocadoras de danzarinas de pintura del palacio Jw-saq del califa Mou'tassim de Samarra (A) (según reconstrucción de Ernst Herzfeld) (49) en las que vemos ya fundidas la música y la bebida; también representadas en las pinturas de Qusayr al-Amra muy metidas en las tradiciones romana y sasánida; y otra danzarina de marfil egipcio publicado por E. Diez (10) (50). El tema no es extraño al arte copto (fragmento de tejido del Louvre, París). En (6) danzarín de la arqueta decorada de Fitero, España (s. XII-XIII), y otro músico de la arqueta de la catedral de Mallorca de la misma época; en (7) danzarin

palacio árabe desaparecido (s. XI), esta vez tres pesonajes con laud, flauta y vaso para beber; en la misma pila la (4), persona con jarro para escanciarlo en redoma que porta personaje semitumbado. En el Louvre marfil hispanomusulmán con un músico sentado con instrumento de cuerda (s. X) (5). Del Levante español es el flautista de una pintura de palacio al parecer almorávide de Murcia (6) y el laudista de cerámica esgrafiada de la misma ciudad (s. XIII) (7) (48). El músico con instrumento de aire, flauta, al-bogue o cuerno se da en los comentados marfiles egipcios de la figura 20, tocador de cuerno de la botella califal llamada de los músicos del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba (s. X) (Fig. 21-1, 4) y tocador de al-bogue de la pila de Játiva (Fig. 26). Las estampa (8) (muy parecida a la de plato egipcio vidriado, 10) y la (9) de la Capilla Palatina, dos mujeres con laud y otra con vaso o copa, sentada sobre silla alta a la moda occidental. Músicos con laud no faltan en representaciones miniadas cristianas de la época cual es el caso del músico de

de plato persa del *Metropolitan Museum*, siglo XII-XIII. La pareja de danzarines de (B) de placa de marfil hispanomusulmán del *Metropolitan Museum* de Nueva York. A lo largo de este arte animado de la capilla siciliana se irán analizando estampas que a veces encajan más en la iconografía cristiana occidental que en la islámica de rigor. Sirva de ejemplo la estampa (8) de la capilla palermitana con mujer portando en lugar de un vaso como sus compañeras un libro abierto hacia el que se dirige un dedo la mano derecha, especie de santa enseñando los Evangelios más que musulmana con el libro del Corán. El (9) bailarines de la arqueta del Museo de la Catedral de Tortosa (s. XII-XIII). Y el añadido (11) de pinturas de la iglesia de la Sangre de Liria.

D. Jinetes en lid con anejo de afrontados ciervos. (Fig. 24, referente de la Capilla Palatina, 5)

Fig. 24. (1), pila de los Museos Nacionales de Belín clasificada como española o siciliana (51). Desde luego sus temas son francamente hispanos, a juzgar por el torneo de caballeros o jinetes de una de sus caras emparentado con el torneo de la pila de Játiva antes mencionada (2) que Kühnel relacionó ya con estampa persa en relieve de piedra de Naqsh-e Rostan (52), así como los dos ciervos con tallo o árbol de la vida en medio de la primera pila hermanando con los dos ciervos de una plaqueta de piedra arenisca hallada en Madinat al-Zahra (3) (53). La estampa (5) de la capilla siciliana (54) se aparta de los anteriores torneos en que sus jinetes portan grandes escudos, tipo cometa, con la aclaración de parte de Monneret de Villard de que uno de los guerreros se identifica como sarraceno o musulmán, sin duda por el tipo de turbante de la cabeza muy familiar en miniaturas cristianas hispanas e incluso en las pinturas del Partal de la Alhambra (véase escena bélica de la Fig. 29, 6-1). Recuérdesse a este respecto que en España vimos este tipo de lucha caballerescas de “arte fronterizo”, guerreros musulmán y cristiano, en pinturas de la Sala de la Justicia de la Alhambra y en el techo mudéjar de la catedral de Teruel (ver figuras 2 y 3). De la arqueta de marfil hispana de la catedral de Pamplona es la estampa (7) que puede servirnos de modelo de cabalgaduras enjaezadas vistosamente, con pijantes colgantes con forma de creciente (4-1) heredados de Roma y presentes en la caballería sasánida, como ejemplar distinguido el caballo pintado (4) del “Beato de Gerona”, año 975, muy tipo oriental, y junto a él cabeza de caballo de marfil bizantino. Como paralelo valga el caballo de un plato de medina Elvira (Granda) (9) altamente divulgado. Otro ejemplo conservado en el Bardo de Túnez es el mosaico bizantino (8). En el (9-1) damos herrajes de caballería romana, sasánida, bizantina



Figura 24. Jinetes en lid y otros. Capilla Palatina, 5.

y árabe (para pijantes ver el elefante de (8) de la figura 18). El (10), jinete guerrero con escudo, loriga y lanza, de plano exhumado en Madinat al-Zahra (Basilio Pavón). Por último damos un friso de madera de palacio egipcio del siglo XI conservado en el Museo de Arte Islámico dde El Cairo (11). Aquí vemos un simulacro de lucha entre dos infantes a pie con escudo y espada,

y vegetal o árbol de la vida en el centro. No se descarta que esta iconografía concreta se relacione con los iconos (6) (7) y (8) hispanos de la Fig. 36.

E. Escenas cotidianas o de género (Figs. 25 y 26, referentes de la Capilla Palatina, 1, 2, 3, 4, 5)

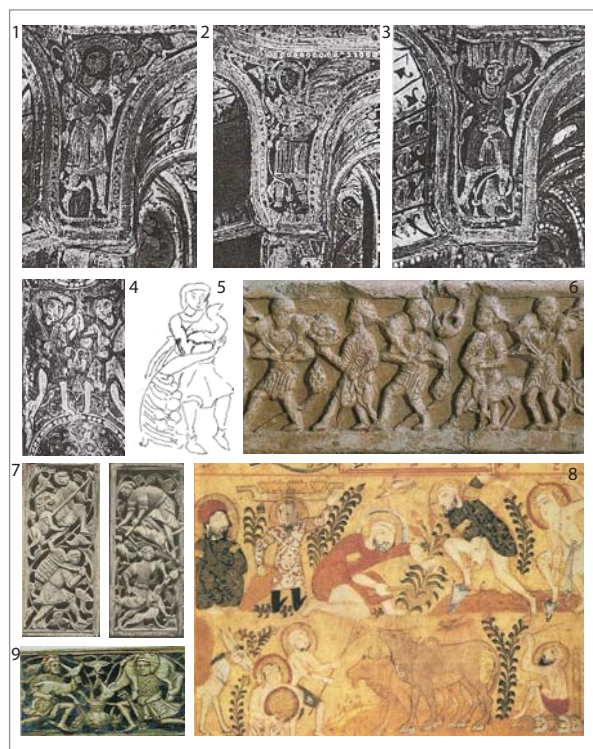


Figura 25. Escenas cotidianas. Capilla Palatina, 1, 2, 3, 4, 5.

Figuras 25 y 26. Ofrendas o portadores de animales a hombros, corderos y pavos (1) (2), el (5) con pavo en los brazos, y tonel sobre la cabeza (3). En el (4) pareja de jóvenes con cordero en los hombros. Parecen estas imágenes como arrancadas de la célebre pila de Jativa (6 y figura 26) de un realismo sacado del natural rayano en lo proverbial. Simbólicas o no de raíz preislámica en ambos casos son estampas de la vida real o cotidiana. La cotidianidad o lo intrascendente, que incluye una mujer amamantando (Fig. 26, X), se manifiesta también en marfiles, egipcios o

sicilianos, del Museo Nacional de Florencia (7), también marfiles del Museo de Arte Islámico de El Cairo (9) (55), con escenas de campos igualmente reflejadas en los manuscritos árabes del siglo XII (8). Tal vez nos encontremos en estos casos con el tema de los trabajos o labores de los meses de mayo y junio que nos llega de la Antigüedad presente también en el techo de la catedral de Teruel. Obsérvese en la estampa (8) de la miniatura del "Libro de Antídotos" de Pseudo Galeno, año 1999 (56), el nimbo, halo o aureola de la cabeza de las personas tan característico en muchos, por no decir la mayoría, de los personajes de la Capilla Palatina, afectando aquí a bebedores con vaso, halconeros o el "San Jorge" e incluso animales como el águila o la arpía. Respecto a los animales es notorio que el pavo haciendo la rueda del tejido hispanomusulmán del *British Museum* (Fig. 49, 5) tiene nimbo, como algunas aves de tejidos sasánidas (s. VI-VII) y el azulejo bizantino del Louvre del siglo X (Fig. 49, 4). Respondiendo este halo a vieja iconografía bizantina muy divulgada en las miniaturas árabes de los siglos XII, XIII y XIV, pero vacío del concepto santidad (Ettinghausen) (ver figura 6). Otra cosa son los personajes nimbados de la Capilla Palatina al parecer insuflados por nueva sabia bizantina, el halo ahora con un determinado significado aplicado a personajes cristianos. De la Capilla Palatina es el tema del pozo con dos servidores sacando el líquido elemento y escanciándolo en vasijas (figura 11, 2 del capítulo tercero), y estampa tan divulgada de la fuente (ver capítulo segundo, figura 24, 5): aquí cabeza de león echando agua por las fauces relacionada con los leones

surtidores árabes de España desde los siglos X y XI; el líquido derramándose por tabla inclinada de líneas quebradas –sadirwan- y en bajo pila con cuatro ángulos y cuatro lóbulos y surtidor en el centro, muy habitual en España. Dos jóvenes musulmanes sentados contemplan admirados este espectáculo o juego de agua. Siguiendo con la pila Játiva (fig. 26) de ella ya hemos mostrado estampas significativas y seguiremos mostrando en el estudio de las figuras de animales. Realmente se trata de una obra síntesis, como la Capilla Palatina en su tiempo, de escenas arquetipos del mundo islámico relatadas con un desparpajo o desenfado poco habitual en las encorsetadas representaciones del mismo esta vez con ropajes de pliegues redondeados y revueltos, muy habituales en las manuscritos miniados y en los personajes de la misma Capilla Palatina. La pila con 32 figuras, en este sentido por tal número y diversidad temática recuerda a



Figura 26. La pila de Játiva

la arqueta de marfil de la catedral de Pamplona, con 26 temas distintos. Es de manifiesta claridad que el desfile de personajes oferentes o no de la capilla se complementa con el cortejo de la pila que así de esta manera tan palmaria España y Sicilia quedan estrechamente relacionadas abriendo a este respecto una puerta a todo tipo de especulaciones, la principal es que el ciclo cortesano desarrollado en los marfiles hispanos de los siglos X y XI lejos de eclipsarse encuentra eco en obras de la corte taifal ejecutadas por artistas de vena más populista hasta desembocar en tiempos no tan tardíos en ciclos cortesanos como el de la capilla siciliana. Entre las estampas de la pila cabe añadir los dos personajes que se disponen a luchar con garrotes al compás de la música salida de un tocador de albogue, o los dos pacíficos personajes con ademán de abrazarse tal vez por evocación de iconos antiguos o bizantinos cual es el tema de los “dióscuros” presentes en la arqueta de Almogira ya señalado por Kühnel (57). En nuestro criterio el desfile de los cinco personajes con piezas de caza a hombros de la pila valenciana es sacado de escenas cinegéticas tan habituales en la corte de los califas de Córdoba y de Egipto. Destaca como imagen un tanto insólita la mencionada ama de cría o mujer amamantando a un niño (X) cuyo más aproximado equivalente o paralelo podría ser el momento en que una mujer da a luz del Maqamat al-Hariri de la Biblioteca Nacional de París. En semejante cotidianidad podría encajar una escena de banquete de la Capilla Palatina (58).

Sobre los portadores Monneret de Villard suministra en su bibliografía larga lista de referencias antiguas y actuales con la idea puesta en la escena de Noé de representaciones bíblicas y bizantinas (59). Este autor piensa que los portadores de la capilla siciliana obedecen más a la tradición árabe que a la cristiana.



Figura 27. El tema de Gilgamés. Capilla Palatina, 2, 3.

F. Gilgames entre dos animales fantásticos o leones (Fig. 27, referentes de la Capilla Palatina el 2 y 3)

Figura 27. Este mítico personaje de la Antigüedad, con precedente en el Hércules caldeo, se introduce en España en la tela del obispo Pedro de Osma (1106) del *Boston Museum of fine Arts* (1), con sendos animales fantásticos afrontados de perfil mitad esfinge mitad arpia con alas de águila, colas y patas de león de aspecto oriental. Una inscripción árabe dice que el tejido se hizo en Bagdad, aunque algunos autores lo dan como una excelente falsificación española de la época (60). Lo que más nos interesa de la tela es la escena secundaria reiterativa de personaje entre dos animales, esta vez un

grifo y un león alado, con ademanes poco reconciliadores (1-1). Otro tejido hispano, dalmacia de San Bernardo Calvó, obispo de Vich, que se fecha en el siglo XII, probablemente de la etapa almorávide, enseña en sus círculos o "pallia rotata" el mítico personaje esta vez luchando con dos leones (3-1). De larguero de madera con relieves toledano del Museo Arqueológico Nacional de Madrid es el (4) entre cuyos animales destaca nuestro personaje estrangulando a dos bestias que muerden su cuerpo. El (2) (3) de la Capilla Palatina parece retratar al mítico personaje entre dos leones con ademanes igualmente agresivos.

G. Jinete halconero (Fig. 28, referente de la Capilla Palatina, 6)

Como ha señalado Roman Ghirshman, la cacería con halcón no consta en ningún monumento sasánida conocido, tema tan apreciado por los artistas de los primeros siglos del Islam con ejemplo en medallas califales orientales del *Freer Gallery of Art* (s. IX-X). El (1) fragmento de plato o copa vidriada y pintada del siglo XII (Museo Regional de la Cerámica, Caltagirone). Muy representado en marfiles hispanos el (2), de la arqueta de la catedral de Pamplona, Kühnel lo ve en tejidos coptos, siglos IV y VI (3) (61). De botes de marfil hispanos son el (4), bote de Ziyad del *South Kensington* de Londres (970) y el (5) del Louvre. Uno de los ejemplos más antiguos de jinete halconero está en tejido de Colección Particular del siglo X-XI; del siglo X un halconero de cerámica de Nishapur, Irán. Muy atractivo es el tema cinegético de marfil egipcio dado a conocer por E. Diez, con sendos

halconeros junto a portadores de piezas de caza (7) y halconero a pie (9). También de fabricación egipcia es un plato con reflejos dorados (8) con inscripción cúfica en el borde. Destacamos de la cabalgadura (6) de la Capilla Palatina el pijante con decreciete del brazalete del pescuezo del animal. Nuevos halconeros a caballo de las arquetas pintadas (8-1) y (10) del siglo XII, del Museo de Louvre y de la Catedral de Trento respectivamente, de escuela hispana o siciliana, según interpretación de J. Ferrandis (62). En el (9) halconero de la arqueta del Museo de la Catedral de Tortosa; el (11) y (12) de pinturas de la iglesia española de la Sangre de Liria. Para halconeros a pie y afrontados los del bote del Louvre, antes Colección Riaño y figura 18-1, de arqueta pintada de la Capilla Palatina (63). Respecto a tejidos andalusíes con el tema que nos ocupa destaca tela descubierta en San Salvador de Oña, probablemente del siglo X (F. Marcos Marín) y el (X) de nuestra figura, tejido de la capa de la catedral de Fermo (Laura Ciampini). Figura



Figura 28. Halconeros a caballo y a pie. Capilla Palatina, 6

el tema en las pinturas de San Baudelio de Berlanga (Soria), en el *Cincinnati Art Museum*. Estas cetrerías en tierras cristianas son de influencia musulmana con manifestaciones sin duda en textos de al-Andalus desconocidos de inspiración oriental

H. Arqueros (Fig. 29, referente siciliano de mosaicos 1 y 8)

Künhel dice que es de procedencia persa el icono de arquero a caballo que nos ha llegado en variante bizantina, en el tejido de seda de San Kuniberto de Colonia (6) (64). Inédito por anecdótico es el arquero disparando la flecha sobre un elefante de la arqueta de la catedral de Pamplona (3). No son infrecuentes los arqueros inactivos sobre caballo en marcha o desfile militar como es el ejemplo de las pinturas del Partal de la Alhambra (Fig. 5). Arqueros a pie o con una rodilla en tierra se dejan ver ya en los marfiles hispanos (s. X-XI), cual es el caso de la arqueta de Burgos (2) o de Palencia del siglo XI (7). De la cerámica de Madinat al-Zahra es el arquero a pie (4), otro esta vez a caballo se ve en plato vidriado y pintado aparecido en Sabra-Mançurilla (5) (65). Estos arqueros a pie son habituales en el arte bizantino y cristiano, figurando en pinturas de maderas mudéjars de España, el caso concreto del techo de la Sangre de Liria (9), adelantándose a ellos un cazador de ciervo de las pinturas de San Baudelio de Berlanga. Particularmente atractivos son los arqueros de mosaicos sicilianos de la etapa normanda, (1) del palacio de la Zisa y (8) de la Habitación de Ruggero II del Palacio Real, estos ultimos con rodilla en tierra, como los marfiles hispanos; súmense un centauro con arco de



Figura 29. Arqueros. Palermo, 1, 8.



Figura 29-1. Caza mayor con lanza.

arqueta pintada de la catedral de Palermo del siglo XII (ver figura 3, H del capítulo segundo), el mismo híbrido con flecha también presente en dicha habitación real (figura 3, 1, capítulo segundo) que en España figura en el techo mudéjar de la catedral de Teruel y en portadas de algunos palacios mudéjares toledanos del siglo XIV. Sobre la figura del centauro volveremos más adelante. El tema del jinete arquero en escena de cacería esta vez el caballo sustituido por camello se ve a veces representado en la cerámica oriental: cerámica “minai” de Persia, s. XIII y plato decorado polícromo de Rhagés, s. XIII (66). Por último subrayar los arqueros que defienden una fortaleza o ciudad desde el parapeto de los merlones de la muralla, según pintura aguada sobre papel hallada en El Cairo que se atribuye al siglo XIII, tal vez de la época ayubi (6-1). Pese a esa atribución, nosotros vemos en esta escena bélica ciertos rasgos si no hispanomusulmanes sí islámicos de Occidente: las almenas o merlones de tejadillos piramidales y el curioso tejido de sillarejos o ladrillos alternativamente erectos y tumbados en grupos de cuatro, tres o dos. Semejante trabazón se puede ver en edificios de viñetas del manuscrito *Bayad wa Riyad* de la Biblioteca Apostólica Vaticana que se atribuye a escuela hispana (fig. 6-1, 3).

I. Hombre con lanza dando caza a un león o pantera (Fig. 29-1, no hay referente claro de la Capilla Palatina: ver de ésta el (1) de la figura 3 y el (1) de la figura 32).

Fig. 29-1. (1) de la arqueta de la catedral de Pamplona, personaje en lucha con dos leones, la lanza clavada en el de la derecha. La postura de la mano izquierda con la que empuja la lanza evoca imágenes de marfiles bizantinos de la época de Justiniano; de la misma arqueta el (6-1) y el (9) con lancero a pie por partida doble. El (2) de madera fatimi (s. XI), Museo de

Arte Islámico de El Cairo. Copto es el tejido de (3) esta vez con lanza clavada en una serpiente o monstruo, tal vez imagen de San Jorge. De arqueta hispana el jinete (4) con espada sustituyendo la lanza y escudo. En Egipto de la etapa fatimí no falta el lancero a pie con león (5, de madera de palacio del siglo XI), (6) marfil de Museo de Arte Islámico de El Cairo y (8) de plaqueta de marfil del Museo Nacional de Florencia. En el Museo de Arte Islámico de Boha (Qatar) se conservan piezas de marfil atribuibles a España del año 1003 en los que aparecen además de jinete halconero hombres con lanza atacando a león y otros animales. Singular es el jinete lanceando a león en pie que ataca por detrás de la tapa de bote de Abou al-Mutarraf. De la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel es el (9). En Madinat al-Zahra apareció un fragmento de cerámica vidriada y pintada con lancero a caballo. El ejemplo más antiguo del jinete lancero con león está en un tejido bizantino (s. VII-VIII) del Museo Vaticano. Cazas a caballo con lanza las vimos en las pinturas de la Sala de la Justicia de la Alhambra y siluetas mudéjares sevillanas del siglo XIV (Fig. 3).

J. Personajes desnudos y en parte peludos con identidad probable del “salvaje” de la iconografía occidental (fig. 30, referente de la Capilla Palatina 1, 1-1),

Fig. 30. en la capilla vemos dos estampas relacionadas con el mismo tema: dos personajes (1) , un blanco y un negro, el primero barbudo, cogidos de la mano, como si el de color tratara de apresar al blanco o simplemente en actitud de lucha personal; luego en (1-1) dos camellos seguidos al paso, el primero al parecer con el personaje desnudo por jinete y el segundo con una doncella o figura femenina sentada. Esta estampa la relacionamos con viñeta de pinturas de la Sala Capitular del Monasterio oscense de Sigüenza (3). Parece evidente que tanto la estampa árabe como esta última cristiana, la féminas de los camellos tiene el significado de cautivas o esclavas. En principio las escena (1-1) podría estar relacionada con el tema del salvaje de yeserías mudéjares del palacio mudéjar del Alcázar de Sevilla (s. XIV) (4) (5); en ellas vemos silueta de una dama sentada como dando la bienvenida a caballero que porta en una mano la cabeza del salvaje; en otras dos siluetas, caballero con la cabalgadura a la carrera persiguiendo con lanza en mano al jinete salvaje que lleva presa a una dama; ambas escenas relacionadas. Las mismas nos trasladan al tema del salvaje representado en una de las bovedillas de la Sala de la Justicia de la Alhambra (s. XIV) (2): un lancero occidental clava el arma en un salvaje que tiene presa a una dama que a su vez esta encadenada a un león tumbado o dormido. Este tema se da en ciertas techumbres mudéjares del siglo XIV-XV y en las pinturas del castillo aragonés de Alcañiz. Para Monneret de Villard los personajes desnudos de la Capilla Palatina serían una fantasía del pintor.

K. el ajedrez (fig. 31, referente de la Capilla Palatina, 1)

Fig. 31. Juego de origen hindú adoptado por los árabes a través de los persas, muy representado en Oriente y en Occidente con una secuencia en la capilla siciliana: dos personajes imberbes, probablemente mujeres, muy arropados se entretienen con el tablero de ajedrez dentro de una tienda de campaña abierta, con especie de florero en medio sobre una mesa. De la misma época aproximada es el mismo tema del manuscrito

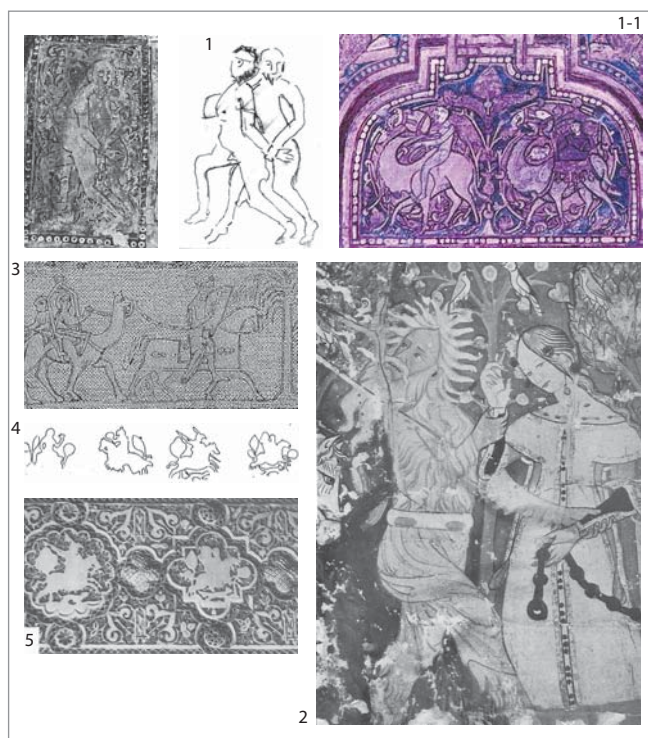


Figura 30. Personajes desnudos o supuestos salvajes. Capilla Palatina, 1, 1-1.



Figura 31. El juego del ajedrez. Capilla Palatina, 1, 1.

Hadih Bayad wa Riyad (5) (67) con escena de Qarib distraendo a Riyad con una partida de ajedrez; esta vez el juego se desarrolla dentro de habitación con arco central de curvas enlazadas con motivo serpentiniforme o ganchos. El Ajedrez escenificado en tienda de campaña se ve en miniatura del siglo XIII de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial (3), tienda de campaña árabe como lo prueba el letrerillo de signos musulmanes del cono de la tela. Esta vez los jugadores son un musulmán y un cortesano cristiano, nuevamente aquí presente el “arte fronterizo”, ambos sentados a usanza árabe sobre cojines; y en la misma Biblioteca representación del *Libro de los juegos, Códice Alfonsí* (2): cinco personajes árabes, al parecer norteafricanos, de tez morena, dos jugadores sentados con la música de fondo de un arpista y presencia de dos mujeres con vaso o cuenco y redoma, por primera vez unidos, el juego, la música y la bebida. Añadimos otra estampa cristiana del siglo XIII (4). Respecto a la ilustración (5) de *Bayad wa Riyad* destacamos el capitelillo de la columna de la izquierda como si quisiera imitar capiteles pequeños (A) que hemos detectado en la arquitectura hispanomusulmana (s. XII-XIII)

L. Jinete dando caza con lanza a un monstruo o serpiente (fig. 32, referentes de la Capilla Palatina, 1, 1-1)

Fig. 32. La figura de este jinete y el dragón o híbrido serpentiforme viene de iconografía romana y sasánida, luego árabe y cristiana, en ésta con la identidad de San Jorge presente ya en iconografía copta (observese que nuestro personaje en la capilla tiene halo en la cabeza). En el tejido copto (3) de la figura 29-1 vimos jinete lanceando a serpiente sustituto del león. La interpretación de esta figura de lucha contra el mal es aplicable a todas las culturas. El

guerrero a pie o a caballo alanceando a dragón a veces con alas aparece en libros miniados islámicos de Oriente, como puede ser la estampa del *Topkapi Museum* de Estambul y otra publicada por Erns Kühnel (68). También azulejos vidriados de la Alhambra y otros de la Capilla de San Bartolomé de Córdoba recogen este tema, el jinete esta vez al parecer con turbante y monstruo dandole la cara (2) (3). Sobre este tema Manuel Gómez-Moreno pensaba que difícilmente se aceptaría que represente a San Jorge sino a través de un tópico bizantino aprendido sin intención iconográfica (69). El dragón alado (4, de azulejo de la Alhambra) al parecer figuraría ya en las banderas y estandartes califales de Córdoba y consta en un capitel cordobés del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (s. XI). Tal vez un punto y seguido es una de las siluetas de yeserías del palacio mudéjar del Alcázar de Sevilla (5), esta vez caballero cristiano lanceando a monstruo alado. El tema reiterado en las pinturas del techo de la iglesia de la Sangre de Liria en donde el león sustituye al dragón. Monneret de Villard da una bibliografía muy amplia sobre este legendario personaje (70). A este respecto no está demás traer aquí el célebre jinete lanceando a serpiente del *Beato de Gerona* (975) (6), cuyo rico enjaezado nos es de utilidad para las cabalgaduras de la Capilla Palatina (en este sentido ver fig. 24, 4).

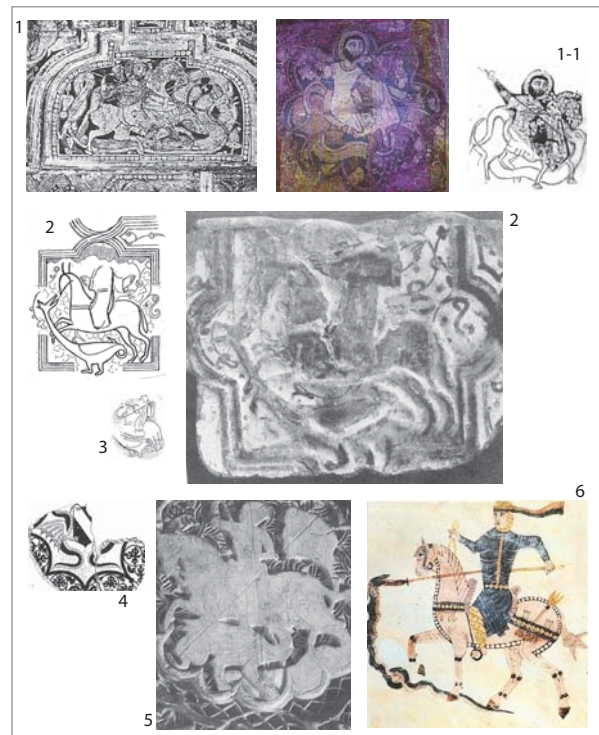


Figura 32. El supuesto San Jorge. Capilla Palatina, 1, 1-1.

LL. Lucha cuerpo a cuerpo entre personajes semidesnudos (Fig. 33, referente de la Capilla Palatina, 1, 4). ¿Un cruce de esta estampa y pareja de sirenas?

Fig. 33. Si nos olvidamos de las sirenas, caso de que prescindamos de sus colas, la estampa (1) es la de dos jóvenes con la mitad del cuerpo desnudo en ademán más de lucha que de amistad, al parecer con origen sacro, tal vez la lucha o discordia representada en Caín y Abel, con evolución del tema en el arte bizantino según Yarza Suaces (71); puede verse esta estampa por ejemplo en las pinturas del techo mudéjar de la catedral de Teruel (2) y en la Biblia B de León (3) (72) y abundan más ejemplos en edificios religiosos españoles. Tal vez el ejemplo de la Capilla Palatina sea una copia de iconografía cristiana presente en miniaturas bizantinas traspasadas entre los siglos XII y XIII a la pintura hispanomusulmana. Habría que averiguar un significado paralelo en el mundo árabe. Por otra parte nuestros dos luchadores a veces quieren confundirse con el tema de los "Dióscuros", dos jóvenes abrazándose que derivados de la Antigüedad y del arte copto se presentan en el bote de marfil hispano de al-Muguira (968) del Louvre (3-1) (73). Y si tratamos a los dos personajes de la capilla como sirenas como realmente son (4) estamos ante una vieja estampa clásica, no exenta en la cultura sasánida, que se relaciona con el románico y el gó-

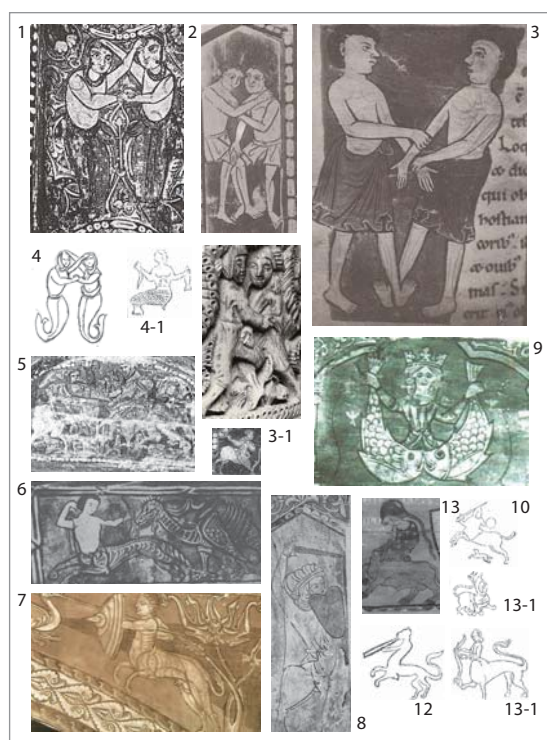


Figura 33. Lucha cuerpo a cuerpo y centauros. Capilla Palatina, 1, 4, 5.

tico. Sirenas de doble cola constatadas en capiteles del primer estilo, habituales en compañía de cortesanos en las misericordias de coros de catedrales, también se dan yeserías mudéjares, con un pez en cada mano (4-1) (palacio mudéjar de Tordesillas, Valladolid), parecido tema en las pinturas de la iglesia de la Sangre de Liria (9). Yarza ve una sirena pájaro en la techumbre de la catedral de Teruel asociándola este autor con centauros luchadores. Monneret de Villard lo da como tema occidental con representación en la traducción latina del *Physiologus* del siglo IX conservado en el código de la Stadtbibliothek de Berna, cod. 318 (74). En las vigas de la techumbre de la catedral de Cefalú se repite en pintura la pareja de sirenas con actitud más agreviva que pacífica (Fig. 55, 1). En la cultura cristiana la Iglesia asocia este híbrido a los pecados de la carne.

M. Centauro (Fig. 33, referente de la Capilla Pa-

latina, 5)

Fig. 33. No parece clara la presencia de este fantástico animal en la capilla (5), al parecer escena de caballero luchando con centauro, híbrido representado en España en obras muy diferentes: (12) de bote del Museo Metropolitano de Nueva York (s. XIII), del Norte de Italia; el (6) de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel (ver también figura 3, 2 del capítulo segundo), de la Sala Capitular del Monasterio de Sigüenza el (7). Un centauro en femenino en la catedral de Tarragona (13); de techos mudéjares los dos centauros de (8), uno de ellos con turbante, del Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. En el palacio mudéjar de Tordesillas sus yeserías enseñan el (10) y el (11). También consta el centauro en las pinturas del techo de la iglesia de la Sangre de Liria (13-1).

N. Jinete abanderado o con estandarte (Fig. 34, referente de la Capilla Palatina, 1, 2)

Fig. 34. Monneret de Villard parece que no ve banderín en los jinetes (1) (2) de la capilla. Estas dos estampas divergen en la cabalgadura, un camello y un caballo con la particularidad de que ambos jinetes, uno de ellos con turbante, portan escudo con un signo emblemático en el centro, modalidad que es frecuente ver en guerreros hispanomusulmanes con turbantes, sobre todo en la etapa nazarí (s. XIII-XIV). El personaje musulmán abanderado se deja ver frecuentemente en representaciones de ejércitos tanto de miniaturas cristianas como musulmanas. En España el ejército musulmán de las "Cantigas" de la Biblioteca de El Escorial (3) y el desfile de las pinturas árabe del Partal de la Alhambra (5). De la parte árabe de la escuela Bagdadi de al-Wasitj, siglo XIII, el Maqamat al-Hariri de la Biblioteca Nacional de París (4), con

jinetes todos ellos portadores de banderines y estandartes.

Al igual que ocurre en otras culturas, la bandera en el Islam era símbolo y representación de los ejércitos. En la Edad Media se podía contabilizar el contingente de un ejército musulmán por el número de banderas y estandartes. En España la Crónica de Alfonso XI su cronista con motivo de la toma de la plaza de Tarifa dice que cuando los cristianos vieron los pendones de los moros fueron maravillados de la muchedumbre de gente, y el mismo monarca después de su victoria en el Salado envió al Papa su pendón personal y 24 banderas de ricos bordados ganadas a los moros. Relatos como estos pueden ser probados con las miniaturas antes expresadas. Ya en el califato de Córdoba las banderas enseñaban dibujos de leones, con las fauces abiertas, terroríficos leopardos, águilas abatiéndose sobre la presa y horribles dragones en número de 5.000 (75) lo que prueba el número de banderas y el espectacular efecto que ello producía al enemigo. Recuerdese la estampilla 1 de la figura 19 con representación de la cabeza de camello de cerámica de Madinat al-Zahra que tiene un banderín con dos crecientes cuya imagen completa sería la del plato con lustre dorado del Museo del Louvre (s. IX-X) (2-1) de la presente figura. Eran habituales crecientes asidas a la vara de la bandera y estandartes y letreros o inscripciones árabes doradas y plateadas sobre fondo blanco o rojo. En un plato persa de reflejos dorados del siglo IX-X aparece ya la inscripción árabe en caracteres cúficos (72) que vemos en el Maqamat de nuestra figura. Los banderines de los jinetes de la Capilla Palatina son triangulares como el del plato (2-1) adoptado por los ejércitos turcos los que alternaban con las banderas rectangulares con farpas que vemos en las Cantigas, pinturas del Partal, maderas del Museo de Arte de Cataluña, las de la batalla de la Higuera y pendones de las Navas de Tolosa y del Salado. Ejemplar muy sin gular de banderín es el de personaje de cuenco dorado (s. X-XI) del Louvre (3-1) con el "al-Mulk" estampado en el centro de un círculo



Figura 34. Jinetes abanderados y con estandartes. Capilla Palatina, 1, 2..

Los banderines de los jinetes de la Capilla Palatina son triangulares como el del plato (2-1) adoptado por los ejércitos turcos los que alternaban con las banderas rectangulares con farpas que vemos en las Cantigas, pinturas del Partal, maderas del Museo de Arte de Cataluña, las de la batalla de la Higuera y pendones de las Navas de Tolosa y del Salado. Ejemplar muy sin gular de banderín es el de personaje de cuenco dorado (s. X-XI) del Louvre (3-1) con el "al-Mulk" estampado en el centro de un círculo

O. Busto de personaje que sostiene con los puños dos centros o vegetales (Fig. 35, referente de la Capilla Palatina, 1).

Fig- 35. La figura humana tiene halo en la cabeza y se hace acompañar de roleos vegetales e inscripción árabe de caracteres cursivos en primer término poco legible; en cada puño o mano cerrada tiene un vegetal a modo de cetro. Indudablemente la representación tiene

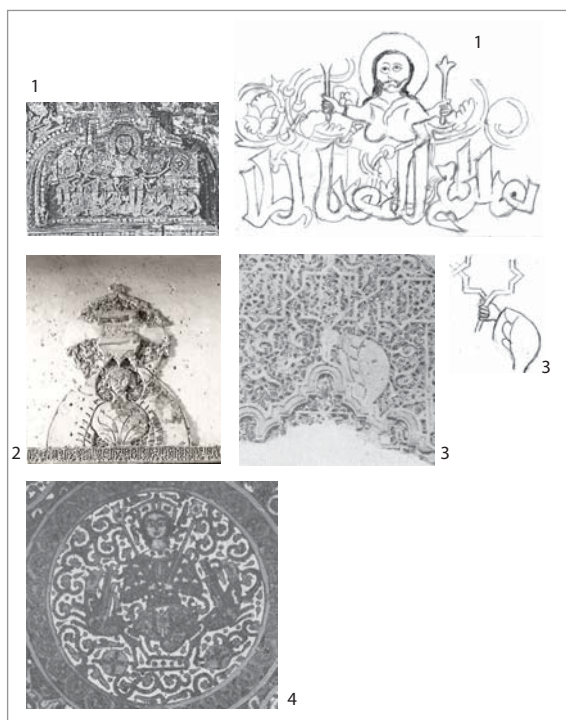
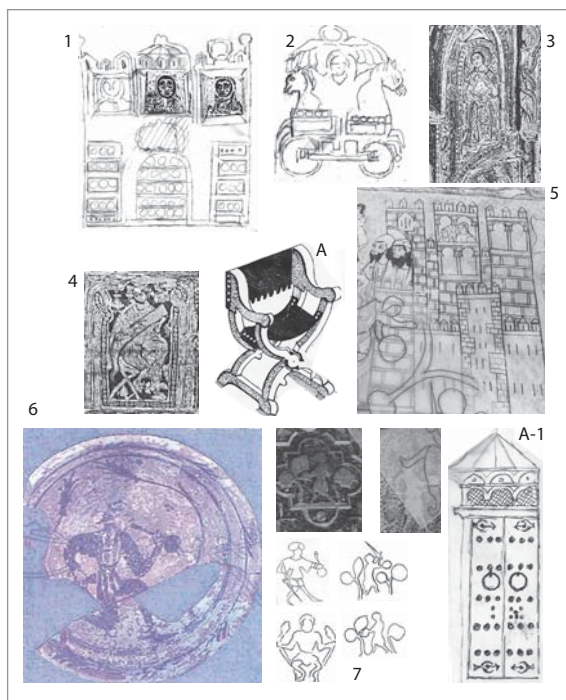


Figura 35. Personaje con cetros o vegetales en las manos. Capilla Palatina, 1.



Figuras 36. Varios. Capilla Palatina, 1, 2, 3, 4.

de especie de santuario fortificado. A. Grabar identificó en las pinturas de la capilla una iglesia cristiana que tiene la señal de la cruz (78). Respecto al tema de la cuadriga o auriga con aspecto de Antigüedad o de Bizancio, reconocido por Monneret de Villard (reproducción de

un carácter simbólico que se nos escapa. No obstante, en España vemos en yeserías mudéjares personajes fantásticos con dos puños agarrando escudos (2) así como un brazo y puño de personaje invisible sosteniendo un dibujo geométrico con inscripciones árabes (3). Esta historia de las manos cerradas sosteniendo vegetal o vegetales tiene efectivamente en España más de un eslabón. En las comentadas yesería mudéjares, básicamente de Toledo, es habitual en cualquier tipo de edificio encontrar esas manos cerradas con vegetales con evolución de las mismas que va de la Capilla de la Asunción de las Huelgas de Burgos y del palacio de "El Castillejo" (s. XII) de Murcia a la Alhambra del siglo XIV. Tal vez el plato de bronce (4) fechado en el siglo XII y hecho en Mosul (76), se cree de inspiración bizantina, se acerque al personaje de la Capilla Palatina. Se trata de príncipe o persona real que empuña sendos cetros o vegetales, sentado sobre tarima de un carro real que es tirado hacia la altura por dos grifos. En la opinión G. Migeon y de Ernst Diez (77) esta interesante estampa es la representación simbólica de la ascensión de Alejandro a los cielos, de simbología cristiana. Sobre este tema relacionado con la Capilla Palatina volveremos en la figura 44.

P. Varios: castillo, cuadriga, personaje femenino descubriéndose el pecho y escriba sentado en una jamuga (Fig. 36, referentes de la Capilla Palatina, 1, 2, 3, 4).

Fig. 36. Castillo con tres cabezas femenina asomadas a las ventanas; el edificio lo tomamos por castillo en consideración a los merlones rematados por pirámides con saeteras en el centro, siguiendo un tipo de castillo hispano, árabe y mudéjar o cristiano (5). Podría tratarse

estampa antigua occidental) se debe considerar como otra intromisión de arte occidental o bizantino de la época. Se nos escapa el significado de la mujer descubriéndose el pecho, con decoración floral, con las dos manos (3). El tema del escribano con turbante con largo papel escrito entre las manos, sentado en una jamuga o silla de tijera (4). Este tipo de silla (A), se da en varios ejemplares nazaríes de la Alhambra, formando parte del mobiliario de palacios y casas de notables, tal vez de uso ceremonial. El asiento y el espaldar eran de cuero repujado y esmerado trabajo de taracea en los miembros de madera. Como añadidos procedentes de España intercalamos en la presente figura temas de género desperdigados cual es el joven que con espada en mano (a veces silueta con espada y vasija) se afana en cortar hojas de arbolillo o vegetal, figura muy propia de cerámica (6) y azulejos granadinos además de yeserías mudéjares toledanas y sevillanas (7); de esta familia sería una de las siluetas de columnas del claustro de la catedral de Monreal (8). Es probable que el tema esté relacionado con plantas medicinales muy tratadas en miniaturas árabes. Sobre puertas adornadas con clavos y otros herrajes del arte de la época que nos ocupa damos el dibujo (A) sacado del manuscrito vaticano de Bayad wa Riyad, estampa que por su carácter muy hispánico valdría como un argumento más para atribuir el manuscrito a pintores hispanomusulmanes

Decoración de animales y seres fantásticos.

Como inicio de este apartado abrimos una ventana que permite ver los más diversos zoomorfos árabes, orientales y occidentales, y mudéjares de España (Fig. 37). Zoomorfos con el gesticulado de cabezas vueltas violentamente al estilo oriental, del 0 al 29: 3, 3-1, 4, 4-1, 6, de Oriente preislámico e islámico. Estas modalidades se dejan ver en las yeserías del Monasterio de las Huelgas de Burgos, 7, 8; 0, 0-1, de cerámica estampillada árabe de Toledo; 3-2 de estampillado de Mallorca (Rosselló Bordoy); 5, de mármol de Toledo (s. XI); 3-3 estampillado árabe de Huelva; 8-1, de jarrón de la Alhambra; 8-2, yesería mudéjar toledana; 8-3, pinturas de la Sala de la Justicia de la Alhambra; 9 cerámica de la Alhambra; 10, tejido hispanomusulmán; 11, caja de marfil del monasterio de Silos, Museo de Burgos (s. XI); 11-1, madera mudéjar de la Catedral Vieja de Salamanca; 11-2, sarcófago cristiano de la ermita de Cisneros (Palencia); 12, candelabro islámico de la Colección Gómez-Moreno; 13, mármol cordobés (s. X-XI); 14, de pretil mozárabe de San Miguel de Escalada; 15 arqueta de Tortosa; 16, tejido hispanomusulmán de las Huelgas de Burgos (XII-XIII); 17, pintura románica; 19, estampillado árabe de la Cartuja de Granada (s. XII-XIII); 20, pintura de tablilla de la Alhambra; 21, azulejo de la Alhambra; 22, 23, 24, yeserías mudéjares de palacio de Écija (Sevilla) (s. XIV); 25, 26, 28, de cerámica mudéjar de Manises y Paterna; 29,

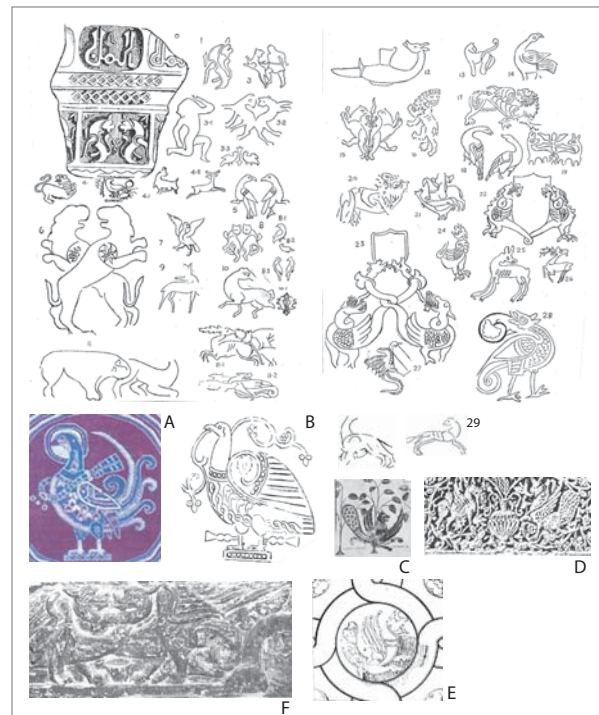


Figura 37. Zoomorfos en el arte árabe

29, de cerámica mudéjar de Manises y Paterna; 29,

de pinturas sobre madera de la Alhambra. Zoomorfos orientales: A, de tejido sasánida (s. VII-VIII); B, pajarito oriental (s. VII-VIII) de tejido sasánida del Museo del Vaticano; C, sir-mugh del Beato de Gerona S. X): animal fantástico importado (combinación de pavo, león, dragón y ciervo) de origen persa sasánida,

representado junto a un grifo en la fachada del palacio omeya de Mxatta (D) (Creswell); E, sirmugh del palacio omeya de Jirbat al-Mafyar (s. VIII) (Hamilton). De madera de Salamanca, Catedral Vieja el (F), supuesto sirmugh. No se ha identificado este ser en la Capilla Palatina.

Q. Pareja de animales afrontados y espaldados (Fig. 38, referente de la capilla Palatina 4-1, 11, 13, 15).



Figura 38. Animales aparejados árabes. Capilla Palatina, 4-1, 13, 15

Fig. 38. 1, de piedra arenisca de Madinat al-Zahra; 2, mármol árabe de Toledo (s. XI); 3, ciervos con los pescuezos enlazados, de bote o arqueta de marfil de la Condesa Behague; 4, dos dibujos del arte copto (79); 4-1, pintura del techo lateral de la Capilla Palatina; 4-2, paloma de cerámica de Madinat al-Zahra; 5, leones o panteras, forro de ataúd de María de Almenas (s. XII), de las Huelgas de Burgos; 5-1, pajaros-palomas del techo plano del Palacio Real de Palermo ciervos; 5-2, fragmento de mármol de la Chella de Rabat (s. XI-XII); 6, tabletas egipcias, Museos Nacionales de Berlin; 7, panteras, yesería del claustro de San Fernando de las Huelgas de Burgos; 8, palomas, pintura en madera mudéjar procedente de Toledo (Museo de Arte de Cataluña, Barcelona); 10, leones y ciervos, yesería del palacio mudéjar de Tordesillas; 10-1, tejido hispanomusulmán del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid (s.XI.- XII); 12, dos aves de cerámica de la Alhambra (s. XIII-XIV); 14, del techo de la iglesia de la Sangre de Liria.

R. Monográfico de la capilla. El león en actitud quieta o heráldica, en el dibujo 1 de la figura 39 leones alados

Figs. 39 y 39-1. Contando con el león dedicado a la caza la Capilla Palatina tiene el mayor número de estampas de este animal del arte islámico. En el dibujo 1 leones alados afrontados con cabeza común que evoca el tejido o palio de las "Brujas" del Museo Episcopal de Vich, Barcelona (A) no ajeno a capiteles románicos y maderas pintadas mudéjares hispanas (monstruos con una misma cabeza de alicer de techo del palacio de Curiel de los Ajos (Valladolid). Estampa árabe muy semejante en tela de Asia Central (1250) del Cleveland Museum of Art (B). En el dibujo 2 el animal sentado sobre sus patas traseras ejerciendo el papel de



Figura 39. Leones. Capilla Palatina, todos menos A y B

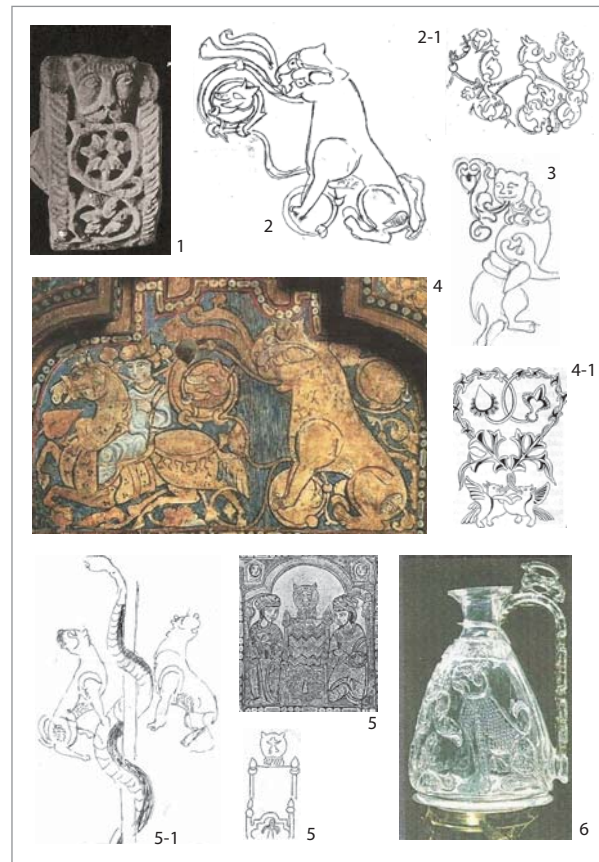


Figura 39-1. Leones. Capilla Palatina, 4, 5, 5-1.

guardian o protector, así representado en piedra en los leones de fuentes árabes granadinas, en España desde el siglo X. Igualmente leones sentados como soporte del féretro de Federico IV de la catedral de Palermo (ver figura 20-1, 5, del capítulo segundo). Dibujo 3, león con serpiente enroscada tal vez como símbolo mitraico. También en la capilla se ve estampa con árbol y serpiente enroscada en el tronco y dos leones sentados con la cabeza vuelta (Fig. 39-1, 5-1). En las pinturas del techo de la catedral de Teruel se ve un hombre con serpiente enroscada. En el caso del león tal vez este animal de Palermo sea encarnación del monstruo con serpiente rodeándole el cuerpo de la religión mitraica, una de la Antigüedad pareja a la estampa del cuadriga de la capilla que vimos anteriormente. En el dibujo (4) dos leones afrontados y sentados sobre las patas traseras, con paralelo que sepamos de los dos leones sentados custodiando escudo de las pinturas de la Sala de la Justicia de la Alhambra (ver figura 4, B). Un posible modelo de esta estampa sería la de un aguamanil de cristal de roca (s. XI-XII) del Tesoro de San Marcos de Venecia (G. Migeon) así como jarro de ese mismo material fatimí del siglo X (Fig. 39-1, 6). Creemos inédito el león sentado visto de frente con serpiente de la foto 3 de la capilla siciliana. Parece evidente que las modalidades del león estático tendrían cada una de ellas un simbolismo determinado. Y una más es la del león sentado sobre las patas traseras de la figura 39-1 (2) (4), con el detalle de la expulsión por las fauces de vegetal de uno de cuyos roleos nace la cabeza de perro o chacal. Ese vegetal zoomorfo recuerda cerámica persa de

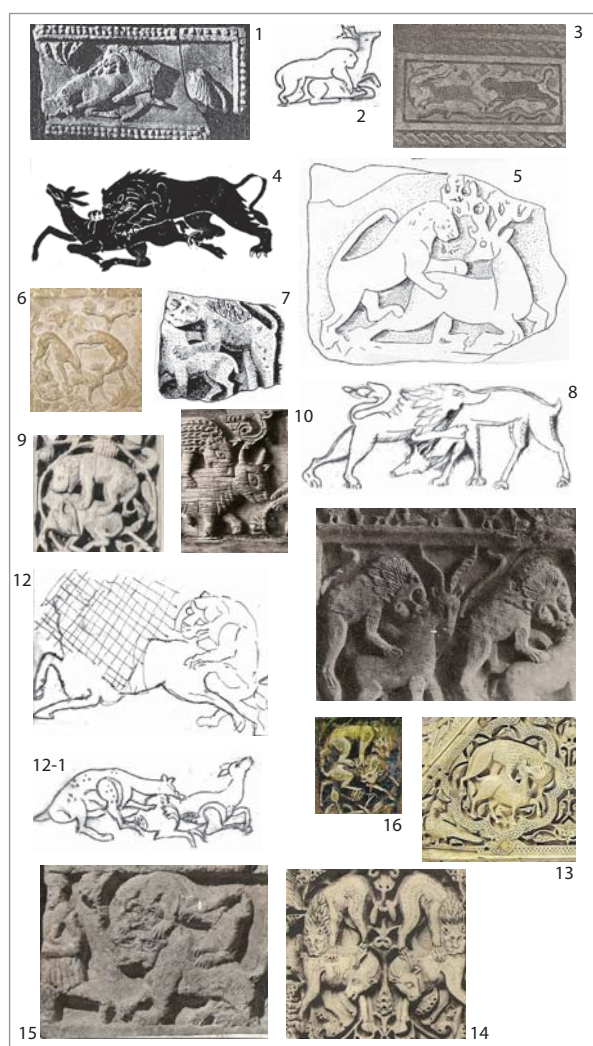


Figura 40. León cazador. Capilla Palatina, 12, 12-1.



Figura 41. León y pantera cazadores. Palermo, 2, 3, 7, 7-1.

Kashan del siglo XIII de los Museos Estatales de Berlin (2-1) y en cierto modo nos acerca a estampillas de yeserías mudéjares de España, concretamente yesos del palacio de Curiel de los Ajos antes aludido (4-1) (s. XIV-XV). El león con vegetal en la boca nace propiamente en el arte islámico occidental en un capitel de la almunia Rumaniyya califal de Córdoba (s. X), la voluta con la cabeza del animal (1). Tal vez el tipo de animal más próximo al siciliano que estudiamos sea la pareja de leones o leopardos afrontados de tejido de seda de Konia (s.XIII) conservado en el Museo de la Casa de Comercio de Lyon (3) (80). En yeserías toledanas se dan varios casos de vegetal en la boca de animales. En este grupo de leones quietos o al paso cabe encajar los de friso exterior del ábside central de la catedral de Palermo (Fig. 41, 9). Por último en la Capilla Palatina la estampa de la fuente con cabeza de león arrojando agua por la boca (5), tema hispánico que hemos tratado en diversas ocasiones.

El león cazando (Figs. 40 y 41, referentes de la Capilla palatina, 12 y 12-1 de la primera figura y otros referentes de Palermo, 2, 3, 7, de la segunda figura, además del "manto de Roggero II" con caza del camello del Kunsthistorisches Museum de Viena (ver capítulo segundo, figura

3, 3). Esta escena a juicio de varios estudiosos simboliza el poder real frente a los enemigos desde las representaciones en Persépolis de la Persia aqueménida y luego la sasánida, relieve del siglo VI de Damghan, según Kühnel (81), con la connotación del mazdaístico dualismo de estas fuentes iraníes. Figura en tejidos coptos (s. V-VI) como la pieza en Staatliche Museen, Berlin (Gustav-Lübecke). En la España musulmana tuvo desde el principio una gran propaganda en marfiles y pilas palatinas de las que fueron pasando a otros materiales, tejidos, cerámica, metales, piedra y yeserías.

Fig. 40. 1, estuco romano de Villajoyosa (Alicante); 2, de candil de "terra sigillata" de Elche (Alicante); 3, mosaico de la "Casa de Baco" en Valdearados (Burgos). De la dominación árabe es el 4, esquema del conocido mosaico del palacio omeya de Jirbat al-Mafyar; preislámico el 5, de piedra, león apresando a ciervo de Kish, Bagdad; 6, piedra de el Bardo de Túnez, probablemente preislámico; 7, de pila del siglo X cordobesa; 8, de arqueta de marfil hispanomusulmana (s. XI) de Museum Islamic Art de Doha (Qatar); 9, caja hispanomusulmana de marfil del Louvre; 10, de arqueta de marfil del Museo de Burgos; 11, pila de la Alhambra (s. X); 12, de la Capilla Palatina; en realidad la escena es la caza del león por jinete con espada o lanza prácticamente borrado o confuso; 12- 1, localizada en techo de nave lateral, el animal cazador león o pantera; 13, de arqueta de marfil de la catedral de Pamplona (s. XI); 14, del bote de marfil de al-Muguira del Louvre; 15, de la pila de Játiva, con otra representación más.

Fig. 41 (continuación). 1, cofre de marfil del *Museum für Islamische Kunst*, Berlín (s. XI-XII), atribuido por varios autores al Norte de Italia o España, sin duda por las imágenes de crudo realismo específicas de caza de repertorio hispano; 2, 3, 7, 7-1, del fragmento de techo de madera hispano del Palacio Real de Palermo conservado en la Galería Regional del Palacio Abatellis de esta ciudad (ver capítulo cuarto, maderas). Extraña que este tipo de estampas no se de en la Capilla Palatina; reaparece en arquetas pintadas del siglo XIII, una del Palacio Real de Palermo (4); también se recoge la caza en la viga mudéjar toledana del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (5) (6) y otra madera mudéjar de Salamanca con la caza del ciervo (8); 10, pintura del techo mudéjar de la catedral de Teruel, en este caso el león o leones sustituidos por perros, estampa cristiana pero de inspiración árabe. El 9, con leones pasantes, es del ábside central de la catedral de Palermo

S. Dos cabras o cabritos erectos sobre las patas traseras topándose o en actitud de lucha (fig. 42, referente de la Capilla Palatina, 2).



Figura 42. Cabras, ciervos y gacelas. Capilla Palatina, 2, 5.



Figura 43. Grifos. Palermo, 11, 15.

Fig. 42. La cabra figura en una tinaja con decoración estampillada de Córdoba (s. X-XI) con rama vegetal en la boca (1), con repetición en cerámica estampillada de la Alhambra, además del (3-1) de azulejo del siglo XIV de esa ciudad palatina. La postura erecta y en son de lucha o topándose de la estampa de la capilla (2) viene a ser una réplica de la misma imagen del Bote de marfil hispano del Museo del Louvre antes Colección Riaño (1-1), y de la pila de Játiva (3), también representada en las pinturas románicas de la cripta de San Isidoro de León (s.XII) (4).

T. Ciervo o cervatillo y gacelas (Fig. 42, referente de la Capilla Palatina, 5). Animales que al parecer simbolizan la fecundidad, pureza y la abundancia.

Fig. 42. 6, 12, de cerámica vidriada de Madinat al-Zahra; 7, de vasija pintada de Ceuta (s. XIII); 8, de escudilla, tenida por oriental, aunque debe ser occidental, aparecida en Ceuta

(s. XIII) (82). Observese que el animal en esta ocasión lleva punteado muy señalado de la parte de la cola y a la altura del arranque de la pata delantera, que es característica de los animales de la Capilla Palatina; 9, cerámica vidriada de la Alhambra; 10, cerámica pintada de Túnez (s. XIII) (Daoulatli); 11, del Jarrón de la Gacelas del Museo de la Alhambra; 13, del pórtico de piedra románico de iglesia con título de mozárabe de Tudela (Navarra).

U. Grifo. Combinación de dos animales solares, león y águila. A veces puede confundirse con el león alado. (Fig. 43, referente de la Capilla Palatina, por Monneret de Villard, figura 156, grifo sentado y de perfil; en otras obras de Palermo, 11, 15). De ascendencia greco- romana y sasánida reconocida.

Fig. 43. 1, de cimacio de mármol de almunia árabe de Córdoba (s. X) (A. Arjona Castro); 2, de fachada de piedra del palacio omeya de Mxatta, el animal de la izquierda (Creswell); 3, de Egipto o Sicilia según Migeon (Museo Nacional de Florencia); 4, sendos grifos de perfil sentados, Bote del Museo Victoria y Aberto (South Kensington, Londres) (Ferrandis, II, núm. 14); bastante semejante a la representación de la Capilla Palatina; 5, de la arqueta de la catedral de Pamplona; 6, de seda árabe de Santa Librada de la catedral de Sigüenza (s. XII); 7, grifos afrontados de tela de Asia Central (1250), Cleveland Museum of Art; 8, cabeza probablemente de grifo, de yesos de Córdoba (s. XI); 8-1, grifo de la capa de la Catedral de Fermo, de supuesta escuela almeriense (Laura Ciampini) (obsérvese la fusión de animal y vegetación en alas y las colas, característica de algunos animales de la Capilla Palatina; 9, de la caja de

marfil del Museo de Burgos; 10, de madera mudéjar toledana del Museo Arqueológico Nacional de Madrid; 11, dos grifos del fragmento de techo hispano del Palacio Real de Palermo, de la Galleria Regional del Palacio Abatellis, Palermo; 12, yesería del Monasterio de las Huelgas de Burgos; 13, 14, estampas de dragones o pseudo grifos mudéjares, el primero del techo de la catedral de Teruel; 15, de mosaico de la Habitación de Ruggero II del Palacio Real de Palermo. Precediendo a los dos tejidos andalusíes citados (6 y 8-1) figura el tejido califal con grifo y otros animales de la Colegiata de Oña (Burgos) (82-1).

V. Águila Real. Prototipos bizantinos y orientales con alas explayadas con cabeza o bicefala vista de perfil simbolizando el poder en equivalencia con el león; además se cree que era uno de los atributos de soberanía y estaba asociado a los poderes de la guerra. De origen caldeo, a veces figura en la Antigüedad como escudo o emblema de una ciudad. En Oriente dice Migeon era empleada en monedas. Kühnel ve águila con la presa entre las garras en el vaso de Entemena del Museo del Louvre de remota antigüedad y escudo de armas concretamente de la ciudad de Lagaschs (83)

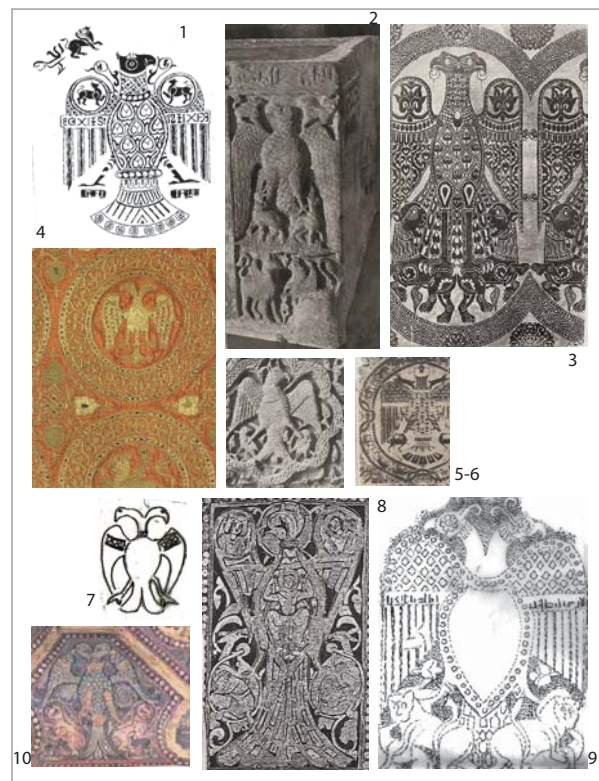


Figura 44. El águila Real. Capilla Palatina, 8, 10.

(Figs. 44, 45, 46; referentes de la Capilla Palatina, 8 y 10 de la figura primera; 6 de la figura segunda y toda la figura tercera). Según Monneret de Villard en la Capilla Palatina el águila de dos cabezas sólo cuenta con un ejemplo. Mucho se ha especulado sobre el significado de la figura del águila sobre su presa representada lo mismo en el arte árabe que en el cristiano: contenido alegórico, la fuerza del animal, asimilación cristológica (en tejidos coptos águila con nimbro perlado); en Europa muy divulgada a través de lo bizantino y lo islámico

Fig. 44. 1, dibujo de la seda de Santa Librada de la catedral de Sigüenza; con la particularidad de representación de cuadrúpedos dentro de los arillos de la parte superior de las alas y por bajo letreros de signos cristianos; los mismos círculos de las alas se ven en águilas bicefalas de la túnica del Infante don García (s. XII) de la Iglesia Parroquial de Oña (Burgos); 2, frente menor de pila de Madinat al-Zahira, dos cuadrúpedos sobre las alas y dos en las garras; tal vez apoteosis del poder o la soberanía del animal reflejada en los dos grifos que sostienen como peana del tetramorfo de origen iraní, modalidad que se ha visto en los marfiles cordobeses con escenas cortesanas con humanos; 3, terno de S. Bernardo Calvó (Museo Municipal de Vich), águila bicefala con creciente en los picos y dos pseudoleones en las garras, inspirado en modelo bizantino; 4, tejido del Tesoro del Duomo de Anagni, águila bicéfala; 5, de la ar-



Figura 44-1. Águila real. Capilla Palatina

queta de marfil de la catedral de Pamplona, con pájaros en las garras; 6, tejido del Kunstgewerbe Museum de Berlín, del siglo XI-XII, hispanomusulmán según Migeon y Kühnel (84), dos cuadrúpedos sobre las alas y otros dos volviendo la cabeza violentamente en las garras recordando la pila de al-Zahira; 7, águila bicefala del techo del palacio Real de Palermo (Galería Regional del Palacio Abatellis de Palermo); 9, tejido hispanomusulmán con águila bicéfala del Museo de Artes Decorativas de París (R. Koechlin- G. Migeon, *Arte musulmán*, lám. 61). La estampa 8 de la Capilla Palatina (y Fig. 44-1): águila dorada con dos antílopes entre sus garras dentro de roleos vegetales que nacen de las alas; en el cuerpo o pecho del ave pintado un personaje imberbe sentado agarrado a las alas, según Ettinghausen un rey llevado a las regiones celestes simbolizadas por dos cabezas de personajes femeninos dentro de arillos de la parte superior de las alas, según dicho autor el personaje es musulmán (85) cosa no bien probada. Tal vez se trate de una ascensión cristiana dentro de un molde habitual

en el arte musulmán; observese la coincidencia o no de figuras animadas en los arillos de la parte alta de las alas de este caso y del águila de la catedral de Sigüenza (1), así como el halo o nimbo de la cabeza del águila y del propio imberbe ascendido que podría significar la sacralización desde el punto de vista cristiano de la estampa. El nimbo en animales, preferente aves, descende del arte sasánida y de águila de tejido copto. El mismo tema de personaje coronado en el buche del ave se da en tejido del Museo Británico que Migeon dice puede

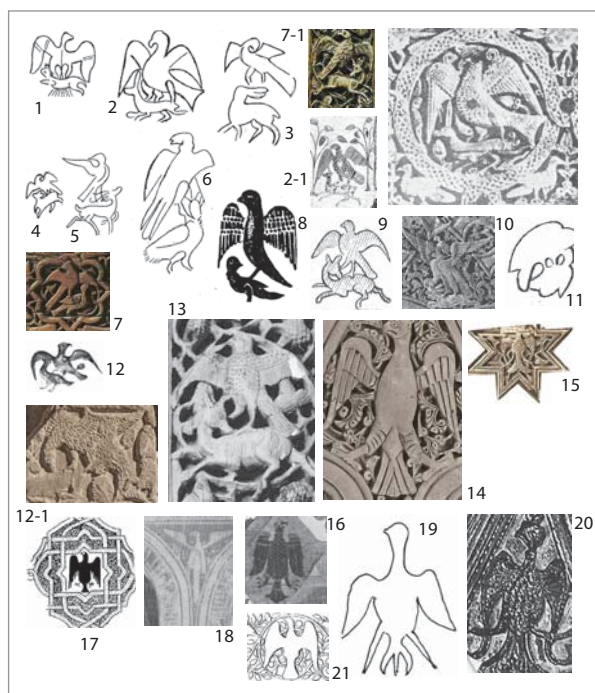


Figura 45. Águila cazadora. Capilla Palatina, 6.

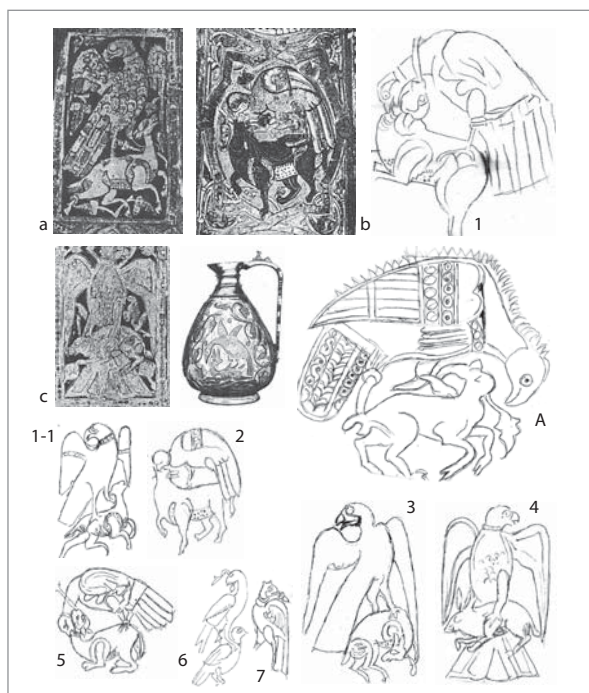


Figura 46. Águilas cazadoras. Capilla Palatina. Todas menos el jarro.

ser el mito de Alejandro, también visto en cerámica (86) (ver comentario de la figura 35, 4). De uno de los techos de las naves laterales de la Capilla Palatina es el (10), águila bicéfala con leones en las garras; y en el techo central figura estampilla de otra águila de una sola cabeza con cuadrúpedos en las garras. En la serie de águila bicéfala anotar el tejido antes mencionado de la túnica del Infante don García, de la primera mitad del siglo XII, seda con oro de la Iglesia Parroquial de Oña (Burgos), esta vez con pavos reales en las garras del águila (87).

Fig. 45. Siluetas de águilas apresando a otro animal. 1, bizantina, según A. Grabar; 2, de la arqueta de la catedral de Pamplona; 3, 4, 5, 7, 9, maderas fatimíes de Egipto (s. XI); 2-1, el ejemplo más antiguo de España, del siglo X, del Beato de Gerona; 6, del techo de la Capilla Palatina; 8, marfil hispanomusulmán de la Colección Behague, París; 10, yesería de las Huelgas de Burgos; 11, yesería mudéjar del Alcázar de Sevilla (s. XIV); 12, arqueta pintada del Museo Vaticano (s. XII-XIII) (Ferrandis, II); 12-1, de la pila de Játiva; 13, marfil atribuido a Egipto del museo del Louvre. Águilas exentas con las alas explayadas: 14, yeserías de las Huelgas de Burgos; 15, del techo del Palacio Real de Palermo (Galería Regional del Palacio Abatellis de Palermo); 16 de capa pluvial del Arzobispo Sancho de Castilla, catedral de Toledo; 17, de madera pintada de la Catedral Vieja de Salamanca; 18, pintura de la iglesia de San Román de Toledo (s. XIII); 19, de ábside de la catedral de Monreale (Sicilia); 20, de techo del Palacio Real de Palermo; 21, yesería mudéjar del Alcázar de Sevilla (s. XIV).

Fig. 46. Monográfico de la Capilla Palatina. Águilas sobre su presa: un ciervo, gacela, antílope, toro y cerdo o conejo. El (A) de la capa de la catedral de Fermo (Laura Ciampini). Registrados en la Capilla Palatina ocho prototipos básicos cuyos parecidos lo mismo con las siluetas hispanas, pila de Játiva, que con las fatimíes de Egipto resultan evidentes. El (1), jarro de cristal de roca fatimi, El Cairo, s. X-XI.

W. Arpias. Ave de rapiña con cabeza de mujer (Fig. 47, referente de la Capilla palatina, 1 y otros).

Fig. 47. Este simbólico animal por lo que se conoce del arte árabe figura en plato vidriado dorado egipcio del siglo XI (Museo de Arte Islámico, El Cairo) (2). El (1) junto con otros tres ejemplos más de la Capilla Palatina, aparte de la aureola de la cabeza su cola termina en roleo vegetal. Se ve este híbrido en arquetas pintadas (s. XII-XIII) hispano-sicilianas, como la del Palacio Real de Palermo (7) según interpretación de J. Ferrandis, este mismo autor da la imagen de arpía (A) de arqueta del *Museo Victoria y Alberto*, con halo en la cabeza, figura una y otra insinuada como silueta en las vigas de madera de palacio fatimí del siglo XI del *Museo Árabe de El Cairo*. En España figura en yeserías del palacio del castillo de Balaguer (Ewert), del siglo XI (3) y en yeserías del claustro de San Fernando de las Huelgas de Burgos (5) (6). Tenemos un caso en azulejos vidriados nazaríes del siglo XIV (8). Pudiera ser una arpía un cuerpo de ave decapitada de yeserías del siglo XII de palacio almorávide de Murcia (4)



Figura 47. Arpias. Capilla Palatina, 1.



Figura 47-1. Esfinges. Capilla Palatina, 2.

(Navarro Palazón). El (9) un ejemplo de arpías de capiteles románicos de España, de Soria; 10, arpía pintada de techo mudéjar de la catedral de Teruel; 11, de la iglesia de la Sangre de Liria.

X. Esfinge (Fig. 47-1, referente de la Capilla Palatina, 2).

Figura 47-1. 1, de cerámica aparecida en el castillo árabe de Tudela, Pamplona (B. Pavón); 2, localizada en techo de nave lateral de la Capilla Palatina; 3, reproducción de estofa de seda hispana del Museo de Vich, Barcelona (88); 4, cofre de marfil de la Capilla Palatina de Palermo, en el friso inferior siluetas de esfinges al parecer con corona o turbante (A). Talbot Rice publica una pesa de metal selyúcida de influencia persa con dos esfinge afrontadas y arbolillo de la vida en medio (s. XII-XIII) (89). En esta figura cabrían los dos animales fantásticos afrontados con árbol por medio, mitad esfinges mitad arpías, del tejido del obispo de Pedro de Osma (ver figura 27, 1).

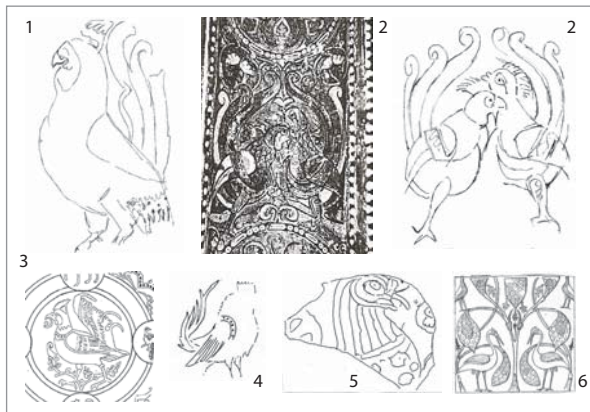


Figura 48. Gallos. Capilla Palatina, 1, 2.

Y. El gallo. Este ave para algunos autores (Laura Ciampini) es símbolo solar que anuncia la mañana: vigilancia y resurrección (Fig. 48, referente de la Capilla Palatina, 1, 2)

Fig. 48. el (3) del tejido de Almería de la cate-

dral de Fermo; el 4 de azulejo vidriado nazarí del siglo XIV). Un gallo con la cabeza vuelta figura en copa pintada de Persia (s. XIII) de la Colección Kelekian publicado por G. Migeon (90). Dos gallos afrontados en tejido de Asia Central (s. XIII) en el *Museum Islamic Arte* de Doha (Qatar). El (5), probablemente gallo de cerámica rescatada de la alcazaba de Almería (Cara Barrionuevo). Incluimos en este apartado dos aves zancudas o cigüeñas con árbol de la vida central de azulejos de la Alhambra (s. XIII-XIV), 6.

Z. El pavo real (Figs. 49, 50, 51, referentes de la Capilla Palatina, 6-1, dos pavos de la figura 51 y otro de perfil con la cola semicircular tocando la cabeza, tipo hispánico, 5-2).

Fig. 49. Ya vimos que este animal se le asocia a la justicia y a la verdad. Se dice que su carne era incorruptible de ahí que fuera símbolo de la vida eterna, también guardian del paraíso. En Palermo figuran pavos reales en los mosaicos de la Habitación de Ruggero II del Palacio Real y de la Zisa, siempre dos afrontados con árbol de la vida en medio. Pavos afrontados y otros pasantes constan en el techo del Palacio Real de la Galería Regional del Palacio Abatellis de Palermo. Pavos de frente con cola haciendo la rueda son al menos dos de la Capilla Palatina. Monneret de Villard se refiere a este animal de frente de un códice Vaticano griego 354 (948-949) que Strzygowski estima hecho en una región de Persia, y el mismo autor refiere que en el palacio califal de Bagdad había palacio llamado de los Pavones (Dar at-Tawawis) del califa Muti` (946-963), tal vez por representación de pavos en el mismo. También en España se dan casos de patios de casas nobles con ese mismo nombre. La descripción de este animal en la presente figura y las siguientes es como sigue. 1, 2, pavo de perfil y de frente haciendo la rueda de mosaicos antiguos de El Bardo de Túnez; 3, de placa de mármol, tipo bizantino, de fachada de la mezquita de Sfax (Túnez); 4, pavo haciendo la rueda de azulejo bizantino de Constantinopla en el Louvre; 5, pavo haciendo la rueda de tejido his-



Figura 49. El pavo real. Islámicos, 5, 6.



Figura 50. El pavo real islámico

pano. 1, 2, pavo de perfil y de frente haciendo la rueda de mosaicos antiguos de El Bardo de Túnez; 3, de placa de mármol, tipo bizantino, de fachada de la mezquita de Sfax (Túnez); 4, pavo haciendo la rueda de azulejo bizantino de Constantinopla en el Louvre; 5, pavo haciendo la rueda de tejido his-

panomusulmán, *British Museum*; el ave visto de frente se ve ya en el bote hispano de marfil del *Louvre*, antes Colección Riaño, en este caso el primer ejemplo en España de esta modalidad; 6, de tejido sasánida, s. IV-V. En el estudio de este animal hay que hacer hincapié en el collar del pescuezo de moda ya en los tiempos preislámicos de Oriente, en Bizancio y aves de al-Andalus representadas en la cerámica de Madinat al-Zahra (91). Es significativo que el pavo bizantino (4) tenga halo en la cabeza, sin duda con interpretación cristiana, y lo es más que dicho halo lo tenga el pavo del tejido hispanomusulmán (5); si bien este rasgo se popularizó ya en la iconografía sasánida, básicamente en tejidos, según vemos en (6) (ver fig. 37, A, y para otras aves o alimañas, Figs. 44-1 y 47, 1, A)

Fig. 50. 1, bote de marfil de la catedral de Zamora, año 964 (para algunos autores los dos pájaros tenidos por pavos); 2, de la arqueta de la catedral de Pamplona (con collar); 2-1, pavos de pescuezos entrelazados de tradición caldeo-persa, de la caja de marfil de Silos (Burgos); 3, seda, "Palio de las Brujas", Museo Episcopal de Vich, Barcelona (con collar); 4, cerámicas de Madinat al-Zahra (Gómez-Moreno y Pavón Maldonado) (con collar); 5, plato de Alcalá la Vieja (s. XI) (Pavón Maldonado y Zozaya) (con collar); 6, estampillado de cerámica de la Alhambra (con collar); 7, de la pila de Játiva; 8, piedra arenisca de Madinat al-Zahra (Félix Hernández Jiménez y F. Vicent); 9, plato vidriado de la alcazaba de Málaga (s. XI) (con collar); 10, seda hispanomusulmana del siglo XII, según Migeon de España o Sicilia, Museo de Cluny (con collar); 11, de vasija cordobesa del siglo X (Torres Balbás); 12, cerámica pintada de Madinat al-Zahra (Pavón Maldonado); 13, azulejo del Palacio Kubadabad, Turquía, Katay Museum Konia (s.

XIII). A juzgar por todos estos ejemplos hispanos vistos se generaliza el pavo de perfil e izada la cola de forma ovalada o formando arco que vemos en los pavos de la Zisa y de la Habitación de Ruggero II del Palacio Real de Palermo, siendo esta misma pose la del pavo de techo de nave lateral de la Capilla Palatina. Registro de algunos penachos de calezas de pavos: A, cerámica iraní; B cerámica de Madinat al-Zahra; C, cerámica iraní (siglos X y XI); D, tejido musulmán de la India.

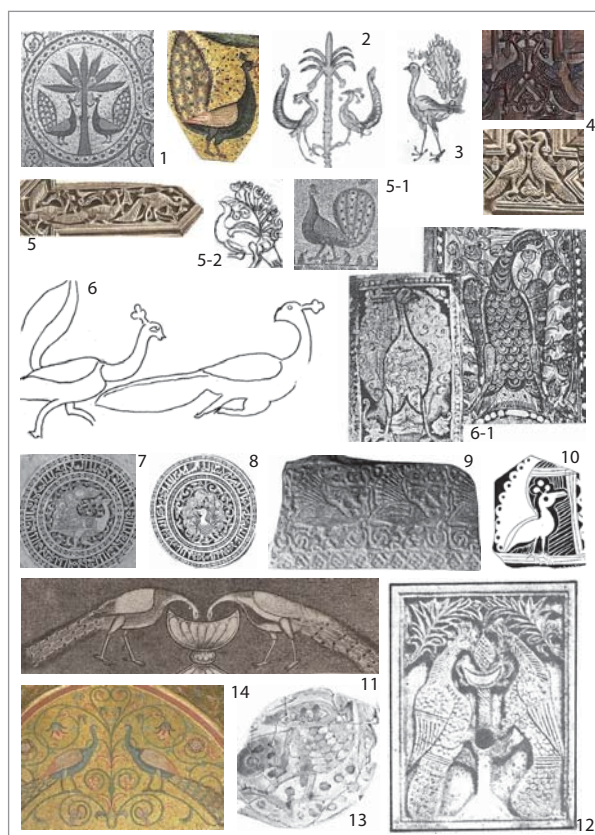


Figura 51. El pavo real islámico. Capilla Palatina, 5-2, 6-1

Fig. 51. 1, friso de mosaico de la Zisa, Palermo; 2, arqueta pintada del Museo de Cluny (s. XII), cola izada a la manera española (J. Ferrandis, II); 3, bote del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid (s. XII-XIII), cola izada a la manera española (Ferrandis, II); 4, pavos afrontados con colas caídas, del techo hispano del Palacio Real de Palermo; del mismo techo el (5) y el (6) con pavos al paso; 5-1, mosaico de la habitación de Ruggero II del Palacio Real de Palermo; 5-2, pavo de perfil

de la Capilla Palatina; 6-1, pavos haciendo la rueda de la Capilla Palatina (con esta pose el mismo animal en arqueta pintada de Sancta Sanctorum, siglo XIII, Ferrandis, II, núm. 26); 7, 8, pavo de perfil y haciendo la rueda, yeserías mudéjares del claustro de San Fernando de las Huelgas de Burgos; 9, estampillados de barro de la Alhambra (s. XIII-XIV); 10, cerámica pintada de la Alhambra (s. XIII-XIV) (Pavón Maldonado); 11, Palacio Real de Palermo (s. XII), 12, placa bizantina de Nicea, pavos bebiendo de la fuente de la vida; 13, supuesto pavo de cerámica de "cuerda seca" de Denia (s. XI) (Azuar Ruiz); 14, pavos de mosaico de la Habitación de Ruggero II del Palacio Real de Palermo. Para más representaciones palermitanas de zoomorfos de acento árabe ver figura 55, sacados de las columnas de templete de ángulo del claustro de la catedral de Monreale (consultar figuras 18 y 19 del apartado columnas). Como advertencia final, los ojos del plumaje de las colas de los pavos (7) y (8) en la figura 51 de España son prácticamente los mismos de los pavos en la misma figura (6-I) de la Capilla Palatina.

Sobre las paletillas tipo iraní de los animales hispanomusulmanes y de las pinturas de la Capilla Palatina, Fig.51-1.

En los tejidos hispanomusulmanes tal vez a partir de los pavos mencionados de Cluny (1) (2) el arranque de las patas tiene forma floral o de vegetal, especie de palmeta de forma un poco almendrada (2-4) (A) que vemos repetida en algunos animales pintados de la capilla siciliana (5) (ver los gallos de la figura 48). De tejido hispano del *Kunstgewere Museum* de Berlín es la gacelilla 6. El origen de este particular miembro floreado se deja ver en el arte preislámico de Irán, un reflejo islámico de esa región en el plato de loza (7) del Museum für Islamische Kunst de Berlín. Con letras particularizamos los tipos de arranques de patas de zoomorfos hispanomusulmanes, incluidos los de la Capilla Palatina: A, de los pavos de Cluny, repetido en otros tejidos hispanos como el de la túnica del Infante don García de Oña; B, también como signo distintivo de águilas en tejidos hispanomusulmanes; C, tejido hispano llamado "de las jirafas" (Museo de Barcelona) (3), túnica del Infante don García de Oña y cuadrúpedos del techo hispanomusulmán del Palacio Real de Palermo; D, en leones, pila hispanomusulmana de la Alhambra, de ascendencia persa a través de tejidos bizantinos (ver figura 18, 3); E, genérico en lo hispanomusulmán y en la Capilla Palatina;



Figura 51-1. La paletilla floreada iraní. Capilla Palatina, 5.



Figura 52. El mítico árbol de la vida en el arte árabe occidental.

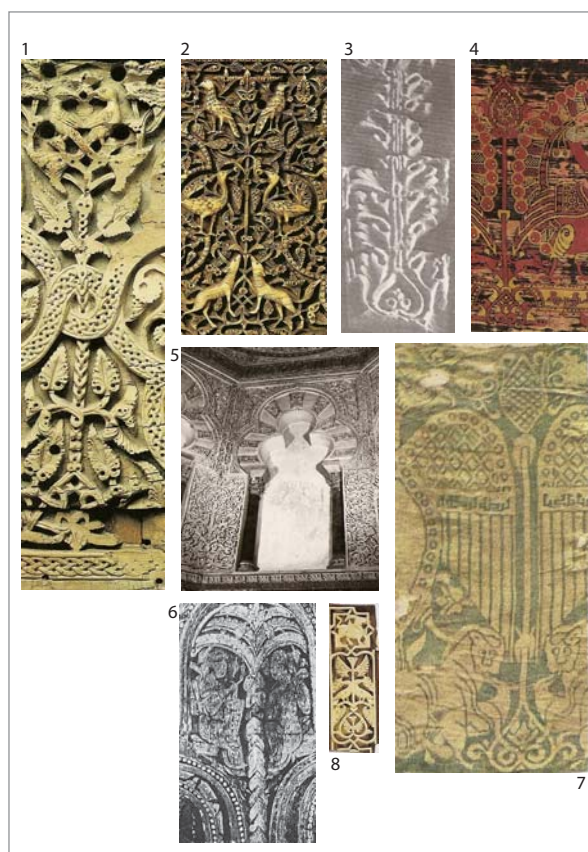


Figura 53.. El mítico árbol de la vida. Capilla Palatina, 6.

F, de seda (s. XI-XII) del Museo de Vich, Cataluña. El (G) de la capa de Ruggero II de Viena (leones dando caza a camellos). Con estas formas almendradas con vegetal casa el caballo o cuadrúpedo de bronce del Barguello de Florencia (4) que nos lleva a dos obras príncipes de metal por algunos tenidas por hispanomusulmanas, el león de Monzón en el Louvre y el famoso grifo de Pisa. Estos dos casos a su vez nos llevarían a almendrado espectacular que vemos en el tejido "de las jirafas" (3).

Z-I. El hom o árbol de la vida (figs. 52, 53, 54, referentes sículo-normandos y de la Capilla Palatina, 6, de la 53 y 1, 3, 4, 5-1, 6 de la 54).

Figura 52. Las pinturas de la Capilla Palatina enseñan en bastantes ocasiones este tipo eje vegetal que con el tiempo se va imponiendo en toda representación de animales y de personas en base al afrontamiento de estas figuras de inmemorables tiempos, árbol que los musulmanes tenían en ciertas ocasiones como árbol del Paraíso concretado a veces en la palmera tantas veces mencionada como árbol sagrado en el Corán. Este tema bien merece algunos comentarios. Nosotros lo tratamos en uno de los capítulos del libro *El arte hispanomusulmán en su decoración floral* (92). Hasta el siglo XII el arte hispanomusulmán se puede identificar perfectamente a través del tallo eje o árbol de la vida- hom- de muchas de las representaciones florales y animadas. La simetría es una constante que las artes del Mediterráneo mantienen como propia desde los más remotos tiempos de la Antigüedad.

Los musulmanes serán fieles a esta milenaria norma manifiesta en la arquitectura y decorados geométricos, floral y animado. En Madinat al-Zahra y en la mezquita aljama de Córdoba del siglo X prácticamente todo es eje central o árbol de la vida, el axis mundi, quizá por ello portador de un significado religioso, principio que no tiene que ser necesariamente un legado islámico de Oriente. Hay representaciones romanas occidentales y otras medievales europeas con el mítico árbol desarrolladas sus ramas en amplia superficie a semejanza de los magnificas y únicas arborizaciones palatinas de Madinat al-Zahra (Fig. 52, 1, 2). No es ese tallo eje el que habitualmente preside la decoración monumental de los califatos omeya y abbasí de Oriente o Egipto. El eje en Occidente estará siempre presidiendo dos unidades florales, zoomórficas o de personas con inquebrantable disciplina cuando se trata de las artes industriales, principalmente tejidos. Roma, el arte sasánida, Bizancio y Córdoba emiral y la califal mantienen en sus composiciones florales los mismo tallos ejes en torno a los que se explayan sus múltiples roleos, cada uno de éstos con hoja o fruto natural o convencional dentro. El tallo eje va decreciendo en uso conforme el arte árabe se aleja de sus fuentes antiguas, se podría decir que el siglo XII es como la meta o el fin, dentro del cual corresponde ubicar los tallos ejes de las pinturas del techo de la Capilla Palatina tan cargada de arcaísmos en parte haciendo alarde de seguimiento del arte almorávide y el almohade representado en los tejidos propios.

El mítico árbol que en Bizancio (C, de manuscrito bizantino) y el Islam oriental (A y B, de la mezquita de al-Azhar de El Cairo) toma cuerpo de palmera con dos frutos o racimos colgando muy representada en obras españolas con manifestación última de la misma en pintura del techo mudéjar de Liría (D) (s. XIV), también en ilustración de las *Cantigas de Santa María de Alfonso X* (11) (Cantiga CXXXIII, 188 r). El precedente hispano localizado en el famoso bote de marfil de Almuqira del Louvre (4), con dos pacíficos jinetes recogiendo los dos frutos o racimos que penden. Otras dos míticas arborizaciones ejes de los marfiles omeyas o de su escuela son el (5) (bote de la Seo de Braga) y el (6) de la arqueta de la catedral de Pamplona, en ambos casos con dos personajes tocando los frutos a uno y otro lado del tallo que empieza a ser mixtificado con curiosos trenzados del tronco que vemos en las palmeras de la Capilla Palatina. La palmera realista o propiamente dicha creemos que se puede dar por finalizada en los tableros del palacio de la Aljafería de Zaragoza (s. XI) (10). Pero en pintura debió ser en parte generalizada como puede apreciarse en el techo de la Capilla Palatina (figs. 53, 6 y 54, 6). Por el libro *Le pitture musulmane...* de Monneret de

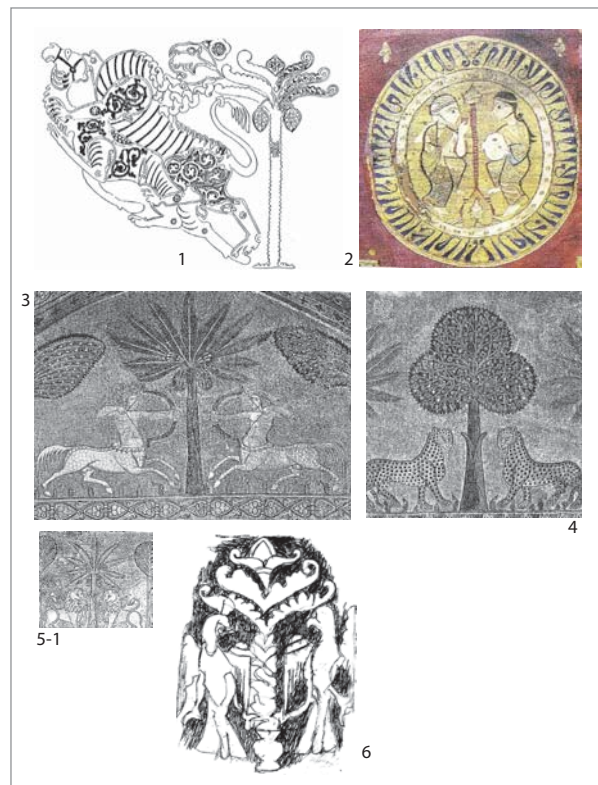


Figura 54. el árbol de la vida. Capilla palatina, 6.

Villard contadas cuatro estampas de palmera con custodia de dos músicos o aves (Figs. 53, 6 y 54 6). Obsérvese, como ha señalado Zozaya, que este árbol es una de las plantas benditas por el Corán en que es citada 42 veces (93). En este sentido destaca por su realismo la caza de camellos por leones del agraciado manto de Ruggero II del Kunsthistorisches Museum de Viena (1133-1134) (Fig. 54, 1, detalle, ver la capa en el capítulo segundo (figura 3, 3) cuya palmera central nos lleva a las estampas (A) (B) (C) de la figura 52 y en la misma el marfil (4) del Louvre. En este sentido no está demás singularizar la estampa del revés de dicho manto esta vez con palmera un tanto ambigua custodiada por una mujer y un hombre de pie que se vienen interpretando como adán y Eva. Sobre la presencia o no presencia de la palmera en el paraíso o jardín idílico tal vez las estampas convencionales aludidas (4) (5) y (6) de la figura 52 sean pruebas en pro. Ya nos referimos en el capítulo segundo (figura 4) a paisajes naturalistas de miniaturas persas de los siglos XIV y XV con gran número de palmeras muchas de ellas con los dos frutos colgando de nuestras estampas (A) (B) (C) (D) más la Cantiga CXXXIII, 188 r.. Por último el realismo de la palmera triunfa sobre todo en los mosaicos de la Habitación de Ruggero II del Palacio Real de Palermo (Fig. 54, 3, 4, 5-1). Obsérvese la coincidencia de la posición hacia arriba de las hojas de la palmera del manto real de Ruggero II y de la estampa de la palmera con dos águilas custodios de la Capilla Palatina (Fig. 54, 6).

Fig. 55. Varios temas pintados en vigas del techo de la Catedral de Cefalú: 1, 2, 3, 4 (92-1). Los dibujos de (5) son de columnas del claustro de la Catedral de Monreale.

En este estudio de conjunto del árbol de la vida salta a la vista que el mismo en las representaciones que no son palmera o árboles naturalistas en su nacimiento dibuja una forma de corazón invertido (fig. 52, 8) que nosotros damos por originado en los tableros o enchapaduras de piedra del Salón Rico de Madinat al-Zahra fundado por el califa Abd al- Rahman III (Fig. 52, 1, 2, en parte restituidos por Félix Hernández Giménez); véase también el arranque de composición floral de mármol de esa ciudad palatina (7). En realidad el marfil cordobés (5) tiene también el corazón, con mayor claridad representado en el marfil del Louvre (3) y otros más (Fig. 53, 1, 2, 8). Y en el mismo Salón Rico de al-Zahra en la dovela central de uno



Figura 55. Pintura en madera. Catedral de Cefalú. Claustro de Monreale, siluetas de zoomorfos, 5.

de los arcos de la nave central el acanto con arranque de corazón (fig. 53, 3). Igualmente, la mezquita aljama de al-Hakam II arroja temas arbóreos en los que se constata el corazón como enseña del ataurique califal de Córdoba: jambas del arco de entrada del mihrab y del interior del mismo (Fig. 53, 5). También los tejidos hispanomusulmanes, como el de los pavos de Cluny (4), el de las águilas del Museo de Artes Decorativas de París (7) y el de la almohada de doña Berenguela (s. XII-XIII) de las Huelgas de Burgos (Fig. 54, 2) tienen árbol con la característica que comentamos que se

puede trasladar fácilmente a las pinturas de la Capilla Palatina de Palermo (Fig. 52, por modelo los 8) y el revés del manto de Ruggero II de Viena. Pero sobre todo se constata que la forma acorazonada es insistente en casi toda la decoración floral de convencionales árboles de la Capilla Palatina como se puede comprobar en la decoración floral de la figura 12 de este capítulo y sus precedentes cordobeses de la figura 13. El tallo con la forma acorazonada pasa a las arquetas pintadas hispanas y sicilianas del siglo XII-XIII (9 de la figura 52).

Como colofón del abecedario de la decoración animada que hemos forjado para la Capilla Palatina creemos que estamos en condiciones de acertar cuando en otras ocasiones y con otros argumentos (decoración de personas y animales y el ornamento geométrico y epigráfico) hemos planteado la paternidad hispanomusulmana de las pinturas de la capilla. Y en atención al seguimiento que hemos practicado de la decoración en general hispanomusulmana como plataforma de despegue hacia la siempre escabrosa interpretación y autoría de la Capilla Palatina, estimamos que al unísono España y Sicilia predicaron con el ejemplo que ambos territorios no acabaron nunca de romper la ligadura o dependencia con Oriente; que éste fue absorbido por Occidente en grandes proporciones con licencias bien a la vista de un naturalismo manifiesto en todos los niveles decorativos. Las estampas iluminadas de cualquier naturaleza eran como los moldes que se transmitían de generación en generación, encerrando cierto atractivo atávico o simbología de difícil traducción. Vemos que sobre todo los animales e incluso a veces las personas pasan de un siglo a otro sin que la moda artística del momento rezara con ellos, a lo sumo se les podía añadir algo de vegetal y de geométrico, siempre de acento convencional o no. Son como imágenes fijas que cual los Pantocrátor del románico se repiten sin cesar sin cambiar un solo gesto en el tiempo quieto del Islam. En este sentido el tallo eje de la vida o del paraíso se eterniza. Ideas fijas difícil de erradicar hasta de las más rudimentarias representaciones de la cerámica popular.

En el famoso jarrón de las gacelas de la Alhambra del siglo XIII, por ejemplo, estos animales se dibujan como indiscutibles protagonistas de la vasija, quedando ahora reducido el tallo eje que las separa a un simple bosquejo floral de muy último orden; lo cual venía siendo usual en tejidos hispanomusulmanes anteriores. En vano buscar en el pensamiento musulmán un significado concreto al árbol de la vida. Podríamos acariciar la idea de que el tallo maestro o paterno es encarnación de la Divinidad única, ALLAH, pero en esta idea sobran los animales a los que el tallo parece atraer en congregación, pues el zoomorfo no consta como ser del agrado del Corán. Así, se trata de traslado de temas antiguos al mundo islámico que en arte lo acepta todo venga de donde venga tras una previa selección muy meticulosa. Esa traslación se realizó con respeto máximo al molde heredado, con un valor meramente decorativo o si se quiere una distracción figurativa en el contexto global del arte musulmán. Tanto arraigo tuvo el arte sasánida, fuente principal del mítico árbol medieval, en las artes industriales islámicas, básicamente en los tejidos, que éstos a la altura de los siglos XII y XIII, en España, permanecen prácticamente semejantes a los modelos originales de Oriente de los siglos IV al VI. En este sentido lo sasánida a través de Egipto y sobre todo España-Sicilia contribuyó poderosamente a dar uniformidad al arte árabe de la cuenca del Mediterráneo. Sobre el origen y evolución a través de los tiempos del singular árbol es fundamental la consulta del trabajo de síntesis de Lechler, "The tree of life, in Indoeuropean and Islamic cul-

tures" (*Ars Islamica*, IV, 1937), así como para Occidente *The tree of life* de Roger Cook (Londres, 1974) que relaciona la palmera con el árbol como centro y eje de la Tierra en lenguaje simbólico. También era creencia en el arte medieval occidental que la palmera, siguiendo a San Gregorio Magno, era representación de los justos "porque ocurre con ellos lo que la palmera áspera de tacto y árida en su corteza a pesar de los cual es bella y da buenos frutos". No es infrecuente en las miniaturas mozárabes de España la palmera a veces con una persona trepando por el tronco. En la *Biblia de Valcavado* (fol. III) figura palmera y tres palmeros o portadores de ramas del árbol a cada lado del mismo.

CONCLUSIÓN

Tras la exposición del abecedario de la decoración animada mediterránea que a título de ensayo hemos acometido, y abundando en la principalidad de los tejidos en los que ya se escenifican muchos zoomorfos y árboles de la vida de otras parcelas de los siglos XII y XIII, queremos insistir en las siguientes reflexiones de G. Migeon: "se atribuyen a Sicilia gran cantidad de tejidos sin que se haya probado del todo. Sicilia en el siglo IX era parte de Bizancio. Invadida por los árabes en ese tiempo llegó a ser vasalla de los fatimíes de Túnez y después de Egipto y gobernada por emires entre los años 969 y 1171". Añade Migeon que los califas fatimíes estaban allí omnipresentes, por ello es difícil distinguir entre tejidos fabricados seguramente en Sicilia que eran muy apreciados en el Mediterráneo y los fabricados en Egipto y Siria" (94). En este punto nosotros aportamos "y los fabricados en España", por las razones que exponemos a continuación.

Dice Migeon que los normandos llegaron a la isla en 1060 siendo época próspera la segunda mitad del siglo XII con Ruggero II, Guglielmo I y Guglielmo II y que desde el primero la corte normanda estaba absolutamente islamizada en todos los sentidos incluido su tiraz (taller de tejidos). Añade el mismo autor que los bizantinos introdujeron la seda en Sicilia y se refiere a Gay quien en su Glosario I (p. 182) afirma que un emir de la isla en 975 embarcó estofas (tejidos de seda) que son mejores, de mejor tejido y de más hilos de oro que las estofas sicilianas. Y Migeon se pregunta ¿es por lo que en la segunda mitad del siglo XI un emir árabe de Palermo donaba a Robert Guiscard estofas españolas y no sicilianas? Dicha información sacada de *Histoire des Tissus* de Francisque Michel (I, p. 77) (95).

De otra parte es conocido que Ruggero II trajo a la isla tejedores prisioneros de Corinto, Tebas y Atenas instalándolos en el tiraz islamizado de su palacio de Palermo, lo cual explica, añade Migeon, la mezcla bizantina e islámica del decorado de los tejidos de la isla. A lo que nosotros añadimos que en esa mezcla también estaba presente España. Sobre las excelentes sedas del tiraz palermitano recuerda Migeon que Hugo Falcandas, autor de una *Historia de Sicilia* (1190) habla de tejidos enviados por Tancredi a Ricardo Corazón de León y a la vista está el magnífico manto de raso púrpura con perlas de Ruggero II de Viena cuya inscripción reza haberse hecho en la manufactura real en la capital de Sicilia, el año 528 de la Hégira (1133) (ver capítulo segundo, figura 3, 3). Por la figura 54, 1, del presente capítulo vemos bien encorsetadas las paletillas tanto del león como del camello sobre cuya génesis española nos ocupábamos en la figura 51-1).

Tras toda las descripciones y aporte de documentos gráficos tanto de la decoración de la Capilla Palatina como de la relacionada con ella y vista la importancia de los tejidos e incluso de los marfiles hispanomusulmanes como instrumento de trabajo, nuestra opinión es que las pinturas de la capilla fueron hechas por escuela pictórica española icononográficamente plagada de influencias orientales, orientalismos asentados en la Península Ibérica desde hacía más de dos siglos. Es cierto que Sicilia pudo conocer semejante proceso orientalizador, pero sin que se conozcan respaldos iconográficos de la dominación árabe de la isla frente a la palmaria y arrolladora documentación exhibida de al-Andalus. Es esa evidente influencia oriental de las pinturas de la capilla la que hasta ahora ha inducido un poco a tientas a algunos autores a la creencia de que su techo se debe a escuela mesopotámica o siria, egipcia e incluso escuela tunecina de desconocida existencia. Se ha insistido mucho en el vínculo artístico de Sicilia con el Egipto fatimí por esa vía orientalizante cuando la realidad es que el arte de El Cairo de los siglos XI y XII no pasa de ser en Palermo una huella de ninguna manera de primer orden, al menos en los niveles decorativos.

Acerca de la constatación de existencia de escuela o escuelas pictóricas hispanomusulmanas sólo se mantiene en pie la hipótesis de que las miniaturas del manuscrito de la Biblioteca Apostólica del Vaticano, el *Bayad wa Riyad*, que se cree del siglo XIII, son españolas, según ciertos autores en base al tipo de arquitectura del fondo de las escenas humanas, lo cual es cierto en parte, ya que la presencia de cupulines esféricos y arcos serpentiformes de tendencia horizontal del manuscrito se dan en miniaturas de manuscritos fabricados en Oriente. Para nosotros los únicos rasgos arquitectónicos específicamente hispanos del manuscrito vaticano serían el arco de herradura exento o geminado así como los tejadillos de cuatro aguas incuestionablemente de la arquitectura hispanomusulmana de todos los tiempos (ver figura 22, 13, 14). Sobre arcos en la techumbre de la Capilla Palatina, aparte de los propios del mocárabe de los frisos, es decir arcos mixtilíneos o si se quiere acortinados, se ven algunos lobulado pintados de ascendencia hispana (ver figura 9, 14). Igualmente creemos que los sillares de algunas de las torrecillas de las miniaturas que comentamos dan dibujo de dos sillarejos de pie o de tizón entre fajas de dos sillares tumbados (Fig. 22, 12) modalidad derivada de la arquitectura efectiva hispana de piedra o de ladrillo comprendida entre los siglos XI y XIII.

La tesis andalusí de *Bayad wa Riyad* se refuerza con el estanque con dos cabezas de animales expulsando agua por la boca de una de sus viñetas (ver capítulo segundo, figura 24, 4), tema tan español que de paso hemos visto en la estampa de la fuente del techo de la Capilla Palatina. Siendo como son en nuestro criterio las pinturas de ésta de escuela española, sin descartar posible colaboración de artistas árabes locales, dicha autoría no puede desligarse del manuscrito del Vaticano, tampoco de las arquetas lisas pintadas tenidas por hispano-sicilianas de los siglos XII y XIII. Respecto a la calidad pictórica de *Bayad wa Riyad* y de las pinturas de la capilla vistas ambas obras en su conjunto es posible que el manuscrito gane a las segundas, sobresaliendo de éstas la jugosa variedad temática y sorprendente capacidad de síntesis y versatilidad que en todo momento nos ha suscitado la moda del mudéjar español de los siglos XIII y XIV de representar temas cristianos y árabes en la altura de techumbres pintadas, en ambos casos sin relación argumental entre los distintos temas o figuras representadas, o desordenado “ciclo de la vida señorial”, lo cual es en nuestro criterio un argumento más para

afianzar la autoría propuesta del techo siciliano. Y de todo ello podrían ser un argumento de peso las telas de lujo con decoración animada hispanomusulmanas, industria que según al-Razi era la más poderosa la radicada en Almería “residencia de hábiles maestros de obras que fabricaban bonitos tejidos de seda brocado de oro” (96). Esta industria antes floreciente en la Córdoba del emirato y califato omeya. Los cronistas árabes no cesan de elogiar los tejidos almerienses de fama universal cuyos brocados superaban a los de San’a y Ādan, llevándolos los barcos a todas las partes del mundo, muy solicitados por Egipto, Heyaz y Yemen. La época de más prosperidad de la industria de tejidos en Almería fue bajo la dominación almorávide en que se contaban hasta 800 telares de seda con variados tejidos, según Idrisi: trajes bordados de oro, el brocado, al-siqlatun, al-Isfahani, al-Yuryani, al-ātabi y otras muchas más clases de sedas. Nombres orientales que reflejan la franca orientalización de estas telas hispanas. Perduró la industria durante la dominación almohade, según al-Saqundi e Ibn Sa’id llegando la mercancía al Oriente musulmán y a los países cristianos (97). La razón de la importancia de los tejidos hispanos en nuestro estudio de la Capilla Palatina como se ha visto es que en el abecedario de la misma referente a personas y sobre todo animales aquéllos juegan un papel capital. Valga como botón de muestra el tejido de la capa de la catedral de Fermo, tenido por tejido almeriense, con estampas árabes orientalizantes tan semejantes de las viñetas de la Capilla Palatina

Otro asunto diferente en parte ya abordado por nosotros en pasadas páginas es el significado de una techumbre de mocárabes con un elenco de figuras y temas animados todos paganos y de puro recreo o jolgorio mundano en una nave de iglesia cristiana lo cual resulta incomprensible aún teniendo en cuenta el alto grado de arabismo o “profanismo” al que llegó el siglo XII de la monarquía de Ruggero II y sus descendientes, ¿hasta el punto de profanarse todo el templo tan repleto en el crucero de mosaicos con la imagen de toda la corte celestial de los mejores años del arte bizantino? Podríamos apostillar con la interrogación de qué hacen los monstruos e imágenes lúdicas e incluso impúdicas en los claustros y portadas de la sacrosanta arquitectura románica de la época, o el espectáculo de las macabras y mundanas figuras de las glorias de los coros de las catedrales góticas. Y sin ir más lejos el ejemplo ya abordado de la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel del siglo XIII, repletas sus pinturas de un verdadero carnaval mundano que incluye estampas de moros e inscripción cúfica con el al-mulk, y en esta misma línea las pinturas de la iglesia de la Sangre de Liria. No parece que encaje bien en estas iglesias españolas lo que dice William Tronzo, en su particular visión, de la Capilla Palatina: “el espacio de la nave de los mocárabes hay que verlo no como parte de la capilla sino como parte ceremonial secular del palacio en que se encuentra inmerso la capilla, regalando al mundo musulmán el mensaje desgajado de las pinturas terrenales del techo de que Sicilia es un paraíso de la tierra” (98).

Vimos también como en las techumbres de iglesias perdidas de Castilla la Vieja y León y en la misma Toledo, lo mismo que en los palacios, se escenificaban temas profanos en los que no falta nunca un gesto o guiño árabe o mudéjar. De manera que la “profanación” de la Capilla Palatina no viene de que los artistas eran árabes o de cultura árabe, porque si hubieran sido cristianos tal como estaba el ambiente de aquellos siglos hubieran incidido en el mismo tipo de tropelía festiva. Este comportamiento en Sicilia de parte de los artistas como de parte de

sus consentidores mecenas, reyes u obispos, podría tener un sello hispano reflejado en que la labor carpinteril de aquellos tiempos comportaba labores plurales de un mismo recipiente lo que en si mismo es ya una concesión a la cultura cristiana occidental. No podemos dar como de cuño árabe, por antitradicional, imaginar a artistas musulmanes trasladando a una iglesia la iconografía laica de las miniaturas o incluso de algunos palacios de sus ancestros. Sería más juicioso aplicar la originalidad de todo este tema al rey Rogger II, quien, al decir de algunos críticos de la capilla, se ve retratado hasta seis o siete veces en la techumbre con gestos y ademanes de un sultán árabe con corona, monarca que en su delirio por la cultura musulmana, su “musulmanización” y la de sus sucesores, acata la techumbre palatina como una cosa muy natural en su tiempo y en la isla, siendo evidentemente el broche de oro perfecto de la famosa coiné. Después de todo, ¿quién iba a reparar en pinturas tan pequeñas y a gran altura por mucho que brillaran los dorados de los falsos santos representados? Desde luego en el techo se ve clara la convivencia de musulmanes y cristianos, los primeros tocados con turbantes, los segundos con el halo o nimbo tradicional bizantino. No figuran cabezas a la vez con turbante y con nimbo, a diferencia de las miniaturas librescas islámicas (Figs. 6 y 25).

Toda la filosofía de esta estética ambigua palermitana en general empuja a la búsqueda de escenarios con comportamientos pictóricos parecidos en el entorno mediterráneo de tiempo comprendido entre el siglo X y el XIII. En este sentido se podría trazar una relación entre nueve ejemplos: Capilla Palatina, techos planos de la mezquita aljama de Córdoba del siglo X y un siglo después el techo adintelado de la Gran Mezquita de Qayrawan pintado en el siglo XI, secundado por el techo más tardío también pintado del Palacio de Pinohermoso de Játiva, Sala Capitular del oscense Monasterio de Sigüenza (s. XIII), techumbre de Santa María de Mediavilla o catedral de Teruel (finales del siglo XIII), techo de la Sangre de Liria, Capilla del Salvador del Monasterio de las Huelgas de Burgos (siglo XIII) y el manuscrito Bayad wa Riyad. Excluido éste en los otros ocho puntos se imponen vistosas y originales estructuras de techos de tradición árabe, alfarjes o techos planos de Córdoba y Qayrawan (Fig.1-2) y del Monasterio de Sigüenza (capítulo cuarto, Fig. 16), armadura de “par y nudillo” (Figs. 1-2 y 2-1) y bóveda de mocárabes (Fig. 1, B), todas ellas con decorados geométricos esculpidos o pintados, pinturas semiárabes y semicristianas, o mitad y mitad, en todos los casos sin hilo coherente de argumentación en personajes o escenas, por denominador común una temática miscelánea en la que se plasma una parte celestial, de Dios, santos y arcángeles, y otra de la sociedad con sus modas y sus excesos o fantasías. Estructura o armazón árabe y miscelánea pictórica entre árabe y cristiana, o arte de frontera, unidas en un producto muy comercial por la demanda de reyes y de la iglesia cual es la cubrición de naves principales de iglesias o ricos monasterios y palacios. En el caso de la techumbre de Teruel como ha dicho Yarza Luaces el oficio de carpintero conllevaba la realización de su decoración, bien adornos vegetales o geométricos, bien decoración figurada con un vagaje extenso de bestiario, árabe y cristiano, también presente en las yeserías del claustro de San Fernando de las Huelgas de Burgos. Esta dicotomía artística ya reflejada en la techumbre mudéjar de San Juan de Ocaña (Toledo), muy anterior a la de Teruel, con escudos reales y epígrafes árabe en caracteres cúficos y cursivos (Fig.2-1,2, 4).

En esta línea parece lógico que el techo de la Capilla Palatina fuera en su tiempo un modelo a imitar en otras tierras cristianas si bien la alta “musulmanización” de esta cubierta queda

atenuada en los ejemplos españoles en la decoración figurada. Por ello con toda propiedad podemos decir que el techo plano siciliano es el primero mudéjar en Occidente en franca competición con el “par y nudillo” del palacio de Pinohermoso de Játiva y techos mudéjares del estilo de la cubierta de la iglesia de Ocaña. Respecto a la autoría de artistas hispanomusulmanes del techo de la Capilla Palatina no tiene nada de extraño que Ruggero II diera acogida a los mismos, como lo hizo con la carpintería de techos planos de estancias de su palacio, y años después las yeserías hispanas de los palacios, artistas que haciendo uso de su álbum repleto de viejos modelos árabes los depositaron en los módulos de los mocárabes sin un orden premeditado y con espíritu muy abierto a la iconografía occidental reinante siempre con claras connotaciones bizantinas. En esta línea sorprendentemente algunos de los modelos de capilla siciliana podemos verlos en la pila de Játiva cuya iconografía global conecta perfectamente con los marfiles andalusíes de los siglos X y XI, invitándonos todo ello a reconocer que al-Andalus desde el X era un núcleo o foco de creación de decoración animada, en el que se implicarían los libros de la Biblioteca cordobesa de al-Hakam II, los más ilustrados en la ciudad con todo tipo de temas orientales que venimos rastreando del los siglos XI y XII, otros importados, por lo tanto Córdoba como cuna de creación de un arte animado continuado en los telares de la ciudad y de Almería y no se sabe cuantos ejemplos anteriores de los desaparecidos palacios almorávides y almohades, anteriores a la Capilla Palatina de Palermo, de España y del Magreb occidental.

Otra cuestión aparte del techo de Palermo a la vista de su estructura global y espectacular decoración de orden geométrico es su probable simbolismo asociado al Paraíso o el Cielo o firmamento estrellado del Corán o islámico en el criterio de varios autores, no compartido por nosotros, para los que la muqarna en obras tan brillantes del Islam occidental (Capilla Palatina y bóvedas mocarabadas de la importancia de las salas de Dos Hermanas y Abencerajes de la Alhambra de Granada) encarnaría visiones trascendentes que para nada figuran en textos cristianos o islámicos contemporáneos de las obras. En el caso de la capilla sólo figuran rutinarios elogios del techo, “.. que resplandece con el oro por todos los ángulos, imita la bóveda celeste, iluminada por el coro de las estrellas” (Philagatos), y “... en todas partes el oro brilla imitando el cielo cuando resplandece en una noche clara i iluminado por las estrellas” (Teofanes de Cerami), según citas de Monneret de Villard. Y en este mismo sentido los

elogios meramente poéticos que se pueden leer en los poemas de Ibn Zamrak escritos en las paredes de la Sala de Dos Hermanas de la Alhambra; en ambos casos sin pruebas históricas objetivas de que los alarifes de esas obras fueran conscientes de que estaban plagiando deliberadamente el Cielo o Paraíso del Islam. En este sentido la literatura en los últimos tiempos sugestionada por la vía del simbolismo es dada a propiciar significados trascendentes a cualquier obra vistosa o espectacular islámica de Oriente o de Occidente (99).

BIBLIOGRAFÍA

1. Zozaya, J., "Algunas observaciones en torno a la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga", *Cuadernos de la alhambra*, 12, pp. 307-338.
2. Yarza Luances, J., "En torno a las pinturas de la techumbre de la Catedral de Teruel", *Actas del I Congreso Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, 1981, pp. 42-56; "Santa María de Mediavilla de Teruel: pinturas de la techumbre mudéjar", *Teruel mudéjar, Patrimonio de la Humanidad*, 1991.
3. Pavón Maldonado, B., *Tratado de arquitectura hispanomusulmana, III* (con resumen y bibliografía de las pinturas).
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*, pp. 522 y 536.
6. Gómez-Moreno, M., "Pinturas de moros en Granada", Granada, 1916; Gamal Mehrez, *Las pinturas murales musulmanas en el Partal de la Alhambra*, Madrid- El Cairo, 1951.
7. Ese manuscrito tratado por varios especialistas: Levi della Vida (1935), Monneret de Villard (1941), Ettinghausen, R. (1962), Ettinghausen y Grabar, O. y Jenkins-Madina, M. (1987). Últimamente Robinson, Cynthia, "El manuscrito Bayad wa Riyad y las relaciones de las distintas culturas mediterráneas cristiana e islámicas en la Península Ibérica", *Simposio Internacional. El Legado de Al-Andalus*, Valladolid, 2007, pp. 161-201 (síntesis y estado de la cuestión del tema).
8. Monneret de Villard, U., "Un códice arabo-spagnolo con miniature", *La Bibliofilia*, XLIII, 1941, pp. 209-233; Grabar, Ettinghausen, Jenkins Madina, *Islamic Art and architecture, 650-1250*, Yale University Press, 2001, p. 289.
9. Robinson, "El manuscrito...", p. 175.
10. *Ibidem*, p. 178.
11. Kühnel, E., "Sizilien und die Islamische Elfenbeinmalerei", *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, 1914, T. V, fig. 18; Ferrandis, J., *Marfiles árabes de Occidente*, II, Madrid, 1940, pp.

- 131-132, núm. 11; y Migeon, G., *Manuel d'art musulman*, II, p. 361, fig. 173.
- 11-1. Casamar, M., Zozaya, J., "Apuntes sobre la yuba funeraria de la Colegiata de Oña", *Boletín de arqueología Medieval*, 5, 1991, pp. 39-55.
12. Ibn Jaldún, *Prolegomenes historiques*, trad. Slane, I, p.307.
13. *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Granada, 1992 (catálogo, núm. 76, p. 306.
14. Ferrandis, J., *Marfiles árabes de occidente*, II, núm. 60.
15. *Ibidem*, núm. 28.
16. Amari, *Le epigrafi*, pp. 47-58.
17. Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, II, 83; La relación estilística entre la epigrafía árabe del siglo XII de Sicilia y de Ifriqiya puesta de manifiesto por Soudel-Thomine, J., "Le style des inscriptions arabe-siciliennes à l'époque des rois normans", *Études d'orientalisme dédiées à la mémoire de Lévi-Provençal*, I, París, 1961, pp. 307-315.
18. Pavón Maldonado, B., *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*, III, cap. IX, Inscripciones árabe, el cúfico.
19. Yarza Luances, op. cit.
20. *Ibidem*, p. 56 (vinculación de las pinturas del techo de Teruel con libros iluminados de Winchester (1180) y pinturas del monasterio de Sigüenza (1195-1210): para Sigüenza, Oakeshott, *Sigüenza. Romanesque painting in Spain and the Winchester bible Artists*, Londres, 1972.
21. Migeon, G., *Manuel d'art musulman*, II.
22. Camón Aznar, J., "Pinturas murales de San Román de Toledo", *Archivo Español de Arte*, 49, 1942, pp. 50-58.
23. Ettinghausen, *La peinture arabe*, pp. 49-50.
24. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Capella Palatina in Palermo*. Roma, 1950, p. 47.
25. Ettinghausen, *La peinture arabe*, p. 47.
26. Como obras científicas más acreditadas sobre el arte animado de los marfiles hispanomusulmanes y sicilianos: Kühnel, E., "Sizilien und die Islamische Elfenbeinmalerei", *Zeitschrift für bildende Kunst*, T. V, Leipzig, 1914; y *Die Islamischen Elfenbeinskulpturen*.

- VII-XIII Jahrhundert*, Berlin, 1971. Gómez-Moreno, M., " Los marfiles cordobeses y sus derivaciones", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, y *Ars Hispaniae*, III, pp. 297-310; Ferrandis, J., *Marfiles árabes de Occidente*, I-II, Madrid, 1935, 1940.
27. Gómez-Moreno, *Arte del Islam*, p. 735, núm. 549.
28. Ferrandis, J., *Marfiles árabes de Occidente*, II, pp. 92-93. Entre otros autores modernos que apoyan la tesis de autoría oriental o de Egipto de las pinturas de la Capilla Palatina: Talbot Rice, D., *Arte islámico*, 1964, pp. 158-162 (teoría de musulmanes de escuela egipcia trabajando junto con bizantinos). D'Erme, G. M., "Contesto architettonico e aspetti culturali dei dipinti dei soffitti della Capella Palatina di Palermo", *Bollettino d'Arte*, 80.1995-1996. Johns, J., "I re normani e i califfi fatimidi. "Nouve prospettive su vecchi mater", Del nuovo sulla Sicilia musulmana. Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1995, pp. 9-50. Grube, E., "La pittura islamica nella Sicilia normanna", *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milán, 1994, pp. 416-431 (teoría fatimí, inspiración en Egipto); Grube, E. y Johns, *The Painted Ceilings of the Capella Palatina*, Genéve, New York 2005 (pinturas derivadas del estilo del arte abbasi de Irak correspondiente a ciclo pictórico de la vida principesca); Jones, D., "The Capella Palatina in Palermo: Problems of attribution", *AARP: Art and Archaeology Reserarch Papers*, 2.; Tronzo, W., *The cultures of his Kingdom: Roger II and the Capella Palatina in Palermo*, Princenton, 1997. Aurigemma, M. G., *Il cielo stellato di Ruggero II. El zoófito dipinto della cattedrale di Cefalú*, Milán, 2004.
29. Renata Hold, " Las artes suntuarias del período califal", *Al-Andalus. Las artes islámicas*, pp. 41-47.
30. Ferrandis, J., *Marfiles árabe de Occident*, II, pp.93
31. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane*, notas 2008-2009.
32. Lillo Alemany, M., "Las representaciones figurativas humanas del Bote de marfil de Ziyad", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 7, 1991.
33. Ferrandis, J., *Marfiles árabes de Occidente*, II, núm. 10, pp. 129-130.
34. Migeon, G., *Manuel d'art musulman*, II, fig. 351, p.199, y Koechlin, R. Y Migeon, G., *Arte musulman*, Barcelona, MCMVII, lám. 14.
35. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane*, nota 208.
36. Ciampini, Laura, "Los dibujos del tejido de la capa de Fermo", pp.76-77.
37. Ettinghausen, R., "Notes on the lusterware of Spain", *Ars Orientalis*, I, 1954, pp. 148-154.
38. Ferrandis, J., *Marfiles árabes de Occidente*, II, arqueta 22.

39. Yarza Luaces, op. cit.
40. Ferrandis, *Marfiles árabes de Occidente*, II, arqueta núm. 87.
41. *Ibidem*. Arqueta núm. 22.
42. Rice, D. S., "Studies in Islamic metal Workk", *Bulletin of the School of Oriental and African studies*, VI, 1958. Músicos y danzarinas enraizados en la cultura árabe desde las pinturas de Qusayr al-`Amra y de Qasr al-Jayr al-Gharbi (Blázquez, J. M., "La herencia clásica en el Islam", *Europa y el Islam*, coord.. González Anes y Alvarez Garrido, 2003.
43. Diez, E., *Arte islámico*, Barcelona, 1968. Para repertorio de estas escenas cortesanas y otras en el Egipto fatimí, Pauty, E., *Catalogue General du Musée Arabe du Caire: les bois sculptés jusqu'à l'époque ayyubide*, El Cairo, 1931; y Marçais, G., "Les figures d'hommes et de bêtes dans les bois sculptés d'époque fatimite conservés au Musée Arabe du Caire", *Melanges Maspero*, III, Le Caire, 1935-1940, pp. 241-257.
44. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane*, figs. 211 y 213.
45. Talbot Rice, D., *Arte islámico*, 1964, p.85, fig. 83.
46. Ciampini, L., "Los dibujos del tejido...", p. 77.
47. Gener de los Santos, " Botella de cerámica hispanomusulmana con representaciones humanas", *Al-Andalus*, XVII, 1952, pp. 40 ss.
48. Navarro Palazón, J., "Arquitectura y artesanía en la cora de Tudmir", Mas García, J. (ed.), *Historia de Cartagena*, vol. V, 1986,, pp. 411-485; y "Hacia una sistematización de la cerámica esgrafiada", *2 Coloquio Internacional de cerámica medieval en el Mediterráneo Occidental*, Toledo (1981), 1986, pp. 165-178.
49. Ettinghausen, *La peinture arabe*, p. 191, fig, 6.
50. *Arte islámico*.
51. Glück, H., y Diez, E., *Arte del Islam*, p. 725, núm. 482 (en la cara oculta en la fotografía hay dos leones afrontados y dos ángeles sentados).
52. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental...", fig. 57 E.
53. Hernández Giménez, F., Vicent, M. A., "Plaqueta decorativa califal procedente de Madinat al-Zahra", *Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, II, 1973, pp.109-117.
54. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane*, fig. 237.

55. Diez, E., *Arte islámico*.
56. Bibliothèque National de París.
57. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental...", fig. 57, C, D.
58. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane*, fig. 225.
59. *Ibidem*, notas 201, 202, 203.
60. Partearroyo, C., "Tejidos almorávides y almohades", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, pp.105-114.
61. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental", fig. 57, B.
62. Ferrandis, J., *Marfiles árabes de Occidente*, II, pp.54,55, 58, arqueta 163 de la Catedral de Tortosa.
63. *Ibidem*, arqueta 10, pp. 129-130.
64. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental...", p. 20.
65. Zbiss, S. M., "Mahdiya et Sabra- Mansouriya. Nouveaux documents d'art fatimide d'Occident", *Journal Asiatique*, 80, 93.
66. Lane, A., *Early islamic Pottery*, London, lám. 72 B; y Migeon, G., *Les arts musulmans*, lám. LVI, C.
67. Robinson, C., "El manuscrito Bayad wa Riyad...", fig. 4.
68. *Miniaturmalerez im Islamischen Orient*, Berlin, 1922, lám. 5.
69. Gómez-Moreno, M., *Arte del Islam*, Labor, fig. 750.
70. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane*, notas de la 230 a la 235. Sobre el tema ver Rodríguez Peinado, L., "Evolución de un tema iconográfico. A propósito de dos tejidos del Museo Nacional de Artes Decorativas", *Cuadernos de Arte y Arqueología*, VI- II- 1993.
71. Yarza Luaces, "En torno a las pinturas de la techumbre de la catedral de Teruel", pp. 43-45.
72. *Ibidem*, (I, fol. 51).
73. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental...", p. 20.

74. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane*, p.44.
75. García Gómez, E., " Armas, banderas, tiendas de campaña, monturas de correos de los "Anales de al-Hakam II por 'Isá Razi", *Al-Andalus*, XXXII, 1967, pp. 69 y ss.
76. Kratchowskaya, A., "A propos de l'épigraphie d'un plat à lustre métallique", *Ars Islamica*, V, 1937, pp. 468-475.
77. Migeon, G., *Manuel d'art musulman*, II, fig. 223; Talbot, D., *Arte islámico*, p. 107, fig. 109., p.107.
78. Grabar, A., "Image d'une église chrétienne parmi les peintures musulmanes à Palerme", *Aus der welt der Islamischen Kunst, Festschrift für Ernst Kühnel*, 1959, pp. 226-233.
79. Le Roy, J. *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*, París, 1974.
80. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental...", fig. 55 E.
81. *Ibidem*.
82. Posac Mon, C., "Cerámica con decoración zoomorfa hallada en Ceuta", *Tai del III Congresso di studi arabi e islamici*, Ravello, 1966; Napoli, 1967, lám. III; y Pavón Maldonado, B., "Notas sobre cerámica hispanomusulmana", *Al-Andalus*, XXXIII, 1967, pp. 432-433, fig. 17.
- 82-1. Para el grifo ver Kratheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, 1965; y A. Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople (IVe - Xe siècle)*, París, 1963. Sobre el tejido de la colegiata de Oña, Casamar, M., Zozaya, J., "Apuntes sobre la yuba funeraria de la Colegiata de Oña" (Burgos).
83. Kühnel, "Lo antiguo y lo oriental...", lám. 56-
84. *Ibidem*, pp. 18-19, lám. 56, C
85. Ettinghause *La peinture arabe*, p. 50.
86. Migeon, G., *Manuel d'art musulman*, II, pp.20-21.
87. Partearroyo, C., "Tejidos almorávides y almohades", *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, p. 106, fig. 2.
88. Migeon, *Manuel*, II, p. 322., Fig., 421.
89. Talbor Rice, *Arte islámico*, p. 181, fig. 184-
90. Migeon, G., Koechlin, R., *Arte musulmán*, Barcelona, 1957, lám 11.

91. Pavón Maldonado, B., "La loza doméstica de Madinat al-Zahra".
92. Pavón Maldonado, B., *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Madrid, 1990, pp.147-166.
- 92-bis. Gelfer – Jorgeusen, M., "The Islamic Painting in Cefalu Cathedral, Sicily", *Hafnia, Copenhagen Papers in the History of Art*, 1978, pp. 107-168.
93. Zozaya, J., "Algunas observaciones..."
94. Migeon, G., *Manuel d'art musulman*, II, pp. 281, 309.
95. *Ibidem*, p. 310.
96. Lévi-Provençal, E., "La description de l'Espagne de Razi", *Al-Andalus*, XVII, 1953, p. 67.
97. Elsayed Abdel Asíz Salem, Algunos aspectos del florecimiento económico de Almería Islámica durante el período de los taifas y de los almorávides, Madrid, 1979 (conferencia pronunciada en Almería, el 26 de Septiembre de 1978).
98. Tronzo, W., *The cultures of his Kingdom: Roger II and the Capella Palatina in Palermo*. Princeton University, 1997; y "Byzantine Court Culture from the Point of view of Norman sicily: the Cappella Palatina in Palermo", en *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. by Henry Maguie, pp. 101-115.
99. Sobre estas teorías de la muqarna asociada al simbolismo del Paraíso ver O. Grabar, *La Alhambra, Iconografía, formas y valores*, Madrid, 1980.

