

PAISAJES, ESPACIOS Y OBJETOS DE DEVOCIÓN
EN EL ISLAM



COLECCIÓN DE ESTUDIOS ÁRABO-ISLÁMICOS DE ALMONASTER LA REAL

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Dra. Fátima ROLDÁN CASTRO. Universidad de Sevilla.

COMITÉ CIENTÍFICO:

- Dra. María ARCAS CAMPOY. Universidad de La Laguna.
- Dra. Carmela BAFFIONI. Università degli Studi di Napoli L'Orientale.
- Dr. Luis BERNABÉ PONS. Universidad de Alicante.
- Dr. Pascal BURESI. CNRS, EHESS, IISMM. París.
- Dr. Francisco FRANCO-SÁNCHEZ. Universidad de Alicante.
- Dr. Xavier LUFFIN. Université Libre de Bruxelles.
- Dr. Emilio MOLINA LÓPEZ. Universidad de Granada.
- Dra. Cynthia ROBINSON. Cornell University.
- Dra. M^a Jesús VIGUERA. Universidad Complutense de Madrid.

CONSEJO DE REDACCIÓN:

- Dra. Maravillas AGUIAR AGUILAR. Universidad de La Laguna.
- Dña. Rocío ANGLADA. Arqueóloga municipal. Carmona (Sevilla).
- Dra. Rosa Isabel MARTÍNEZ LILLO. Universidad Autónoma de Madrid.
- Dr. Salvador PEÑA. Universidad de Málaga.
- Dr. José Miguel PUERTA VILCHEZ. Universidad de Granada.
- Dr. José RAMÍREZ DEL RÍO. Universidad de Córdoba.
- Dra. Mónica RIUS PINIÉS. Universidad de Barcelona.
- Dr. Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ. Universidad de Sevilla.
- Dr. Francisco VIDAL CASTRO. Universidad de Jaén.

PAISAJES, ESPACIOS Y OBJETOS DE DEVOCIÓN EN EL ISLAM

FÁTIMA ROLDÁN Y ALEJANDRA CONTRERAS (EDS.)



Sevilla 2017

COLECCIÓN DE ESTUDIOS ÁRABO-ISLÁMICOS DE ALMONASTER LA REAL
Núm.: 16

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)
Araceli López Serena
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
Emilio José Luque Azcona
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta:

Juan F. Lacomba, *Noche en el Bósforo, Estambul, Turquía*, 1989

© Editorial Universidad de Sevilla 2017
Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>

© Excmo. Ayuntamiento de Almonaster la Real 2017

© Fátima Roldán Castro
Alejandra Contreras Rey (eds.) 2017

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN: 978-84-472-1938-4
Depósito Legal: SE-1695-2017

Diseño de cubierta y maquetación:
Pedro Bazán Correa. pedrobco@gmail.com

Impresión: Phermagrafic 2017, s.l.u.

¡Oh habitantes de al-Andalus, qué felicidad la vuestra al tener agua, sombras, ríos y árboles!

El Jardín de la Felicidad eterna no está fuera, sino en vuestro territorio; si me fuera dado elegir, es este lugar el que escogería.

No creáis que mañana entraréis en el infierno; ¡no se entra después del Paraíso en la Gehenna!

Ibn Jafāya de Alcira.
H. Perés, *Esplendor de al-Andalus*,
Madrid, Hiperión, 1983,
trd. española M. García Arenal.

ÍNDICE

EL PALACIO DE CARLOS V EN EL CONJUNTO MONUMENTAL DE LA ALHAMBRA. CONTEXTUALIZACIÓN DE UN EDIFICIO SINGULAR <i>M.ª Mercedes Delgado Pérez</i> (Universidad de Sevilla)	17
1914: PAUL KLEE EN TÚNEZ. UN MOMENTO DECISIVO PARA EL ARTE MODERNO: <i>EL COLOR Y YO SOMOS UNO. SOY PINTOR</i> <i>Juan Fernández Lacomba</i> (Pintor e Historiador del Arte)	71
ESPACIOS Y TIEMPOS DE INTIMIDAD. LA MUJER EN EL ÁMBITO DE LO INEXPUGNABLE Y SAGRADO <i>Eva Lapiedra</i> (Universidad de Alicante)	91
DIOS, TUMBAS Y SANTOS. LA FORMACIÓN DEL PAISAJE DEVOCIONAL EN LAS CIUDADES DE AL-ANDALUS <i>Alberto León-Muñoz</i> (Universidad de Córdoba)	117
EL MAGREB DESDE ORIENTE: UN ACERCAMIENTO AL <i>LIBRO DE LOS PAÍSES</i> DE AḤMAD AL-YA [°] QŪBĪ <i>Miguel Ángel Manzano</i> (Universidad de Salamanca)	141
SABIOS REGIONALES Y ESPACIOS DE DEVOCIÓN EN LOS ZĪBAN DE ARGELIA: ESTUDIO PRELIMINAR DEL <i>TĀ[°]RĪF AL-JALAF BI-RĪYĀL AL-SALAF</i> DE ABŪ L-QĀSIM MUḤAMMAD AL-ḤAFNĀWĪ (M. 1942) <i>Mohamed Meouak</i> (Universidad de Cádiz)	161
INFLUENCIA DE LA CULTURA ISLÁMICA EN LA MÚSICA MODERNA OCCIDENTAL <i>Pedro Rojas Ogáyar y Gustavo A. Domínguez Ojalvo</i> (Músicos)	185

APÉNDICE GRÁFICO 1

El Palacio de Carlos V en el conjunto monumental de la Alhambra.

Contextualización de un edificio singular 201

APÉNDICE GRÁFICO 2

1914: Paul Klee en Túnez. Un momento decisivo para el arte moderno.

“El color y yo somos uno. Soy pintor” 209

APÉNDICE GRÁFICO 3

Dios, Tumbas y Santos. La formación del paisaje devocional

en las ciudades de al-Andalus 229

EL PALACIO DE CARLOS V EN EL CONJUNTO MONUMENTAL DE
LA ALHAMBRA. CONTEXTUALIZACIÓN DE UN EDIFICIO SINGULAR*

M.^a MERCEDES DELGADO PÉREZ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: En este trabajo se estudia la singularidad representada por el Palacio de Carlos V en el conjunto artístico de la Alhambra de Granada, edificio de poder que muestra su significado en la idea imperial que la monarquía hispánica fue trazando en la Baja Edad Media, especialmente desde el reinado de los Reyes Católicos. Para la consolidación de este programa político la idea de Reconquista peninsular y de los Santos Lugares fue determinante. Así, el Palacio se muestra como un edificio sincrético que, desde una composición italianizante, recoge múltiples elementos muy diversos, entre ellos algunos importantes de la tradición del arte islámico, reinterpretados para un nuevo discurso iconográfico pues configura un espacio de poder que se proyecta desde Granada sobre el Mediterráneo como baluarte simbólico del discurso imperial. Se propone la armonización del Palacio de Carlos V con su entorno, leyendo su arquitectura más allá del evidente contraste que presenta respecto a los edificios musulmanes, e integrándolo en un significado histórico en el que alcanza plena coherencia.

Palabras clave: Edad Moderna española, Palacio de Carlos V, contextualización artística, Alhambra, arte renacentista, simbología en el arte.

Abstract: In this work is studied the singularity represented by the Palace of Charles V in the nazarian complex of the Alhambra in Grenada, a building of power that shows its meaning in the imperial idea that the Hispanic monarchy was tracing in the Late Middle Ages, especially since the reign of the Catholic Monarchs. For the consolidation of this political program the idea of peninsular Reconquista and of the Holy Places was determinant. So, the Palace is shown as a syncretic building that, from an Italianate-style composition, collects many different elements, including some important ones from the tradition of Islamic art, reinterpreted for a new iconographic discourse, because it configures a space of power projected from Grenada on the Mediterranean as a symbolic bulwark of the imperial discourse. It is proposed the harmonization of the Palace of Charles V with its surroundings, reading its architecture beyond the evident contrast that it presents with respect to the Muslim buildings, and integrating it in a historical meaning in which it reaches full coherence.

Keywords: Spanish Modern Ages, Palace of Carlos V, Artistic Contextualization, Alhambra, Renacentist Art, Simbology in Art.

* Las figuras citadas en este capítulo se reproducen en el Apéndice Gráfico nº 1 (pp. 201-208).

1. INTRODUCCIÓN

Se ha convertido en un tópico de los visitantes de la Alhambra el señalar la extrañeza de la ubicación del Palacio de Carlos V levantado o, mejor dicho, levantado a medias, en tan destacado lugar para la historia y para el arte, y el mostrar tanto admiración por la obra en sí, como disgusto por su situación y la consecuente adulteración del espacio circundante debido al fuerte contraste que presenta su arquitectura con respecto de los viejos palacios nazaríes. Su imponente aspecto monumental, que le imprime una sólida personalidad, suele compararse en contraste con la delicada arquitectura de las construcciones del período islámico, que se integran armoniosamente en su entorno natural. Este lugar común, como todo en la historia, tiene un principio que lo explica, que no es otro que el gusto particular de los viajeros románticos que, durante el siglo XIX, hicieron de Granada un ejemplo acabado de exotismo orientalista, con todo el poder evocador de las ruinas, y que convirtieron los rincones más señalados de los edificios y jardines alhambrenos en un espacio inefable de evasión del tedio, el *spleen*, que la vida cotidiana en Europa y su creciente proceso industrializador y globalizador les provocaba¹. El Palacio imperial enclavado en ese espacio de evasión les sacaba momentánea y bruscamente del ensueño y les devolvía a la

¹ La idea de viajar para acabar con la melancolía es un lugar común desde el siglo XVII –Robert Burton–, pero fue en el XIX cuando se asoció a la idea de tedio, entendido como hastío de sí mismo –mezcla de *vacío emocional* y *saturación sensitiva*–, y con la necesidad de encontrarse consigo mismo en la soledad del viajero, alejándose de la multitud y el tráfigo que caracteriza las sociedades modernas y, más en concreto, las urbanas, sometidas a una creciente uniformidad (María do Cebreiro Rábade Villar, “‘Spleen’, tedio y ‘ennui’. El valor indiciario de las emociones en la literatura del siglo XIX”, *Revista de Literatura*, 74/148 (2012), 473-496).

realidad de una civilización que, esencialmente, les aburría. Su aparente estatismo los alejaba de la soñada aventura morisca, llena de dinamismo y nuevas emociones². De esta forma y en este sentido, se quejaba Théophile Gautier durante su visita a la Alhambra en 1840:

(...) el palacio de Carlos Quinto, gran monumento del Renacimiento, que sería muy admirado en cualquier otra parte, pero que aquí se ha de maldecir, si se piensa que cubre igual extensión de la Alhambra derribada expresamente para encajar su pesada masa. Este Alcázar fue sin embargo dibujado por Alonso Berruguete³. Los trofeos, los bajorrelieves, los medallones de su fachada fueron esculpidos por un cincel atrevido, soberbio y paciente. El patio circular de columnas de mármol, donde debían celebrarse las corridas de toro⁴, es seguramente un magnífico trozo de arquitectura, pero “non erat hic locus”, es decir, “no era este el lugar”⁵.

El juicio de Gautier contrasta con el emitido años antes por otro viajero, Joseph Townsend quien, como buen ilustrado, muestra admiración por una obra que refleja la idea de progreso⁶ y la renovación del

² Juan Manuel Barrios Rozúa, “El Palacio de Carlos V. Del proyecto para concluirlo a la condena romántica”, *El Fingidor. Revista de cultura*, 33-34 (2007), 7-9.

³ En realidad, la traza se debe a Pedro Machuca, que había trabajado con Berruguete en la Capilla Real de Granada (Esther Cruces, “La documentación sobre Pedro Machuca en el Archivo de la Alhambra. Organización y procedimientos en las obras reales (1520-1550)”, *Cuadernos de La Alhambra*, 36 (2000), 35-49, c. 39-40).

⁴ Aunque la afirmación de Gautier puede parecer temeraria, al parecer se celebraron corridas de toros en la Alhambra desde el siglo XVI, y también se usó para ese fin el “patio redondo” del palacio imperial (Jesús Daniel Laguna Reche, “Los festejos taurinos de la Alhambra. Un estudio de historia de la tauromaquia en la ciudad de Granada. Siglos XVI-XIX”, *Alonso Cano. Revista andaluza de arte*, 7/3 (2005), <<http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/46>> (visto el 12 junio 2017) URI: <<http://hdl.handle.net/10514/46>>.

⁵ Théophile Gautier, *Viaje a España*, ed. y trad. J. Cantera Ortiz de Urbina. Madrid: Cátedra, 1998, 253.

⁶ La idea de progreso fue esencial para los ilustrados: “Una época no puede aliarse y conjurarse para dejar a la siguiente en un estado en que no le haya de ser posible ampliar sus conocimientos (sobre todo los más apremiantes), rectificar sus errores y, en general, seguir avanzando hacia la ilustración. Tal cosa supondría un crimen contra la naturaleza humana, cuyo destino primordial consiste justamente en ese progresar; y la posteridad estaría por lo tanto perfectamente legitimada para recusar aquel acuerdo

gusto clásico. Escribió en plena eclosión del neoclasicismo y las ideas de “gracia” y “sublimidad”, en sus múltiples combinaciones, presidieron su aspiración estético-moral de renovación del concepto bello-bien de la antigüedad⁷. Townsend se expresaba no como un anticuario empeñado en conservar, al estilo de Gautier, sino como crítico de arte que enjuicia la obra en su contexto:

Esta residencia de los soberanos moros comunica con el palacio de Carlos V, que construyó Alonso Berruguete en un estilo magnífico. Sus dos fachadas principales, que se asientan sobre un basamento de orden rústico, tienen una longitud de ciento veinte pies⁸, una altura de unos sesenta y están construidas en orden jónico y dórico. La entrada principal, que se encuentra en el frente occidental, consiste en un portal compuesto por un gran vano separado mediante columnas, pilastras y bajorrelieves con motivos militares, de otros dos más pequeños que lo flanquean. Después de atravesar un espacioso vestíbulo, se entra en un patio circular de ciento veintiséis pies de diámetro que tiene una estructura muy singular. Se trata de una cúpula con un peristilo de treinta y dos columnas dóricas que aunque parecen sostenerla, en realidad tienen una misión únicamente ornamental, pues una cúpula no necesita de semejante ayuda. Encima hay una galería de unos veinte pies de profundidad, formada por treinta y dos columnas jónicas que tienen la misión de sostener el techo y comunican con el piso principal⁹.

Alimentando el juicio romántico se achacó al emperador haber permitido adular otro importante vestigio de la civilización hispanomusulmana, la Gran Mezquita de Córdoba, al haber dado permiso para la

adoptado de un modo tan incompetente como ultrajante” (Immanuel Kant, *Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?* Trad. B. Espinosa, R. Rodríguez, C. Rolán, Madrid: Taurus, 2012, 13).

⁷ Rosario Assunto, “Los teóricos del neoclasicismo”, *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, sel., trad. e introd. J. Calatrava Escobar, Barcelona: Akal, 1987, 57-70.

⁸ Un metro equivalía a 3,28 pies ingleses (Arnold Guyot, “Meteorological Tables. IV. Hypsometrical Tables”, *Tables, Meteorological and Physical*, Washington: Smithsonian Institution, 1858, 120).

⁹ Joseph Townsend, *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Pról. I. Robertson; trad. J. Portus, Madrid: Turner, 1988, 331.

elevación de la basílica cristiana en el interior del magnífico recinto islámico. En este caso su mal criterio quedaba atenuado, según la tradición, por su arrepentimiento al ver *in situ* la desafortunada ubicación del recinto cristiano: “Si hubiese sabido lo que proyectábais hacer aquí, no lo habríais llevado a cabo, pues lo que vosotros habéis realizado es cosa que se puede ver en cualquier parte; pero lo que había antes de ello no existe en ningún lugar del mundo”¹⁰. La documentación aportada por Manuel Nieto Cumplido¹¹ lleva a poner en duda la intervención directa del emperador en la obra cordobesa¹² e, incluso, hoy día se reconoce que esa intervención sirvió para preservar el edificio islámico¹³. Como recuerda Juan Clemente Rodríguez Estévez¹⁴, en el propio siglo XVI se valoró la intervención cristiana en la mezquita como algo verdaderamente estimable, y encontramos testimonios contemporáneos sobre este particular, como el de Ambrosio de Morales:

Y ha se de entender, que está agora la iglesia en la misma forma que fue edificada entonces. Porque algunas cosas, que dentro después acá se han labrado, no han quitado nada de todo el caxco antiguo, ni de la forma y ordenança del. Y así se yrá aquí descriuiendo lo que los Moros edificaron, pues no altera ni muda nada del todo lo añadido dentro de nuevo¹⁵.

¹⁰ Cita tomada de: Rafael Cómez Ramos, “Imágenes califales en los jardines del Alcázar de Sevilla”, *Laboratorio de arte*, 6 (1993), 11-25, c. 12. Original en: Katharina Otto-Dorn, *El Islam*, Barcelona: Praxis; Seix Barral, 1965, 148. Muy parecido en Th. Gautier, *Viaje*, 328.

¹¹ *La catedral de Córdoba*, Córdoba: Cajasur, 1998.

¹² Pilar Mogollón Cano-Cortés, “Sincretismo cultural y desarrollo arquitectónico. El arte mudéjar como lenguaje artístico del imperio español en la Edad Moderna”, *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, 23 (2011), 319 y nota 21.

¹³ D. Fairchild Ruggles, “La estratigrafía del olvido: la Gran Mezquita de Córdoba y su legado refutado”, *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 12 (2011), 19-37, c. 25.

¹⁴ Juan Clemente Rodríguez Estévez, “La herencia del Islam en la arquitectura española”, *El mundo árabe como inspiración*, Ed. F. Roldán Castro, Sevilla, Huelva: Universidad de Sevilla, Universidad de Huelva, 2012, 91-113, c. 109-110.

¹⁵ Ambrosio de Morales, *Las antigvedades de las ciudades de España*, Alcalá de Henares: En casa de Iuan Íñiguez de Lequerica, 1575, 120 rº y vº.

A esta se suman otras recreaciones románticas sobre la ambigua relación del joven Carlos con los edificios islámicos que fue descubriendo durante su viaje nupcial de 1526, como el enamoramiento en Sevilla tanto de su esposa, Isabel de Portugal, como de los Alcázares sevillanos¹⁶, donde remodeló estancias y jardines en un estilo mudéjar entonces renovado por la introducción de elementos renacentistas para transmitir, incluso *plus ultra*, el mensaje imperial¹⁷. Estas intervenciones acabaron con la paciencia de Gautier:

Carlos Quinto, lo mismo que en la Alhambra de Granada, ha dejado en el Alcázar de Sevilla demasiadas trazas de su paso. Esa manía de construir un palacio dentro de otro es de las más funestas y de las más corrientes, y resulta para siempre lamentable todo cuanto ha destruido de monumentos históricos para sustituirles insignificantes construcciones¹⁸.

El Palacio de Carlos V, elevado sobre el cerro de la Sabika granadina, puede entenderse en el mismo sentido de las actuaciones sobre la mezquita de Córdoba, pues frente a la total destrucción del edificio islámico que supuso la construcción de la Catedral de Granada por los mismos años, la obra del Palacio no aniquiló los vestigios anteriores, sino que se integró en ellos adaptándolos a las nuevas circunstancias históricas¹⁹. Podría decirse, incluso, que el proyecto carolino, visto en conjunto, respetó los usos de las antiguas estancias nazaríes, algo que se aprecia, por ejemplo, en la reforma de la *torre-bahw*²⁰ levantada en

¹⁶ Estos episodios en: Juan Antonio Vilar Sánchez, *1526. Boda y luna de miel del emperador Carlos V. La visita imperial a Andalucía y Reino de Granada*, Granada: Universidad de Granada, 2016.

¹⁷ Para Pilar Mogollón el arte mudéjar sirvió al Imperio español en su “estrategia de dominio, persuasión y propaganda” y llegó, de este modo, a constituir “un modelo de repoblación y ocupación del territorio utilizado por la Corona de Castilla y por el Imperio” (P. Mogollón, “Sincretismo”, 315-334).

¹⁸ Th. Gautier, *Viaje*, 347.

¹⁹ María José Redondo Cantera, “Los sepulcros de la Capilla Real de Granada”, *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, dir. M.Á. Zalama Rodríguez, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesilla, 2010, 185-214, c. 186.

²⁰ Es decir, “pabellón”: Georges Marçais, “Bahw”, en P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs (eds.), *Encyclopaedia of Islam*,

época del sultán Abū-l-Īyūyūš Naṣr a principios del siglo XIV, que se llamó de Abū-l-Ḥaġġāy por la *kunya* de Yūsuf I y que hoy conocemos como el Peinador de la Reina²¹:

(...) adosada al corredor de la muralla y concebida originalmente como privilegiado mirador abierto al paisaje circundante de uso exclusivo del sultán, [se adaptó] a studiolo o *stuffeta* para el nuevo dueño del palacio. Dos tradiciones culturales muy diferentes que comparten metros cuadrados y afianzan la primitiva condición de mirador o belvedere enriquecida, en este caso, con un excelente programa ornamental digno del mejor de los príncipes del Renacimiento²².

Es por eso que, frente a un análisis de lo meramente aparente, me propongo poner en su sitio las construcciones de la época y resituirlas en su lugar y tiempo, es decir, contextualizarlas, ubicar en un momento y un espacio singulares el Palacio que Carlos V mandó levantar en el conjunto palaciego de la Alhambra.

2. UN PROPÓSITO

Como he dicho antes, los usos a los que fue destinado el conjunto monumental de la Alhambra en el siglo XVI no modificaron en esencia aquellos otros que tuvo durante el sultanato nazarí. Es lo que Oleg Grabar llama “la iconografía de la tradición palacial musulmana”: el de fortaleza, es decir, un edificio de poder, con capacidad o, al menos, apariencia militar; el de pensil o vergel, en el que el agua tiene singular prestancia, como imagen idílica del Paraíso; y el de símbolo de la fe,

Second Edition [Consultada online en 07 julio 2017] <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_1080>.

²¹ Carlos Vílchez Vílchez, *Transformación, deterioro y recuperación de la medina de la Alhambra*, Granada: I.E.S. Padre Manjón, 2010, 84-85; y Antonio Fernández-Puertas, “El arte”, *El reino nazarí de Granada (1232-1492). Sociedad, vida y cultura*, Madrid: Espasa-Calpe, 2000, 223-224.

²² RenEu. New Renaissance in Europe, *La Alhambra y la Granada carolina: El sueño del emperador*. <http://www.reneu.eu/pdf/RenEU_AlhambraAndGranadaCarolineDreamOfEmperor_es.pdf>.

tanto por la construcción de un espacio sagrado, una mezquita u oratorio, como por el simbolismo espiritual que encierra el conjunto. Todo ello adaptado a las necesidades propias de un lugar que, sobre todo, servía para la representación pública del ceremonial cortesano y para la vida íntima de los soberanos y sus familias²³. Ibn al-Jaṭīb, en el siglo XIV, dio algunos de estos usos y significados:

La ciudadela de la Alhambra, corte real, domina la población en la dirección del mediodía, coronándola con sus blancas almenas y sus elevados alcázares, que deslumbran los ojos y asombran las inteligencias. El agua que sobra en ella y la que se desborda de sus estanques y albercas cae formando arroyuelos, cuyo rumor se oye desde lejos.

Rodean la muralla de la ciudadela vastos jardines y espesos bosques del patrimonio particular del sultán, de forma que detrás de esa verde barrera las blancas almenas brillan como estrellas en medio de un cielo oscuro. Ni una sola de sus zonas está desnuda de huertos, cármes o jardines²⁴.

La reutilización del espacio palatino de la Alhambra por los conquistadores cristianos fue inmediata, tal y como aparece en la inscripción colocada por mandato de los Reyes Católicos en el arrocabe del zaguán este que da acceso al Salón del Trono del Palacio de Comares, *Qaṣr al-Sulṭān*: “Los muy altos y muy católicos y muy poderosos señores don Fernando e doña Ysabel, reg y reyna d’ España, nuestros señores, conquistaron esta cibdad y su reyno. Fue entregada a II días de enero de mil y CCCXC y uno”²⁵. El palacio mantenía así toda su capacidad simbólica de representación del poder regio, y la significación religiosa que

²³ Oleg Grabar, *La Alhambra. Iconografía, formas y valores*, trad. J. L. López Muñoz, Madrid: Alianza, 1980, 99-157.

²⁴ Ibn al-Jaṭīb, *Historia de los Reyes de la Alhambra. El resplandor de la luna llena acerca de la dinastía nazarí (al-Lamha al-badriyya fi l-dawlat al-naṣriyya)*, est. prel., E. Molina López; trad. J. M.^a Casciaro Ramírez, E. Molina López, Granada: Universidad de Granada, 2010, 104.

²⁵ A. Fernández-Puertas, “El arte”, 247 y 282, nota 95. La fecha debe entenderse en el sistema de datación de la Pascua de Resurrección: Juan Antonio Vilar Sánchez, *1492-1502. Una década fraudulenta. Historia del reino cristiano de Granada desde su fundación hasta la muerte de la reina Isabel la Católica*, Granada: Alhulia, 2004, 209.

ello implicaba en los años finales de la Edad Media, como emanación directa del poder divino. La traza del palacio Carolino no modificó este programa icónico, e incluso cedió la prolongación que exigía el levantamiento de su fachada norte para evitar la eliminación de la galería sur del Patio de Comares, la Sala de las Helias²⁶.

En todo caso, como hace al inicio de su estudio Earl E. Rosenthal, lo primero que hay que determinar es la voluntad que hubo detrás de la toma de las decisiones que llevaron a situar un edificio tan singular en la antigua capital del sultanato nazarí²⁷. Se ha venido negando el interés artístico de Carlos V²⁸ por un comentario de Lodovico Dolce de 1557²⁹, aunque este hacía referencia, más concretamente, al arte de la pintura y no a la arquitectura. Dolce afirmaba que, como a un nuevo Alejandro, al emperador le ocupaban especialmente los asuntos militares pero que, no obstante, amaba y apreciaba grandemente la pintura, lo que le llevó a llamar a la corte a Tiziano y le encargó obras por las que fue honrado y agasajado³⁰. Así, la iniciativa artística del período se ha atribuido a diferentes personajes del entorno del emperador y a distintos magnates de la iglesia y la nobleza local³¹, aunque en el caso específico de su Palacio en la Alhambra sabemos de su especial interés por mantener ciertos usos sobre su traza que, de nuevo, coinciden con los descritos para todo el conjunto alhambrense desde sus mismos orígenes.

²⁶ A. Fernández-Puertas, “El arte”, 244 y “El Alcázar del Sultán (hoy Comares) y el Alcázar del Jardín Feliz (hoy Leones), según los Dīwānes de Ibn al-Jaṭīb e Ibn Zamrak”, *Exposición: Ibn Jaldūn. El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y declive de los Imperios. La Península Ibérica. El entorno mediterráneo*, dir. J. Páez López, Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2006, 98-125..

²⁷ Earl E. Rosenthal, *El palacio de Carlos V en Granada*, trad. P. Vázquez Álvarez, Madrid: Alianza, 1988, 3-46.

²⁸ Así, por ejemplo, en: Peter Burke, *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*, traduc. M. Chocano Mena. Barcelona: Crítica, 2000, 87-88.

²⁹ E. E. Rosenthal, *El palacio*, 7 y P. Mogollón, “Sincretismo”, 319-320.

³⁰ Lodovico Dolce, *Dialogo della pittvra di M. Lodovico Dolce, intitolato L’Aretino*, Vinegia: Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1557, 17 vº; y *Dialogue sur la Peinture de Lovis Dolce, Intitulè L’Aretin*, Florence: Ches Michel Nestenus & François Moucke, 1735, 132.

³¹ P. Mogollón, “Sincretismo”, 319-320.

De este modo, Manfredo Tafuri recoge los tres deseos expresados por el emperador al gobernador de la Alhambra, Luis Hurtado de Mendoza, conde de Tendilla, entre 1527 y 1528, que modificaban, en parte, la traza original presentada por el arquitecto Pedro Machuca: “una sala de audiencias amplia, una capilla real accesible desde los dos lados y con posibilidad de asistir a misa desde las dos plantas, dependencias anejas al palacio”³².

Aparte de la voluntad expresada por el propio emperador, Rosenthal plantea la posible intervención de dos parejas de personajes en la ejecución del palacio: por un lado, el conde de Tendilla, gobernador militar de Granada y sobreintendente de la obra del palacio, junto con su escudero, el pintor Pedro Machuca³³; por otra parte, el maestro cantero Luis de Vega y su mecenas, el secretario regio Francisco de los Cobos, que serían los encargados de plasmar los deseos expresos del emperador³⁴. Todos ellos tomaron o ejecutaron decisiones sobre el proyecto no siempre coordinadas, lo que se reflejaría en las desviaciones de la traza del edificio respecto del modelo “romano” propuesto por Machuca³⁵. Tafuri, por su parte, propone dos explicaciones diferentes para los solecismos y la compleja parataxis que aprecia en la traza del palacio y en la ejecución del proyecto: en primer lugar, el ojo de Machuca, más propio de Apeles que del foceo Teodoro; y en segundo lugar, el protagonismo del conde de Tendilla, imbuido de una extraordinaria cultura humanista y de un exquisito gusto italianizante³⁶, lo que se pone de manifiesto en su espléndida biblioteca repleta de numerosos volúmenes, algunos de ellos importantes tratados artísticos manejados por los artífices del arte

³² Manfredo Tafuri, “El Palacio de Carlos V en Granada: arquitectura ‘a lo romano’ e iconografía imperial”, *Cuadernos de la Alhambra*, 24 (1988), 77-108, 77-78.

³³ El artista vivía con él en el recinto palatino y fue el principal tracista de todo el proyecto siguiendo, al parecer, modelos de Rafael de Urbino y Antonio da Sangallo el Joven.

³⁴ E. E. Rosenthal, *El palacio*, 3-23.

³⁵ *Idem*, 23-46.

³⁶ M. Tafuri, “El Palacio”, 102.

“a la antigua” o “a lo romano”³⁷, obras clásicas como la de Marco Vitruvio y Sexto Julio Frontino, o la cuatrocentista de Leon Battista Alberti³⁸.

Tafari advierte, en la voluntad que impulsó el proyecto, una mayor relación con las circunstancias históricas del momento que con las apreciaciones estéticas de los participantes en la realización del palacio. A este respecto apunta una intervención decisiva en la ejecución del proyecto, la de Diego de Siloé, lo que convierte al Palacio de Carlos V en un conjunto monumental que debe ponerse en necesaria relación con la fábrica de la Catedral de Granada, todo ello como un mismo organismo arquitectónico que expresaba, de forma elocuente, una determinada imagen imperial:

(...) la unidad de la *vera religio* y la centralidad del poder monárquico: en Granada, emblema fundador de tal mística, Catedral y Palacio hablan de la complementariedad de dos polos, unificados por la sacralización de la corona³⁹.

En esos diferentes usos descritos por Grabar es posible encontrar las razones que pueden explicar la elección de Granada, y más en concreto la colina de la Sabika, como lugar de emplazamiento del Palacio, teniendo en cuenta que ninguno de estos distintos usos se explica por sí solo ni obedece a una razón única, sino que se combinan con los demás para conformar una suerte de amalgama explicativa o suma de razones interconectadas. Además, también es necesario tener presentes las cuestiones de gusto, sobre todo teniendo en cuenta la comprensible extrañeza que produce el hecho de esta elección de lugar en una persona

³⁷ De esta forma se conocía por entonces el estilo que hoy llamamos renacentista (E. E. Rosenthal, *El palacio*, 256).

³⁸ Martin Biersack, “El mecenazgo del II Marqués de Mondéjar”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 38 (2007), 43-60.

³⁹ M. Tafari, “El Palacio”, 98-100. Este autor sigue, en buena medida, las explicaciones de: Jean-Louis Biget, Jean-Claude Herve, Yvon Thebert, “Expressions iconographiques et monumentales du pouvoir d’État en France et en Espagne à la fin du Moyen Age: l’exemple d’Albi et de Grenade”, *Culture et idéologie dans la genèse de l’État Moderne. Actes de la table ronde de Rome (15-17 octobre 1984)*, Rome: École Française de Rome, 1985, 245-279, c. 263-279.

como Carlos de Habsburgo, nacido y educado en el Prinsenhof de Gante y, sobre todo, en el Hof van Savoye de Malinas, junto a su tía Margarita de Austria, ambientes muy diferentes de los que conoció en Granada en 1526, dominados por el estilo gótico flamenco y el renacentista, estilo que la propia Margarita introdujo expresamente para renovar las estancias de su palacio⁴⁰.

2.1. EDIFICIO DE PODER. EL PROGRAMA IMPERIAL

El Palacio tenía una importante relación con la simbología del poder, que en la época llevaba implícito un inequívoco sentido espiritual, pues todo poder provenía en última instancia de Dios, ya fuese tanto en el ámbito cristiano: “Cada uno se someta a las autoridades que están en el poder, porque no hay autoridad que no esté puesta por Dios; y las que existen, por Dios han sido puestas”⁴¹; como musulmán: “¡David! Nos te hemos colocado como vicario en la tierra. ¡Juzga entre los hombres según la Verdad!”⁴².

Este contenido semántico concreto, el reflejo de la grandeza del soberano, es el más destacado en el edificio mandado levantar por Carlos V, y así lo destaca Rosenthal en su amplio estudio⁴³. No obstante, este autor atribuye la “iconografía del poder” del palacio, sobre todo, a Luis Hurtado de Mendoza y Pedro Machuca, artífices en primera instancia del proyecto⁴⁴; y, en el caso del gobernador de la Alhambra, Tafuri

⁴⁰ Raymond Fagel, “Un heredero entre tutores y regentes. Casa y corte de Margarita de Austria y Carlos de Luxenburgo (1506-1516)”, *La corte de Carlos V*, dir. J. Martínez Millán, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, v. 1, 115-138.

⁴¹ *La Santa Biblia*, Madrid: Ediciones Paulinas, 1986, Rom 13:1, 1330. Una interpretación del sentido teológico del poder en la Edad Media cristiana: Andrés Barcala Muñoz, “La Edad Media”, *Historia de la teoría política. 1*, comp. F. Vallespín, Madrid: Alianza, 1995, 217-324, c. 218-220.

⁴² *El Corán*, trad., introd. y notas J. Vernet, Barcelona: Círculo de Lectores, 2002, 38:25/26, 403. La interpretación de la cita es de M.^a Jesús Viguera Molins, “El mundo islámico”, *Historia de la teoría política. 1*, comp. F. Vallespín, Madrid: Alianza, 1995, 325-369, c. 326.

⁴³ E. E. Rosenthal, *El palacio*, 259-279.

⁴⁴ *Idem*, 261.

destaca su firme alianza con el programa imperial⁴⁵. La imagen se proyectaba, tanto por la elección del estilo “romano” o “antiguo”, del que Rosenthal destaca su especial “valor metafórico”⁴⁶, como por las “proporciones heroicas” del edificio, su monumentalidad, que incluye claras referencias a los arcos triunfales de la antigua Roma. Este aparato pétreo al servicio de la imagen del poder imperial se centraliza para Rosenthal en la presencia de una “ventana de las apariciones”, un lugar resaltado en la fachada oeste para enmarcar la presencia del emperador, rasgo distintivo de majestad en los edificios desde Roma hasta Bizancio y el mundo islámico. Este espacio simbolizaba el *palatium sacrum* y, en el caso de este edificio, parece que debía magnificarse con la presencia de dos leones yacentes de mármol gris encargados a Antonio de Leval⁴⁷. De este modo, explica Rosenthal, Carlos se reservaba un acceso monumental para las recepciones de los súbditos y embajadores, es decir, desplazaba hacia la explanada de su palacio el espacio ceremonial que, en tiempos nazaríes, debió tener la puerta de la Explanada o Bāb al-Šarī’a, empleada en las grandes fiestas religiosas para acceder a la planicie del Mauror, Mawrūr. Levantada en época de Yūsuf I⁴⁸, se situaba justo en el acceso más próximo al palacio imperial, en el suroeste de la cerca, y se ha relacionado con la *muṣallā* característica del mundo islámico, lugar de representación ocasional de la *ṣalāt*⁴⁹; lo que

⁴⁵ M. Tafuri, “El Palacio”, 102.

⁴⁶ E. E. Rosenthal, *El palacio*, 261-265.

⁴⁷ *Idem*, 265-270. Una interpretación de las puertas en el arte cristiano, en relación con el oriental, especialmente con el hindú en: Titus Burchardt, *Principios y métodos del arte sagrado*, traduc. E. Serra, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000, 89-114.

⁴⁸ A. Fernández-Puertas. “El arte”, 229. Se ha traducido también como Puerta del Umbral: José Vázquez Ruiz, “La ‘Puerta de la Justicia’ de la Alhambra”, *Estudios árabes dedicados a D. Luis Seco de Lucena (en el XXV aniversario de su muerte)*, eds. C. Castillo Castillo, I. Cortés Peña, J. P. Monferrer Sala, Granada, Al-Mudun, 1999, 247-255.

⁴⁹ Su destacado significado simbólico y ceremonial se recoge en: Oleg Grabar, *La Alhambra*, 43-45 y 134. Sobre la *muṣallā* y sus usos y funciones en la sociedad islámica: Arent Jan Wensinck, Robert Hillenbrand. “Muṣallā”, en P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs (eds.), *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition [Consultado online en 09 julio 2017] <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_COM_0806>.

sirve de interesante reflexión sobre la suplantación de significados con la llegada de los cristianos a la antigua capital nazarí. La importancia de estos espacios para la representación del poder aparece explícitamente en la obra de Ibn al-Jaṭīb, que dedicaba una casida al sultán Yūsuf I en 1335, en cierta ocasión festiva, en la que elogiaba la paz lograda con los embajadores cristianos:

A la casa del califato recurrieron refugándose, pues llenaron de ruegos sus plazas y sus puertas⁵⁰.

La destacada monumentalidad de esta entrada hizo que los reyes cristianos la respetasen como lugar de especial valor ceremonial: el cuerpo de Fernando el Católico accedió en 1516 a través de la Bāb al-Šarīʿa a su primer lugar de descanso eterno, el convento de San Francisco, donde ya descansaba el cuerpo de su mujer, Isabel⁵¹.

Todo el palacio se reviste, además, de un amplio programa iconográfico que informa de las intenciones del edificio, como detalla Rosenthal⁵², lo que incluye prácticamente todos los símbolos de poder imperiales, tanto del Imperio romano como del Sacro Imperio: así, las águilas, de una cabeza o de dos, o el orbe, símbolo platónico del universo y del poder absoluto y, por tanto, idea de dominio universal; los correspondientes a las casas dinásticas que se habían aglutinado en la herencia de Carlos V, como el Toisón de Oro o la cruz de San Andrés, que aluden a la casa de Borgoña, o bien la granada, que simboliza la

⁵⁰ Saleh Eazah Alzahrani, *Aspectos culturales e ideológicos en el Dīwān de Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb* [Tesis doctoral], Granada: Universidad de Granada, 2011, 237. Esta acepción de la puerta palaciega, como lugar de espera antes de la vista con el gobernante, se recoge en: Oleg Grabar, *La formación del Arte Islámico*, traduc. P. Salsó, Madrid: Cátedra, 1981, 163.

⁵¹ María José Redondo Cantera, *Los sepulcros*, 190. El destino quiso que el sultán que rindió Granada al rey Fernando, Muḥammad XI, Boabdil, atravesase años después, entre 1518 a 1534, otra Bāb al-Šarīʿa para llegar a su lugar de descanso eterno en la ciudad de Fez (Fernando Nicolás Velázquez Basanta, “La relación histórica sobre las postrimerías del Reino de Granada, según Aḥmad al-Maqqārī (s. XVII)”, *En el epílogo del Islam andalusí: La Granada del siglo XV*, ed. C. del Moral, Granada: Al-Mudun, 2002, 481-554, 541-542).

⁵² E. E. Rosenthal, *El palacio*, 271-279.

mayor conquista para la casa Trastámara; al igual que los lemas personales de Carlos, diseñados para representar su figura, como el consabido Plus Ultra o *Plus Oultre*, y las columnas de Hércules, que ligan al emperador con el semidiós heroico, supuesto fundador de la casa real española y origen, igualmente, de la borgoñona, lo que convertía al personaje mítico en perfecto representante de la unión dinástica⁵³. E, igualmente, se añadieron temas que obedecían al contexto histórico, como los símbolos guerreros, con especial referencia a la batalla de Mühlberg; o los que se refieren al deseo de paz y la promesa de abundancia y gobierno próspero.

Pero, para Tafuri, todo este significado no estaría completo sin la participación de Diego de Siloé en la ejecución de los proyectos del palacio imperial y de la catedral de la archidiócesis, que se unificaron en torno a dos estructuras que deben leerse en un mismo contexto: la planta circular del patio del palacio y la cabecera de la catedral en forma de rotonda con deambulatorio, que distinguen a ambos edificios de cualquier otro comparable en el panorama europeo contemporáneo⁵⁴. Esta planimetría tan peculiar expresa dos ideas diferentes pero complementarias: por un lado, la vida “con un centro cerrado con la bóveda cósmica”, en el caso del palacio; por otro, la muerte y la fama, expresadas mediante el espacio abovedado de la catedral⁵⁵; y todo ello, en torno a un mismo proyecto:

(...) dadas las valencias emblemáticas reconocidas en el Palacio y la Catedral, es necesario pensar en ideas en parte precedentes a la configuración proyectual, en parte precisadas durante la primera fase del proyecto. En resumen, se entrevé, junto al arquitecto, la obra de un programador dotado de cultura humanística y participe de la política de la secretaría imperial⁵⁶.

⁵³ Esta compleja simbología en: Víctor Mínguez, “‘Sine fine’. Dios, los Habsburgo y el traspaso de las insignias del poder en el quinientos”, *Librosdelacorte.es*, 1/6 (2014), 163-185.

⁵⁴ Aunque cuenten con algunos ejemplos semejantes, al menos, en los aspectos más generales: M. Tafuri, “El Palacio”, 100.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Idem*, 101-102.

La política imperial de Carlos V que expresa este proyecto monumental puede resumirse con la *oratio* del emperador al papa recreada por Juan de Cardona en 1545-49⁵⁷:

A todos es notorio, beatísimo padre, (cómo) los rreyes de España, mis predecesores, aver empleado(s) sus fuerças y potencias contra los ynfiel-les moros, enemigos de la Cruz, y en semejantes guerras aver gastado sus días. Y en especial los Rreyes Católicos, mis abuelos, ganando el rreyno de Granada, totalmente desarraigaron aquella malvada seta de aquellos rreynos que, con tantas fuerzas y tantos años avía, (que) tenían usurpada. Y no contentos con esto, pasada la mar, ganaron muchos puertos e ciudades, como son Orán, Buxía y Trípoli y otros muchos puertos. Prosiguiendo su buen propósito, el año de mil y quinientos y honze el rrey Católico, mi abuelo, se determinó de pasar en el rreyno de Túnez y conquistarle. Y estando en este propósito y aparejado para su jornada, Luis, rrey de Francia, predecesor deste⁵⁸, quiso desasosegar la Ytalia y hazerse no sólo señor della pero del rreyno de Nápoles, que es nuestro patrimonio, por do fue forçado a mi agüelo dexar aquella empresa y embiar a rremediar aquel rreyno (...)

Y muerto mi agüelo, yo, sucediendo en mi patrimonio, procuré por todas las vías justas que pude hallar la paz con él porque pudiese emplear mis fuerzas en los ynfiel-les, como ha seydo y es mi deseo, y él syempre á procurado el contrario (...) Y agora que venía del rreyno de Túnez con pensamiento de yr sobre Argel y hechar de allí aquel tirano que tanto daño dél la christiandad recibe, á puesto todo su poder para tomar, como ha tomado, casi el estado del duque de Saboya, mi hermano y su tío suyo, hermano de su madre. Y no contento con esto, por vías esquisitas procura el rreyno de Ytalia. Por [lo] que me parece, beatísimo padre, que es cosa muy justa de procurar con todas mis fuerzas hecharle de Ytalia y poner[le] dentro de los límites de su rreyno⁵⁹.

⁵⁷ La fecha en: Juan Fernández Jiménez, “Introducción”, en Juan de Cardona, *Tratado notable de amor*, ed., notas e introd. J. Fernández Jiménez, Torrejón de Ardoz (Madrid): Alcalá, 1982, 15-17.

⁵⁸ Se refiere a Francisco I de Francia.

⁵⁹ J. de Cardona, *Tratado*, 100-101. Aclaración al sentido de *oratio* en p. 99, nota 148.

La elección de la planta no fue, por tanto, casual, sino fruto de un diseño que incluía un programa completo que implicaba la idea de dominio. Eso ya quedaba muy elocuentemente reflejado en la imagen del águila imperial dominando el orbe, símbolo que presidía la chimenea colocada en los *cuartos nuevos* de la Alhambra destinados al emperador y a su esposa Isabel de Portugal, y levantados entre 1529 y 1533 entre el Qaṣr al-Sultān y el Qaṣr al-Riyāḍ al-Saʿid, es decir, en la zona de mayor representación del poder en el conjunto alhambrense⁶⁰. Rosenthal destaca la adaptación de las estancias nuevas a los edificios antiguos, especialmente la conservación del *ḥammām*, lo que muestra el interés de mantener reconocibles los elementos que identificaban con nitidez la imagen del poder desde el tiempo de los sultanes nazaríes. Por ello no extraña la elección como elemento simbólico de un trazado que era perfectamente reconocible por cristianos y musulmanes: la planta centralizada o *qubba*⁶¹. Basilio Pavón la relaciona con la *dār* islámica⁶² y fue usada ampliamente en edificios palatinos, en santuarios y en lugares de enterramiento desde la Antigüedad⁶³, es decir, en espacios con una fuerte carga simbólica sobre el valor trascendente de todos los actos, incluyendo los relacionados con el ejercicio del poder.

Biget, Hervé y Thébert ven en las actuaciones llevadas a cabo en la Granada carolina un programa ya iniciado por sus abuelos, los Reyes Católicos, para trasladar la centralidad del mundo cristiano de Roma hacia Granada, fundando una Nueva Roma con la clara intención de renovar la unidad imperial. Este programa, según estos autores, se

⁶⁰ E. E. Rosenthal, *El palacio*, 47-53. Sobre estos dos palacios nazaríes: A. Fernández-Puertas, “El Alcázar”, 98-125.

⁶¹ Juan Carlos Ruiz Souza, “La planta centralizada en la Castilla bajomedieval: entre la tradición martirial y la *qubba* islámica. Un nuevo capítulo de particularismo hispano”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 13 (2001), 9-36.

⁶² Basilio Pavón Maldonado, “*Qubba* y alcoba: síntesis y conclusión”, *Revista de Filología Española*, 60, 1/4 (1980), 333-344 y “En torno a la ‘*Qubba*’ real en la arquitectura hispano-musulmana”, *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica (1978)*, Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1981, 247-271. Sobre la *dār*: Georges Marçais. “*Dār*”, *Encyclopédie de l’Islam* [Consultada online en 09 julio 2017] <http://dx.doi.org/10.1163/9789004206106_eifo_SIM_1696>.

⁶³ J. C. Ruiz Souza, “La planta”, 10-11.

desempeñó desde una doble acción política: la instauración del Estado moderno, que empezaba a mostrar sus primeros atributos centralizadores frente a la atomización del poder que caracterizó la Edad Media; y la proyección de la monarquía como defensora de la fe con una misión verdaderamente providencial, lo que justifica una reivindicación del espacio sagrado, es decir, la constitución, también, de una Nueva Jerusalén. Esto es, se buscaba la forja de una “mística del nuevo Estado” que conducía hacia el imperio cristiano⁶⁴. En este programa, Granada se cargaba de la simbología del Estado moderno, como muestra el traslado en 1505 de la Chancillería, o la creación del Colegio Imperial por Carlos V en 1526, en una renovación de los hitos urbanos que habían representado la Gran Mezquita y el Alcázar durante la dominación islámica.

Esta renovación se realizó en un estilo que pretendía emular el de la antigua Roma, trasladando a Granada el significado legado por la imagen de la Ciudad Eterna. Su prestigio se aprecia, por ejemplo, en las palabras de Diego de Sagredo: “Y como roma sea concurso de todas las naciones y cabeça de toda la christiandad, son mas diulgados y afamados sus edificios que de ninguna otra parte del mundo”⁶⁵. Para Biget, Hervé y Thébert las construcciones que van a representar este verdadero programa iconográfico monumental son, especialmente, la Catedral, que sustituye a la Mezquita Mayor; la Capilla Real, que quedará aneja a ella; y el Palacio de Carlos V, en la Alhambra⁶⁶. La renovación iconográfica queda patente todavía en el mapa editado en 1635 por Willem Janszoon Blaeu (fig. 1), que quizá recoge una imagen anterior realizada por Abraham Ortelius. En él aparece destacada la presencia de la Catedral mediante una gran cruz patriarcal dorada, y una suerte de báculo, también dorado, representa la fundación carolina del Colegio Imperial. Ninguno de los demás centros urbanos mencionados en el mapa ha sido resaltado mediante tales figuras doradas, que tampoco responden a la leyenda del mapa, lo que muestra la persistencia de

⁶⁴ J.-L. Biget, J.-Cl. Herve, Y. Thebert, “Expressions iconographiques”, 263-279.

⁶⁵ Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, Lisboa: Luis Rodríguez, 1541 [11].

⁶⁶ *Idem*, 265-267.

la iconografía áurea creada en el siglo XVI para la antigua capital del sultanato nazarí.

La relación de los nuevos edificios levantados en Granada con los heredados de la cultura islámica iba a ser muy estrecha, y no sólo por las apreciaciones que nosotros podamos realizar sobre analogías entre lo heredado y lo añadido, sino porque hubo también una voluntad de reflejar esta presencia de lo islámico, extrayéndolo de su contexto original para dotarle de un nuevo significado. Como recuerda Rosenthal al hablar de la Puerta del Perdón de la Catedral, se aprecian en sus detalles escultóricos características propias del arte hispanomusulmán, lo mismo que reconoce influencia del arte gótico e islámico en la solución buscada por los artistas del Renacimiento para poder aunar los órdenes clásicos con las cúpulas o bóvedas de cañón⁶⁷. Ello era debido a que la visualización de la “magnificencia ornamental de la antigua Roma” se realizaba, también, con la recreación de la decoración y formas constructivas de los artistas musulmanes⁶⁸. Este fenómeno estaba extendido en toda la Europa del Renacimiento, y lo explica Peter Burke mediante el ejemplo del uso frecuente de “arabescos” en la decoración, aunque no siempre guardaban verdadera relación con el arte islámico y eran meras recreaciones fabulosas mezcladas con otros estilos, como el gótico⁶⁹.

Rosenthal lo explica por la posibilidad de mantener determinadas técnicas artísticas más allá de la variación estética, sin que ello sea síntoma de “confusión estilística”⁷⁰. De este modo recuerda que, en la época, el estilo “romano” comprendía en muchas ocasiones fuentes de origen islámico y las fuentes clásicas se interpretaban desde una perspectiva amplia que incluía la comparación con el arte del Islam⁷¹. Cita Rosenthal el ejemplo de Lázaro de Velasco y su traducción de la obra vitruviana, en la que compara los zaguanes descritos por el tratadista romano en Grecia con los de las casas granadinas; o el caso del gentilhomme de boca del emperador, Felipe de Guevara, que reconocía,

⁶⁷ E. E. Rosenthal, *La Catedral*, 110 y 118.

⁶⁸ *Idem*, 118.

⁶⁹ P. Burke. *El Renacimiento*, 11, 52 y 191.

⁷⁰ E. E. Rosenthal, *La Catedral*, 111.

⁷¹ *Idem*, 111-112.

también, al artífice romano en la descripción de las cubiertas de yeso características del arte islámico:

Manda, pues, Vitruvio, que en los techos de maderamientos, hora fueren llanos, ó torcieren á alguna parte, que echadas las cárceles y bien clavadas, tomen cañas y las machaquen y las hiendan, y las aten al dicho techo con esparto Español muy bien atadas y liadas, como acá se hace en un techo que le quieren envestir de yeso, y fué antiguamente usado en España, y se usa el dia de hoy en la mayor parte de la Andalucía, y Reyno de Granada, por faltalles en algunas partes maderas para sus enmaderamientos (...)

Hecho esto, manda Vitruvio, trusilar este techo de cañas. Esta palabra trusilar trae confusion en esta doctrina, la qual palabra, ni el interprete Italiano de Vitruvio, ni los Latinos la han dado á entender. A mí me parece que trusliar quiere decir lo mismo que en nuestro Español decimos Xaharra⁷², que es el primer aparejo que se da acá á las paredes, para disponerlas á recibir el blanqueado⁷³.

La presencia de indiscutibles influencias artísticas procedentes del mundo islámico en la arquitectura española del quinientos ha producido asombro y perplejidad, y también ha llevado a conclusiones ambiguas o explicaciones no del todo convincentes. Así, por ejemplo, en su tesis de doctorado, Alberto Ballarín Iribarren aprecia, por un lado, notables semejanzas entre las construcciones patrocinadas por Carlos V en España, tanto en Granada como en Sevilla o Yuste y, por otro, niega cualquier decisión determinante del soberano en estas edificaciones. Tras un detallado análisis de varias construcciones mudéjares y musulmanas que pudieron servir de ejemplo a los constructores del emperador concluye que la presencia de estas semejanzas tan claramente apreciables entre los monumentos de dos ámbitos culturales tan diversos se deben, en esencia, a la pura casualidad:

⁷² Jaharrar, del árabe hispano ġayyār –ġayyār–. Ver s.v. “ġayyār” (cal viva, calero, encalador) y “ġayyārah” (hacer cal) en Federico Corriente, Christophe Pereira, Ángeles Vicente, *Dictionnaire du faisceau dialectal arabe andalou. Perspectives phraséologiques et étymologiques*, Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2017 [s.p.].

⁷³ Felipe de Guevara, *Comentarios de la pintura*, Madrid: Don Gregorio Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788, 75-76.

A pesar de la fuerza que pudiera tener en un principio la influencia árabe, la conclusión al respecto es que esta es nula en lo que atañe al emperador. La que podamos detectar nosotros, se debe, sin duda, a elementos ambientales comunes en todo el país, incluso en nuestros días, sin mayor importancia ni intención⁷⁴.

El autor encuentra mucha dificultad para interpretar los elementos arquitectónicos de los edificios carolinos en los que adivina una posible influencia árabe, de forma que atribuye efectos contrarios a las construcciones. De este modo analiza, por ejemplo, las logias abiertas, *terrados*, y las relaciona tanto con las antiguas villas romanas, como posibles influencias italianas posteriores, las *loggia* o *pensile*, o con la Alhambra o los cármenes granadinos, pero también lo explica por el puro gusto particular del emperador y un clima más benigno que el actual en aquella época, que hacía gratas este tipo de aperturas al paisaje⁷⁵; elemento este, por otro lado, puesto en valor por la cultura del Renacimiento⁷⁶.

De igual modo, en los espacios de las zonas domésticas de los palacios carolinos Ballarín observa similitudes con construcciones del

⁷⁴ Alberto Ballarín Iribarren, *Arquitectura y construcción del monasterio y palacio de Carlos V en Yuste* [Tesis doctoral], Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2000, v. 2, 260-261.

⁷⁵ Lo cierto es que entonces se vivía una época bastante más fría que la actual, no por efecto del cambio climático del presente, sino por la llamada Pequeña Edad del Hielo, entre mediados del siglo XIV y mitad del XIX, con picos de temperatura extrema entre fines del XV y principios del XVIII (Antonio Gómez Ortiz, Josep A. Plana Castellví, “La Pequeña Edad del Hielo (‘Little Ice Age’) en Sierra Nevada a partir de los escritos de época (siglos XVIII y XIX) en su relación con el progreso de la geografía física y geomorfología española”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 42 (2006), 71-98, 72).

⁷⁶ A. Ballarín, *Arquitectura*, 230-232. Jacob Burckhardt lo definía como “descubrimiento de la belleza del paisaje”, distinguiendo la visión realista de los maestros del norte de Europa en el siglo XV y primeros años del XVI –Jan y Hubert van Eyck, Alberto Durero–, una “revelación del paisaje, como imagen directa” que trasciende la mera aspiración de reproducir la realidad, que goza ya de “sustancia poética autónoma”; y el descenso a la realidad “por íntimo impulso” realizado por los poetas italianos desde el mundo ideal y mitológico que frecuentaban, destacando a Eneas Silvio Piccolomini, Pío II, y a Pietro Aretino (Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Edaf, 1982, 229-237).

período islámico y, en concreto, en su análisis de las semejanzas entre los espacios habilitados para el emperador en Yuste y los *cuartos nuevos* de la Alhambra, las Habitaciones de Carlos V. Por ejemplo, en su orientación meridional, su distribución, o su tamaño discreto pero suficiente para alojar los usos de la corte, con lo que presentan aspectos funcionales y domésticos, además de buena adaptación climática, que Ballarín explica más por el carácter friolero del emperador que por las posibles derivaciones de los ejemplos arquitectónicos musulmanes⁷⁷.

Ballarín coincide con Pilar Mogollón en señalar la importancia del gusto para las proyecciones arquitectónicas y, desde este punto de vista, explicar la tendencia medieval y moderna en España, al menos hasta el siglo XVII, de incluir elementos musulmanes en las edificaciones cristianas, tanto por efecto del sincretismo cultural, por el contacto frecuente entre ambas civilizaciones, como por un efecto de emulación de doble sentido: por un lado, admiración de aquello que se considera mejor o más prestigioso; por otro, el agrado hacia aspectos considerados exóticos. De este modo se formó un estilo artístico singular, el mudéjar, que se identificó finalmente con un estilo propio y característico del país, reconocible tanto en Europa como en América y, por tanto, parte de la idiosincrasia española y de la misma propaganda política, pues la extensión de este particular estilo artístico identificaba con claridad lo hispano allá donde se manifestase⁷⁸; era, por tanto, como la lengua para Nebrija⁷⁹, perfecto compañero del Imperio. Además del estilo mudéjar hay que tener en cuenta que la influencia de la cultura islámica y sus manifestaciones artísticas llevó a lo que se ha llamado *mudejarismos* o expresiones mudéjares, lo que Rodríguez Estévez identifica con

⁷⁷ A. Ballarín, *Arquitectura*, 252-257. Rosenthal también aprecia en las condiciones climáticas posibles razones para las decisiones tomadas por el emperador en los trabajos de la Alhambra: *El palacio*, 48.

⁷⁸ P. Mogollón, “Sincretismo”, 321-334. Este proceso y el propio concepto historiográfico del arte mudéjar queda explicado en: J. Cl. Rodríguez, “La herencia”, 98-107.

⁷⁹ Son conocidas las palabras de Elio Antonio de Nebrija sobre la lengua castellana, emulación de las de Lorenzo Valla en referencia a la latina en sentido amplio, es decir, incluyendo las romances: “El Imperio romano se encuentra allí donde domina la lengua romana” (Lorenzo Valla, “Las elegancias de la lengua latina”, *Humanismo y Renacimiento*, ed. y trad. P. R. Santidrián, Madrid: Alianza, 2007, 41-42).

“expresiones diversas de un rico paisaje arquitectónico, en el que el legado andalusí debe ser estudiado con diferentes claves analíticas”, es decir, que deja de representar el maridaje entre el arte islámico y el cristiano del arte mudéjar propiamente dicho, para pasar a ser una expresión artística en la que el elemento islámico ha sido “reinterpretado desde la distancia, como un hecho recreado”⁸⁰. De esta forma, para Rodríguez Estévez, temas y formas propios del arte musulmán aparecen integrados en la arquitectura cristiana en forma de *préstamos* libremente reinterpretados y, por ello, desgajados de los “temas y formas de ascendencia islámica”, separados de la tradición “técnica o laboral” que permitiría explicarlos y caracterizarlos como ejemplos propiamente mudéjares⁸¹.

Durante el siglo XV, especialmente en el reinado de Enrique IV de Castilla, hermanastro de Isabel la Católica, se produjo en España una corriente de “orientalización”, en palabras de Julio Caro Baroja, que modificó la dirección de los influjos culturales de un espacio étnico a otro⁸² ya que, anteriormente, fueron los musulmanes quienes imitaron con profusión los usos de los cristianos⁸³. Este fue un fenómeno frecuente en toda Europa durante el Renacimiento. De este modo, si el rey castellano Enrique IV era criticado por sus súbditos por ir de costumbre ataviado “a la morisca”, incluso en su representación figurada en el salón del trono del Alcázar de Segovia⁸⁴, el emperador Federico III se presentó vestido a la turca ante el duque de Borgoña, Carlos el Temerario, en Tréveris el 30 de septiembre de 1473⁸⁵.

Estas transmisiones culturales dan lugar a lo que Peter Burke denomina “Renacimiento *descentrado*”, y lo explica por una cierta simpatía entre los propósitos educativos y literarios del humanismo y

⁸⁰ J. Cl. Rodríguez, “La herencia”, 108.

⁸¹ *Idem*, 108-110.

⁸² Julio Caro Baroja, *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de historia social*, Madrid: Alianza, 2003, 46.

⁸³ Como recuerdan autores como Ibn Sa‘īd al Magribī o Ibn al-Jaṭīb. Emilio García Gómez, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra, 1975, 176-180.

⁸⁴ Gregorio Marañón, *Ensayo biológico sobre Enrique IV de Castilla y su tiempo*, Madrid: Espasa, 1998, 120-122.

⁸⁵ José Manuel Calderón, *Felipe el Hermoso*, Madrid: Espasa Calpe, 2001, 15-16.

los expresados por el “ideal académico” del *adab* en el ámbito musulmán⁸⁶. De este modo, Jerry Brotton se responde a la pregunta ¿de quién es el Renacimiento?, exponiendo la intensa mirada con la que los artistas occidentales miraban al mundo oriental y lo explica con el ejemplo de los hermanos Gentile y Giovanni Bellini, fascinados por la Alejandría mameluca al igual que muchos de sus coetáneos venecianos, hasta tal punto que la arquitectura de esa ciudad islámica, o de otras, se reflejaba en sus cuadros y en las propias calles de Venecia⁸⁷. Esta fascinación tenía mucho que ver con el enorme prestigio alcanzado por el imperio turco, lo que puede medirse por el ofrecimiento del papa humanista Pio II de reconocer al sultán Mehmet II, el Conquistador de Bizancio, como emperador del Imperio de Oriente en caso de que aceptara su conversión al cristianismo⁸⁸. Él mismo se consideraba legítimo sucesor del Imperio oriental y logró una rápida expansión de su imperio por Europa, de forma que, diez años después de la conquista de Constantinopla, en 1463, había ocupado el reino de Bosnia, quedando libre el camino hacia Italia⁸⁹. La tolerancia religiosa practicada por el sultán otomano le dio enorme prestigio entre los practicantes de las tres religiones del Libro, pues convirtió a Estambul en un verdadero crisol de culturas, en expresión de Miguel Ángel de Bunes⁹⁰, y su interés por las artes y las letras, incluidos los autores clásicos, le hacían modelo de príncipe

⁸⁶ Peter Burke, *El Renacimiento*, 9. Sobre el concepto de *adab*: Francesco Gabrieli, “Adab”, *Encyclopédie de l’Islam* [Consultado online en 13 julio 2017] <http://dx.doi.org/10.1163/9789004206106_eifo_SIM_0293>.

⁸⁷ Jerry Brotton, *El bazar del Renacimiento. Sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental*, Barcelona: Paidós, 2003, 45-51.

⁸⁸ Friedrich Merzbacher, “Europa en el siglo XV”, *Las grandes culturas extraeuropeas. El Renacimiento*. 2, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, 441-507, c. 452.

⁸⁹ *Idem*, 499-507.

⁹⁰ Miguel Ángel de Bunes Ibarra, *El Imperio Otomano (1451-1807)*, Madrid: Síntesis, 2015, 154. En todo caso, en última instancia la integración de otras culturas obedecía a un interés de sentido práctico que permitía la estabilidad en el territorio otomano, sin excesivas fricciones entre las diferentes culturas que coexistían en él: Özlem Kumrular, “El nacimiento de un nuevo poder en Asia Menor”, *Exposición: Ibn Jaldún. El Mediterráneo en el siglo XIV: Auge y declive de los Imperios. La Península Ibérica. El entorno mediterráneo*, dir. J. Páez López, Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2006, 205-211.

entre los humanistas. Por ello sus cronistas griegos le consideraban un nuevo Alejandro, y el bizantino Jorge de Trebisonda, secretario papal, le dirigió una misiva en la que le consideraba emperador de los romanos, puesto que dominaba “por derecho” el centro del Imperio, que era Constantinopla. Siguiendo con los ejemplos, Brotton menciona también al florentino Francesco Berlinghieri, que le dedicó una traducción latina de la *Geografía* de Ptolomeo, considerando al sultán “príncipe ilustrado y señor del trono de Dios”; o el de Gentile Bellini, que en el año 1479 retrató al gobernante otomano por encargo del dogo de Venecia, retrato que mereció los mejores halagos de Giorgio Vasari⁹¹. Los sucesores de Mehmet, Bayecit I y Süleyman, mantuvieron el prestigio y contacto con Occidente, y en 1532 el humanista Pietro Aretino ofreció sus servicios al sultán, lo que lleva a Brotton a concluir que, aunque Europa occidental era muy consciente de las diferencias culturales y religiosas con respecto de Oriente, y eran inevitables periódicos enfrentamientos militares, sin embargo, los numerosos y fructíferos intercambios comerciales y culturales dieron lugar a un provechoso enriquecimiento mutuo⁹².

El intercambio implica tanto beneficio como enfrentamiento y ambos conceptos se pueden aunar en la idea de emulación. De esta forma, cuando el papa Julio II se propuso, a partir de 1506, levantar una nueva basílica en su sede, cabeza de la Iglesia de Occidente, sobre la antigua basílica de Constantino erigida sobre la tumba del apóstol Pedro, sin duda pensó rivalizar con la antigua sede de la Iglesia oriental, el Hagia Sofia, transformada por Mehmet en mezquita, con lo que reclamaba la “capitalidad imperial del mundo romano”. La pretensión papal se plasmó, advierte Brotton, en un diseño que, en origen, guardaba estrecha semejanza con Santa Sofia en su transformación en mezquita otomana⁹³.

⁹¹ J. Brotton, *El bazar*, 58-63. El interés por los turcos entre los humanistas españoles en: Ljiljama Pavlovic Samurovic, “‘Chronica de los turcos’ de Antonio de Herrera y Tordesillas (cap. VII, IX, X y XI). Una síntesis de la historiografía y de las letras renacentistas”, *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1998, 1159-1168.

⁹² J. Brotton, *El bazar*, 62-63 y 69-70.

⁹³ *Idem*, 106-109.

Los reyes españoles también había tratado de ocupar el centro del Imperio occidental edificando en el monte Gianicolo de Roma, bajo su patrocinio, un santuario en el que se conmemoraba el martirio de San Pedro. En este lugar, el franciscano reformado Amadeo Menes de Silva había recibido la visita profética del arcángel San Gabriel anunciándole la llegada del *pastor angelicus*, que traería al mundo la paz y unidad ecuménica. El rey Fernando II de Aragón promovió, desde 1481, la edificación de un *martyrium* para ensalzar el lugar, que se encargó a Bramante. Bernardino López de Carvajal, cardenal de Santa Croce in Gerusalemme desde 1495, uno de los más activos propagandistas de la corona española en Roma, fue el encargado de dirigir la obra⁹⁴. Su planta circular cerrada mediante una cúpula y el peristilo exterior de columnas dóricas elevado sobre unas gradas en forma de *tholos*, recuerda inevitablemente diseños empleados en el Palacio de Carlos V en la Alhambra y en la Catedral de Granada. Para Luis Arciniega, todo este edificio no es sino una “exaltación de la corona española en la Roma papal” que expone un complejo aparato de propaganda montado por el rey Fernando en Roma y que luego heredaría su sucesor en el trono español, Carlos V. Todo ello partía del prestigio alcanzado por los reyes españoles tras la toma de Granada en 1492, lo que les confirmaba como reyes cruzados predestinados para lograr el aumento de la fe cristiana. Esta misión se concretaba en la protección de los Santos Lugares y de los cristianos orientales, lograda de forma efectiva por la mediación de su embajador, Pedro Mártir de Anglería, ante el sultán mameluco, y en la lucha contra los musulmanes en el norte de África⁹⁵. Como recuerda Luis Arciniega, todo camino de peregrinación a Tierra Santa pasaba por Roma de modo que, en realidad, los reyes españoles se aseguraban con esta fundación romana un lugar preeminente en el viaje iniciático a los Santos Lugares. Siguiendo con este programa, el cardenal López de Carvajal

⁹⁴ Todos estos detalles en: Luis Arciniega García, “El Templete de San Pietro in Montorio de Bramante: intereses de fundación y reproducción, y algunas paradojas resultantes”, *Bramante en Roma, Roma en España. Un juego de espejos en la temprana Edad Moderna*, eds. X. Company, B. Franco, I. Rega Castro, Lleida: Centre d’Art d’Època Moderna (CAEM), Edicions de la Universitat de Lleida, 2014, 129-159, c. 130-133.

⁹⁵ *Idem*, 135-139.

hizo representar en la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme el escudo del emperador Carlos V tomando posesión de la ciudad de Jerusalén⁹⁶.

Como estamos viendo, la conquista de Granada había permitido encarnar en la persona del rey Fernando al legendario “Rey de los últimos Días” de las tradiciones mesiánicas isidorianas y joaquinatas, en las que un “rey mesiánico” y “emperador del mundo”, considerado el nuevo David, lograría la conquista de Granada y Jerusalén y elevaría un candidato a la cátedra de San Pedro. La confirmación de muchos de estos presagios durante el reinado de los Reyes Católicos llevó al propio Fernando a creerse protagonista de la profecía y actuar en consecuencia, emprendiendo la conquista de África. Llegó a considerarse “Monarca Universal”, un nuevo Carlo Magno o *Encubierto*, el *Carolus redivivus* de la tradición franco-alemana y, desde 1510, él mismo comenzó a titularse rey de Jerusalén⁹⁷, que era por entonces la ciudad santa por antonomasia, *umbiculus mundi*, centro geográfico de muchas representaciones cartográficas: “la cruzada supondría la conquista de la Ciudad Santa para esperar allí la venida de la Parusía tras la lucha contra el Anticristo”⁹⁸.

Carlos V había heredado de su abuelo Fernando la personificación de importantes figuras salvíficas de la literatura de corte profético-escatológico, cuyo cumplimiento pasaba, necesariamente, por la conversión de los infieles, idea que tenía especial vigencia en Granada. La ciudad era todavía, en el siglo XVI, espacio de frontera entre la Cristiandad y el Islam, presente ahora como enemigo que producía ataques esporádicos que llegaban de allende, de territorio norteafricano⁹⁹, lo

⁹⁶ *Idem*, 140-141.

⁹⁷ Henry Kamen, “Fernando el Católico, el absolutismo y la Inquisición”, *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, eds. A. Egido, J. E. Laplana, Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2014, 25-27. En relación con la herencia Trastámara, véase: Teresa Jiménez Calvete, “Fernando el Católico: un héroe épico con vocación mesiánica”, *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, 131-169

⁹⁸ Ana de Zaballa Beascochea y M.^a Cruz González Ayesta, “La Nueva Jerusalén en el bajomedievo y en el renacimiento hispano-americano”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 4 (1995), 199 y 200-203.

⁹⁹ Antonio Jiménez Estrella, “La Capitanía General del reino de Granada durante el reinado de Carlos V”, *Carlos V. Europeísmo y Universalidad. La organización del poder*,

que Mercedes García-Arenal llama “lucha cósmica”, un enfrentamiento entre dos diferentes concepciones de la vida y de la trascendencia cargada de fuerte simbolismo mesiánico y providencial, que impelía a los cristianos a lograr la conversión universal a su religión¹⁰⁰. Para el emperador, además, era una buena forma de legitimar su política imperial¹⁰¹.

La sociedad granadina del quinientos se componía de dos colectivos bien diferenciados: los cristianos nuevos y los viejos, lo que constituía el llamado problema morisco. Los moriscos, a quienes García-Arenal define como “musulmanes interiores”¹⁰², eran víctimas de un cambio de política en la España de finales del siglo XV promovida por los Reyes Católicos, lo que Luis Suárez Fernández denominó política de “máximo religioso”, por la que la fe del soberano era una verdad trascendente y absoluta, incontrovertible, de modo que trascendía del plano político al personal, lo que conllevaba la comprensión de la sociedad “bajo el signo igualatorio de una fe”, es decir, la exclusión de cualquier otra doctrina religiosa distinta o desviada. Ello supuso la creación de la Inquisición, la prohibición de la práctica judaica o la conversión forzosa de los musulmanes¹⁰³. Los moriscos, aunque convertidos, suponían un problema de varios frentes en la España carolina: como minoría sospechosa de seguir profesando su antigua fe, sus ritos y sus costumbres y modos de vida diferenciadores; como posible *quintacolumna* que beneficiara los ataques provenientes del norte de África, e incluso de los herejes enemigos de España; y como problema social, pues el sentimiento popular *anticonverso* había servido de excusa tanto para la revuelta comunera de Castilla

eds. J. L. Castellano Castellano, F. Sánchez-Montes, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, v. 2, 339-368; y Valeriano Sánchez Ramos, “Repoblación y defensa en el Reino de Granada: Campesinos-soldados y soldados campesinos”, *Chronica Nova*, 22 (1995), 357-388.

¹⁰⁰ Mercedes García-Arenal, “Moriscos e indios. Para un estudio comparado de métodos de conquista y evangelización”, *Chronica Nova*, 20 (1992), 153-175, c. 154.

¹⁰¹ Mercedes García-Arenal, “Carlos V y los musulmanes”, *Torre de los Lujanes: Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 41 (2000), 77-86, c. 77.

¹⁰² *Idem*, 77.

¹⁰³ Luis Suárez Fernández, “Las bases del reinado”, *La España de los Reyes Católicos (1474-1516)*, Madrid: Espasa-Calpe, 1989, v. 1, 5-80, c. 26-27.

en 1520-21, como para las Germanías valencianas de 1520-23¹⁰⁴. En definitiva, suponían una amenaza directa contra el advenimiento del Estado moderno¹⁰⁵.

En 1526, mientras Carlos V se encontraba en Granada, recibió una delegación de los moriscos del reino, quienes le expresaron sus quejas y peticiones para atenuar sus quebrantos en una sociedad que no les acogía como miembros de pleno derecho. Escandalizado, el emperador decidió nombrar una comisión para estudiar el caso, pero en las conclusiones, aunque reconocía que debían ser tratados como los demás súbditos y fieles, se establecía el final de cualquier tipo de signo de diferenciación de la comunidad morisca respecto de los cristianos viejos, lo que iba a precipitar la integración de la comunidad morisca en la comunidad cristiana vieja mediante la completa asimilación de aquella a esta¹⁰⁶. En estas conclusiones se aprecian las tesis del primer arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, que promovió la paciente integración de la comunidad conversa y mudéjar en la sociedad cristiana¹⁰⁷, con la diferencia de que él era partidario de los bautizos sinceros, previa completa conversión, y el emperador, sin embargo, validó en su dictamen de 1525 en Madrid los bautizos forzosos de los moriscos valencianos¹⁰⁸.

Granada era, por tanto, un punto de partida privilegiado en las profecías del final de los tiempos, y esta centralidad queda bien patente en el portulano dibujado por Battista Agnese mediado el siglo XVI, donde se traslada el antiguo concepto de al-Andalus a Granada, término con el que nombra a todo el sur de España (figs. 2 y 3). Esta imagen sobredimensionada de Granada supone una inversión de los valores semánticos de Hispania, pues anteriormente había representado la idea de confín occidental de la ecúmene, lugar propicio para sostener todo

¹⁰⁴ M. García-Arenal, "Carlos V", 79-83. También: Julio Caro Baroja, *Los moriscos*, 21-25 y 55-60.

¹⁰⁵ J.-L. Biget, J.-Cl. Herve, Y. Th., "Expressions", 274-277.

¹⁰⁶ J. Caro, *Los moriscos*, 59-60.

¹⁰⁷ Stefania Pastore, *Una herejía española. Conversos, alumbrados e inquisidores (1449-1559)*, Madrid: Marcial Pons, 2010, c. 74-83 y 154-163.

¹⁰⁸ M. García-Arenal, "Carlos V", 79.

tipo de leyendas y mitos desde la Antigüedad. Esta idea fue la que los musulmanes llevaron con su conquista en el siglo VIII desde Oriente hacia Occidente, lo que Julia Hernández Juberías denomina “redescubrimiento de Occidente”, construyendo con ello un imaginario particular que fue transmitido al ámbito cristiano, en un proceso de mutuo enriquecimiento entre la literatura árabe de lo maravilloso, ‘*ayyā’ib*, y la de *mirabilia*¹⁰⁹. En este sentido es en el que el granadino Abū Ḥāmid al-Garnāī hablaba de su ciudad natal en el siglo XII como “la ciudad de Decio, el rey de los ‘Compañeros de la Caverna’”, con lo que situaba en tierras granadinas el escenario de la leyenda de los Siete Durmientes de Éfeso, que parte del relato coránico¹¹⁰ y comparten, en diferentes reelaboraciones, musulmanes y cristianos¹¹¹. La transmisión de esta tradición se personificó en la figura del santo rey Fernando III, a quien la *Crónica de veinte reyes* refiere visitando en la cueva lojeña a los Durmientes durante el asedio de esta plaza andalusí¹¹².

En el siglo XVI, culminada la *restauración* de España al dominio cristiano, los reyes españoles proponían acabar con la imagen de extremo para España, y trasladar el centro del orbe a su señorío, planteando en Granada la capitalidad que habían tenido Jerusalén, Bizancio o Roma. Las dos primeras, ocupadas por el Islam, no podían representar esa posición umbilical, mientras que la última tampoco era buena candidata, pues se veía enfrentada a numerosas contradicciones por la confusión en la sede romana entre los ámbitos terrenal y celestial, y a

¹⁰⁹ Julia Hernández Juberías, *La península imaginaria. Mitos y leyendas sobre al-Andalus*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, 335-343. La relación y traspaso de los relatos musulmanes a la producción literaria cristiana en: Inés Fernández-Ordóñez, *Las ‘Estorias’ de Alfonso el Sabio*, Madrid: Istmo, 1992, c. 173-202.

¹¹⁰ *El Corán*, 18:9-16, 250-251.

¹¹¹ Abū Ḥāmid al-Garnāī, *Tuhfat al-albāb (El regalo de los espíritus)*, pres., trad. y notas, A. Ramos, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, 81-82. Sobre esta leyenda, véase: Antonio Olmo, “Loja islámica. Historia y leyenda: la Cueva de los Durmientes”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Árabe-Islam*, 51 (2002), 161-189.

¹¹² *Crónica de veinte reyes*, eds. E. del Diego Simón, J. M. Jabato Saro, Burgos: Excelentísimo Ayuntamiento de Burgos, 1991, 301.

una grave crisis moral, religiosa y política que había mermado grandemente el prestigio del papa. Desde Granada, en 1526, el emperador dirigió un memorial a Clemente VII en el que le exhortaba a comportarse como verdadero cristiano y a someterse a una reforma por el concilio. El enfrentamiento acabó en el llamado Saco de Roma de 1527, en el que las tropas imperiales asaltaron la ciudad papal y amenazaron la vida del propio pontífice, e incluso se plantearon su expulsión de la ciudad¹¹³.

El reenfoque realizado por el emperador en Granada, situando allí el centro geográfico de su imperio, creaba en la ciudad un Cosmos perfecto, según el concepto de Eliade, una Nueva Jerusalén en la que quedaba representada de forma simbólica la totalidad de la Creación. Siguiendo los significados dados por Flavio Josefo a la capital judía¹¹⁴, Eliade expone que el Templo representaba esa totalidad, pues el patio era imagen de las regiones inferiores, del mar; el santuario era la Tierra; y el Sancta Sanctorum era el Cielo¹¹⁵. En las sociedades tradicionales, Eliade reconoce la existencia de una multiplicidad de centros, pero siempre en relación con el imaginario personal de cada hombre y muy fuertemente condicionados por la necesidad de trascendencia, de estar en contacto permanente con el *otro mundo*. De este modo, argumenta que, para los judíos, Palestina, Jerusalén y el Templo conformaban, cada uno de ellos por separado y en su totalidad, una perfecta representación cósmica y el centro del mundo. Del mismo modo, Templo, palacio y morada propia, son un *imago mundi*, y responde a la necesidad en toda sociedad tradicional de organizar el espacio como un Cosmos perfecto. Granada, por tanto, se organizaba en el siglo XVI como un espacio cósmico, en el que la ciudad erige sus hitos simbólicos, Catedral y Palacio, que le permiten constituirse en nuevo centro de la Cristiandad, ya que todo Cosmos tiene origen en un punto central, desde el que nace y se desarrolla el Universo¹¹⁶.

¹¹³ Joseph Pérez, *Carlos V*, Madrid: Temas de Hoy, 2000, 94-99.

¹¹⁴ Flavio Josefo, *Los veynete libros de Flavio Josepho, De las Antigüedades Iudaycas, y su vida por el mismo escripta, con otro libro suyo Del imperio de la Razon*, Anvers: En casa de Martin Nucio, 1554, 140 vº-141 rº.

¹¹⁵ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, trad. L. Gil, Madrid: Guadarrama, 1981, 28.

¹¹⁶ *Idem*, 28-29.

La centralidad tiene una enorme carga cosmogónica, pues es allí donde, en apreciación de Eliade, lo sagrado se manifiesta en el mundo, se produce “una ruptura de nivel, donde el espacio se hace sagrado, *real*, por excelencia”. La fuerza generadora de esta imagen se explica por la reproducción, en toda creación de un espacio, de una ciudad, de la propia Creación divina, instaurando un centro desde el que se irradia todo el resto de la creación, de forma que un cuadrado construido a partir de un centro evoca toda la Creación al situar en el espacio los cuatro horizontes geográficos. En el eje perpendicular de ese espacio central generador de vida, en el otro extremo, se situará el espacio de las tinieblas, de los muertos¹¹⁷. Es fácil ver en estas imágenes de Eliade la analogía con la Granada carolina y, muy en particular, el Palacio renacentista de la Alhambra, donde el patio circular envuelve al cuadrado orientado en cada una de las direcciones, y la capilla octogonal traza un eje perpendicular que lo divide a través del patio. Esta idea evoca la imagen imperial, pues la *Roma cuadrata* tal y como lo expone Eliade, sería modelada por la *urbs*, con sus cuatro divisiones, que se despliega en torno a un *omphalos*, el *mundus*, con lo que se constituye el centro del *orbis terrarum*¹¹⁸.

Los dibujos de los viajeros que llegan a Granada en el siglo XVI ofrecen imágenes de la ciudad que se pueden identificar perfectamente con esta resituación del centro, parangonando la Catedral con el Santo Sepulcro por medio de dos efectos¹¹⁹: la situación de la propia Catedral como “epicentro” de la ciudad, y dándole una proporción jerárquica que la hace sobresalir del entramado urbano. Esto se aprecia claramente en el dibujo realizado en 1565 por Joris Hoefnagel (fig. 4) y en uno de los dos definitivos de Anton van den Wyngaerde fechado en 1567 (fig. 5). Por su parte, Wyngaerde sitúa como protagonista a la propia ciudad en un segundo dibujo, sin resaltar de ella un elemento determinado, quedando

¹¹⁷ *Idem*, 29-30.

¹¹⁸ *Idem*, 30.

¹¹⁹ Los significados de la Catedral en relación con su representación pictográfica en: Joaquín Gil Sanjuán, Juan Antonio Sánchez López, “Iconografía y visión histórico-literaria de Granada a mediados del quinientos”, *Chronica Nova*, 23 (1996), 73-133; y en: Alfredo Ureña Uceda, “La Catedral de Granada y su imagen. Fortuna crítica de su representación gráfica desde el siglo XVI al XIX”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 8/16 (1999), 265-312.

la Catedral ahogada entre el caserío (fig. 6)¹²⁰. Templo y ciudad pueden representar la totalidad del Cosmos dependiendo de la la situación del centro. Para Joaquín Gil Sanjuán y Juan Antonio Sánchez López, la Catedral de Granada emula a la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, pues se constituye en tres espacios: el templo como representación de Cristo, *Rex Martyrum*; el templete o ciborio interior diseñado por Siloé, el *martyrium*, la tumba; y la custodia eucarística, el *Sancta Sanctorum*¹²¹. Para estos autores las referencias salomónicas son también evidentes y, desde luego, la tripartición aludida parece recurrir a la idea del Templo transmitida por Josefo. Es fácil ver en grabados del siglo XV que representan una imagen arquetípica del Santo Sepulcro, la idealización de la representación de la Catedral de Granada, que incluso aparece en algunas ocasiones con el alminar de la antigua Mezquita aljama de Granada, la Torre Turpiana¹²², rematada por un extraño chapitel, lo que sorprende a Gil Sanjuán y Sánchez López¹²³, pero sirve para reforzar este estereotipo, como podemos observar en el grabado de la obra de Bernhard von Breydenbach, de 1486 (fig. 7), o en la de Conrad Grünenberg, de hacia 1487 (fig. 8)¹²⁴. En la Plataforma de Ambrosio de Vico de finales del XVI, grabada por Franz Heylan en torno a 1613 (fig. 9), es posible advertir con claridad esta singular analogía: un edificio cubierto de cúpula con una torre esbelta a un lado rematada por un chapitel o cupulilla. Es decir, el vestigio musulmán no sólo no desentona, sino que permite animar la recreación por su poder evocador.

Aún habría que añadir otra evocación manifiesta en estos dibujos: la imagen estereotipada del Templo de Salomón, trasmutado en la Mezquita de la Roca. Su planta octogonal y su cúpula que destacan como hito y

¹²⁰ Los dibujos de Wyngaerde se estudian en: Blanca Espigares Rooney, “Leer una imagen. La cartografía urbana y su conocimiento: ‘Vista de Granada’ de Anton van den Wyngaerde”, *Revista Letras*, 15 (2015), 101-117.

¹²¹ J. Gil Sanjuán, J. A. Sánchez López, “Iconografía”, 103-105.

¹²² Sobre la Mezquita Mayor de Granada: Antonio Fernández-Puertas, “La mezquita aljama de Granada”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos, Sección Árabe-Islam*, 53 (2004), 39-76.

¹²³ J. Gil Sanjuán, J. A. Sánchez López, “Iconografía”, 105-106.

¹²⁴ *Idem*, 105-106. .

centro de la Ciudad Santa en obras como la de Breydenbach (fig. 10), son evocados también en las edificaciones granadinas del siglo XVI, donde se repite el diseño octogonal en cubiertas y plantas como la de la capilla del Palacio de Carlos V.

El Palacio, desde luego, fue evocado también en las representaciones de la ciudad, de modo que Hoefnagel lo destaca mediante la representación de una grúa que realiza los trabajos para su construcción (figs. 11 y 12). Por su parte, de Vico lo muestra en planta, singularizándolo en el entorno mediante la plasmación de su particular planimetría que inserta el círculo en el cuadrado, forzando, para ello, la perspectiva (fig. 13). Esta evocación de la “circulación del cuadrado”, en expresión de Cirlot, es decir, la cuadratura del círculo, lleva implícito el mensaje de unidad material y espiritual más allá de toda diferencia y oposición¹²⁵, la unión de dos opuestos: lo sólido y estático, asociado al cuadrado, lo terrestre; y de lo móvil y volátil, asociado al círculo, lo celeste. Esta imagen fue empleada en el Renacimiento para expresar la idea del *festina lente*, apresurarse despacio¹²⁶, lo que en la España de la época fue el lema de un proceso mesurado de evangelización que buscaba la sinceridad de las conversiones¹²⁷. Su asociación, desde antiguo, a la imagen imperial como símbolo de la prudencia del príncipe¹²⁸, la superación de Fortuna por la virtud¹²⁹, hacían de este emblema un mensaje muy elocuente de la política del soberano hacia la población conversa; en la Granada de finales del XVI, tras la última guerra morisca, la Rebelión de las Alpujarras de 1568-71, y la represión subsiguiente, no dejaba de ser un símbolo fuera de época.

Las evocaciones fundacionales se habían plasmado ya a la llegada de Carlos V a Sevilla en 1526, pues se le agasajó como encarnación de

¹²⁵ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1992, s.v. “Arquitectura”, 84-85 y s.v. “Cuadratura del círculo”, 156-157.

¹²⁶ Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, traduc. J. Fernández de Castro, J. Bayón, Barcelona: Barral Editores, 1972, 107-109.

¹²⁷ Miguel Ángel Ladero Quesada, “Mudéjares y repobladores en el Reino de Granada (1485-1501)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 13 (1992), 65.

¹²⁸ Sagrario López Poza, “Libros de emblemas y la imprenta”, *Lectura y signo*, 1 (2006), 183-85.

¹²⁹ Emilio Asencio González, *La mitología clásica en la emblemática española* [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2004, 253-260.

Hércules, fundador mítico de la ciudad, renovándose un antiguo mito que debía mucho a los relatos de autores musulmanes sobre los orígenes de Iṣbīliyya¹³⁰. La voluntad de ser visualizado como rey-constructor quedaba de manifiesto no solo por esta imagen, sino también por su insistente representación como rey David, el responsable de la elección del lugar de localización del Templo, y de Salomón, rey constructor por excelencia, a la vez que imagen de Sabiduría, Justicia y Paz¹³¹, ideas que también deseaba encarnar.

Todo este hiperbólico significado trascendente ligado a Granada se resumía en la consumación de la *restauración* de España, lo que produjo, ya durante el reinado de los Reyes Católicos, un paulatino desplazamiento del centro del mundo hacia la antigua capital nazarí, erigida en Nueva Roma y Nueva Jerusalén¹³². Los reyes la escogieron, por ello, como lugar de su último descanso y edificaron la Capilla Real para acoger sus restos mortales. Allí los elementos simbólicos se sobrecargan. Encontramos, por ejemplo, a un joven Carlos V tallado en el banco del retablo mayor hacia 1520 por Felipe Vigarny como Rey Mago¹³³, una imagen que era frecuente, también, en las representaciones de su abuelo Fernando II de Aragón¹³⁴. El significado de esta particular iconografía

¹³⁰ I. Fernández-Ordóñez, *Las 'Estorias'*, 124-130.

¹³¹ Estas consideraciones del rey Salomón en: Laurent Cohen, *Salomón el rey sabio*, pról. E. Wiesel, trad. C. Camps, Barcelona: Edhasa, 2000.

¹³² J.-L. Biget, J.-Cl. Herve e Y. Thebert, "Expressions", 272.

¹³³ *Carlos V y su ambiente. Exposición homenaje en el IV centenario de su muerte (1558-1958)*, Toledo: Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1958, 147, lám. 3.

¹³⁴ Carmen Morte García, "La imagen de Fernando el Católico en el arte: El tiempo vivido y el tiempo recreado (1452-1700)", *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*, coords. A. Egidio Martínez, J. E. Laplana Gil, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, 279-374, c. 330 y 339. Así, por ejemplo, en *La Adoración de los Reyes* de Juan de Flandes, se muestra, al parecer, a la Virgen como la reina Isabel, que sostiene al pequeño Jesucristo, en el que se reconoce al príncipe Juan, heredero de la corona, y bajo su trono el rey Fernando y un sultán moro les prestan adoración: E. Haverkamp Bergmann, "Juan de Flandes y los Reyes Católicos", *Archivo español de arte*, 25 (1952), 237-248. Véase esta interpretación en: Bethany Aram, *La reina Juana. Gobierno, piedad y dinastía*, Madrid: Marcial Pons, 2001, 42.

está en la concepción geográfica medieval del mundo, dividido en tres continentes, Asia, África y Europa, representados en la Epifanía por tres reyes procedentes de cada una de estas partes del mundo¹³⁵. El rey aragonés o el emperador Carlos V se mostraban, de esta forma, como *rectores de Europa*, una idea surgida en el siglo VIII con Carlomagno que se basaba en la postura *cesaropapista* que confería al emperador un poder obtenido directamente por designio divino, e identificaba al espacio europeo con la cristiandad latina, pero reconocía, a la vez, el magisterio de la Iglesia y, por tanto, al papa como autoridad suprema en las cuestiones de fe¹³⁶; al igual que Carlomagno, Carlos V sería considerado un nuevo David, el ungido por Dios. Esta primacía del emperador, sin embargo, era discutida en el siglo XVI, pues desde la Baja Edad Media se había ido consolidando la idea de que cada rey era emperador en su reino, es decir, el concepto de soberanía territorial, que implicaba que cada soberano gobernaba sin injerencia de otro en su territorio, incluyendo al emperador¹³⁷.

En el escenario del siglo XVI la política imperial se planteaba como el logro de un doble objetivo: un retorno a la unidad de la Cristiandad, amenazada por la Reforma, en la que el emperador aspiraba a conciliar entre sí a los príncipes cristianos y la oposición contra el Imperio Turco, que avanzaba hacia Occidente por el Mediterráneo y centro de Europa¹³⁸. Carlos se enfrentaba en Europa, sobre todo, a la rivalidad de Francisco I, aliado del Gran Turco, que construía en Fontainebleau un palacio, desde 1527, para rivalizar con el que el emperador

¹³⁵ Isabel Mateo, “La pintura del siglo XVI en la provincia de Madrid”, *Torre de los Lujanes*, 25 (1993), 55-61, c. 57.

¹³⁶ Walter Ullmann, *Historia del pensamiento político en la Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1983, 65-71. Sobre la identificación de Carlos V con el rey David bíblico, véase: José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, “Los orígenes de la imagen salomónica del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial”, *Literatura e imagen en El Escorial. Actas del Simposium (1/4-IX-1996)*, coord. F. J. Campos y Fernández de Sevilla [San Lorenzo de El Escorial, Madrid]: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1996, 723-749. Esta idea se amplía en: Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1987.

¹³⁷ W. Ullmann, *Historia*, 187-189.

¹³⁸ J. Pérez, *Carlos V*, 61-66.

levantaba en Granada¹³⁹; y en el frente oriental la Sublime Puerta había edificado en Estambul el palacio de Topkapi, centro de su Imperio¹⁴⁰.

Además del palacio, Carlos V pretendió trasladar a Granada toda una simbología de su potencia, lo que dejó patente en el interés que demostró por la Capilla Real fundada por sus abuelos. De este modo, al igual que su padre, el rey Felipe I, pidió ser enterrado en Granada en sendos testamentos, el primero otorgado en Brujas el 22 de mayo de 1522, el segundo del año 1554¹⁴¹. En consonancia con esta voluntad había tomado disposiciones anteriores sobre esta capilla, desde el año 1518, para transformarla en verdadero panteón real. Así lo testimonió Navagero durante su estancia en Granada el 31 de mayo de 1526: “esta capilla está destinada á panteon de los Reyes y Reinas de España por haber conquistado esta tierra de los infieles”¹⁴². Como destaca María José Redondo, con estas disposiciones, reuniendo “en cuerpo y en efigie” a los Reyes Católicos y a sus padres, Carlos lograba transmitir en la Capilla Real la idea de continuidad dinástica y de cambio al mismo tiempo, la llegada de la casa Habsburgo y la trascendencia imperial que ello representaba¹⁴³.

Esta simbología quedó también recogida en la construcción de la nueva catedral pues, como recuerda Rosenthal, en la Puerta del Perdón, levantada en forma de arco triunfal, aparecen los escudos heráldicos de los Reyes Católicos a un lado del acceso y del emperador, al otro¹⁴⁴, lo que muestra la idea de continuidad dinástica. Para Rosenthal, la idea que desea transmitir principalmente esta puerta monumental es la de la integración de la comunidad musulmana vencida en la comunidad cristiana mediante la conversión, el perdón y la acción de la caridad. La justicia divina, encarnada en la justicia regia, promete amparo a quienes se acerquen a convertirse. La aparición en la puerta del rey David, origen de la estirpe de Jesús, y las referencias a la Encarnación, serían reflejo de

¹³⁹ P. Burke, *El Renacimiento*, 87.

¹⁴⁰ M. Á. de Bunes, *El Imperio*, 135-136 y 156.

¹⁴¹ M.^a J. Redondo, “Los sepulcros”, 191-195.

¹⁴² Andrés Navagero, *Viaje por España (1524-1526)*, traducido y anotado por A. M.^a Fabie; prólogo A. González García, Madrid: Turner, 1983, 136.

¹⁴³ M.^a J. Redondo, “Los sepulcros”, 192.

¹⁴⁴ E.E. Rosenthal, *La Catedral*, 118.

la transmisión del poder divino a los reyes para cumplir una misión trascendente: la conversión universal a la fe de Cristo¹⁴⁵.

Pero como ya he mencionado, es en la planta circular donde se aprecian mejor los símbolos metafóricos del poder de la Granada carolina; tanto es así que han servido como inspiración hasta el siglo XX para reflejar la continuidad histórica del urbanismo de la ciudad¹⁴⁶. En la Catedral, lo que Rosenthal denomina “disposición ceremonial circular” de la capilla mayor, haría referencia expresa a una idea “metafísico-estética” propia del neoplatonismo renacentista: la representación de perfección y armonía universal¹⁴⁷. Además, permitía realizar una idea perseguida por los reformadores de la Iglesia como fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de la ciudad, es decir, la participación en la liturgia de toda la congregación, siguiendo el modelo de la Iglesia primitiva tan grato para los representantes de la espiritualidad reformada en España¹⁴⁸. Otros dos elementos significativos de la Catedral insistían en este programa: la planificación del altar para la exposición de la Hostia, elemento que servía para ritualizar una victoria espiritual, en Granada frente al Islam; y la presencia del cimborio cupulado, que se identificaba con el trono de Cristo o una tumba-templete, lo que para Rosenthal convierte la Catedral de Granada en un *martyrion*, un remedo de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén¹⁴⁹. De nuevo lo espiritual se imbrica con la imagen del poder, pues en torno a este complejo aparato iconográfico se había dispuesto un panteón real en el que se pretendía acoger los cuerpos de la Capilla Real¹⁵⁰.

¹⁴⁵ *Idem*, 137-139.

¹⁴⁶ La carga simbólica de la planimetría del Palacio de Carlos V y de la Catedral de Granada llega hasta nuestros días como símbolos de la nueva capital cristiana y se reflejan en construcciones contemporáneas, como la de la Caja de Ahorros de Granada en 2001 y el Museo de Andalucía en 2009 (Francisco Antonio García Pérez, *Visiones de la no-Granada. Imágenes acuáticas y subterráneas en la ciudad contrarreformista y burguesa* [Tesis doctoral], Granada: Universidad de Granada, 2014, 56-70, c. 65-66).

¹⁴⁷ E. E. Rosenthal, *La Catedral*, 144, nota 81.

¹⁴⁸ *Idem*, 144-150.

¹⁴⁹ *Idem*, 142-187.

¹⁵⁰ *Idem*, 158-159.

En el cimborio planificado para la Catedral se refuerza la analogía entre el simbolismo expresado por la Catedral y la expresada por el Palacio, pues el proyecto de Siloé presentaba para este elemento de la Catedral una estructura en dos cuerpos: una base cuadrada y un segundo cuerpo cilíndrico, tal y como se representaba el edículo dispuesto sobre el Santo Sepulcro¹⁵¹. En el caso del Palacio, el cuadrado perimetral estaba destinado a albergar un patio columnado circular que, al parecer, iba a servir de jardín interior amenizado por cursos de agua; un espacio, sugiere Rosenthal, íntimo, a imagen del Patio de los Leones, en el que Carlos V disfrutaba, en retiro, de refrigerios privados¹⁵².

2.2. EDIFICIO DE PLACER. IMAGEN DEL PARAÍSO

La impresión que pudo producir en Carlos V su primera visita a la Alhambra debió parecerse a la que experimentó Jerónimo Münzer, venido también del septentrión europeo: “No creo que haya cosa igual en toda Europa. Todo está tan soberbia, magnífica y exquisitamente construido, de tan diversas materias, que se creería un paraíso”¹⁵³. La estructura del conjunto formado por el palacio, galerías, peristilos y fuentes rodeados de jardines, cumplían a la perfección con el ideal de estancia noble y recordaban, lo menciona Grabar, a las antiguas villas romanas de las que el *ḥā'ir* o *ḥayr*¹⁵⁴ y la almunia¹⁵⁵ islámicas parecen haber sido herederas directas; lo que cumplía bien con los deseos de Carlos V, que se consideraba sucesor de los césares romanos.

El gusto del emperador por la *qubba* entre jardines se puede ver en el templete conocido como Cenador de Carlos V de los Alcázares de

¹⁵¹ *Idem*, 166.

¹⁵² E. E. Rosenthal, *El palacio*, 232-235.

¹⁵³ Jerónimo Münzer, *Viaje por España y Portugal*, int. R. Alba, Madrid, Polifemo, 2002, 95.

¹⁵⁴ Janine Sourdel-Thomine, “Ḥāi'r”, en P. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel, W. P. Heinrichs (eds.), *Encyclopaedia of Islam*, Second Edition [Consultada online en 9 de julio de 2017] <http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_islam_SIM_2628>.

¹⁵⁵ O. Grabar, *La Alhambra*, 129-132.

Sevilla, en el que se vuelve a mostrar la relación entre la planta cuadrangular y el espacio central circular, esta vez definida en forma de cúpula semiesférica¹⁵⁶. Es decir, en su Palacio el emperador había dispuesto, en el centro de su poder, un Paraíso en la tierra imagen del que esperaba alcanzar en la vida futura. Esta imagen enlaza el aspecto más espiritual del jardín, como lugar de reposo eterno, con otro más lúdico, de espacio para el recreo y placer de los sentidos, suma de sensualidad y espiritualidad en la que Grabar aprecia relación entre la cultura islámica y la cristiana a través de la imagen de la Fuente de la Vida¹⁵⁷. De este modo, en Isidoro de Sevilla se representaba al Jardín del Edén como un espacio cerrado que acogía en su centro una fuente de cuatro brazos, imagen que dio lugar a la forma estereotipada del claustro monacal, representación del Paraíso edénico¹⁵⁸, y en la mística musulmana tiene enorme importancia la imagen de la Fuente de la Vida eterna que brota de un prado verde, color espiritual por antonomasia en el Islam, lo que representa una imagen de purificación y ascensión al Paraíso¹⁵⁹.

La disposición de los jardines recreaba, además, la ya aludida imagen cosmológica en la que un espacio central, el pabellón en este caso, definía el perímetro distribuyendo las zonas cultivadas en cuatro sectores¹⁶⁰. La recreación volvía a insistir en la evocación de Jerusalén pero, sobre todo, en la figura del mítico rey Salomón, creador de suntuosos jardines artificiales, láminas de agua figuradas y, en definitiva, recreaciones del Paraíso cuasimágicas. Ello quedaba perfectamente representado en el entorno del patio y fuente del alcázar del Riyād, de los Leones,

¹⁵⁶ Su estructura se estudia en: Juan Enrique Nieto, Juan José Moyano, Fernando Rico, Daniel Antón, “Management of Built Heritage Via the HBIM Project: A Case Study of Flooring and Wall Tiling”, *Virtual Archaeology Review*, 7/14 (2016), 1-2, <<http://dx.doi.org/10.4995/var.2016.4349>>.

¹⁵⁷ O. Grabar, *La Alhambra*, 120-121.

¹⁵⁸ Artemio Manuel Martínez Tejera, “El jardín monástico medieval (siglos IV-XI). Testimonios literarios”, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 7 (1992), 117-156, c. 154. Es semejante a los jardines de la Beatitude recreados en la cultura islámica: T. Burckhardt, *Principios*, 130.

¹⁵⁹ Antoni Gonzalo Carbó, “El viaje espiritual al ‘espacio verde’: El ‘Jardín de la visión’ en el sufismo”, *Convivium. Revista de Filosofía*, 20 (2002), 65-89.

¹⁶⁰ O. Grabar, *La Alhambra*, 120.

posible recreación de la fuente de metal fundido instalada por Salomón en el Templo de Jerusalén, con doce leones en lugar de toros. En esta recreación el espacio de la fuente se correspondería con el del trono que el rey hebreo mandó labrar para la reina de Saba, sostenido por doce leones, con lo que se completaba una sincrética amalgama de referencias salomónicas de incierto significado pero, en todo caso, que logran difundir la imagen del poder del sultán, de sus acciones victoriosas y del lujo que lo acompañaba, asociándolo con el rey justo y sabio por excelencia, ungido por Dios¹⁶¹. La referencia de la Fuente de los Leones como “escultura de perlas” en la inscripción poética de su taza, *manḥūta min lū’lū*¹⁶², y al agua de su cuenco como plata líquida, renueva la vinculación del monumento con la figura de Salomón y el efecto místico del líquido en movimiento¹⁶³:

Aprouechandose Daud rey de los Hebreos del fauor de Dios, y siguiendo la fortuna de la guerra, acometio a Betha, y Machon que eran las principales ciudades que tenia Adrazar, y tomándolas por fuerza las saqueo. En estas fue hallada grande cantidad de oro y plata, y allende desto vna manera de metal la qual fue tenuta por mas preciosa que oro, del qual después Salomon quando adereço el templo hizo aquel Mar grande, y muy hermosos bacines¹⁶⁴.

Quizá la fuente del Patio de los Leones quiera recordar la mencionada en *El Corán* como reflejo de la magnanimidad del soberano y exhortación a la virtud, asociándose a otro de los personajes bíblicos de gran prestigio entre los musulmanes, Moisés:

*Acordaos de cuando Moisés pidió agua para su pueblo, y dijimos: “Golpea con tu bastón la roca”. De ella fluyeron doce fuentes. Todas las gentes supieron dónde estaba su aguada. ¡Comed y bebed de los bienes de Dios, pero no hagáis el mal en la tierra sembrando el escándalo!*¹⁶⁵.

¹⁶¹ *Idem*, 124-129.

¹⁶² A. Fernandez-Puertas, “El arte”, 253.

¹⁶³ O. Grabar, *La Alhambra*, 128.

¹⁶⁴ F. Josefo, *Los veynte libros*, 119. Interesa, también: 39.

¹⁶⁵ *El Corán*, 2:57/60.

Una interpretación parecida aparece en el poema cincelado en la superficie de la fuente, donde los surtidores son comparados con guerreros que el soberano controla y premia con sus dones por servirle y protegerle, de modo que el centro del palacio y de todo el sultanato es la persona del sultán¹⁶⁶.

La forma cuasicircular, dodecagonal, de este mar metafórico que es la Fuente de los Leones, manifiesta la presencia de Dios en el Jardín, aumentando la idea paradisiaca del lugar. Esto puede verse en la descripción de Josefo: “subitamente cubrio el templo vna nuue redonda no aspera, ni qual en el tiempo de inuierno se quaja llena de agua, sino esparzida y templada”¹⁶⁷.

Estas imágenes salomónicas se sumaban a las provenientes del pensamiento platónico. Tanto para los sufíes como para Dante, que siguen enseñanzas neoplatónicas, el círculo representa la divinidad; la representación por Ibn Arabī de la esencia divina mediante círculos concéntricos vincula la imagen inevitablemente con el movimiento ondular del agua¹⁶⁸. Esta idea había sugerido a los artistas del Renacimiento la disposición anular para trazar algunas plantas en los templos, con sucesivos anillos concéntricos, caso de San Pietro in Montorio en Roma, donde la evocación de las aguas parece aludir a la figura de San Pedro caminando sobre ellas, y a la fuerza regeneradora del bautismo¹⁶⁹.

De este modo, en los jardines alhambrenos se advierte una imagen que vincula a los detentadores el poder, sultanes y reyes, con la unción divina, relacionándolos de forma muy estrecha tanto con los reyes míticos constructores del Templo como con la elección de su pueblo como comunidad espiritual cuya ontología esencial partía de la promesa de salvación eterna. Moisés como origen de la alianza del pueblo con su Creador y adivino de la construcción del templo¹⁷⁰; David,

¹⁶⁶ A. Fernandez-Puertas, “El arte”, 253-254.

¹⁶⁷ F. Josefo. *Los veynte libros*, 142 rº.

¹⁶⁸ Miguel Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid: Real Academia Española, 1919, 220.

¹⁶⁹ L. Arciniega García, “El templete”, 144.

¹⁷⁰ Así en: F. Josefo. *Los veynte libros*, 118 vº.

origen de la estirpe del Salvador y de la erección del Templo¹⁷¹; y Salomón, garantía de continuidad de la promesa divina y del linaje de Judá, constructor del Templo¹⁷², pueblan de imágenes evocadoras los jardines de la Alhambra:

(...) la Fuente de los leones y el jardín que originalmente la rodeó pueden entenderse y fueron entendidos en su tiempo en tres niveles distintos. Eran maneras muy prácticas de adornar una mansión, también símbolos del poder de un príncipe y de sus victorias, y recreación de un marco muy lujoso asociado con Salomón¹⁷³.

Carlos V mostró singular interés por enlazar este espacio, tan cargado de significados para la dinastía nazarí, con el que proyectó para su propia residencia, de tal forma que envuelve con los *cuartos nuevos* por el norte y poniente el palacio del Riyād. El lugar debía resultarle de especial agrado, pues fue aquí donde mandó levantar los aposentos que en futuras ocasiones acogerían su vida íntima y familiar, además de las necesidades de representación, mientras se terminaba la majestuosa obra de su palacio¹⁷⁴. Pensemos que, como estudia Christopher Pastore, en el siglo XVI, la arquitectura islámica, y más en concreto su relación de armonía con el entorno ajardinado, fue ejemplo para recuperar los vestigios del pasado clásico, que se asociaban a las referencias presentes en la cultura hispanomusulmana y en la Sicilia islámica, herederas naturales del legado latino y, por ello, para tratadistas como Navagero o Alberti, pertenecientes a una cultura común mediterránea que permitía reinterpretar en su justa medida la tradición de la Antigüedad¹⁷⁵. Desde este punto de vista, el Palacio de Carlos V en la Alhambra no sólo no desentona del conjunto monumental en el que se sitúa, sino

¹⁷¹ *Idem*, 135 vº.

¹⁷² *Idem*, 137 vº.

¹⁷³ O. Grabar, *La Alhambra*, 129.

¹⁷⁴ Sobre los *cuartos nuevos*: E. E. Rosenthal, *El palacio*, 47-53.

¹⁷⁵ Christopher Pastore, "Expanding Antiquity: Andrea Navagero, Renaissance Gardens, and the Islamic Landscape", *Rutgers Art Review*, 19 (2001), 1-24.

que lo resitúa e integra en el rico y variado espacio cultural que define la cuenca del Mediterráneo.

La arquitectura de los jardines realiza el tránsito entre los estadios físico y espiritual, especialmente en la Rawḍa, el Panteón Real, que es para Grabar “un paraíso santo específicamente islámico”¹⁷⁶. Fue levantado en el primer cuarto del siglo XIV por Ismā‘īl I para acoger dignamente los restos de sus descendientes¹⁷⁷, y su importancia como espacio de tránsito escatológico se refleja de forma patente en los versos de Ibn al-Jaṭīb dedicados a Yūsuf I, en los que menciona el fallecimiento de Ismā‘īl I, su padre:

Y cuando partió hacia Dios y amaneció
alojado en los jardines (...) ¹⁷⁸

Esta edificación, hoy en día ruinoso, ha quedado dispuesta inmediatamente al este del palacio, próximo a su capilla octogonal que, en una nueva analogía entre los dos diferentes ámbitos culturales, oculta bajo su suelo una cripta abovedada. La capilla realiza una función determinante en la integración del Palacio carolino en el antiguo conjunto nazarí pues, como explican Macarena Salcedo Galera y José Calvo López, comunica con el Patio de Comares, el *Qaṣr al-Sultān*, y conforma una “charnela o punto de articulación” entre ambos, en lo que entienden como “un gran ejercicio de composición arquitectónica”: la diagonal que traza la capilla respecto del Palacio de Carlos V donde se integra, en sentido suroeste-nordeste, divide en dos al Palacio, y su prolongación “coincide con la bisectriz de los dos ejes principales de los palacios de Comares y Leones, facilitando el diálogo entre la nueva obra

¹⁷⁶ O. Grabar, *La Alhambra*, 120. Sobre la tipología de la rawḍa y su uso, véase: María Teresa Casal García, “El ritual funerario islámico en Qurtuba, capital de al-Andalus”, *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado: importancia de la contextualización en los estudios paleopatológicos: Actas del VII Congreso Nacional de Paleopatología-I Encuentro hispano-luso de Paleopatología (Cáceres 16-19 de noviembre de 2005)*, ed. lit. F. J. Barca Durán, J. Jiménez Ávila, Cáceres: Fundación Academia Europea de Yuste, 2007, v. 1, 301-316, c. 308-309.

¹⁷⁷ A. Fernández-Puertas, “El arte”, 226.

¹⁷⁸ S. E. Alzahrani, *Aspectos*, 243.

renacentista y la preexistencia nazari”¹⁷⁹. El hecho de que presente acceso tanto desde el palacio carolino como desde el de Comares, y de que su particular geometría permita un discurso entre el Qaṣr al-Sultān y el Qaṣr al-Riyād al-Sa’id, indica que ni su disposición ni su integración en este espacio de la Alhambra son casuales.

2.3. EDIFICIO DEL ESPÍRITU. LA NUEVA JERUSALÉN

En su interpretación de la planimetría del Palacio de Carlos V, Biget, Hervé y Thébert, ven en el octógono un reflejo de la vida celestial; en el cuadrado, la vida terrena; y el círculo, la eternidad¹⁸⁰. Esta división tripartita recuerda la concepción neoplatónica expuesta en el comentario al *Banquete* realizado por Marcilio Ficino, en la que se distingue alma, espíritu y cuerpo, de forma que el espíritu, “que es como un vapor muy tenue y trasparente que el calor del corazón hace nacer en la parte más sutil de la sangre”, sirve de nexo de unión entre el alma y el cuerpo¹⁸¹. Recordemos que, en Platón, el alma inmortal tiene gran afinidad hacia el mundo imperecedero de las Ideas, y que tras desembarazarse del cuerpo mortal y corruptible, puede aspirar a su contemplación¹⁸².

En la propuesta de interpretación de Biget, Hervé y Thébert, cada parte del palacio se asocia a uno de estos ámbitos: el del cuerpo a la tierra, el cuadrado; el celestial, el círculo, al mundo de las Ideas; y el octógono correspondería al espíritu. En la interpretación platónica el filósofo sería el mejor preparado para poder contemplar en el futuro el mundo ideal; en la cristiana sería el bendito de Dios. El Palacio conforma, por tanto, una verdadera “circulación del cuadrado”, en la que

¹⁷⁹ Macarena Salcedo Galera, José Calvo López, “‘Los primeros lunetos en cantería de los tiempos modernos’: sobre la bóveda de la cripta del Palacio de Carlos V en Granada”, *Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, Segovia, 13-17 octubre 2015, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2015, v. 3, 1151-1560, c. 1553.

¹⁸⁰ J.-L. Biget, J.-Cl. Herve e Y. Thebert, “Expressions”, 272.

¹⁸¹ Marsilio Ficino, “Comentario al *Simposio* o *Banquete* de Platón”, *Humanismo y Renacimiento*, sel. de P. Santidrián, Madrid: Alianza, 2007, 63-89, c. 84.

¹⁸² C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, “Introducción” a Platón, *Diálogos*, Madrid: Gredos, 1988, 9-23, c. 14-16.

ambas figuras geométricas se contraponen pero quedan unidas mediante el octógono¹⁸³. El octógono actúa entonces, explica Cirlot, como síntesis imperfecta de cuadrado y círculo, pues no obtiene el “logro místico de la identificación de contrarios”, pero sí representa la “vía de purificación del cuatro y el cuadrado (tierra, elemento femenino, materia, razón) para alcanzar el círculo (perfección, eternidad, espíritu)”¹⁸⁴.

No es conocido el propósito de la cripta bajo la capilla palatina, no parece que fuera a usarse como panteón o lugar de culto¹⁸⁵, pero su presencia y peculiar estructura refuerza la relación de este edificio con el mundo de ultratumba. Su apariencia cavernaria la vincula con el mundo mágico y con la idea de centralidad, en el sentido que se daba al abismo en el corazón de una montaña¹⁸⁶. Esta idea no era extraña al Islam y se aprecia, por ejemplo, en la Mezquita de Córdoba, que para Ángeles de la Torre conforma un “universo-mezquita” en donde la cueva simboliza un seno en el que se acoge todo lo esencial de la Creación¹⁸⁷.

No obstante, la relación con el subsuelo remite también a imágenes negativas. De este modo, al-Garnāṭī pone en boca del Profeta:

El sepulcro lo mismo puede ser uno de los jardines del Paraíso que una de las cuevas del Infierno. Para los creyentes a quienes precedí será, por decreto del Altísimo, lugar de reposo y de paz, mas para aquellos a quienes marqué con el sello de la ignominia será lugar de castigo, de tormento y de fuego abrasador¹⁸⁸.

La idea de centro es un símbolo enmascarado bajo otro símbolo, en expresión de Juan-Eduardo Cirlot, que expresa una idea arraigada en la historia cultural y se concreta en la representación de la vida como un

¹⁸³ Así se explica la idea de cuadratura en: J.-E. Cirlot, s.v., “Cuadratura del círculo”, 156-157.

¹⁸⁴ *Idem*, 157.

¹⁸⁵ M. Salcedo Galera y J. Calvo López, “Los primeros lunetos”, 1553.

¹⁸⁶ J.-E. Cirlot, *Diccionario*, s.v. “Cueva”, 161-162.

¹⁸⁷ Ángeles de la Torre Bravo, “La estética de la luz en al-Andalus”, *Al-Andalus hoy. Siete estudios y un contexto*, coords. I. Camarero Castellano, M.^a M. Delgado Pérez, Sevilla: Alfar, 2015, 61-89, c. 77.

¹⁸⁸ Al-Garnāṭī *Tuhfat*, 81.

laberinto, una peregrinación, el paraíso recobrado o la Jerusalén celeste¹⁸⁹. En la interpretación de Carl Gustav Jung que recoge Cirlot, el círculo representa la perfección, la unidad interior, mientras que el cuadrado representa lo contrario, y el octógono es un estado intermedio entre ambos¹⁹⁰. En este sentido, el palacio carolino podría interpretarse como un lugar de tránsito, un punto intermedio entre la tierra y el cielo, una vía que, como describen Biget, Hervé y Thébert¹⁹¹, asciende a la colina de la Sabika mediante dos jalones, un arco triunfal, el de las Granadas, y una fuente, el Pilar de Carlos V, junto a la Bāb al-Šarī'a, un estadio intermedio que remitiría al Purgatorio dantesco o al *Širāṭ* de la tradición islámica en la interpretación de Asín Palacios¹⁹².

La planta octogonal que se aprecia en el Palacio de Carlos V tiene presencia abundante en la arquitectura islámica, incluyendo los edificios de Granada. Así, por ejemplo, en su descripción de la al-Qubba al-Kubrā, Sala de las Dos Hermanas, Fernández-Puertas describe elocuentemente la función de uno de los elementos más característicos de la arquitectura islámica, las *muqarnas* del arte islámico oriental, *muqarbas* o almocábares en el occidental¹⁹³: una “planta cuadrada que se ochava mediante trompas de mocárabes”¹⁹⁴. Esta misma estructura se observa en el oratorio de la Madraza Yūsufiyya en Granada¹⁹⁵,

¹⁸⁹ J.-E. Cirlot, *Diccionario*, 27.

¹⁹⁰ J.-E. Cirlot, *Diccionario*, s.v. “Círculo”, 131.

¹⁹¹ J.-L. Biget, J.-Cl. Herve e Y. Thebert, “Expressions”, 264.

¹⁹² M. Asín. *La escatología*, 150-153. Sobre el *Širāṭ*: Guy Monnot, “Širāṭ”, *Encyclopédie de l'Islam* [Consultado online en 15 julio 2017] <http://dx.doi.org/10.1163/9789004206106_eifo_SIM_7065>. Es interesante la exposición de Félix M. Pareja sobre la transmisión de la tradición islámica del *mi'rāy*, es decir, el ascenso del Profeta al Paraíso, al ámbito cristiano, contenida en el *Libro de la Escala de Mahoma (La religiosidad musulmana)*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1975, 179-187).

¹⁹³ Esta distinción se explica en: Gaspar Aranda Pastor, “Mocábares *versus* muqarnas”, <<http://www.alhambra-patronato.es/elblogdelmuseo/index.php/mocarabes-versus-muqarnas/>>; también, con gran detalle, en: Vincenza Garofalo, “A Methodology for Studying Muqarnas: The Extant Examples in Palermo”, *Muqarnas. An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, 27 (2010), 357-406.

¹⁹⁴ A. Fernández-Puertas, “La Alhambra”, 101.

¹⁹⁵ J. Ramos Molina, J. A. Durán Suárez y E. Sebastián Pardo, “Estudio del estado de conservación de las yaserías del Oratorio de la Madraza de Granada. Identificación,

que fue transformada en 1500 en Casa del Cabildo de la ciudad y que puede haber servido de ejemplo para las edificaciones cristianas de la época. En la propia madraza el municipio construyó su Sala de los Cabildos y la cubrió con un alfarje mudéjar en el que se conmemora, mediante una inscripción, la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos¹⁹⁶. De nuevo, el aprovechamiento de las antiguas estructuras se señala con la idea del poder de los nuevos dueños, aunque en este caso los usos no se hubieran respetado en absoluto. En el caso del edificio octogonal del palacio renacentista alhambrense hay, sin embargo, un uso espiritual que guarda perfecta relación con el oratorio de la madraza de Yūsuf I.

En las características *muqarnas* o mocárabes del arte musulmán, Titus Burckhardt destaca su perfecta capacidad de poner en relación las formas curvas y las rectas. En la elevación de las cúpulas aprecia un doble carácter: estático y rítmico a un tiempo. Esta dualidad permite realizar una transición armoniosa entre las dos formas geométricas contradictorias: la semiesfera de la cúpula y el ángulo recto de la base. Una mejor solución que las antiguas pechinas romanas para satisfacer las necesidades de los arquitectos musulmanes de obtener “claridad geométrica y articulación rítmica”¹⁹⁷. Al relacionar la geometría de la esfera y del cubo se obtendría un significado cósmico: la relación entre cielo y tierra. De este modo, el primer espacio quedaba expresado por el “movimiento circular indefinido”; y el segundo por su “polarización en contrastes cuaternarios”, tales como los cuatro estados naturales: caliente, frío, húmedo y seco. Los mocárabes ofrecen dos ideas diferentes a un mismo tiempo: el “movimiento del cielo en el orden terrenal”, al unir la semiesfera con la base cuadrangular; y la “coagulación del movimiento cósmico, su cristalización en el presente en estado puro”, pues la imagen

evaluación y análisis”, *Informes de la Construcción*, 69/545, e175 (2017), doi: <<http://dx.doi.org/10.3989/ic.16.088>>, 1-11, 3. Sobre la historia y funciones de este edificio: Darío Cabanelas, “La madraza árabe de Granada y su suerte en época cristiana”, *Cuadernos de la Alhambra*, 24 (1988), 29-54.

¹⁹⁶ D. Cabanelas, “La madraza”, 40.

¹⁹⁷ Titus Burckhardt, *El arte del Islam. Lenguaje y significado*, pról. S. H. Nasr; trad. T. Duplá, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999, 67.

estática del cubo, su sentido de plenitud, refleja el “estado fijo e intemporal del mundo”¹⁹⁸. Lo que, para Bruckhardt, cuadra bien con la arquitectura de un santuario.

El Palacio de Carlos V es y se define, por tanto, sobre todo como santuario, en el que la planta octogonal juega un papel protagonista indiscutible: marca el eje axial de la obra carolina; señala en sentido este-oeste los accesos al espacio sagrado tanto desde el patio circular renacentista como desde el Qaṣr al-Sultān; y comunica el espacio de los vivos y los muertos tanto desde la cripta-cueva como desde la antigua Rawḍa nazarí, destinada a desaparecer bajo la obra del Palacio de Carlos V. Como estudia Carlos Vílchez, la principal alteración que produce el nuevo palacio del emperador en la Alhambra no es sobre el conjunto palatino, al que respeta en alto grado, sino sobre la medina nazarí, que altera de forma considerable al deshacer su trama urbana¹⁹⁹. El palacio renacentista recrea un propileo monumental que condiciona el acceso a las antiguas dependencias reales.

Su relación con el espacio catedralicio de la ciudad, con su marcada silueta jerosolimitana, lo ponen en inevitable relación con el Templo de Salomón, representado por la planta octogonal de uno de los edificios más emblemáticos del Islam, la Cúpula de la Roca, levantada sobre el ara sacrificial de Isaac y, por tanto, relacionada con el patriarca Abraham, de enorme importancia en la tradición judeocristiana e islámica. Como recuerdan Richard Ettinghausen y Oleg Grabar, la intención de la Cúpula de la Roca era coronar la victoria del Islam en un espacio tan señalado para las otras religiones del Libro, mostrando la culminación de la revelación, por lo que se erige como un hito muy marcado en el paisaje de la ciudad bíblica²⁰⁰. De igual modo, la Catedral granadina se yergue en el paisaje de

¹⁹⁸ *Idem*, 67-68. Resulta muy interesante la interpretación de la cúpula en el arte islámico en relación con el ascenso del Profeta, *mi ‘rāy*, representación del Espíritu universal; del octógono que la soporta como los ocho ángeles portadores del Trono divino, al-‘arš al-muhīt, y la rosa de los vientos; así como del cubo que conforman las paredes del edificio como representación del Cosmos: T. Burckhardt, *Principios*, 129-130.

¹⁹⁹ C. Vílchez, *Transformación*, 15-25.

²⁰⁰ Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, *Arte y arquitectura del Islam. 650-1250*, Madrid: Cátedra, 2005, 33.

la antigua capital nazarí para proclamar la victoria cristiana y, más allá, la recuperación de Jerusalén, constituyéndose como Nueva Jerusalén destinada a dar culminación al anuncio de la Segunda venida de Cristo. El paisaje formado por la Catedral y la Alhambra, en la que destaca la construcción imperial, compite con el Ḥaram al-Şarīf de Jerusalén, un lugar saturado de “significados superpuestos”²⁰¹. Los artistas del quinientos reflejaron en Granada, mediante la inserción de referencias culturales bien reconocibles por cristianos y musulmanes, el desplazamiento del ombligo del mundo desde la Ciudad Santa hacia la capital imperial.

3. CONCLUSIONES. LA CENTRALIZACIÓN DE LOS CONFINES

Sobre el Palacio de Carlos V en la Alhambra se han vertido opiniones muy negativas por considerarlo culpable de borrar y adulterar la memoria de una de las mayores capitales de al-Andalus. Burckhardt afirmó:

Ningún contraste podría ser mayor que el que existe entre la Alhambra y el pesado, abrumador palacio renacentista que fue levantado por Carlos V en medio de ella: cada bloque de la fachada resalta como un músculo hinchado y las columnas de las entradas son como atlantes amenazadores; cada forma está animada por una ambición titánica de poder²⁰².

No obstante, si se supera un primer análisis impresionista, se puede profundizar en motivaciones de más hondo calado que expliquen la disposición del Palacio imperial en la Alhambra. Así lo hace Víctor Pérez Escolano:

El Carlos V que llega a España a tomar posesión se españoliza conscientemente. Y toma decisiones biográficas íntimas, pero no secundarias. Si la coronación en Bolonia es la máxima significación imperial, casarse en Sevilla e ir seguidamente a Granada es representativo como elección en el interés por reflejar la unidad del Estado, tomando posesión personal del

²⁰¹ O. Grabar, *La formación*, 63.

²⁰² Titus Burckhardt, *La civilización hispano-árabe*, traduc. R. Kuhne Brabant, Madrid: Alianza, 2001, 228.

confín de lo que será su Imperio europeo. Se ha conquistado Granada a una monarquía tan diversa... Su ruta andaluza, llena de ilusión íntima y política, debe entenderse como la superación de la dicotomía entre lo privado y lo público. El placer de un nórdico en un lugar como la Alhambra desencadena decisiones simbólicas. Como residencia tras sus bodas, allí respira el hálito sensible adecuándose algunas piezas mediante reformas en razón a las necesidades de uso, protocolo u oficio religioso, retocándose sin transformar la percepción del conjunto. En el caso de la Alhambra, las primeras necesidades inducen cambios modestos, pero de inmediato se procederá a la introducción de los estilemas del bagaje clasicista para significar ese nuevo *modus vivendi*. En la firmeza de su propósito está presente la voluntad de introducir un factor de mutación en la Alhambra: un cuerpo que siendo tan diverso se engarza, aun no uniéndose estereotipadamente, por una simpatía no figurativa²⁰³.

Aquí, Pérez Escolano ofrece muchas claves para poder explicar las razones que llevaron a levantar un símbolo tan manifiesto del poder imperial en medio del conjunto monumental de la Alhambra, pero es Oleg Grabar quien realmente ha abierto una línea explicativa que nos invita a reflexionar sobre la forma tan rica y generosa en la que evolucionan las formas artísticas:

(...) el significado de sus formas y sus asociaciones no se entendía ya en la época en que los arquitectos y artistas occidentales del Renacimiento volvieron conscientemente a los modelos clásicos de los que derivaban en gran parte los significados y las formas de la Alhambra²⁰⁴.

Se trataría de una suerte de simbiosis cultural en la que aspectos iconográficos de una cultura se transmiten a otra, con toda su fuerza y carga simbólica, y terminan por convivir juntos en un nuevo organismo artístico abierto a nuevos significados. Lo explica Erwin Panofsky al estudiar el paso de la imágenes clásicas hacia el Renacimiento:

²⁰³ Víctor Pérez Escolano, “Sobre la Arquitectura del Renacimiento en Andalucía”, *Andalucía americana. Edificios vinculados con el Descubrimiento y la Carrera de las Indias* [Sevilla]: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1989, 31-78, c. 39.

²⁰⁴ O. Grabar, *La Alhambra*, 207 y 210.

(...) es evidente que esta reintegración no podía constituir un simple retorno al pasado clásico. El período intermedio había modificado la mentalidad de los seres humanos, hasta el extremo de que les era imposible volver a ser paganos de nuevo, y había asimismo alterado sus gustos y sus tendencias creativas hasta el punto de que su arte no podía limitarse a renovar el de los griegos y los romanos. Tuvieron, pues, que esforzarse por descubrir una nueva forma de expresión, estilística e iconográficamente diferente de la clásica, así como de la medieval, aunque deudora y relacionada con entrambas²⁰⁵.

Pensar en el Palacio de Carlos V como una edificación desubicada, fuera de contexto, resulta en sí un acto de descontextualización que limita la comprensión del pasado a la perspectiva del presente. Una mirada que profundice en la realidad multicultural del espacio alhambrense permite situar el debate en la sucesiva lectura del espacio por las diferentes civilizaciones que lo han ido ocupando, un diálogo permanente que no excluye la contemplación, siempre polémica, de la otredad²⁰⁶.

²⁰⁵ Erwin Panofsky, “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento”, en E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, ed. N. Ancochea. Madrid: Alianza, 1983, 71. Peter Burke lo explica mediante los filtros con los que se actualizaba el pasado clásico durante el Renacimiento, entre ellos el de la civilización islámica (*El Renacimiento*, 15).

²⁰⁶ En este sentido, resulta de gran interés: M.^a Elena Díez Jorge, *El palacio islámico de la Alhambra: Propuestas para una lectura multicultural*, Granada: Universidad de Granada, 1998.

APÉNDICE GRÁFICO 1

EL PALACIO DE CARLOS V EN EL CONJUNTO MONUMENTAL DE
LA ALHAMBRA. CONTEXTUALIZACIÓN DE UN EDIFICIO SINGULAR

M.^a MERCEDES DELGADO PÉREZ

ÍNDICE DE FIGURAS

Imágenes citadas en páginas 17-69

- 1a. Willem Jansz Blaeu: *Granata et Myrcia Regna*, Amsterdam, 1635. British Library. Memory of the Netherlands <<http://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/view?coll=ngvn&identifier=KONB01%3A249>>.
- 1b. Willem Jansz Blaeu: *Granata et Myrcia Regna* (detalle).
2. Battista Agnese (atribuido): *Portulano*, siglo XVI. Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, Latin 18249 <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b550024823>>.
3. Battista Agnese: *Portulano*, 1552-64. Zürich, Zentralbibliothek <<http://dx.doi.org/10.7891/e-manuscripta-16516>>.
- 4a. Joris Hoefnagel: *Granada*, 1565. Albertina (Viena). Foto: © Albertina, Wien <[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=record/objectnumber=\[22455\]&showtype=record#78523107-1341-4b52-987b-6fab3e575664](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=record/objectnumber=[22455]&showtype=record#78523107-1341-4b52-987b-6fab3e575664)>.
- 4b. Joris Hoefnagel: *Granada* (detalle).
- 5a. Anton van den Wyngaerde: “Vista de Granada (1567)”, *Villes d’Espagne*, 1563-1570, 139. Österreichische Nationalbibliothek. Viena <<http://data.onb.ac.at/rec/AL00154730>>.
- 5b. Anton van den Wyngaerde: “Vista de Granada” (detalle).
- 6a. Anton van den Wyngaerde: “Vista de Granada (1567)”, *Villes d’Espagne*, 1563-1570, 75. Österreichische Nationalbibliothek. Viena <<http://data.onb.ac.at/rec/AL00154730>>.
- 6b. Anton van den Wyngaerde: “Vista de Granada (detalle).”
7. Bernhard von Breydenbach: *Sanctae Peregrinationes*, Mainz: Erhard Reuwich, 11 febrero 1486. Bayerische Staatsbibliothek [BSB-Ink B-909-GW 5075].
8. Conrad Grünenberg: *Beschreibung der Reise nach Jerusalem von Konstanz*, c. 1487 <<https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/385357>>.
- 9a. Ambrosio de Vico, Franz Heylan: *Plataforma*, s. XVI-1613. Biblioteca Nacional de España, MV/12 <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000022825>>.
- 9b. Ambrosio de Vico, Franz Heylan: *Plataforma* (detalle de la Catedral).
- 10a. Bernhard de Breydenbach: *Les Périgrinations de Breydenbach*. Lyon: M. Topié de Py-mont et J. Heremberck, 1488. Bibliothèque nationale de France <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb384949563>>.
- 10b. Bernhard de Breydenbach: *Les Périgrinations de Breydenbach* (detalle).
11. Joris Hoefnagel: “La Alhambra (1564)”, *Villes d’Espagne*, 1563-1570, 105. Österreichische Nationalbibliothek. Viena <<http://data.onb.ac.at/rec/AL00154730>> .
- 12a. Joris Hoefnagel: *La Alhambra de Granada*, 1564. Albertina (Viena). Foto: © Albertina, Wien <[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=record/objectnumber=\[22403\]&showtype=record#3b33e442-8add-43c7-9239-17b764c8ecdb](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=record/objectnumber=[22403]&showtype=record#3b33e442-8add-43c7-9239-17b764c8ecdb)>.
- 12b. Joris Hoefnagel: *La Alhambra de Granada* (detalle). Foto: © Albertina, Wien.
13. Ambrosio de Vico, Franz Heylan: *Plataforma* (detalle del Palacio).

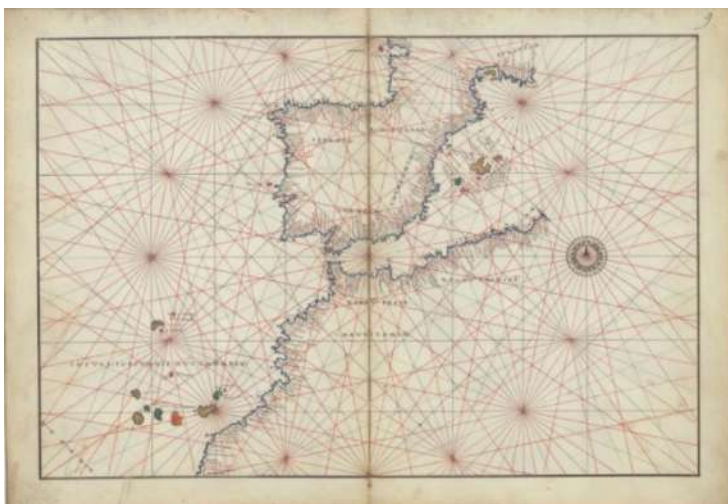
APÉNDICE GRÁFICO 1



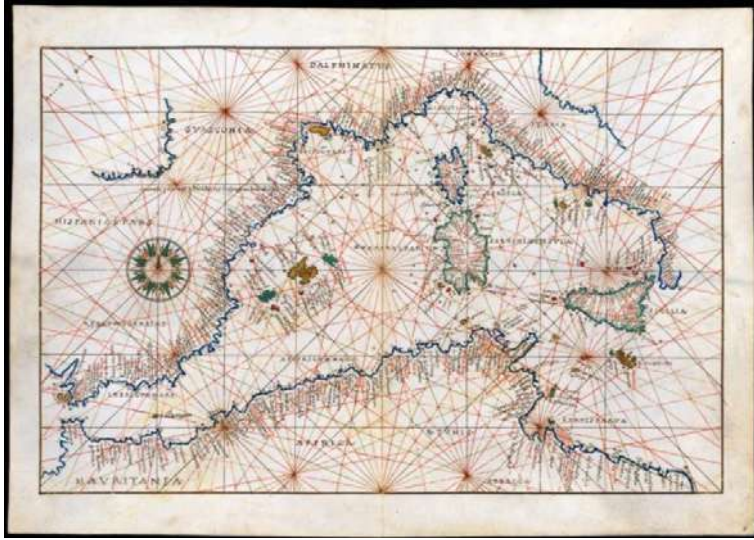
1a



1b



2



3



4a



4b

APÉNDICE GRÁFICO 1



5a



5b



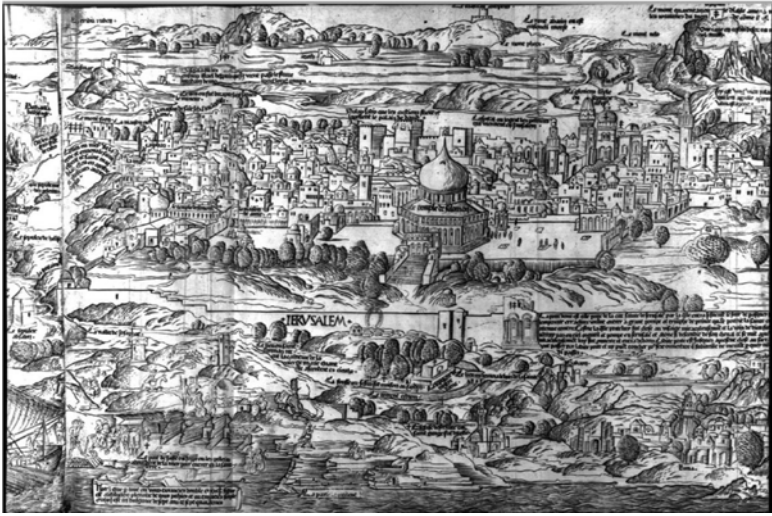
6a



6b



APÉNDICE GRÁFICO 1



10a



10b



11

