

# El conjunto de azulejos nazaríes de principios del siglo XV del Museo Arqueológico de Córdoba<sup>1</sup>

M<sup>a</sup> Ángeles JORDANO BARBUDO  
Universidad de Córdoba  
ajordano@uco.es

Recibido: 28-02-2015  
Aceptado: 13-07-2015

## RESUMEN

En este trabajo se analiza la iconografía y se concreta la datación y el origen del conjunto de treinta y cinco azulejos nazaríes decorados en cobalto y reflejo metálico procedentes de la que hemos identificado como capilla de Santiago en la antigua iglesia de San Bartolomé, erigida en la Judería de Córdoba tras el asalto de 1391. Se plantea, asimismo, que Diego Fernández Abencaçin, judeoconverso y alfaqueque mayor del rey y presumiblemente el comitente de la capilla funeraria, fue quien adquirió los azulejos. Hasta ahora, la única interpretación de las escenas figuradas que los decoran apuntaba a una supuesta representación de alegorías de los sentidos; no obstante, la comparación con ejemplos paralelos, el estudio de la indumentaria de los personajes y el estilo nos lleva a identificarlas como materialización de los gustos y aficiones de las clases privilegiadas a comienzos del s. XV: el amor cortés, la caza, la fauna, los ministriles –especialmente el ciego acompañado de lazarillo–, las danzarinas y los catadores de vino; costumbres que el alfaqueque conoció durante sus estancias en la corte y en el desempeño de sus obligaciones, no sólo como redentor de cautivos cristianos, sino como trujimán y enviado del infante don Fernando –futuro rey de Aragón– durante la campaña de Antequera ante la corte nazarita de Granada y en las treguas posteriormente firmadas con Yusuf III, lo que ha posibilitado concretar la datación de los azulejos entre 1410 y 1415.

**Palabras clave:** Corte. Amor Cortés. Caza. Ministril. Judeoconverso. Alfaqueque.

## The Set of Nasrid Tiles Dated at the Beginning of the 14<sup>th</sup> Century in the Archaeological Museum of Córdoba

### ABSTRACT

This work analyzes the iconography and sets the date and origin of the thirty five lustreware tiles decorated with cobalt coming from the chapel identified as that of St James in the former church of St Bartholomew, which was built in the Jewish quarter after the assault in 1391. We formulate the hypothesis that these tiles were purchased by Diego Fernandez Abencaçin, converso and main alfaqueque or captives<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido posible concluirlo gracias a la concesión de una ayuda del Programa Propio de la Universidad de Córdoba para una estancia en el Warburg Institute.

rescuer, who was presumably the funerary chapel's patron. To date, the only interpretation of the scenes depicted in these tiles pointed to a possible representation of the allegory of the senses. However, the comparison between these scenes and other similar examples, the study of the garment and the artistic style lead to decipher them as a proof of the privileged classes' tastes and interests at the beginning of the fifteenth century. Courting love, hunting, fauna, the minstrels –especially the blind man accompanied by the guide–, the dancers and the wine-taster; customs which the alfaqueque saw during his stays at the court and while he was carrying out his role, not only as a redeemer of christian captives, but as a translator and emissary working for the infant don Fernando –future king of Aragon- during the campaign of Antequera in the presence of the nasrid court in Granada and during the truces laterly signed with Yusuf III. Due to all these facts, it has been possible to date the tiles between 1410 and 1415.

**Key Words:** Court. Courting Love. Hunting. Minstrel. Converso. Rescuer.

**Sumario:** 1. Técnica. 2. Procedencia y paralelismos. 3. Ubicación y composición. 4. Iconografía y motivos decorativos

El 11 de marzo de 1933 fueron depositados en el Museo Arqueológico de Córdoba, siendo Director del mismo don Samuel de los Santos Gener, treinta y cinco azulejos nazaries decorados con escenas figuradas que hasta ahora habían sido interpretadas como posibles alegorías de los sentidos (figs. 1 y 2)<sup>2</sup>. En estas páginas se pretende reorientar el análisis de su iconografía, concretar su datación y ponerlos en conexión con su posible comitente gracias a la documentación hallada en el Archivo de la Catedral de Córdoba, complementada con otras fuentes archivísticas.

Procede este conjunto de piezas de la capilla mudéjar de Santiago, perteneciente a la antigua iglesia de San Bartolomé. Los azulejos fueron trasladados al museo por el entonces arquitecto restaurador de la capilla, José Rodríguez Cano, y el también arquitecto Félix Hernández Jiménez<sup>3</sup>. La iglesia había sido erigida después del asalto de los cristianos a la Judería el 8 y 9 de junio de 1391 y la consiguiente conversión de ésta en collación de San Bartolomé<sup>4</sup>, con el propósito de marcar la nueva dirección espiritual de los pobladores del antiguo barrio judío, muchos de los cuales se convirtieron, al tiempo que se producía su dispersión por otras collaciones<sup>5</sup>. En 1402 ya aparece citada en la documentación la iglesia de San Bartolomé y, por tanto, debía estar abierta al culto. Pocos años después, entre 1410 y 1415, todo indica que le fue anexionada la contigua capilla funeraria advocada de Santiago<sup>6</sup>, cuyo patrón, según

<sup>2</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Cerámica hispanomusulmana andalusí y mudéjar*, Madrid, El Viso, 1991, p. 115.

<sup>3</sup> De los treinta y cinco que inventarió Santos Gener, sólo uno está incompleto, faltándole la mitad.

<sup>4</sup> NIETO CUMPLIDO, Manuel, *Historia de Córdoba. Islam y cristianismo*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1984, pp. 191-193; *Id.*, “Luchas nobiliarias y movimientos populares en Córdoba a fines del siglo XIV” en *Tres estudios de Historia Medieval andaluza*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1977, pp. 43-46.

<sup>5</sup> NIETO CUMPLIDO, Manuel, “La revuelta contra los conversos de Córdoba en 1473”, en *Homenaje a Antón de Montoro*, Córdoba, Ayuntamiento de Montoro, 1977, pp. 29-50.

<sup>6</sup> La advocación de la capilla bajo Santiago y su ubicación dentro de la iglesia de San Bartolomé queda demostrada documentalente: «En Córdoba, 9 de abril de 1487, ante Ferran Ruiz de Guadalupe, notario público, a la puerta de la casa de los ídolos, collación de San Bartolomé, que tiene por linderos casa de la capilla

nuestras hipótesis que expondremos más adelante, fue el judeoconverso don Diego Fernández Abencaçin, o Abenconde.



**Fig. 1.** Paño de azulejos con el montaje que se hizo en 1995 para el Museo Arqueológico de Córdoba. Se exhibe en sala.



**Fig. 2.** Paño con el resto de azulejos. No exhibido en sala.

---

de Santiago “que es dentro de la yglesia de la dicha collación de San Bartolomé”, casa que fue de herederos de Ruy Gómez de Herrera [...]. Don Miguel Sánchez Ayllón toma posesión de la dicha casa en nombre de la obra y fábrica de la Catedral» (Archivo Catedral de Córdoba (ACC). Caj. F, n. 420. NIETO CUMPLIDO, Manuel, *Corpus Mediaevale Cordubensis*, t. 3 y ss., inéditos).

## 1. Técnica

Los azulejos de San Bartolomé fueron realizados con la técnica del reflejo dorado, característica de Málaga y, por extensión, del sultanato nazarí durante la Baja Edad Media, y cuyo complejo proceso pasa por tres cocciones<sup>7</sup>. La singularidad del conjunto cordobés la presta el tono cobrizo y amarronado predominante en los reflejos del dorado; tono que parece indicar que se ahorró en plata, abundando el cobre en la preparación del pigmento. Propio de la dinastía granadina es el azul cobalto, empleado en las figuras humanas y animales que componen los motivos principales de los azulejos, los cuales se complementan con una serie de elementos vegetales, fundamentalmente piñas, pimientos, palmetas y tréboles, enlazados mediante finos roleos; motivos vegetales que aparecen con la técnica del dorado, que se obtenía en la última fase del proceso. En el vedrío se observan unas marcas que parecen denotar el uso de atifles.

Son numerosas las citas que hacen referencia a la belleza de la loza dorada producida en Málaga en los siglos XIII y XIV, y a su extendida fama. De entre ellas, interesa recoger aquí la expresiva alusión que hacía Ibn al-Jatib (1313-1374), visir de Yusuf I y Muhammad V, quien se refería a Málaga diciendo que "... lo dorado de su vajilla hace que todos los países se la disputen, hasta la ciudad de Tabriz"<sup>8</sup>.

Un porcentaje significativo de los azulejos presenta imperfecciones muy visibles debidas a fallos durante el proceso de cocción. Quizá por el elevado número de azulejos defectuosos y porque se economizó en plata, como ya señalábamos, se puede apuntar a su realización por talleres secundarios o por aprendices. Sin embargo, también hay que recordar que incluso los lujosos jarrones de la Alhambra muestran defectos en su compleja técnica, considerada por Ray como un *tour de force*. El fallo más frecuente en los azulejos de la capilla es que durante la cocción el vidriado se corrió<sup>9</sup>; algo que sucedió también en piezas muy singulares, como por ejemplo en el azulejo nazarí procedente de Jaén, hoy en el Museo Arqueológico Nacional (n<sup>o</sup> 1949/35). Lo mismo se observa en el extraordinario azulejo Fortuny, que posiblemente estuvo decorando una de las estancias de la Alhambra bajo Yusuf III.

---

<sup>7</sup> Pasos que recordamos brevemente: En la primera cocción se obtiene el bizcocho a partir de la evaporación del agua de la arcilla; en la segunda, se consigue el vidriado estannífero que les proporciona un fondo de un característico color blanco roto que se lograba a 800°. En el mismo proceso se conseguía también el azul cobalto, típico de la cerámica nazarí. El dorado se conseguía en la tercera fase, la más compleja, en la cual se mezclaban sulfuros de cobre y de plata, o sólo cobre, almagra –peróxido de hierro- y cinabrio –bisulfuro de mercurio-. Por el calor se volatilizaba el mercurio, mientras que el azufre se mezclaba con los sulfuros de cobre, plata y hierro. Una vez molidos, se diluían en vinagre; la solución se aplicaba con pluma sobre la superficie del objeto dibujando los motivos deseados y se sometía a una tercera cocción, esta vez a 600° y procurando mucho humo, resultando el color dorado característico (sobre dicho proceso véase MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, pp. 76-77).

<sup>8</sup> Cit. MARTÍNEZ CAVIRÓ, *ibidem.*, p. 77.

<sup>9</sup> RAY, Anthony, *Spanish Pottery, 1248-1898*, Londres, V&A Publications, 2000, p. 8.

## 2. Procedencia y paralelismos

Documentalmente no es posible probar dónde fueron adquiridas las treinta y cinco piezas utilizadas en la capilla de Santiago de la antigua iglesia de San Bartolomé. Sin embargo, la documentación consultada en el Archivo de la Catedral de Córdoba nos permite establecer una hipótesis sobre quién fue el comitente de la capilla, tratándose probablemente del alfaqueque del rey, don Diego Fernández de Abencaçin, un judeoconverso que pronto comenzó a ser nombrado en las crónicas como Diego Fernández de Córdoba<sup>10</sup>, en un proceso habitual entre los cristianos nuevos de ocultación de su origen mediante el cambio de nombre<sup>11</sup>. Su decisiva intervención en la campaña previa a la conquista de Antequera actuando como trujimán o intérprete y embajador entre don Fernando de Antequera, futuro rey de Aragón, y el sultán de Granada, Yusuf III, le granjeó el reconocimiento por parte del infante, que actuaba entonces como regente de Juan II, aún en minoría. El triunfo cristiano trajo como consecuencia la redención de trescientos cautivos por parte de don Diego, lo que le valió para ser designado como veinticuatro de Córdoba y obtener el cargo de contador del maestre de Santiago, por entonces un hijo del propio don Fernando, el infante don Enrique<sup>12</sup>, gozando de la confianza del que pocos años después se convertiría en Fernando I de Aragón. A raíz de la firma de la tregua con Yusuf III en 1410, las estancias del alfaqueque en Granada se sucedieron a fin de seguir el cumplimiento y la renovación de ésta y las subsiguientes treguas, por lo que su asiduo contacto con la cultura nazarí debió ejercer honda huella en sus gustos<sup>13</sup>.

Las crónicas recogen el momento en que el embajador entró en la corte nazarita y cómo el propio Yusuf le recibió. Nuestra hipótesis apunta a que fue en uno de estos momentos en que Diego Fernández de Córdoba visitó la corte, cuando pudo adquirir la colección de azulejos, pues las imperfecciones de un número importante de las piezas alejan la posibilidad de que fueran un regalo; pero, igualmente, se podría conjeturar que tras la toma de Antequera cobrara estas piezas de algún palacio para destinarlas a un uso decorativo similar. Incidiendo en esto, hay que recordar que los alfares más célebres de aquel entonces se hallaban en Málaga<sup>14</sup>, mientras que los de

<sup>10</sup> FERRO, Donatella, *Le parti inedite della "Crónica de Juan II" di Alvar García de Santa María*, Venecia, 1972, pp. 77-79; TORRES FONTES, Juan, "La segunda campaña. Antequera. 1410", *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 1972, 21, fasc. 1º, p. 65, n. 106. Abencaçin adoptó el nombre de uno de los personajes más destacados del momento, don Diego Fernández de Córdoba. Esto explica que el gran genealogista de la Casa de Córdoba ni lo mencione (FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, F. ABAD DE RUTE, "Historia de la Casa de Córdoba", *BRAC*, 1958, 78 y 1964, 86).

<sup>11</sup> Su atribución como fundador de la capilla de Santiago ha sido posible gracias al documento en el que figura su hijo don Gómez Fernández, maestrescuela de la catedral de Córdoba y protonotario del papa, enterrado en dicha capilla en 1475 (ACC, caja F, n. 437). Don Gómez fue quemado en efígie en un Auto de Fe celebrado en 1499.

<sup>12</sup> TORRES FONTES, Juan, "En el V centenario de la introducción de la imprenta en Murcia. Los Fernández de Córdoba", *Miscelánea Medieval Murciana*, 11, 1984, pp. 106-107 [<http://hdl.handle.net/10201/16445>].

<sup>13</sup> Sobre la historia del alfaqueque y su relación con la capilla véase JORDANO BARBUDO, M<sup>a</sup> Ángeles, "La capilla funeraria del alfaqueque judeoconverso don Diego Fernández Abencaçin", *Anuario de Historia de la Iglesia*, 24, 2015, pp. 331-358.

<sup>14</sup> MARTÍNEZ CAVIRO, *op. cit.*, pp. 77-93.

Granada parece que se limitaron a abastecer el autoconsumo sin salir de sus fronteras<sup>15</sup>. En cualquier caso, podemos aseverar que no fueron realizados a propósito para la capilla de Santiago, ya que los motivos de los azulejos –escenas cortesanas, bebedores, músicos, caballeros cazando y animales– se distancian mucho del destino religioso y el carácter luctuoso del conjunto.

Según Ray, la representación de motivos figurados tomados del contexto cristiano se observa sobre todo a partir del siglo XV en algunas piezas nazaries<sup>16</sup>; sin embargo, son muy escasos los ejemplares de azulejos figurados que puedan servir para establecer paralelismos. Martínez Caviro hacía alusión a un azulejo hallado en la Alhambra, hoy en el Museo Arqueológico Nacional<sup>17</sup>, pero los motivos y composición están mucho más vinculados a lo andalusí que a lo cristiano. También hay varios azulejos que formaban parte de la solería del palacio de los Alixares y de la torre del Peinador de la Reina, hoy en el Museo de la Alhambra, aunque son más tempranos (s. XIV), si bien muestran animales y parejas encerrados en cartelas lobuladas. Con registro 000172 se encuentra, asimismo, un azulejo con técnica de reflejo dorado que, en combinación con otros, formaba una trama de estrellas de ocho puntas para solería. Son, en cambio, sintomáticas las representaciones de personajes de indudable influencia cristiana en diversas piezas producidas en hornos de Málaga, como el jarro con dos donceles afrontados del Instituto de Valencia de Don Juan (siglo XV), muy semejantes en indumentaria y actitud –ambos corriendo– a la de algunos personajes de los azulejos de San Bartolomé. En este sentido cabría mencionar, también, el plato con San Jorge del Metropolitan de Nueva York (siglo XV), que presenta la misma técnica de esgrafiado sobre el dorado para trazar los detalles de la indumentaria. Otras semejanzas se aprecian en la adición de un característico ciprés en algunas escenas, en el tipo de elementos vegetales estilizados o en el punteado de fondo, aunque el uso de éste en los azulejos analizados es mucho más restringido que en los paralelos citados, que, en definitiva, son piezas de ejecución más elaborada.

A pesar de los escasos ejemplares en cerámica con escenas figuradas, basta con enunciar las pinturas sobre cuero de los techos de la Sala de los Reyes en la Alhambra de Granada con temas cortesanos de inspiración cristiana, fechados medio siglo antes que los azulejos que aquí se estudian para entender los intercambios estilísticos.

### 3. Ubicación y composición

Originalmente los treinta y cinco azulejos estuvieron alineados en la contrahuella del escalón que precede al altar de la capilla. La sospecha de que no respondían a un encargo específico para ésta, y que quizás se tratara de piezas reutilizadas o adquiridas directamente a un comerciante o procedentes de una donación o regalo, se reafirma al comprobar que aproximadamente la mitad de ellos muestra, bordeando el marco de la

<sup>15</sup> FLORES ESCOBOSA, Isabel, *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazari de la Alhambra*, Cuadernos de Arte y Arqueología, 4, Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1988, p. 19.

<sup>16</sup> RAY, *op. cit.*, p. 7.

<sup>17</sup> MAN, n<sup>o</sup> inventario 1942/99/2.

estrella, unos motivos vegetales diferentes a los de la otra mitad, lo que hace pensar que correspondían al menos a dos lotes distintos. Por otra parte, su situación a ras de suelo dificultaría su visión y la percepción de los motivos en todo su detalle dado el tamaño de los azulejos (14,5 x 15 x 0,14 cm). Posiblemente, este destino de forzada contemplación fue escogido intencionadamente para disimular los acusados defectos de la cocción. Hoy, aquellas piezas menos defectuosas se exhiben en el Museo Arqueológico de Córdoba con un montaje realizado entre 1994 y 1995, que modificó el que se hizo en época de don Samuel de los Santos Gener<sup>18</sup>, en ninguno de los cuales se tuvo en cuenta la disposición lineal que tenían en el escalón, lo que impide saber en qué orden estuvieron colocados originalmente al no haber quedado constancia en el libro de depósito<sup>19</sup>.

El contraste evidente entre el tamaño de los motivos decorativos aplicados a cada pieza, fruto de su adaptación al marco, y su inadecuación al sitio de la capilla escogido para su ubicación —a nivel del suelo— son dos razones más entre las varias que iremos citando para plantear que difícilmente los azulejos fueron encargados para este espacio.

Presentan un esquema común que les presta cierta uniformidad compositiva. Consiste en una estrella de ocho encintada, de tal forma que cuatro de sus puntas —las del centro de cada lado del cuadrado— trazan un medio círculo para anudarse, en teoría, con el de la estrella del azulejo contiguo y que, en cierta medida, se asemeja a la forma gótica cuadrilobulada con escotaduras. Tenemos aquí, por tanto, la imperecedera huella del islam al utilizar un elemento simbólico y harto frecuente como es la estrella de ocho puntas y su circunscripción con una cinta, que da lugar al característico nudo almohade presente en numerosos arcos lobulados de este estilo artístico y que tuvo una extensa repercusión en el mudéjar. Por otra parte, no es menos interesante observar que, por la disposición de los nudos, las figuras geométricas se hallarían enlazadas no sólo en sentido horizontal sino también vertical, lo que nos inclina a pensar que pudieron estar destinadas originalmente a decorar un frontal.

El tema de los tallos envolviendo en círculos a personajes, animales y seres fantásticos es un clásico que se hizo muy popular durante el helenismo a finales del s. IV y durante el siglo III a.C., extendiéndose al mundo pagano y cristiano bajo múltiples variaciones. En la arquitectura romana, los frisos decorados con círculos habitados fueron muy frecuentes a partir de finales del s. II d.C. Su éxito fue completo al extenderse a todo tipo de soportes durante el imperio romano (metal, mosaicos, marfiles

---

<sup>18</sup> Montaje consistente en triple hilera de a siete, mientras que el resto no se muestra en sala pero está organizado también en tres hileras de a cuatro, salvo la central que añade uno en el extremo derecho.

<sup>19</sup> En 1933 los azulejos se montaron sobre un tablero de madera que fue sustituido por el restaurador Juan Aguilar Gutiérrez entre 1994 y 1995, con motivo de una exposición celebrada en Málaga, utilizando fibra de vidrio y resina de poliéster (según informe conservado en el Museo Arqueológico de Córdoba). Esto impide ver restos del mortero utilizado originalmente para pegar las piezas a la pared, aunque pudo ser a base de cal y arena a fin de evitar problemas de humedad muy frecuentes en Córdoba por la abundancia de aguas subterráneas, de cuya existencia se tiene constancia al pie de la calle de San Bartolomé el Viejo, lindante con la capilla (agradezco a la conservadora M<sup>a</sup> Jesús Moreno Garrido y al restaurador Carlos Costa Palacios su experto asesoramiento en este aspecto).

y textiles), y, a través del mundo sasánida, bizantino<sup>20</sup> e islámico, creándose variaciones que llegaron a la Europa occidental del medievo. Igualmente, el tema de los cazadores a pie o a caballo fue abundante en el imperio romano, especialmente en los mosaicos, como los de la villa de Piazza Armerina, difundiendo al norte de África o Siria<sup>21</sup>.

Por otra parte, dicho esquema ornamental está presente en los tejidos coptos, con ejemplos en torno al año 500 en que los animales y jinetes cazando figuran rodeados por tallos formando círculos enlazados. Los tejidos coptos prosiguieron en su tránsito hacia el auge de los tejidos islámicos entre los siglos VIII y IX, realizados para clientes musulmanes, extendiéndose su éxito bajo los fatimíes en el siglo XI<sup>22</sup>. Fue una moda, esta de la inserción de medallones con animales al estilo copto, de las telas de tiraz aristocrático. Igualmente, se observa en tejidos sasánidas del siglo VI<sup>23</sup> y en sedas sirias del siglo VIII, donde aparecen temas cristianos en círculos anudados<sup>24</sup>.

Khatib al-Bahdadi's refería en su *Historia de Bagdad* que en tiempos de los abasíes el número de cortinas que colgaban en los palacios del califa al-Muqtadir (908-932) alcanzaba las 38.000. Brocadas en oro, estaban magníficamente decoradas con elefantes, caballos y camellos, leones y pájaros<sup>25</sup>. Igualmente lo vemos en tejidos califales, como el del pavón del Instituto Valencia de Don Juan y en los marfiles de este periodo, con ejemplos sobresalientes salidos de los talleres de Madinat al-Zahra. Se trataba de piezas de los talleres palatinos califales con un repertorio común en varios materiales de primera calidad como la seda con oro y el marfil. Igualmente lo podemos apreciar en las cuentas de collar del Tesoro de la Garrucha (Almería), que conserva el citado Instituto. De los tejidos pasaron a otros soportes, de lo que tenemos constancia en época posterior en las yeserías (claustro de San Fernando de Las Huelgas de Burgos, Salón de Embajadores de los Reales Alcázares de Sevilla) y pinturas murales mudéjares (torre de Hércules en Segovia).

En tejidos bizantinos el círculo adoptó la forma lobulada<sup>26</sup>, solución que se ve asimismo en el mosaico que cubre la bóveda de la sala de audiencia de Roger II en el palacio real de Palermo, figurando animales de distintas especies insertos en los medallones. Realizado bajo su hijo Guillermo I entre 1154 y 1166, se convierte en un

<sup>20</sup> Así se muestra en un tejido de seda bizantino del s. VIII que representa una escena de caza inserta en una rueda y que fue utilizado como relicario del Sanctasanctorum, Museo Sacro, Ciudad del Vaticano (véase en BUSSAGLI, Mario, *La seta in Italia*, Roma, Editalia, 1986, p. 27).

<sup>21</sup> LEIPEN, Neda, "Classical tradition in Early Christian Art: A textile fragment in the Royal Ontario Museum", en Veronika Gervers (ed.) *Studies in Textile History. In memory of Harold B. Burnham*, Toronto, Royal Ontario Museum, 1977, pp. 171-173.

<sup>22</sup> GERVERS, Veronika, "An Early Christian Curtain in the Royal Ontario Museum", en Veronika Gervers (ed.), *Studies in Textile..., op. cit.*, p. 88. GOLOMBEEK, Lisa y GERVERS, Veronika, "Tiraz Fabrics in the Royal Ontario Museum", en Veronika Gervers (ed.), *Studies in Textile..., op. cit.*, pp. 113-118.

<sup>23</sup> Fragmento de seda con un faisán inscrito en una rueda perlada, Museo Sacro del Vaticano (BUSSAGLI, *op. cit.*, pp. 34).

<sup>24</sup> Fragmentos de seda del Museo Sacro del Vaticano (BUSSAGLI, *op. cit.*, pp. 32-33).

<sup>25</sup> Citado por GERVERS, "An Early Christian Curtain...", p. 74.

<sup>26</sup> Tejido bizantino en seda, s. XI, Museo Diocesano de Bressanone (BUSSAGLI, *op. cit.*, p. 55).



mensaje heráldico de la dinastía normanda con fines propagandísticos<sup>27</sup>. En la Zisa de Palermo los mosaicos lucen círculos encadenados con las imágenes insertas de pavos reales y un cazador, y ya aparece la estrella de ocho puntas bordeando la composición. Unos siglos después, el islam proporcionaría el paso siguiente, la combinación en una misma composición del círculo y la estrella, conformando un patrón ideal para insertar animales y figuras, tal y como se hizo en los azulejos objeto de estudio.

Como apuntábamos, la inserción de animales en formas geométricas encadenadas es una tendencia marcada ya en los mosaicos romanos que decoraban las estancias más importantes de las casas, extendiéndose esta costumbre por todo el imperio (mosaico de El Djem (Thysdrus), s. III d.C.). De igual modo que los ricos propietarios de villas romanas con explotaciones agrarias mostraban mosaicos alusivos a los frutos obtenidos en la cosecha para decorar las *oporothecae* o almacenes de frutas, y de esta forma ostentosa mostrar las riquezas de la finca ante los invitados<sup>28</sup>, las salas de recepción de villas y palacios podían decorarse con escenas de caza y animales (mausoleo de Centcelles).

Los reyes persas se hacían representar en el ritual de la caza real. A lomos de un caballo al galope, aparecían disparando a animales salvajes en los platos de oro o plata sasánidas, algunos de los cuales llegaron a Europa. La herencia persa también arribó a occidente a través de los tejidos de seda, con motivos que configuraron un estilo “heráldico”<sup>29</sup> al aparecer el propio rey o un par de animales afrontados, a veces con un árbol de la vida separándolos, insertos en una rueda. Este patrón persa desplazó a los temas florales y figurados helenísticos. Los musulmanes, introductores de los tejidos de seda en occidente a través de España y Sicilia, también adoptaron los modelos heráldicos con animales, mezclándolos con tallos vegetales enrollados, diseños geométricos y a menudo invocaciones a Alláh<sup>30</sup>.

Vemos, por tanto, cómo a lo largo de la historia se ha asociado la imagen de animales y cazadores insertos en círculos u otras figuras geométricas a un mensaje del poder en un amplio espectro (poder político, social, económico, etc.), con el ascendiente que pudiera proyectar este mensaje simbólico, que a lo largo de los siglos no ha perdido vigencia en absoluto. En el jarrón de la Alhambra del IVDJ, figura la inscripción *almulk lihllah*, el poder viene de Dios, entendido como legitimación hacia el sultán o emir.

En definitiva, es comprensible la transposición de estos temas iconográficos a los más variados tipos de materiales, desde los textiles a los soportes rígidos como eran los mosaicos, pinturas murales, mármoles<sup>31</sup>, azulejos, yeserías, etc., imitando la calidad que prestaban los tejidos, con la finalidad de proyectar una imagen áulica, que es la que nos proponemos descifrar en el siguiente apartado.

<sup>27</sup> KLINGENDER, Francis, *Animals in art and thought to the end of the middle ages*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 273.

<sup>28</sup> SQUIRE, Michael, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, University Press, 2009, pp. 371, 410-411.

<sup>29</sup> KLINGENDER, *op. cit.*, p. 268.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 268-271.

<sup>31</sup> Como se aprecia en el mobiliario litúrgico de numerosas iglesias de la Campania bajo dominio normando en los siglos XII y XIII (púlpitos, tribunas, candelabros y otros).

#### 4. Iconografía y motivos decorativos

La distribución de la decoración habla de una jerarquía compositiva, de manera que los motivos figurados, en su mayoría deudores de la tradición cristiana occidental, ocupan el centro de los azulejos, a pesar de reflejar en su mayor parte costumbres que eran criticadas por los moralistas granadinos, quienes censuraban que los musulmanes vistieran como cristianos, comieran como cristianos y no tuvieran más de musulmanes que el nombre; en tanto que los elementos puramente decorativos, que deben su ascendencia a lo islámico, pues formaban parte de los repertorios de los talleres nazaries, constituyen el marco en el que se desarrolla cada escena o motivo principal.

Atendiendo a los motivos vegetales que rodean cada estrella, distinguimos dos series. La primera muestra tres hojas lanceoladas rematando el exterior de los ángulos, mientras que la otra luce piñas emparejadas, afrontadas y enlazadas entre sí por un fino tallo –tal y como suelen aparecer, por ejemplo, en las yeserías–, de manera que enmarcan perfectamente la estrella, siendo la piña un motivo clásico y recurrente en distintos soportes decorativos de tradición islámica, como por ejemplo en los tejidos nazaries. Es interesante ver cómo este fruto cobra protagonismo absoluto, no dando lugar a la aparición de otros motivos vegetales, lo que sí ocurre en el caso de las hojas lanceoladas, surgiendo delicados tallos salpicados de hojillas y flores que debieron brotar del genio creador del artista, pues difícilmente se podrían identificar con alguna especie vegetal, salvo aquellas que se asemejan a los tréboles o los botones de inspiración naturalista gótica. Estos motivos más menudos y estilizados son los que rellenan el fondo de las escenas o motivos centrales a manera de tapiz produciendo la sensación de “horror vacui”.

Dentro de la categoría de los temas figurados podríamos distinguir aquellos azulejos decorados con temas antropomórficos y los que presentan motivos zoomórficos. Entre los primeros hay un grupo con escenas cortesanas, tema muy recurrente en los siglos bajomedievales, como una pareja afrontada en actitud de diálogo, quedando en medio un velador con varias redomas. La elegancia del gótico se aprecia en la forzada postura de la pierna del personaje masculino y su inclinación reverente ante la dama, casi en actitud de baile. Pero también hay cabida para el amor cortés, con la entrega de la ofrenda a la dama, en este caso lo que parece ser una flor<sup>32</sup>; asunto que tuvo enorme acogida en los círculos cortesanos al formar parte del proceso del cortejo<sup>33</sup>.

En este grupo de azulejos, un significativo número de ellos representa temas relacionados con la caza, como, por ejemplo, el cazador acompañado de un perro<sup>34</sup>. Incluimos, asimismo, en este grupo dos azulejos en los que se muestra a un joven andando o corriendo (fig. 3), seguramente para levantar la presa o darle alcance, siendo esta última pieza una de las más logradas.

<sup>32</sup> No era extraño representar al hombre de menor tamaño que la mujer. Recordemos, por ejemplo, el plato del Museo del Louvre procedente de un convento de Villarreal (Castellón).

<sup>33</sup> CAMILLE, Michael, *The medieval art of love*, Londres, Calmann & King, 1998, p. 53.

<sup>34</sup> El perro que aparece en el azulejo, aunque algo indefinido, tiene la cola y forma del cuerpo parecidas a la de un galgo, raza muy apreciada en el tratado de Phoebus y a lo largo de la historia (FREEMAN, Margaret B., *The unicorn tapestries*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1976, pp. 92-93).



Fig. 3. Doncel corriendo.

En las cortes medievales existía una gran afición a la caza, ejercida como entretenimiento y forma de adiestramiento para la guerra, pero también como nos dice el conde Gastón III de Foix, conocido por el sobrenombre de Phoebus, en *El Libro de la Caza*, el cazador va al Paraíso cuando muere<sup>35</sup>, lo que nos da idea de la alta estima en que se tenía esta afición<sup>36</sup>. Comenzada la citada obra en 1387 y concluida hacia 1390<sup>37</sup>, es ejemplo de cómo numerosas piezas de arte selectas (pinturas, tapices, marfiles y otros objetos suntuarios) buscaron inspiración en las ilustraciones de los libros de caza o montería. La caza era un complemento en la formación del caballero, ya que le obligaba a obedecer unas normas que le endurecían y capacitaban para las justas, torneos y, obviamente, para la guerra, al tiempo que le conferían la gravedad del “miles Christi rationalis” o ser racional frente al “irrationalis”<sup>38</sup>. La más clara representación se observa en el azulejo que muestra a un jinete que se dispone a cazar sosteniendo una lanza con su mano izquierda en alto. Bajo las patas del caballo

<sup>35</sup> *El Libro de la Caza. Gaston Phoebus*, Facs. del ms. fr. 616 de la Bibliothèque National de París, Madrid, 1994, p. 126.

<sup>36</sup> Sobre el tema de la caza véase JORDANO, “La arqueta del siglo XV del tesoro de Nuestra Señora de la Asunción de Priego de Córdoba”, *Ámbitos*, 26 (2011), pp. 47-56.

<sup>37</sup> MÉNARD, Philippe, “Littérature et iconographie: les pièges dans les traités de chasse d’Henri de Ferrières et de Gaston Phébus”, *La Chasse au Moyen Age*, Niza, 1980, p. 159.

<sup>38</sup> NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “Homo festibus”: la necedad, el placer y la ironía”, en NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. (ed.), *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, 1994, p. 65.

se distingue el perro de caza que le acompaña. Es un tema clásico utilizado desde la antigüedad, especialmente en mosaicos romanos y en el arte paleocristiano.

En la *Tabula* o *Pinax*, obra atribuida a Cebete, discípulo de Sócrates, del siglo I o comienzos del II, ya se comparaba la caza de un animal salvaje con la lucha contra la intemperancia, el error y todos los vicios<sup>39</sup>, y, por tanto, los animales se identificaban con la pasión, el demonio y la muerte. La victoria sobre ellos se consideraba una alegría de la vida humana, llegando a ser interpretada, dentro del simbolismo cristiano, como la victoria de Dios sobre el demonio<sup>40</sup>.

La caza victoriosa se convirtió en símbolo del príncipe triunfante con Alejandro Magno y pasó al mundo bizantino en el elaborado ciclo oficial de temas imperiales para significar el valor y la fuerza triunfante del emperador. Es un tema que tuvo amplia difusión porque fue muy utilizado en los tejidos que, como material de lujo y, por ende, objeto de exportación, transitaron entre oriente y occidente<sup>41</sup>.

Aunque está muy desvaído el color del azulejo que representa al doncel con la lanza en ristre sobre su cabalgadura, se distingue el impulso del animal, que es montado a la jineta. La pertenencia del jinete a una clase elevada no sólo se deduce del hecho de ser protagonista de una escena de caza a caballo, sino también de sus ricas vestiduras que, aunque el estado del azulejo imposibilita definir con exactitud, van en consonancia con dicho estatus, como se ve en la camisa de anchas mangas que se recogen ajustadamente en el brazo y en el diseño estampado de los tejidos<sup>42</sup>.

La estela de la exitosa alianza entre el amor cortés y la cacería se hizo notar hasta en los ricos tapices tejidos entre fines del XV y principios del XVI, dedicados en numerosas ocasiones a la caza del unicornio, como los que se exhiben en The Cloister del Metropolitan de Nueva York o en el Museo de Cluny de París con la serie sobre la Dama del Unicornio<sup>43</sup>.

En el arte islámico el tema de la caza fue recurrente (con perro, halcón o guepardo), pleno de simbolismo para representar un modo de vida característico de las clases altas y del rey o gobernante<sup>44</sup>. Por poner un ejemplo, en la Península contamos con la arqueta califal de marfil de Ziyad ibn Aflah fechada en 970 (Victoria & Albert Museum), en la que figura un jinete cazando con un perro y un halcón. En el palacio

<sup>39</sup> Gervers cit. a G. DOWNEY, "The Pilgrim's Progress of the Byzantine Emperor", *Church History*, 9 (1940), p. 207.

<sup>40</sup> GERVERS, "An early christian curtain...", p. 65.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> A este respecto véase BERNIS MADRAZO, Carmen "Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha" en *Cuadernos de la Alhambra*, 18 (1982), pp. 20-50.

<sup>43</sup> Se trata de un tema muy desarrollado desde la Edad Media, simbolizando la unión con Cristo, tal y como expresó Honorio de Autum en su *Speculum de Mysteriis Ecclesiae*: "Por medio de este animal es representado Cristo y por medio de su único cuerno su fuerza insuperable. Él, que se posó sobre el cuerpo de la virgen, fue capturado por los cazadores; esto significa que Él fue encontrado en forma humana por quienes le aman" (cfr. CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1982, p. 454). La leyenda del unicornio, un pequeño animal fiero y terrible, al que no hay cazador que se le aproxime y cuya única forma de cazarlo es mediante una doncella casta, ante la que el fiero y terrible animal queda rendido reclinando la cabeza en su regazo, la recoge el *Fisiólogo* (cfr. *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, ed. de N. Guglielmi, Universidad de Buenos Aires, 1971, p. 74).

<sup>44</sup> DANESHVARI, Abbas, *Animal symbolism in Warqa Wa Gulshah*, Oxford Studies in Islamic Art, II, Oxford University Press, 1986, pp. 48-55.

de los gobernantes de la Anatolia selyúcida en el siglo XIII, en Kubadabad, el salón del trono de Ala al-Din Kay-Qubadh estaba decorado con azulejos, uno de los cuales representaba un halcón cazando un conejo inserto en una estrella de ocho puntas<sup>45</sup>. Esta variante de la caza con halcón tenía una interpretación de los sueños. Según Al-Damiri (1405), la visión de un halcón en un sueño significaba el dominio del rey<sup>46</sup>. Quizás los animales que aparecen ocupando otros azulejos de la capilla y que representan un lobo, una paloma, un faisán formaban parte de las piezas más apreciadas por el cazador, sirviendo al mismo propósito de exaltación del poder, de forma complementaria y reforzando de forma sutil lo que a primera vista se aprecia<sup>47</sup>. La cantidad de objetos suntuarios que recogen el tema del jinete cazando a lo largo del arte islámico no hace sino apoyar la idea de que este tema, que, obviamente, también interesaba a la sociedad de la Europa occidental durante la Edad Media, fue actividad social trascendental en ambos universos<sup>48</sup>. Acreditan esta idea un número significativo de pinjantes en cobre, pertenecientes a la colección del Instituto Valencia de Don Juan, que adornaban los arneses de los caballos, así como los collares de halcones y perros de caza<sup>49</sup>.

Además de la caza, el amor y la danza, en los azulejos se representaron recurrentemente otras escenas que fueron habituales en ambientes cortesanos y nos permiten conocer mejor las costumbres de la época, como es la degustación de la bebida por un catador antes de ser servida, así como el ministril aplicado en deleitar con su música y las danzarinas que amenizaban los festejos. Aunque Martínez Caviro señalaba que posiblemente algunas escenas de los azulejos estuvieran relacionadas con alegorías de los sentidos, concretamente el oído, el gusto y el olfato, quizá se pudiera plantear otra interpretación que pasamos a plantear a continuación.

Del significado que reunía este conjunto de azulejos en el posible contexto civil para el que debió ser originalmente concebido, nos puede resultar esclarecedor el retrato del ambiente cortesano que dibuja la *Crónica de Don Álvaro de Luna*<sup>50</sup>.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 53, fig. 34 y pp. 74-77.

<sup>46</sup> Al-Damiri, *Hayat*, vol. 1, p. 264, cit. por DANESHVARI, *op. cit.*, p. 78.

<sup>47</sup> DANESHVARI, *op. cit.*, p. 87.

<sup>48</sup> Claro ejemplo son las pinturas del techo de la Sala de los Reyes en la Alhambra de Granada.

<sup>49</sup> MARTÍN ANSÓN, M<sup>a</sup> Luisa, *La Colección de Pinjantes y Placas de Arnés Medievales del Instituto Valencia de Don Juan en Madrid*, Universidad Autónoma, Madrid, 2004, pp. 85-86. Véanse, también, aquellos con motivos zoomórficos (*ibid.*, pp. 95-187).

<sup>50</sup> El recibimiento que el condestable de Castilla y maestre de Santiago hizo a los reyes de Castilla, Juan II y María, en su castillo de Escalona no puede sino asombrar por el despliegue de lujo y esplendor. Simplemente por referir algunas de las actividades que tuvieron lugar, relacionadas con las escenas representadas en los azulejos, citaremos aquí algunas frases entresacadas de la detallada narración que refiere cómo el condestable salió a “levantar la caza” para el rey. De los caballeros e hijosdalgo que le acompañaban “unos iban vestidos é ataviados para el monte : otros iban guarnidos muy ricamente : é ante el Maestre iba grand quadrilla de monteros, unos á caballo, é otros á pie, con sus lebreles é canes por las traillas [...], é sus atabales, é menestriles, é trompetas”. Terminada la caza, celebraron un espléndido banquete. La recreación del fastuoso ambiente es magnífica, pero citaremos lo que más interesa para este trabajo: “Entraron los Maestresalas con los manjares, levando ante sí muchos menestriles, é trompetas é tamborinos [...]. Después que las mesas fueron levantadas, aquellos caballeros mancebos danzaron con las doncellas, é tovieron mucha fiesta”. Los festejos no concluyeron entonces; durante varios días se celebraron torneos en el patio delantero del alcázar, con asistencia del

El texto ilustra perfectamente las costumbres y gustos cortesanos, que parecen encontrar en los azulejos un espejo en el que reflejarse. Aunque condicionados por el soporte, en su conjunto, estos azulejos inciden en el ambiente de lujo que rodeaba los momentos de ocio. Las figuras más representadas en ellos son la del ministril y la del catador. La asociación del tema de la música y los catadores de vino no era extraña en el arte y, aunque en los azulejos de la capilla aparecen tratados como temas independientes, no quisiéramos dejar pasar la mención a casos anteriores: los propios talleres de Madinat al-Zahra ya representaban en las suntuosas arquetas de marfil a ambos personajes, músico y degustador juntos, ejerciendo su oficio en la corte (p.e. arqueta de marfil del s. XI del Victoria & Albert Museum).

En ambos casos –ministril y catador– es común el tipo fisionómico del protagonista representado en los azulejos, un varón que, atendiendo a su complexión, denota a primera vista una edad avanzada, aunque el rostro no se corresponde en la mayoría de los casos. En atención a las escenas que interpretan, habría que hacer referencia, en primer lugar, al hombre que aparece sentado sosteniendo una copa en su mano, encontrando variantes según lo que esté haciendo con la mano opuesta, que puede ser desde echar algo en el recipiente hasta remover el contenido. Puede aparecer, también, este mismo personaje sentado ante una mesa baja con varias redomas –entre tres y cuatro– alineadas (fig. 4)<sup>51</sup>. Todo parece indicar que se trata de un catador o catavinos, persona encargada de elegir el vino que habría de servirse en todo banquete que se preciara. Más conocido es el cargo de copero real, pero parece obvio que la labor del catador era igualmente importante, máxime cuando la elección de un buen vino para acompañar los manjares era fundamental a fin de agasajar a los invitados. Esta figura parece derivar de la del simposiarco en la antigüedad griega, que tenía la misión de mezclar el vino y el agua en los simposios o banquetes, en los cuales se debatían diversos temas o se celebraban festejos y rituales. Era, en definitiva, el rey del banquete o maestro de ceremonias y así es como aparece descrito por Plutarco. Entre sus habilidades debía contar con la de ser un

“experto conocedor de cada uno de los bebedores, de qué cambios experimentan con el vino, a qué emociones son propensos y cómo soportan el vino puro, para que no sirva lo mismo por cotila ni por ciatos, sino lo apropiado y adecuado a cada uno, de acuerdo con el momento y la resistencia del cuerpo (pues no existe una mezcla distinta de vino con distinta agua, de la que ahora vierten más, ahora menos los escanciadores reales que la conocen, en tanto no existe una fusión particular del hombre con el vino, que a un simposiarco conviene conocer y, conocida, observarla, para que, como un músico, tensando a uno con la bebida, a otro en cambio aflojando y restringiendo, traiga las naturalezas de la discrepancia a la adecuación y armonía...”<sup>52</sup>.

---

rey y sus caballeros, y la reina con sus dueñas y doncellas (*Crónica de D. Álvaro de Luna*, Madrid, Imp. de D. Antonio de Sancha, 1734, pp. 190-195).

<sup>51</sup> Recipiente que se ha venido empleando como envase para el vino desde la Antigüedad. En el s. I d.C. los romanos utilizaban ejemplares de cristal (CAMPBELL, Ian M., *Loan exhibition of English Drinking Vessels, Books and Documents*, (s.l.), 1933, pl. CXXIV). Del éxito de su forma da prueba la pervivencia del modelo en el s. XVII (*Id.*, pl. XCI).

<sup>52</sup> Cfr. MARTÍN, José Luis, *Vino y cultura en la Edad Media*, Uned, Zamora, 2002, pp. 13 y, especialmente, pp. 93-95, “De cómo debe ser el simposiarco”; *id.*, “El vino: Alimento, medicina y alegría” en “*Comer y Beber en la Edad Media*”, *Historia 16*, año XIX, nº 223, nov. 1994, pp 102-112.



Fig. 4. Catador de vino.

La importancia que se le otorgaba al vino en aquella época queda de manifiesto en los tratados que circularon con gran éxito, como el manuscrito titulado *Tractatus de vino et eius proprietate*, conocido en la Italia del siglo XV<sup>53</sup>. La novena recomendación que recoge es cómo probar el vino sin dejarse engañar por su gusto<sup>54</sup>. Pero ya un siglo antes gozaba de gran éxito el *Tacuinum sanitatis*, tratado médico escrito por el médico bagdadí Ibn Butlan (m. 1068)<sup>55</sup>, con una serie de recomendaciones sobre hábitos saludables<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> A lo largo de dicha centuria fue divulgado gracias a varias ediciones impresas tanto en Italia como en Alemania (SINGERIST, Henry E., "A fifteenth-century treatise on wine", *Bulletin of the History of Medicine*, 15, 2, 1944, p. 189).

<sup>54</sup> "Quomodo vina gustu probari debent ne ex tali gustu decipiantur".

<sup>55</sup> Ilustrado, entre otras escenas, con la del marchante de vino (MANE, Perrine, "I recipienti da vino nell' iconografia italiana dei secoli XIV-XV" en Jean-Louis Gaulin e Allen J. Grieco (eds.), *Dalla vite al vino. Fonti e problemi della vitivinicoltura italiana medievale*, Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, pp. 87-88). No es la misma escena que contemplamos en los azulejos, en los cuales creemos que se trata del catador que debía servir en los palacios de reyes y nobles, pero las obras citadas nos introducen en el contexto en que fue representado el degustador.

<sup>56</sup> En el *Tacuinum*, una de las ilustraciones representa la *inghistera*, que es un recipiente muy semejante a la redoma y se utilizaba como medida para vender el vino en el Veronese italiano. La panza es más o menos hinchada, a menudo de forma semiesférica o de cebolla, y la base, sobre todo en la Italia del siglo XIV, era plana y descansaba directamente sobre la mesa. Estas botellas se caracterizan por un cuello cilíndrico muy alargado que se ensancha hacia la embocadura (MANE, *op. cit.*, p. 102); tipo de recipientes que se ve en algunas pinturas y miniaturas, p.e. escena en una taberna, por Cibo, monje de Hyères, ilustración de Cocharelli, *Tratado de los Vicios*, Génova, finales del s. XIV (véase imagen en KLEMETTLÁ, Hannele, *The medieval kitchen. A Social History with Recipes*, Londres, Reaktion Books, 2012, p. 206, fig. 109).

Hay que tener en cuenta que el consumo de vino, sobre todo en lo que se refiere a la calidad, más que a la cantidad, se impuso como un símbolo de estatus<sup>57</sup>. A fines de la Edad Media los vinos especiados adquirieron gran éxito como aperitivo o digestivo, siendo el más famoso el hipocrás<sup>58</sup>. Sin embargo, al tema anterior del catador le supera, por las veces que ha sido representado en los azulejos de la capilla, el referente al oficio de la juglaría<sup>59</sup>. Aparece un ministril tocando un instrumento de viento, posiblemente una dulzaina o una chirimía<sup>60</sup>, mientras es acompañado por un paje, siempre de menor tamaño que el músico y haciendo el gesto de guiarle al tocar con la mano su hombro, quizá como un lazarillo (fig. 5). También de esta escena hay variantes. Una de ellas incluye un árbol; por lo general, un ciprés.

La crítica a este tipo de oficios relacionados con la juglaría, que no acababan de ser bien vistos por la Iglesia, ya se daba en el románico por quedar al margen de la censura moral y alimentar la concupiscencia entre la población que contemplaba estos espectáculos a veces acompañados de bailes protagonizados por sensuales danzarinas, llegándose a comparar en los sermones a estos músicos con el demonio<sup>61</sup>. Incluso los instrumentos de viento, muy frecuentes entonces, se consideraban propios del diablo<sup>62</sup>. Pero también es cierto que la Iglesia arremetía contra los juglares que escandalizaban por ser bufones, cazurros y remedadores<sup>63</sup>. Más interesante si cabe es uno de los azulejos en que al ministril y al lazarillo se suma en un segundo plano una bailarina danzando. Su indumentaria sigue la moda granadina nazari, al vestir amplios calzones de tela vaporosa y cuerpo ceñido a la cintura, desvelando quizá la preferencia por danzarinas andalusíes en los reinos cristianos (fig. 6). Eran famosas

<sup>57</sup> NADA, Annamaria, "Il consumo del vino nella società pedemontana del basso medioevo" en Rinaldo Comba (coord.), *Vigne e vini nel Piemonte medievale*, Alba, L'Arciere, 1990, p. 285.

<sup>58</sup> Numerosos manuscritos incluían instrucciones sobre su preparación. Aunque los ingredientes variaron según las preferencias y las regiones, había unos ingredientes básicos. El vino tinto se mezclaba con azúcar y especias molidas, normalmente gengibre, canela y pimienta, y, de forma ocasional, también nuez moscada y clavo (KLEMETILÁ, *op. cit.*, pp. 127-128). En la miniatura de Gerard Horenbout que representa "El banquete del Señor", perteneciente al Breviario Grimani (1510-20), de la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia, se observa cómo, en una habitación contigua a la sala donde se desarrolla el banquete, un encargado prepara las bebidas que van a ser servidas (KLEMETILÁ, *op. cit.*, fig. 43). Véase, también, la escena en que un sirviente escancia vino al señor, teniendo al fondo un aparador con redomas y diversos tipos de vasijas (Ms. fr. 9140, fol. 114, B.N. París, reproducido en KLEMETILÁ, *op. cit.*, fig. 81).

<sup>59</sup> Sobre el oficio de juglar véase MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924, pp. 2-7.

<sup>60</sup> Juglares y ministriles posiblemente improvisaran las melodías a partir de un repertorio conocido (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos", en *Symposium Alfonso X el Sabio y la música*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987, pp. 87-88). Uno de los mejores conjuntos de chirimías conservados se halla en la catedral de Salamanca. Más sobre este instrumento en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y VIRGILI BLANQUET, María Antonia (coords.), *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, Valladolid, Caja de Ahorros de Salamanca y Soria, Junta de Castilla y León, 1991, p. 236.

<sup>61</sup> ARAGONÉS ESTELLA, Esperanza, "La imagen de los hombres y sus quehaceres", en Ángel Martín Duque (dir.), *Signos de identidad histórica para Navarra*, t. 1, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1996, pp. 247-248.

<sup>62</sup> *Id.*, "Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro", *Príncipe de Viana*, 54, 199, 1993, p. 259.

<sup>63</sup> MENÉNDEZ PIDAL, *op. cit.*, pp. 265 y 284-285; ANGLÉS Y PAMIES, Higinio, *Historia de la música medieval en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1970, p. 341.





**Fig. 5.** Ministril acompañado de lazarillo.

las de la escuela de Úbeda en el siglo XII, según al-Sakundi<sup>64</sup>. El Arcipreste de Hita compuso numerosas letras para las cantaderas, mujeres que bailaban y cantaban a la vez<sup>65</sup>:

Despues fiz muchas cántigas de dança e troteras,  
para judías e moras e para enteneras,  
para en instrumentos de comunales maneras;  
el cantar que non sabes óilo a cantaderas<sup>66</sup>.

Esta representación en uno de los azulejos de una bailarina al son que le marca el ministril hay que relacionarla una vez más con las costumbres de la sociedad bajo-medieval. Recordemos que Diego Fernández Abencaçin, quien, según defendemos, ordenó la construcción de la capilla de Santiago donde estaban originalmente los azulejos, se había convertido en un destacado personaje estrechamente relacionado con el que, en 1412, se convertiría en Fernando I de Aragón<sup>67</sup>. Ya durante el reinado de su predecesor, Martín I, alcanzó gran fama la juglaresa y danzarina Graciosa de Valencia, que sirvió durante varios años al rey; asimismo, actuó en Barcelona en 1411 ante Carlos III de Navarra; entre 1412 y 1413 sirvió al rey Carlos III en su palacio de Olite y más tarde marchó a Francia para actuar como cantatriz al servicio de la reina

<sup>64</sup> PARTEARROYO LACABA, Cristina, "Los tejidos nazaries", en *Arte Islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*, Granada, Junta de Andalucía, 1995, p. 125.

<sup>65</sup> Cit. MENÉNDEZ, *op. cit.*, p. 48.

<sup>66</sup> JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *El Libro de Buen Amor*, 1513, [en línea], disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24661685545133385754491/p0000001.htm>, [consultado el 31/07/2014].

<sup>67</sup> JORDANO, *op. cit.*, pp. 331-358



**Fig. 6.** Ministril con lazarillo y danzarina.

Isabel<sup>68</sup>. Es, por tanto, interesante contrastar estas fechas con el momento en que parece que los azulejos fueron fabricados.

Sorprenden, igualmente, las numerosas noticias conservadas respecto a ministriles que sirvieron a Fernando de Antequera<sup>69</sup>, entre las cuales destaca la siguiente: El 12 de marzo de 1414, en Olite, Guillermo Sardo y Nicola Castello, ministriles sicilianos del rey de Aragón<sup>70</sup>, reconocían haber recibido la considerable suma de 18 escudos de Francia que Carlos III les había concedido como gracia especial. El mismo día, el rey navarro ordenó que se pagaran 200 florines a su chambelán Johan de Echaz por los dos viajes que había hecho a Balaguer y a Zaragoza para asistir a la coronación de Fernando I de Aragón<sup>71</sup>, donde, según todo parece indicar, también estuvo don Diego Fernández Abencaçin<sup>72</sup>. Son noticias que revelan el exquisito cuidado que pusieron los gobernantes en sus relaciones diplomáticas y la posible influencia que pudieron ejercer los ministriles para suavizar afectos y tender puentes entre los distintos reinos y señores.

Aunque, como ya apuntábamos, la Iglesia no veía con buenos ojos el oficio de los juglares, sin embargo, la historiografía no siempre ha interpretado negativamente estas costumbres musicales, entendiendo que formaban parte de la vida cotidiana durante la Baja Edad Media<sup>73</sup> y, de hecho, en las cortes se movía un importante nú-

<sup>68</sup> MENÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 283-285; ANGLÉS, *op. cit.*, pp. 329-330.

<sup>69</sup> MENÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 285-286, 478-479; ANGLÉS, *op. cit.*, pp. 350-351.

<sup>70</sup> Rey, asimismo, de Cerdeña y Sicilia desde 1412.

<sup>71</sup> ANGLÉS, *op. cit.*, pp. 330-331.

<sup>72</sup> JORDANO, "La capilla funeraria...", *op. cit.*, pp. 339-350.

<sup>73</sup> Aspecto estudiado por ARAGONÉS, "Música profana...", *op. cit.*, pp. 247-280.

mero de ministriles. Llama la atención que los músicos que aparecen en los azulejos siempre tocan un instrumento de viento. Anglés nos informa de que Carlos III el Noble de Navarra y Pedro el Ceremonioso de Aragón tenían especial predilección por los ministriles que tocaban instrumentos aerófonos. Las ordenanzas de la casa real de Aragón, dictadas por el rey Pedro, decían: “Queremos y ordenamos que en nuestra corte haya cuatro juglares, dos de los cuales toquen la trompa, que el tercero toque el tambor y el cuarto la trompeta, a los cuales pertenece que siempre que nosotros comamos públicamente, es decir, con convidados, toquen todos juntos al principio y al fin de nuestra comida”<sup>74</sup>.

Estos ministriles, a veces llamados también juglares, se desplazaban por las cortes europeas y, cuando estaban en la península, no era extraño que la atravesaran ofreciendo sus habilidades en los reinos de obligado paso hacia Santiago de Compostela, que en estos años de finales del XIV y comienzos del XV seguía siendo un foco de peregrinación muy importante<sup>75</sup>.

En cuanto a la posible fuente de inspiración de los tipos costumbristas que aparecen reflejados en los azulejos, cabría apuntar a las deliciosas microescenas que pueblan algunas de las orlas o márgenes de las miniaturas tan en boga en Europa en aquel entonces. Por desgracia, no hemos encontrado paralelismo con el músico y el lazarillo o con el degustador de vino, pero la inclinación a representar estos oficios esconde un interés en recrear ese mundo menos conocido de las costumbres cotidianas, en que el amo ciego toca la música mientras el joven le guía. El ciego es una figura conocida en el siglo XIII por la mención que hace de él Boncompagno como un tipo de juglar<sup>76</sup>. En la siguiente centuria es el Arcipreste de Hita quien compone cantigas para algunos de ellos que desempeñaban su actividad junto a escolares y cantaderas<sup>77</sup>, y refiere que varios iban acompañados por un lazarillo<sup>78</sup>. Por documentación conocemos al vasco Arnaut Guillem de Ursua, “ciego juglar” de cítola y de vihuela de arco (1412-1432), que fue especialmente famoso y reconocido en la corte de Navarra, donde ejerció como “ministril continuo”, percibiendo del rey sucesivas prestaciones monetarias, vestidos, alimentos, indumentaria y un rocín para sus viajes a otras cortes<sup>79</sup>.

Pero, sin duda, el que parece estar más en consonancia con la escena del azulejo en que el músico es acompañado de un lazarillo es el célebre Martín el ciego o Martín tañedor, a quien el poeta Villasandino (m. ca. 1424) nombra en una composición recogida en el Cancionero de Baena (103), en la cual, curiosamente, alude también a Graciosa, “muger del trompeta”<sup>80</sup>:

<sup>74</sup> Traducidas por ANGLÉS (*op. cit.*, p. 299).

<sup>75</sup> ANGLÉS, *op. cit.*, p. 309; MENÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 132-133.

<sup>76</sup> MENÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 36-37.

<sup>77</sup> “Cantares fiz algunos de los que dizen los ciegos”.

<sup>78</sup> MENÉNDEZ, *op. cit.*, p. 37.

<sup>79</sup> ANGLÉS, *op. cit.*, pp. 311-312, 314. “Un juglar ciego del duc de Brabán” recibió en la corte de Carlos el Malo de Navarra en 1384 la cantidad de 60 libras (cit. MENÉNDEZ, *op. cit.*, p. 37).

<sup>80</sup> La letra está dedicada a don Juan Hurtado de Mendoza, tutor de Enrique III y Juan II de Castilla durante su minoría (MENÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 283-284).

Señor Juan Furtado, por quanto el Pecado  
de vos non se loe, mas que se desgañe,  
oid a Martin cuando canta [e] tañe,  
Guillen, Pero Lopez, si aqu' está apartado;  
e ved a las vezes por mas gasajado  
bailar a Graciosa, muger del trompeta;  
oid dulces cantos d'algunt buen poeta,  
será vuestro pienso alcuan to aliado.

Según Menéndez Pidal, Guillén debía ser el que en 1410 aparece citado como juglar del infante don Fernando de Antequera<sup>81</sup>. El dato es relevante para nuestro estudio, pues coincide la fecha con la toma de Antequera, en la que Diego Fernández de Abencaçin tuvo un importante protagonismo como alfaqueque al servicio del infante. La repetición del motivo del juglar en un número significativo de azulejos podría estar en relación con la importancia que tuvieron estos personajes en la sociedad bajomedieval, máxime conociendo el dato de que por la corte de Carlos el Noble (1387-1425) llegaron a pasar alrededor de 86 ministriles y juglares<sup>82</sup>, lo cual formaba parte de las relaciones diplomáticas entre los reinos de aquel entonces. El intercambio mutuo de estos profesionales del juego lúdico no sólo era una forma de halago a un posible rival, de proporcionarle momentos placenteros, sino una manera de mostrar riqueza y prestigio; de poder y saber estar a la altura de los más importantes gobernantes del momento y de allanar las relaciones entre reinos distintos para mantener la paz en periodos en los que cualquier conflicto podía asolar sus dominios<sup>83</sup>. A menor escala, los ministriles más cualificados también prestaron servicios a arzobispos, obispos y nobles<sup>84</sup>, y, cómo no, también los había para el resto de ciudadanos, para quienes actuaban en las plazas y lugares públicos.

Aparte de estas figuras humanas en los azulejos, cabe llamar la atención sobre la única representación de una arpía. Sobre el generalizado uso de estos seres fantásticos, junto con otra serie de animales (león, águila, pavo, etc.) en el arte islámico, que lo toma, a su vez, del mundo pagano y del cristiano, dice Pavón Maldonado que se debe a una necesidad de recurrir a esas imágenes estereotipadas que representaban la cultura, el poder y la riqueza de las clases privilegiadas para decorar los espacios vacíos<sup>85</sup>.

<sup>81</sup> MENÉNDEZ, *op. cit.*, p. 285.

<sup>82</sup> ANGLÉS, *op. cit.*, p. 316. Como reconoce el citado autor, no se distinguía entre el ministril y el juglar, apareciendo en ocasiones ambos términos referidos a la misma persona en la documentación (ANGLÉS, *op. cit.*, p. 324), si bien a partir de mitad del XIV, la palabra juglar fue siendo suplantada por ministril, quedando la de juglar únicamente para denominar a un simple instrumentista o bufón y la de ministril para designar al músico -instrumentista y, a veces, compositor- al servicio de la corte, de las dignidades eclesiásticas y los señores, pero también para participar en las fiestas públicas y actuar ante el pueblo (MENÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 22-23 y 283, ANGLÉS, *op. cit.*, pp. 341-343).

<sup>83</sup> Juan I de Aragón envió a sus ministriles de cornamusa a tocar a la corte del rey de Castilla, de Navarra y a la del conde de Foix "para hacerles oír sus músicas" (ANGLÉS, *op. cit.*, p. 325). Es sólo un ejemplo de las muchas "embajadas" de músicos que se producen a lo largo de los siglos XIV y XV.

<sup>84</sup> ANGLÉS, *op. cit.*, p. 327.

<sup>85</sup> PAVÓN MALDONADO, Basilio, *Arquitectura y decoración en el Islam Occidental. España y Palermo (Italia)*, 2011, inédito, pp. 156 y 233-234. <http://www.basiliopavonmaldonado.es/Documentos/espalerVdecor.pdf> [consultado: 12/07/2015].

Las vestiduras de los personajes corresponden a la época de construcción de la capilla entre 1410 y 1415 y están en consonancia con la moda de Europa occidental de entonces, todavía en la línea del gótico. Mediante finas líneas blancas esgrafiadas el artista marcó el estampado de los tejidos, ahora muy desvaídos, pero originalmente muy vistosos. En los balandranes u hopalandas abiertos por los costados, de cuellos altos y amplísimas mangas de los ministriles<sup>86</sup>, que permiten ver el traje de debajo, se observa, además, el diferente dibujo de los tejidos que da una idea de su riqueza. Los sayos de los pajes son también estampados con formas circulares.

En 1410, en la corte de Navarra, los ministriles vestían prácticamente uniformados, con hopalandas tejidas en paño verde de Bristol y forradas de paño blanco<sup>87</sup>. Pero también fue muy habitual, rozando el escándalo, que los señores ansiosos de protagonismo y de hacer ostensible su prodigalidad, regalasen sus costosos ropajes a los juglares, tal y como hizo el condestable Miguel Lucas de Iranzo en sus bodas en 1461: “¿quién podría enumerar, dice el cronista, las mercedes y dádivas de jubones de seda e ropas de finos paños y dineros y otras cosas que les mandó dar? Que no parecía sino que había entrado algún lugar de enemigos y lo había puesto a sacomano, así iba cada uno cargado; ca no solamente las ropas y jubones de brocado y de seda que de antes para tal fiesta estaban ordenadas y fechas, mas aun en tanto que las fiestas duraron, nada otra cosa fazian de noche y de dia diez o doze sastres y obreros, sino cortar y coser, así para unos y a otros, como para se vestir los dichos señores Condestables y Condesa cada día de nueva manera: tanto que los sastres quedaron medio locos del poco dormir”<sup>88</sup>.

Como anticipábamos, lo más característico del peculiar atuendo de los ministriles que aparecen en los azulejos son las mangas que cuelgan hasta casi tocar el suelo. Es una moda que alcanzó gran éxito en las cortes europeas, como la inglesa bajo Enrique IV (1399-1413), recibiendo el nombre de *houpland*<sup>89</sup>. Prueba de que era traje habitual de los ministriles es la concesión en 1387 por parte de Carlos III de Navarra de 9 florines para paño de Bristol al trompeta para hacer una hopalanda<sup>90</sup>, teniendo en cuenta, además, la predilección del rey por este tipo de artistas que, por cierto, abundaron en su corte<sup>91</sup>. Su interés en que fueran bien vestidos estriba en los continuos viajes que hacían a otras cortes, peninsulares o extranjeras, acompañando al rey o en representación de él o de su señor<sup>92</sup>. En los primeros años del siglo XV, un

<sup>86</sup> El balandrán fue habitual bajo el reinado de Juan II. Su diseño amplio y talar lo convirtieron en un atuendo común entre médicos y letrados, aunque hasta mediados del XV también lo utilizaron nobles y caballeros (BERNIS MADRAZO, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, t. 2, *Los hombres*, Madrid, CSIC, 1979, p. 59; ANDERSON, Ruth Matilda, *Hispanic costume, 1480-1530*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1979, pp. 112-113).

<sup>87</sup> ANGLÉS, *op. cit.*, p. 311.

<sup>88</sup> *Memorial Histórico Español*, t. VIII, 1857, pp. 64-65 <https://archive.org/details/memorialhistic00s-mengoog> [consultado: 2/02/2015].

<sup>89</sup> NORRIS, Herbert, *Medieval costume and fashion*, Nueva York, Dover Publications, 1999, p. 361.

<sup>90</sup> ANGLÉS, *op. cit.*, p. 291; más noticias sobre este asunto en pp. 301, 303, 309 y 311.

<sup>91</sup> En Pamplona, Carlos III ordena en 3 de noviembre de 1392 que se pague “a Perot, jubonero, 12 florines por una hopalanda, un jubón, “chaperon, chaucos, robe longue, souliers, et sainture” que fueron dados a Jean, ministril de arpa” (ANGLÉS, *op. cit.*, p. 296).

<sup>92</sup> MENÉNDEZ, *op. cit.*, pp. 115-142.

cronista monástico de Inglaterra se quejaba de que los sirvientes llevaran estas mangas enormes imitando a sus amos porque a veces las utilizaban como “receptáculos de demonios” para esconder objetos robados<sup>93</sup>.

Diferente es la apariencia de los donceles que protagonizan las escenas de caza y de amor cortés en los azulejos. Visten jaqueta o ropa corta de mangas abullonadas que se ajustan al antebrazo y calzas puntiagudas ajustadas, completando su indumentaria con amplia gorra.

Al ser muy limitada la representación de mujeres en estas piezas cerámicas, los atuendos femeninos son más escasos y de sencilla apariencia, pues no tienen o han perdido el dibujo. En todo caso, se componen de saya de anchas mangas ajustada a la cintura mediante un ceñidor, indumentaria que se complementa en uno de los ejemplos mediante una cofia. Salvo el caso ya comentado de la bailarina, el resto de los personajes denotan un gusto occidental en su forma de vestir, lo que reafirma la inspiración del artista en fuentes no islámicas al menos en las escenas con personajes. Cabría recordar por sus diseños los azulejos de Teruel y sobre todo de Paterna y Manises de la misma época<sup>94</sup>. Temas similares figuran en algunos azulejos sevillanos de cuerda seca, más evolucionados al ser de época de los Reyes Católicos, donde confluyen el arte gótico, el mudéjar y el renacimiento, como los del Instituto de Valencia de Don Juan<sup>95</sup>.

Cobran especial protagonismo los animales entre los motivos representados en los azulejos, no tanto por la cantidad sino por la calidad, principalmente las aves. Siempre ocupan la pieza completa, tal y como suele ocurrir en los platos de cerámica islámica. En uno de los casos parece tratarse de una paloma (fig. 7), mientras que el otro es un ave que, aunque imaginaria, se podría identificar con un faisán (*Phasianus colchicus*)<sup>96</sup>. Destaca el elaborado tratamiento del plumaje y la representación tendente a la abstracción tan característica de lo islámico. El faisán ya era conocido en Grecia y Roma, representándose en mosaicos bizantinos, especialmente el macho por su colorido, y apareciendo encasillado en un cuadrado formado por flores (bóveda del vestíbulo de la capilla Arzobispal de Rávena, comienzos del s. VI)<sup>97</sup>. En ocasiones, las aves y otros animales aparecían insertos en figuras geométricas en estos mosaicos

<sup>93</sup> [Que quidem receptacula demoniorum recte dici poterant, quia quicquid furtive apprehendi posset, mox in eis recondebatur] (VAN BUREN, Anne H., *Illuminating Fashion. Dress in the Art of Medieval France and the Netherlands, 1325-1515*, Nueva York, The Morgan Library & Museum, 2011, p. 100 y en p. 314 cita completa). En algunas miniaturas son los músicos que actúan en un banquete real los que llevan este tipo de atuendo (El emperador Cosroes servido por los reyes de Asia, Hayton de Coucy, *Flor des histoires de la terre d'orient*; París, BnF, Ms fr. 12201, fol. 10v, París, 1402). Los gustos evolucionaron y en 1410 el balandrán talar, no el corto, fue la versión más popular en moda masculina (VAN BUREN, *op. cit.*, p. 118).

<sup>94</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, pp. 127-151.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 266-267.

<sup>96</sup> Las características que presenta el ave para esta identificación son: cola larga, puntiaguda y escalonada, cuello alargado, motivo ajedrezado en los flancos muy típico de los faisanes, aquí representado mediante un punteado, y, finalmente, una ristra alargada de manchas alternantes, en forma curva, que recuerda mucho a las plumas cobreras del ala de los faisanes (información que agradezco a Pedro Jordano, CSIC).

<sup>97</sup> ORTALI, Azelio, *Gli uccelli nei mosaici Bizantini*, Ravena, Ed. del Girasole, 1997, pp. 33-34.

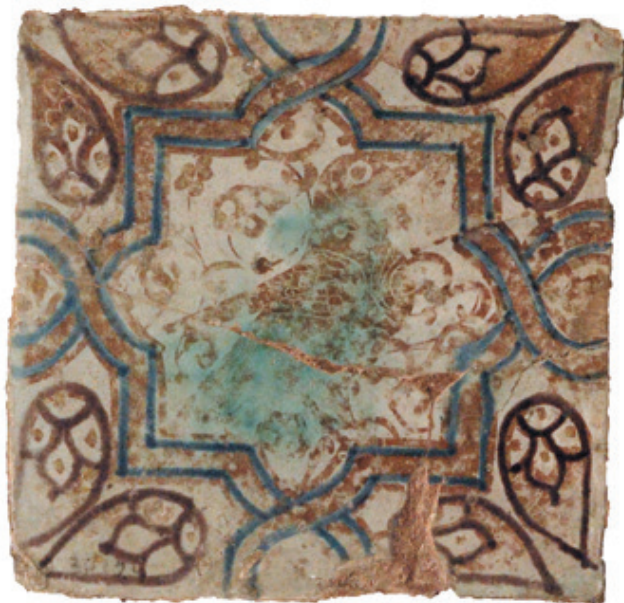


Fig. 7. Ave.

ravenaicos<sup>98</sup>. En el arte sasánida se representaron en círculos, como se aprecia en algunos tejidos<sup>99</sup>. Igualmente, muestran aves ciertos azulejos de Manises y Sevilla, así como las alfombras mudéjares llamadas “del Almirante” o de los Enríquez, hechas en Létur, Liétor y Alcaraz (Albacete)<sup>100</sup>.

El león es el otro protagonista. Rampante en dos ocasiones y sentado en otra, aparece entre dos *homs* o representación esquemática del árbol del paraíso. De aspecto noble en cualquiera de ellas, fue también muy utilizado en la iconografía cristiana. Por desgracia, el único lobo que hay en estos azulejos está muy desvaído, algo que también afecta al caballo montado por un jinete, aunque aún es posible comprobar su distinguido porte. También esos animales, además de conejos y perros, decoran azulejos maniseros y sevillanos<sup>101</sup>.

A modo de conclusión destacaremos la importancia de esta colección de azulejos, puesto que su variada temática en torno al amor cortés, la caza a pie y a caballo, las representaciones zoomórficas y las escenas costumbristas, como las relacionadas con ministriles, catadores y danzarinas, no hacen sino convertir su repertorio iconográfico

<sup>98</sup> Por ej.: en un mosaico procedente de la zona arqueológica de San Severo en Classe, ahora conservado en la casa Serena-Monghini de Rávena (ORTALI, *op. cit.*, p. 37).

<sup>99</sup> Paño con un gallo proveniente de un relicario del Sanctasanctórum, realizado en seda, Museo Sacro, Ciudad del Vaticano (véase en BUSSAGLI, *op. cit.*, p. 17).

<sup>100</sup> PARTEARROYO, C. “Alfombras mudéjares de Létur, Liétor y Alcaraz”, en *Alfombras de Alcaraz y Cuenca, siglos XV-XVI, del Museo Nacional de Artes Decorativas*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002.

<sup>101</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, *op. cit.*, pp. 154-155, 213 y 300.

en una estimulante lectura de las actividades que ocupaban a las clases elevadas. Deja ver, asimismo, la activa interrelación cultural entre los reinos cristianos y al-Andalus que fluía paralelamente a la intensa actividad política y diplomática, y que contribuyó a la expansión del refinado arte realizado bajo la corte nazarita enriquecido con el aporte de los reinos cristianos, como demuestra el influjo del gótico en la indumentaria de los personajes, las costumbres e incluso el estilo. El artista logró marcar estas piezas con un sello de excepcionalidad, pues son muy escasos los azulejos realizados y decorados con técnica propiamente andalusí combinando el reflejo dorado y el cobalto típicamente nazarí con escenas figuradas de corte cristiano, pudiéndose hoy fechar el conjunto en torno a 1410.

Para finalizar, unas letras de don Juan Manuel referidas a aquello que podía hacer más feliz a un hombre de su tiempo, reflejan, en nuestra opinión, lo que los azulejos pretenden transmitir a través de sus imágenes: “heredades et huertas, et muy fermosas et muy delectorasas [...], cavallos et mulas, et aves et canes para caçar et tomar plazer, et joglares para te fazer alegría et solaz”<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ex. 4.