HAL open science

Colores y emociones: los tejidos de la casa en el ms Esc. 528 (¿s. XVI?)

Christine Mazzoli-Guintard

To cite this version:

Christine Mazzoli-Guintard. Colores y emociones: los tejidos de la casa en el ms Esc. 528 (¿s. XVI?). 2023. hal-03945144

HAL Id: hal-03945144

https://hal.science/hal-03945144

Preprint submitted on 18 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Colores y emociones: los tejidos de la casa en el ms Esc. 528 (¿s. XVI?)

Christine Mazzoli-Guintard
Nantes Université, CReAAH, UMR 6566, LARA

Introducción

Intentar traspasar el umbral de las casas del medioevo se enfrenta a la parquedad o silencio de los documentos y, al buscar más fuentes sobre el mobiliario de la casa andalusí y mudéjar, tuvimos la oportunidad de acercarnos a una fuente iconográfica, el manuscrito árabe número 528 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial[1], que es la copia de una obra que pertenece al género *Espejos de príncipes*[2]. Este estudio evidenció la amplia riqueza cromática de los textiles que amueblaban las casas del ms Esc. 528 , y nos ha llevado a profundizar en la cuestión de los colores, que participan de la historia de las sensibilidades y de las emociones[3]. Fijarse en los colores del mobiliario textil de la casa significaba analizar los colores según el tipo de objeto, el tipo de escena, el protagonismo de los colores en la escena: ¿qué importancia cuantitativa tuvieron, desde la discreta mancha hasta la superficie entera de una pared cubierta con tal o tal color? ¿Y qué importancia cualitativa tuvieron, desde la estera donde estaba sentada una anciana hasta el rico cojín donde se apoyaba el príncipe? El propósito era conseguir una clasificación de los colores, comprobar la existencia o la ausencia de uno (o varios) protagonistas dentro de la paleta de los colores, es decir establecer relaciones entre los colores y las sensibilidades o las emociones[4].
Partimos de los postulados siguientes: el miniaturista pintó para suscitar una emoción visual positiva y agradable de gusto, satisfacción, placer, felicidad, tanto en el rico personaje que le había encargado la copia del manuscrito[5], como en los letrados que visitaron al bibliófilo y tuvieron acceso al precioso volumen. Si la lectura de una obra sobre el arte de gobernar, llena de consejos para mantener la paz y la justicia entre los súbditos y de reglas de buena conducta

---

[1] Christine Mazzoli-Guintard y María Jesús Viguera Molins: «En busca de más fuentes sobre la casa y sus contenidos: la casa en las miniaturas del *Sulwān al-muṭā`* (manuscrito de El Escorial número 528, s. XVI)», en María Elena Díez Jorge (ed.), *De puertas para adentro, La casa en los siglos XV y XVI*, Granada: Ed. Comares, 2019, pp. 341-364.

[2] Sobre este género literario de consejos a príncipes, Jocelyne Dakhlia: *Le divan des rois, Le politique et le religieux dans l'islam*, París: Aubier, 1998, y las publicaciones posteriores de esta historiadora, así «Les miroirs des princes islamiques», en Alain Bresson, Anne-Marie Cocula y Christophe Pébarthe (dir.), *L'écriture publique du pouvoir*, Bordeaux: Ausonius, 2005, pp. 59-73.

[3] La historia de las sensibilidades y la historia de las emociones se entrelazan, y la segunda, más reciente, se convirtió en la denominación dominante (Anne-Emmanuelle Demartini: «Sensibilité(s)», en Claude Gauvard y Jean-François Sirinelli (dir.), *Dictionnaire de l'historien*, París: PUF, 2015, pp. 642-645, en part. p. 644), aunque el artículo considerado como el primer manifiesto en pro de una historia de las emociones se debe a Lucien Febvre, que animaba a llevar a cabo «une vaste enquête collective sur les sentiments fondamentaux des hommes et leurs modalités» (Lucien Febvre, «La Sensibilité et l'Histoire. Comment reconstituer la vie affective d'autrefois?», *Annales d'histoire sociale*, n.° 3 (1941), pp. 5-20).

[4] Aquí, nos situamos sobre todo en el ámbito de las sensibilidades y menos dentro de las emociones, siguiendo las definiciones de la RAE (https://dle.rae.es/). Sensibilidad: «facultad de sentir», es decir de «experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas», en nuestro caso el ver y contemplar las miniaturas. Emoción: «alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática»; no podemos descartar que el lector del manuscrito pudo manifestar con un cambio en su cara su alegría al observar las miniaturas, por lo cual, nos autorizaremos a hablar también en términos de emociones.

[5] Según R. Arié, el folio 1 r° indica que la copia se hizo para el *qā'id* Abū Muḥammad Abū Allāh, hijo del *qā'id* Ibn Zayd `Abd al-Raḥmān b. Sa`īd: ambos personajes permanecen sin identificar (Rachel Arié: *Miniatures hispano-musulmanes, Recherches sur un manuscrit arabe illustré de l'Escurial*, Leiden: Brill, 1969, pp. 9-10).

moral que debe seguir un gobernante afectado por dificultades políticas, puede, claro, suscitar emociones de melancolía o de otra forma de tristeza, lo importante reside en la posesión de libros[6]: indica el estatus social, económico, político, de su propietario y queda asociado a una emoción positiva de orgullo. En un manuscrito con miniaturas que representan la intimidad de la casa y la sala del trono, «los objetos funcionan como un marco[7]» para constituir un espacio agradable para el lector que está leyendo la obra, sentado ¿por qué no? en un cojín tan cómodo como los que están dibujados por el artista. Por otro lado, nos basamos en la premisa de que el artista pintó las miniaturas a partir de modelos de ajuares domésticos que conocía o, incluso, que tenía en su propia casa, por lo cual la jerarquía entre los colores presentes en las miniaturas refleja los gustos y las modas de la época y del ambiente en que fueron realizadas: reflejan, pues, las sensibilidades hacia los colores del mundo dentro del cual se movía el miniaturista.

Para llevar al cabo el estudio, beneficiamos de una producción historiográfica dedicada a los colores que permite examinar el sistema cromático utilizado por el artista: cabe recordar que no sabemos todavía cuándo se copió el manuscrito, si en la Granada nazarí, en Granada tras el año 1492, o fuera de la península, lo que implica el recurrir a la producción dedicada al Islam y al Occidente cristiano. Para los colores en la cristiandad medieval, la obra de Michel Pastoureau ofrece un panorama cabal de su aceptación más o menos positiva a lo largo de los siglos, desde el rechazo hasta la incondicional valorización. En cambio, para el Islam del medioevo, solo contamos con estudios menos completos, así los valiosos y pioneros artículos de Abdelwahab Boudhiba y Alfred Morabia, y, más recientemente, las contribuciones reunidas por Jonathan Bloom y Sheila Blair o las aportaciones de Dolores Serrano Niza a un campo abierto de la investigación, la lexicografía árabe de los colores[8]. Por otro lado, hay que recordar que nuestro conocimiento de las técnicas de elaboración de los tintes queda insuficiente, con datos muy a menudo contradictorios[9]. Ponemos un ejemplo: una miniatura del último cuarto del siglo XV, que figura en el *De proprietatibus rerum* de Bartolomeo el Inglés, representa un taller de tintoreros en Flandes, con un gran caldero donde baña una tela roja, un tejido azul oscuro plegado al pie del caldero y una tela marrón plegada en el brazo de un hombre. Según Michel Pastoureau, es imposible que una tela roja y otra azul pudieran haberse encontradas en el mismo taller, porque los tintoreros eran muy especializados y trabajaban un solo color[10]. En cambio, para Dominique Cardon, las piezas de telas se encuentran en diferentes etapas de su tintura: la pieza de tela azul está esperando a ser sumergida en el baño de tinte rojo para transformarse en negro gran tez, y la tela marrón esperaba su turno para cambiarse en *brucequin*[11]. Por fin, hay que recordar, siguiendo a José Miguel Puerta Vílchez, que todavía sabemos poco del arte de la fabricación de libros, cuya

---

[6] Sobre el tener manuscritos, María Jesús Viguera Molins: *Los manuscritos árabes en España: su historia y la Historia*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2016, pp. 42-46.

[7] Juan Manuel Zaragoza Bernal: «Ampliar el marco. Hacia una historia material de las emociones», *Vínculos de Historia*, n.° 4 (2015), pp. 28-40, en part. p. 32.

[8] Abdelwahab Boudhiba, «Les Arabes et la couleur», *Cahiers de la Méditerranée*, n.° 20-21 (1980), pp. 63-77, reprint del artículo publicado en *Culture et Société*, n.° XII (1978); Alfred Morabia: «Lawn», *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden, 1984, vol. V, p. 703-712; Jonathan Bloom y Sheila Blair (ed.): *And Diverse are Their Hues: Colour in Islamic Art and Culture*, New Haven: Yale University Press, 201; Dolores Serrano-Niza, «El color rojo según el Kitāb al-Mujaṣṣaṣ de Ibn Sīdah. Una aportación a la lexicografía árabe», *Al-Qanṭara*, n.° 39-1 (2018), pp. 101–126.

[9] Sobre las materias tintóreas, sigue siendo muy útil Maurice Lombard: *Les textiles dans le monde musulman du VIIe au XIIe siècle*, París: Mouton & Co-EPHE, 1978.

[10] Michel Pastoureau: *Bleu. Histoire d'une couleur*, París: Seuil, 2000, p. 69.

[11] Dominique Cardon: *Le monde des teintures naturelles*, París: Belin, 2003, p. 107. *Brucequin*: pieza de tela marrón oscuro, de calidad inferiora (Louis Demaison: «Documents sur les drapiers de Reims au Moyen Âge», *Bibliothèque de l'École des chartes*, n.° 89 (1928), pp. 5-39, en part. pp. 20-21).

tratadística está pendiente de ser estudiada[12]. Siendo conocidas las condiciones y los límites del estudio, podemos plantear lo siguiente: ¿qué colores del mobiliario textil de la casa en el manuscrito Esc. 528 proporcionan las emociones positivas esperadas en el lector? Tras presentar el corpus de las miniaturas y la jerarquía de los colores, examinaremos la distribución de estos en los objetos de la casa, antes de comentar el papel más o menos importante desempeñado por los diferentes colores, es decir que procuraremos relacionar la gama cromática de las miniaturas con las aportaciones de la historia de los colores.

Las miniaturas del *Sulwān al-muṭā`* (ms Esc. 528, ¿s. XVI ?): tejidos y colores

¿Qué sabemos de este manuscrito? La cuestión de la autoría y de la fecha

En los años 1880, cuando estaba catalogando los manuscritos árabes de la Biblioteca de El Escorial, Hartwig Derenbourg dató las miniaturas en la primera mitad del siglo XVI, basándose en elementos iconográficos de claro estilo español de esta época, y las atribuyó a un morisco[13]. Rachel Arié, al editar las miniaturas a finales de los años 1960, mantuvo esta datación y propuso atribuirlas a un morisco refugiado en Marruecos, que mezcló en las escenas elementos andalusíes, mudéjares y renacentistas, tanto en el mobiliario como en la indumentaria. Según Henri Terrasse, en cambio, el artista empleó técnicas picturales muy distintas de la estética de la miniatura islámica clásica, ya que los animales no pertenecen al bestiario tradicional del arte musulmán y que las formas arquitectónicas tampoco son las de la arquitectura andalusí[14]. Ahora bien, la estética de las miniaturas necesita un estudio exhaustivo del conjunto de las imágenes que figuran en el manuscrito, para relacionarlas con lo que sabemos del arte del Islam: se suele decir, siguiendo a Alexandre Papadopoulo, que los artistas del Islam adoptaron «une esthétique nouvelle en rompant avec la perspective, le modelé, les ombres et les lumières», con el fin de rechazar la imitación de la naturaleza y conformarse con las exigencias teológicas; esta estética nueva llevó a elaborar el *principe d'invraisemblance*[15]. Si la perspectiva o las sombras no están ausentes de las miniaturas, así como los moldeados de los colores que cambian la intensidad del tejido, están empleados de manera discreta, difusa: ¿podría ser un indicio del 'entre-deux' de nuestro artista, entre estética islámica y cristiana?
Más recientemente, José Miguel Puerta Vílchez, al sugerir comparar las miniaturas de la *Historia de Bayāḍ y Riyāḍ* (códice Vat. ar. 368) con las del *Sulwān al-muṭā`* del ms Esc 528, propuso una datación en el siglo XV: ambos manuscritos se asemejan por su escritura magrebí/andalusí y su didascalia que encabeza las miniaturas, «aunque las ilustraciones [del Esc 528] pertenecen ya a otra estética, la renacentista, gobernada por la mirada perspectivesca que contempla subjetivamente el mundo[16]». En la segunda mitad del siglo XV, estaban obrando copistas en Granada que dejaron un gran número de manuscritos, estudiados por

---

[12] José Miguel Puerta Vílchez: *Historia del pensamiento estético árabe, Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2018, p. 479.
[13] Hartwig Derenbourg: *Les manuscrits arabes de l'Escurial*, París: Ernest Leroux éditeur, 1884, t. 1, pp. 355-358.
[14] Henri Terrasse, «Rachel Arié, Miniatures hispano-musulmanes, Recherches sur un manuscrit arabe illustré de l'Escurial», *Arabica*, n.° XVIII-3 (1971), pp. 331-332.
[15] Alexandre Papadopoulo: *L'Islam et l'art musulman*, París: Mazenod, 1976, p. 53. La argumentación completa sobre el principio de inverosimilitud, sus orígenes y aplicaciones, está dada por José Miguel Puerta Vílchez: *Historia del pensamiento…*, pp. 98-124.
[16] José Miguel Puerta Vílchez, «Reseña de "D'Ottone, Ariana, *La Storia di Bayāḍ e Riyāḍ (Vat. Ar. 368). Una nuova edizione e traduzione*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2013 (Studi e Testi, 479). 130 pp. + 56 pp. del texto árabe"», *Al-Qanṭara*, n.° XXXVII-1 (2016), pp. 171-176, en part. p. 174-175.

Josep Ženka: evidenció el trabajo de estos sabios y subrayó el papel que desempeñaron en la conservación de este patrimonio al emigrar al Magreb con sus precisosas copias; «por lo menos cuatro bibliotecas se fueron con sus propietarios al norte de África: la bilblioteca de la casa real, la biblioteca de `Alī l-Bayāḍī, la biblioteca de al-Wādī Āšī, la biblioteca de al-Qalṣādī[17]». Si no sabemos cuándo se copió el ms 528, tampoco sabemos cuándo entró en la Biblioteca del Escorial y solo tenemos que recordar el papel esencial de Felipe II en la constitución de los fondos de esta; llegaron los primeros volúmenes en el año 1565, con ya un libro en árabe en 1567[18].
De finales del siglo XV o de la primera mitad del siglo XVI, elaboradas por un copista de la Granada nazarí o por un morisco que vivía en España o en el Magreb, lo que queda claro es que las miniaturas son obra del 'entre-deux', de un artista que conocía perfectamente ambas culturas, la islámica y la cristiana, entre las cuales los intercambios artísticos fueron tan numerosos como fructíferos.

Las miniaturas con tejidos de las casas

Las miniaturas ilustran la copia de una obra escrita por un literato del siglo XII, Ibn Ẓafar al-Siqillī (Sicilia, 1104-Siria, h. 1170), que viajó al Magrib y a Oriente, Egipto y Siria: expone el arte de gobernar, las normas de conducta que debe seguir el príncipe para garantizar la justicia y la equidad, es decir que la obra participa del género literario *Espejos de príncipes*. Los códigos de buenas prácticas del gobernante así expuestos vienen siempre acompañados de relatos de hechos reales o ficticios, que hacen referencia a periodos muy remotos, desde la época de Faraón y Moisés hasta los tiempos de los califas omeyas y abasíes, sin referencias posteriores al califa al-Ma'mūn (813-833), y siempre con relatos que ocurren en un Oriente lejano, desde Bizancio hasta la India. Algunas miniaturas nos dejan entrar en ámbitos domésticos y palatinos -sala del trono o parte privada del palacio-, y también en una mezquita: cualquiera que sea el marco espacial de la escena, casa, palacio, mezquita, vuelven los mismos objetos textiles llenos de colores que permiten amueblar las casas. Están presentes en las miniaturas siguientes[19]:

-folio 7 r°: el califa al-Walīd habla con un anciano
El califa al-Walīd II (743-744), amenazado por la rebelión de su tío Yazīd, está hablando en un mirador con un anciano. El único ajuar es una cortina roja, cuyos pliegues ocupan el ángulo derecho de la miniatura.

-folio 8 r°: `Amr ibn Sa`īd arenga a la gente
El rebelde `Amr ibn Sa`īd arenga a los hombres en la mezquita, desde los escalones del minbar, para incitarles a deponer al califa `Abd al-Malik. Los hombres escuchan, sentados sobre una estera de junco amarilla.

---

[17] Josep Ženka: «Las notas manuscritas como fuente sobre la Granada del siglo XV: la gran inundación del año 1478 en un manuscrito escurialense», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos, Sección Árabe-Islam*, n.° 66 (2017), pp. 265-278, en part. p. 270.
[18] Aurora Cano Ledesma: *Indización de los manuscritos árabes de El Escorial*, Madrid: Ed. Escurialenses, 1996, pp. 11-34, en part. pp. 13-14; María Jesús Viguera Molins: «L'Escurial, le rêve d'une bibliothèque universelle: le cas des manuscrits arabes», en Anne-Marie Cocula y Michel Combet (ed.), *Châteaux, livres et manuscrits*, Bordeaux: Ausonius, 2007, pp. 23-39.
[19] Para la identificación de los personajes de cada miniatura, hemos seguido las informaciones históricas dadas por Rachel Arié: *Miniatures hispano-musulmanes…*

-folio 15 r°: al-Ma'mūn lee una carta a sus visires*[20]
Sentado en un sillón con alto respaldo, los pies doblados en un cojín verde de gran tamaño, el califa al-Ma'mūn consulta a sus visires, a propósito de su hermano al-Amīn. Una amplia y gruesa colgadura verde protege el trono y a los presentes, a modo de dosel.

FIGURA 1
-folio 16 r°: `Alī b. Īsā charla con el califa abasí al-Amīn
Sentado en dos cojines verdes superpuestos, el califa abasí al-Amīn (809-813) escucha a `Alī b. Īsā, que había sido gobernador del Jurāsān, hablarle de esta provincia, que ahora gobierna al-Ma'mūn, el hermano y adversario del califa. Al-Amīn está protegido por una colgadura, amplia y gruesa, formando pliegues, de color azul con un ribete amarillo, dispuesta a modo de dosel.

-folio 17 r°: al-Ma'mūn escucha a un anciano persa[21]
Sentado en un sillón con alto respaldo, y donde está colocado un cojín verde del cual solo se ve una borla, al-Ma'mūn, que era entonces gobernador del Jurāsān, escucha a un anciano de confesión zoroastriana, víctima de malos tratos. El sillón está colocado sobre una doble tarima a modo de trono, y una colgadura con gruesos pliegues, roja por dentro y amarilla por fuera, protege al gobernador.

-folio 18 r°: al-Ma'mūn pide consejos al anciano persa
Vuelven ambos personajes, con los mismos trajes y con actitudes muy parecidas -totalmente similar para el anciano, algo distinta para al-Ma'mūn que levanta ahora la mano derecha-. El ajuar en cambio no es igual: al-Ma'mūn está sentado en un amplio cojín dispuesto en la parte baja de su trono; el cojín está rojo con motivos amarillos y borlas en los ángulos. Una amplia cortina verde cubre toda la pared detrás del gobernador del Jurāsān.

FIGURA 2
-folio 27 v°: los cortesanos del emperador informan de la presencia de Saporo en la corte bizantina.
El emperador está sentado en un bloque de piedra (¿mármol?) colocado sobre un estrado del mismo material. Tres gruesas cortinas verdes, atadas en la mitad de la tela por una cinta del mismo color, están colgadas en la pared situada en el fondo de la escena.

-folio 29 v°: el visir del rey sasánida Saporo y el patriarca de Constantinopla
Una leyenda cuenta que el rey sasánida Saporo II (309-379) entró disfrazado en Constantinopla para visitar el imperio bizantino. Fue capturado y su visir actuó para liberarle. En la miniatura, el visir, disfrazado en monje, charla con el patriarca. El dignitario está sentado en un sillón de tipo frailero por los clavos del montante derecho del mueble, y la pared está completamente cubierta por una colgadura verde con borlas del mismo color en el centro y en los costados del tejido.

-folio 30 v°: Saporo en la cárcel
Detrás del rey encarcelado, en la pared, una gruesa cortina roja está atada en su centro por una tira de tela del mismo color, que mantiene la cortina plegada en la parte izquierda de la pared.

---

[20] El signo * indica las miniaturas ya publicadas en el primer estudio dedicado a las miniaturas del ms Esc. 528, al cual remitimos: Christine Mazzoli-Guintard y María Jesús Viguera Molins: «En busca de más fuentes…».
[21] En la edición de las miniaturas de R. Arié, esta miniatura aparece erróneamente como perteneciente al folio 18 r°.

-folio 31 v°: `Ayn Ahlih y Sayyidat al-ḏahab*
Una pareja se dirige hacia la terraza de un mirador para sentarse en una estera de junco amarilla donde están dispuestos dos cojines, uno verde y otro rojo. Ambos personajes pertenecen a ámbitos reales: `Ayn Ahlih simboliza al rey sasánida Saporo II (309-379) y Sayyidat al-ḏahab (la Señora del oro), representa Bizancio.

FIGURA 3
-folio 34 r°: el visir de Saporo está contando una historia al patriarca
El visir de Saporo, disfrazado en monje, está contando una historia al patriarca. El dignitario está sentado en un sillón frailero y, en el fondo de la escena, una cortina con listas amarillas y rosadas parece estar atada, de tal forma que los pliegues dejan ver la parte derecha de la pared.

-folio 35 r°: `Ayn Ahlih y la vieja mujer*
Cuando `Ayn Ahlih estaba prisionero en Constantinopla, le vigilaba una vieja mujer, esclava del emperador. Ambos personajes están hablando, sentados cara a cara en una estera amarilla de junco, sobre los talones y con las piernas dobladas; solo `Ayn Ahlih está cómodamente sentado, sobre dos cojines, uno verde y otro rojo.

-folio 42 r°: los jefes qurayšíes y el diablo
Los jefes qurayšíes están reunidos para buscar la manera de librarse del profeta, y el diablo está entre ellos. Todos están sentados debajo de un dosel o de una tienda de color verde, que conforma una amplia y gruesa cortina que cubre todo el fondo de la escena.

FIGURA 4
-folio 48 r°: el espía indio y su maestro
El espía indio, al volver de la casa del embajador sasánida, informa a su maestro. Este anda sentado en un cojín azul con borlas y motivos amarillos, que está colocado sobre una tarima de dos niveles. La segunda tarima está cubierta por una alfombra verde y una cortina rosada está colgada en la parte izquierda de la pared detrás del rey de la India.

FIGURA 5
-folio 49 r°: Cosroés está dando instrucciones a sus hombres
A la vuelta de su embajador, Cosroés decide mandar hombres suyos a la India para derrocar al soberano. El rey sasánida está sentado en su trono, comódamente instalado en un amplio cojín rosado, protegido por una colgadura verde, dispuesta a modo de dosel.

FIGURA 6
-folio 51 r°: el príncipe indio y sus ministros
El príncipe indio consulta a sus ministros, sentado en un amplio cojín rojo con borlas amarillas, cojín colocado sobre una tarima cubierta de una alfombra verde. Un dosel hecho de una colgadura azul protege al soberano.

FIGURA 7
-folio 59 r°: el príncipe indio y los rebeldes
Rebeldes piden perdón al príncipe indio que les recibe sentado en un cojín rojo con motivos y borlas amarillos. El cojín está colocado sobre una doble tarima; la más elevada está cubierta por una alfombra verde decorada con un ribete amarillo en los bordes del tejido. Detrás del asiento real, se encuentra una colgadura azul con rayas amarillas, colocada a modo de dosel.

-folio 60 r°: Baramis pregunta al sabio*

Baramis, el rey sasánida, está preguntando a un sabio en qué consiste el buen gobierno. El rey, que lleva un vestido de estilo oriental, está sentado en un sillón frailero, con alto respaldo y guarnición fijada con clavos, mueble característico del siglo XVI. Una mesa cubierta por un amplio mantel rojo que baja hasta los pies del mueble separa a los personajes. En el fondo, una colgadura verde cubre toda la pared.

-folio 69 v°: la princesa enferma*
La hija del rey de los Griegos, enferma, está tumbada en una cama, la cabeza descansando en una almohada y las piernas arropadas por una manta amarilla; una sábana disimula el colchón y la cama descansa sobre sólidas patas cuadradas, en parte ocultas por un tejido azul que cubre la parte baja de la cama. Un amplio baldaquín abierto, violeta por dentro, blanco con rayas por fuera, remata la cama y una cortina verde, más amplia aún, y con profundos pliegues, ocupa todo el espacio detrás de la cama.

-folio 71 v°: la esclava y su ama*
Dos mujeres, una esclava negra y su ama, están charlando en una habitación cuyo único ajuar y elemento decorativo es una colgadura azul y amarilla con pliegues, colocada delante de un hueco de la pared: la cortina sirve para cerrar una alcoba en la sala, y es un elemento organizador del espacio. El azul y el amarillo se organizan en bandas verticales, mal delimitadas, de tal forma que no sabemos si es un motivo de la cortina u otra cortina más pequeña delante de la cortina azul.

FIGURA 8
-folio 75 v°: los próceres de Persia visitan a Baramis
Tras la muerte de su padre Istijerdes I (399-420), Baramis V (420-438) tuvo que luchar para conseguir el trono y varios señores persas fueron a visitarle en su exilio. Baramis está sentado en un bloque gris, que parece ser de piedra y que está colocado sobre una tarima cubierta con una alfombra verde que decora un tirete amarillo. Un dosel con colgadura de grueso tejido verde protege al futuro rey.

-folio 79 v°: las dos favoritas del califa Mu`āwiya*
Dos concubinas del califa Mu`āwiya (660-680) están charlando, sentadas cada una en un cómodo cojín, azul en un caso, rosado en el otro; ambos cojines están colocados en una alfombra de muchos colores. Detrás de ellas, una amplia y gruesa cortina verde forma pliegues.

-folio 81 v°: °: el rey y la esclava
Tras haber leído una carta sobre las vanidades del mundo que su esclava acababa de entregarle, un rey griego decidió renunciar al poder. La pared ubicada en el fondo de la sala parece estar cubierta con una colgadura azul que tapa el zócalo pintado visible en la pared situada a mano izquierda de la pareja, a menos que sea una pared pintada de azul, porque el color es uniforme y desprovisto de cualquier movimiento como los que dejan los pliegues de las telas.

La gama de colores del mobiliario textil de las casas

Como habíamos indicado[22], los interiores de las casas están llenos de colores muy vivos, intensos, brillantes y claros, verde, rojo, rosado, violeta, amarillo, azul, blanco, cuya gama de tonos tiene puntos comunes con los colores de la decoración arquitectónica de los palacios nazaríes, en sus alicatados y en sus yeserías[23], y también en la carpintería[24] y con los tejidos de esta época, bien estudiados por Cristina Partearroyo Lacaba, Laura Rodríguez Peinado, Ana Cabrera Lafuente, Purificación Marinetto Sánchez, Amparo López Redondo y más investigadores.

Subraya Laura Rodríguez Peinado que los tejidos nazaríes «se caracterizan por su rico colorido en rojo, amarillo, blanco y azul con bandas de distinta anchura», y Purificación Marinetto Sánchez indica la frecuencia del verde en esos tejidos[25]. Los colores empleados para los ajuares textiles prescinden del negro, que solo sirve para definir los contornos de los objetos: la ausencia del negro proporciona a las miniaturas un aspecto siempre muy colorido, lo cual es rasgo de la pintura en las artes islámicas como siempre recordaron los historiadores del arte, subrayando que los artistas de la pintura fueron coloristas excepcionales[26].
De la gama de colores del ajuar textil, se desprende la siguiente jerarquía[27]: verde, rojo-rosado-violeta, azul, amarillo.
FIGURA 9

Ciertos colores, verde, azul, rojo, se emplean solos -alfombras o cortinas verdes, mantel rojo, cortinas azules-, mientras que el amarillo siempre está asociado con otro color, azul o rojo. Salvo contadas excepciones, no existe un color específico para cada elemento del ajuar, sino que, al contrario, los colores están presentes en todos los elementos del ajuar, de allí el aspecto muy colorido de las casas y la ausencia de monotonía: en las cortinas y las colgaduras, el miniaturista empleó verde, azul, amarillo y rojo, amarillo y azul, rojo, violeta. Las excepciones residen en la presencia de alfombras verdes siempre, salvo una, con una rica gama cromática y también en la ausencia del amarillo en los cojínes, que son verdes, rojos, rosados, azules.

Colores en los tejidos de las casas: ¿dónde y cómo fueron empleados?

Los elementos textiles del mobiliario de las casas

---

[22] Christine Mazzoli-Guintard y María Jesús Viguera Molins: «En busca de más fuentes…».

[23] Ana García Bueno: «El color en la decoración arquitectónica andalusí», en Antonio Almagro Gorbea (ed.), *El legado de al-Ándalus, Las Antigüedades Àrabes en los dibujos de la Academia*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Fundación Mapfre, 2015, pp. 81-91; Ramón Rubio Domene: *Yeserías de la Alhambra. Historia, técnica y restauración*, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife-Editorial Universitaria de Granada, 2010.

[24] Ana García Bueno, María del Carmen López Pertiñéz, Victor J. Medina Flórez: «La policromía en la carpintería nazarí», *XV congreso de conservación y Restauración y Bienes Culturales (Murcia, 2002)*, Murcia: Consejería de Educación y Cultura, 2006-Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, pp. 247-255.

[25] Laura Rodríguez Peinado: «Modelos orientales en la ornementación textil andalusí. Siglos XIII-XV», *Conservar Património*, n.° 31(2019), pp. 67-78, en part. p. 74; Purificación Marinetto Sánchez: «El uso del tejido y su decoración en los palacios de la Alhambra», en Amparo López Redondo y Purificación Marinetto Sánchez (dir.), *A la luz de la seda*, Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife-Fundación Lázaro Galdiano, 2012, pp. 19-32, en part. p. 26.

[26] Desde Alexandre Papadopoulo: *L'Islam…*, pp. 112-115 hasta Ana García Bueno: «El color en la decoración…», p. 90.

[27] Si exceptuamos la alfombra con muchos colores, de los 41 elementos de ajuar textil, 19 son verdes, 11 rojos, 7 azules, 4 amarillos.

Los textiles están empleados en cinco elementos del mobiliario de la casa:

1-la cortina o colgadura: es el objeto organizador del espacio por excelencia, que permite separar los espacios y conformar una alcoba dentro de una habitación, así en la cama de la princesa griega (f. 69 v°) donde la cortina permite cerrar la cama con dosel, o en la escena de la esclava y de la maga (f. 71 v°), donde la cortina oculta una parte de la habitación, que podía precisamente servir de alcoba[28]. La colgadura también está empleada en el dosel que está por encima del trono del soberano y cubre un armazón de palos para formar una tienda de campaña que sirve de alojamiento a un grupo de individuos[29]. De manera más excepcional, la cortina sirve de colgadura que cubre la pared.

2-el mantel de la mesa: existe un solo caso de presencia de mantel, amplia tela que cubre la mesa hasta los pies de esta, en la miniatura de Baramis y del sabio. La tradición de cubrir la mesa con una tela rica se conoce desde época emiral, y está relacionada con la comida[30].

3-el cojín: permite sentarse de manera más cómoda en la alfombra o en el trono, que puede ser silla de madera o bloque de piedra. Tiene siempre forma cuadrangular, es a veces de gran tamaño, así en el caso del trono abasí, donde ocupa todo el trono. Se adorna con borlas en los ángulos, con motivos dibujados a veces, y algunos tienen un bordado de perlas en el costado, al nivel de la costura. Se trata de un elemento muy frecuente del ajuar.

4-la cama: los textiles que permiten vestir la cama, en la miniatura de la princesa griega, son los cuatro objetos siguientes, colchón, fieltro, sábana-manta, almohada, que figuran en la lista de lo que el marido debe a su esposa dentro de la obligación de la añafaga[31].

5-la alfombra: en varios casos, el tejido que cubre el suelo es una estera de juncos, y no de esparto por el tamaño de las hojas, y está presente tanto en la mezquita como en el palacio. En otros casos, la alfombra es un tejido de lana o de seda[32]; casi siempre es de color verde liso, con un ribete amarillo que guarnece los cuatro bordes, salvo en un caso, la miniatura de las favoritas, donde la alfombra es un tejido con muchos colores y con motivos de rombos, quizá de *sebka*. En varias ocasiones, la alfombra cubre una tarima donde está el trono del soberano, de la misma manera que la alfombra se usaba para cubrir la tarima de la cama[33].

El ajuar textil de las casas, en miniaturas que ilustran relatos cuyos héroes son reyes o princesas, pertenece a menudo a casas acomodadas, así las colgaduras, pero también pertenece a casas más populares, así las esteras, indicio del 'entre-deux', social esta vez, del artista.

---

[28] Sobre este uso de la cortina: Purificación Marinetto Sánchez: «El uso del tejido…», p. 19; Dolores Serrano-Niza: «Una habitación con telas. El mobiliario textil de origen andalusí en una casa morisca», en María Elena Díez Jorge (ed.), *De puertas para adentro, La casa en los siglos XV y XVI*, Granada: Ed. Comares, 2019, pp. 365-395, en part. pp. 380-385, con la reconstrucción de una cortina para separar espacios.

[29] Sobre las telas en las tiendas de campaña, Purificación Marinetto Sánchez: «El uso del tejido…», pp. 24-25.

[30] Ibídem, p. 32.

[31] Estos objetos fueron comentados en Christine Mazzoli-Guintard y María Jesús Viguera Molins: «En busca de más fuentes…», p. 360.

[32] Sobre el léxico de los textiles relativos al suelo en la casa morisca e interesantes reconstrucciones, que se parecen mucho a lo que observamos en las miniaturas: Dolores Serrano-Niza: «Una habitación con telas...», pp. 374-379.

[33] Ibídem.

Una paleta reducida de modelos

Cabe indicar la rareza de los modelos utilizados por el artista, tanto en los personajes como en el mobiliario de la casa: las caras de la princesa griega y de la esclava negra presentan los mismos rasgos; las princesas llevan el mismo collar, con grandes perlas blancas y piedra roja engastada con amarillo en el centro del collar. En cuanto al mobiliario, vuelven la misma estera de junco amarilla -en las escenas de la mezquita, de la pareja, de la vieja hablando con Saporo-, la misma gruesa cortina verde -en las escenas del califa abasí al-Ma'mūn, de la princesa griega, de las favoritas del califa Mu'āwiya, del filosofo- y el mismo cojín rectangular adornado con borlas en los ángulos. Tal rareza de modelos de objetos está conforme con lo que sabemos del número reducido de objetos que servían a amueblar la casa, y puede ser revelador de un miniaturista que tuvo acceso a pocos ejemplos de ajuares para realizar sus miniaturas.

Colores en sus sitios

Muy a menudo, los colores del mobiliario textil de la casa son uniformes y lisos y los motivos en los tejidos más bien raros, quizá sencillamente por un motivo técnico: las miniaturas son pequeñas, la más amplia mide 185 x 146 mm, la más pequeña 91 x 127 mm. En cambio, muchas veces, se nota la presencia de un ribete en las orillas de los tejidos, cortinas, alfombras y cojines. Los cojines de las casas son de un solo color liso, rosado (f. 79 v°, f. 35 r°, f. 18 r°), rojo (f. 31 v°, f. 59 r°), verde (f. 31 v°, f. 35 r°), o azul (f. 48 r°, f. 79 v°). Los cojines donde están sentados los soberanos en sus tronos presentan motivos que procuran llenar el tejido, de la misma manera que las cinceladas cubren los objetos en las artes del metal[34], así los cojines verdes con motivos amarillos de los folios 15 r° o 16 r°, o el cojín del trono del folio 59 r°, donde el tejido rojo está cubierto por motivos amarillos y rojos. El cojín del trono del folio 18 r° lleva un motivo particular, compuesto, en medio de cuatro puntos, de dos C que se dan la espalda. El tejido de los demás cojines lleva rayas a menudo amarillas a modo de ribete o rayas onduladas en medio del tejido, rayas que a veces están adornadas con perlas.
La rareza de los motivos en las telas recibe excepciones en el caso de los objetos de mayor tamaño, lo que corrobora nuestra hipótesis de su rareza por motivos técnicos: en el f. 35 r°, está representada una cortina amarilla con rayas rojas, en el f. 34 r° una cortina con tiras amarillas y rosadas y, en el f. 79 v° una alfombra con rombos[35]. Estas telas con listadas o con rombos hacen pensar, claro, tanto en los tejidos nazaríes, caracterizados «por su rico colorido […] y bandas de distinta anchura[36]», como en los tejidos marroquíes del siglo XVI[37]. Ahora bien, resulta imposible asociar un objeto con un color y atribuir a un color un papel específico: la misma cortina verde protege a las favoritas del califa omeya Mu`āwiya (f. 79 v°), a la princesa griega (f. 69 v°), al califa abasí al-Ma'mūn (f. 15 r°) y a los jefes qurayšíes reunidos para intentar librarse del profeta (f. 42 r°). Por otro lado, ya hemos indicado que los distintos colores de la paleta del miniaturista se utilizan de forma indiferenciada en los objetos

[34] Sobre la decoración de las artes del metal, Rafael Azuar Ruiz: «El arte de los metales áulicos del califato Omeya de Córdoba», en Susana Gómez-Martínez (coord.), *Las artes del Islam II: vidrios, marfiles, metales, cerámica y tejidos*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2020, pp. 17-44.
[35] Que estudiamos en Christine Mazzoli-Guintard y María Jesús Viguera Molins, «En busca de más fuentes…», pp. 363-364.
[36] Laura Rodríguez Peinado, «Modelos orientales… », p. 74.
[37] María Dolores Rodríguez Gómez: «Ajuares dotales en casas nazaríes aristocráticas: los casos de la nieta del šayj al-guzāt `Uṯmān b. Abī l-`Ulà, y de Cetti Merien Venegas», en María Elena Díez Jorge (ed.), *De puertas para adentro, La casa en los siglos XV y XVI*, Granada: Ed. Comares, 2019, pp. 317-339, en part. p. 327 y p. 335.

del ajuar y que tenemos más dudas que certezas sobre la fabricación de los tintes: ¿cuáles eran más fáciles de conseguir que otros? Solo podemos, pues, relacionar la jerarquía de los colores del ajuar textil con las aportaciones de la historia de los colores.

Colores de la casa en el ms Esc. 528 e historia de los colores

El verde, color primordial y ¿color principesco?

Del balance de los colores utilizados por el miniaturista, se desprende una jerarquía dominada por el verde: son verdes todas las alfombras, una cortina de cada dos y más de la mitad de los cojines. En la medida en que, lógicamente, en un libro de consejos al príncipe se encuentran múltiples escenas de trono, el verde desempeña un papel esencial en las escenas principescas y, de alguna manera, puede estar considerado aquí como color real. Al estar asociado a ambientes principescos, el verde está claramente asociado a una emoción positiva, de aprecio y admiración. El verde ocupa un sitio primordial en las miniaturas por los amplios paños de telas verdes: primer color por las superficies cubiertas, podemos suponer que el artista no debió de tener problemas para conseguir este color y colorear en verde lo que quiso. A finales de la Edad Media, los pintores, antes que los tintoreros, mezclaron azul y amarillo y los iluminadores, ya a finales del siglo XIV, mezclaban dos materias en el mortero, como indican análisis físicos, así los realizados en tejidos de la colección del Museo de la Alhambra[38].
Ahora bien, ¿qué sabemos del uso del color verde a finales de la Edad Media-principios de la modernidad? En seguida se impone la idea, aceptada por todos, de la fuerte inclinación y del aprecio unánime del Islam hacia el verde: en el Corán (XVIII, 59-81), *al-jaḍir* (el verde) es un servidor de Dios, sabio que enseña la paciencia y el personaje tiene un origen vegetal, relacionado con la germinación de la tierra, pues donde se encuentra o reza *al-jaḍir*, la tierra se vuelve verde[39]. En la piedad popular y entre los sufíes, *al-jaḍir* es un santo (*walī*) que protege del robo, del incendio, de las serpientes y de los escorpiones, es decir que el personaje, en cuentos y leyendas, siempre tiene una valoración positiva. Con acierto concluye M. Pastoureau[40]: «Alors que dans toute société chaque couleur possède des aspects positifs et des aspects négatifs, en terre musulmane le vert est constamment pris en bonne part […] Sa symbolique est associée à celle du paradis, du bonheur, des richesses, de l'eau, du ciel et de l'espérance. Le vert est devenu une couleur sacrée. C'est pourquoi beaucoup d'exemplaires du Coran reçoivent dès le Moyen Âge une reliure ou une couverture verte[41]». De tal forma que, por lo menos a partir del siglo XII, se impone la identificación del color verde con el Islam, lo que Michel Pastoureau pone en relación con las cruzadas[42].

---

[38] Michel Pastoureau: *Vert. Histoire d'une couleur*, París: Seuil, 2013, p. 232 nota 18, sobre las técnicas actuales de análisis de los colores de las miniaturas; Ana Cabrera Lafuente, «Introducción general», en Esther Cruces Blanco (coord.), *Tejidos y alfombras del Museo de la Alhambra (Palacio de Carlos V, Granada, nov. 1997-julio 1998)*, Granada: Patronato de la Alhambra y del Generalife-Archivos y Publicaciones Scriptorium, 1997, pp. 15-28, en part. p. 24; Ana Cabrera Lafuente: «Telas hispanomusulmanas: siglos X-XIII», en José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), *V Semana de estudios medievales de Nájera*, 1995, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos-Asociación Amigos de la Historia Najerillense-Ayuntamiento de Nájera, pp. 199-208.
[39] Sobre *al-jaḍir*, sigue de lectura imprescindible el muy completo artículo de A.J. Wensinck, «al-Khaḍir», *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden: Brill, 1977, t. IV, pp. 935-938.
[40] Michel Pastoureau: *Vert*…, p. 166.
[41] Ibídem, p. 49.
[42] Ibídem, pp. 46-49, p. 166. Opinión opuesta defiende Pedro Buendía: «¿Es el verde el color del Islam? Simbolismo religioso y connotaciones políticas del color verde en el Islam», *Le Muséon*, n.°125-1/2 (2012), pp. 215-240, en part. p. 239: «¿Fue el verde considerado alguna vez el color del Islam? Nuestra impresión es que no, aunque el poderoso simbolismo de los colores pueda haber contagiado de entusiasmo visionario ciertas mentalidades a través de los tiempos».

Miniaturas que ilustran un manuscrito árabe, copiado quizá en la Granada nazarí o en el Magreb en el siglo XVI, siguieron, claro, los códigos de la estética árabe; recordamos que, en la cristiandad de esa época, se da una fuerte desvalorización del verde, color del demonio, de la hechicera, de Judás, del traidor[43]. Algunas voces se elevaron en contra de esa opinión e indican el carácter a veces ambivalente del verde en el Occidente cristiano de finales de la Edad Media, así Jean Courtois, heraldo del rey de Aragón Alfonso V, autor del *Blason des couleurs* (c. 1529)[44]; algunos pintores no dudaron en emplear el verde asociado a una valoración positiva, así Jan Van Eyck, con el espléndido y muy amplio vestido verde de la esposa Arnolfini (1434). Con el papel otorgado al verde, el miniaturista refleja, pues, los códigos de la estética árabe; sin embargo, la presencia de alfombras verdes llama la atención, ya que, en teoría, no se puede pisar un color tan venerable[45]. El miniaturista, artista del 'entre-deux', no deja de cubrir sus huellas.

El rojo, primer color para los objetos de dimensiones modestas del ajuar

El rojo es el color de la mayoría de los cojines y del único mantel representado en las miniaturas, mientras que es un color muy secundario en las colgaduras: las cortinas rojas aparecen de manera muy discreta en un ángulo de la miniatura (f. 7 r°, 30 v°, f. 48 r°); la cortina de la cama de la princesa griega es violeta, pero por dentro. El rojo está asociado a otro color en la cortina del folio 17 r°, pues hay una mancha amarilla en un pliegue del tejido.
El color rojo, que va desde el rosado hasta el violeta y podía conseguirse de varias maneras, a partir de elementos vegetales, animales o minerales[46], está asociado al poder supremo. Maribel Fierro evidenció la relación entre el rojo y el poder en al-Andalus, desde el califato y hasta la época nazarí, pasando por los tiempos almohades: rojas eran la tienda del califa al-Ḥakam II y la del califa almohade, se utilizó papel rojo en las cancillerías almohade y nazarí[47]. A conclusiones similares llega Michel Pastoureau a propósito del Occidente de los siglos VI-XIV, donde el rojo es el color preferido de todas las autoridades, tanto del papa como de los imperadores bizantinos, carolingios, otonianos, y también de los reyes, que usaron capas de coronación de este color, en Sicilia, en Inglaterra o en la península ibérica[48]. En un libro de consejos al príncipe, resulta sorprende la discreción del color rojo, en particular en las escenas reales, donde sí que aparece pero de manera mucho más débil que el verde, y eso cuando se sabe que el rojo es, por unanimidad en el mundo de la época, el color del poder. El miniaturista, al no dar al rojo el protagonismo esperado en las escenas del trono, no se conforma, pues, con el sistema de sensibilidades de su época.

Los colores secundarios: azul y amarillo

---

[43] Michel Pastoureau: *Vert*…, pp. 87-133, pp. 137-171.
[44] Ibídem, pp. 125-128 : algo raro le pasa al verde ya que Jean Courtois emplea la palabra sinople para designar el color verde, palabra que deriva de Sinopa, en Turquía, y que designa al origen un ocre rojo, sin que podamos saber cómo ni porqué cambió el significado de la palabra; a partir de mediados del siglo XIV, sinople designa de manera definitiva el verde en heráldica.
[45] Michel Pastoureau: *Vert*…, p. 49.
[46] Ana Cabrera Lafuente: «Introducción general…», pp. 20-22; Michel Pastoureau: *Rouge. Histoire d'une couleur*, París: Seuil, 2016, pp. 120-123.
[47] Maribel Fierro: «Red and Yellow. Colors and the Quest for political Legitimacy in the Islamic West», en Jonathan Bloom y Sheila Blair (ed.), *And Diverse are Their Hues: Color in Islamic Art and Culture*, New Haven: Yale University Press, 2011, pp. 79-97 y pp. 361- 376.
[48] Michel Pastoureau: *Rouge…*, pp. 55-93, en part. p. 72.

Azul y amarillo son dos colores secundarios en las miniaturas, porque raros son los objetos azules y porque el amarillo siempre viene asociado con otro color. Raros objetos azules, pues: de las veinte cortinas, cinco son azules (f. 16 r°, f. 51r°, f. 59 r°, f. 81 v°) y una es azul y amarilla (f. 71 v°); de los quince cojines, dos son azules (48 r°, 79 v°). El papel secundario del azul quizá se pueda explicar por un sencillo motivo técnico, las dificultades para conseguir este color en relación con el verde: el estado del arte a propósito de la fabricación de los tintes, las contradicciones entre exámenes de documentos textuales y análisis de tintes, impiden que podamos plantear la cuestión así, por lo menos ahora.

En cuanto a las sensibilidades desarrolladas acerca del azul en la estética islámica, necesitamos un estudio que permita estimar su valoración según las épocas y los espacios: A. Boudhiba y A. Morabia subrayaron el rechazo del color azul, bastante generalizado en el Islam, ya que era un color inquietante, símbolo del diablo, mientras que de sobra conocidas son las decoraciones azules de las mezquitas orientales, iraníes o turcas[49]. Recientemente, María Barrigón, al estudiar el ajuar funerario de Alfonso VIII de Castilla (m. 1214), primer rey medieval vestido de azul, explica la presencia de este color por la proximidad de Castilla con al-Andalus, argumentando como si fuera obvio que «el mundo árabe no solamente podía proveer la lujosa *Indigofera*, sino que además consideraba al color azul una tonalidad relacionada con la vida, con el cielo y con las clases más pudientes[50]». Con más prudencia, cabe reconocer que la historia del azul en el Islam está por escribir, ya que estamos muy lejos de tener datos comparables a los que poseemos para la cristiandad medieval: evidenció Michel Pastoureau la promoción de este color en el Occidente cristiano a partir del siglo XII, al origen de la «revolución del azul», marcada por la moda del azul, color de la Virgen, color aristocrático, color real incluso que emplea el rey capetiano[51]. A finales de la Edad Media, el azul se había convertido en el más noble de los colores, hasta derrocar el rojo a partir de finales del siglo XIII, y conservó su papel en la época moderna, en relación con la promoción del color negro que se observa después de la Peste en los códigos de vestimenta: cuando en el siglo XV se afirma la inclinación hacia el negro, el azul conserva su papel, porque participa de la austeridad cromática, aunque también la cromofobia, a finales de la Edad Media y principios de la modernidad, no fue universal[52]. El miniaturista no participa, pues, de la promoción de la que se beneficiaba el azul en el Occidente cristiano de su época, ni tampoco de un tinte que, en el Islam, no planteaba problemas para su elaboración: el índigo y el pastel eran las dos plantas que permitían conseguir tinte azul, único tinte que prescindía de un mordiente para teñir los tejidos, y su comercio fue uno de los más florecientes de la época medieval[53].

El miniaturista tuvo poca inclinación también hacia el amarillo: si dejamos aparte las esteras de junco que, por naturaleza, son amarillas, este color está muy poco presente en el ajuar textil de la casa. No hay ni un cojín amarillo, no hay cortina amarilla, sino que, en las colgaduras, el amarillo está asociado a otro color, el rojo o el azul. Dos cortinas presentan una composición más elaborada que las demás: se trata de la cortina amarilla con rayas rojas del folio 35 r°, que habíamos puesto en paralelo con las sedas de la Alhambra que, a partir del siglo XV, presentan un color rojo decorado con paneles cuadrados o rectangulares amarillos[54].

---

[49] Abdelwahab Boudhiba : «Les Arabes et la couleur…»; Alfred Morabia: «Lawn…».

[50] María Barrigón, «Alfonso VIII de Castilla y el color azul: nuevas investigaciones sobre un rey medieval a la vanguardia de la moda», *Reales Sitios*, n.° 202 (2015), pp. 16-33, en part. p. 30.

[51] Michel Pastoureau: *Bleu…*, pp. 49-83.

[52] Ibídem, pp. 85-121, en part. p. 80, p. 99 y p. 114; Michel Pastoureau: *Rouge…*, pp. 86-89 y pp. 95-125.

[53] Ana Cabrera Lafuente: «Introducción general…», p. 24.

[54] Cristina Partearroyo Lacaba: «Los tejidos nazaríes», en Jesús Bermúdez López (coord.), *Arte islámico en Granada, Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada : Patronato de la Alhambra y del Generalife-Ed. Comares, 1995, pp. 117-131; Cristina Partearroyo Lacaba: «Tejidos andalusíes», *Artigrama*, n.° 22 (2007), pp. 371-419, en part. pp. 402-409.

Habíamos planteado la hipótesis de una cortina que pudiera ser una versión popular de las ricas sedas de la Alhambra[55]. Se trata también de la cortina con tiras amarillas y rosadas del folio 34 r°. Por fin, también aparece la asociación amarillo-rojo en una colgadura roja donde aparece un pedazo de tejido amarillo en un pliegue, que quizá sea la dobladura (f. 17 r°). En cuanto a la cortina amarilla y azul del f. 71 v°, el color dominante es el azul con una amplia tira vertical amarilla.

En el Islam medieval, el amarillo fue un color ambivalente, a veces color del poder, empleado de esta manera por los fatimíes o los meriníes, a veces color de la traición y de la rebeldía[56]. La valoración del amarillo constituye un buen ejemplo de las ambivalencias y variaciones de las sensibilidades asociadas al color: en época almorávide, se prohibió a los judíos emplear el amarillo en su indumentaria, mientras que, en época almohade, el color amarillo fue asociado a los judíos, cambio que cabe interpretarse como marca de la oposición entre ambos poderes[57]. En la cristiandad, se nota la misma ambivalencia alrededor del amarillo, positivo o negativo según los autores de obras de heráldica. A finales de la Edad Media, el amarillo está asociado con muchos defectos, desde la envidia hasta la traición, siendo el color de Judás por excelencia[58]. A partir del siglo XVI, el amarillo es un color mal amado y menospreciado por la aristocracia, sin duda en parte también por motivos técnicos, la dificultad a conseguir y mantener el color, que los pintores producían a partir de azufre y arsénico, o de plomo y de estaño, o también a partir de pigmentos vegetales, así la gualda (*reseda luteola*), planta herbácea, o el azafrán, tan caro[59].

Conclusión

Las miniaturas del ms árabe 528 de la Biblioteca de El Escorial se consideran realizadas a finales del siglo XV por un artista del reino nazarí -¿quizá trabajaba con uno de los copistas evidenciados por J. Zenka?- o en la primera mitad del siglo XVI por un morisco que seguía viviendo en la península o que había emigrado al Magreb. En ausencia de un estudio codicológico del manuscrito Esc. 528, de un estudio de los colores para conocer los pigmentos utilizados, de un estudio comparativo de los dos manuscritos andalusíes con miniaturas que sugiere J. M. Puerta Vílchez, no podemos llegar a conclusiones definitivas sobre la fecha y la autoría de las miniaturas. Se consideran pintadas en un ambiente cultural del 'entre-deux' árabe y español, islámico y cristiano, tan característico de la «expresión estética de una convivencia[60]»: desde el estudio pionero de R. Arié, se ha repetido varias veces que la indumentaria y los ajuares reflejan tanto tradiciones andalusíes como renacentistas. Ahora bien, al estudiar de manera detenida la gama cromática empleada por el artista en el ajuar textil de las casas, debemos subrayar que esa presenta más diferencias que puntos comunes con el esquema de colores del Occidente cristiano, así la promoción del verde, la presencia secundaria del azul o la ausencia del negro. El miniaturista conocía, eso sí, los usos de los reinos cristianos en materia de indumentaria y de ajuar doméstico, pero sus sensibilidades en términos de colores eran las de un artista formado en la estética islámica.

En cualquier caso, los objetos del mobiliario nazarí o morisco que el miniaturista utilizó como modelos escenifican la intimidad de una casa llena de colores brillantes y vivos: iban a

---

[55] Christine Mazzoli-Guintard y María Jesús Viguera Molins: «En busca de más fuentes…», p. 363.
[56] Alfred Morabia: «Lawn…»; Maribel Fierro: «Red and Yellow…».
[57] Ibídem, p. 93.
[58] Michel Pastoureau: *Jaune. Histoire d'une couleur*, París: Seuil, 2019, pp. 75-157.
[59] Ibídem, pp. 150-156; Ana Cabrera Lafuente: «Introducción general…», pp. 21-24.
[60] María Elena Díez Jorge: *El arte mudéjar: expresión estética de una convivencia*, Granada: Universidad de Granada-Instituto de Estudios Turolenses, 2001.

regocijar el alma del lector del precioso manuscrito, porque para eso fueron pintadas y sobre las emociones del lector nos informan. El estudio del mobiliario de la casa en el ms Esc. 528 por lo menos es revelador e informativo, pues, de las emociones de placer y satisfacción que procuraban en el propietario del manuscrito y en sus huéspedes, cortinas verdes, amarillas y rojas, cojines azules y rojos, alfombras verdes o con rombos de distintos colores.