



## La Alhambra en femenino: epigrafía, mito y orientalismo

Juana María Biedma Molina<sup>1</sup>

**Resumen:** La arquitectura de la Alhambra se conforma de palabras; una epigrafía femenina que se muestra en los muros de los espacios más relevantes. En ellos, se manifiesta la figura de la novia, de la que será desposada en todo su esplendor. A través de sus poemas, recorreremos también los mitos sobre mujeres que existieron hace siglos; reinas de países de leyenda, concubinas y otras que serán imaginadas. Las imaginadas formarán parte del deseo y la recreación de los artistas orientalistas; aquéllos que mostrarán en sus obras ese mundo oculto y extraordinario en el que nunca entrarían. Para los pintores occidentales del siglo XIX, la imagen de la mujer musulmana, sobre todo en el harem y en el hamman, constituirá un espacio onírico, íntimo, no tangible, pero muy real y erótico, que se plasmará en sus obras.

**Palabras claves:** Al-Andalus; Arte nazarí; Epigrafía; Harem; Hamman.

## A Alhambra no feminino: epigrafia, mito e orientalismo

**Resumo:** A arquitetura da Alhambra constitui-se de palavras; uma epigrafia feminina que se mostra nas paredes dos espaços mais relevantes. Neles, observa-se a figura de uma noiva, em todo o seu esplendor, antes do casamento. Por meio de seus poemas, conhecem-se os mitos sobre mulheres que existiram, há séculos; rainhas de legendários países, concubinas e outras que povoam o imaginário. As imaginadas integram o desejo e a recriação de artistas orientais, que reproduzem em suas obras um mundo oculto e extraordinário do qual nunca fariam parte. Para os pintores ocidentais do século XIX, a imagem da mulher muçulmana no harém e no *hamman* se constitui em um espaço onírico, íntimo, intangível, porém muito real e erótico, que se reproduz em suas obras.

**Palavras-chave:** Al-Andaluz; Arte nazarí; Epigrafia; Harém; Hamman.

## The Alhambra in the feminine: epigraphy, myth and orientalism

**Abstract:** The architecture of the Alhambra is made up of words: a feminine epigraphy that shows itself in the most relevant spaces. In them is manifested the figure of the bride, who will be married in all her splendour. Through its poems we also cover the myths about women that existed centuries ago: queens of legendary countries, concubines, and yet others who would be imagined. These imagined women would form part of the Orientalist artists' desire and re-creation, who would show in their artworks this hidden and extraordinary world which they would never enter. For the Western painters of the 19th century, the image of the Muslim woman, above all in the harem and the hamman, would represent a dreamlike space: intimate, intangible, but very real and erotic, and which would be captured in their artwork.

**Key words:** Al-Andalus; Nasrid Art; Epigraphy; Harem; Hammam.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Geografía e Historia, Especialidad en Historia del Arte. Intérprete del Patrimonio y guía oficial de Turismo de España. Ha trabajado en: Ayuntamiento de Granada, Empresa Municipal de Aguas de Granada (EMASAGRA), Patronato de la Alhambra y Museo de Arte Hispanomusulmán de Granada. Email: [guiartegrana@gmail.com](mailto:guiartegrana@gmail.com)

## Espacios arquitectónicos y poesía: la visión de la mujer en los palacios nazaríes

La Alhambra tiene una arquitectura dual. Por una parte, muy masculina y tosca como su exterior, pues debe mostrarse imponente e inaccesible como ciudad fortaleza que es; por otra, su espacio interior, conformado por una arquitectura ligera, femenina, que no se exhibe, que debe ser contemplada con calma, adivinando sus claves más íntimas. En la Alhambra, hallamos una estética, una necesidad de mostrarse en toda su belleza en la intimidad de sus muros. En esta intimidad, descubriremos una arquitectura que se expresa a través de epigrafías, de poemas, lemas, alabanzas y frases del Corán, creándose una relación entre el espacio y el visitante, que se convierte en lector de la arquitectura. Buscaremos entre todas las inscripciones las que hablan en femenino, recorriendo con sus palabras los lugares y sus significados.

### Palacio de Comares. Poema del alero de la fachada del Palacio de Comares

El primer espacio epigráfico que podemos considerar femenino lo encontramos en el alero de madera de la fachada del Palacio de Comares (Figura 1). Esta fachada fue mandada construir por Muhammad V en su segundo reinado (1362-1391).

**Figura 1.** Alero de la fachada del Palacio de Comares.



**Fuente:** Fotografía de la autora.

El poema del alero de madera de la fachada fue compuesto en 1369 por Ibn Zamrak, que fue doble visir y poeta del sultán al huir en 1370 de Granada su maestro Ibn al Jatib, quien había ostentado los mismos cargos. El poema dice así:

Mi posición es una corona, mi puerta la frente: en mí al Occidente envidia el Oriente  
Al-Gani bi-Llah<sup>2</sup> me ha encomendado que con premura abra a la victoria que llama,  
pues aguardando estoy a que él aparezca como el horizonte a la mañana revela.  
¡Hizo Dios Tan buena su obra, como buenos son su carácter y su figura!<sup>3</sup>

En este poema, la fachada habla como si fuese una mujer esperando ver el rostro del su amado y lo compara con la luz que entra al palacio con el sol de la mañana y lo elogia por su carácter y aspecto físico, además de mencionar la victoria militar del sultán.

### Patio de los Arrayanes: espacios domésticos.

El patio de los Arrayanes es la parte central del Palacio de Comares (Figura 2). Se accede a él a través de una puerta en recodo y es un ejemplo de la arquitectura doméstica hispanomusulmana; patio a cielo abierto con la presencia del agua, la vegetación y que organiza la vida familiar en torno a la cual se abren las habitaciones. Tiene una orientación norte-sur y los muros de más desarrollo corresponden a las crujías oriental y occidental, que albergan las cuatro estancias domésticas, siendo éstas viviendas idénticas e independientes.

**Figura 2.** Patio de los Arrayanes. Crujía septentrional del Palacio de Comares.



**Fuente:** Fotografía de la autora.

<sup>2</sup> Se refiere al sultán Muhammad V (1354-1359 y 1362-1391).

<sup>3</sup> Las traducciones del árabe al español de los poemas seleccionados en este artículo son obra de PUERTA VÍLCHEZ, J. M. (2010). *Leer la Alhambra*.

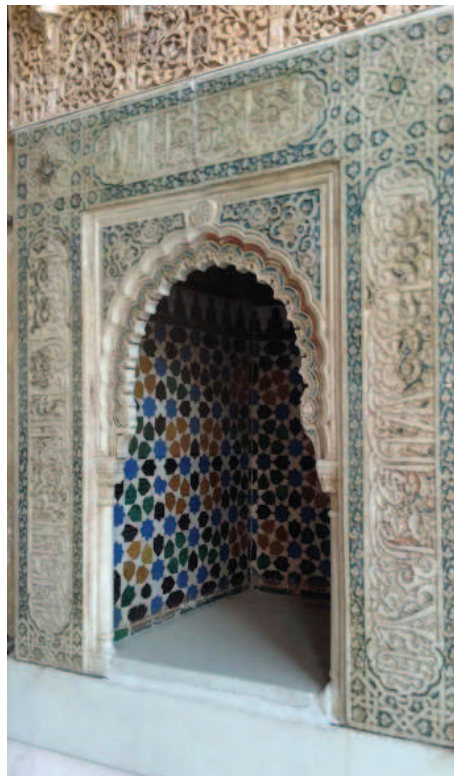
Este hecho se ha interpretado como las residencias de las cuatro mujeres legales del sultán; una norma establecida por la legislación islámica que permite al hombre desposarse con cuatro mujeres. Estas esposas legales tendrían que ser mantenidas de modo equitativo según reza el Corán (4:3): “No os caséis más que con dos, tres o cuatro, de las mujeres que os gusten. Más si aún teméis no poder ser equitativos con ellas, casaos con una sola”. Por tanto, el matrimonio polígamo sería una práctica sólo reducida a estatus económicos elevados por lo que no fue habitual en al-Andalus.

En el patio de los Arrayanes, y a través de la alberca que centraliza su espacio, nos encontramos con una arquitectura que desea ser mirada y mirarse. Las formas arquitectónicas se duplican en su reflejo, comportándose como una mujer que coquetea y se mira en el espejo. Los lados norte y sur del palacio son los únicos a los que preceden un pórtico. La **crujía norte** representa el poder masculino del sultán con su imponente torre exenta de toda decoración exterior. A continuación, se analizan los espacios arquitectónicos que la conforman para encontrar las referencias femeninas que los definen y su significado.

### Poema de la taca derecha del arco de entrada de la Sala de la Barca

La Sala de la Barca, que da acceso a la crujía norte del Palacio de Comares, es llamada así al parecer por la castellanización de la palabra *baraka* (bendición) y antecede al Salón del Trono. La construcción de este espacio se concluyó en 1366-1367 (PUERTA VILCHEZ, 2010, p. 106). El ingreso se hace a través de un arco de mocárabes cuyas jambas albergan las más inusuales tacas de la Alhambra al ser las únicas talladas en mármol, mientras que las demás lo fueron en yeso (Figura 3).

**Figura 3.** Taca derecha del arco de ingreso a la Sala de la Barca del Palacio de Comares.



**Fuente:** Fotografías de la autora.

**Figura 4.** Taca derecha del arco de ingreso al Salón del Trono del Palacio de Comares.

**Fuente:** Fotografías de la autora.

La taca — procedente del árabe *tāq* y del persa *tāq*— y en árabe de al-Andalus *taq(a)*- es una ventana, o pequeña alacena, o armario dentro de las jambas de los arcos de entrada a cualquier sala de la Alhambra, destinadas a albergar una jarra, o aguamanil con agua fresca para calmar la sed, o perfumada para las manos antes de acceder a su interior.

La taca derecha, enmarcada por un arco polilobulado, sujeto por finas columnillas, tiene sobre su dintel un friso que lo recorre y en el que está inscrito y tallado un poema de Ibn-Zamrak.

Soy, hermosa y perfecta,  
 la silla en que se muestra la novia.  
 Mira el jarrón y sabrás cuánto cierto es lo que afirmo.  
 Luego, fíjate en mi corona y cual medialuna la verás.  
 Que Ibn Nars, luminoso y bello sol del reino,  
 en tan alta posición permanezca a salvo de la hora del ocaso.

En él, una mujer se manifiesta en primera persona describiéndose así misma con hermosura y perfección como si la taca fuese un espacio donde se mostrara la novia en un trono nupcial (en las ceremonias musulmanas de matrimonio, la mujer se sienta en un trono para ser contemplada). Habla asimismo de su corona comparándola con el arco que enmarca la taca, con forma de media luna, símbolo del Islam, que decora la cabeza de la novia. También alude a la función de la taca, que es la de albergar el jarrón de agua,

pura como es la novia. Agua, pureza y generosidad son comparaciones recurrentes del agua con la mujer. Se refiere después al soberano como luz bella del sol y le desea permanencia en su vida terrenal.

Poema de la taca derecha del arco de entrada al Salón de Comares.

En el arco de entrada al Salón del Trono o Salón de Comares, hallamos en el intradós otra taca con un nuevo poema en femenino, cuya autoría es de Ibn al Jatib (Figura 4). En este caso, el espacio que enmarca la taca está decorado con epigrafas de índole religiosa y laudatoria. Sin embargo, la inscripción en femenino la podemos encontrar en el friso exterior que enmarca todo este conjunto decorativo y epigráfico. Dice así:

Con mis alhajas y mi corona a las más bellas aventajo,  
y hasta mí descienden los astros del zodiaco.  
El jarrón de agua parece en mí un devoto  
de pie ante el mihrab orando.  
Mi generosidad en todo momento  
sacia la sed y atiende al necesitado.  
Es como si yo siguiera las huellas de la dadivosidad  
proveniente de la mano de mi señor Abu l-Hayyay<sup>4</sup>  
Luna llena permanezca él brillando en mi cielo,  
Como en las tinieblas resplandece el plenilunio.

Este poema de la taca derecha, junto con el de la izquierda, son los únicos poemas que se han conservado de Ibn al Jatib en la Alhambra. Habla de los atributos femeninos como joyas y objetos que las mujeres utilizaban para adornarse, mostrándose elegantes y lujosas. Compara a la mujer con un jarrón con agua que calma la sed y es generoso como ella y el mismo jarrón es asociado a un orante que reza. Es curioso este hecho, ya que detrás de la taca está situado un pequeño y exclusivo oratorio del sultán con un mihrab. También expresa el deseo de que el soberano brille en el cielo como la luna llena, aunque utiliza la metáfora de ésta aludiendo al astro solar, ya que la luna llena es plena porque está iluminada por el sol.

### Poema de la alcoba central del Salón de Comares.

Este lugar, profundamente significativo a nivel político, estaba destinado a las recepciones oficiales del palacio y es el más destacado espacio en el que encontramos todos los conceptos constructivos, estéticos y simbólicos de la cultura hispanomusulmana. Fue mandado construir por Yusuf I (1333-1354) y, en su interior, hallamos un ejemplo de perfección proporcional, un cubo de ornamentación revestido en todos sus planos y en el que se respira poder terrenal y divino.

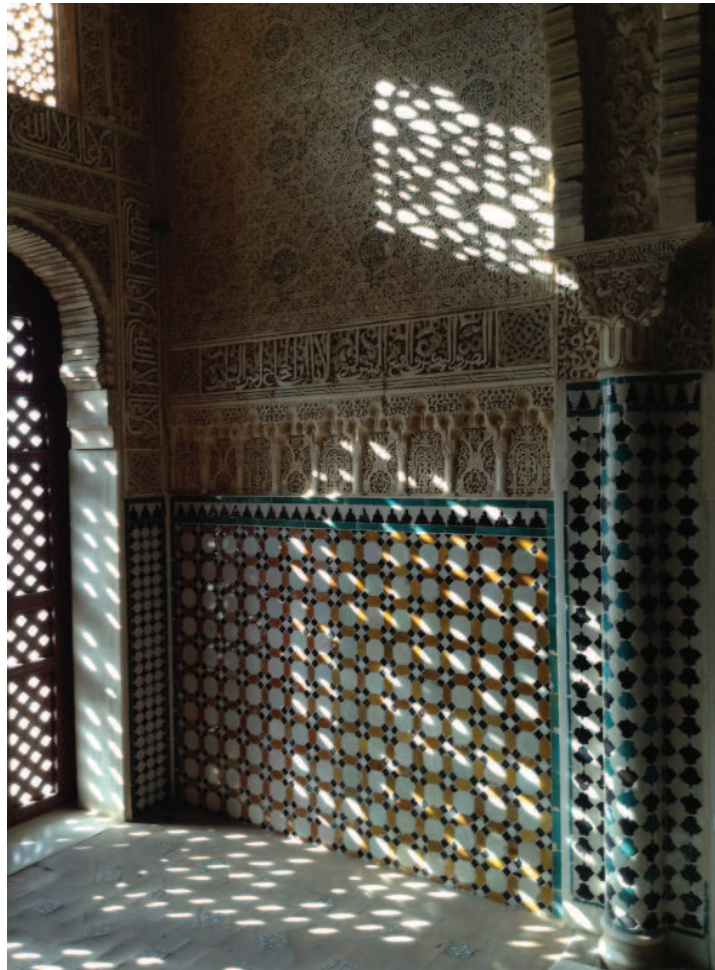
El espacio cúbico se divide en siete alcobas. La alcoba central, orientada al norte, es la que albergaría el trono del sultán y es el único espacio en el que aparece un poema en femenino (Figura 5). Su autoría no ha podido ser precisada (PUERTA VILCHEZ, 2010, p. 126). Se localiza en las paredes derecha e izquierda

<sup>4</sup> Se refiere al sultán Yusuf I (1.333-1.354).

de la alcoba, por encima de los paños de alicatado y un delgado friso decorativo. El poema está realizado en dos bandas de epigrafía cursiva y dice así:

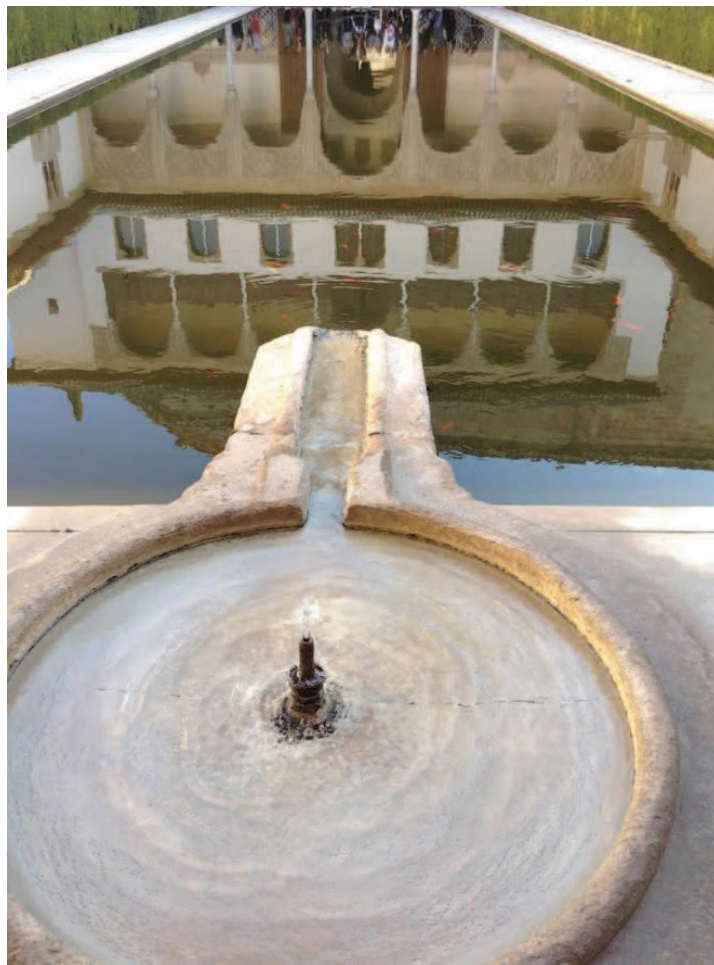
Por mí, día y noche, te saludan  
bocas de deseos, ventura, felicidad y amabilidad.  
Ella es la Suprema Cúpula y nosotras sus hijas,  
aunque el favor y la gloria en mi clase me distinguen,  
al ser, sin duda, el corazón y ellas los miembros,  
pues en el corazón la potencia del espíritu y el alma reside.  
Si mis hermanas son constelaciones en su cielo [de la Cúpula]  
en mí, y no en ellas, recae el honor de tener el sol.  
Mi señor Yusuf, por Dios sustentado, me vistió  
con ropas de dignidad e indudable distinción,  
convirtiéndome en trono del reino, cuya grandeza  
sustenta gracias a la Luz, el Asiento y el Trono.

**Figura 5.** Alcoba central del Salón del Trono del Palacio de Comares.



**Fuente:** Fotografías de la autora.

**Figura 6.** Alberca del Patio de los Arrayanes y reflejo de la crujía sur del Palacio de Comares.



**Fuente:** Fotografías de la autora.

El espacio arquitectónico en el que se situaría el sultán se expresa a través del poema, augurándole buenos deseos. Habla la pequeña cúpula de la alcoba como hija de la gran cúpula que corona el salón y que representa los siete cielos musulmanes. Por tanto, la asociación de las constelaciones en el cielo es muy recurrente en este lugar, ya que la propia cúpula es una imagen celeste. Se distingue así en los versos a la propia alcoba como espacio de poder y de luz que representa al sultán; también habla de los tejidos que la visten como metáfora de la decoración que la rodea y se constituye con toda la magnificencia decorativa como espacio del trono.

### **Crujía sur del Palacio de Comares.**

La crujía sur del Palacio de Comares se compone de un pórtico y un espacio residencial conocido con el nombre de serrallo (Figura 6). La palabra deriva del turco *saray* (palacio) y de su italianización *se-raglio*, y se refiere a los palacios de los sultanes otomanos y al área residencial de las mujeres y concubinas del sultán. Se desconoce si este espacio de la Alhambra sería un lugar de uso femenino o si se llamó así por motivos románticos.

En realidad, no se puede afirmar donde se encontrarían los espacios femeninos en los palacios



nazaríes. En el Palacio de Comares, podría localizarse en las crujías este y oeste, donde se encontraban las cuatro viviendas idénticas que podrían asociarse a las cuatro esposas legales del sultán y en esta crujía sur del palacio como acabamos de referir. Sin embargo, dentro de este palacio, si podemos destacar un espacio de presencia y uso femenino como es el hamman.

### Baño real de Comares

En el ángulo nordeste del patio de los Arrayanes, se encuentra la entrada al baño de Comares, construido posiblemente en época de Ismail I (1314-1325) y reformado por su hijo Yusuf I (1333-1354) (PUERTA VILCHEZ, p. 138). Para llegar hasta él, se desciende por una escalera hasta lo que se conoce como la Sala de las Camas o de Reposo. A través de un pasillo en recodo, se encuentran las tres características salas de los baños islámicos: fría, templada y caliente.

El baño o *hamman* es uno de los espacios que más asiduamente visitaban las mujeres musulmanas, ya que tenían una vida monótona y centrada en el hogar. Por ello, son esperadas las fiestas religiosas y las del calendario solar. El tiempo restante fuera del hogar se dividiría entre las visitas semanales a los cementerios, el viernes a la mezquita y alguna tarde al hamman. Por tanto, este lugar suponía una evasión para ellas, a la vez que se cumplían los preceptos religiosos, saludables y de cuidado estético. En él, pasaban su tiempo de ocio acompañadas de amigas y familiares.

Las mujeres de la realeza y las nobles tenían sus propios baños; el resto de la población femenina acudía a los baños públicos, siguiendo el siguiente protocolo. Al entrar al baño, se desvestían en la sala vestuario; luego se enjabonaban y lavaban en la sala templada, pasando seguidamente a la sala caliente para que se abriesen los poros de la piel y, de nuevo, podían regresar a las otras salas para tratamientos cosméticos, caso de mascarillas, tintes y depilaciones destinados a conseguir una piel clara y sin manchas, un cuerpo sin vello y un cabello brillante (CABO GONZÁLEZ, 1997, pp. 46-56). Este ideal de belleza femenino en la cultura islámica será exaltado en numerosos poemas árabes y andalusíes.

Siglos después, la pintura orientalista mostrará una visión sublimada de estos espacios ocultos a la mirada masculina, donde mujeres desnudas fueron representadas con naturalidad en una sociedad conservadora como la Occidental del siglo XIX. Este imaginario pictórico muestra a una mujer bella, sensual y complaciente y muchos fueron los pintores que recrearon este universo, destacando la pintura orientalista francesa de Ingres y Gerôme, cuyas obras quisieron mostrar el mundo íntimo del hamman.

El surgimiento de este género pictórico romántico tuvo sus antecedentes literarios en la primera traducción del árabe a una lengua extranjera de *Las mil y una noches*, la publicada en París en doce libros entre 1704 y 1717, *Livre des Mille et une Nuit, contes arabes traduits en français par M. Jean Antoine Galland* (CINCA PINÓS, 2001, p. 197) y en *Las cartas persas* de Montesquieu (1721).

Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) realiza, en 1862 uno de sus cuadros más célebres, *El baño turco* (Figura 7). En él, refleja un grupo de veinticinco mujeres pertenecientes a diversos rangos sociales alrededor de una alberca y en posturas y actitudes distintas: sentadas, tumbadas, conversando, bailando, tocando instrumentos musicales... El personaje principal, que aparece de espaldas tocando el laúd, es tomado de otros dos anteriores: *La bañista de Valpinçon* (1808) y *La pequeña bañista* (1826). El mayor erotismo

del cuadro viene proporcionado por la mujer que se exhibe complaciente en primer plano recostada en un cojín y, detrás de ella, otras dos que se abrazan y se tocan.

**Figura 7.** Jean Dominique Ingres: *El baño turco* (1862).



**Fuente:** Musée du Louvre. Thornton, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. París, ACR, 1994.

Esta obra recoge todos los presupuestos estéticos del pintor y su forma de tondo asemeja a una gran mirilla desde la que un voyeur observaría la escena, adueñándose de toda la sensualidad y voluptuosidad que el artista quiso plasmar. Ingres no fue un pintor viajero como otros de su época; sin embargo, aunque nunca visitó un país islámico, para recrear la atmósfera de sus obras se valía de fotografías y postales y, especialmente, para su obra *El baño turco* recogió y transcribió el único testimonio real que existe del interior de un hamman, ya que fue una mujer, Lady Mary Wortley Montagu la que lo visita en 1717 e incluye en su libro *Turkish Embassy Letters*, editado en 1763:

Carta XXVII A Lady – Adrianópolis<sup>5</sup>, 1 de abril de 1717

En uno de estos carros cubiertos llegué a los baños sobre las diez. Ya estaba lleno de mujeres... Calculo yo que en total habría unas doscientas mujeres... Los primeros sofás, sobre los que se sentaban las damas estaban cubiertos de cojines y ricas alfombras, y detrás, en los segundos, se colocaban sus esclavas... Todas iban como vinieron al mundo, es decir, en palabras llanas, completamente desnudas... Había entre ellas algunas también proporcionadas como cualquiera de las diosas dibujadas por el lápiz de Guido o Tiziano, en su mayoría tenían la piel brillante y blanca, cubierta solamente por su hermoso cabello peinado en muchas trenzas que les colgaban sobre los hombros, embellecidas con perlas o cintas; eran una representación perfecta de las figuras de las gracias... Quedé cautivada por su educación y belleza... Adiós, señora, tengo la certeza de haberla entretenido con la descripción de paisajes que jamás ha visto usted en su vida, y de los cuales ningún libro de viajes podría informarla, pues la mera presencia de un hombre en estos

<sup>5</sup> Se refiere a la actual Edirne (Turquía).

lugares supondría su condena a muerte (WORTLEY MONTAGU, 2017, p. 90).

Otro pintor, sin duda influido por Ingres, fue Jean-Léon Gérôme (1824-1904), quien, atraído por el mundo oriental, viaja por Turquía en 1853 y 1854 y por Egipto en 1856. Años después, en 1873, Gérôme visita Granada para conocer la Alhambra y pinta el cuadro *La tristeza del Pachá*, ambientado en el Palacio de los Leones. La pintura está basada en el poema de Víctor Hugo “La Douleur du Pacha”, incluido en el libro *Les Orientales* (IRWIN, 2004, p. 173).

Las ciudades y escenarios visitados construyeron un imaginario que inspiró su creación. Objeto de especial ensoñación fue el hamman asociado a lo femenino. Dentro de las numerosas obras dedicadas a este tema, destaca *El baño moro* (1870), *El baño* (1881), *La gran piscina de Brouse* (1885) (Figura 8), *El baño de vapor* (1889) (Figura 9), *El harem bañándose* (1899) y *La piscina del harem* (1898).

**Figura 8.** Jean Léon Gérôme: *La gran piscina de Brouse* o *Los baños del harén* (1885).



Fuente: Colección particular. Thornton, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. París, ACR, 1994.

**Figura 9.** Jean Léon Gérôme: *El baño de vapor* (1889).



Fuente: Richard Green Galleries de Londres. Thornton, Lynne. *La femme dans la peinture orientaliste*. París, ACR, 1994.

### Palacio de Los Leones: las huríes, el harem y la odalisca.

Ordenado construir por Muhammad V en 1362, es un palacio porticado en sus cuatro lados y con un jardín de crucero central donde se sitúa la fuente de los Leones (Figura 10). La tipología de “jardín de crucero” que encontramos en el Palacio de los Leones es la plasmación en arquitectura de la idea del jardín del paraíso que entronca con las más antiguas creencias. El *Génesis* lo describe así:

Plantó Dios un jardín en Edén, al oriente, y allí puso al hombre a quien formara. Hizo brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Salía del Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos. El primero se llamaba Pisón..., el segundo se llamaba Guijón..., el tercero Tigris..., el cuarto Eufrates” (Génesis 2, 8 a 14).

Y en el Corán refiere sobre él:

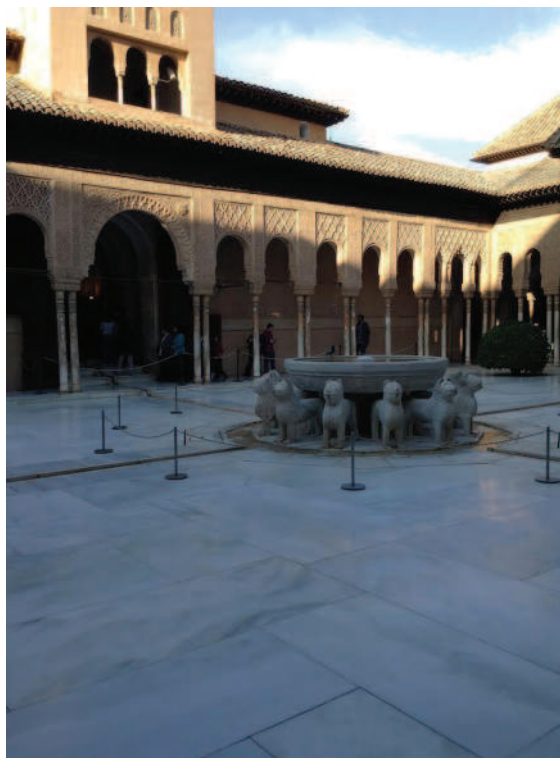
Circularán entre ellos jóvenes criados de eterna juventud con cálices, jarros y una copa de agua viva, que no les dará dolor de cabeza ni embriagará, con fruta que ellos escogerán, con la carne de ave que les apetezca. Habrá huríes de grandes ojos (Sura 56:17-22).

Las mujeres del paraíso se llaman huríes. En el Islam una hurí -*Ḥūr* o *Ḥūrīyah*- es una de las jóvenes perpetuamente vírgenes que esperan a los creyentes en el paraíso para mantener relaciones íntimas con ellos. Estas doncellas, que tienen el don de la eterna juventud y están dotadas de toda suerte de encantos, simbolizan para algunos musulmanes la eterna bienaventuranza.

Según Mahoma, en el Paraíso prometido a los creyentes existen unas bellísimas vírgenes, de las cuales gozarán después de su muerte. Según el Corán, hay huríes blancas, verdes, amarillas y rojas; sus cuerpos son de azafrán, almizcle, ámbar e incienso, despidiendo un olor sumamente aromático y llevan sobre la cara descubierta un letrero de oro con expresiones consoladoras. Los que cumplen la ley del Profeta y especialmente los ayunos del ramadán gozarán de las huríes de cejas negras en tiendas de perlas blancas en las cuales hay setenta planchas de rubí sobre cada una de estas, setenta colchones y sobre cada colchón setenta esclavas, cada una de las cuales está servida por otra esclava. Las huríes visten ropas magníficas tan ligeras y diáfanas que se ve al través de ellas la médula de los huesos. A cada elegido presenta un ángel una pera o naranja en una bandeja de plata. El feliz musulmán abre el fruto y de él sale la hurí que le está destinada, en los brazos de la cual permanece mil años, sin que ella pierda nunca su virginidad. Por tanto, la visión ensoñadora que de la hurí ofrece el Corán es la de una mujer sumisa, virgen, bella y joven, caracterizaciones que se relacionan con el estatus femenino en el Islam.

Volviendo a la construcción palatina, el enclave de la mujer en el Palacio de los Leones es el harem, que parece localizarse en su primera planta. El acceso se realizaba por la escalera que comunicaba con el pasadizo derecho que precede a la Sala de los Abencerrajes. Atravesando el corredor sur, con vanos que miran al patio y que estaban cubiertos de celosías, llegamos a lo que se llama patio del Harem (Figura 11).

**Figura 10.** Patio y crujía septentrional del Palacio de los Leones.



**Fuente:** Fotografía de la autora.

**Figura 11.** Patio del Harén.



**Fuente:** Fotografía de Mónica Serrano.

Este patio se compone de dos pórticos con tres arcos. El oriental está sostenido por columnas con capiteles de serpentina en color verde, que parecen ser reutilizados y del siglo XII (ORIHUELA, 1996, p. 114). Por su parte, el occidental sufrió modificaciones que le hicieron perder sus columnas, sustituyéndolas por pilares de ladrillo.

Otro acceso a la parte norte del harem se localizaría a la derecha del arco de ingreso a la Sala de Dos Hermanas. A través de una escalera, se accede a la planta alta. Estos espacios constan de habitaciones, una cámara mirador con tres arcos apoyados en columnas y celosías que daban al patio de los Leones y unas galerías en torno a la sala de Dos hermanas abiertas a ella gracias a cuatro ventanas con celosías, una de ellas auténtica nazarí, puesto que no tenía más finalidad que la armonía del conjunto, ya que detrás de la misma se encuentra una bóveda (Figura 12). Esta celosía, magnífica, se conserva en el Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán (CARMONA RODRÍGUEZ, 1995, p. 361).

En la Alhambra, los espacios femeninos son muy reservados e íntimos, tanto que se desconoce dónde se ubicaban con certeza, aunque se acepta que se encontraban en las plantas superiores por ser éstas más aisladas y de difícil acceso como es el caso del Palacio de los Leones. Este mundo del harén estaba íntimamente relacionado con las celosías, detrás de las cuales se escondían las mujeres de miradas extrañas, si bien podían observar a través de ellas todo lo que sucedía a su alrededor.

Las celosías, además en verano, servían de corriente de aire, refrescando el ambiente, junto con el agua de las fuentes y las albercas. Detrás de ésta pudo haber muchas miradas que se han perdido con el transcurso de la Historia. Imaginamos miradas atentas, discretas, curiosas pero siempre ligadas al interior, a la vida del hogar íntima y privada.

Los pintores románticos recrean en sus cuadros el harem, como espacio exótico y lleno de atractivos sensuales y sexuales, donde la mujer se cuida y prepara para el hombre. Con esa libertad soñada por los hombres occidentales en el acercamiento al mundo de la mujer oriental, recordamos las obras más importantes de la historia del arte dedicadas a esta temática de manos de Delacroix, Ingres, Fortuny y Matisse, entre otros.

De *Ingres* destacamos dos obras cumbre en el arte que al ser analizadas nos pueden ofrecer las claves de cómo se percibía un harem desde la perspectiva occidental y, a la vez, hacer una reflexión sobre el motivo de ese gusto por el orientalismo vinculado a la mujer.

**Figura 12.** Sala de las Dos Hermanas del Palacio de los Leones, celosía septentrional de la planta alta.



**Fuente:** Fotografía de la autora.

**Figura 13.** Jean Dominique Ingres: *La gran odalisca* (1814).



**Fuente:** Museo del Louvre. Cirlot, Lourdes, *Museo del Louvre I*, Col. «Museos del Mundo», Tomo 3, Espasa, 2007.

La obra que analizamos se llama *La gran odalisca* de 1814 (Figura 13). La palabra española «odalisca» viene del turco *odalik* y se refiere a una esclava del serrallo en el Imperio otomano. La palabra turca está compuesta por *oda* («cámara», «pieza» o «dormitorio») y *lik* («doncella» o «señorita»), y literalmente significa «camarera», aunque ha tomado el significado concreto de «concubina».

El serrallo es el área residencial de las mujeres, odaliscas y concubinas, en una residencia musulmana o el harén de un palacio islámico. Una odalisca era una aprendiz o asistente de las concubinas y esposas del sultán, pudiendo más tarde llegar a obtener ese estado, es decir, ser concubina o, con mucha suerte, esposa. La mayoría de las odaliscas eran parte del harén imperial, es decir, de la casa del sultán. Para llegar a serlo plenamente las aspirantes debían destacar en belleza y por sus habilidades en el canto y la danza. Así pues, no es de extrañar verlas representadas en cuadros siempre en actitud un tanto provocativa o de exhibición. *La gran odalisca* representa a una mujer recostada voluptuosamente y se retrata vuelta de espaldas, pero girando la cabeza hacia el espectador, mostrando una actitud tranquila y segura de ella misma y de su cuerpo desnudo; aparecen en la obra accesorios que le dan su ambientación oriental: el abanico, el turbante y la pipa. Con gran precisión se refleja la textura de las telas.

También Eugène Delacroix (1798-1863) quedó fascinado por Oriente y España y realizó un viaje de seis meses en 1832 a Marruecos, Argelia y sur de España (lo testimonia así una acuarela de Salobreña con Sierra Nevada al fondo). Empeña dicho viaje gracias a la mediación de su amiga mademoiselle Mars, amante del Conde de Mornay, en una mediación diplomática de Francia a Marruecos para controlar al sultán Abd-ar-Rahman. El pintor estuvo deslumbrado en este viaje por la luz, los paisajes, sus gentes e, indudablemente, por el misterio de las mujeres musulmanas. De hecho, a su llegada a Argel entra de forma secreta en un harem de la autoridad portuaria, siendo el único pintor analizado que tuvo la oportunidad de acceder furtivamente a este espacio. En esta incursión logra hacer varios dibujos sobre la vestimenta femenina que culminará en su obra *Mujeres de Argel en su apartamento* (Figura 14). Después de su experiencia oriental, Delacroix seguirá plasmando en sus obras el mundo íntimo de las odaliscas, que comenzó años antes de su viaje y que siguió trabajando hasta pocos antes de su muerte.

**Figura 14.** Eugène Delacroix: *Mujeres de Argel en su apartamento* (1834).



**Fuente:** Museo del Louvre. Thornton, Lynne. *Les orientalistes. Peintres voyageurs*. París, ACR, 2011.



**Figura 15.** Henri Matisse: *Odalisca del pantalón rojo* (1921).

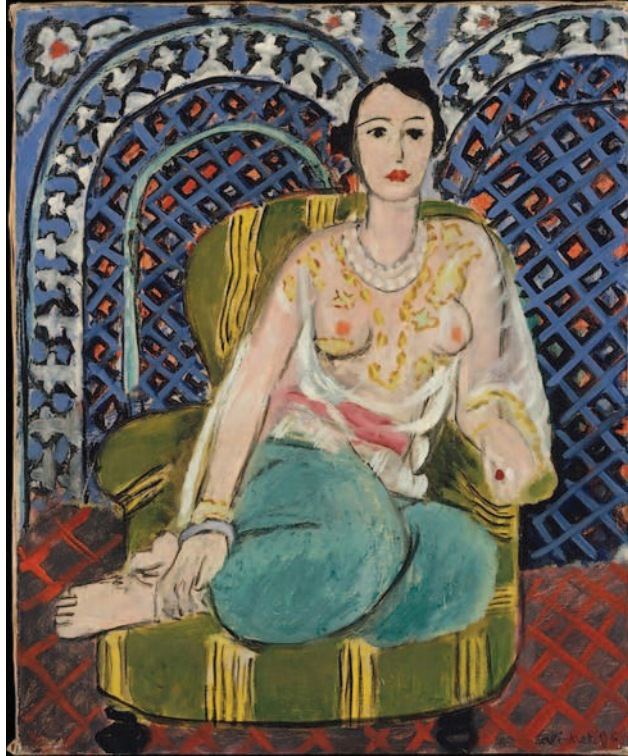
**Fuente:** Centro Georges Pompidou de París. AA.VV. *Matisse y la Alhambra*. Catálogo de exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y TF Editores, 2010.

Otro gran pintor fascinado por la representación de las odaliscas fue Henri Matisse (1869-1954), quien, además, mostró un especial gusto por las artes decorativas islámicas. Su interés por los temas orientales lo llevó a viajar a Granada para conocer la Alhambra. El 11 de diciembre de 1910 recogió su rúbrica en el libro de firmas del monumento. Sobre esta visita, escribió a su mujer: “*La Alhambra es una maravilla. Sentí allí una inmensa emoción*” (AA.VV. *Matisse y la Alhambra*).

Los palacios que visitó formarán parte del imaginario del pintor, destacando las tres odaliscas realizadas en los años veinte del siglo pasado: *Odalisca del pantalón rojo* (1921) (Figura 15), *Odalisca sentada* (1926) (Figura 16) y *Odalisca de la silla turca* (1926-1928), obras claramente influenciadas por las celosías y elementos que pudo contemplar en la Alhambra. En ellas, queda patente una gran obsesión por el desnudo femenino, integrándolo en escenarios recreados en su estudio con telas y objetos adquiridos. Matisse escribió en 1952 al pintor André Verdet:

Las odaliscas fueron el fruto numeroso de una feliz nostalgia, de un bello y vivo sueño y de una experiencia vivida casi en éxtasis, de los días y las noches sumergido en la magia de un clima. Una necesidad imperiosa de expresar este éxtasis, esta indolencia divina, en los ritmos coloreados, ritmos de figuras y colores solares y gustosos. Con las odaliscas vuelvo a una vibración de la profundidad, admito de nuevo un cierto modelado y vuelvo a tomar posesión de un espacio donde el aire vuelve a circular.

**Figura 16.** Henri Matisse: *Odalisca sentada* (1926).



**Fuente:** The Metropolitan Museum of Nueva York. AA.VV. *Matisse y la Alhambra*. Catálogo de exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y TF Editores, 2010.

Como pintor español, Mariano Fortuny y Marsal (1838-1874) fue un gran referente en esta temática. El artista visitó la Alhambra el 9 de junio de 1870 y decidió residir en Granada, viviendo en ella de julio de 1870 a octubre de 1872. Durante estos años, pintó emblemáticas escenas alhambrenas como *La matanza de los abencerrajes* (1871), *El tribunal de la Alhambra* (1871), *Almuerzo en la Alhambra* (1872) y *Músicos árabes* (1871-1872), así como desarrolló su faceta de coleccionista de antigüedades, entre los que sobresale, además de otros objetos, la adquisición de tres de los famosos jarrones de la Alhambra (AA.VV., *Fortuny (1838-1874)*, p. 387).

Pero antes de su estancia granadina, soñó ya con ese mundo oriental, recreado en la representación de sus odaliscas pintadas en Roma: *Odalisca* (1861) (Figura 17) y *Odalisca* (1862) (Figura 18). Según Carlos G. Navarro en la primera *Odalisca* “el artista asumió en esta obra la tradición sobre los harenes y las odaliscas imaginarias, de profunda inspiración literaria, y la recargó con una voluptuosa y palpitante sensualidad que elimina la presencia de cualquier otro argumento accesorio para excitar la fantasía occidental” (AA.VV., *Fortuny (1838-1874)*, p. 108).

**Figura 17.** Mariano Fortuny: *Odalisca* (1861).



**Fuente:** Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). AA.VV. *Fortuny (1838-1874)*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo del Prado, 2017.

**Figura 18.** Mariano Fortuny: *Odalisca* (1862).



**Fuente:** Colección particular. Torres González, Begoña. *Fortuny. Un mundo en miniatura*. Madrid: LIBSA, 2008.

Fortuny sitúa a la modelo desnuda y recostada en primer término sobre distintos y abigarrados tejidos. La carnalidad se acentúa con la utilización de distintas gamas de blanco en contraposición a su negro y largo cabello. En segundo plano, un músico tocando un laúd, una yesería sobre una pared, una pipa

sobre una mesita baja y, a la izquierda, un arcón de madera con labores de lacerías de madera y un plato de metal cubiertos, en parte, por un verde cortinaje. La imagen es erótica, transmitiendo gran sensualidad y atención al cuerpo femenino, relajado y voluptuoso.

En su segunda *Odalisca*, Fortuny representa el interior de una estancia del harem con gran simplicidad y teatralidad. En primer plano, expone un lecho cubierto de un adamascado verde y tierra, que se armoniza con los azulejos verdosos de las paredes. La odalisca se mira al espejo indolente, recreándose en su propia belleza. El espejo de la escena hace que el espectador contemple prácticamente todo su cuerpo. La presencia de un hombre, reflejado en el espejo, alude a la protección masculina imprescindible de estos entornos.

### Poema de la jamba izquierda del arco de entrada al Mirador de Lindaraja.

Se llama también mirador de Daraxa y tanto esta denominación como la de Lindaraja (ojo o fuente de la casa de Aixa) no aparecen en la documentación nazarí conocida, por lo que las versiones sobre quién fue la mujer referida son conjeturales (PUERTA VILCHEZ, p. 226).

Es un espacio profusamente decorado con alicatados, yaserías, arcos de mocárabes ciegos y abierto a través de vanos arqueados, al paisaje que existía antes de efectuarse las reformas cristianas que modificaron el espacio, cerrando su visión a la contemplación del valle del Darro y del Albaicín (Figura 19). El poema aparece en la jamba izquierda del arco de ingreso al mirador de Lindaraja (Figura 20) y dice así:

*No estoy sola, pues mi jardín manifiesta  
maravilla nunca antes vista.  
Es un palacio de cristal que quien lo ve  
cree que es un temible mar que le espanta.  
Todo esto es obra del imán Ibn-Nasar,  
¡que Dios, entre los reyes, preserve su majestad!  
Su estirpe logró desde antaño la nobleza  
al dar cobijo al Profeta y a su familia.*

El poema expresa en primera persona y en femenino la constatación de que la arquitectura está acompañado por la magnífica naturaleza que la circundaba. Destaca después la alusión al verso 6 (Corán 27:44) en el que se menciona la estratagema que ideó Salomón en su palacio con pavimento de cristal para engañar a la reina de Saba.

El poema atribuye la construcción del espacio a Muhmamad V y legitima su estirpe originaria en la familia del Profeta.

**Figura 19.** Mirador de Lindaraja del Palacio de los Leones.

**Fuente:** Fotografía de Bernardino Líndez.

**Figura 20.** Jamba izquierda del mirador de Lindaraja del Palacio de los Leones.

**Fuente:** Fotografía de la autora.

### **Legendas, mitos y creencias. La leyenda del Palacio de Salomón y la reina de Saba.**

La epigrafía analizada anteriormente en el poema de la jamba de la entrada al mirador de Lindaraja, nos revela un lugar mítico, “un palacio de cristal que quien lo ve cree que es un temible mar que le espanta” y a personajes extraordinarios ligados a él y que vienen a enriquecer la mitología de los espacios y las referencias femeninas. El mar del que habla el poema se refiere a un lugar que se encontraba en el palacio de Salomón en Jerusalén y a una figura femenina y maravillosa que fue una antigua y legendaria reina.

La reina de Saba es un personaje de leyenda pero que existió en realidad, y es presentado en los libros de la Biblia, el Corán y la historia de Etiopía. Ella fue la gobernante del reino de Saba, un antiguo país que estaba localizado en los actuales territorios de Etiopía y Yemen. Según las crónicas era una mujer dotada de gran inteligencia y diplomacia, dictaba leyes a favor de los derechos de la mujer y juró perpetua virginidad.

En los textos bíblicos la reina es nombrada por su nombre, Saba. En La tradición etíope es llamada Maqueda, mientras que en la tradición islámica, aunque no en el Corán, es conocida como Balkis.

Según el Antiguo Testamento la reina de la tierra de Saba acude a Israel por petición de Salomón que sentía curiosidad por conocerla, pero, a la vez, era temeroso de ella, y ésta, habiendo oído de la gran sabiduría del mismo fue a verle, llevando consigo regalos de especias, oro y piedras preciosas.

El episodio también aparece en el Corán, que tampoco menciona el nombre de la Reina; según esta versión, la reina quedó tan impresionada por la sabiduría y la riquezas de Salomón que se convirtió al monoteísmo, entonando una alabanza a Dios; el rey entonces la recompensó con la promesa de otorgarle cualquier cosa que deseara y la reina le ofreció como regalo 4,5 toneladas de oro.

Según otros detalles que se dan en el Corán, Salomón tenía un magnífico y grandioso palacio y en él una fuente de bronce con doce toros que se llamaba “el mar del bronce” además de esta tenía muchas obras de arte y objetos valiosos, que impresionaban a cualquiera que los viese. En el libro sagrado se describe el palacio en el último versículo con su entrada hecha de cristal y los efectos que produjo en la Reina de Saba. El palacio del profeta Salomón es llamado el templo de Salomón en la literatura judía. Hoy día solamente está en pie la pared occidental a la que de los judíos denominan el Muro de las lamentaciones. En el Corán, se describe este hecho:

*Se le dijo a la reina: ¡Entra en el palacio! cuando ella lo vio, creyó que era un estanque de agua y se descubrió las piernas. Dijo él: ¡es un palacio pavimentado de cristal! Dijo ella: ¡señor! he sido injusta conmigo misma, pero como Salomón me someto a Dios, señor del universo (Corán 27:44).*

Los registros históricos consideran que el encuentro de Salomón y la Reina de Saba ocurrió realmente y los estudios de las ruinas existentes en el antiguo país de Saba -sur del Yemen- revelaron que una reina vivió allí en torno al 1000 a. C. y que viajó hacia el norte, a Jerusalén.

Detalle de lo sucedido entre ambos gobernantes, las capacidades políticas y económicas de los mismos y los respectivos regímenes que tuvieron y otros datos se explican en el Corán en el capítulo “las hormigas”.

Parece ser que Salomón había oído de la importancia e inteligencia de una reina y su pueblo y también de sus creencias que se basaban en adorar al sol y no a Dios. Así fue como Salomón invitó a la reina a conocerle y conocer su palacio, con todos los acontecimientos que allí sucedieron.

Según la leyenda, Salomón, deslumbrado por la belleza e inteligencia de la reina, planeó otro engaño para someterla. Saba admiraba al rey, pero lo rechazaba por su fama de mujeriego y no deseaba quedarse a dormir en el palacio, pero él insistió en que durmiese solo una noche, diciéndole que no correría ningún peligro y sólo lo tendría si tomaba algo del palacio. Ella se ofendió diciendo que no era una ladrona. Los

sirvientes del palacio dejaron una vasija de barro con agua al lado de su lecho. Cuando ella tuvo sed y se disponía a beber una mano la sujetó; era la del propio Salomón que le dijo "tú no has cumplido tu parte, yo tampoco cumpliré la mía", entregándose ambos a una noche de pasión. Ella quedó embarazada, regresando a su tierra y tuvo un hijo Menelik, que conoció ya adulto a su padre y le robó el arca de la alianza.

Estos hechos que se han relatado revelan la importancia de personajes femeninos legendarios a lo largo de la historia como es el de la reina de Saba. Ésta encarna atributos positivos como poder, inteligencia, independencia, belleza, pero al final se revelan en las crónicas, relegándose al varón y a sus creencias, creyéndolo o aceptándolo como superior.

Es también curioso que Salomón y sus consejeros considerasen que la reina poseía una naturaleza maléfica o demoniaca y que sus piernas eran velludas y de cabra, es decir, cuerpo de mujer con piernas de animal. Para poder averiguarlo, Salomón la hizo entrar en su palacio en el que había un pavimento de cristal tan fino y pulido que asemejaba el agua; al entrar en él, Saba creyó que era como un mar de agua y se asustó; se levantó su vestido para que no se mojara, mostrando sus piernas de mujer y revelando que su naturaleza era humana y no diabólica. A continuación, ella hizo un acto de constricción, renegando del orden matriarcal preislámico y sometándose al orden patriarcal que detentaba Salomón.

Teniendo en cuenta estas referencias míticas percibimos a la Alhambra no sólo como un espacio arquitectónico vinculado al poder del sultán, sino como un catalizador de creencias y tradiciones, lo que hace de ella un espacio único.

## Conclusión

La sumisión de la mujer al hombre, analizada y recogida en este artículo a través de leyendas, religión y la vida cotidiana del Islam, no siempre fue así. Los anales de Asurbanipal decían que Arabia fue gobernada por reinas durante tanto tiempo como cualquiera podría recordar. En la Arabia preislámica la sociedad era matriarcal y el Islam sustituyó ésta por una patriarcal.

La Arabia preislámica era dominada por los clanes centrados en la mujer. Los matrimonios eran matriarcales, la herencia era matrilineal y la poliandria -varios maridos para una sola esposa- era común.

La primitiva deidad que se adoraba en la kaaba en La Meca era femenina y se conocía como Al-lat o Al-llat o la Allatu de los babilonios la primera deidad de Arabia la diosa luna. Se ha demostrado que el Allah del Islam fue una transformación masculina de esta deidad.

La diosa lunar era adorada por los caldeos, por los babilonios y por los hebreos. Estos últimos consideraban que la montaña del Sinaí era la montaña de la luna donde moraba su dios. En el Antiguo Testamento, la luna aparece también como un poder del bien y también del mal.

Las doctrinas atribuidas a Mahoma invirtieron el sistema antiguo en favor de los hombres y se veneró a Allah como deidad masculina y ser supremo, relegándose en el Islam a las mujeres, que pasaron a ser consideradas como seres inferiores, impuros y carentes de inteligencia.

## Referencias

- AA.VV. **Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra**. Granada: Comares, 1995.
- AA.VV. **Fortuny (1838-1874)**. Catálogo de exposición. Madrid: Museo del Prado, 2017.
- AA.VV. **Matisse y la Alhambra**. Catálogo de exposición. Granada: Patronato de la Alhambra y TF Editores, 2010.
- ANDERSON, Bonnie S.; ZINSSER, Judith P. **Historia de las mujeres**. Barcelona: Crítica, 1991.
- BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús. (coord.). **Guía oficial de la Alhambra**. Granada: TF Editores, 2010.
- CABO GONZÁLEZ, Ana M<sup>a</sup>. Belleza e higiene de la mujer árabe musulmana. In: ROLDÀN CASTRO, Fátima (ed.). **La mujer musulmana en la historia**. Huelva: Universidad de Huelva, 2007, pp. 46-56.
- CINCA PINÒS, M<sup>a</sup> Dolors. Las versiones francesas de Las Mil y una noches ¿Clásicos franceses traducidos al español? In: LAFARGA, Francisco; DOMÍNGUEZ, Antonio (eds.). **Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción**. Barcelona: PPU, 2001, pp. 197-200.
- DIEZ JORGE, Elena. **Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción**. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016.
- IRWIN, Robert. **The Alhambra**. Londres: Profile Books, 2004. Edición original de 1946.
- ORIHUELA UZAL, Antonio. **Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII-XV**. Barcelona: Lunwerg, 1996.
- PIERA, Lorenzo; BENEITO, Pablo; BARCENILLA, Juan José. **Mujeres de luz, la mística femenina, lo femenino en la mística**. Madrid: Trotta, 2001.
- PUERTA VILCHEZ, José Miguel. **Leer la Alhambra**. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Edilux, 2010.
- THORNTON, Lynne. **La femme dans la peinture orientaliste**. París, ACR, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Les orientalistes. Peintres voyageurs**. París, ACR, 2011.
- TOMICHE, Nadia. La mujer en el Islam. In: GRIMAL, Pierre (coord.). **Historia mundial de la mujer**. Barcelona: Grijalbo, 1973, t. 3.
- WORTLEY MONTAGU, Mary. **Cartas desde Estambul**. Madrid: La Línea del Horizonte, 2017.

Recebido em 12/04/2018.

Aceito em 30/04/2018.