

# ARTE Y PODER EN MURCIA EN LA ÉPOCA DE IBN MARDANISH (1147-1172)

ALEJANDRO GARCÍA AVILÉS

ENTRE los vestigios del palacio de Ibn Mardanish exhumados bajo el actual convento de Santa Clara la Real de Murcia, aparecieron en 1985 unos singulares restos de pintura figurativa que, aunque muy fragmentarios, dejaban atisbar la existencia de un ciclo iconográfico generalizado en los palacios islámicos orientales desde la época omeya y conocido como "ciclo señorial" o "ciclo principesco". Las escenas representadas, pintadas sobre una cúpula de mocárabes, reflejan un acontecimiento común en la vida cortesana: las fiestas palaciegas ofrecidas por Ibn Mardanish a sus altos dignatarios. Por fortuna, contamos con una fuente tardía que describe, escueta pero detalladamente, el carácter de estas fiestas. En el siglo XIV, Ibn al-Khatib se refiere a ellas en los siguientes términos:

(Ibn Mardanish) tenía reservados dos días a la semana, los lunes y los jueves, para beber con sus invitados. Era entonces cuando acostumbraba a dar muestras de generosidad con sus generales, sus notables y sus tropas. Esos días degollaba una vaca cuya carne distribuía entre los soldados. Tales banquetes eran animados por esclavas especializadas en la música, con sus flautas (*mazzamir*, sing.: *mizmar*) y sus laúdes (*a'wad*, sing.: *'ud*). Con todo ello creaba un ambiente de extraordinaria diversión y así se adueñaba de los corazones de sus soldados, que le correspondían con una total lealtad. A veces hacía regalos a los invitados de sus fiestas íntimas (...) <sup>1</sup>

La más conocida de las imágenes conservadas de la decoración del palacio mardanishí representa una tañedora de *mizmar*, <sup>2</sup> uno de los instrumentos a los que se refiere explícitamente Ibn al-Khatib. Aunque no nos ha llegado la figura de la tañedora de laúd, podemos imaginar que quizá no sería muy distinta de la pintada en el conocido fragmento de cerámica esgrafiada hallado en Murcia hace unos años. <sup>3</sup> Este tipo de banquete, en el que, a pesar de las prohibiciones formales, el vino era con frecuencia elemento indispensable, <sup>4</sup> se había convertido desde los primeros tiempos del Islam en una actividad ceremonial con la que el caudillo musulmán de turno agasajaba a sus lugartenientes haciendo ostentación de su prosperidad, ro-

deado de actividades lúdicas propias de la vida relajada de los poderosos. Desde la época omeya venía siendo frecuente la identificación de este tipo de vida característico de la realeza con la propia dignidad real que representaba, de modo que los gobernantes se afanaban en hacer ostentación de un tipo de vida que de alguna forma confería legitimidad a un poder con frecuencia adquirido por la fuerza de las armas. Contamos con diversos testimonios de fiestas de este cariz, en el que la música, la danza y la bebida eran protagonistas, testimonios tan preciosos y detallados como, por ejemplo, los que describen la vida cortesana del disoluto príncipe omeya al-Walid II. <sup>5</sup>

En esta comunicación pretendo mostrar el modo en que se adaptó en las pinturas que decoraron el palacio de Ibn Mardanish la tradición islámica de representar en las salas de ceremonias escenas de la vida señorial. El convulso contexto político del momento, impuesto por la constante amenaza de las tropas almohades, y marcado por las irreconciliables ideologías político-religiosas de ambos contendientes, proporciona las claves de interpretación del estilo y la iconografía de unas pinturas heredadas de la tradición abasí que conocemos sólo muy fragmentariamente, pero que con toda probabilidad desplegarían un programa que tendría por objeto proporcionar legitimidad política y religiosa al poder ejercido por Ibn Mardanish sobre su reino. Como es habitual, es en uno de esos frecuentes periodos medievales de especial agitación política, en el que la legitimidad del poder está en cuestión, cuando aparece una iconografía de estas características.

Cuando las pinturas de la Dar al-Sugrà —como se denomina en los textos al palacio de Ibn Mardanish— fueron halladas en 1985, aparecieron veladas tras una fina y uniforme capa de yeso que las ocultaba. No parece arriesgado pensar que, antes de que el palacio de Ibn Mardanish fuese demolido en el siglo XIII para que Ibn Hud construyese su nueva morada, <sup>6</sup> los propios almohades, reacios a la representación de la figura humana y refractarios al mensaje de ostentación del poder del anterior poseedor del palacio, hicieran ocultar las pinturas mediante el expeditivo método de aplicar una capa de yeso sobre ellas.

\* \* \*

<sup>1</sup> Ibn al-Khatib, *Al-Ihata fi Akhbar Gharnata*, ed. M. A. Enan, vol. II, El Cairo 1973 (2.ª ed.), p. 122. Traducción: Alfonso Carmona González.

<sup>2</sup> Se trata de un instrumento de viento formado por un tubo cilíndrico con lengüeta, terminado en campana cónica, con seis u ocho agujeros (R. Fernández Manzano, "Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus", *Cuadernos de Estudios Medievales*, XII-XIII (1984), p. 59 y lám. en p. 76. Vid. también M. Cortés García, "Organología oriental en al-Andalus", *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XXVI (1990), pp. 303-332; y últimamente el catálogo de la exposición, *Música y Poesía del Sur de al-Andalus*, Granada-Sevilla 1995.

<sup>3</sup> J. Navarro Palazón, *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*, Madrid 1986, pp. 67-68; id., "cerámica musulmana con representaciones humanas", en *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale, X<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1980. Otros ejemplos de este tema iconográfico en E. Kühnel, "Der Lautenspieler in der Islamischen Kunst des 8. bis 13. Jahrhundert", *Berliner Museen* (N.F.), I, n.º 3-4 (1951), pp. 29-35.

<sup>4</sup> J. Sadan, "Vin-fait de civilisation", en *Studies in Memory of Gaston Wiet*, ed. de M. Rosen-Ayalon, Jerusalén 1977, pp. 129-160; D. S. Riee, "Deacon or drink: Some paintings from Samarra reexamined", *Arabica*, V, pp. 14-31.

<sup>5</sup> R. W. Hamilton, *Walid and his Friends. An Umayyad tragedy*, Oxford 1988.

<sup>6</sup> Sobre el palacio de Ibn Hud que se construyó sobre el antiguo palacio de Ibn Mardanish, cfr. J. Navarro Palazón, "Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-Qasr al-Sagir", en J. Navarro Palazón (ed.), *Casas y palacios de al-Andalus*, Barcelona 1995, pp. 177-205.

La creación de un estado almohade en el Maghreb constituyó un elemento más de disgregación del frágil poder central de los califas abbasíes, quienes, hasta 1258, con la toma de Bagdad por los mongoles, seguirían constituyendo la referencia principal de la unidad de los musulmanes, a pesar de que hacia tiempo que su poder era en gran parte nominal. Tras la fulgurante victoria almohade sobre los almorávides, que hasta ese momento habían constituido la fuerza predominante en territorio andalusí, Ibn Mardanish era uno de los jefes territoriales musulmanes que continuaban reconociendo en el califa de Bagdad al guía espiritual de la comunidad islámica. Durante años, Ibn Mardanish convirtió a su territorio en el último bastión antialmohade de al-Andalus.<sup>7</sup>

Desde el comienzo de su mandato sobre el Sharq al-Andalus, el oriente andalusí, Ibn Mardanish trató de consolidar un poder de hecho adquirido por la fuerza de las armas, transformándolo en una autoridad de derecho sustentada en los más firmes pilares de la tradición islámica. Esta base sobre la que había de apoyarse la autoridad de Ibn Mardanish comprendía la afirmación y defensa de la comunidad musulmana sunní y la protección del malikismo, la escuela jurídica tradicional de al-Andalus. Los almohades, por su lado, eran claramente hostiles al malikismo, y tampoco la continua afirmación de la unidad islámica por parte de Ibn Mardanish podría interpretarse como otra cosa que una referencia antialmohade. La unidad de la comunidad de creyentes musulmana (*umma*) había sido también parte del ideario almorávide, de modo que el respecto al liderazgo del califato abbasí suponía el epigonismo ideológico de los que habían sido principales adversarios de los almohades, al tiempo que se oponía directamente a la idea almohade de la división de hecho de la *umma* mediante la asunción de la dignidad califal por parte de los soberanos almohades.

La reivindicación del califato abbasí como referente religioso se convirtió en un arma ideológica de primera magnitud en la política de Ibn Mardanish. Al soberano del Sharq al-Andalus no se le podía escapar que, en realidad, la debilidad política y la distancia física del califato abbasí suponía una independencia *de facto* de su gobierno, al que por otro lado otorgaba así, a ojos de sus súbditos, una importante dosis de respetabilidad. La importancia conferida por el estado mardanisí a este aspecto de su ideología se refleja en una fuente tan poco manipulable desde el punto de vista historiográfico como es la numismática. Las leyendas de las monedas representan una fuente concisa y sistemática de algunos de los principios de la ideología mardanisí. No sólo se alude en ellas al califa abbasí Abu 'Abd Allah Muhammad al-Muktafi (1136-1160) como "imán" (guía de la comunidad de creyentes), lo que remitiría simbólicamente a la genérica unidad de la *umma*, sino que se le califica como "emir de los creyentes" (*Amir al-Mu'minin*), lo que implica un reconocimiento directo de la autoridad política y religiosa del califa abbasí sobre el conjunto de la sociedad islámica. A ello hay que agregar una novedosa referencia en las monedas mardanisíes: la eita de un versículo coránico en el que

se invita a los creyentes a "asirse a la cuerda de Dios" (Corán II/103), un pasaje que se suele interpretar en virtud de la necesidad de la unidad política y religiosa de la comunidad musulmana.<sup>8</sup>

A la resistencia militar se yuxtapone así una férrea oposición ideológica del régimen político de Ibn Mardanish que no dejó de ser claramente percibida por sus adversarios almohades. Cuando en 1172 las huestes almohades penetran finalmente en la capital mardanisí, Murcia (Madinat Mursiya), llevan a cabo un acto que he calificado en otro lugar como de "censura artística",<sup>9</sup> consistente en el enlucido de las pinturas que decoraban el palacio del derrotado caudillo musulmán. Este método había sido ya utilizado por los almohades en edificios tan emblemáticos como la mezquita al-Qarawiyyin de Fez, donde el elaborado ataurique almorávide había sido revocado con el fin de proporcionar al interior de la mezquita una austeridad que no apartara a los creyentes de la concentración en sus prácticas religiosas, al tiempo que soslayaba cualquier reminiscencia del anterior dominio almorávide.<sup>10</sup>

Según esta hipótesis, los almohades habrían visto en las pinturas figurativas del palacio de Ibn Mardanish, conocido en las fuentes como Dar al-Sugrà,<sup>11</sup> la exhibición de un programa iconográfico en el que se reflejaba la ideología política de Ibn Mardanish, un programa que sin duda se ubicaría en un lugar de fundamental importancia ceremonial como es el salón del trono.<sup>12</sup> Este programa, inserto plenamente en el tradicional "ciclo señorial" de la pintura monumental islámica, vería reforzado su mensaje antialmohade a través de una ejecución estilística próxima a las tradiciones abbasíes, un estilo que como veremos era bien conocido en al-Andalus en esta época, sobre todo a través de las magníficas imitaciones de telas de Bagdad que se fabricaban en Almería, auténticas falsificaciones que copiaban el estilo pictórico e incluso las inscripciones de las genuinas telas iraquíes.

No obstante, al realizar estas afirmaciones presumimos una serie de hechos que se basan en una realidad arqueológica endeble, por cuanto las circunstancias del hallazgo y la parquedad de los fragmentos hallados no permiten realizar afirmaciones rotundas, sino plantear hipótesis de trabajo que sirvan para una futura discusión. Para justificar la hipótesis que aquí se expone, presentaremos en primer lugar los escasos datos arqueológicos con los que contamos, para que más adelante un somero análisis comparativo de las imágenes del palacio mardanisí con otros programas iconográficos y con el estilo de la pintura islámica monumental de esta época, nos conduzcan a una reflexión final sobre el significado de las pinturas de Ibn Mardanish y su lugar en la historia de la pintura islámica.

Los fragmentos de pintura figurativa del palacio de Ibn Mardanish corresponden a una cúpula de mocárabes que complementa su ornato con una decoración de tallos vegetales que rellenaban los espacios entre las figuras, enmarcadas por unas hileras de motivos anulares en reserva. Estos vestigios de decoración figurativa consisten en unos cuantos fragmentos de figu-

<sup>7</sup> Cfr. sobre todo M. Gaspar Remiro, *Historia de Murcia musulmana*, Zaragoza 1905; Pierre Guichard, *Les musulmans de Valence et la Reconquête (XI-XIII siècles)*, vol. I, Damasco 1990, pp. 116-124; M. J. Viguera Molins, *Los reinos de taifas y las invasiones magrebíes (Al-Andalus del XI al XIII)*, Madrid 1992; J. Navarro Palazón (ed.), *Sharq al-Andalus. Resistencia frente a los almohades* (en prensa).

<sup>8</sup> Cfr. F. Codera, *Tratado de numismática árabe-española*, Madrid 1879, pp. 211-212; C. M. del Rivero, *Reseña histórico-numismática del reino de Murcia*, Murcia 1951; J. J. Rodríguez Lorente, *Numismática de la Murcia musulmana*, Madrid 1984, pp. 60-61; H. E. Kassis, "The Coinage of Muhammad Ibn Sa'd (Ibn Mardanish) of Mursiya. An attempt at Iberian Islamic autonomy", en AAVV., *Problems of medieval coinage in the Iberian Area*, Santarém 1988, pp. 209-229.

<sup>9</sup> Cfr. Alejandro García Avilés, "Kunst und Zensur in Sharq al-Andalus im 12. Jahrhundert: die Malereien von Dar al-Sugrà in Murcia und die Ideologie von Ibn Mardanish (1147-1172)", *Kritische Berichte*, 23, 4 (1995), pp. 16-28.

<sup>10</sup> Cfr. H. Terrasse, *La mosquée al-Qarawiyyin à Fez*, Paris 1968?

<sup>11</sup> La denominación "Dar al-Sugrà" ("Residencia Menor") procede de un texto de Ibn al-Abbar, *Hullat al siyara*, ed. H. Mu'nis, vol. II, El Cairo 1963, p. 231. Sobre la Dar al-Sugrà cfr. J. Navarro Palazón, "La Dar al-Sugrà de Murcia, un palacio andalusí del siglo XII", en *Colloque d'Archéologie Islamique*, El Cairo (en prensa).

<sup>12</sup> El hecho de que el soporte de estas pinturas sea una cúpula de mocárabes no hace sino reafirmar esta hipótesis, pues en contextos civiles esta estructura suele asociarse a espacios ceremoniales, y lugares de especial relevancia (cfr. Y. al-Tabaa, "The Muqarnas Dome: Its Origin and Meaning", *Muqarnas*, 3 (1985), pp. 61-74).

ras de animales y seres humanos cuya iconografía se puede adscribir inequívocamente al tradicional "ciclo señorial" de la pintura monumental islámica. Entre los restos de la eitada cúpula de mocárabes, podemos destacar las siguientes imágenes:

1) La figura de una flautista se ha conservado parcialmente (fig. 1). Se trata de un rostro de formas redondeadas, ojos almendrados y una nariz larga y recta flanqueada por dos manchas de color rosado que destacan expresivamente las mejillas. Con la mano izquierda sostiene un instrumento musical de viento conocido en al-Andalus como *mizmar*. En el tratamiento del rostro y los dedos de esta flautista se percibe la mano de un pintor de cierta experiencia, que ha trazado primero los contornos de su figura para después colorear el interior y el fondo azul, reservando una estrecha franja en torno a la cara para destacar el rostro.

2) En otro luneto se halla una figura que, a juzgar por la caída de la túnica, se representó en posición sedente (fig. 2).<sup>13</sup> Se trata de un personaje de rostro barbado, del que sólo se conserva medio cuerpo, que porta sobre su hombro izquierdo una suerte de báculo del que penden unos colgantes a modo de hilos. La forma concreta de este objeto es difícil de identificar, pero su significado, a juzgar por otras representaciones con objetos de formas parecidas, parece remitir al símbolo de dignidad de origen posiblemente sasánida que portan al hombro diversos personajes en pinturas como las de la Capilla Palatina de Palermo y la Catedral de Cefalú.<sup>14</sup>

3) En el luneto adyacente al anterior (fig. 2) se encuentra un personaje de cuya cabeza sólo se conserva la parte superior, de mayores proporciones que los de la representación anexa. Lo conservado consiste en el turbante, la ceja y la línea superior del ojo izquierdo de un rostro dibujado de perfil,<sup>15</sup> a diferencia de lo que resulta habitual en las figuras del llamado "estilo fatimí" a las que nuestras pinturas se hallan más próximas cronológica y estilísticamente.

4) En un fragmento de luneto con parte del intradós de un pequeño arco se ha conservado parte de las dos piernas de una figura humana y el extremo inferior de su vestido. Las piernas, de perfil, se adaptan al espacio sobre el que se dibujan, para lo cual tienen las rodillas forzosamente dobladas. La comparación de esta extraña posición de las piernas con diversos preceden-



1. Dar al-Sugrà (Murcia). Flautista. Foto: Centro de Estudios Árabes y Arqueológicos "Ibn Arabi" (Ayuntamiento de Murcia).

tes en los conjuntos pictóricos sicilianos mencionados arriba hace pensar en la representación de una figura en actitud de danzar, o quizá un portador de animales tales como ovejas o carneros.<sup>16</sup>

5) Un pequeño fragmento alberga la cabeza de un caballo con sus arreos (fig. 3), un animal con frecuencia asociado a la figura humana en actividades tales como combates, procesiones, escenas de caza (especialmente de cetrería),<sup>17</sup> y, en general, montados por personajes de rango real.

Si analizamos los escasos restos conservados de pintura islámica entre los siglos VIII y XII observaremos que reproducen un conjunto de temas que tienen como denominador común la

<sup>13</sup> La abundancia de representaciones de personajes en posición sedente en relación con el "ciclo señorial" islámico es tal que debería conducir a un estudio de su iconografía en relación con sus antecedentes sasánidas y centroasiáticos. Para la iconografía real sasánida, vid. R. Ghirshman, "Notes iraniennes, V: Scènes de banquet sur l'argenterie sassanide", *Artibus Asiae*, XVI (1953), pp. 51-76; O. Grabar, *Sasanian Silver*, Ann Arbor 1967; P. O. Harper y P. Meyers, *Silver Vessels of the sasanian period. I: Royal Imagery*, Nueva York 1981; J. M. Blázquez, "Platería sasánida: cuencos con retratos y platos con cacerías reales", *Goya*, 239 (1994), pp. 28-269. Algunos aspectos de la iconografía real turca en el estudio de E. Esin, "Oldrug-Tudrug. The Hierarchy of sedent postures in Turkish iconography", *Kunst des Orients*, 7 (1970-71), pp. 3-29. Un útil estudio comparativo es el de M. L. Carter, "Royal Festival themes in sasanian Silverwork and their Central Asian parallels", separata de *Acta Iranica*, I (1974). Apenas si se han realizado estudios de iconografía islámica sobre el tema indieado: entre los existentes conviene destacar D. G. Shepherd, "Banquet and Hunt in Medieval Islamic Iconography", en *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, Baltimore 1974, pp. 79-92. y E. Baer, "The Ruler in Cosmic Setting: a Note on Medieval Islamic iconography", en A. Daneshvari (ed.), *Essays in honour of Katharina Otto-Dorn*, Malibú 1981, pp. 13-19.

<sup>14</sup> Sobre la Capilla Palatina de Palermo, la obra clásica es la de U. Monneret de Villard, *Le pitture musulmane al soffitto della Capella Palatina in Palermo*, Roma 1950. Una audaz, pero en muchos aspectos discutible, interpretación de la iconografía en A. Simon-Cahn, *Some cosmological imagery in the decoration of the ceiling of the Palatine Chapel in Palermo* (tesis doctoral inédita), Columbia University 1978. El estado de la cuestión más reciente es el magnífico trabajo de E. J. Grube, "La pittura islamica nella Sicilia normanna del XII secolo", en C. Bertelli (ed.), *La pittura in Italia: L'Alto Medioevo*, Milán 1994, pp. 416-431. Sobre las pinturas de la Catedral de Cefalú, cfr. M. Gelfer-Jorgensen, *Medieval Islamic symbolism and the paintings in the Cefalù Cathedral*, Leiden 1986.

<sup>15</sup> La presencia del turbante en este personaje no deja de ser significativa, y se podría pensar que con este atributo se quisiese representar a un alto dignatario oriental, quizá el propio califa. No obstante, con los escasos fragmentos conservados no se puede sostener con el suficiente rigor que se haya querido representar al Califa de Damasco, y junto a él, en el luneto contiguo, al propio Ibn Mardanish, con atributos de poder, pero sin turbante. Se trata de una hipótesis difícil de confirmar, pero que puede verse apoyada por las mayores proporciones del personaje del turbante y por el hecho de que en el Sharq al-Andalus el uso del turbante podría no ser ya común en esta época. Al menos en el siglo XIII ya parece haber sido totalmente abandonado: "C'est en matière de coiffure masculine que les Musulmans d'al-Andalus se différencient le plus de leurs corréligionnaires restés en Orient sous l'obédience abbasside. Ibn Sa'id signale pour son temps l'abandon du turban ('imama ou 'imma) dans le Levant, parmi toutes les classes de la population musulmane; il affirme avoir vu tête nue Ibn Hud qui s'était constitué une principauté indépendante dans la région de Murcie au XIII<sup>e</sup> siècle" (R. Arié, "Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des Nasrides", *Arabica*, 12 (1965), p. 246).

<sup>16</sup> Sobre algunas escenas de danza en el arte fatimí, cfr. E. J. Grube, "Realism or Formalism: Notes on some Fatimid lustre-painted ceramic vessels", en R. Traini (ed.), *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, vol. I, Roma 1984, pp. 423-432.

<sup>17</sup> Además de los ejemplos conservados en la Capilla Palatina de Palermo, véanse, por ejemplo, las pinturas que decoran un pequeño cofre siciliano conservado en el Tesoro de la Catedral de Veroli, en el que los caballos son montados por halconeros (P. B. Cott, *Siculo-Arabic Ivories*, Princeton 1939, u.º 46, y cfr. R. Pinder-Wilson, "Adj", en *Encyclopaedia of Islam*, 2.ª ed., vol. I, pp. 205-209). Otros ejemplos son recogidos por Roberta Giunta en el catálogo de la exposición *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, a cura di G. Curatola, Venecia 1993, p. 194).



2. Dar al-Sugrà (Murcia). Cabeza de personaje notable con turbante. Foto: Centro de Estudios Árabes y Arqueológicos "Ibn Arabi" (Ayuntamiento de Murcia).

descripción en términos visuales de la privilegiada vida del gobernante musulmán. Desde antiguo se ha venido considerando que el "ciclo de la vida señorial", como lo denominó Monneret de Villard, tenía por objeto la legitimación de un poder político con frecuencia sustentado únicamente en la fuerza de las armas; por decirlo de otro modo, se trataba de un medio de investir simbólicamente de autoridad un poder previamente adquirido por la fuerza.<sup>18</sup> En extremos cronológicamente tan distantes del arte medieval islámico como son las pinturas omeyyas de Qusayr 'Amra<sup>19</sup> o la decoración de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada hallamos testimonios que confirman esta interpretación, generalizada en la historiografía del arte islámico.<sup>20</sup>

En el caso de la Alhambra, una de las pinturas sobre piel de la Sala de los Reyes representa al monarca nazarí reinante, Muhammad V, rodeado de un grupo de personajes ataviados con vestimentas que revelan su dignidad principesca, y que han sido identificados con frecuencia como sus antecesores en el trono nazarí.<sup>21</sup> Una circunstancia concreta de la turbulenta historia política granadina del siglo XIV nos proporciona el contexto que permite aclarar el carácter de estas pinturas. Muham-

mad V fue destronado en 1359 y reemplazado por su hermano Isma'il, quien a su vez fue apartado del trono por su hermanastro Muhammad ibn Isma'il. Poco después, en 1362, Muhammad recobró el gobierno de Granada.<sup>22</sup> Este corto paréntesis hizo consciente a Muhammad V de la necesidad de cimentar su poder sobre un prestigio dinástico que legitimara su condición de monarca nazarí. Autoridad y poder son los conceptos que se plasman visualmente en la Sala de los Reyes: la autoridad que proporciona la legitimidad dinástica auspiciada simbólicamente por las figuras de los ancestros del monarca reinante, y el poder que otorga la indiscutible supremacía sobre los cristianos, como se muestra reiteradamente en las bóvedas laterales. En realidad, la necesidad de manifestar en términos artísticos la autoridad y el poder de Muhammad V no es sino afán de soslayar la debilidad real de su situación, reducido el reino granadino a su mínima expresión por el avance cristiano, y comprometida su posición interna por el alcance de los movimientos políticos en su contra. En el caso de la Alhambra se trata, por tanto, de una expresión artística reivindicativa de la legitimidad real del poder de un príncipe cuyos derechos legítimos al trono habían sido cuestionados por la fuerza de las armas.

Desde los primeros tiempos de la cultura artística islámica se atestigua una constante de la pintura monumental del Islam medieval. Se trata de la asociación de espacios áulicos de carácter ceremonial con decoraciones figurativas que muestran las imágenes oficiales de los gobernantes y las actividades características de la vida de la corte. Lejos de constituir meras ilustraciones de la vida cortesana de carácter privado, su ubicación en las salas del trono de los palacios medievales islámicos constituyó desde el principio auténticas aseveraciones de la dignidad real del gobernante musulmán.<sup>23</sup> En la época abbasí hallamos testimonios de la continuidad de esta tradición. En las pinturas del Jawsaq al-Khaqani de la ciudad de Samarra (siglo IX) encontramos la decoración de una sala de ceremonias oblonga donde el califa recibía a los embajadores y contemplaba los espectáculos celebrados en su honor desde uno de los extremos menores, oculto tras una cortina suspendida de dos columnas.<sup>24</sup> Alineados a ambos lados se situaban los dignatarios abasíes, una guardia pretoriana formada por soldados turcos que aparecen representados en las mismas paredes longitudinales junto a las que se collocaban.<sup>25</sup> Estos pretorianos turcos constituyen una estirpe de influyentes personajes que parecen haber sido decisivos en la vida política de los habitantes de Samarra. La persistencia del influjo ejercido por ellos en los

<sup>18</sup> Cfr. J. Sourdél-Thomine, "L'expression symbolique de l'autorité dans l'art islamique", en AAVV., *La notion d'autorité au Moyen Âge. Islam, Byzance, Occident*, Paris 1982, pp. 273-286.

<sup>19</sup> En lo referente a Qusayr 'Amra, cfr. O. Grabar, "The Painting of the Six Kings at Qusayr 'Amrah", *Ars Orientalis*, I (1954), pp. 185-187. V. Strika, "La formazione dell'iconografia del califfo nell'arte omniade", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, XIV (1964), pp. 727-757; M. Almagro et al., *Qusayr 'Amra*, Madrid 1975; J. M. Blázquez, "Las pinturas helenísticas de Qusayr 'Amra (Jordania) y sus fuentes", *Archivo Español de Arqueología*, 54 (1981), pp. 157-190; O. Grabar, "La place de Qusayr 'Amra dans l'art profane du haut Moyen Âge", *Cahiers Archéologiques*, 36 (1988).

<sup>20</sup> Cfr. Priscilla P. Soucek, "Islamic Iconology", en *Dictionary of the Middle Ages*, vol. 6, New York 1985, pp. 406-409.

<sup>21</sup> Esta interpretación se encuentra ya en fuentes casi coetáneas: Antoine de Lalang señala en 1502: "au plancher d'icelle salle sont pointez au vif tous les rois de Granade depuis long temps" ("Voyages des souverains des Pays-Bas", en *Collection de chroniques belges*, ed. L.-P. Gachard, Bruselas 1876, vol. I, p. 206. Dicha interpretación ha sido corroborada por la historiografía moderna: cfr. R. Arié, "Quelques remarques sur le costume des musulmans au temps des nasrides", *Arabica*, 12 (1965), pp. 244-261, csp. pp. 250-251; J. D. Dodds, "The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and iconology", *Art Bulletin*, LXI (1979), pp. 186-197; C. Bernis, "Las pinturas de la Sala de los Reyes en la Alhambra: los motivos, las fechas, los trajes", *Cuadernos de la Alhambra*, 18 (1982), pp. 21-50.

<sup>22</sup> R. Arié, *L'Espagne musulmane au temps des nasrides (1232-1492)*, 2.<sup>a</sup> ed. Paris 1990, pp. 106-121.

<sup>23</sup> O. Grabar, *Ceremonial and Art at the Umayyad Court* (tesis doctoral inédita), Princeton University 1955, *passim*. Un caso paradigmático es el de Khirbat al-Mafjar: cfr. R. W. Hamilton, *Khirbat al-Mafjar. An Umayyad mansion in the Jordan Valley*, Oxford 1959; id., *Walid and his friends: an umayyad tragedy*, Oxford 1988; R. Ettinghausen, "The Throne and Banquet Hall at Jirbat al-Mafjar", en id., *From Byzantium to Sassanian Iran and the Islamic World: Three modes of Artistic Influence*, Leiden 1972.

<sup>24</sup> Sobre las pinturas de Samarra, cfr. E. Herzfeld, *Die Malerei von Samarra*, Berlín 1927; E. Esin, "The Turk al'Agam of Samarra and the paintings attributable to them in the Gawsaq al-Haqani", *Kunst des Orients*, IX (1973-74), pp. 47-88.

<sup>25</sup> Cfr. D. Sourdél, "Questions de cérémonial abbaside", *Revue des Études Islamiques*, XXVIII (1960), pp. 121-148. Poseemos también algunas valiosas fuentes sobre el ceremonial andalusí: para la época omeya, vid. M. Barceló, "El califa patente: el ceremonial omeya de Córdoba o la escenificación del poder", en AAVV, *Estructuras y formas del poder en la historia*, Salamanca 1991, pp. 51-71. Sobre la época de taifas, cfr. M. J. Viguera, "Funciones y signos del poder del soberano de taifas", en *Historia de España Menéndez Pidal*, VIII.1: *Los reinos de taifas*, Madrid 1994, pp. 141-146; id., "Ceremonias y símbolos soberanos en al-Andalus: notas sobre la época almohadé", en J. Navarro Palazón (ed.), *Casas y palacios de al-Andalus*, Barcelona 1995, pp. 105-115; Pierre Guichard, *Les musulmans de Valence et la Reconquête*, vol. II, Damasco 1991, pp. 305-310.

círculos cortesanos musulmanes se muestra en su reiterada presencia en escenas de carácter ceremonial, como en el caso de las pinturas murales del palacio Ghaznavi de Lashkari Bazar, en Afganistán, entre cuyos fragmentos hallamos vestigios de la figura del pretoriano turco.<sup>26</sup>

El estilo con que han sido pintados los pretorianos turcos de Samarra, originarios, como señala Ya'qubi,<sup>27</sup> del Turkeistán Occidental, vienen a transmitir al mundo islámico unas formas artísticas cuyos ecos se habían detectado ya en ciertas obras omeyas. El "estilo de Samarra", como apuntó ya Herzfeld, se remonta a ciertas manifestaciones de un peculiar estilo post-clásico cuyas primeros vestigios los hallamos en Asia Central en el siglo III d. de C., en la ciudad de Miran.<sup>28</sup> Precisamente del Asia Central procede el peculiar motivo de perlas que enmarca la figura del pretoriano turco que porta sobre sus hombros una especie de bóvido jorobado. Este motivo decorativo, cuyo origen tradicionalmente se ha atribuido al estilo sasánida,<sup>29</sup> parece tener en realidad un origen centroasiático, y su difusión en la pintura islámica mediterránea de los siglos XI y XII (p. ej. en la Capilla Palatina de Palermo, la Catedral de Cefalú, el conocido baño de Abu'l Su'ud en Fustat o el palacio de Ibn Mardanish en Murcia) lo ha convertido en un auténtico sello de procedencia del llamado genéricamente "estilo fatimí", lo que, como veremos, puede inducir a error.

El referido estilo clásico tardío del Asia Central, una mezcla de influencias asiáticas y helénicas, halla su continuidad en las pinturas murales de Balalik-Tepe, en Uzbekistán, fechadas en el siglo VI.<sup>30</sup> El crisol de estilos que constituyó el arte islámico primitivo pronto recogió los ecos de este estilo en pinturas como cierto rostro femenino de Qasr al-Hayr al-Gharbi.<sup>31</sup> Pero es en el palacio del califa abbasí en Samarra donde encontramos el predominio pleno de un estilo que se difundiría por Egipto, donde encontró una favorable acogida en el periodo tuluni, y con más seguridad en el fatimí, época de la que se conservan un cierto número de fragmentos de decoración mural y de miniaturas que confirman la extensión de este estilo a través del tamiz de lo abbasí.<sup>32</sup>

Las líneas generales de este estilo, tal y como lo hallaremos en el siglo XII, han permanecido escasamente alteradas, y su definición plena se ha producido en las pinturas abbasíes: el rostro redondeado con grandes ojos en los que resaltan las enormes y expresivas pupilas, las bien marcadas cejas cuya línea tiene su continuidad en una firme nariz muy recta, la boca pequeña... configuran un estilo netamente gráfico, con un diseño de líneas de base bien marcadas que no pierden su protagonismo al ser aplicado el color. Testigo tardío de este estilo lineal, vigoroso, de filiación abbasí, y en último extremo centroasiático, son unas miniaturas de origen probablemente andalusí en un manuscrito de escritura inequívocamente magrebí y de-



SC-85-34 VI 1-2  
L. J. con soporte R

3. Dar al-Sugrà (Murcia). Caballo (reconstrucción). Foto: Centro de Estudios Árabes y Arqueológicos "Ibn Arabi" (Ayuntamiento de Murcia).

coración de fondos arquitectónicos andalusíes pero con un estilo figurativo relacionado con el Próximo Oriente: me refiero a las ilustraciones de los amores de Bayad y Riyad en el MS Arab. 368 de la Biblioteca Vaticana, que se suele fechar entre los siglos XIII y XIV.<sup>33</sup> Con anterioridad al descubrimiento de las pinturas de la Dar al-Sugrà de Ibn Mardanish este era un testimonio aislado del mencionado estilo pictórico de Samarra en el Islam occidental.

El descubrimiento de un conjunto pictórico mural de mediados del siglo XII en al-Andalus plantea nuevas vías de investigación sobre la difusión de un estilo tradicionalmente relacionado con lo fatimí. A pesar de las diferencias entre los diferentes conjuntos, la denominación "estilo fatimí" ha conocido una dilatada fortuna en la definición de un estilo que se configura en el mundo islámico a través de la pintura abbasí. Sin embargo, la referencia común a una dinastía que sin duda cobró un gran protagonismo en la difusión del estilo es susceptible de inducir al error de considerarlo una manifestación cultural de la monarquía fatimí. Con tanta prudencia como acierto Ettinghausen prefirió denominar a esta amalgama de vestigios pictóricos islámicos de los siglos XI y XII "pintura del periodo fatimí". Es

<sup>26</sup> Cfr. D. Schlumberger, "Le palais Ghaznévide de Lashkari Bazar", *Syria*, 29 (1952), pp. 251-270; D. Schlumberger y J. Sourdél-Thomine, *Lashkari Bazar. Une résidence royale ghaznévide et ghouride*, 3 vols., París 1978.

<sup>27</sup> Ya'qubi, *Kitab al-Buldan*, pp. 233-236, cit. según E. Esin, "The Turk al-'Agam of Samarra...", p. 48.

<sup>28</sup> Cfr. M. Bussagli, *La peinture de l'Asie centrale de l'Afghanistan au Sinkiang*, Ginebra 1978, pp. 18 ss., y también E. Esin, *Central Asian Turkish Painting before Islam*, Estambul 1972, *passim*.

<sup>29</sup> V. gr. D. Jones, "The Capella Palatina in Palermo: Problems of Attribution", *Art and Archeology Research Papers*, 2 (1972), pp. 41-57.

<sup>30</sup> C. Silvi Antonini, "Le pitture murali di Balalyk Tepe", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, n.s., 32 (1972), pp. 35-77. Otros ejemplos se pueden encontrar en A. Belenitsky, *Asie Centrale*, Ginebra 1968, capítulo IV, y también en *Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museum*, Nueva York 1982.

<sup>31</sup> Cfr. D. Schlumberger, "Les fouilles de Qasr el-Heir el-Gharbi (1936-38): Rapport préliminaire", *Syria*, XX (1939), pp. 195-238.

<sup>32</sup> El grupo de dibujos fatimíes más importante es el constituido por los fragmentos de Fustat, sobre los cuales vid. el fundamental trabajo de E. J. Grube, "Fostat Fragments", en B. W. Robinson (ed.), *The Keir Collection: Islamic paintings and the Arts of the Book*, Londres 1976, pp. 25-66 y 83-111; y las adiciones recientes en id., "A drawing of wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art", *Quaderni di Studi Arabi*, 3 (1985), pp. 89-106; id., "A coloured drawing of the Fatimid Period in the Keir Collection", *Rivista degli Studi Orientali*, LIX (1985) (publicado en 1987), pp. 147-174. Cfr. ahora id., *Studies in Islamic painting*, Londres 1994.

<sup>33</sup> A. R. Nykl propone el siglo XIII (*Historia de los amores de Bayad y Riyad. Una "chantefable" oriental en estilo persa (Vat. Ar. 368)*, Nueva York 1941, p. 13, mientras que G. Levi della Vida lo data en el siglo XIV (*Elenco dei manoscritti arabi islamici della Biblioteca Vaticana*, Ciudad del Vaticano 1935, p. 39) e incluso en el XV ("Manoscritti arabi di origine spagnola nella Biblioteca Vaticana" en *Collectanea Vaticana in honorem Anselmi M. Card. Albareda*, vol. II, Ciudad del Vaticano 1962 (pp. 132-189), p. 141. Sobre las miniaturas, cfr. U. Monneret de Villard, "Un codice arabo spagnolo con miniature", *Bibliofilia*, 43 (1941), pp. 209-223, y la reseña de L. Torres Balbás, "Miniaturas hispanomusulmanas", *Al-Andalus*, XV, 1 (1950), pp. 196-202 (ahora en su *Obra dispersa*, I, vol. 4, pp. 263-271).

verdad que en el caso de los conjuntos pictóricos islámicos de la Sicilia normanda la relación con el Egipto fatimí es fácil de establecer, si bien no hay que desdeñar los contactos con el Maghreb.<sup>34</sup> Desgraciadamente, restos esporádicos como los fragmentos de la Qala de la Banu Hammad no son suficientes para establecer una relación con cierto rigor, como sí que sucede respecto a otras artes.<sup>35</sup>

En definitiva, nos encontramos con un estilo que se difunde en el Sharq al-Andalus a través de unas vías difíciles de establecer de modo indudable. Si volvemos al comienzo de este ensayo, parece que lo más apropiado sería buscar las fuentes estilísticas de una representación oficial de la legitimidad del poder de Ibn Mardanish en el centro del que emanaba, es decir, el califato abbasí de Bagdad. En este sentido hay que destacar la marcada corriente de inspiración oriental que durante el siglo XII se consolidó como renovada moda en el Sharq al-Andalus, una moda de la que poseemos diversos testimonios. Si pensamos en la posibilidad de que esa moda hubiese afectado también a la pintura, tendríamos que preguntarnos a través de qué medio pudo llegar el estilo y la iconografía abbasí desde Bagdad a un lugar de la geografía islámica tan alejado como el Sharq al-Andalus.

La respuesta a esta cuestión dista de ser indiscutible, pero quizá contribuya a clarificar la cuestión de la existencia de talleres de tejidos en al-Andalus que imitaban los iraquíes: ante la gran demanda de tales productos, se fabricaban en la ciudad de Almería auténticas falsificaciones de tejidos de seda en cuyas inscripciones se afirmaba que habían sido manufacturados en Bagdad.<sup>36</sup> La presencia del conocido motivo de las perlas en reserva sobre fondo oscuro enmascando las escenas en algunos tejidos puede proporcionar algún dato sobre la posibilidad de la copia de los modelos textiles. Es sabido que algunas de las telas almerienses pudieron haber servido como modelo para la decoración de las paredes de algunas iglesias francesas.<sup>37</sup> No obstante, la rigidez heráldica de algunas de estas piezas hace difícil pensar en una derivación del cariz de las pinturas de la Dar al-Sugrà. No obstante, la similitud de ciertos tejidos del estilo del llamado de "las bebedoras" (Nueva York, Cooper Hewitt Museum) con las miniaturas del manuscrito de los amores de Bayad y Riyad

(Biblioteca Vaticana, Cod. Arab. 368) refleja una difusión del estilo de Samarra en al-Andalus acaso mayor de lo que se ha pensado.<sup>38</sup>

Es posible que fueran determinados tejidos, o incluso miniaturas, los vehículos de transmisión del estilo, y quizá también de la iconografía, de las pinturas murcianas. Pero esa posibilidad no da respuesta a la utilización de una superficie como la de la cúpula de mocárabes, que parece surgir súbitamente en el occidente musulmán por estas fechas (mediados del siglo XII). Al margen de la eventualidad, siempre difícil de probar en los casos concretos, de la presencia de artesanos venidos de Oriente, lo cierto es que en la Qal'a de los Banu Hammad encontramos ya restos de mocárabes que al parecer se podrían fechar en el siglo XI o comienzos del XII, decorados con temas vegetales, y que han sido relacionados por Golvin con las pinturas sicilianas del siglo XII. Lo cierto es que este tipo de cúpula parece reservado a resaltar lugares de especial relevancia, y así es el soporte de las pinturas islámicas de la Capilla Palatina de Palermo o de las conocidas pinturas de un baño de Fustat, cuyo origen fatimí ha sido recientemente discutido por Grube, quien precisamente las considera abbasíes.<sup>39</sup> Incluso, la primera noticia que tenemos de una posible bóveda de mocárabes en al-Andalus es un texto literario que la sitúa en un salón del trono de la taifa de Almería en el siglo XI.<sup>40</sup>

En conclusión, los vestigios de las pinturas de la Dar al-Sugrà testimonian la existencia de un programa iconográfico de legitimación y proclamación del poder de Ibn Mardanish cuyo vehículo figurativo lo constituían diversas escenas del ciclo señorial del tipo de las que habían sido utilizadas con similares fines a lo largo de la historia de la pintura islámica anterior. Los paralelos de similar estilo e iconografía en esta época se hallan en Sicilia, donde los príncipes normandos habían encargado programas que, como en el ejemplo de la Capilla Palatina, podríamos afirmar que traducen en términos de la iconografía islámica común en la época el mensaje legitimador de la autoridad real que, expresado en otras zonas en el lenguaje visual cristiano, se repetía por todo el edificio palatino.<sup>41</sup> No obstante, la coincidencia general del estilo y de ciertos motivos decorativos como las perlas en reserva sobre fondo oscuro que enmarcan las escenas, no necesariamente remite a un estilo que

<sup>34</sup> La cuestión de las fuentes de las pinturas sicilianas dista de estar resuelta. Richard Ettinghausen optó por englobar a este estilo islámico de la cuenca mediterránea en los siglos XI y XII bajo la denominación "pintura del periodo fatimí" ("Painting in the Fatimid period: a reconstruction", *Ars Islamica*, IX (1942), pp. 112-124; ahora en R. Ettinghausen, *Islamic Art and Archaeology. Collected Papers*, ed. M. Rosen-Ayalon, Berlín 1985, pp. 814-836). A la tradicional adscripción fatimí opuso Dalu Jones algunos problemas metodológicos en "The Capella Palatina in Palermo: Problems of Attribution", *Art and Archeology Research Papers*, 2 (1972), pp. 41-57. Por último, el reciente hallazgo de una techumbre de madera pintada con decoración vegetal y animal en El Cairo trae de nuevo a colación el posible origen egipcio de los artistas de las techumbres sicilianas (cfr. V. Meincke-Berg, "Materialien zu fatimidischen Holzdekorationen in Kairo I: Holzdecken aus dem fatimidischen Westpalast in Kairo", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo*, 47 (1991), pp. 227-233).

<sup>35</sup> L. Golvin, "Note sur quelques fragments de plâtre trouvés récemment à la Qal'a des Beni-Hammad", en *Mélanges d'histoire et archéologie de l'occident musulman. Hommage à George Marçais*, vol. II, Argel 1957, pp. 75-93; id., "Les plafonds à muqarnas de la Qal'a des Banu Hammad et leur influence possible sur l'art de la Sicile à la période normande", *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 17 (1974), pp. 63-70. Ciertamente, contamos con testimonios en otras artes que hacen pensar en un flujo de influencias artísticas desde el Islam Occidental en obras fatimíes como la cerámica, los marfiles y la metalistería (cfr. respectivamente M. Jenkins, "Western Islamic influences on Fatimid Egyptian iconography", *Kunst des Orients*, X (1975), pp. 91-108 y O. Grabar, "Fatimid Art, Precursor or Culmination", en S. H. Nasr (ed.), *Isma'ili Contributions to Islamic Culture*, Teherán 1977, pp. 207-224, esp. p. 216).

<sup>36</sup> F. E. Day, "The Inscription of the Boston 'Baghdad' Silk: A Note on Method in Epigraphy", *Ars Orientalis*, I (1954), pp. 191-194.

<sup>37</sup> P. Deschamps, "Les fresques des églises des Cathédrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales", *Mémoires et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, XLVIII (1954), pp. 91-106.

<sup>38</sup> El Cod. Vat. Arab. 368 muestra la peculiar mezcla de un estilo oriental, el de "Samarra", con unos fondos arquitectónicos que remiten al Islam occidental. Sobre este manuscrito, cfr. U. Monneret de Villard, "Un codice arabo-spagnolo con miniature", *La Bibliofilia*, XLIII (1941), pp. 209-223; R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Ginebra 1962, pp. 125 ss. Sobre el tejido de las bebedoras, cfr. D. G. Shepherd, "The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union Collection", *Chronicles of the Museum for the arts of Decoration of the Cooper Union*, I, n.º 10 (1943), pp. 351-405, esp. p. 382, fig. 16.

<sup>39</sup> Se trata de un baño cercano al santuario de Abu al-Su'ud en Fustat, hoy en el Museo Islámico de El Cairo (cfr. G. Wiet, *Exposition d'art persan*, El Cairo 1935, vol. I, pp. 75-76 y vol. II, láms 52-53.). Tradicionalmente se han venido fechando en el siglo XI, pero últimamente el equipo francés que excava en Fustat considera estas pinturas del siglo XII, mientras que Gmhe las ha retrotraído al periodo abbasí ("A drawing of wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art", *Quaderni di Studi Arabi*, 3 (1985), pp. 89-106 (ahora en id., *Studies in Islamic Painting*, Londres 1994)).

<sup>40</sup> J. Boshé Vilá, "¿Mocárabes en el arte de la taifa de Almería?", *Cuadernos de Historia del Islam*, 8 (1977), pp. 139-160.

<sup>41</sup> Cfr. E. Kitzinger, "The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo. An Essay of the Choice and arrangement of subjects", *Art Bulletin*, XXXI (1949), pp. 269-292; E. Borsook, *Messages in Mosaic: The Royal Programs of Norman Sicily 1130-1187*, Oxford 1990, pp. 16-50.

*Arte y poder en Murcia en la época de Ibn Mardanish (1117-1127)*

sirva como expresión a la cultura fatimí, sino que más bien hay que considerar que el estilo abbasí de Samarra, cuyos antecedentes centroasiáticos hemos expuesto, se convirtió en el estilo hegemónico en el Mediterráneo en los siglos XI y XII. Hemos querido plantear la hipótesis de que cuando los artistas que trabajaron para Ibn Mardanish plasmaron en sus pinturas el estilo pictórico de Samarra, lo consideraran como un instrumento político más que, ubicado en la sala de recepciones del palacio, expresara en términos figurativos la ideología de Ibn Mardanish, la adhesión al califato abbasí de Bagdad y el rechazo de

sus enemigos almohades. Si este fue el caso, los almohades, que tuvieron que esperar a la muerte de Ibn Mardanish para pactar con sus sucesores, habrían encontrado en la Dar al-Sugrà la plasmación artística de una ideología política que se oponía al estado almohade. Con la ocultación de estas pinturas desaparecía no sólo la impronta del gusto artístico del anterior propietario del palacio. Revocando con yeso la decoración figurativa de su palacio, los almohades ponían fin, en un acto de importante enjundia simbólica, al último vestigio de la ideología de Ibn Mardanish.