

Representación de una mujer morisca en un *graffiti* del Albayzín (Granada)

Representation of a Moorish Woman in a *graffiti* from Albayzin (Granada)

José Ignacio BARRERA MATURANA

Licenciado en Historia Medieval

Universidad de Granada

nbarrema@hotmail.com

Recibido: abril 2006

Aceptado: febrero 2007

RESUMEN

Presentamos en este trabajo el estudio de un *graffiti* aparecido en una casa morisca del Albayzín, que representa a una figura femenina. Por la indumentaria que viste y los diversos adornos que lleva, creemos que estamos ante la imagen de una mujer morisca del siglo XVI. Con este estudio tan sólo queremos aportar nuevos datos que sirvan de utilidad a todos aquellos investigadores cuya línea de trabajo se centra en la vestimenta medieval andalusí. Así mismo, hacemos hincapié en la necesidad de conservar y realizar estudios serios de estas manifestaciones, dado que a veces pueden ofrecer interesantes datos sobre diferentes aspectos de la Historia.

PALABRAS CLAVE: *Graffiti*. Mujer morisca. Indumentaria. Adornos. Danza.

ABSTRACT

This paper studies a *graffiti* found in a Moorish house at Albayzín that represents a feminine figure. From her clothes and adornments, we believe she is a Moorish woman from the 16th century. Our aim is to contribute new data that can be useful to researchers of Andalusí medieval clothes. Also, we insist on the need to preserve and conduct serious studies of these manifestations, since sometimes they can provide us with interesting data about different aspects of Andalusí History.

KEY WORDS: *Graffiti*. Moorish woman. Clothes. Adornments. Dance.

SUMARIO: I. Introducción. II. Ubicación de los *graffiti* y método de estudio. III. Descripción de los *graffiti*. IV. Interpretación de los *graffiti*: El calzado. La vestimenta. El tocado. Los adornos. V. Conclusiones.

“tu lindo pie, soltando inadvertido
el árabe chapín de terciopelo
todo era bello y tentador...”
(*A mi mujer*, Pedro Antonio de Alarcón, 1868)

I. Introducción

Durante los trabajos de rehabilitación que se están desarrollando en la casa número dieciséis de la C/ San Martín, situada en el popular barrio granadino del Albayzín, han aparecido en los enlucidos antiguos de algunas paredes del edificio, una serie de figuras tanto incisas como dibujadas, que son objeto de nuestro estudio desde hace algún tiempo.

Los estudios sobre este tipo de manifestaciones, denominadas *graffiti* o grafitos, de época medieval y post-medieval, cada vez son más numerosos en nuestro país, estando a la cabeza comunidades como Baleares, Cataluña y recientemente Aragón, donde se han desarrollado trabajos de gran interés. Bien es cierto, que aunque conocemos estudios también serios sobre *graffiti* de otras comunidades, descubiertos en actuaciones arqueológicas o restauraciones de edificios, a una gran mayoría de los publicados, dispersos en la bibliografía, tan sólo se les ha dedicado unas breves líneas, a veces acompañadas de un simple dibujo o fotografía.

El caso andaluz, que es el que más nos interesa, podríamos decir que ha seguido esa última trayectoria descrita anteriormente. Fue a partir de los trabajos realizados con P. Cressier en Almería¹, cuando decidimos tomar partido y ampliar el marco espacial de estudio de este tipo de motivos de época medieval y post-medieval, localizados tanto en ámbitos rurales como urbanos y sobre soportes murales y pétreos (grabados rupestres).

Como consecuencia de adoptar esta nueva línea de trabajo, han surgido los estudios que hemos llevado a cabo en *Madīnat al-Zahrā'*, en la muralla nazarí del Albayzín y los que efectuamos actualmente en algunas casas moriscas de ese mismo barrio y en el Conjunto Monumental de la Alhambra y Generalife².

¹ CRESSIER, Patrice, «Graffiti cristianos sobre monumentos musulmanes de la Andalucía Oriental: Una forma de exorcismo popular». *Actas del I Congreso de Arqueología Medieval Española, Huesca, 1985*. t. I, Zaragoza, (1986), 273-291; BARRERA MATURANA, José Ignacio, CARBONERO GAMUNDI, M^a. Antonia, CRESSIER, Patrice, DELAIGUE, Marie-Christine, EGEA GONZALEZ, Juan José y OSUNA VARGAS, M^a. del Mar, «Poblamiento y cultura material en un territorio elemental medieval de la Sierra de los Filabres. El Valle de Senés (Almería). Campaña 1.991». *Anuario Arqueológico de Andalucía 1991*, T.II, Sevilla, (1993), 36-51; BARRERA MATURANA, José Ignacio y CRESSIER, Patrice, «Grabados parietales y rupestres de Almería: Un problema de cronología». *Actas del I Congrès Internacional de Gravats Rupestres i Murals, Lleida, 1.992*. Lleida, (2003), 709-720.

² BARRERA MATURANA, José Ignacio, CRESSIER, Patrice y MOLINA MUÑOZ, José Antonio, «Garabatos de alarifes: Los graffiti de las galerías de desagüe de *Madīnat al-Zahrā'*». *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā'* 4, (1999) 39-81; BARRERA MATURANA, José Ignacio, «Nuevos graffiti en *Madīnat al-Zahrā'*». *Cuadernos de Madīnat al-Zahrā'* (en prensa); BARRERA MATURANA, José Ignacio, «Graffiti en la muralla del Albayzín». *Arqueología y Territorio Medieval* 9, (2002), 289-328; BARRERA MATURANA, José Ignacio, «Los graffiti de la muralla islámica de Granada». *Actas del I Congrès Internacional de Gravats Rupestres i Murals, Lleida 1992*. Lleida, (2003), 721-733; BARRERA MATURANA, José Ignacio, «Participación de cautivos cristianos en la construcción de la muralla nazarí del Albayzín (Granada): sus graffiti». *Arqueología y Territorio Medieval* 11.1, (2004), 125-158; BARRERA MATURANA, José Ignacio, «"Trazados de edificios moros": graffiti medievales en los subterráneos de la Torre de Comares de La Alhambra». *Arqueología y Territorio Medieval* 13.1, (2006), 197-217.

La sensibilidad mostrada por algunos arqueólogos y arquitectos³ por conservar estas manifestaciones históricas de carácter popular, hasta ahora ignoradas por unos o desechadas por otros, considerándolas como curiosas o incluso extrañas líneas carentes de interés científico, ha dado lugar a que podamos intervenir y conocer de primera mano unos datos históricos, que hubieran desaparecido irremediablemente o en el mejor de los casos habrían caído en el olvido.

Hacemos una llamada desde aquí para que se establezca una necesaria y estrecha colaboración, inexistente hasta ahora en nuestra tierra, entre los referidos profesionales y los que nos dedicamos al estudio de estas manifestaciones gliptográficas, con el objetivo de conocer mejor la historia de nuestra ciudad y de los hombres que la habitaron. Se trata de proteger y difundir un patrimonio histórico y cultural digno de salvaguardar.

II. Ubicación de los *graffiti* y método de estudio

Durante el proceso de rehabilitación de la casa morisca albaicinerá, se identificó en la primera planta del edificio, en la crujía Este, una pequeña sala rectangular a la que se accede por una galería superior y a través de una puerta centrada en el muro, que conserva aún en ambas jambas sus correspondientes tacas.

Es en el interior de esta estancia, concretamente en el muro que se sitúa a la derecha de la puerta conforme se accede al interior de la sala, donde se localiza el *graffiti* que presentamos en este artículo. Tras levantar los modernos enlucidos que cubrían la cara interna del referido muro, se descubrió un antiguo enlucido, sobre el que se trazó mediante incisión el *graffiti* objeto de nuestro estudio. Se desarrolla ocupando prácticamente la totalidad de la superficie del paño de muro existente, ofreciendo unas dimensiones de 135 cms. de alto por 90 cms. de ancho.

Así mismo, en el muro que se levantaba frente a la puerta, también de tapial, se localizaron, parcialmente conservados e incisos sobre el enlucido, otros dos *graffiti* de menor tamaño. Se situaban a una altura máxima del actual nivel de suelo de 125 cms., y por su temática hemos de decir que están muy relacionados con el anterior.

A continuación, procedimos a delimitar el espacio que ocupaban estos motivos en el muro, tomar las medidas necesarias de ubicación y limpiar el enlucido sobre el que se habían trazado. Posteriormente y ayudados de una luz artificial rasante, llevamos a cabo el calco directo de los trazos incisos, mediante película plástica transparente y rotuladores de tinta permanente. Para finalizar se tomaron fotografías a escala de los *graffiti* y se confeccionaron fichas de catalogación.

Tras el trabajo de campo descrito, nuestra labor continuó con la reproducción a tinta sobre papel vegetal de los calcos realizados. Para ello nos ayudamos de las fotografías tomadas, tanto de conjunto como de detalle, corrigiendo de este modo los posibles errores que hubiera en los trazos de los calcos.

III. Descripción de los *graffiti*

Si observamos el dibujo resultante de todo el proceso anteriormente descrito, correspondiente al *graffiti* situado en el muro que se extiende a la derecha de la puerta conforme se accede al interior de la estancia (fig. 1), podemos distinguir varios motivos diferentes: destaca una gran figura antropomorfa (A) que ocupa prácticamente la totalidad

³ Agradezco a D. Julio Navarro Palazón y D. Antonio Orihuela Uzal (Escuela de Estudios Árabes de Granada - CSIC), la oportunidad que me han brindado de poder estudiar estos motivos, así como a D. Antonio Díaz, propietario de la vivienda, por todas las facilidades ofrecidas.

de la superficie de este conjunto, varios “elementos de cuenta o calendarios” (B) se sitúan por encima y hacia la izquierda de aquella, por último, podemos ver unos círculos concéntricos (C).

Los motivos circulares están realizados a compás y son de trazado fino e inapreciable, frente al resto que están realizados a mano alzada y con trazo algo más grueso y profundo.

Pero ya que la figura antropomorfa es la protagonista de este artículo, efectuaremos a continuación una descripción más detallada de la misma.

Es una figura que representa a un personaje femenino, trazada de manera poco naturalista, a la que por su simplicidad, incluso podríamos atribuirle una autoría infantil, aunque no existe nada que así lo atestigüe. Se trata de un dibujo bidimensional con ausencia total de perspectiva, donde la cabeza y el cuerpo se representan de frente y los pies miran hacia la derecha. A partir de ahora, cuando hagamos en el texto referencia a la situación (derecha o izquierda) de alguna parte o elemento de la figura, lo haremos siempre desde el punto de vista del espectador.

Queda bien definida la cabeza (fot.1), que aparece cubierta por algún tipo de tejido que la envuelve totalmente, e incluso, pudiera ser que parte del rostro quedara también oculto, distinguiéndose claramente los ojos con pestañas (fig.2a y fot.2). Así mismo, parece que llevara una especie de tocado (fig.2b) adornado con colgantes (fig.2c y fot.3).

El brazo izquierdo de la figura se curva y eleva hasta tocar con la mano el tocado de la cabeza, en cambio el brazo derecho se curva hacia abajo, sin poder definir hasta donde, ya que la figura aparece incompleta por este extremo, debido al desprendimiento del enlucido. En la mano del brazo izquierdo, no muy bien definida, se pueden apreciar una serie de líneas verticales y curvas, tal vez, a modo pulseras (fig.2d y fot.4).

El personaje viste un traje reticulado de forma acampanada sobre la que se traza una figura parecida a un “A” mayúscula. Así mismo, parece que un tipo de manto cubre la parte superior del cuerpo y se recoge alrededor del cuello (fot.5). Bajo el brazo izquierdo y sobre el referido manto, aparece un motivo trenzado (fig.2e y fot.6).

Interesante resulta también el dibujo de los pies. El autor primero trazó unos pies desproporcionados al tamaño de la figura (fig.2g y fot.7), que desechó por ser demasiado pequeños, trazando con posterioridad otros mayores.

Ambos pies miran hacia la derecha y calzan un tipo de zapato de punta redonda sobre plataformas a modo de triángulos truncados (fig.2f).

Bajo el traje acampanado aparecen las piernas de la figura femenina cubiertas por una especie de pantalón con listas verticales (fig.2h), que se continúa hasta la base de los zapatos, pero por encima de las plataformas.

Ya por último y sobrepuesta a la plataforma del zapato derecho, se distingue lo que podría ser una inscripción, que será objeto de estudio en próximos trabajos.

En relación a los dibujos obtenidos del calco de los *graffiti* localizados en el muro situado frente a la puerta de acceso a la sala, decir tan solo, que nos ofrecen la imagen incompleta de otros dos personajes femeninos. La figura 3, lleva falda larga decorada con un cuadriculado a base de líneas horizontales e inclinadas, y sus brazos en cruz se elevan ligeramente. En cambio, en la figura 4 sólo podemos identificar la falda de otro personaje, más elaborada que la anterior, decorada con un cuadriculado regular que encierra pequeños puntos en su interior y el rostro de un personaje con rasgos grotescos o caricaturescos

(*graffiti* de aspecto muy similar al nuestro han sido descubiertos en el castillo de Castellfollit de Riubregós (Anoia, Barcelona)⁴.

IV. Interpretación de los *graffiti*

La interpretación que podemos ofrecer del personaje femenino representado en la figura 1, va a depender del análisis de los distintos elementos que presenta la indumentaria que porta y que hemos descrito ligeramente más arriba. Así mismo, le agradecemos a D^a. Joaquina Albarracín Navarro las generosas opiniones que nos ha brindado sobre algunos aspectos de la indumentaria que lleva la mujer representada en el *graffiti*.

El calzado

Comenzamos con el calzado que lleva nuestra figura y que describíamos anteriormente como plataformas trianguladas (fig.2f y fot.7). Éstas hemos de identificarlas con un calzado de calle, de gruesas suelas de corcho (de cuatro dedos o más de altura), que carecía de punta y talón. Hablamos de esos *alcorques* (del árabe *al-qurq*) que se citan en las fuentes escritas andalusíes desde fechas tempranas. Este tipo de calzado fue usado igualmente en la España cristiana, aunque experimentaron algunas modificaciones, dando lugar a los conocidos *chapines*.

Estos solían utilizarse con un segundo calzado más flexible que cubría sólo el pie, como por ejemplo escarpines y servillas/*xervillas*, y se sujetaban con una banda enarcada de cuero, elemento que podemos identificar en nuestra figura con la pequeña forma cuadrada que aparece sobre la puntera del zapato desechado (fig.2g). En Tetuán los *qabqab* o chanclos de gruesas suelas de madera, se sujetaban al pie con una tira de cuero repujado llamada *šerūk* y en las ordenanzas sevillanas de 1527, se habla de *chapines abiertos* con una sola *capellada* o banda, que cubría la parte superior del empeine y servía para asegurarlos al pie⁵.

El segundo calzado que aparece en nuestro *graffiti* de punta redondeada, aunque difícil de interpretar, podría tratarse de las servillas anteriormente aludidas, que J. Oliver relaciona con el vocablo árabe *sārbīl*, y que describe como una zapatilla bastante cómoda de piel fina y muy delgada. Así mismo, el hecho de que el pantalón que viste la figura continúe hasta la base de los zapatos, pero por encima de las plataformas, nos hace pensar en los *subbāt* (zapato plano, sin tacón, que dejaba descubierto el tobillo por completo) que llevan las mudéjares que están siendo bautizadas en los relieves que decoran el sotabanco de la Capilla Real de Granada, realizado por Felipe Vigarny entre 1520 y 1522 (fot.12)⁶.

C. Bernis en su trabajo "*Indumentaria española en tiempos de Carlos V*", nos informa de que ya en la España medieval existieron calzados con gruesas suelas de corcho como herencia musulmana, y que en el siglo XV hay noticias de *chapines* con suelas de casi un palmo. Los considera como una prenda genuinamente nacional que dio carácter al traje

⁴ V.V.A.A., «Los graffitos de Castellfollit de Riubregós. Primeras aportaciones». *Quaderns d'estudis medievals*. II, 5, (1981), 278-310.

⁵ ALBARRACÍN NAVARRO, Joaquina, «Ropas hispanomusulmanas de la mujer tetuaní (Marruecos)». "*Aragón vive su historia*", *Actas de las II Jornadas de Cultura Islámica, Teruel, 1988*. Inst. Occ. de Cultura Islámica. Madrid, (1990), 235-247, en especial la página 243; ANDERSON, Ruth Matilda, «El chapín y otros zapatos afines». *Cuadernos de la Alhambra* 5, (1969), 17-41.

⁶ OLIVER ASIN, Jaime, «Quercus en la España musulmana». *Al-Andalus* 24, Fasc. I, (1959), 125-181, en especial la página 145; FERNANDEZ-PUERTAS, Antonio, «Sobre los relieves en la predela del retablo de la Capilla Real de Granada». *Anales de Historia del Arte* 4, (1993), 373-384, en especial la página 379.

femenino español del siglo XVI e influyó también en las modas europeas de entonces⁷ (fig.5).

En los grabados del siglo XVI de J. Hoefnagel, insertos en la obra *Civitates Orbis Terrarum*, vemos vistas de Granada y de otras ciudades del reino donde aparecen tanto mujeres cristianas con *chapines* (fot.9), como mujeres y niñas moriscas que calzan *alcorques* similares a los de nuestra figura (fots.10 y 11).

Se conservan algunos ejemplares de *chapines* procedentes de actuaciones arqueológicas. Es el caso de los descubiertos entre montones de escombros en el hueco de una escalera de la Alhambra (fot.8), depositados actualmente en el museo del conjunto monumental, y datados entre los siglos XV-XVI, o los descubiertos en una escombrera del Castillo de Consuegra (Madrid), de mediados o finales del siglo XV⁸.

Así mismo, las alusiones a los *chapines* en los textos del siglo XVI son muy frecuentes, y sobre todo los encontramos citados en documentos tales como cartas de dote y arras de los moriscos granadinos y en inventarios de bienes moriscos:

“*Dos pares de chapines, los unos leonados e los otros berdes*”, 13, noviembre, 1540, Granada, f.1275v 6-7 (Carta morisca de dote y arras, Archivo de Notarías de Granada)⁹;

“*unos chapines e xervillas de muger, de terciopelo verde*”, 24, mayo, 1562, Granada, L-64-22, f. 6v (Inventario de bienes moriscos, Archivo de la Alhambra)¹⁰.

La vestimenta

En el siglo XIV, *Ibn al-Jatīb* nos dice sobre el traje femenino de las mujeres de su tiempo, que habían “*llegado al colmo hoy día en la variedad de los adornos, el empleo de aféites, la emulación en los tisúes de oro y brocados, y la frivolidad en las formas de los atavíos*”¹¹.

Pero respecto al traje de nuestra figura poco podemos decir. La simplicidad del dibujo no nos deja identificar un tipo concreto.

Podemos aventurarnos a pensar que por lo acampanado y ancho del traje y dado que los brazos de la figura son muy finos, como si estuvieran al descubierto, se trataría de un traje o una túnica sin mangas. Una parte del mismo traje o tal vez de un pequeño manto, se recoge alrededor del cuello de la figura, cayendo hacia la derecha (fot.5).

Haciendo nuevamente referencia a las cartas moriscas de dote y arras, encontramos en ellas el término *tabe* o *atabe* (del árabe *i t b*), que según R. P. Dozy hace alusión a una túnica sin mangas, generalmente rayada¹².

⁷ BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española de tiempos de Carlos V*. Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1962, en especial las páginas 17, 19 y 22.

⁸ ANDERSON, Ruth Matilda, «El chapín y otros...», en especial la página 17 y lámina X; FERNANDEZ-LAYOS DE MIER, Juan Carlos, «El calzado medieval del Castillo de Consuegra». *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española*. t. III, Madrid, (1987), 415-420, en especial la figura d.

⁹ ALBARRACIN NAVARRO, Joaquina, «Una carta morisca de dote y arras. Granada (1540) y Juan Martínez Ruiz». *Sharq al-Andalus* 12, (1995), 263-276, en especial la página 267.

¹⁰ MARTINEZ RUIZ, Juan, «La indumentaria de los moriscos según Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra». *Cuadernos de la Alhambra* 3, (1967), 55-124, en especial la página 99.

¹¹ CASCIARO RAMIREZ, José María y MOLINA LOPEZ, Emilio, *Historia de los Reyes de la Alhambra (Trad. de Al-Lamha al-badriyya de Ibn al-Jatīb)*. Granada: 1998, en especial la página 34.

¹² ALBARRACIN NAVARRO, Joaquina, «Una carta morisca de...», en especial la página 270.

El traje o túnica de nuestra figura aparece completamente rellena de un asimétrico cuadrulado. No creemos que se trate de una decoración real del traje, a pesar de la coincidencia con el rayado típico del *tabe*, más bien obedece a una fórmula (que se repite en los *graffiti* de las figuras 3 y 4) utilizada por el autor para indicar que ese gran espacio de la figura corresponde a la vestimenta. Como hemos podido comprobar, parece que se trata de un recurso usado con asiduidad en otros *graffiti* de antropomorfos descubiertos en distintos lugares y de muy distinta época, por ejemplo en los del Castillo de la Mola (Novelda, Alicante) datados en los siglos XIV-XV y ya de los siglos XVIII-XIX el del Castillo de Bellver (Palma de Mallorca) y el de la Cárcel de Mazaleón (Teruel)¹³ (fig.7).

Otro elemento interesante de analizar en nuestra figura, son los pantalones (fig.2h) que aparecen dibujados bajo el traje.

C. Bernis, que va a ser nuestro principal referente en este artículo, cuando habla del traje femenino del siglo XVI en la obra anteriormente referida, y en relación a aquellas prendas que quedaban siempre parcial o totalmente ocultas, como el *corpiño* y la *faldilla* (falda interior que se lucía al levantar la falda de los otros vestidos)¹⁴, en ningún momento hace alusión a pantalones.

Ciertamente, si observamos las numerosas imágenes que aparecen en su trabajo, no vemos pantalones asomando bajo las faldas de las mujeres cristianas del siglo XVI. Por el contrario, las mudéjares del retablo de la Capilla Real granadina y las moriscas dibujadas por J. Hoefnagel y C. Weiditz (fots. 10, 11,12 y figs. 6 y 8A), todas ellas también del siglo XVI, aparecen vestidas con anchos pantalones recogidos en las pantorrillas con tiras de tela liadas alrededor, que asoman, con sus característicos abultamientos, bajo *camisas* y *almalafas* (del árabe *milhafa*). Son los *trabaq / tarbāqa*, “...o sea unas polainas o especie de perneras de algodón o lana, en colores, que engordaban extraordinariamente la pantorrilla, sujetas con cintas dando muchas vueltas...”. En Tetuán estas vendas de tela para las pantorrillas se denominan *twāzen*, a diferencia de las que son de cuero llamadas *tarbūqa*, usadas por las mujeres de Djebala, para protegerse las piernas en las tareas agrícolas¹⁵. Esas tiras de tela ya se usaban en la Sevilla almorávide, tal y como se puede leer en el tratado de *hisba* de *Ibn’ Abdūn*¹⁶:

“Debe ordenarse a los que hacen sayas y pellotes que hagan muy anchas las aberturas, porque las mujeres no dejan en las casas telas que no se enrollen en las piernas, y si las sayas se hiciesen cumplidas y con fuelles, de forma que las mujeres no necesitasen liarse trapos en las piernas, sería mucho mejor”.

Creemos que los pantalones que viste nuestra figura, serían esos zaragüelles/*çaragüelles* (del árabe *sarāwīl*), pero sin tiras de tela liadas alrededor de las pantorrillas, que se citan en

¹³ NAVARRO POVEDA, Carmen, *Graffitis y signos lapidarios del Castillo de la Mola (Novelda) y del Castillo de Petrer*. Alicante: 1993, en especial las figuras 3 y 18; GONZALEZ GOZALO Elvira, «Les graffiti du château de Bellver à Palma». *Actes du IXe Colloque International de Glyptographie de Belley (du 5 au 9 juillet 1994)*, CIRG, Braine-le-Château (1995), 169-195, en especial la figura 10; BENAVENTE SERRANO, José Antonio, «Los graffiti del Bajo Aragón: un frágil patrimonio pendiente de protección, recuperación y valorización». *Al-Qannīs* 9, (2002), 157-174, en especial la página 169.

¹⁴ BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española de tiempos...*, en especial las páginas 17 y 18.

¹⁵ OLIVER ASIN, Jaime, «Quercus en la España...», en especial la página 140; ALBARRACIN NAVARRO, Joaquina, *Vestido y adorno de la mujer musulmana de Yebala (Marruecos)*. Málaga: Instituto de Estudios Ceutíes y Arch. C. de Ceuta, 2002, en especial las páginas 61 y 66.

¹⁶ GARCIA GOMEZ, Emilio y LEVI-PROVENÇAL, Evariste, *Sevilla a comienzos del siglo XII. El Tratado de Ibn’ Abdūn*. Sevilla: 1992, en especial la página 181.

los inventarios y en las cartas moriscas de dote y arras antes referidas, y que podemos ver en esas imágenes de mujeres moriscas:

“...dos pares de çaragüeles de lienço casero, con unas tiras listadas, nuevas”, 1562, Granada, (Inventario de bienes moriscos, Archivo de la Alhambra)¹⁷.

Tal vez las líneas verticales que se pueden ver en el pie derecho y en el desechado por pequeño de nuestro *graffiti*, hagan alusión a esos pliegues de los pantalones, que por ejemplo se aprecian también en los zaragüelles que visten algunos hombres de las ilustraciones del trabajo de C. Bernis¹⁸ (fig. 8B) y en los que llevan los mudéjares que están siendo bautizados, representados en el sotabanco de la Capilla Real de Granada.

De nuevo los encontramos en los dibujos que ilustran las Cantigas y el Libro del Ajedrez de Alfonso X, así como en las pinturas de las casitas del Partal de la Alhambra, de mediados del siglo XIV, esta vez sin bandas de tela enrolladas en las pantorrillas de las mujeres¹⁹.

El tocado

En relación a la cabeza de nuestra figura, dijimos al describirla, que aparecía cubierta por algún tipo de tela que la envolvía totalmente y que quizás parte del rostro quedaba también oculto. Creemos que se trata de una prenda que aparece muy abundantemente en los textos del siglo XVI, así como en los inventarios y cartas moriscas de dote y arras también de esta época. Nos referimos a la *toca*, de la que C. Bernis²⁰ dice:

“Había también tocas heredadas de la Edad Media, que cubrían cabeza y cuello y dejaban sólo al descubierto el rostro, semejantes a las que llevan muchas monjas en nuestros días”.

“Las tocas se hacían con telas finas y ligeras. Muchas veces tomaban el nombre de la tela con que estaban hecha”.

Otras clases de tocas “...contaban de dos piezas, una cubría cabeza y cuello, la otra se llevaba encima, cayendo sobre los hombros, tal y como se venían usando desde hacía tres siglos”.

Efectivamente, también en los documentos sobre moriscos se citan diversos tipos de tocas²¹:

“dos tocas de seda que dizen quina”, 13, noviembre, 1540, Granada, f.1275r 33-34;

“tres tocas de lienço”, 7, noviembre, 1556, Tabernas, L-248-36, f. 5v;

“una toca de lino, raída”, 1566, Orgiva, L-101-19, f. 3r.

En Tetuán, las mujeres usan un pañuelo que cubre la cabeza llamado *sebnya helika*, se dobla en triángulo y se anuda en la nuca. Las mujeres pobres de la ciudad y las campesinas

¹⁷ MARTINEZ RUIZ, Juan, «La indumentaria de los moriscos...», en especial la página 84.

¹⁸ BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española de tiempos...*, en especial las figuras 210, 211 y 212.

¹⁹ BERNIS MADRAZO, Carmen y MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *Traje, aderezo, afeites*, en Menéndez Pidal, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1986, 51-104, en especial la página 95; GOMEZ-MORENO MARTINEZ, Manuel, «Pinturas de moros en el Partal (Alhambra)». *Cuadernos de la Alhambra* 6, (1970), 155-164, en especial la página 163.

²⁰ BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española de tiempos...*, en especial las páginas 18, 19, 42 y 43.

²¹ MARTINEZ RUIZ, Juan, «La indumentaria de los moriscos...», en especial la página 86.

cuando van a la ciudad, lo usan también para cubrirse medio rostro. Sobre este pañuelo se coloca otro, que según la forma en que se anuda recibe un nombre. Así el *sebnya* del *taqū* o del *takū*, tal como nos dice J. Albarracín, “*va doblado en esquina, dentro lleva un trozo de cartón o simplemente tela, resultando de esta forma una especie de taco que sujeto sobre la coronilla, hace que los flecos caigan por la espalda y también sobre los hombros. Este tocado da esbeltez a la figura – como las peinetas andaluzas – ya que el taqū eleva las proporciones de la silueta*”²².

Ya dijimos de nuestra figura que parecía llevar también en la cabeza una especie de tocado (fig.2b) con colgantes, cuyo aspecto, ligeramente triangular, con picos en los extremos, nos recuerda a las cabezas cubiertas por *almalafas* de las mudéjares representadas en el retablo de la Capilla Real de Granada y de algunas “moriscas ricas” dibujadas por J. Hoefnagel (fot.12 y fig.6).

Resumiendo, podemos decir que nuestra figura viste una toca formada por dos piezas: un pañuelo, en contacto directo con el cabello, le cubre la cabeza y parte del rostro, y una segunda pieza sobre la anterior, que da lugar a formas picudas en los extremos, de las que cuelgan adornos.

Los adornos

En un principio, la primera vez que vimos el *graffiti*, creímos que los colgantes que se veían en la cabeza (fig.2c y fot.3), eran pendientes que pendían de las orejas de la figura, después comprobamos que estos eran parte de ese posible tocado. Nos recordaban a las *arracadas*, unos pendientes que llevaban también unos colgantes alargados, parecidos a los granos de cebada, llamados *çebadillas*, que en los inventarios y cartas moriscas de dote y arras aparecen frecuentemente²³:

“*seis arracadas de oro con sus çebadillas que dizen canidil, todo esmaltado con su aljófar, en veynte y cinco ducados*”, abril, 1561, Granada, L-222-9, f. 2v.

Si consideramos que el autor del *graffiti* realmente quiso representar un tocado con adornos colgantes (flecos, borlas,...), no debemos de desechar la posibilidad de que esos colgantes fueran igualmente joyas cosidas al tejido, ya que consta en los inventarios y cartas moriscas la existencia de pañuelos enojados denominados *çabanías*:

“*dos çabanías de oro para las orejas, con sus aljófares, en cinco ducados*”, abril, 1569, Granada, L-222-9, f. 2v25.

J. Martínez nos habla también de “joyas colgantes” o *pinjantes* y C. Bernis hace referencia a *mantellinas con pinjantes*. Se han identificado esos *çabanías* en Tetuán con el nombre de *sebnyya al-oqda*, que corresponde a un pañuelo anudado en la parte superior de la cabeza, con flecos que caen desde las orejas hacia atrás.

El turbante (*imāma*) que lleva la figura de Boabdil representada en el sotabanco de la Capilla Real de Granada, esta adornado con pedrería, y colgantes aparecen también en las ilustraciones ofrecidas por C. Bernis, que muestran mujeres jóvenes cristianas del siglo XVI con un tocado llamado *tranzado*. Este tocado estaba formado por un casquete

²² ALBARRACIN NAVARRO, Joaquina, *Vestido y adorno de la mujer...*, en especial la página 53.

²³ MARTINEZ RUIZ, Juan, «La indumentaria de los moriscos...», en especial las páginas, 103-105; MARTINEZ RUIZ, Juan, «Joyas y ropas de moriscos granadinos en un proceso inquisitorial (años 1577-1580)». *Homenaje a Concepción Casado Lobato, Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLIII, (1988), 387-395, en especial las páginas 389, 391 y 392.

adornado con colgantes que recogía el cabello y una funda que envolvía una única trenza centrada en la espalda²⁴ (fig.9).

Otro detalle interesante de nuestro *graffiti*, es la mano (no definida) del brazo izquierdo de la figura, que se eleva hasta el tocado. En la muñeca de la mano aparecen una serie de líneas, algunas curvas (fig.2d y fot.4), que creemos que representan pulseras o brazaletes.

Ya nos informó *Ibn al-Jatīb* en la *Lamha al-badriyya*, del gusto de las granadinas de su tiempo por el uso de joyas²⁵:

“Las joyas de los ricos, como, por ejemplo, collares, brazaletes, ajorcas (*jalājīl*) y pendientes (*šunūf*) son hasta hoy día, de oro puro, e incluso, muchos adornos (*ālāt*) de los pies, de los que no son precisamente ricos, están hechos de plata pura”.

Elaborados elementos de joyería, de oro y pedrería, como son diademas, arracadas, piezas de cinturones y de collares, los conocemos gracias a numerosos “tesoros” descubiertos. Ejemplos de estos tesoros son el de Charrilla (Jaén), de Garrucha (Almería), de Loja (Granada), de Bentarique (Almería), de Mondújar (Granada), de Mallorca o de Ermita Nueva en Alcalá la Real (Jaén)²⁶.

A estas lujosas joyas andalusíes habría también que sumar otras más humildes. Hablamos de anillos, aretes y pendientes de cobre o bronce y pulseras de vidrio halladas en diversas actuaciones arqueológicas, e incluso nos consta la aparición de moldes de pizarra utilizados en la fabricación de estas joyas²⁷.

Esas pulseras que lleva nuestra figura, podrían ser aquellas mismas *ajorcas* o *axorcas*, que las mujeres se colocaban en las muñecas, brazos o tobillos, y que aparecen también citadas en los inventarios y cartas de dote y arras moriscas²⁸:

“dos axorcas de oro de dieciocho ducados”, 7, noviembre, 1556, Tabernas, L-248-36, f. 6v;

“dos ajorcas de alxófar blanco y azul”, 5, diciembre, 1565, Sortes, L-9-34, f. 5v. y 6r.

Para finalizar, nos centraremos en el motivo trenzado (fig.2e y fot.6) que se sitúa bajo el brazo izquierdo de nuestra figura. Es difícil de interpretar, ya que puede ser tanto un motivo

²⁴ ARIE, Rachel, «Acerca del traje musulmán en España desde la caída de Granada hasta la expulsión de los moriscos». *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid* XIII, (1965-66), 103-117, en especial la página 106; BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española de tiempos...*, en especial las páginas 42, 43 y las figuras 66 y 67.

²⁵ CASCIARO RAMIREZ, José María y MOLINA LOPEZ, Emilio, *Historia de los Reyes de...*, en especial la página 34.

²⁶ Un interesante conjunto de estas lujosas joyas que abarcan un amplio periodo de tiempo, desde el siglo X a finales del siglo XV, las podemos ver en *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid: 1992, piezas 17, 18, 19, 70, 71, 72 y 73 del catálogo, estudiadas por Juan Zozaya.

²⁷ FRESNEDA PADILLA, Eduardo, LOPEZ LOPEZ, Manuel, ALEMAN AGUILERA, Inmaculada, RODRIGUEZ AGUILERA, Angel y PEÑA RODRIGUEZ, J. M., *Orfebrería andalusí: la necrópolis de Bab Ilvira*, en *El zoco. Vida económica y artes tradicionales en al-Andalus y Marruecos*. Madrid-Barcelona: 1995, 43-48; CRESSIER, Patrice, «Humildes joyas: pulseras de vidrio en una casa andalusí de Senés (Almería)». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 7, Segunda Época, (1993), 67-84; BARCELO TORRES, Carmen y LABARTA, Ana, «Indumentaria morisca valenciana». *Sharq al-Andalus* 2, (1985), 49-73, y en especial la página 71; BAZZANA, André y BEDIA GARCIA, Juana, *Saltés: una ciudad islámica, (Catálogo de la exposición, Huelva Abril-Octubre 1993)*. Madrid-Huelva: Casa de Velázquez y Museo Provincial de Huelva, 1993, en especial la figura 25.

²⁸ MARTINEZ RUIZ, Juan, «La indumentaria de los moriscos...», en especial la página 102; MARTINEZ RUIZ, Juan, «Joyas y ropas de moriscos...», en especial las páginas 388 y 389.

decorativo del traje como un cordón trenzado, collar o rosario que le colgara, quizás del brazo, tal y como los llevan las mujeres que bailan de los grabados de J. Hoefnagel (fot.9).

De sobra es conocida la simbología de la “trenza o cordón” representada en numerosos objetos del mundo andalusí, como son cerámicas, marfiles, metales, etc., que aluden a la idea de eternidad o del paraíso islámico. A pesar de la simbología expuesta, debemos dejar a un lado cualquier posible relación de nuestro motivo con este tipo de símbolo, y considerarlo como la representación de una simple prenda de vestir o adorno.

Pero esto no significa que realmente no fuera una prenda importante y apreciada por las mujeres de la época. De hecho *Ibn al-Jatīb* nos hablaba de los *tikka*, cinturones o largos cordones, que ataban los calzones o zaragüelles que vestían las damas granadinas de su época, y de los que tanto presumían (en Tetuán se denomina *tukka* a la cinta que sujeta los zaragüelles a la cintura)²⁹. También en los inventarios y cartas de dote y arras moriscas, se cita otra prenda denominada *adul* o *abdul*:

“*un adul de seda amarilla y los cabos de hilos de oro*”, 24, diciembre, 1562, Ugíjar-Cástaras, L-64, f. 7r;

“*un abdul de cinco borlas de seda de grana con su aljófar e oro con sus trenças*”, 13, noviembre, 1540, Granada, f.1273r, 7-9.

En el “vocabulario” de P. de Alcalá se traduce como “*cordón de trenzado*”, y L. Eguílaz lo identifica como un “*cordón o collar que usaban las moriscas de Granada, el cual se compone de trenzas de seda con labores de oro y borlas de la misma clase de color de grana, amarillo, azul y morado...*”³⁰.

Aunque no podemos determinar con exactitud que objeto representa nuestra figura, si podemos decir de ella, que se trata de un elemento trenzado que reúne algunas de las características referidas de cordones, collares o rosarios.

V. Conclusiones

Dada la escasa iconografía que existe de mujeres de tiempos nazaries, hemos de remitirnos a los grabados y textos referidos a lo largo de este trabajo, para poder conocer con más detalle la vestimenta que utilizaban.

Valga como ejemplo la descripción que hace J. Münzer en 1494 de la vestimenta de las mujeres granadinas³¹:

“*Las mujeres, en cambio, todas llevan calzas de lino, holgadas y plegadas, las cuales atan a la cintura, cerca del ombligo, como los monjes. Sobre las calzas vístense una camisa larga, de lino, y encima, una túnica de lana o de seda, según sus posibilidades. Cuando salen van cubiertas de una blanquísima tela de lino, algodón o seda. Cubren su rostro y cabeza de manera que no se les ven sino los ojos*”.

Esta vestimenta debió variar poco con respecto a la que tiempo después usaban las moriscas granadinas, que conocemos por los grabados de C. Weiditz o J. Hoefnagel, y a

²⁹ BERNIS MADRAZO, Carmen y MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *Traje, aderezo, afeites...*, en especial la página 95; ALBARRACIN NAVARRO, Joaquina, *Vestido y adorno de la mujer...*, en especial la página 44.

³⁰ MARTINEZ RUIZ, Juan, «La indumentaria de los moriscos...», en especial la página 101; ALBARRACIN NAVARRO, Joaquina, «Una carta morisca de...», en especial la página 264.

³¹ MÜNZER, Jerónimo, *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada (1494-1495)*. Granada: Ediciones TAT, 1987, en especial las páginas 57 y 58.

través de algunas descripciones, prácticamente similares a la anterior de J. Münzer, realizadas por otros viajeros que visitaron Granada en el siglo XVI³².

Por ejemplo Johannes Lange, hacia 1526 escribía lo siguiente:

"La mitad de los habitantes de esta ciudad son moros blancos, cuyas mujeres y muchachas llevan pantalones de buque o calzaczones blancos y envuelven cuerpo y cabeza con un pañuelo blanco hasta las pantorrillas, como nuestros pastores aldeanos, y alargan el pañuelo sobre la mitad de la cara";

y el embajador veneciano Andrés Navajero, en 1524-1526 nos refiere:

"...llevan las camisas poco más largas que el ombligo y después sus zaragüelles, que son calzas de tela atacadas, en las cuales, con que entre un poco la camisa es bastante; las medias son de paño o de tela, y todas tan arrugadas, que hacen las piernas gordísimas. En los pies no llevan pantuflas sino escarpines pequeños y bordados de seda. Sobre la camisa se ponen un vestidillo corto, recamado de seda, con las mangas también de seda, casi como una casaca morisca, y la mayoría de las veces de dos colores. Llevan encima una capa blanca de tela que les cubre hasta el suelo, con la cual se envuelven y cubren de manera que, a no quererlo, no son reconocidas".

En nuestro *graffiti* encontramos dibujadas prendas y adornos tan relevantes y significativos de la indumentaria de las mujeres moriscas granadinas, como son los alcorques, zaragüelles, toca/tocado con el rostro quizás parcialmente cubierto y portando adornos colgantes (flecós, borlas o joyas cosidas al tejido), ajorcas en las muñecas, y un cordón trenzado o rosario, que nos hace pensar que efectivamente se trata de la representación de una mujer morisca.

Llama también la atención en nuestra figura la posición que adoptan los brazos en forma de "S" tumbada, con un brazo que se eleva hasta la cabeza y el otro hacia abajo. Parece estar en actitud de bailar. Efectivamente, cuando uno ve por primera vez el *graffiti* te viene a la mente la imagen de una bailarina danzando. De hecho, cuando fue descubierta la figura, los operarios que trabajaban en las obras de rehabilitación de la casa, la llamaban "la gitanilla".

Curiosamente en uno de los grabados de J. Hoefnagel se ven varias mujeres cristianas tocando instrumentos, bailando con los brazos en la misma posición que los de nuestra figura, calzan chapines y portan rosarios en la muñeca y antebrazo (fot.9). Similar escena de baile podemos verla también en una ilustración del trabajo de C. Bernis, al que denomina "baile español"³³. Por la posición descrita de los brazos y los numerosos elementos de aderezo que lleva nuestra mujer (ajorcas, tocado con colgantes, cordón trenzado o rosario), nos atreveríamos a interpretarla como una mujer danzante.

No es una temática muy corriente la que ofrece nuestro *graffiti*, pudiendo destacarse algunos ejemplos de *graffiti* con personajes danzando, como los descubiertos en el Castell d'Oroners (Àger, Lleida), datados a principios del siglo XIV, o el aparecido en el Castillo de la Mola (Novelda, Alicante)³⁴. Llama la atención ver en la indumentaria de algunos personajes de esa danza, un cordón acabado en una especie de borla con flecos (fig.10),

³² ARIE, Rachel, «Acerca del traje musulmán en España...», en especial la página 110.

³³ BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española de tiempos...*, en especial la figura 143.

³⁴ BERTRAN i ROIGE, Prim y FITE i LLEVOT, Francesc, «Primera aproximació a la cerámica grisá i als "graffiti" del Castell d'Oroners (Ager, Lleida)». *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia* 5-6, (1984-85), 387-418, en especial la figura 10, y láminas 10 A y 10 B; NAVARRO POVEDA, Carmen, *Graffitis y signos lapidarios del Castillo...*, en especial las páginas 34 y 35.

cuyo aspecto nos recuerda a esos colgantes que adornaban el tocado de nuestra figura. Emparentado igualmente con estas figuras, estaría el personaje con falda cuadrículada y brazos en cruz ligeramente elevados, que podemos ver en el *graffiti* de la figura 3, descubierto en la misma estancia donde apareció nuestra figura principal.

Esta interpretación no sería descabellada, ya que la música y la danza estuvieron asociadas en al-Andalus y por supuesto en tiempo de los nazaries, a cualquier festividad. A parte de la música refinada que se escuchaba en la corte (se puede ver representada una de estas fiestas musicales femeninas en las pinturas de las casitas del Partal de la Alhambra)³⁵, se realizaban a nivel popular sesiones musicales más sencillas en casas de particulares. Hablamos de las *samras*, de donde procede la voz castellana *zambras*, que se organizaban, por ejemplo, con motivo de la celebración de una boda.

Sabemos que tras la conquista de Granada por los castellanos, se nombró “Alcaide de las juglaras e juglares” de la ciudad, a Ayaya Fisteli, según usanza de los monarcas nazaries, encargándose del impuesto denominado “*tarcón*”, que se mantuvo hasta 1619, y que debían de pagar aquellos por hacer *zambras* y ejercer su oficio³⁶.

En el siglo XVI aún se efectuaban estos largos, ruidosos y coloristas festejos, produciéndose constantes tensiones con los cristianos viejos que no toleraban este tipo de manifestaciones de la población morisca. En la pragmática de 17 de noviembre de 1566 promulgada en tiempos de Felipe II, se lee “*Que en bodas, velaciones y fiestas semejantes siguieran las costumbres cristianas, abriendo ventanas y puertas, sin hacer zambras, ni leilas, con instrumentos y cantares moriscos, aunque éstos no fueran contrarios al cristianismo*”³⁷. Conocemos una interesante descripción que hace en 1567 un testigo ocular de una boda morisca celebrada en Benaguacil (Valencia), en cuyas últimas líneas se puede leer³⁸:

“La casa estava entapiçada de almohadas, de camisas, de tovajas y otras cosas semblantes. Y las otras mugeres, baylando según su costumbre de moriscos”.

A través de la segunda parte de la *Historia de las Guerras Civiles de Granada* (1616), de Ginés Pérez de Hita, sabemos que incluso en pleno fragor de la guerra de los moriscos, Aben Humeya organizó en Purchena (Almería), a finales de septiembre de 1569, una serie de festejos, donde se incluían competiciones deportivas, de lucha, de tiro, musicales y de danza, con el fin de intentar restaurar en todos sus aspectos la cultura musulmana y su valor testimonial³⁹. Ofrecemos algunos fragmentos de esa obra donde se hace alusión a la danza:

“Más al que mejor y más gallardamente dançase la zambra con una bella Mora, le daría una ropa de seda fina hecha en Argel.

³⁵ GOMEZ-MORENO MARTINEZ, Manuel, «Pinturas de moros en...», en especial la página 163.

³⁶ QUESADA GOMEZ, María Dolores y FERNANDEZ MANZANO, Reynaldo, «Documento relativo a la historia institucional de la música en el reino nazari de Granada». *Gazeta de Antropología 2 (edición digital: www.ugr.es/~pwlac)*, (1983).

³⁷ GARRIDO ATIENZA, Miguel, «Zambra». *La Alhambra* II, (1899), 27-30; CARO BAROJA, Julio, *Los moriscos del reino de Granada*. Madrid: 1976, en especial la página 158.

³⁸ CARRASCO, Rafael y VICENT, Bernard, *Amor y matrimonio entre los moriscos*, en Vicent, Bernard, *Minorías y marginados en la España del siglo XVI*. Granada: 1987, 47-71, y en especial las páginas 58, 59, 68 y 69.

³⁹ HERNANDEZ VAZQUEZ, Manuel, «El juego deportivo en la España Musulmana». *Actas del V Congreso de Historia del Deporte en Europa*, Univ. Politécnica de Madrid, (2002), 329-337, en especial las páginas 335 y 336.

“Más a la Mora que mejor dançase, le daría una riquísima marlota y quatro almayzales finos”.

“Luego mandó abenhumeya que saliessen a dançar las Moras solas, y hubo muchas que dançaron gallardamente, y la última que dançó fue la hermosa Luna, natural de allí, de Purchena. Salió la Mora vestida ricamente de una marlota de damasco verde alcarchofado, toda guarnecida con muchos fresos de oro; sacó un çaraquel de cambray muy delgado y muy arrugado, con un çapato de terciopelo azul guarnecido con oro que era cosa de ver su hermosura. Un tocado maravilloso de bueno con el cabello, tal que bastava a enlaçar con él al mismo dios de amor; una delgada toca encima, tan clara, que no impedía a la vista que lo debaxo no se viesse claramente; sacó en las manos un rico almayçal labrado en Túnez, de una fina seda de muchos colores y todos los cabos de fino oro, que valía gran precio”.

Como testimonio iconográfico de estas zambras, nos ha llegado un dibujo de C. Weiditz de 1529 titulado “Danza morisca”, donde se ve a tres músicos que acompañan a un hombre y una mujer que bailan. Así mismo, en un cuadro donde se representa la expulsión de moriscos valencianos en el puerto de Denia, pintado en 1613 por Vicent Mestre⁴⁰, podemos ver interpretando una danza a varios músicos y a un grupo de doce moriscas que visten trajes con largas faldas, amplias mangas y algunas de ellas portan sombreros de plumas.

Dado que no cabe duda de la participación de mujeres bailando en estas zambras, pensamos que nuestro *graffiti* tal vez represente a una de esas mujeres.

También podemos aventurarnos a establecer cierta asociación entre la temática que ofrecen los *graffiti* y el espacio donde se hallan: en una de las estancias superiores de la casa morisca.

Las plantas altas de las casas andalusíes, a las cuales se accedía a través de una escalera situada en el interior de la vivienda, aparecen en las fuentes escritas medievales con el nombre de algorfa (*al-gurf*). Parece que eran tanto el sobrado en donde se guardaba el grano, como el lugar donde “solían vivir las mujeres y retirarse al penetrar en la casa gentes extrañas”, y en particular hombres⁴¹.

La asociación a la que nos referimos, se establece cuando descubrimos en la misma sala, como hemos visto a lo largo del texto, motivos que representan personajes femeninos bailando, así como numerosos *graffiti* que consisten en agrupaciones de líneas verticales consecutivas, atravesadas por otra horizontal, que hemos de interpretar como simples anotaciones, que responden a una forma arcaica de contar. Aunque no sabemos que contabilizaban realmente, es posible que aludan al computo de productos, quizás almacenados en este espacio, o tal vez estén relacionados con las actividades desarrolladas en una habitación contigua, en la que se descubrió un horno embutido en uno de sus muros (queda por confirmarse si su uso es contemporáneo al momento en que se realizaron los *graffiti*). Por tanto, es posible que la sala donde aparecen los *graffiti* que estudiamos, fuera tanto un espacio de uso femenino como de almacenaje.

Constituye pues la aparición de este *graffiti* en una casa morisca del Albayzín, un documento gráfico indispensable para ampliar nuestros conocimientos sobre la

⁴⁰ BERNABE PONS, Luis Fernando, «Una crónica de la expulsión de los moriscos valencianos. Los cuadros de la Fundación Bancaja». *Sharq al-Andalus* 14-15, (1997-98), 535-538.

⁴¹ TORRES BALBAS, Leopoldo, «Algunos aspectos de la casa hispanomusulmana: almaceras, algarfas y saledizos». *Obra Dispersa I Al-Andalus. Crónica de la España Musulmana* 4, (1981), 242-258, en especial la página 245; NAVARRO PALAZON, Julio y JIMÉNEZ CASTILLO, Pedro, «Plantas altas en edificios andalusíes: la aportación de la Arqueología». *Arqueología Medieval* 4, (1996), 107-137.

indumentaria medieval femenina de los últimos tiempos del reino nazarí granadino. Esperamos que este breve trabajo aporte nuevos datos y sea de utilidad para todos aquellos investigadores cuya línea de trabajo se centra en el estudio de la vestimenta medieval andalusí.

Por último, decir tan sólo que con este artículo como ejemplo, queremos de nuevo hacer una llamada a todos aquellos profesionales tanto de la arqueología como de la arquitectura, para que tomen conciencia de la importancia que tiene el proteger y estudiar este tipo de manifestaciones gliptográficas, a través de las cuales podemos ampliar nuestros conocimientos sobre diferentes aspectos de la Historia.

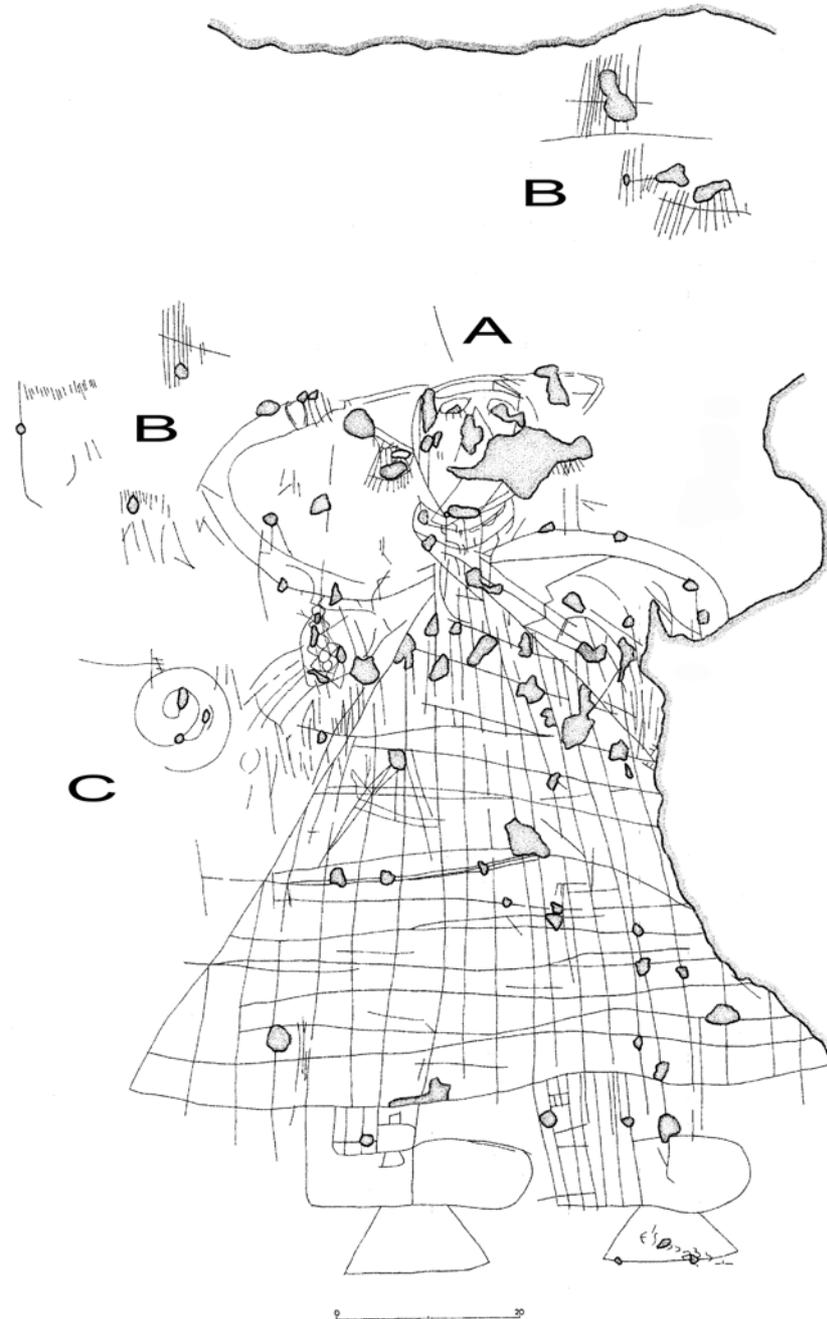


Fig.1 El graffiti: (A) Figura de mujer, (B) Elementos de cuenta y (C) Círculos concéntricos.



Fig.2 Detalles del graffiti. Cabeza:(a) Ojos, (b) Tocado y (c) Colgantes; Mano alzada:(d) Pulseras o ajorcas; Adorno:(e) Elemento trenzado o cordón; Calzado:(f) y (g) Alcorques; Vestimenta:(h) Zaragüelles.

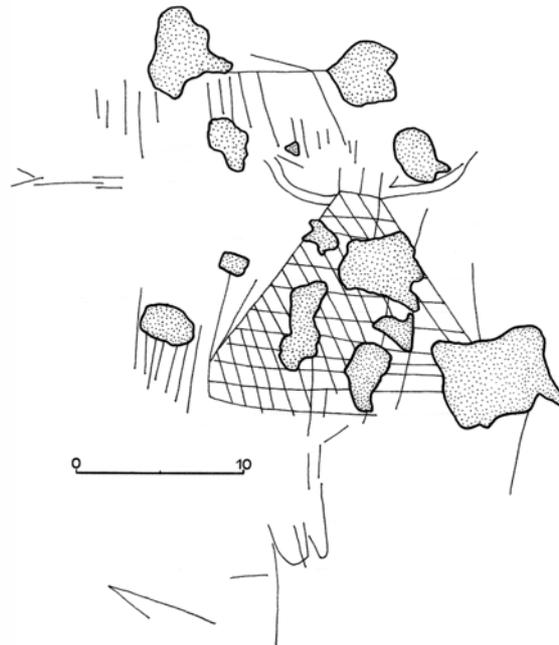


Fig.3 *Graffiti* que representa un personaje con falda cuadriculada y brazos en cruz.

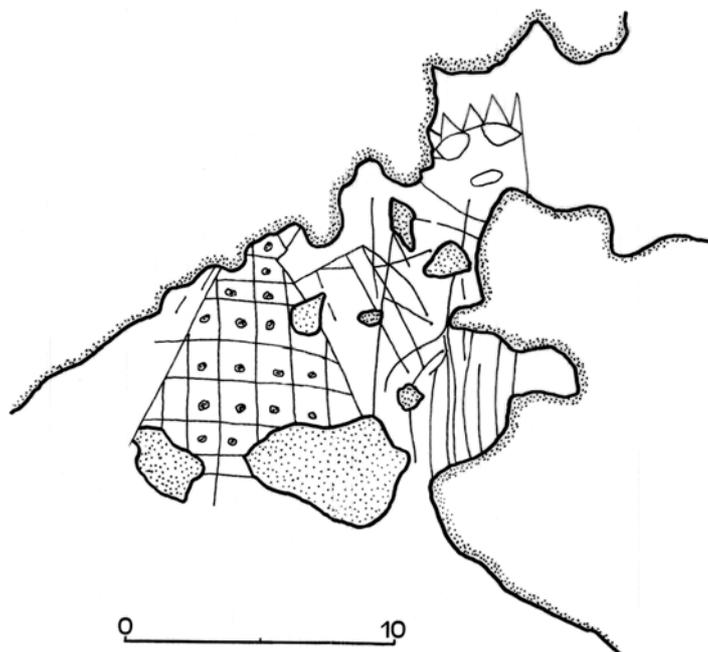
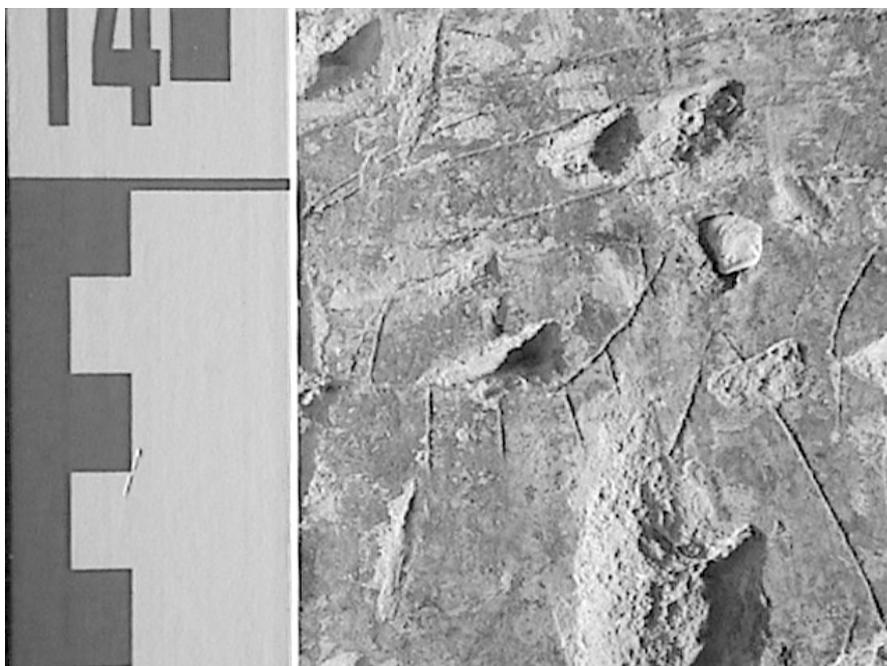


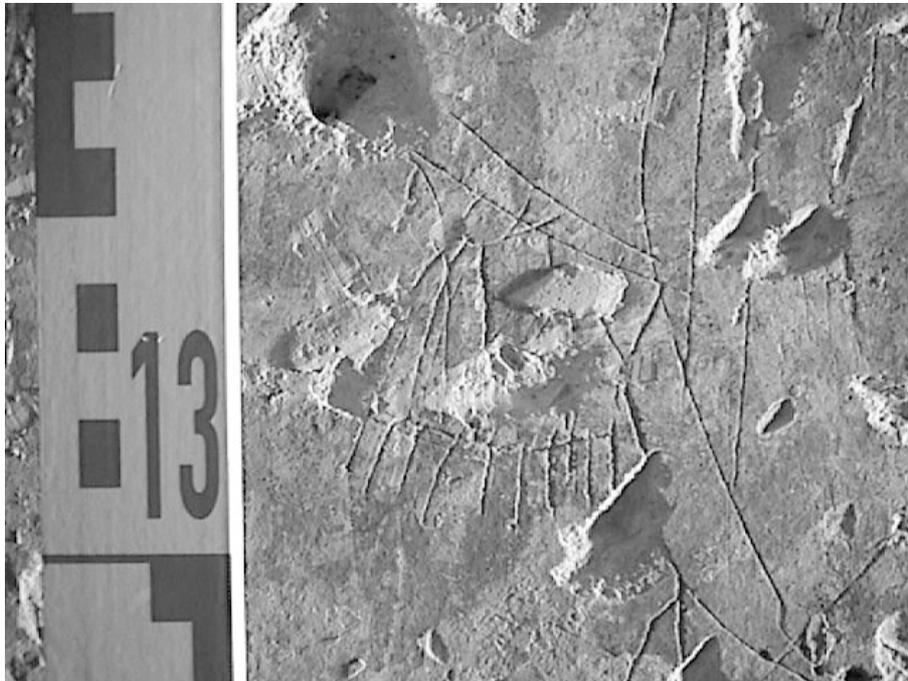
Fig.4 *Graffiti* de personajes con falda cuadriculada y rostro grotesco.



Fot.1 Detalle de la cabeza durante el proceso de calco.



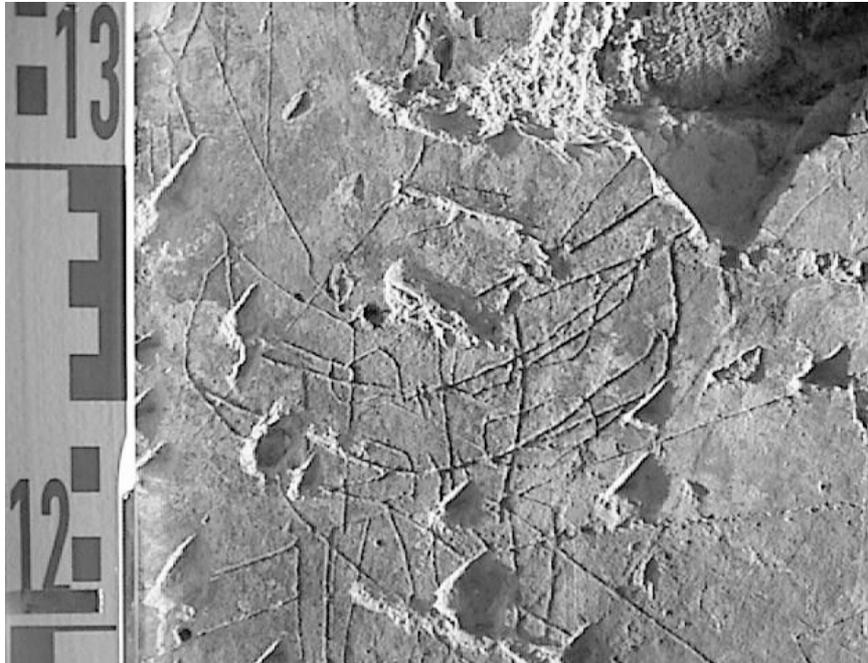
Fot.2 Detalle del ojo con pestañas.



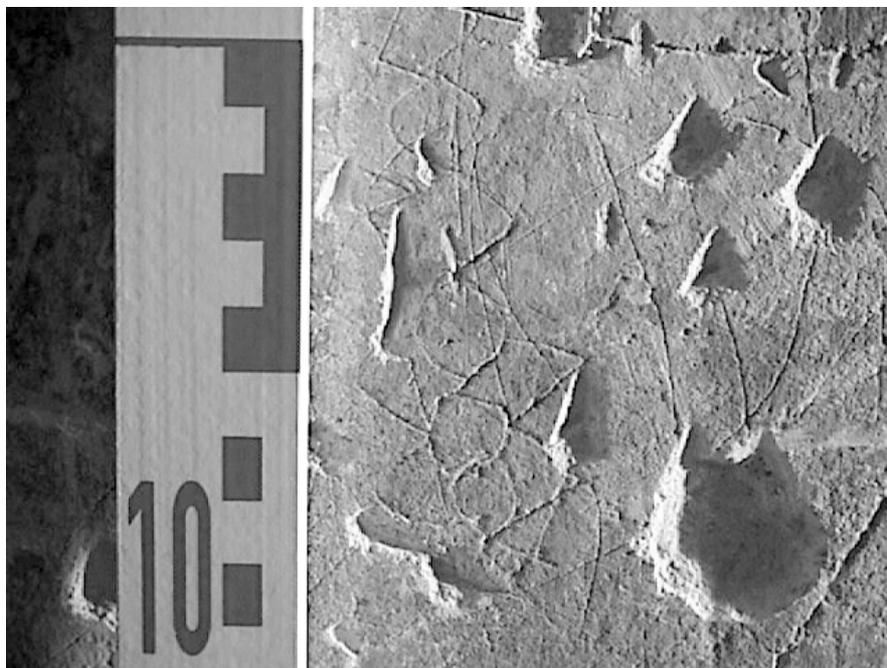
Fot.3 Detalle del colgante en el tocado.



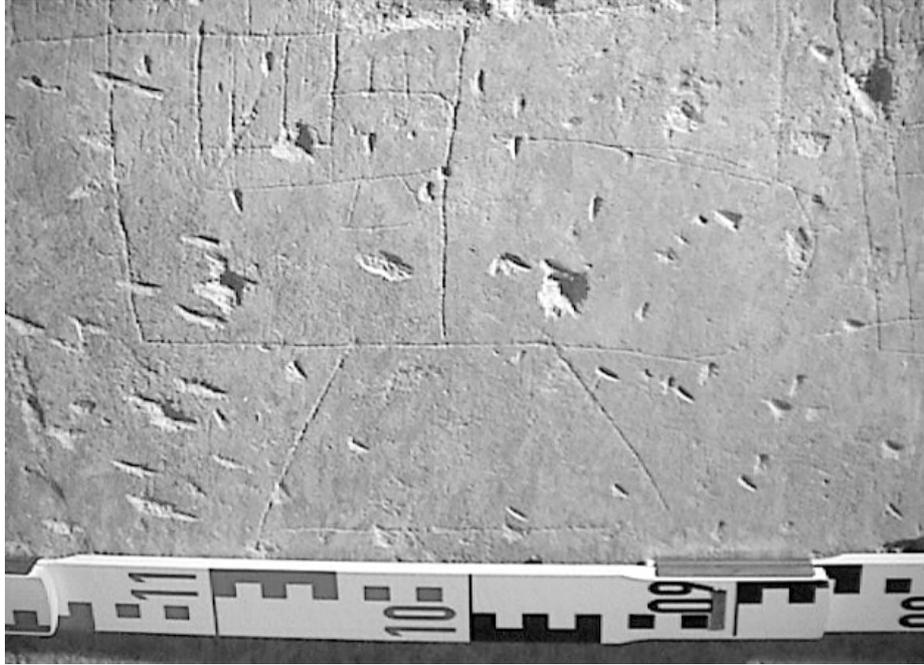
Fot.4 Detalle de la mano con pulseras.



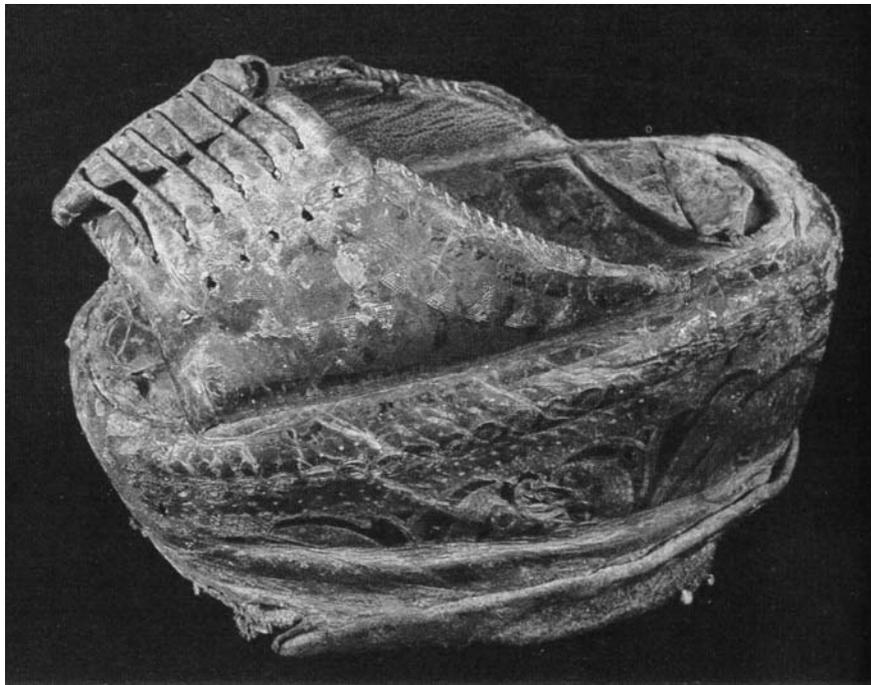
Fot.5 Detalle de la prenda de vestir alrededor del cuello.



Fot.6 Detalle del motivo trenzado.



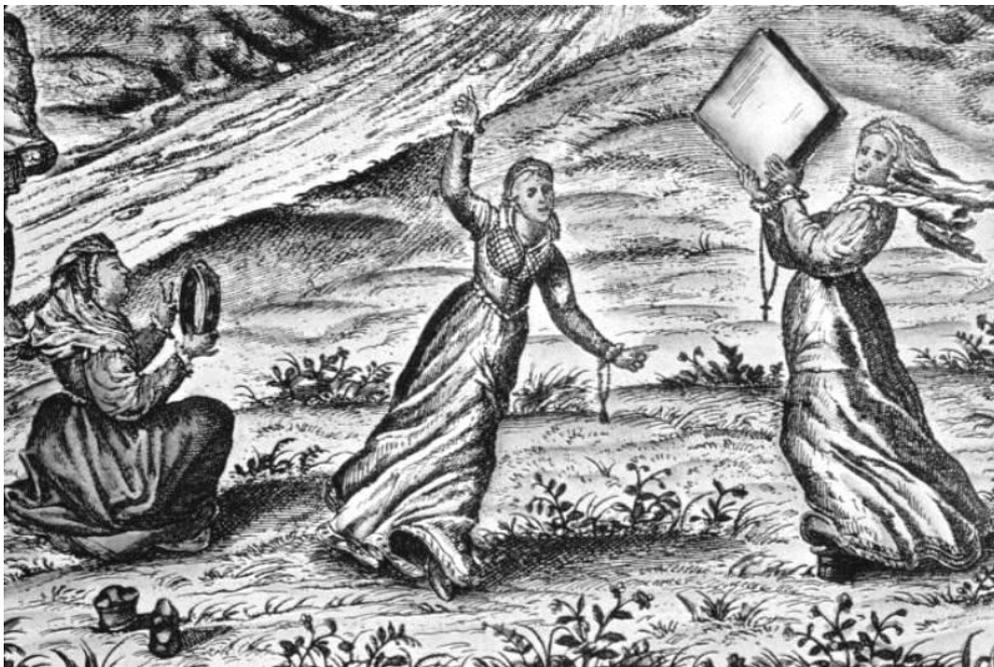
Fot.7 Detalle del calzado.



Fot.8 Chapín de la Alhambra.



Fig.5 Campesina y señora con chapines (Bernis, 1962).



Fot.9 Mujeres danzando con chapines y rosarios de los grabados de J. Hoefnagel.



Fot.10 Morisca con alcorques de los grabados de J. Hoefnagel.



Fot.11 Niña morisca con alcorques de los grabados de J. Hoefnagel.



Fig.6 Moriscas ricas de los grabados de J. Hoefnagel.



Fot.12 Bautizo de mudéjares del sotabanco de la Capilla Real de Granada.

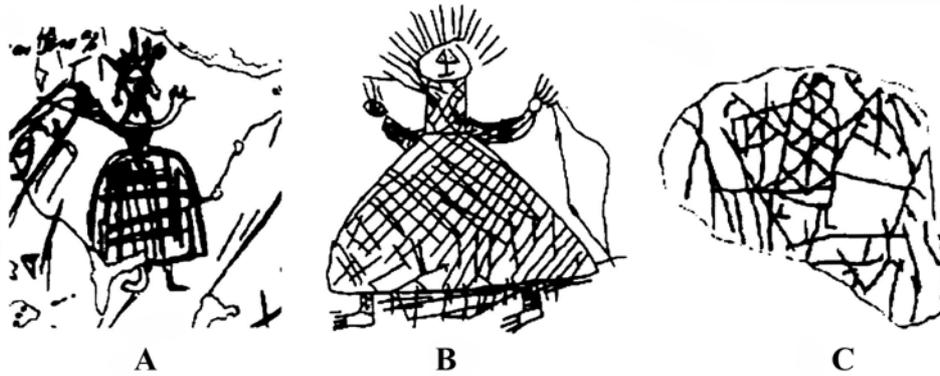


Fig.7 Graffiti: (A) Cárcel de Mazaleón (Benavente, 2002), (B) Castillo de Bellver (González, 1995) y (C) Castillo de la Mola (Navarro, 1993).

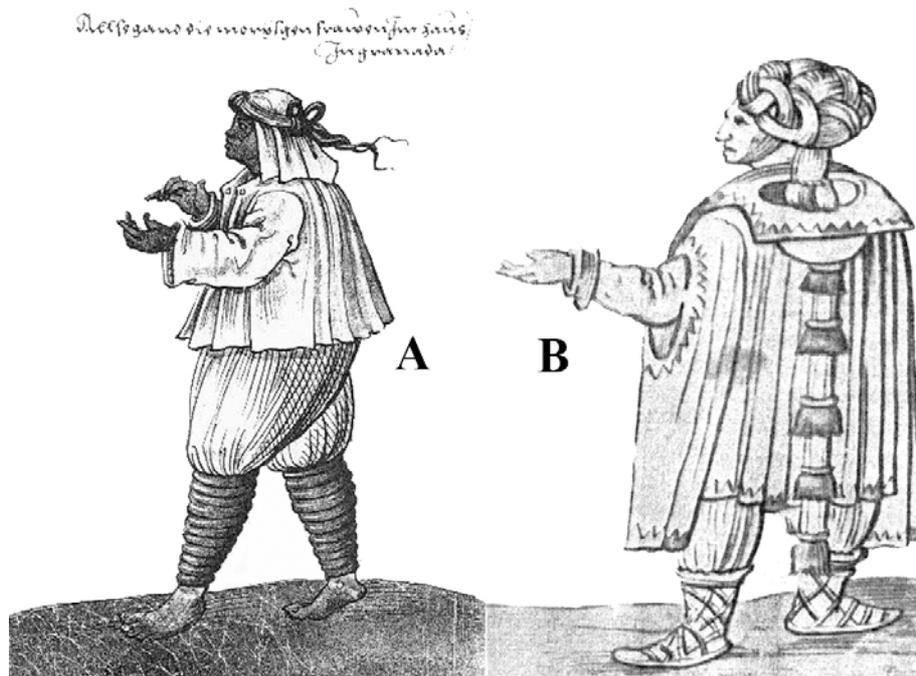


Fig.8 (A) Morisca de los grabados de C. Weiditz y (B) hombre con zaragüelles (Bernis, 1962).



Fig.9 Mujeres con tranzado y colgantes (Bernis, 1962).

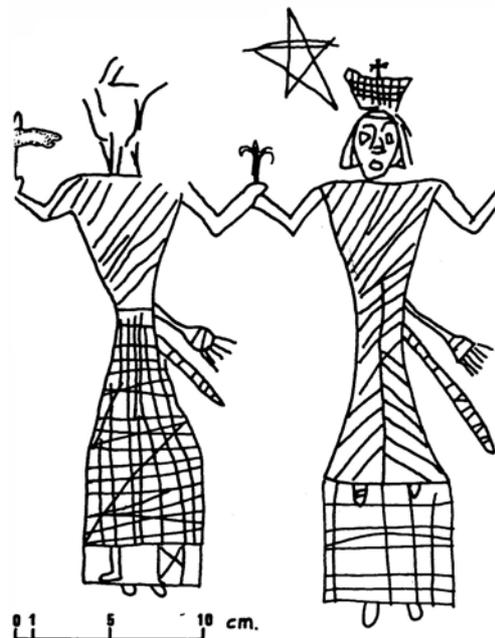


Fig.10 Escena de danza de los graffiti de Castell d'Oroners. Obsérvese los cordones terminados en borlas con flecos (Bertran y Fite, 1984-85).