

# La Alhambra como lugar paradisíaco en el imaginario árabe<sup>1</sup>

José Miguel Puerta Vílchez

Universidad de Granada

jmpuert@gmail.com

**RESUMEN:** En este artículo se analizan los textos árabes y la semántica concreta con que lo edénico entra a formar parte de la construcción simbólica y física del monumento, incardinándose en el imaginario árabe clásico y convirtiéndose, además, en paradigma del paraíso perdido en la cultura literaria y artística árabe actual. Para evidenciarlo, el autor analiza los textos coránicos y poéticos epigráficos y cortesanos (de Ibn al-Āyayāb, Ibn al-Jaṭīb, Ibn Zamrak, al-Rundī y otros autores clásicos andalusíes), así como algunas obras significativas de la plástica árabe contemporánea, producidos por artistas como los egipcios Muḥammad ‘Abd al-Qādir, Muḥammad Sa‘īd y Muḥammad Ṣabrī, el iraquí Ḥasan Ṣakīr Āl Sa‘īd o el palestino Kamāl Bullāṭa.

**PALABRAS CLAVE:** Alhambra de Granada; Jardín-paraíso; Arte árabe contemporáneo.

## The Alhambra: Paradise Place in the Arab Imagination

**ABSTRACT:** This article analyzes the Arabic texts and the specific semantics with which the edenic starts to become part of the symbolic and physical construction of the monument, embodying itself into the classical Arab imagery and becoming, furthermore, a paradigm of the lost paradise within literary culture and art of the contemporary Arab world. Bearing this in mind, the author analyzes Quranic, epigraphic and poetic texts from the court (from Ibn al-Āyayāb, Ibn al-Jaṭīb, Ibn Zamrak, al-Rundī and other classical Andalusian authors) as well as some significant works of contemporary Arab art produced by artists such as the Egyptians Muḥammad ‘Abd al-Qādir, Muḥammad Sa‘īd and Muḥammad Ṣabrī, the Iraqi Ḥasan Ṣakīr Āl Sa‘īd or the Palestinian Kamāl Bullāṭa.

**KEYWORDS:** Alhambra of Granada; Garden-Paradise; Contemporary Arabic Art.

No sólo se asocia a la Alhambra de Granada con el concepto de lugar ideal paradisíaco en las guías turísticas, los libros de arte, o en el mismo *Manifiesto de la Alhambra*, firmado por veinticuatro arquitectos españoles en 1953 (Chueca, 1953; García: 1953; Isac: 2006), sino que hasta los propios edificios del conjunto monumental, con la voz que le confieren las inscripciones y poemas árabes grabados en sus muros, exhiben su propia retórica paradisíaca, autodefiniéndose y presentándose de forma recurrente como vergeles edénicos. Paraíso terrenal y paraíso prometido, según las imágenes coránicas de ambos usadas por los constructores y eruditos nazaríes, paraíso estético también, toda vez que la poética de la Alhambra describe con frecuencia las maravillas formales y visuales de sus geometrías, caligrafías y elementos arquitectónicos, el monumento nazarí permanece vivo en el imaginario árabe, y universal, como una multiforme sucesión de espacios destinados al goce sensorial e intelectual, como aquel vergel de eternidad ancestralmente soñado, por encima de cualquier otra consideración relativa a su condición de residencia cortesana, de gobierno y militar, y de las penurias y catástrofes que vivieron muchos de sus edificadores y moradores (Puerta, 1990: 165-207).

---

Cómo citar este artículo: PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel: «La Alhambra como lugar paradisíaco en el imaginario árabe», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 38, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2017, pp. 45-60, ISSN: 0211-8483, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2017.v0i38.3219>

## La autodefinición edénica del monumento nazarí

Signos de la semántica paradisiaca de la Alhambra afloran ya en los palacios más antiguos conservados en la Sabīka (lingote), la colina sobre la que se configuró la acrópolis áulica nazarí. El Palacio del Partal, construido para Muḥammad III (1302-1309) con elementos todavía protonazaríes, pero con innovaciones que anticipan la espléndida edificación nazarí del siglo XIV, tiene una gran alberca rectangular (de 25 x 13,60 m) que recupera tradiciones andalusíes anteriores, con lejano origen a su vez en las culturas mesorientales y mediterráneas preislámicas, que le otorga una imponente masa de agua al lugar, y en cuya superficie especular se reflejan el pórtico, el salón y la torre conservados, así como la ciudad. Dentro del salón principal en la planta baja, y en el bello mirador situado en el segundo piso, todavía puede leerse lo que debieron de ser los inicios de la poesía monumental alhambrense, pues en ambos lugares se grabó un sencillo programa poético de tres breves casidas: un pareado piadoso de tradición popular con alusión al Profeta y otras dos composiciones asignables a Ibn al-ʿAyyāb, a la sazón poeta áulico de Muḥammad III; en una de ellas agradece a Dios sus dávidas y en la otra saluda a la mansión regia como lugar de alegría (*surūr*) y felicidad (*saʿd*), solicitando que los deseos del constructor sean satisfechos, que su noche sea amanecer y goce eternamente, protegiendo su reino (*mulk*) y dándole triunfos. Y, a la entrada del salón principal, perduran las dos tacas en las que se depositaban jarrones de agua, que son las más antiguas que conocemos de la Alhambra; están adornadas con dos pasajes coránicos alusivos a los manantiales de agua y vino paradisiacos, y mencionan el don divino de la lluvia en este mundo: «Se les dará de beber un vino generoso sellado [a los demás] con almizcle –¡que lo codicien los codiciosos!–, mezclado con [agua] de Tasnīm» (Corán 83, 25-27) (taca derecha), pasaje coránico que hace referencia a la delicia (*naʿīm*) en que vivirán los allegados a Dios en el Paraíso, en sofás, brillándoles el rostro y bebiendo este vino paradisiaco, considerado por los exégetas superior y benéfico, y que se mezcla con el agua pura de la fuente de Tasnīm, perteneciente ella también al Paraíso prometido; y en la taca compañera de la izquierda: «¿Y ¿qué os parece el agua que bebéis? ¿La hacéis bajar [de las nubes vosotros o somos Nosotros quienes la hacen bajar?】 (Corán 56, 68-69), donde la referencia ahora es al agua que vivifica la

tierra que ha recibido, y ha de cuidar, el ser humano en este mundo (Corán, 1999; Puerta, 2015).

Un entorno modélico de este paradigma paradisiaco es la almunia del Generalife (*ʿĀnnat al-ʿarīf*: el Jardín del Arquitecto), construida extramuros de la Alhambra, pero comunicada directamente con ella, y cuyo origen se remonta a finales del s. XIII, aunque recibió una importante remodelación en 1319 por parte de Ismāʿīl I para celebrar su victoria sobre los infantes D. Pedro y D. Juan en la Batalla de la Vega. Dicho sultán, el fundador de *al-Dawla al-ismāʿīliyya*, denominó entonces a la almunia con este otro nombre alusivo al buen lugar (*eu-topia*): *Dār al-mamlaka al-saʿīda*, es decir, La Feliz Casa del Reino. El conjunto de pequeños edificios, huertas, jardines y conducciones de agua que la componen ha llamado siempre la atención de visitantes y eruditos. Al quedar algo marginada de la evolución de la ciudad, el entorno conserva mucho de su primigenio origen periurbano, con campos de labranza y huertos en conexión con los bosques y montes cercanos. Al palacio se entra por dos patios de acceso y, subiendo por una angosta escalera, se accede al célebre Patio de la Acequia [1], que nos recibe con su magnífico jardín de crucero tipo *riyāḍ*. El patio está atravesado longitudinalmente por esa arteria vital de la Alhambra que es la Acequia Real, la cual es dividida en dos partes por una plataforma central solada, sobre la que pudo situarse un pabellón vegetal para disfrutar del jardín. En sus parterres hubo árboles frutales (cítricos, azufaifos, granados, parras) y un prado de plantas ornamentales (ciprés, laurel, hiedra, durillos, jazmines, rosales, aromáticas), con abundancia de arráyán (Casares, 2007: 208). En línea con la plataforma central, hay una torrecita con mirador de planta cuadrada (de 3,98 m. de lado) asomada a la Alhambra por tres ventanillas bajas en cada pared y con bella decoración y caligrafía. Evidentemente, uno de los elementos que convierten al Generalife y los demás palacetes de la Alhambra en un entorno excepcional, incluso para el visitante de hoy, son sus vistas hacia otros palacios y hacia Sierra Nevada, la Vega, la ciudad y las colinas circundantes.

No obstante, sus constructores no se conformaron con la evidencia, con las sensaciones visuales, y sinestésicas en general, conseguidas gracias a la estética del palacio-jardín, ni con la minuciosa ornamentación mural y los paisajes contemplables, sino que apelaron reiteradamente por escrito a los arquetipos islámicos del buen lugar y lo



1. Generalife, Patio de la Acequia. Vista desde el pórtico norte realizado en 1319, en época de Ismā'īl I

paradisiaco. Esto se observa con claridad en el programa epigráfico del ala norte del Generalife, donde los tres pasajes coránicos allí grabados invitan a hacer una lectura del lugar en términos de edén: el primero, que estuvo situado en la esquina noroeste del Patio de la Acequia, sobre la puerta de la escalera de acceso a los sótanos y jardín bajo, es un fragmento de Corán 36, 34: «Hemos plantado en ella [la tierra] jardines (*yānnāt*) de palmerales y viñedos, hemos hecho brotar de ella manantiales (*uyūn*), para que coman... [de sus frutos.]...», que subraya la dimensión divina de los vergeles, árboles frutales y aguas terrenales; y el segundo, todavía legible en el arrocabe del techo plano de madera del pórtico, es el comienzo de la azora de la Victoria (Corán 48, 1-10): «Te hemos concedido una clara victoria (...). Para introducir a los creyentes y a las creyentes en jardines (*yānnāt*) por cuyos bajos fluyen arroyos (*anhār*), en los que estarán eternamente (*jālidīn*), y borrarles sus malas obras (...), alusivo ahora al Más Allá; y el tercero, caligrafiado en la cenefa del alfiz de la sala transversal, incluye de nuevo las tres primeras aleyas de la azora de la Victoria, más la célebre aleya del

Trono (Corán 2, 256), la mayor proclamación de la Soberanía divina sobre los cielos y la tierra contenida en el Corán, que completa, con la imagen del orden cósmico, la simbología del entorno paradisiaco e imperecedero.

Además, la palabra sagrada del Libro se acompaña de un preciso discurso poético idealizador del edificio y de su constructor, que aporta sutiles y nuevos conceptos. En el alfiz del arco tripartito de entrada a la sala transversal se lee, en sencilla cursiva, un poema de Ibn al-Āyayāb, que también sirvió a Ismā'īl I, en el que recurre a los tópicos de la inigualable belleza y resplandor del edificio, sobre el que brilla esplendoroso el sultán: el salón (*maylīs*) es una novia adornada en la plenitud de la ceremonia nupcial, y la decoración se concibe como un brocado semejante a las flores del jardín (*azāhir al-bustān*), paradigma de la riqueza cromática, aromática y luminosa. En la Feliz Casa del Reino del Generalife asistimos, asimismo, a un temprano tratamiento poético-simbólico de las tacas de las estancias palaciales, toda vez que conocemos varios poemillas para decorarlas, de los que quedan grabados dos, de cinco versos cada uno,

en el arco tripartito de entrada; a partir de ahora, las tacas de agua llevarán en la Alhambra breves y expresivos poemillas en lugar de pasajes coránicos; en estos dos poemillas del Generalife se menciona el lugar en que se hallan (*tāq*: taca, nicho, arco) y las vasijas o jarrones de agua allí depositadas, a las que se figura cual doncellas mostrándose entronizadas en la boda, imagen ésta ascencial, que veremos reiterada en otros poemas de la Alhambra.

La almunia del Generalife alberga también el Patio del Ciprés de la Sultana, remodelado en el siglo XVI, con un estanque para almacén de agua que posee una península ajardinada con dos cuadros de vegetación y una alberquilla central, lo que le otorga notoria originalidad y podría marcar una última derivación del jardín andalusí (Casares, 2007: 210-215); y allí están también el Paseo de las Adelfas, de origen medieval, que es el tramo más cercano en la subida desde las huertas, y que antes se llamó Paseo de los Cipreses, pues hasta finales del siglo XIX fue una avenida de elevados cipreses con dos setos de arrayán, de los que pervive un ejemplar centenario de arrayán morisco (Casares, 2007: 210-215), y la Escalera del Agua, descrita por Andrea Navagiero en 1526, que es una construcción nazarí aunque de imprecisa datación. En la Escalera del Agua, el agua en movimiento conecta los recintos áulicos de la almunia con un posible oratorio situado en la parte superior del terreno; el agua baja por los dos pasamanos de la escalera de cerámica vidriada, abrazando los rellanos que, con planta circular y octogonal, se alternan, reproduciendo en esquema las plantas de los salones palatinos, aunque en miniatura y sin sus cubiertas cupuladas, que en su día hubieron de estar formadas, como hoy, por las ramas de los árboles, lo que recuerda a tantos visitantes y estudiosos las imágenes coránicas antes citadas del Paraíso, hasta el punto que Emilio García Gómez llegó a exclamar: «Cuando al anochecer se cierra a nuestras espaldas la verja del Generalife... sentimos que el ángel de la espada de fuego nos vuelve a expulsar del edén de nuestro mayores» (García, 1948: 120-122; Bermúdez, 1965: 39).

Entre las aportaciones más específicas a la arquitectura por parte de los nazaríes destacan las pequeñas torres-miradores que fueron construyendo en las murallas de la Alhambra como espacios de disfrute y contemplación estética, tanto del paisaje exterior como de las labores artísticas interiores. De todas ellas (torres de Abū I-Ḥaġġāy, de las

Infantas, de las Damas, etc.), destacaré aquí la Torre de la Cautiva, construida por Yūsuf I antes de 1349. Además de la delicadeza de la construcción, tiene estrecha entrada en recodo, pequeño patio interior, salón, piezas en planta alta y azotea, la torre exhibe un cuidado e interesante programa poético versificado asimismo por Ibn al-Ķayyāb, integrado por cuatro poemas de ocho versos cada uno y todos del mismo metro (*kāmil*) aunque de diferentes rimas; en ellos describe la torre («qalahurra»: calahorra) ensalzándola por su elevación estelar, grandiosidad, luminosidad y como lugar privilegiado de la Alhambra (corona, monumento célebre, adorno y honra de la Alhambra) (primer verso de todos los poemas), y reiterando, después, su doble condición de ser una fortaleza por fuera y un edén de deleite y arte por dentro. El poeta ilustra esta dualidad de la torre con metáforas alusivas al León, por su fiereza, y la denomina «alcázar» (*qaṣr*) con la doble función de *ma'qal* (fortaleza) y *ma'laf* (sede) o *ma'yma'* (reunión) de alegrías (*masarra*, *bašā'ir*). Con todo, lo más característico de estos poemas es el alto nivel de autoconciencia estética que muestran, pues mencionan con detalle los componentes de la maravillosa factura (*badā' al-šana'*, *bahā'*) del edificio: a) la solería es un prodigioso tejido (*badī' al-dibāy*), b) los azulejos y las yeserías murales son espléndidos bordados a los que cabe la honra de mostrar el nombre caligrafiado de Abū Ḥaġġāy (Yūsuf I), c) la carpintería del techo es todavía más insólita (*abda'*) y, lo que resulta excepcional en esta poética, a saber, d) se comparan directamente las formas decorativas con algunos conceptos de la retórica árabe (*badī'*): semejanza (*mu'yannas*: paranomasia), antítesis (*muṭabbaq*), ramificación (*mugaššan*) e incrustación (*murašša'*), de manera que la ornamentación se contempla como un proceso de orden literario, y viceversa, cuya belleza general, inefable (*ḥusn la yuṣaf*), viene dada por la relación (*nisba*) armónica de los elementos por separado y combinados, lo mismo que un bordado (*wašī*) ornado (*muzajraf*), dorado (*mudahhab*) y con trazados lineales y pictóricos (*ruqūm*, *naqš*). Los versos finales de los cuatro poemas recuerdan la alta estirpe de Yūsuf I, al que se presenta, también, cual ideador de toda esta obra y cual sol, pleno de belleza y bondades, irradiando en este su universo artístico y representativo.

En la construcción de paraísos islámicos nunca faltaron, como es sabido, los baños, ya desde los inicios de la arquitectura islámica entre los omeyyas orientales (s. VII-VIII).

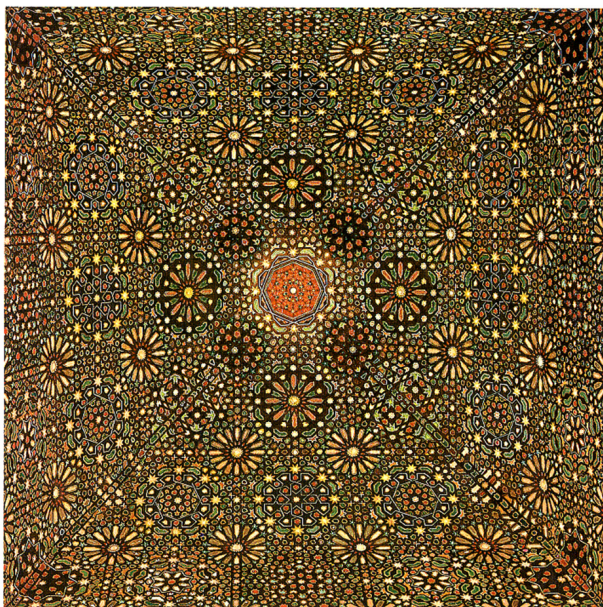


Esta tradición, heredada de Bizancio y Roma, fue, sin embargo, tras reticencias y críticas recibidas por parte de algunos sectores contrarios al lujo y a la exhibición del poder aristocrático, implantada por las élites y extendida también a las ciudades y los núcleos rurales, por lo que se considera al islam la primera gran civilización en popularizar el baño como lugar de encuentro e higiene. Los entornos cortesanos siguieron, por su parte, disfrutando y mostrando el baño como signo del buen vivir, del placer y de la grandeza monárquica. En la Alhambra de Granada, y en las almunias circundantes ligadas a ella, llegó a haber más de una docena de baños, el de la Alcazaba, el anejo a la Mezquita Mayor, y los que se fueron incorporando a los sucesivos palacios. La poetización del buen lugar paradisiaco llegó así también al Baño Real, como se aprecia en los dos poemas compuestos para el mismo. A su entrada se grabó, probablemente, un poema de Ibn al-Āyayb en honor de Yūsuf I, en el que se invita a entrar en la mejor de las moradas (*jayr dār*), lugar de pureza y reflexión, donde se funden los dos contrarios, el agua y el fuego, y en el que la persona se despoja de las vestiduras y de la seriedad (*waqār*). En la sala caliente se conserva todavía otro poema atribuible al mismo autor, tallado alrededor de una taca de mármol, que describe el lugar cual conjunción entre lo regio y lo edénico (*bayt al-na'im*), mencionando dos leones surtidores que vertían allí agua caliente y fría, respectivamente, en símbolo de la bravura (*bā's*) y magnanimidad (*ḡūd*) del soberano.

Al igual que en otros escenarios áulicos islámicos, en los palacios de la Alhambra se representó otra dimensión fundamental del Paraíso islámico, la celeste, lo que se hizo con una rica y profunda simbología, cuyo máximo exponente es, sin duda, el techo del Salón de Comares. Dicho salón se encuentra dentro de la obra más ambiciosa de Yūsuf I, la Torre de Comares, destinada a ser el emblema arquitectónico de su reinado. Con 45 metros de altura, es con diferencia la torre más elevada de la Alhambra y contiene en su interior el considerado salón de trono de mayores dimensiones (11,30 m de lado y 18,20 de altura) de la Edad Media que se ha conservado en el Mediterráneo y Europa. Toda la construcción del salón está inspirada, como mostró Nykl en 1936, en la imagen de los siete cielos contenida al comienzo de la azora del Dominio divino (Corán, 67), caligráfica íntegramente en el arrocabe de madera del techo, obra cumbre de la carpintería árabe islámica. La lacería, que Darío Cabane-

las interpretó con detalle restituyendo incluso su policromía, evoca, con sus 8.017 piezas de madera, el orden cósmico, combinando por primera vez en un solo diseño trazas distintas con lazo de 8 y 16 (las estrellas mayores alcanzan los 2,50 m de diámetro). La armadura de par y nudillo ataujerada del techo tiene tres paños de distinta inclinación en cada una de sus cuatro lados y está coronada por un cupulín de mocárabes que representan el Trono de Dios desde el que emana la Luz divina a través de los siete cielos; el colorido de las esferas celestes (tonos de rojo, bermellón y verde) reproduce el de la pedrería con que algunos tratados escatológicos describen los cielos recorridos por el Profeta en su viaje de ascenso (*mirāy*) ante el Creador. El desarrollo geométrico del conjunto se altera en las cuatro esquinas del techo, donde los zafates (piezas de madera) forman figuras independientes del árbol del Paraíso celeste islámico, que hunde sus raíces en la esfera superior. El sentido simbólico del salón se precisa aún más con el poema grabado en la alcoba central, la cual, en primera persona del femenino, describe la estancia como un conjunto de constelaciones formado por las nueve alcobas que la forman (tres en cada pared salvo en la de entrada), hijas de la Excelsa Cúpula (*al-qubba al-'ulyā*), proclamando que la alcoba central es como el corazón y las demás los miembros del cuerpo y que ha sido distinguida sobre las demás por el sultán Yūsuf, convirtiéndola en Trono del Reino (*kursī mulk*) sustentado por la Luz, el Asiento y el Trono divinos. El solio de Yūsuf I se concibe, por tanto, según un antiguo esquema cósmico reinterpretado aquí a través de la versión coránica y escatológica de los siete cielos islámicos, y ejecutado con el complejo y original trazado geométrico del techo, y con las creadoras y magistrales formas de los demás elementos decorativos del salón [2].

El asesinato de Yūsuf I, «apuñalado por un demente» cuando concluía la plegaria de ruptura del ayudo de ramadán de 1354, hizo que sus sueños arquitectónicos quedasen interrumpidos. Fue su hijo, Muḥammad V, quien completó el Alcázar Regio (*Qaṣr al-sultān*) de su padre, añadiéndole la Sala de la Barca, el Patio de Arrayanes, en armónica integración con la Torre de Comares, y la Fachada de Comares. El soberbio pórtico norte del Patio de Arrayanes, también llamado de la Alberca, de siete arcos de medio punto muy peraltados sostenidos por capiteles con cimacios y cuerpos cúbicos que sostienen pilares, incorpora un poema conmemorativo de la conquista de Algeciras por Muḥammad V en



2. Recreación de la policromía del Techo del Salón de Comares (salón del trono de Yūsuf I, ca. 1350) por el arabista Darío Cabanelas y el pintor Manuel Maldonado

el verano de 1369; en los laterales del pórtico hay dos bellos *īwānes* con un alicatado evocador del agua, sobre el que el estuco forma caligramas arquitectónicos a partir de la reiteración de *al-Gibṭa al-muttaṣila* (La dicha continua), formando un caligrama arquitectónico-vergel con un árbol de la vida central, flanqueado por parejas de columnillas que figen sostener los mocárabes, con lo que se crea un pequeño pórtico verbal miniaturizado en estuco, de modo que, con la base de azulejos acuosos con reflejos estelares incluidos, reproduce en dos dimensiones la imagen de la arquitectura parlante y ajardinada con estanque y jardín; más arriba, bandas del lema nazarí, y nuevos y más complejos caligramas arquitectónicos formados por la expresión coránica «La victoria no procede sino de Dios, el Poderoso, el Sabio» (Corán, 3, 126), dan paso a una hermosa bóveda rectangular de mocárabes. En la galería sur, rehecha en el siglo XVI, hubo, además de un poema de Ibn Zamrak, de contenido regio y victorioso en sintonía con el del pórtico norte, otros dos poemas del mismo poeta grabados en dos tacas en los que se idealizaba el lugar cual paraíso eterno (*ŷannat li-l-julūd*) y de delicia (*ŷannat al-na'im*), lleno de «húmedas umbrías y frescas aguas», es decir, con los signos del edén coránico

(Puerta, 2008: 59-61); y en el v. 2 del segundo poema se vuelve a comparar la ornamentación mural (*nuqūš*) con el florido jardín (*zahr riyāḡh*) (Ibn Zamrak, 1997: 153-154).

La amplia alberca central (de 34 x 7,10 m) del Patio de Arrayanes, cuya imagen se convirtió desde la época romántica en una de las vistas más difundidas y conocidas de la Alhambra [3], está escoltada por dos largos y estrechos parterres de arrayán, y anima, refresca y amplía visual y simbólicamente todo el palacio. En ella tiene su base la hermosa sensación de ingravidez de esta obra, conseguida gracias a una sutil inversión de las masas arquitectónicas: de su pura imagen especular surgen, primero, las esbeltas columnas portales, sus pilares superpuestos y la peraltada arquería de *sebkas* caladas, para manifestarse, finalmente, el tercio superior de la poderosa mole de la Torre de Comares. En la literatura árabe clásica se suelen comparar dichas albercas con el pavimento de cristal construido por Salomón para Bilqīs, la reina de Saba, mencionado en el Corán, y se insiste, sobre todo, en el reflejo de los astros sobre el agua, sometiéndose así al soberano constructor y connotando su arquitectura con los valores de elevación y luminosidad astrales; tampoco olvidan los textos árabes y andalusíes la ficción de arquitectura móvil que se provoca cuando los destellos luminosos de la alberca agitada repercuten sobre los muros del entorno. La alberca es, además, signo del dominio y posesión de las aguas, idea que sintetizó de la forma más expresiva Ibn al-Jaṭīb en un breve poema que grabó, emulando a los reyes, en una «cúpula construida sobre el agua» (*qubba mabniyya 'alà l-mā'*), en su palacio de Aynadamar (*'Ayn al-dam'*, La Fuentes de las Lágrimas) situado a las afueras de Granada: «Soy novia que de arrayanes llevo mis túnicas, el pabellón es mi corona y el estanque mi espejo (*al-šihrī mirā'ti*) (Ibn al-Jaṭīb, 1989: I, 174)».

Esto nos lleva a contemplar una interesante imagen poética de los edificios de la Alhambra en la que se combinan las metáforas feminizadoras y edénicas. En efecto, el citado visir granadino, Ibn al-Jaṭīb, describía la Alhambra, según una antigua tradición que alcanzó su ápice en la poesía andalusí del s. XI, como conjunción de espacio de gobierno, vergel irrigado y entorno astral: «la Alhambra es cabeza de la capital del reino, sede del islam, refugio del poder (...) y armario del dinero y el tesoro; después de haber sido terreno desértico y ruina yerma, es hoy una novia dulcificada por la lluvia que adorna a la colina y corteja a las estrellas» (al-Jaṭīb,

1973: II: 52). Su discípulo y sucesor al frente del visirato, aunque luego enemigo, Ibn Zamrak (quien coadyubó a la persecución y muerte de su maestro), recurrió por extenso a esta misma metáfora:

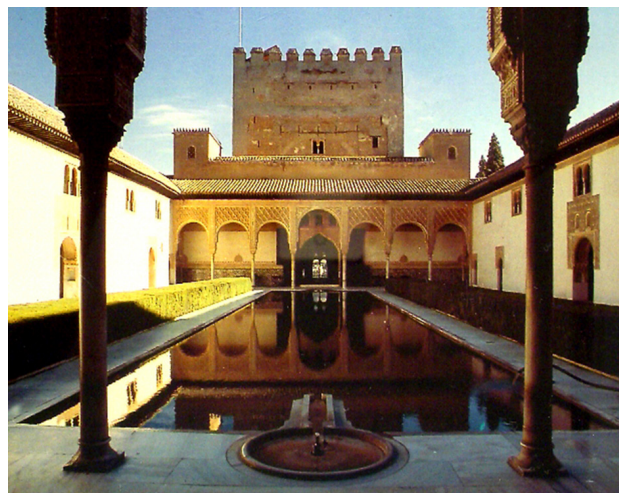
Detente en la explanada de la Sabika y mira a tu alrededor:  
la ciudad es una desposada (*ʿaqīla*) cuyo marido es el monte  
Está ceñida por el cinturón del río, y las flores  
sonríen como alhajas en su garganta (...).  
Mira las arboledas rodeadas por los arroyos:  
son como invitados a quienes escancian las acequias (...).  
La Sabika es una corona sobre la frente de Granada,  
en la que querrían incrustarse los astros.  
Y la Alhambra –¡Dios vele por ella!–  
es un rubí en lo alto de esa corona.  
(tr. de García Gómez, aunque sustituyo «dama» por «desposada»).

O en otro poema:

[Granada] es una desposada (*ʿaqīla*) cuya corona es la Sabika  
y cuyas alhajas y vestiduras son las flores...  
Su trono es el Generalife,  
su espejo la faz de los estanques,  
sus arracadas los aljófares de la escarcha.

La metáfora nupcial aglutina, pues, todo un universo de imágenes idealizadoras que incluyen desde el entorno verde, la arboleda, las flores y los cursos, manantiales y estanques de agua, hasta los astros, pasando por las vestiduras, diadema y joyas que luce la novia. Su figura nos remite a las damas cantadas en la poesía preislámica, aquellas «venus» en las que se perciben los atributos de las diosas-madre semitas y mesorientales, señoras de las aguas, la vegetación y el cosmos estrellado, atributos que asumirán más tarde los dioses masculinos de los monoteísmos.

Esta semántica del agua, el vergel y la novia se trasladó, además, a la poesía mural de la mano de Ibn al-ʿYayyāb, maestro de Ibn al-Jaʿṭīb y primer poeta de la Alhambra. Así sucede en el elaborado programa poético que compuso para ser estampado en la cabecera norte del Generalife: el salón (*maylīs*) es una novia (*ʿarūs*) adornada en la plenitud de la ceremonia nupcial y su decoración mural un bordado (*waṣī*) recamado por una mano creadora (*yadd al-ibdā*)



3. Patio de Arrayanes, sultanado de Muḥammad V, ca. 1370

«cual flores de jardín» (*azāhir al-bustān*) (v. 3); luego, encomia al «constructor» Abu I-Walīd Ismāʿīl, «el mejor de los reyes» (v. 6) (Puerta, 2015: 340), que renovó el palacio en el «año de la victoria», en referencia a la citada Batalla de la Vega, en 1319, y se ruega por la dicha eterna del lugar. En los poemas que Ibn al-ʿYayyāb compuso para las dos tacas de agua que perviven en el intradós del arco de entrada que abre a la sala transversal anterior a la torre-mirador central, se reemplaza la palabra coránica por la poética y se compara las vasijas de agua allí depositadas con doncellas (*jawd*) exhibiéndose en su sitial, poetización que sustituye desde ahora en las tacas a los pasajes coránicos paradisiacos. Poco después, Ibn al-Jaʿṭīb siguió la estela de su maestro Ibn al-ʿYayyāb al componer poemas para otras tacas de agua palatinas, y en los únicos poemas murales suyos legibles hoy en día en la Alhambra, los que se encuentran en las tacas del arco de acceso al Salón de Comares, engarza este nutrido caudal de imágenes: las de la corona, las joyas y la metáfora astral, más la expresión del yo femenino, para la taca derecha, y la metáfora textil y el sillón nupcial para la taca izquierda, a lo que se unen los signos de pureza y dadivosidad que la posesión de las aguas conllevan, toda vez que los jarrones de las tacas cumplen con la misión tan real como simbólica de calmar la sed (Puerta, 2015: 118-121).

Ibn Zamrak prosiguió la poetización mural de la Alhambra con mayor intensidad todavía y expandió la metáfo-



ra de la desposada y el vergel por los nuevos palacios de su señor Muḥammad V. El yo femenino y autocomplaciente del lugar nos lo volvemos a encontrar en sus versos de la taca derecha del arco de entrada a la Sala de la Barca: «Soy, hermosa y perfecta, la silla en que se muestra la novia. / Mira el jarrón y sabrás cuán cierto es lo que afirmo». Y en una viga de madera, que en su momento estuvo en una estancia que daba frente, quizá, a la alberca del Patio de Arrayanes, el edificio vuelve a hablar en primera persona del femenino, y exclama: «Soy como una doncella (*jawd*) cuyos esponsales se desean y a la que de antemano se le disponen corona y diadema / ante mí está el espejo, una alberca (*buḥayra*) en cuya superficie mis bellezas (*maḥasin*) toman forma (*taškil*) (v. 17 y 18)»; el príncipe aparece a continuación con el típico atributo de la luminosidad («es plenilunio»: *badr tamm*) y hasta convertido en húmedo vergel (*riyāḍ ballīl*) (Ibn Zamrak, 1997: 307). Es de subrayar cómo los nazaríes fueron elevando progresivamente la cota de sus palacios y jardines en la Sabīka y colinas adyacentes, como lo evidencian el palacio de los Aljares (al-Diṣār) y Dār al-‘Arūsa (La casa de la novia), situada ésta por encima del propio Generalife, quizá en busca de mejorar las panorámicas y de más seguridad e intimidad frente al bullicio de la ciudadela cortesana. Esto propició que se hicieran nuevas conducciones de agua, estanques y norias para irrigar los irrenunciables jardines y albercas de esas elevadas residencias. Y los poemas murales también ascendieron en altitud. El mismo Ibn Zamrak describe en verso un jardín (*rawḍ*) con noria (*dawlāb*) de Muḥammad V, seguramente Dār al-‘Arūsa (La Casa de la Novia), como sugirió Rubiera Mata, donde aún quedan restos de norias y albercas, y, entre otras muchas imágenes relativas al vergel florido e irrigado dice que la «novia del vergel» (*‘arūs al-rawḍ*) es tan bella que la noria suspira de deseos al verla, y vierte en ella su agua; la alberca de la idílica construcción es un espejo bruñido semejante a las cotas de mallas (*durū*) tejidas por el céfiro. Y en una de las tacas de los Aljares (*al-Diṣār* o casas con huertos y pastos), almunia a la vez que alcázar de Muḥammad V, diseñado por él mismo y construido bajo su supervisión, Ibn Zamrak vuelve a aglutinar las principales metáforas de la novia y el vergel para idealizar verbalmente una morada áulica, donde los atributos femeninos de la madre-tierra generosa y fértil, también en su dimensión astral, son asumidos por la figura central del soberano (Ibn Zamrak, 1997: 131):

Mira este jardín ataviado (*rawḍ muḥallà*)  
 cual espléndida novia (*al-‘arūs al-muḥallà*).  
 El salón de la monarquía un lugar  
 se ha ganado más allá de las estrellas.  
 Elevada he sido cual arco celeste  
 que magníficamente derrama suerte.  
 Luzco bella apariencia  
 y en mí los jarrones resplandecen.  
 Gloria soy del imán Ibn Naṣr  
 a quien lo nuevo nunca se le envejece.

Pero, no cabe duda de que la mayor y más elaborada construcción, y recreación poética, realizada en la Alhambra de los conceptos del jardín-paraíso corresponde al Palacio de los Leones, al que no en vano denominaron sus constructores el Jardín Feliz (*al-Riyāḍ al-Saīd*), según anota Yūsuf III al presentar el poema de Ibn Zamrak de la Sala de Dos Hermanas (Ibn Zamrak, 1997: 124). La arquitectura nazarí, con la salvedad de cómo pudieron ser los Aljares, alcanza aquí el cenit de complejidad, ingenio y contenido simbólico, gracias a sutiles juegos de espacios, luces, aguas, geometrías y caligrafías, sin par en el arte islámico, con los que se pretende crear, en honor al soberano constructor y los valores que él representa, un magnífico oasis artístico que trascienda el mundo de la realidad y del tiempo. El agua adquiere en este conjunto un protagonismo estético y simbólico especial organizado desde, y en confluencia con, la Fuente de los Leones, que relaciona los principales espacios del Jardín Feliz en perpetuo movimiento: brota en el centro de las cúpulas norte y sur (de Dos Hermanas y Abencerrajes) y de los surtidores que hay en el centro de cada uno de los templos oriental y occidental, así como de los pórticos de las salas de los Reyes y Mocárabes, donde mana de nuevos surtidores. A través de los cuatro canales que atraviesan el patio y lo dividen en cuatro parterres, las aguas se reúnen en la Fuente provenientes de los cuatro puntos cardinales, y brotan en el centro mismo del palacio, siendo expulsadas, además, por las bocas de los doce leones en todas direcciones [4]. El programa poético grabado en el palacio, uno de los más completos e importantes que hubo en la Alhambra, se encarga de exaltar esta condición paradisíaca prevista para el lugar. Casi la totalidad de los diez poemas que se estamparon en el eje principal N-S, la mitad luego desaparecidos, aluden directamente al concepto arquitectónico-teológico



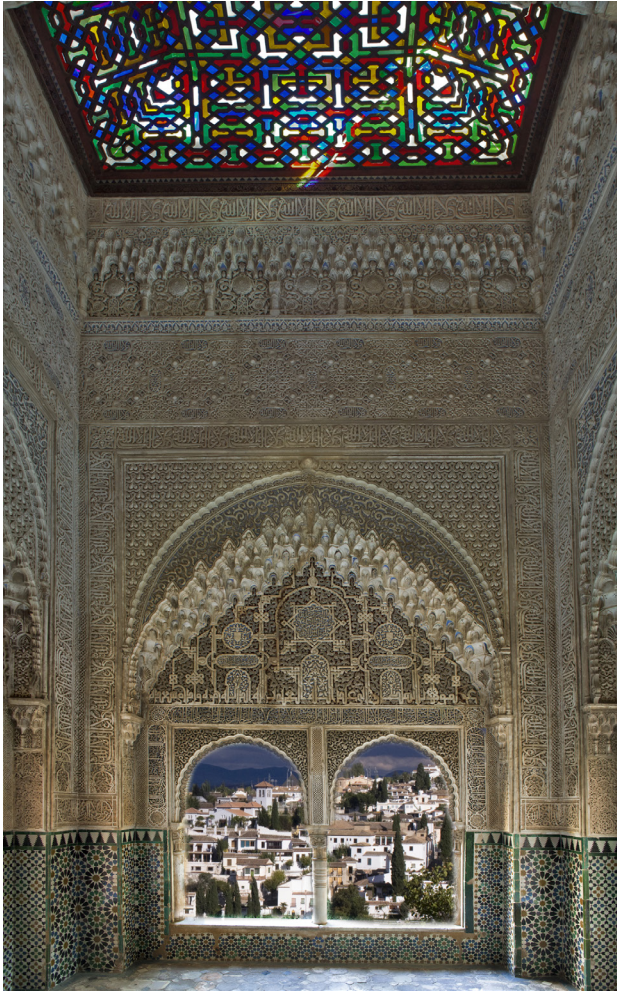
4. Patio de los Leones, centro del palacio del «Jardín Feliz» (Palacio de los Leones) construido por Muḥammad V hacia 1380



de jardín paradisiaco. Comenzando por el lugar del trono de Muḥammad V, es decir, el Mirador de Lindaraja, observamos que tan destacado espacio se describe a sí mismo como el ojo por el que el soberano ve, desde este jardín, a su ciudad: «Yo soy de este jardín (*rawḍ*) el ojo fresco...» (v. 3), y en el verso (v. 13) que, según Yūsuf III, cerraba este poema, pero que no se conserva estampado en la pared, Ibn Zamrak recurre una vez más al concepto coránico de Jardín de Inmortalidad (*ʿġannat julḍ*) para describir los aposentos del palacio y su disfrute inefable por parte del monarca. En los poemas de las tacas de entrada al Mirador de Lindaraja se mencionan, de nuevo, las maravillas del mismo jardín-palacio, y se evoca el pavimento de cristal construido por Salomón para la reina de Saba (Corán 27, 44): «No estoy sola, pues mi jardín (*al-rawḍ*) manifiesta maravilla (*aʿġab*) nunca antes vista./ Es un palacio de cristal (*ṣarḥ al-zuʿġāʿ*), que quien lo ve cree que es un terrible mar que le espanta» (taca izqda., v. 1 y 2) (Puerta, 2015: 228-230) [5]. El contenido de este verso es particularmente intenso, por cuanto que además de la referencia coránica mencionada, con todos los ecos exegéticos que la acompañan –construcción fantástica especular por parte de

Salomón, el Profeta Constructor por excelencia (signo de la línea patriarcal del nuevo monoteísmo), operación del mismo para desentrañar los secretos diabólicos de la bella reina de Saba, Bilqīs (signo del pasado matriarcal y pre-islámico), de la que se decía que ocultaba piernas velludas y pies de cabra, equivalente a un interior diabólico que el profeta-constructor, Salomón, quiso desenmascarar o desmentir, incluye también las ideas de sugestión imaginaria y de prodigio único de esta arquitectura.

Por su lado, el poema de la Sala de Dos Hermanas, que es el más extenso que se ha conservado grabado en la Alhambra y que rodea la Cúpula Mayor del Jardín Feliz, comienza nombrándose a sí misma como bello y hermoso jardín: «Yo soy el jardín (*Anā al-rawḍ*) que con la belleza (*ḥusn*) ha sido adornado...» (v. 1), para exclamar después: «Nunca vimos jardín (*rawḍ*) de más agradable verdor» (v. 20), y «al reservado del jardín (*ḥiḡr l-rawḍ*) luego lo llenan, entre las ramas,/ y lo engalanan, dinares de sol» (v. 23) (Puerta, 2015: 213-215), versos entre los que se intercala una amplia descripción de la cúpula en términos astrales y del entorno palacial, con sus materiales y formas constitutivas, a través



5. Mirador de Lindaraja con recreación virtual de la vista original hacia la ciudad de Granada. «Jardín Feliz» de Muḥammad V, ca. 1380

de metáforas evocadoras de la elevación, el movimiento sideral y luminosidad. Las tacas de entrada a la Sala de Dos Hermanas, desaparecidas ya a mediados del s. XVI, reincidían igualmente en la misma temática: «¡Oh alcázar!, gracias al imán Muḥammad que es quien con su belleza (*ḡamāl*) te engalana/ y quien te ha brindado este hermoso jardín (*rawḡd anīq*) en el que las flores sonríen cuando con tus galas lo hacen florecer» (Ibn Zamrak, 1997: 127). Y, cuando accedemos, por fin, a la Fuente de los Leones, en el centro mismo del Jardín Feliz, el poema en ella grabado nos vuelve a recibir con una exaltación de las maravillas insuperables de este vergel: «¿No hay en este jardín (*rawḡd*) maravillas

(*badāʾiʿ*), que Dios no quiso que semejantes hallara la hermosura (*al-ḡusn*)?» (v. 2) (Ibn Zamrak, 1997: 129; Puerta, 2015: 169-170) [6], con lo cual, los poemas que enmarcan el eje principal del palacio, cantan de la manera más directa y explícita a la imagen del jardín de dichas y belleza que la propia distribución y alzado del palacio trata de reproducir por medio del arte.

La semántica sacralizante y trascendente de este ámbito palacial queda reforzada, aún más, si lo pensamos en relación con la Rauda, el cementerio regio nazarí, situado a pocos metros al sur del Jardín Feliz (lo avancé en Puerta, 2001: 80-81). Existen célebres hadices proféticos que unifican todos estos conceptos, en los que bien pudieron inspirarse los constructores de la Alhambra. El más difundido de ellos reza lo siguiente: «Lo que hay entre mi Casa (*baytī*) y mi Púlpito (*minbārī*) es uno de los jardines del Paraíso» (*rawḡda min riḡāḡ al-ḡanna*) (Muslim: IV, 123), que los tradicionalistas suelen recoger con algunas variantes, «mi Tumba» (*qabrī*) en lugar de «mi Casa», o añadiéndole la expresión «y mi Púlpito está sobre mi Fosa (*ḡawḡḡ*)» (al-Bujārī: I, 207; Mālik: n.º 462 y 463), donde «la Fosa del Enviado» (*ḡawḡḡ al-Rasūl*) es explicada por los exégetas como el lugar de donde Dios tomará el agua para dar de beber a su pueblo el Día de la Resurrección. La relación de estos términos con el agua y el vergel es, conforme se aprecia, esencial, toda vez que *rawḡḡ* se define como el lugar en el que se concitan aguas y plantas, y se asocia léxicamente a *ḡawḡḡ*, fosa, concavidad o macizo de jardín irrigado (Ibn Manẓūr: RWD). *Al-ḡawḡḡ*, lo mismo que fosa, tiene también el sentido de sepultura, aunque en árabe indica siempre presencia de agua. No es casual, por tanto, que el propio autor del programa poético del Jardín Feliz, Ibn Zamrak, reuniera todos estos contenidos en la elegía que compuso para su señor Muḥammad V, que el propio ministro-poeta recitó sobre la tumba del monarca: «A la sombra del Paraíso eternamente (*fī ḡill al-naʾīm mujalladan*) permanezcas y en la inmortalidad tu descendencia perviva,/ el Compasivo el agua de la fosa de su Profeta (*ḡawḡḡ nabī-Hī*) hasta ti conduzca, lo mismo que a quien sucediste la mejor fuente otorgó» (Ibn Zamrak, 1997: 388, v. 36 y 37). Ni que decir tiene que, en dicha elegía, Ibn Zamrak se encarga de recordarnos las plantas aromáticas (*rayḡhān*), las flores y el verdor del jardín (*rawḡḡ*), así como las huríes del Paraíso prometido (*ḡūr al-ḡinān*).

Resulta paradójico recordar, sin embargo, que casi todos los constructores de los palacios-paraísos de la Al-





6. Fuente de los Leones con poema de Ibn Zamrak tallado en su borde. «Jardín Feliz» de Muḥammad V, ca. 1380

hambra acabaron su vida violentamente, comenzando por Muḥammad II, de quien, según Ibn al-Jaṭīb, se decía que murió envenenado en casa de su hijo y sucesor Muḥammad III, poeta y erudito como su padre, pero a quien las fuentes árabes le atribuyen asimismo una sanguinaria crueldad, y quien apareció, a su vez, ahogado en una alberca tras ser depuesto; luego, Naṣr, Ismā'īl I, Yūsuf I, fueron víctimas también del crimen político, así como otros sultanes posteriores, caso de Muḥammad VII, edificador de la Torre de las Infantas, última gran obra nazarí de comienzos ya del s. XV, quien usurpó el trono y encarceló a su hermano Yūsuf III, sultán, por otra parte, constructor, poeta y recopilador de la poesía de Ibn Zamrak; en cuanto a Muḥammad V, no conocemos con certeza cual fue su destino final, aunque dejó este mundo a los cincuenta y un años de edad. Los primeros ministros y a la vez poetas oficiales de la Alhambra no tuvieron mejor fortuna, salvo Ibn al-Ḍayyāb, que fue el único que sorteó *in extremis* varias situaciones adversas, manteniéndose en el cargo sorpresivamente desde la creación de la Oficina de Redacción (*Diwān al-inṣā'*) por parte de Muḥammad II hasta 1349, año de la peste negra que asoló Granada; sin embargo, su discípulo y protegido Ibn al-Jaṭīb fue perseguido y ajusticiado en Fez, y, más tarde, Ibn Zamrak, cayó asimismo asesinado por sicarios de Muḥammad VII, y

el citado Yūsuf III tuvo un pronto final, en esta ocasión por enfermedad... Junto al lujo, los festines, los dispendios y los alardes arquitectónicos, el conjunto palatino de la Alhambra albergó, como no podía ser de otro modo, cárceles y mazmorras, escenarios por antonomasia del mal lugar (*dys-topia*), en las que penaron y perdieron la vida miembros de la familia real, la nobleza y otros estamentos, por ser temidos, odiados o usurpadores, y, por supuesto, prisioneros de guerra, con frecuencia enemigos cristianos, a los que se alude en poemas como el del Patio de Arrayanes, en el que se les muestra sumisos construyendo obras palatinas. A pesar de todo ello, no obstante, la retórica paradisiaca y del buen lugar que desplegaron los constructores nazaríes en sus edificios y en la literatura que los acompaña y exalta, se impuso sobre las demás circunstancias, aunque algunas de ellas serán integradas siglos después en las visiones románticas del monumento.

## b) Evocaciones árabe modernas del sentido utópico de la Alhambra

Caída Granada, el imaginario árabe inmediatamente posterior conserva, esquematizada, la misma imagen idealizadora

ya utópica de la Alhambra. Mas, a diferencia de otras ciudades palatinas proverbiales, como Madīnat al-Zahrā', que propició una nutrida literatura del *ubi sunt* ya desde comienzos del s. XI, la Alhambra se reservó el signo de lo paradisiaco en el imaginario árabe, incluso después de la extinción de al-Andalus. Así, cuando una mano anónima añade versos a la célebre casida de Abū l-Baqā' al-Rundī (1204-1285/6) en elegía por al-Andalus, y se hace mención de ciudades conquistadas por los cristianos después de la muerte del poeta de Ronda, que, precisamente, fuese panegirista de los dos primeros sultanes nazaríes, se llora en esos versos la pérdida de Málaga, Baza, Guadix y Almería, y al hacerse el réquiem por Granada, «morada de la lucha por la fe» (*dār al-yihād*), se recuerda de inmediato la Alhambra en términos edénicos: «¿dónde su elevada Alhambra y su ornato, como si fuera el Edén de los jardines eternos (*yinān la-juld*),/ el agua fluyendo por los patios de sus palacios, y su riachuelo rodeado de flores y arrayanes» (Kannūn, 1958: 206-220; al-Dāya, 2000: 360-363). Pero sobre la Alhambra no se genera ya como sobre Madīnat al-Zahrā' una literatura árabe de la ruina y la decadencia, un canto nostálgico y amargo del paraíso, además de perdido, destruido, y al que se representa con la imagen de la vieja decrepita y apenada frente a la resplandeciente (*al-zahrā'*) y feliz novia que fue la ciudad de 'Abd al-Raḥmān III, o con la imagen de las aves de mal agüero que desplazan a las bellas aves canoras, o la de las malas hierbas que se apoderan de las mansiones derrumbadas y sustituyen a los vergeles (Puerta, 2004: 313-338). La Alhambra queda, por el contrario, como imagen viva, tangible, del lugar maravilloso perdido para el islam, pero todavía susceptible de ser experimentado sensorial, emocional e intelectualmente por el sujeto árabe.

Aunque quizá pueda decirse que la relación artística de la cultura árabe moderna con la Alhambra de Granada ha sido hasta ahora más intensa a través de la poesía y la prosa que de las artes plásticas, lo cierto es que en ellas se observan también aproximaciones a este gran icono de una civilización andalusí periclitada a la vez que activa en cuanto símbolo (Martínez, 1992 y 2011). Permanente viene siendo la reproducción del lema nazarí en las artes de los países árabes, recreado una y otra vez cual intenso signo de lo granadino, lo andalusí e incluso del islam, ya que su contenido, no estrictamente coránico, proclama sin embargo el principio de la Omnipotencia divina. A partir de la *Nahḍa* (Renacimiento cultural árabe contemporáneo) el lema nazarí es incorpo-

rado por calígrafos y artistas a la plástica árabe moderna, con frecuencia por su valor de texto piadoso, pero en otras ocasiones también como icono cultural. El calígrafo Muḥammad 'Abd al-Qādir, maestro de la Escuela de Perfeccionamiento Caligráfico de El Cairo, lo caligrafía, en 1946-7, por ejemplo, con caracteres cúficos, en el ámbito de la caligrafía piadosa tradicional, mientras que el pintor Šakir Ḥasan Āl Sa'īd, padre de la abstracción iraquí contemporánea, lo hace aparecer, a modo de *graffiti*, en uno de sus célebres «murales» (de 1994), de modo que, con estéticas tan diferentes, pasa de los soportes clásicos al cuadro caligráfico moderno y a la pintura de caballete. La nueva pintura árabe figurativa, gestada a partir del contacto del mundo árabe contemporáneo con Europa y, posteriormente, América, incluye pronto en su producción imágenes de la Alhambra, más o menos estereotipadas. Así, el pintor egipcio Muḥammad Sa'īd pintaba a su esposa, con chal azul y una rosa, en el Peinador de la Reina, con el paisaje al fondo, imitando cierto tipismo andaluz de la época; el retrato femenino, cuyo efímero esplendor es reforzado por la imagen de la rosa, centra la composición, en tanto que el entorno alhambrenño le hace de mero, aunque evocador, escenario [7]. Su compatriota Muḥammad Šabrī (Gomaa, 2006), conocido pintor y maestro del pastel, que residió varios años en España, país en el que fue varias veces galardonado y nombrado miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1967 y de la de San Carlos de Valencia en 1973, retrató pintorescos rincones arábigo-andaluces a comienzos de los sesenta del siglo pasado, entre los que se incluyen paisajes de la Alhambra, con similar técnica «impresionista» y «romántica» (algún crítico de la época lo llamó pintor «romántico» y de la «España clara») a la empleada en sus cuadros sobre ambientes y barrios de El Cairo, otorgando siempre el protagonismo central al paisaje urbano o arquitectónico elegido, en el que la figura humana suele aparecer esbozada, en pequeños o concurridos grupos, como un ingrediente más del ambiente idealizado; en 1961 realizó vistas al pastel de exteriores de la Alhambra desde el Paseo de los Tristes y desde la Carrera del Darro, con la limpieza, fuerza cromática y potencia que caracteriza su trabajo; también pintó el Patio de Arrayanes, con perspectiva esquinada de la alberca y del pórtico norte [8], obra que nos trae inevitablemente a la memoria, y salvando las diferencias, el famoso cuadro de López Mezquita del Museo de Bellas Artes de Granada; en su cuadro, Šabrī



pinta, por otro lado, las siluetas de unos turistas contemplando la entrada y el interior del Salón de Comares, como hace en su cuadro del Patio de los Leones, pintado con la Fuente en un lateral y en primer plano lanzando amenamente agua hacia arriba, mientras que los escasos turistas del lugar se demoran en la entrada de la Sala de Abencerrajes; lo que a Muḥammad Ṣabrī le interesa de la Alhambra no son los detalles decorativos, ni caligráficos, que omite, sino los contrastes de luz y sombra de los edificios y el paisaje, o el movimiento y el reflejo de las aguas, tal como lo percibe en un instante, fuera del tiempo, el artista, no como objeto de estudio cultural que le permita recuperar o recrear los principios estéticos de la civilización árabe del pasado.

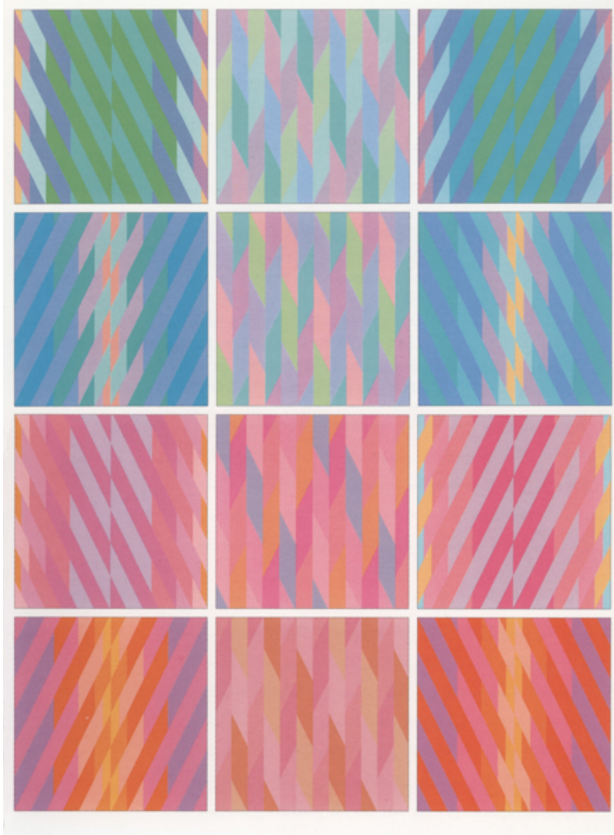
En esta última tesitura es en la que hay que situar, sin embargo, la obra del pintor palestino Kamāl Bullāṭa (Jerusalén, 1942), que consagró uno de sus más interesantes proyectos a una personal interpretación estética e intelectual del «paraíso» alhambrenño (Puerta, 2010: 11-26 y apénd. gráfico II). Su caso tiene especial importancia, por cuanto que el propio artista es asimismo un atento estudioso del arte islámico, a cuya tradición dice pertenecer y a la que se propone renovar desde las coordenadas de la modernidad (Bullāṭa, 1991: 11-26; 2004: 275-291). En su portfolio



7. Muḥammad Sa'īd, *Esposa del artista con chal azul*, 1927, óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm. Museo de Arte Moderno, El Cairo



8. Muḥammad Ṣabrī, *El patio de Comares [o de Arrayanes]*, 1961, pastel, 45 x 60 cm. Museo de Bellas Artes de Granada



9. Kamāl Bullāṭa, *Los cuatro ríos del Paraíso*, serigrafías de *Portafolio Granada*, con poema de Adonis, *Doce candiles para Granada*, Granada, Unesco, 1998. Archivo de la Alhambra

*Granada*, formado por doce serigrafías acompañadas del poema *Doce candiles para Granada*, escrito expresamente por Adonis para la obra, el artista palestino opera, como es habitual en muchos de sus trabajos, con el cuadrado, que siempre vincula con el impacto visual que desde niño le produjo la contemplación de la Cúpula de la Roca, cuya planta se traza, como es sabido, con un cuadrado girado hasta formar un octógono. Tanto las serigrafías como el *portafolio*, un estuche que contiene dos libros desplegados en acordeón, cada uno de los cuales lleva impresa la versión del poema de Adonis en dos idiomas, el original árabe en una cara, con la traducción española de Pedro Martínez Montávez en la otra, y las traducciones francesa e inglesa en ambas caras de la copia complementaria del libro-acordeón. Al cerrarse, ambos libros-acordeón se juntan formando un cuadrado del mismo tamaño que las doce serigrafías que los acompa-

ñan. El doble libro-acordeón políglota reproduce los muros de la Alhambra, incluida su poesía mural, y los mocárabes de muchos de sus arcos y cúpulas; la compleja y delicada labor de papiroflexia se debe a Lily Farḥūd, artista libanesa esposa del artista. En sus pequeños muros de papel leemos estas palabras de Adonis: *Granada da sus pasos: tinta sin par que escribe la moaxaja del cosmos...* Para Bullāṭa, Granada, sintetizada en esta visión de la Alhambra, es una ciudad de hondo significado universal como Jerusalén, por lo que hizo sus doce serigrafías inspirándose en los azulejos de la Alhambra y concibiéndolas como cuatro tríos de representaciones acuosas, que llamó *Los cuatro ríos del Paraíso*, en consonancia con una de las interpretaciones extendidas del patio del Jardín Feliz (Palacio de los Leones), visto por algunos como una evocación de los cuatro míticos ríos del Edén [9]. Bullāṭa acerca el mito, no obstante, a lo terrenal y humano, pues titula cada trío pictórico con el nombre de un río realmente existente, Bisán, Tigris, Yahún y Eúfrates, es decir, los dos ríos de Mesopotamia, «que crearon la Humanidad», subraya el artista, y dos pequeños ríos de Palestina, «la tierra en la que vi la luz», añade. Recordemos que un hadiz profético denomina con estos cuatro nombres a los ríos del Paraíso. Su actitud es pareja a la de su compatriota y amigo, el gran poeta Maḥmūd Darwīš (1942-2008), para quien Bullāṭa ilustró poemas e hizo portadas de libros, y cuyos textos incorpora también a algunas de sus obras; Maḥmūd Darwīš decidió visitar la ciudad de la Alhambra para escribir, precisamente en 1992, en el 500 aniversario de la caída de Granada, su poema en prosa *Once astros sobre la última escena de al-Andalus*, en el que escribe (Darwīš, 1992: 15):

Quinientos años han pasado, han transcurrido,  
sin que se consumase, aquí, la ruptura entre nosotros,  
sin que se interrumpiesen nuestras cartas,  
sin que las guerras cambiasen los jardines de mi Granada.

Es el ocaso de al-Andalus, que Darwīš ve repetirse en la muerte de Lorca y en el destino que amenaza a Palestina, por lo que exclama: «Soy el Adán de los dos paraísos, y dos veces los perdí. / Expulsadme despacio, / y matadme deprisa/ bajo mi olivo, / con Lorca» (Darwīš, 1992: 12), en referencia a los «paraíso» palestino andalusí perdidos. El diseño de la cubierta esta primera edición árabe es de Kamāl Bullāṭa, recreando azulejos de la Alhambra pero con los colo-

res de la bandera palestina. Otro acontecimiento trágico fue el que impulsó a Raḡwà ‘Ašūr, escritora egipcia esposa del poeta también palestino Muḡīd al-Bargūzī, a venir a la ciudad de la Alhambra y escribir su trilogía *Granada* (1994-5) (Ašūr, 1994-1995); ella misma cuenta que mientras veía en la televisión los bombardeos americanos de Bagdad una tarde invernal, y rememoraba los muchos ataques de la aviación israelí sufridos por el Sinaí, Líbano y Palestina, se le apareció de repente la imagen de una mujer desnuda corriendo des-pavorida, y de ahí brotó la ficción; al comienzo de la misma, en efecto, la escritora hace ver a un incrédulo Abū Ŷa’far «el librero», durante los últimos días de la Granada nazarí, a una mujer desnuda que huye en signo premonitorio de catástrofe. Este librero del Albaicín, que logra mantener viva la memoria de su pueblo, ve entonces una Alhambra solemne y mayestática, desde la que se toman las últimas decisiones por parte de los gobernantes nazaríes antes de la entrega; después, los musulmanes de la ciudad han de ver en sus torres la «cruz de plata» y las nuevas armas del vencedor, y cuando llega la definitiva expulsión, la escritora pinta la imagen de la Alhambra que contemplaron los moriscos desde el Albaicín, un imponente conjunto de palacios, torres y jardines, del que se separan para siempre con amargura. Bullāṭa, por su parte, construye una Alhambra en miniatura y de papel, portable, ya que al palestino errante no le queda sino vagar con sus sueños e ilusiones. Él, y los otros artistas, escritores y poetas árabes contemporáneos que hemos mencionado, no cumplen con las funciones cortesanas de sus antepasados nazaríes, aunque compartan idioma e imágenes, sino que hablan desde el yo personal que construye un universo propio e intransferible. Por ello, Bullāṭa erige su propia Alhambra con pequeñas paredes de papel y cornisas de «mocárabes» plegables, emulando lúdica y distanciadamente los bellos juegos de luces y sombras de los artesanos granadinos. Y

la superficie acuosa, que veíamos evocada en algunos azulejos de la Alhambra, reaparece ahora en sus doce serigrafías, pero con técnicas y gusto actuales, y con una cuidada gama cromática llena de luces, reflejos y suaves movimientos, sugeridos por novedosas variaciones geométricas y por la sutil distribución de los colores (Bullāṭa y Adonis, 1998). Como ha escrito el propio artista, en la Alhambra, al igual que le había sucedido en la Cúpula de la Roca de su ciudad natal, percibió la vitalidad, fuerza e interacción de los componentes esenciales de la memoria semántica árabe, –la palabra, la geometría, la luz, el color–, e imaginó con ellos su paraíso personal, que decidió acompañar con esta hermosa observación escrita por Gaston Bachelard en *El derecho a soñar*:

¡Qué mayor privilegio para un creador de formas... que recibir el encargo de pintar el paraíso! ¡Oh, todo es paraíso para el ojo que sabe ver, que quiere ver...! El paraíso es el mundo de los bellos colores. Inventar un nuevo color significa, para el pintor, experimentar un placer paradisíaco. En dicho placer, el pintor mira aquello que no ve: crea. A cada pintor, su paraíso. Y aquel que sabe concordar los colores, es capaz de expresar la armonía de un mundo. El paraíso es, en primer lugar, un bello cuadro.

Y aunque la Alhambra se muestre también como un «paraíso cruel», por mencionar otra expresión de Gaston Bachelard con la que definió a la Tierra toda, ello no obsta para que deseemos aferrarnos a esa singular belleza sensorial e intelectual que atesoran los edificios y jardines nazaríes, nacidos de mentes que lograron plasmar los arquetipos esenciales del buen lugar (*eu-topia*), que todavía hoy nos siguen subyugando, a árabes y no árabes, en esa permeable frontera entre la ilusión y la realidad en la que habitamos permanentemente los humanos.

## Nota

- 1 Este artículo tuvo su germen en mi participación en el seminario *La Granada nazarí: mitos y realidades*, organizado por el profesor Antonio Peláez Rovira en la Escuela de Estudios Árabes de Granada en marzo de 2011.

## Bibliografía

- ‘AŠŪR, Raḡwā (1994-1995), *Garnāṭa*, El Cairo, Dār al-Hilāl (trad. al español de M.<sup>a</sup> Luz Comendador, *Granada (trilogía)*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2008).



- BERMÚDEZ PAREJA, Jesús (1965), «El Generalife después del incendio de 1958», *Cuadernos de la Alhambra*, 1, pp. 9-39.
- BUJĀRĪ (AL-), *Ṣaḥīḥ*, 4 v. en 2 t., s. I., Dār Iḥiyā' al-Kutub al-'Arabīya.
- BULLĀṬA, Kamāl (1991), «Geometría de la lengua y gramática de la geometría», tr. de J. M. Puerta Vilchez, *Cuadernos de la Alhambra*, 27, pp. 11-26.
- (2004): «Pensamiento visual y memoria semántica árabe», tr. de J. M. Puerta Vilchez, *Cuadernos de Arte*, 35, pp. 275-291.
- BULLĀṬA, Kamāl y ADONIS (1998), *Portfolio Granada*, pr. de Federico Mayor Zaragoza, Unesco; exposición en Sala de Presentación de la Alhambra (Palacio de Carlos V), 4 mayo-31 diciembre 1998.
- CASARES PORCEL, Manuel; TITO ROJO, José (2007), «Paseo por los jardines de la Alhambra y su entorno», en R. Pérez Gómez (ed.), *7 paseos por la Alhambra*, Granada, Proyecto Sur, pp. 171-296.
- CHUECA GOITIA, Fernando (ed.) (1953), *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, [s.n.], 1953.
- El CORÁN* (1999), ed. y tr. de Julio Cortés, Barcelona, Herder.
- DARWĪṢ, Maḥmūd (1992), *Aḥada 'ašara kawkaban 'alā ājir al-mašhad al-andalusī*, Casablanca, Dār Tūbqāl.
- (2000), *Once astros (poesías)*, trad. M.<sup>a</sup> Luisa Prieto, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional.
- DĀYA (AL-), Muḥammad Riḍwān (2000), *Fi l-adab al-andalusī*, Damasco, Dār al-Fikr.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1948), *Silla del Moro*, Madrid.
- (1953), «El 'Manifiesto de la Alhambra'. Por 24 arquitectos españoles», *Al-Andalus*, 18-2, pp. 261-270.
- GOMAA, Eman Aref (2006), *La imagen de la arquitectura islámica en la pintura egipcia contemporánea*, Universidad de Granada, tesis doctoral inédita, dirigida por José Miguel Puerta Vilchez.
- IBN AL-JAṬĪB (1973), *AL-Iḥāṭa*, ed. de 'A. A. 'Inān, El Cairo.
- (1989), *Diwān Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb*, ed. M. Miftāḥ, Casablanca, Dār al-Ṭaqāfa, 2 vols.
- IBN MANZŪR, *Lisān al-'arab*, El Cairo, Dār al-Ma'ārif, 1981, 6 v. + 3 v. de índices (1984).
- IBN ZAMRAK (1997), *Diwān Ibn Zamrak al-Andalusī*, ed. M. T. al-Nayfar, Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī.
- ISAC, Ángel (ed.) (2006), *El Manifiesto de la Alhambra 50 años después. El monumento y la arquitectura contemporánea*, Granada, Patronato de la Alhambra.
- AL-JAFĀYĪ, Šihāb al-Dīn, *Rayḥanat al-albāb*, ed. de A. F. Muḥammad al-Ḥulw, El Cairo, Maktabat 'Īsā al-Bābī al-Ḥalabī, 1967 (reed.: 2010).
- KANNŪN, 'Abd Allāh (1958), «Abū l-Baqā' al-Rundī wa-kitābi-hi al-Wāfi fi naẓm al-qawāfi», *Maḥallat Ma'had al-dirāsāt al-islāmiya*, 6-1/2, pp. 206-220.
- MĀLIK, *al-Muwatṭā'*, ed. de Sa'īd Muḥammad al-Laḥḥām, Beiru, Dār Iḥiyā' al-'Ulūm, 1988.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro (1992), *Al-Andalus y España en la literatura árabe contemporánea*, Málaga, Argual.
- (2011), «Granada y la Alhambra en el sentimiento árabe de hoy», en *Significado y símbolo de al-Andalus*, Almería-Madrid, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes-CantArabia, pp. 69-80.
- MUSLIM, *Ṣaḥīḥ*, Beirut, Dār al-Īṭīl-Dār al-Āfāq al-Yadīda, s. a., 2 v.
- PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (1990), *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación Provincial.
- (1991), «Geometría de la lengua y gramática de la geometría», *Cuadernos de la Alhambra*, 27, pp. 11-26.
- (2001), «El vocabulario estético de los poemas de la Alhambra», en José Antonio González Alcantud; Antonio Malpica Cuello (eds.), *Pensar la Alhambra*, Rubí (Barcelona)-Granada, Anthropos-Diputación Provincial, pp. 69-88.
- (2004a), «Ensoñación y creación del lugar en Madīnat al-Zahrā», en Fátima Roldán Castro (coord.), *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, Granada, Fundación El Legado Andalusi, pp. 313-338.
- (2004b), «Pensamiento visual y memoria semántica árabe», *Cuadernos de Arte*, 35, pp. 275-291.
- (2008), «Valores ontológicos, escatológicos y artísticos del agua en la cultura árabe e islámica», *Cuadernos de la Alhambra*, 43, pp. 57-76.
- (2010), «Kamal Bullata: la imagen y la palabra en la plástica árabe actual», en Fátima Roldán Castro (ed.), *Voces del Islam*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 79-98.
- (2015), *Leer la Alhambra. Guía del Monumento a través de sus inscripciones*, Granada, Patronato de la Alhambra-Edilux.