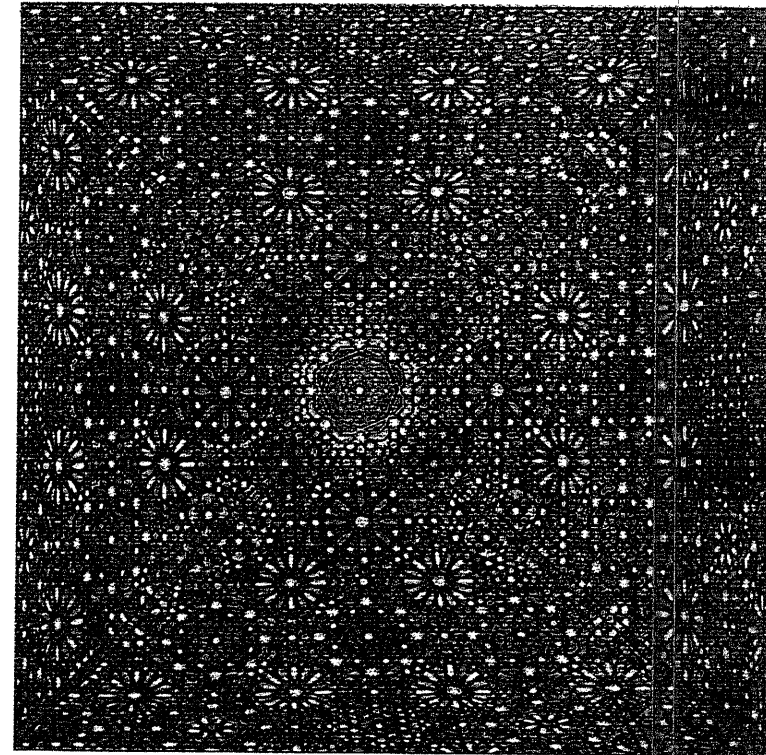


DARIO CABANELAS RODRIGUEZ, O.F.M.

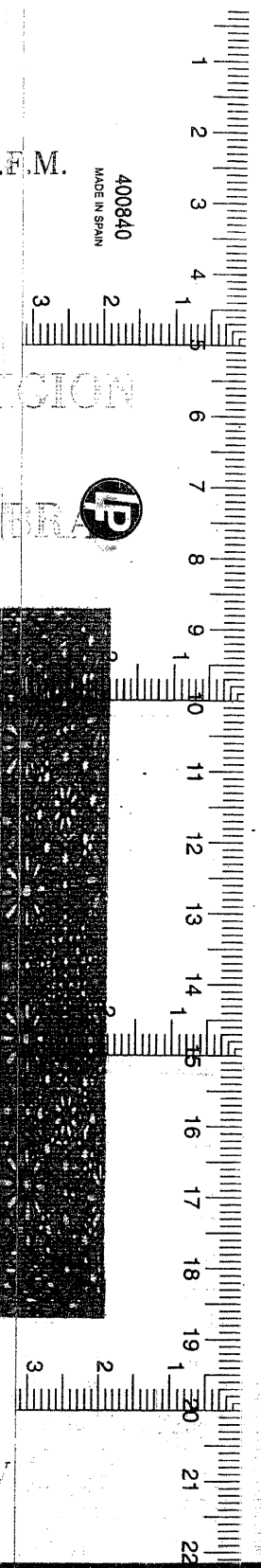
CATEDRATICO DE LENGUA ARABE

LITERATURA, ARTE Y RELIGION  
EN LOS  
PALACIOS DE LA ALHAMBRA



DISCURSO DE APERTURA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
CURSO MCMLXXXIV - MCMLXXXV

400840  
MADE IN SPAIN



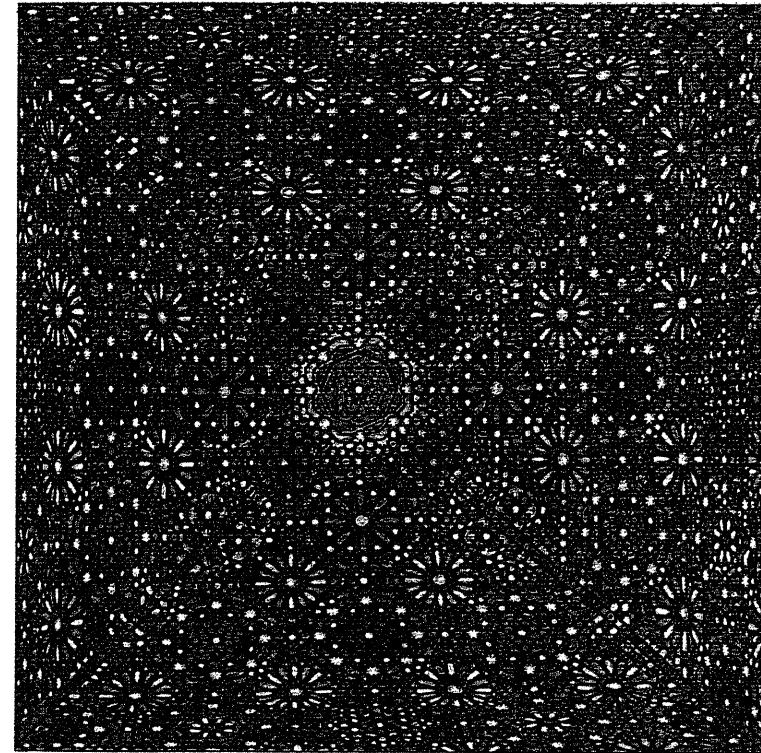
DARIO CABANELAS RODRIGUEZ, O.F.M.

CATEDRATICO DE LENGUA ARABE

LITERATURA, ARTE Y RELIGION

EN LOS

PALACIOS DE LA ALHAMBRA



DISCURSO DE APERTURA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
CURSO MCMLXXXIV - MCMLXXXV

LITERATURA, ARTE Y RELIGION  
EN LOS  
PALACIOS DE LA ALHAMBRA

DARIO CABANELAS RODRIGUEZ, O.F.M.

CATEDRATICO DE LENGUA ARABE

BIBLIOTECA	UNIVERSITARIA
GRANADA	
N.º Documento	133751
N.º Copia	241501

LITERATURA, ARTE Y RELIGION  
EN LOS  
PALACIOS DE LA ALHAMBRA



DISCURSO DE APERTURA  
UNIVERSIDAD DE GRANADA  
CURSO MCMLXXXIV - MCMLXXXV

*Portada*  
Techo del Salón de Comares.  
(Aproximación a su policromía original).

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
*Literatura, Arte y Religión en los Palacios de la Alhambra*  
Discurso Apertura Curso Académico 1984-85.  
Depósito legal GR: 394/84.  
Edita e imprime:  
Secretariado Publicaciones. Universidad Granada.  
Hospital Real. Granada.  
*Impreso en España*                      *Printed in Spain*

Excmo. Sr. Rector Magnífico  
Excmas. e Ilmas. Autoridades  
Queridos Compañeros de Profesorado  
Alumnos Universitarios  
Señoras y Señores

Después de 35 años de investigación y docencia universitaria, de ellos casi 30 como catedrático de esta Universidad de Granada, que voluntariamente elegí y nunca he querido abandonar, me corresponde pronunciar la lección inaugural de este curso académico 1984-85 que hoy iniciamos.

Si en el comienzo de todo nuevo curso alienta siempre una esperanza renovada, pero también cierta inquietud ante el futuro, el que ahora se abre, como todo periodo de transición, puede resultar decisivo: tras un año de vigencia de la Ley de Reforma Universitaria, la puesta en marcha del Claustro Constituyente y la elección de un nuevo Rector, ahora se trabaja en la elaboración de los Estatutos, que habrán de ser la pieza clave en el adecuado engranaje de todos los elementos que integran la Universidad, en cuyo gobierno va a tener mayor participación la Sociedad de su entorno. ¡Es el momento de aunar esfuerzos, ilusión y ponderado equilibrio a fin de que esos Estatutos, enmarcados en amplias perspectivas de futuro, sean el mejor cauce de las aspiraciones encaminadas a lograr la Universidad que todos deseamos!

Uno de los factores que primaron en la decisión que hace tres décadas me trajo a Granada, fue el poder estudiar, desde mi parcela, su rico pasado árabe y, sobre todo, algunos de los aspectos del Monumento que, sin duda, constituye el mejor legado de su época musulmana. En consecuencia, el tema que por breves momentos va a distraer vuestra atención de más importantes quehaceres lleva por título *Literatura, arte y religión en los palacios de la Alhambra*.

### *Introducción*

Pero antes de abordar concretamente las posibles correlaciones e interdependencias entre los términos de esta especie de trinomio formado por los elementos literario, artístico y religioso en la Alhambra, hemos de plantearnos el problema a nivel general en la proyección histórica del Islam, ya que nuestro Monumento constituye sólo una de las múltiples realizaciones en el conjunto de su civilización.

Desde este punto de vista se puede afirmar que, si bien se ha profundizado con varia fortuna y diverso alcance en el estudio de la literatura, el arte y la religión, se ha hecho de manera independiente y aislada, razón por la que nunca se ha intentado —que sepamos— descubrir y valorar sus posibles relaciones y aun su mutua dependencia, tanto en su concepción teórica como en su ejecución práctica, y ello no sólo entre los occidentales consagrados a la investigación del mundo islámico, sino también por parte de los mismos autores árabes. En este sentido únicamente he hallado un breve artículo sobre la interdependencia entre arte, literatura y religión en el simbolismo safaví<sup>1</sup>, bajo la dinastía de este nombre, nacida en Persia de una de las órdenes sufíes a principios del siglo XVI y auténtica precursora del Irán moderno, de religión islámica *šī'ī*.

1. Schuyler Cammann, "The interplay of art, literature and religion in safavid symbolism", en *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain et Ireland*, n.º 2 (1978), 124-136.

En cambio, dos eminentes orientistas europeos se han preocupado de las posibles relaciones entre arte y literatura en la civilización islámica, aunque sin incluir el factor religioso, factor que subyace, sin embargo, como base aglutinante y operativa en la concepción dinámica del primero de ellos. Este fue Louis Massignon, que intentó una primera aproximación al tema –sin abordarlo directamente–, al inaugurar el curso académico 1921-1922 en la Sorbona<sup>2</sup>; discurso traducido al español por mi maestro García Gómez, bajo el título “Métodos de realización artística de los pueblos del Islam”<sup>3</sup> y frecuentemente citado, con propósitos muy diversos, por los historiadores del arte musulmán e incluso de la literatura árabe.

Determinadas afirmaciones de Massignon –hombre genial en muchos aspectos y ya desaparecido– representan una especie de fulgurantes destellos que alumbran por vez primera rutas insospechadas y siempre sugestivas por la novedad de su enfoque, si bien necesitan, a veces, de algunas matizaciones y también de cierta limitación respecto a la pretendida universalidad de su alcance, según luego veremos.

Veinticinco años después, era Francesco Gabrieli, hoy ilustre decano de los arabistas italianos, el encargado de abordar el tema de las correlaciones entre la literatura y el arte en la civilización musulmana, en el simposio internacional que sobre la historia de dicha civilización se celebró en Burdeos del 25 al 29 de junio de 1956<sup>4</sup>. A pesar de su inicial declaración de incompetencia por la novedad del tema, la absoluta penuria bibliográfica y su falta de conocimiento en profundidad del arte musulmán, Gabrieli reconoce el subido interés que el estudio de dicho tema puede ofrecer, no sólo desde el punto de vista histórico, sino también en el campo estético e

2. “Méthodes de réalisation artistique des peuples de l’Islam”, en *Syria*, II (1921), 47-53 y 149-160.

3. En *Revista de Occidente*, XXXVIII (1932), 257-284, con una nota preliminar sobre Luis Massignon, 254-256.

4. “Corrélations entre la littérature et l’art dans la civilisation musulmane”, en las actas del citado simposio, bajo el título *Clasicisme et déclin cultural* (Paris, 1957), 53-56. Lo citaré por *Corrélations*.

incluso en el aspecto social; al mismo tiempo nos brinda planteamientos y sugerencias que representan un buen punto de partida en orden a ulteriores análisis y formulaciones concretas.

En contraste con estos valiosos, aunque parciales, intentos de aproximación al tema por parte de los investigadores occidentales, en el ámbito de la propia civilización musulmana, y sobre todo con especial referencia a su época clásica, nunca se ha planteado la existencia de una posible correlación entre creaciones artísticas y literarias, y, menos aún, entre literatura, arte y religión, apareciendo además sensiblemente dispar la suerte de estas tres manifestaciones del espíritu humano en sus respectivos tratamientos y, por ello, también en su adecuada valoración, especialmente sociocultural.

Cierto es que, a base de las opiniones de críticos indígenas, se puede seguir la evolución y desarrollo de las ciencias religiosas y de las corrientes literarias en el mundo islámico; pero nada similar se nos ha conservado respecto a las artes figuradas, donde, salvo ligerísimos atisbos, se echa de menos una tradición propia, que, ante la rica variedad de monumentos y otras obras de arte en tierras del Islam, analice y explique la evolución del gusto y de los principios estéticos en las diversas épocas y en los diferentes países incluidos en el ámbito de su esfera cultural.

Como secuela de ese dispar tratamiento, la civilización musulmana ha dado cabida a los fenómenos literario y religioso en la enciclopedia de los conocimientos y actividades humanas, mientras que el factor artístico no ha merecido una simple consideración histórica –no digamos ya estética–, pero ni siquiera se lo ha incluido entre las actividades del espíritu, no obstante haber sido la obra de arte apreciada, admirada e incluso, a veces, apasionadamente cultivada en el seno de la civilización islámica<sup>5</sup>.

Esta inferioridad teórica del arte frente a los elementos literario y religioso –y en buena parte por influencia de este último–, suele reflejarse, sobre todo durante los primeros siglos del Islam, en la modesta posición de los artistas en relación con el prestigio de alfaquíes, poetas, músicos, secre-

5. Gabrieli, *Corrélations*, 54-55.

tarios, etc., llegando incluso estos últimos a ostentar, con frecuencia, el rango de cortesanos y aun de ministros en la vida político-social, mientras la paternidad de la obra de arquitectos, pintores, ceramistas, orfebres, miniaturistas, etc., hoy tan celosamente estudiada, y que ya entonces había alcanzado notable desarrollo, se mantenía en el más absoluto anonimato.

Hay, sin embargo, ciertas épocas de mayor refinamiento estético, en las que ese anonimato, que parecía ser el destino común del artista oriental en casi todas las edades y civilizaciones, no alcanza semejantes extremos; pero en la historia del Islam tales épocas han de buscarse fuera del medio en que predominó el elemento árabe, cualquiera que haya sido la contribución de éste al desarrollo del arte musulmán. Fueron los persas y quienes usufructuaron y propagaron su herencia, como la sociedad *tímurī* y *şafavī*, los sultanes mongoles y los turcos otomanos, los que brindaron al artista, respetando su nombre y su peculiar fisonomía, una posición digna en la sociedad de su tiempo, haciendo de él un funcionario, un cortesano y un maestro apreciado y colmado de honores, al igual que sus congéneres durante el Renacimiento occidental<sup>6</sup>.

Pero, según observa Gabrieli, antes y después de tales épocas la posición de los artistas del Islam nos recuerda un poco la de los *histriones*, comediantes y actores en la antigua Roma, donde eran estimados y buscados por las gentes del pueblo e incluso de las clases elevadas, mas sin disfrutar de una consideración social acorde con el grado de su popularidad; y aunque algunos textos nos muestren una actitud más liberal en cuanto a las representaciones figuradas, hay que reconocer que la posición del Islam como religión, frente a las artes, no ha sido precisamente alentadora, razón que hace aún más apreciable la obra de los artistas musulmanes, ejecutada bajo el signo de una fe que rehusaba conceder a esta actividad un lugar de honor entre los valores que ella impulsaba<sup>7</sup>.

6. Para una visión esquemática del periodo histórico aquí aludido cfr. Claude Cahen, *El Islam*, I, en "Historia Universal Siglo Veintiuno", 14 (México-Madrid, 1970), 307-314; breve referencia de Marc Bergé, *Les Arabes* (Paris, 1978), 159.

7. Gabrieli, *Corrélations*, 59-60, donde, a propósito de cierta actitud islámica más favorable a las

Pero esta evidente discriminación social de los artistas respecto a los cultivadores de la literatura y las ciencias religiosas, no ha impedido la existencia de correlaciones e interdependencias, a veces fundamentales, entre sus respectivas creaciones, lazos sensiblemente más apreciables desde el punto de vista externo entre la literatura y el arte, aunque en la civilización islámica ambas hunden sus raíces en un principio común de carácter metafísico-religioso; al que luego aludiré; principio que las vincula estrechamente en cuanto a su significación esencial y a la dinámica de sus respectivas creaciones.

Según lo expuesto, y para valorar la posible correlación e interdependencia entre los factores literario, artístico y religioso en la civilización islámica, analizaré la función de cada uno de esos tres elementos y el servicio que mutuamente se prestan en sus respectivos cometidos, para examinar luego su proyección en los palacios de la Alhambra y el Generalife.

### 1. *La literatura al servicio del arte y la religión*

El factor literario colabora con el arte y la religión y les presta un excelente servicio mediante el *wasfo* "descripción", que es uno de los aspectos más desarrollados de la literatura árabe, con preferencia en su poesía y, de manera especial, en la poesía del occidente islámico; valiéndose de la palabra como medio de expresión, nos ofrece verdaderos cuadros pictóricos, no sólo de monumentos arquitectónicos, capiteles, bajorrelieves, tapices, objetos de orfebrería, etc., sino también de sentimientos religiosos e incluso de los estados y moradas del alma según las doctrinas del misticismo sufi, ampliamente desarrollado en la espiritualidad del Islam, aunque de este último aspecto no voy a tratar aquí.

Respecto al servicio que la literatura presta al conocimiento de los monumentos artísticos, podríamos acudir, en primer lugar, a las descrip-

representaciones figuradas, alude a un pasaje de al-Fārisī recogido por Bishr Farès, *Essai sur l'esprit de la décoration islamique* (Le Caire, 1952), 25-27 (31-33 del texto árabe); también R. Ettinghausen, vol. *Unity and variety*, en "Muslim civilisation" (Chicago, 1955), 121-122, 125, con las referencias allí citadas.



ciones de los palacios míticos de los antiguos árabes atestiguados por las leyendas preislámicas, como el de Gumdān en San'ā (hoy capital del Yemen), el de al-Jawarnaq en las afueras de Kufa, el de Ablaq en el noroeste de la península arábiga, el Iwān de Cosroes en Ctesifonte o el de la reina Širīn entre Bagdad y Hamadān; luego habría que recordar, asimismo, los no menos renombrados palacios del mundo islámico oriental, como el de al-Muqtadir en Bagdad, sobre los que se conservan igualmente descripciones en prosa y verso<sup>8</sup>.

Pero existieron también en la España musulmana, con anterioridad a la Alhambra, palacios famosos que atrajeron la atención no sólo de los historiadores, sino también de los poetas. Entre los más antiguos, que formaban parte del alcázar de Córdoba, hemos de recordar especialmente los que llevaban por nombre *al-Zāhir* ("el brillante"), *al-Kāmil* ("el perfecto") y *al-Munīf* ("el elevado"). A uno de estos palacios debía de referirse el poeta 'Abbās ben Firnās, contemporáneo de 'Abd al-Raḥmān II, al describirlo, empleando metáforas de las que luego se servirían reiteradamente otros poetas<sup>9</sup>:

Arcos que parecen lunas crecientes  
en columnas de aljófar sustentados.  
Al jacinto emulan sus capiteles,  
que apoyan mondas varas de azufaifo.  
Verás palmeras de extenso ramaje  
ostentando la copia de sus frutos,  
cual si hábil artesano entre sus frondas,  
de oro claro alzara ramos de dátiles,  
que semejan perlas, luego esmeraldas,  
y en la sazón se vuelven oro puro.

8. Cfr. M.<sup>a</sup> Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe* (Madrid, 1981), 27-74. Citaré por *La arquitectura*.

9. Abū 'Abd Allāh Muḥammad al-Kattānī, *Kitāb al-Tašbihāt*, ed. Iḥsan 'Abbās (Beirut, 1966), 70; otra versión ligeramente diversa de la mía, en Rubiera, *La arquitectura*, 125. 'Abbās ben Firnās (m. 887) fue un curioso personaje que vivió en tiempo de los emires al-Ḥakam I, 'Abd al-Raḥman I y Muḥammad I; poeta, gramático, astrólogo e inventor, incluso intentó un frustrado vuelo en la Ruzafa de Córdoba con atuendo de pájaro. Sobre él, cfr. Elías Terés, "Abbās ibn Firnās", en *Al-Andalus*, XXV (1960), 239-240, y "Sobre el vuelo de 'Abbās ibn Firnās", *Ibidem*, XXIX (1964), 365-369. Hace algunos años se inauguró cerca de Bagdad una estatua suya en ademán de lanzarse al espacio, que pude fotografiar en 1975.

Con 'Abd al-Raḥmān III se inician las grandes construcciones de la época califal, que culminan en la famosa ciudad palatina de *Madīnat al-Zahrā'*. Al describir uno de sus salones, nos dice el poeta Ben Šujayṣ, cortesano del citado califa<sup>10</sup>:

Los arcos de las bóvedas semejan  
medias lunas, si no fueran menguantes;  
pero luego se vuelven lunas llenas,  
y su perfección amengua las cosas.  
La claridad asciende hasta sus claves  
como perlas sobre un cuerpo sin joyas.

Almanzor construyó también su propia ciudad-palacio, nombrada *al-Madīna al-Zāhira* ("la ciudad brillante"). Ben Huḍayl, cantor asimismo de *Madīnat al-Zahrā'*, describe el palacio que allí ocupaba el dictador amirí, mientras otro poeta llamado 'Abd Allāh nos dice, refiriéndose, probablemente, a la disposición de los salones de otro de los palacios de *al-Madīna al-Zāhira*<sup>11</sup>:

.....  
Columnas como cuellos de doncellas  
y arcos que semejan lunas crecientes.  
De cúpulas se adornan cuyo eco  
recuerda el zurear de la paloma.  
Si el cantor baja su voz oírás  
del trueno el retumbar en los oídos.  
Los rojos tejados entre sus patios  
son como amapolas bajo el rocío.

Más numerosas y literariamente más ricas son las descripciones de los palacios construidos por los reyes de taifas, entre los que recordaré únicamente los del rey-poeta al-Mu'tamid de Sevilla, conocidos por los nom-

10. al-Kattānī, *al-Tašbihāt*, 73-74. Cfr. Rubiera, *La arquitectura*, 130. Ibn Šujayṣ (m. 1000) fue poeta de las veladas palatinas de 'Abd al-Raḥmān III, al-Ḥakam II y Almanzor.

11. al-Kattānī, *al-Tašbihāt*, 69-70. Ibn Huḍayl (m. 998), poeta extremadamente delicado, que intentó emular las glorias literarias de Ibn 'Abd Rabbih y lo consiguió. Del poeta 'Abd Allāh, aquí citado, no se conoce más que el nombre. Rubiera, *La arquitectura*, 133-134, ofrece la traducción de sus cinco versos, de los que yo he omitido el primero en mi versión por no interesar a mi actual propósito.

bres de *al-Mubārak* (“el bendito”), *al-Waḥīd* (“el único”), *al-Tāy* (“la corona”) y *al-Zāhī* (“el próspero”); palacios que el propio monarca recordaría luego en Agmat, ya destronado, prisionero y exiliado por los almorávides<sup>12</sup>.

Llora *al-Mubārak* por el recuerdo de Ibn ‘Abbād,  
llora por el de los leones y las gacelas.  
Llora su *Turayya* porque ya no tiene estrellas<sup>13</sup>,  
como el ocaso de las Pléyades cuando llueve.  
Llora *al-Waḥīd*, llora *al-Zāhī* a la vez que su cúpula;  
[llora] el río y *al-Tāy*, todos se ven humillados.

En contraste con los almorávides, que no parece construyesen grandes palacios en al-Andalus, los almohades sí lo hicieron, mas de ellos tan sólo voy a recordar el levantado en Córdoba sobre las aguas del Guadalquivir y descrito por Ben Sa‘īd, que concluye de este modo su relato: “Me contó mi padre que Nāhiḍ ben Idrīs, poeta de Guadix, dijo acerca de él<sup>14</sup>:

¡Qué prodigioso alcázar sobre el agua,  
dotado de arcos bajo los sillares!  
Obra excelsa que a la humedad desdeña,  
alzada por la gloria y el poder.  
Montado sobre el río con honor,  
su cumbre no aparece a ras del suelo.  
¡Subsista habitado y su puerta llena,  
mientras los leales pueblen sus límites!

En cuanto a descripciones poéticas de obras u objetos de arte en al-Andalus, tan sólo voy a ofrecer algunas muestras. La primera de ellas se

12. Los versos siguientes, en los que al-Mu‘tamid exhorta a sus personificados palacios a que lloren su desgracia, fueron editados por R. Dozy, según los *Qalā‘id* de Ben Jāqān, en su obra *Scriptorum arabum loci de Abbadidis*, I (Leyde, 1846), 61; la versión de Rubiera, en *La arquitectura*, 135.

13. *Turayya* (“las Pléyades”) es el nombre del pabellón central, con cúpula estrellada, del palacio *al-Mubārak*, descrito por Ben Zaydūn y Ben Ḥamdīs de Sicilia; cfr. Rubiera, *La arquitectura*, 136-137.

14. al-Maqqarī, *Nafḥ al-ḥib*, ed. Iḥsan ‘Abbās, I (Beirut, 1388/1968), 470. Rubiera, *La arquitectura*, 139, traduce sólo el primer verso. El aludido palacio fue construido por el príncipe almohade Abū Yaḥyā ben Abī Ya‘qūb ben ‘Abd al-Mu‘min. El poeta Nāhiḍ ben Idrīs fue uno de los panegiristas del califa almohade Nāṣir. Véase el *Mugrib* de Ben Sa‘īd, ed. Šawqī Ḍayf, II (Cairo, 1953), 145.

refiere a un artístico sable corto, propiedad de al-Mu‘tamid, cuya hoja estaba adornada por un lado con la reproducción de una gacela y por el otro con la de un león, lo que sugirió al poeta Ben Ūaj al-Šabbāg estos versos<sup>15</sup>:

Si por ventura yo fuera gacela  
y el león debiera ser mi vecino,  
la negrura de mis ojos de hurí  
en verdad lo dejarían perplejo.

El poeta conocido por al-A‘mā al-Tuḥlī, “el ciego de Tudela”, muerto en 1126, nos ofrece en dos versos la siguiente referencia a un león-fuente de mármol<sup>16</sup>:

Es un león que si explicarlo quisiera,  
ciertamente diría que es una roca.  
Podría creerse el “león” del zodiaco,  
que arroja por sus fauces la Vía Láctea.

Al contemplar el poeta ‘Abd al-Ūalī ben Waḥbūn cómo la alberca de uno de los palacios del rey al-Mu‘tamid de Sevilla se abastecía con el agua que manaba de la boca de un artístico elefante, exclamó<sup>17</sup>:

El agua se vierte cual hoja de espada  
de un raro elefante jamás fatigado.  
Pace él tierna plata, que se torna sólida,  
mas verás que no teme la delgadez.

15. Originario de Badajoz, se trasladó posteriormente a la corte ‘abbādī de Sevilla, donde al-Mu‘taḍid le concedió el título de “Jefe de los poetas”, tras escuchar sus versos en presencia de los restantes vates cortesanos, que, dominados por la envidia, esperaban quedase en ridículo aquel advenedizo colega. Cfr. Henri Pérès, *Esplendor de al-Andalus*. La poesía arabigoandaluza en árabe clásico en el siglo XI. Trad. española, de la 2.ª ed. francesa (Argel, 1953), por Mercedes García Arenal (Madrid, 1983), 66-67, 80-81, 304 y 338, donde aparecen los dos versos y se indica la procedencia de su texto árabe. En adelante citaré dicha obra por *Esplendor*.

16. El texto árabe se encuentra en su *Dīwān*, ed. de Iḥsan ‘Abbās (Beirut, 1963), 249. Sobre este poeta, véase Pérès, *Esplendor*, 64-337 (con trad. de dichos versos), 342, 410, 416, 427, 448 y 464.

17. El texto árabe en al-Maqqarī, *Nafḥ al-ḥib*, ed. cit., IV, 263. Acerca de este poeta, cfr. Pérès, *Esplendor*, 105-106, 165, 199, etc., pero, sobre todo, 337 (con una trad. de dichos versos).

Otro poeta, Abū Tammām Gālib ben Rabāḥ al-Ḥayyām, describe así la lámpara de Calatrava<sup>18</sup>:

Mira cómo esas lámparas en la noche brillan  
y a través del cristal las vemos resplandecer,  
cual si fueran lenguas de viboras que aparecen  
al calor meridiano sin cesar de agitarse.

No obstante las anteriores referencias, que podrían multiplicarse sin especial dificultad, es indudable que las más numerosas y amplias descripciones poéticas, especialmente monumentales, en toda la literatura arabi-goandaluza, versan sobre los palacios nazaries de la Alhambra y el Generalife, según luego veremos.

Pero los versos en que se describen monumentos y objetos de arte –sustitutivos, en los medios urbanos, de los temas primeramente abordados por el beduino del desierto, como el león, la espada, el camello, las luchas tribuales, etc.– interesan más por una especie de complacencia en su función descriptiva y por su valor documental que por su sentimiento lírico y por su misma calidad literaria.

En cuanto a la estructura de este género de descripciones, al que a veces se dedica también la prosa rimada en algunas *maqāmas*<sup>19</sup>, falta generalmente la perspectiva y la diversificación y se emplea, casi siempre, el mismo proceso analítico utilizado, de ordinario, por la poesía árabe en la representación de la naturaleza y del hombre: detalles yuxtapuestos como elementos aislados, sin el rigor de la síntesis ni la visión de conjunto y

18. El texto árabe en *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne par al-Maqqarī*, ed. Dozy, etc. (Leiden, 1855-1861), reprod. de Oriental Press (Amsterdam, 1967), II, 282. En cuanto a este cirujano-sangrador de Calatrava, célebre por sus versos, en ocasiones de exacerbado realismo, cfr. Pérès, *Esplendor*, 109, 210, 230, 252, 314, 328 (con una trad. de dichos versos), 335, 360 y 444.

19. Este género literario árabe, iniciado por el persa al-Hamaḍānī (m.1007) y consagrado por su imitador al-Ḥarīrī (1122), se desarrolla en prosa rimada –a veces con versos intercalados– y su protagonista solía ser algún vagabundo elocuente y embaucador, un falso mendigo, descarado e ingenioso, etc. Para una visión esencial del género y su difusión en al-Andalus, cfr. Fernando de la Granja, *Maqāmas y Risālas andaluzas*. Traducciones y estudios (Madrid, 1976).

donde el intelectualismo medieval, que afectó también a la civilización islámica, prima sobre la emoción artística, sin reflejarse, casi nunca, el placer estético y el goce de la obra de arte por sí misma<sup>20</sup>.

## 2. El arte al servicio de la literatura y la religión

Faceta de signo inverso, pero complementaria de la anterior, es la representada en la civilización islámica por el arte al servicio de la literatura y la religión, cuando aquélla, debido a su ya señalada posición de inferioridad, se apoya con frecuencia sobre éstas, no sólo a título de simple colaboración, sino también para elevar su propio prestigio, poniendo sus recursos al servicio de la palabra, divina y humana, que ostenta la primacía entre todos los medios de expresión.

Desde este punto de vista, tal vez el caso más logrado en la colaboración del arte con la literatura y la religión islámica sea la ilustración por la pintura –con frecuencia en miniatura– de obras literarias religiosas y profanas: entre las primeras se encuentran, por ejemplo, “Las historias de los profetas” (*Qiṣaṣ al-Anbiyā*), leyendas piadosas y relatos escatológicos, mientras a las segundas pertenecen textos tan conocidos como *Kalīla y Dimna*, las *Maqāmas* de al-Ḥarīrī o el *Kitāb al-agānī* (“Libro de las canciones”) de Abū l-Farāy al-Iṣfahānī<sup>21</sup>, debiendo tenerse en cuenta asimismo la ilustración de tratados científicos, obras de medicina, farmacopea, etc.

En esta orientación puede decirse que los textos literarios, religiosos o profanos, han suministrado al arte musulmán la materia prima y le han servido de plataforma de lanzamiento para alcanzar su más brillante esplendor y conseguir, en muchas ocasiones, valores estéticos y documentales superiores a los representados por los mismos textos ilustrados. A veces,

20. Gabrieli, *Corrélations*, 56-57.

21. Sobre los varios autores de *Qiṣaṣ al-Anbiyā*, cfr. Brockelman, *Geschichte*, I, n.º 350; *suppl.*, I, p. 592, y II, p. 580. Acerca de *Kalīla y Dimna*, cfr. *Encyclopédie de l'Islam*<sup>2</sup>, IV, 524-528, s.v. *Kalīla wa Dimna* (C. Brockelmann). Para las *Maqāmas*, véase la nota 19. Respecto al *Kitāb al-agānī* de Abū l-Farāy al-Iṣfahānī, cfr. F. Gabrieli, *La literatura árabe*, trad. del italiano por Rosa M.ª Pentimali de Varela (Buenos Aires, 1971), 173-177.

incluso se minimiza el elemento literario y tiende a desaparecer en provecho del elemento figurativo, como ocurre, por ejemplo, en el dominio de la caligrafía, tan apreciada y cultivada, especialmente en el Oriente musulmán<sup>22</sup>.

En las fases más avanzadas de la civilización islámica, y a la vez que culmina el empleo de la miniatura y la pintura en la ilustración de los textos literarios, se insertan en un cuadro plástico textos en verso o en prosa —ordinariamente rimada— de carácter literario, histórico o religioso, pero al mismo tiempo con una función decorativa y ornamental; textos expresamente escritos con tal finalidad o posteriormente adaptados al espacio disponible.

En el aludido cuadro plástico el texto literario no siempre representa, sin embargo, el factor primordial, sino que aparece simplemente como uno de los elementos del conjunto, en el que juegan asimismo papel importante la caligrafía o trazado de los caracteres epigráficos, la composición de lazo, la decoración floral, la policromía, etc., y, como fondo, el diseño de las cartelas, en las que se incluyen dichos elementos<sup>23</sup>.

En la ejecución artística de ese cuadro plástico que sirve de adecuado marco a los textos literarios, y aparte los calígrafos, hubieron de intervenir, bajo la dirección de los respectivos alarifes, distintos artesanos, como tallistas, pintores, etc.

Pero respecto al arte y sus cultivadores, sobre todo en el campo de la representación plástica de la figura humana y de animales, ha operado siempre una determinada limitación, aunque más o menos intensa según las diversas épocas y las diferentes regiones del mundo islámico. Sobre la base de esta limitación, llevada a sus últimas consecuencias, incluso se ha

22. Gabrieli, *Corrélations*, 58-59.

23. Este aspecto se estudia e ilustra ampliamente en los trabajos que Antonio Fernández Puertas y yo venimos publicando sobre las inscripciones árabes de la Alhambra: "Inscripciones poéticas del Partal y de la fachada de Comares", en *Cuadernos de la Alhambra*, 10-11 (1974-1975), 117-199; "Inscripciones poéticas del Generalife", *Ibidem*, 14 (1978), 3-86; "El poema de la fuente de los Leones", *Ibidem*, 15-17 (1979-1981), 3-88; "Los poemas de las tacas del arco de acceso a la sala de la Barca", *Ibidem*, 19-20 (1983-1984), 61-152.

llegado a afirmar que no hay arte musulmán, porque el Corán —se dice— reprueba la representación de las formas; pero realmente en el texto coránico no se condena la representación de las formas, sino que en la enumeración de algunas "abominaciones procedentes de la actividad de Satanás" se incluye el culto de "los ídolos"<sup>24</sup>, aspecto éste en el que el Islam representa un avance muy considerable frente a la intensa proliferación de la idolatría que entonces predominaba en toda la península arábiga.

Sin embargo, en la *sunna* o tradición islámica se conservan algunos *hadices* que, partiendo de la citada *aleyá* coránica, parecen dar pie a cierta reprobación o condena de la representación de las formas. Tales hadices, aludidos ya por Massignon<sup>25</sup>, se reducen a cuatro. En el 1º se maldice a quienes adoran las tumbas y las imágenes de los profetas y los santos, lo que evidentemente se reduce a la condenación de la idolatría. De acuerdo con el 2º, los artistas y los que fabrican imágenes serán castigados el día del juicio, por sentencia de Dios, a la imposible tarea de resucitar sus obras, es decir, de darles vida; sentencia que condena, más que la representación de las formas propiamente dichas, el orgullo del artista al querer competir con el Creador, el único que puede dar la vida. Según el 3º, los musulmanes no deben servirse de telas y almohadones con figuras, norma que no siempre fue observada, incluso por el propio Mahoma y sus compañeros, y que luego no se vería defendida por los *hanbalíes*, con ser su doctrina la más rigorista de entre las cuatro escuelas jurídicas ortodoxas del Islam. Finalmente, el 4º de los hadices impone a los musulmanes el deber de destruir las cruces; pero aquí el motivo no es tampoco la imagen reproducida o representada en la cruz, sino el culto que le tributan los cristianos, culto idolátrico según los musulmanes, ya que para ellos Jesús no es Dios, sino un profeta, y, además, no murió en la cruz, como se afirma expresamente en el Corán, al rebatir la opinión de los judíos:

"Ellos dicen: Ciertamente nosotros hemos matado al Mesías, Jesús, hijo de María, enviado de Dios; pero no lo mataron ni lo crucificaron, mas

24. *Corán*, V, 92. Emplearé siempre la trad. española de Juan Vernet (Barcelona, 1963).

25. *Métodos*, trad. de García Gómez, en *Revista de Occidente*, XXXVIII, 258-259.

a ellos se lo pareció. Quienes discuten y están en duda acerca de Jesús, no tienen conocimiento directo de él y siguen una opinión, pues, con certitud, no lo mataron. Al contrario, Dios lo elevó hacia Él, pues Dios es poderoso y sabio” (Corán, IV, 156).

Aunque, según lo dicho, no existe en el Corán ni en la *sunna* una base real que sustente la condenación o prohibición de representar las formas, sí existe una cierta presunción en favor de su limitación y restricción, dando origen a una tendencia que, con mayor o menor intensidad, va a persistir en el arte musulmán, reforzada por cierta base filosófico-teológica que le suministran los primeros pensadores del Islam al pretender explicar las relaciones de Dios con el mundo y armonizar la razón con la nueva fe, según veremos en el siguiente apartado<sup>26</sup>.

### 3. La religión, factor condicionante de la literatura y el arte

Según Massignon, el principio básico que condiciona la literatura y el arte en el Islam y la raíz más profunda de la cual derivan ciertas características comunes a ambas, es el postulado metafísico-religioso de la irrealidad de las formas, derivado del atomismo espacial y temporal que había inspirado inicialmente la filosofía, la poesía y las artes figuradas en la civilización musulmana<sup>27</sup>.

Tal género de atomismo es asumido en el Islam por algunos de los filósofos *mu'taziles* y los teólogos *'aš'arīes* —incitados a la especulación por la filosofía griega pero aún no influidos por ella—, y afirma que el Universo está compuesto por un número infinito de *sustancias elementales, indivisibles y separadas por el vacío*; así, el *espacio* no es más que la agregación

26. No obstante la aludida restricción, a veces exagerada hasta la prohibición, nunca dejaron de existir reproducciones de figuras tanto entre los musulmanes orientales como en al-Andalus. De la copiosa bibliografía sobre el tema, recordaremos únicamente los siguientes trabajos: H. Lammens, “L'attitude de l'Islam primitif en face des arts figurés”, en *Journal Asiatique*, 11e série, VI (1915), 239-279; G. Marçais, “La question des images dans l'art musulman”, en *Bizantion*, VIII, fasc. I (1932), 161-183; *Encyclopédie de l'Islam*, IV, 558-590, s.v. *šūra* (A. J. Wensinck); Pérès, *Esplendor*, 330-339, 343-344, etc.

27. *Métodos*, trad. García Gómez, en *Revista de Occidente*, XXXVIII, 262-263.

de esas sustancias elementales agrupadas en multitud de parcelas separadas por el vacío, mientras el *tiempo* aparece formado por instantes infinitamente pequeños separados por un vacío temporal. Este atomismo se diferencia del profesado por los griegos Demócrito y Epicuro en que el átomo musulmán es creado y no eterno, no tiene peso y carece de fuerza o energía.

El Dios creador y activo del Corán impide a los citados pensadores musulmanes admitir el primer motor inmóvil de Aristóteles, al igual que su doctrina sobre la materia y el movimiento eternos, porque éstos se sustraerían a la potencia creadora de Dios; por ello, el objetivo primordial del atomismo en cuestión radica precisamente en someter el mundo al poder absoluto de Dios en tal forma que toda producción o destrucción haya de atribuirse a la intervención divina, sin la cual, por ejemplo, ningún ser vivo puede transmitir la vida al que carece de ella, ni un cuerpo caliente puede transmitir el calor a otro frío. En cuanto a la dinámica humana, Dios crea en el hombre no sólo la voluntad y la facultad de hacer, sino también la acción misma, sólo aparentemente realizada por éste.

Pero semejante doctrina, al establecer que todo depende de la acción continua de Dios, implicaba, al menos, dos graves consecuencias: de un lado, la inexistencia de toda causalidad, lo que conducía a la negación de las leyes naturales y, por tanto, de la ciencia; de otro, la negación de la libertad del hombre y, por ende, de su responsabilidad. Por ello, los mismos teólogos *'aš'arīes* admitirían, finalmente, una cierta participación del hombre en la realización de sus propias acciones, merecedoras de un relativo premio o castigo, mientras los filósofos y teólogos musulmanes posteriores aceptarían el principio de causalidad con todas sus consecuencias<sup>28</sup>.

Sin embargo, de la teoría metafísico-religiosa basada en el atomismo espacial y temporal derivaría, según Massignon, el principio de la irreali-

28. En cuanto a las doctrinas de los *mu'taziles*, cfr. Albert N. Nader, *Le système philosophique des Mu'tazila* (Beyrouth, 1956). Respecto al fundador de los *'aš'arīes* y los principios defendidos por su escuela, cfr. W. Montgomery Watt, en *Encyclopédie de l'Islam*<sup>2</sup>, I, 715-716, s.v. *al-Ash'arī, Abū l-Ḥasan*, y 717-718, s.v. *Ash'ariyya*, respectivamente; véase, asimismo, L. Gardet et M.M. Anawati, *Introduction à la théologie musulmane*, (Paris, 1948), sobre todo 52-76.

dad de las formas, que subyace en el arte islámico y se refleja en el deseo constante de los artistas por evitar cualquier posible ilusión sobre la realidad objetiva de las formas por ellos representadas, dado que la absoluta permanencia sólo corresponde a Dios, que es *al-Bāqī*, es decir, el “permanente” y “eterno” por su misma naturaleza, y cuya existencia se demuestra, precisamente, por el cambio de todo lo que no es Él, ya que todo es perecedero, excepto su rostro<sup>29</sup>.

De este postulado metafísico-religioso, que viene a reforzar la inicial tendencia, pretendidamente basada en el Corán y la *sunna*, derivan, según el propio Massignon, algunas de las características diferenciales del arte islámico, tanto en arquitectura como en el espíritu de la decoración y artes plásticas, con indudables repercusiones en la literatura e incluso en la música, aunque de esta última no voy a tratar aquí. Pero no ha de extremarse la radical pureza de tales características, dado que en el Islam confluyeron diferentes culturas originariamente no vinculadas a las doctrinas filosófico-religiosas del atomismo musulmán y que, sin embargo, desempeñaron importante papel en el desarrollo del arte islámico, en cuya evolución intervinieron asimismo factores sociales, políticos y económicos.

En *arquitectura* se atribuyen a la citada orientación la consciente y voluntaria elección de materiales sencillos, arcillosos y maleables; la repugnancia a los espacios dilatados en amplias perspectivas abiertas y la preferencia por la interiorización en espacios dotados de una determinada claridad, pero cortados por otros de distinta iluminación, en orden a obtener el efecto estético del claroscuro por la alternancia de luces y sombras; por último, la fusión con el entorno natural a fin de restar la impresión de grandeza y permanencia que despierta en la mente del espectador toda edificación exenta y aislada.

Respecto a la *decoración*, generalmente en yeso o estuco, rehúye las formas geométricas cerradas —en oposición a la teoría de los griegos—, siendo el lazo su más significativa expresión, como búsqueda indefinida de la unidad en la siempre inacabada obra de la creación; el ritmo decorativo se des-

29. *Métodos*, trad. García Gómez, en *Revista de Occidente*, XXXVIII, 264-265.

pliega sólo en dos direcciones, sin reflejar la profundidad y evitando siempre los espacios vacíos a impulsos del llamado *horror vacui*; finalmente, los motivos se aíslan, delimitan e individualizan mediante la disonancia de los colores —especialmente rojos y verdes—, aunque, por la evidente reiteración de sus motivos ornamentales, el arte islámico aparece sensiblemente desvitalizado y dotado de un cierto carácter mecánico y abstracto.

Pero más que en la arquitectura y la propia decoración, la tendencia del arte musulmán anteriormente aludida se deja sentir en cuanto a la reproducción de formas vivientes mediante la escultura y la pintura: primero, eliminándolas por completo en las mezquitas y demás oficios de carácter religioso; luego, restringiendo su empleo en edificaciones de otro tipo y relegándolas a un segundo plano en grandes composiciones o tomando de ellas únicamente las líneas claves de estilizaciones, destinadas a ser reproducidas fuera de todo contacto directo con la naturaleza; por último, y en el caso de ser reproducidas figuras de animales, éstos aparecen generalmente decapitados o con una pata cortada y sustituida por otra —sobre todo en los tapices—, fruto de una clara intención antinaturalista, para mostrar que no debemos imaginarnos el poder concederles una permanencia vital, que tan sólo puede darles la voluntad y el soplo de Dios.

Por igual motivo se da en la literatura un proceso de petrificación o inanimación, que origina la llamada “metáfora descendente” (hombre-animal, animal-flor, flor-piedra preciosa), en la que no se trata de vivificar la idea por la imagen o resucitar la emoción pasada, sino que se toma el recuerdo como tal en una forma simplemente descriptiva, es decir, ya inanimado y en cierto modo petrificado<sup>30</sup>.

Es indudable que las sugerencias de Massignon encierran elementos sensiblemente válidos, pero con ciertas matizaciones y limitaciones, según

30. *Métodos*, *Ibidem*, 266-274, 278-284. Como ampliación de las características peculiares de la arquitectura y la decoración en el arte islámico sugeridas por Massignon, cfr. José Camón Aznar, “Temas de estética musulmana”, en *Revista del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid*, II, (1954), 131-147.

hemos adelantado ya; así, por ejemplo, el horror a la vida, e incluso a toda apariencia de vida, en la representación plástica musulmana, debe ser considerablemente reducido, tras conocerse ahora ejemplos incontrovertibles, respecto al período antiguo, de la supervivencia de tradiciones artísticas, como la helenística y la irania, que desconocían la prohibición de tales representaciones y donde la figura humana centra, generalmente, el interés de la composición en su conjunto.

En cuanto a la literatura, la tesis de Massignon también parece universalizar en demasía, sin tener en cuenta que, junto al pensamiento religioso y, luego, también filosófico del Islam por él subrayados, existió igualmente una poesía pagana y, por tanto, ajena a toda metafísica monoteísta, que ha condicionado sensiblemente el ulterior desarrollo de la poesía árabe.

En consecuencia, el postulado de petrificación o desvitalización enunciado por dicho autor, tiene que ser suavizado, aunque habrá de reconocerse, tanto en la literatura como en el arte del Islam, cierta falta de dinamismo con tendencia a la abstracción y al predominio de los elementos decorativos sobre los intentos de realismo, no obstante determinadas excepciones así en el campo literario como en el artístico<sup>31</sup>.

En este mismo orden, y tal vez por influjo de la concepción teocéntrica propia de la civilización islámica, se advierte en su literatura, al igual que en su arte, cierta tendencia común a individualizar y tipificar, tendencia que Grunebaum atribuye a la influencia casi exclusiva del aristotelismo sobre el pensamiento musulmán, nunca realmente influido por las corrientes del platonismo, acaso más fecundas incluso desde el punto de vista estético<sup>32</sup>.

Antes de finalizar este apartado, quisiera añadir dos observaciones más, que corresponden a un doble contraste entre el Islam y el cristianismo con reflejo en determinados supuestos de su estética respectiva. En primer lugar, sabido es que la cultura griega puso al hombre como centro del uni-

31. Gabrieli, *Corrélations*, 61-62.

32. G. E. von Grunebaum, *Kritik und Dichtkunst* (Wiesbaden, 1955), 141-142; opinión que Gabrieli acepta también como verosímil, *Corrélations*, 62.

verso, pero en el Cristianismo, que recibió sin duda el poderoso influjo del componente griego en diferentes aspectos, Dios ha venido a ser semejante al hombre e incluso, mediante la unión hipostática, se hizo visible en la persona de Jesús; en el Islam, por el contrario, la situación es muy diferente, pues, a fuerza de insistir en el monoteísmo, en la irrepresentabilidad de Dios y en su absoluta intervención en toda actividad, incluidas las acciones del hombre, la representación de éste ha sufrido un notable descenso en la escala de valores, quedando relegada a una posición sensiblemente desdibujada<sup>33</sup>. En esta misma observación puede enmarcarse la sustancial diferencia entre el templo cristiano y la mezquita islámica: el primero es lugar de culto y oración, pero también morada de Dios bajo las especies eucarísticas, esencial punto de mira del creyente; la segunda es recinto dedicado simplemente a la oración, donde el musulmán se prosterna en dirección a la Meca indicada por el *mihṛāb*, situado en el muro de la *qibla*.

Como segunda observación, es de subrayar que la expresión del texto coránico se hace más jugosa y objetiva cuando aborda temas relativos al paraíso o jardín de delicias, y los placeres que allí se prometen al creyente musulmán tienden siempre a proyectarse en criaturas y sensaciones que pueden tener una representación plástica más concreta y actuante que en este mundo terrenal; pero en esta transposición de la realidad terrena al paraíso, los supuestos de la estética musulmana son inversos a los de la cristiana, pues en ésta la realidad terrena es la que presenta un volumen táctil con solidez de signo corpóreo distinta en cada criatura, mientras en el cielo cristiano todo se sublima y transparenta, entendiéndose el espíritu como una sutileza de la materia<sup>34</sup>.

#### 4. Poemas de la Alhambra

Puede decirse que la restricción de la pintura en el arte musulmán se halla suplida, en cierto modo, por las inscripciones árabes, que constituyen

33. T. Burchard, "The Spirit of Islamic Art", apud *Islamic Quarter* (1954), 212-218.

34. Cfr. Camón Aznar, *Temas de estética musulmana*, 146-147.

un elemento típico de este arte. Como se ha dicho, “El constructor árabe refleja e incorpora a sus construcciones el lenguaje, no al modo romano, grabando epitafios, sino como una apropiación del espacio. El *discurso epigráfico* es solidario del *discurso geométrico*, las formas de su caligrafía dan origen a un nuevo código expresivo que asume la función del ornato, adición que complementa la descripción del espacio. Cada espacio en la arquitectura árabe está explicando las funciones y los usos para los que sirve, es una escritura diseñada con la formalidad de los símbolos, y como es sabido, un arte de símbolos da origen a un lenguaje de decoración”<sup>35</sup>.

Por ello, y aparte sus específicas motivaciones religiosas, políticas o simplemente históricas, el arte islámico emplea las inscripciones con finalidad decorativa y ornamental; en este sentido, la Alhambra representa uno de los ejemplos más significativos de inscripciones monumentales en prosa y verso hoy conservadas, que comprenden pasajes coránicos y aun *suras* completas, sentencias consagradas de origen diverso, textos fundacionales, frases laudatorias en honor de los sultanes constructores, el lema de la dinastía nazarí, “Sólo Dios es vencedor” —reproducido en múltiples y variadas formas—, pero, sobre todo, composiciones poéticas.

Desde el punto de vista literario, el número, la amplitud y variedad de tales poemas epigráficos —e incluso de algunos textos fundacionales en prosa— se debe a que tres poetas se suceden de maestro a discípulo al frente del *Dīwān al-Insā'* o “Cancillería Real”, fundada por Muḥammad II (1273-1302), y son en realidad los vates oficiales encargados de cantar las obras realizadas por sus respectivos señores, institucionalizándose así la poesía palatina en los momentos más brillantes de la dinastía nazarí con Ismā'īl I, Yūsuf I y Muḥammad V, es decir, durante casi todo el siglo XIV.

El primero de esos tres poetas, que además de ostentar la jefatura del *Dīwān al-Insā'*, alcanzaron el puesto de *wazīr* o primer ministro, fue Ben al-Ŷayyāb (1274-1349), discípulo y sucesor del famoso Ben al-Ḥakīm de Ronda en los dos cargos ya aludidos, en los que logró mante-

35. Antonio Fernández Alba, en el *Prólogo* al ya citado libro de M.<sup>a</sup> Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, 17.

nerse al servicio de seis soberanos, desde Muḥammad II hasta Yūsuf I<sup>36</sup>. El segundo fue Ben al-Jaṭīb (1313-1375), discípulo del anterior y que estuvo al servicio de Yūsuf I y Muḥammad V<sup>37</sup>, y el tercero, Ben Zamrak (1333-1393), que sirvió a Muḥammad V y, con opuestas alternativas, a Yūsuf I y Muḥammad VII<sup>38</sup>. Esta sucesión en el magisterio y en la jefatura de la Cancillería Real, verdadero taller de prosa y verso, explica la identidad estilística de los poemas epigráficos de la Alhambra<sup>39</sup>.

Aunque generalmente esta poesía es de mediana calidad y escaso lirismo, la de Ben Zamrak es superior a la de Ben al-Ŷayyāb, una vez desaparecida casi por completo la de Ben al-Jaṭīb, sin duda el mejor literato y el más grande historiador de la Granada nazarí. Como ha escrito García Gómez, ésta “es una poesía simplemente —pero hermosamente— decorativa”<sup>40</sup>.

Ese aspecto decorativo, entendido en su más amplia significación, nos lleva como de la mano a indicar el servicio que aquí presta el arte a los textos de carácter religioso o profano, cual es el diseño de las cartelas o cuadros plásticos en los que dichos textos se enmarcan —según hemos adelantado ya—, como el trazado de los caracteres epigráficos, la composición de lazo, la decoración floral, la policromía, etc., todo ello proyectado en unidades más amplias, que conforman la estructura de las diferentes estancias o conjuntos decorados en la Alhambra.

Pero, al igual de lo ocurrido en Oriente, para los artistas de la Alhambra seguía también en vigor el anonimato y acaso su inferior posición social,

36. Sobre dicho autor, cfr. M.<sup>a</sup> Jesús Rubiera, *Ibn al-Ŷayyāb, el otro poeta de la Alhambra* (Granada, 1982).

37. Entre la abundantísima bibliografía relativa a este autor, el mejor literato y el más importante historiador de la época nazarí, tan sólo voy a citar el trabajo de Jacinto Bosch Vilá, *Ben al-Jaṭīb y Granada* (Granada, 1980), en el que se ofrece la bibliografía esencial.

38. El mejor estudio acerca de este literato es el de don Emilio García Gómez, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, (reedición de Granada, 1975).

39. Cfr. M.<sup>a</sup> Jesús Rubiera, “Los poemas epigráficos de Ibn al-Ŷayyāb en la Alhambra”, en *Al-Andalus*, XXXV (1970), 456-459.

40. En su *Prólogo* a la obra de M.<sup>a</sup> Jesús Rubiera (citada en la nota 36), p. 12.



pues de ellos ni un solo nombre conocemos, en contraste con las noticias registradas sobre otros personajes de la Granada nazarí, como alfaquíes, místicos, literatos, etc. Así, nada sabemos del anónimo arquitecto que dio nombre al Generalife, del que proyectó el grandioso salón de Comares o el esbelto patio de los Leones, lo mismo que desconocemos también quiénes fueron los eximios carpinteros, ceramistas, pintores, tallistas y orfebres que hicieron posible la singular belleza de este conjunto monumental, en el que culmina la evolución del arte hispanomusulmán.

Ello hace que para establecer una cierta clasificación y valorar la obra de cada uno de esos anónimos artistas, a veces sólo genéricamente aludidos en los versos de los tres citados poetas, hayamos de basarnos en el minucioso análisis comparativo de las huellas que su propia labor nos ha dejado en las estancias de la Alhambra, aunque sigamos ignorando su nombre y su auténtica personalidad.

A veces, las leyendas nos recuerdan cómo la muerte de algún famoso arquitecto o de un hábil artesano se debió a la sospecha o al temor de que pudiesen destruir su propia obra o realizar otra igual para un nuevo mecenas; ejemplo de ello tenemos en el supuesto arquitecto bizantino Sinimār, que, por orden del rey al-Nu'mān ibn Imru l-Qais, diseñó la construcción del mítico palacio de Jawarnaq en las afueras de Kufa y, según una de las versiones, fue despeñado por orden del citado monarca ante su disposición de construir otro palacio siempre que le abonasen el salario deseado. Tal vez un eco lejano de ésta u otras parecidas leyendas se refleje en el conocido romance español de Abenámbar, donde se nos cuenta que el alarife del singular palacio de los Alijares es ejecutado a fin de que no labre otro igual para un misterioso rey de Andalucía, indudablemente rival del sultán granadino<sup>41</sup>:

—¿Qué castillos son aquéllos?  
—¡Altos son y relucían!  
El Alhambra era, señor,  
y la otra la mezquita;

41. Cfr. Rubiera, *La arquitectura*, 33-37.

*los otros los Alixares  
labrados a maravilla.  
El moro que los labraba  
cien doblas ganaba al día,  
y el día que no los labra  
otras tantas se perdía;  
desque los tuvo labrados  
el rey le quitó la vida  
porque no labre otros tales  
al rey de Andalucía...<sup>42</sup>*

No es presumible, sin embargo, que el eco de semejantes leyendas influyese en el anonimato de los alarifes de la Alhambra y de la casi totalidad de los que antes habían construido y decorado los restantes monumentos de la España musulmana; creo, por el contrario, que entre las causas de tan sorprendente anonimato hubo de primar la ya señalada tendencia restrictiva de la tradición islámica, reforzada por la soterrada virtualidad de la concepción metafísico-religiosa del universo defendida por los filósofos y teólogos musulmanes ortodoxos no influidos por Grecia, de donde derivan asimismo las peculiares características del arte islámico en arquitectura, decoración, pintura y escultura, ya anteriormente señaladas.

Pero en la Alhambra, ese elemento religioso que subyace en todo el arte musulmán y, en cierta medida, condiciona su desarrollo, no se refleja únicamente a través de dichas características, sino que, de ordinario, se manifiesta también en el contenido de sus mismos textos epigráficos, bien sea en forma simbólica, bien de manera clara y aun reiterativa; mas ello, no sólo en los que ofrecen pasajes del Corán o máximas de la tradición, sino incluso en los de carácter fundacional y en las composiciones poéticas, donde justamente podría sospecharse una menor intervención del factor religioso y que, por ello, quiero subrayar aquí de manera más concreta.

Con tal finalidad, he seleccionado, entre las numerosas inscripciones árabes que decoran los muros de la Alhambra y el Generalife, media

42. El subrayado es mío. Lógicamente, el rey aquí aludido debería de ser alguno de los reyes de Castilla, ya que, salvo el reino nazarí de Granada, las tierras andaluzas habían sido ya incorporadas a dicha corona por Fernando III el Santo y su hijo Alfonso X el Sabio.

docena de textos, uno en prosa y cinco en verso, como muestra de la correlación allí existente entre literatura, arte y religión.

Como texto en prosa y de carácter histórico, recordaré la inscripción fundacional de la llamada Puerta de la Justicia, que representa uno de los más bellos ejemplos del conjunto monumental tanto desde el punto de vista caligráfico como bajo el aspecto decorativo y donde aún se conserva en buena parte su policromía original. Aproximadamente, la mitad de las palabras de su texto, en el que se nos ofrece el nombre del emir constructor (Yūsuf I), el de su padre (Abū l-Walīd Ismā'īl I) y la fecha en que la obra se concluyó, se integran en frases de carácter religioso, que subrayaré:

“Ordenó la construcción de esta puerta, llamada *Puerta de la Explorada* (*ifavorezca Dios la ley del Islam por ella y hágala signo de gloria imperecedera!*), nuestro señor el emir de los musulmanes, el sultán, campeón de la fe y justo, Abū l-Ḥaŷŷāy Yūsuf, hijo de nuestro señor el sultán, campeón de la fe y santificado, Abū l-Walīd ben Naṣr (*irecompense Dios en el Islam sus virtuosas obras y acoja favorablemente sus acciones de guerra santa!*). Se concluyó [la obra] en el mes del Nacimiento [del Profeta] el año 749 (= 1348) (*hágala Dios gloriosa y protectora e inscribala entre las obras piadosas y duraderas!*)”.

El primero de los cinco poemas, cuya traducción voy a ofrecer, se debe seguramente a Ben al-Ŷayyāb, aunque no aparece recogido en su *Dīwān*<sup>43</sup>. Está reproducido en el alfiz del triple arco que da acceso a la sala noble del palacio del Generalife desde el jardín del patio de la Acequia, alfiz que obedece a la reforma del sultán Ismā'īl I, a la que ahora he de aludir.

El poema se compone de diez versos, marco literario de un cuadro primordialmente artístico y puesto en escena por el factor religioso, como causa impulsora de la obra realizada. En dicho cuadro se integran los elementos de luz, agua y flores del jardín, flores que imitan los hábiles y siempre anónimos artistas en la singular decoración de los muros del palacio, haciendo que su estrado se parezca a una novia engalanada ante la comi-

43. Este *Dīwān* fue objeto de la tesis doctoral de M.ª Jesús Rubiera, parcialmente editado ya en su citada obra, *Ibn al-Ŷayyāb, el otro poeta de la Alhambra*.

tiva nupcial. Todo esto se debía al solícito cuidado del emir Abū l-Walīd Ismā'īl I (1314-1325), el cual—descendiente de los antiguos reyes de Qaḥṭān en la Arabia del Sur e imitador de los *Anṣāres* o “defensores” del profeta Mahoma, aquí llamado “el mejor vástago de ‘Adnān”, antepasado epónimo de los Árabes del Norte—, renovó sensiblemente las estancias del palacio, al igual que sus bellos artificios de agua y jardinería, que tal vez ya entonces eran famosos<sup>44</sup>.

Pero, en definitiva, la citada renovación del Generalife se había hecho para conmemorar una victoria de los musulmanes granadinos sobre las tropas castellanas, considerada por aquéllos como un verdadero triunfo de la religión islámica. Esto ocurría el 26 de junio de 1319 en la batalla que se llamó de la Vega y también de Sierra Elvira, donde perecieron los infantes don Juan y don Pedro, tutores de Alfonso XI<sup>45</sup>.

He aquí la versión del aludido poema:

Alcázar sin igual en perfección y hermosura  
sobre el que reluce la grandeza del sultán.  
Resplandecen sus encantos y brilla su luz,  
mientras las nubes generosas vierten su lluvia.  
Manos de artifices recamaron en sus muros  
brocados que semejan las flores del jardín.  
Su estrado nos recuerda a la novia engalanada  
entre el cortejo nupcial con radiante hermosura.

44. En el trabajo de Antonio Fernández-Puertas y mío “Inscripciones poéticas del Generalife”, ya aludido en la nota 23 y acompañado de numerosas ilustraciones, nos ocupamos ampliamente de este poema; la versión que del mismo ofrezco ahora, sólo presenta leves modificaciones, por razón de métrica, respecto a la que entonces publicamos.

45. Dicha victoria alcanzó gran resonancia entre los autores musulmanes, incluso orientales, que exageraron considerablemente las pérdidas cristianas. Para una visión global acerca de esta empresa según las crónicas cristianas, cfr. A. Giménez Soler, “La expedición a Granada de los infantes Don Juan y Don Pedro en 1319”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XI (1904), 353-360, y XII (1905), 24-36. Un extracto de la historiografía islámica al respecto, puede verse en Rachel Arié, *L'Espagne musulmane au temps des Nasrides (1232-1492)*, (Paris, 1973), 97. Sobre otros poemas, ciertamente de Ibn al-Ŷayyāb y relativos a esta batalla, cfr. Rubiera, *Ibn al-Ŷayyāb, el otro poeta de la Alhambra*, 107-111.

Basta a su dignidad, de condición singular,  
 que por él vele afanoso el califa de Allāh,  
 Abū l-Walīd, el piadoso, el mejor soberano,  
 estirpe selecta de los reyes de Qaḥṭān<sup>46</sup>  
 y digno emulador de sus puros ascendientes,  
 los *Defensores* del mejor vástago de Adnān,<sup>47</sup>  
 quien le brindó cuidado tal, que en él renovó  
 sus bellos artificios al par que sus mansiones,  
 el año del triunfo clamoroso del Islam,  
 que ha sido en realidad un signo de nuestra fe.  
 ¡Sea siempre habitado con eterna ventura,  
 circundado de luz y a la sombra de la paz!

El segundo de los poemas es ciertamente de Ben al-Īyāyāb y aparece en uno de los recuadros que adornan las cuatro esquinas de la torre de la Cautiva, ocupando éste el ángulo izquierdo a la entrada de la misma<sup>48</sup>. Está formado por ocho versos, en los que, tras señalar cómo la Alhambra resulta ennoblecida con esta *calahorra* o fortaleza y ponderar la insuperable elocuencia de sus textos epigráficos al igual que la indescriptible ornamentación que decora sus muros, encomia el saber de su artífice –mantenido, como siempre, en el anonimato–, saber únicamente superado por el del emir Yūsuf I, su fundador, en cuyo reino, por ser él descendiente de los *Anṣāres* o “defensores” de Mahoma, ha de mantenerse siempre, con renovado empeño, el predominio de la religión islámica:

46. Antepasado de los pueblos de la Arabia del Sur. Cfr. *Encyclopédie de l'Islam*<sup>2</sup>, IV, 467-469, s.v. *Qaḥṭān* (A. Fisher [A. K. Irvine]).

47. Los *Anṣār* (“Defensores”) fueron los habitantes de Medina que apoyaron a Mahoma frente a los de la Meca, hecho que tienen como timbre de gloria sus pretendidos descendientes, cfr. *Encyclopédie de l'Islam*<sup>2</sup>, I, 529-530, s.v. *Anṣār* (W. Montgomery Watt). Mahoma es considerado el mejor vástago de 'Adnān, antepasado epónimo de los árabes del Norte. Cfr. *Encyclopédie de l'Islam*<sup>2</sup>, I, especialmente 560-562 (G. Rentz).

48. Sobre éste y los tres restantes poemas, recogidos también en el *Dīwān* de su autor, cfr. Rubiera, “Los poemas epigráficos de Ibn al-Īyāyāb en la Alhambra”, en *Al-Andalus*, XXXV, 453-464, y, posteriormente, en *Ibn al-Īyāyāb, el otro poeta de la Alhambra*, 88-90 (español)/ 148-150 (árabe). Salvo ligeros retoques, la traducción que ahora ofrezco es la que publicamos M.<sup>a</sup> Paz Torres y yo en el vol. monográfico de la revista *Litoral* dedicado a la *Poesía arábigoandaluza* (Torremolinos, 1984), 114-115.

Torre excelsa que a la Alhambra enaltece,  
 elevada por el *Imān* más noble.  
*Calahorra* do un palacio se alberga,  
 que es fortaleza o mansión de alegría.  
 Inscripciones hay en sus muros, culmen  
 de elocuencia e indecible primor.  
 Contempla y mira cómo las figuras  
 en su proporción se enmarcan y ordenan.  
 Si observas, verás bordados dibujos:  
 dorados hay y a más sobredorados.  
 Obra admirable y muestra de un saber  
 que no excede sino el califa Yūsuf,  
 Rey que si a otros reyes vence es su gloria  
 recuerdo que la Historia ha de guardar.  
 ¡Que en su reino, estirpe de los *Anṣār*,<sup>49</sup>  
 triunfe la religión con vivo esfuerzo!

De entre los poemas identificados como de Ben Zamrak, que son los más numerosos hoy conservados en la Alhambra y que decoran las diferentes estancias del palacio de los Leones construido por Muḥammad V<sup>50</sup>, voy a ofrecer el esculpido en la taza de su célebre fuente, que presidía, y aún lo sigue haciendo, su patio-jardín. Compuesto por doce versos, es uno de los más logrados de su autor por las bellas metáforas con que describe la excepcional calidad de su mármol y el original mecanismo del conjunto –inutilizado en época cristiana–, mediante el cual el agua subía a presión hasta la taza de la fuente, donde, al igual que un mar en calma, jamás rebosaba: como amante que, deshecho en llanto, esconde sus lágrimas por miedo a la detracción; cual blanca nube que vierte en los leones las acequias de su lluvia, o generoso califa que dispensa favores a sus valientes soldados, fieros leones en la guerra, allí simbolizados.

Con tal mecanismo de abastecimiento y desagüe, perfectamente estudiado, se evitaba el deterioro que luego se ha venido produciendo así en la

49. Sobre este término, véase la nota 47.

50. Acerca de este sultán, que, junto con su padre, Yūsuf I, son los dos grandes constructores de la Alhambra, cfr. Aḥmad Mujtār al-'Abbādī, *El reino de Granada en la época de Muḥammad V* (Madrid, 1973).

inscripción como en los restantes elementos decorativos y en los propios leones, tallados, de acuerdo con el postulado de la irrealidad de las formas, de modo claramente antinaturalista.

Comienza el poema bendiciendo a Dios, a quien, en definitiva, se deben tales maravillas, por haber inspirado al sultán Muḥammad V ideas admirables para embellecer su palacio, por ser él también linaje de los *Anṣāres*, y cierra invocando en su favor la paz divina, frente a todos sus enemigos, ya maltrechos y gastados<sup>51</sup>:

Bendito Aquél que dio al *imām* Muḥammad  
ideas que embellecen sus mansiones,  
pues, ¿no tiene este jardín maravillas  
que iguales Dios no quiso en hermosura?  
Tazón de perlas, viva claridad,  
orlado por burbujas como aljófar.  
Plata fundida corre entre las perlas,  
que como ellas se torna blanca y pura.  
Agua y mármol parecen confundirse,  
sin que adivinemos cuál de ellos fluye.  
¿No ves cómo el agua colma la fuente  
y enseguida la ocultan sumideros,  
cual amante que en lágrimas deshecho,  
por miedo al detractor su llanto esconde?  
¿No es en realidad cual blanca nube,  
que vierte en los leones sus acequias,  
igual a los favores que el califa  
otorga a los leones de la guerra?  
¡Tú que impávidos ves estos leones,  
a los que únicamente el rubor frena,  
y eres de los *Anṣār*<sup>52</sup> claro linaje,  
herencia que a las cumbres sobrepasa:  
La paz de Dios sea contigo y vive  
nuevas fiestas entre émulo vencidos!

51. Con motivo del artículo de A. Fernández-Puertas y mío sobre este poema, citado en la nota 23, don Emilio García Gómez nos brindó una versión poética del mismo en la primera página del diario ABC (8 noviembre 1981), versión que, en gran medida, me ha sugerido la que ahora ofrezco, aparecida ya en el vol. de *Litoral* (pp. 116-117) aludido en la nota 48.

52. Véase la nota 47.

Pero uno de los textos que mejor nos hacen comprender la correlación que vengo analizando entre los elementos literario, artístico y religioso en los palacios de la Alhambra, es un poemita de seis versos que se reproducía en una de las alhacenas existentes sobre el muro fronterero con el patio de los Arrayanes, en la sala popularmente llamada de la Barca, nombre éste derivado probablemente del término árabe *Baraka* ("bendición") y no de la forma de su techo, como vulgarmente se cree. Se llamaría así *Sala de la bendición*, porque, verosímilmente, en ella se invocaba la protección divina sobre el nuevo sultán antes de que éste tomase posesión del trono en el inmediato salón de Comares, donde se refleja la conjunción más perfecta entre literatura, arte y religión, según luego diremos.

Los versos aludidos se conservaban aún en la segunda mitad del siglo XVI y fueron recogidos por el morisco granadino Alonso del Castillo en su trabajo sobre las inscripciones de la Alhambra, si bien cuando Emilio Lafuente Alcántara publicaba su obra *Inscripciones árabes de Granada*, a mediados del pasado siglo<sup>53</sup>, sólo aparecían legibles algunas de sus palabras, que él completó a base de la mencionada transcripción de Alonso del Castillo. Éste, que nos ofrece también su versión castellana del poema, aunque un tanto difusa, le antepone el siguiente epígrafe a efectos de localización:

*En la alhacena derecha, por la parte interior de la torre aludida [Comares] hay un poema que la circunda por todos sus lados*<sup>54</sup>.

Desconocemos, por ahora, quién es el autor de este poema, mas, a pesar de que la sala de la Barca debió de ser decorada en época de Muḥammad V, a juzgar por la inscripción allí existente en alabanza suya, y Ben Zamrak

53. Madrid (1859), 204-205.

54. El texto árabe de este epígrafe, cuya versión no nos ofrece Alonso del Castillo, así como el del poema y la traducción española del mismo, se hallan en el Ms. árabe 7453 de la Biblioteca nacional de Madrid, f.º 3r, según la numeración dada por mí a los 36 folios que abarca el trabajo de Castillo y que aparecen sin ella en el citado manuscrito. Véase mi artículo "Las inscripciones de la Alhambra según el morisco Alonso del Castillo", en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, XXV (1976), fasc. 1, 7-32, pero sobre todo, 10, nota 5, y pp. 15-17.

reclama para sí la gloria de ser autor de “todos los versos admirables y las peregrinas alabanzas que hay en sus felices mansiones...”<sup>55</sup>, yo me atrevería a considerarlo obra de Ben al-Jatib, dado su contenido y la indudable referencia que en él se hace al simbolismo reflejado en el techo de Comares, ultimado en tiempos de Yūsuf I.

En los tres primeros versos se encomia la grandeza y esplendor del palacio de Comares, que las páginas de la historia se encargarán de recoger entre las más brillantes realizaciones del sultanato nazarí; pero el verso clave y de interés primordial a nuestro propósito es el cuarto, en el que se alude a “una tienda de honor sin cuerdas que la sostengan”, como “signo de la religión”, por cuanto los siete cielos islámicos, coronados por el trono de Dios, se hallan simbólicamente representados en el incomparable techo del gran salón de Comares, llamado también de Embajadores y del Trono, denominación ésta última que es la que mejor cuadra a su primitiva función y a su estructura ornamental<sup>56</sup>.

En los dos últimos versos del poema se admiran las buenas obras realizadas por el Emir (Yūsuf I) en el seno del Islam, obras mantenidas, a veces, en secreto y cuyo conocimiento produjo auténtica sorpresa entre las gentes.

He aquí mi versión:

¡Tú, que eres hijo y nieto de reyes y de aquéllos  
a quienes por su estirpe los astros se someten!  
En verdad elevaste un alcázar sin igual,  
muestra de grandeza y culmen de todo esplendor.  
A los prodigios del sultanato que en él hay  
se agregan portentos que la Historia ha de guardar.  
*Alzaste en lo alto, cual signo de la religión,  
una tienda de honor sin cuerdas que la sostengan.*

55. E. García Gómez, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, 60-61; Rubiera, “De nuevo sobre los poemas epigráficos de la Alhambra”, en *Al-Andalus*, XLI (1976), 208-209.

56. Acerca de la estructura ornamental y el simbolismo político-religioso del techo del salón, puede verse mi artículo –avance de un libro ya ultimado– “La antigua policromía del techo de Comares”, en *Al-Andalus*, XXXV (1970), 423-451; reproducido, con algunos retoques ilustrativos, en *Cuadernos de la Alhambra*, 8(1972), 3-29.

¡Cuántos de tus favores al Islam dispensados  
engendraron la admiración al ser conocidos:  
Favores sin reproche y dádivas sin retorno,  
piedad sin aspereza y perdón sin interés!

Para comprender todo el alcance del cuarto verso, ya anteriormente subrayado, han de tenerse en cuenta dos observaciones. La primera atañe al vocablo árabe *Šāhida*, que he traducido por “signo” y es en realidad un cipo o lápida que ostenta alguna dedicatoria o inscripción, la cual en el techo de Comares está representada por la sura 67 del Corán, titulada *al-Mulk* (“el reino” o “el señorío”) e íntegramente reproducida a lo largo de la base del techo, que empieza de esta manera:

1. *¡Bendito sea Aquél en cuya mano está el señorío! Él, sobre toda cosa es poderoso.*
2. *Aquél que ha creado la muerte y la vida para probar quien obra mejor de entre vosotros. Él es el Poderoso, el Indulgente.*
3. *Aquél que ha creado siete cielos superpuestos, sin que puedas advertir en la obra del Clemente imperfección alguna. ¡Vuelve la vista! ¿Has observado alguna falla?*
4. *Luego, vuelve la vista (a ella) un par de veces: la vista volverá a ti cansada y fatigada.*

En esta sura se proclama la absoluta soberanía de Dios, cuyo trono aparece simbolizado en el octavo de los cielos y representado en el cupulino que remata y señorea el grandioso salón, en el que se colocaba el trono del sultán nazarí y donde éste ejecutaba las más relevantes funciones de su elevada magistratura.

La segunda observación se refiere a que, según expondré más concretamente en otro lugar, el término árabe *‘arš* (“trono”), que, en mi opinión, es uno de los elementos de la etimología de Comares –hasta ahora no descifrada–, significa también “pabellón” y “tienda de campaña”. Aparece así el techo de Comares como el gran pabellón o la incomparable tienda que cobija a un huésped ilustre, y se asemeja incluso a la misma bóveda celeste, en la que no existe defecto ni imperfección alguna; y, si qui-

siéramos descubrir allí la menor falla, la vista volvería a nosotros *cansada y fatigada* de tanta luminosidad y esplendor. ¡Fascinante debió de ser el aspecto de este techo de Comares, obra maestra de la carpintería hispano-musulmana, hoy desprovisto, casi por completo, de su rica policromía original!

Pero sobre este mismo aspecto, y en relación con el simbolismo del techo, es curioso advertir cómo fray Pedro de Alcalá, que escribe su obra acerca del árabe dialectal granadino en 1501 y la publica en 1505<sup>57</sup>, además de ofrecer para “trono” o “silla”, los términos árabes *á‘arx* y *curcī* (en transcripción actual, *‘arš* y *kuršī*), y para “trono de rey” *mártaba*, emplea también el vocablo *á‘arx* para trasladar la expresión “cielo soberano”<sup>58</sup>. Bajo la forma sencilla de esta última expresión, que aparentemente no revela todo el alcance su contenido, se oculta sin duda una concepción teológica muy difundida y basada en el siguiente pasaje coránico: *En verdad vuestro Señor es Dios, que ha creado los cielos y la tierra en seis días y luego se colocó en el trono...*<sup>59</sup>.

Ese *Trono*, sobre el que Dios está sentado, ha sido desde los orígenes de la teología musulmana uno de los temas polémicos que más profundamente separaron a antropomorfistas y *mu‘tazilíes* o teólogos racionalistas según la ortodoxia islámica. Ben Hazam de Córdoba atribuye a Ben Masarra, apoyándose en uno de los discípulos mediatos a éste, la siguiente afirmación, íntimamente relacionada con la doctrina de Plotino y de interés a nuestro propósito: “El Trono de Dios (*al-‘arš*) es el ser que gobierna o rige el cosmos. Dios es demasiado excelso para que se le pueda atribuir acción alguna *ad extra*”. Este Trono considerado en el sentido metafórico de “imperio” (*mulk*), y en el propio o material de “asiento” (*sarīr*), ha dado

57. *Arte para ligeramente saber la lengua aráviga y Vocabulista arávigo en letra castellana*, ed. Pauli de Lagarde: *Petri Hispani de Lingua arabica libri duo* (Gottingae, 1883), reprod. de Otto Zeller (Osnabrück, 1971).

58. *Op. cit.*, 421a, líns. 10-11, y 167b, lín. 31, respectivamente.

59. *Corán*, VII, 52; se repite literalmente en otras varias suras. En la XXIII, 88, se dice: *Pregunta: ¿Quién es el Señor de los siete cielos y el Señor del Gran Trono? 89: Contestarán: Dios...*

origen a las más variadas interpretaciones por parte de los místicos y de los filósofos peripatéticos del Islam medieval: para unos es el *Cuerpo universal*, para otros la *Materia prima*, el *Intelecto*, la *Voluntad divina*, etc.<sup>60</sup>

Según lo dicho, en este fecundo simbolismo que encierra el techo, la significación de Comares es “cubierta o cúpula del cielo soberano”, en cuyo centro superior está el Trono de Dios, asiento del poder supremo, del Entendimiento que todo lo rige y de la Voluntad que gobierna la creación entera, lo mismo terrestre que celeste; bajo él se asentaba el trono de su representante en la tierra, el sultán nazari.

Así cobran pleno sentido las palabras que el poeta pone en boca de la alcoba central del salón, que da frente a su puerta de entrada. Sobre una banda que corre a derecha e izquierda, en la parte interior de dicha alcoba, existe un poema formado por seis versos, en los que aquélla reclama la primacía entre las ocho restantes del salón<sup>61</sup>, cual corresponde al corazón entre los miembros del cuerpo o a la posición del sol respecto a los signos del zodiaco, por cuanto ella alberga el trono del Emir, sol que ilumina todo el conjunto y cuyo imperio ha de mantener el *Señor de la luz, del asiento y del trono*, que es Dios. Por ello, esta alcoba, en nombre de todas las demás, presenta al soberano sus saludos bajo la grandiosa cúpula del salón, de la que aquéllas se consideran no más que hijas. Ésta es mi versión:

De mi parte Os saludan, al par mañana y tarde,  
deseos de prosperidad, dicha y amistad.  
Esa es la cúpula excelsa y nosotras sus hijas,  
pero entre ellas a mí toca el honor y la gloria.  
Soy en verdad como el corazón entre los miembros,  
donde está la fuerza del espíritu y del alma.  
Si mis compañeras son los signos del zodiaco,  
sólo en mí, mas nunca en ellas, el sol aparece.

60. Cfr. Miguel Asín Palacios, *La Escatología musulmana en la Divina Comedia*, 2.ª ed., en “Obras escogidas” (Madrid-Granada, 1943). 93-113.

61. Situadas tres en cada uno de sus lados norte, este y oeste y ocupando la principal de ellas –de mayor amplitud y más bella decoración– la parte central del lado norte, frente al Albaicín.

Me vistió mi soberano Yūsuf al-Mu'ayyad  
un traje de gloria y esplendor cual ningún otro,  
y en mí puso el trono del imperio, manteniendo  
su auge el Señor de la luz, del asiento y del trono!

No es improbable que guarde relación con este profundo significado del Salón del Trono, aunque tal vez de modo inconsciente respecto al origen de su simbolismo, la práctica seguida en tiempo de los Reyes Católicos y del emperador Carlos V: mientras los soberanos permanecían en la Alhambra, el pendón real ondeaba, no en la torre de la Vela, como tal vez cabría esperar, sino en la torre de Comares, de donde era retirado a su partida.

El techo de Comares produce en el atento observador la doble sensación de ingravidez y caducidad, aspectos íntimamente ligados con la concepción religiosa del Islam ya señalada. Para el creyente musulmán, la "permanencia" a escala de eternidad sólo pertenece a Dios y constituye uno de sus atributos esenciales; en cambio, todo lo fabricado por mano de hombre es fugaz y transitorio. De aquí que la solidez de las construcciones monumentales se considere algo innoble, en cuanto implica ambición de supervivencia y es evidente reflejo de soberbia y orgullo, mientras la nobleza de la obra artística ha de buscarse en la combinación armónica de lo ingravido, lo sutil y estilizado con lo efímero y pasajero. De aquí que una de las funciones primordiales del techo de Comares, en su día tan bellamente policromado en sus 8.017 piezas de madera, sea la de recubrir la sólida y pesada estructura de la imponente cúpula, desvaneciendo en la mente del espectador toda impresión de estabilidad y firmeza.

Tal es, sin duda, el motivo de que en las inscripciones que decoran los muros del salón se diga, en forma lacónica pero reiterada, y como advertencia al sultán, por si alguna vez lo olvidase, que la gloria, el poder y la subsistencia a nivel de eternidad tan sólo a Dios corresponden, frente a la caducidad de todo lo creado por mano de hombre, aunque sea la del propio soberano. En este sentido recordaré únicamente tres de dichas inscripciones, la primera de las cuales se halla ubicada en la alcoba del trono, debajo del poema últimamente ofrecido:

*La eternidad es atributo de Dios.  
La eternidad y la gloria a Dios corresponden.  
Sólo a Dios pertenecen la grandeza, la gloria, la eternidad,  
el imperio y el poder.*

Muchos otros textos epigráficos podrían aducirse, mas estimo que los ejemplos citados resultan bien significativos para mostrar esa íntima conexión entre literatura, arte y religión en los palacios de la Alhambra y cómo el elemento religioso es factor condicionante, en forma virtual e incluso manifiesta, de la literatura y el arte, no sólo en su concepción teórica, sino también en su proyección real.

Pero la historia y el arte de los palacios nazaries nos reservan aún no pocas sorpresas, que, sin duda, se irán revelando paulatinamente, a quienes con calma, asiduidad e ilusión se consagren a su estudio.

Para concluir, quiero recordar, a este propósito, unas certeras palabras del que fue, hace años, ejemplar Arquitecto Conservador de la Alhambra y luego inolvidable amigo en la Escuela de Estudios Árabes de Madrid, don Leopoldo Torres Balbás:

"La Alhambra ... no pueden comprenderla ni gozarla (aparte su situación y paisaje, capaces de impresionar las sensibilidades menos despertas), más que los que contemplan pausadamente, olvidados del correr del tiempo. Los secretos de su arte difícil se revelan lentamente. Sobre la humilde puerta de ladrillo por la que di entrada al palacio de los nazaries, debería colocarse un epígrafe con las palabras que puso como título a su libro de versos el poeta granadino don Pedro Soto de Rojas en el siglo XVII: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*"<sup>62</sup>.

62. "Las yeserías descubiertas recientemente en las Huelgas de Burgos", en *Al-Andalus*, VIII (1943), 211. Sobre la vida y obra de dicho autor, de cuyo nacimiento celebramos en este año de 1984 el IV Centenario, cfr. Antonio Gallego Morell, *Pedro Soto de Rojas* (Universidad de Granada, 1948). La obra cuyo título parafrasea Torres Balbás en el texto citado es *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.