

CONCEPTO Y FANTASÍA DEL ARTE ISLÁMICO EN AL-ÁNDALUS

1. INTRODUCCION.

1. CONCEPTOS ESTÉTICOS
2. ABSTRACCIÓN Y FIGURACIÓN
3. LA GEOMETRÍA COMO REFLEJO DEL MUNDO DE LAS IDEAS PLATÓNICAS
4. MOVIMIENTO GEOMÉTRICO, TRASLACIÓN, ROTACIÓN, SIMETRÍA, ORDEN Y ARMONÍA
5. LOS POLÍGONOS ESTRELLADOS
6. EL COLOR PURO
7. ESTÉTICA DE LA IMITACIÓN, LO SUPERIOR COMO REFLEJO DE LO INFERIOR
8. LA FANTASÍA Y EL ASOMBRO. EL CONTRASTE DE LOS OPUESTOS, GRANDE-PEQUEÑO, LAS TRANSPARENCIAS COMO REFLEJO DE LO OCULTO
9. REFLEJO DEL ALCÁZAR DE SEVILLA

1. INTRODUCCIÓN

La Comprensión de las obras artísticas mediante el pensamiento filosófico, poético, religioso o científico de la época es el trabajo que intento reflejar en este curso. Me he centrado básicamente en dos aspectos diferenciados aunque los dos se complementan y aparecen una y otra vez en el pensamiento y la realización plástica.

Estos dos aspectos serían la Razón y por ello la abstracción, como luego explicaremos más adelante, y por otro lado el sentimiento relacionado con la tendencia a la figuración.

La explicación del arte andalusí en torno a esta dicotomía parte del conocimiento de los escritos y los documentos gráficos y plásticos de la época, que imbricándose nos darán las pautas para este acercamiento al concepto básico de esta estética.

Todos estos aspectos aparecen en mi libro “El pensamiento artístico, ciencia y religión en al-Ándalus”, que se publicó en el 2002. Otros aspectos como el apartado final sobre la acuarela de una obra andalusí han partido de la idea sobre la estética del reflejo.

2. ABSTRACCIÓN Y RAZÓN

En el Islam no hay distinción neta entre "filosofía" y "teología" cuya escisión se remonta en Occidente a la escolástica medieval.

La percepción del mundo y su comprensión está condicionada por nuestros conceptos sociales y culturales además de por nuestra propia naturaleza.

Si atendemos a las distintas concepciones artísticas humanas podríamos considerar dos básicas: una visión del mundo configurada por los sentidos, que crearía un mundo de formas naturalistas, y un repertorio de formas que podríamos llamar intuitivas¹, recreadas en el espíritu², más sintéticas.

Si sustituimos la imagen imaginada-intuida por una sustitutiva real, estableciendo como única vía de conocimiento lo palpable; se produce una fragmentación del pensamiento comprensivo de la realidad que intenta dar explicación a todos los acontecimientos tanto materiales como inmateriales.

Como ejemplo arquitectónico y cultural para explicar esta idea he elegido el "mihrab" de la Mezquita de Córdoba, aquí encontramos un espacio cuya importancia es su consideración como contenedor del vacío, el hueco, es un elemento invisible pero con capacidad para elevar la palabra del Corán. Espacio vacío con el que la irrepresentabilidad del misterio del Creador se toma como símbolo de lo incognoscible (imagen 1). En el Islam, Dios no se hace hombre, su representación es imposible, el hombre se acerca a su imagen mediante la intuición de lo perfecto que sitúa en lo geométrico, porque está alejado de la materia, y pertenece al mundo de las Ideas Puras, según el discurso de Platón.

¹Intuitivo en el sentido de no físico, sino imaginado, comprendido a través de algo real físicamente.

²Entendiendo por espíritu todo aquello que no es físico sino mental.



En el otro concepto plástico hemos tomado una representación de Dios del cristianismo, Dios se materializa en un progresivo aumento del acercamiento a la realidad, desde el Románico al Renacimiento, la abstracción está más presente en las primeras representaciones, el símbolo de la cruz, después la sintetización del Románico va dando paso a una representación más naturalista del hombre-dios, la representación se aleja de la idea y se acerca a lo material.



Al valorar las obras de arte andalusíes, partimos de esta base principal ya que es importante comprender estas ideas clave, ya que sin ellas se hace una lectura equivocada de ellas.

Con la desaparición de Averroes, muchos historiadores sitúan el fin de la filosofía árabe. No se ha considerado otra corriente menos racional que se remonta en al-Andalus a la Escuela de Almería e Ibn Massarra en el siglo X y llega hasta el XI y XII, es la corriente que continúa Ibn Arabi 1240.

La vía del conocimiento que representa en al-Andalus Ibn Arabi de Murcia, está caracterizada por su actitud hacia el método científico del filósofo cordobés Averroes, el cual le parecía insuficiente. Ibn Arabi distingue dos mundos:

"El mundo físico del común de los humanos y el mundo imaginativo, reservado para los hombres que siguen el camino del conocimiento espiritual"³.

Ese conocimiento intuitivo y espiritual nos lleva a la necesidad de la interpretación alegórica que Ibn Arabi comenta en uno de sus escritos:

"Comencé, pues, a comentar (...) las canciones galantes que yo había escrito en la Meca durante mi estancia en la Ciudad Santa (...) y si para expresar todo esto me serví del lenguaje propio de las poesías galantes y amorosas, fue porque los corazones de los hombres, aficionados como son a tales galanterías, habrían de sentirse atraídos a escuchar mis canciones escritas en la lengua misma de los poetas, graciosos, espirituales, delicados (...) Pero cualquiera de estos tópicos (...) debe ser interpretado como símbolo de misterios e iluminaciones excelsas y

³ Miguel Cruz Hernández. Granada, 1985, p. 594.

sublimes que el Señor de los cielos envía a mi corazón y al corazón de todo aquel que tiene una preparación pura y elevada”.

Este pensador descubre así una segunda vía de conocimiento pero advierte la necesidad de estar preparado para ello espiritualmente. Así, nuestra interpretación de las formas andalusíes pasaría por ese camino que roza lo intuitivo y lo sentido, más que por el camino de lo que se ve y se puede concretar con palabras racionalizadoras y acotadoras de las cosas, lo evidente dará paso a otra capa más profunda sentida, pero oculta a una mirada superficial.

“El saber es ciencia, pero sobre todo "hikma" para los árabes, "hokma" para los judíos, que en definitiva era lo mismo que la "sophía" para los griegos: un "nous" o intuición que volaba o iba más allá que el simple logos, razón”⁴.

3. La geometría como reflejo de las ideas platónicas.

⁴ Joaquín Lomba. Madrid, 1997, p. 23.

En la Mezquita, se accede a ese espacio interno mediante las aberturas que comunican lo cotidiano con lo trascendente por el que el musulmán puede hablar con Dios.



En la Mezquita de Córdoba se conserva la puerta de San Miguel que nos hace ver su importancia por la concentración de la decoración en esa parte del muro exterior (imagen 3).

Los dos elementos básicos que aparecen en la composición son el círculo y el rectángulo en un juego de enlaces de curvas y rectas sobre el plano del muro. El círculo corona el vano-rectángulo de la puerta, como adintelamiento de la entrada que se transforma en ese círculo que habla de lo elevado. Esta forma tripartita mantiene la puerta en el centro, y en los laterales y en la parte superior vuelve a mostrarnos esa puerta que se convierte en imagen de una entrada; la puerta no ya como acceso a otro espacio físico, sino como delimitadora del espacio espiritual. El vano se ha convertido en ventana-celosía, en un laberinto de caminos geométricos si miramos desde el exterior, a la vez que funcional elemento que deja pasar la luz del exterior si estamos en la oscuridad de lo interno. Rodea la ventana una vegetación petrificada que parece haber sufrido la detención del tiempo. Sobre la ventana - celosía se dibuja un laberinto en rojo y blanco como recorrido imaginario. Todos los instantes de un camino aparecen condensados en un mismo espacio geométrico donde el concepto tiempo ha sido anulado. Rodeando el laberinto, el arco en el que el círculo se ha multiplicado cinco veces refleja un movimiento de traslación y otro de expansión desde el centro. El conjunto de círculos se expande, creando un nuevo campo decorativo, en el que se expresa el movimiento mediante líneas radiales, en un movimiento que crece desde el interior del arco. En el espacio rectangular situado sobre la puerta real aparecen arcos como entradas ciegas en una sucesión de arcos entrelazados en el plano: un arco deja ver a su través otro arco, ocultando parte de éste, y ese a su vez oculta y descubre el arco siguiente. Un juego de espacios imaginarios aparece en esta sucesión de puertas-ciegas cuyos huecos generan otros cinco espacios decorados en alternancia con el laberinto y con la vegetación petrificada: El espacio condensado y el tiempo detenido.

La Puerta como elemento práctico, adintelada y racionalizadora del espacio cambia su sentido cuando el círculo mediante el arco aparece como decoración. El arco

que corona ese otro espacio rectangular y racional, se convierte en una forma profundamente simbólica portadora de múltiples significados. El arco ciego que se enlaza y se repite adquiere una mayor fuerza simbólica.

El hombre islámico se ve frente a Dios y no consigue comprender su esencia. Sólo mediante la intuición logra acercarse. De ahí que ese pensamiento encuentre en la abstracción, como modelo universal, lo que puede llegar a la comprensión del Principio. Así las formas geométricas, encierran un doble sentido, como signo puro y como significado trascendente e inquietante.

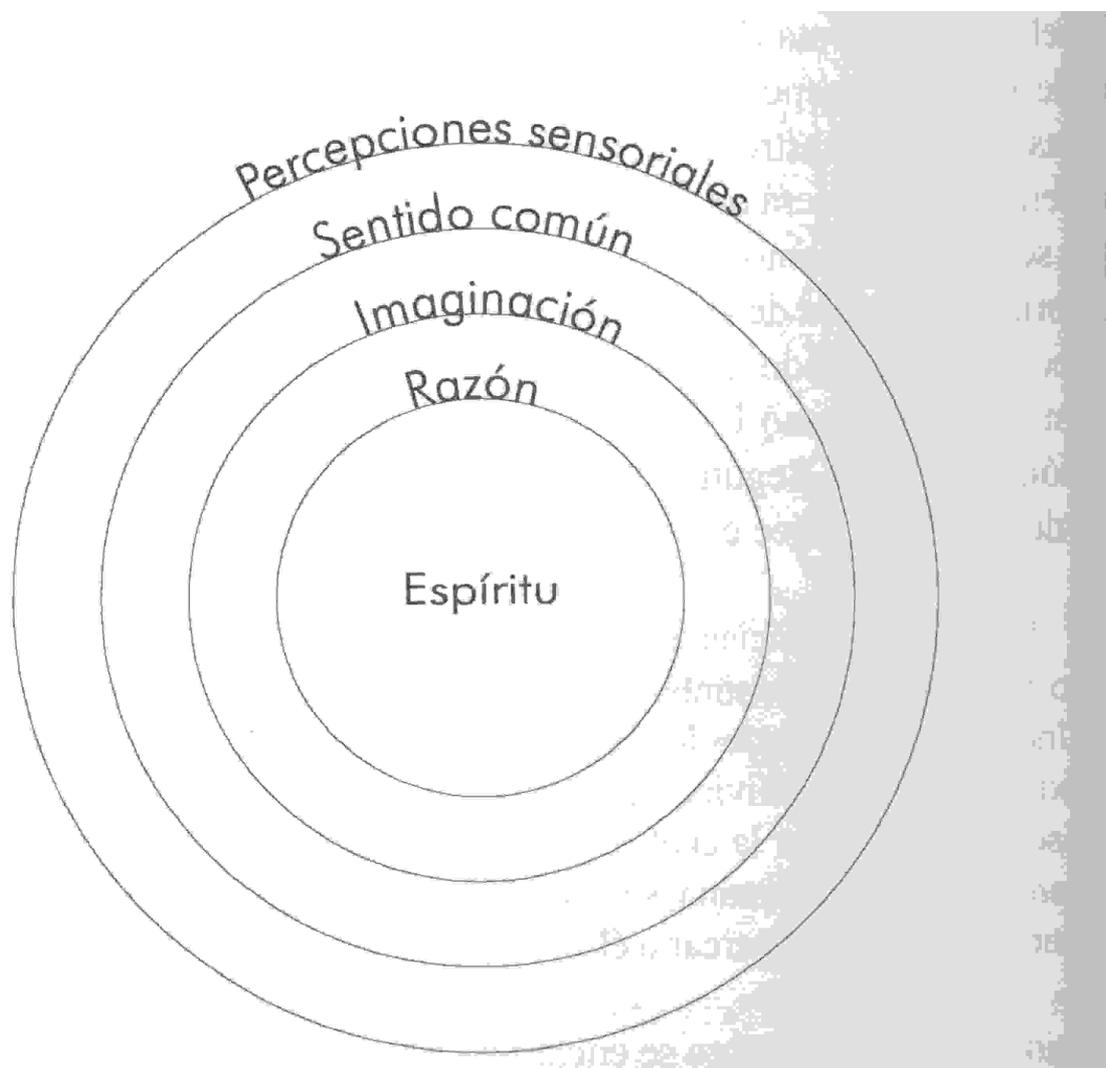
Imagen 3: Puerta de la Mezquita de Córdoba.

El círculo como elemento que representa el eterno retorno y a la vez la perfección, se enlaza con el rectángulo vertical como símbolo de lo terrenal y lo perecedero.

Las ideas platónicas

El legado del mundo antiguo, al ser sistematizado en una estructura neoplatónica y matematizado pitagóricamente, es recogido por el Islam para dar explicación mediante las distintas ciencias de las verdades religiosas. De forma que aquí y ahora se tratará de este mundo, pero el esencial es el otro. Para entender éste, se le aplican las categorías del otro. Se recurre a lo que se considera en este mundo expresión de lo permanente e

inmutable, los números y la geometría, para las representaciones simbólicas y esotéricas del cosmos con sus cielos concéntricos. La conciencia de la realidad como con distintos grados de existencia era común a la Edad Media, ya que el hombre comprobaba que el alma está hecha de otra “materia” que su cuerpo. El hombre comprueba que su alma es su interior y su espíritu lo más íntimo, representándose los estados según este esquema de círculos concéntricos (imagen 4).



Este es el concepto platónico de las cosas que llega a través de Plotino, en el que el arte debe ser útil y además fiel a unos modelos escogidos, y por lo tanto, bello. Cubriendo las necesidades del alma por medio de las armonías cósmicas, siendo el qué, más importante que el cómo.

Platón considera siempre la representación de cosas invisibles e inteligibles; el poeta tiene que ser capaz de captar realidades eternas, no variaciones del carácter humano. Aprender la verdad primordial, hacer audible lo inaudible

Imagen 4: Esquema de los distintos estados del ser humano

"Un arte verdadero es un arte de representación simbólica y significativa, una representación de cosas que sólo pueden verse con el intelecto".⁵

La importancia del sentido oculto de las cosas se expresa en la importancia de los números, elementos abstraídos de la materia al que se le asignan sentidos mágicos. El Universo es pensado en números y éstos, como sucede en el pensamiento pitagórico; son el espacio. El cinco considerado como número-figura sagrada con el pentagrama para los pitagóricos, aparece con una fuerza sorprendente en el Islam esotérico en la interpretación de Ibn Masarra sobre las cinco columnas y su sentido de lo oculto. Fundamentales en este contexto son los tres mitos de Platón sobre la idea de Bien-Belleza: la dinámica misma del conocer con el "mito del sol", la jerarquía dinámica del conocer "mito de la línea dividida" y la situación existencial del hombre ignorante con el "mito de la caverna". El Islam, cuando interpreta la cultura griega, termina culminando la razón en una sobrerazón mística fundamentada en la luz.

⁵ Coomaswamy. Madrid, 1980, pp. 9-12.

Shuravardi, Ibn Sina, Ibn Arabi ven la imposibilidad de conseguir la verdad absoluta mediante la "Razón". La verdad absoluta que es Dios, sólo se puede intuir mediante la iluminación mística acompañada de una metafísica de la luz.

Imagen 9: Interior de la Mezquita de Córdoba.

Tendremos que distinguir el mundo de las ideas de Platón en el que las formas abstractas existen por sí mismas aparte de la materia; en donde el concepto abstracto y la matemática son la que guiará el pensamiento mientras en el de Aristóteles, lo particular de la observación directa, será la clave para fundamentar el conocimiento. Platón se ocupa de la Cosmología en el Timeo, fundamental para comprender el pensamiento simbólico que nos ocupa. Utiliza elementos tomados de los pitagóricos, Empédocles y otros autores de la época, por lo que el Timeo viene a ser una enciclopedia de la ciencia de aquel momento. Según Platón, el Demiurgo, el artífice del mundo, ordenó la materia de acuerdo con el modelo eterno. El Cosmos es un ser vivo y como tal tiene alma, Alma del Mundo, que todo lo mueve y como es lo más perfecto, el cosmos es esférico. En el centro está la tierra, siguen las esferas de los planetas y todo está rodeado por la esfera de las estrellas fijas. El movimiento del conjunto, basado en las armonías musicales y proporciones numéricas se hace de acuerdo con el tiempo *"imagen móvil de la realidad inmóvil"*.

El número como expresión de lo individual y lo concreto que se repite, desaparece ante la presencia del vacío. Aquí adquiere su importancia el espacio hueco, el espacio vacío como símbolo del sentido de lo invisible, que deja ver a través de él. Mirando a través de ese hueco-arco, la visión nos lleva a otro arco, con otro hueco-arco que encierra otra realidad transparente y así en progresión hacia el infinito. El concepto de lo invisible toma su cuerpo, al ser un espacio con un sentido imaginado. Cuando nos

acercamos a ese estadio del pensamiento, nos acercamos al pensamiento budista en el que se explica la importancia de la no-materia en un vaso: llega a ser más importante el interior, puesto que es lo que contiene. Ese mirar a través de, nos lleva a un juego de posibilidades en el que ese arco nos recordaría a la luna⁶, como ámbito del alma que aparece y desaparece en nuestra consciencia. Los arcos dan sentido al rezo, como eco que se repite, la multiplicación de la plegaria llevará a la comprensión de un ciclo rítmico en progresión indefinida. Repetir para comprender la esencia de las cosas. El hombre se hace número y forma parte de esos microcosmos que encierran el sentido del macrocosmos; el hombre se hace pequeño frente a la grandeza de Dios y se hace eco de su palabra con la repetición de su voz dictada en el Corán. Él es la boca de otra boca que antes pronunció las mismas palabras al oído del Profeta. Esta palabra se presenta como una nueva luz que ilumina y da sentido a lo oculto en la oscuridad. El sonido de las palabras se convierte con el ritmo de la salmodia, en música que llega con su repetición sin límite a dar un nuevo sentido, el sentido que acerca al hombre a la verdad primordial y al Dios oculto.

7.3. La abstracción como representación de Dios.

La abstracción que parte de la matemática está presente en la estética de la escuela neopitagórica de los Hermanos de la Pureza y que tanto influyó en al-Andalus. La primera recesión medieval de una estética pitagórica, pertenece a Boecio. *"La Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza, (...), desarrolla una teoría del arte como armonía integral de la obra ligada a su metafísica que contempla el cosmos como un*

⁶ Según Ibn Massarra, el mundo humano terrenal tiene tres elementos básicos: cuerpo, espíritu y alma. El cuerpo se compone de tierra y agua, el espíritu es el aire y el alma las potencias. El intelecto es como el sol que a todos nos alumbra, el alma es como la luna. *Miguel Cruz Hernández. Barcelona, 1996, p. 347.*

todo unitario y ordenado por las leyes del número" ⁷. Para estos pensadores el número representa y asume el principio de las cosas, la imagen del universo y de la creación. Esto lo demuestran mediante un tratado matemático confeccionado con una lógica que simultanea la técnica y la metafísica para recrear el neopitagorismo dentro del esquema islámico. El Creador genera todas las cosas, de la misma manera que el Uno genera todos los números. La creación se produce por emanación y en base al número cuatro.

"El Creador creó y dio existencia en primer lugar, a partir de la Luz de su Unidad, a una substancia simple a la que se denomina intelecto Agente. Después, la luz del Intelecto creó el Alma Universal Celestial, como creó el tres añadiendo el uno al par. A continuación, creó la Materia Primera del movimiento del Alma, como creó el cuatro sumando uno al tres y, seguidamente, creó las demás criaturas a partir de la Materia y las ordenó por medio del Intelecto y del Alma, como creó los demás números a partir del cuatro también por adición " ⁸.

"Los Hermanos de la Pureza se esmeran en detallar la infraestructura cuaternaria de toda la creación: los cuatro caracteres naturales, los cuatro humores, los cuatro elementos, las cuatro estaciones, los cuatro puntos cardinales, ect." ⁹.

El número es la base de las matemáticas, de la filosofía y de las artes, ya que sólo están presentes en la esencia, que es el Alma. En al-Andalus, Ibn al-Sid de Badajoz siguió estos planteamientos, pero hizo hincapié en la imposibilidad de establecer un paralelismo total entre Dios y el número; sólo consideraba una explicación aproximativa.

⁷ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 184.

⁸ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 185.

⁹ J. Miguel Puerta, Ibid.

7.4. Percepción de la forma.

Las formas son percibidas por el hombre sobre la base de unas leyes descritas actualmente por los llamados "psicólogos de la forma"; nuestra vista asocia unos determinados elementos sobre la base de unas relaciones determinadas, como son: igualdad de tamaño, de color o de forma, además de nuestra experiencia visual. Nuestra visión-mente asocia los elementos conformando una nueva imagen-relación-forma, que nos lleva a configurar un nuevo lenguaje formal, un lenguaje que podríamos definir como Abstracto, alejado de la realidad, construido por nuestra mente.

Mediante la abstracción de las formas se llegará a comprender y acercar esa parte oculta y significativa, a esta otra, desde la que sólo con la geometría y a través de los números podemos llegar a imaginar el infinito.

En al-Andalus todo este pensamiento se verá sucesivamente transformado desde el espíritu que alientan las primeras obras artísticas con una abstracción basada en el número, a una geometría que se irá haciendo cada vez más orgánica ya que se pasará del desierto a la contemplación del oasis permanente. Las formas parten de abstracciones geométricas sin aparente conexión con la realidad; otras formas más desarrolladas parecen provenir de la observación de las leyes de la naturaleza, ritmos biológicos y ritmos de crecimiento: de su comprensión surgirían otras formas más o menos abstractas y geometrizadas.

Si los escritos de Aristóteles, La Física, de *Ánima* y la Metafísica, no parecen haber sido utilizados directamente en al-Andalus antes del 1150, podemos ir estableciendo los parámetros para el análisis de la influencia de éstos en el desarrollo del pensamiento abstracto en las formas artísticas. Un proceso en el que las formas

abstractas¹⁰, mediante las ideas previamente concebidas por los números y su significado, llegarán a la geometría como creadora de espacios imaginados. El Uno que se multiplica y crea a cada instante. La esfera que no se comprende sin el cuadrado, que gira y se convierte en un círculo, o el triángulo que al representarse llenará y hará compacto el plano. El número como fuerza geométrica que explica, dará paso a una comprensión del mundo mediante la observación directa. La razón humana no podrá comprender lo divino puesto que se escapa a ella; así, observamos un proceso en el que lo orgánico se irá introduciendo en la lógica del número y la geometría. La proporción en esta fase, estará basada en las leyes observadas en la naturaleza, no en la matemática.

¹⁰ Formas abstractas consideradas como un camino hacia el que tender que abarcarían desde aquellas en las que no existe un contacto aparente con la realidad, hasta aquellas geométricas, esquemáticas y las que se encuentran comprendidas entre éstas y las figurativas .

Imagen 10: Puerta de la Madraza nazarita. Yusuf I.

La concepción de los Hermanos de la Pureza sobre la división de la geometría en teórica y aplicada es fundamental para comprender los procesos de creación en el arte islámico. Esta división es una constante en las clasificaciones de las ciencias tanto en Ibn Sina, al Tawhidi o Ibn Jaldún.

"El conocimiento de las medidas y su sentido, al relacionarse entre sí, siendo captado por la vista y percibido por el tacto. La geometría teórica es lo inverso, es decir, el conocimiento y comprensión pura "de dichas relaciones" ¹¹.

EL COLOR PURO

5.1.Color exterior-color interior.

¹¹ J. Miguel Puerta, op. cit., p.186.

El concepto del color que imaginamos que posee un hombre del desierto, es una idea de la que partiremos para comprender la concepción del color según el paisaje. Así, si lo que está fuera se refleja dentro; sucederá el mismo proceso cuando el interior tenga que reflejarse de nuevo fuera, mediante el objeto artístico. El color puro aparece como una exaltación del disfrute y de la vida en el Oasis. El color terroso, amarillo del desierto se verá en contraste con lo que más se asemeje al agua y al color puro y brillante. En diversos pasajes del Corán aparece un paraíso, descrito en términos de goce sensible, y éste a su vez, representado por los colores de los oasis, los colores oscuros como el verde y el azul de la sombra y el agua.

"Dios ha prometido a los creyentes y a las creyentes Jardines por cuyos bajos fluyen arroyos, en los que estarán eternamente, y viviendas agradables en los Jardines del Edén. Pero la satisfacción de Dios será mayor aún. ¡Ese es el Éxito grandioso!(Corán, 9,72).

El placer de los sentidos que los neoplatónicos y místicos musulmanes trasladarán en su punto culminante a la contemplación Beatífica de lo Absoluto de Dios, y de la Luz; aparece también anunciado en el Corán, pero se advierte que el deleite y placer visual de los sentidos es engañoso y que es el lenguaje que utiliza Satanás para distraer al ser humano del mensaje revelado y de la vida dichosa del Más Allá.

En el Corán, uno de los colores más significativos es el verde, que sintetiza el Paraíso prometido. Es el color de las vestiduras de los justos y de todo el paisaje, verde oscuro que todo lo recubre.

"Cuando se mira allá, no se ve sino delicia y suntuosidad. Vestirán de verde satén y de brocado y llevarán brazaletes de plata. Su Señor les servirá una bebida pura" (Corán 76, 20-21).

El color rojo (Al- humra), ni se menciona en el Corán y el amarillo aparece en pasajes del como (2,29) pero es un amarillo oscuro. En cuanto al blanco y al negro, participan también de la asociación universal que asocia la blancura con la bondad y la negrura con la maldad.

"Los buenos resplandecerán el día que contemplen a Dios el día de la resurrección. Ese día unos rostros brillarán (nadira) contemplando a su Señor" (Corán 75, 22-23).

El color negro simbolizó al califato y fue el color de la enseña abbasida, como reflejo de la ortodoxia política y religiosa. Existen dos tradiciones que narran una, la entrada de Mahoma en la Meca con un turbante y una bandera negra, otra, describe la entrada del Profeta con un turbante verde, color que será la enseña del estado islámico. El color negro como símbolo de nobleza era el utilizado por los hombres notables de la mezquita, las cortinas de las salas de audiencia, así como el velo de la Kaba donde se guarda la piedra sagrada. El blanco y el rojo de la Mezquita de Córdoba pasaron a ser dos de los colores simbólicos de la imagen islámica andalusí, blanco y rojo como representación de la luz que emana del centro del círculo, centro del arco. Colores asociados a la luz como fuente de conocimiento y a la energía y la fuerza que da el conocimiento, colores como representación del Islam andalusí.

El verde y el blanco serán los colores mejor valorados como símbolos de la luz y la esperanza del Paraíso prometido, el verde como representación del Paraíso terrenal

de al-Andalus. En este azulejo, los colores puros serían la expresión de las Ideas puras en el campo de los colores. Estos colores asociados a formas geométricas expresan el mundo de las Ideas Puras alejadas de la materia. La estrella geométrica como abstracción de la luz, expresaría a la vez el conocimiento como elemento que penetra y envuelve todas las cosas, expresado mediante los lazos blancos que envuelven todos los elementos geométricos aparentemente aislados, dándoles la unidad. (imagen 7)

Imagen 7: Azulejo.

5.2.La luz en el Corán.

El signo de la luz en el Corán reúne un sentido metafísico y teosófico que hunde sus raíces en las antiguas culturas religiosas de Oriente Medio.

La luz ("nur") captada por la inteligencia pertenece a la esfera de lo divino, como la luz del intelecto o la "luz del Corán", es decir, la Revelación.

"Os ha venido de Dios una Luz, una Escritura clara" Corán (5,15).

Muchas corrientes del pensamiento árabe clásico ¹² se inspirarían más tarde, en otras fuentes como el neoplatonismo y las filosofías orientales, pero tendrán en la Revelación coránica, y sobre todo, en la "Aleya de la luz" (Corán 24,35) un sólido punto de referencia para construir su metafísica:

"Dios es la Luz de los cielos y la tierra..."(Corán 24,35).

Esta aleya tuvo gran difusión en las artes plásticas y aparece grabada en muchos soportes como por ejemplo, en la Madraza de Granada. La luz aparece así como símbolo de la percepción de una realidad tanto interna como externa. El Corán muestra esta singular teoría del conocimiento según la cual la percepción sensible tiene como fin sustentar la fe, trasladando al intelecto las percepciones obtenidas de la contemplación objetiva del cosmos.

Con Ibn Bayya, el Avempace de los escolásticos, que nació en Zaragoza (1085-1090) y presencié el desmoronamiento del Califato de Córdoba, encontramos algo inédito hasta ahora en al-Andalus: la introducción de la falsafa o filosofía de plena

¹² Edad de Oro islámica, s. VIII-XI época abbasi en la que se alcanzó un esplendor urbano, mercantil e intelectual; que llegó a ser considerada clásica, digna de ser imitada y restaurada en épocas posteriores.

tradición griega. Se basará en la especulación intelectual basada en la lógica y las ciencias griegas, hasta el punto que ha sido considerado como el primer aristotélico de Oriente y Occidente. Su filosofía será calificada como "racionalismo místico" o "mística racional" separándose del iluminismo sufi, aunque apunte algunos aspectos de la obra del sufi Ibn Arabi, Ibn Tufail y los "sadilíes". Ibn Bayya da al proceso de conocimiento una división de tres estadios el primero, el de la masa, sería el mero conocimiento de las cosas materiales. Lo ejemplifica con el famoso símil platónico de la Caverna y con la metáfora del reflejo de los rayos solares en un estanque:

"El vulgo está como en una cueva y no ve la luz más que indirectamente, reflejada o en sombras. Los teóricos, actúan como si salieran de la cueva y la percibiesen abstraída de la materia, captando la esencia de la misma".¹³

5.2.1. Estética de la Luz.

La luz configura una concepción estética presente en la Antigüedad clásica, en el neoplatonismo alejandrino, en la cultura latina medieval y en la cultura árabe clásica. Aparece primero en la poesía preislámica, luego en el Corán, en las sentencias neoplatónicas de los "Ijwan al- safa" o Hermanos de la Pureza, en el círculo de "al-Tawhida", los "falasifa" y en los movimientos "sufíes" e "iluministas".

Para Ibn Hazm, la dialéctica de la luz y la oscuridad, del blanco y el negro, se une a la dialéctica del bien y el mal y de lo feo y lo bello. También el "zahir" está frente al "batin" en su teoría del conocimiento. Su axioma es que nada podemos decir sobre lo oculto, excepto de las verdades reveladas correctamente entendidas, siendo la base para comprender su pensamiento literalista. A diferencia de otras tendencias islámicas, como el "sufismo" y el "iluminismo", niega directamente toda comparación

¹³ J. Miguel Puerta, op. cit, p.143.

de Dios con la luz que percibimos, aunque exista una luz divina, porque sobre ella no podemos decir nada ya que se escapa a nuestra razón y entendimiento.

Ibn Tufayl e Ibn Bayya son, dentro de la “falsafa “andalusí, los que contribuyeron a la difusión del concepto de la luz como fundamento estético en el Occidente medieval; física y metafísica quedan en sus obras íntimamente entrelazadas.

Ibn Bayya cuyo neoplatonismo está regulado por el pensamiento aristotelico, expone su teoría del color que desemboca directamente en la física de la luz; los elementos que intervienen en el fenómeno de la luz son:

"Lo luminoso, que es lo que produce la luz, lo iluminado, que es sobre lo que recae la luz, y la luz que es la perfección de lo que ha sido iluminado en tanto que es iluminado" ¹⁴.

La Mezquita será el lugar donde la palabra, el sonido y lo percibido por la visión ocupará y expresará exteriormente el pensamiento interior del musulmán: iluminado por la luz de los candiles y la luz de la palabra estaría en una estancia en la que su cuerpo y su mente se fundirían en perfecta armonía con el cosmos.

La fuente de luz puede ser directa (el sol, el fuego) o indirecta por reflexión como la luz lunar o los reflejos en los cuerpos pulimentados. La luz y el color van indisolublemente unidos, *"toda vez que el color (lawn) no se percibe sin luz (daw) la luz tampoco se percibe más que unida al color" ¹⁵.*

Ibn Bayya pone al descubierto la equivocación de quienes, como Demócrito, creen que la visión se produce en el vacío (“jala”) cuando no hay visión posible si se prescinde del medio transparente que para él, es la atmósfera o el aire (“hawa”) y el

¹⁴ J. Miguel Puerta, op.cit., p. 614.

¹⁵ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 616.

agua. El color existe per se, aunque la luz no lo ilumine. Las superficies especulares como reflejos e ilusiones de la realidad son aspectos fugaces y engañosos de ésta. Según este pensador, los colores hacen que las formas espirituales sean retenidas mejor por el sentido común, de ahí que las cosas son más placenteras en su aspecto visual que en su aspecto práctico, más unido a lo material.

En Ibn Tufayl el proceso hacia el conocimiento que sigue el solitario, parte de la observación minuciosa del mundo sensible, para elevarse progresivamente al mundo divino. En su obra El filósofo autodidáctico introduce una idea que no había aparecido anteriormente en los demás falasifa y es la idea de movimiento circular como acceso a lo divino.

Con Averroes nos encontramos con el triunfo de lo sensible sobre el espíritu. Siguiendo a Aristóteles y su sentido de investigación a partir de acontecimientos sensibles de la realidad física, los sentidos no nos engañan. La realidad externa y natural es objetiva. Para el filósofo cordobés, los colores se originan *"por la mezcla del fuego con los cuerpos transparentes, mientras que la luz es la causa de que los colores lleguen hasta la vista, e incluso, la razón de ser de los mismos"*¹⁶.

Todos los colores se originan a partir de los cuatro elementos, dos de los cuales son transparentes (el agua y el aire), otro es luminoso (el fuego) y el cuarto es oscuro y opaco (la tierra). No es la materialidad del color lo que llega al alma, sino los conceptos del color abstraídos de la materia. Los conceptos pueden ser a su vez los particulares y los universales que carecen de todo contacto con la materia y no precisan de instrumentos para ser percibidos. Cada uno de los sentidos es un camino abierto hacia los inteligibles, pero de modo especial el oído y la vista, que ya Aristóteles significó como los sentidos de más exacta capacidad de intelección y percepción. El mayor placer está en el máximo entendimiento y la mayor intelección según Averroes, pero

¹⁶ J. Miguel Puerta, op. cit., pp. 653-654.

esto no deriva a un emanantismo o una estética de la luz neoplatónica, sino que lo circunscribe al tono personal. La Unión del Intelecto en Averroes es, de manera rotunda, puramente psicológica y física.

Ibn al-Haytam, que no será conocido en al-Andalus hasta el s.XI dió con su óptica un salto importante al interpretar la percepción visual a partir de las aportaciones de la geometría, de su propia experimentación y de una adecuación de la versión árabe de la psicología aristotélica.

"Los colores brillantes y límpidos y las figuras decorativas, si se encuentran además ordenados de una manera regular y afín, serán más bellos(...)"¹⁷.

El color puro pasará de ser una presencia que anuncia los mundos extrasensoriales en el mundo terrenal, como la manifestación de la presencia de lo perfecto, mundo superior, aquí en el ocre de la tierra. Esa consciencia cuya realidad era el desierto, se verá transformada cuando pase a otra realidad en donde la tierra es un oasis permanente, el oasis de al-Andalus.

1.2. MOVIMIENTO GEOMÉTRICO: TRASLACIÓN, ROTACIÓN, SIMETRÍA. ORDEN Y ARMONÍA.

11.2. El Círculo y la Esfera.

El significado del círculo y la esfera a lo largo de la historia confluyen en el concepto que el musulmán tiene de estos dos elementos tan importantes dentro del mundo sensible. Así todo lo importante, lo trascendente, el misterio de la vida, se

¹⁷ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 707.

convierte visualmente en circular; es un intento de recoger lo infinito que no se comprende desde lo perecedero del hombre. La esfericidad del universo, la circularidad del tiempo, la repetición de las lecturas del Corán, son huellas de la presencia de ese infinito. El círculo como representación total de sí mismo. *"En el arte visual de la India y del Lejano Oriente, el círculo de cuatro y el de ocho radios es el tipo corriente de las imágenes religiosas que sirven de instrumentos de meditación"*¹⁸. Muchas figuras orientales de meditación son puros dibujos geométricos. El más común es el mandala circular, que por regla general representan el cosmos en su relación con las potencias divinas.

Las dos formas de comprender el mundo son, la cueva y la esfera: comprensión desde dentro y desde fuera, siendo la primera subjetiva y el segunda objetiva.

Si el Bien y la belleza absoluta es la inmovilidad y el arte pretende imitarlo, surge una contradicción, pues el movimiento circular es el único que podría imitar la inmovilidad. Para solucionarla, se piensa metafísicamente el círculo como forma que marca dos movimientos, el rectilíneo y el circular. El primero tiene término, el segundo es eterno. La función que debe cumplir el movimiento circular es de realizar el tránsito de la unidad a la multiplicidad y al cambio. Imita a lo inmóvil en cuanto su movimiento es eterno y no tiene fin como el de las esferas celestes. El ritmo, la armonía y la proporción son movimientos, ya que tienen espacio-tiempo. Su acercamiento a la representación de lo inmóvil y eterno se explica como la parada límite necesaria para mover por la cual, el Ritmo es una parada. Armonía, Ritmo y Proporción como la búsqueda del centro, del punto medio. Funcionan tres nociones: la medición, la representación indefinida y la igualdad. Estas son las mismas nociones que rigen el círculo y la esfera que se desarrollan desde un centro, en un movimiento regular, igual, unificado y sin fin .

¹⁸ Carl Jung. Barcelona, 1997, p.240.

"La ley sencilla de repetición de números supone la reiteración eterna del movimiento uniforme de la esfera"¹⁹.

En la conciencia del hombre del medioevo, el universo era un sistema de esferas concéntricas. Los escolásticos siguiendo el modelo de Aristóteles contaban hasta 55 esferas y una más que era la del motor inicial divino. En su sistema Teocéntrico (Gobernado directamente por Dios), el símbolo de la percepción era el círculo y la esfera servía a la vez de imagen de Dios y del mundo. Encontramos recogida esta idea en el Manuscrito anónimo del siglo XIII: *"Dios es la esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna"*²⁰.

En la Mezquita aparecerá la esfera en los lugares elevados, más cercanos a Dios mientras que el hombre queda en la horizontal del suelo, postrado y entre las verticales columnas, que pueden llegar a elevarlo hacia lo alto.

Plotino emplea la imagen del círculo para explicar que Dios es el centro del círculo o el foco de una luz y el Intelecto es la circunferencia o los rayos emitidos por el foco. El símil del círculo y el centro es de abolengo pitagórico, se encuentra en la Teología apócrifa de Aristóteles y en la Cábala hebraica . Si consideramos la transposición de esta idea al arte vemos como la representación, así como la construcción del arco, del círculo y de las dovelas confluyen en un punto así; en la puerta construida por al-Hakam II (962-966) aparece el centro invisible del que partirán los radios que marcan a su vez el centro de nuevos arcos que se expanden: 9 arcos como representación acaso de las 9 esferas celestes. El centro marca un movimiento

¹⁹ Lurker Manfred, op. cit., p. 217.

²⁰ Aarón Guriévich. Madrid, 1990, pp. 108-109

desde el punto de expansión que se refleja en la repetición de los arcos que aumentan conforme se alejan de él. (Imagen 17).

Imagen 17: Dibujo de E. Camps Cazorla. Puerta de al-Hakam II.

Las representaciones planas y en relieve de la entrada a la Mezquita de Córdoba es un juego de tangencias y de repetición; es movimiento circular repetitivo de una

circunferencia; o el círculo como vacío y como lleno, simbolizando el laberinto-círculo.

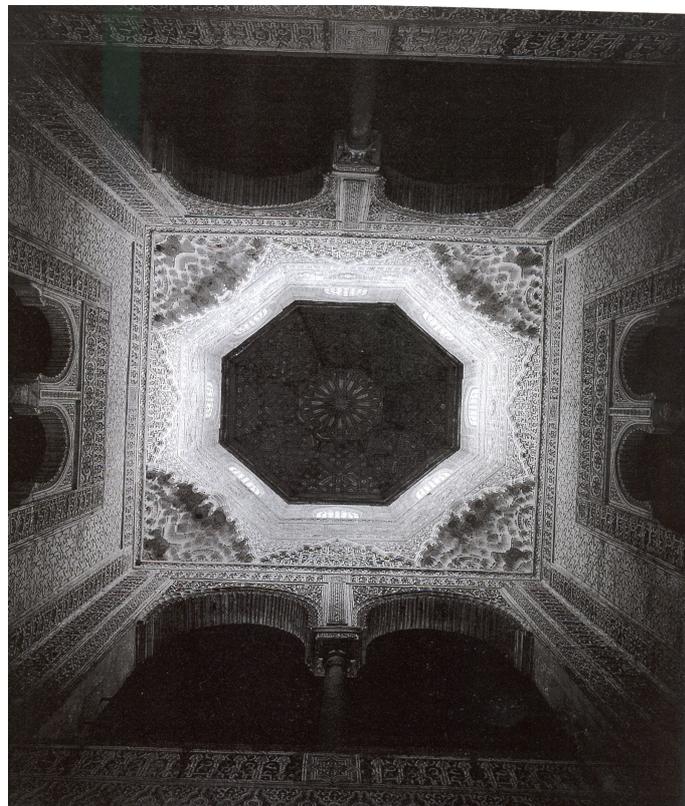
11.3. Las “muqarnas”

En las artes aplicadas a la arquitectura encontramos los mocárabes, son prismas rectos de base triangular rectangular a los que se les ha practicado un corte en uno de sus extremos siguiendo una superficie cilíndrica. Los lados de estas piezas están en relación a la raíz de 2, de forma análoga al lazo de ocho andaluz en alicatados. Toda la planta de la composición está basada en la conocida relación entre el cateto y la hipotenusa de un triángulo rectángulo cuyas proporciones están en relación 5 y 7. Toda la planta que parte de un octógono queda dividida en triángulos, cuadrados, rombos y rectángulos. Según Félix Pareja, el arte islámico podría considerarse en su conjunto no original, sino receptivo. Como tipo decorativo arquitectónico propio, nos interesa estudiar la “muqarna” ya que con este elemento, como explica este autor, pasa del cuadrado a la esfera.

Observa como el nombre de “muqarnas” es una arabización del término griego “koronís”, cornisa, y al que por comparación del efecto visual, se ha traducido por estalactita, célula, congelado, cristalizado, obra en panal, en el que se indica un procedimiento arquitectónico originario, según algunos, del “kashmir”, para efectuar la transición de una planta en ángulo o en cuadrado, a la curva con que se cierra un arco, o a la planta circular en la que se asienta una curva. Es pues la variante de las trompas: cónica, cilíndrica, esférica, poligonal y no es sino la multiplicación de estos elementos a escala reducida, con series y combinaciones que se van superponiendo hasta completar la transición de la superficie plana a la curva. El efecto óptico consigue con

el claroscuro que juega con la policromía de la superficie accidentada, ocultar el elemento constructivo y el desvanecimiento de la superficie en una ilusión de perspectiva aérea.

El paso de una planta cuadrada a una curva conlleva una profunda transformación en la que juegan conceptos ya conocidos como el de las trompas. Al multiplicar el número de elementos y complejizar este paso de lo cúbico a lo esférico no se hace sino suavizar éste cambio y transformar un paso nítido en una multiplicación de instantes. En la Torre de las Infantas de la Alhambra vemos el paso intermedio que suponen las muqarnas que sirven para pasar de un espacio cúbico a otro en el que la planta es un octógono; el espacio se divide y multiplica como cuando miramos a través de un calidoscopio. (Imagen 18)



7. Variaciones geométricas en el plano

Imagen 30: Laberinto geométrico en un zócalo de la Alhambra.

El ritmo observado en el crecimiento de las plantas y los seres vivos en general, como uno de los aspectos mágicos e inexplicables para el hombre, será uno de los acontecimientos con los que se interpretan los motivos artísticos cuya base es la repetición.

En la decoración islámica, el éxtasis que provocan la repetición de las figuras y las paradas, nos llevan a comprender otro mundo que trasciende a ellas. La ley sagrada y eterna por lo que todo se repite y se renueva, es un acontecimiento que el hombre

copia de la naturaleza mediante distintos símbolos. Por ejemplo, en la decoración de los edificios islámicos vemos como con la repetición de los mismos temas, el artista, al igual que el escritor, no busca el éxito en rasgos originales, sino la perpetuación que lo convierten en el más erudito y virtuoso, que lo acercan a lo sagrado.

*"El espíritu musulmán, repugna la innovación; que para él tiene doble peligro: una ruptura con la tradición y un desafío a la comunidad"*²¹.

En la Alhambra, nos encontramos con la repetición incansable del cuadrado, que en desarrollos sutiles está presente en todas las superficies geométricas. Un cuadrado es transformado mediante movimientos simples de rotación, traslación y repetición, así como la superposición de planos geométricos que complican algo más la estructura inicial, llegando a un sofisticación en la que a veces es difícil encontrar la base cuadrada de la que parte (imágenes 31 y 32).

La creatividad, como negación de lo mecánico, no está en la búsqueda desesperada de lo original, de lo radicalmente nuevo, sino más bien en dejar que la mente siga - como dice Hofstadter- su camino de mínima resistencia. Ese camino de mínima resistencia suele ser el de hacer variaciones sobre un mismo tema.

La Alhambra es una herencia de problemas resueltos, de códigos transmitidos de boca en boca, de taller en taller. En el Salón de los Embajadores, cada uno de los seis mosaicos es una variación que tiene el cuadrado como tema central; manejando una sola estructura, las imágenes serán de una variedad ilimitada. Al utilizar el cuadrado como forma pura, utilizarán el color para enriquecer esas imágenes manteniendo idéntico el tamaño; unas veces, utilizarán varias estructuras y al cuadrado le aplicarán la rotación, el desplazamiento, o el solapamiento, constituyendo un

²¹ Cruz Hernández. Madrid, 1992, p. 247.

ejemplo el cuadrado en rotación que genera la estrella de Salomón. Otras veces se transforma en otra figura equisuperficial a partir del cuadrado original, produciendo formas desconocidas hasta entonces en la creación artística.

La forma cuadrada sería el motivo sobre el que el color actuará modulando una misma idea; ritmo visual que como el musical repite cada cierto tiempo una misma frase estructurando la unidad de la obra.

Imagen 31: Cuadrado en rotación y solapamiento.

Imagen 32: Alicatados con el cuadrado como base.

1.1. Geometría y Trigonometría²² o la comprensión de las estrellas.

La Geometría se considera como una de las artes liberales, resultado de la combinación del trivium: matemática, teórica y dialéctica y del quadrivium: aritmética, geometría, astronomía y música.

Entre las subdivisiones de la geometría encontramos el estudio de las figuras esféricas en los libros de Teodosio y Menelao, que se ocupa de las secciones cónicas a

²² Trigonometría es la parte de la geometría en la cual las relaciones métricas entre los elementos de un triángulo se describen por funciones trigonométricas (senos, cosenos...). La trigonometría esférica es la disciplina matemática que estudia las dependencias entre los ángulos y los lados de los triángulos, está dentro de la geometría esférica, que estudia las imágenes geométricas situadas en una esfera en vez de en un plano como lo haría la planimétrica.

partir de la obra de Apolonio. Ésta tendrá una gran influencia en la carpintería, en la arquitectura y en la ingeniería para la resolución de parábolas, elipses e hipérbolas. También están relacionadas con la agrimensura y la óptica para calcular los ángulos de reflexión de la luz sobre las superficies. Además, para el estudio de la astronomía, la geometría y la matemática son más importantes en un principio que la observación directa. El Almagesto de Tolomeo es el modelo matemático que explicaba el Universo y la Trigonometría, como forma de medida de los grados de las esferas y los círculos, empieza a independizarse de la astronomía en el siglo XI, siendo sus precursores Hiparco y Menelao, hasta que a mediados del s. II. D. J.C. Tolomeo la desarrolló.

Por otro lado, el conocimiento de los hindúes de las matemáticas y la resolución de los problemas trigonométricos aparece en los Siddhantas, escritos en la primera mitad del s. IV d. J.C.; por ello, la trigonometría como puente entre las matemáticas y la astronomía, al servicio de la cual se va desarrollando, alcanzó un lugar importante. La resolución de los problemas trigonométricos era de gran ayuda para poder calcular las distancias en astronomía y la resolución de triángulos esféricos, (imagen 46), necesaria para conocer la dirección de la Meca.

Imagen 46: Página del Tratado de Trigonometría Esférica de Ibn Muad al Yayyani, (m.1093).

Un utensilio indispensable para la resolución de triángulos esféricos eran las tablas trigonométricas; las primeras forman parte de los llamados “ziy”, palabra de origen persa que en árabe designa una colección de tablas que estaban destinadas a los astrónomos y a los geógrafos, comprendiendo además descripciones de calendarios, indicaciones cronológicas relativas a distintos estados de reinos, catálogos de estrellas y diversas tablas astronómicas. Además comprendían métodos de resolución de problemas fundamentales relativos al establecimiento del calendario, cálculo del movimiento aparente de los cuerpos celestes, cálculo de eclipses de Sol y de Luna y otros fenómenos astronómicos.

Los conocimientos preislámicos sobre la astronomía, estaban recogidos en el primitivo calendario solar llamado “anwa”, conocido por otras culturas. J. Samsó, ve en estos una posible influencia helénica en la Arabia Preislámica; pero con la implantación del Islam, Mahoma prohibió terminantemente el calendario lunisolar en uso y las predicciones astrológicas basadas en los “anwa”, tal vez, porque vio en ellas el eco de antiguas creencias astrológicas. Ordenó el restablecimiento del primitivo calendario lunar que todavía regula la vida religiosa musulmana. Estas prohibiciones tuvieron escasa importancia, ya que el contacto en los países conquistados con los calendarios

solares, casi todos de base juliana, siguieron utilizándose para los trabajos de agricultura.

El desarrollo de la ciencia árabe toma impulso bajo el reinado del califa al-Mansur (745-775), dado el conocimiento de la Astronomía hindú y además el interés por la ciencia griega que descubrieron a través de Bizancio. En esta época se tradujeron al árabe obras hindúes sobre astronomía, los Sind Hind, y en el 800 el Aryabhatiyya, que contenía tablas de movimientos planetarios y más tarde otras muchas de origen persa o griego. Los tratados de astronomía encontrados son conocidos tradicionalmente como los Siddhantas (s. IV d. D). Durante el primer período se atraen sabios a Bagdad y hacia el siglo VIII comienza, bajo patrocinio de los califas, la traducción de los textos griegos. Entre los primeros textos traducidos al árabe, encontramos una versión de los Siddhantas procedente de la India así como una del libro de astrología de Tolomeo Tetrabiblos, su Almagesto y los Elementos de Euclides. Los textos griegos son obtenidos directamente del Imperio Bizantino por los tratados firmados entre los dos estados y las traducciones eran generalmente hechas por sabios sirios cristianos invitados a la corte de Bagdad.

Entre los sabios miembros de la “Casa de la Sabiduría”, fundada por al-Mamun, se encontraba el astrónomo y matemático al-Jwarizmi. Las distintas culturas con las que se encontraron los musulmanes a lo largo de sus conquistas, hicieron que en un principio la ciencia y su aplicación no fueran uniformes, desde el sistema de numeración del que hablaremos más adelante, hasta la trigonometría. Por un lado los griegos utilizaban una geometría de las cuerdas como la contenida en el Almagesto y por otro lado los indios habían construido tablas de senos que al final fueron las preferidas por los árabes, siendo así que ya en el siglo IX, al-Jwarizmi empleaba tablas de senos y cotangentes y al-Battani (ca. 850-929) en una obra titulada Sobre el movimiento de las estrellas, utilizó tablas trigonométricas aplicando la ley de los

cosenos al triángulo esférico. En el álgebra de al-Jwarizmi, podemos ver la influencia de las matemáticas babilónicas y de los indios medievales, por estar desprovisto en la primera parte de justificaciones lógicas; sin embargo aparece también en esta obra la necesidad de demostrar geoméricamente la veracidad de los problemas tratados, viendo en este espíritu práctico Jean-Paul Collette la influencia helénica. *“Al analizar el proceder de la geometría algebraica griega, dos hechos parecen claros: en primer lugar, no se trata de resolver una ecuación algebraica, sino de satisfacer una condición geométrica; en segundo lugar, la solución griega se aplica a líneas y áreas únicamente y no a cualquier cantidad numérica. Por el contrario los matemáticos árabes tratan directamente el problema algebraico - utilización de las operaciones aritméticas y de los algoritmos algebraicos- y la geometría clarifica y concreta los procesos algebraicos”*²³.

El tratado de al-Jwarizmi, puede ser considerado como la mejor exposición elemental de álgebra hasta la llegada de los tiempos modernos, gozando de análogo privilegio que los Elementos de Euclides. Sin embargo, la ausencia de una notación simbólica adecuada le impidió desempeñar un papel verdaderamente eficaz en la evolución del álgebra y no será hasta el siglo XVI cuando se alcance la fusión entre geometría y álgebra con Descartes y Fermat. Se tradujo la Síntaxis Matemática de Tolomeo, dándole el nombre de Al-Magesto, aceptando la explicación del movimiento de los planetas como combinaciones de movimientos circulares uniformes.

La asimilación de la astronomía tolemaica irá acompañada de la observación tendiéndose a una nueva astronomía considerada precursora de Copérnico. De los siglos del XI a XV, se constata que los modelos cinemáticos y los parámetros tolemaicos no siempre coinciden con los datos de la observación directa. Habrá una lenta evolución desde una astronomía puramente matemática hacia una astrofísica,

²³ Jean-Paul Collette. Madrid, 1991, p. 200.

entendiendo este término en un sentido distinto al actual: se adquiere la convicción de que los modelos cinemáticos deben estar de acuerdo con la única Física conocida, la de Aristóteles.

Los movimientos de los planetas son esferas según Aristóteles, que como seres vivos, estaban dotadas de un alma que les permitía moverse a voluntad. Consideraba además que cada planeta estaba embutido en su esfera respectiva.

Alhacén utiliza también esferas concéntricas para explicar el universo: la central es la Tierra, inmóvil, rodeada de agua, aire y fuego. Cada esfera rodea a la anterior y en cada una de ellas están situadas los distintos planetas. Cada una de éstas esferas materiales es, en realidad, una capa limitada por sendas superficies esféricas concéntricas, de forma que no queda espacio vacío en el Universo. Dentro de cada esfera existe una nueva esfera excéntrica, en cuyo interior hay otras esferas llamadas epiciclos.

Es capital la importancia que la geometría adquirió en el Islam en la determinación de proporciones correctas e incorrectas, frente a la experiencia y el sentimiento. La geometría como espacio medido frente a la inmensidad caótica de la materia, es la búsqueda del patrón por el cual el hombre organiza el caos primigenio para poder actuar sobre él. La geometría es la expresión de la ley divina en la que el sentimiento personal nada interviene. La geometría como base del pensamiento religioso, sólo se transformará en al-Andalus cuando los sentidos sean tocados por el placer y del desierto informe se pase al oasis de lo concreto.

“El infierno es imaginado siempre por la iconografía como lugar caótico y agitado”²⁴.

²⁴ Gilbert Duram. Madrid, 1982, p.68.



Imagen 47: Plantilla de mocárabes.Extraídos de tratados mudéjares.

La búsqueda del orden y de la geometría como ordenadora del caos son conceptos básicos para comprender el arte islámico; ese arte que también ordena jardines, las comidas y los espacios, y es la prefiguración del Paraíso, es una búsqueda mediante el orden y el número de Dios.

Imagen 48: Plantillas de mocárabes mudéjares.

La medición de lo esférico mediante su triangulación, se une al deseo de comprender el espacio celeste que se imagina como esferas encajadas unas dentro de otras. De esa comprensión del Universo mediante lo esférico y su cálculo surgirá un elemento arquitectónico, la cúpula. El paso de lo cúbico a lo esférico se resolverá con las trompas y las “muqarnas”. (Imagen 47 y 48). En este esquema se muestran las distintas partes en las que se podría dividir una construcción de las muqarnas, el encuentro de una superficie prismática con una cilíndrica, creando en su desarrollo espacial estos cortes que van sucediéndose en el aire marcando una progresión que transforma lo cúbico en esférico.

1.2. El Número árabe y el romano

El conocimiento de las cosas a través del número lleva a una visión distinta del mundo; es una nueva forma de relacionar los hechos.

Por lo que sabemos de la antigua Mesopotamia, se pensaba que ciertos números daban acceso a un conocimiento del orden cósmico y en las tablillas escritas (3200 a. C.), se empleaban dos sistemas de numeración, el decimal y el sexagesimal. Este último se basaba en el soss (60), la unidad que todavía utilizamos para medir círculos y calcular el tiempo. Los cielos y la tierra se miden así en grados, el tiempo y el espacio coinciden como dos aspectos del mismo número principal.

“En el centro del círculo del espacio estaban los cinco puntos del zigurat sagrado –cuatro ángulos para los puntos cardinales y la cúspide para el cielo –, por medio de los cuales bajaba la divinidad al mundo, mientras que en el círculo del tiempo, además de los 360 días seculares, había una semana de cinco días de fiesta durante la cual moría el viejo año, nacía el nuevo y se restablecía el principio de la divinidad en el mundo.”²⁵.

En Sumer, ya hacia el 3200 a. C., se desarrolló la aritmética de manera que la irresistible experiencia del orden, era como un ritmo eterno estructurador del universo y creador de todo; algo ante lo que el hombre quedaba hipnotizado. Era el principio de la organización, por el que parecían regularse los acontecimientos. Así, las matemáticas convergieron con el misterio ya conocido de la muerte y la generación biológica. Mientras que como explica Campbell:

“El ritmo lunar del útero ya había señalado una correspondencia entre las circunstancias celestiales y las terrenas. La ley matemática las unía ahora²⁶”.

²⁵ Joseph Campbell, op. cit., p. 141.

²⁶ Joseph Campbell, op. cit., p. 155.

La ley del ritmo generativo de la mujer y sus ciclos menstruales estaba formado por unidades y múltiplos de 60 (sistema sexagesimal), reuniendo así la idea del tiempo y del espacio. Los numerales que hoy conocemos con el calificativo de árabes, engloban diferentes tipos de cifras; en el occidente islámico se designaba como “huruf gubar” (letras de polvo), los signos que se trazaban en una mesa de polvo y arena para efectuar operaciones guardándose únicamente los resultados parciales o totales o los Apices, también llamados Ápices de Boecio, consistentes en nueve fichas marcadas con las letras del alfabeto griego o cualquier otro signo distintivo empleadas para hacer operaciones con el llamado “ábaco”, y cuyo origen es posterior a Boecio (m. 524) y anterior a Gerberto (m. 1003). Además, las cifras de los notarios que derivan muy probablemente del alfabeto minúsculo griego o del copto y cuyo uso está muy extendido y codificado; las llamadas cifras indias o árabes cuya importancia no radica en sus formas, que son múltiples, sino en que tienen valor de posición.

Las cifras modernas utilizadas en todo el Occidente con una forma uniforme (1,2,3,...). Derivan conceptualmente de su valor de posición de las indias. Los árabes utilizaron dos sistemas de numeración, el de los notarios para la administración y el indio, cero incluido, para los textos científicos. Así que no es excesivo suponer que a mediados del siglo XI llegara a al-Andalus el sistema de numeración de posición.

El pensamiento mágico latente en los números se constituye como uno de los elementos básicos para comprender el arte y las formas que cristalizan en este momento. En un principio podríamos destacar las corrientes esotéricas que aparecen en al-Andalus a través de Ibn Massarra llegando hasta Ibn Arabi. Pero es preciso también recordar la importancia de lo mágico en las transmisiones de la ciencia helénica mediante los autores latinos del siglo V y VI del Imperio de Occidente. Estos autores escribieron textos de naturaleza matemática basados en algunos clásicos griegos,

insistiendo sobre todo en el componente místico de los números y el arte de contar. Así, si nos fijamos en la obra de Isidoro de Sevilla vemos como en sus Etimologías hizo un resumen de la Aritmética de Boecio, poniendo de relieve una mística de los números del 1 al 20. Podemos comprender la importancia que atribuían a la aritmética, con su idea de que si se suprimiese el número de todo lo existente, todas las cosas perecerían.

En al-Andalus la utilización se sistematiza, no sólo como elemento útil para la matemática, sino como generador y productor de los acontecimientos que quedan de esta manera ligados a lo superior. El número está identificado con las ideas puras; está filtrado en todas las obras visuales, desde la Mezquita hasta las murallas. Los artesanos pertenecientes a cada gremio poseían unos conocimientos básicos y prácticos para llevar a cabo las cuentas de “estos números”, transmitiéndose estos mismos esquemas una vez resueltos.

El cambio de una nueva forma de entender el universo nos lleva a distinguir una primera fase en la que el número sería el puente que relacione este mundo con lo suprasensible, con el más allá; y otra, en el que la observación de los ritmos de la naturaleza podrían ser expresados mediante progresiones aritméticas o visualizados en una figura armónica con ella; este es el caso de la proporción áurea y la expresión visual de ella en el rectángulo áureo. Estos conocimientos recogidos por un lado de la ciencia helénica y por otro de la india, serían la base para la comprensión de lo numérico como valor trascendente y esencial en sus composiciones. Del número como valor se pasará al número como espacio; pero este paso fundamental no se conseguirá hasta la superación de la matemática griega y la fusión con la geometría. Precisamente, en la Torre del Oro de Sevilla (imagen 49), los almohades dieron a esta obra una concepción geométrica regida por la aritmética como ordenadora y creadora de su estructura. Si contemplamos la planta, sección AB, (imagen 50), parte de un exágono central de medio metro de lado que se duplica a dos metros, y luego se triplica el lado

inicial. Vuelve a expandirse esta vez creciendo y dividiéndose, mediante triángulos y cuadrados, convirtiéndose así en un dodecaedro. En los “Paños de lazo” de esta torre: la labor decorativa “Sebka”, recuerda la labor realizada de un tejido; en ella, los círculos que se cruzan y se unen con líneas rectas, son como tres hilos de piedra trenzados que combinan la forma cóncava y convexa.

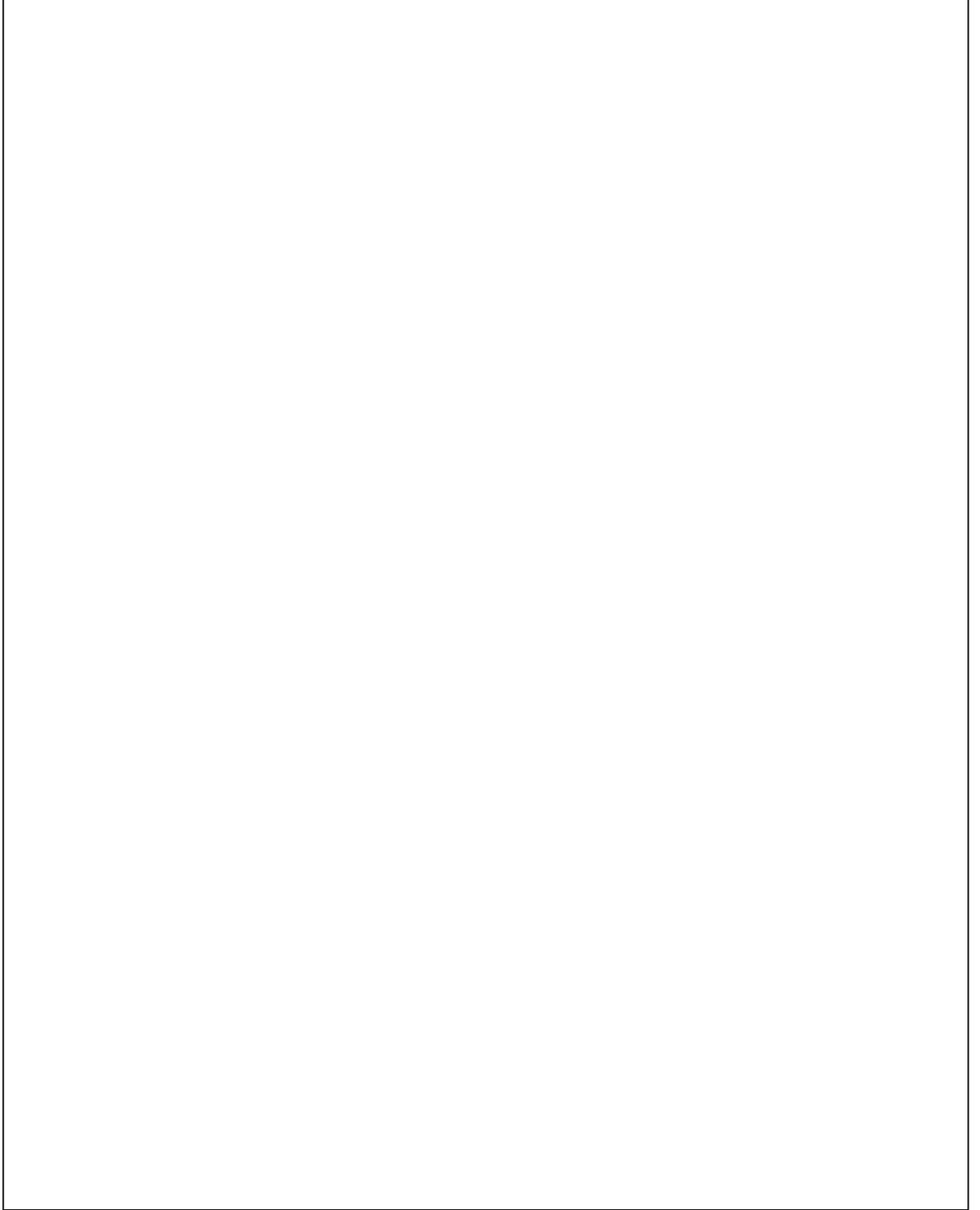


Imagen 49 : Torre del Oro.

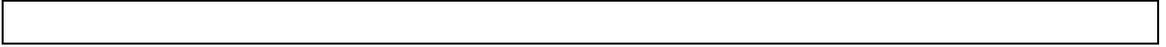


Imagen 50: Dibujo de las plantas de la Torre del Oro.

2. EL RITMO.

La captación del ritmo en la naturaleza y su reflejo en las imágenes, nos hablan de su carga simbólica.

Según Frolov, citado por A. Agudo,

“...el hombre iría recorriendo el camino que lleva del signo al símbolo por medio de la aritmética; por medio del recuento cíclico de los ritmos”²⁷.

El descubrimiento de las verdades que comprueba el hombre, en sus primeras hipótesis científicas, organizaría estéticamente esa aritmética: emoción al comprobar la repetición de los ciclos. Uno de los pilares de la mitificación del Cosmos serían la correspondencia entre el ciclo lunar y el femenino. La repetición cíclica pasaría a ser objeto de veneración mágica; más el relevante papel femenino de la ordenación del caos, será más tarde invertido, identificándose lo femenino con lo más negativo, con el propio caos.

Los primigenios sistemas de cálculo se basaban en la circularidad de los ritmos; mediante acumulación se pasaría a la suma y multiplicación, desarrollándose así el pensamiento científico. El hombre indaga lo oculto a través del encadenamiento lógico,

²⁷ Antonio Agudo, op. cit., p. 62.

simbolizando mediante signos geométricos las estructuras del universo móvil e intangible por medio de la acumulación aritmética. Así, la lógica aritmética encontrada en los ritmos de la naturaleza, motivarían la emoción estética, organizando el universo mediante signos cuya carga simbólica propiciaría la creencia en lo oculto, poniendo las bases del mito y su recreación ritual periódica²⁸.

La concepción numérica del Cosmos en Pitágoras es la materia ordenada y racionalizada por el hombre. Su orden es el orden que existe en el cosmos, la “*physis*” cuyo nº 5 lo simbolizaba mágicamente en un anhelo de llegar a la inmortalidad del alma. Edgar de Bruyne, en su estudio sobre Estética medieval, interpreta las ideas fundamentales de la proporción pitagórica, que son tratadas a su vez de una manera filosófica, estética y matemática por Platón en el Timeo.

La experiencia de Pitágoras aparece relatada por Gaudencio (siglo II):

“Verificó su método por otro procedimiento: tendiendo una cuerda sobre una regla la dividió en doce partes, Haciendo sonar primero la cuerda entera y después en la mitad de su longitud vio que la longitud total sonaba a la octava con la mitad de la cuerda. A los $\frac{3}{4}$ encontró la cuarta, a los $\frac{2}{3}$ la quinta”²⁹.

Este concepto de las proporciones es el que recoge el pensamiento islámico, y en el estudio de algunos planos arquitectónicos se puede observar la frecuencia de ciertas razones numéricas con sus progresiones; por ejemplo, la planta de la Torre del Oro vista anteriormente, puede inscribirse en uno o varios círculos concéntricos que siguen todo un sistema de proporciones. Ya los sonidos fundamentales de la gama clásica: octava, quinta y cuarta, que dominan toda melodía, responden unos números

²⁸ Antonio Agudo, *ibid.*

²⁹ V. A., Valladolid, 1985, p. 47.

entre los que hay una relación determinada: la cantidad numérica explica la calidad musical. Entre la aritmética que estudia las relaciones por sí mismas y la música que los estudia sensorialmente, hay una relación estrecha: la estética no es más que una matemática personificada, encarnada en lo sensible. Estos principios son también válidos universalmente, pues la percepción de las proporciones más simples nos da el sentido de la consonancia, el orden, la armonía y la belleza.

4. LA CIENCIA EN AL-ANDALUS

La conquista de Hispania en el 711 se realiza en la última etapa de expansión del Islam coincidiendo con la conquista de la Transoxiana, la región del Indo, por lo que podemos hacernos una idea de la consolidación y entidad que existía en el mundo islámico. En éste momento Oriente representaba la cuna de la civilización y sería fácil pensar en la aceptación de la conquista como una aceptación de la cultura y la civilización que aportaban. La conquista se detuvo frente a las regiones montañosas del N., de escasa romanización, existiendo un asentamiento poco duradero en las zonas donde los grupos sociales eran incapaces de aceptar condiciones de pacto y adecuarse a una estructura “estatal”, más compleja, con sistema administrativo, relaciones comerciales, recaudaciones... a las que estaban acostumbradas las zonas romanizadas.

Al-Andalus constituye así una expansión del Islam que se asienta sobre una cultura anterior y de cuyo encuentro surgirá algo nuevo. La enseñanza medieval siempre estuvo restringida a las élites; por el contrario, en el caso andalusí tuvo un

desarrollo precoz en cuanto a una enseñanza “para todos”. Las Escuelas coránicas enseñan a los niños desde los 6 o 7 años, a leer y a escribir; se enseñan nociones matemáticas, recitan el Corán, pronunciándolo y entonándolo con arreglo a normas prosódicas y sintácticas de la gramática árabe y del estilo recitativo peculiar del libro sagrado. Existían dos bloques de conocimientos, el matemático-astronómico y el médico-biológico.

En el campo médico y biológico, será en el que se desarrolle una comprensión de las formas visuales con el sentido de observación, imitación de las relaciones armónicas en la naturaleza, gusto por descubrir ese sistema de relaciones armónico que percibe el hombre en ella: un sentido de la proporción en el que se buscan las armonías (teniendo como maestra a la naturaleza) de las partes con el todo.

4.1. Forma y estructura

Al estudiar las ciencias en su imbricación con las artes visuales, observamos dos cosas, una con respecto a las formas como base con la que se desenvuelve el pensamiento gráfico, y otra a la estructura en la que se desarrollan esas formas; en cuanto éstas las podemos clasificar en orgánicas y geométricas. Las relaciones entre ellas, sus organizaciones, podrán partir de varios presupuestos según el tipo; en las geométricas nos centraremos en el concepto de orden, en las orgánicas tendremos en cuenta la armonía que necesita de un concepto más complejo de la proporción de las partes con el todo y de los aspectos fisiológicos de la visión.

Las geométricas, partirán del desarrollo en el espacio visual, mediante organizaciones de repetición, alternancia, simetría... Estas organizaciones aparecerán en la distribución de elementos en la planta de los edificios, en los diseños de los zócalos,

artesonados, tapices y alfombras. El todo armónico se utilizará en la ordenación de fachadas, proporción de los elementos sustentantes con respecto a los sustentados; y en cuanto a las formas orgánicas, estarán circunscritas a un orden y a un esquema geométrico previo. Así sucederá con las letras y su diseño en el que los conceptos de armonía y orden serán los utilizados por los escribientes.

El color y la luz en sus concepciones plásticas y simbólicas se verán enriquecidos por las aportaciones científicas; pero es el interés y la necesidad vital que despiertan estos fenómenos, los que lleven al artista andalusí a pasar de una distribución del color en los diseños geométricos, con colores puros, a una búsqueda de los efectos lumínicos del color a través de las arquitecturas caladas, los reflejos metálicos, los espejos y el agua... en los cuales, el interés de la luz determinará aspectos de una estética basada en sus efectos.

La geometría ansalusí llega a uno de sus momentos cumbres en la estructura del espacio en la Giralda (imagen 51): un espacio cúbico y prismático que encierra una espiral ascendente (ésta tiene dos movimientos uno de traslación y otro de rotación). Espacio cúbico que se eleva hacia el cielo para enlazar con él mediante el sonido de la voz del muecín. Los lienzos del muro se elevan en progresión aritmética, pareciendo iniciar una cuenta hasta el infinito, en oraciones hechas geometría. Las ventanas abiertas en el muro, como ojos abiertos al exterior, parecen observar el paso del tiempo. El signo del rombo “lonsageado” es una afirmación constante. Rombo como elemento que señala una dirección. Es una elevación de la figura de la tierra al cielo. Señala además los cuatro puntos cardinales, como en las Venus prehistóricas, que encerradas visualmente en un rombo parecen señalar esa constante búsqueda de la perfección del cosmos, rozando el entendimiento de la muerte desde la vida. Dos ejes que marcan los planos cósmicos, el horizontal y el vertical: “cruz del mundo”.

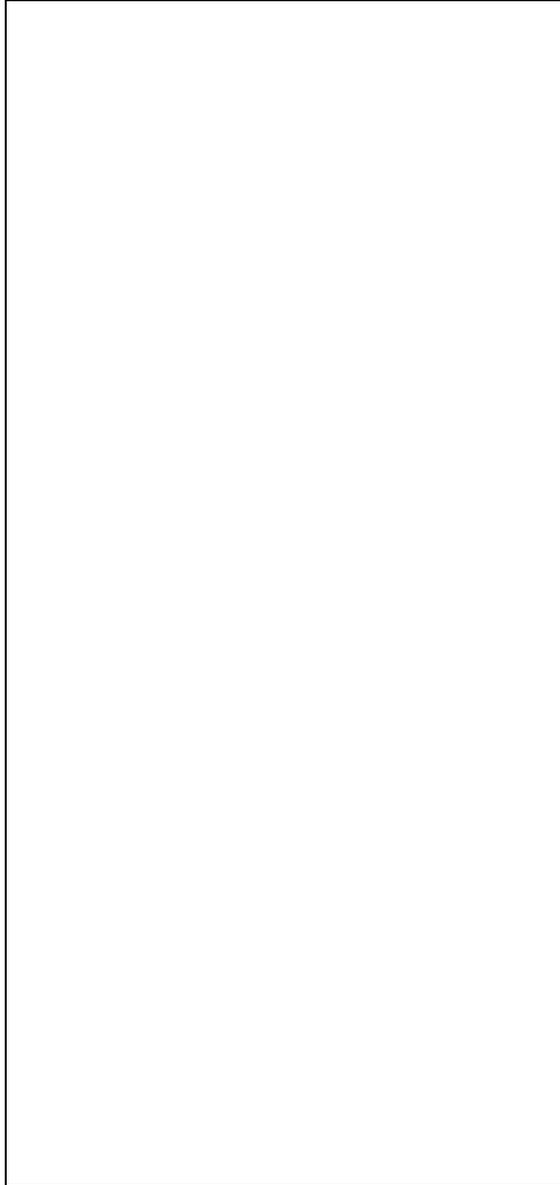


Imagen 51 La Giralda. Sevilla.

El desarrollo de las ciencias en al-Andalus lo podríamos considerar como un primer Renacimiento, como una vuelta a los saberes del mundo clásico. Debemos apuntar que nuestro interés se centrará básicamente en el desarrollo de las ciencias que a nuestro juicio atañen más directamente al tema que nos ocupa, el desarrollo de las formas artísticas; es decir, aquellas ciencias que pudieron incidir en la expresión

sensible. Por eso la concepción de lo percibido llevará a una visión matemático-mágica primero y a una comprensión matemático-física después.

Julio Samsó describe tres etapas en el desarrollo de la ciencia en al-Andalus: Un primer período que abarca del 711 al 821 en el que observa una fusión de lo árabe y de los conocimientos existentes en la Península. Señala que los musulmanes que penetraron en la península tenían un nivel cultural muy bajo, y que sólo se cultivaron los estudios de derecho islámico y lengua árabe hasta que el poder pasó a manos de los Omeyas con Abd al Rahman I; a partir de aquí, los andalusíes empezaron a interesarse por las “ciencias de los antiguos”.

La segunda etapa abarcaría los años 821- 1031 y se caracterizaría por la orientalización de la ciencia andalusí. El proceso de orientalización comenzaría con el acceso del primer Omeya en el año 756, con un primer período de influencia siria, seguido de una etapa de influencia iraquí que se inicia a principios del siglo IX y se consolida bajo el emirato de Abd Al-Rahman II (821-852). Comienza la introducción de determinada obra científica como las tablas astronómicas de Sindhind, las de al-Battani y el Almagesto de Tolomeo. Además de tratados de medicina oriental y helénica, se introduce la obra matemático-astronómica de Tabit ibn Qurra (m. 910) y las técnicas de magia talismánica característica del mundo harranio que darían sus frutos en al-Andalus, en el siglo XI, en el célebre Picatrix. Durante el siglo X se introducirá la obra alquímica denominada Smaradigna.

Los andalusíes observaban las estrellas como fuente de información de lo por venir. El hombre se encontraba envuelto en una capa de la existencia en la que podía observar otra capa superior, más cercana a la verdad y esclarecedora de su destino. El hombre y el cosmos formaban una unidad indisoluble en la que las fuerzas de los astros

podían dirigir el acontecer de los hombres y de los pueblos. La existencia de estas creencias surge en la Arabia preislámica y en el mundo clásico; y aunque el Corán prohibiera estas prácticas, eran sin embargo utilizadas por los propios monarcas. Las estrellas se convierten en el referente estético, que tendrán la materialización geométrica en los polígonos estrellados. El Universo será el tema principal de sus preocupaciones científicas y por lo tanto de sus elementos expresivos, la luz, el color puro como idea de lo perfecto y sublime. Es una etapa en la que en al-Andalus se ha asimilado lo mejor de la ciencia oriental, tanto en el terreno de las ciencias exactas como en el de las ciencias naturales y empieza a desarrollar una actividad científica propia.

La siguiente etapa es considerada el siglo de oro de las ciencias en al-Andalus, abarcando los años 1031-1086. Se siguen introduciendo elementos orientales importantes, así al-Kirmani introduce la célebre Enciclopedia de los Hermanos de la Pureza, y de los viajes de científicos a Oriente se traen los conocimientos de Ibn Haytan. Con al-Biruni hay una revolución de la trigonometría en la primera mitad del siglo XI. La Astrología considerada en principio como ciencia ilícita en el Islam, tuvo un desarrollo desde el siglo IX hasta el final de los reinos de taifas muy importante. Ibn al-Zarqala, “Azarquiel”, es considerado el 1º astrónomo de Europa anterior a Kleper, dado que los andaluces prestaron especial atención a la astrología, llegando a los Reyes de Taifas a contar con astrólogos y especialistas en elaborar horóscopos. Este Azarquiel (1029-1100), por encargo del rey de Toledo al-Mamun preparó las Tablas Toledanas, llamadas así por estar referidas al meridiano de esta ciudad. Sin embargo, en al-Andalus aparecen varios autores oponiéndose a los epiciclos y las excéntricas de Tolomeo como Ibn Tufail y Averroes, ya que Aristóteles no los incluía y consideraban que esto iba contra las leyes físicas. De esta forma se vuelve al sistema de esferas homocéntricas de Eudoxio y del propio Aristóteles.

“Estas esferas giran por propia voluntad, con movimientos uniformes, cumpliendo así su misión de servir a Dios, de quien emana el movimiento de las esferas”³⁰.

En los años que van desde 1086 al 1232, hay un mayor contacto con el N. De África. Como más significativo en el campo de la ciencia es el intento de representar la estructura física del cosmos. Los filósofos recogerán los conocimientos científicos y las creencias religiosas y la conciliarán. En este contexto, el pensamiento de Averroes se basa en las teorías de Aristóteles, en la existencia de particulares en el mundo material y sensible, en el cual los conceptos universales serían abstraídos de éstos por la mente racional, por lo cual, la estética averroísta está basada en dos conceptos inseparables que aparecen en todas sus obras, son los conceptos de orden y armonía. Todo lo que es unitario, promediado, equilibrado, es decir, todo lo ordenado, es percibido mejor tanto por los sentidos como por la razón intelectual. Además considera la función como un elemento importante:

”Una obra de arte será bella, si es funcional, si su forma se adecua a su propio fin”³¹.

6. EL MOVIMIENTO Y SU RECUPERACIÓN: LA LUNA.

Los cambios del día y la noche los tomaremos como elementos de la interpretación de los ritmos con los que el hombre convive, puesto que la captación

³⁰ Samsó y V. A., op. cit., p. 92.

³¹ J. Miguel Puerta, op. cit., p.682.

rítmica de las estrellas y de los ciclos lunares, tanto para la orientación en el espacio como en el tiempo cíclico de la vida y la vegetación, han sido el motor de la ciencia.

Se interpreta la luna como el primer muerto, y a la vez el primer resucitado, en contraposición con el sol que en su ritmo diario aparece y desaparece con la misma forma; la luna cambia no sólo en su tiempo de aparición, sino también en su forma. Esos ciclos harán que la luna vaya deshaciéndose hasta llegar a desaparecer por completo para luego volver a nacer, de manera que la contemplación en sus fases es uno de los ritmos visibles que el hombre observa para comprender los ciclos de la naturaleza. Son exactamente las mismas leyes ordenadoras que aparecerán en la base de la arquitectura estético-formal.

El arte como expresión de los sistemas de relaciones, es en la expresión del movimiento donde adquiere una dimensión singular ya que se une al dominio del espacio y su visión de él; un signo al unirse a otros, va marcando un movimiento (una dirección) y a la vez un tiempo de recorrido (manual y visual). Los pitagóricos desarrollaron gráficamente el pentágono estrellado (imagen 56) como una forma mágica que encerraba en sí misma las leyes del crecimiento. Asociaron las distintas medidas de esta figura y observaron que eran proporcionales entre sí. Lo extendieron al campo de la música mediante cuerdas vibrantes, derivando en una concepción y visualización de la proporción áurea o perfecta, que llevaba en sí misma la relación de las leyes del crecimiento natural observada en animales y plantas. Esto será redescubierto por Fibbonacci en el Renacimiento.

Imagen 56: Pentágono estrellado.

El concepto que nos acerca al movimiento en la expresión visual es la repetición del signo que producirá un ritmo uniforme: La repetición regular de una unidad visual constituye una frecuencia rotunda en la composición. La sucesión de signos guía al ojo; la repetición de formas, colores, produce una sensación de movimiento rítmico, como el que aparece en los arcos de la Mezquita. Otro binario o alterno aparece en los colores blanco y rojo de los arcos; o el utilizado en la composición de paños de la Giralda que parecen decrecer en una sucesión aritmética; los movimientos de radiación en la cúpula de al-Hakam, que a la vez tiene un ritmo creciente y alterno

Imagen 57: Interior de la Mezquita de Córdoba.

El movimiento expresa la ley del crecimiento: la concepción del Universo mediante la Teoría de la Emanación; expansión a partir de la Unidad. El movimiento, en suma, expresado como la interpretación de unos ciclos que se renuevan y se repiten en la naturaleza, muestra como el hombre se aleja de los miedos a Dios y se recrea en su obra.

7. LOS POLÍGONOS ESTRELLADOS Y LA MAGIA DE CONTAR

El polígono como espacio cerrado encuentra el equilibrio en el polígono regular, y cuando el polígono tiene más de cuatro lados se asocia a la circunferencia, de forma, que cuanto más lados tenga más se aproximará a la imagen perfecta circular. La división de la circunferencia en partes iguales es un juego combinatorio que nos recuerda la magia de contar. Contar es un acto en el que el pensamiento se desplaza

hacia delante: uno, dos, tres, cuatro... el concepto de espacio que avanza. En el caso de la circunferencia, al numerarla y rodearla estamos avanzando linealmente, y sin embargo, siempre volvemos a su inicio. Si pensamos que la circunferencia es la figura sagrada que puede llegar a transmitir mejor la idea de lo eterno, del tiempo, del universo, nos acercaremos mejor a la idea de lo que significa la imagen del círculo y sus divisiones. La circunferencia que tiene puntos infinitos, se acota y se racionaliza con la línea recta. Los puntos de la rueda- círculo se hacen así materiales, se concretan como elementos significativos de la (rueda-destino).

Los polígonos regulares estrellados necesitan de la división de la circunferencia en partes iguales. Mediante movimientos rectilíneos que van cambiando de dirección se crea un polígono de cinco puntas, de seis, de siete. Cuando intentamos unir esos puntos mediante líneas, estamos trabajando con cuerdas; en los polígonos estrellados aparece un nuevo ritmo en el que se altera el orden habitual: uno, dos tres, cuatro, cinco... Es modificado en un juego en el que hacemos variaciones: primero contando de dos en dos, luego de tres en tres... así transformamos el espacio del polígono convexo, en uno cóncavo, mediante un trazado alterno.

Con los mínimos elementos mantenemos fijas las divisiones y alteramos el salto; probamos con otras divisiones y hallamos todas las combinaciones posibles, creando ese universo particular en el que con una cuerda y un salto re-creamos un universo. Es el juego en el que se desarrolla ese espíritu creativo que se entretiene con lo más sencillo, y a la vez lo más complejo: con la geometría del ritmo aritmético.



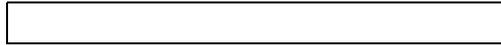


Imagen 61: Polígonos estrellados.

En el polígono de siete lados, el polígono estrellado de paso³² dos contamos y unimos: uno, tres, cinco, siete, dos, cuatro, seis, uno. Este juego de combinaciones con los mínimos elementos parece un juego de hombres-niño que intentarán encadenar los acontecimientos y jugarán a cambiar los planes, de dos en dos, de tres en tres... para observar como todo vuelve a su inicio, al Uno de donde todo procede.(Imagen 61).

Las combinaciones en un mismo friso decorativo de distintos polígonos estrellados van creando campos visuales nuevos en los que con pequeñas variaciones van surgiendo nuevas composiciones. Los zócalos vidriados de al-Andalus transforman los simples muros de adobe en una materia brillante con elementos geométricos, atauriques y palabras. El espacio cúbico de las estancias se transforma en espejismos de

³² Paso es el salto dado al unir las cuerdas del polígono estrellado, es un número no divisible por el n° de lados y menor que su mitad.

formas mediante una red de colores, cuyo ritmo visual diluye el sentido práctico del muro.

La repetición consciente de las estrellas geométricas transforma el sentido práctico y lo convierten en un nuevo espacio descompuesto con la luz y el color de las teselas. El módulo básico se transforma con su repetición en una textura mágica que abre espacios y crea caminos inimaginables en un nuevo ámbito plástico. La Unidad es a la vez en estos zócalos la geometría sensible a la multiplicidad de la materia y la que mejor explica esa Unidad.

El color unitario de la tierra- marrón del ladrillo o el adobe es convertido en luz coloreada que hace crecer del muro un jardín geométrico. El desierto se feminiza, se preña de vida que brota con un ritmo cuyos ciclos de crecimiento son constantes y se repiten con una ley establecida.

El espacio creado mediante los polígonos estrellados y los lazos blancos, caminos geométricos, nos explican lo Sublime. El Cosmos y su contemplación como deseo de

Imagen 62: Lazo andalusí. Trazado de Paccard.

superar el misterio de la muerte, supone un camino hacia la comprensión del hombre y su deseo de trascender.

Las estrellas geométricas son puntos de luz hacia los que se dirige el hombre; centros de luz, que se expanden mediante radiación creando nuevas estrellas en los artesanos provocando múltiples puntos de vista. (Imagen 62). Los radios de las estrellas se convierten en nuevas estrellas que vuelven a expandirse en un ritmo constante. El observador tiene que recorrer los espacios creados y los puntos de luz; no hay un foco único al que tender la mirada, es un espacio calidoscópico que sugiere más que determina.

4. LA REPETICIÓN COMO RELIGIOSIDAD Y COMO ESTÉTICA.

El Islam utiliza el concepto de “repetición cíclica” de los sucesos en la tierra; este mundo es reflejo de ese otro mundo de la divinidad. Los acontecimientos se repiten en un continuo eterno reflejo de ese “aparente estatismo” divino. El concepto cíclico como máxima representación de lo que no cambia porque vuelve siempre al mismo punto es llevado a los ritos; así, todo se repite en el Islam como una búsqueda de un ritmo que simboliza lo eterno.

Los creyentes musulmanes practican el rito de dar siete vueltas alrededor de la “Ka’ba”, al dar siete vueltas se circunvala el monolito sagrado y se entra en un orden distinto de conciencia; al repetir, entramos en el orden perfecto e inmutable que decía Platón; la circularidad es la expresión de la inmutabilidad, la acción simple de andar se convierte en un acto trascendente y significativo por el que el hombre entra en la órbita de la divinidad. Lo mágico entra en ese ámbito de la conciencia en el que los números y la repetición confieren a los objetos una nueva dimensión sagrada: lo circular y lo numérico se relacionan con Dios.

4.1.2. La repetición de los módulos constructivos.

Se repiten así unas fórmulas ideales que en la concepción pitagórica eran la base de toda la existencia. La repetición de unas reglas harían que la creatividad estuviese en manos de quien supiese leer el misterio de la aparente igualdad. La creatividad del que recorre un laberinto de estrellas y observa cosas significativas (imagen30).

Imagen 30: Laberinto geométrico en un zócalo de la Alhambra.

El ritmo observado en el crecimiento de las plantas y los seres vivos en general, como uno de los aspectos mágicos e inexplicables para el hombre, será uno de los

acontecimientos con los que se interpretan los motivos artísticos cuya base es la repetición.

En la Alhambra, nos encontramos con la repetición incansable del cuadrado, que en desarrollos sutiles está presente en todas las superficies geométricas. Un cuadrado es transformado mediante movimientos simples de rotación, traslación y repetición, así como la superposición de planos geométricos que complican algo más la estructura inicial, llegando a una sofisticación en la que a veces es difícil encontrar la base cuadrada de la que parte (imágenes 31 y 32).

La creatividad, como negación de lo mecánico, no está en la búsqueda desesperada de lo original, de lo radicalmente nuevo, sino más bien en dejar que la mente siga - como dice Hofstadter- su camino de mínima resistencia. Ese camino de mínima resistencia suele ser el de hacer variaciones sobre un mismo tema.

La Alhambra es una herencia de problemas resueltos, de códigos transmitidos de boca en boca, de taller en taller. En el Salón de los Embajadores, cada uno de los seis mosaicos es una variación que tiene el cuadrado como tema central; manejando una sola estructura, las imágenes serán de una variedad ilimitada. Al utilizar el cuadrado como forma pura, utilizarán el color para enriquecer esas imágenes manteniendo idéntico el tamaño; unas veces, utilizarán varias estructuras y al cuadrado le aplicarán la rotación, el desplazamiento, o el solapamiento, constituyendo un ejemplo el cuadrado en rotación que genera la estrella de Salomón. Otras veces se transforma en otra figura equisuperficial a partir del cuadrado original, produciendo formas desconocidas hasta entonces en la creación artística.

La forma cuadrada sería el motivo sobre el que el color actuará modulando una misma idea; ritmo visual que como el musical repite cada cierto tiempo una misma frase estructurando la unidad de la obra.

Imagen 31: Cuadrado en rotación y solapamiento.

Imagen 32: Alicatados con el cuadrado como base.

5. LOS SONIDOS Y LOS SENTIDOS

5.1. La dicotomía entre la Razón y sensación

Platón al desconfiar de los sentidos, por ser engañosos y mostrarnos un mundo de sombras y reflejos de la realidad verdadera y significativa, no hacía sino llevar lo significativo al mundo de las Ideas. En la comprensión de lo Bello hablaremos de dos vías de acceder a ella; los valores cuantitativos de la belleza nos los descubre la capacidad racional y discursiva mediante el cálculo y el orden; la cualitativa de lo bello en sí viene de la intuición, el pensamiento de iniciación esotérico, la mística.

Para Platón existe un mundo de ideas en sí, de modelos perfectos, absolutos; y en el otro extremo está la materia informe e imperfecta. El salto de un mundo al otro se

realizaría mediante la matemática y la música. La imitación en el arte del Bien y la Belleza, de esos modelos perfectos, absolutos y eternos, que presentan el principio de la inmovilidad frente a la materia cambiante, sólo pueden realizarse mediante una contradicción: el movimiento circular que al volver sobre sí mismo refleja esa permanencia, así la imitación es comparada con la completación de un círculo.

5.4. Agua y ritmo

La importancia del agua en la cultura islámica, llegará a expresarse en toda su dimensión en la Al-Ahambra, los surtidores que recorren los jardines, se convierten en motivo central para recreo de los ojos y los oídos (imagen 35).

Imagen 35: Fuente de los leones.

El agua símbolo del nacimiento y de la vida, es a la vez símbolo del Paraíso. Todo un juego de ideas sobre el agua aparecen en la cultura andalusí configurando el agua como símbolo mágico, placentero y purificador.

El surtidor que aparece en los jardines, es una constante repetición sin descanso de la vida que surge y se renueva a cada instante, salta, brilla y cae de nuevo. El Paraíso ha podido ser imaginado en la tierra en esta obra, su sonido nos trae la tranquilidad de lo que no cambia, de lo que se renueva a cada instante y se hace, por

eso, eterno, ritmo incansable del agua oculta, inagotable. El estanque rectangular recoge el agua que brota de una fuente redonda surgida también al nivel de los pies. El suelo así se convierte en un espejo hecho de agua que parece invitar al descanso de la mirada. Reflejos de otra vida que se asoman a ésta como sombras y luces de lo que permanece en el fondo de sus aguas. Una obra hecha para la recreación de los ojos del hombre, puesta a sus pies y que explica sus destellos en el brillo de la inagotable eternidad. Manantial de vida es el agua y esta obra un canto a ella; agua que surge y renueva a cada instante su ser como un poema hecho de agua y de piedra. La piedra inmóvil es el recipiente y su forma puede ser figurativa como la fuente de los leones; que parecen un canto a lo permanente por sus formas geométricas, pero que recoge lo cambiante, el elemento fluido, por eso es una obra hecha de reflejos, de luz y de aire.

7. LA DESREALIZACIÓN DE LOS OBJETOS

Massignon, citado por Cómez, observa que el espíritu artístico del Islam tiende a desrealizar y a petrificar los objetos. Hay en sus obras artísticas una graduación descendente de la metáfora. El hombre es comparado con un animal, el animal con una flor, la flor con una piedra preciosa³³.

El hombre queda así convertido en piedra, y entra en una realidad nueva, en la que el instante queda congelado y el ser se transforma en elemento cuasi- eterno.

En la decoración del edificio principal del Islam, la Mezquita, la primera tradición excluye la representación viva en cuanto sigue el "ténemos" de Medina. La no

³³ Rafael Cómez. Sevilla, 1990, pp. 16-31.

imitación real de lo vivo la recoge la “sunna”, pero no queda comprometido el simbolismo representativo. Tal limitación no era necesaria en el caso de los palacios, y las construcciones palaciegas de los Omeyas en el desierto sirio que incluyen representaciones humanas realistas.

En las disputas sobre el carácter creado o eterno del Corán aparece este sentido espiritual concedido a la palabra frente a la imagen. A finales de la época omeya surge la polémica sobre la realidad de la palabra de Dios: los partidarios del carácter creado del texto aducían que así era posible asimilar cualquier posible deficiencia, sin involucrar a la divinidad que, del mismo modo que no era representable en imagen, tampoco lo sería enteramente a través de la palabra, emanación y creación suya.

Oleg Grabar, en su libro La formación del arte islámico, observa que lo considerado vital en el cristianismo, el islamismo lo rechazaba; era el mundo basado en la imagen, en el cual el cristianismo había alcanzado tal sofisticación que el autor considera que su rechazo a la figuración en un momento determinado, es un rechazo a lo que el cristianismo representaba. Nosotros pensamos que aunque se formase su conciencia de ser al compararse con el "otro", el Islam, bebe directamente de fuentes judías y cristianas en las que la imagen visual era condenada. La formación de una imagen interior, individualizada, mediante el rezo directo y constante con un Dios que oye pero que "no puede verse", era la vía de la demostración de la presencia de Dios. Es una cultura en la que la imagen interna es más importante que la externa; tiene mayor fuerza de convencimiento lo que se imagina o se presiente, que lo que se ve.

Excepcionalmente, en el Islam, habrá una comprensión por la imaginaria cristiana, y autores como el andalusí Ibn Arabi resolverán la paradoja existente entre la prohibición de representar a Dios figurativamente y la inclusión de la doctrina cristiana

dentro del Islam al considerar el dogma de la Encarnación, en la que Jesús es el Espíritu Santo con una forma humana. Anteriormente hubo entre los "mutazilíes" como al-Yahiz una comprensión del fervor de los cristianos por las imágenes entendiendo que bajo la imagen de Cristo podían adorar a su Dios según una forma humana semejante a la de ellos.

Las Escrituras conceden al Arcángel Gabriel un papel fundamental; pero en el Islam cumple una doble función pedagógica y estética. Y para muchos estudiosos, es la imagen de Dios:

"He contemplado a mi Dios bajo la más bella de las formas".

"Hadit" de la visión.

El místico Ibn Arabi, irá más allá de la iconoclasía imperante en el Islam, concediéndole importancia a la Imaginación creadora que es capaz de acercarse más al pensamiento de Dios.

"El único conocimiento posible de Dios, que favorecería su representación consiste en maridar en un movimiento de oscilación el "tanzih" y el "tasbih", la trascendencia y el antropomorfismo, la abstracción y lo figural"³⁴.

Ibn Arabi sitúa el fenómeno de la percepción de Dios en el mundo intermedio dominado por la Imaginación, donde las ideas y las revelaciones se convierten en

³⁴ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 791.

imágenes sensibles, y donde lo sensible se espiritualiza. La representación sensible de la divinidad no es sino una reducción imposible de Dios, pudiendo contemplar su rostro en todas las cosas:

"...no hay ningún ser en el mundo que capten nuestros ojos en el que no veamos al Verdadero".

La Forma de Dios es su misma creación en toda su inmensidad e infinitud, y su única representación icónica posible es imaginaria e íntima.

La oración es para los no iniciados como el mejor modo de acercarse a la imagen divina. Se trata de la formación de un icono mental que oscila entre la visualización de la imagen del Verdadero, íntima e intransferible, y la afirmación de su trascendencia radical. Tendríamos así una revalorización de la imagen en la espiritualidad de Ibn Arabi, ya que mediante la pintura y la escultura, como imitaciones de lo tangible, se puede llegar a lo intangible. Las obras artísticas se convierten en una representación de la visión divina a través de la visión del artista, forjada con su creatividad espiritual ("himma"); son la plasmación sensible de las ideas del creador. Las artes quedan así santificadas por Ibn Arabi, como también lo habían hecho los *"Ijwan al-safa"* o Hermanos de la Pureza. Debemos tener en cuenta que Ibn Arabi desarrolla su pensamiento en Murcia, en (1165-1240), con unas ideas místicas y estéticas claramente definidas como andalusíes, fusión de todas las culturas que confluían en la historia islámica de occidente.

8. POESÍA, IMÁGENES Y COLORES ISLÁMICOS

Los principios estéticos de la poesía preislámica han sido estudiados partiendo de uno de sus temas principales en la creación de imágenes arquetípicas y de metáforas que pervivirán en toda la poética posterior, como es la mujer y la belleza femenina. Es una estética determinada por una metaforización sucesiva que agrupa ciertas partes concretas del cuerpo femenino con adjetivaciones próximas a la percepción de los sentidos. En ésta concepción predomina el contraste y de manera fundamental, el carácter luminoso de la doncella. El resplandor en la mujer expresa la belleza y se relaciona con la idea de fertilidad, mientras que aplicado al hombre suele simbolizar inteligencia creadora y poder. Este ideal puede explicarse por una interpretación completamente esteticista según la cual sólo hay verdad en la belleza y otra antropológica, que rastrea el origen en los antiguos ritos y cultos protohistóricos mesorientales. Según esta última, la imagen de la mujer ideal hunde sus raíces en viejos cultos de la fecundidad y evoca las figuras rituales escultóricas, tanto de antiguas diosas madre virginales, como de los cultos solares; recordemos que en lengua árabe el término "sams", sol, es género femenino. Viejos ritos que remontándose a las antiguas culturas agrícolas de Oriente Medio representan los cuerpos femeninos como símbolos de fertilidad, acompañadas a menudo de animales que en las sociedades tribales estaban vinculados a ritos solares, como el caballo, la camella, etc.

La imagen de la mujer y su alcance espiritual son los elementos decisivos de la poesía preislámica, que tanto influirán según algunos autores en la poesía trovadoresca que pasa por la Provenza a toda Europa. El poema amoroso árabe está imbuido

frecuentemente de una sensualidad ferviente, pero al mismo tiempo impersonal, de modo que se intuye la presencia corporal de la amada pero no su rostro, como en el poema de Yahya b. Baqi (m. 1145):

Cuando la noche arrastraba su cola de sombra, le di de beber vino oscuro y espeso como el almizcle en polvo que se sorbe por las narices.

La estreché como estrecha el valiente su espada, y sus trenzas eran como tahalies que pendían de mis hombros. Hasta que cuando la rindió la dulce pesadez del sueño, la aparté de mí a quien estaba abrazada.

*!La alejé del costado que amaba, para que no durmiese sobre una almohada palpitante!.*³⁵

Es ante todo la belleza la que convierte el delirio sensual en algo espiritual, la que congela ese instante de placer en un placer eterno. Como en el poema de Al-Tutili (el ciego de Tudela) que en Sevilla, en el siglo XII, recitó:

*"Una risa que descubre perlas. Un rostro bello como la luna. El tiempo es demasiado angosto para abarcarlos, pero mi corazón los abarca".*³⁶

Éste nos hace ver como esa búsqueda de la esencia de las cosas ese deseo de detener el tiempo y de hacerlo significativo es una constante en el poema islámico. El tema de la mujer y su espiritualización alcanzará su máxima expresión con Ibn Arabi; y si en un primer momento, la mujer en el pensamiento islámico tiene una imagen peyorativa, recordemos el dicho atribuido a Mahoma de que la mujer está hecha de una

³⁵ Titus Burkhardt, op. cit., p. 108.

³⁶ Titus Burkhardt, op. cit., p. 110.

costilla torcida *"Si el marido se conforma, todo va bien; si quiere enderezarla, se le rompe, y la rotura es el divorcio"*³⁷, en otros aspectos la mujer será más valorada y en al-Andalus constituirá la base de inspiración de los poetas. De cualquier forma la poesía será también en el primer momento del Islam puesta en entredicho, para luego ponerse al servicio de la religión como arma de convencimiento. En al-Andalus aparece de nuevo como un canto a la vida y a lo femenino.

Con la llegada del islamismo, el saber auténtico por excelencia será el Corán. La poesía deja su poder y pasa a un primer plano la retórica y los nuevos valores morales. La poesía será el medio utilizado por Mahoma para hablar a sus seguidores.

8.1. La naturaleza como obra de Dios

En esta nueva visión del universo que desprende del libro sagrado, veremos como aparecerán imágenes en las que el ser humano, la naturaleza y el universo entero es concebido como obra de Dios, y por lo tanto perfecta. Describe imágenes del Paraíso terrenal y celestial, con una representación del mundo bajo el signo de la Unicidad de Dios. El cosmos es descrito en términos de perfección en la "sura" del "Dominio " divino, apareciendo grabada en la cúpula del Salón de Comares de la Alhambra como elemento teológico-artístico:

Es quién ha creado los siete cielos superpuestos. No ves ninguna contradicción en la creación del Compasivo. ¡Mira otra vez!. ¿Adviertes alguna

³⁷ Félix Pareja, op. cit., p.193.

falla?. Luego mira otras dos veces: tu mirada volverá a ti cansada, agotada. Hemos engalanado el cielo más bajo con luminates, de los que hemos hecho proyectiles contra los demonios" (Corán, 67, 3-5)

Para el musulmán el Paraíso nunca puede ser la naturaleza en estado puro y salvaje. El Paraíso se presentará como una naturaleza dominada por el hombre, con jardines geométricos y el mundo creado artificialmente de la ciudad. La expresión "madre naturaleza" es intraducible en árabe como afirma Hans Küng; el musulmán no es un protector del medio ambiente.

Los teólogos islámicos no parten de la cosmogonía como los griegos, no buscan el primer principio de la naturaleza ni, por tanto, escriben comentarios sobre su génesis. En territorios donde nace el Islam, la naturaleza se presenta hostil al hombre; por lo que éste se debe sustraer a ella. Cuando en la poesía aparezca la naturaleza nunca describirá paisajes vírgenes, sino flores de jardín, comparándolas con objetos inertes como joyas, con piedras preciosas...El Paraíso aparecerá en términos de goce sensible en el Corán, jardines, agua, verdor, esposas purificadas, signos de la fertilidad, lo eterno y el placer de los sentidos. Los místicos trasladarán ésta visión sensible a la contemplación beatífica de Dios, con toda la filosofía de la Luz. Así Ibn Arabi, considera que los ejemplos del paraíso Coránico en sus aspectos sensibles van dirigidos a la gente inculta incapaz de una visión más abstracta del paraíso divino.

La historia de las imágenes es, como afirma Clifford Geertz, la historia de concebir la vida y la manera de vivirla. "Como toda concepción religiosa, estas imágenes llevaban adosadas su propia justificación; los símbolos (ritos, leyendas, doctrinas, objetos, acontecimientos) a través de los cuales se expresaban eran para

quienes respondían a ellos, intrínsecamente coercitivos, inmediatamente persuasivos, brillaban con su propia autoridad"³⁸.

En las imágenes que aparecen descritas en el Corán, vemos una descripción de actitudes morales más que secuencias narrativas de hechos; el tiempo, es un tiempo eterno; las palabras se actualizan constantemente, no hay pasado, presente o futuro. Las imágenes son creadas a partir de comparaciones de actitudes y comportamientos con colores, formas y aspectos sensibles que llegan a identificar lo moral con lo físico. Lo bueno con lo bello, lo malo con lo feo.

"La figura de los creyentes tendrá rostros blancos y señales blancas y la de los infieles rostros negros al igual que Satanás"³⁹

El Corán es un libro de enorme fuerza poética. Dibuja el futuro fin de los tiempos, sin grandes novedades con respecto a mensajes anteriores, con un más allá dual cielo e infierno, y se pone un especial acento en el juicio final. Recoge por un lado, la tradición anterior de fuerzas que ayudan al bien, ángeles, o al mal, demonios, incorporándose la creencia beduina de los genios o "yins".

En el tratado de escatología o ciencia de las cosas últimas, aparecen los temas tradicionales de la muerte, el juicio, el infierno y el paraíso. El Infierno como el castigo a los malos y el Paraíso como recompensa a los buenos. El Paraíso está inspirado en el cristiano con matices. En la Edad Media los musulmanes tienen dos tipos antitéticos de

³⁸ Clifford Geertz. Barcelona, 1994, p.34.

³⁹ Abu l-Hasan al-Asari. Madrid, 1987, p. 72.

vida gloriosa: uno, el Paraíso alcoránico, grosero y material, y otro, el Paraíso espiritual, concebido por filósofos y místicos. Está compuesto por 8 pisos o jardines superpuestos. Sus elementos son los que constituyen el sueño y la felicidad de un musulmán: ríos de miel, leche, agua y vino, árboles de piedras preciosas... con huríes. Al- Asari concibe la felicidad como algo eterno, pero la describe con placeres de orden sensitivo y material. Pensadores del siglo XII, como Algazael y el cordobés Averroes niegan el Paraíso material, que aparece en el Corán interpretado simbólicamente. Las huríes Coránicas, intentan sustituirlas por " la doncella angélica" o "la novia celestial".

8.2. La imagen poética de al-Andalus

Se carece de documentación de los inicios de la poesía y la literatura árabe en al-Andalus. Los poemas se inspiran en obras y métrica orientales; los mecenas eran los califas, siendo uno de los temas más importantes el canto al boato y las alabanzas al soberano y a la vida oficial. Con la administración y las modas bagdadíes de Abd Al-Rahman II, en el siglo IX, llegaron los modos musicales y poéticos del Iraq: la poesía cantada ("qiyán") y la poesía "lánguida".

El "Collar de la Paloma" de Ibn Hazm, es un estudio pormenorizado del amor en todas sus facetas. Es una filosofía del amor influida por Platón en la que las almas están predestinadas a encontrarse en una búsqueda de lo atemporal. En Medina Azahara aparecía la estatua de una mujer en la entrada (estatua hoy perdida) que nos deja el espacio a la imaginación presentando una imagen de la mujer en el Islam muy

distinta de la que tenemos hoy; y ésto, nos lleva a pensar en el concepto que se tenía de lo femenino, del estatus concedido a la mujer como portadora de unos valores específicos transmitidos en sus poemas.

Sus obras, restos visibles de su pensamiento, nos invitan a buscar la materialización de esas ideas-imágenes; así, en el cielo está el "loto del término" o árbol del Paraíso (imagen 36), que es un árbol hecho de una sola perla lleno de frutos de toda clase de exquisitos sabores. La repetición de las imágenes de los árboles del Paraíso en las paredes de Medina Azahara, nos llevan a pensar en esa búsqueda de lo

eterno, mediante la petrificación de los instantes en la pared. Una estructura simétrica y

ordenada encierra pájaros y hojas que quedan atrapados, como los pensamientos escritos, en el tiempo detenido de las piedras. En uno de los paneles de Medina Azahara, aparece el árbol, como único elemento de la decoración de este panel rectangular. Equilibrio simétrico estático que es compensado con la movilidad de la curva. Los tallos y las hojas forman un todo, unidad en la que el vacío y el lleno son y conforman una misma cosa. El ritmo ondulado de los tallos deja huecos que se llenan con las hojas adaptadas a ellos; las hojas son una sintetización de los elementos orgánicos y están organizados con ritmos repetitivos crecientes y decrecientes. Panel sugestivo que nos da una visión en la que el movimiento y lo estático, lo orgánico y lo inorgánico se unen para expresar lo eterno que hay en las cosas perecederas. En sus arcos bicolores aparece una representación del cambio de las cosas expresado con el contraste del oscuro al claro como congelaciones del día y de la noche, sobre círculos que se repiten y se autocirculan como tiempo eterno; el punto del que parten los rayos no se ve, un punto que existe sin ser visto. Es la comprobación de las fuerzas ocultas y la existencia de una realidad latente; es un permanente misterio que se intuye en estos espacios, imaginados sobre la creencia en lo invisible y en el poder de la intuición.

Imagen 36: Dibujo de un panel del árbol de la vida de Medina Azahara

Dentro del contexto de la creación de imágenes, el místico andalusí Ibn Arabi desarrolla en 1165 un concepto mucho más profundo del amor hasta el punto de santificar el amor sexual, pensando a la mujer como una visión de Dios. En su libro Engarces de la sabiduría afirma que el hombre ama a la mujer porque es para él semejante a la visión de su esencia más íntima⁴⁰. En la misma Córdoba califal surge el poema de Al-Taliq que encierra otro de los motivos frecuentes de la literatura árabe-andaluza; en él se ensalza la cultura del vino, continuadora de las costumbres y la economía existente antes de la llegada de los musulmanes:

⁴⁰ Titus Burkhardt, op. cit., p. 123.

*Salía el sol del vino. La mano del copero cortés
Era el oriente, y el occidente la boca de mi amada.*

*Cuando se ocultaba en el delicioso ocaso de sus labios
Dejaba un rosado crepúsculo en su mejilla⁴¹.*

O en el poema de Al- Ramadi:

*Apareció una luna (mujer) llevando un sol (vino)
Que ponía en su boca, pero después surgía en sus mejillas.*

Con la caída del Califato y la división en Reinos de Taifas, la poesía alcanza en al-Andalus el pleno apogeo; en sus postrimerías, el poeta Abu Amir b Suhayd recoge un sentimiento de tristeza con ciertas imágenes que nos traen a la memoria a los "morabitos" y las costumbres eremitas:

*Viendo la vida que me vuelve el rostro
Cierto de que la muerte ha de atraparme*

*Quiero vivir, abandonado y solo,
Cara a los vientos, en la arisca cumbre,*

Nutriéndome de yerbas y de bayas

⁴¹ Félix Pareja, op. cit.

*Bebiendo de los hoyos de las peñas*⁴².

Ibn Hamdis, (1058 - 1132), nació en Siracusa y se afincó en Sevilla en 1078 bajo la protección del rey poeta Almutamid, escribiendo estos versos que recogen la búsqueda del placer como elemento fundamental de la vida:

*"... En fin, no hay vida sino paseamos
sin rubor por la orilla del placer"*⁴³.

Frente a los temas de Oriente, el gusto por la poesía y los placeres del cuerpo y del alma expresan las imágenes de al-Andalus, mejor que otras de tipo moral. Se verificaron todos los temas en versos neoclásicos y a veces en odas, apreciándose un sentimiento muy vivo por la naturaleza. Así Abu l-Walid al-Himyari compuso una antología sobre las flores de la primavera. O Ibn Mutazz, escribe en los Reinos de Taifas un poema sobre el árbol del naranjo:

*Parecen las naranjas en sus ramas,
-hechas de oro puro, sin mezcla-
pelotas que los mozos lanzaron al viento,
y quedaron, sin caer, colgadas en el aire*⁴⁴.

⁴² Félix Pareja, op. cit.

⁴³ Miguel José Hagerty. Granada, 1985, p. 51.

⁴⁴ Félix Pareja, ibid.

La conquista almorávide puso fin a la carrera de los poetas andaluces. En Sevilla se quebrantó la tradición de mecenazgo "abbadí" y hubo un eclipse en la poesía. Los dinastas africanos se mostraron más interesados por la moral que por la literatura. Sin embargo, posteriormente, los "almohades" en Sevilla encuentran motivos para cantar con imágenes llenas de voluptuosidad y gusto por la vida y sus placeres, como este poema de Ibn Raiya que encuentra en una fuente el centro de sus deseos:

*!Que bello surtidor, que apedrea el cielo con estrellas
fugaces que saltan como ágiles acróbatas!
!De él se deslizan a borbotones sierpes de agua,
que corren hacia la taza como amedrentadas víboras.
Y es que el agua, acostumbrada a correr furtivamente debajo de la tierra,
al ver un espacio abierto aprieta a huir.
Más luego, al reposarse, satisfecha de su nueva morada,
sonríe orgullosamente mostrando sus dientes de burbujas
Y entonces, cuando la sonrisa ha descubierto su deliciosa dentadura,
inclinanse las ramas enamoradas a besarlas⁴⁵.*

Las composiciones en verso clásico se realizaban mediante normas muy estrictas y son la oda o "cassida", ya en la primera parte del siglo XII, la que aparece como un género típicamente andaluz: el "muwassah" u oda, compuesta en árabe clásico

⁴⁵ Félix Pareja, *ibid.*

para ser cantada. En la estrofa final aparece una parte más libre llamada "jarya", en la que se mezclan el árabe y el romance.

La prosa es el vehículo del pensamiento religioso, místico y filosófico, de la ciencia, de los libros de viaje...

8.4. El concepto de mimesis en el pensamiento andalusí

Los conceptos relacionados con la idea de mimesis aparecen en los comentarios a la Retórica y la Poética realizados por Averroes (1126-1128) y Hazim al-Qartayanni; ellos nos dan una idea de la dimensión que alcanzó la concepción de la poesía como arte de mimesis entre los sabios andalusíes. Para comprender el proceso seguido por la poética árabe en el siglo XIII, vamos a detenernos en el andalusí emigrado a Túnez, Hazim al-Qartayanni.

Hazim nació en el 1211 en Cartagena. Fue "alfaquí malikí" y gramático según la escuela de Basora, como tantos andalusíes; fue también "hafiz" del "Hadit", de crónicas y de "adab", además de poeta. Se trasladó hasta Granada y Sevilla donde estudió la filosofía helenística y las obras de al-Farabi, Ibn Sina, Averroes, y otros "falasifa". Además estudió la Poética de Aristóteles a través de diversas traducciones árabes. Su vida transcurrió en un período muy adverso para la cultura andalusí, pues tras la derrota de los "almohades" en 1212 en Alarcos, la conquista cristiana se hizo imparable y la intelectualidad andalusí sufrió un exilio creciente y masivo, sobre todo tras la caída de Córdoba en 1236. En 1237 cae Baeza, en 1238 Valencia, y en 1240 Játiva y Denia. El oriente de al-Andalus, tras la caída de Ibn Hud en 1237, quedó a merced de las tropas cristianas y gran parte de sus pobladores tuvieron que refugiarse en el naciente sultanato "nazari" de Granada o cruzar el estrecho buscando refugio sobre todo bajo el emir "hafsi" de Túnez, que fue lo que finalmente hizo Hazim.

Hazim llegó a formular una estética general en el siglo XIII en lengua árabe. Frente al encorsetamiento a que sometió Averroes la poesía dentro de la ética y la retórica, Hazim se decide a unificar ciertos elementos de la teoría griega con lo fundamental de la tradición árabe entendiendo la poesía como un arte complejo y autónomo. Hazim recurrió a la Poética de Aristóteles a través de al-Farabi y, sobre todo, de Ibn Sina, entendiendo simultáneamente que la propuesta aristotélica era insuficiente frente a la inmensa variedad y particularidad de la poesía árabe.

Utiliza a los grandes "falasifa" para hacer un esquema de conocimiento de las ideas poéticas de gran resonancia aristotélica: existencia de esencias o sustancias de las cosas y objetos de la realidad situadas fuera de la mente, aprehensión de la forma de las mismas por parte de la mente gracias a la percepción sensible; figuración de esas esencias en ideas o conceptos que reproducen las formas de las cosas, y transcripción de las mismas en palabras expresadas verbalmente o por escrito. Lo decisivo de la obra de Hazim es que toma aquella conceptualización filosófica y la saca del esquema de la lógica para devolverle el protagonismo a la poesía, como hizo al-Farabi respecto a la música.

Según Hazim lo que caracteriza a la poesía es la imitación de las cosas sensibles para provocar efectos en las almas impresionándolas con más intensidad, haciendo que se regocijen o se apenen. Desvincula también el arte de la verdad religiosa, superando a Aristóteles, idea de origen socrático y platónico recogida asimismo por la tradición religiosa semítica recreada y difundida por el texto coránico y los "hadices".

Siguiendo a Ibn Sina subraya su teoría de la poesía según los tres conceptos claves de imitación, fantasía y asombro, mediante una estética de la luz y del reflejo. Hazim se apoya en el principio aristotélico admitido por los falasifa, especialmente tenido en cuenta por al-Farabi e Ibn Sina, según el cual la imitación produce por sí misma un deleite. Según la idea griega, el ser humano tiene una disposición natural

desde pequeño para que su alma se deje atraer y goce con la imitación. En su obra del Minhay, el sabio cifra la experiencia estética en estos conceptos por el que la imitación artística no consiste en la copia literal, sino en una reconstrucción imaginaria y bella de la realidad. El asombro y la fascinación se producen al introducir la realidad en un nuevo orden, lo que nos hace verla de manera diferente, con sorpresa.

"Cuando se reproducen las cosas tal como son, estamos ante un tipo de poesía similar a una vasija que sabemos si está llena o vacía por su peso, sin embargo, el verdadero logro de la poesía es cuando nos revela sutilmente su contenido como un recipiente de cristal que nos muestra sus secretos por transparencia"⁴⁶.

Estética de la luz y del reflejo:

"La bella imitación debe ser representada en la elocución con las figuraciones más bellas posibles. Entre ellas se encuentra la imagen de los destellos de los astros, de velas y de lámparas incandescentes sobre la superficie de aguas puras y quietas de los arroyos ríos caudales y ensenadas. Es el caso también de los árboles frondosos con sus frutos y hojas reflejándose sobre la superficie del agua, pues la unión de las orillas de un arroyo por las frondas reflejadas sobre el agua cristalina es una de las cosas más maravillosas y placenteras que puedan contemplarse. En la imitación sucede algo semejante cuando se establece un bello nexo uniendo verbalmente una cosa real con un modelo semejante por medio de la figuración imitativa o metafórica"⁴⁷.

⁴⁶ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 392.

⁴⁷ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 396.

Ibn Arabi nacido en Murcia (1165-1240), explica el Mundo de lo trascendente mediante su reflejo en el mundo sensible. Cada Presencia inferior es la imagen, el reflejo y el espejo de la inmediatamente superior. Todo lo que hay en el Mundo Sensible es un reflejo del modelo existente en el Otro, es uno de los rostros de Dios. La composición armónica de la "casida" contribuye a la idea de unidad armónica, citando a Qudama y el conocido hadit "*lo mejor de todas las cosas está en su punto medio*". La armonía de las partes con el todo, pensando la lengua árabe en términos geométricos, compara la poesía con la trama textil, la orfebrería o el trazado lineal, de manera que los sonidos sean ordenados de la misma forma que la percepción visual.

La Alhambra es un compendio de una estética de la sugerencia que se vale del reflejo y el destello; es la representación visual de un arte que ha superado la búsqueda de la norma y se recrea en la unión de los conceptos aprendidos mediante inspiración poética. Si los "almohades" recrean las formas poéticas, los "nazaritas" poetizarán sobre la materia; el agua, la piedra y el aire serán sus instrumentos; el resultado, brocados de piedra reflejados en el agua de un estanque e imaginados mediante el sonido de su ritmo incesante impregnado por el aroma de los perfumes de sus jardines. (Imagen 37).

Imagen 37: Patio de los leones de la Alhambra.

La ciudad roja podríamos verla como metáfora de una mujer vestida y engalanada con los más bellos detalles. El ánimo va latiendo con los distintos acordes que marcan los distintos colores, texturas de las paredes, y el sonido de un agua subterránea que lo recorre todo. El palacio nazarí nos estaría sugiriendo esa mujer que se engalana con los más bellos encajes y vestidos, que está permanentemente dedicada a su cuidado personal a sus perfumes y a sus cabellos; su luz se refleja en el estanque con la brillantez de la luna en la noche. Consciente de su belleza es capaz de encantar y por eso será envidiada y echa prisionera: no se puede uno defender con poesías. La

Alhambra nos muestra su alma pero esconde su cara detrás de los encajes de yeso y los reflejos del agua.

En el salón del Trono, vemos una decoración a bandas elevándose desde el zócalo de azulejos con sus caminos geométricos, por los paramentos de yesería con enlaces de estrellas y palabras del Corán, hasta la cubierta de madera llena de estrellas. Los tres vanos de las puertas de la entrada se convierten en la última banda en cinco vanos calados con estrellas que dan luz a la estancia. Son paredes que hablan a la sensibilidad del que entra en ellas como no podría hablar una pared lisa; su significado no es único y es el resultado de la historia de al-Andalus, cuyas voces hablan para el que quiera oírlas.

La recreación de la belleza femenina oculta y misteriosa, que hemos observado en la última fase de al-Andalus, la podemos subrayar y entender como el triunfo de la poesía sobre la ley. A las leyes musulmanas que se hacen en un entorno específico, el entorno donde nace el Corán y la "Saria", se va transformando en al-Andalus con los distintos gobernantes y sus distintas concepciones sobre la vida y las normas. Poco a poco el paraíso que encuentran en la tierra, así como un desarrollo de los conocimientos adquiridos en sus distintas conquistas, los va transformando hasta llegar a alcanzar una gran singularidad. La religiosidad pragmática de los orígenes se irá transfigurando en una espiritualidad que desemboca en la superación de la demostración de las verdades religiosas y su racionalización, como pretendía Averroes al amparo de los almohades. De ahí se evoluciona hacia un pensamiento como el de Ibn Arabi, que concederá más importancia a la interiorización como encuentro e implicación de Dios. La unión amorosa se concebirá como el mayor acercamiento al Creador siendo la mujer ensalzada:

"El amor a la naturaleza y a la mujer como prototipo y sacralización de la misma, se inserta el Amor divino y cósmico"⁴⁸.

9. ARTESANÍAS Y ARTES INDUSTRIALES

9.1. Los tapices y las alfombras; formas y colores.

Si nos detenemos a comprender y a estudiar una alfombra islámica, descubriremos un lenguaje significativo. La alfombra como objeto de culto, es el elemento sobre el que el musulmán se postra ante Dios y apoya su cabeza como símbolo de sumisión ante Él. La alfombra es además como una brújula que orienta el rezo hacia una dirección, la Meca. Es la expresión dibujada en formas y colores de una visión de la realidad divina y humana.

El color como elemento no racional se ha venido siempre interpretando como expresión de sentimientos y emociones. Mediante el color distinguimos la realidad, mediante el color se explica en el Corán el Paraíso. Así el color estaría más cerca de esa intuición de la realidad por la que el alma se eleva y encuentra a Dios, la visión mística estaría conformada por una trama de color y de luz como elemento indispensable para sufijación, mientras que la razón nos acercaría al mundo de lo dibujado por la línea y la forma.

⁴⁸ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 759.

La ornamentación puede ser de tipo geométrico, o tomada del reino vegetal o animal, para introducir en el siglo XV el uso del medallón. En las oraciones la alfombra se orienta en una dirección recordando la "qibla", y es tan importante en la cultura islámica por el número de imágenes que genera según las posiciones que adopta el musulmán en ellas. El hábito de sentarse en el suelo, sobre una alfombra con las piernas entrecruzadas, que suele llamarse "sentarse a la turca", es una imagen que asociamos con el Islam, frente a la posición más erguida que da el sentarse en una silla en occidente. Otra posición del hombre es la de hincarse sobre ella de rodillas para orar, reflejando una sumisión a Dios, al inclinar la cabeza tocando el suelo con la frente. La alfombra cumple así varias funciones, como elemento doméstico o ritual, entre los cuales destaca la costumbre de entrar descalzos en la Mezquita andando directamente sobre ella, recorriendo un espacio intermedio entre el cielo y la tierra.

El tejido de alfombras expresa una especial manera de vivir, en la que el tiempo se conjuga con la materia para crear una obra, reflejo de la obra de Dios. La mujer teje y desteje creando un dibujo; unas veces se diseña con un plan previo, en el que los elementos utilizados son generalmente simétricos con un motivo central, configurando un todo el color y la forma. Es una obra que refleja la "vida como ha de ser", la tejedora cumple un plan previo, su uso será el religioso generalmente.

Otras veces es la propia vida la que va tejiendo las imágenes mediante códigos de signos que pasan de una generación a otra, el diseño será la historia lineal de una vida. En esta ocasión la tejedora refleja la vida "tal como es", siendo su uso particular, la vida no es el reflejo de un plan, sino que la mujer es llevada por un plan que no prevé.

9.4. Las artes industriales en al-Andalus

Dos focos principales polarizan la producción de los objetos artísticos andalusíes: el Califato cordobés y el Reino "nazari".

A través del comercio, se difundieron por el al-Andalus numerosos objetos de las artes decorativas e industriales de Oriente, manufacturados bajo la influencia de Bagdad y Bizancio. En las cortes de los Omeyas de Córdoba, por ejemplo, el bronce es trabajado de forma muy parecida a los egipcios: candiles, lámparas, morteros y surtidores en forma de animales, pavones, ciervos y leones.

Imagen 38: Collar del tesoro de Bentarique.

La técnica se fue perfeccionando en el siglo XII, en el que chapas de bronce labrado y cincelado cubrían los batientes de madera de la puerta del patio de la Mezquita Mayor de Sevilla siendo las aldabas de bronce fundido y cincelado.

De la joyería califal, escasamente conservada, destacaremos la de Loja (Granada), compuesta de objetos de plata y oro, entre los que sobresalen las pulseras de plata en forma de espiral y rematadas con cabezas de serpiente. Otro tesorillo encontrado en Garrucha (Almería), y otro en Bentarique también en Almería. En éste se hallaron parejas de ajorcas decoradas con medallones lobulados y cordones de realce punteados; dos figuras se alternan y repiten en su contorno, en una de ellas la forma cuadrada predomina, mientras que la segunda se alarga y los lóbulos cerrados se abren hasta convertirse en espiral, expresando el movimiento y ritmo que al andar produciría las piezas doradas en el brazo de una mujer.

Otra de las piezas de este tesoro es un collar de oro (imagen 38) con piezas huecas, que lo hace más ligero, estando finamente elaborado en delicadísima filigrana y repujado. Está compuesto por piezas con distintas formas, todas con volumen, cinco de ellas con forma de capullo de mariposa que se alternan con cuatro piezas con forma de pirámide exagonal aplastada y entre ellas, diez piezas cónicas, las mismas que cuelgan alrededor del motivo principal. Este motivo es una forma volumétrica parecida a un hueso o columna formada con espirales y círculos; colgado de él, un medallón plano con formas lobuladas rematadas con engarces de las mismas piezas cónicas como flecos de oro.

Todos las piezas volumétricas están hechas de finos hilos de oro con formas espirales y circulares sobre una chapa interior que forma otro dibujo y que a su vez está

trepanada. El medallón principal (imagen 39), tiene unas formas extrañas y complejas en la que podríamos distinguirlas por el distinto tratamiento decorativo dado a las superficies. Distinguimos dos figuras laterales con texturas rayadas en rombos, con diseño ondulado y alargado que interpretaríamos como serpientes. La superficie central cuyo aspecto podría recordarnos una botella o ánfora para

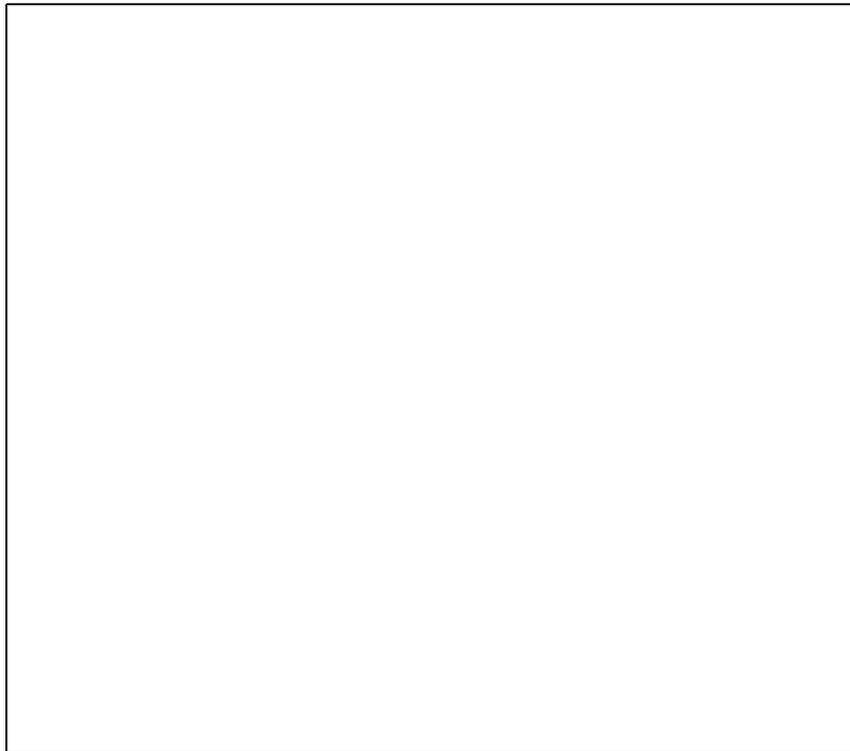


Imagen 39: Dibujo de la pieza principal del collar del Tesoro de Bentarique.

el agua, tiene una textura formada por espirales; la interpretamos como el cuerpo y el cuello de una mujer donde el rostro, brazos y piernas no estarían representados. Su cuerpo hecho de ondas del mar, indicaría a su vez el ritmo de su naturaleza presidido por la luna y las olas. Las serpientes como signo también del agua nos recuerdan los viejos cultos ofilátricos⁴⁹ y su carácter sugestivo como animal del

⁴⁹ La ofilatría o culto a las serpientes, constituye uno de los tipos de manifestación mágico-religiosa más primitivos que se conocen. En torno al Mediterráneo se halla un gran epicentro del culto ofilátrico en la antigüedad, cuyos ecos se extendieron al mundo con él conectado. El caduceo de Hermes llevaba, primitivamente, dos ramas reunidas en su base y encorvadas una hacia la otra, Esas dos ramas se transforman en serpientes posteriormente y ello le valió el

agua y su reptar ondulado recordaría el andar de la mujer. Los flecos que cuelgan en el medallón principal (así como colgarían en las piramidales), al chocar unos con otros, producirían un tintineo al andar marcado por el ritmo alegre o triste de su paso.

Figura 40: Empuñadura de la espada de Boabdil.

Las figuras espiraladas tienen significación ofilátrica, del mismo modo cabe adoptar esta interpretación para las figuraciones en zig-zag. El simbolismo dado a la serpiente es diverso:

Para algunos se enrolla en un círculo mordiéndose la cola; es el ser que no tiene fin, símbolo de la eternidad.

Para otros es la expresión de la vida misma, puesto que sus movimientos son imagen fiel del movimiento del agua.

Otros como Cola Alberich la consideran expresión de la fecundidad de la Naturaleza.

Así la serpiente, con su facultad para rejuvenecerse cambiándose de piel va asociada a la luna, cuya resurrección mensual después de tres días interlunares nos acerca a la representación de la vida constantemente renovada. Ibn Jaldun narra la profusión de joyas con que se adornaban las mujeres nazaritas en el cuello, los brazos y los tobillos, alhajas de oro de trabajo de filigrana y engarce de cristal y piedras preciosas.

En el trabajo de metal y engarces de piedras, los andalusíes eran muy expertos y podríamos destacar las espadas granadinas y en concreto la Espada de Boadil. (Imagen 40). En su empuñadura, las curvas y contracurvas explican una realidad viva que palpita con fuerza propia, la tensión de la curva parece transmitirnos la fuerza interior del metal como una materia viva; el objeto ha dejado de ser un mero instrumento de guerra o de defensa personal y su valor simbólico se superpone con una fuerza poética a su significado. La espada es como una mujer y su fuerza, capaz de derrotar ejércitos y

vencerlos con sólo su presencia y su belleza. En el detalle de uno de los dos en que termina la empuñadura, se aprecia una cabeza de serpiente o monstruo con dientes que se retuerce sobre sí misma y parece querer comerse el vegetal metalizado: la espada es el símbolo de la fuerza del monarca, y la serpiente símbolo de sus poderes.

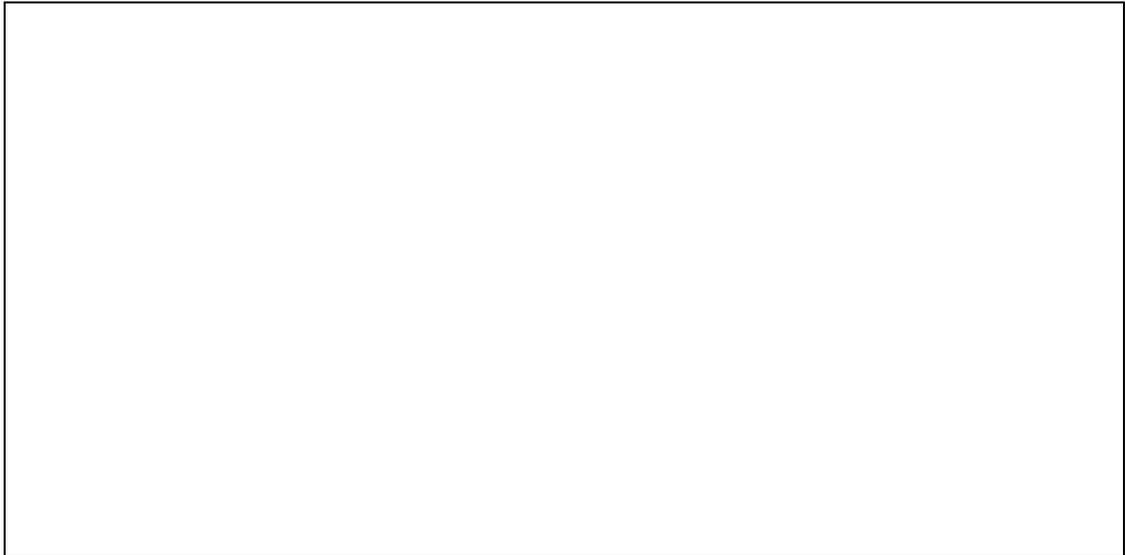


Imagen 41: Dibujo de detalle de la Empuñadura, espada de Boabdil

10. EL COLOR, LA LUZ Y LA MÍSTICA ISLÁMICA.

Las fuentes del iluminismo son múltiples y se remontan al menos hasta las culturas caldea y egipcia, el zoroastrismo y la tradición de Hermes, o a los griegos como Tales, Pitágoras Anaxágoras, Sócrates, etc., continuándose con los latinos y los neoplatónicos, así como en la cultura islámica, donde, además de las propias referencias Coránicas y del iluminismo de algunas corrientes filosóficas, suele considerarse la obra de Shoravardi como la más representativa de éste contexto.

La idea de la Esencia divina y la teofanía o manifestación de Dios en todas las cosas, es demostrada mediante ideas del neoplatonismo en Ibn Arabi. La luz como el símbolo menos inadecuado para describir a la divinidad o el símbolo de los círculos concéntricos en torno a Dios, sirven para hacer imaginable su sistema cosmológico panteísta, que según M. Cruz Hernández es sólo un uso de ideas pero no es un panteísmo monista ya que Dios tiene independencia respecto a sus criaturas⁵⁰.

El acto creativo como teofanía continua, arranca de la proyección de la Luz divina sobre la oscuridad esencial de la Nube, símbolo de la materia de los seres: la luz como expresión de Dios. Mediante la luz las cosas son, pueden verse, si no existiera la luz, las cosas no serían, por lo que la luz representa la existencia y es asociada a la sabiduría: Dios sería la Fuente de la que brota ésta. La idea de la luz aparecerá en al-Andalus como motivo central de muchos ciclos decorativos, será el resultado de un estudio y un interés religioso, científico y filosófico de este aspecto de la naturaleza que parte de esa idea mística de la luz como fuelle de sabiduría y representación de Dios. La estrella, símbolo de la luz, se representa geoméricamente, cubriendo normalmente techos y también zócalos. La geometrización de esta fuente de luz es la comprensión y la representación de lo superior mediante la abstracción geométrica; la variación de las puntas de las estrellas se convierte en un juego en el que las combinaciones son las expresiones de una misma idea.

La luz no sólo será una forma sino que será el motivo de la arquitectura andalusí: luz como objeto con el que convertir un muro de piedra en materia transparente con las celosías en las que al pasar la luz se geometriza; es también el elemento que necesitan los estanques para reflejar las arquitecturas que quedan como espejos mágicos, devolviendo las imágenes que se asoman a ellas. La luz también será la que ilumine la Mezquita de Córdoba procedente de lo alto, de la cúpula; reflejada en

⁵⁰ Miguel Cruz, op. cit., p. 603.

la palabra que se le da a la torre desde donde el almuédano llama a los fieles a la oración: “*almanara*” (lugar de donde procede la luz), de donde llega la llamada de Dios a los hombres.

10.1. Amor místico universal

El “*Hadit*” “*Dios es Bello y Ama la Belleza*”, constituye el motivo fundamental de la estética de Ibn Arabi. La Belleza como suprema teofanía, sólo se manifiesta cuando existe un amor que la transfigura, por lo que el amor místico es en el fondo “la religión de la Belleza”.

Según éste *hadit* interpretado por el místico andalusí, el ser humano está invitado al embellecimiento tanto personal como al de la mezquita. De éste modo, lo que para algunos sectores del Islam constituía el peligro de caer en el lujo material, para este pensador el adorno se añade al adorno divino con el que el Corán describe la creación. A la belleza, amada siempre en sí misma, se añade la belleza del adorno, con lo que se convierte en belleza sobre belleza, luz sobre luz. Para Ibn Arabi, el mundo sensible y su belleza no es una reducción o una materialización limitativa de la Belleza del mundo ideal, sino que ambos son realmente uno. Este pensamiento totalizador y comprensivo del mundo, es capaz de eliminar el concepto de pecado al considerar lo bello como bueno; así el placer, y todo lo que es placentero para el hombre, debe ser buscado por él. El placer de los sentidos en el que el pensamiento Oriental se manifiesta sin rubor se expresará en al-Andalus en este gusto por la belleza que encontramos en la arquitectura palaciega.

Su interpretación del Corán en la que concluye que los malos permanecerán en el infierno, pero que allí el fuego será su felicidad puesto que la Felicidad de Dios lo abarca todo, fue un auténtico escándalo. Abd Allah Afifi en su gran crítica a Ibn Arabi,

señala a éste respecto que *"la diferencia entre quienes moran en el paraíso y los que residen en el infierno consiste en el grado de conocimiento que cada grupo tiene sobre Dios y en el nivel de unión lograda con el Verdadero"*⁵¹.

Este enigma de la Belleza universal encuentra en la mujer, un símbolo tangible en el que se encuentra lo espiritual con lo físico, lo trascendente con la naturaleza. El amor a la naturaleza y a la mujer como prototipo, será el elemento sensible en el que se fijará esta comovisión. La mujer como amante será el medio sensible en el que se realizará la unión del hombre con Dios, apareciendo así un lenguaje erótico-poético por el que acercarse a la idea de Dios. (Imagen 42). En esta miniatura persa del siglo XVI, después de la invasión mongol, la concepción islámica se aleja de lo conceptual acercándose a lo figurativo. En el Islam occidental la radical eliminación de la figura sólo se relajará en la corte nazarita.

Imagen 42: Amantes abrazados, por Afzal al-Husaini; 1646.

⁵¹ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 757.

La mujer aparece en la literatura erótica islámica tradicional y en el discurso del "fiqh" como objeto sexual; su belleza es un peligro como instigadora a transgredir la ley, por representar la amenaza de la naturaleza contra la cultura. Esa mujer debe ser silenciosa debiendo acatar la verdad revelada transmitida y administrada por el hombre, cuyo poder es una prolongación del poder divino. En el sufismo, en cambio, la mujer tiene nombre, toma la palabra, es sabia y contemplada. Su belleza condensa la Belleza cósmica. Amar a las mujeres es amar a Dios, por lo que reducirse al apetito simple es limitar el conocimiento de Dios, es como amar una imagen sin espíritu y sin contenido. La unión con la mujer, cuya cumbre sexual es mucho más que un acto personal individual, es un acto perteneciente al movimiento universal del amor y la vida y significa la recuperación del origen y la fusión con Dios; en este concepto se recoge el canto a la mujer de la poesía preislámica. Lo femenino se manifiesta como elemento que lo abarca todo cuando se dice que Dios es la causa del mundo, pronuncia sin saberlo la feminidad de la causa. La tierra es "*la madre de la que salimos y a la que volveremos...*"⁵²; el amor es el secreto de la vida y fluye por el agua, el agua es el origen de todo.

10.2. La imaginación como teoría del conocimiento: La iluminación.

"El poder divino no ha creado ningún ser más inmenso que la Imaginación"
Ibn Arabi, Futuhat, III.

Frente al lenguaje ortodoxo, este pensador instauro el del símbolo, siempre abierto y renovable por la Imaginación con su capacidad transformadora y creativa inagotable. El mundo lejos de ser un universo fijo y acabado, está abierto a la renovación continua de las manifestaciones divinas. La sensibilidad es la vía de

⁵² J. Miguel Puerta, op. cit., p. 762.

conocimiento mediante el concepto de "Kasf", desvelamiento o iluminación mística en la que se unifica y transforma el mundo de las percepciones sensibles con el de los conceptos en la estructura simbólica en la que es preciso adentrarse. Todos los sentidos actúan por igual en su función creativa:

Dice el Verdadero:

"Amado...!Cuánto te llamo y no Me oyes; cuánto Me hago visible ante ti y no Me ves; de qué forma penetro en ti a través de los aromas, y no Me percibes, a través de los sabores, y no me degustas! ¿Qué pasa que no Me tocas en las cosas palpables, que no Me percibes en los olores, que no Me ves?...¿Qué te ocurre que no Me oyes?"

Ibn Arabi, Rasail, II, p. 2.

Ibn Arabi, como todos los gnósticos, da a la Imaginación una importancia absoluta para conocer el lenguaje del mundo, los secretos del universo. Sólo mediante la inspiración o desvelamiento podemos llegar a conocerlos dejando atónitos al intelecto y a sus pruebas racionales. Su naturaleza es lumínica, ya que según él, la Imaginación asume las máximas cualidades creativas y cognoscitivas que suele encarnar la luz. La Imaginación es el ámbito en el que se resuelven las contradicciones, donde la Unidad es la que resuelve los conflictos mediante la síntesis comprensiva de la realidad. Ibn Arabi explica la relación de los contrarios mediante palabras árabes como "al-yawn", que significa a la vez, blanco y negro, o "al-qur", que tiene sentido tanto de menstuo como de limpieza.

Según Meddeb,

*"Ibn Arabi instaura la unión de los contrarios como procedimiento de razonamiento, a la vez que como referencia ontológica. Llega a esto después de haber meditado el pasaje Coránico compuesto de versículos contrarios. Los sentidos contrarios no se excluyen, uno no anula al otro: constituyen dos momentos diferentes y necesarios colaborando en el seno de una misma verdad"*⁵³.

EL Corán es para Ibn Arabi un texto dual, con "aleyas" antitéticas entre sí, pero que no se contradicen, sino que cada una de ellas va dirigida a distintos seres creados y a distintos grados de conocimiento. Tendríamos así una estética del contraste como punto de encuentro y de comprensión de la Unidad. Así como no es posible la luz sin la oscuridad, tampoco es posible el blanco sin el negro. En la Mezquita aparecen los dos colores en los arcos, blanco y rojo, como rayos de luz intermitente, en un constante movimiento hacia el cielo. Las franjas de color se originan en cada centro de arco, cuyo círculo imaginario sería de donde partiría la luz que ilumina a los fieles.

10.3. La cerámica: la Luz y sus reflejos

Las técnicas de cerámica vidriada traídas por los árabes en el siglo VIII, tuvieron su momento de eclosión en la época califal con el desarrollo de la cerámica bicolor y la cuerda seca. En el periodo almohade⁵⁴ la cerámica se aplica a la arquitectura en forma de alicatados y piezas monocromas, desembocando en la etapa nazarí en dos focos de producción localizados en Granada y Sevilla. Los antecedentes de la decoración con piezas de colores tenemos que buscarlos en el mundo griego y romano; primero con mármoles de colores, luego al barro cocido y finalmente pintado

⁵³ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 785.

⁵⁴ Los elementos cerámicos arquitectónicos más antiguos de Sevilla son del siglo XII y XIII, correspondientes al periodo almohade, se caracterizan por la ausencia de la cinta blanca en el lazo, tema que aparecería en el siglo XIV, en Duclos Bautista, op. cit., p. 170.

“opus vermiculatum”. En España existía un procedimiento llamado “fosefeisa” a base de pequeñas piezas de vidrio pintadas, de origen clásico llegada desde Bizancio y que los árabes tomaron y difundieron. Dentro del grupo de técnicas dedicadas a la decoración arquitectónica, Guillermo Duclós distingue entre el alicatado, la cerámica de cuerda seca ⁵⁵ y la de cuenca y arista ⁵⁶. Las diferencias radican en su facilidad de ejecución y en que el alicatado, ⁵⁷ al cocer las piezas por separado consigue un resultado mejor en los esmaltes, ya que cada uno necesita una temperatura para alcanzar su mayor saturación. La época almohade constituye su impulso definitivo, apareciendo por primera vez en el siglo XII en el alminar de la Qutubiyya de Marrakech y en la Torre del Oro.

La técnica que pasó a sustituir progresivamente el alicatado fue la azulejería, basada en la fabricación de piezas cuadradas o rectangulares; en ella, los diseños tenían como base una unidad cuadrada, siendo más fácil y mecánica su composición.

Procedente de Iraq e Irán la cerámica de reflejos dorados se fabricaba en al-Andalus en el siglo XI o incluso antes. Esa búsqueda de los reflejos, que mediante el vidriado de la cerámica, transformaba el barro en materia resistente y duradera, a la par que bella, se consigue con la inclusión en el esmalte tradicional hecho con óxidos metálicos y vidrio, de metales preciosos; añadir lo divino (luminoso) al objeto cotidiano (el barro), el dorado que había sido utilizado en los mosaicos de las mezquitas, es llevado al ámbito doméstico como objeto de lujo. En este jarrón de la Alhambra (Imagen 43), llamado de las gacelas, vemos la riqueza imaginativa y el grado de sutileza alcanzado en la decoración. El jarrón decorado en azul, blanco y dorado, está dividido en bandas decorativas; decoración epigráfica y ataurique, dejan

⁵⁵ La técnica de la cerámica de cuerda seca consiste en conseguir la separación de los diferentes colores mediante la aplicación a pincel sobre el barro tierno o cocido de unas finas líneas de grasa animal y manganeso. El origen de esta técnica está en la cerámica califal cordobesa del siglo X.

⁵⁶ El azulejo de cuenca y arista se logra estampando un molde de madera o metálico con la figura elegida sobre el barro aún fresco. Esta técnica es más tardía, s. XV-XVI.

⁵⁷ Los orígenes del alicatado hay que buscarlos en la antigua Persia, de aquí pasó a Mesopotamia, norte de África y España.

en la mitad superior un espacio con el dibujo de las gacelas que destaca por la claridad de la composición, su mayor tamaño, y el lugar que ocupa. Dos gacelas

Imagen 43 : Jarrón de las gacelas de Granada.

enfrentadas con un movimiento que marca no un enfrentamiento o lucha, sino un encuentro placentero.

En el dibujo la estilización del animal prima sobre la captación de detalles reales, en el interior de los cuerpos de las gacelas aparecen atauriques y círculos que explican esa búsqueda por relacionar lo divino con su creación; en el fondo, la simetría vegetal dibuja un paraíso geométrico en azul y blanco.

En la arquitectura hay que destacar la importancia de los azulejos en la decoración interior. Los paños alicatados que reflejan la luz convierten la estancia en un lugar que se refleja constantemente, que varía según las horas del día dependiendo del sol y de su luz, y si además entra el agua en la sala como sucede en la Alhambra, el movimiento del líquido se refleja en las paredes que a su vez devuelven el reflejo creando un juego de luces que parecen vivir una existencia propia. El aire se ve mediante la luz que vibra en cada pared de distinta manera, la razón no puede atrapar en formas concretas las visiones reflejadas en el aire. Sólo mediante los sentidos se pueden captar los reflejos de otro espacio creado mediante la luz y los espejos: la razón cae ante la realidad inmanente de la luz.

El espejo puede ser el reflejo visible del universo entero, permaneciendo siempre idéntico a sí mismo. Para los sufíes es el espacio imaginario intermedio, la frontera entre la divinidad y la naturaleza.

9. HACIA UNA TEORÍA DEL DISEÑO

Las teorías de Al-Haytan (965-1039), entran en al-Andalus en el siglo XI. Este científico considerado el mayor físico de toda la Edad Media, dará con su Óptica un salto importante al interpretarla mediante la lógica geométrica y sus propias experiencias, combinando física y matemáticas. Al igual que los griegos, los conocimientos ópticos no los aplicaran al plano, como harán más adelante el Renacimiento; aquí la óptica, la matemática, la física eran aplicadas a los objetos reales, a su concepción espacial volumétrica.

Es una teoría de la percepción estética que recuerda las actuales teorías de diseño sobre la creación y clasificación de las imágenes por pares de opuestos. Así llama la atención sobre el hecho de que consideremos la belleza de la luna, el sol y las estrellas por su brillo, porque la luz es el primer fenómeno que produce atracción en una composición. El color es productor de belleza por sí mismo y en relación directa a su luminosidad. La distancia y la posición son responsables de la percepción de los elementos distribuidos en el espacio y determinan la belleza derivada del orden, la regularidad y la correspondencia proporcional; la razón de que unas figuras nos parezcan bellas y otras no, es debido a los conceptos que encierran de orden, proporción y unidad, sin descartar la nitidez del perfil, su gracia o su rareza. El tamaño, en el que lo grande produce asombro, igual que lo voluminoso, concepto estético que tuvo gran difusión en la cultura árabe clásica, donde la belleza residía en la abundancia de los cuerpos fértiles; la dispersión, y la concentración, fenómenos que aunque contradictorios, también generan atracción; el número, que contiene una sensación estética derivada de la cantidad; movimiento y reposo; aspereza y lisura; transparencia y opacidad, cualidades que se producen en los objetos por contraste con

la luz, como lámparas, velas y fogatas, apreciadas en la negrura de la noche y no a plena luz; sombra, oscuridad, belleza, fealdad, semejanza y diferencia... Conceptos particularizados que pueden producir belleza o atracción en multitud de ocasiones, en las cuales, la experiencia y la observación las confirman como teorías estéticas.

Las Teorías de Ibn al-Haytam calan profundamente en la cultura andalusí quedando reflejados visualmente en sus concepciones artísticas. Las nuevas relaciones con el espacio son interiorizadas llegando a configurar una rica concepción de la belleza y del espacio como elementos materiales básicos de su estética. Estos mismos conocimientos se manifiestan de diferente manera, según los esquemas mentales y así, la Óptica, que era una ciencia estudiada extensamente, no fue aplicada en la captación de la realidad en un plano como más tarde hará el Renacimiento con la perspectiva cónica. *El espacio no puede ser considerado en un momento determinado, bajo una mirada única, todas las cosas se entienden bajo el fluir continuo del tiempo por lo que el concepto de detención del tiempo necesario en la perspectiva cónica era impensable.* En al-Andalus eran conocidas las deformaciones que producía el ojo al ser proyectadas las imágenes sobre su superficie esférica; ésto se aplicaba a la arquitectura corrigiendo y disponiendo armónicamente los elementos, utilizando reglas armónicas conocidas para la composición de los alzados y las plantas de los edificios.

En este teórico de la percepción visual destacan como principales los conceptos de proporción y armonía, además de una perfecta ejecución y un tiempo adecuado para su apreciación. El estudio y la descripción de la fisiología ocular le sirve para anunciar la concepción cognoscitiva de esa percepción; en esos estudios recoge términos tan actuales en las teorías del conocimiento como el de sensación, conceptos visuales y formas semejantes previamente conocidas. Habla de potencias sensitiva, visual, receptora y cognitiva; la memoria, la imaginación y el sentido común. Considera que el conocimiento estético es innato.

”La preferencia de lo más bello se produce por la proposición universal de que lo más bello es mejor y que lo mejor se elige en primer lugar”⁵⁸.

Por lo que separa lo racional del ámbito del lenguaje de la percepción visual más intuitiva como prerracional.

Todas estas bases las podríamos aplicar a la estética general del arte en la que el tema no importaría tanto, sino la estructura que ordena esas formas. Sin embargo, podemos relacionar estas características en el arte de al-Andalus como las aplicadas a la caligrafía y a las artes decorativas (aplicadas a los objetos).

En las estructuras compositivas podríamos determinar las regulares, y las irregulares.

En las regulares predomina el concepto de orden; en la irregulares, el de equilibrio y compensación.

Las tendentes a la regularidad se conocen como estructuras modulares y se relacionan con la ornamentación y el diseño y las irregulares se asocian con la pintura y la escultura.

Jones Owen en 1834, encuentra en la Alhambra recogida toda la estética del diseño. Mediante un gusto por lo oriental, el movimiento romántico ensalza todo lo que recuerda oriente, en una búsqueda por lo exótico, buscando las raíces que no encontraba en Occidente. Con la Revolución industrial y el fracaso del optimismo productivo, se produjeron los movimientos del siglo XIX en Inglaterra, como los de Arts and Craft, que revalorizan lo artesanal y en Alemania la Bauhaus nace en 1919 con una idea en la que todas las artes aplicadas estarán al servicio de la arquitectura. Se desarrollarán también las bases de la teoría de la percepción, de la escuela de la Gestalt

⁵⁸ J. Miguel Puerta, op. cit., p. 696.

basada en la psicología de la forma, también del Modernismo cuyos temas ensalzan lo orgánico en la naturaleza.

Analicemos los elementos que se utilizan para crear belleza:

La luz como primer elemento estético considerado por el arquitecto andalusí. De ahí que nos encontremos con unos espacios basados en crear juegos de luces; desde la cúpula: como elemento superior que ilumina; recuerdo de la experiencia del hombre con el astro solar (esfera de luz); hasta las texturas de las paredes en la Alhambra, los efectos producidos por las texturas en el patio de los leones con los mocárabes, hace imaginarse una materia viva que vibra con los cambios de luz. Los pequeños módulos utilizados son percibidos como unidad al que los observa por la característica conocida de la percepción visual que hace que asociemos elementos iguales. Otro de los juegos de luces se observarán en el uso de las superficies pulidas y brillantes que hacen efectos de reflejos y brillos tan apreciados por la estética andalusí.

Los mosaicos y azulejos vidriados situados en los zócalos de la arquitectura, sobre todo a partir de los almohades, es una forma de recordar al hombre esa otra realidad que aparece detrás de su reflejo.

El espejo se ha asociado con el intermundo, espacio situado entre éste y el otro mundo. Al recibir la luz esta superficie pulida, refleja parte de su color y lo lanza hacia la estancia que rodea, creando unos efectos lumínicos que variarán con las distintas luces del día o la luz de los candiles por la noche.

Por la luz se reflejan las imágenes en los estanques y las fuentes de la Alhambra crearán un juego de realidades que confunden lo real con lo reflejado como un espejismo en el que el sueño fuera la imagen en la que quisiéramos hundirnos. Este reflejo creará una imagen simétrica que variará según nuestro punto de vista, creando

juegos y perspectivas múltiples. En estos poemas encontramos ese canto a la luz y a la belleza ⁵⁹.

*Todo arte me ha brindado su hermosura,
Con darme perfecciones y esplendores.*

*Quién me ve. Me imagina a todas horas
Dando al ibriq lo que lograr desea.*

*A quién mira y medita, le desmiente
La visual percepción su pensamiento,*

*Pues tan diáfana soy, que ve a la luna,
Feliz, situarse en mí como en un halo.*

Y éstos dos versos de otro poema de la Alhambra⁶⁰:

*No estoy sola: ha creado tal prodigio
Mi jardín, que otro igual ojos no vieron:*

*Un suelo de cristal que quien lo mira
Lo cree espantable mar, y le amedrenta.*

⁵⁹ García Gómez, op. cit., p. 121.

⁶⁰ Emilio García Gómez, op. cit., p. 123.

Esta estética de la luz como fuente de inspiración para crear está íntimamente relacionada con el color. El color como medio de expresión al margen de la figuración lo encontramos en las obras islámicas. Es el elemento abstracto por excelencia ya que no define por sí mismo ningún objeto (muchas formas pueden ser rojas), despertando unas sensaciones físicas y psíquicas que configurarán un lenguaje poético-místico. Los andalusíes en su conocimiento de los aspectos perceptivos que determinan una visión armónica crearán varias reglas para la colocación de los colores en el espacio construido. Los tres colores primarios deben estar presentes en la estructura del diseño, el rojo, el azul y el amarillo. Además sus diseños cumplen las leyes por las que un color debe estar en proporción inversa a su luminosidad; así, el amarillo ocupará una proporción menor que el rojo, por ser el color más luminoso y el rojo a su vez menor proporción que el azul. De esta forma no predominará un color sobre otro y se conseguirá la armonía.

Otras características que se observan por ejemplo en la Alhambra y que Jones Owen⁶¹ detectó en su estudio, son las propiedades dinámicas del color. El azul produce en el espectador un movimiento recesivo, de ahí que se coloque en las partes más rebajadas de un relieve. El rojo tiene cualidades neutras y el amarillo parece avanzar por lo que se sitúa en las partes más salientes del relieve. También se observan las leyes del “peso óptico”: los colores primarios se sitúan en las partes más elevadas mientras que los secundarios y terciarios más cerca del ojo. Esto se debe a la experiencia natural por lo que lo más cercano que experimentamos es la tierra y sus tonalidades y los colores puros como el rojo, el amarillo y el azul, lo más lejano; en el cielo y en el sol. Si tenemos en cuenta que los colores primarios son además considerados como base para conseguir la belleza, y que la distancia y la posición son responsables de la

⁶¹ V.A.. Valladolid, 1985, p. 90.

percepción de los elementos, la comprensión de las formas creadas dependerá de un riguroso estudio cromático, espacial y formal.

El volumen y la figura se consideran especialmente importantes para la apreciación de la belleza, ya que ésta nos la producen aquellas formas que encierran orden, proporción y unidad. Es por lo que, esta concepción estética, que llega al grado máximo en el análisis de la armonía visual, sigue vigente en el diseño de productos industriales. Lo armónico y lo bello son las formas artísticas que imitan aspectos observados en la naturaleza, pero nunca tratarán de copiar exactamente esa realidad, sino que abstraerán los caracteres esenciales de las cosas hasta conseguir una representación convencional que explique aspectos externos e internos, así como lo pasajero y lo permanente de las cosas.

Todo ornamento partirá de una estructura geométrica que sustenta la realidad natural. Lo recto, lo curvo y lo inclinado son conceptos que aparecerán en las composiciones para conseguir un equilibrio en las formas. Estas no tienen que ser visualmente perceptibles, sino que deben estar ocultas; en la composición de azulejos de un zócalo de la Alhambra, encontramos el círculo como estructura básica de los polígonos estrellados, y las líneas rectas marcan una estructura cuadrangular que subyace en la composición, mientras que la línea inclinada, triangular, está en las divisiones de la circunferencia y lado del polígono estrellado. Así en una composición armónica aparecerán las formas básicas, que son el círculo, el triángulo y el cuadrado. Considerando el aspecto por el cual las formas y su adecuación influyen en el ánimo del que las ve, estas composiciones en las que los ritmos se repiten, dan una sensación de armonía y de orden absoluto.

En cuanto a los movimientos utilizado en las composiciones observamos el de repetición del que ya hemos hablado anteriormente. Al repetir un elemento se consigue

la sensación de infinito que el hombre intuye en su ritmo biológico y vital, como la noche y el día, las estaciones, la vigilia y el sueño.

Esta búsqueda de la captación de lo fundamental como base del diseño es crucial para entender este pensamiento artístico. La observación de la simetría en la naturaleza hará que en sus composiciones aparezca el principio por el cual todas las líneas parten del tallo madre como sucede en los tallos de las plantas y las hojas: siempre se partirá de lo natural-real analizando y buscando las leyes que rigen las formas para imitarlas, pero nunca su forma externa en un momento concreto. Por eso el avance en cuanto a la captación del volumen mediante la luz no es un objeto a imitar, ya que lo que se persigue es la búsqueda de una iluminación única, no dependiente de las horas del día, de un instante fugaz. Por eso no es de extrañar que las perspectivas no se representasen, ya que se consideraba la visión fragmentada de un hombre, un punto de vista, una hora determinada de luz, y no las leyes inmutables de las formas. De ahí que nos sorprenda que los espacios creen perspectivas como en los jardines geométricos y las fuentes rectangulares, sin tener la necesidad de plasmar la realidad parcial en un plano como luego hará el Renacimiento.

La búsqueda de las leyes internas y no la plasmación de la apariencia fue lo que les hizo huir de la representación del claroscuro como elemento pasajero y cambiante y de la creación de esculturas que expliquen el movimiento o el reposo, mediante la detención de un momento de la acción del cuerpo de un animal.

En cuanto a la composición sobre el plano, consiguieron el plano compacto sin huecos mediante una estructura interna basada en el módulo del cuadrado, el triángulo o el pentágono; todas ellas, son las bases sobre las que se basa el diseño actual, y que Maurits Escher en 1922 descubriera en la Alhambra sirviéndole como fuente de inspiración en sus dibujos.

La relación de las formas y líneas básicas entre sí que aparecen tanto en arquitectura como en la decoración de los muros:

“Toque”: los arcos lobulados que se forman mediante círculos tangentes cuyo punto de tangencia y su centro son puntos de la circunferencia trazada desde el centro del arco.

“Penetración”: utilizada entre dos elementos como en los arcos de herradura que se entrecruzan.

Además de éstos, los movimientos creados mediante repetición, radiación y graduación de una misma forma, son utilizados como variables de un juego visual infinito.

En la Mezquita de Córdoba dicha repetición con alternancia de color lo observamos en sus arcos bicolores, por lo que el movimiento de radiación y expansión de los arcos parece imitar el fenómeno de irradiación de la luz. En el “mihrab” de al-Hakam, (imagen 64) se desarrollan los movimientos de radiación, expansión y simetría central, configurando un diseño cuyas formas vegetales han cubierto los espacios de las dovelas del arco. Podemos ver diez diseños diferentes de formas vegetales, repetidos simétricamente en torno al arco, ocupando la clave el único que no está repetido. Todas las dovelas, son porciones del círculo, pudiendo distinguirse en ellas cuatro partes que desarrollan un dibujo adaptado a su superficie, que se estrecha hacia el centro del círculo. En la dovela central, se ha utilizado un motivo basado en el cuadrado cuyas diagonales y centro son la estructura interna del motivo: la primera parte de la dovela, es el plano de un jardín cuyos vértices los ocupan palmeras estilizadas y flores en los espacios intermedios, dibujándose en las siguientes dovelas plantas estilizadas, simétricas a cada una de las mitades del arco.

Podemos distinguir en estos mosaicos cómo unos están más fuertemente geometrizados frente a otros cinco en los que el efecto decorativo de la curva sinuosa

es utilizada como clave del diseño: el dibujo tiene un contorno negro y de color cuyos diseños inspirarían al Art Nouveau. Los colores utilizados en esta composición son el amarillo, rojo, azul, verde y negro, basándose en la alternancia de color del fondo y la figura para crear un nuevo tema utilizando el mismo dibujo, alterando la forma o el color en cada diseño. Si le adjudicamos una letra a la primera dovela comenzando por la izquierda abajo tendríamos el siguiente esquema de forma:

A-B-A-B-C-D-E-F—G-H, repitiéndose simétricamente en la otra mitad del arco.

El esquema del color del fondo sería, utilizando A para el azul, B, para el rojo y C para el amarillo.:

A-B-C-A-C-B-C-A-C-A.

Imagen 64: Arco de entrada al Mihrab de al-Hakam.

El alfiz que rodea el arco se compone de zócalos con placas de mármol formando atauriques. El diseño utilizado parte del círculo y se basa en un movimiento de traslación decreciente; y en el entrelazado de los mosaicos se juega con el solapamiento de formas, creando el efecto óptico de cuerda que une todas las piezas.

Volviendo a la Alhambra, vemos en la sala central de la Torre de la Cautiva el cuadrado en los azulejos como enrejado básico, en él parece la rueda de 16, el lazo se mueve en zig-zag, como una labor de cestería; la utilización en estos azulejos de los elementos básicos, circunferencia, cuadrado y triángulo, hacen de estas composiciones las más bellas y armónicas. Los colores utilizados son el naranja el azul, el negro, el blanco y el verde, consiguiendo que fondo y figura se fundan en nuestra mirada dando la idea de luz blanca, ya que unimos los puntos de color en nuestra retina como más tarde explorará el impresionismo.

Ibn Arabi explica que la Imaginación es “ *la ciencia del Espacio Intermedio o ciencia del mundo corpóreo donde se manifiestan las formas espirituales*”⁶². Esa ciencia, la relaciona con la Luz, ya que por ella la percepción de las cosas es posible.

En el palacio granadino nos encontramos todos los grupos de simetría posibles: conjuntos de movimientos que llenan la superficie completa sin dejar espacios vacíos, son siete movimientos en el caso de los frisos y diecisiete movimientos posibles en el caso de los planos, jugando en el friso con movimientos de traslación, desplazamiento, simetrías, y giros. En lo que se refiere al plano, los árabes tenían el conocimiento de que sólo existen tres maneras de “llenar” un plano con polígonos regulares iguales: con cuadrados, con triángulos equiláteros o con exágonos regulares, aunque las últimas opciones son realmente equivalentes. Resulta sorprendente, como señala Santiago López González, que en la Alhambra podamos encontrar los 17 grupos de simetría

⁶²J. Miguel Puerta, op. cit., p.778.

posibles, sobre todo, si tenemos en cuenta que hasta finales del siglo XIX no se confirmó matemáticamente, que eran exactamente diecisiete los grupos de este tipo⁶³. Las combinaciones son inagotables si tenemos en cuenta el color, el tamaño, o si recurrimos a los ocho mosaicos semirregulares creados a partir de superposición de polígonos regulares.

“Todas las formas, (todos los conceptos) vendrían recorriendo el camino desde oriente a occidente, y todas necesariamente lo harían partiendo de la representación esquemática de lo interior hasta la explicación de lo externo, como un refrendo de la verdad que se ve: parece como si se cumpliera una ley natural del pensamiento estético”⁶⁴.

Todavía en la Alhambra, observemos, que si bien las mezquitas y las alcazabas acostumbran a tener como planta un rectángulo, el palacio nazarí se adaptó creativamente a las irregularidades del terreno. La Alcazaba tenía dividida sus estancias según su función; así el “Mexuar” estaba destinado a la a la administración de justicia y a la Cancillería; el Palacio de Comares, para la función real como soberano y jefe de los ejércitos; el Palacio de los leones, como ámbito particular y harén y la mezquita como lugar sagrado. Por su perfecta disposición parece lógico pensar que se construyera con un programa arquitectónico y urbanístico previo. De esta forma, el Mexuar (imagen 65) fue una cámara de gruesos muros, con espacio central como patio cubierto, que tuvo una segunda planta con celosías que permitían al rey ver y oír sin ser visto; más arriba existía una linterna por la que descendía la única luz natural de la sala. Sufrió grandes modificaciones a partir del s. XVI, quedando sólo restos de cimientos y

⁶³ V.A. . Valladolid, 1985, p.90.

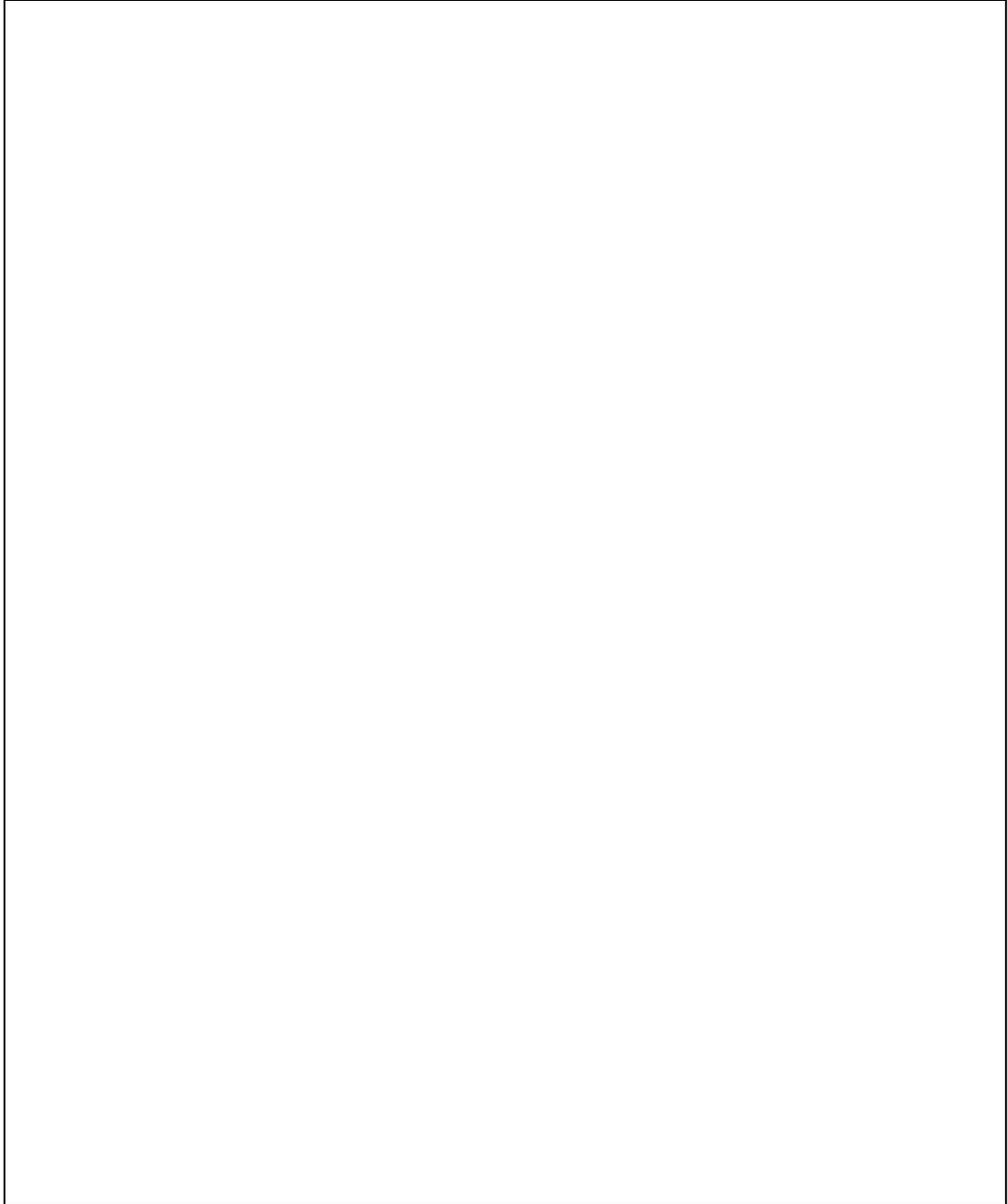
⁶⁴ Antonio Agudo, op. cit., p.167.

la portada, llena de yesos decorativos con atauriques y la frase epigráfica que Mármol interpretó así ⁶⁵:

“Entra y pide. No temas pedir justicia que hallarla has”.

⁶⁵ Enrique Pareja López y V.A.. Sevilla, 1988, p. 375.

ge



Ima
n
65:

Fachada del Mexuar.

El Patio de los Arrayanes (imagen 66), núcleo monumental de las ceremonias del Palacio de Comares, tiene en el centro un gran estanque rectangular, a cuyos extremos se alzan dos fachadas de diferente composición, la más soleada precede a la Cámara Real. Este espacio refleja esa visión espacial en la que los conceptos y las ideas ganan a la realidad. Patio en el que el agua ocupa la parte central del patio como un espejo que quisiera recoger una imagen eterna. Agua como espejo que describe una imagen arquitectónica mediante la luz, el agua y el aire, se transforma sobre la superficie del elemento fluido en la simetría plana de un volumen, cuya nitidez depende del viento y de la luz de cada instante, efecto sutil que plantea, como en un sueño, la visión de la perspectiva artificial del Renacimiento europeo. La imagen hecha de luz y agua, es una visión que se va transformando a cada paso como si se tratara de un juego caleidoscopio.

El efecto del espejo-jardín-palacio es de una belleza basada en esas premisas básicas de esta visión estética: luz con sus reflejos y aire perfumado...

Finalmente, el Patio de los Leones es concebido como un Carmen; de tantos como hay en Granada y que se inspiran en él; tiene la entrada en un nivel superior y el

jardín en terrazas. Con planta alargada y paseos en cruz que avanzan hacia la glorieta central; con vegetación baja que deja ver la arquitectura, el protagonista es también el agua que mana de distintas fuentes circulares abiertas en el suelo y que corren por canalillos hasta la fuente central. Rodean el patio galerías cubiertas que entran a las distintas estancias, todo elevado mediante columnas de esbeltas proporciones que sostienen diáfanas paredes de yeso caladas por la luz. Sensación armónica basada en la proporción y en el rectángulo áureo en una búsqueda de la perfección visual. La proporción de los palacios, las mezquitas y madrasas están concebidas a la escala del hombre en su dimensión práctica y estética.

Imagen 66: Patio de los Arrayanes.

5. CONCLUSIONES

Partiendo del supuesto, de que toda forma artística refleja y se caracteriza por los contextos sociales y culturales determinados en los que se originan, la captación de sus "estructuras significativas" se ha basado en la comprensión de esos contextos. Y para dicha comprensión, hemos intentado no entrar en comparaciones o contrastes con nuestros habituales cánones formales, sino *descubrir* esos *extraños* que nos tratan de implicar con sus *extrañas* formas. Arnau Puig, escribe algo que nos deja un tanto en la duda acerca de estos descubrimientos:

*Para un periodo histórico determinado, el numero de formas que pueda revestir la manifestación social es limitada. No hay una infinidad de formas, una infinidad de manifestaciones del diálogo hombre-naturaleza-sociedad, sino que hay una cantidad determinada de ellas*¹⁹¹.

La duda se nos puede crear a partir de la generalización expresada en el concepto "periodo histórico", en tanto que tal historicidad se remitiría a configuraciones dominantes; y en ese sentido, ¿cómo se evaluaría la dicotomía cristiandad / mahometanismo dentro del mismo ámbito geográfico europeo, o si concretamos, dentro de la Hispania romana y visigoda?. Efectivamente, no hay una infinidad de manifestaciones formales; pero esto es cierto a partir de los modelos figurativos o naturalistas de la cultura que sirve de modelo como es la clásica grecolatina; aún más, nos podemos referir a culturas con los mismos soportes narrativos naturalistas como las que se desarrollan en el Extremo Oriente, o las del área Mesoamericana. Pero no nos serviría de mucho esta generalización si la aplicamos al pensamiento arábigo-andaluz o andalusí, porque (como he buscado demostrar en este trabajo de investigación), es la multiplicación *infinita* de formas a partir de esquemas elementales la que caracteriza ese pensamiento, al sustentar la abstracción que origina la palabra (de Dios) dichos esquemas: las imágenes, por tanto, son *mentales*. No hay objetos naturalistas; no hay "estilos" dentro de un proceso

¹⁹¹ Arnau Puig. Barcelona, 1979, p. 172.

evolutivo, que recorre el camino trazado por el clasicismo hasta desembocar en el Renacimiento como "recuperación, para *desaguar* en el Neoclasicismo, hay "ideas". En este sentido, las formas andalusíes serían el mejor de los reflejos del ideal platónico.

Cada cultura, dada en una época histórica, crea, no lo que entendemos por una representación del espacio, sino el espacio mismo, el espacio en sí; es decir, la visión que los individuos necesitan para su socialización. En este punto el estudio del arte andalusí adquiere su atractivo e incentivo, al constituirse en el estudio de las expresiones de su visión del mundo; tanto más, cuanto los valores que los cimientan y sus resultados son la transformación adaptativa de las *viejas* ideas griegas --vistas a la luz de las Escrituras--, que a su vez, van a ser reinventadas por otras culturas en sus visiones del mundo. El conocimiento científico y especulativo de la antigüedad adquiere nuevos y diversos significados en la configuración de esa necesidad islámica en al-Andalus; la racionalidad ática obtendría un plus abstracto en las imágenes que debían reflejar la imbricación entre razón y fe; la misma, que difícilmente tendrían respuesta en la escolástica, dado que la figuración naturalista no podía dar cuenta (no nos puede hacer *ver*), por ejemplo, un concepto fundamental en la teología cristiana como la transustanciación de la materia (conversión del pan y el vino en *su* cuerpo y en *su* sangre. La teología filosófica musulmana, interpretando la metempsicosis¹⁹² pitagórica le brinda al pensamiento de los escolásticos el concepto clave para la configuración de la Eucaristía.

El pensamiento y la obra islámica desarrolladas en al -Andalus vista desde la perspectiva analítica de este trabajo, se explicaría como punto relevante de la historia de (*todas*) las formas occidentales, y no como *isla* en Occidente del mundo islámico; de esta manera, las separaciones históricas (o en los libros de Historia) entre arte realizado por musulmanes y arte de los cristianos, confundirían intencionada e inintencionadamente el verdadero desarrollo de la *imaginación* formal. El conocimiento de este exotismo inserto en el mediterráneo nos lleva a considerar una perspectiva singular de las manifestaciones artísticas en su conjunto; formas (*siempre*

¹⁹² Transmigración de las almas de un cuerpo a otro más o menos perfecto, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior. Plaza y Janés. Barcelona

las mismas), que fluctúan con el pensamiento y adquieren un sentido nuevo que, lejos de estar distanciado y opuesto a los paradigmas del arte considerado "occidental", es una parte de ese occidente: *un oriente que se occidentaliza*, sin solución de continuidad desde tiempos remotos. De ahí, que el arte andalusí no debe seguir siendo llamado un (mero) estilo geométrico- abstracto cuya función es simplemente "decorativa", sino que de su conocimiento emanan sus "razones" estéticas.

La radical separación con la que se estudia lo "islámico" es un gran obstáculo más en la construcción de una Historia no parcial, fragmentada y confusa. La dicotomía entre "intuición" y "razón" a la que alude repetidamente este trabajo de tesis doctoral, es un concepto fundacional de la historia del pensamiento moderno de occidente, que bebe en las fuentes emanadas de Averroes, revitalizadoras del pensamiento aristotélico; las cuales, profundizan en el conocimiento basado en la argumentación lógica mediada por el lenguaje hablado y escrito como precipitado de la razón. Pensamiento radical en su concisión y capacidad de definir que "explica" mediante la relación causa efecto, ignorando o minimizando la otra fuente de conocimiento llamada por Ibn Arabi "imaginación". Es la intuición y su reflejo en las formas artísticas el soporte de la comprensión, de la implicación. Vía que se abre al arte con una llamada al *sentido*, contrapunto del discurso verbal-racional: un verbo que *no se hace* carne sino *espíritu* (sueño).

Hemos tratado de desvelar los aspectos relegados por la interpretación histórica, que *no ve* en las imágenes llamadas artísticas otra cosa que formas identificables y explicables por medio del lenguaje (igualmente) convencional de las palabras; o dicho de otra manera, que ve en los símbolos de la cultura islámica sólo la contraposición al arte del canon griego al que contrasta engrandeciéndolo, dado que, de la razón ática, expresada en su filosofía, *sólo* puede resultar el "Doríforo" de Policleto y el "Partenón". Hemos tratado de *desvelar* esa palabra dictada por el Arcángel al Profeta como palabra *vista* o palabra imagen: como *palabra de Dios irracional*. Un dictado que no puede ser redefinido con otras palabras, o una palabra no apalabrada por la lógica. *Una faceta del Dios Patriarca que se manifiesta en un plano abstracto, como si de una pintura vanguardista se tratara*. Imagen mental que no puede ser transcrita por medio de ninguna proporción naturalista, sólo puede

expresarla la esfera, el número, como elementos no definidos plenamente, abiertos a múltiples expresiones, no determinados por la circunstancia del tiempo y la concreción del espacio.

Si bien el punto de partida de la cosmovisión árabe está configurado por el desierto, sobre el que la infinitud de la noche estrellada se hace visible en la periodicidad de las fases lunares, la revisión del mismo mundo a través del vergel andalusí, incitará a una discusión teórica sobre los supuestos de la verdad expresada mediante el dictamen coránico.

El pensamiento especulativo nace en Grecia, pero en el Islam se reinterpretan los supuestos aristotélicos platonizándolos (*¿coranizándolos?*), al otorgar la primacía a los conceptos espirituales e intuitivos tras las controversias teológico políticas en las que la filosofía se erige en mediadora. De esta forma hemos podido distinguir esas dos vías por las que discurrirá el pensamiento abstracto: una racionalizadora, basada en la demostración lógica de la realidad de un universo (geometrizado e iluminado en sus representaciones) y otra comprensiva e imaginativa que sugiere significados en una continua revitalización del sentido simbólico; o también podíamos expresar, al respecto de esta segunda vía, que otorgará diversos significados a la lógica, no expresados en ella: *una poética de la lógica*. Estas dos vías se fundieron en ocasiones sin llegar a definirse con nitidez, como acabaría sucediendo en el pensamiento cristiano occidental.

En las formas visuales hemos asociado lo más *parecido* a lo real, lo definido y tendente a un solo significado, como "realismo"; y aquellas otras abiertas a distintas interpretaciones y significados, como "abstractas". Clasificación ésta, que si bien puede contradecir nuestra proposición de disolver las catalogaciones, propias de la historiografía explicativa, habrían servido para el acercamiento a estos singulares objetos en su complejidad sensible. De cualquier manera, las representaciones las hemos *visto* transfiguradas por un grado de esquematización en virtud de esa búsqueda poética del universo geometrizado y petrificado que configura la el orden coránico, a modo de síntesis de las imágenes mentales y las visuales. También lo podríamos expresar que fue como una mediación entre la realidad visible y el ideal

místico, dado que el tiempo configurado en el Libro Sagrado del Corán no es histórico, sino metahistórico.

Al no hacerse carne Dios y no entrar en la Historia, las representaciones formales del pensamiento abstracto devienen en esquemas geométricos que plasman los números como elementos generadores del espacio ("plástico") imaginado o ideal; de ahí, por ejemplo, los zócalos de muros interiores como irrealidades infinitas pero visibles que expresan ese conocimiento superior: *se decora con la imagen infinita y sin rostro de la divinidad*.

Infinito expresado en la forma circular; la circularidad que sintetiza las formas visuales y las creencias, que describe la unión de la realidad vivida y la transcendida. La esfera, esquema visual de los astros dorados y observados como presencia del mundo celeste en la vida cotidiana, expresión de lo perfecto; o la representación del agua por medio de formas en ondas --y ellas mismas como totalización--, simbolizando la nueva vida a la luz de la palabra profética que se hará realidad en la cueva-morada que cobija al hombre: la Mezquita, en la que el musulmán se encuentra una y otra vez con lo transcendente. En sus arcos repetidos hasta el infinito imaginario, se nos hacen ver los huecos dejados por esferas invisibles, mostrando lo eterno mediante la repetición salmódica de la oración, en analogía con la repetición de los arcos y la propia decoración mural. Y en el juego de transiciones geométricas que expresan el dinamismo del pensamiento místico simbólico, las "muqarnas" *dibujando* el acceso del plano inferior al superior, por medio de la multiplicación del cuadrado, símbolo de lo terrenal y mundano, a la esfera, símbolo de toda elevación.

Estos conceptos nos han situado ante --y dentro-- de un Universo mediante la visión mística y física de esferas encajadas unas dentro de otras, tan características del pensamiento que ilustra el arte andalusí, asociando la forma esférica al mismo Alah; en la mezquita cordobesa, esta visión del mundo se expresa en toda su rotundidad sucediéndose longitudinal y transversalmente los arcos, mostrándonos distintas perspectivas a partir de un arco central (el primero) que va siendo rodeado por los siguientes y cuyos radios señalados por las dovelas rojas y blancas, parecen indicar un

centro (*centrum*)¹⁹³. Precisamente, la repetición de un elemento sencillo refleja igualmente la creación infinita de Dios a partir del Uno; de ahí que el hombre *sólo* tiene que fijarse en lo creado para recrearlo, y en al -Andalus, la construcción de espacios geométricos nos hacen perder la noción del espacio real: se origina una desmaterialización del espacio arquitectónico que parece responder a una contemplación permanente de lo superior. El hombre, al tejer, labrar una talla, pintar una cerámica, no hace sino repetir el milagro de la creación que refleja la interrelación entre lo superior e inferior: la repetición busca la representación de la incesante emanación del Uno del que todo nace.

El recitado del Corán como repetición de las palabras que proceden directamente de Dios, se harán presente en las letras doradas que se inscriben en los arcos del Mirah, mostrándonos una "estética" de la caligrafía portadora de los mensajes (mensaje ella misma) de la divinidad. Además, la letra que cubre los objetos utilitarios como vasijas de cerámica, "tiraz" (tejido suntuoso), fuentes, tinajas, etc., decorándolas, representa continuamente la presencia de la divinidad en las cosas con las que mantienen contacto ineludible los humanos, sumando a la utilidad la dimensión espiritual. Dios *no deja nunca* de estar presente por medio de su palabra *decorativa*.

Religión y abstracción que en su máxima muestra se hace piedra (Piedra Sagrada), símbolo ininteligible a los ojos y entendimiento del no creyente; pero que al espíritu u ojos interiores del creyente, es la Verdad revelada; forma pura mineral a salvo de los aspectos cambiantes de la naturaleza. Unidad e indivisibilidad en la que cada individuo dentro de la comunidad islámica ("Umma") es una pieza de esa unidad expresada en los módulos repetidos infinitamente sin solución de continuidad en artesanados y zócalos. Bajo estas formas se pone de manifiesto la importancia de pertenecer a un conjunto. La multiplicidad será por tanto el reflejo de la obra de Dios,

¹⁹³ Podemos imaginarnos la construcción original, antes de ser mandada derribar por un cardenal (tendría que recurrir a la Historia para no equivocarme, pero creo que fue un Hurtado de Mendoza), so pretexto de ir levantando en su lugar una catedral cristiana que sustituyera al templo "infidel". Para tal desproporcionada empresa pidió permiso al recién ascendido al trono Carlos I que aún no conocía las provincias andaluzas. Cuando el Cesar Carlos llegó a Córdoba en el reconocimiento de sus dominios, ordenó detener de inmediato, semejante despropósito; así pues, a él le debemos lo que quedó en pie del *bosque* de más de mil columnas (alrededor de mil cien) que sustentaba la trama geométrico-simbólica más fastuosa del mundo musulmán y, acaso, de otros mundos.

no pudiendo existir nada sin ese primer elemento *formal* como comprobación continua de la Unidad. Escribía Ibn Arabi, que cada presencia inferior es reflejo de una superior; así, que una vez más en el arte visual, nos encontraremos con simetrías axiales en sus estructuras geométricas.

En la Península Ibérica, la conquista por estos nuevos creyentes supuso un acontecimiento que generó unas sorprendentes imágenes; sorprendentes por una singularidad que subvertía todas las visiones del mundo transmitidas o plasmadas por medio de sus respectivas *figuraciones*, en las cuales llegaron a destacar los componentes de un bestiario fantástico poblador de cielos e infiernos, superponiéndose a su vez al naturalismo clásico. La nueva concepción del universo se sustentó en la narración oral, a la que las representaciones naturalistas o supranaturalistas perturbaban: *no había nada que explicar* en la nueva y *definitiva* fe, de ahí, que la transmisión del mensaje por medio de la expresión oral --de ascendencia judeo-palestina-- y su transición a la letra --palabra dorada, supusiese un hito. No obstante, se originaron dos corrientes en las transcripciones: una más literal o literalista, y otra más indirecta o simbólica; diríamos más artística. En este contexto podemos recordar los ejemplos expuestos, como "el aire que se siente en el cielo provocado por el batir de las alas de los ángeles alabando a Dios"; el "árbol hecho de una sola perla" y "la fuente de agua inagotable" que enlaza el mundo real con el imaginario (imaginado)... O el paraíso descrito como un paisaje con construcciones palaciegas y bellas "huríes de cinturas de abejas"¹⁹⁴. Probablemente la Alhambra es la suma de todos los pensamientos re-creativos en la plasmación de esa realidad soñada por el musulmán; el agua, maná para las mentes conformadas por imágenes del desierto, amplía en sus reflejos la construcción ideal del conjunto arquitectónico, creando una geometría sutil que se mueve y se colorea a lo largo del tiempo que vuelve infinitamente; y el mundo vegetal comparte llamadas a los sentidos con su interpretación geometrizada del orden divino, en el que esa agua llega a simbolizar el espacio que media entre el cielo y la tierra.

El infierno como vimos, está formado por siete capas en creciente profundidad

¹⁹⁴ Cabe señalar la escasa "abstracción" que el varón islámico pone al servicio de la imaginación en cuanto al disfrute de los placeres sensuales se refiere. A lo largo de todo su discurso religioso, social, poético y política la "figuración" más radical se pone de manifiesto en ese sentido.

con animales espantosos y toda suerte de tormentos y formas terroríficas. También en él hay palacios y mujeres, pero esas construcciones son de fuego y (por supuesto) las mujeres son feas y crueles; los ríos son de fuego y los árboles están llenos de gusanos, etc. etc. Esta aterradora con-figuración adquiere mayor fuerza y pesadumbre sobre las mentes del creyente que las oye que el que las *ve* plásticamente expresadas, como sucedería en la imaginería cristiana del alto medievo; aunque bien es cierto, que podríamos aventurar una hipótesis acerca del poder sobre las imaginaciones respectivas de "moros" y "cristianos" casi coetáneos; estos últimos, además de ver los monstruos suprarreales plasmados artísticamente, también oían sobre su existencia, en las encendidas prédicas milenaristas; y mientras sus oponentes próximos (en todo) contaban con un paraíso arrebatadoramente sensual, ellos contaban con el consuelo de la fantástica imaginería visual¹⁹⁵.

A lo largo de este trabajo de estudio de las manifestaciones de la cultura andalusí, se ha hecho hincapié en los aspectos fundamentales de su plástica, a partir del hecho fehaciente de la irrepresentabilidad de Dios; esta imposibilidad fue motivo de discusiones firmemente argumentadas en el seno del Islam, así como lo sería en el cristianismo (recordemos la célebre históricamente "Querrela de las imágenes" en Bizancio). Los antropomorfistas ("asaríes") consideraron que Dios tenía manos y ojos (o era unas manos y unos ojos), configurando una imagen que nos daría abundante material retórico; mientras que los "mutazilíes" defendían a Dios "por lo que no es". Si hacemos una consideración dialéctica nos encontramos con un juego de palabras-imágenes a modo de círculos entrelazados en movimiento que generan puntos de contacto como referencias; más aún, si reparamos en el acuerdo que tenían ambas facciones en la imposibilidad de representar físicamente lo que "no se comprende ni se ha visto". En definitiva, en esta conclusión entre las dos partes del mismo asunto teológico--artístico, se cimentaría el núcleo del pensamiento estético e toda la comunidad islámica. De él surgirían la formidable imaginería sobre el agua con su entramado simbólico y funcional, que inspiraría singulares formas a fuentes y

¹⁹⁵ Al respecto, la autora francesa Marina Warner, en su obra *Tú sola entre todas las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid, 1991, nos dice, que mientras la árida teología medieval construía complejos e ininteligibles conceptos, el arte plástico, ponía de manifiesto la riqueza imaginativa y sensual de un pueblo mentalmente vigoroso, creando espacios vitales llenos de ironía para los afligidos creyentes.

estanques, proyectándose hasta los umbrales de nuestra modernidad urbanística. Por no volver a abundar mucho más en la mística de la luz, como otro de los reflejos de ese núcleo conceptual, en el que la creación, iluminación, fuente primigenia, etc., etc., estaría haciéndonos ver el continuo fluir y replegarse de ese núcleo básico que sustenta el pensamiento islámico, a través del cual proyecta sus formas.

A partir del siglo XIII, el concepto de mimesis como fundamento artístico (aquí podríamos decir con cierta rotundidad, estético), aparece en el pensamiento de Hazím al-Qartayanni, entendida aquella como una de las inclinaciones más naturales del hombre a copiar la realidad. Pero, tal copia, no será interpretada como una "copia literal", sino como una representación ideal (bella) de la realidad. Una interpretación poética de esa realidad, heredada de la concepción preislámica que otorgaba al poeta en su inspiración la cualidad de ser un intermediario entre Dios y los hombres. En la breve pero obligada comparación con la crítica que hace Platón de la poesía y de los poetas, desautorizándolos en una república armónica, podemos comprender la capacidad de juegos metafórico-simbólicos del pensamiento islámico; dicha capacidad, hará desembocar en unos objetos artísticos que *sí* reflejarían el ideal de abstracción. Ya vimos como en una gradación descendente de la metáfora el hombre es convertido en animal, el animal en flor, y ésta en piedra preciosa: lo inanimado, adquiere la cualidad de lo eterno y duradero; de ahí la singularidad de una vegetación que petrificada cubre los palacios, y de que los pájaros se transformen en un cuerpo de letras conformando palabras (como la abstracción *hecha* objeto), y que las estancias se recubran con estrellas geométricas.

Finalmente, nos hemos adentrado en lo posible en el pensamiento científico para implicar al lector en la obra artística andalusí desde el ángulo de lo racional comprobable. Si bien el fundamento astronómico, matemático y geométrico son medios de exploración de la realidad fenoménica, de explicación del hombre islámico del mundo en el que vive, las relaciones simbólicas que establece a partir de la observación empírica, transcriben la lógica a esas imágenes (más) poéticas. Y aunque tangencialmente, renovar la memoria en la gran revolución que supuso el "número" en el campo de la aritmética; la numeración árabe, traspasó todos los conceptos contables, pero en lo que a este estudio respecta, recordar la invención gráfica de una

convención que del plano abstracto pasaba a sustentar una forma cuantificadora *infinita*: una caligrafía cargada de signos y símbolos entre la utilidad más radical y la mística introspectiva, que otorgaba a la Matemática su carta de naturaleza ,mental y espiritual. El Islam supo integrar la lógica científica de inspiración helenística con los valores sociales árabes y la concepción ética irania, para, mediante esta integración, configurar su peculiar forma de entender y explicarse el mundo. La comprensión del espacio celeste, la organización del cielo en formas inteligibles a nuestra vista como superación de lo incomprensible, fue uno de los logros de esta cultura, dado que "el hombre necesitaba leer los mensajes de Dios grabados en el cielo".

Volvamos a ver al hombre guiado por las estrellas, que sólo alcanza a ordenar reduciendo a la forma abstracta del triángulo; la estrella geométrica será una simplificación de los destellos de luz en el firmamento, que permitirá en su desarrollo dividir la circunferencia en grados y en triángulos, generando la singular forma de los polígonos estrellados; rodando varias veces sobre la circunferencia, se llegará a la unidad inicial: lógica y símbolo; lógica y estética; lógica y mística.

La comprensión del espacio; la explicación escatológica de la existencia del vacío en su dialéctica con la imposibilidad de éste y la relevancia de las imágenes positivas y negativas como desarrollo de los conceptos del cero y el vacío; la imagen lunar y su recreación simbólica en el color blanco como hilo conductor en las formas de lacería en los zócalos, o el espacio hueco en las yeserías como figuración del vacío de la oscuridad del que emerge la luz --el vacío símbolo de la voz de Dios como lo invisible trascendente--, son la multiplicidad de aspectos y elementos formales que sustentan y sintetizan esta visión del mundo oriental en Occidente

1.3 LOS POLÍGONOS ESTRELLADOS, EL HORROR VACUI Y LA UNIDAD

1.4 3.2.4. La representación de Dios

Las distintas concepciones de Dios generarán sus imágenes. En la “teología negativa”, que aparece en el Islam en distintos momentos, Dios se define por lo que no es, frente al cristianismo en donde Dios se hace hombre propiciando su representación comprensiva; sin embargo en religiones como la budista o la islámica Dios es irrepresentable, y no puede comprenderse por la razón humana. Para el gran humanista Nicolás de Cusa, que como cardenal en 1437 en Constantinopla, había conocido de cerca tanto el Islam como la teología negativa ("apofática") de los griegos, sobre todo la del Pseudo-Dionisio, se necesitaba la docta ignorancia para conocer a Dios. Ésta idea de Dios como infinitud, como no cognoscible ni en éste mundo ni en el otro, nos acerca a la interpretación de su estética.

En el cristianismo, cómo observa Joaquín Yarza Luaces, en el ábside central de San Clemente de Tahull, el artista para expresar la distinta materia de Dios utiliza un tratamiento diferente de la imagen; se ha valido de la geometría a la hora de deshumanizar la figura divina, quedando así lo geométrico cómo representativo del mundo de las ideas puras, de lo invisible e inmaterial. Cuando la representación es la Encarnación de Dios en hombre, el sistema de representación será más cercano al naturalismo y una línea más orgánica será la que predomine.

En el Islam, la representación de Dios puede lograrse mediante instrumentos de la ciencia (los números y las formas geométricas). Siguiendo a Platón, el arte, además de útil debe ser fiel a unos modelos escogidos y por lo tanto bello, que es lo no perecedero: el Arte como representación de las armonías cósmicas. Las formas

geométricas cómo visiones de las leyes inmutables, se asocian a lo divino; el conocimiento científico como esencia de lo divino; la esencia de las cosas son las formas por las que lo de arriba, el macrocosmos, es representado aquí abajo en el microcosmos. Dios es innombrable e incognoscible por la razón humana y sólo se puede acceder a Él mediante la intuición y el pensar puro. La divinidad no puede representarse con forma humana puesto que está alejado de ella. Si en el cristianismo Dios entra en la historia con el nacimiento de Jesucristo, en el Islam Dios sólo puede pensarse en abstracto, aunque las distintas escuelas religiosas islámicas variarán su idea-visión de Dios.

Los "mutazilíes", cuyas especulaciones nacen de las primeras luchas sociales y políticas de los musulmanes, tendrán continuidad en al-Andalus. Esta escuela intenta armonizar los postulados de la religión con la ciencia y la filosofía helénicas con la que entran en contacto. Uno de los primeros problemas que surgen es el problema de las representaciones de Alá y sus atributos según las distintas interpretaciones del Corán; así la "mutazila" concibe a Alá, único, sin igual, oyente y vidente. *"No es sustancia corporal, ni accidente; no está dotado de color, longitud ni anchura; no tiene partes; no hay lugar que lo circunscriba ni tiempo que lo determine"* ⁶⁶.

Diametralmente opuesta era la posición de los antropomorfistas, los cuales defendían que Alá "es un cuerpo definido, ancho y alto, radiando luz suave como una perla de color incomparable, capaz de movimiento y de reposo, de alzarse y de sentarse" ⁶⁷. Para ello tenían fundamento en la interpretación literal de muchos pasajes Coránicos, para los cuales los "mutazilíes" buscaban por el contrario, una interpretación alegórica que se llamó "tawil". Un teólogo mallorquín del siglo XII, comentaba la frase Coránica "nada hay semejante a Alá", decía: en cuanto a su divinidad, concedo; en cuanto a su forma, lo niego. Es como tú y como yo.

⁶⁶ Félix Pareja. Madrid, 1975, p.125.

⁶⁷ Félix Pareja, *ibid.*

Los "mutazilíes" en su lucha contra los antropomorfistas tenían además que luchar contra un sinnúmero de tradiciones muy cercanas a la religiosidad popular de azoras del Corán como la que decía que la visión de Alá sería tan clara como la de la luna en el cielo sereno.

Los "asaríes" tomaron una posición intermedia. Al-Asari utilizando su formación "mutazilí" con el uso de la razón, utiliza el método especulativo y rechaza el "magister dixit", la repetición rutinaria habitual. A pesar de estar en contra del "tawil", la interpretación alegórica la usó para no caer en el antropomorfismo, el cual se había arraigado en la mentalidad popular. Al-Asari, "admitía que Allah tenía faz y dos manos, ambas derechas, porque la izquierda es menos apreciada, y esto en Allah hubiera sido imperfección" ⁶⁸. Para evitar el antropomorfismo craso, recurría a la diferencia entre el hablar de los miembros de Alá y el de los humanos puesto que eran en esencia diferentes.

3.2.5. La representación de Dios en al-Andalus

En al-Andalus, el "zahirí" Ibn Hazm (m. 1064), acudió a la interpretación literal de esta escuela, pero con un procedimiento peculiar con el que quería evitar los escollos del antropomorfismo. Consistía en "torturar" el diccionario y la gramática hasta hallar alguna acepción que le permitiera salvar el sentido literal. Su lucha contra las grandes figuras de la ortodoxia como al-Asari le trajo destierros y quema de sus escritos en Sevilla.

En la cultura andalusí regía en derecho la escuela "Malikí" mientras en cuestiones teológicas los eruditos profesaban un craso antropomorfismo, propagado durante el régimen de los "almorávides", contra el cual Ibn Hazm había combatido sin mucho fruto. Se miraba con prevención todo lo que pudiera parecer "kalam", método

⁶⁸ Félix Pareja, op. cit., p.128.

racional en la teología, habiéndose quemados públicamente los libros de Algazael por el cadí de Córdoba.

Los "almorávides" entran en al-Andalus en 1090 y el origen de éste pueblo norteafricano se halla en la cohesión de las tribus beréberes nómadas del Sahara. Su nombre deriva de la palabra árabe "ribat", o monasterio-fortaleza donde estos hombres simultaneaban la práctica de la vida religiosa y los ejercicios guerreros, "almurabitum". Éste imperio creció rápidamente en menos de un siglo, hasta incluir la totalidad de Marruecos y Mauritania, la cuenca del Senegal al sur y la parte occidental de Argelia, produciéndose la caída con la misma rapidez.

El movimiento "almohade" nació también en el noroeste de África, como reacción contra la estrechez de los comentarios Coránicos y las concepciones jurídicas de los "almorávides"; frente al hábito de explicitar los atributos de Alá, ellos cimentan su pensamiento en la defensa de la unidad.

El beréber Ibn Tumart, muerto hacia el 1130, intenta purificar el Islam magrebí, entregándose a una predicación reformista en que combina elementos algazelianos con otros de Ibn Hazm y aún con doctrinas "siíes"; tras algunos fracasos iniciales, cambió los métodos exhortativos por los más expeditivos de la espada. Sus sucesores y discípulos asentarían el gran imperio de los "almohades", los que proclaman la unicidad de Alá. Puede considerarse a Ibn Tumart como el consolidador del Islam entre las tribus de Marruecos, para los que tradujo el Corán al beréber disponiendo que fueran también en ésta lengua la llamada a la oración y la instrucción dada al pueblo en la mezquitas. Una rigurosa geometrización se impondrá en la decoración prohibiendo cualquier tipo de representación figurativa. En el propio Pendón almohade de la Batalla de las Navas de Tolosa 1212,(imagen 29), aparece una figura geométrica central formada por el polígono estrellado del octógono, forma que parece haber surgido por expansión desde un centro también octogonal. La estrella se encierra en un círculo

abierto en cuatro lados a otro espacio cuadrado que los envuelve; de su interior, una sucesión de círculos blancos, estrellas rojas y leones, parecen fluir del círculo al cuadrado. Unas bandas epigráficas completan el conjunto. Una vez más la fusión de geometría, elementos vegetales, animales y letras tratados como un todo, conforman una vigorosa imagen. El poder de la estrella como símbolo de guía y el círculo como perfección de la unidad, son bordados en esta obra como talismanes con poderes sobre los hombres.

Imagen 29: Pendón almohade de las Navas de Tolosa.

6. BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicolás: *Hª de la filosofía*, Montaner y Simón, Barcelona, 1978.

ABU HAMID AL-GARNATI: *El regalo de los espíritus*, CSIC, Madrid, 1990.

AGÍS VILLAVERDE, Marcelino:

- “Simbolismo y hermenéutica: Mircea Eliade y Paul Ricoeur”, *Suplemento de Antrhopos*, nº 42.

AGUDO, Antonio:

- “Ciencia, arte, religión. Apuntes para una recreación simbólica” en *Letras de Deusto*, vol.24, nº 62. Enero-Marzo,1994.

- Tesis: “Las formas artísticas según las mentalidades colectivas” 1990

ALONSO, Manuel:

- “El “Tawil” y la hermenéutica sacra de Averroes”, *Revista al-Andalus*, VII, p. 127-151.

ARNHEIM,Rudolf: *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986.

ARJONA CASTRO, Antonio:

- *Orígenes históricos de los reinos en Andalucía*, Universidad de Córdoba, 1992.

- *La sexualidad en la España musulmana*, Universidad de Córdoba, 1985.

ARISTÓTELES:

- *La Poética*, Tilde, Valencia, 1999.

- *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1970.

- *Acercas del alma (De Anima)*, Gredos, 1983.

ASÍN PALACIOS, Miguel:

- *El Islam cristianizado*, Hiperión, Madrid, 1931, 1981.

- “*Sadilíes y alumbrados*”, en *Rev. al-Andalus*, IX, pp. 327-345.

nº - “*Ibn al-Sid de Badajoz y su “Libro de los cercos”*”, en *Revista al-Andalus*, V, pp. 45-154.

ASHE, Geoffrey: *Los misterios de la sabiduría antigua*, Altalena, Madrid, 1977.

AVERROES:

- “Comentario menor de la Metafísica de Aristóteles” en, Clemente Fernández, *Los filósofos medievales*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1979, pp. 689-725.

BARRUCANEL ,M. y BEDNORZ, A.: *Arquitectura islámica en Andalucía*, Taschen, Colonia, 1992.

BEIGBEDER, Oliver: *La simbología*, Oikos-Tau, Barcelona, 1971.

BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús:

- *La casa hispano-musulmana: aportaciones arqueológicas*, Patronato de la Alambra y el Generalife, 1990.

BLÁZQUEZ, M^a José, Y V.V.A.A.: *Historia de Grecia Antigua*, Cátedra, Madrid, 1989.

BLUMER, Herbert: *El interaccionismo simbólico*, Hora, Barcelona, 1981.

BURCKHARDT, Titus: *La Civilización Hispanoárabe*, Séptima edición, Alianza editorial, 1995.

CAMPBELL, Joseph: *Las máscaras de Dios: mitología oriental*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

CAPELLE, Wilhem: *Historia de la filosofía griega*, Gredos, Madrid, 1981.

CARO BAROJA, Julio:

- *Las formas complejas de la vida religiosa, (siglos XVI y XVII)*, (Religión, sociedad y carácter en la España de los s. XVI y XVII), Col. Biblioteca de la Historia, vol.10, Sarpe, Madrid, 1985.

CIRLOT, Juan-Eduardo:

- *El espíritu abstracto*, Labor, Barcelona, 1993.
- *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1985.

COLA ALBERICH, Julio:

- *Cultos primitivos en Marruecos*, I. Estudios africanos, Madrid, 1954.
- *Los naturalistas hispano-musulmanes de al-Andalus*, Instituto General Franco para la investigación.

COLLINS, Roger: *España en la Edad Media*, Crítica, Barcelona, 1986.

CÓMEZ RAMOS, Rafael: *Imagen y símbolos en la E. M. andaluza*, Universidad de Sevilla, 1990.

COOMARASWAMY: *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Taurus, Madrid, 1980.

CORBIN, Henry: *Historia de la filosofía islámica*, Trotta, Madrid, 1994.

CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel:

- *El Islam en al-Andalus: historia y estructura de su realidad social*, Instituto de Cooperación con el mundo árabe, Madrid, 1992.
- *Hª del pensamiento en al-Andalus* (2 vol.), Andaluzas Unidas, Sevilla, 1985.
- *Hª del pensamiento en el mundo islámico*, 3 tomos, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

DAN PEDOE: *La geometría en el arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

DELAHOUTRE, Michel:

- “Lo sagrado y su expresión estética: espacio sagrado, arte sagrado, monumentos religiosos”, en V.V.A.A., *Tratado de Antropología de lo sagrado*, Trota, Madrid, 1995.

DUCLÓS BAUTISTA, Guillermo:

- *Capintería de lo blanco en la arquitectura religiosa de Sevilla*, Diputación Provincial de Sevilla, 1993.

DUFOURDQ, Charles:

- *La vida cotidiana de los árabes en la Europa medieval*, Temas de Hoy, Madrid, 1990.

DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1982.

ETIENNE, Bruno: *El Islamismo radical*, Siglo XXI, Madrid, 1996.

FONTAINE, Jacques:

- *El Prerrománico*, vol. 8 de la serie La España Románica, Encuentro, Madrid, 1982.

FRANCASTEL, Pierre: *Sociología del arte*, Alianza, 1990.

GADAMER, H. G., *Verdad y Método*, Salamanca, 1996.

GALA, Antonio:

- *Granada de los nazaries*, Planeta, Barcelona, 1994.
- *El legado andalusí*, Legado andalusí, Granada, 1994.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio:

- *Poemas arabigoandaluces*, col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1971.
- *Cinco poetas musulmanes*, Espasa Calpe, Madrid, 1959.
- *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Instituto Egipcio de estudios islámicos, Madrid, 1985.

GARCÍA GÓMEZ Y LEVI PROVENZAL:

- *El siglo XI en 1ª persona. Las memorias de Abd-Allah, último rey zirí de Granada, destronado por los almorávides (1090)*, Alianza Tres, Madrid, 1980.

GEERTZ, Clifford:

- *Conocimiento local: ensayos sobre interpretación de culturas*, Gedisa, Barcelona, 1973.
- *Observando el Islam. I Desarrollo religioso en Marruecos e Indonesia*, Paidós, Barcelona, 1994.

GHYKA, Matila : *El número de oro, II. Los Ritos*, Poseidón, Buenos Aires, 1968.

GRABAR, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1985.

GÓMEZ MORENO:

- *El concepto de epigrafía: consideraciones*, Aldús, Madrid, 1953.
- *El arte español hasta los almohades*
- *Arte mozárabe*, Plus-ultra, Madrid, 1994.

GONZÁLEZ ESTOQUERA, Jose M^a:

- “La lógica poética del simbolismo”, en *Revista Anthropos*, nº 153.

GIRÓN IRVESTE: *Occidente islámico medieval, Oriente islámico medieval*, Akal, Madrid, 1994.

GOODWIN GIDFREY: *España islámica*, Debate, Madrid, 1991.

GREUS, Jesús: *Así vivían en al-Andalus*, Anaya, Madrid, 1988.

GUICHARD, Pierre:

Estudios sobre historia medieval, Alfons el Magnanim, Valencia, 1987.

al-Andalus: estructura antropológica de una sociedad islámica en Occidente, Barral, Barcelona, 1973.

GURIÉVICH, Arón: *Las categorías de la cultura medieval*, Altea, Taurus, Alfaguara, 1990, Madrid.

HAGERTY, Miguel José:

- *Ajimez, Antología de la lírica andalusí*, Biblioteca de la cultura andaluza, Granada, 1985.

HOAG, John: *Arquitectura islámica*, Aguilar, Madrid, 1976.

HOSSEIN NASR, Seyyed: *Vida y pensamiento en el Islam*, Herder, Barcelona, 1985.

HUIG, René: *Los poderes de la imagen*, Labor, Madrid, 1968.

IBN HAZM: (Traducido por Asin Palacios)

- *Abenhazam de Córdoba y su historia crítica de las ideas religiosas*, Turner, Madrid.

- *El collar de la paloma: Tratado sobre el amor y los amantes*, Alianza, Madrid, 1975.

IBN TUFAIL: (Traducción de Ángel González Palencia),

- *El Filósofo autodidacto*, Trotta, 1998.

JUNG, Carl G.: *El hombre y sus símbolos*, Caralt, Barcelona, 1997.

LADERO QUESADA, Miguel A.:

- *Historia Universal. Edad Media*, vol. II, Vicens Vives, Barcelona, 1988.

LURKER MANFRED:

- *El mensaje de los símbolos: mitos, culturas y religiones*, Herder. Barcelona, 1992.

LOMBA FUENTES:

- *Principios de la filosofía del arte griego*, Anthropos, 1987.

- *La raíz semítica de lo europeo*, Akal, Madrid, 1997.

MANZANO MORENO: *Historia de las sociedades musulmanas*, .Síntesis, Madrid.

MARÇAIS George: *El Arte Musulmán*, Cátedra, Cuadernos de Arte, Madrid, 1991.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Historia del Arte*, 2 vol., Gredos, Madrid, 1986.

MAYR, Franz Y ORTIZ OSÉS, Andrés: *La mitología occidental*, Anthropos, Barcelona, 1989.

MEAD, Margaret: *Antropología, la ciencia del hombre*, Siglo XX, Buenos Aires, 1960.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón:

- *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Espasa Calpe. Madrid, 1968.

MICHELL, George:

- *La arquitectura del mundo islámico. Su historia y significación social*, Alianza, Madrid, 1985.

MUÑOZ MOLINA, Antonio: *Córdoba de los Omeyas*, Planeta, Col. Bolsillo,

Barcelona, 1994.

OLEG GRABAR,: *La formación del arte islámico*, Cátedra, Madrid, 1986.

ORTIZ-OSÉS, Andrés:

- *Antropología hermenéutica*, Anthropos, Barcelona, 1986.

- *Metafísica del sentido*, Deusto, 1989.

- *Mitología cultural y memorias antropológicas*, Anthropos, Barcelona, 1987.

PAREDES GROSSO, J.M.: *El jardín de las Hespérides*, Madrid, 1985.

PAREJA, Felix: *Islamología. Apendice de literatura arabigo- española*, Razón y fe, Madrid, 1994.

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Ciudades hispanomusulmana*, Mafpre, Madrid, 1992.

PAREJA LÓPEZ, E. Y V. A.:

- *El arte en el sur de al-Andalus*, Gever, Sevilla, 1988.

- *El arte de la reconquista cristiana*, Gerver, Sevilla, 1988.

PAREDES APARICIO, A.: *Historia de Sevilla: período musulmán, 711- 1248"*., Cadid, 1983.

PASTOR DE TOGNERI, Reyna:

- *Del Islam al Cristianismo: en la frontera de dos formaciones*, Península, Barcelona, 1975.

PLATÓN, *La República*, Alianza, Madrid, 1988.

- *Diálogos*, Labor, 1981.

- *El Banquete*, Alhambra, 1986.

PEREZ HIGUERA, Teresa: *Objetos e imágenes de al-Andalus*, Luncuers, Madrid, 1994.

PIJOAN, Joan: *Arte islámico*, Summa Artis, vol. XIII.

PORRAS PÉREZ:

- "Visiones matemáticas de la Alhambra. El color" en *Revista de investigación y ciencia*.

PUECH, Henri-Charles:

- *Las Religiones en el Mundo Mediterráneo y en el Oriente Próximo*. II. Historia de las Religiones, Siglo XXI, vol. 6.

PUERTA VÍLCHEZ, Jose Miguel:

- *Historia del pensamiento estético árabe. al-Andalus y la estética árabe clásica*, Akal, Arte y estética, Madrid, 1997.

PUIG, Arnau: *Sociología de las formas*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

PUIG MONTADA, Josep: *Averroes (1126-1198)*, Col. Orto, Madrid, 1997.

RAMOS, Ana:

- *Abu Hamid al-Garnati: Tuhfat al-albab* (El regalo de los espíritus), CSIC,
Madrid, 1990.

RUBIERA MATA, M^a Jesús:

- *Bibliografía de la literatura hispano-árabe*, Universidad de Alicante, 1988.

RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfin:

- *La memoria frágil: José de Herosilla y las antigüedades árabes de España*,
Col. Arq., Madrid, 1992.

ROMERO DE SOLÍS, Pedro:

- *El Bufón, el sabio y el guerrero sobre la Giralda. Simbolismo y relaciones
sociales en la Edad Media*, Portada Editorial, S.A., Sevilla, 1985.

ROOP INGE VON DER: *La España árabe: legado de un paraíso*, Cassariego,
Madrid, 1990.

SAID, Edward W.: *Orientalismo libertario*, Madrid, 1990.

SANTOS YANGUAS, J.: *Los pueblos de la España antigua*, Historia 16, Madrid,
1989.

SAMSÓ, Julio: *Las ciencias de los antiguos en al-Andalus*, Mafpre, Madrid, 1992.

SAXL, Fritz:

- *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1989.

TORRES BALBÁS, Leopoldo:

- *Ciudades hispano-musulmana*, Instituto hispano-árabe de cultura, Madrid, 1955.

- *Crónica de la España musulmana*, Obra dispersa, vol. 5, 6, 7, 9, Instituto de España, Madrid, 1983.

TOURAINÉ, a.: *El País*, 12, XI, 2000.

TUÑÓN DE LARA, M: *Hª de España. España musulmana*, Labor, Barcelona, 1970.

V.V.A.A.: *La imagen romántica del Legado Andalusi*, Lunwerg editores, S.A., Madrid, 1995.

VERNET, Juan:

- *El Corán*, Planeta, 1983.

- *La ciencia en al-Andalus*, Biblioteca de la Cultura Andaluza, Sevilla, 1986.

VERNET, Juan y SAMSÓ, Julio: *El Legado Científico Andalusi*, Gráfica IN, Madrid, 1992.

VIGUERA, M.:

- *Ibn arabi Al-Razi. Dos cartillas de fisiognómica*

- *La mujer en al-Andalus. Reflejos históricos de su actividad y categorías sociales*, Andaluzas Unidas Sevilla, Sevilla, 1989.

VEDEL VALDEMAR: *Ideales culturales de la edad media*, Labor, Barcelona, 1935.

WARNER, Marina, *Tu sola entre todas las mujeres, el mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, 1991.

WASHINGTON IRVING: *Leyendas de la Alhambra*, Iberia, Barcelona, 1957.

YARZA LUACES, Joaquín:

- *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona, 1987.

- *Estudios de iconografía medieval española*, Universidad de Barcelona, 1984.

- *Arte medieval*, Gustavo Gili, Barcelona 1982.

