

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

*Ibn al-Jaṭīb y el pensamiento estético
en la Granada nazarí*

DISCURSO

pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



GRANADA

MMXIX

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

*Ibn al-Jaṭīb y el pensamiento estético
en la Granada nazarí*

DISCURSO

pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



GRANADA
MMXIX

© *de la edición* Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias, Granada

© *de los textos* José Miguel Puerta Vílchez e Ignacio Henares Cuéllar

Maqueta Nairus Bakour Pacha

Edita Edilux

Imprime Imprenta Comercial

ISBN 978-84-95856-89-0

Depósito Legal: GR-520-2019

Discurso del

Ilmo. Sr. D. JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ

*Ibn al-Jaṭīb y el pensamiento estético
en la Granada nazarí*

*A la memoria de
D. Emilio de Santiago Simón*

Sr. Director
Sras. y Sres. Académicos
Señoras y Señores

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a los ilustres miembros de la Real Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. De la Angustias de Granada por haber tenido a bien elegirme como un miembro más de la misma, y, en especial, a los académicos D. Antonio Almagro Gorbea, D. Carlos Sánchez Gómez y D. Miguel Olmedo Benítez, quienes me sorprendieron y honraron al proponer mi ingreso en esta corporación, propuesta a la que trataré de responder contribuyendo, en la medida de mis posibilidades, a que esta Academia la cumpla con sus objetivos en beneficio de las artes y de la cultura en nuestra ciudad.

Muestro asimismo mi especial gratitud a D. Ignacio Henares Cuéllar, por la generosidad que ha tenido al aceptar hacerse cargo de la contestación a este discurso, petición que le dirigí por sus sólidos conocimientos de estética, también por ser modelo para tantas generaciones de universitarios granadinos, como la mía, de rigor intelectual y de compromiso cívico y humano, y por haber estado presente en momentos tan significativos de mi trayectoria universitaria como fueron las respectivas defensas de mi Memoria de Licenciatura y de mi Tesis Doctoral y mi incorporación al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Espero que el Sr. Henares Cuéllar, discípulo y admirador del Siglo de las Luces, sea benevolente

con este acercamiento al pensamiento de la Granada árabe e islámica anterior al «triunfo de la Razón» en el siglo XVIII europeo.

Otro motivo de satisfacción para mí es encontrarme hoy aquí para tomar el relevo de una persona tan singular como querida, D. Emilio de Santiago Simón, arabista, conocedor de los entresijos históricos y literarios de la Alhambra, y poeta. En recuerdo suyo, y continuando con mis estudios sobre el pensamiento estético árabe, que comencé bajo su tutela en el Departamento de Estudios Semíticos de la Universidad de Granada, dedico este discurso a las ideas que sobre la belleza y las artes circularon entre los eruditos de aquella Granada que creó un lenguaje artístico de tal refinamiento y sabiduría, que desde la Ilustración hasta nuestros días ha servido de inspiración a muchos escritores y artistas, y sigue atrayendo a multitud de viajeros y visitantes.

También aparecerán en las líneas que siguen referencias a dos grandes arabistas, D. Emilio García Gómez y el padre Darío Cabanelas, que fueron miembros correspondiente y numerario respectivamente de esta Academia, y que con las traducciones y estudios que realizaron sobre Ibn al-Jaṭīb, la Alhambra y otros aspectos de la cultura nazarí, establecieron nuevas bases para un mejor conocimiento de las relaciones entre pensamiento, literatura y arte en el siglo XIV granadino.

Los estetas de la corte y de la Madrasa nazaríes

Obras como las de la Alhambra y la de tantos objetos suntuarios o populares de los siglos XIII al XV en Granada, nacieron al unísono con las obras de *adab* (bellas letras), las crónicas históricas, los relatos de viaje, la poesía, la prosa, la ascésis, la jurisprudencia, la medicina o las matemáticas, y con frecuencia fueron producto de las mismas mentes. Recuerdo que en mis primeras visitas de estudiante a los palacios nazaríes en 1980 y 1981, y al entonces Museo de Arte Hispano-Musulmán de rango nacional, luego convertido en el Museo de la Alhambra, el impacto que me produjo contemplar aquel subyugante y enigmático mundo de formas hermanadas con el jardín y el paisaje, y cómo me

asaltó de inmediato la interrogante sobre qué principios filosóficos o culturales estuvieron en su germen, o si existía una «estética» escrita que nos permitiera saber de primera mano, no a través de las habituales interpretaciones externas, las motivaciones representativas y los anhelos artísticos de los nazaríes. Para responder a esta pregunta me lancé a la bella aventura de la lengua árabe, que me ha permitido entablar un gozoso diálogo con el pasado y con el presente de una cultura esencial e inmensa como lo es la árabe. Además, la condición de ser el arte islámico un arte especialmente vinculado a la palabra, tanto por el recurso generalizado a la forma caligráfica como por los contenidos que lo sustentan, me llevó a estudiar las artes del islam, y en concreto las artes andalusíes y nazaríes, como una doble lectura: lectura de arquitecturas, de tejidos, marfiles, cerámicas, etc., y lectura de las inagotables fuentes de las que manan dichas artes.

Un Estado, aun de tan reducido tamaño como lo fue el nazarí, se dotó desde su gestación de la oportuna corte erudita y literaria, que le permitiría prolongar *in extremis* el preciado legado cultural de al-Andalus. Será sobre todo a partir del reinado de Muḥammad II (r. 1273-1302), y principalmente a lo largo del siglo XIV, cuando célebres familias de políticos, juristas y eruditos granadinos, como los Banū Ŷuzayy, Banū Huḍayl o Banū ‘Āṣim, y otros muchos, entre los que destacará Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb, ofrezcan a sus señores y a la cultura granadina una brillante producción intelectual. Ibn al-Jaṭīb (1313-ca. 1374), ministro de Yūsuf I (r. 1333-1354) y de Muḥammad V (1354-1359 y 1362-1391), diplomático y hombre de letras, tuvo relación con todos ellos, y con los que como él fueron poetas de la Alhambra y asiduos de la Madrasa fundada por Yūsuf I en 1349, fuese en calidad de discípulo, de colega, de maestro o de biógrafo, y dejó una obra enciclopédica sobre casi todos los saberes de su tiempo. Mas, en una época en que el islam árabe venía padeciendo un proceso de estreñimiento territorial y de ensimismamiento filosófico y científico, el pensamiento nazarí adoptará, como en otros estados islámicos, la reforma teológica de al-Gazālī (m. 1111) iniciada en Oriente en beligerancia contra el racionalismo y contra el sufismo existencial, y se

aferrará a la tradición textual y normativa del islam y a un depurado estudio y uso de la lengua árabe, que a través de la prosa rimada y de la poesía, se convertirá en el instrumento primordial de expresión y de representación para la monarquía granadina, y en el signo fundamental de su identidad, llegando incluso a vertebrar la arquitectura y las artes.

La belleza y el orden en el mundo natural

Sin necesidad a estas alturas de reivindicar, como hiciera a finales de los años cincuenta del siglo pasado Umberto Eco frente a Benedetto Croce y a la historiografía estética de entonces, la existencia de un pensamiento estético anterior a la Ilustración, podemos afirmar que dentro de los discursos que sobre la belleza, las artes y la percepción estética generó la cultura árabe clásica, algunos de ellos herederos de la Antigüedad greco-romana y después determinantes para la conceptualización de la estética en el Renacimiento europeo y en la Modernidad, los nazaríes destilaron estéticas caracterizadas por la exploración de los valores semánticos de la terminología árabe sobre la belleza, en el contexto de su visión del mundo y del ser humano organizada por los textos revelados y por la tradición lexicográfica, y otras estéticas definidas por la crítica literaria y por el sufismo, que es el caso de Ibn al-Jaṭīb, o por la sociología de la Historia, de la mano de Ibn al-Jaldūn, y la expresada por la poética mural concentrada en los palacios de la Alhambra, lo cual supone un notable grado de excepcionalidad para la disciplina estética y para la teoría del arte.

De este modo, en la obra *Maṭla' al-yumn wa-l-iqbāl fī intiqā' Kitāb al-iḥtifāl* (Alborada de ventura y prosperidad, selección del *Libro de la celebración*)¹, compuesta para Muḥammad V por Abū Muḥammad

¹ Edición y presentación de Muḥammad al-'Arabī al-Jaṭṭābī, Beirut, Dār al-Garb al-Islāmī, 1986; la edición lleva un título aclaratorio moderno, *Kitāb al-jayl* (El libro de los caballos). Esta es la única obra conocida de Abū Muḥammad Ibn Ūzayy al-Kalbī, con la que supera con creces el encargo recibido por Muḥam-

Ibn ʿĪzayy al-Kalbī (m. d. 1408), miembro de la conocida familia de notables granadinos de los Banū ʿĪzayy², procedentes del sur de Arabia, célebres por su dedicación a la enseñanza, la literatura y la jurisprudencia, expone el bello y perfecto orden de la creación que engloba a los mundos superior y terrenal, donde los seres se clasifican en 1) racionales, 2) irracionales, poseedores de sentidos y percepción, no de razón ni de lenguaje, 3) plantas y 4) minerales. Al ser humano, *al-insān*, concepto sobre el que los grandes filósofos árabes orientales y andalusíes desarrollaron discursos –sobre todo desde la psicología y la teoría de la percepción– predecesores del Humanismo europeo, le corresponde una doble belleza, física y ética, esta última dependiente de la conducta y, por tanto, variable, en un mismo individuo y entre unos individuos y otros dentro de la sociedad. El humano que detenta el ápice de la belleza externa e interna es, de acuerdo con la tradición islámica, el Profeta Muḥammad, y, en el caso de nuestro autor, como en el de Ibn al-Jaṭīb y otros autores de la corte³, todos los monarcas nazaríes se describen, por su condición de imanes o guías de la comunidad⁴, como hermosos corporal y espiritualmente, concepto éste

mad V de resumir el tratado sobre caballos que compusiera Ibn al-Arḡam de Guadix (1237-1272) para Muḥammad I (r. 1238-1273), puesto que le añade muchas aportaciones literarias de su cosecha hasta convertirlo en un texto modélico dentro de la rica tratadística árabe sobre equinos.

- 2 A decir de su amigo y biógrafo Ibn al-Jaṭīb (*Iḥāṭa*, III, ed. M. ʿAbd Allāh ʿInān, El Cairo, 1973, p. 392), Ibn ʿĪzayy poseía un excelente conocimiento de las ciencias islámicas y era especialista en lengua árabe, buen poeta y magnífico juez.
- 3 Ibn ʿĪzayy al-Kalbī, *Maṭlaʿ al-yumn wa-l-iqbāl*, pp. 22-32. Ibn al-Jaṭīb, *Historia de los Reyes de la Alhambra (Al-Lamha al-badriyya)*, tr. de José M^a Casciaro y estudio preliminar de Emilio Molina López, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2012.
- 4 A este respecto, señalaré que Ibn ʿĪzayy al-Kalbī, lo mismo que Ibn al-Jaṭīb, y cuantos participaron de esta literatura áulica granadina, describe la Alhambra en su doble condición de fuerte sede del gobierno y de lugar maravilloso; así, tras explicar que Muḥammad I fortificó la Alhambra y le suministró aguas para convertirla en su residencia y en la de sus nobles y allegados, y no mezclarse con el resto de los súbditos, añade: «la Alhambra, glorifíquela Dios, posee una gran elevación, intensa luminosidad, generosa tierra y el mejor aire de Granada; está

que se trasladó también a la poesía áulica mural, como se lee en el verso que cierra el poema en honor a Muḥammad V del arrocabe de madera de la Fachada de Comares, atribuible a Ibn Zamrak: «¡Haga Dios su obra [del sultán] tan bella (*aḥsana Allahu la-hu l-ṣun'*) / como bellos son su carácter (*juluq*) y su figura (*jalq*)», donde existe, además, un evidente paralelismo léxico y semántico con Corán 32-7: «Dios, «Quien hizo bien/bello (*aḥsana*) todo cuanto creó», y con las tradiciones que consideran bello interna y externamente al Profeta.

En cuando a la escala animal, Ibn Ŷuzayy considera al caballo, obviamente, el animal predilecto de la creación, siguiendo el propio Corán y los hadices, lo que se demuestra con el célebre hadiz del *Mi'rāy*, la tradición que narra la ascensión del Profeta Muḥammad a los siete cielos a lomos del corcel Burāq, cuya cadena de transmisión va desde el padre de Ibn Ŷuzayy hasta el mismo Profeta⁵. Recordemos que en el salón de trono de Yūsuf I en la Alhambra (Salón de Comares) se representan los siete cielos coránicos a partir de la azora del Dominio Divino (*sūrat al-Mulk*), toda ella pintada en blanco sobre el arrocabe de madera del impresionante techo del salón; y, como demostró Darío Cabanelas, para representar los colores de cada uno de los siete cielos se tuvieron en cuenta los relatos del *Mi'rāy* y del *Isrā'* (viaje del Profeta desde la Meca a Jerusalén montado en el mismo corcel)⁶.

El autor de *Maṭla' al-yumn wa-l-iqbāl*, título que reproduce, por cierto, la expresión (*al-yumn wa-l-iqbāl*: ventura y prosperidad) ca-

rodeada por sus dos flancos por los célebres ríos Genil y Darro, y goza de un total equilibrio (*i'tidāl*) y del más alto grado de perfección (*kamāl*)» (*ibid.*, pp. 23-24).

5 *Ibid.*, pp. 32-36.

6 El comienzo de la azora del Dominio divino reza así: «Es el Poderoso, el Indulgente. Quien creó siete cielos superpuestos. No ves ninguna contradicción en la creación del Compasivo. ¡Mira otra vez! ¡Adviertes alguna falla? Luego, mira otras dos veces: tu mirada volverá a ti cansada, agotada.» (Corán 67, 2-4). Cf. Darío Cabanelas, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración, Policromía, Simbología y Etimología*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1988.

racterística de la epigrafía de la Alhambra, y de diversas piezas de cerámica, como el célebre Jarrón de las Gacelas, circunscribe la belleza animal, siguiendo una vez más el texto coránico, a cualidades internas como la rapidez o la agilidad, y a la figura externa, que –al igual que en la estética griega–, depende de la proporción armónica de las partes del cuerpo. De entre todos los animales, el caballo, el animal más caro a los árabes y el más emblemático de su cultura, ocupa el lugar superior por sus muchas cualidades, incluidas las estéticas, que Ibn Ŷuzayy desgrana con minucia en el capítulo que dedica a los colores, nombres y fisonomía de estos animales, donde compone un completo diccionario del color según la lexicología árabe, en el que no faltan observaciones sobre la estimación o el rechazo estético que corresponde a la figura y el color de cada uno de los equinos. Huelga abundar aquí en la fama que tuvo la caballería nazarí y en el protagonismo del caballo en las delicadas escenas bélicas, de caza y cortesanas que perviven, aunque muy deterioradas, en las pinturas al fresco de las Casitas del Partal, realizadas con un pulcro estilo «oriental» a mediados del siglo XIV. Ibn Ŷuzayy estuvo en contacto, en fin, con los artífices del esplendor cultural y artístico nazarí del siglo XIV, ya que obtuvo la venia docente general de Ibn al-Ŷayyāb (1274-1349), maestro de Ibn al-Jaṭīb y jefe del *Dīwān al-Inšāʾ* (Oficina de Redacción o Cancillería) creado por Muḥammad II en la Alhambra; asimismo, fue colega de Ibn Jaldūn (1332-1407) y de Ibn Zamrak (1333-ca. 1393), «el poeta de la Alhambra», quien le dedicó a Ibn Ŷuzayy algún poema en recuerdo de la juventud compartida, y fue maestro del sultán Ŷūsuf III (r. 1408-1417), además de profesor en la Madrasa granadina.

Alumno de Ibn Ŷuzayy⁷, y asiduo también de la Madrasa, fue Ibn Huḍayl al-Fazarī (a. 1349-1409), hijo de otra de las principales familias político-literarias granadinas provenientes de los *ʿadnānīes* de la península arábiga, conocidos por su afición a la poesía, el tiro y las ca-

7 Ibn Ŷuzayy, *op. cit.*, p. 252: «... el muy inteligente alfaquí y literato Abū l-Ḥasan Ibn Huḍayl es uno de los más nobles de entre los principales y notables de la ciudad que adquirieron saber conmigo y estudiaron literatura bajo mi dirección».

rreras. Escribió un extenso volumen de estética, *Kitāb ṣifāt al-ḥusn wa-l-ŷamāl wa-simāt al-malāḥa wa-kamāl* (Cualidades de la belleza y de la hermosura y rasgos de la gracia y de la perfección)⁸, después de haberse ocupado también de la belleza equina, en *Tuḥfat al-anfus wa-šī‘ār sukkān al-Andalus* (Regalo de los espíritus y emblema de los habitantes de al-Andalus), obra ofrecida a Muḥammad V y luego resumida en *Ḥilyat al-fursān* (Gala de Caballeros)⁹, ahora en honor a Muḥammad VII, y tras ocuparse asimismo de la belleza ética en *‘Ayn al-adab wa-l-siyāsa wa-zayn al-hasab wa-l-riyāsa* (Esencia de las bellas letras y de la política y ornato de la nobleza y la autoridad)¹⁰, que dedica a su hijo y compone con multitud de citas del Corán, del Ḥadīz, de filósofos griegos (Aristóteles, Platón, Hipócrates), de místicos (incluidos Ibn ‘Arabī y Suhrawardī), literatos, poetas, más noticias de otras culturas, como la India.

Su obra, *Cualidades de la belleza y la hermosura y rasgos de la gracia y de la perfección*, dedicada también a Muḥammad VII (r. 1392-1408), constructor de la Torre de las Infantas, es un tratado de estética general, fundamentalmente inspirado en la belleza femenina, que si bien reitera los estereotipos árabes clásicos en esta materia, tiene notable valor conceptual además de filológico. En la parte preliminar del tratado, Ibn Huḍayl desarrolla un discurso estético sustentado, una vez más, en los textos sagrados que dirigieron la vida de los granadinos durante siglos. Al bien conocido pasaje coránico «Hemos creado al hombre dándole la mejor complexión» (*La-qad jalaq-nā l-insāna fī aḥsani taqwīmīn*) (Corán 95, 4), suma el todavía más célebre hadiz profético «Dios es bello y ama la belleza» (*Allāhu ŷamīlun yuḥibbu l-ŷamāl*), con el que se hace universal y se sacrali-

8 M. A. al-Bāzī, *Contribución al estudio del legado estético escrito en árabe: Kitāb ṣifāt al-ḥusn wa-l-ŷamāl* (tesis doctoral inédita dirigida por M.^a J. Viguera Molins), Universidad Complutense de Madrid, 1998; aquí cito por esta edición universitaria que me obsequió el autor. La obra ha sido editada con posterioridad por Aḥmad Būglā, Rabat, Dār Abī Raqrāq, 2013.

9 Ibn Huḍayl, *Gala de caballeros, Blasón de paladines*, tr. de M.^a Jesús Viguera Molins, Madrid, 1977.

10 Edición de Beirut, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, 1981.

za el concepto de belleza unido al de amor divino. Y al igual que al-Gazālī y otros teólogos y tratadistas de erótica árabes predecesores y contemporáneos, como el tunecino al-Tiḡānī (m. 1309/10) o el argelino afincado en Egipto Ibn Abī Ḥayāla (m. 1374), Ibn Huḍayl aporta diversos dichos atribuidos al Profeta en favor de la belleza sensorial, como «Tres cosas alegran la vista: lo verde, el agua corriente y el bello rostro», o «Contemplar un bello rostro produce alegría y contemplar uno feo produce adustez», además de versos y máximas clásicas con el mismo sentido: «La belleza del rostro trae la ventura», o «Mirar una bonita cara quita todas las penas»¹¹. Y afirma, asimismo, que los profetas, y al frente de ellos el Profeta Muḥammad, son de bello rostro, como lo es también su señor, el sultán Muḥammad VII, para concluir, en sintonía con al-Gazālī, que la belleza física se corresponde con la belleza espiritual, y la fealdad externa con la interna¹².

En este contexto, Ibn Huḍayl define los dos términos árabes más usuales para referirse a la belleza interna y externa, aquí aplicados a la persona, de la siguiente manera¹³:

La belleza (*ḥusn*) consiste en la armonía de la forma (*tanāsub al-sūra*), la regularidad de los miembros (*istiwā' l-'aḍā'*), el equilibrio de movimientos (*i'tidāl al-ḥarakāt*), la dulzura de palabras y la languidez de las miradas. Si la forma (*sūra*) tiene medidas equilibradas (*mu'tadila*) y proporciones conocidas (*maqādir ma'lūma*), eso es la belleza.¹⁴

11 Ibn Huḍayl, *Kitāb ṣifāt al-ḥusn wa-l-ḡamāl*, ed. al-Bāzī, *op. cit.*, pp. 1-2.

12 El citado al-Tiḡānī reproduce un pasaje de *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* (Revivificación de las ciencias del Islam) de al-Gazālī para propugnar el concepto tradicional de la doble belleza física y moral: «se dice que la mujer, cuando tiene bellas formas y una bella moral (*ḥasanat al-ṣifāt ḥasanat al-ajlāq*), sus ojos son amplios, sus pupilas negras, ama a su esposo y es modesta ante él, entonces es como las *ḥūrīes* sobre las que el Altísimo dijo al describirlas: «habrá buenas, bellas [muchachas]» [Corán 55, 70], queriendo indicar con *jayrāt* su belleza moral (*ḥusn al-juluq*) (...) y con *ḥisān* sus bellas formas (*ḥusn al-ṣifāt*)...» (*Tuḥfat al-'arūs wa-nuzhat al-nufūs* [Regalo de novia y recreo de almas], El Cairo, 1987, p. 217).

13 Ibn Huḍayl, «Capítulo sobre la belleza (*ḥusn*) y la hermosura (*ḡamāl*)», en *Kitāb ṣifāt al-ḥusn wa-l-ḡamāl*, ed. al-Bāzī, pp. 7-16.

14 *Ibid.*, p. 7.

Al-Ḥusn (la belleza) engloba, por tanto, como en Ibn Ḥazm de Córdoba (994-1064), a la belleza física y a la espiritual. Si embargo, el otro término habitual en árabe para designar la belleza, *al-ŷamāl*, que aquí traducimos por «hermosura», es reducido por nuestro autor a la belleza física o externa:

La belleza (*ḥusn*) es más general que la hermosura (*ŷamāl*). La diferencia entre la belleza y la hermosura radica en que la forma que contemplas en el ápice de la hermosura no es recibida por tu corazón, ni tu mente se inclina hacia ella, ni tiene ningún atractivo (*ṭalāwa*), ni posee un mínimo de esplendor (*rawnaq*). Todo lo bello es hermoso pero no todo lo hermoso es bello¹⁵.

Si para muchos la hermosura puede restringirse a la blancura, el cabello y la estatura moderada, que son cualidades estrictamente externas, a la belleza le corresponden, además, otras virtudes interiores que se manifiestan a través de los ademanes, la palabra y la mirada, que han de ser sutiles y equilibrados. «Una bella imagen sin palabras es como una bella casa sin gente», dice Ibn Huḍayl, y considera que la belleza es «hermana de la elegancia» (*al-ẓarf*) y la hermosura «equivalente a la sal» (*malāḥa*)¹⁶. Tanto la «elegancia» como la «sal» o «gracia» son, pues, categorías estéticas afines a la belleza y la hermosura. Por su parte, la perfección (*kamāl*) se produce, en palabras de Ibn Huḍayl, «cuando se reúnen una figura maravillosa y una destreza extraordinaria en la forma de la persona (*ṣūrat al-insān*)». Si comparamos estas definiciones con los conceptos estéticos establecidos por Ibn Ḥazm de Córdoba en su tratado ético *Risāla fī mudāwat al-nufūs* (Epístola sobre la sanación de las almas) (s. XI), se observa que Ibn Huḍayl prescinde del concepto de *maḥabba* (amor), de un lado, y, de otro, que no eleva la definición de la belleza (*ḥusn*) al grado de lo inefable, a aquello que, como en el autor de *El collar de la paloma*, se percibe como un destello luminoso producido por el

15 *Ibid.*, p. 8.

16 *Ibid.*, p. 7.

reconocimiento «platónico» entre dos almas gemelas¹⁷. Por contra, Ibn Huḍayl ofrece, como era habitual en su tiempo, una miscelánea y copiosísima colección de asertos de toda clase de poetas, de tratadistas y de lexicólogos árabes sobre la belleza, principalmente física, de la mujer, tema al que dedica el grueso de la obra. Así, desgrana los rasgos de hermosura del cuerpo femenino tomado como un todo y, luego, diseccionándolo parte a parte, desde el cabello, los ojos, las mejillas y los labios, hasta los pies, pasando por el cuello, las manos, los senos y la cintura, de lo que resulta una verdadera enciclopedia de clichés de belleza femeninos árabes desde la época presilámica, que la erudición nazarí conocía al dedillo, y que Ibn Huḍayl compendia con pormenor en otro gran alarde granadino de arabidad¹⁸.

17 Ibn Ḥazm, *Risāla fī mudāwāt al-nufūs*, en *Rasā'il Ibn Ḥazm al-Andalusī*, ed. de Iḥsān 'Abbās, Beirut, al-Mu'assa al-'Arabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Našr, 1980-1983, vol. I, pp. 322-415. Cf. Joaquín Lomba Fuentes, «La beauté objective chez Ibn Ḥazm», *Cahiers de civilisation medievale*, n° 7 (1964), Poitiers, pp. 3-5. Ibn Huḍayl cita en ocasiones a Ibn Ḥazm, pero con otros propósitos.

18 Sirva aquí de ejemplo de estos estereotipos de belleza femenina, que la cultura árabe comparte con tantas culturas patriarcales hasta la actualidad, el pasaje de Abū l-Baqā' al-Rundī (ca. 1204-1285/6), literato y poeta de Ronda que sirvió a los dos primeros monarcas nazaríes, que pertenece a una *maqāma* («sesiones» o relatos en prosa rimada con tono jocoso, pícaro o licencioso) en el que describe a una esclava puesta a la venta en un mercado de esclavos, y cuyo texto recoge Ibn al-Jaṭīb (*Iḥāṭa*, III, pp. 373-375): «Blanca como la plata, que llene el corazón y la vista, tierna flor en arriate lleno de hermosura, largo cabello negro como la noche que funde almas (...). Cara resplandeciente por la riqueza, cejas de azabache, taraceada con el marfil que dejan ver las pestañas separadas bordeando sus ojos hechiceros (...) sobre perlas bien enfiladas cuya blancura regó un vino generoso, cuello sin par en hermosura, sobre pecho blanco como el mármol con dos botecillos de perfume de marfil ornados con círculo de ámbar para ser mordidos, cuerpo tierno, suave cintura vibrantes caderas, dedos de arbusto 'anam afilados como puntas de cálamos...» (tr. de Fernando de la Granja, *Maqāmas y risālas andaluzas*, Madrid, 1976, pp. 139-160). A este propósito, tratadistas como el citado al-Tiḡānī aducían este dicho del Profeta: «Contemplar una bella esclava (*al-yāriya al-ḥasnā'*) potencia la visión (*yazīd fī l-baṣar*)» (*Tuḥfat al-'arūs*, p. 217).

Sufismo de palacio y fascinación poética

Inopinadamente, alguien que estuvo desde su juventud en contacto con estas imágenes de la belleza física femenina, como Ibn al-Jaṭīb (Loja, 1313-Fez, ca. 1374), que las memorizó desde la infancia a través de la poesía y del *adab* (bellas letras y misceláneas para educación de príncipes), y que él mismo reprodujo en verso y en prosa, alguien como él se propuso, en un momento crítico de su vida, poner coto a dicha literatura mundana y hedonista, redactando una gruesa obra de sufismo contrapuesta, según el propio autor, al célebre *Dīwān al-Ṣabāba* (Diván del deseo ardiente), que es un característico manual de erótica árabe, compuesto por el mencionado literato y alfaquí Ibn Abī Ḥaṣṣala (1324/5-1374/5), y que, desde Egipto, se le había hecho llegar a Muḥammad V. Así, el mayor polígrafo de las postrimerías de al-Andalus, Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb, quien decía no dormir por dedicar el día a los asuntos de Estado y la noche a la escritura, autor de más de setenta obras, entre libros de viaje, medicina, poesía o historia, como su voluminosa e imprescindible *al-Iḥāṭa fī ajbār Garnāṭa* (Toda la información sobre la historia de Granada), decide brujulear por el proceloso mar del sufismo y componer su *Rawḍat al-ta'rif bi-ḥubb al-šarīf* (Jardín de la definición del Amor Supremo)¹⁹ con el propósito confesado de «ennoblecere el tema y tratar sobre el Amor divino (*maḥabbat Allāh*)»²⁰, y limpiar su alma. Este tratado de mística fue, por cierto, el objeto de la tesis doctoral de mi antecesor en la medalla 6 de esta Academia, D. Emilio de Santiago Simón, cuyo preámbulo introductorio

19 Ed. de Muḥammad al-Kattānī, Beirut, Dār al-Ṭaqāfa, 1970, 2 vols.

20 Carta a Ibn Jaldūn en 1367 (*Riḥlat Ibn Jaldūn [al-Ta'rif]*), ed. de Ibn Tawīt al-Ṭanḡī, El Beirut, 2003, pp. 163-164. A diferencia de Emilio García Gómez, que no creyó en un Ibn al-Jaṭīb místico y austero, Emilio de Santiago y Muḥammad al-Kattānī le conceden el beneficio de la duda y coinciden en afirmar que Ibn al-Jaṭīb pudo sentir deseos de cambiar su vida sinceramente, como él mismo lo reiteró en varias cartas y textos.

llegó a traducir y publicar²¹. En su intrincado y misceláneo jardín de iniciación espiritual, Ibn al-Jaṭīb pasa a definir ahora los conceptos estéticos árabes en clave mística y metafísica, principalmente en relación con las teorías del amor divino y de la estética de la luz de al-Gazālī y de algunos sufíes.

Con el conocido símil del «árbol del amor» (*šāḡarat al-maḥabba*), que nos recuerda *El Arbre de filosofia d'amor*, de Raimundo Lulio (escrito en 1298), Ibn al-Jaṭīb plantea la ascensión del alma desde la tierra hasta recoger los frutos de la unión con Dios, y describe la estructura psicológica del iniciado según cierto esquema de raíz helenística, que explica con un curioso símil palatino: los cinco sentidos son el correo que trae noticias desde todas las partes del reino, la imaginación (*jayāl*) es como la biblioteca de palacio que almacena la información aportada por los cinco sentidos, y la potencia racional, que es el rey del alma, controla después la información²². Los cinco sentidos perciben la belleza en la apariencia de las cosas, pero su percepción es efímera; en la imaginación dicha percepción permanece hasta que se realiza el verdadero y superior conocimiento por parte del intelecto despojando a las percepciones sensibles e imaginarias de su poso ma-

21 Emilio de Santiago Simón, *El polígrafo granadino Ibn al-Jaṭīb y el sufismo*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1983.

22 Ibn al-Jaṭīb, *Rawḍat al-ta'rīf*, I, pp. 139-144. Tras describir sucintamente los cinco sentidos, concluye advirtiendo que todos ellos, sobre todo el oído y la vista, los dos sentidos privilegiados por el pensamiento árabe, y el pensamiento clásico en general, para el conocimiento, el arte y la estética, dependen de su Creador, el Ser Necesariamente Existente (Dios) (*ibid.*, p. 141). Además de las potencias del sensorio común, la imaginación y la figuradora (*al-jayāl wa-l-muṣawwira*), Ibn al-Jaṭīb menciona, siguiendo a Ibn Sīnā (Avicena) e Ibn Sab'īn de Murcia, la apetitiva, la reflexiva (*mufakkira*), la memorativa y rememorativa, la estimativa, y también «al-quwwa al-ṣāni'a» (la potencia artífice), que es la última de las facultades y cuya función consiste en transmitir conocimientos o artes a otra alma, como pasar los sonidos a escritura, es decir, con esta potencia se elaboran las figuras de las letras para fijarlas y transmitir las por medio de la escritura; y de la misma manera actúa con las demás artes (poesía, música, etc.) que requieren ser transmitidas (*ibid.*, p. 143).

terial y uniéndolas con lo universal. Existe, por consiguiente, una belleza sensorial y otra intelectual, que es abstraída y universal, y unos individuos se inclinan hacia una u otra belleza según su ascendente astral determinado por el Creador.²³

En la segunda parte de la *Rawḍa*, en la que trata sobre «Las causas del amor puro (*al-ḥubb al-lubāb*)», ocupándose de la relación amorosa existente entre el Creador, el ser humano, la tierra y el Más allá, así como del vuelo del alma en torno a la Luz divina, dedica un capítulo específico a los conceptos de belleza y perfección, inexplorado hasta ahora por los estudiosos:

*Sobre el significado de belleza (ma'nà l-ŷamāl), y sobre el secreto de la belleza y de la perfección (kamāl) que cuando aparece es la causa del amor (maḥabba).*²⁴

Para Ibn al-Jaṭīb, la estética de la luz es la que explica y vincula estos, y otros, conceptos estéticos entre sí. «Toda posible existencia sería oscuridad de no existir la Luz de Dios que la ilumina», escribe, y, como según el Corán, «Dios es la Luz de los cielos y de la tierra» (Corán 24, 25), la Luz divina es el origen de todo y el fundamento de toda belleza y perfección:

La Luz santa (*al-nūr al-quḍṣī*) es el secreto de la existencia, de la vida, de la belleza y de la perfección. Es la que ilumina el mundo, y los mundos espirituales, que son los ángeles, los cuales se convierten en lámparas luminosas que toman Su Luz, y desde ellas se propaga hacia abajo por la generosidad divina (*ŷūd Allāh*).²⁵

Esta idea emanatista tiene una clara expresión en el techo y en la concepción del Salón de Comares, construido hacia 1350, cuya simbología se sustenta, como dijimos, en la azora del Domonio divino (Corán 67), sobre la que además llama la atención el poema de la alcoba central escrito probablemente por Ibn al-Jaṭīb, autor de los

²³ Ibn al-Jaṭīb, *Rawḍa*, I, p. 384.

²⁴ *Ibid.*, pp. 288-294.

²⁵ *Ibid.*, p. 288.

dos poemas de la entrada del salón, que él mismo recoge en su diván poético. Al final del poema de la alcoba central se menciona directamente la Luz divina como garante de la soberanía regia: «Mi señor Yūsuf, el asistido [por Dios], con ropaje de gloria (*malābis fajr*) y distinción sin equívoco me vistió,/ convirtiéndome en solio regio, cuya grandeza sustentan la Luz, el Asiento y el Trono [divinos]».

Esta Luz superior se propaga hacia «el mundo de las almas humanas, las cuales la despiden hacia las superficies de los cuerpos», de manera que «toda la belleza (*ḥusn*) que perciben los sentidos, la hermosura (*ḡamāl*) que les maravilla, la luz que les impresiona, el amor que les atrae, la armonía (*tanāsub*) que les gusta y su sabiduría, no es sino la Luz de Dios, que mana desde Él hasta el Profeta»²⁶. La emanación de la Luz divina depende, en el caso de los cuerpos, del grado de equilibrio de sus superficies (*i'tidāl*) en las que la Luz se refleja. Así, al igual que en otros esquemas neoplatónicos, para Ibn al-Jaṭīb las almas parciales, las almas de los individuos, cuando ven «la luz de la belleza santa» (*nūr al-ḡamāl al-quḡsī*) en las superficies de las cosas sienten nostalgia hacia el origen (*al-aṣl*). De la Luz santa, que es única, permanente y armónica, las almas conocedoras reciben la existencia, la vida, el logos, el conocimiento y la belleza (*ḡamāl*); el resto de las almas reciben lo mismo excepto el conocimiento (*ma'rifā*), en tanto los animales y las plantas sólo reciben la existencia y la vida, y los seres inertes únicamente la existencia.

Siguiendo este esquema, «todo lo que entra en contacto con la Luz santa y es iluminado por ella tiene la belleza y la perfección (*al-ḡamāl wa-l-kamāl*) que le corresponden»²⁷, dice Ibn al-Jaṭīb, y agrega:

La perfección (*kamāl*) es la apariencia y manifestación de la belleza (*ḡamāl*), es como la materia respecto a la forma. Reúne todas las cualidades loables, externas e internas de algo. Cada cosa tiene su propia perfección: la perfección de la forma humana (*kamāl ṣūrat*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, pp. 288-290.

al-insān) externa consiste en la armonía de la figura (*tanāsub al-šakl*), la regularidad de su constitución (*istiwā' al-binya*) y la belleza del color (*ḥusn al-lawṇ*). También el animal y las plantas poseen sus propias circunstancias de perfección externa.²⁸

La creación por entero, desde los mundos vegetal y animal hasta el divino, pasando por la centralidad de lo humano, gozan de la armonía exterior e interior con que los dotó y los anima la Luz divina²⁹. A cada ser le corresponde una perfección distinta a la de otro, «lo que se percibe como bueno/bello (*mustahsan*) en el caballo no es lo mismo que lo que se percibe como bueno/bello en el humano», por lo que el intelecto (*'aql*) entiende y deduce como perfecto respecto al Creador, y sus atributos de Majestad Irresistible (*ḡalāl qāhir*), Belleza Absoluta, Perfección Pura, se manifiesta en cada ser según su nivel³⁰.

Estas ideas, en consonancia con las expresadas por al-Gazālī en el tratado del amor incluido en *Iḥyā' 'ulūm al-dīn* (Revivificación de las ciencias religiosas), definen la relación amor-belleza, con una perspectiva y un vocabulario diferentes, más cercano en ocasiones al del sufismo existencial. Ibn al-Jaṭīb habla, en efecto, de *al-Ŷamāl al-muṭlaq* (La Belleza Absoluta), que es la Belleza de Dios, Luz de los cielos y de la tierra, de un lado, y de *al-Ŷamāl al-muqayyad* o Belleza determinada, que corresponde a los distintos niveles y circunstancias del mundo material. Los sentidos sólo perciben la manifestación externa de la belleza, que es brillo y luz, y la conducen a la imaginación (*jayāl*); luego, el alma y el intelecto (*'aql*) abstraen las percepciones y captan la belleza parcial oculta en las cosas. Esto lleva a percibir la belleza universal y, finalmente, la Belleza Absoluta. La belleza universal es, para Ibn Jaṭīb, la emanación de la belleza divina que se

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Umberto Eco observaba el mismo fenómeno en la estética del *medievo* europeo: «si Dios existe, no se necesita, para gozar estéticamente un objeto, el suponerlo como efecto de una operación artística humana: lo es ya, fuera de toda duda, por efecto de una operación artística divina» (U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milán, 1982, p. 17).

³⁰ Ibn al-Jaṭīb, *Rawḍa*, I, p. 378.

refleja en las apariencias de la existencia, en tanto la belleza parcial es la concreción de la belleza universal en el mundo creado y puede ser patente (*ẓāhir*) u oculta (*bāṭin*), es decir, externa o interna. En el caso de Ibn 'Arabī (1165-1240), la imaginación (*al-jayāl*) detenta todas las capacidades cognoscitivas y creativas superiores en detrimento de la razón (*al-'aql*), por lo que al célebre sufí murciano se le ha considerado un extraordinario antecedente del Romanticismo moderno.

Sin embargo, Ibn al-Jaṭīb otorga a la imaginación una función más limitada. Considera que el amor generado por la contemplación de la belleza hace que de la belleza parcial accedamos a la belleza universal y, de ésta, a la Belleza Absoluta: «Amarás la belleza más elevada y la más deslumbradora perfección, pues *Dios es bello y ama la belleza* y no existe belleza que no provenga de la Luz de Dios»³¹, dice Ibn Jaṭīb, proclamando que el gnóstico o iniciado ama la belleza de su Creador por ser el origen de su existencia, de su perfección, de su permanencia y de su felicidad, pero no admite la fusión de su alma humana con la divina, ni la identificación de inmanencia y trascendencia, característica de Ibn 'Arabī, para quien el citado hadiz de la belleza divina expresa un mundo sin fealdad, más allá del bien y del mal, y la posibilidad de fusión del ser humano con la divinidad, lo que lo que fue censurado con contundencia por la teología oficial.

Para el ministro granadino, autor de *Rawḍat al-ta'rīf*, las almas humanas se sienten, sencillamente, atraídas hacia la perfección en tanto manifestación de la belleza espiritual (*rūḥānī*) y la aprecian como bella/buena (*istiḥsān*) tras contemplar «las apariencias de belleza difundidas en las superficies de los seres: aguas, verdor, huertos, personas, aromas agradables, sonidos musicales»³², es decir, por la contemplación de la naturaleza creada y por la que el ser humano transforma, que aquí viene representada por el jardín y la música. De manera que a la construcción del palacio-jardín, a la música, tam-

31 *Ibid.*, pp. 400-401.

32 Ibn al-Jaṭīb, *Rawḍa*, I, p. 290.

bién a la poesía, le corresponde una armonía, belleza y perfección que este pensamiento neoplatónico atribuye al origen luminoso y divino con que fueron creadas, siendo la obra humana ejecutora en último extremo del orden superior. Ibn al-Jaṭīb integra explícitamente así el arte en su estética neoplatónica: junto al amor derivado de la percepción de la perfección espiritual (*kamāl rūḥānī*) realizada por el intelecto a través de las ciencias teóricas, y del amor sentido por una perfección corporal dirigido a los maestros, sabios y profetas, y a quienes nos procuran permanencia, como los hijos, parientes, etc., está el amor *per se*, en el que se incluyen las artes:

El amor de lo que es amado por sí mismo, como la belleza (*ḡamāl*) de todas las cosas, de acuerdo con los diferentes ámbitos de la perfección y de las formas (*ṣuwar*) vegetales, minerales y animales, sin que induzcan una perfección añadida a la mera admiración y agrado (*ta'ḡyub wa-istiḡsān*). A esto pertenecen la cohesión de las artes (*irtibāṭ al-ṣanā'ī*), la precisión de los temas (*iḡkām al-ma'wdū'āt*) y las ideas de la poesía (*ma'ānī al-ṣī'r*). Para ello se emplean las potencias de la imaginación (*tajayyul*), de la reflexión (*tafakkur*) y de la estimativa (*tawahhum*), después de usarse los sentidos en la mayoría de ellas.³³

Estas tres últimas facultades, imaginativa, reflexiva y estimativa, añade acto seguido Ibn al-Jaṭīb, intervienen también en quienes están dominados por la potencia colérica y ansían el dominio, la venganza, la apariencia, el gobierno y la alabanza (*madaḡ*), de donde se deduce la doble condición que poseen las artes de ser vehículos de belleza física y espiritual, pero también de ser instrumentos de expresión del poder personal y de contenidos inmorales e incívicos, lo que fue reprobado por la generalidad del pensamiento árabe clásico, incluido el propio Ibn al-Jaṭīb. Esta duplicidad de las artes humanas se aprecia especialmente en la poesía y en la arquitectura, artes que alcanzaron en la Alhambra su más alto grado de cohesión. En el caso de la arquitectura, unas veces se exalta su valor de símbolo de triunfo del islam, y otras se la censura por caer en el lujo y el dispendio. De este

33 *Ibid.*, p. 385.

modo, Ibn al-Jatīb, aquel hombre de mundo, siempre contradictorio en opinión de García Gómez, después de haberse entregado a las riquezas y construido palacios propios, redacta este tratado místico, lo dedica después a su señor Muḥammad V y se atreve a reprocharle a éste en verso, desde la Rábita al-‘Uqāb (del Águila), cerca de Pinos Puente, sus excesos constructivos en la Alhambra abandonando sus obligaciones de gobierno: «... y tú, Muley , no me haces caso, / por andar bajo andamios y maromas, / entre sacos de estuco y de ladrillos / y carretas que traen lajas de piedra, / para un árido erial, frente a enemigos / -quienes, ávidos, crueles, nos hostigan-, / cual quien junta arrayanes, por plantarlos / en ruinoso solar y casa yerma»³⁴.

Respecto a la poesía, y más allá de las críticas que le dirigiera Averroes (1126-1198), tiltando a los árabes de falsedad e inmoralidad en este arte, Ibn al-Jatīb se decanta por la tradición de al-Fārābī y Avicena, magníficamente desarrollada en al-Andalus por Ḥāzīm de Cartagena (1211-1284), que la considera como una de las artes miméticas, junto a la pintura, la escultura o la danza, y defiende su función sugestiva primordial, en la que la imaginación juega un papel positivo y determinante, aunque regulado por la razón³⁵. En su *Kitāb al-siḥr wa-l-šī‘r* (*El libro de la magia y de la poesía*), Ibn al-Jatīb distingue, a partir del célebre *ḥadīth* profético «Ciertamente que hay una clase de elocuencia que es magia», entre la poesía corriente y la superior, siendo esta última aquella que «opera como la magia,

34 E. García Gómez, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*, Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1988, p. 236, versos 7 al 10.

35 La Granada nazarí conoció, en efecto, un último despunte de la gran teoría poética árabe de la mano del antes citado Abū l-Baqā’ al-Rundī (1204-1285/6), quien, embargado por la sensación de que la poesía árabe se encontraba amenazada en su tiempo, redactó *al-Wāfi fī naẓm al-qawāfi* (Lo suficiente sobre la composición de rimas) un «arte poética» (*ṣinā‘at al-šī‘r*), en cuyo preámbulo ensalza la poesía, en tanto «archivo de los árabes, refugio de la literatura, esplendor de la palabra y jardín de la sabiduría», un arte, añade, amado de forma natural y que Dios hizo que las almas virtuosas lo deseen, siendo goce para el oído y guía de intelectos, que hasta los gobernantes tienen a bien cultivar (ed. Inqād ‘Aṭā Allāh, *Ma‘yalla Yāmi‘at al-Anbār*, n° 1 [2009], p. 30).

que es una fuerza que actúa sobre las almas mostrando en vez de la verdadera naturaleza de las cosas su apariencia y manifiesta su despropósito con visos de razón»³⁶, o sea, la que tiene la capacidad de fascinar y hacer verosímil lo insólito. Ese tipo especial de poesía, dice el polígrafo de Loja, «hace que uno se sienta valeroso y atrevido, obliga a estar en vela y a levantarse, estimula las almas para que amen y deseen la generosidad, divierte y hace reír, entristece y hace llorar y, en fin, provoca otros estados de ánimo semejantes ya que éstas son fuerzas mágicas (*quwà siḥriyya*) y expresiones libres de algún modo relacionadas con la magia»³⁷.

El otro secreto de la atracción que producen la poesía, la música y las artes, es la armonía, en sus diferentes modalidades. Ibn al-Jaṭīb se detiene en esta idea a propósito de las melodías musicales, que nos atraen o repulsan dependiendo de las proporciones (*nisab*) matemáticas existentes entre las notas, y que agradan primero al oído y después a la imaginación y al intelecto. La causa de la fuerte atracción (*ta'aššuq*) musical radica en la correspondencia (*munāsaba*) placentera producida por el acoplamiento, armonización e inserción de dos notas en el mundo del alma, «que es el mundo del orden (*intizām*), de la invención (*ibdā'*) y de la exactitud (*itqān*)», siendo que la aversión deriva de la disonancia y de la ausencia de armonía, todo lo cual es una razón última decretada por Dios y un hábito (*'āda*) del ser (*wuḥūd*).³⁸

Ibn Jaldūn, sociólogo del arte, en Granada

Contemporáneo y testigo de los proyectos poético-edilicios nazaríes, y de la producción escrita de Ibn al-Jaṭīb, con quien intercambió recelos mutuos, amistad y correspondencia, fue el famoso historiador Ibn Jaldūn (Túnez, 1332-El Cairo, 1407), nacido en Túnez, hijo

36 Ibn al-Jaṭīb, *Libro de la magia y de la poesía*, ed. y tr. de J. M. Contiente Ferrer, Madrid, 1981.

37 *Ibid.*

38 Ibn al-Jaṭīb, *Rawḍa*, I, pp. 389-390.

de una familia de origen sevillano, y quien vivió en la Alhambra entre diciembre de 1362 y febrero de 1365 al servicio de Muḥammad V. Considerado el padre de la sociología de la Historia y el más grande historiador árabe clásico, se adscribe expresamente, como Ibn al-Jaṭīb, a la reforma teológica de al-Gazālī y acepta la «ciencia del sufismo» (*‘ilm al-taṣawwuf*), sobre la que también escribió un tratado místico, *Šifā’ al-sā’il* (Remedio del que interroga), partiendo de la base de que Dios ha dado a algunos individuos la facultad intelectual de alcanzar *al-tawḥīd* y *al-‘irfān*, la unidad y el conocimiento de lo Absoluto. En su célebre *al-Muqaddima* (*Prolegómenos o Introducción a la Historia*), define el alma perceptora (*al-nafs al-mudrika*), de modo similar al que veíamos en Ibn al-Jaṭīb, distinguiendo entre sensibilidad externa e interna, según un escalonamiento ascendente de las facultades que va desde los sentidos hasta la *cogitativa*, pasando por el sensorio común, la estimativa, la imaginativa y la memoria³⁹. Y aunque para Ibn Jaldūn el pensamiento (*fikr*) gobierna el conjunto de las facultades perceptivas y cognoscitivas, atribuye la percepción, la intelección y el placer estético a cierto humor cordial y corona su teoría del conocimiento con el *‘irfān* o conocimiento místico, que depende del gusto (*dawq*) y de la contemplación (*mušāhada*), únicos modos de percibir la armonía (*munāsaba*) oculta e innaccesible a la lógica.

Pero lo excepcional e importante para la teoría del arte es que Ibn Jaldūn, al tratar sobre las artes concretas, deja al margen los conceptos metafísicos y realiza un pormenorizado análisis del carácter evolutivo de las *ṣanā’i’* (actividades artístico-técnicas) como elemento fundamental de la civilización y de la evolución de las sociedades, lo que es una importante novedad en la historia del pensamiento árabe clásico, sobre todo por la claridad y precisión con que lo expone y ejemplifica. Partiendo del principio de que el ser humano se agrupa en sociedad para responder al imperativo divino que le impone esforzarse para conseguir la subsistencia, considera que las ciencias y las artes

39 Ibn Jaldūn, *al-Muqaddima*, Beirut, Dār al-Kitāb al-Lubnāniyya, 1960, pp. 168-169.

(*al-‘ulūm wa-l-ṣanā’i’*), gracias al privilegio del pensamiento (*fikr*), son los vehículos inmediatos que desarrolla el ser humano para procurarse el sustento, primero, haciéndose más complejos y perfeccionándose, después, conforme la agrupación humana sea más orgánica y estable, y el poder que transforma la sociedad nómada y campesina en sedentaria y urbana sea más fuerte y cohesionado. Las artes (*ṣanā’i’*) se producen «posteriormente, en segundo lugar, porque son compuestas (*murakkaba*) y cognoscitivas (*‘ilmīyya*), se deben dominar por las ideas y por la teoría (*al-afkār wa-l-anzār*); de ahí que no se encuentren más que en la vida urbana. Por todo ello, se le atribuyen a Idrīs, segundo padre de la Creación, quien las inventó para los humanos que le sucedieron gracias a la Revelación divina (*wahy*)⁴⁰. El criterio, pues, de clasificación de las actividades artístico-técnicas que sigue Ibn Jaldūn es el modo en que contribuyen al mantenimiento y desarrollo de las sociedades. De este modo, dichas actividades adquieren en su pensamiento una importancia mayor que las propias ciencias, por lo que buena parte de su teoría de la Historia se consagra al estudio de las artes, desde las dedicadas a satisfacer las primeras necesidades hasta la arquitectura y el urbanismo, pasando por la carpintería, la fabricación de papel, la caligrafía, la tejeduría áulica (*tirāz*), la poesía, la música y el canto. De todas estas artes, la arquitectura, es la que para él representa mejor que ninguna otra el grado del desarrollo de la civilización, mientras que el canto se sitúa en el extremo opuesto por considerarlo carente de utilidad. Una vez superado el nomadismo, se establecen ciudades con enormes edificaciones de interés público, para cuya edificación se precisa el concurso de muchas manos y un poder (*mulk*) fuerte y con recursos económicos. En las civilizaciones avanzadas y opulentas, la arquitectura alcanza el cénit del confort y la belleza, ejemplo de lo cual son los palacios como los que Ibn Jaldūn conoció y habitó en el Magrib y en la Granada nazarí, que describe de manera clara y sucinta, mencionando los aljibes, zafariches y fuentes de mármol de las residencias lujosas, las conducciones de agua que dan

⁴⁰ *Ibid.*, p. 683.

vida a las mismas y el papel fundamental que cumple la decoración en dichos palacios-jardín:

La ornamentación y embellecimiento consisten en realizar sobre los muros figuras (*aškāl*) en relieve con yeso fermentado en agua. A continuación, se retira el yeso sólido con un resto de humedad y se le da forma armónica (*tanāsub*), tallándolo con punzones de hierro hasta que quede bello (*rawnaq*) y hermoso (*ruwa'*). A veces, se recubren también los muros con fragmentos de mármol, ladrillo, cerámica, nácar o azabache, se dividen en partes homogéneas o diferentes y se aplican sobre la cal según las proporciones (*nisab*) y las disposiciones calculadas por los artesanos. De esta manera, la pared aparece ante los ojos como un trozo de jardín florido (*riyāḍ munannama*).⁴¹

Su visión de la arquitectura se aleja de las hipérboles que la exaltaban en la poesía áulica árabe y andalusí (alta, inexpugnable, astral, luminosa, de piedras preciosas, móvil, única, eterna), que se conservan grabadas en los propios muros de la Alhambra, por lo que concentra sus comentarios en los aspectos técnicos y descriptivos del palacio-jardín islámico de paramentos bellamente decorados con las artes de la geométrica, en yeserías, azulejos y carpintería, y, todo ello, en relación armónica con el jardín y con el agua, a la que se le concede una clara funcionalidad estética además de práctica.

Y como hicieran Ibn al-Jaṭīb y los estetas de la Madrasa granadina, y tantos pensadores de todos los tiempos, remite la fruición vinculada

41 *Ibid.*, pp. 727-728. No está de más recordar el interés específico que tuvieron los monarcas andalusíes por el jardín y la tradidística que sobre dicha materia se generó, de la que sólo mencionaré aquí la célebre obra de Ibn Luyūn, redactada en 1349, *Kitāb ibdā' al-malāḥa wa-inhā' al-raḡāḥa fī uṣūl ṣinā'at al-filāḥa* (Principio de la hermosura y fin de la sabiduría que trata de los fundamentos de la agricultura), editada y traducida al español por Joaquina Eguaras Ibáñez (*Tratado de Agricultura*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1988: 2ª ed.); en el capítulo «disposición de los jardines, sus viviendas y casas de campo», el autor y poeta almeriense vinculado a la corte nazarí ofrece pautas concretas sobre la construcción de un jardín ideal, que se ajustan bastante a entornos como los del Generalife.

a las «percepciones visuales y acústicas», el placer estético, al concepto clásico de «armonía (*tanāsub*)»:

Si el objeto visible tiene unas formas y perfiles armónicos de acuerdo con su materia constitutiva, y sin salirse de la proporción y disposición perfectas (*kamāl al-munāsaba wa-l-waḍʿ*) exigidas por su materia particular, que es lo que se entiende por la belleza (*yāmāl*) y la hermosura (*ḥusn*) de toda percepción sensible, entonces armonizará con el alma perceptora y ésta se deleitará con la percepción de lo que le es conveniente (*mulāʿim*).⁴²

La dimensión estética de las artes en Ibn Jaldūn se resume, como se evidencia también en su teoría poética, en que la obra cumpla con su función práctica con elegancia y belleza expresivas, pero sin caer en los excesos gratuitos y malsanos del lujo (*taraf*), en el que, en su opinión, radica el germen de la decadencia de los Estados. Por ello, en la obra de Ibn Jaldūn emerge de nuevo la advertencia ética y coránica contra el lujo y el ansia de los poderosos por representarse a través de los títulos califales, los símbolos artísticos y la arquitectura.

La autoconsciencia estética de la Alhambra

Todos los conceptos estéticos que venimos mencionando confluyen y se reordenan en el gran libro-jardín que es el monumento nazarí. Concebida y diseñada con los mismos criterios que los libros de la época, la Alhambra es una excepcional archi-textura, que conserva para nosotros una honda lección de estética, no sólo por la belleza de sus espacios y formas, sino también por el alto grado de conciencia simbólica y artística que aporta su tejido verbal caligrafado. Los epígrafes coránicos, cuidadosamente elegidos, evocan la soberanía de Dios sobre los cielos y la tierra y la Luz divina que se

⁴² *Ibíd.*, p. 760. E. Panofsky ya hizo una breve alusión al concepto de belleza de Ibn Jaldūn como proporción, ética y física, en «La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos», en *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1991 (1ª ed.: 1979), p. 125, nota 63.

propaga por el mundo, así como la perfección, fertilidad y hermosura de la naturaleza y de toda la creación; las jaculatorias, una especie de *mantras*, como decía D. Emilio de Santiago, reiteran los deseos de ventura, prosperidad, salud, felicidad y permanencia, mientras que los poemas, compuestos por los primeros visires y jefes del *Dīwān al-Insā'* (Oficina de Redacción), dotan a los edificios del arte más apreciado por los árabes, la poesía, llevando a su culmen el género de poesía arquitectónica o de arquitectura poética. En el proceso de poetización de los espacios áulicos nazaríes, Ibn Jaṭīb desempeñó un papel central, a pesar de su última inclinación ascética y de su huida de Granada en 1371, puesto que fue discípulo del iniciador de la poesía mural de la Alhambra, Ibn al-Īyāyāb, cuya autoría de poemas en los palacios nazaríes conocemos gracias a que el propio Ibn al-Jaṭīb reunió el diván poético de su maestro; por su parte, Ibn al-Jaṭīb compuso los dos poemas de las tacas del arco de entrada al salón de trono de Yūsuf I, y quizá el de la alcoba central del mismo salón, como hemos dicho, y otro poema para el Nuevo Mexuar de Muḥammad V; además, corrigió los primeros poemas áulicos de Ibn Zamrak, quien se incorporó a la Oficina de Redacción de la mano de Ibn al-Jaṭīb, y quien, tras la fuga de éste, se encargó de todos los programas poético-arquitectónicos de Muḥammad V (Comares, Leones y Alijares).

Los poemas de la Alhambra atribuyen la arquitectura y sus elementos constitutivos (jardín, aguas, trazados geométricos, vegetales, caligráficos) a la inspiración divina, otorgada al soberano (a Ismā'īl I en el Generalife, a Yūsuf I en la Torre de la Cautiva, a Muḥammad V en la Fuente de los Leones y en los Alijares, o a Yūsuf III en diversas obras suntuarias y arquitectónicas)⁴³. La arquitectura, de considerarse afrenta al Artífice y supremo Creador, y susceptible de censura en cuanto manifestación de lujo, se presenta, a través de las inscripcio-

43 Traté sobre esta cuestión en «El vocabulario estético de los poemas de la Alhambra», en *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Granada, Editorial Universidad de Granada-Patronato de la Alhambra y Generalife, 2018 (2ª ed.), pp. 859-868.

nes coránicas y de las metáforas evocadoras de Salomón constructor, como signo de triunfo del islam. Y de manera recurrente, las casidas murales reiteran, con frecuencia en primera persona del femenino, la sublimidad y belleza del monumento: «Soy, hermosa y perfecta (*dāt ḥusn wa-kamāl*), la silla en que se manifiesta la novia», «Todo arte (*ṣunʿ*) me ha otorgado su belleza (*ḡamāl*), / y me ha concedido su esplendor (*bahāʿ*) y perfección (*kamāl*)», «Tal límite alcanzo en toda clase de belleza (*mahāsin*), / que de la misma la toman, en su alto cielo, las estrellas», «Yo soy el jardín (*al-rawḍ*) que con la belleza (*ḥusn*) ha sido adornado, / contempla mi hermosura (*ḡamālī*) y mi rango te será explicado», por mencionar algunos encabezamientos de poemas de Ibn Zamrak para la entrada de la Sala de la Barca, el Mirador de Lindaraja y la Sala de Dos Hermanas. La poesía epigráfica aplica, por tanto, como en su momento señalara García Gómez, el género poético *fajr* (jactancia) a la arquitectura, y lo hace en términos estéticos, que podemos resumir de la siguiente forma:

- 1) calificación de la obra de arte, y del propio soberano, con los habituales conceptos de *ḡamāl* y *ḥusn*, en la práctica aplicados ambos a las bellezas intelectual, sensorial y ética; a *ḡamāl* suele acompañarle la idea de *kamāl*, perfección;
- 2) la forma artística pertenece a lo maravilloso (*badīʿ, badāʿīʿ*), a lo asombroso, prodigioso, fascinante (*ʿaḡīb, ʿaḡāʿīb*), a lo insólito (*garīb, garāʿīb*): «El cielo de cristal muestra aquí maravillas (*ʿaḡāʿīb*) / que escritas llenan la página de la belleza (*ṣafḥ al-ḡamāl*)»⁴⁴ (Mirador de Lindaraja), o en el comienzo del poema de la Fuente de Lindaraja: «Poseo tan sublime grado de hermosura (*ḥusn*), / que hasta a los cultos (*ahl al-adab*) mis cualidades maravillan (*yuʿḡīb*)» (verso 1). Incluso la capacidad creativa de los más conspicuos geómetras y arquitectos ha de verse sorprendida por las prodigiosas edificaciones del monarca: «Y mira estas maravillas (*ʿaḡīb*) cuya invención

⁴⁴ *Dīwān Ibn Zamrak al-Andalsī*, ed. M. Tawfiq al-Nayfar, Beirut, 1997, p. 126, verso 11.

aturde (*ḥārā bi-ibdā'i-hā*) / la más perfecta obra (*iḥkām*) de cualquier geómetra (*muhandim*) o arquitecto (*muhandis*)»⁴⁵, llegó a escribir Ibn Zamrak para una de las tacas de la puerta del Salón Oriental de los desaparecidos Alijares;

- 3) a la obra de arte se atribuye de manera retórica, por tanto, un poder de fascinación, y, más aún, la capacidad de sugestión y engaño óptico, como la que Ibn al-Jaṭīb atribuía a la buena poesía:

Mas quien mira y contempla mi hermosura (*ḥusnī*)
la percepción visual a su imaginación (*jayāl*) engaña,
pues ve, por mi diáfana luminosidad,
a la luna llena situar dichosa en mí su halo.

Ibn Zamrak, jamba dcha. entrada al
Mirador de Lindaraja (versos 3 y 4).

- 4) La urdimbre de esta archi-textura que materializa la armonía y la luz en el palacio-jardín, es tejida por los poemas de la Alhambra con una nutrida terminología artística perteneciente a la tradición árabe clásica⁴⁶: verbos como *raqama* (bordar, recamar, puntear), *kasà* (vestir), *naḥata* (tallar), *ṣāga* (forjar), *naḥama* (engarzar, componer poesía), *nuqūš* (grabados, dibujos, arabescos), *ḥallà*, *taḥallà* (engalanar, decorar), *wašà*: *wašī ka-l-dibāy* (brocado cual tejido, con el que Ibn Zamrak describe una taca desaparecida en el Palacio de los Leones)⁴⁷, ponen en relación la belleza, luz y maravilla ideales con los componentes constructivos (arcos, columnas, paneles decorativos...). En este sentido, los poemas de Ibn al-Ŷayyāb de la Torre de la Cautiva resultan especialmente significativos, como advirtió también García Gómez: suelo cual maravilloso tejido, azulejos y

45 *Ibid.*, p. 130, verso 2.

46 Emilio García Gómez, *Poemas árabes de los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985, pp. 44-46.

47 *Dīwān Ibn Zamrak*, casida n° 95.

y serían bordados con el nombre del sultán Yūsuf I, espléndida carpintería, todo ello trazado con los mismos principios con que se forja la poética y la elocuencia árabes (*al-badī*), semejanzas, antítesis, paranomasias, taraceas, donde la belleza del conjunto, «indescriptible» (*ḥusn la wuṣaf*) por la razón, viene dada por la relación (*nisba*) armónica de los elementos aislados y simétricos (*muwašṣaḥ wa-muṣannaḥ*) cual brocado (*waṣī*) ornado (*muzajraf*), dorado (*mudahhab*) y dibujado (*ruqūm, naqṣ*).

Este caudal de tecnicismos y de conceptos estéticos se insertan en las metáforas nupciales, astrales y de vergel con las que se idealizan los palacios nazaríes. Ibn al-Jaṭīb sintetizó como nadie la doble condición de la Alhambra como sede administrativa, religiosa y económica del Estado, y como lugar paradisíaco:

La Alhambra es cabeza de la capital del reino, sede del islam, refugio del poder, lugar en el que se entrecha las manos y armario del dinero y del tesoro; después de haber sido terreno desértico y ruina yerma es hoy una novia dulcificada por la lluvia que adorna la colina y corteja a las estrellas.⁴⁸

Y preparó también, como hizo su antecesor Ibn al-Āyyāb, y hará después Ibn Zamrak, las clásicas metáforas astrales y nupciales para las tacas del arco de entrada al Salón de Comares, sin olvidar los característicos atributos de la luminosidad y generosidad del sultán: «hasta mí descenden los astros del zodíaco», dice ufana la taca derecha, -cielo en el que brilla la luna llena del sultán-, mientras que su compañera a de la izquierda exclama: «Soy como cuando aparece el arco iris con el sol de nuestro señor Abū l-Ḥayyāy», el cual calma la sed y satisface al necesitado (taca derecha, verso 3). Ibn al-Jaṭīb añade asimismo las figuras de la diadema, las alajas (ambas tacas), el brocado y el sillón nupciales (taca izquierda), recurrentes en el proceso de estetización feminizante generado por la poesía mural nazarí. El visir y erudito de Loja reservaría estos dos versos

48 Ibn al-Jaṭīb, *Iḥāṭa*, II, p. 52.

para ser grabados en su propio palacio de Aynadamar, en las afueras de Granada, en los que condensó espléndidamente la imagen de la arquitectura cual novia-jardín: «Soy novia que de arrayanes llevo mis túnicas, / el pabellón es mi corona y el estanque mi espejo»⁴⁹.

La mayor recreación poética de esta concepción del jardín-paraíso islámico y la que mejor nos ha llegado, es la que realizó Ibn Zamrak para el Jardín Feliz (*al-Riyāḍ al-Saʿīd*) de Muḥammad V, y que ya no pudo corregir ni contemplar Ibn al-Jaṭīb. Casi todos los poemas grabados, o luego desaparecidos, de esta singular obra aluden directamente al concepto arquitectónico-teológico de jardín-paraíso. El Mirador de Lindaraja, cabecera del eje poético del palacio, se describe a sí mismo como el ojo por el que el soberano ve, desde su trono califal, a su ciudad, Granada, y en el verso final que tuvo el poema se evoca el concepto coránico de Jardín de la Inmortalidad (*ʿġannat julḍ*)⁵⁰ para describir estas estancias áulicas. También se alude a la entrada del mirador al pavimento de cristal construido por Salomón para la reina de Saba (Corán 27, 44) (taca izqda., verso 2)⁵¹. La carga semántica de este verso es particularmente intensa, por cuanto que además de la referencia coránica, con todos los ecos exegéticos que la acompañan (construcción fantástica especular por parte de Salomón, el profeta constructor por excelencia del islam, estratagema arquitectónica y óptica urdida por el mismo para desentrañar los secretos diabólicos de la bella reina de Saba, Bilqīs), incluye también las ideas de sugestión imaginaria y de prodigio único del lugar.

Junto a él, el poema de la Cúpula Mayor (*al-Qubba al-Kubrā*) (la Sala de Dos Hermanas) se autodefine cual espléndido jardín, «Soy el jardín (*al-rawḍ*) que con la belleza (*ḥusn*) ha sido adornado, contempla mi hermosura (*ʿġamāl*) y mi rango te será explicado» (verso 1), y después abunda en metáforas astrales y de vergel, mientras que en una de las dos tacas que hubo a la entrada de esta sala se cantó la figura del sultán

49 *Dīwān Ibn al-Jaṭīb*, ed. Muḥammad Miftāḥ, Casablanca, 1989, I, p. 174.

50 *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 126, verso 13.

51 Jamba izquierda, verso 2.

que venía a crear y embellecer este brillante y florido edén⁵². Y, cuando accedemos, por fin, a la Fuente de los Leones, en el centro mismo del Jardín Feliz, el poema en ella grabado nos ofrece una excelente síntesis de la estética áulica nazarí: la fuente (nunca mejor dicho) de la belleza es Dios, que inspira al sultán esta arquitectura:

¡Bendito sea Aquél que dio al imán Muḥammad
ideas que embellecen (*zānat bi-l-ŷamāl*) sus mansiones!
¿No hay en este jardín (*rawd*) maravillas (*badī*), que Dios no
quiso que semejanes hallara la hermosura (*husn*)?

Ibn Zamrak (versos 1 y 2).

Luego, se describe la obra con los conceptos de la estética de la luz, de lo maravilloso y de la fascinación sensorial, y se exalta a Muḥammad V cual magnánimo califa y defensor del islam⁵³.

Para quienes se sienten cautivados por los innumerables atractivos de los palacios nazaríes, sirvan estas palabras, las de sus muros y las de sus libros, a modo de invitación para conocer el pensamiento y la visión del mundo que los creó, en los que la figura y la obra de Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb osciló entre la exaltación del príncipe y de sus ideales simbólicos y entre la búsqueda personal de la luz y la contemplación. Valgan hoy aquí también estas palabras para recibir a nuestros vecinos árabes como hijos y herederos de un cercano pasado común, del que la literatura, el saber y las artes nos siguen regalando motivos para el disfrute y la reflexión.

Muchas gracias.

52 *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 127, versos 4 y 5.

53 El rey-poeta Yūsuf III, nieto de Muḥammad V y compilador del diván de Ibn Zamrak explica así la simbología de la Fuente de los Leones al presentar el poema de Ibn Zamrak: «Dijo y fue grabado en el pilón de mármol levantado allí sobre los leones, que fueron puestos como alegoría (*miṭāl*) del valor (*ba's*) y generosidad (*ŷūd*) que quien los puso -Dios le conceda Su favor- reúne» (*Dīwān Ibn Zamrak*, p. 129).

Contestación del

Ilmo. Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

Sr. Director
Sras. y Sres. Académicos
Señoras y Señores

Una vez más la institución académica me confiere el honor de responder a un nuevo miembro, don José Miguel Puerta Vilchez, con el que me unen estrechos lazos profesionales y profundas afinidades. La belleza de su discurso y su estilo acreditan a quien encarna una sabiduría inusual, inmune por igual al halago y la autocomplacencia. Su reflexión ofrece un lúcido itinerario que conduce del conocimiento a la sensibilidad sin atajos. Un modelo de conocimiento que desde mi perspectiva de historiógrafo –consagrado a la filosofía de la historia y el arte– considero admirablemente inscrito dentro de la que desde J. Schlosser denominamos Literatura artística –el punto de partida, su *Kunstliteratur*, data de 1923–; una de las opciones más innovadoras de la Historia del Arte como Historia de la cultura vienesa.

Se proponía esta opción crítica un viaje al interior de la Forma artística: la gran conquista de finales del siglo XIX en la autonomía del arte llevada a cabo por la vanguardia, la ciencia y la estética. Alcanzada la plenitud del signo artístico se planteaban los puentes con el significado, su completa resignificación histórica. Y en este proceso hacia el otro lado de la Forma –de carácter intraartístico e intrahistórico– la crítica historiográfica ponía su foco en el conjunto de los discursos sobre el arte: filosóficos, técnicos, teológicos, políticos o literarios. Bien se relacionen con el encargo –iniciativa artística o mecenazgo–; la organización económica o técnica del trabajo artís-

tico; la determinación de su programas y el proceso de creación; o su recepción, apreciación y crítica. Un objeto vasto y diverso, de compleja cualidad como el discurso de don José Miguel muestra: por la indistinción histórica en la época nazari de la idea artística. Pero en cualquier caso un brillante e imprescindible reto hermenéutico.

Viene a continuar una estirpe intelectual, en la que se cuentan personalidades como el refinado crítico e inspirado escritor que fuera don Emilio García Gómez; un extraordinario arqueólogo y hombre de gusto como don Jesús Bermudez Pareja; el riguroso filólogo e historiador de la cultura P. Dario Cabanelas; o don Emilio de Santiago, historiador dotado de sutileza poética. Historiador del arte y la estética, filólogo y filósofo, el nuevo académico ha seguido un completo y valioso itinerario crítico del Islam clásico al contemporáneo; desde la filosofía y el pensamiento artístico de aquel a la literatura de vanguardia –incluida la de las escritoras musulmanes actuales–. En ello continúa el modelo de García Gómez y De Santiago. Lo recorre en un libro magistral –que me honré en prologar– *La aventura del cálamo*, glosando y siguiendo a través de la historia la belleza de la escritura –hegemónica en el mundo islámico–; de signo de la trascendencia religiosa o política a inspiración y objeto de las vanguardias figurativas en el mundo islámico de nuestros días.

El pensamiento artístico medieval –cuyo privilegiado conocimiento nos ha transmitido nuestro recipiendario– hasta que se defina la autonomía artística en la Ilustración, su naturaleza autotélica –la no sumisión a fines extraartísticos de la obra de arte–; ofrecerá la idea de lo artístico en un grado solo de especificidad relativa, sobredeterminada por los modelos ideológicos hegemónicos –políticos, morales o religiosos–; en el interior de los discursos que predominaran históricamente en las sociedades preilustradas; indistinta e indiscernible. Como señalara E. Panofsky, hasta la *Crítica del Juicio* kantiana –partida de nacimiento de la estética moderna–, 1790, la noción de arte se justifica en Occidente a través de la metafísica o la trascendencia religiosa, desarrollándose en estado de dependencia en su interior.

Los historiadores del pensamiento artístico hallaron ante sí, al igual que Hércules, una encrucijada: la realidad histórica que supone la Estética –un saber y su objeto conformados en la Ilustración–, por una parte; y el inmenso legado y la riqueza artística del Medioevo, por otra. De ahí que, en la estela de De Bruyne, Assunto o Eco, se hiciera necesario potenciar lo que Daniele Guastini denominó la «Estética antes de la Estética». Solo una ciega arrogancia podría dar lugar a una valoración insuficiente o vicaria de un momento de civilización fundador como lo describe Rosario Assunto en su *Crítica del Arte en el pensamiento medieval*:

«El estudioso que quiera reconstruir la crítica del arte del Medioevo se encuentra frente al enigma de una producción artística numerosa y variadísima, cuyo nivel cualitativo alcanza tal vez alturas no inferiores a las de la antigua Grecia o el Renacimiento italiano, que no será acompañada de una actividad digna de llamarse crítica de arte en el sentido moderno: juicio motivado sobre obras singulares y sobre las personalidades de los artistas». (*La critica d'arte nel pensiero medioevale*. Milano, Il Saggiatore, 1961, pág. 13).

Y sí: existe un juicio de la sensibilidad preilustrado. Solo que con un sujeto y un predicado propios, ajenos a la idea moderna de la artisticidad, a la de un creador que singulariza la obra; menos aún a la otra subjetividad, la del receptor –el espectador moderno– que completa la belleza artística en la percepción. La obra en el horizonte medieval obedece a un fin, valores y procesos objetivos. Su hermosura, *pulchritudo*, se cifra en la la conveniencia con que alcanza su finalidad y en su perfección material y perfecta ejecución técnica. Son las cualidades que se contemplan dentro de la Estética objetiva preilustrada. De nuevo conviene oír la voz autorizada y genial de R. Assunto sobre este modelo de juicio –magistralmente analizado por el profesor Puerta en relación con nuestro singular Trecento–:

«Ya se tratara –escribe– de estatuas, edificios, marfiles, esmaltes, miniaturas, las obras de arte eran para la cultura medieval –de Isidoro

de Sevilla a Santo Tomás– obras artesanales producidas por encargo, y destinadas a un fin que no era la mera expresión del modo personal de sentir y pensar de sus artífices, sino que respondía a exigencias prácticas del culto, de la vida civil, de la vida doméstica (...) Como tales, hacían de sujeto de un juicio que apreciaba en ellas la factura en relación al fin a que estaban destinadas, y de la que nosotros llamamos su cualidad estética (entonces se decía, más sencillamente, pulchritudo) solo tenía cuenta en la medida en que esta era en la obra un coeficiente de funcionalidad con el concepto del fin al que la obra se debía» (La crítica d'arte...págs. 14–15).

Hoy, gracias a la erudición filosófica y al profundo conocimiento de la historia de la cultura islámica del nuevo académico, podemos acceder al alma del gusto artístico –permítaseme el uso anacrónico de este concepto ilustrado– del círculo cortesano nazarí en el momento de su máximo esplendor. En el ejercicio de una lúcida y rigurosa hermenéutica. Posible por ser la generosa ofrenda del autor de una obra científica de referencia en nuestra Historia de la Estética, como sin duda lo fuera su *Historia del pensamiento estético árabe, Al-Andalus y la Estética árabe clásica* (Madrid, Akal, 1997). Un hito dentro de una noble ambición de conocimiento iniciada en su etapa juvenil con la valoración de los modelos simbólicos de la ciudad palatina y seguida por una refinada guía para *Leer la Alhambra*, el poemario que representa la más alta cumbre de la edición y la emoción artística y poética.

Es la suya la que podríamos considerar una interpretación auténtica –en el sentido en que esta cualidad se reconoce en la teoría del conocimiento– de un momento excepcional de cultura. Por proporcionar una visión y una valoración de la misma a partir de su historia interna, solo posible por el rigor en el uso de las fuentes; y la ambición intelectual y sensibilidad en el método.

La aportación del presente discurso a tan preciado objeto se podría sintetizar en dos puntos esenciales. En primer lugar, contribuye

a una necesaria distinción de dos modelos estéticos de la Alhambra: ambos imprescindibles, pero con significación y cualidad históricas propias y diversas. Lenguajes y símbolos islámicos medievales, tanto como la rica construcción poética y crítica de la modernidad, son los constituyentes de una realidad cultural felizmente compleja. Por lo mismo debe considerarse científicamente la sustantividad de ambas realidades, evitando contaminaciones, encabalgamientos y anacronismos.

Si bien es cierto que se iluminan entre sí, también lo es la frecuente distorsión causada por la fortuna –no siempre crítica– del paradigma alhambrense romántico, y su popularización; causa del decaimiento epistemológico en favor de una comprensión emocional, con frecuencia superficial. Los intereses arqueológicos de la Ilustración o los que guiaban la visión de la Historia y la Poesía modernas, aunadas en el conocimiento romántico, experimentan un reduccionismo en los orientalismos más frecuentados, poco atentos a la cualidad histórica y simbólica original. Tras la inapreciable visión de románticos y vanguardistas la que se desprende de este texto se asemeja a la que en el campo de la estética, la interpretación y la apreciación musical se ha denominado historicismo –con sentido muy distinto de los revivals arquitectónicos o figurativos–, como repriminación. Al constituir una resignificación de gran alcance –destinada a trascender– de un modelo cultural de excepción.

El otro aporte esencial de la magnífica reflexión de nuestro académico es el de dotar de una legítima universalidad el pensamiento artístico del círculo cortesano nazarí en su época áurea. Queda a partir de su contribución definitivamente insertado en la Historia de la Estética bajomedieval y protohumanista. En mi descargo quisiera precisar el sentido de algunos ejemplos de comparatismo que me ha sugerido la lectura de la reflexión de intelectual tan capaz –y que se referirán como breves apuntes–. No se los puede considerar, en modo alguno, disminución del valor sustantivo de los modelos poéticos que centran tan valioso discurso: la declaración de su universalidad y su situación

dentro de un universo de sensibilidad, eso sí diversamente compartido, es un ejercicio de crítica y justicia cultural de raíz humanista – herencia de generaciones de maestros granadinos, de nacimiento o adopción–. También un antídoto más contra el fácil exotismo. Paradójicamente la globalización ha exacerbado el particularismo identitario –una visión reduccionista y estrecha– frente a una exigencia epistemológica que considere la cualidad de lo distinto en relación con el esfuerzo universal civilizatorio. Lo que solo se puede predicar de aquellas obras que alcanzan la ejemplaridad de lo humano.

Se reúnen en este profundo ejercicio unos pensadores y un pensamiento a cuya seducción se hace difícil escapar. La personalidad, como elite social y como mentes creadoras, de este grupo de intelectuales cortesanos representa uno de los modelos más significativos y pleno de atracción; precisamente por la aludida ejemplaridad –que no es una cualidad abstracta sino que resulta de sus adherencia y expresión de la circunstancia histórica en que se realiza–. A veces elegíacos, pero lúcidos y destinados a trascenderse, con una melancólica conciencia del ser histórico. Políticos, juristas, teólogos, filósofos y poetas representan un singular modelo humanista. Y como el que que alcanzara esta definitiva valoración en la historiografía a partir del Cuatrocientos ofrecen un ánimo teñido por el desengaño. Su experiencia es la de expertos cortesanos, iniciados en el pensamiento y la escritura del poder; cuya vida se consagra a su legitimación y a la construcción de un Espejo de príncipes basado en la ejemplaridad, moral y sobre todo religiosa. Por obra de la crepuscular realidad histórica el esfuerzo conduce al hastío, el desencanto y la exaltación espiritual. No es el lugar para desarrollarlo, pero si recordar que la historia de la lírica, al menos hasta el romanticismo, es la de una escritura del desengaño –desde los petrarquistas a los poetas metafísicos–.

Las dos claves del pensamiento artístico que inspira los escritos de esta elite filosófico–moral y estética responden a esta función política y a su realidad crepuscular –imposible no evocar el otro otoño medieval admirablemente historiado por Huizinga–. Son las que el

profesor Puerta ha denominado con precisión la arabidad y la espiritualización de la realidad sensible por medio de calculados y refinados mecanismos simbólicos. La primera representa un proceso de legitimación cultural, la continuidad política y moral del Islam clásico en la dinastía.

La contribución de nuestro académico al conocimiento de al Jatib y su obra, a su valoración en el marco del Islam clásico y andalusí, nos permite una clara conciencia de la forma en que tuvo lugar, y el alcance de la recepción tardía del helenismo en la koiné, del modo en que la filosofía áurea quedó entrañada por el neoplatonismo. Las categorías del juicio de la sensibilidad de Jatib –si me es permitido– pueden leerse –en paridad y en su superior excelencia– dentro de un marco de gloria artística como el que representa el continente –o tal vez mejor, cosmos– simbólico de su tiempo: una realidad admirablemente definida por M.–M. Davy (*Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion, 1977). Jatib percibe admirablemente el bosque de símbolos baudeleriano en que se ha convertido la Naturaleza, desde que dejara de ser *physis* absoluta y pasara a imperfecta realidad creada; reclamando el conocimiento de la alegoría para poder seguir la ruta de lo visible a lo invisible, *ad invisibilia per visibilia*. De donde la firme distinción entre hermosura y belleza, que esta solo se pueda predicar del Único –sea un atributo divino–; solo se halle en su Luz; y solo emanada de esta y con carácter vicario alcance lo creado. En el resto de la Europa simbólica son omnipresentes Plotino, el Areopagita y Scoto Eriùgena. Para que nada verdaderamente relevante esté ausente en la sensibilidad de este gran filósofo y místico también se encuentran en su pensamiento la armonía y la claridad aristotélico–tomista.

Los textos y análisis contenidos en esta intervención constituyen una inestimable experiencia intelectual y ofrecen un completo modelo de una Literatura artística medieval hasta tan loable esfuerzo por sistematizar, y necesitada de una valoración crítica que responda a nuestra actualidad científica. Como en las otras realidades contem-

poráneas la andalusí no ofrece noticias del artista creador –en breve y de forma incipiente convocado por el Trecento italiano–, no existe la idea del *ingegno* que singulariza y otorga la cualidad a la obra particular; que, en cambio, responde a un predicado universal objetivo: su perfección técnica y su adecuación al fin que originara su encargo. En el pensamiento de nuestras elites como en el mundo gótico el centro y el objeto de los discursos es la obra. Pero este aserto y su realidad no significan en modo alguno negación de una poderosa sensibilidad, un vasto universo de percepciones, experiencias y emociones vinculado a la obra de arte. En relación con el cual los grandes maestros del estudio de la Estética medieval como Rosario Assunto o Umberto Eco han considerado las edades posteriores un verdadero decaimiento, una pérdida de capacidad en la comprensión del símbolo –cualquier apreciación culta de nuestro tiempo está por debajo de la más humilde y popular del hombre medieval– y del «poder de la fantasía» (E. Grassi). Solo nuestra arrogancia nos ha permitido ocultar esta estremecedora ignorancia, muy parcialmente paliada por la imaginación romántica y el mundo de sensibilidad que iniciara.

Las opiniones de Ibn Jaldún aquí glosadas representan el más acabado modelo del valor simbólico y artístico en la cultura andalusí de la época –válido, por otra parte, para toda la cultura coetánea–. Su descripción del trabajo artístico del artífice alhambrense, el ornamentalista sabio, constituye a la vez un ejercicio de tratadística técnica y de apreciación sensible. Es obra de un diletante artístico que oculta su saber y su gusto al tiempo que predica la ascesis –en todo siguiendo el patrón de los reformadores políticos y grandes amateurs desde Cicerón a Bernardo de Claraval; él en su visión crepuscular se esfuerza por la reforma socio-política del Islam–. Tampoco difiere del juicio de la sensibilidad que prevalece desde la Antigüedad, basado en la *acribeia*, la obra bien hecha, la perfecta ejecución material y técnica –el criterio de valor de los legos en estetas consumados y sensibles–.

Frente a lo que, sin embargo, comparecen en su pensamiento modelos del fantástico medieval –en la significación de la gran obra

de Baltrusaitis– que podríamos ver como verdaderas especies de una imaginación medieval –nada que ver con la moderna facultad subjetiva, *la reine des puissances* de Baudelaire–; tal vez susceptible de definir como un poderosa imaginario colectivo –participado por pueblo y elites– que nos sobrepasa. De un lado el gran pensador magrebí nos ilustra sobre una función mirífica de la obra de arte, su pertenencia al orden de lo prodigioso y lo maravilloso, y su obrar mágicamente. Es la obra así concebida eficaz estéticamente en sí, un grado por encima de la persuasión de los tratados de retórica, que se entiende innecesaria. Porque realiza un plan divino. y aquí entra en juego el que siempre consideré aspecto más seductor de la estética alhambrenña: la excelencia autoproclamada por los paños epigrafiados del palacio –en un bello ejercicio de personificación, autoencarnación, de sus arquitecturas–. Desde las lecturas que en mi temprana juventud me hiciera afectuosa y sabiamente don Jesús Bermudez –a las que siguió la frecuentación apasionada de don Emilio García Gómez– he considerado esta arquitectura elocuente una cumbre de la fascinación. y no se recurra a exotismo alguno porque esa sensibilidad hacia lo maravilloso se halla en Saint Denis; o en las *Wunderkammer*; y los *Mirabilia* de todas las sociedades de la época. A través de la excelencia manifestada por la voz de la Alhambra, de su cualidad mirífica, resplandece un absoluto, su inspiración divina.

Resignificar históricamente un proceso estético, incontestablemente único –con competencia filológica y sensibilidad poética– es la ardua y excepcional empresa con la que hoy se suma este joven intelectual al esfuerzo académico por nuestra cultura. Del mismo se debiera derivar una clara conciencia del papel que debe jugar el modelo del conocimiento histórico–filosófico en la conservación patrimonial de este exclusivo acervo –contemplado por la reflexión aquí propuesta por don José Miguel Puerta desde el necesario punto de vista epistemológico y axiológico–; el único capaz de conjurar la visión en exceso economicista de la tutela de la Alhambra –tematización esquemática y avidez monetaria–; en un manifiesto decaimiento del espíritu en nuestra sociedad; cuya superioridad legal y

técnica cede frente a la calidad social, intelectual y estética de los sucesivos estadios conservacionistas precedentes –por ejemplo de Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal a Leopoldo Torres Balbás, de las *Antigüedades árabes* ilustradas al Centro de Estudios Históricos, sin propósito de exhaustividad–. Hagamos, pues, retornar a la preocupación patrimonialista el modelo–ciencia y el modelo–cultura –nuestra auténtica plusvalía social (Roberto Di Stefano)– por encima de la hipertrofia del codiciado turismo cultural; dudosa panacea equívocamente asociada a una vacía idea de progreso. Y este acto puede ser una gozosa ocasión para iniciar este repensarse.

Gracias