

[Recepción del artículo: 19/06/2019]  
[Aceptación del artículo revisado: 02/09/2019]

## FANTASÍA, PLACER Y EXISTENCIA EN LA ESTÉTICA ÁRABE CLÁSICA FANTASY, PLEASURE AND EXISTENCE IN CLASSICAL ARABIC AESTHETICS

JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ  
Universidad de Granada  
jmpuert@gmail.com

### RESUMEN

Me propongo analizar en este artículo las funciones centrales y generalmente positivas que se concede a los placeres sensoriales en los discursos estéticos del islam árabe clásico al caracterizar al ser humano (*insān*) y la existencia (*wuġūd*), partiendo de la poesía preislámica y del Corán, y la conversión del vocabulario y las imágenes relacionadas con las aguas, el vergel y la figura femenina en retóricas representativas de los ideales del poder por parte de la literatura cortesana y de archi-texturas como las de la Alhambra. Al mismo tiempo, exploro el papel lúdico y pedagógico que la *falsafa* concedió a la fantasía y a las artes miméticas, anteponiendo o no la fruición estética a la finalidad moral del individuo como ser social y racional, y concluyo con algunas consideraciones sobre la dimensión ontológica que el sufismo otorgó a la poesía y las artes dentro de su *gnosis* gobernada por una Imaginación capaz de unir los contrarios y superar las dicotomías de la lógica.

PALABRAS CLAVE: Estética árabe clásica, *tajyīl* (fantasía), *jayāl* (imaginación), *ladḍa* (placer), *falsafa*-estética, *sufismo*-estética

### ABSTRACT

In the present article I set out to analyse the central and generally positive functions that are offered to the sensory pleasures in the aesthetic discourses of classical Arab Islam when they characterise human beings (*insān*) and existence (*wuġūd*), basing themselves on pre-Islamic poetry and the Koran, on the conversion of vocabulary and images related to water, gardens and the feminine figure in rhetoric representative of the ideals of power in court literature and on “archi-texts” such as the Alhambra. At the same time, I explore the ludic and pedagogical role that *falsafa* gave to fantasy and the mimetic arts, giving preference, or not, to aesthetic fruition in the moral purpose of the individual as a social and rational being, and I conclude with some thoughts on the ontological dimension that Sufism instilled in poetry and the arts

and within its *gnosis* governed by an Imagination able to unite contrasting elements and overcome the dichotomies of logic.

KEYWORDS: Classical Arab aesthetics clásica, *tajyīl* (fantasy), *jayāl* (imagination), *lad̄da* (pleasure), *falsafa*-aesthetics, *sufismo*-aesthetics

En el poliédrico ámbito en el que se entrecruzan y se activan entre sí la sensibilidad, la fantasía/imaginación y la fruición estética se ponen en juego, como en ningún otro lugar, los elementos fundamentales que configuran las ideas sobre el ser humano (*insān*) y su existencia (*wuḥūd*) en la cultura árabe islámica clásica. Nos preguntamos aquí sobre ¿qué valores psicológicos, cognoscitivos y existenciales se otorgaron a los placeres sensoriales y a los de la fantasía en los diversos discursos de esta cultura? ¿Cómo se contemplaron los goces físico, imaginativo y cognoscitivo a la hora de definir de la belleza, y qué relación tuvieron, en fin, dichos conceptos con la teoría de las artes y con la práctica de algunas de ellas? Para sugerir vías de reflexión y proponer un *corpus* textual de partida sobre todo ello, nos vamos a fijar en una amplia selección de textos provenientes de fuentes en principio tan dispares como el Corán, la poesía, la erótica, la teología, la filosofía y la mística, que se cuentan entre lo más granado de la cultura árabe clásica.

#### **LAS IMÁGENES SENSORIALES DE LA POESÍA PREISLÁMICA Y LA REVELACIÓN CORÁNICA: PLENITUD EXISTENCIAL Y RETÓRICA REPRESENTATIVA**

El conjunto de esta poesía, con el que al modo de los textos homéricos en la cultura griega emerge el imaginario árabe escrito, sitúa al ser humano como medida de un mundo eminentemente físico y con escasos ribetes de metafísica. Su *estética* se construye con imágenes sensibles, visuales sobre todo, relacionadas con la naturaleza y, especialmente con el vergel y con la figura femenina. En esta poesía ante-islámica (recordemos que poesía, “*šīr*”, significa en árabe “conocer y/o sentir”), el agua, el oasis y el vergel, natural o construido, y la mujer, adquieren una honda significación alusiva a la existencia, el bienestar, el deleite, la permanencia y el dominio, plasmada en imágenes poéticas que serán memorizadas, imitadas, y a veces enriquecidas, por el pensamiento, la literatura y las artes islámicas. La poesía anteislámica codificó ya todo un imaginario arquitectónico-paradisíaco de aliento mítico a la vez que derivado del pasado urbano de las civilizaciones que florecieron en la península arábiga siglos antes del islam, así como del contacto con las culturas circundantes. En dicha poesía, bastante retocada al compilarse en época islámica, aparecen con nitidez los signos básicos de la arquitectura-vergel animada por aguas y plantas, y construida con materiales preciosos, en lo que la crítica ha visto una exaltación de los goces terrenales y de la propia vida frente a la permanente hostilidad del desierto, ámbito este último del vagar, de la inexistencia y de la muerte. Es el caso del poeta judío preislámico al-Samaw'al (m. h. 560 d. C.), que describe en árabe la fortaleza de al-Ablaq con abundante agua y erigida sobre una inexpugnable colina elevada hasta las estrellas. Entre las ciudades míticas de aquellas primeras casidas árabes destaca Iram dāt al-‘Imād, que será mencionada también en el Libro sagrado e imaginada como inmenso conjunto palacial emergente en medio del desierto con inusitada elevación, resplandeciente, construida con piedras

preciosas y amenizada con aguas y jardines, que fue descubierta azarosamente por un beduino mientras buscaba su camello perdido entre las dunas; y cuando se hallaba al borde de la muerte, se topó con aquel fantástico paraíso, promesa de goces sensoriales y eternidad.<sup>1</sup> El *topos* de la figuración y construcción del lugar maravilloso, irrigado, verde, radiante, va unido, por otro lado, a la imagen de la mujer ideal cantada en los poemas preislámicos, que hunde sus raíces en viejos cultos de la fecundidad y en las representaciones escultóricas de las diosas-madre de las culturas agrícolas del Medio Oriente, así como en las divinidades tribales de la Península Arábiga, sobre todo del Yemen. Esas *venus* preislámicas poetizadas por Imrū' al-Qays y otros poetas preislámicos, ataviadas con espléndidos vestidos sobre palanquines o aposentadas en *mihrāb-s* (nichos) bien ornados, blancas, luminosas, cual estatuas de mármol, abstraen las figuras de aquellas deidades femeninas encargadas de vivificar la naturaleza, donar aguas, frutos y ganados, y de preservar los órdenes celeste y subterráneo,<sup>2</sup> atributos estos que serán asumidos, al menos desde la época sumeria, por las nuevas deidades masculinas y, después, por el Dios único de los monoteísmos. Ni que decir tiene que este lenguaje, cargado de vitalidad y aliento existencial, derivaría en *topoi* literarios y artísticos de los que harán ilimitado uso después toda clase de eruditos y gobernantes del islam.

En el Corán, la atención a los sentidos, la percepción sensorial y, en general, el alma del ser humano, centro de la creación, se articulan en la configuración de un sujeto creado para recibir y comprender la Verdad revelada. El vocabulario relacionado con los sentidos, el ojo, el oído, la ceguera, la sordera, la mudez, etc., repite figuradamente la idea de comprensión o no de la fe. Percibir significa aquí entender la palabra de Dios y el orden del universo creado por él. El *Libro* apela continuamente al proceso de entendimiento (formas verbales de *'aqala*), a la comprensión intelectual de la Verdad, una Verdad viva y activa que ofrece a través de sus símbolos un sentido palpable y sensorial de lo sobrenatural. Es la relación realidad-maravilla-sobrenatural que forma la ley de pertenencia del *ser al mundo de lo creado*, de la existencia, como dijo Mohammed Arkoun.<sup>3</sup> En lo que a los placeres respecta, el Corán establece ciertas prohibiciones para fortalecer el espíritu del creyente, pero la licitud de los placeres físicos en el *Libro* es muy amplia, sobre todo los placeres del Paraíso prometido, y en los hadices (dichos y tradiciones atribuidas al Profeta Mahoma), se mencionan con profusión los goces sensoriales dentro de la moderación. Algunas aleyas coránicas proclaman, además, que Dios otorgó placeres al ser humano por su naturaleza de ser preferido entre los animales.<sup>4</sup> Ya se fijó en esto la retórica árabe clásica, caso de 'Abd al-Qāhir al-Ŷurŷānī (m. 1078), quien subrayó la abundancia existente en el texto coránico de metáforas ligadas a lo visual y destacó el intenso estu-

<sup>1</sup> Cf. M<sup>a</sup> J. RUBIERA MATA, *La arquitectura en la literatura árabe: datos para una estética del placer*, Madrid, Hiperión, 1988 (2<sup>a</sup> ed. aumentada), en concreto las pp. 27 y ss. y 55-62. También, FADIL RUBA'I, *Iram dāt al-'imād. Min Makka ilā Uršalīm: al-baḥt 'an al-ṣanna* (Iram la de las columnas. De La Meca a Jerusalén: la búsqueda del Paraíso), Beirut, 2000.

<sup>2</sup> Me referí a esta cuestión en *Historia del pensamiento estético árabe*, Granada, Editorial UGR-Patronato de la Alhambra y Generalife, 2018 (2<sup>a</sup> ed.), capt. 1.1.2.

<sup>3</sup> M. ARKOUN, *Al-Fikr al-islāmī, qirā'a 'ilmiyya* (El pensamiento islámico, lectura científica), Beirut, 1987, capt. "Al-'Aḡīb al-jallāb fī l-Qur'ān" (Lo maravilloso y atractivo en el Corán), pp. 195-196.

<sup>4</sup> K. Y. AL-ZAYDI, *Al-Ṭab'ā fī l-Qu'rān al-Karīm* (La naturaleza en el Sagrado Corán), Bagdad-Beirut, 1980, pp. 215-221.

por estético que se deriva de la profunda y sutil unión entre los planos de la expresión y el contenido de que hace gala el Corán y que le es dado percibir al ser humano. Términos como el de *ŷanna* (jardín, paraíso) y otras expresiones asociadas –*ŷannat al-juld* (jardín de inmortalidad), *ŷannat* y *ŷannāt al-na'īm* (jardín y jardines de delicia), *ŷannāt al-ma'wā* (los jardines de la morada), *ŷannāt al-firdaws* (jardines del paraíso), *ŷanna 'uliya* (el jardín elevado), *ŷannat 'adn* (jardines del edén)–, más los de *rawḍa* y *rawḍāt al-ŷanna* (vergel, jardín del paraíso), o *ḥadā'iq bahiya* (amenos jardines), pasarán, en efecto, del texto sagrado, con diverso uso e interpretación, a la teología y a la mística, no así a la filosofía de tradición helenística (*falsafa*), que renunciará a las visiones escatológicas. Naturalmente, la literatura y la poesía árabes evocarán en sus fantasías áulicas (pensemos en las *Mil y una noches* y en los poemas de la Alhambra) el texto coránico, en el que las metáforas consagradas al Paraíso no se reducen a la presencia del agua, la vegetación y los frutos, sino que incluyen también símiles que podemos considerar arquitectónicos y artísticos: *guraf* (cámaras altas), *furūš marfū'a* (lechos elevados), *masākin ṭayyiba* (viviendas agradables), como en Corán 88, 1-16, en que se describe el Paraíso prometido a los bienaventurados con “manantial de agua corriente (*'ayn ŷāriya*), lechos altos (*surūr marfū'a*), copas alzadas, cojines alineados y alfombras extendidas”. En Corán 56, 11-26, en que se vuelve a hablar de los Jardines de Delicia (*ŷannat al-na'īm*), los bienaventurados se hallarán en “lechos entretejidos de oro y piedras preciosas, reclinados en ellos, unos enfrente de otros. Circularán entre ellos jóvenes de eterna juventud (*wildān mujalladūn*) con cálices, jarros y una copa de agua viva, que no les dará dolor de cabeza ni embriagará, con fruta que ellos escogerán, con la carne de ave que les apetezca. Habrá huríes de grandes ojos (*ḥūr 'ayn*), semejantes a perlas ocultas, como retribución a sus obras. No oirán allí vaniloquio ni incitación al pecado, sino una palabra: “¡Paz! ¡Paz!” (Corán 56, 28-37). Estos y otros pasajes coránicos semejantes o referidos a la perfección del firmamento creado (*surat al-Mulk*, Corán 67), engrasarán la retórica epigráfica áulica, por ejemplo, en la Mezquita de Córdoba, la Aljafería de Zaragoza, y, como veremos después, en la Alhambra y el Generalife, donde incluso la poesía mural incorporará dichas expresiones coránicas con el fin de distinguir los edificios –con la sacralidad del texto revelado– como buen lugar paradisíaco. De esta manera, la plenitud de la existencia humana, cuya eternidad dichosa y placentera promete el Corán en el Más Allá, cumplirá una función semántica concreta en la retórica de representación del poder, de la que no prescindirá tampoco la sepultura regia, como lo muestra, por ejemplo, la poesía elegíaca nazarí o saadí<sup>5</sup>. La muerte no es en este contexto, obviamente, sinónimo de inexistencia, sino de tránsito a una existencia superior, paradisíaca, que los bienaventurados gozarán en el otro mundo, y que en éste los fastos edilicios de soberanos y potentados se encarga de vincular con su persona por medio de la caligrafía mural.

En cuanto a la teología, la imagería hedonista del Paraíso, ineludible por su profusa presencia en el Libro sagrado, tuvo muy variado tratamiento, desde su aceptación literal e incomprensible para las capacidades humanas, hasta quienes la convirtieron en una sucesión de exégesis y relatos escatológicos fantásticos. Al primer caso pertenece el célebre literato y

<sup>5</sup> Para los epitafios de los sultanes nazaríes, cf. IBN AL-JATĪB, *Historia de los Reyes de la Alhambra (Al-Lamha al-badriyya)*, tr. de José M<sup>o</sup> Casciaro y estudio preliminar de Emilio Molina López, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2010; y para los de las tumbas saadíes, véase GASTON DEVERDUN, *Inscriptions árabes de Marrakech*, Rabat, 1956.

teólogo Ibn Ḥazm de Córdoba (994-1064), para quien en la vida mundana al ser humano le conviene la continencia y la moderación, como en Sócrates, pero sin que por ello deba renunciar a una amplia gama de placeres, sensoriales e intelectuales, que otros juristas islámicos más rigoristas, como Ibn Taymiyya, no dudaron en censurar. Para Ibn Ḥazm “el placer del intelectual con su discernimiento, del conocedor con su conocimiento, del sabio con su sabiduría y el placer de quien se esfuerza por Dios, son mayores –en todo caso– que el placer de la comida, la bebida, la unión sexual, la ganancia, el juego y el que siente el mandatario con sus órdenes”.<sup>6</sup> Para él, las capacidades naturales estéticas de los humanos son, además, limitadas: “quien se alegra con la belleza de su voz debe saber que muchos pájaros cantan mejor y que los sonidos de las flautas son más placenteros y entretenidos que los suyos”.<sup>7</sup> Lo único que de verdad merece la pena para el autor de *El collar de la paloma* es el Paraíso prometido, si bien los deleites del arte serán positivos siempre que no inciten a la depravación ni distraigan al individuo de la verdadera meta del Más Allá. Por ello, se muestra fuertemente prevenido contra la fantasía y aboga siempre por el control racional y por la comprensión literal del texto revelado. Si sabemos que existen placeres en la otra vida es simplemente porque así nos lo informa la Revelación coránica, pero a los humanos no nos es posible saber en este mundo cómo serán dichos placeres, los cuales habrán de ser, sin duda, diferentes a los placeres terrenales. Y puesto que la existencia mundana no es sino una preparación para ganar la existencia eterna, Ibn Ḥazm condena con ahínco la pasión en tanto anhelo compulsivo de placer y de poder, nociva, por tanto, para el conocimiento, para la educación ética y estética, y para la elevada gracia que es el amor. Precisamente, el amor es, en su opinión, la dicha más grande que puede obtener el ser humano en el Más Acá, sólo superada por la dicha del Paraíso eterno; mientras que todos los placeres del mundo son fugaces, dice Ibn Ḥazm, la unión amorosa es vida renovada, es una “gran misericordia de Dios”, ante la que no hay placer que se le equipare:

Ni la aparición del follaje de las plantas tras la lluvia caída, ni el brillo de las flores después de pasar las nubes con agua en la estación templada, ni el murmullo de las aguas que discurren entre ramas floridas, ni la hermosura de los blancos palacios cercados por verdes jardines, son mejores que la unión con el amado cuando te satisfacen sus caracteres, alabas sus dones naturales y sus cualidades se corresponden en belleza. Es algo que ni los retóricos pueden expresar, ni lo alcanza la oratoria de los más elocuentes. Ante él se aturden los corazones y se enajena el entendimiento.<sup>8</sup>

En el contexto del amor, y del carácter de plenitud que le concede Ibn Ḥazm en la existencia humana terrenal, las formas sensibles estimulan la parte apetitiva del alma (*naḥs*) y, aunque a veces la entretienen con placeres sensuales que no son el verdadero amor, dichas formas son imprescindibles para lograr esta gran dicha. Las formas hermosas son, en efecto,

<sup>6</sup> IBN ḤAZM, *Risāla fī mudāwat al-nufūs* (Epístola sobre la sanación de las almas), en I. ‘Abbās (ed.), *Rasā’il Ibn Ḥazm*, Beirut, 1980, vol. I, p. 335.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 340.

<sup>8</sup> IBN ḤAZM, *Ṭawq al-ḥamāma* (El collar de la paloma) (capt. XX), en *Rasā’il Ibn Ḥazm*, ed. I. ‘Abbās, Beirut, 1983, I, pp. 180-181. Esta idea era común en la cultura árabe islámica al menos desde al-Āhiz (776-868), el gran literato y pensador de Basora, quien en su *Risāla fī l-’išq wa-l-nisā’* (Epístola sobre el amor y las mujeres) consigna el placer (*ladḍa*) del amante (*al-’āšiq, al-muḥibb*) como el más intenso y completo, que supera al placer producido por artes como el canto por lo fuerte y perdurable que es (Beirut, 1972, pp. 148-149).

con su inmenso poder de atracción, el primer peldaño hacia el auténtico amor, que consiste en la superación del deseo y el reconocimiento entre dos almas. Por ello, cuando establece los grados de belleza que mueven al amor, recurre a un vocabulario esencialmente vinculado con los sentidos: 1) la dulzura (*ḥalāwa*), que consiste en la delicadeza de encantos y la finura de ademanes, o sea, en la aceptación por parte del alma de los accidentes de la forma aunque ésta carezca de cualidades internas manifiestas; 2) la corrección (*qawām*), que es la hermosura (*ḡamāl*) de cada cualidad por separado, aunque a menudo quien es hermoso en sus cualidades tomadas aisladamente puede tener un semblante frío y no ser ni salado, ni dulce, ni bello, ni espléndido; 3) el esplendor (*rawʿa*) que irradia de los miembros externos y que equivale también a la viveza y la nobleza; 4) la sal (*malāḥa*), que es la reunión de varias de estas categorías y, finalmente, 5) la auténtica “belleza” (*ḥusn*), su grado más elevado, que es indefinible y carece de sinónimos, siendo, en cualquier caso, “una especie de brillo (*iṣrāq*)” que destella al reconocerse entre sí dos almas gemelas.<sup>9</sup> En el dominio de las artes, la estética de Ibn Ḥazm se supedita a la ética derivada de su interpretación literalista del Corán, que, por otro lado está en consonancia con la tradición estoica de buena parte del pensamiento islámico. Así, la caligrafía debe atenerse a la claridad y evitar las florituras con el fin de cumplir con su misión de transmitir de forma adecuada un mensaje dado, de la misma manera que la poesía será lícita si se realiza comedidamente y con el propósito de difundir valores morales entre la juventud y en la sociedad<sup>10</sup>, como dirá más tarde otro cordobés, Ibn Ruṣd (Averroes); y la arquitectura deberá renunciar a la opulencia y a la exhibición del poder personal y contentarse con ser sencilla morada acompañada de un agradable jardín.

Sin embargo, la profundidad conceptual contenida en los textos de Ibn Ḥazm, que asume incluso la narración autobiográfica en *El collar de la paloma*, se diluye en la erótica posterior dominada por la reiteración de estereotipos y la renuncia a la hermenéutica textual. Ejemplo de ello es el tratado *Tuḥfat al-ʿarūs wa-nuzḥat al-nufūs* (Regalo de novia y recreo de almas), atribuido al tunecino *al-Tiḡānī* (m. 1309/10), que se presenta como una obra de ciencia y reflexión sobre el tema del amor dentro de la institución divina del matrimonio, en el que echamos de menos la pulsión vital y la finura psicológica de los textos de Ibn Ḥazm sobre la misma cuestión. *Al-Tiḡānī* parte del principio común de que el deseo entre los sexos es una prescripción natural y el goce que lo acompaña es el mayor goce existente en este mundo<sup>11</sup>, para después reflexionar sobre las circunstancias relativas a las relaciones entre los sexos, concediendo atención especial a la estética corporal, en capítulos como los dedicados a los adornos de ambos sexos (capt. 9 y 10), la gordura y delgadez (capt. 15), el color de la piel (capt. 16), la talla (capt. 17), y la gracia/sal y la hermosura (*ft l-malāḥa wa-l-ḡamāl*) (capt. 18), sin obviar una pormenorizada descripción del cuerpo de la mujer puntualizando qué formas del pelo, los ojos, la nariz, etc., son preferibles (capt. 19 y 20). Esta cosificación *esteticista* del cuerpo humano, destinada a regular los placeres eróticos dentro del canon islámico de la procreación, es avalada por un amplio aparato de citas de autoridad extraídas del Corán y, sobre todo, de los *ḥadices*, amén de variopintas máximas e imágenes prestadas de teólogos,

<sup>9</sup> IBN ḤAZM, *Risāla fī mudāwat al-nufūs*, pp. 375-376.

<sup>10</sup> IBN ḤAZM, *Risālat marātib al-ʿulūm* (Epístola sobre la clasificación de las ciencias), en *Rasāʾil Ibn Ḥazm*, IV, p. 65.

<sup>11</sup> AL-TIḠĀNĪ, *Tuḥfat al-ʿarūs wa-nuzḥat al-nufūs*, El Cairo, 1987, pp. 11-15.

literatos, hasta codificar una retórica en la que se entreveran los clichés de las aguas, el vergel y la hermosura, principal, pero no únicamente, femenina.<sup>12</sup> En la Granada del siglo XIV, ya en las postrimerías de al-Andalus, se compilan obras como el *Kitāb ṣifāt al-ḥusn wa-l-ḡamāl* (Libro sobre las cualidades de la belleza y la hermosura), dedicado por Ibn Huḍayl a Muhammad VII (r. 1392-1408), constructor de la Torre de las Infantas, último edificio áulico de importancia construido en la Alhambra, en el que son palpables los signos de empobrecimiento estético del arte nazarí. Este libro se consagra principalmente a la belleza femenina, en la que, como al-Tiḡānī, hace un ejercicio de erudición comenzando por espigar diversos *ḥadices* en favor de la belleza física, verbigracia: “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”<sup>13</sup>, con los que introduce la definición de los términos árabes más usuales para referirse a la belleza del ser humano,<sup>14</sup> que culmina con el Profeta Muḥammad, cuya belleza interior y exterior era superior y proverbial, de la misma manera que su señor Muḥammad VII es asimismo hermoso. La generalidad de los textos y casidas áulicas nazaríes redundarán en la supuesta belleza física y espiritual de los respectivos sultanes. En este contexto, Ibn Huḍayl define al-Ḥusn (belleza) como “la armonía formal (*tanāsub al-ṣūra*), la regularidad de los miembros, el equilibrio de movimientos, la dulzura de palabras y la languidez de las miradas”, mientras que al-ḡamāl se reduce a la hermosura externa que no toca o no deja huella en el corazón; de ahí que, según Ibn Huḍayl, “todo lo bello es hermoso pero no todo lo hermoso es bello”. 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-zarf*) y la hermosura “equivalente a la sal” (*malāḥa*)<sup>15</sup>. Tanto la “elegancia” como la “sal” o la “gracia” son, pues, categorías estéticas afines respectivamente a la belleza y a 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*)”. Pero si comparamos estas definiciones con los conceptos estéticos de Ibn Ḥazm se aprecia enseguida que Ibn Huḍayl prescinde del concepto de *maḥabba* (amor) y no menciona una belleza superior elevada al grado de lo inefable, ni mucho menos entra en comentarios psicológicos o autobiográficos. El literato granadino se limita a registrar una miscelánea y copiosa colección de asertos de toda clase de poetas, tratadistas y lexicólogos

<sup>12</sup> Al-Tiḡānī dedica un capítulo al “adorno y perfume y lo que la mujer necesita sobre todo ello, puesto que es una de las mayores formas de procurarse la atención del esposo”, lo mismo que reserva también otro capítulo sobre el “adorno del hombre” necesario para granjearse el amor femenino (AL-TIḡĀNĪ, *Tuḡfat al-‘arūs wa-nuzhat al-nufūs*, capt. 9 y 10).

<sup>13</sup> M. A. AL-BĀZĪ, *Contribución al estudio del legado estético escrito en árabe: Kitāb ṣifāt al-ḥusn wa-l-ḡamāl* (tesis doctoral inédita dirigida por M.ª J. Viguera Molíns), Universidad Complutense de Madrid, 1998, texto árabe, pp. 1-2.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 7.

árabes sobre la belleza de la mujer, física casi en exclusiva, en la que 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 tópicos árabes sobre la belleza femenina en un puro alarde de erudición y afirmación de arabidad e islamidad a la que se acogió con frecuencia la corte nazarí.

#### LA FRUICIÓN MIMÉTICA EN LA *FALSAFA* ÁRABE. FUNCIONES Y LÍMITES DE LA FANTASÍA

Al margen de la retórica tradicionalista mencionada y de sus esquematismos esteticistas, y salvo la excepción sintomática de Ibn Rušd (Averroes) ajeno también a la exégesis y los planteamientos teológicos, en algunos Estados abasíes de los siglos VIII al XI, y en algunos andalusíes de los siglos XI y XII, floreció un pensamiento de inspiración helenística (*falsafa*) y con vocación humanista que tratará de estimular las capacidades cognoscitivas, empíricas y racionales del ser humano, entendido éste como sujeto eminentemente psicológico, que lejos de someterse al dictado rigorista de los alfaquíes y la norma religiosa, tiene la misión de elevarse a un grado superior de existencia por medio del correcto empleo de los sentidos, de la fantasía y del intelecto. En este humanismo, la fantasía y las artes miméticas (*muḥaka*) adquieren un estatus específico y una teorización general ligada a la condición de ser social que le es connatural a los humanos. Como se aprecia en la obra del lógico, filósofo y traductor de origen persa al servicio de los abasíes, Ibn al-Muqaffa' (m. 759), considerado el primer humanista árabe, a la literatura, incluso fabulosa o fantástica, y a las artes figurativas, se les encomiendan funciones lúdicas y educativas. En su introducción a la famosa versión que realizó de *Kalīla wa-Dimna* al árabe, Ibn al-Muqaffa' señala que este libro se atiende a cuatro propósitos: 1) poner su contenido en boca de animales irracionales con el fin de atraer a los jóvenes a disfrutarlo y aprender, 2) "mostrar visiones fantasiosas de los animales (*jayālāt al-ḥayawānāt*) con todo género de colores y pigmentos (*al-aṣbāg wa-l-alwān*) para que se solacen los corazones de los reyes y se interesen mucho más en él para deleitarse con esas imágenes";<sup>16</sup> 3) por el aprecio de reyes y jefes hacia el libro, se multiplicarán sus copias y "el pintor (*al-muṣawwir*) y el copista (*al-nāsij*) se beneficiarán siempre con ello"; 4) el fin último de esta obra va dirigido específicamente al filósofo. Aunque el primer manuscrito de *Kalīla wa-Dimna* y las imágenes concretas a que se refiere Ibn al-Muqaffa' no se han conservado, lo cierto es que ésta, y otros muchas obras literarias y científicas, llevaron habitualmente asociada en el islam la miniatura, y combinaron, al igual que en otras artes, la caligrafía, la ornamentación geométrica y vegetal y la figuración en un todo coherente y armónico.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> IBN AL-MUQAFFA', *Kalīla wa-Dimna*, Beirut, 1986 (2ª ed.), p. 62. Conviene advertir aquí que fue probablemente con Ibn al-Muqaffa' con quien se inaugura en el islam un modo de pensamiento basado en la duda racional (*šakk*) frente a la fe (*imān*) y la teología ('A. R. BADAŪI, *al-Insāniyya wa-l-wuḥūdiyya fī l-fikr al-'arabī* [Humanismo y existencialismo en el pensamiento árabe], Kuwait-Beirut, 1982, pp. 28-29).

<sup>17</sup> En "Celebración de la imagen y estética caligráfica en el islam árabe clásico" (en F. ROLDÁN CASTRO (ed.), *La imagen y la palabra en el Islam*, Sevilla, 2016, pp. 13-52), abordé este tema comentando imágenes de libros religiosos sobre la vida del Profeta y profanos, como las *Maqāmāt de al-Harīrī* o el *Hadīṭ Bayaḍ wa-Riyāḍ*, y de tejidos, cerámicas o surtidores zoomórficos, en los que no faltan tampoco los signos y estereotipos de las aguas, el vergel y lo femenino.

Fue al-Fārābī (ca. 872-950), no obstante, el llamado por los árabes Segundo Maestro (después de Aristóteles), quien expresó con mayor nitidez la combinación de utilidad y deleite exigible al buen arte y quien otorgó a la fantasía una función claramente positiva y activa para el solaz del individuo y para su formación intelectual a través de las artes y, por ende, para la construcción de la utopía social. Al final de su gran tratado musical teoriza sobre la función lúdica de las artes al servicio de la Ciudad Ideal y afirma que las melodías musicales, así como las imágenes visuales (*mubširāt*), las escultóricas (*tamāṭīl*) y las pictóricas (*tazāwīq*), tienen como finalidad procurar placer (*ladḍa*) y dejar en el alma del receptor “imágenes e impresiones” (*tajayyulāt aw infī’ālāt*) que imitan (*muḥākīyāt*) otras cosas más perfectas y útiles.<sup>18</sup> Las mejores melodías son las armónicas, las cuales fortalecen y dulcifican el alma, por lo que son útiles (*nāfi’a*) para hacer que los oyentes realicen acciones loables. Apela, en fin, a la bondad ética y política de las “distintas clases de juego (*la’īb*)” puesto que procuran el descanso (*rāḥa*) necesario para emprender después una actividad seria (*ḡidd*).<sup>19</sup> En diversas obras suyas, como *La ciudad ideal*, *El catálogo de las ciencias* y los fragmentos suyos conservados comentando la *Poética* de Aristóteles, al-Fārābī teoriza sobre la función de la “fantasía” (*tajyīl*) en las artes imitativas (poesía, música, danza, pintura, escultura) con más precisión que sus antecedentes griegos, entendiendo la dimensión artística del ser humano como un complejo fenómeno en el que intervienen los sentidos, el sensorio común, la memoria, la fantasía y la razón, no sólo del artífice, sino también del receptor, y en favor de la felicidad individual y social. Conforme mayor es la precisión y calidad con que se percibe un objeto artístico dado, mayor será el placer experimentado con el mismo, y viceversa, una obra de arte más perfecta conlleva una sensación placentera más elevada. Y puesto que por principio, la belleza de cada ser consiste en alcanzar la perfección que le corresponde en la escala de la existencia, la belleza superior le corresponderá al Ser Primero, y el conocimiento de la misma dispondrá el más alto goce y esplendor al que pueda elevarse el intelecto humano. De la misma manera, Ibn Sīnā (Avicena) (980-1037), de quien sí se conserva su comentario a la *Poética*, recuerda las dos causas que, según Aristóteles, empujan al ser humano a imitar, a saber, el deleite consustancial a la imitación (*al-iltidād bi-l-muḥākāt*), lo que lo diferencia de las bestias desde la infancia, de un lado, y, de otro, la utilidad educativa (*ta’līm*) de la *mimesis*, ya que con ella se transmiten imágenes e ideas hasta el alma del receptor, la cual, a su vez, se regocija, aprende y se transforma. El mejor de los seres imitadores, el humano, que supera en esto al simio, es capaz hasta de producir a través de la imitación pictórica regocijo (*surūr*) en el espectador incluso si el objeto representado es horrendo y su contemplación en la realidad fuese desagradable y repulsiva. Esto se debe a que el placer de la representación icónica, al igual que el producido por las artes de la palabra y las musicales, no proviene del mismo objeto o idea representada, sino de la transformación imaginaria de la realidad a través de la forma artística y de la composición armónica (*ta’līf muttafiq*)<sup>20</sup>, lo que por otro lado, no dejaron de poner en práctica los más diversos pintores, poetas y artistas musulmanes.

<sup>18</sup> AL-FĀRĀBĪ, *Kitāb al-mustqā al-kabīr* (El gran libro de música), El Cairo, 1967, pp. 1179-1180. También, IBN ZAKARIYYĀ AL-RĀZĪ (863-932), “el Galeno árabe”, se refirió al deleite producido por la armonía interna de las percepciones sonoras y visuales, y señaló la función positiva “del juego, la alegría y el placer (*ladḍa*)” para el descanso de las actividades serias y reanudarlas con renovado vigor (*Rasā’il falsafīyya* [Tratados filosóficos], Beirut, 1979, pp. 62 y 130-164).

<sup>19</sup> AL-FĀRĀBĪ, *ibidem*, pp. 1184-1185.

<sup>20</sup> IBN SĪNĀ, *Fann al-šī’r min Kitāb al-Šifā’* (El arte de la poesía en *El libro de la curación*), A. R. BADAWI (ed.), *Aristūṭālīs: Fann al-šī’r*, Beirut, s.a., pp. 171-172.

En al-Andalus, el filósofo más explícitamente alfarabiano, Ibn Bāyḡa (Avempace) de Zaragoza (ca. 1080-1138), que fue él mismo poeta y músico, confió su utopía social a la elevación personal de cada sujeto (*nābiḥ*: brote) hasta las más altas cotas del saber y de la existencia. Para él, los placeres físicos (*al-laddāt al-ṭabrīʿiyya*) (comida, bebida, coito, etc.), que siempre están precedidos por sus contrarios (hambre, sed, etc.), son inferiores a los placeres del intelecto (*maʿqūlāt*), que son 1) los producidos por los cinco sentidos, sobre todo la vista y el oído, con los que se inicia el proceso de abstracción de la materia que lleva al conocimiento, 2) los de la fantasía (cuentos, bromas o chistes) y 3) los del saber, que son los más abstractos y elevados.<sup>21</sup> El deleite (*iltidād*) que sentimos cuando vemos u oímos algo hermoso, aunque en la audición podamos escuchar canciones tristes, es un placer no antecedido por ninguna carencia, ni ansiedad ni dolor, sino que se experimenta con ciertas percepciones sensoriales y se disfruta de modo inmediato como puro conocimiento (*ʿilm*). Por encima de la fruición estética, que es unitaria y permanente mientras acontece la relación perceptiva entre sujeto perceptor y objeto contemplado, ya que está ligada al mundo sensible y a las elaboraciones que la fantasía realiza con las percepciones sensoriales, Ibn Bāyḡa apunta, como hicieran al-Fārābī respecto al Ser Primero e Ibn Sīnā e Ibn Ṭufayl a propósito del Ser Necesariamente Existente (*al-Wāyib al-wuḡūd*) (Dios), hacia una estética metafísica, contemplativa y unitiva, que sería obviamente continua e inefable. Mientras que el alma irracional se encuentra apegada al mundo físico y carece de simplicidad e inmutabilidad, por lo que siente dolor o placer, a veces hasta con una misma cosa, el alma que logra abstraerse y separarse de la materia, se hace simple y entra en un estado beatífico de majestad, nobleza, esplendor y gozo.

Hay que decir que la *falsafa* aportó otras dos importantes teorizaciones sobre el placer estético apartándose deliberadamente del neoplatonismo y de sus derivaciones beatíficas. Una lo hizo en Oriente desde la pura sensibilidad y la otra en al-Andalus desde la ética coránica. La primera se debe al humanista, matemático y físico Ibn al-Hayṭam (Alhacén) de Basora (h. 965-1039), cuyo *Kitāb al-manāẓir* (*De Óptica* o *De perspectiva*) es al mismo tiempo un gran tratado teórico y experimental de estética visual, cuya versión latina fue difundida por Witelo en el siglo XVIII, dejando, como es sabido, una fuerte impronta en el Renacimiento europeo. En esta célebre obra, la ejemplificación de los diversos conceptos estéticos se realiza recurriendo al paradigma del vergel y de los elementos que lo componen, y a la belleza corporal humana y animal, pero en clave perceptiva y psicológica, no escatológica ni coránica, y abunda en consideraciones sobre artes difundidas en las sociedades árabes como la caligrafía, la geometría, la pintura, los tejidos, la música o la danza. Partiendo asimismo de antecedentes griegos y árabes, a los que critica desde la experimentación y la deducción racional, Ibn al-Hayṭam explica los modos en que los veintidós conceptos (*maʿānī*) visuales que para él intervienen en el fenómeno de la percepción visual humana (luz, color, distancia, posición, volumen, figura, tamaño, dispersión, etc.) producen agrado y sensación de belleza, bien sea por sí mismos de manera aislada, o bien en las innumerables combinaciones que pueden producirse entre ellos. En su óptica, la percepción visual es necesariamente “estética” (*istiḥsān e istiḡbāḥ*: la sensación de

<sup>21</sup> IBN BĀYḠA, “La `Carta de Adiós` de Avempace” (*Risālat al-wadāʿ*), M. ASÍN PALACIOS (ed. y trad.), *Al-Andalus*, VIII (1943), pp. 1-87, esp. 23 (tr. p. 57); nueva trad. AVEMPACE, *Carta del adiós [Risālat al-wadāʿ] y otros tratados filosóficos*, J. LOMBA FUENTES (trad.), Madrid, 2006.

belleza y fealdad que de manera inmediata nos produce una percepción dada), y no interviene en ella ni siquiera la fantasía, sino sólo los cinco sentidos y el sensorio común, lo cual es así porque la *psique* humana tiene unos componentes innatos comunes a todos los humanos (desde niños nos inclinamos intuitivamente por una manzana o por un objeto bello y rechazamos el feo). Pero como la percepción visual es sumamente variable debido a la multitud de factores y circunstancias que intervienen en la misma, la percepción estética se convierte en un proceso casi subjetivo. Eso sí, la percepción plena y correcta de todos los conceptos visuales, y por tanto la agradable, depende del equilibrio y la moderación (*i'tidāl*). La excesiva lejanía o cercanía, como la excesiva luz o la total oscuridad, impiden o hacen ingrata la buena percepción. Dando por sentada esta premisa, analiza cada concepto visual, como el “color”, que es un elemento central en la óptica, y considera que cada uno de los colores produce belleza por sí mismo (el rojo, el púrpura, el verde, el rosado, etc.), y que “por eso se aprecian como bellos (*tustahsan*) objetos manufacturados como los vestidos, las alfombras y otros, así como las flores (*azhār*), las luces (*anwār*) y los vergeles (*riyād*)”.<sup>22</sup> Obsérvese que las raíces árabes “zhr” y “nwr” comparten significados relativos a la blancura, la flor y la belleza. Ibn al-Hayṭam nos acerca también al jardín al comentar los conceptos de “dispersión” y “concentración”: la agrupación de flores, o de estrellas, deleita nuestra mirada, como la deleita de otro modo su diseminación. El verdor, los contrastes cromáticos de las flores o los juegos de la transparencia y de la reflexión de la luz sobre superficies especulares, son igualmente considerados estéticamente por Ibn al-Hayṭam, de la misma manera que se ocupa de la sugestión de tridimensionalidad lograda por algunos pintores, y de los principios geométricos de la caligrafía árabe “proporcionada” (*al-jaff al-mansūb*), cuya invención se atribuye al escriba abasí Ibn Muqla (885-940), en virtud de los cuales la belleza se consigue por la adecuada ejecución de cada letra por separado y por la armonía del conjunto basada en la relación proporcional (*nisba*) entre las letras establecida a partir de la letra *alif* tomada como el diámetro de un círculo. La belleza corporal humana depende asimismo del equilibrio y armonía de los órganos por separado y del conjunto, de la misma manera que la belleza ética depende de la combinación de las veinte virtudes (abstención, moderación, rectitud, recato, afecto, conmiseración, lealtad, generosidad, veracidad, etc.) que establece Ibn al-Hayṭam frente a otros veinte vicios contrarios, de lo que se desprende asimismo un enorme relativismo ético, aunque para él “el ser humano completo (*al-insān al-tāmm*) debe aspirar, como sucede en la óptima percepción estética y visual, a la conducta moderada y equilibrada (*al-i'tidāl*)”.<sup>23</sup>

Por su parte, Ibn Rušd (Averroes) (1126-1198), el célebre médico, filósofo, teólogo y juez cordobés, vuelca su teoría del placer y de la fruición estética en el molde de una especial ética que conjuga la razón y la religión. Partiendo del principio clásico de que el placer (*ladḍa*)

<sup>22</sup> *Kitāb al-manāẓir*, A. H. ŠABRĀ (ed.), Kuwait, 1983, II, p. 308.

<sup>23</sup> IBN AL-HAYṬAM, *Maqāla fī l-ajlāq* (Tratado sobre los caracteres morales), en 'A. R. Badawī, *Dirāsāt wa-nuṣūṣ fī l-falsafa wa-l-'ulūm 'inda l-'arab* (Estudios y textos sobre filosofía y ciencias árabes), Beirut, 1981, pp. 107-145. Hay que decir que Ibn al-Hayṭam fue comentarista de *De Anima* y de la *Poética* de Aristóteles, pero que ambos comentarios no nos han llegado, lo que nos priva de conocer qué funciones específicas pudo atribuir a la fantasía y a las artes miméticas, aunque cabe suponer que serían funciones lúdicas y educativas ajenas a la teología y la norma religiosa, a la que en otros de sus textos opone la duda y la razón, por ejemplo, en *al-Šukūk 'alā Ṭulamyūs* [Dudas sobre Tolomeo], El Cairo, 1971, p. 4.

consiste en la sensación experimentada por la *psique* al percibir algo que es natural para el receptor<sup>24</sup>, lo que se debe a que Dios ha creado de este modo al ser humano, distingue entre el placer derivado de la satisfacción de los apetitos irracionales, que son puramente físicos (la comida, el coito o los aromas agradables), y el derivado de la satisfacción de los apetitos racionales, entre los cuales incluye, como en Ibn Bāyḡa y la *falsafa* en general, a los que tienen que ver con las percepciones visuales y auditivas, por entender que son más elevados que los meramente corporales al vincularse el primero con la palabra y el segundo con la escritura. Son instrumentos necesarios para el correcto uso de la razón (*‘aql*) por la que el ser humano está llamado por el Creador a re-conocer la belleza y perfección de la creación divina y a conocer el mundo con los mecanismos de la Lógica desentrañados por Aristóteles. El deleite que acompaña a la fantasía (*tajyīl*) al rememorar las cosas agradables pretéritas e imaginar las que podremos disfrutar le corresponde una función subsidiaria en el proceso cognoscitivo, que deberá estar siempre regulado por el intelecto racional. Cualquier fruición estética se articula, así, a medio camino entre las percepciones sensibles y la *cogitatio*, en el ámbito de la fantasía, para la que Ibn Rušd demanda siempre una misión educativa: “la fantasía (*tajyīl*) es placentera (*ladīd*) por su semejanza con la enseñanza (*ta’līm*)”,<sup>25</sup> afirma, y, como el deseo de aprender persigue lograr una perfección (*kamāl*), y puesto que la consecución de una perfección es placentera, se concluye que con la imitación obtenemos la perfección/placer resultante de conocer una relación oculta entre las cosas.<sup>26</sup> Pero, para el pensador cordobés, el placer mimético “no viene generado porque la forma imitada sea bella o fea, sino porque en la imitación se produce cierta analogía y un reconocimiento de lo más recóndito, es decir, de lo desconocido sobre la base de una similitud con lo ya conocido”.<sup>27</sup> Con esto, Ibn Rušd trata de acotar, en el caso de las artes, la dimensión sensible, que él mismo establece para todo placer, en favor de su dimensión ética, apartándose así de otros *falasifa* y de buena parte de la crítica literaria árabe clásica. Efectivamente, a diferencia de al-Fārābī e Ibn Sīnā, por ejemplo, Ibn Rušd esgrime argumentos y textos coránicos contra los excesos fantásticos de la poesía y aprueba el asombro o maravilla (*ta’āyūb*) que produce la mimesis sólo cuando coadyuba a la transmisión de valores éticos edificantes: “No se pretende con el arte de los poetas –dice ahora en su *Paráfrasis al libro de la Poética*– producir cualquier tipo de placer, sino que con dicho arte se pretende obtener placer sugiriendo imaginariamente las virtudes (*fadā’il*), que es el deleite que corresponde al arte del panegírico”.<sup>28</sup> La “poesía natural” (*aš’ār ṭabī’iyya*), que es la que corresponde al modo de existencia para la que ha sido creado el ser humano, es la producida por los habitantes de los climas moderados, como los griegos y los andalusíes, que son personas “naturales” y por ello practican la virtud o la buscan a través de la educación, mientras que las naciones de clima inmoderado, como los *‘arab*, árabes beduinos, abusan de los excesos de la fantasía porque su existencia está determinada

<sup>24</sup> IBN RUŠD, *Taljīṣ al-Jīṭaba*, A. R. BADAWI (ed.), Kuwait-Beirut, s. a., p. 89.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>26</sup> “La imitación y la enseñanza son placenteras, puesto que significan acceder a la relación existente entre las cosas. El conocimiento de dichas relaciones entre los seres es un anhelo connatural al ser humano, por lo que las semejanzas y los ejemplos son placenteros (...). El placer radica en la percepción de la relación existente entre unas cosas y otras en el mundo” (*ibidem*, p. 97).

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>28</sup> IBN RUŠD, *Taljīṣ Kitāb al-Ši’r*, Ch. H. BUTTERWORTH Y A. R. HARIDI (eds.), El Cairo, 1986, pp. 87-88.

por los apetitos, el vicio y la mentira. Exageran inventando fábulas y poemas para adular a los potentados. A la poesía, la pintura, la escultura, la música o la danza le corresponde una misión social educativa, principalmente de la juventud, aprovechando los deleites visuales, sonoros y miméticos de dichas artes, y evitando las falsedades y disparates a que está abocada la fantasía cuando escapa al control de la razón. La estética de Ibn Rušd, sustentada al unísono en la filosofía aristotélica y en el mensaje coránico, se concentra en los conceptos de *tartīb* (orden), *niẓām* (armonía) y *i'tidāl* (equilibrio), trátase de los de un ser o los de un fenómeno dado, y que vienen a ser una versión árabe de la *taxis* griega o del *ordine* de la escolástica latina, pero al servicio del proyecto pedagógico, social y teológico del filósofo y jurista cordobés. Es el orden natural, físico, psicológico, racional, ético, político y coránico, en torno al que se regulan en su pensamiento todos los estadios del ser y del mundo, desde la física hasta la metafísica, pasando por la psicología y la teoría mimética de las artes.

Sin embargo, otro andalusí, aunque emigrado a Túnez, Ḥāzīm al-Qartāyannī (1211-1285), con probada formación coránica e hijo a su vez de un juez, recupera el papel activo y positivo de la fantasía en un intento de dignificar la poesía como el modo de expresión más genuino y natural de la cultura árabe, demostrando que el tradicionalismo religioso puede convivir con la fantasía poética y que las artes miméticas deben separarse del problema de la verdad. Como si estuviera contestando a Ibn Rušd, Ḥāzīm desvincula explícitamente la poesía de la Lógica y de la búsqueda y comunicación de la verdad. Para el autor de uno de los más importantes tratados de retórica árabes, en los que conjuga la tradición árabe en este campo con los principios de la *falsafa* de al-Fārābī e Ibn Sīnā, a los que cita reiteradamente su autor, la poesía, y el arte en general, consiste en una transmutación imaginaria de la realidad a través de la forma con el fin de deleitar y asombrar al receptor. Esto exige que la obra sea armónica en las partes y en el todo, que se ejecute con suma precisión técnica y que al mismo tiempo se distancie de la realidad. La estética de la luz y del contraste, unida a la imagen sorprendente y fascinante, es lo esencial en las artes de la poesía, la pintura, la escultura o la música. El placer estético que de todo ello se deriva, se percibe como maravilla, sobre todo si se sabe tocar la fibra del receptor buscando lo insólito y las más profundas inclinaciones humanas. Así, en su tratado de retórica *Minhāy al-bulagā'* (Lámpara de retóricos), relaciona las artes del oído y las de la mirada bajo este prisma:

La relación entre la fantasía (*tajyīl*) y su elocución imitativa con el alma y el oído es como la relación existente respecto al ojo entre la transparencia del cristal y su contenido, al revelar el cristal el secreto que encierra, o similar también a las figuras de velas encendidas y las frondas verdes con blancas flores que se reflejan sobre láminas de agua. La visión de las imágenes de estas cosas es diferente a la contemplación real de las mismas, puesto que contemplarlas reflejadas en el agua es menos habitual para el ser humano que verlas en la realidad (...). De igual modo, la imitación de una cosa por medio de otra, es más rara que imitarla con sus propios caracteres. Es más novedosa e imprevista.<sup>29</sup>

El problema ya no es la verdad, ni la necesaria transmisión de valores éticos como en Ibn Rušd o Ibn Ḥazm, sino la creación de una obra bella que atraiga al receptor basándose en los aspectos sensoriales innatos que caracterizan a la psicología humana. Y, si en las artes de la geometría artística o la caligrafía estos parámetros parecen claros y evidentes, y resumibles en

<sup>29</sup> ḤĀZIM AL-QARTĀYĀNNI, *Minhāy al-bulagā'*, IBN AL-JU'YA (ed.), Beirut, 1986, pp. 128-129.

la perfecta ejecución, la armonía de cada componente y del conjunto, el contraste y la sorpresa, Hāzīm se propone explorar con detalle las posibilidades de aplicarlos a la composición del poema árabe, que creía en peligro, lo que convierte su tratado en una ambiciosa investigación de todos los componentes de la casida para hacer de ella una obra de arte bien construida y perfecta cualquiera que fuese su objeto o su motivación.

### LA RETÓRICA ESTETICISTA DE LA ALHAMBRA DE GRANADA

Concebida y diseñada con los mismos criterios que los libros de la época, la Alhambra puede leerse como una excepcional archi-textura que incorpora al encomio de los soberanos constructores y a la exaltación del último islam andalusí una prolija retórica pluritextual grabada en sus muros. En sus programas epigráficos serán recurrentes las citas coránicas y las referencias teológicas junto a la apelación a la fantasía productora y perceptora de lo maravilloso a través de los poemas murales. Los epígrafes coránicos, cuidadosamente elegidos, evocan la soberanía de Dios sobre los cielos y la tierra y la Luz divina que se propaga por el mundo, así como la perfección, fertilidad, deleite y hermosura de la naturaleza y de toda la creación, y anuncian el Paraíso prometido. Por su parte, las jaculatorias reiteran los deseos de ventura, prosperidad, salud, felicidad y permanencia, mientras los poemas murales, compuestos por los visires jefes del *Dīwān al-Insā'* (Oficina de Redacción) despliegan una rica metafóricación del buen lugar y de la excelencia artística de la obra, con la que llevan a su cénit el género de la poesía-arquitectónica, o el de la arquitectura-poética, como no había sucedido con anterioridad.<sup>30</sup> Los poemas de la Alhambra atribuyen, en primer término, 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, a Yūsuf III en diversas obras suntuarias y arquitectónicas). La arquitectura, de considerarse afrenta al Artífice y supremo Creador, y susceptible de censura por ser manifestación del lujo, se presenta, a través de las inscripciones coránicas y de la figura de Salomón constructor, como signo de triunfo del islam<sup>31</sup>. De manera constante, las casidas murales proclaman, con frecuencia en primera persona del femenino, la sublimidad y belleza del monumento: “Soy, hermosa y perfecta (*dāt husn wa-kamāl*), la silla en que se manifiesta la novia”, “Todo arte (*ṣun'*) me ha otorgado su

<sup>30</sup> Sobre la excepcionalidad de los programas epigráficos y poéticos de la Alhambra de Granada en el contexto del arte islámico ha vuelto recientemente Valérie GONZALEZ en “The hermeneutics of islamic ornament: the example of the Alhambra”, in *Near and Middle Eastern Studies at the Institute for Advanced Study, Princeton, 1935-2018*, NJ: Gorgias Press Ed. Sabine Schmidtke, IAS faculty, Princeton, pp. 375-388, llamando la atención a los estudiosos para que no olviden la estética propia de la espacialidad o del ornamento en dicho monumento o la releguen a un segundo plano.

<sup>31</sup> La admonición contra la arquitectura áulica estuvo bastante extendida en el islam; conocidas son las sonoras arengas que lanzó el alfaquí Muḥḥir al-Ballūḥī contra 'Abd al-Raḥmān III por su afán constructor echándose en cara, incluso, en la propia mezquita mayor de Madīnat al-Zahrā' y esgrimiendo dos pasajes coránicos (Corán 26, 128-134 y 9, 109-111) contra la vanagloria arquitectónica en oposición a los jardines ofrecidos por Dios en el Más Allá (sobre ello traté en “Ensoñación y creación del lugar en Madīnat al-Zahrā'”, en Roldán Castro, F. (ed.), *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, Granada, 2004. La estética del jardín andalusí ha sido muy bien estudiada a partir de los restos materiales y de las fuentes escritas árabes por FAIRCHILD RUGGLES en *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, Pensilvania, University Park, 2000.

belleza (*ŷamāl*), / y me ha concedido su esplendor (*bahā'*) 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 (*ŷamāli*) 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 mural aplica, por tanto, como en su momento señalara E. García Gómez, el género poético *fajr* (jactancia) a la arquitectura,<sup>32</sup> y lo hace en términos estéticos, que podemos resumir de la siguiente maneras:

- 1) calificación de la obra de arte, y del propio soberano, con los habituales conceptos de *ŷamāl* y *ḥusn*, en la práctica aplicados ambos tanto a la belleza intelectual como a la sensorial y la ética; a *ŷamāl* suele acompañarle *kamāl*, perfección;
- 2) la forma artística pertenece a lo maravilloso (*badī'*, *badā'i'*), a lo asombroso, prodigioso, fascinante (*'aŷīb*, *'aŷā'ib*), a lo insólito (*garīb*, *garā'ib*): “El cielo de cristal muestra aquí maravillas (*'aŷā'ib*) / que escritas llenan la página de la belleza (*šafḥ al-ŷamāl*)”<sup>33</sup> (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 (*yu'ŷib*)” (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 (*'aŷīb*) cuya invención aturde (*ḥarā bi-ibdā'i-hā*) / la más perfecta obra (*iḥkām*) de cualquier geómetra (*muhandim*) o arquitecto (*muhandis*)”,<sup>34</sup> llegó a escribir Ibn Zamrak para una de las tacas de la puerta del Salón Oriental de los 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 atribuyó 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 clásica: verbos como *raqama* (bordar, recamar, puntear), *kasā* (vestir), *naḥata* (tallar), *šāga* (forjar), *naḥama* (engarzar, componer poesía), *nuqūš* (grabados, dibujos, arabescos), *ḥallā*, *taḥallā* (engalanar, decorar), *wašā*: *wašī ka-l-dibāŷ* (brocado cual tejido, con el que Ibn Zamrak describe una taca desaparecida en el Palacio de los Leones), ponen en relación la belleza, luz y maravilla ideales con los componentes constructivos (arcos, columnas, paneles decorativos...).

<sup>32</sup> E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, IEEI, 1985, p. 42; pueden verse y leerse los poemas y demás inscripciones de la Alhambra en nuestro trabajo *Leer la Alhambra. Guía visual del Monumento a través de sus inscripciones*, Granada, Patronato de la Alhambra-Edilux, 2015 (2ª ed.).

<sup>33</sup> *Dīwān Ibn Zamrak al-Andalusī*, M. TAWFIQ AL-NAYFAR (ed.), Beirut, 1997, p. 126, verso 11.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 130, verso 2.

En este sentido, los poemas de Ibn al-Āyayāb de la Torre de la Cautiva<sup>35</sup> resultan especialmente significativos: suelo cual maravillo tejido, azulejos y yeserías 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, “indescribible” (*ḥusn lā 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 (*muḍahhab*) y dibujado (*ruqūm, naqṣ*).

A la ornamentación del monumento le corresponde, por consiguiente, una fruición estética sensorial, imaginaria y racional, como sucede con la buena casida árabe. Además, la triple caracterización del buen lugar cual vergel, astral y nupcial, se inicia con el programa poético que el primero de estos poetas, Ibn al-Āyayāb (1274-1349), versificó para la reforma del Generalife realizada por Ismā'īl I en 1319, donde compara el salón norte con “una acicalada novia durante la ceremonia nupcial, y de seductora belleza”, imagen que reproduce en las dos tacas del arco de entrada a la sala norte transversal, de las que dice que son cual doncellas (*jawd*) exhibiéndose en su sitio. La parte astral y de jardín edénico del entorno se confía, en este edificio, a los pasajes coránicos grabados en la misma ala norte del Generalife, con Corán 36, 34 (alusión al paraíso terrenal con granos, frutos, palmerales, viñedos y manantiales para los humanos), Corán 2, 163 y 255 (Aleya del Trono incluida, una de las máximas manifestaciones coránicas de la soberanía de Dios sobre los cielos y la tierra) y Corán 40, 65 (sobre el Paraíso prometido). Ibn al-Āyayāb aplicó también al Baño Real, reformado por Yūsuf I, la expresión coránica “morada de deleite” (*bayt al-na'īm*), exactamente en el poema grabado en la taca de la sala caliente, lugar en el que además se funden los contrarios de lo frío y lo caliente. Y en la Torre de la Cautiva, el mismo visir-poeta introdujo también la metáfora astral: “Calahorra que entre las estrellas en su órbita se mete / y que vecina es de Piscis y de Pléyades” (poema 2, v. 4) o “Enaltece a la Alhambra torre que en el cielo se alza...” (poema 4, v. 1). La ficción astral se elevará después a su máxima expresión en el Salón de Comares, la gran *qubba* de Yūsuf I, tanto por haberse construido su armadura de madera para representar los siete cielos mencionados en la azora 67 del Corán (de la Soberanía divina), que está pintada en blanco en su arrocabe, como por las imágenes del poema de la alcoba del trono (la central del muro norte), anónimo (atribuible tal vez a Ibn al-Jaṭīb), que entabla un interesante diálogo con el techo y con la imagen celeste coránica mencionada: “Ella es la Suprema Cúpula y nosotras sus hijas” (v. 2), “Si mis hermanas son constelaciones en su cielo [de la Cúpula] / en mí, y no en ellas, recae el honor de tener el sol” (v. 4), y al final: “... y me convirtió en trono del reino, sustentándose su grandeza gracias a la Luz, el Asiento y el Trono [divinos]” (v. 6), de modo que este poema es crucial para la mecánica simbólica del lugar. Ibn al-Jaṭīb preparó, a su vez, metáforas astrales y nupciales para las tacas del arco de entrada a este mismo salón (el mayor salón de trono medieval conservado en Europa y el Mediterráneo), sin olvidar, eso sí, los ca-

<sup>35</sup> E. GARCÍA GÓMEZ, *Poemas árabes en los muros y fuentes*, pp. 44-46. Recientemente, debemos a Olga Bush un espléndido estudio integrador sobre los componentes poéticos, geométricos y ornamentales tanto de este edificio como de otras partes del monumento explorando la honda relación existente entre los mismos: *Reframing the Alhambra: Architecture, Poetry, Textiles and Court Ceremonial*, Edinburgh University Press, 2018.

racterísticos atributos de la luminosidad y generosidad del sultán; emplea, de nuevo, la primera persona del femenino, modo directo de feminizar el lugar de forma autocomplaciente: “hasta mí descienden los astros del zodíaco”, dice ufana la taca derecha, –cielo en el que brilla la luna llena del sultán–, mientras que su compañera simétrica de la izquierda dice: “soy como cuando aparece el arco iris con el sol de nuestro señor Abū l-Ḥaŷŷāy”, luminoso soberano a la vez que magnánimo, pues calma la sed y satisface al necesitado (taca dcha., v. 3); e Ibn al-Jaṭīb añade asimismo las figuras de la diadema, las alajas (ambas tacas), el brocado y el sillón nupciales (taca izqda.), habituales en las tacas nazariés, y que nos remiten a la poesía preislámica y sus descripciones de las “venus” hieráticas a las que nos referimos más arriba. Esta personificación de la arquitectura cual novia-jardín, parlante y narcisista, la condensó espléndidamente Ibn al-Jaṭīb en estos dos versos que reservó para ser grabados en su propio palacio de Aynadamar, en las afueras de Granada: “Soy novia que de arrayanes llevo mis túnicas, / el pabellón es mi corona y el estanque mi espejo”.<sup>36</sup>

Pero 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-Sa’īd*) (el Palacio de los Leones) de Muḥammad V. 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), para concluir en el último verso con una evocación del concepto coránico de Jardín de Inmortalidad (*ŷannat juld*)<sup>37</sup> referido a estas estancias. 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).<sup>38</sup> La carga semántica de este verso es particularmente intensa, por cuanto que además de la referencia coránica, con todos los ecos exegeticos que la acompañan (construcción fantástica especular por parte de Salomón, el Profeta Constructor por excelencia del islam, operación del 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) comienza describiéndose con jactancia como un hermoso jardín: “Soy el jardín (*al-rawḍ*) que con la belleza (*ḥusn*) ha sido adornado, contempla mi hermosura (*ŷamāl*) y mi rango te será explicado” (verso 1), donde retóricamente la belleza externa, visual, se presenta como el punto de partida para percibir la belleza superior, que es ya interior y pertenece al conocimiento. Después, el poema abunda en metáforas astrales y de vergel, y en una de las dos tacas que hubo a la entrada de esta sala se cantó la figura del sultán que venía a crear y a embellecer con su presencia este brillante y florido edén.<sup>39</sup> Y en el poema grabado en la Fuente de los Leones,

<sup>36</sup> *Dīwān Ibn al-Jaṭīb*, M. MIFTĀH (ed.), Casablanca, 1989, I, p. 174.

<sup>37</sup> *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 126, verso 13.

<sup>38</sup> Jamba izquierda, verso 2. Sobre este pasaje coránico y sobre las consecuencias que de él pueden derivarse para una comprensión del arte islámico como arte esencialmente dirigido hacia la abstracción y el ornamento, cf. V. GONZALEZ, *Le piège de Salomon. La pensée de l’art dans le Coran*, París, Albin Michel, 2002. Y sobre la figura de Bilqīs en la cultura árabe islámica, cf. MUNA, Ziyād, *Bilqīs: Imrā’t al-algāz wa-šayṭanat al-ŷins* (Bilqīs: la mujer de los enigmas y la diablesa del sexo), Londres, 1997.

<sup>39</sup> *Dīwān Ibn Zamrak*, p. 127, versos 4 y 5.

centro del Jardín Feliz, se nos ofrece una excelente síntesis de esta retórica esteticista: la fuente (nunca mejor dicho) de la belleza es Dios, que inspira al sultán estas estancias (v. 1); el jardín-palacio se describe como lugar maravilloso e inigualable gracias también al designio divino (v. 2); la materia del agua y de la fuente semeja ser una combinación de perlas, plata y aljófares (v. 3-4); el agua no rebosa, lo mismo que los ojos de un amante que por temor a la delación retiene sus lágrimas (v. 7-8), y en la parte final insiste en los atributos de valor y generosidad del monarca representados, obviamente, por el agua y los leones surtidores, a los que considerada “leones combatientes por la fe”, que, agazapados, se muestran respetuosos ante su señor, de cuya mano reciben a la vez sus dádivas (v. 8-10); el poema se cierra ensalzando el linaje excelso del constructor, que en este eje poético se presenta, además, con la dignidad califal.

Contra el abuso de los títulos califales por parte de numerosos reyezuelos musulmanes, lanzó Ibn Jaldūn (Túnez, 1332-El Cairo, 1406), inquilino precisamente de la Alhambra entre 1362 y 1365, una dura crítica a la que unió una nueva advertencia contra el lujo y la ostentación basada esta vez en su teoría de la historia y en el tradicionalismo islámico. Al distinguir entre las artes necesarias para la subsistencia humana (agricultura, ganadería, tejeduría, etc.) y las artes superfluas, producto de la vida civilizada, observa que la edilicia áulica y señorial es el más claro exponente del refinamiento y la opulencia, que no se logra más que por medio del poder coercitivo (*mulk, sultān*) del que sólo disponen y gozan unos pocos potentados. El prototipo con el que describe esta edilicia casa perfectamente con los componentes de los palacios que conoció y habitó en el Magrib y en la Granada nazarí: profusión de aljibes, zafariches y fuentes de mármol, conducciones de agua que irrigan los jardines y estancias lujosas con yeserías que transforman las paredes “en jardines ornados” (*riyāḍ munannama*).<sup>40</sup> Ni que decir tiene que todo esto contrasta con la biografía de los sultanes de uno y otro lado del Estrecho, ya que la inmensa mayoría fueron asesinados por intrigas palaciegas y luchas intestinas y no vieron acabadas sus obras. Achaca a los andalusíes que adornen las estancias con “imágenes pintadas en sus paredes”<sup>41</sup> (lo que sucedió en la Alhambra y en otros muchos palacios), lo que considera impío y signo de decadencia y de sumisión al infiel. Estamos en las antípodas del pensamiento de Ibn al-Muqaffa’ y de la *falsafa* que animaba a beneficiarse de las aportaciones de otras culturas y a uso de la figuración para el solaz y educación de jóvenes y de príncipes. Lo que una vez más exige Ibn Jaldūn a la arquitectura y las artes es que cumplan con su función práctica con sencillez, elegancia y belleza, entendida ésta como “armonía” (*tanāsub*), y sin caer en los excesos malsanos del lujo (*taraf*), en el que, en su opinión, radica el germen de la corrupción y de la decadencia de los Estados.

### SENSIBILIDAD E IMAGINACIÓN EN EL SUFISMO DE IBN ‘ARABĪ DE MURCIA

La *gnosis* que culmina en el islam con Ibn ‘Arabī de Murcia (1165-1240) genera un discurso poético y visionario tendente a deshacer la exégesis fosilizada de la teología y usos retóricos por parte del poder, así como la estructura piramidal de la teoría del conocimiento de la *falsafa*. Tal vez la condena que dirigió Ibn al-Jaṭīb en la Granada del siglo XIV contra este

<sup>40</sup> IBN JALDŪN, *al-Muqaddima*, Beirut, 1960, pp. 727-728.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 459-460.

pensamiento, que será acusado de panteísmo y de aproximarse excesivamente al cristianismo, nos sirva aquí para resumir la doctrina luego denominada *Waḥdat al-wuṣūḍ* (Unidad de la Existencia) con la que se hizo célebre este sufismo: el Creador es el conjunto de todo lo manifestado y de todo lo oculto, y no hay nada distinto de Él; la esencia de todo es Dios y la multiplicidad de las cosas en el tiempo (*zamān*) y en el lugar (*makān*), lo oculto (*gayba*) y lo manifestado (*ẓuhūr*), el dolor (*alam*) y el placer (*ladḍa*), la existencia (*wuṣūḍ*) y la inexistencia (*'adam*), se producen sólo de manera ficticia (*bi-l-awhām*). Fuera de tal engaño de nuestra mente, todo es Uno, y ese Uno es la Verdad (*al-Ḥaqq*) (Dios).<sup>42</sup> Este sufismo, que calificamos de “existencial” para diferenciarlo del sufismo teológico de al-Gazālī y sus derivaciones cortesanas, como las del citado Ibn al-Jatīb, entiende la Realidad (*haqīqa*) y la Existencia (*wuṣūḍ*) como permanente multiplicación de las manifestaciones divinas (*taʿalliyāt*) y concede al texto sagrado, al lenguaje y a la poesía un sentido ontológico. Para Ibn ‘Arabī, la Imaginación (*jayāl*) es el ámbito superior del conocimiento y de la existencia: “El Poder Divino no ha creado ningún ser más inmenso que la Imaginación”, escribe en *al-Futūḥāt al-Makkiyya* (Las revelaciones de La Meca).<sup>43</sup> La *gnosis* sufi opera desde el interior, desde el corazón (*qalb*), hacia el exterior, por lo que el mundo sensible (*maḥsūs*) consiste en el conjunto de imágenes que atesoran los secretos y significados ocultos de la Existencia. Sensibilidad y Existencia son dos caras de la misma moneda, por lo que los sentidos no son, en el sufismo, un impedimento o una rémora, sino que se alían con la visión interior (*baṣīra*) y con la Imaginación (*jayāl*) para desvelar (*kašf*) los misterios del universo, misterios que jamás se llegan a desvelar del todo. A los sentidos se les encomienda, por tanto, una función creativa, no pasiva o instrumental. De ahí que se haya dicho que la visión sufi es “artística” precisamente por esta creatividad, no porque sea contemplativa o beatífica. Para Ibn ‘Arabī todos los sentidos actúan al mismo nivel, ninguno de ellos posee superioridad perceptiva o cognoscitiva. Todos movilizan la Imaginación, por lo que la percepción sensorial se funde con ella y es de por sí percepción imaginaria, en el sentido existencial que da a este concepto, no en el sentido psicológico. No por casualidad, al tratar sobre el Nombre divino *al-Ŷamīl*, el Bello, Ibn ‘Arabī traza los límites cognoscitivos del intelecto. El conocimiento de lo Oculto, del Misterio, pertenece a los *saberes del gusto* (*dawq*), pero va mucho más allá del concepto de “gusto” y “sexto sentido” del que habló al-Gazālī<sup>44</sup>. Con el *gusto*, que pertenece al corazón y a la Imaginación, “ser” o “existencia” en la que se

<sup>42</sup> IBN AL-JATĪB, *Rawḍat al-taʿrīf bi-ḥubb al-šarīf* (Jardín de la definición del Amor supremo), ed. e intr. de M. al-Kattānī, Casablanca, Dār al-Ṭaqāfa, 1970, II, pp. 604-606.

<sup>43</sup> *Al-Futūḥāt al-Makkiyya* [Beirut], Dār al-Fikr, s. a., III, p. 508.

<sup>44</sup> AL-GAZĀLĪ (1058-1111) expone en *Kitāb al-maḥabba* (Libro del Amor divino), perteneciente a *Iḥyāʾ li-ʿulūm al-dīn* (Revivificación de las ciencias religiosas), Damasco, s. a., v. IV, p. 256, una teoría del desinterés estético argumentada con el tópico de la natural y gratuita apreciación estética que el ser humano siente en presencia de las aguas y el vergel, lo que refrenda también con hadices proféticos, para concluir que la belleza interior es superior a la exterior y que el objeto supremo del amor y de la belleza es Dios. Beligerante contra la *falsafa*, al-Gazālī habla del “espíritu de la imaginación” (*al-ruh al-jayālī*), del gusto y de un sexto sentido con el que algunos iniciados pueden elevarse hasta la Belleza y la Santidad (cf. *Miškāt al-anwār miṣfāt al-asrār*: La hornacina de las luces y el cedazo de los misterios), Beirut, 1986, p. 167). Sobre las famosas descripciones escatológicas del paraíso realizadas por al-Gazālī, cf. *Iḥyāʾ li-ʿulūm al-dīn*, IV, pp. 457 y ss., en las que se refiere también a la *contemplatio Dei* por parte de los Bienaventurados del Más Allá.

resuelven las contradicciones y se supera la aparente escisión existente entre *tašbīh* (inmanencia) y *tanẓīh* (trascendencia), de manera que el iniciado percibe la Belleza) y se aproxima a la Majestad. Según el gran sufí murciano, en el célebre hadiz “Dios es bello y ama la belleza”, Dios “Se describe a Sí mismo diciendo que Ama la Belleza, que Ama el Mundo, puesto que nada hay más bello que el Mundo, y que Él es Bello. La Belleza (*al-ḡamāl*) es amada *per se*, por lo que el Mundo todo ama a Dios. La Belleza de Su obra discurre por Su Creación y el Mundo son Sus manifestaciones”; es por ello que “el amor (*ḥubb*) de una cosa sobre otra en el Mundo emana del amor de Dios mismo, toda vez que el amor es atributo del ser”. Más aún, añade Ibn ‘Arabī, “en la Existencia (*wuḡūd*) no hay nada excepto Dios, siendo la Belleza y la Majestad divinas una descripción de Sí mismo y de su obra”.<sup>45</sup> El concepto de Majestad (*al-ḡalāl*) en este pensamiento es relevante y se refiere al grado de sobrecogimiento, estupor o temor (*hayba*) inefable que experimenta el ser humano conforme se aproxima a la *visio Dei*, mientras que la Belleza se percibe como familiaridad (*uns*), como un placer benévolo y agradable de las manifestaciones divinas en el mundo sensible, o mejor dicho, del mundo sensible en cuanto multiforme teofanía.<sup>46</sup> Por ello Henri Corbin dijo que la Belleza es, en el pensamiento de Ibn ‘Arabī, la suprema teofanía y que el amor místico convierte al sufismo en “la religión de la Belleza”.<sup>47</sup> Y puesto que, para Ibn ‘Arabī, “el Mundo es pura Imaginación”, ya que la única Realidad/Existencia es Dios, la Imaginación es la única creación capaz de captar las manifestaciones de lo Absoluto reflejadas en el alma-espejo del iniciado, el reconocimiento de la pertenencia del propio ser a dicha Realidad.

En el universo sufí la creación artística se presenta como un fenómeno de inspiración superior, pero que a diferencia del diablo que inspiraba al poeta preislámico, y a diferencia de la retórica que atribuye la obra arquitectónica y artística al soberano constructor inspirado por Dios, explícita en los poemas de la Alhambra, el pensamiento *akbarī* inserta la inspiración creadora en una compleja cosmovisión, cercana al emanatismo de los Hermanos de la Pureza, pero con una clara intención ontológica. En *al-Futūḡāt al-Makkiyya*, Ibn ‘Arabī atribuye la inspiración artística a la expansión directa del Nombre divino “al-Bārī” (el Creador: Dios) “hacia los geómetras (*al-muḡandisīn*) inteligentes, hacia los descubridores, hacia los inventores de las artes (*al-muḡtari‘ūn al-ḡanā‘i‘*) y hacia aquellos que realizan figuras extraordinarias (*al-aškal al-ḡarība*). Todos ellos se inspiran a partir de este Nombre, que se expande hacia los que componen bellas formas (*al-muḡawwirīn fī ḡusn al-ḡūra*) en la balanza (*mīzān*)”, es decir, en “la balanza de la realización de imágenes” (*mīzān al-taḡwīr*), en la que se sopesa la habilidad “imaginera” de un pintor, de un poeta o de cualquier artifice de imágenes.<sup>48</sup> La capacidad superior del artista inspirado es ilustrada por Ibn ‘Arabī recurriendo a la antigua leyenda del pintor capaz de engañar hasta la propia naturaleza con su destreza imitativa, según la cual cierto pintor representó con tal precisión la figura y los colores del plumaje de una perdiz, que un halcón se lanzó sobre ella.<sup>49</sup> Pero en el relato, Ibn ‘Arabī muestra el rango cognoscitivo

<sup>45</sup> *Futūḡāt*, II, p. 114.

<sup>46</sup> *Ibidem*

<sup>47</sup> H. CORBIN, *L’Imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn Arabī*, París, 1975 (2ª ed.), p. 83.

<sup>48</sup> IBN ‘ARABĪ, *Futūḡāt*, II, p. 424.

<sup>49</sup> *Ibidem*

superior del sufí, quien, con sus elevadas dotes perceptivas, fue capaz de descubrir el inapreciable error introducido por el artista. Y en otro texto suyo, en que describe la competición entre un excelente pintor y un sufí, este último pulimenta la pared hasta convertirla en espejo y hacer que se refleje la pintura del contrincante con mayor belleza y perfección, en alegoría a la purificación del alma, del ser, transformada en espejo en el que se reflejan las manifestaciones divinas.<sup>50</sup>

No obstante, la manera de expresión-inspiración predilecta para Ibn ‘Arabī es la escritura poética, que para él, como para otros sufíes, es una experiencia vital y una práctica visionaria, un “tránsito” permanente, inalcanzable por el argumento lógico y la deducción. A lo largo de su existencia, el místico murciano combinó siempre la prosa (paradojal y poética) con la poesía, que definió en varios textos en clave ontológica. Así, en su introducción a su *Dīwān al-ma‘ārif al-ilāhiyya*,<sup>51</sup> en que reunió su voluminosa obra poética al final de su vida, en Damasco en 634 H. (=1236/7 d. C.), proclama la creación divina tanto del ser humano como de la elocuencia y de los metros poéticos según el mejor orden y la más exacta precisión (*itqān*), “como si fuera un poema con rima en la Unicidad divina (*tawhīd*) y proferido con la lengua de la alabanza”. Y añade: “Él (Dios), cuyas palabras no se agotan y cuyo poder no decrece, hizo la existencia (*al-wuġūd*) –alabado sea– como un verso (*bayt*) en la estructura ordenada del poema”. Siendo el Mundo, además, como expresa el Corán, un libro escrito por el Cálamo divino. Aquí utiliza la palabra *naẓm*, que significa poesía, orden, collar, y concuerda implícitamente con *niẓām* (armonía). Después, partiendo de que “la poesía es la esencia inmutable y la prosa la rama que brota de ella”, Ibn ‘Arabī interpreta la terminología de la poética árabe clásica con sentido simbólico, remitiéndonos en lugar de a la significación habitual de sus tecnicismos a los valores ontológicos que él les atribuye. Y como, según el Corán, Dios “creó la balanza” y “todo en Él es medida”, la poesía se caracteriza por la esencialidad y por armonizar con la perfección misma de la creación divina. De ahí que en su escala cósmica Ibn ‘Arabī considere el tercer cielo “el cielo de la perfecta creación de imágenes y de la armonía (*al-taṣwīr al-tāmm wa-l-niẓām*)”, el ámbito en el que se produce la inspiración poético-geométrica, entendida en términos de ejecución exacta y perfecta armonía. Es el cielo de la precisión, de la belleza y de la hermosura representado por el profeta Yūsuf (el bello José). La inspiración poético-artística brota de la misma fuente que las visiones oníricas e imaginarias, que son las características del cielo de la Belleza de Yūsuf (el intérprete de los sueños por antonomasia), con lo que iluminación, belleza y destreza creadora se conjugan en el mundo infralunar, reproduciendo, por medio de las formas sensibles, las imágenes de ese otro mundo superior e ideal. Por ello, “la belleza de la poesía y del discurso verbal radica en unir expresión elevada con significado elevado”, lo que hace que el poeta y el receptor alcancen el máximo grado de estupor o experiencia estética/cognoscitiva. El sufí murciano asegura, incluso, que él mismo profiere poesía por inspiración, que él no es el autor sino un mero transmisor de los

<sup>50</sup> *Futūḥāt*, II, pp. 278-279. Recordemos que desde la perspectiva de la universalidad del amor y de la unicidad de la Revelación, Ibn ‘Arabī justifica el que los cristianos utilicen iconos para representarse imaginariamente a Dios, mientras que a los musulmanes se les ha pedido que lo hagan por medio de la palabra.

<sup>51</sup> Esta introducción fue publicada por ʿĀfar al-Kansūsī en “Ibn ‘Arabī, safinat al-ḥaqīqa” (Ibn ‘Arabī, la nave de la Verdad), *Ajbar al-Adab*, El Cairo, 30 mayo 1999, y más recientemente por ‘Abd al-Ilāh Ibn ‘Arfa en “al-Ši‘r turġumān al-ma‘ārif al-ilāhiyya” (La poesía como traductora de los saberes divinos), en AA.VV., *al-Kitāb al-tiḍkāri li-Ibn ‘Arabī* [800 aniversario], Universidad de Tremeccén, 2018.

saberes organizados en verso provenientes de Dios. Y subraya que en los muchos poemas en que él mismo se refiere al amor erótico, las mujeres, el vino, los efebos, o las tertulias lúdicas características de la poesía hedonista árabe, en realidad se trata de alusiones simbólicas a ideas superiores, ocultas. Cuando el Corán distingue, en la “azora de los poetas”, por ejemplo, al Profeta por transmitir la palabra divina con suma claridad y no por ser un poeta al uso, la Revelación sólo censura la poesía superflua y falsa, ya que el mismo Corán es, en esencia, precisión y perfección, está revelado con el más profundo grado de poeticidad, aunque su sentido claro y verdadero se oculta a la mirada racional y a la comprensión del lenguaje común. La verdadera poesía se inscribe, pues, en la esfera del símbolo y del misterio. En *Mašāhid al-asrār* (Las Contemplaciones de los Misterios) (Túnez, 1194), Ibn ‘Arabī ya escribía que la composición poética (*al-naẓm*) es “lugar del símbolo (*ramz*) y ámbito del enigma (*lugz*) de las cosas. Si supieran que en la intensidad de la claridad están el símbolo y el enigma de las cosas, entonces seguirían esta vía”, la sufi.<sup>52</sup> Aprovechando la raíz árabe de poesía (*šī‘r*), a la que nos referimos con anterioridad, en el comentario que se le pidió hacer a su propio libro *Turūmān al-ašwāq* (El intérprete de los deseos) (Alepo, 1214/5), un impresionante poemario en el que imita la poesía preislámica pero con significados ocultos, Ibn ‘Arabī afirma que la poesía pertenece a los “saberes del sentimiento (*‘ulūm al-šū‘ūr*)”, cuya función es la de “unir”, “sumar”, “integrar” (*iḡmāl*); son, pues, “saberes del símbolo y de la ocultación (*ijfā’*)”.<sup>53</sup> En otro lugar puntualiza, en fin, a propósito del concepto raíz “šī‘r” (poesía/sentimiento), que “el sentimiento es cerrar la puerta y la ciencia abrirla”,<sup>54</sup> por lo que frente al análisis y la argumentación se superpone en la escala del conocimiento y de la existencia la poesía, que depende de las potencias del corazón, del gusto y de la Imaginación.

## CONCLUSIÓN

El análisis de esta variada selección de textos pertenecientes a los principales discursos árabes clásicos, que abarcan desde la época preislámica y el Corán hasta el siglo XIV, revela que los placeres de los sentidos, de la fantasía y del conocimiento formaron parte indisoluble de las diversas concepciones de la existencia y del ser humano generadas por dicha cultura. Si las imágenes del buen lugar irrigado, paradisíaco y feminizado recorren, a partir de la poesía preislámica y el texto sagrado, todo el pensamiento y el arte islámico clásico, se observa cómo la teología las transformó en retóricas vaciadas de su primigenia pulsión vital y espiritual y las colocó al servicio de intereses representativos y políticos concretos, como hemos visto en el singular caso de los palacios de la Alhambra. Si Ibn Ḥazm teoriza una sutil estética fundada en el profundo conocimiento del lenguaje, en la vivencia personal y en la ética, textos posteriores como los de al-Tiḡānī e Ibn Ḥuḍayl reducen a estereotipo las imágenes paradisíacas y los rasgos atribuidos a la física femenina. Por otro lado, las teorías del conocimiento de la *falsafa* dibujaron con nitidez, y frente a las tendencias más teologizantes del islam, la figura

<sup>52</sup> IBN ‘ARABĪ, *Mašāhid al-asrār* (Las Contemplaciones de los Misterios), S. HAKIM y P. BENEITO (trad. y ed.), Murcia, Editora Regional de Murcia, 1994, p. 43.

<sup>53</sup> IBN ‘ARABĪ, *Ḍajā’ir al-a’lāq fī Turūmān al-ašwāq* (Tesoros de objetos preciosos), M. I. AL-ŠUQAYRI (ed.), El Cairo, 1995, p. 441.

<sup>54</sup> Citado por M. I. AL-ŠUQAYRI en su introducción a *Ḍajā’ir al-a’lāq*, p. 55.

de un sujeto sensitivo, pensante, artífice y éticamente responsable de sus actos, donde la pura sensibilidad y la fantasía recibieron una atención específica en favor de las artes y de la construcción de la sociedad ideal; sobre la base de una psicología que privilegió la sensibilidad visual y acústica, la *falsafa* tuvo estas derivaciones diferentes: 1) la del neoplatonismo de al-Fārābī, Ibn Sīnā e Ibn Bāyḡa, que concibe la elevación a una existencia superior beatífica, 2) la de Ibn al-Haytam, que se concentró en el estudio experimental de la estética visual, 3) la de Ibn Rušd, que puso cotas a la fantasía y exigió aplicar el deleite de las artes miméticas hacia la educación cívica y dentro de una ética coránica, y la 4) de Hāzim que deslindó las artes miméticas y los placeres de la fantasía del problema de la verdad en favor de una poética árabe integral. Finalmente, el sufismo que he llamado “existencial”, representado por Ibn ‘Arabī, elaboró una *gnosís* sustitutiva de la hermenéutica tradicional, fuese sobre la poesía preislámica y o sobre el texto coránico, reemplazando al teólogo y al sujeto psico-lógico de la *falsafa* por un *Homo Imaginalis*, un Ser Humano Perfecto, en el que la Imaginación, no la fantasía ni la razón, pretende ser la única creación divina capaz de captar la verdadera Existencia, que se manifestada amable y placenteramente en la Belleza siempre diferente e inagotable del Mundo.

