



Patronato de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

La presente colección bibliográfica digital está sujeta a la legislación española sobre propiedad intelectual.

De acuerdo con lo establecido en la legislación vigente su utilización será exclusivamente con fines de estudio e investigación científica; en consecuencia, no podrán ser objeto de utilización colectiva ni lucrativa ni ser depositada en centros públicos que la destinen a otros fines.

En las citas o referencias a los fondos incluidos en la investigación deberá mencionarse que los mismos proceden de la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife y, además, hacer mención expresa del enlace permanente en Internet.

El investigador que utilice los citados fondos está obligado a hacer donación de un ejemplar a la Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife del estudio o trabajo de investigación realizado.

This bibliographic digital collection is subject to Spanish intellectual property Law. In accordance with current legislation, its use is solely for purposes of study and scientific research. Collective use, profit, and deposit of the materials in public centers intended for non-academic or study purposes is expressly prohibited.

Excerpts and references should be cited as being from the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife, and a stable URL should be included in the citation.

We kindly request that a copy of any publications resulting from said research be donated to the Library of the Patronato of the Alhambra and Generalife for the use of future students and researchers.

Biblioteca del Patronato de la Alhambra y Generalife
C / Real de la Alhambra S/N. Edificio Fuente Peña
18009 GRANADA (ESPAÑA)
Tel. (+ 34) 958 027 944
(+ 34) 958 027 945
Fax. (+34) 958 210 235
biblioteca.pag@juntadeandalucia.es

LA UTOPIA ARQUITECTONICA DE LA ALHAMBRA DE GRANADA

JOSE MIGUEL PUERTA VILCHEZ

En el nº 23 de *Cuadernos de la Alhambra* abordamos el tema de la representación del poder en la Alhambra de Granada y, ahora, nos vamos a detener en sus aspectos eminentemente espaciales y artísticos, entendiendo ambas lecturas como dos perspectivas de un mismo análisis. Si antes ofrecíamos una visión más bien externa y vertical del monumento, ahora, hablaremos de su dimensión horizontal e interna, donde el *goce de los sentidos* se erige en protagonista del espacio arquitectónico, como frecuentemente se ha dicho (1). Se trata de la concepción de la arquitectura como objeto fruible y como escenario de actividades lúdicas que, junto a una recreación arquitectónica múltiple del paraíso islámico, puede considerarse como la mayor y definitiva utopía del soberano musulmán.

Para adentrarnos en la estética del monumento nazarí, en lo que de específico y concreto aporta a la creación de una arquitectura de amplios horizontes utópicos, entendidos como *lugar-placentero* (eutopía), partiremos del estudio de los dos tipos de códigos que hemos considerado esenciales en el planteamiento estético de la Alhambra y que diseñan en realidad dos arquitecturas intertextuales: la arquitectura literaria, utópica (*sin-lugar*), de los poemas epigráficos y la arquitectura tridimensional, con los subcódigos propios del espacio, el jardín, la decoración, etc., que, a su vez, y de ahí su intertextualidad, es una interpretación de ciertas utopías arquitectónicas y de ciertos espacios ideales enraizados en la historia y en la cultura islámica.

1. LA ARQUITECTURA LITERARIA DE LOS POEMAS DE LA ALHAMBRA.

1.1. ARQUITECTURA PARLANTE

La propia estructura expresiva de los poemas epigráficos nos da ya, en primer lugar, idea del alto índice de utopía que pretende el proyecto alhambrense haciendo hablar a la arquitectura y realizando su protagonismo expresivo. García Gómez ha hablado de aplicación del género *fajr* de la poesía árabe directamente a los edificios de la Alhambra (2), pero más que como motivo de exageración y vanagloria del sultán, lo entendemos nosotros como un uso retórico consciente para idealizar y someter a la arquitectura a un interesante juego teatral. Esta, hablando en primera persona, asume una serie de mensajes dedicados a sí misma, al soberano y a un hipotético espectador, observador ideal que debe descodificar de cierta manera su mensaje, el cual se dirige, fundamentalmente, a reiterar el carácter inefable de la obra arquitectónica.

De los 18 poemas conservados en los palacios de Comares y Leones, 11 hablan en nombre de los lugares en que aparecen; tres de ellos comienzan, incluso, por un rotundo *anā* (yo) o por un verbo en primera persona, que en árabe posee un fuerte carácter pronominal. Los siete restantes, menos el de la Torre de Machuca, “describen” directa o indirectamente, el lugar donde se encuentran o dan calificativos abstractos sobre los palacios. En el artículo anterior ya nos referimos al diálogo de la poesía epigráfica con la figura del so-

berano; fijémonos ahora en las interpelaciones que dirigen los poemas a ese hipotético espectador a través de la poesía: “¿No ves como el tazón —que inunda el agua—/ previene en contra de ella sumideros...? (G.G., p.118), cómo se ordena al espectador que admire la superioridad estética del lugar: “Soy el jardín que la hermosura adorna: / verla, sin más, te explicará mi rango” (3) o cómo, en este mismo poema, son los propios “espectadores” quienes hablan en primera persona, con el mismo esquema de las fórmulas laudatorias: “Nunca vimos jardín tan verdeante, de más noble cosecha y más aroma” (4). Se produce de este modo un juego sutil y cruzado de alabanzas —autoalabanzas— de la arquitectura que hace coprotagonista a una colectividad indefinida a la que se le otorga retóricamente el papel de *juez estético* del monumento y a la que se le ofrece siempre la misma respuesta esperada: los dominios palaciales del sultán son invariablemente excelsos y no tienen rival en belleza y excelencias (5). La autojactancia de la arquitectura se configura, pues, como un elemento importante de la estética de la Alhambra, reafirmando, de un lado, el poder del soberano constructor (6) y, de otro, reconociéndose como objeto fruible estéticamente para la mirada y, en definitiva, como punto ideal de belleza y como obra acabada y perfecta.

1.2. NUPCIALIDAD DE LA ARQUITECTURA

La metáfora de la arquitectura como novia posee lejanos orígenes; sin ir más lejos aparece ya en la descripción de la nueva ciudad celestial en el *Apocalipsis* (21, 1): “Y vi la ciudad santa, nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, desde Dios, ataviada como una esposa que se ha adornado para recibir a su marido”. En la poesía andalusí, este tema será profusamente explotado, aplicándose a un edificio, a una ciudad o a toda una región, como en el bello poema de Ibn Jafâya en que se compara a al-Andalus con una novia sensual que es el propio paraíso (7). Los poetas granadinos insistían también en este *topos* en sus casidas sobre la ciudad, la Sabika o la Alhambra. Así sucede en el conocido poema de Ibn Zamrak, a quien su maestro Ibn al-Jatîb atribuyó tendencias *jafâyîes* (8), donde se asocia el tema de la desposada a otros dos tópicos, el de las joyas y el del vergel que ocupa el lugar:

*Detente en la explanada de la Sabika y mira a tu alrededor:
la ciudad es una dama cuyo marido es el monte.
Está ceñida por el cinturón del río, y las flores
sonríen como alhajas en su garganta (...)
Mira las arboledas rodeadas por los arroyos:
son como invitados a quienes escancian las acequias (...)* (9).

La poesía epigráfica recurre, también, a la misma figura, sobre todo en los poemas de las *tacas* a las que se compara con el estrado de la novia en la ceremonia de boda, como lo expresa Ibn al-Jatîb en el poema de la taca izquierda a la entrada del S. de Comares:

*Mi tisú dedos hábiles bordaron
tras perlas engarzar en mi corona.
Cual sillón soy de novia, y le aventajo
porque dicha aseguro a los esposos.
Si me trae alguien sed, mi fuente un agua
le da sin impureza, clara y dulce (...)* (G.G., p. 105) (10).

En este fragmento se encuentra toda la amplia gama de significados de la metáfora de la novia aplicada a la arquitectura: la decoración es el vestido (11) bellamente bordado de la desposada, el arco de la hornacina es una corona de joyas y calma la sed de los esposos con su agua pura. Ibn al-Jatîb extiende, además, las posibilidades retóricas de esta figura poética a otros elementos del edificio: “Soy novia que de arrayanes llevo mis túnicas, / el pabellón es mi corona y el estanque mi espejo” (12), integrando sencillamente en el 2º verso los dos componentes esenciales del jardín islámico, el pabellón y el estanque.

Para concluir, diremos que la metáfora nupcial, como integrante de las connotaciones femeninas que recorren la arquitectura de la Alhambra (13), otorga a la arquitectura la imagen de la belleza ideal y el símbolo de la pureza y la virginidad, a la que el poeta dedica sus versos como si fuese una dama, y, paralelamente a como el poeta preislámico cantaba las ruinas del campamento, podemos hablar aquí de nostalgia, más o menos convencional, del hogar o del palacio. Virginidad primordial de la arquitectura que se ofrece, con sus alhajas y vestidos, en todo su esplendor al monarca, que viene a calmar en ella su sed y a encontrar placer y descanso. El sultán concilia en su figura los signos del orden y el poder que se funden con los significados femeninos de que hablamos para formar dos de los ejes fundamentales en la concepción global de los palacios nazaríes.

1.3. JOYAS Y PIEDRAS PRECIOSAS

La poesía epigráfica de la Alhambra es también frecuentada por la figuración de los elementos decorativos, las fuentes o el agua, en términos de materiales nobles y piedras preciosas. Esta metáfora posee, como la anterior, raíces milenarias en las culturas mesoorientales. Hans Seldmayr, por su parte, ha estudiado con detalle la relación de los textos del *Apocalipsis* (14) con la arquitectura gótica concluyendo que los elementos del texto sagrado estuvieron vigentes en la descripción de la ciudad de Dios hasta finales del s. XI (15).

En la cultura islámica se produjo también una amplia difusión de esta figura a través de los *hadices*, la *sunna*, las descripciones de los geógrafos, los historiadores y, por supuesto, los poetas. En el *Corán* las alusiones a los materiales nobles son puntuales, indicando sobre todo, pureza, perfección y lujo. Los comentaristas posteriores del *Libro* ampliaron y detallaron hasta la exageración la descripción del paraíso destacando en ella la metáfora pétrea; el paraíso tiene ocho puertas de piedras preciosas por donde deberán pasar los elegidos; los árboles también se petrifican y el árbol *Ṭūbā* (de la felicidad) tendrá una perla por tronco y topacios por ramas (16). Por otro lado, las fantasías arquitectónicas de materiales preciosos son muy abundantes en la literatura popular árabe asociada a la imagen del paraíso prometido, connotando perfección absoluta, eternidad y virtud, además de riqueza, bienestar y lujo de los señores a quienes se atribuía tales edificios. Esto sucede, p. ej., en *Las mil y una noches* (17), como en la descripción de la mítica *Iram*, *la de las columnas*, siguiendo códigos literarios presentes también en geógrafos e historiadores como Abū Ḥāmid al-Garnāṭī (s. XI) o al-Qazwīnī (s. XII) y que, por diversos conductos, llegará hasta leyendas moriscas como la del Alcázar de Oro (18). En la poesía arábigoandaluza aparece profusamente este tipo de metáforas, hasta el punto de que H. Pérès diría sobre la poesía del s. XI: “nos sorprenden al leer las descripciones de la naturaleza, y en particular de los jardines, las numerosas comparaciones referentes a las piedras y metales preciosos, a la joyería y orfebrería” (*op. cit.*, p. 325-326). Lo mismo ocurre en los poemas de la Alhambra, como en el de Ibn al-Jaṭīb, citado anteriormente, en el que el arco de una taca es descrito como una corona de joyas (*ṣawāḥir*); en el gran poema de la S. de dos Hermanas, las perlas (*al-lā'li*) son el punto de referencia que resalta el valor del mate-

rial arquitectónico y también lo es, en este caso, el mármol, para calificarse, autocomplacidamente, de bella la arquitectura:

*Las columnas tan bellas son en todo,
que ya vuelan proverbios con su fama.
Su mármol liso y diáfano ilumina
negros rincones que tiznó la sombra,
pues tal fulgor despiden, que son perlas,
dirías, a pesar de su tamaño. (G.G. p. 118)*

Teniendo en cuenta, por otro lado, el que los muros de la Alhambra estaban pintados, no sería descaminado suponer que algunas facetas de esta policromía se pensaron para sugerir los valores visuales de las joyas, como lo atestigua O. Grabar para otros edificios islámicos (19). Pero donde predominan las metáforas de piedras preciosas es en los poemas de las fuentes:

*Al diáfano tazón, tallada perla,
pone orlas el aljófar remansado,
y va entre margaritas de argento
fundido y también hecho blanco y puro:
tan afín es lo duro a lo fluyente
que es difícil saber cuál de ellos corre (20).*

En estos versos se hace una amplia recurrencia a estos materiales: la taza de la fuente es una perla tallada, el agua plata fundida y ambos, lo duro y lo líquido, se funden transformándose idealmente la materia. Massignon consideró esta presencia constante de la metáfora pétrea en la literatura árabe, dentro del proceso de inanimación descendente que va del hombre a las piedras preciosas, pasando por el animal y la flor, que pretende describir la realidad en su esencia inmutable y eterna, como también lo apuntara Adonis para la poesía árabe del s. XI al XIX (21). Por su parte, A. Bouhdiba considera el simbolismo lítico relacionado con la visión islámica del paraíso, como se vio más arriba, el cual es el lenguaje por el que el musulmán abole las diferencias y los contrarios, funde lo vegetal con lo animal, como producto del amor y la sensualidad infinitas que representa su peculiar concepción del paraíso, que no es sino “una afirmación onírica del sí”.

Se trata, pues, en definitiva, de una figura poética de gran difusión en el Islam que connota paradisiacamente los lugares; unida a la metáfora de la novia, intensifica los mensajes de brillo, pureza y virtud (22) y añade, como tal, la idea de la forma idéntica a sí misma e inmutable, así como la fusión primordial de los contrarios, dando la máxima referencia utópica esperable de la materia que sostiene una arquitectura presumiblemente paradisiaca.

1.4. ARQUITECTURA ASTRAL Y RADIANTE

Los mensajes astrales, al igual que los anteriores, se inscriben dentro de las convenciones poéticas árabes de la época, lo que no obsta para que pueda hacerse una lectura individualizada de ellos, al insertarse en un diseño arquitectónico muy concreto. Estas imágenes aparecen en la literatura árabe como fuente inagotable para connotar los edificios áulicos con los ideales de la altura, la infinitud espacial o la luminosidad, al ser comparados, ventajosamente, con los cuerpos celestes (23). En la Alhambra, tales referencias, son más intensas en los ámbitos de mayor majestad, donde se sitúa el trono del monarca, como sucede en el S. de Comares en el que el poema de la alcoba central alude a las demás como constelaciones del gran cielo representado por el gran artesonado del salón (24) o como sucede en el conjunto S. de Dos Hermanas-M. de Lindaraja; aquí merece la pena que leamos, línea a línea, gran parte del poema de la S. de dos Hermanas, la mayor y más delirante “descripción” astral de los edificios de la Alhambra:

*Las Pléyades de noche aquí se asilan;
de aquí el céfiro blando, el alba, sube.
Sin par, radiante cúpula hay en ella
con encantos patentes y escondidos.
Su mano tiende a Orión para saludarla;
la luna a conversar con ella viene.
Bajar quieren las fúlgidas estrellas,
sin más girar por rayas celestiales,
y en los patios, de pie, esperar mandatos
del rey, con las esclavas a porfía.
No es raro ver errar los altos astros,
de sus órbitas fijas desertores,
por complacer a mi señor dispuestos
que quien sirve al glorioso, gloria alcanza.
Por su luciente pórtico, el palacio
con la celeste bóveda compite.
(...) ¡Qué arcos hay por encima, sostenidos
por columnas, de luz engalanadas,
cual esferas celestes que voltean
sobre el pilar del alba cuando asoma! (G.G. p. 118)*

En realidad, no estamos ante una descripción, sino ante una ficción literaria de la arquitectura (lám. I). Lo real es evocado al mencionar, como base de las metáforas, componentes de los edificios, pero tomados genéricamente, como arcos, columnas, patios, la cúpula, etc.; la parte utópica es ilustrada con elementos muy convencionales como las Pléyades, Orión, las estrellas, el céfiro, el alba, la luz o la bóveda celeste. Abundan también las referencias a la altura y a la amplitud espacial

del edificio y las alusiones al jardín idealizado (G.G., p. 119). Algunas de estas imágenes aluden a hechos concretos, como el diseño de la cúpula pensada para recoger la luz del sol y la luna y sus reflejos cambiantes. El reflejo es, efectivamente, otro motivo interesante integrado conscientemente en la estética de la Alhambra, como se observa en estos versos de una de las tacas del M. de Lindaraja:

*A quien mira y medita, le desmiente
la visual percepción su pensamiento,
pues tan diáfana soy, que ve a la luna,
feliz, situarse en mí como en un halo (25).*

donde el poema expone el poder de la fuente de engañar al espectador con sus reflejos, lo que pertenece al ideal, permanente en la Alhambra, de borrar las fronteras entre lo real y lo imaginario. Es la misma función que Ibn al-Jatīb atribuía a la poesía, la cual se apropia de los métodos de la magia para mostrar “en vez de la verdadera naturaleza de las cosas su apariencia y (...) su propósito con visos de razón” (26).

La figura astral de la arquitectura posee otro fin, además, el de ejemplificar el inusitado nivel estético de los lugares: “A tal extremo llego en mis encantos, / que en su cielo los astros los imitan” (M. de Lindaraja, G.G., p. 126); la imagen de la luna entra también en esta finalidad al servir de paradigma de belleza para algunos elementos arquitectónicos (27).

Una última característica de esta visión astral, con antecedente en los edificios del mítico *Sinim-mār*, es la figuración de “un palacio que girase siguiendo el curso del sol” (28), llevándose así al límite la utopía edilicia. Este motivo lo vemos admirablemente integrado en un poema del s. XI que “describe” el palacio de cristal de al-Mā‘mūn de Toledo:

*contiene a la vez el sol y la luna llena;
el espíritu permanece perplejo cuando trata
de describirlo por comparación.
Se diría que al-Mā‘mūn es la luna llena de las
timieblas nocturnas y el quiosco el firmamento
que lleva a cabo su revolución alrededor de él (29).*

El poema concluye posteriormente con los versos de un desconocido que advierte al monarca de la caducidad de su vida, mostrándose otra vez la mala conciencia sobre las obras humanas y su ilusión de competir con las divinas. Recordemos que el poema de la S. de Dos Hermanas incluye también la idea de la arquitectura móvil: “arcos... cual esferas celestes que voltean sobre el pilar del alba...”. El poema anterior nos da, de todos modos, la clave integradora de la visión estética andalusí difun-



Lám. 1. Cartela con el verso nº 11 del poema de la Sala de Dos Hermanas. (Fot.Valdivieso)

dida en los palacios de la Alhambra: la arquitectura, astral y luminosa —también por *ser* de piedras preciosas— gira en torno a la luz poderosa del soberano que vence el caos de las tinieblas; esta condensación de metáforas, permite a la poesía evocar en pocas palabras, obras fantásticas, mientras que la prosa árabe se demora en otros detalles más materiales. Brillantez, altura inusitada, infinitud, maravilla perfecta e inagotable creada por el sultán, etereidad y movilidad según los ritmos de las estrellas, conforman una gran hipérbolo poética que, retórica y utópicamente, acumula unos símbolos precisos de la tradición, para revestir con palabras los muros, siempre distintos en la historia, de la arquitectura.

2. EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO: FORMALIZACIÓN DIVERSA DE LA IMAGEN DEL PARAÍSO

"...la Alhambra entera no es más que una reunión de " mansiones celestiales"; que, casi por definición, nunca pueden ser más que ilusiones sobre la tierra" (30).

La propia arquitectura concreta, tridimensional, de la Alhambra, constituye todo un vasto sistema de significaciones utópicas, al margen de la poesía epigráfica. En tanto obra *habitable*, tiene una funcionalidad esencial, que va desde la posibilidad de realizar en ella funciones meramente fisiológicas, hasta las de carácter simbólico y representativo. A nivel global, con todo, se pueden considerar como representaciones espaciales, con las técnicas arquitectónicas de su época, de convenciones ideales de raíces paralelas o idénticas a las de la arquitectura literaria, pero con su propio lenguaje y tradición artística. La arquitectura es así una realidad metafórica que trata de reproducir a su modo, uno de los arquetipos utópicos más extendidos, el arquetipo del *paraíso*, en este caso, el paraíso islámico.

2.1. EL SALÓN DE COMARES, UN "EJE DEL MUNDO"

Se trata de un espacio de personalidad muy acusada, independiente y coherente en sí mismo en cuanto a significación. Yūsuf I lo levantó, junto con la gran torre que lo alberga, sobre restos de edificaciones anteriores y Muḥammad V, res-

petándolo, le añadió la S. de la Barca y el Patio de Arrayanes, completando un gran entorno áulico.

a) *Los siete cielos*. En 1936 Nykl interpretó esta estancia basándose en la *sūrat al-Mulk* (del poder o del dominio), allí grabada:

"Allāh Omnipotente, Creador de los cielos y la tierra, es el único Poseedor del Poder. El techo representa los siete cielos superpuestos. Si el que mira eleva los ojos, puede cerciorarse de que en la obra no hay abertura. El cielo más bajo adornado con antorchas colocadas allí para que los ángeles apedreen con ellas a los demonios que se acercan para oír lo que pasa en el consejo más secreto. El sultán Abū-l-Ḥayyāj, Yūsuf I, representa el poder de Dios en la tierra" (31).

Después, Darío Cabanelas ha dedicado importantes trabajos a la gran cúpula del salón, profundizando en su simbología y reconstruyendo la policromía de una de las cumbres del artesanado islámico (lám. II). Para él, la *sūra* mencionada es "el aliento vital de toda esta gran geometría policromada y refleja la descripción medieval de los cielos islámicos coronados por el trono de Dios, incluso en los colores elegidos..." (32). Este autor, además, considera probable que la palabra *Comares* deriva de la palabra *'ars* (trono, pabellón, cielo soberano), significando "cubierta o cúpula del cielo soberano" (33). El término *'ars* encierra un amplio contenido teológico, presente en el *Corán*, siendo muy discutido en la tradición islámica; al-Gazzālī y los neoplatónicos lo concebían como el punto superior del universo del que emana la luz y el orden cósmico; para ellos, tras el Intelecto Agente (Allāh) está el Alma Universal creada por él y cuya fuerza es lumínica, viva y divina (34). Estas ideas las mantuvo la corriente neoplatónica del pensamiento andalusí y llegaron hasta Ibn al-Jatīb (35).

Este tipo de estructuras simbólicas, la cúpula con la representación de los siete cielos, o el simbolismo de la escalera, etc., suelen encontrarse en los ritos de entronización real o sacerdotal de numerosas culturas, pues establecen en su seno la "posible comunicación entre Cielo, Tierra e Infierno" (36) y sitúan al soberano en una posición ideal, central, como intermediario de los tres niveles cósmicos. Conviene citar aquí a Hautecoeur:

Platon voulait que les héros fussent placés sous une voûte, car les grottes et les "tholoi" étaient le séjour des dieux chtoniens, souterrains. La coupole, c'est la grotte du ciel, qui fut longtemps ornée d'étoiles, comme le furent la coupole de la Maison dorée de Néron, la coupole du palais de Chosroès, qui tournaient sur elles-mêmes en vingt-quatre heures, comme le furent encore tout de voûtes dans nos églises du Moyen Age" (37).



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Lám. II. Artesonado del Salón de Comares. (Fot. Valdivieso)

La bóveda del S. de Comares, pues, sigue esta larga tradición y, en especial, la del palacio de Cosroes, que es un lugar común en la poesía árabe y en los propios poetas de la Alhambra. Tales formas se inscriben dentro del “simbolismo del centro”, abundante en la historia y, sobre todo, en las culturas paleorientales (38). En ese “centro” es donde se suele situar el Paraíso, como sucede en la tradición islámica. Esto conlleva un diseño del espacio en tres niveles imaginarios, que implica un paso, en altura, del tiempo histórico y terrenal, al divino. La utopía de la ascensión está presente de modo claro, con la imagen de los siete cielos, etc., en la mística sufi y en la cristiana, como vía de purificación y de unión con Dios. Estas reminiscencias místicas manifiestan la nostalgia del hombre de “vivir en un Cosmos puro y santo, tal como era al principio, cuando estaba saliendo de las manos del Creador” (39), como dice la propia *sūra* coránica del S. de Comares, llamando la atención del espectador sobre el *universo* y, en este nuevo contexto, también sobre el grandioso artesonado, como obra perfecta y sublime:

“Es Quien ha creado los 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 tí cansada, agotada” (40).

En cualquier caso, este diálogo *interformal* de la arquitectura, nos envía, del terreno arquitectónico al de la concreción histórica del poder, la palabra sagrada nos remite a la bóveda estelar y al dominio divino y éste último, de nuevo, al poder terrenal: “Y en mí puso el trono del imperio, manteniendo/ su auge el señor de la luz, del asiento y del trono” (poema de la alcoba central) (41).

b) *El árbol cósmico*. La lacería del Techo de Comares, rigurosamente simétrica en todos sus detalles, según complejas leyes que los alarifes sólo conocían, seguramente, de modo artesanal, deja en sus cuatro diagonales, zafates que forman figuras independientes que dibujan árboles invertidos, “sin duda el árbol del paraíso islámico” (42). Se trata del árbol *Tūbā* (de la felicidad), que hunde sus raíces en la última esfera del universo, la del primer móvil, que atraviesa las siete mansiones celestiales y “cuyas ramas dan sombra a todos los alcázares del cielo, sin que exista morada que no posea alguna de sus ramas” (43). La decoración del Techo de Comares reproduce esta imagen del árbol cósmico, que no aparece en la *sūrat al-Mulk*, en las cuatro direcciones del universo y en todos

sus niveles. Este árbol simboliza la capacidad de regeneración permanente del universo (44), el cual reparte la bondad divina a toda la creación, desde el Intelecto Agente, que preside la bóveda celeste. Todos estos valores simbólicos se perdieron, no obstante, en el desarrollo artístico de este tema en la decoración islámica (45), pero creemos que en esta obra de Yūsuf I vuelven a aparecer de alguna manera a juzgar por el contexto y el detalle con que este motivo es reproducido.

c) *Arquetipos y utopía*. Hasta ahora, al describir la simbología cósmica del S. de Comares, nos hemos movido entre imágenes arquetípicas (centro del mundo, los siete cielos, el árbol cósmico), que son aquí recreadas, primero a través de la visión islámica y, segundo, a través del nuevo contexto histórico del arte nazarí. Los signos sagrados coránicos, lingüístico-decorativos, los arquitectónicos y los de la decoración, dialogando entre sí, y con la poesía epigráfica, componen un nuevo diseño, que se concretiza históricamente, con el nombre y los signos personales del sultán. Todos estos signos de signos, toda esta práctica citatoria, al margen de que hoy podamos descubrirle connotaciones que sus constructores no pensaron, evidencia una planificación consciente y precisa. Puede aplicársele, incluso, el calificativo de *cerrada*, en tanto el nivel de la ambigüedad de sus mensajes queda reducido al mínimo, como sucede en el resto de la Alhambra. El trabajo artístico-artesanal del salón, reduce a niveles humanos, aprehendibles por los sentidos, ideales que nos hablan de lo infinito, de lo perfecto, del poder absoluto de Dios, de su luminosidad, del poder del sultán. La arquitectura materializada, aunque magnífica, no puede sino evocar aquellos arquetipos formalmente a través de las dimensiones de la obra y de la decoración (46). El S. de Comares establece, además, una dialéctica de tiempos y un juego de espacios, donde la cúpula tiende hacia lo circular, culminando en el cupulín de mocárabes y donde reside el *tempo* divino, y el cuadrado de la base en que camina y habita el hombre, que es el nivel del gobierno de la ciudad. Este salón posee algunos de los elementos esenciales de lo utópico: rigor y perfección geométrica, matemática y vigor simétrico como figuración del universo, emanación de lo divino que lo abarca todo, altura que tiende a lo infinito, luz interior que ilumina al monarca y lo protege de los males exteriores (47). La mística rechazaría esta obra como superflua, ya que el ascenso hacia el Absolu-



JUNTA DE ANDALUCÍA
COMISERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Lám. III. Alberca y Patio de Arrayanes. (Fot. Valdivieso)

to es puramente intelectual y no precisa de las formas caducas del hombre; éste, con todo, debe recurrir a los símbolos si quiere representar, al servicio del poder terrenal en este caso, la eterna e inaprehensible presencia de lo divino.

2.2. EL PATIO DE ARRAYANES, APARIENCIA Y NARCISISMO.

Pertenece a uno de los tres tipos de jardín, junto con los del Generalife y el P. de los Leones, presentes en la Alhambra. Su original tipología intimista viene aquí matizada al situarse en el eje del salón del trono, ampliando así, considerablemente, su carácter representativo. Péchére constata la existencia del estanque en el jardín iranio con diferentes dimensiones según la importancia del lugar en que se ubica y es cuidadosamente construido para que sus aguas produzcan efecto de espejo (48). Bermúdez Pareja también observó estas características en el P. de Arrayanes: “gracias a la quietud del agua de la alberca, en ella se reflejan la limpidez azul o el temblor de las estrellas y la arquitectura que la rodea aparenta palacios de cristal. La solidez y el peso de las cosas, así como el límite del espacio, se hacen más inciertos, el ámbito pierde contornos y los de la alberca se diluyen por las formas reflejadas” (49). En la poesía árabe, además, se suele comparar con el pavimento de cristal que hizo Salomón para Bilkís (50) y, sobre todo, se juega con la imagen del reflejo de los astros en el agua y con los destellos del propio estanque en los muros que lo rodean, viéndose así alagada, de alguna manera, la utopía astral literaria de la arquitectura, al reflejarse allí los cuerpos celestes. Estos, frente a la pura representación intelectual del Techo de Comares, vienen a visitar los palacios del monarca y a “sometérsele”, como quiere el poema del Patio de Arrayanes (51). El reflejo cambiante del agua en las paredes de los palacios es llevado hasta el extremo en la poesía arábigoandaluza al citarse en la construcción de albercas de azogue, que con sus destellos produce la ilusión de movimiento de la arquitectura (52).

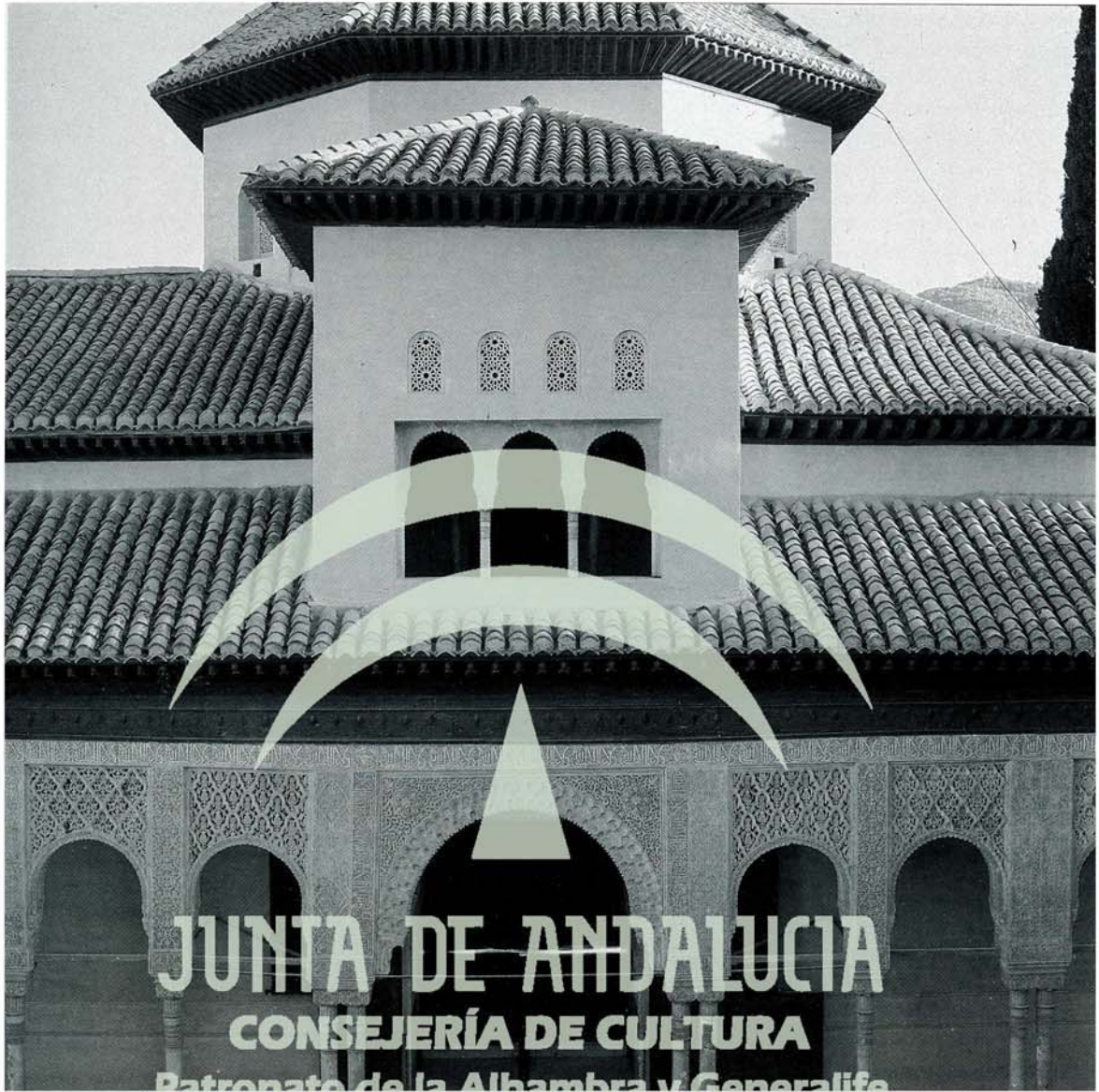
Otra connotación de la alberca, no menos importante, es la de ser el lugar en el que se mira, autocomplacida, la arquitectura, la cual, como novia que es la utiliza como espejo, según la expresiva imagen de Ibn al-Jatib citada más arriba (p. 56) (lám. III). Por último hay que decir que este patio, en el que se funde el modelo de casa romano

y el jardín islámico de origen persa, es un espacio solemne y delicado a la vez; su integración con la obra de Yūsuf I es magnífica, gracias a una transición sutil entre la superficie líquida y la gran masa de la Torre de Comares a través de las finas columnas y la labor de calado de su arquería; los versos de Ibn Zamrak, allí grabados, y las fórmulas laudatorias, aluden a unos contenidos políticos concretos, que no agotan las demás implicaciones estéticas del patio relacionadas con la concepción diluida y etérea de la arquitectura, con su teatralidad y narcisismo.

2.3. EL CONJUNTO DE LOS LEONES, PARAISO ESTETICO.

a) *El jardín-paraiso*. Como ha señalado la historiografía, el P. de los Leones pertenece al tipo de jardín-paraiso iranio formado por dos canales principales que se cortan perpendicularmente en un centro en el que se solía colocar una gran roca o columna con un manantial, un pabellón o una fuente, representando la Montaña Cósmica que une el cielo y la tierra o la fuente de la vida. Ambos canales dividían el jardín en cuatro partes evocando los cuatro ríos del mundo y las cuatro partes de la tierra (53); además, se rodeaba de altos muros para protegerlo de las miradas, de los males exteriores y “de las frustraciones del mundo” (54). A este prototipo, en el P. de los Leones, se añade la idea del patio mediterráneo abierto y luminoso, con pórticos y habitaciones circundantes. También aparecen en el patio los pabellones típicos del diseño iranio, pero en distintas versiones integradas: los templetos interiores del patio, los dos miradores de la segunda planta con vistas al patio y a las estancias interiores, y el propio M. de Lindaraja, con sus magníficas vistas hacia la ciudad en época musulmana.

En cualquier caso, estamos ante un “intento de representar el paraíso en la Tierra”, ya que “el jardín árabe es casi teología, y se escribe como un anuncio de la otra vida en el Corán” (55), si bien es en el Generalife donde esta definición encuentra su más directa aplicación. A la peculiar representación del paraíso terrestre que se hace en el patio de los Leones, hay que añadir la figuración celestial de los recintos abovedados contiguos, multiplicándose la fijación de *centros* en este palacio (56). Si relacionamos el diseño del P. de los Leones con el de Comares, observamos una evocación de las dos concepciones del paraíso en el



Lám. IV. Pabellón norte de la planta alta del Patio de los Leones. (Fot. Valdivieso)

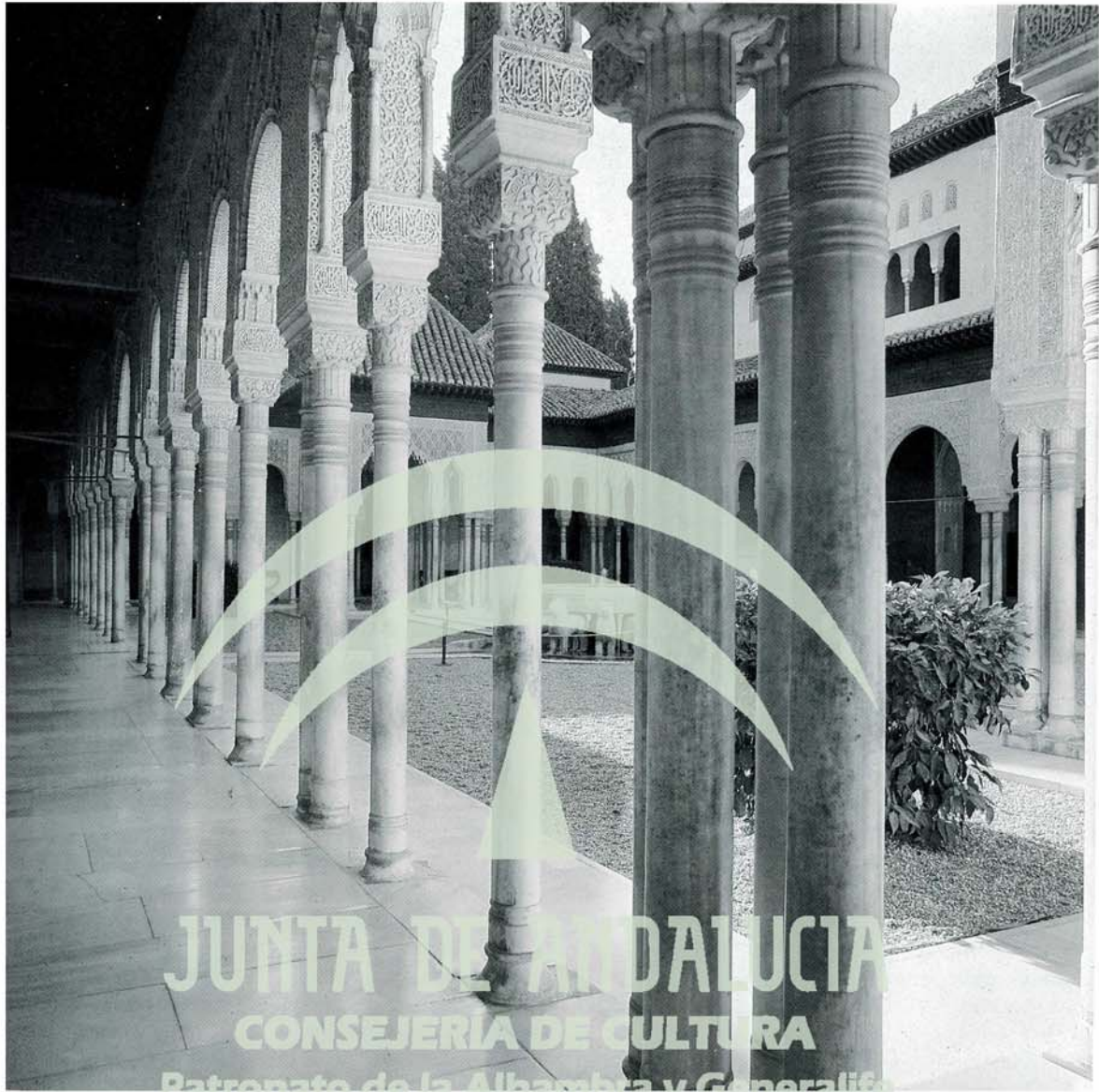
Islam: una más sensorial y terrenal, coránica, y otra más espiritual en la que el goce supremo se produce por la contemplación beatífica de la luz divina; Ibn 'Arabī justifica el modelo del texto sagrado por la necesidad de hacerse entender por un pueblo sin la sabiduría suficiente para acceder a la contemplación intelectual de lo divino (57). Para A. Bouhdiba, no obstante, ambas imágenes se mezclaron en una misma concepción del paraíso completada entre los siglos XII y XIII, tras una larga relación entre las tradiciones hindú, persa, judía y cristiana con el Islam. Este paraíso literario-teológico recoge, desde los elementos básicos expuestos en el Corán hasta la visión beatífica de los elegidos, pasando por la petrificación del jardín-paraíso. El goce carnal no es, ahí, pecaminoso, sino un signo del retorno a la unidad primigenia con Dios, una fusión de los contrarios anterior al tiempo y la muerte (58). La arquitectura musulmana no renuncia a utilizar como signos tales imágenes y convenciones culturales. De este modo, el P. de los Leones conjuga, en un reducido espacio, todas las posibilidades del palacio-jardín: la figura astral de la arquitectura y el jardín-paraíso sensorial, penetrado todo ello por los signos ineludibles del poder personal del soberano.

b) *La obra de arte.* En los palacios de la Alhambra, lo artístico es el punto en el que confluyen las utopías arquitectónicas y literarias musulmanas con el desarrollo estilístico e histórico de la arquitectura áulica, capaz de crear ámbitos espaciales que provocan diversas ilusiones visuales y sensoriales y que además comunican una densa gama de contenidos simbólicos que hacen de la obra de arte un pequeño *topos* ideal al alcance y a la medida del hombre, una avanzadilla momentánea del paraíso.

Tres son las zonas esenciales que componen el juego de espacios del P. de los Leones: el patio, que centraliza en la fuente todo el conjunto, el corredor de columnas con los dos pabellones laterales, las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes, centralizadas a su vez por sus cúpulas y las salas de los Reyes y Mocárabes. Esto se completa con las sucesivas subdivisiones en alcobas de estas estancias y, en altura, con la 2ª planta (lám. IV). En esta distribución espacial existe un eje fundamental que une el patio, núcleo del palacio y abierto al aire libre, el interior cubierto de la S. de Dos hermanas y el M. de Lindaraja, los "ojos" del sultán desde donde *ve* la ciudad y donde al parecer estuvo el trono de Muḥammad V (G.G., p. 169).

La concepción claustral del patio, con su soberbia disposición de columnas, crea un magnífico juego de espacios que, entre otras cosas, hace que el patio parezca más amplio de lo que es en realidad (59). El conjunto ritmado y armónico de columnas, todas de la misma altura, de mármol blanco y elevados arquivoltas, que sostienen arcos de elevado peralte, incide directamente en la creación de una arquitectura etérea e ingravida. Desde que se entra en el recinto, oblicuamente como es preceptivo, el espectador se halla ante innumerables perspectivas estéticas: podemos rodear toda la abertura central y contemplar el patio hacia el centro desde cualquier ángulo o llegar hasta la fuente y mirar en sentido contrario, introducirnos en los templetos, etc. Las perspectivas también son excelentes, y siempre distintas, desde las alcobas laterales, siendo seguramente opativas en época nazarí, al cerrarse o abrirse con las puertas de algunos aposentos. La arquitectura parece multiplicarse desde donde se mire, reflejándose a sí misma como en un sistema de espejos; la razón está en el diseño del pórtico de columnas en el que se superponen los cinco ejes de simetría, que G. Marçais definió en un trabajo clásico (60). En este minucioso trazado hay que destacar los pabellones laterales que definen espacios de planta cuadrada sólo con sus columnas que avanzan dentro del patio de forma inusual en la arquitectura islámica, salvo el indicio del castillete de Murcia del s. XII; la simetría entre ellos es rigurosa abarcando a las columnas, los arcos y la decoración. Al llegar a los templetos el ritmo de las columnas varía agrupándose, en tan reducido espacio, en grupos de una, dos, tres y hasta cuatro. Sus esbeltos fustes sostienen dos cuerpos desde los que parten los mocárabes de los arcos que van culminados por superficies de *sebkas* caladas, haciendo de la arquitectura un puro bordado; de ahí, sobre una viga horizontal, se pasa a la masa compacta que sostiene la cubierta, con lo que la transición de elementos va de lo más delicado a lo más pesado en altura, intensificándose la sensación de ingravidez del edificio (lám. V).

En el patio de los Leones la función de soporte, propia de la columna, es claramente secundaria, predominando su función estético-representativa; el significante toma valor por sí mismo. Esta retórica de la columna no es rara, además, en la tradición islámica; véanse las abundantes descripciones de *Iram, la de las columnas* o las del templo de Salomón (61). A otro nivel, la columna ilustra la riqueza y opulencia de la arquitectu-



JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Lám. V. Patio de los Leones. (Fot. Valdivieso)

ra (62) y el poder. No en vano los cimacios cúbicos que hay sobre los capiteles llevan inscripciones de gloria para Muḥammad V (63).

Los signos del poder del conjunto confluyen, como hemos dicho, en la Fuente de los Leones, la cual, y gracias al sorprendente poema de Ibn Gabirol, puede entenderse como un elemento más de las múltiples referencias salomónicas del palacio; este poema, escrito tres siglos antes de que se construyera el P. de los Leones, recoge todos los ingredientes de la utopía arquitectónica literaria árabe: jardín con sombras, materiales preciosos, brillantez del lugar, reposo y dicha, agua, arquitectura astral al servicio del hombre y de Dios, fuente con leones que sustituye a los toros de la fuente de Salomón, copioso mar como el de este profeta, etc. (64) Todo esto asumido, además, por la literatura hebrea, prueba de la extensión que logró esta concepción de la arquitectura áulica en la cultura andalusí. (65)

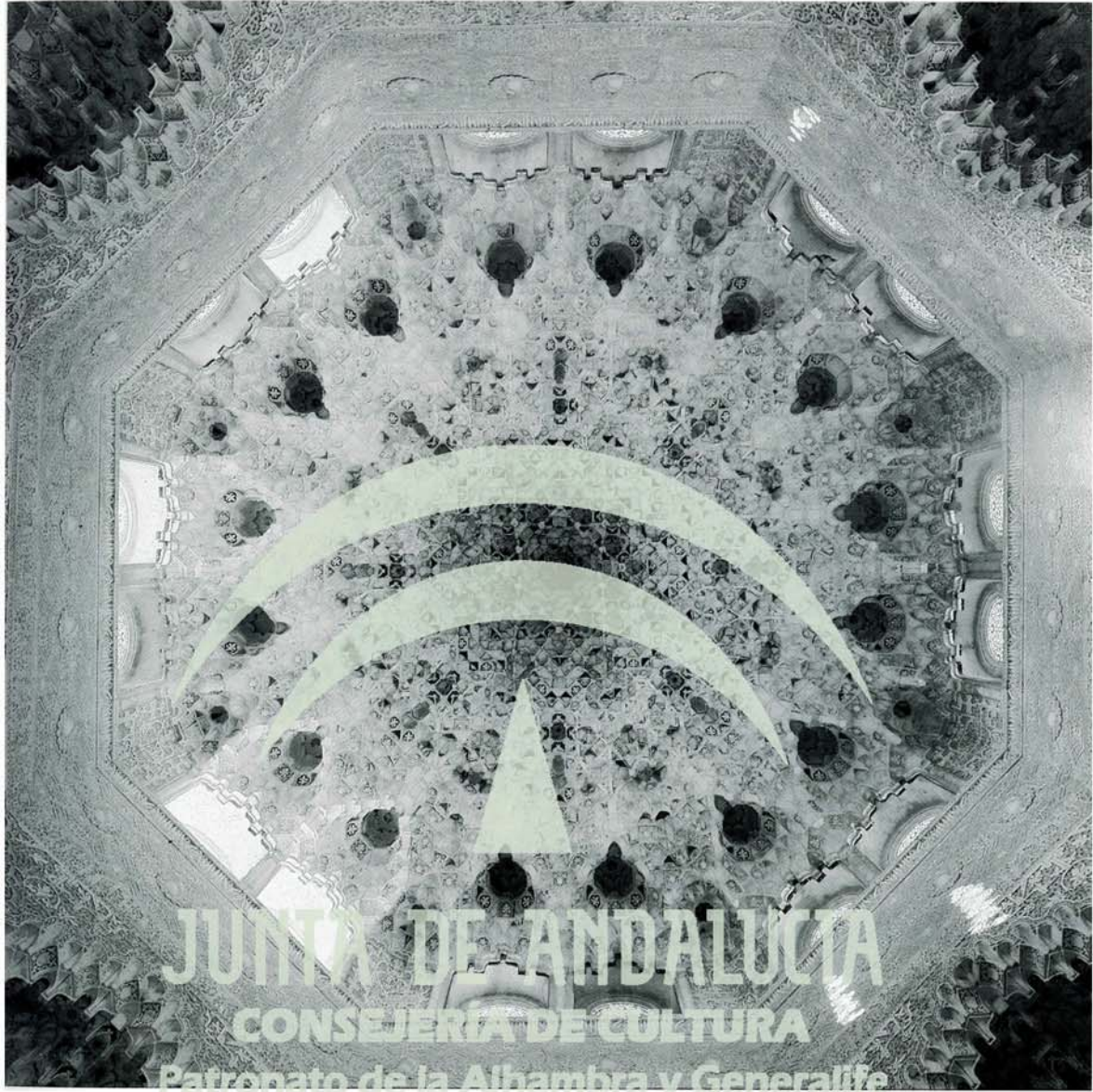
Otro de los componentes fundamentales del diseño del P. de los Leones es el *agua* pero, frente al estatismo del patio de Arrayanes, aquí aparece en movimiento. Brota de surtidores a ras del suelo bajo las cúpulas de Dos Hermanas y Abencerrajes y las de los pabellones del patio, así como de la prolongación del eje más largo, bajo los pórticos de las salas de los Reyes y Mocárabes, confluendo en los dos canales transversales para reunirse, desde las cuatro direcciones, en la fuente central; luego brota de nuevo sobre la taza de la fuente, que la vuelve a ocultar y a lanzar en todas direcciones por la boca de los leones. De este modo cumple la importante función espacial de relacionar los espacios cubiertos y descubiertos en las cuatro trayectorias, salvando incluso los desniveles. Como en un oasis, los surtidores están en la sombra (66) y el agua es dirigida hacia el centro de luz del patio donde están los signos más claros del poder y la victoria. El agua, protagonista de la arquitectura, posee aquí claras connotaciones totalizantes: comunica todos los espacios del jardín-paraíso, no sólo en superficie, sino también en altura, brotando del subsuelo y dirigiéndose hacia lo alto, desde los lugares centralizados en los que surge; asegura renovación continua, abundancia y pureza; vivifica el jardín, calma la sed y siempre vuelve a su estado inicial e inmutable, incluso el poema de la F. de los Leones le otorga calidad pétreo. Artísticamente, el agua es sometida a un fuerte proceso de racionalización y control para integrarse en el diseño simétrico del conjunto opuesto a todo azar, no ordenado, del

exterior. Junto al agua y dependiendo de ella, el jardín se completa, con plantas y pequeños árboles que con su color, sus aromas y frutos, así como con los pájaros que atraen al patio, se cierra el abanico sensorial del palacio islámico con signos extraídos directamente de la naturaleza.

En cuando a la decoración, debémos atender al hecho de que la arquitectura áulica del Islam trata a la obra como un objeto precioso, labrado minuciosamente, sin dejar resquicios al vacío. Esto se ve muy claro en el P. de los Leones, donde lo general nos reenvía siempre a fijarnos en lo particular hasta llegar a los mínimos detalles del arabesco o del trazado geométrico (67). Cada panel, cada rincón, se convierte en un lugar arrancado a la nada y a lo amorfo para ser integrado en el ritmo general y preciso de la abstracción formal del edificio que reproduce, por otra parte, la concepción de un tiempo cíclico y ahistórico. Las líneas de fuga, además, de arabescos y azulejos, se dirigen hacia el infinito, apuntando imaginariamente más allá de la arquitectura, la cual en la realidad las limita a sus contornos. Esta visión del tiempo, precisamente, es la que describen las columnas del patio: tiempo circular y, en cierto modo, laberíntico que siempre vuelve sobre sí; no existe evolución ascendente o progresiva hacia un punto focal, sino un itinerario alrededor de la fuente que se autorrepite continuamente (68).

Otro de los elementos fundamentales de la estética de este palacio es el tratamiento dado a la luz. Claros y sombras alternan sucesivamente entre los espacios cubiertos, intermedios y abiertos; de noche se produce un efecto de negativo al dejar la luna en la oscuridad el patio e iluminar los cuartos interiores (69). La luz, con su variación a lo largo del día, contribuye al efecto escenográfico del palacio y a crear una arquitectura sorpresiva y de contornos diluídos; esta tendencia culmina en las bóvedas de Dos Hermanas y Abencerrajes: de reducido tamaño, pero de composición admirable, la arquitectura se hace, ella misma, etérea y desafiante de la imaginación; en la primera de ellas se han contado unos 5.000 prismas distintos de mocárabes, mientras que hasta entonces se solían emplear no más de siete (70), lo que da idea del tenaz esfuerzo invertido en lograr una obra digna de las alusiones etéreas y cósmicas del poema allí grabado y del nuevo *mexuar* de Muḥammad V. (lám. VI).

El P. de los Leones conjuga en su seno, pues, un complejo de ideales utópicos de amplias mi-



Lám. VI. Cúpula de la Sala de Dos Hermanas. (Fot. Valdivieso)

ras: como *oasis*, se concibe como una isla fuera del tiempo y del espacio común, es un *no-lugar* cuando se desea desde fuera y un *lugar placentero* cuando se posee (71). Reune los arquetipos utópicos del paraíso coránico y la nostalgia del centro (del jardín persa); tiempo y espacio cíclico, fecundidad, rigor geométrico y simetría, y todo ello penetrado por los signos del poder monárquico y divino y por el ansia de una arquitectura cósmica. En la creación de esta espléndida obra de arte se unen signos lingüísticos, escultóricos, decorativos, de la naturaleza y propiamente arquitectónicos, produciendo mensajes arquetípicos, pero que el tratamiento artístico y formal los sitúa, sin remedio, dentro de un contexto histórico concreto, el reinado de Muḥammad V en la Granada del s. XIV (72).

2.4. LA ALHAMBRA Y EL PLACER

Hemos visto como lo placentero es parte fundamental de lo utópico y más concretamente de la arquitectura palaciega musulmana. Pero este tema, que ha sido motivo, a veces interesadamente, de una mala interpretación secular que no ha tenido en cuenta la profunda relación entre religión, poder y sensualidad en el Islam, puede rastarse en la Alhambra de Granada en diferentes niveles que aclaran, a nuestro entender, parte de la esencial ambigüedad que rodea a este concepto. En primer lugar hay que partir de la profunda sacralización que toma el placer en la tradición islámica, inexistente en el cristianismo. Así, la imagen del paraíso, que recoge el *Corán* y reproducen diversos jardines de la Alhambra, incluye el goce sensorial frente a la versión cristiana que es más beatífica. Al lado de la versión más terrenal del paraíso, las otras representaciones celestiales del mismo, también presentes en los palacios de la Alhambra, aluden a la idea del placer contemplativo e incluso místico. Junto a estos niveles, hay que añadir el nivel del goce ofrecido por la propia obra de arte, elementos de la naturaleza incluidos, y del que la arquitectura es perfectamente consciente como se encargan de hacernos ver las inscripciones, más el nivel aportado por los baños y el harem. Efectivamente, la arquitectura áulica no sólo se presenta como objeto fruiblé, artístico, sino que además lo hace como escenario de actividades lúdicas y placenteras, y esto desde las descripciones más antiguas de los palacios míti-

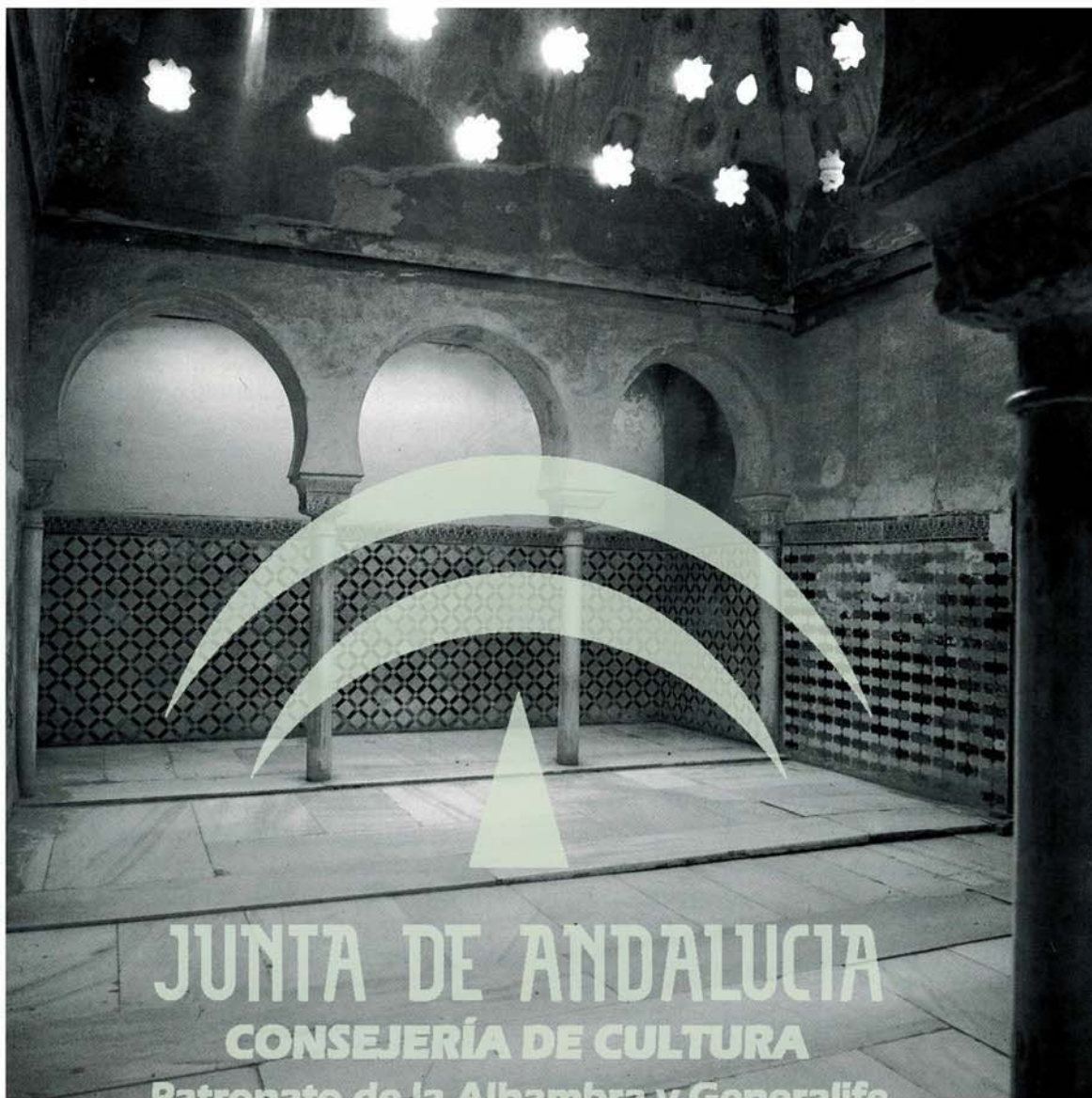
cos (73), a pesar del discurso moral contra los edificios lujosos y la vida muelle de los poderosos, que opone siempre la muerte al placer corporal. En el Islam se desarrolló también toda una *erotología* escrita frecuentemente por los propios teólogos o por personas de alta posición social (74), como fue el caso de Ibn al-Jaṭīb, quien en un tratado médico, al enumerar las cosas que ayudan al goce sexual, incluía las habitaciones con *esculturas*, reprobadas por la ortodoxia, pero de las que no prescindían mucho señores en sus palacios:

“Y entre lo que mueve a la reflexión y despierta a la imaginación, se enumeran la proligidad del coito y el pensar en él y en sus situaciones, la variedad de sus formas, como las distintas formas de refinamientos, el bienestar, las hermosuras del lujo, las estatuas de las cámaras privadas y de los vestíbulos con pechos rellenos y mejillas acicaladas, las galas suntuosas, los perfumes excelentes, las joyas valiosas, ...” (75).

Aunque no sabemos si existían tales imágenes en los palacios nazaríes, el texto es interesante para comprobar como se le otorgaba a la escultura y a la propia arquitectura una función de coadyuvante al goce erótico, conviviendo con la otra gran concepción del amor en el mundo árabo-islámico, la del amor *‘udrī*, de tipo espiritual y platónico, presente como moda en la poesía nazarí y evocado en la poesía epigráfica de la Alhambra (*supra*, p. 56).

Fijémonos ahora en dos tipos arquitectónicos imprescindibles en todo palacio musulmán que completan la semiótica del placer en el espacio áulico islámico: el *baño* y el *harem*. Son dos espacios cerrados al exterior e incluso hacia el interior de los palacios. El baño, partiendo morfológicamente del baño romano, pronto adquiere connotaciones distintas por influjo de la religión; desde sus inicios tuvo una esencial ambigüedad de significados, que llevó al Profeta y a numerosos teólogos a verlo con malos ojos, aunque terminaría imponiéndose en todos los ámbitos de la vida ciudadana. La arquitectura áulica pronto lo aprovechó y lo dotó de alta calidad artística, llegando a añadir figuras humanas pintadas o esculpidas para erotizar aún más este espacio (76).

El baño árabe es un lugar semisubterráneo, oscuro, misterioso (lám. VII); se entra en él impuro, sucio, y se sale limpio y dispuesto para la oración; en él se alimenta, además, la dialéctica de los contrarios, “de lo caliente y lo frío, lo duro y lo blando, el interior y el exterior, de sí mismo y del otro, del ángel y del demonio”, permanente en la imaginación del musulmán en torno al



JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
Patronato de la Alhambra y Generalife

Lám. VII. Sala caliente del Baño de Comares. (Fot. Valdivieso)

baño (77). Este juego de contrarios, es recogido por la poesía epigráfica de la Alhambra, como se dice en el propio poema del Baño del P. de Comares refiriéndose a los leones allí esculpidos: “pues vierte uno agua fría, mientras otro/ su contrario, agua cálida vomita” (¿Ibn al-Ŷayyāb?, G.G., p. 110). Esto nos devuelve a la idea paradisiaca de integración de los opuestos en una sola unidad original y perfecta, que Ibn Jafāya llevaría al límite al comparar el baño con el paraíso y el infierno, reproduciendo la ambigüedad antes mencionada: “¡Bienvenido a la casa del fuego de una morada/ construída para puros e impuros!/ Entra en ella el que busca el placer/ y entra el Paraíso en el Fuego”. (78). Pero todos estos elementos vienen magníficamente integrados en un poema de Ibn al-Ŷayyāb que debía inscribirse, precisamente, en la puerta del baño real de Yūsuf I en la Alhambra:

*Entra, en nombre de dios, en la mejor de las casas,
lugar de pureza, lugar de reflexión.
Son los baños de la casa Real que ha hecho
con cuidado grandes inteligencias.
En ellos el fuego tiene dulce calor
y el agua, fuentes que manan.
En ellos se cubren los deseos,
pues te bastan los dos contrarios: el agua y el fuego.
Los vestidos se quitan aquí alegremente
y el primero de ellos es el de la gravedad... (79)*

Como dice el primer verso del poema conservado en los baños de la Alhambra, el baño es una casa de dicha y bienestar (بيت التعميم). La desnudez, a la que alude Ibn al-Ŷayyāb, es un componente fundamental, a nivel imaginario, de la recuperación del paraíso, del origen, por parte del hombre; en el baño se construye una arquitectura al servicio directo de su cuerpo, se recobra algo de la niñez y se restablece el equilibrio personal, mientras se mantiene a nivel formal la radical separación entre los sexos. Espacio semiculto que nos ofrece una amplia gama de significaciones, pero más por su función sacro-profana que por su estricto tratamiento estético.

Algo similar ocurre con el *harem*, del que ni siquiera conocemos su ubicación exacta en la Alhambra, seguramente debido a su carácter secreto y tabú. Cerrado al exterior y custodiado por esclavos eunucos, asegura al sultán el poder de mirar y gozar de las mujeres. En la institución del harem se muestra en toda su evidencia el carácter del poder del soberano islámico; éste posee un “derecho exclusivo” a disfrutar del “placer sexual sin límites”, reproduciendo la relación ideal del Uno con lo múltiple, del señor con la diversidad de personas del serrallo, que son sus esclavos (80).

En uso de su autoridad patriarcal se entrega al placer y penetra en una sexualidad superior, al margen del tiempo y de la estricta procreación. Utopía del goce del soberano que se fundamenta, por otro lado, en la *dystopía* del otro, de la esclava, del eunuco ...

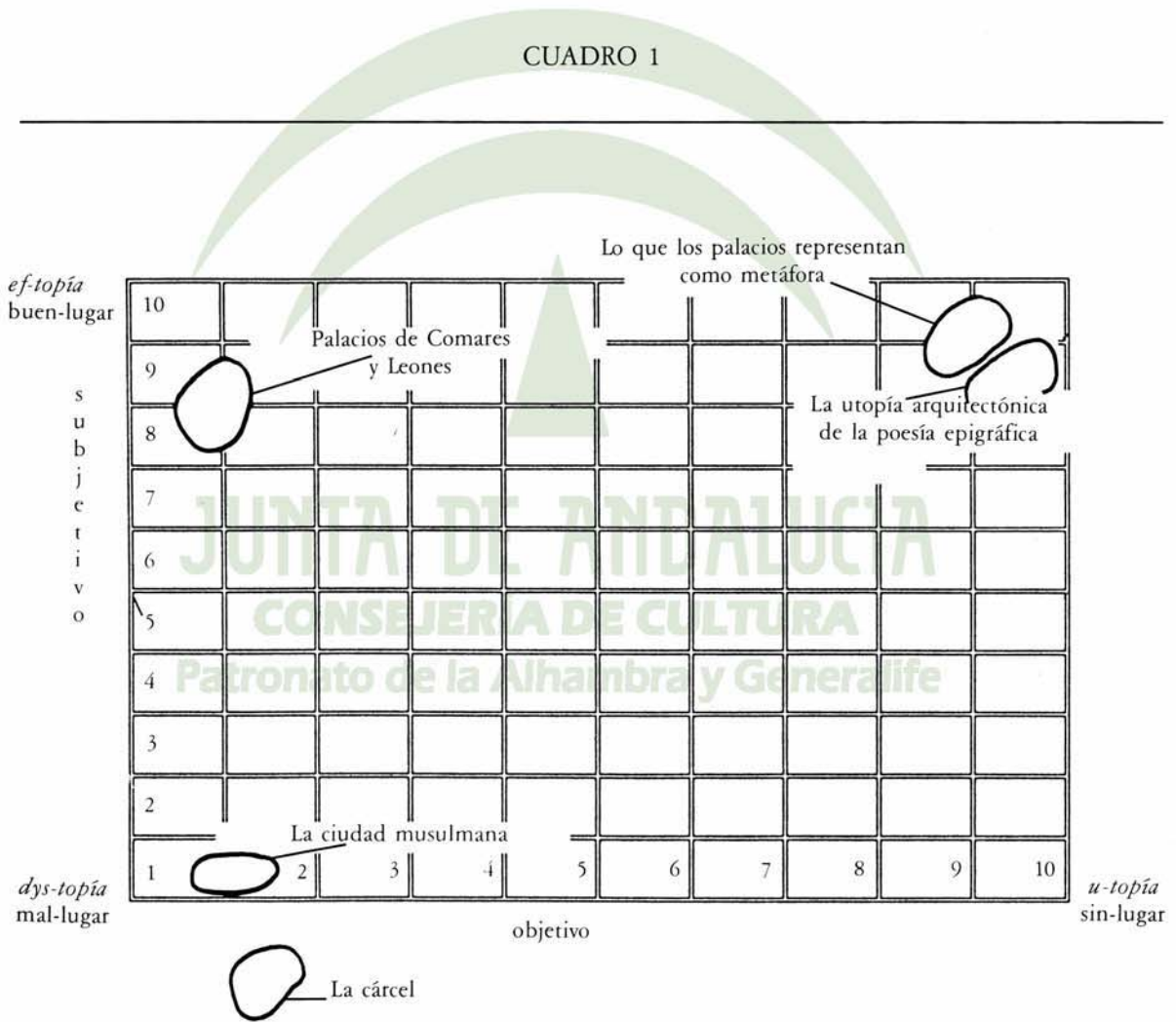
El palacio islámico, pensado como lugar de placer para todos los sentidos, da la medida de los amplios horizontes de utopía de la edificación áulica del Islam. El baño y el harem, no sólo completan los niveles de lo placentero en los edificios del sultán, sino que, además, ocupan un lugar privilegiado en la ideología del habitar de la corte musulmana: purificación personal integral a través del agua y unión sexual como situaciones que devuelven al individuo a la desnudez e inocencia perdida del paraíso y a la fusión de contrarios fuera del presente y de la memoria. El baño y el harem no son exclusivos de los palacios, pero allí se les dignifica artísticamente y se les da un carácter sagrado por la presencia del líder de la comunidad. Recordemos por fin, que en el sistema estético e ideológico de los constructores de la Alhambra coexisten diversas concepciones de lo placentero, algunas de las cuales rebasan las fronteras de lo religioso: el amor *‘udri* convive con el amor sensual y corporal, así como la vida de oración y una arquitectura presentada al servicio de la religión lo hace, en un momento dado, con el lujo, el vino o el *hāsīš* (81). El placer del soberano requiere traspasar, a veces, los límites de la Ley Islámica. El placer de los sentidos procura, por los demás, pequeñas huídas del tiempo y del espacio y permite imaginar la ilusión del paraíso en esta vida.

Para terminar veamos dos cuadros que tratan de valorar, de dos formas distintas, la relación que posee la Alhambra de Granada con lo utópico. El primero de ellos fue ideado por C. A. Doxiadis (82) para interrelacionar los conceptos de *ef-topía* (buen-lugar), *u-topía* (sin lugar) y *dys-topía* (mal-lugar) y situar en su interior las arquitecturas soñadas o construídas, dependiendo de su relación objetiva o subjetiva con estos tres conceptos. En este cuadro hemos situado los palacios de Comares y Leones que, como obra tridimensional y habitable, pueden considerarse, esencialmente, como buen-lugar, siempre según una apreciación subjetiva que creemos suficientemente razonada en las páginas precedentes; por otro lado, los propios palacios funcionan como metáfora (del paraíso, el firmamento, etc.) y se sitúan en el máximo buen-lugar y utopía (no existente) al representar, parejamente a lo que hace la poesía epi-

gráfica, *topos* placenteros, paradisíacos y alejados de la experiencia común del hombre, en el área de lo imaginario; además, del lado de la *dystopía* hemos colocado como contrapunto la ciudad islámica real y concreta, construída en base a las necesidades materiales y a las relaciones sociales conflictivas y no en base a un planeamiento ideal y utópico; finalmente aparece la cárcel como prototipo de espacio opuesto a todo tipo de goce, la cual también tiene su lugar en el sistema arquitectónico de los palacios de la Alhambra y que puede simbolizar para nosotros el ámbito de la *dystopía* del otro, del enemigo.

En el segundo cuadro proponemos una relación comparada entre los conceptos e imágenes más destacados atribuidos a la arquitectura islámica, tanto en la literatura árabe como en la propia poesía epigráfica de la Alhambra, junto a las características objetivas y reales que creemos que se pueden observar en el monumento nazarí. En la franja derecha hemos creído interesante reseñar los elementos que H. Seldmayr detectó en la literatura medieval como integrantes de una visión poética de las catedrales, contemporáneas, a pesar de todo, de la Alhambra de Granada.

CUADRO 1



CUADRO 2

	Arquitectura literaria árabe	Poesía epigráfica de la Alhambra	La Alhambra: arquitectura tridimensional	Raíces poéticas de las catedrales
Dominio de la palabra				
Realidad	Apoyo en la realidad para describir la arquitectura. Se habla de arcos, bóvedas, estanques, calles, etc.	(Idem)	Espacio limitado Cúpulas de mocárabes y artesonado Materiales mediocres (yeso, mampostería...) y mármol Arquitectura-jardín Decoración geométrica y floral	La catedral gótica es una gran ambición arquitectónica: innovaciones técnicas y materiales sólidos y de calidad, pero sin ser todos ellos piedras preciosas
Frontera entre utopía y realidad	Altura Grandes dimensiones Placer Belleza estética	Altura Belleza ideal Placer de los sentidos	Altura Placer de los sentidos Belleza estética	Altura Grandes dimensiones Belleza estética
Utopía (sin-lugar y buen-lugar)	Altura y brillantez Materiales preciosos Arquitectura como paraíso Dimensiones ilimitadas Arquitectura móvil Lugar de placer	Altura y brillantez Materiales preciosos Arquitectura astral Arquitectura móvil Arquitectura parlante Espacio celestial Fuente = mar	(La propia arquitectura tridimensional actúa como metáfora o representación del paraíso, de la bóveda celeste, del orden, etc.)	Representa el paraíso caelestial Piedras preciosas Transparencia Luminosidad Suelo = mar

NOTAS

1. Sobre el uso de lo placentero como símbolo de poder en la arquitectura islámica, cf. O. Grabar, *La formación del arte islámico*, Madrid, 1979, pp. 172-173.
2. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, 1985, p. 42. En adelante citaremos esta obra con las iniciales G.G.
3. S. de Dos Hermanas, verso 1 (G.G. p.118).
4. Verso 20 (G.G., p. 119)
5. Los poemas de la Alhambra contienen toda una concepción estética coherente de la arquitectura que estudiaremos en otro lugar.
6. Cf. nuestro artículo anterior en *Cuadernos de la Alhambra*, nº23, p. 79.
7. Cf. H. PERES, *Esplendor de al-Andalus*, Madrid, 1983, p. 125. El autor francés ofrece, además, un amplio muestrario de poemas y poetas andalusíes en los que "las grandes ciudades (...) son comparadas habitualmente a una novia engalanada para la boda" (pp. 125 y ss.).
8. Cf. al-MAQQARÍ, *Nafḥ al-ḥib*, El Cairo, 1949, t. X, p. 6.
9. Tr. de E. GARCIA GOMEZ, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada, 1975, pp. 105-106.
10. Con la misma metáfora existen otros poemas, de Ibn al-Yayyāb, en la Alhambra (S. de la Barca, G.G., p. 97; en una taca del Generalife compara la novia con el propio jarrón de agua G.G. p. 151).
11. La alusión a la decoración mural como tejido se halla en otros poemas de la Alhambra al margen de la metáfora nupcial (G.G. p. 97, 118 y 138); recuérdese que muchos atribuyen las raíces de la decoración mural islámica a los diseños de tapices, banderas, etc.
12. IBN AL-JAṬĪB, *Diwān*, Argel, 1973, pp. 330-331.
13. P. ej., las alcobas del S. de Comares son "hijas" de la gran cúpula; por otra parte, muchos de los componentes esenciales de la arquitectura islámica poseen un valor femenino, entrando en el terreno de los arquetipos: *al-qubba* (cúpula), caverna primigenia y bóveda celeste creadora, *al'ayn* (fuente), origen del agua y de la vida, *al-yānna* (paraíso-jardín), matriz del mundo y lugar de reposo.
14. En *Apocalipsis*, 21 1-21, se describe la nueva Jerusalén en términos de pedrería.
15. H. SELDMAYR, "Las raíces poéticas de las catedrales", en *Epocas y obras artísticas*, t. I, Madrid, 1965, p. 151. Ver cuadro nº 2.
16. Cf. M. AZIZA, *L'Image et l'Islam*, París, 1978, pp. 19-20.
17. "Vi aquella fortaleza de anchura y largura semejante a una ciudad, con altos palacios, que tenían sus habitaciones de oro y plata incrustadas de jacintos, topacios, perlas y balas de diamantes, ámbar y azafrán (...) Luego vi altas habitaciones y palacios y ríos que corrían bajo ellos (...) y dije para mí: no hay duda de que éste es el paraíso prometido en la otra vida..." (*Alf layla wa layla*, El Cairo, 1325 H., noche 276, p. 183). Véase la descripción del templo de Salomón en RUBIERA MATA, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, 1981, p. 46.
18. Cf. RUBIERA MATA, *op. cit.*, pp. 55-62.
19. *La formación del arte islámico*, Madrid, 1979, pp. 72-75. En la T. de la Cautiva se hace referencia expresa a la policromía

- en un verso de Ibn al-Āyayyāb: "donde mires hay trazas diferentes / siempre: bien policromadas, bien doradas" (G.G., p. 143).
20. F. de los Leones (G.G., p. 113). Los mismos elementos poéticos pueden verse en la F. de Lindaraja.
 21. D. Cabanelas ha puntualizado la teoría de Massignon advirtiendo acertadamente que ese esquema no es aplicable a cualquier tiempo y lugar (*Literatura, arte y religión en los palacios de la Alhambra*, Granada, 1984, p. 26).
 22. Esto se produce también, aunque con otros horizontes, en la arquitectura medieval occidental; en el neoplatonismo de Suger se da una relación precisa entre las piedras preciosas y la metafísica de la luz, manteniéndose la tradicional relación entre piedra y virtud (Cf. E. PANOFSKI, "Suger abad de S. Denis", en *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, 1970).
 23. P. ej., en el P. de Comares se atribuye una inmensa e indefinida altura a los palacios del sultán: "Si un alcázar sin par edificaste, / que alto llegó (bajo él giran los astros)" (G.G. p. 101), los cuales vienen a posarse en sus estancias, como se dice en una taca del arco de entrada al S. de Comares: "Gano en gala y corona a las hermosas/bajan a mí los astros del zodiaco" (G.G., p. 104).
 24. "Del cielo si ellas son constelaciones / a mí tener el sol, que no a ellas, cupo" (G.G., p. 108). El sol es el sultán.
 25. (G.G., p. 119) El poema de la F. de Lindaraja compara la taza con el cielo y las burbujas de agua con astros brillantes. Otras alusiones astrales en la T. de la Cautiva (G.G., p. 138 y 140) y el Generalife (G.G., p. 149).
 26. IBN AL-JAĪĪB, *Libro de la magia y de la poesía*, ed. y tr. de J. M. Continente, Madrid, 1981, p. 40.
 27. Cf. el poema de la taca dcha. a la entrada de la S. de la Barca (G.G., p. 97). La luna como símbolo de belleza es tradicional en la cultura islámica como lo subraya el propio Avicena (Cf. al-RŪBĪ, *Nazariyyat al-si'r 'ind al-falāsifa al-muslimin*, Beirut, 1983, p. 77).
 28. RUBIERA MATA, *op. cit.*, p. 35. El tema de la arquitectura astral es permanente en la literatura árabe y desde muy pronto se pensó aquella como alta y luminosa, llegando el tema hasta el romancero (*op. cit.*, p. 29); los poetas nazariés, claro está, también lo adoptaron.
 29. H. PERES, *op. cit.*, p. 155-156.
 30. O. GRABAR, *La Alhambra: iconografía, formas, valores*, Madrid, 1980, p. 200.
 31. A. R. NYKL, "Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife", *Al-Andalus*, IV, 1936, p. 181.
 32. D. CABANELAS, "La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra", *Al-Andalus*, XXXV, 1970, p. 451. Todo esto lo ha estudiado detalladamente el mismo autor en *El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración, Policromía, Simbolismo y Etimología*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1988. Relaciona, además, la policromía del techo con textos medievales islámicos sobre la ascensión del Profeta y los cielos según los místicos, donde las diferentes moradas celestes se describen en términos de piedras preciosas y cuyos colores concuerdan con los del propio techo de Comares. A destacar que el blanco puro es el color de la divinidad, centro del techo/universo y clave de cada estrella, que es a la vez un microcosmos (pp. 85-90).
 33. Cf. D. CABANELAS, *El techo de Comares en la Alhambra*, pp. 95-97; sugiere el término *qum* (sala o estancia) como primer componente de la etimología, aunque ésta no la da por definitiva.
 34. Cf. A. PALACIOS, *La escatología musulmana*, Madrid, 1984, pp. 93-113. Paralelamente el propio sultán, como dijimos, es la luz que ordena su propio universo palacial (ver los poemas de las tacas adyacentes al salón).
 35. Cf. E. SANTIAGO SIMON, *El polígrafo granadino Ibn al-JaĪĪb y el sufismo*, Granada, 1983, p. 429-430. D. Cabanelas cita un párrafo que Ibn Ĥazm atribuye a Ibn Masarra: "El Trono de Dios (al-'arš) es el ser que gobierna y rige el cosmos", idea, dice Cabanelas "íntimamente relacionada con la doctrina de Plotino" (*Literatura, arte y religión en los palacios de la Alhambra*, pp. 40-41).
 36. M. ELIADE, *Imágenes y símbolos*, Madrid, 1983, p. 53.
 37. L. HAUTECOEUR, "De Louvre a la coupole", *Gazette des Beaux Arts*, París, 1963, p. 177.
 38. Cf. M. ELIADE, *Tratado de Historia de las religiones*, Madrid, 1981², pp. 377-388. El verdadero centro del mundo o Montaña Cómica del Islam como religión universal es la Ka'ba.
 39. M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, 1985⁵, p. 61.
 40. *El Corán*, trad. de J. Cortés, p. 683 (sura LXVII, 3-4). Ibn al-Āyayyāb, por su parte, describe el palacio real como un astro celeste que aturde la mente de quienes lo habitan (cf. RUBIERA MATA, *Ibn al-Āyayyāb, el otro poeta de la Alhambra*, Granada, 1982, p. 115).
 41. Trd. de D. CABANELAS, *op. cit.*, p. 42.
 42. D. CABANELAS, "La antigua policromía del Techo de Comares", p. 431-432. Sobre la figura del árbol invertido en otras culturas, cf. M. ELIADE, *Tratado de H^o de las Religiones*, pp. 283-284.
 43. Cf. A. PALACIOS, *op. cit.*, pp. 233-234, donde estudia esta imagen en la obra de Ibn 'Arabī, así como sus fuentes en una tradición atribuida al profeta, de la que derivan las demás descripciones del cielo islámico.
 44. Cf. M. ELIADE, *op. cit.*, p. 127-128.
 45. Cf. A. A. MARZÚQ, *al-Funūn al-zuġrūfiyya*, p. 81 y PAVON MALDONADO, *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, 1981, p. 148.
 46. La decoración geométrica, por otro lado, arte específicamente islámico, entendiéndola como "el símbolo más puro de la manifestación de la realidad divina (*al-ḥaqīqa*)" que se repite como centro en cada ser, según T. Burckhardt (*La civilización hispano-árabe*, Madrid, 1985⁵, p. 241), se adecua a la simbología del T. de Comares, donde el "microtecho" que lo corona sintetiza el resto del mismo, proyectándose, incluso, en la lacería de algunas tacas (Cf. D. CABANELAS y Fez. PUERTAS, *Cuadernos de la Alhambra*, n^o 19-20, pp. 61-152).
 47. Los signos de protección en esta estancia son muy abundantes, aparecen en la propia *sirat al-Mulū* y, sobre todo, en la *sira CXIII*, de la Aurora, grabada, en parte, en la alcoba central (Cf. LAFUENTE ALCANTARA, *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid, 1859, p. 111).
 48. Cf. R. PECHERE, "Étude sur les jardins iraniens", en AAVV., *Les jardins de l'Islam*, Granada, 1976, p. 37.
 49. "El agua en los jardines musulmanes de la Alhambra", en AAVV., *Les jardins de l'Islam*, p. 190.
 50. Esta figura aparece en el poema del M. de Lindaraja. Cf. también RUBIERA MATA, *La arquitectura en la literatura árabe*, p. 87.
 51. Cf. PRIETO MORENO, "El jardín nazari", en AAVV., *Les jardins de l'Islam*, p. 172.
 52. Cf. RUBIERA MATA, *op. cit.*, p. 84-86.
 53. Cf. F. CHUECA GOITIA, "Rápidas consideraciones sobre los jardines-huertos en la España musulmana", en AAVV., *Les jardins de l'Islam*, p. 137.
 54. R. PECHERE, *op. cit.*, 32. Massignon habla del carácter místico del jardín islámico a través de un proceso de interiorización frente al mundo (*Los métodos de realización artística*, p. 270).
 55. *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, 1954², p. 47.
 56. La proliferación de centros no plantea ningún problema, ni al pensamiento religioso ni al arte, ya que no se trata de puntos

- geométricos sino existenciales (cf. M. ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, p. 55), muy frecuentes por lo demás en las simbologías monárquicas.
57. Cf. ASIN PALACIOS, *op. cit.*, p. 216-217. Las descripciones coránicas del paraíso son breves: "...Jardines por cuyos bajos fluyen arroyos, en los que estarán eternamente, para siempre. Allí tendrán esposas purificadas y harems que les dé una sombra espesa" (*Corán*, IV, 57, trad. de Julio Cortes).
 58. A. BOUHDIBA, *La sexualité en Islam*, París, 1982⁵, pp. 91-100.
 59. Cf. O. GRABAR, *op. cit.*, p. 182.
 60. "Remarques sur l'esthétique musulmane", *Mélanges d'histoire et d'Arqueologie de l'Occident Musulman*, v. I, pp. 99 y ss.
 61. Cf. RUBIERA MATA, *op. cit.*, pp. 46-54 y p. 57, donde aparecen las columnas hechas de materiales preciosos.
 62. Genéricamente las columnas aluden al T. de Salomón, "construcción absoluta y esencial" y simbolizan, como soporte la "eterna estabilidad" (CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 141).
 63. Cf. LAFUENTE ALCANTARA, *Inscripciones*, p. 120.
 64. Cf. Elena ROMERO, *Selomo Ibn Gabirol, poesía secular*, Madrid, 1978, poema nº 57.
 65. La relación directa entre Ibn al-Nagrila e Ibn Gabirol, ambos de ideas neoplatónicas, en oposición política e ideológica con el califato omeya como lo demuestra la disputa del primero con Ibn Hāzm, debió dejar, probablemente, alguna huella en la Granada nazarí, cosa que merecería ser estudiada con detalle.
 66. Tópico coránico. Ver también *supra*, p. 57.
 67. Cf. O. GRABAR, *op. cit.*, p. 198.
 68. Henri Corbin vio en los bosques de columnas de la edificación islámica la versión musulmana del mito del Eterno Retorno (Cit. por M. AZIZA, *op. cit.*, p. 94). Conclusiones similares sobre la decoración en E. SANTIAGO SIMON, "La mística del tiempo en el arte musulmán", en *Miscelánea de EE.AA. y HH.*, v. XXX, 1, 1º, Granada, 1982, p. 123-125.
 69. Cf. O. GRABAR, *op. cit.*, p. 185.
 70. *Idem.*, p. 179.
 71. "La imagen ejemplar de toda creación es la Isla que se "manifiesta" repetidamente en medio de las ondas" (M. ELIADE, *Imágenes y símbolos*, p. 165). Toda la Alhambra es imaginaba en términos de fertilidad y renovación por Ibn al-Jatīb: "Después de haber sido terreno desértico y ruina yerma, es hoy novia dulcificada por la lluvia a la que cortejan los astros..." (*Ihāta*, II, ed. de 'Inan, 1974, p. 52).
 72. En nuestra reflexión sobre la Alhambra falta, precisamente, el análisis de las causas históricas concretas que incidieron en su construcción y que habrá que abordar en algún momento.
 73. Cf. RUBIERA MATA, *op. cit.*, p. 32.
 74. Cf. A. BOUHDIBA, *op. cit.*, p. 171-193.
 75. *Kitāb al-wusūl li-ḥifz al-ṣiḥḥa fi-l-fuṣūl*, ed. y tr. de Mª C. Vázquez de Benito, Salamanca, 1984, pp. 153-154. Los subrayados son míos.
 76. Cf. RUBIERA MATA, *op. cit.*, pp. 97-99.
 77. A. BOUHDIBA, *op. cit.*, p. 211.
 78. RUBIERA MATA, *op. cit.*, p. 102.
 79. *Idem.*, p. 103.
 80. Cf. A. GROSCHARD, *op. cit.*, p. 169.
 81. Cf. A. ARJONA CASTRO, *La sexualidad en la España musulmana*, Córdoba, 1985.
 82. *Entre dystopía y utopía*, Madrid, 1969, p. 60.



JUNTA DE ANDALUCIA
 CONSEJERÍA DE CULTURA
 Patronato de la Alhambra y Generalife