

# *El papel de la belleza en la tradición islámica\**

Joaquín LOMBA FUENTES  
(Universidad de Zaragoza)

**ABSTRACT:** It is made here a reading of the Islamic art in connection with the own religion inside which arose. The Koranic references to the beauty of God and the love that believer owes to this beauty were inspiration source for the Muslim artists.

**KEYWORDS:** Islamic Arte, Beauty, God.

**RESUMEN:** Se hace aquí una lectura del arte islámico en relación con la propia religión dentro de la cual surgió. Las referencias coránicas a la belleza de Dios y al amor que el creyente debe a esta belleza fueron fuente de inspiración para los artistas musulmanes.

**PALABRAS CLAVE:** Arte islámico, Belleza, Dios.

No es mi objetivo en estas breves palabras el rastrear los textos desde la más antigua tradición buscando la función de la belleza en el Islam, pues para ello se disponen de magníficos trabajos como son los del Dr. Puerta. Más bien quisiera leer el arte islámico como expresivo de un contenido muy específico que lo diferencia de otros estilos y culturas a la vez que considerar la religión y el pensamiento islámicos plasmados en formas, colores y

---

\* Este artículo es la ponencia presentada en el Seminario *Muhyiddin Ibn al-ʿArabī –Mawlāna Jalāluddīn Balkhī Moūlavī (Rūmī)*. *Dos fuentes clásicas para el estudio de la mística especulativa en el Islam*, que se celebró en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, en colaboración con la Consejería Cultural de la República Islámica de Irán en Madrid, durante los días 19, 20 y 21 de enero de 1999.

masas materiales. Al margen de los influjos históricos que pudieron conformar el arte islámico, quiero desentrañar los secretos que oculta y las claves con que expresa sus creencias.

Y, ante todo, quisiera subrayar un hecho evidente, cual es el de que el Islam tiene en su misma médula una profunda y clara vocación por la belleza, con lo cual, el arte no es un añadido externo al contenido religioso ni una forma de dar culto y honrar a Dios sino una manera de vivir en profundidad la religión misma. Ya el Corán se manifiesta como un auténtico milagro de perfección en todos los órdenes y, en particular, en el de la belleza; se lee en la sura 17 aleya 88: “Si los hombres y los genios se unieran para hacer algo como el Corán serían incapaces de hacer nada semejante”. Y a los noventa y nueve nombres con que se designa a Dios en la Escritura se les llama «Los bellos nombres de Dios» (*asmā’ Allāh al-ḥusnā*). Más aún, un ḥadīṭ nos dice que “Dios es bello y ama la belleza”, razón por la cual hizo un mundo esencialmente bello a través del cual podemos vislumbrar esa belleza suprema e inasequible divina. Por eso Ibn ‘Arabī de Murcia no dudó en decir, aludiendo a ese ḥadīṭ, que

“Dios es Bello y Ama la Belleza, el Altísimo es el Artesano del mundo [...]. Todo el mundo alcanza el culmen de la belleza, nada en el mundo es feo. Dios reunió en él toda la hermosura y la belleza. No cabe nada más bello , más maravilloso, ni más hermoso que el mundo.”<sup>1</sup>

añadiendo que la fealdad es algo relativo que pertenece solamente a la manera de hablar humana, no algo realmente existente en el mundo.

Y según otros dos ḥadīṭes el Profeta dijo:

“A quien Dios otorgó un bello rostro pertenece a lo mejor de la creación divina”  
Y “Quien posee una bella forma y una proporción que no lo desfigure, pertenece a lo más selecto de Dios Altísimo.”

Por ello, el sufí Ibn Abī Ḥaýala de Tremecén (muerto en 1374) compuso un libro sobre la belleza y el amor donde llegó a decir que:

“La belleza es la primera felicidad del ser humano, porque Dios Altísimo con

---

<sup>1</sup> Ibn ‘Arabī, *al-Futūḥât al-makkiyya*, Dâr al-fikr, Beirut, s.f. III, p. 449. Citado por J.M. Puerta Vilchez en su *Historia del pensamiento estético árabe*, Akal, Madrid, 1997, p. 757.

sutil sabiduría creó su forma con unas cualidades determinadas y libre de defectos concediéndole, además, el entendimiento”

Pues bien, dentro de este contexto, lo importante es dar con la articulación y claves internas de esa belleza tan patentemente proclamada, frente a otras formas religiosas donde la belleza mundana es a veces rechazada por considerarla un obstáculo para llegar a Dios.

Y, ante todo, la belleza física, formal, en el Islam exige una operación mental, sobre todo practicada y fomentada por el sufismo, cual es la de desocultar, desvelar, *kašf*, un interior, *bāṭin*, lo correspondiente al *voûμενov* griego que se agazapa tras las formas externas, *zāhir*, el *φαινόμενov* griego, y que es lo que las hace auténticamente bellas, al margen muchas veces de la corrección puramente proporcional y matemática. Y eso oculto que se descubre no sólo con la razón sino con todas las potencias anímicas del hombre es lo que hace al arte islámico distinto de otros estilos y artes incluso los integrados dentro de otras religiones monoteístas. Dice Ibn Abī Ḥaṣyala de Tremecén lo siguiente:

“La hermosura tiene dos partes, una manifiesta (*zāhir*) y otra oculta (*bāṭin*), una efímera y otra permanente. La hermosura oculta es loable por sí misma, como el saber y la destreza, como la generosidad y la valentía. La hermosura manifiesta es la fresca rama de su núcleo constitutivo que se muestra.”<sup>2</sup>

Es en este contexto en el que hay que leer aquel famoso pasaje de Ibn Ḥazm de Córdoba donde expone las distintas clases de belleza:

“Se me ha pedido una explicación exacta de las clases de belleza (*ṣabāḥa*) de las formas. Y digo que:

La dulzura (*ḥalāwa*) es la finura de los rasgos y la gracia de los movimientos y la ligereza de los gestos y la adaptación del alma a los accidentes de las formas, aunque no sean bellas.

La corrección (*qiwām*) de las formas externas es la hermosura (*yāmāl*) de cada una de las cualidades aisladas y muchas veces el hermoso de cualidades aisladamente consideradas es frío de aspecto.

El brillo (*bahāʾ*) de los miembros externos va con la hermosura que hay en ellos y es la vivacidad o soltura.

---

<sup>2</sup> Ibn Abī Ḥaṣyala, *Dîwân al-shabbâba*, Ed. de Muhammad Zaglûl Salâm, Munshaʾt al-maʾârif, Alejandría, 1987, p. 62. Citado por J.M. Puerta Vilchez en *Historia del pensamiento estético árabe*, op. cit., p. 556.

La belleza (ḥusn) es algo que no tiene en la lengua nombre pero que es sentido en las almas por el acuerdo de todo el que lo ve y es una túnica que reviste el rostro y una claridad que inclina los corazones hacia sí de modo que las opiniones son concordes en aprobarlo aunque no haya cualidades hermosas, puesto que el que lo ve le rinde el alma, le gusta a su corazón aunque si contemplara las cualidades aisladamente, no encontraría mérito. Parece como si fuere algo que hay en el alma de lo visto que percibe el alma del que lo ve. Esta es la cumbre de las categorías de la belleza.

Posteriormente difieren los gustos y hay quien prefiere la impresión sobrecogedora y hay quien prefiere la dulzura. Y no hemos encontrado uno siquiera que considerase la corrección como cualidad superior a éstas, cuando va separada.<sup>3</sup>

En otras palabras: para que haya auténtica belleza según Ibn Ḥazm tiene que haber un interior que se manifieste externamente, incluso al margen de que haya perfección puramente formal. Y no solamente eso, sino que ese interior ha de ser captado por lo más íntimo del alma: no basta con la pura impresión sensorial.

Y lo primero oculto que el arte musulmán habrá de expresar externamente y que, por tanto, el hombre tendrá que descubrir y desvelar tras las formas será la unidad absoluta de Dios, el *tawḥīd* que lo caracteriza fundamentalmente. No se trata de la o las divinidades griegas que estaban y pertenecían por propio derecho a la naturaleza, a la φύσις, sino de un solo Dios que está fuera de ella, que es lo radicalmente distinto al mundo. Más aún: ni siquiera se alude en el arte islámico a Dios directamente, ni se apunta a su mundo sobrenatural como pueden hacerlo las agujas de las torres románicas o góticas que parecen perforar los cielos para que el hombre, siguiendo su trayectoria alcance como fin último a Dios. En el Islam, la unidad de Dios se da a priori, se supone, se da por supuesta y evidente por la fe. Sin ella, la belleza de una obra de arte, no tendría sentido.

Pero ese supuesto apriórico de la unidad de un Dios que está fuera del mundo, exige a la vez que se le considere como el único ser que merece por derecho propio la existencia y que la da a quien quiere y como quiere, lo mismo que la quita cuando y a quien decide. Y, como consecuencia, el mundo, al lado de ese Dios, es pura nada y, si de hecho existe, es por un acto libre de Dios. La esencial belleza del mundo habrá de expresar esa nadería del mismo. La filosofía lo expresó a la perfección, cuando al-Fārābī y

---

<sup>3</sup> Ibn Ḥazm, *Los caracteres y la conducta*, trad. Asín Palacios, Madrid, 1916, c. VII, n. 176-180

Avicena hablaron del mundo como de un ser «por sí mismo simplemente posible» frente a Dios que es el Ser «por sí mismo absolutamente necesario». Y los propios filósofos traductores, cuando quisieron traducir al árabe la palabra griega φύσις lo hicieron mediante el término ṭabī'a, que significa huella, vestigio, como puede ser la impronta que deja un pie sobre la arena de la playa, sólo que en este caso, la playa, el mar, el planeta, el universo entero no son sino la inmensa huella y simple vestigio que el Todopoderoso deja tras de Sí. Y la teología aš'arita y al-Bāqillānī expresaron todo ésto teóricamente de modo muy preciso: concibieron el mundo como un conjunto de átomos creados en todo instante por Dios y manejados por completo a su arbitrio en todo momento. La φύσις griega, compacta, sólida, llena de ser y carente de la «nada» tenía su propia suficiencia y autonomía frente a los dioses. La ṭabī'a islámica, rota y quebrada en infinitos átomos, convertida en polvo de diminutos corpúsculos, quedaba totalmente en las manos de Dios para que El, creando continuamente esos átomos, los manejase además a su arbitrio. Para este atomismo, no hay leyes propias de la naturaleza sino simples costumbres de Dios. Porque a su Omnipotencia, nada se escapa.

Y esta naturaleza se manifiesta en el arte de las siguientes maneras, entre otras. Por ejemplo, en la ruptura y variedad casi infinita de colores en las paredes y en las muqarnas. Caso evidente es la Alhambra de Granada<sup>4</sup> y el gran Muro de la mezquita de Herāt en Afganistan. En la ruptura de espacios, mediante la intercalación de columnas, como ocurre en la Mezquita de Córdoba y en los atrios cubiertos del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada. En la variedad de niveles del suelo como ocurre en la misma Alhambra. En la ruptura de luces, mediante el uso de celosías, como, por ejemplo, en la impresionante celosía del palacio mogol indio de Faṭḥpūr Sikrī, o mediante surtidores que, siempre manantes, fraccionan la luz que reflejan del sol.

Esa naturaleza débil y menesterosa, se expresa también por el uso de materiales débiles trabajados con finos alicatados, con encajes de estuco cincelado. Ejemplo típico es la Alhambra de Granada y el patio de la madrasa de al-'Aṭṭārīn de Fez de madera y yeso.

Y, por añadidura, la estructura de los edificios, hecha a veces de materiales débiles y quebradizos, queda oculta por la ornamentación y por infinidad

---

<sup>4</sup> Un interesante estudio sobre la Alhambra puede verse en Borrás, G., *La Alhambra y el Generalife*, Anaya, Madrid, 1989 y Grabar, O., *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, Alianza, Madrid, 1988.

de decoraciones superpuestas. Esta decoración añadida o zīna aparece ya justificada en las Escrituras y según Ibn 'Arabī representa un adorno externo añadido a la Belleza de raíz del Universo. A propósito de lo cual, cuenta el mismo Ibn 'Arabī que se le preguntó al Profeta acerca de la conveniencia o no de usar unas sandalias y una vestimenta hermosas; y su respuesta fue positiva diciendo: «Dios es Bello y Ama la Belleza» con lo cual invitó al ser humano al embellecimiento tanto personal como de las mezquitas y demás obras humanas.

Dentro de lo decorativo arquitectónico, otra forma de expresar la nada que sostiene y subtiende a la naturaleza es el recurso a la no funcionalidad de ciertos elementos los cuales son tomados solo como símbolos o simples adornos, como es el caso de columnas que no sostienen, de arcos que no ejercen ni de tirantes ni de sujeción de bóvedas. Ejemplo de ello son los múltiples arcos y columnas de la Alhambra de Granada y de la Aljafería de Zaragoza construida por el rey al-Muqtadir en el siglo XI.

Pero un recurso especialmente llamativo en esta misma línea es el empleo de estanques que funcionan a la manera de espejos no rígidos. Ejemplos típicos son, entre otros, el gran estanque de Ḥārūn Minār, cerca de Lahore, en que se refleja por entero la masa completa del edificio en un inmenso lago. El Palacio Čihil Sutūn de Isfahan el cual se llama así, el Palacio de «las cuarenta columnas», porque, en realidad sólo son veinte las construidas, siendo las otras veinte las reflejadas en el enorme estanque que hay delante de él. Y, finalmente, entre otros muchos más que se podrían citar, el patio de los Arrayanes de la Alhambra de Granada.

El sentido del estanque que refleja en sus aguas la estructura del edificio y que resulta ser particularmente notable en el último caso es múltiple: dar, por un lado, movimiento a la fachada rígida, cuando el viento hace que tiemble el estanque, con lo cual pierde la supuesta solidez de los muros; y, subrayar, por otra parte, la vanidad de la masa del edificio al reflejarla invertida en la superficie del agua. Todo ello, además de iluminar la fachada, como veremos al hablar de la función de la luz y del color más adelante.

Pero junto a todos estos sentidos del agua y de los espejos hay otros de carácter místico y puramente religioso que empapan su uso de un espíritu especial. En efecto, el Corán habla del agua como una bendición que cae del cielo (2, 164; 14, 32); que los jardines del Paraíso tienen arroyos de aguas vivas y fuentes (2, 25, 88, 12 etc.), que el hombre mismo ha sido creado de un agua fluente (86, 6), que las obras de los infieles son como agua para el que tiene sed, no siendo más que un espejismo (24, 39-40), que la vida pre-

sente se parece al agua que el viento disipa (18, 45). El agua es, en fin, símbolo de la pureza y, en consecuencia, el instrumento habitual de la purificación antes de la oración. No en vano dijo Ibn ‘Arabī:

“el agua es «ella misma espíritu, puesto que da vida de sí [...]. El agua es el origen de la vida en todas las cosas”<sup>5</sup> “debes saber que el amor es el secreto de la vida y fluye por el agua, que es el origen de los elementos y de los principios [...]. Nada hay en ella nada que no está vivo [...]; el agua es el origen de todo.”<sup>6</sup>

El espejo, por su parte, también simboliza en el islam la reciprocidad de las conciencias, tal como dice un ḥadīṭ: “El creyente es el espejo del creyente”. Es por ello que para el sufismo, el universo es un conjunto de espejos en los cuales la esencia infinita de Dios se contempla en múltiples formas que reflejan de distintas maneras y en diversos grados la irradiación del ser único. Y el alma espejo es que refleja a Dios y se mira a sí misma mirándole a El y Dios mirándose a sí mismo en el alma, tal como lo cantan al-Gazzālī, Ibn ‘Arabī, al-Rūmī y otros.

Por fin, tres funciones más de los espejos y estanques: primera, reflejar la belleza de los cielos, de las estrellas y de los astros, culminación de la obra del Creador, por encima de los cuales se halla su trono; segunda, significar que la belleza del microcosmos que es el hombre es un espejo que refleja la hermosura del macrocosmos del Universo hecho por Dios; tercera, simbolizar el hecho de que el agua es el origen de la vida y del ser de todas las cosas.

Pero la unidad de Dios, el tawḥīd, se expresa en la belleza del arte islámico de otra manera muy peculiar. Para el arte griego el mundo tiene su propia autonomía y forma en sí mismo una unidad cerrada, armónica. Unidad y armonía que están en movimiento, en un movimiento que se dirige hacia un punto al que finalmente ha de llegar. Un movimiento, además, regido por unas leyes autónomas que conducen la cadena causal de los acontecimientos naturales. Y todo ello se da incluso en el arte cristiano puesto que, habiendo heredado el pensamiento y las formas artísticas griegas y romanas, el mundo, una vez creado por Dios, goza de su propia autonomía, unidad y movimiento causal, en este caso, dirigido hacia Dios.

En el Islam también hay unidad, orden, armonía y movimiento pero de una manera muy distinta. En primer lugar, la unidad que se expresa en el arte

<sup>5</sup> Ibn ‘Arabī, *al-Futūḥāt*, op. cit., I, p. 332.

<sup>6</sup> Ibn ‘Arabī, *Kitāb Ṣarḥ fuṣūṣ al-ḥikam*, Istanbul, 1891, p. 170.

no es una unidad de síntesis de elementos, ni una unidad intrínseca a la naturaleza, ni una unidad representada sino una unidad que se supone y en la que se cree, como he dicho antes, a priori. Más aún esa unidad es radicalmente trascendente, inaccesible al hombre. Y como esa Unidad es la unidad por excelencia, la única unidad que realmente merece llamarse tal, todas las demás de este mundo son unidades relativas, a medias. En consecuencia, el arte se enfrentará al problema de plasmar un orden, unidad, armonía y movimiento de las formas físicas, pero de tal manera que expresen la ausencia de unidad, orden y movimiento autónomos y en sí de la naturaleza creada, a la vez que presupongan la unidad cerrada, la eternidad y la falta de cambios del Ser de Dios.

Que en el arte se exija el orden y armonía es claro. Recordemos el texto citado arriba de Ibn Ḥazm. Y en la estética de Averroes resultan ser fundamentales los conceptos de *tartīb* y *nizām*, orden y/o armonía, estáticos y dinámicos, sólo que vistos desde un punto de vista estrictamente racional<sup>7</sup>. Sin embargo, Ibn Abī Ḥayyāla subraya el hecho de que la pura armonía y proporción no son suficientes para constituir la auténtica belleza, dice lo siguiente:

“La belleza es la armonía de la figura, su equilibrio e igualdad. Sin embargo, puede haber una forma armónica que no sea bella”

E Ibn Ḥazm hacía lo propio cuando afirmaba en el texto más arriba citado:

“La corrección de las formas externas es la hermosura de cada una de las cualidades aisladas y muchas veces el hermoso de cualidades aisladamente consideradas es frío de aspecto”

Es que, aparte de otros elementos que veremos luego, añadidos al orden y armonía matemáticos, hay otro que quisiera subrayar ahora. Se trata de que dicho orden y armonía se pongan en movimiento con un ritmo ilimitado, sin fin, sin cerrarse nunca en sí mismos ni dar impresión de que las unidades armónicas son autónomas, unitarias, porque Uno solamente es Dios. Ejemplo típico de esta estructura armónico-matemático-ilimitada es el arabesco, entendiendo por tal tanto las plantas estilizadas y abstractas, como los entre-

---

<sup>7</sup> Averroes, *Kašī ‘an manāḥy al-adilla*, Ed. en *Falsafat ibn Rušd*, junto a *Fas’ al-maqāl*, Dār al-‘ilm li-l-ġamī’, El Cairo, 1935.p. 114-117.

lazados geométricos. Ambos recursos son expresión del sentido del ritmo y de la geometría de los árabes, estricta y rigurosamente racionales y de la supresión de la realidad natural tal como es en forma de figuras abstractas. Porque ésta debe remitir inexorablemente a una realidad superior no dejando que nadie se quede en ella en su ser-en-sí físico y natural.

Pero quisiera detenerme un poco en el tema de los entrelazados geométricos racionalmente trazados<sup>8</sup>. Sus formas preferidas, para empezar, son las basadas en la división del círculo en cuatro, cinco, seis, ocho y doce partes, siendo tal vez la más habitual la de ocho como resultado de la superposición de dos cuadrados en el interior del círculo. Ahora bien, este círculo originario desaparece dejándose solamente adivinar e intuir, como lo es la Unidad de Dios que no se ve directamente en las formas pero se presupone y en la que se cree a priori. Las figuras resultantes de dichas divisiones, se repiten luego ilimitadamente. Ejemplos típicos de ello pueden citarse, entre otros muchos el techo de la tumba de Hafiz en Širāz que tiene estrellas de seis, ocho, dieciséis puntas y el infinito número de formas geométricas de los alicatados de las paredes de la Alhambra.

El origen y sentido de este arte, podría situarse, por ejemplo en el neopitagorismo de los Hermanos de la Pureza y su idea de belleza basada en la armonía musical y geométrica del universo. En el neoplatonismo del grupo bagdadí de al-Tawhīdī, cuyo concepto de belleza consiste en la idea de obra unitaria y armónicamente estructurada como superación de la naturaleza.

Pero sobre todo, lo que predomina y sublate en esta forma de arabescos es la idea de que con esta prolongación al infinito de las formas geométricas, se está evocando la Unidad de Dios que subyace tras el devenir indefinido del mundo y de la *ṭabī'a* o naturaleza. Esta no es algo cerrado en sí mismo sino un puro devenir sobre el cual vuela la Unidad del Único Uno, Dios. De hecho las líneas geométricas siempre acaban volviendo sobre sí mismas, para que la atención jamás se detenga en un elemento concreto y cerrado, sino que remita a una unidad superior. Más aún, la línea que se retuerce suele ser siempre una sola con lo cual, de otra manera, se está evocando la Unidad Divina.

---

<sup>8</sup> Pueden consultarse los interesantes estudios matemáticos de las lacerías en: Prieto Vives, A., *El arte de la lacería*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1977; "La simetría y la composición de los tracistas musulmanes, en *Investigación y progreso*, n. 3 (1932) Madrid, p. 33-45; Montesinos, J.M., "Caleidoscopios y grupos cristalográficos en la Alhambra", en *Epsilon*, Granada, 1987, p. 9-30; Santiago, E., "Las estructuras repetitivas en el arte del Islam", en *VI Simposio de la sociedad Española de Lieteratura General y comparada*, Granada, 1986.

Se trata del principio *suffi* según el cual, la Unidad de Dios se refleja en el mundo a través de la armonía, es decir: la «unidad en la multiplicidad» (*al-wahḍa fīl-kaṭra*) o, a la inversa, la «multiplicidad en la unidad» (*al-kaṭra fīl-wahḍa*).

Finalmente hay que subrayar el placer a la vez racional-intelectual y sensible que el árabe obtiene al contemplar el entrelazado repetido que invita a la vista a seguirlo transformándose la visión en experiencia rítmica, regular y geométrica del conjunto.

Pero hay un punto que quisiera subrayar estrechamente relacionado con el arabesco de las figuras geométricas, repetitivas, rítmicas e ilimitadas. Se trata de la idiosincrasia de la lengua y escritura árabe con la cual tiene una especial similitud este tipo de decoración. Sobre este tema han trabajado entre otros Kamāl Bullāta en su estudio “Geometría de la lengua y gramática de la geometría”<sup>9</sup> y Titus Burckhardt el cual dice:

“No se entiende el arte árabe y musulmán sin acudir a la lengua: los mecanismos estéticos del arte árabe son paralelos a los mecanismos figurativos de la lengua árabe”.

Sería demasiado prolijo explicar con detalle estos paralelismos, pero bastará indicar solamente algunos principios generales. Por ejemplo, hay que recordar que las palabras árabes se construyen sobre una estructura base de dos, tres (que es lo más frecuente) o cuatro consonantes, las cuales, combinadas entre sí, dotadas de diversos juegos de tres vocales y aumentadas con determinados prefijos y sufijos dan lugar a un inmenso y riquísimo vocabulario de formas verbales, nombres de acción, sustantivos, adjetivos etc. de forma casi infinita, como las lacerías. Kamāl Bullāta ha estudiado en el citado trabajo el paralelismo que hay entre las figuras geométricas de los arabescos y las combinaciones de las tres consonantes del alifato árabe. Por otra parte, la escritura árabe sigue la línea horizontal de forma sucesiva y continuada, no rompiendo las palabras con las letras, al modo de la escritura occidental, sino dando lugar a una línea continua, ininterrumpida, sólo cortada por los comienzos y finales de las palabras y por algunas pocas letras que exigen se suprima el trazo continuo, como es alif, dāl, ḍāl, rā', zāy y waw. Y este trazado horizontal de la escritura se desliza sobre el plano del devenir, al

---

<sup>9</sup> Kamāl Bullāta, “Geometría de la lengua y gramática de la geometría”, en *Cuadernos de la Alhambra*, Granada, n. 27 (1991), p. 11-26.

compás de la ṭabī'a, naturaleza, comenzando por la derecha, que es el campo de la acción, moviéndose hacia la izquierda, que es la región del corazón.

Este discurrir la lengua y la escritura árabes al ritmo de la naturaleza, tiene otra dimensión que repercute en lo estético. En la lengua griega y occidentales se expresan ideas (λόγοι), conceptos, de los cuales se deriva una acción. Digamos que nuestras lenguas distancian al sujeto de su mundo, convirtiendo la realidad viviente, singular y continua en conceptos universales aptos para la ciencia y el razonamiento. El árabe, por el contrario, cuando habla no expresa sino intuiciones manifestadas oralmente y por escrito en que se identifica sujeto, palabra, vista, audición, acción y objeto de la acción. El árabe cuando habla y escribe se compromete y sumerge en la naturaleza siempre fluyente, sorpresiva, repetitiva hasta el infinito, como las lacerías. La matemática de los arabescos y de la lengua árabe no es para encerrar la naturaleza en unidades geométricas y conceptuales sino para darle libertad para que siga en su fluir ilimitado e infinito.

Sin embargo, aunque parezca contradictorio, la lengua árabe tiene también un elemento estático e intemporal derivado de su carencia de verbo «ser» con carácter copulativo. No se da la estructura «S es P» del juicio racional, sino que se une directamente el Sujeto al Predicado, con lo cual surgen expresiones, frases de estructuras diamantinas, cortantes, claras y cristalinas, como el arte que tiene lacería, mosaicos, dotados de reflejos, brillos y luces concretas y casi hirientes.

Por otro lado, la escritura árabe tiene una capacidad de configuración estética que no tienen otras lenguas. Es verdad que la occidental se puede escribir en muchos estilos, pero la fluidez del árabe es muy superior, porque, además de haber muchos estilos (kúfico, magrebí etc.), las letras y las palabras pueden contorsionarse, superponerse, alargarse, estilizarse hasta convertirse en auténticas obras de arte.

Finalmente, la ligazón de arte y escritura explica el hecho de que ésta, directamente, se convierta en un medio ornamental que a la vez instruye. No se trata ya solamente de que en las mezquitas se puedan leer por doquier textos coránicos (se instruye al creyente por la palabra, no por la imagen) o de que la Alhambra de Granada se haya definido por alguno como «El libro de poesía más lujosamente encuadernado» puesto que en ella se encuentran algunos de los mejores poemas de la literatura andalusí, como son los de Ibn al-Ýayyāb, Ibn al-Jaṭīb e Ibn Zamrak. Es que la idiosincrasia de la lengua y escritura árabe está perfectamente incorporada, identificada con el arte, la arquitectura y la decoración: no es algo añadido sino que toda la obra constituye una unidad estética.

Y por encima y por debajo de todo lo dicho sobre la lengua y escritura árabe y su dimensión estética hay que añadir un punto fundamental: que la lengua árabe, para los musulmanes, es la más bella del mundo porque en ella se expresó el Dios Bello por la Revelación de un Corán Bello. Hablar en árabe, escribir en árabe es ya una obra de arte por su carácter esencialmente religioso.

Otros aspectos de la estética musulmana podrían desarrollarse, pero dejando de lado muchos de ellos, quisiera aludir brevemente al del papel expresivo de un *bāṭin* que se contiene en el *zāhir* de la luz y del color. En el arte islámico, pese a todo lo dicho de los trazados geométricos perfectamente calculados, parece como si el color hubiese de ocupar un lugar primordial. Es como si la geometría estuviera hecha para servir de canal a las coloraciones. No es la pincelada difusa impresionista de un Manet o de un Van Gogh en la que el color es el único protagonista. Se trata de un entrar por los ojos el color encerrado en unos contornos perfectamente geometrizados.

Ya no es cuestión del resultado de una experiencia puramente estética y práctica. Es que en el orden teórico, el color, la vista, ocupa un lugar primordial, como ocurrirá luego, tal como veremos, con la luz. Y ello por razones estrictamente metafísicas y religiosas. Así, por ejemplo, para Ibn Ḥazm, los colores, aunque carecen de entidad al margen del soporte corpóreo en el se manifiestan, son fundamentales pues, según él, nos dan a conocer las formas/figuras y límites de los cuerpos, el movimiento, el reposo, las dimensiones y demás características sustanciales y accidentales de los mismos. Los colores son para él el *zāhir* o lo externo y aparente del mundo, a través del cual se nos manifiesta la belleza oculta, *bāṭin*, de éste, lo mismo que por el *zāhir* del lenguaje de la Escritura se nos manifiesta el contenido de la Revelación. Y si ello es así en general, lo es más esencial aún para el conocimiento y para la percepción estética en general<sup>10</sup>. Más aún, junto a toda la escala cromática, Ibn Ḥazm admite como colores al brillo y al mate lo cual explica su clasificación de los grados de belleza que hemos visto antes. Por eso existe para él un negro brillante y un negro mate; no porque el negro sea un color, que no lo es (el negro es la simple ausencia de color, la oscuridad), sino porque el brillo y su opuesto son colores por sí mismos.

De este modo, los colores, junto con la claridad, resplandor, brillo entran

---

<sup>10</sup> Ibn Ḥazm, Ibn Ḥazm, *Fiṣal*, Trad. Asín Palacios con el título *Abenházam de Córdoba y su Historia crítica de las ideas religiosas*. Tip. de la Rev. de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1927-1932, V, p. 67.

a formar parte como componentes estéticos fundamentales. Así, según al-Tiḡānī:

“Si la mujer posee un rasgo de hermosura entonces es hermosa y pulcra [...]. Y si supera a todas las mujeres con su hermosura, entonces es deslumbrante (bāhira)”<sup>11</sup>

E Ibn Ḥazm, recordémoslo:

“El brillo (bahā’) de los miembros externos va con la hermosura que hay en ellos y es la vivacidad o soltura”.

Todo lo dicho nos lleva a considerar en la psicología y estética musulmanas la primacía que ocupa el sentido de la vista. Para concluir lo cual bastaría releer los textos antes citados y la contemplación de cualquier obra de arte musulmana, llena de luz, colores, brillos que lo que hacen es invadir inmediatamente la vista, atrayéndola con una fuerza especial y seductora.

No tiene nada de particular que se exprese de este modo Ibn Ḥazm:

“Los ojos son a veces mensajeros y se percibe con ellos lo que se desea, Los cuatro sentidos son puertas abiertas al corazón y ventanas hacia el alma, pero la vista es la más fiable y penetrante guía y la que actúa con mayor lucidez. Es conductora certera del alma, su dirección orientadora y su diáfano espejo en el que se le muestran las verdades, discierne los atributos y comprende las percepciones sensibles. Se dice que lo que se cuenta no es como lo que se ve.”<sup>12</sup>

Sírvanos de ejemplo paradigmático del conjunto de luz, color y vista que nos ofrece el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada. Por el día queda iluminado el patio y en penumbra las alcobas (Dos Hermanas y Abencerrajes) y los pórticos, variando las luces y las sombras y estando estas destelleadas por los reflejos del patio y del agua. Por la noche, en cambio, ocurre al revés: el patio queda iluminado por las luces artificiales del interior de las estancias las cuales solo reciben la tibia luz de la luna reflejada en el agua.

A todo lo cual hay que añadir los colores de los alicatados y muqarnas de

---

<sup>11</sup> al-Tiḡānī, *Tuḡfat al-‘arūs wa-nuzhat al-nufūs*, Maktabat al-Turāḡ al-islāmī, El Cairo, 1987. pp. 222-223

<sup>12</sup> Ibn Ḥazm, *El Collar de la paloma*, cop. cit., p. 137

todo el conjunto que varían sus luces, colores y brillos según las horas del día y los ángulos desde los que se contemplan.

Todo ésto nos lleva a considerar brevemente el sentido metafísico y teológico que para el pensamiento musulmán tienen la luz y el color. En efecto, los colores para el Islam manifiestan la luz porque ésta, en sí misma, es cegadora al igual y como símbolo del misterio de Dios que, incognoscible en sí mismo, se puede percibir de algún modo a través de la Creación. Por ello, esa luz y esos colores físicos que vemos tienen como misión la de invadir los sentidos al máximo para producir sensaciones que nos remitan a un nivel superior, al de Dios. Porque la realidad es que la luz es símbolo verdadero de la Creación de Dios y de la donación del ser natural al mundo por el acto creador. Con un solo acto creador (con una sola luz) hace las cosas múltiples: «Dios es luz de los cielos y de la tierra»<sup>13</sup>. Y para los sufíes, la luz es el símbolo de la «unidad de la existencia» (*waḥdat al-wuḥūd*) de la experiencia mística.

Por otro lado, no hay que olvidar la llamada «sabiduría iluminativa» o «sabiduría oriental» que de ambas maneras se suele traducir el término árabe *al-ḥikma al-mašriqiyya* y que Avicena cristalizó en una «metafísica de la luz» que luego heredó el Occidente Cristiano Medieval.

Como consecuencia de todo lo dicho, en el orden práctico del arte, las diferencias de tratamiento y de sentido de la luz en el Islam, contrastan con los que hace, por ejemplo, Grecia. En las obras de arte griegas se trata simplemente de la luz solar natural y de los colores de la naturaleza, sin remitir a nada que sea superior y transcendente. En el arte del Medievo cristiano se trata de una luz coloreada que se convierte de solar en sobrenatural porque ilumina el intelecto y enseña a través de las vidrieras y rosetones. En el Renacimiento y artes posteriores (herreriano, barroco): la luz queda blanca, limpia, nítida, tal como sale del sol, simbolizando la luz natural de la razón y las ideas claras y distintas cartesianas<sup>14</sup>.

En el Islam, como acabamos de ver, la luz natural, sin dejar de ser natural y solar, tiene un sentido mucho más religioso, místico y metafísico, tal como se plasma en la naturaleza y, por supuesto, en el arte.

Pero no solo es la luz y la vista las que intervienen en el placer estético y en la contemplación de la belleza en el Islam. Es también el tacto el que se ve comprometido al contemplar los colores de los arabescos como si fuese

---

<sup>13</sup> Corán, XXIV, 35

<sup>14</sup> Nieto, V., *La luz, símbolo y sistema visual*, Cátedra, Madrid, 1989.

arrastrado a tocarlos. Lo mismo digamos del frescor que invade nuestra piel en los palacios, en las mezquitas, en las casas, en los surtidores de los jardines que hacen que todo el cuerpo se vea invadido por múltiples sensaciones táctiles agradables, bellas. Surtidores y jardines que, a su vez, penetran nuestro olfato con los más agradables y hermosos olores. Y, tras el tacto y el olfato, el oído. No solo el oído musical sino el de la misma arquitectura. Recordemos, por ejemplo, las colosales cualidades acústicas de la mezquita de Córdoba, el hecho de que a la oración se llame no con campanas, gongs o tropetas sino con la propia voz humana, los sonidos producidos por los arroyos y surtidores de la Alhambra de Granada.

Es que, en el fondo y raíz de todo lo dicho, el arte islámico está suponiendo una antropología integral en que todos los elementos del ser humano se ponen en juego para percibir la belleza en sus niveles máximos y totales, con la razón, con la imaginación, con los cinco sentidos, con el cuerpo y con el alma enteros, de modo que se llegue así a captar un mundo placentero que, por una parte, embriague a la totalidad del hombre con su belleza, por otra, le hable de su constructor Bello y enamorado de la Belleza y, finalmente, que este mundo bello hecho por ese Dios amante de la Belleza, no es absolutamente nada, sino un simple posible, una insignificante huella, una polvareda de átomos al lado de la verdadera y única Belleza, la de su Constructor.