

Incluimos también cuatro ejemplos de «Bismala», textos en formas muy diversas, con frecuencia zoomórficas, cuya explicación toma Peignot de A. Khatibi: «Motif majeur dans la lecture du Coran, il ouvre les sourates et scande l'incantation (...) Ce motif majeur complète en quelque sorte la spiritualité du croyant puisqu'il le plonge d'emblée dans la bénédiction d'Allah»<sup>17</sup> (Fig. 8-9).

Quizás los dos ejemplos más interesantes del caligrafismo islámico son, entre los citados por Peignot, las figuras 101 y 106, que nosotros incluimos también (Fig. 10-11).

El primero es un caligrama persa realizado en escritura «taliq» en los caracteres más pequeños y en la del tipo «thuluth» en los trazos que forman el caballero y su montura. El segundo, donde es bien visible un rostro, al que antes aludíamos, es un caligrama chiíta formado a partir de los nombres sagrados colocados en espejo, como en algunos de los ejemplos ya citados. El Dr. Vázquez Ruiz, director del Departamento de Árabe de la Facultad de Filología de Sevilla tuvo la amabilidad de ofrecernos la interpretación de este curioso caligrama que recoge A. Peignot de A. Khatibi<sup>18</sup>.

En la parte superior del caligrama, en el trazo formado por la silueta de la cabeza, puede leerse, invertido y duplicado (por el sistema del espejo), el nombre de Allah. Si dividimos la cabeza por el eje vertical, nos quedan a la izquierda los nombres de que se compone el caligrama, reproducidos simétricamente también a la derecha. El trazo que señala la boca y cruza la mejilla y el centro de los ojos constituye, también de forma doble, el nombre del profeta Muhammad. El nombre de Alí, su primo hermano, viene representado por la nariz y la ceja; en los dos lados de la barba aparecen los hijos de éste, Hassán y Hussein, con lo que se completa la figura. Como hemos señalado, estos nombres están en cada una de las mitades del dibujo y la reproducción simétrica vendría a ser como una especie de eco.

Sin duda, los más destacados ejemplos de caligramas islámicos se han producido entre los persas y los turcos, tradición que viene desde los orígenes de la miniatura, entre los que se cita al persa Mani, fundador de la secta Maniquea, que dejó recogido su pensamiento, según la tradición, en libros ilustrados. En los estudios sobre estos temas se citan como ejemplos de miniatura en la poesía las de *Shah Namah* del poeta Ferdusi (basado en antiguas leyendas persas) y el *Khamsa* de Nizami, en la segunda mitad del siglo XII, entre otros autores importantes. La ilustración en la poesía ha sido así frecuente en estas culturas y destacan en este sentido las escuelas de Tabriz (siglo XIV) y Herat (siglos XV y XVI)<sup>19</sup>.

En cuanto a la vinculación de la cultura islámica con Occidente, ya Menéndez y Pelayo señalaba que el pensamiento estético hispanoárabe parece estar más próximo a la escuela alejandrina, al pensamiento filosófico peripatético y neoplatónico, concepción un tanto mística del arte como medio o camino hacia la perfección. De aquí que sea

<sup>17</sup> A. Khatibi: *L'Art calligraphique arabe*, citado por Peignot, *op. cit.*, p. 76, nota 99. Los cuatro ejemplos corresponden a las figuras 100 a 104 de este último libro.

<sup>18</sup> J. Peignot, *op. cit.*, p. 79.

<sup>19</sup> Algunos de los textos recogidos por Khatibi, Peignot, Massin, Yasin Hamid Safadi, por citar sólo algunos de los estudiosos que hemos consultado, representan a las diversas escuelas caligráficas que hasta hoy mismo destacan en estas líneas, pero un análisis más detenido escapa a los límites que nos hemos trazado.

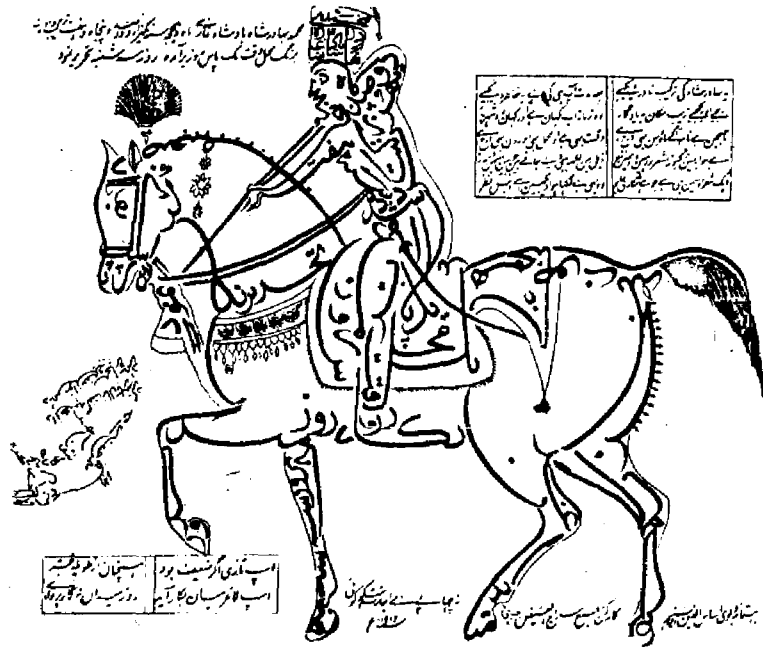


Figura 11. Caligrama persa de gran calidad figurativa. Aparte de las referencias que ofrecemos en este capítulo pueden verse más datos en el libro de Peignot ya citado.



Figura 12. Caligrama formado en espejo con los nombres de la familia sagrada. A él nos referimos en este capítulo y también señalamos, a pesar de ser un texto chiíta, la extrañeza que puede causar la representación de la figura humana.

frecuente la aspiración a la belleza pura a través de las formas sensibles así como un sentido iniciático del arte en cuanto proceso espiritual, más a menudo por ello en manos de filósofos que de retóricos <sup>20</sup>.

Si bien la tradición hispanovisigótica continúa también entre los mozárabes, como hemos visto, pronto la cultura árabe se introduce en ella y la evidencia se confirma en los Padres de Córdoba, San Eulogio o Alvaro de Córdoba, ya citados. Esa infiltración de la cultura semítica en el pueblo latino-cristiano se ha reflejado en el impulso a determinados artificios formales y, más claramente, en la miniatura, en la ilustración de los códices, en lo que al visualismo se refiere. Como continuación entonces de la pintura visigótica, la miniatura mozárabe destaca por su originalidad en relación con la europea de su tiempo. La Biblia Hispalense (en la Biblioteca Nacional) vinculada a Sevilla desde fines del siglo X sería un ejemplo, así como las colecciones de concilios, los códices del monasterio de Albelda y Emilianenses del siglo X y el *Apocalipsis* del Beato Liébana, como ejemplo más significativo. Este autor, del monasterio santanderino de Liébana, reprodujo en la segunda mitad del siglo VIII textos de los diversos comentaristas del Apocalipsis, pero el suyo ha quedado como uno de los más destacados en el arte de la ilustración dentro del estilo miniaturista mozárabe, razón por la que suele citársele en los estudios sobre visualismo en la literatura <sup>21</sup>.

Ya situamos a Alvaro de Córdoba como ejemplo de la resistencia de la cultura latinoeclesiástica frente al proceso de infiltración árabe, a la vez que sintetiza con su retoricismo y oscuridad algunas de las características de las escuelas mozárabes (el uso de logogrifos, enigmas, acrósticos, abecedarios y demás fórmulas de artificio) que explican su integración en la cultura dominante <sup>22</sup>.

Estas «extravagancias» tienen también un fundamento latino-cristiano, como hemos visto, y sin duda conectan con las fórmulas de artificio, desarrolladas más tarde en las escuelas trovadorescas, que se definen por el término «trovar clus». El «culteranismo» de los mozárabes no es en suma peculiaridad hispánica y debe relacionarse con el de las escuelas europeas que Edgard de Bruyne integraba como parte de la tendencia «asianista», a la que ya hemos aludido. La tendencia al artificio formal, aunque cobrar impulso con la cultura semítica en España, no es por tanto privilegio exclusivo de esta y arranca de las raíces visigóticas mantenidas desde la invasión árabe hasta los siglos XII o XIII. En todo caso, como ejemplo destacado de la escritura visual en la cultura árabe española, queda el testimonio de las inscripciones y poemas epigráficos insertos en los monumentos más importantes. Este campo es suficiente por sí solo para significar el

<sup>20</sup> M. Menéndez y Pelayo: *Hist. Id. Est., op. cit., v. 1, pp. 343 y ss.*

<sup>21</sup> Véase Juan Eduardo Cirlot, *El espíritu abstracto (desde la Prehistoria a la Edad Media)*. (Barcelona: Labor, 1970), pp. 128, 129, donde nos habla de diversos códices ilustrados y reproduce un ejemplo de los *Comentarios al Apocalipsis de un códice de San Pedro de Cerdeja*; fig. 65 de este libro. La posición de Cirlot en este trabajo, aunque no se concreta en los géneros y formas que estudiamos, sintetiza igualmente esa vinculación de la vanguardia con el pasado que constituye el fundamento de nuestra tesis. Un libro básico sobre los manuscritos hebreos iluminados es el de Bezalel Narkiss: *Hebrew Illuminated manuscripts* (Jerusalén: Keter Publishing House, 1969), con un capítulo de ejemplos españoles, libro al que aludimos más adelante.

<sup>22</sup> M. Menéndez y Pelayo: *Hist. Id. Est., op. cit., v. 1, pp. 336-337*

visualismo de la escritura islámica, en donde se resumen de forma plena nuestros presupuestos.

La poesía árabe en España no empieza a tener autonomía y real importancia hasta mediados del siglo X, tras el proceso de adaptación e integración al nuevo espacio geográfico. La primera etapa, durante el siglo VIII, es, más que una literatura árabe española, la escasa literatura de los árabes en España<sup>23</sup>, con reminiscencias de la poesía de los camelleros, sin vinculación con la cultura autóctona. El siglo IX ofrece ya los indicios de un acercamiento más profundo al tiempo que una mayor importancia cultural desde la relación con los omeyas de Oriente en la Córdoba de Abd-al-Rahman II y de forma especial con Abd-al-Rahman III, etapa de convivencia y apertura del Califato hacia los diversos estamentos sociales incluidos los mozárabes.

Al-Hakan II potencia la cultura en su corte y pronto Córdoba va a convertirse en el centro del Califato de Occidente coincidiendo con la aparición de una poesía ciudadana no dirigida, en la época de Almanzor, primer momento en que la vida literaria de la España musulmana compite con la oriental. Ibn Suhayd así como Ibn Hazm son los autores claves de este momento hasta la caída del califato. El siglo XI, con la llegada de los Taifas, es visto por muchos como etapa de apogeo de la lírica hispanomusulmana, aunque para otros, como García Gómez, sea una vuelta a la dependencia imitativa de Bagdad y la literatura oriental. En cualquier caso es el momento en que la poesía adquiere mayor importancia social. Ibn'Amr es un ejemplo representativo del papel de la poesía en la corte, o el propio Al-Mu'Tamid, para luego decaer con la llegada de los almorávides, transmisores y recopiladores sin embargo de lo anterior. La herencia se transmite a los almohades, etapa de revisión y novedad en casi todos los campos del pensamiento que lleva a un estilo poético refinado y oscuro, barroco en definitiva, cuyo centro se sitúa en Sevilla. Desde mediados del siglo XIII hasta 1492 es la etapa granadina, que García Gómez juzgó de decadencia en la poesía a pesar de la importancia de las otras artes, como la arquitectura.

Este es el momento que más nos interesa por esa misma razón. Se considera a la lírica de este período un puro formalismo, un resto del pasado que ahora se convierte en caligrafía, en jeroglífico, a través del arabesco, poesía en suma decorativa, ornamental, caligráfica, como en todos los períodos de decadencia; pero es esa literatura, inscrita en los muros de los palacios como la Alhambra, el testimonio más visible de la creación literaria visual en España. Fueron según parece importantes personajes de la corte nazarí de Granada los autores de los poemas epigráficos que adornan la Alhambra y el Generalife, redactores de documentos y panegíricos, cortesanos agrupados en una oficina encabezada por el «Arráez de la pluma»<sup>24</sup>.

Entre algunos de los autores destacan Ibn Al-Yayyab (174-1348), compositor de poemas dedicados a los sultanes a los que sirvió; Ibn Al-Jatib (1313-1375), que le sucede, autor más importante que el anterior y conocido no sólo por sus casidas epigráficas,

<sup>23</sup> Nos remitimos al breve resumen expuesto por Emilio García Gómez en *Poesía arabigoandaluza* (Madrid: Instituto Faruk de Estudios Islámicos, 1952), suficiente para nosotros como marco para estos temas conocidos de todos.

<sup>24</sup> Véase María Jesús Rubiera, *op. cit.* p. 31.

o Ibn Zamrak (1333-1393), protegido y discípulo del anterior. De él es de quien más y mejores textos se conservan <sup>25</sup>.

La unidad estilística, como señala M. Jesús Rubiera <sup>26</sup>, se explica por esta sucesión de maestros a discípulos. Pero el detalle para nosotros más interesante de este tipo de poesía nos lo ofrece esta estudiosa: «Tal vez su mayor logro es la personificación de los elementos arquitectónicos: las torres, los arcos, las hornacinas, las fuentes hablan en primera persona y se describen a sí mismas con figuras antropomórficas (...) o astrales» <sup>27</sup>.

Esto nos recuerda de forma clara los orígenes del caligrama en la Grecia helenística. Es el mismo procedimiento de los caligramas de Simmias, Dosiadas o Julius Vestinus.

En cuanto a la alquimia el Islam es también continuador y vehículo de las tradiciones anteriores <sup>28</sup>.

La alquimia árabe tuvo desde sus primeros autores conocidos el mismo objetivo ya planteado en los primeros capítulos: vencer la impermanencia y los límites materiales del ser, trascender la materialidad a través de la operación sobre ella. El más célebre alquimista islámico fue Ibn Hayyan, del siglo VIII, conocido en Europa con el nombre de Geber, del que conservamos un buen número de tratados latinos y que se ha relacionado con la secta esotérica de los Ismaelianos. Este autor árabe fue uno de los defensores de la idea del equilibrio y la armonía universal en una escala que va de lo material a lo divino. En uno de los estadios del proceso se encuentra el equilibrio de las letras, que resumen el tema de la palabra como principio de la creación, el dominio de las letras por la que el cosmos fue organizado, lo que en definitiva incide en nuestros temas <sup>29</sup>.

Rafael de Cózar

<sup>25</sup> E. García Gómez: *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, (Granada: 1975).

<sup>26</sup> M.<sup>a</sup> Jesús Rubiera, *op. cit.*, p. 58.

<sup>27</sup> M.<sup>a</sup> Jesús Rubiera, *op. cit.*, p. 76.

<sup>28</sup> Suele señalarse como primer adepto islámico a un príncipe omeya llamado Khalid que habría sido iniciado por un cristiano de Alejandría, Morien, pero no es difícil pensar que los árabes tuvieran ya una tradición en estos conocimientos a través de Mesopotamia y Persia. En cualquier caso los primeros textos alquimistas latinos fueron traducidos del árabe, por lo que la tradición europea tiene aquí sus fuentes. Véase S. Hutin: *Historia de la alquimia*, *op. cit.*, pp. 94-95.

<sup>29</sup> Muchas de estas cuestiones sobre el mundo árabe las tocamos en el capítulo siguiente, sobre la cultura hebrea, por lo que podrá excusársenos la mayor brevedad de este capítulo.