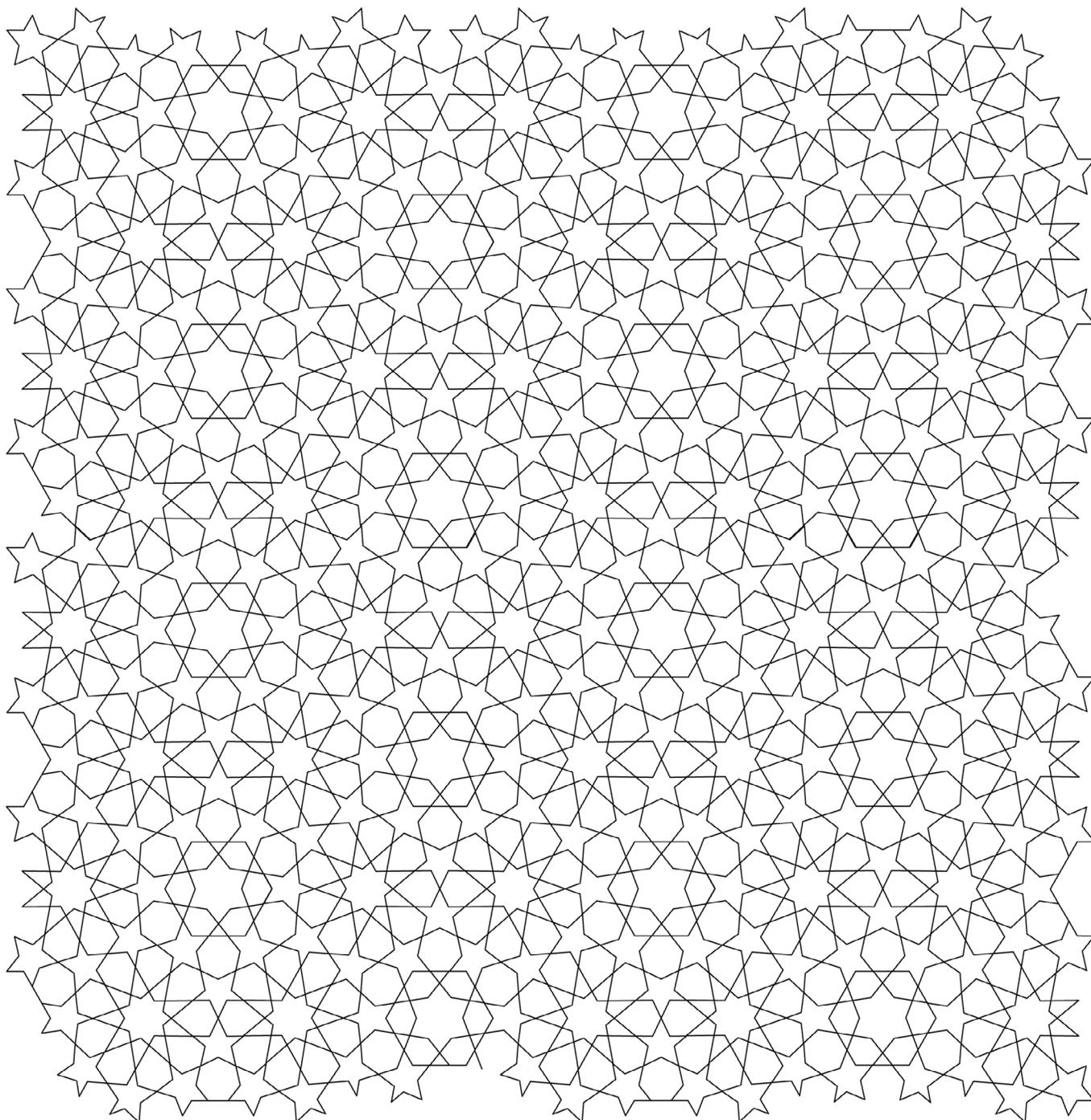


ARTE Y SÍMBOLO: LA PERSPECTIVA METAFÍSICA

Francisco Martínez Albarracín

Recibido el 07/07/15. Aceptado el 15/07/15.



⋮

“La cosa más bella que podemos experimentar es lo misterioso. Es la emoción fundamental que hallamos en la cuna del auténtico arte y la ciencia” (Albert Einstein)¹.

“Para ver el mundo en un grano de arena, y el Cielo en una flor silvestre, abarca el infinito en la palma de tu mano y la eternidad en una hora” (William Blake)².

“Cualquiera que sea el lado desde el que se contempla la naturaleza, el infinito brota de ella” (Goethe)³.

“El alma se contempla a sí misma en el espejo de la divinidad” (Meister Eckhart)⁴.

PREÁMBULO

“«Dios es la luz de los cielos y la tierra. Su luz es como una hornacina en la que hay una lámpara. La lámpara está dentro de un cristal. El cristal es como si fuera un astro resplandeciente. Se enciende de un árbol bendito, un olivo que ni es de oriente ni de occidente, cuyo aceite casi alumbra aunque el fuego no lo ha tocado. Luz sobre luz...»”.

“Se trata de un orden ascendente (y descendente) de luces que forman una progresión *jerárquica*: la hornacina, que está iluminada pero que por sí misma no ilumina; el cristal, que se compara con un astro rutilante; al fin, el árbol bendito, el olivo, cuyo aceite alumbra sin que le haya tocado el fuego.

Tal árbol bendito puede interpretarse como la raíz, la savia y la fuente de vida de toda esa emanación de luces. Desde él se difunden, como el aceite que las alimenta, casi sin roce: primero al cristal rutilante (con el brillo de un astro) y en segundo lugar a la hornacina (que se halla iluminada, pero que necesita el concurso del aceite del árbol bendito para ser iluminada)...
... El árbol bendito, el olivo, puede entenderse como la forma simbólica,

1 Citado por Mario Livio en su libro: *La proporción áurea*. Ariel, Barcelona, 2008, p. 11.

2 Id., p. 178.

3 En *Máximas y reflexiones*. Citado por Manfred Lurker: *El mensaje de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1992, p. 179.

4 Citado por Titus Burckhardt en *La civilización hispano-árabe*, Alianza Universidad, Madrid, 1979 (2ª), p. 194.

o parabólica, de ese decreto, del *kun* (en árabe), es decir del ¡*sea, exista!*, palabra existenciadora a través de la cual Dios materializa en forma de decreto su voluntad. Así interpreta el símbolo Ibn Arabi en su obra *El árbol del universo*.

Tal árbol constituye, pues, el símbolo mismo de la Luz suprema que desencadena esa emanación: Luz sobre luz. Una Luz trascendente, separada de las luces que de ella emanan, las cuales son traídas a *existencia* en virtud del decreto creador. La imagen del aceite del olivo, que casi alumbra, sin necesidad de rozar aquello sobre lo cual propaga su luminosidad, condensa de manera extraordinaria este pensamiento. Dios es la Luz trascendente, pero es también la Luz que está encima de toda la jerarquía de las luces: Luz sobre luz.

El pensamiento del islam basará su originalidad, en gran medida, en concebir de manera radical esta procesión *iluminativa* en términos *existenciales*⁵.

Así comenta el filósofo catalán Eugenio Trías la célebre aleya de la Luz, mientras que el eminente conocedor de los símbolos, René Guénon, escribe al respecto:

“A. K. Coomaraswamy cita... un pasaje del *Zohar* donde el «árbol de vida» (descrito precisamente como «extendido de arriba abajo», o sea, invertido) se representa como un «árbol de luz», lo que corrobora dicha identificación. Indicamos aún otra concordancia, tomada de la tradición islámica y no menos significativa: en la sura *En-Núr*, se cita un «árbol bendito», o sea, preñado de influjos espirituales, que no es «ni oriental ni occidental», lo que define netamente su posición «central» o «axial». El árbol es un olivo cuyo aceite alimenta la luz de un candil. Esa luz simboliza la luz de *Allah*, y en realidad es *Allah*, pues, como se dice al comienzo del mismo versículo, «*Allah* es la luz del cielo y de la tierra». “En la cábala hebrea, esos mismos influjos espirituales están simbolizados en el «rocío de luz» que emana del «árbol de vida». “Esta luz es incluso, según la continuación del texto, «luz sobre luz», o sea una doble luz superpuesta, que evoca la superposición de los dos árboles a los que nos hemos referido antes. También aquí se encuentra «una esencia», la de la única luz, y «dos naturalezas», la de lo alto y la de lo bajo, o lo no-manifestado y lo manifestado, a los cuales corresponden respectivamente la luz oculta en la naturaleza del árbol y la

5 Trías, E.: *La edad del espíritu*, edición digital.

⋮

luz visible en la llama de la lámpara, siendo la primera el «soporte» esencial de la segunda”⁶.

Para Ibn ‘Arabī, este árbol es también imagen del ser humano perfecto. Bástenos este conocido ejemplo para mostrar la importancia del simbolismo en la obra del gran maestro sufi. De simbolismo y de arte queremos tratar brevemente aquí, con un guiño a la arquitectura, al comienzo de este seminario y en sitio tan especial⁷. De arte y símbolo desde una mirada que quiere ser metafísica, esto es, interior, espiritual.

El árbol y la montaña, dos símbolos esenciales. Nos recordaba en un simposio en Sevilla Cecilia Twinch⁸ la relación entre la serpiente (que en árabe tiene la misma raíz que la vida, *hayy*), la sierpe y el *ouroboros*, y la montaña de *Qāf*, cuyo material o cuya cima estaba constituido de esmeralda, precisamente la sustancia del Grial, tallado por los ángeles en esa piedra desprendida de la frente del Ángel caído. El eje y el centro del mundo.

SOBRE LA CONCEPCIÓN TRADICIONAL DEL ARTE

Escribía el poeta francés René Daumal que el arte consiste en poner en práctica un conocimiento mediante una acción. Cuando algo no se puede o no se debe definir, lo mejor es una aproximación sencilla que deje abierta la posibilidad de una comprensión más honda. En la historia de la filosofía se han dado diferentes estéticas metafísicas, así las de Schopenhauer, Hegel, Schleiermacher o Schelling, todas ellas bien sugerentes. Nosotros pretendemos ofrecer aquí algunos rasgos principales de la concepción tradicional del arte, manifiesta en todo el mundo antiguo, así como el arte oriental y de la Edad Media; una concepción que se ha ido olvidando y que suelen contradecir las estéticas más modernas o vanguardistas. Por supuesto, no vamos a entrar en polémicas ni descalificaciones ya que nuestro modesto propósito pretende tan sólo mostrar una concepción hermosa y coherente, plurisecular, que permite entender el arte del tiempo en el que vivió Ibn ‘Arabī así como su propia concepción de la belleza o la poesía.

El arte como expresión del conocimiento, al ser las obras de arte soportes para la contemplación en la medida en que expresan y aluden a realidades invisibles. Así, “la tarea del arte consiste en aprehender la verdad primordial, en hacer audible lo inaudible, en enunciar la palabra primordial, en reproducir

6 Guénon, R.: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, capítulo 51: El «árbol del mundo», Paidós Orientalia, Barcelona, 1995, cf. pp. 244-245.

7 Fue en Granada, en la Alhambra, donde tuvo lugar esta conferencia, en mayo de 2015, dentro del seminario “El sufismo y las artes a la luz de la Alhambra, conmemorativo del 850 aniversario del nacimiento de Ibn Arabi.

8 Fue en el marco del I Simposio internacional sobre Ibn ‘Arabī celebrado en Sevilla y organizado también por MIAS-Latina, en conmemoración de ese 850 aniversario, en marzo de 2015.

las imágenes primordiales”, en palabras del asiriólogo Andrae, quien estaría en perfecto acuerdo con Platón. “Todo lenguaje formal” es “un rastro de la Palabra no expresada”⁹. El artista tradicional no se expresa a sí mismo, sino que es fiel a unos modelos bien escogidos. Se trata, en efecto, de “un acto de imaginación por el que la idea que hay que representar es revestida de una forma imitable” y ello precede “a la operación por la que dicha forma recibe un cuerpo material”¹⁰.

Método para ennoblecer la materia, se podría decir -como lo confirman los maestros musulmanes- que “el arte consiste esencialmente en trabajar los objetos de acuerdo con su naturaleza”, ya que ésta contiene de un modo virtual la belleza. Tan sólo se trataría de hacer ésta evidente, de liberarla¹¹.

Un arte es tanto más verdadero cuanto más habla de lo Real. En él, utilidad y belleza, idoneidad y significación se juntan, pues el artista produce algo útil, algo para ser usado, un medio para una finalidad. En el arte tradicional, la mayoría de las obras “hablan de Dios”, “a quien nunca mencionamos entre personas educadas”¹². Sin embargo, el actor indio se prepara para su actuación rezando. Arte y rito están evidentemente relacionados, y no sólo por su etimología. El Verbo es el arte de Dios¹³, quien imagina al crear el mundo y los dioses védicos, ocupados en la obra de la creación, son comparados a danzantes¹⁴. Por su parte Plotino llama al mundo “verdadero *poiema*”, convirtiendo a Dios en el primer poeta¹⁵.

Platón decía que las Musas se nos han dado “para que las utilicemos intelectualmente (*meta nou*)”¹⁶, para que recobremos la armonía del alma, concertada a su centro. Ibn Arabi, al igual que Jacob Boehme, afirmaba escribir por inspiración. Como el Dante, explicando su *dolce stil nuovo*: “yo soy uno que, cuando el Amor me inspira, escribo y voy expresando lo que él dicta dentro de mí” (*Purgatorio*, XXIV, 52-54). Idea parecida viene a sugerir Platón en el *Banquete*: “En la producción de cosas mediante el arte, ¿no sabemos acaso que el hombre que tiene a este Dios por guía consigue un brillante éxito, mientras que aquel a quien el Amor no ha tocado es oscuro?” (197 a).

9 Coomaraswamy, A. K.: *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Taurus, Madrid, 1980, p. 136, nota 8.

10 Id., p. 14.

11 Cf. Burckhardt, T.: *Principios y métodos del arte sagrado*, Lidiun, Buenos Aires, 1982, cf. p. 92. Citamos del capítulo: *Fundamentos del arte musulmán*, (pp. 89-106).

12 Cf. Coomaraswamy, o. c., p. 20.

13 Así lo escribe San Agustín: “La Palabra perfecta, no carente de nada, y, por decirlo así, el arte de Dios” (cf. *De Trinitate*, VI, 10).

14 En sánscrito, *nryatam iva*, (cf. *Rig Veda*, X, 72, 6).

15 Cf. Lurker, M.: o. c., Herder, Barcelona, 1992, p. 85.

16 cf. *Timeo*, 47 d. Escribe nuevamente Platón: “En cuanto a la parte superior de nuestra alma, debemos concebirla de este modo: declaramos que Dios ha dado a cada uno de nosotros, como su *daimon*, esta especie de alma que se aloja en la parte superior de nuestro cuerpo y que nos eleva -viendo que no somos una planta terrena, sino celeste- desde la tierra hacia nuestros semejantes del cielo” (*Timeo*, 90 a). (Citado por Coomaraswamy, o. c., pp. 43-44, nota 56).

⋮

Todo esto lo podemos poner en relación con lo que San Agustín denomina *ingenium*, Filón de Alejandría *hegemon*¹⁷ o la filosofía medieval llama la *sindéresis*; con el *daimon* griego y el *director interior* sánscrito; una percepción interior, por cierto, muy relacionada con la idea que del genio tiene Arthur Schopenhauer¹⁸.

El arte como vía de realización, un camino para trascender el yo:

“El anonimato del artista -escribe Coomaraswamy- pertenece a un tipo de cultura dominada por el anhelo de liberarse de uno mismo. Toda la fuerza de esta filosofía va dirigida contra la ilusión de que «yo soy el que hace». «Yo» no soy en realidad el que hace, sino el instrumento; la individualidad humana no es un fin, sino sólo un medio. El logro supremo de la conciencia individual es perderse o encontrarse (ambas palabras significan lo mismo) en lo que es a la vez su primer principio y su último fin: «El que quiere salvar su psique, la perderá» (Luc., XVII, 33)... ... ¿Puede el cristiano considerar como suya una obra cualquiera cuando el propio Cristo dijo que «no hago nada de mí mismo»? (Juan, VIII, 28), ¿o el hindú, cuando Krishna dijo que «el que comprende no puede formar el concepto 'yo soy el que hace'» (*Bhagavad Gita*, III, 27), ¿o el budista, para quien se ha dicho que «desear que se sepa que 'yo fui el autor' es el pensamiento de un hombre todavía no adulto?»” (*Dammapada*, 74)¹⁹.

17 “El intelecto es como el alma del alma, como la pupila en el ojo. Dicho de otra forma: «lo que el entendimiento es en el alma, lo es el ojo en el cuerpo, puesto que ambos ven, el uno los inteligibles, el otro los sensibles». Y así como el ojo necesita luz para percibir los cuerpos, el entendimiento necesita ciencia para percibir los incorporeales. Prosigue Filón: «el papel que desempeña el guía (*hegemon*) supremo en el mundo entero, parece que también el entendimiento humano lo cumple en el hombre. Pues él es invisible, pero lo ve todo; tiene una esencia incognoscible, pero comprende la esencia de todos los otros seres. Por medio de las artes y por medio de las ciencias, abriendo todos los grandes caminos en múltiples direcciones, marcha a través de tierras y mares, investigando lo que hay en cada naturaleza». Los hombres, grabándose en el alma los espectáculos del cielo con su música arquetípica, pudieron transmitir el arte (*téchne*) más necesario y más útil para la vida” (Sergio Zañartu, s. j.: *El origen del universo y del hombre según Filón de Alejandría en su libro De Opificio Mundi*. Conferencia publicada en *Teología y Vida*, 22 (1981) pp. 31-50. El libro citado de Filón se toma de la traducción francesa: *Les oeuvres de Philon d’Alexandrie*, 1, Paris, 1961, y los fragmentos aquí citados corresponden a las páginas 66, 53, 30, 53, 69 y 78.

18 En efecto, Schopenhauer se refiere a la etimología latina de *genius* como la divinidad particular de cada ser humano y llega a hablar hasta de “posesión” (ver el capítulo 31 del tomo segundo de su obra principal: *El mundo como voluntad y representación*, edición de Roberto R. Aramayo, F.C.E./Círculo de Lectores, Barcelona, (1ª), Diciembre de 2003). El genio es un nítido espejo de la esencia del mundo, un límpido ojo del mundo, pues es capaz de “ver lo universal en lo singular” (id.). Le caracteriza su capacidad de objetividad y veracidad. Ve para nosotros lo que normalmente no somos capaces de reconocer. Conforme al lema de Giordano Bruno, “sereno y melancólico”, Schopenhauer considera que su temperamento ha de ser melancólico, igual que pensaron Aristóteles y Goethe. (Ver mi escrito: *Schopenhauer y la concepción tradicional del arte*, en mi libro de *Sofía y teosofía. Jacob Boehme y otros ensayos*, Bubok, pp. 37-65).

19 Coomaraswamy, o. c., pp. 46-47.

Hoy en día, llamamos bello a lo que nos gusta, y admitimos que sobre gustos no hay nada escrito. Pero la belleza es, en realidad, independiente del gusto y tiene mucho más que ver con el conocimiento, pues, como dice San Agustín, hay quien se complace en las deformidades.

Entendemos la belleza, como “el poder atractivo de la perfección”. Para Santo Tomás la *integritas sive perfectio* era una condición necesaria de la belleza²⁰. También la claridad o iluminación²¹. La belleza es el poder atractivo de una expresión perfecta. Sólo podemos juzgarla en cuanto «bien inteligible», si somos conscientes de lo que la obra de arte debía expresar. La belleza como “un síntoma y una invitación”. Hay una indudable relación entre la belleza y la sabiduría. *Ex divina pulchritudine esse omnium derivatur* (Santo Tomás de Aquino, *De pulchro*).

El propósito de la obra de Dante era conducir a los seres humanos al estado de bienaventuranza. En estas palabras de Ashvaghosha, el colofón de su *Saudârananda*, podemos reconocer también la poesía y la escritura de Ibn ‘Arabî:

“Este poema, preñado de la idea de la Liberación, ha sido compuesto por mí a la manera poética, no para procurar placer, sino para la paz y para triunfar sobre los auditores con otras inclinaciones. Si he tratado temas distintos del de la Liberación ha sido, de acuerdo con lo que es propio de la poesía, para darle un sabor agradable, al igual que la miel se mezcla con una yerba medicinal amarga para hacerla bebible. Habiendo visto al mundo entregado en su mayor parte a los objetos de los sentidos y sin ganas de considerar la Liberación, he hablado aquí del principio con el ropaje de la poesía y he sostenido que la Liberación es el principal valor. Quien entienda esto que retenga lo que aquí se ha expuesto y no el juego de la fantasía, del mismo modo que una vez separado de la escoria, sólo el oro importa”²².

Tendríamos que hacer vivir de alguna manera en nosotros la forma en la que el artista concibió su obra, percibir sus símbolos, sentir su ritmo, complacernos en su belleza y experimentar de este modo su fuerza transformadora. Como se dice en el *Corpus Hermeticum*:

20 Cf. *Sum teol.*, I, 39, 6; Platón, *Cratilo*, 416 c; Dionisio Areopagita, *De div. Nom.*, IV, 5; Ulrico de Estrasburgo, *De pulchro*; *Lankâvatara Sutra*, II, 118-119. «El conocimiento es lo que hace bella a la obra» (San Buenaventura, *De reductione artium ad teologiam*, 13). La claridad es para Ulrico de Estrasburgo el «resplandor de la luz formal en lo que está formado o proporcionado»; por eso la belleza se identifica con la inteligibilidad.

21 “La luz -escribe Schopenhauer- es el diamante más grande en la corona de la belleza y posee la influencia más decisiva sobre el conocimiento de cada objeto bello; su presencia es una condición indispensable y su oportuno emplazamiento realza la belleza de lo más bello” (*El mundo como voluntad y representación*, o. c., t. I, § 39, pp. 294-295).

22 Citado por A. K. Coomaraswamy, o. c., p. 33, nota 21.

⋮

“En estos esbozos, hijo mío, he trazado para ti una imagen de Dios, en la medida en que esto es posible; y si contemplas esta imagen con los ojos del corazón... la propia visión te guiará en tu camino”²³.

LOS SÍMBOLOS: UN PUENTE A LO INVISIBLE

En la concepción metafísica del arte los símbolos constituyen su lenguaje universal, su sustancia, pues el contenido de los símbolos es esencialmente metafísico. “La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo”²⁴. Un símbolo es un misterio²⁵. En palabras de Henry Corbin, de su libro sobre *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn ‘Arabī*:

“El símbolo propone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional; es la «cifra» de un misterio, el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; nunca es «explicado» de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado, lo mismo que una partitura musical nunca es descifrada para siempre, sino que sugiere una ejecución siempre nueva”²⁶.

En efecto, “es en el rebasamiento de lo conocido hacia lo desconocido, de lo expresado hacia lo inefable, donde se afirma el valor del símbolo”²⁷. De los símbolos nos maravilla su poder de sugestión y evocación. Su fundamento se halla en las correspondencias y analogías cósmicas (según es arriba, así es abajo, guardando una proporcionalidad inversa), pues el mundo, como afirmara Salustio es una realidad simbólica. Por supuesto, Ibn ‘Arabī se mueve en este universo de sentido. Igual que Suhrawardī quien nos habla de “imágenes suspendidas” que se perciben como en un espejo en el mundo imaginal. El símbolo es la materia y la forma -como explica Eugenio Trías- de la intuición intelectual en la que se conjugan, para Suhrawardī, los frutos de la mística y de la filosofía, de la intuición visionaria y la intelección reflexiva.

Ciertamente, “un símbolo no es un argumento, pero se inscribe dentro de una lógica”; hay una “coherencia funcional” en el pensamiento simbólico, como decía Jean Piaget²⁸. El símbolo condensa en una imagen toda una experiencia espiritual; va más allá de lugar y tiempo, así como de cualquier circunstancia contingente, acerca los contrarios en una unidad de sentido que los integra y trasciende.

.....
23 Libro IV, 11 b.

24 Palabras de Jean Chevalier, en su introducción al *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986, p. 19.

25 Cf. Clemente de Alejandría, *Protréptico*, II, 15.

26 Corbin, H.: *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi*, Destino, Barcelona, 1993, p. 26.

27 Chevalier, J.: o. c., pp. 22-23.

28 Cf. id., p. 33.

Por eso la adecuación de los símbolos no puede ser meramente convencional. Como aprecia Mircea Eliade: “uno de los rasgos característicos del símbolo es la simultaneidad de los sentidos que revela”. Las lenguas sagradas pertenecen a este mismo horizonte de sentido.

El símbolo “se sumerge en el inconsciente y se eleva a lo supraconsciente”; “se apoya en la experiencia íntima y en la tradición”. Tiene un valor de puente pues se trata de un lenguaje universal que habla a cada uno, como en un espejo, ya que el símbolo “se comunica sólo en proporción de la apertura y las capacidades personales”²⁹.

A través de los símbolos podemos tomar contacto con el latido cordial del Alma del mundo, que dibuja las formas de las cosas. Autores como Suhrawardī o Ibn ‘Arabī abren nuestro universo a perspectivas infinitas, mediante una lógica oriental sustentada en una coherente angelología y una doctrina de los Nombres divinos.

Al tratar de arte y simbolismo, desde luego, podrían considerarse, mucho más detenidamente, por ejemplo, la música o la poesía. O fijarnos en la importancia del color (de la que tanto trata Ana Crespo)³⁰ o de los números. Sin embargo, nos vamos a referir a continuación al simbolismo arquitectónico. Permítasenos antes señalar la identidad de la palabra *carmina* en latín (y su poder encantatorio -recordemos la palabra *charme* en francés-) con la sánscrita *karma*, “acción” y “acción ritual” (*rito* en sánscrito, *rita*, significa “orden”). Por cierto que la palabra *maya*, antes incluso que *ilusión* significa *arte*. Y en relación con la música, tan importante en Schopenhauer, tan sólo recordar el método matemático empleado por Bach en muchas de sus composiciones. Decía Leibniz -el último pitagórico de Occidente, como le llamó María Zambrano- que “la música es un ejercicio aritmético secreto y la persona que se entrega a ella no se da cuenta de que está manipulando números”³¹.

APUNTES SOBRE SIMBOLISMO ARQUITECTÓNICO Y ARTE ISLÁMICO

Escribe Titus Burckhardt:

“Las arcadas de un patio de la Alhambra, por ejemplo, o las de algunas mezquitas del Magreb descansan en una calma perfecta; al mismo tiempo, parecen estar tejidas de vibraciones de luz. Son como luz vuelta cristalina; diríase que su íntima sustancia no es la piedra, sino la Luz divina, la inteligencia creadora que reside misteriosamente en todo ser”³².

29 Cf. id., p. 36.

30 Véase su libro, imprescindible para este tema: *Los bellos colores del corazón. Color y sufismo*, 2 vols., Mandala, Madrid, 2008 y 2013.

31 Citado por Mario Livio, o. c., p. 267.

32 Burckhardt, T.: *Principios y métodos...*, o. c., p. 91.

⋮

Según este autor, la alquimia de la luz es el secreto del arte de la Alhambra³³. Todo edificio, construido según los criterios del arte tradicional, nos ofrece en su estructura y en la disposición de sus elementos un significado cósmico. Así, la construcción es una figura de la manifestación y la piedra angular es la culminación de la obra. Reducido a lo esencial, su simbolismo se refiere -tanto en el plano macrocósmico como microcósmico- a la tierra (por ejemplo, una base cuadrada o rectangular), al cielo (un domo o una cúpula más o menos semiesférica), al *axis mundi* (por ejemplo un pilar central), al mundo intermediario (representado por el octógono), al centro (el altar en el templo cristiano)... Desde el *stúpa* búdico a la *qubba* islámica, la distribución de la casa³⁴ o la fundación de una ciudad³⁵, siempre encontramos referencias simbólicas cargadas de sentido.

Conocida es, por otra parte, la relación de las medidas de una catedral o una basílica con la división armónica (bien sea quintuple o décuple) de un círculo, siguiendo una tradición romana y precristiana³⁶. Hablando de la redondez y la circularidad, tan gratas a Ibn ‘Arabī, recordar que el *nirvana* es considerado un “fruto redondo” o una “quietud redonda”; también en algunos textos chinos del budismo mahayana se menciona la “iluminación redonda”, que se simboliza por un espejo. Eckhart, en fin, en sus sermones alemanes compara el alma con un círculo³⁷.

Los ejemplos podrían multiplicarse, aunque nos detendremos en algunos aspectos del arte y la arquitectura islámicos particularmente relacionados con el tema de este seminario. Pero no queremos dejar de aludir, aunque sea de pasada, a la significación de los oficios tradicionales y su relación con elementos simbólicos de especial relevancia. Conocido es el papel de las dos puertas solsticiales,

33 Ver T. Burckhardt: *La civilización hispano-árabe*, o. c., p. 256.

34 “Una mezquita –escribe Titus Burckhardt- posee comúnmente un patio con una fuente, donde los fieles pueden hacer sus abluciones antes de realizar sus plegarias. Esta fuente es a veces protegida por una pequeña cúpula en forma de baldaquino. Tanto el patio con la fuente en el medio, como el jardín cerrado y regado por cuatro corrientes de agua que brotan del centro, están hechas a imagen del Paraíso, pues el Corán habla de los jardines de la Bienaventuranza, de donde brota las fuentes, una o dos en cada uno de los jardines, habitado por vírgenes celestes. En la naturaleza del Paraíso (ǧanna) está el ser oculto y secreto; corresponde al mundo interior, a las profundidades del alma. A ese mundo debe parecerse la casa musulmana con su patio interior rodeado de muros por los cuatro costados, o su jardín cerrado, donde se encuentra un pozo o una fuente” (*Principios y métodos*, o. c., pp. 101-102).

35 “Tenemos un ejemplo en la fundación de ciudades según el rito recibido por los romanos de los etruscos: la orientación estaba señalada por dos vías ortogonales: el *cardo*, dirigido de sur a norte, y el *decumanus*, de oeste a este. En los extremos de sendas calles estaban las puertas de la ciudad, que se hallaban ubicadas exactamente en los cuatro puntos cardinales. La ciudad quedaba dividida de este modo en cuatro cuarteles o barrios. En tal caso no corresponderían precisamente a los puntos cardinales, como en la India, sino más bien a los puntos intermedios”...; “... a la división en cuarteles se superponía una división en «tribus», es decir, según la etimología de esta palabra, una división ternaria. Cada una de las tres «tribus» comprendía cuatro «curias», repartidas en los cuatro cuarteles, de modo que, en definitiva, se tenía una división duodenaria” (René Guénon, o. c., pp. 83-84).

36 Cf. Lurker, M.: o. c., p. 128.

37 Cf. id., pp. 132 y 135.

Cáncer y Capricornio, tanto en la India (*pitrī-yanā* y *dēva-yanā*) como en Grecia (nos lo transmite Homero y lo recuerdan tanto Porfirio como Proclo), significando los lugares de entrada y salida en el universo o en la manifestación. Por referirnos sólo a lo segundo, la puerta superior, el cubo de la rueda solar, el ojo cósmico, se corresponderían con la clave de bóveda, en el edificio, y con el *Brahma-randhra* o la coronilla, en el ser humano, “el punto donde termina la «arteria coronal» sutil o *sushumnā*” y el “punto de contacto del individuo con el «séptimo rayo» del sol espiritual”³⁸. Pues bien, la fiesta de Jano, que era el dios de la iniciación, se celebraba en los dos solsticios por los *Collegia Fabrorum*, cuya herencia se transmitió a los gremios, en especial al de los albañiles, durante toda la Edad Media; es sabido que este gremio tuvo como patronos a los dos San Juan, cuyas festividades se corresponden con ambos solsticios. Y esto sin hablar de las correspondencias etimológicas (la palabra sánscrita *yāna*, “camino”, de la misma raíz que el latín *ire*, de donde, según Cicerón, deriva el mismo nombre de *Jano*; además, *initiatio* deriva de *in-ire*, “entrar”, lo que cuadra también con el simbolismo de la “puerta”).

Volviendo al simbolismo arquitectónico, podemos decir que el conjunto del edificio expresa el equilibrio, esto es, el reflejo de la Unidad en el orden cósmico; la parte poligonal se puede poner en relación con las facetas de las cualidades divinas, mientras que la cúpula evoca la Unidad indiferenciada. Ese espíritu geométrico, tan característico del arte musulmán, deriva, según Titus Burckhardt, del tipo de especulación que propicia; así, nos dice: “No existe, en el orden visual, mejor símbolo de la complejidad interna de la Unidad -del pasaje de la Unidad indivisible a la «Unidad en la multiplicidad» o a la «multiplicidad en la Unidad»- que la serie de figuras geométricas regulares contenidas en el círculo o la de los polígonos regulares contenidos en la esfera”³⁹.

El arabesco es una creación típica del Islam, donde se combinan el ritmo y la geometría. “Posee dos elementos fundamentales: las molduras afilegranadas y los motivos vegetales” y “constituye una dialéctica del ornamento”. Además, “toda reminiscencia de una forma individual es disuelta por la continuidad de un tejido indefinido”. Por otra parte, “las paredes de algunas mezquitas, recubiertas de mosaicos esmaltados o por un tejido de finos arabescos en estuco”, nos “recuerdan el simbolismo de la cortina (*hijab*)”⁴⁰. El arabesco encuentra aquí, en la Alhambra, un número ilimitado de variantes.

“Si la cúpula de un edificio sagrado representa el Espíritu universal, el «tambor» octogonal que la sostiene simboliza los ocho Ángeles «portadores del Trono», que a su vez corresponden a las ocho direcciones de la «rosa de los vientos»; la parte cúbica del edificio representa el cosmos, del cual son elementos los cuatro pilares angulares por ser principios a la vez sutiles y corporales”⁴¹.

38 Cf. Guénon, R.: o. c., p. 204 y p. 173.

39 Burckhardt, T.: *Principios...*, o. c., pp. 94-95.

40 Cf. id., pp. 97-99.

41 Id., pp. 101-102.

⋮

“En Atenas la «torre de los vientos» era octogonal. Notemos, de paso, el carácter singular de la expresión «rosa de los vientos», que se emplea corrientemente sin prestarle atención: en el simbolismo rosacruz, *Rosa Mundi* y *Rota Mundi* eran expresiones equivalentes, y la *Rosa Mundi* se representaba precisamente con ocho rayos, correspondientes a los elementos y a las cualidades sensibles”⁴².

Hildegard von Bingen, en su *Scivias*, nos describe el Trono divino que rodea los mundos y lo representa mediante un círculo que sostienen ocho ángeles. En la época babilónico-asiria, una estrella de ocho puntas era el signo gráfico de “dios” (*dīngir*) y de “cielo” (*an*)⁴³.

“Hablando de su ascensión al cielo (*mi ʿrāǧ*), el Profeta describe una inmensa cúpula de nácar blanco sostenida por cuatro pilares angulares, sobre los cuales se leen las cuatro palabras de la fórmula coránica: «En nombre - de Dios - el Clemente - el Misericordioso» y de donde fluyen cuatro ríos de beatitud, de agua, de leche, de miel y de vino. Esta parábola representa el modelo espiritual de cualquier edificio con cúpula. El nácar o la perla blanca es el símbolo del Espíritu (*rūḥ*), cuya «cúpula» engloba toda la creación. El espíritu universal, creado antes que las demás criaturas, es también el Trono divino que abarca todas las cosas (*al- ʿarṣ al-muḥīṭ*)”⁴⁴.

A propósito del patio de los leones, hay que decir que esa fuente con doce animales “que soportan una pila y arrojan agua por la boca” es un símbolo bastante antiguo que llega del oriente precristiano. El león simboliza el sol, del que brota la vida. Los leones (signos del zodiaco) “sostienen el mar” igual que “los doce toros de hierro” del templo de Salomón. Y ese mar es el “depósito de las aguas celestes”⁴⁵.

Es sabido que la palabra *ǧanna*, paraíso, encierra los significados de *jardín* y *lugar oculto*. Ese paraíso, creado de la Luz divina, se encuentra también en la sala de los Embajadores o del Trono, de la Alhambra, donde hay esta inscripción:

“La pila de agua en mi centro se parece al alma de un creyente, hundido en el recuerdo de Dios”⁴⁶.

Que la apreciación de la belleza nos acerque a esa realidad, a esa sabiduría de la aurora, sueño y despertar en la luz, esa Luz en que existimos.

42 Guénon, R.: o. c., p. 206.

43 Cf. Lurker, M.: o. c., p. 107.

44 Burckhardt, T.: *Principios y métodos...*, o. c., p. 101.

45 Cf. Burckhardt, T.: *La civilización...*, o. c., pp. 251-254.

46 Id., p. 250.