



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

# El mundo árabe e islámico y occidente. Retos de construcción del conocimiento sobre el otro

Coordinadores

Mohamed El Mouden El Mouden

Antonio Javier Martín Castellanos

Rafael González Galiana

Rafael Crisman Pérez

*Dykinson, S.L.*

EL MUNDO ÁRABE E ISLÁMICO Y OCCIDENTE.  
RETOS DE CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO  
SOBRE EL OTRO

EL MUNDO ÁRABE E ISLÁMICO  
Y OCCIDENTE.  
RETOS DE CONSTRUCCIÓN  
DEL CONOCIMIENTO  
SOBRE EL OTRO

**Coordinadores**

Mohamed El Mouden El Mouden  
Antonio Javier Martín Castellanos  
Rafael González Galiana  
Rafael Crisman Pérez

*Dykinson, S.L.*

2022

EL MUNDO ÁRABE E ISLÁMICO Y OCCIDENTE. RETOS DE CONSTRUCCIÓN DEL CO-  
NOCIMIENTO SOBRE EL OTRO

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2022

N.º 46 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2022

ISBN 978-84-1377-642-2

NOTA EDITORIAL: Las opiniones y contenidos publicados en esta obra son de responsabilidad exclusiva de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de Dykinson S.L ni de los editores o coordinadores de la publicación; asimismo, los autores se responsabilizarán de obtener el permiso correspondiente para incluir material publicado en otro lugar.

# ÍNDICE

## SECCIÓN I

### EL PENSAMIENTO LINGÜÍSTICO, FILOSÓFICO Y LITERARIO ENTRE EL MUNDO ÁRABE E ISLÁMICO Y OCCIDENTE

- CAPÍTULO 1. MUḤAMMAD IBN ABĪ L-ḤUSAYN UN POETA  
ORIGINARIO DE JAÉN EN LA CORTE CALIFAL CORDOBESA ..... 15  
ÁNGEL C. LÓPEZ Y LÓPEZ
- CAPÍTULO 2. LA POESÍA VISUAL CALIGRÁMICA Y CONCRETA  
EN LA TRADICIÓN ÁRABE-ISLÁMICA Y OCCIDENTAL ..... 33  
INTIDHAR ALI GABER
- CAPÍTULO 3. LAS ACTITUDES LINGÜÍSTICAS EN LENGUA ESPAÑOLA  
HACIA EL PRÉSTAMO LÉXICO *YIHĀD*. DESDE SU ETIMOLOGÍA  
ORIGINAL AL SIGNIFICADO EN EL DICCIONARIO DE LA RAE ..... 59  
RAFAEL CRISMÁN PÉREZ
- CAPÍTULO 4. EL DISCURSO NATURAL:  
SUS ASPECTOS Y CARACTERÍSTICAS EN LA TRADICIÓN  
GRIEGA Y ARÁBIGO-ISLÁMICA..... 75  
MOHAMED EL MOUDEN EL MOUDEN
- CAPÍTULO 5. MANUSCRITOS E IMPRESOS: EL KITAB AL-IBAR  
DE IBN JÁLDUN Y LOS PROYECTOS ORIENTALISTAS DE  
TRADUCCIÓN (1806-1868) ..... 98  
MARINA GARCIA FERREIRA
- CAPÍTULO 6. LAS PAREMIAS COMO MEDIO DE TRADUCCIÓN  
DE ASPECTOS Y DIMENSIONES CULTURALES. COMPARATIVA  
ENTRE EL REFRANERO MARROQUÍ, FRANCÉS Y ESPAÑOL..... 121  
FATIMA EZZAHRA, EL BACHIRI
- CAPÍTULO 7. LA "PRIVACIÓN COMO ACTUALIDAD" EN LA  
GNOSEOLOGÍA DE IBN RUSHD ..... 137  
DESIDERIO PARRILLA MARTÍNEZ
- CAPÍTULO 8. PECULIARIDAD DEL INTELLECTO EN LA PSICOLOGÍA  
DEL FILÓSOFO IBN RUŠD Y SU RELACIÓN CON LA ISLAMOFOBIA  
POLÍTICA ESPAÑOLA ..... 151  
VICENTE CABALLERO DE LA TORRE

CAPÍTULO 9. IMPORTANCIA DE LA NOCIÓN DE CREACIÓN EN LAS FILOSOFÍAS ÁRABE Y CRISTIANA .....	168
MANUEL ALEJANDRO SERRA PÉREZ	
CAPÍTULO 10. INFLUENCIA DE IBN SINA (AVICENA) EN LA CONFORMACIÓN DE LA FILOSOFÍA TOMISTA .....	183
MANUEL ALEJANDRO SERRA PÉREZ	
CAPÍTULO 11. EL PROBLEMA DE LOS UNIVERSALES EN AVICENA. ....	198
FRANCISCO ANDRÉS HARO ALMANSA	
CAPÍTULO 12. LA INFLUENCIA DE IBN SINA EN EL ESENCIALISMO ESCOLÁSTICO MEDIEVAL .....	218
DESIDERIO PARRILLA MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 13. EL PROBLEMA DEL NO-SER EN LA FILOSOFÍA MEDIEVAL Y CONTEMPORÁNEA: AVICENA Y QUINE.....	233
FRANCISCO ANDRÉS HARO ALMANSA	
CAPÍTULO 14. EL LEGADO CIENTÍFICO DE AL-ÁNDALUS Y LA EDUCACIÓN INTERCULTURAL. ALGUNOS SABIOS MURSÍES EN TIEMPOS DE ALFONSO X.....	254
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 15. PATRIMONIO HISTÓRICO DE LA HUMANIDAD. LA MEZQUITA DE CÓRDOBA COMO REFERENTE DE MÚLTIPLES DISCURSIVIDADES.....	273
ISIS MONSERRAT GUERRERO MORENO	
CAPÍTULO 16. EL MEDIO RURAL EN AL-ÁNDALUS. EDUCACIÓN PATRIMONIAL E ITINERARIO DIDÁCTICO POR EL DESPOBLADO ISLÁMICO DE VILLA VIEJA (CALASPARRA, MURCIA).....	292
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 17. ITINERARIO DIDÁCTICO Y PATRIMONIAL A TRAVÉS DEL URBANISMO DE ORIGEN ALMORÁVIDE: EL MUSEO DE SANTA CLARA EN EL ARRABAL DE LA ARRIXACA..	311
ALFONSO ROBLES FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 18. LA ACTUALIDAD RELATIVA AL MUNDO ÁRABE EN UNA NOVELA ATRIBUIDA A ESTANISLAO DE COSCA VAYO: <i>OROSMAN Y ZORA O LA PÉRDIDA DE ARGEL</i> (1830).....	331
JAVIER MUÑOZ DE MORALES GALIANA	

CAPÍTULO 19. MAUROFILIA Y MAUROFOBIA EN LA VALORACIÓN DEL ÚLTIMO EMIR DE AL-ANDALUS, MUHAMMAD XI (BOABDIL). DE HERNANDO DE BAEZA A VICENZIO BLASCO DE LANUZA (SS. XVI- XVII) .....	352
MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ	
CAPÍTULO 20. EL PATIO. NUEVA CONCEPCIÓN COMO ÓRGANO VITAL EN LA ARQUITECTURA RESIDENCIAL ACTUAL.....	375
MARÍA DOLORES DONAIRE GALIANO JUAN GAVILANES VÉLAZ DE MEDRANO RAFAEL HERNÁNDEZ LÓPEZ	
CAPÍTULO 21. LA REPRESENTACIÓN FIGURATIVA EN EL ISLAM. LA RECREACIÓN ESTÉTICA TOLERADA .....	412
MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ	
CAPÍTULO 22. <i>JE N'AI QU'UNE LANGUE, CE N'EST PAS LA MIENNE. DES ÉCRIVAINS À L'ÉPREUVE</i> PAR KAOUTAR HARCHI: DE LA POSTURE INTELLECTUELLE DE CINQ AUTEURS ALGÉRIENS EN QUÊTE DE REVENDICATION D'UNE LÉGITIMATION CONSENSUELLE.....	428
ANNE-HÉLÈNE QUÉMÉNEUR	
CAPÍTULO 23. ORIENTALISM IN KATE O'BRIEN'S TRAVEL WRITING ON IRELAND AND SPAIN.....	438
VERÓNICA MEMBRIVE	
CAPÍTULO 24. ÉLISE OU LA VRAIE VIE DE CLAIRE ET CHERELLI: CONSTRUCTION IDENTITAIRE SUR RÉALITÉ SOCIOCULTURELLE. DE LA CONSCIENCE DE L'AUTRE OU STIGMATE DE LA GUERRE D'ALGÉRIE.....	457
ANNE-HÉLÈNE QUÉMÉNEUR	
CAPÍTULO 25. <i>دويتش الاستشراق الفني عند لودفيغ</i> ARTISTIC ORIENTALISM IN LUDWIG DEUTSCH.....	469
LATIFA LABSIR	
CAPÍTULO 26. LA INFLUENCIA DE LA LITERATURA MUSULMANA EN LA PENINSULA IBÉRICA APLICADA A LA ENSEÑANZA EN LA ESO (EDUCACIÓN SECUNDARIA). DESARROLLO DE UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA ESTRECHAR LAZOS CON LA CULTURA ISLÁMICA.....	482
MARTA MUÑOZ-RAMÍREZ ANTÓN ÁLVAREZ-RUIZ	

CAPÍTULO 27. EDUCACIÓN, LITERATURA Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES EN EL SIGLO XXI.....	504
PATRICIA MARTÍNEZ LEÓN	
CAPÍTULO 28. ORIENTALISMO, GÉNERO Y CONSTRUCCIÓN DE LA DIFERENCIA CULTURAL UNA APROXIMACIÓN A LAS DECISIONES EN MATERIA DE ASILO FRENTE A LAS PERSECUCIONES DE GÉNERO EN ESPAÑA .....	531
DIANA PAOLA GARCÉS AMAYA	
CAPÍTULO 29. REPENSAR LA FILOSOFÍA ÁRABE .....	552
XABIER INSAUSTI	
CAPÍTULO 30. TAHAR BEN JELLOUN : DE L'EMPREINTE D'UNE PROSE CULTURELLE, IDENTITAIRE ET FRONTALIÈRE. ....	565
ANNE-HÉLÈNE QUÉMÉNEUR	
CAPÍTULO 31. TRADUCCIÓN Y COLONIALISMO EN LA LITERATURA MARROQUÍ DE EXPRESIÓN FRANCESA.....	575
KHATIMA EL KRIRH	
CAPÍTULO 32. TRADUCCIÓN COMENTADA DE VARIOS PÁRRAFOS DEL LIBRO SIRĀ'Y AL-MULŪK DE ABŪBAKR AL-ṬURTŪŠĪ (451-520/1059-1126) .....	594
HANAN HANNOU	
CAPÍTULO 33. IBN AL SĪD AL-BAṬALYAWSĪ ANTE UNA CREENCIA VIGENTE EN LA MEDICINA POPULAR: «LA EPÍSTOLA SOBRE EL MAL DE OJO» .....	610
JOSÉ RAMÓN VALLEJO	
CAPÍTULO 34. EL TRATAMIENTO DE LA HISTORIA DEL PROFETA JOSÉ EN DOS POEMARIOS: “ <i>POEMA DE YUÇUF</i> ” MORISCO Y “ <i>YUSUF Y ZULAIJA</i> ” DE AL-FIRDUSI.....	633
FATMA KAMAL ABDELHAMID	
CAPÍTULO 35. LAS MISIVAS DIPLOMÁTICAS DEL PROFETA MUḤAMMAD AL EMPERADOR BIZANTINO HERACLIO (7. H/629 E. C). EDICIÓN ÁRABE, TRADUCCIÓN Y ANÁLISIS CRÍTICO .....	667
MOURAD KACIMI	

SECCIÓN II  
CUESTIONES DE HISTORIA, POLÍTICA, RELIGIÓN EN  
LAS SOCIEDADES DEL MUNDO ÁRABE E ISLÁMICO Y  
DEL MEDITERRÁNEO

CAPÍTULO 36. AUGE Y CAÍDA DE LOS HERMANOS MUSULMANES EN LA PRIMAVERA EGIPCIA. LA COBERTURA DE LA PRENSA ESPAÑOLA.....	690
CARMELA GARCÍA ORTEGA ALFONSO CORRAL CAYETANO FERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 37. LENGUAJE Y COMUNICACIÓN COMO VECTORES DE TRANSICIÓN ESTRATÉGICA DEL ISLAMISMO POLÍTICO EN EL PODER. ENNAHDA COMO PARADIGMA .....	710
LOLA BAÑON CASTELLÓN	
CAPÍTULO 38. EL ISLAM POLÍTICO: ARGUMENTACION POLITCA ANTE LOS RETOS DE LA PARTICIPACION EN EL PODER...	733
MOHAMED EL MOUDEN EL MOUDEN	
CAPÍTULO 39. EL MUNDO ISLÁMICO Y LA PREVENCIÓN DE LA RADICALIZACIÓN VIOLENTA: UNA MIRADA EDUCATIVA .....	752
ARANTXA AZQUETA	
CAPÍTULO 40. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN ARABIA SAUDÍ: LA ALIANZA POLÍTICO-RELIGIOSA ENTRE EL WAHABISMO Y LA CASA SAUD.....	773
PALOMA GONZÁLEZ GÓMEZ DEL MIÑO DAVID HERNÁNDEZ MARTÍNEZ	
CAPÍTULO 41. TELEOLOGÍA, HISTORIA Y NACIONALISMO EN LA CREACIÓN DE LOS ESTADOS MODERNOS EN MEDIO ORIENTE.....	797
JUAN DAVID ECHEVERRY TAMAYO	
CAPÍTULO 42. FARAH DIBA, ATRAPADA ENTRE LA DICTADURA Y SU PROPIA LUCHA POR LA IGUALDAD. ....	818
CLAUDIA MÉNDEZ RENTERÍA	
CAPÍTULO 43. CRÍMENES INTERNACIONALES CONTRA LOS BIENES CULTURALES: APROXIMACIÓN A LA DESTRUCCIÓN PERPETRADA POR EL DÁESH EN SIRIA E IRAK .....	832
JOAN-MARC FERRANDO HERNÁNDEZ	
CAPÍTULO 44. TERRORISMO Y LEGISLACION PENAL EN EL ORDENAMIENTO ESPAÑOL Y MARROQUI.....	854
MOHAMED ROUIN	

CAPÍTULO 45. EL BINOMIO SEGURIDAD-DESARROLLO Y LAS TURBULENCIAS EN TORNO AL MEDITERRÁNEO EN EL SIGLO XXI. RESPUESTAS POLÍTICAS DE LA UNIÓN EUROPEA .....	874
MARÍA AUXILIADORA GUIADO DOMÍNGUEZ	
CAPÍTULO 46. LAS REUNIONES DE ALTO NIVEL DE ESPAÑA CON PAÍSES DEL MAGREB COMO INSTRUMENTO DE COOPERACIÓN .....	901
SIHAM ZEBDA	
CAPÍTULO 47. ACCIÓN Y PENSAMIENTO ANARQUISTA EN MARRUECOS. LA CNT ENTRE 1930 Y 1939.....	918
JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA	
MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ	
CAPÍTULO 48. FEMINIST ACTIVISM AND THE POLITICAL REPRESENTATION OF WOMEN IN THE MOROCCAN GOVERNMENT	936
MARÍA ANGIUSTIAS PAREJO-FERNÁNDEZ	
RAJAE EL KHAMSI	
CAPÍTULO 49. PRIMAVERAS ÁRABES, MOVILIZACIONES Y DESPLAZAMIENTOS A EUROPA. EL RETO DE LOS MOVIMIENTOS MIGRATORIOS .....	962
ALEJANDRA ICARDO RUIZ	
CAPÍTULO 50. BIOPOLÍTICA DE LAS MIGRACIONES Y PENSAMIENTO ABISMAL SOBRE EL MEDITERRÁNEO OCCIDENTAL .....	986
ÁNGELES CASTAÑO MADROÑAL	
CAPÍTULO 51. IRSE AL “BALAD”: LA EXPERIENCIA DEL REGRESO AL LÍBANO EN LA COMUNIDAD LIBANESA-BRASILEÑA .....	1016
SAMIRA ADEL OSMAN	
CAPÍTULO 52. "LA RESISTENCIA ESTÉTICA AL ORIENTALISMO ENTRE LA ARABIDAD Y LA ARGENTINIDAD: IDENTIDAD E IDENTIFICACIÓN ENTRE LA ARQUITECTURA Y LA INMIGRACIÓN DEL S. XIX Y XX" .....	1041
HAMURABI NOUFOUR	
CAPÍTULO 53. RÉGIMEN JURÍDICO DE LOS MENORES NO ACOMPAÑADOS EN ESPAÑA.....	1085
DANIEL MARTÍNEZ CRISTÓBAL	
CAPÍTULO 54. HACIA UN NUEVO MAPA GEOPOLÍTICO DEL NORTE DE ÁFRICA .....	1102
EL HOUSSINE MAJDOUBI BAHIDA	
CAPÍTULO 55. LA TRIBU ZAMMOUR DU MONT DEMMER (SUD-EST TUNISIEN): QUELQUES ELEMENTS DE REFLEXION.....	1116
ABDELHAQ ZAMMOURI	

CAPÍTULO 56. EL PAPEL DECISIVO DEL SIONISMO EN EL  
DEVENIR HISTÓRICO DE PALESTINA Y EN LA RELACIÓN ENTRE  
ISRAELÍES Y PALESTINOS..... 1137

ANTONIO BASALLOTE MARÍN

CAPÍTULO 57. EL ESPEJO PALESTINO Y EL SIONISMO COMO  
BASE DE LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA ISRAELÍ..... 1158

ANTONIO BASALLOTE MARÍN

CAPÍTULO 58. MEDIO SIGLO DE OCUPACIÓN MILITAR Y 73  
AÑOS DE LIMPIEZA ÉTNICA EN PALESTINA ..... 1180

YAMAL ESTEBAN NASIF CONTRERAS

### SECCIÓN III

#### COMUNICACIÓN, NUEVAS TECNOLOGÍAS, CULTURA Y LAS CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO SOBRE EL OTRO

CAPÍTULO 59. SEMIÓTICA ICÓNICA Y DISCURSIVA DE LA IMAGEN  
FEMENINA EN LAS MOVILIZACIONES ÁRABES, ENTRE LAS REDES  
SOCIALES Y LA PRENSA TRADICIONAL..... 1192

MOHAMED EL-MADKOURI MAATAOUI

CAPÍTULO 60. SOCIEDAD DIGITAL Y TELEVISIÓN:  
PARTICIPACIÓN DE LAS AUDIENCIAS COMO TESTIMONIO  
AUDIOVISUAL EN LAS PRIMAVERAS ÁRABES..... 1213

LOLA BAÑON CASTELLÓN

YOLANDA CABRERA GARCÍA-OCHOA

CAPÍTULO 61. *HOLY DEFENCE*: EL HÉROE ISLÁMICO EN  
VIDEOJUEGOS..... 1231

NADIA MCGOWAN

PABLO REY-GARCÍA

PEDRO RIVAS-NIETO

CAPÍTULO 62. LA PRIMAVERA ÁRABE EN LA PRENSA  
ESPAÑOLA: ELEMENTOS ORIENTALISTAS EN LAS  
NARRATIVAS DISCURSIVAS ..... 1253

NASMA IRAKRAK

CAPÍTULO 63. LAS REDES SOCIALES COMO ESCENARIO DE  
ISLAMOFOBIA. DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL  
DISCURSO ISLAMÓFOBO *ONLINE* ..... 1277

CAROLINA REBOLLO DÍAZ

JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA

CAPÍTULO 64. LA COMUNICACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL A TRAVÉS DE LA CARICATURA EN LA PRIMAVERA ÁRABE EN SIRIA .....	1300
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD	
CAPÍTULO 65. LAS INTERACCIONES DE LOS MEDIOS DIGITALES Y LAS REDES SOCIALES: ¿INFLUENCIAS, CONSENSOS O DISENSOS? UNA PROPUESTA PARA UNA INDAGACIÓN MULTIDISCIPLINARIA .....	1318
TERESA VELÁZQUEZ GARCÍA-TALAVERA NÚRIA SIMELIO SOLÀ	
CAPÍTULO 66. EL AH AHLY SPORTING CLUB Y SU GESTIÓN DEL MARKETING Y LA COMUNICACIÓN EN LA RED SOCIAL TIKTOK ..	1332
RAFAEL CANO TENORIO ARACELI GALIANO CORONIL	
CAPÍTULO 67. VIOLENCIA E IMPUNIDAD ANTE MIGRANTES MAGREBÍES EN “CARACOLES SERRANOS” (CERDÁN, 2018): UN ESTUDIO SOBRE SU ESTÉTICA Y SUS IDEAS CONTROLADORAS....	1350
VÍCTOR CERDÁN MARTÍNEZ DANIEL VILLA GRACIA	
CAPÍTULO 68. PERSÉPOLIS: EL USO DEL CÓMIC COMO COMUNICACIÓN Y REIVINDICACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL.....	1368
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD	
CAPÍTULO 69. الإعلام الرقمي وتشكيل المعرفة بالآخر. العالم العربي/ الإسلامي والغرب DIGITAL MEDIA AND THE FORMATION OF KNOWLEDGE OF THE OTHER..THE ARAB/ISLAMIC WORLD AND THE WEST .....	1383
منصف السليمي MONCEF SLIMI	
CAPÍTULO 70. LA MIRADA DE OCCIDENTE EN LA RECREACIÓN DEL MUNDO ÁRABE. ESTUDIO DE CASO CON LA PELÍCULA CLÁSICA DE DISNEY “ALADDIN” .....	1400
VICENTE MONLEÓN OLIVA	
CAPÍTULO 71. LA REPRESENTACIÓN CULTURAL Y LINGÜÍSTICA DE LA SOCIEDAD MARROQUÍ A TRAVÉS DEL CAMPO PUBLICITARIO .....	1427
SAMIRA MOUSSAOUI RAHOU	
CAPÍTULO 72. ÉTICA(S) DE LOS PERIODISTAS: PAÍSES MUSULMANES /S NORTE GLOBAL .....	1442
BASYOUNI HAMADA MARTÍN OLLER ALONSO	

CAPÍTULO 73. LAS NUEVAS MANIFESTACIONES DE LA MAUROFOBIA Y DE LA ISLAMOFOBIA EN LOS PERIÓDICOS DIGITALES .....	1460
MOHAMED EL-MADKOURI MAATAOUI	
CAPÍTULO 74. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS AUDIENCIAS EN ESPAÑA Y MARRUECOS.....	1487
SALUD ADELAIDA FLORES BORJABAD	
CAPÍTULO 75. “DORAEMON Y LAS MIL Y UNA AVENTRUAS”. REALIDADES Y ESTEREOTIPOS ÁRABES EN EL CINE DE ANIMACIÓN ORIENTAL .....	1506
VICENTE MONELÓN OLIVA	
CAPÍTULO 76. LAS NARRATIVAS ARGUMENTATIVAS DE LA PRENSA ESCRITA Y DIGITAL MARROQUÍ SOBRE LA REVUELTA ÁRABE .....	1532
NASMA IRAKRAK	
CAPÍTULO 77. ESTRATEGIAS DE MARKETING EN LAS CUENTAS OFICIALES DE INSTAGRAM DE COCA COLA EN MARRUECOS Y ESPAÑA.....	1555
RAFAEL CANO TENORIO ARACELI GALIANO CORONIL	
CAPÍTULO 78. EL COMPORTAMIENTO DEL COMITÉ OLÍMPICO TURCO Y EL EQUIPO OLÍMPICO TURCO EN LA RED SOCIAL TWITTER DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LOS JUEGOS OLÍMPICOS DE TOKIO .....	1575
RAFAEL CANO TENORIO	

## LA REPRESENTACIÓN FIGURATIVA EN EL ISLAM. LA RECREACIÓN ESTÉTICA TOLERADA

---

MARÍA DE LAS MERCEDES DELGADO PÉREZ  
*Universidad de Sevilla*

### 1. INTRODUCCIÓN

Cuando nos referimos a la proscripción o a la libertad de representación figurativa no estamos abordando una mera cuestión estética que afectaría únicamente a la reflexión artística, sino que entramos en el terreno más delicado de la libertad de expresión y opinión reconocida en el art. 19 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948, y a la posibilidad de tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad y al goce de las artes, amparados por el art. 27 de esa misma Declaración. Es, por tanto, un problema de índole jurídico, además de una razón fundada en la tradición cultural y en el ingenio creativo.

El arte del mundo islámico, al igual que sus aspectos sociales y culturales, está fuertemente influido por el medio en que surgió y se desarrolló. Desde épocas muy tempranas podemos advertir ya algunos de esos rasgos peculiares y característicos que lo dotan de una idiosincrasia y personalidad tan propias que permiten reconocerlo a primera vista a cualquiera que lo observe en cualquiera de sus manifestaciones. La cuestión de la aniconia —es decir, ausencia de representación de seres animados—, que no de la iconoclasia (Burckhardt, 1999, p. 38, nota 3)<sup>149</sup>, en el arte islámico, es tema largamente debatido por la crítica y lugar común al hablar del arte en el ámbito del islam.

---

<sup>149</sup> Y aclara: “el anaiconismo puede tener un carácter espiritualmente positivo, mientras que la iconoclasia sólo tiene un sentido negativo”.

## 2. FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA ANICONIA EN EL ISLAM CLÁSICO

Se tiene como ampliamente aceptada y difundida la idea de que el islam prohíbe la representación de las figuras animadas o de fauna, en acepción de Georges Marçais (2005, p. 104), lo que vale tanto para personas como para animales. En el *Corán* no aparece de manera explícita dicha prohibición, aunque algunas suras se han interpretado como proscipciones expresas de este tipo de imágenes. Por ejemplo, la sura de “La mesa”, 5:92, nos habla de la procedencia satánica de “el vino, el *maysir*, los ídolos”; de donde los ídolos, *anṣāb*, o altares de piedra situados alrededor de la Ka’ba en época preislámica, designarían, en sentido amplio y según Muhammad Asad, “una asociación con cualquier tipo de prácticas que podríamos describir como idólatras, y no simplemente en sentido literal” (2001, p. 138, nota 8). Negar o destruir a los ídolos reafirma la razón misma del islamismo, el *tawhīd*: *Lā ilāha illā Allāh* —no hay más dios que Dios—, testimonio absolutamente dominador en el Islam (Burckhardt, 1999, p. 37).

Pero han sido otras suras de muy diferente carácter a esta, sin su sentido coercitivo, las que propiciaron una mayor restricción posterior a la representación de la imagen en el arte musulmán. Nos referimos a la 15:29 y a la 38:72. En ellas aparece la idea bíblica de la creación del hombre según la cual Dios ha creado un modelo a su imagen, al que insufla vida<sup>150</sup>. Coránicamente hablando, estas suras y aleyas son las que han ejercido una mayor influencia en la tradición y en la jurisprudencia islámica, y han fortalecido la creencia de Dios como gran y único creador (Wensinck, Fahd, 1998, p. 927).

Dios es el único *muṣawwir*, creador, pintor; y el hecho de que este término pueda aplicarse a un mortal sería, por tanto, una blasfemia. Ello dio lugar en el hadiz a una vasta literatura que puede resumirse, esencialmente, en que “todos los hombres que reproducen la figura humana

---

<sup>150</sup> Corán, 5:28-29: “Acuérdate de cuando dijo tu Señor a los ángeles: “Estoy creando un ser humano a partir del barro, de la arcilla moldeable; / cuando lo haya concluido, insuflaré en él parte de mi espíritu. ¡Caed postrados ante él!” (trad. al español: Vernet, 1991).

son imitadores de Dios, y en tanto que tales, punibles: “Dios impondrá como castigo a aquel que haya creado una imagen la necesidad de insuflarle vida a Su imagen; pero eso jamás será posible” (Wensinck, Fahd, 1998, p. 925-926). El artista será, pues, “juzgado por esa orgullosa tentativa de imitar al Creador y condenado por ella” (Massignon, 1932, p. 258) el día del Juicio Final. La tradición condena a pintores y escultores como “los peores de los hombres”. El tener representaciones figurativas es similar a tener un perro, animal impuro y sucio; o se equipara a otras acciones despreciables, como efectuar préstamos con interés, o tatuarse (Chejne, 1974, p. 317-318). El principal objeto de la reprobación va a ser, por tanto, el artista, y no la obra de arte, pues es él quien aparece como “una especie de competidor de Dios al crear algo que tiene vida real o potencial” (Grabar, 1981, p. 94).

Debemos tener en cuenta, además, otras posibles influencias de carácter semita que influyeron también en la postura del islam hacia la representación figurativa y que se encontraban en contacto con los pueblos árabes preislámicos. Y así, la frase: “Los ángeles evitan las casas que contienen una imagen, una campanilla o un perro”, atribuida al Profeta por la tradición, tiene reminiscencias hebreas: “la prohibición de las imágenes en el islam solo se aplica, estrictamente hablando, a la de la Divinidad; descansa, pues, en la perspectiva del Decálogo o, para ser más exactos, en el monoteísmo abrahámico, del que el islam se considera el renuevo” (Burckhardt, 1999, p. 37)<sup>151</sup>. Es sabido que el elemento judaico era notable en La Meca poco antes de la Revelación y que, además, se encontraba ampliamente diseminado entre las tribus y los beduinos de Arabia. Además, sabemos que “desde los comienzos del islamismo (y ya desde antes), [los árabes] trataban con los cristianos y con los judíos, y leían los libros de los unos y de otros” (Menéndez Pidal, 1973, p. 93-94, nota 6). En el arranque del islam, el tradicionista y compañero del Profeta, Ka<sup>c</sup>b al-Aḥbār (m. 32 ó 35=652-3)(Schmitz, 1998), interpretó la Torá judía para los musulmanes y se alzó como autoridad de primer

---

<sup>151</sup> Este autor aclara que la prohibición de la representación de la imagen de Dios se extiende a los “mensajeros divinos (*rusūl*), los profetas (*anbiyā*) y los santos (*awliyā*)” ya que son los “lugartenientes de Dios en la tierra” (Ibidem).

orden para citar los relatos bíblicos y cristianos que encontramos insertos en el islam. Podemos concluir que, independientemente de las tradiciones preislámicas, la lectura bíblica reforzó el rechazo sobre la representación figurativa desde la tradición histórica: “No harás escultura ni imagen alguna de lo que hay arriba en el cielo, o aquí abajo en la tierra o en el agua bajo tierra” (Éxodo, 20:4); y desde la reglamentación religiosa: “No os hagáis ídolos, no os alcéis estatuas o estelas ni pongáis en vuestra tierra piedras esculpidas para postraros ante ellos, porque soy yo, Yahvé, vuestro Dios” (Levítico, 26:1); y: “No vayáis a prevaricar haciéndoos imágenes talladas de cualquier forma que sean: de hombre o de mujer, de animal que vive sobre la tierra o de ave que vuela en el cielo, de reptil que reptaba sobre el suelo o de pez que vive en las aguas subterráneas” (Deuteronomio, 4:16).

Por último, cabe mencionar la primitiva creencia universal, hoy todavía en boga en numerosos pueblos del mundo, de que “el realizador de una imagen o pintura transfiere, en cierta medida, parte de la personalidad del sujeto a la imagen o pintura y, de esa forma, esta adquiere poderes mágicos sobre la persona reproducida” (Creswell, 1946). Este factor antropológico puede explicar el rechazo de algunas culturas hacia la representación de seres animados.

Esto en cuanto a la tradición religiosa. En cuanto a la tradición jurídica, que en el mundo islámico se vincula a la primera, (“el carácter jurídico-religioso es en esencia lo que distingue al Derecho Islámico de cualquiera de los sistemas jurídicos conocidos” (Aguilera, 2000, p. 21-22) debemos tener en cuenta que sus fuentes son el *Corán*, la *sunna*, el consenso o *iymā* y la analogía o *qiyās*. En la *sunna* tenemos la llamada “verbal” o hadiz, fuente en la que, en el apartado de prohibiciones, queda claramente proscrita, como ya hemos expuesto, la representación animal sobre alfombras, piedras, vestidos, *darāhīm*, dinares, almohadas, cojines, etc., así como en paredes, techos, cortinas, turbantes, vestidos, etc., y se añade el mandato de destruir las imágenes (An-Nawawi, 2005, hadiz nº 293). E igualmente está recogida en el hadiz la prohibición de retratos o similares (An-Nawawi, 2005, hadiz nº 303). Como parte de la fundamentación del código jurídico el derecho, en teoría, en su apartado penal y en concreto en lo que se refiere al derecho público-religioso,

debe amparar el castigo hacia los infractores de estas proscipciones pues alteran uno de los principios del derecho divino, “del cual se erige en vindicadora la autoridad constituida”; y esto, una vez más, parece tener origen en el mundo hebreo (López Ortiz, 1932, p. 91-92).

Para Louis Massignon (1932, p. 261), sin embargo, en el mundo islámico debemos referirnos a restricciones y no tanto a prohibiciones, y aquellas van no contra el arte en sí mismo, sino contra la idolatría. La oposición a la representación de las imágenes no pertenece, *strictu senso*, a las doctrinas más antiguas del islam; es la tradición, el hadiz, el que marca explícitamente la hostilidad hacia la representación figurativa (Lammens, 1915) y, al parecer, no antes de la segunda mitad del siglo VIII. Es en el contexto de este siglo donde debe destacarse también, como bien señalara Oleg Grabar, una reacción “musulmana hacia las artes del mundo cristiano [conquistado] como una actitud confusa” (Grabar, 1981, 95-97), de temor y admiración al mismo tiempo. Esta actitud hacia el arte cristiano-bizantino se refleja en una tradición islámica que cuenta cómo el Profeta, al entrar en La Meca recién conquistada, lo primero que hizo fue circunvalar la Ka’ba a lomos de un camello y derribar con su fusta los ídolos que, alrededor de ella, habían erigido los árabes. Al entrar, vio en el interior pinturas que un artista bizantino había realizado en sus paredes y que representaban escenas de la vida de Abraham y algunas costumbres de los idólatras, así como una representación de la Virgen María con el Niño en sus brazos. Este último icono fue el único que el Profeta mandó conservar, aunque, años más tarde, se destruyera accidentalmente en un incendio. Según Burckhardt (1999, p. 16-17), “esta historia tradicional ilustra el significado y las proporciones de lo que equivocadamente se llama iconoclasia musulmana, que más bien debería llamarse aniconismo: si la Kaaba es el corazón del hombre, los ídolos, que en ella moraban, representan las pasiones que lo revisten e impiden el recuerdo de Dios”. También hacia esa época de los primeros califas fue cuando, junto a la penalidad del derecho privado, de tradición preislámica, se detalla y fija una nueva de derecho público-religioso que, como hemos visto, es la que fundamenta el castigo hacia los infractores del derecho divino (López Ortiz, 1932, p. 92).

Con todo lo dicho, la abstracción se fue desarrollando gradualmente de tal forma en el arte del mundo islámico que, en un periodo de tiempo relativamente corto y, podríamos decir, de manera generalizada para toda la Dār al-Islām, cobraron una importancia excepcional las representaciones abstractas<sup>152</sup> cuya proliferación extraordinaria como elemento decorativo realza la contemplación “mediante su ritmo ininterrumpido y su entrelazamiento incesante. En lugar de aprisionar la mente y conducirla a algún mundo imaginario, disuelve las fijaciones mentales, al igual que la contemplación de un curso de agua que fluye, de una llama o de unas hojas que el viento agita” (Burckhardt, 1999, p. 16-17). Pero existen en el arte islámico representaciones figurativas, aunque en menor medida y quizá, también, sean menos distintivas del “estilo islámico” que las abstractas. Es cierto que han sobrevivido menos ejemplos, pero eso no significa que no se realizaran y así veremos, para el caso concreto de al-Andalus, algunos de ellos conservados a través de las fuentes escritas o materiales, fuentes que nos muestran un desarrollo artístico más generoso con la representación de figuras de hombres y animales de lo que en un principio podríamos considerar.

En el islam clásico, y antes de pasar a al-Andalus, existen algunos precedentes realmente indispensables de citar. Si bien la mezquita fue el único lugar —o edificio— donde la restricción de representar figuras humanas o animales se respetó estrictamente —volvemos a encontrarnos con un fuerte rechazo hacia la idolatría y hacia la iconografía—, en cambio en palacios y en casas, ya desde época omeya, aparece profusión de figuras humanas y animales, sobre todo, en sus baños o harenes, es decir, en las zonas más reservadas e íntimas del edificio. El ejemplo quizá más conocido sea el edificio omeya de Qusayr ʿAmra, en Jordania, baños que están profusamente decorados con frescos en los que podemos contemplar, por ejemplo, sus famosas bailarinas y cantoras helenizantes. O, ya

---

<sup>152</sup> Existe una tradición que cuenta que un pintor persa que antiguamente no había trabajado bajo la prohibición de representar figuras se dirigió al famoso tradicionista Ibn ʿAbbās (m. d. 68 H.) y le preguntó si debía dejar de pintar animales y, si eso era así, cómo podía ganarse la vida; a lo que el tradicionista le contestó que podía continuar pintando animales, pero cortándoles la cabeza y dándoles la apariencia de las flores (Ettinghausen, 1963, p. 261). La inclusión de figuras animales y humanas en mobiliario decorativo donde se funden y confunden con arabescos podría ser, así, explicada.

de la segunda mitad del siglo IX, las ruinas de Samarra, cuyas excavaciones arqueológicas han revelado la existencia de pinturas sobre yeso de mujeres parcialmente vestidas y curiosísimos sacerdotes cristianos, así como numerosas figuras de pájaros, leones y camellos, estos ya de tradición persa-sasánida (Marçais, 1932, p. 162).

Nos encontramos ante una disociación entre los edificios de carácter religioso y los de carácter profano. Y esta dicotomía se produce en el mundo islámico de manera opuesta al mundo judío y al cristiano pues, si hemos visto que en la mezquita se rechaza la representación figurativa y, sin embargo, en edificios civiles se consienten, sucede lo contrario en el caso de las otras dos religiones del Libro. Esto se explica por la interpretación diferente que se hace en unas u otras tradiciones de los anteriormente citados textos bíblicos. Maimónides nos lo explica en su *Mishné Torá*: “La estatua que la Torá prohíbe es una estatua a la cual todos acuden, y está prohibida, aunque sea para servir al Eterno, porque esa era la modalidad idolátrica, y está escrito: “No te erigirás estatua” (Deuteronomio, 16:22). [...] Lo mismo se aplica a la piedra con imágenes mencionada en la Torá, aunque uno se prosterne ante ella en honor al Eterno. [...] Pues está escrito: “Y no pondréis en vuestra tierra piedra con imágenes para prosternaros ante ella” (Levítico, 16:1). [...] Esta ley rige en todas partes menos en el Templo, donde está permitido prosternarse sobre las piedras, pues está escrito en el versículo mencionado: “En vuestra tierra”, es decir: No os debéis prosternar en vuestra tierra, pero sí lo haréis sobre las piedras labradas del Templo” (Maimónides, 1998, p. 33).

Podemos establecer, por tanto, que la tradición islámica es peculiar en cuanto a la representación figurativa. Y encontramos que no solo los príncipes gustaban de adornar sus casas con pinturas; las fuentes escritas conservan ejemplos referidos a domicilios particulares en los que, de alguna forma, las imágenes representadas podían tener un efecto propiciatorio. Ibn Qutayba (Wensinck, Fahd, 1998, p. 927) cuenta, por ejemplo, cómo Abd Allāh b. Ziyād b. Abīhi mandó pintar en el vestíbulo de su casa un perro ladrando, un león en actitud de fiera y un carnero dando cornadas. También hay que mencionar los numerosos datos que han llegado hasta nosotros que atestiguan la presencia en las casas de objetos

decorativos con figuras, especialmente tejidos y trabajos en metal, como parte fundamental del ajuar doméstico. Y ello se correspondía con la misma costumbre que, según las fuentes, seguía el propio Profeta.

Quizá el medio material desde el que nos han llegado más representaciones artísticas figurativas sean los manuscritos iluminados. Había en el mundo araboislámico medieval cinco centros en los que, según sabemos, se miniaban manuscritos: Siria, norte de Mesopotamia, centro y sur de Iraq, al-Andalus y Marruecos (Albarracín, 1988, p. 117). De entre las diferentes etapas que podríamos distinguir en el arte de iluminar manuscritos, cabe destacar dos principales (Hoffman, 2000; Bloom, 2001): una primera, que comprende los siglos X y XI; que tiene, como ejemplo más significativo, el manuscrito de al-Sufi (903-986), titulado *Kitāb šuwār al-kawākib al-tabita* (*Tratado sobre las estrellas fijas*). Está datado en el 1009-10 y se conserva actualmente en la Bodleian Library de Oxford, ms. Marsh 144. Fue el propio hijo del autor quien copió e ilustró el manuscrito que hoy podemos contemplar (Wellesz, 1959); y la segunda, que se extiende del siglo XIII al XVI. Los manuscritos del XIII contienen las ilustraciones más conseguidas. Debemos mencionar el tratado de al-Īazarī (m. 1206), titulado *Kitāb fī maʿrifat al-ḥiyāl al-handasiyya* (*Libro del conocimiento del arteificio del ingenio mecánico*) (Al-Jazarī, 1974). En las iluminaciones de este manuscrito podemos apreciar un gran número de detalles y vibrantes colores. En el siglo XIV los manuscritos abarcan una enorme cantidad de materias de estudio. Podríamos citar como ejemplo el tratado de al-Mawsilī, *Kitāb manāfiʿ al-ḥayawān* (*Libro de las utilidades de los animales*), cuyo manuscrito se conserva en El Escorial y fue estudiado por la profesora Carmen Ruiz-Bravo Villasante (1980).

Titus Burckhardt ve también, a su vez, en la miniatura del mundo musulmán, dos periodos, pero con características diferentes a las que acabamos de señalar por otros autores. Un primer periodo representado por la Escuela de Bagdad, de calidad inferior, con una gran influencia del ámbito helenístico —pese a haber sido considerado el momento de la pintura árabe por excelencia— pues, junto con las traducciones científicas que se realizaban en la época se copiaban las ilustraciones de los manuscritos trasladados al árabe; y un segundo momento originado durante el

periodo de los selyúcidas, caracterizado por la incorporación de influencias del Asia central y oriental. Pero para Burckhardt la auténtica miniatura persa, “sin duda alguna el más perfecto arte figurativo sobre suelo islámico”, surgió con la llegada a Irán de los mogoles, que trajeron influencias chinas, aunque fue en Persia donde alcanzaron una dimensión distintiva, puesto que “no intenta reflejar el mundo exterior tal como suele ofrecerse a los sentidos, con todas sus discordancias y accidentes; lo que describe de modo indirecto son las esencias inmutables (*al-a<sup>c</sup>yān at-tābitah*) de las cosas, en virtud de las cuales un caballo no es simplemente un individuo de su especie, sino el caballo por excelencia” (Burckhardt, 1999, p. 341-343). Lo representado, por tanto, no es un ser concreto sino su esencia abstracta.

En el siglo XV podemos encontrar en miniaturas persas, incluso, representaciones del propio artista en el acto de crear, lo que sugiere que para entonces el pintor ha perdido su carácter de proscrito y puede aparecer orgullosamente desarrollando su labor<sup>153</sup>; parece, además, que es una tarea estimada y reconocida y, desde la segunda mitad del siglo XV, algunos pintores van a comenzar a firmar sus obras, siendo uno de los pioneros Ruh-Allah-Mirak, fallecido hacia el año 1496, y el más célebre Bihzad, nacido hacia el año 1440 y muerto poco después de 1514 (Rice, 2000, p. 222). El mismo hecho de que sus biografías nos sean más o menos conocidas, es ya de por sí significativo y, por ejemplo, llegaremos a poder identificar el aspecto de algunos de los más conocidos artistas musulmanes, caso del famoso pintor persa de la segunda mitad del siglo XVI Riza-i Abbasi, retratado en 1676 por su más aventajado discípulo, Mu'in Muzaffar (Rice, 2000, p. 248-251, fig. 246). Es evidente que la representación figurativa había alcanzado en la sociedad una consideración diferente a la que establecían los principios religiosos. El artista se identificaba ahora con su obra y esta le confería su personalidad.

---

<sup>153</sup> Existe una interesante representación de un pintor persa del siglo XV ataviado con ropajes turcos en el acto de trazar, a su vez, una figura humana, pintura que es de tal perfección y calidad artística que llegó a considerarse copia de Bihzad de una obra del veneciano Giovanni Bellini (Rice, 2000, p. 226, fig. 226).

En estas miniaturas encontramos además figuras hieráticas de animales, que no estáticas, de marcada solemnidad, pero gráciles en su trazo y de elegante movimiento en sus acciones. Louis Massignon dice que estas figuras están heraldizadas. No olvidemos que las figuras heráldicas son puro simbolismo y que nacen en el mundo oriental. Con ellas “no se trata de imitar a la naturaleza para hacerla hablar”, sino que los blasones son “yuxtaposiciones tajantes, puramente intelectuales. Son agrupaciones arbitrarias de cuarteles coloreados, de átomos decorativos. Nada ilustra mejor la teoría musulmana —la negación de la permanencia de la naturaleza— que los blasones, donde hay animales fantásticos, oposiciones radicales de colores, todo género de cosas que la naturaleza no puede dar” (Massignon, 1932, p. 273-274). Todas estas representaciones simbolizan, fundamentalmente, un modo de vida, un “ideal de existencia principesca que, desde Oriente, se había extendido a través de las cortes musulmanas. [...] Las figuras de animales pertenecen al repertorio asiático, en particular los grupos que enfrentan a una fiera subida sobre un herbívoro, al que muerde el cuello o la grupa” (Marçais, 2000, p. 105). Son figuras transformadas de tal manera que puedan ser aceptadas por la sociedad musulmana, es decir, que no muestren las condiciones necesarias de los seres vivos: “seis direcciones o cinco sentidos” (Ettinghausen, 1963, p. 259). Igualmente debían tener un marcado y particular modo de ser, irreal y pasajero, porque la “evanescencia del arte es necesaria considerando la permanencia de Dios” (Ettinghausen, 1963, p. 262): *li-Llāh al-baqā'*. Como bien determina Titus Burckhardt, (1999, p. 38) “puede no ser más que la exteriorización silenciosa de un estado contemplativo, y en este caso —o en este respecto— no refleja ideas, sino que transforma cualitativamente cuanto le rodea, haciéndolo participar de un equilibrio cuyo centro de gravedad es lo invisible”.

En el caso de al-Andalus sobreviven numerosos ejemplos de representaciones figurativas a lo largo de toda su historia, desde el califato, época en la que el arte andalusí alcanza madurez, hasta los nazaríes.

Tenemos, por ejemplo, los magníficos bronce de animales que fueron surtidores de fuentes en el Palacio de Medina Azahara, del siglo X, como el famoso cervatillo del Museo Arqueológico de Córdoba; o los candiles de bronce con figuritas de aves; las arquetas de marfil, como la del

Monasterio de Leyre, de extraordinaria talla, que contiene escenas cortesanas, de caza o caballeros, con animales variados inscritos en círculos o en figuras polilobuladas rodeadas de exuberantes composiciones vegetales; o las numerosas cerámicas que contienen animales: el ataifor califal verde manganeso de la gacela; la botella, también califal, de las liebres, separadas por líneas trenzadas; el ataifor del ave llevando las riendas de un caballo enjaezado; o, ya de época nazarí, el conocidísimo Jarrón de las Gacelas, de la Alhambra, en tonos dorado y azul prusia. También aparecen motivos figurados en telas y tapices, de los que conservamos algunos andalusíes, como el fragmento de almaizar que se encuentra en el Instituto de Valencia de Don Juan y que, a juicio de Torres Balbás representa “la obra maestra del grupo de tapicerías califales, la de mayor finura y perfección de técnica y arte” (Torres Balbás, 1957, p. 786). Está decorada con círculos, de cuyo interior solo se conserva uno de ellos, que contiene la imagen de un pavo, adornado con motivos vegetales de tipo califal.

Tras esta breve relación de ejemplos terminamos con algunas pinturas murales, o frescos, de los que, aún hoy, conservamos escasos pero significativos ejemplos. Por ejemplo, de época califal y perteneciente, en concreto, a Medina Azahara, es el dibujo de una cabeza humana encontrada “en un muro del pasadizo [que hay] entre las dos terrazas más elevadas” (Torres Balbás, 1957, p. 725) del conjunto. Otro ejemplo es el delicado flautista pintado en un fragmento de yeso encontrado en el convento de las Claras, de Murcia, auténtica joya de gran valor que da testimonio del valioso patrimonio histórico y artístico de esa ciudad entre los siglos XII y XIII.

También cabe citar unas pinturas o incisiones murales figurativas, de las que dio noticia la profesora M<sup>a</sup>. Jesús Rubiera (2004, 27-33), que creemos son de un enorme interés por su excepcionalidad. En ellas se representan unos pájaros y están situadas en una de las rábitas de las Dunas de Guardamar, en la desembocadura del río Segura, en Alicante. Su representación es simbólica: según se atribuye en un hadiz al Profeta, este dijo que las almas de los mártires se encuentran en los buches de pájaros verdes en el Paraíso hasta el día del Juicio Final. Curiosamente, estas

aves se hayan pintadas o incisas en el muro de la quibla, es decir, el que señala La Meca y hacia el cual los musulmanes deben dirigirse para orar.

¡Unas pinturas en una mezquita! Y, además, ¡en el muro que contiene el *mihṛāb*! ¿Sería este un hecho aislado? ¿Habría pinturas figurativas, aunque como estas de carácter simbólico, en más mezquitas? ¿O se trata de un caso único? Desgraciadamente los vestigios conservados no nos permiten juzgarlo con su debida proporción.

Para terminar, quisiéramos citar un testimonio que se recoge en una fuente escrita donde aparece un dato también digno de destacarse. Se trata de una relación del viaje que el humanista alemán Diego Cuelbis<sup>154</sup> hizo a España en 1599, apenas un siglo después de que el islam abandonara políticamente la Península. En ella encontramos noticias interesantísimas sobre vestigios islámicos de nuestro país, algunos ya imposibles de contemplar. Entre otros lugares, Cuelbis visitó Granada y allí, por supuesto, la Alhambra. Las descripciones son minuciosas, se fijaba en todo. Al salir del patio de los Leones, anota:

... Fuera deste portal, a la mano ysquierda está la Mesquita Real de los moros, agora se llama Yglesia de San Francisco; donde se abre la puerta ay pintadas mil cosas: una caça en que los moros son a cavallo. Ytem, donçellas morescas pintadas en sus vestidos y ropas.

Escenas de caza con musulmanes a caballo y doncellas moriscas... en la mezquita real de la Alhambra... ¿cabría pensar que son de factura musulmana? Ya hemos visto que, desde el califato omeya de Oriente, se representaban bailarinas y cantoras; y que durante todo el periodo de la historia andalusí se repitieron en la decoración escenas de corte, caballeros en guerra o practicando la caza. También hemos visto la simbología representada por los pájaros en las mezquitas de Guardamar. En la Alhambra, el palacio árabe mejor conservado en la Península, los ejemplos de representaciones figurativas son numerosos; es una mina, de hecho. Tenemos, entre otros muchos ejemplos, la conocidísima fuente de los leones; los frescos de las Casas del Partal, que muestran una

---

<sup>154</sup> Estuvo en nuestro país entre los años 1599-1600 y escribió unas memorias de ese viaje que tituló *Thesoro chorographico de las Espannas* que ha sido editado, hasta el momento, parcialmente en 1942 y en 2000 (Cuelbis, 2002).

expedición de hombres a caballo; o los también famosos cueros que decoran la cubierta de la Sala de los Reyes, de entre los siglos XIV y XV.

### 3. CONCLUSIONES

El Corán y el hadiz imponen la norma divina del culto a un único Creador y esta imposición deriva hacia el recelo más o menos restrictivo sobre la representación de seres animados, siguiendo el camino de un monoteísmo estricto que parte de las tradiciones yahvistas del ámbito hebreo<sup>155</sup>. En el mundo islámico, no obstante, esta forma de lo artístico ha seguido tradiciones aún más antiguas, enraizadas en el Próximo Oriente hace milenios, que han convertido la representación de seres animados en un acto simbólico cargado de nuevos y plenos significados —como sucede en el caso descrito de los pájaros verdes de las Dunas de Guardamar— y este hecho parece capacitar al artista en su labor creadora, pues le salva de la pretensión de imitar al Creador como factor de criaturas, dado que lo que expresa es, en todo caso, una idea, una abstracción, sugerida por la forma representada y, por tanto, se limita a utilizar la obra creada para expresarse, lo que no le convierte en trasgresor. La imagen artística se transforma en un elemento conceptual, un tropo literario, una metáfora que supera las ataduras de lo formal para “trasladarnos” —del término griego “metáfora”— más allá de lo que observamos. “Si el arte de la Alhambra es tan parco en el empleo de la imagen humana, esto se debe tanto al temor respetuoso ante la forma esencial, divina del hombre, como al respeto ante el habitante del palacio, que ha

---

<sup>155</sup> Hay dos corrientes de interpretación de la religión de Israel: la que supone que en su seno nunca hubo divinidades cananeas, “la fe yahvista era esencialmente monolátrica”; y la que ve en ella elementos del culto a estas divinidades, pues “la monolatría israelita se constituyó no tanto en una situación inicial de aislamiento y de separación respecto a la cultura cananea, sino por un proceso de ruptura respecto a lo que era en realidad su pasado cananeo”. Es por eso que su “prohibición de dioses extranjeros” y el “culto anicónico” a ella aparejado, se va a ir imponiendo con el tiempo, pues era “una tendencia antigua y, posiblemente, original del yahvismo, enraizada en el género de vida del desierto. Fenómenos similares aparecen en culturas nómadas marginales del Antiguo Oriente, así como en el mazdeísmo” (Trebolle, 1996, p. 30-31).

de representar, él solo, la gema solitaria de la sortija” (Burckhardt, 2001, p. 236).

En la antesala de la Torre de las Infantas de la Alhambra un poeta expresa en boca de la torre misma la necesidad de contemplar lo contenido trascendiendo el continente, de ver con los sentidos del alma más de lo que perciben los del cuerpo, apreciar las virtudes, las cualidades que encierran los corazones y no las galas que los adornan:

“¡Tú que entras, párate por Dios, contempla

cuánto luce beldad perfecta y rara!

A tus ojos da suelta en mis encantos;

de madera de olor nos mandan soplos.

Mas la gracia –dirás, verdad si buscas—

Está en los moradores, no en la casa.” (García-Gómez, 1996, p. 146-147).

#### 4. REFERENCIAS

- Aguilera Pleguezuelo, J. (2000). Estudios de las normas e instituciones del derecho islámico en al-Andalus. Guadalquivir.
- Albarracín, J. (1988). La pintura figurativa árabe islámica. Historia y cultura del islam español (Curso de conferencias, 1986-87). Escuela de Estudios Árabes, p. 115-128.
- Asad. M. (2001). El mensaje del Qur'an. Centro de Documentación y Publicaciones Islámicas.
- Bloom, J. M. (2001). The introduction of Paper to the Islamic Lands and the Development of the Illustrated Manuscript. *Muqarnas*, 17, p. 17-23.
- Burckhardt, T. (1999). El arte del islam. Lenguaje y significado. Sophia Perennis.
- Burckhardt, T. (2001). La civilización hispano-árabe. Alianza.
- Chejne, A. G. (1974). Historia de la España musulmana. Cátedra.
- Cuelbis, D. (2002). Andalucía en 1599 vista por Diego Cuelbis. Est. Prel. y notas, S. Raya. Caligrama.

- Creswell, K.A.C. (1946). The Lawfulness of Painting in Early Islam. *Ars Islamica*, 11-12, p. 159-166.
- Ettinghausen, R. (1963). The Character of Islamic Art. *The Arab Heritage*. Ed. N. Amin Faris. Russell & Russell.
- García Gómez, E. (1996). Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra. Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid.
- Grabar, O. (1981). La formación del arte islámico. Cátedra.
- Hoffman, E. R. (2000). The Beginnings of the Illustrated Arabic Book: An Intersection Between Art and Scholarship. *Muqarnas*, 17, p. 37-52.
- Al-Jazarī, Ibn al-R. (1974). The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices (*Kitāb fi ma‘rifāt al-ḥiyāl al-handasiyya*). Trans. D. Hill. Publishing Company.
- Lammens, H. (1915). L’attitude de l’Islam primitif en face des artes figurés. *Journal Asiatique*, p. 239-279.
- López Ortiz, J. (1932). Derecho musulmán. Labor.
- Maimónides (1998). *Mishné Torá (Iad Jazaká)*. Sinái.
- Marçais, G. (1932). La question des images dans l’art musulman. *Byzantion*, 7, p. 161-183.
- Marçais, G. (2005). El arte musulmán. Cátedra.
- Massignon, L. (1932). Los métodos de realización artística de los pueblos del islam. *Revista de Occidente*, 38, 257-284.
- Al-Mawsilī (1980). *Kitāb manāfic al-ḥayawān* (Libro de las utilidades de los animales. Trad. C. Ruiz-Bravo. Fundación Universitaria Española.
- Menéndez Pidal, R. (1973). Las leyendas moriscas en su relación con las cristianas. *Estudios literarios*. Espasa-Calpe.
- An-Nawawi (2005). Lo más granado de los Jardines de los Justos = *Riyād as-Salihīn*. Comunidad Musulmana Española de la Mezquita del Temor de Allah.
- Rice, D. T. (2000). *Arte islámico*. Destino.
- Rubiera Mata, M.<sup>a</sup> J. (2004). Los pájaros verdes de las rábitas de las Dunas de Guardamar del Segura. *Locus amoenus*, 7, p. 27-33.
- Schmitz, M. (1998). s.v. *Kacb al-Aḥbār*. *Encyclopédie de l’Islam*. Maisonneuve et Larose; Brill, t. 4, p. 330-331.

- Torres Balbás, L. (1957). Las Artes industriales. España musulmana hasta la caída del califato de Córdoba (711-1031 de J.C.). Instituciones y vida social e intelectual. Espasa-Calpe, p. 729-788.
- Trebolle, J. (1996). La experiencia de Israel: profetismo y utopía. Akal.
- Vernet, J. (trad.)(1991). El Corán. Planeta.
- Wellesz, E. (1959). An Early al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images. *Ars Orientalia*, 3, 1-27.
- Wensinck, J., Fahd, T. (1998). s.v. *ṣūra*. *Encyclopédie de l'Islam*. Maisonneuve et Larose; Brill, t. 9, p. 925-927.