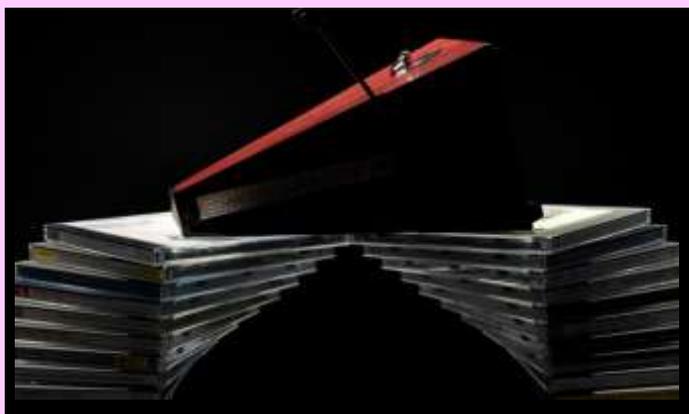
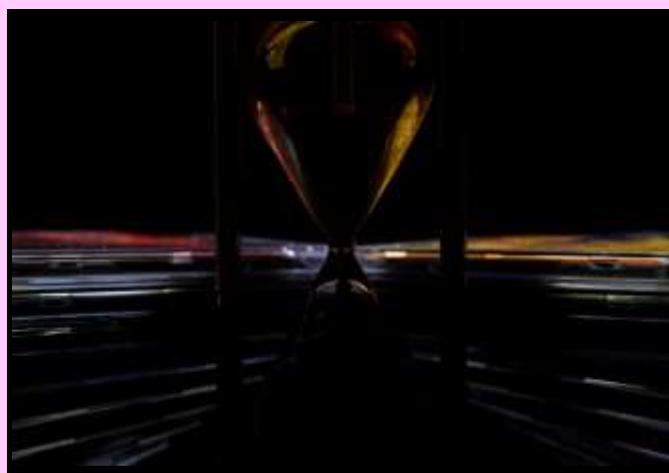


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Profesora de las universidades - Miembro nombrada CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable del curso Musicología y Creación del Master Acústica y Musicología - Miembro del Comité de la investigación UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Universidad, Francia.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicóloga. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Francia.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nomnick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Territorios Compositoras

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)



Sonidos para la Alhambra: *Soledad a dos*, para arpa y violín

Rosa María Rodríguez Hernández
Compositora e investigadora
Universitat de València
www.rosamariarodriguezhernandez.net

Resumen. *Soledad a dos*, para arpa y violín, es una obra creada bajo la inspiración dada por el Mirador de Daraxa o Lindaraja de la Alhambra de Granada, junto con su Jardín de Daraxa. Ambos lugares forman la estructura de la obra. Examinamos en este artículo los principales temas que le han dado forma, tales como la soledad, la luz, el color, la poesía, el interior y el exterior.

Palabras clave. La Alhambra, soledad, luz, color, poesía, jardín, mirador.

Abstract. *Soledad a dos*, for harp and violin, is a work created under the inspiration given by the Mirador de Daraxa or Lindaraja of the Alhambra in Granada, along with its Daraxa Garden. Both places form the structure of the work. We examine in this article the main themes that have shaped it, such as loneliness, light, color, poetry, interior and exterior.

Keywords. The Alhambra, loneliness, light, color, poetry, garden, viewpoint.

¡Cuánto recreo aquí para los ojos!
Ibn Zamrak¹

Una es allí la luz, muchos los colores,
Ibn Zamrak

*Soledad a dos*² es una obra de encargo del Patronato de la Alhambra y el Generalife de Granada, para arpa y violín. Fue estrenada el 24-03-2019, interpretada por Cristina Montes Mateo y Cecilia Bercovich³.

¹ Ibn Zamrak (1333-h.1393) realizó una intensa labor como panegirista de Muhammad V, logrando ser el mayor poeta de este monumento.

² La partitura y cd de la obra pueden adquirirse en <https://www.alhambratienda.es/es/busqueda/listaLibros.php?tipoBus=full&palabrasBusqueda=la+alhambra+interpretada&boton=Buscar>



Imagen 1. Mirador de Daraxa⁴

El lugar de la Alhambra que sirve de motivación para esta obra es el Mirador de Daraxa⁵ y su patio, también llamado jardín de los Naranjos y de los Mármoles, con sus formas geométricas. Veremos, en este artículo, los principales temas que inspiran la obra desde el mirador: soledad, luz, color, poesía, jardín, interior, exterior, misterio...

³ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La Alhambra interpretada: sonidos, imágenes y palabras”, en *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 5, Año 2019, Universitat de València, pp. 376-382.

⁴ alhambradegranada.org [última visita 26-01-2020]

⁵ Es una habitación tocador. Su nombre proviene del árabe “Ain-dar-Aixa” (los ojos de la casa de Aisha) en alusión a Aisha esposa de Muley Hacén y madre de Boabdil. Actualmente, se conoce indistintamente por Daraxa o Lindaraja. Para saber más sobre la influyente y poderosa figura de Aisha al-Hurra y el contexto, véanse: MERNISSI, Fatema: *Las sultanas olvidadas. La historia silenciada de las reinas del Islam*, Ediciones Península, Barcelona, 2014. MARÍN, Manuela: “Las Mujeres en al-Andalus: Fuentes e Historiografía”, en DEL MORAL, Celia (Edit.): *Árabes, judías y cristianas: Mujeres en la Europa medieval*, Universidad de Granada, Granada, 1993, pp. 35-52. Para conocer las características especiales para los espacios femeninos de la Alhambra y las relaciones establecidas entre estancias femeninas y masculinas, Véase DÍEZ JORGE, Elena: “Reflexiones sobre la estética de los espacios femeninos en la Alhambra”, en *Arenal: Revista de historia de mujeres*, Vol. 5, nº2, 1998, pp. 341-359. El papel político de las mujeres de la dinastía nazarí es estudiado por BOLOIX GALLARDO, Bárbara: “El rostro femenino del poder. Influencia y función de la mujer nazarí en la política cortesana de la Alhambra (siglos XIII-XV)”, en *Cuadernos del CEMyR*, 23, 2015, pp. 49-64.



Imagen 2. Patio de Daraxa⁶

Son muchos los compositores que a lo largo de la historia de la Alhambra han compuesto inspirados en ella⁷. Para Ramón Sobrino, el alhambrismo surge “del culto a lo exótico promovido por los viajeros que visitan nuestro país, difundiendo la imagen de la España romántica, se convierte en recurso para una nueva práctica artística que genera gran cantidad de obras arquitectónicas, pictóricas y escultóricas en toda Europa”⁸. Sobrino profundiza en los diferentes periodos o fechas del fenómeno del alhambrismo musical, su lenguaje y sus técnicas.

Algunos de los compositores más significativos bajo esta tendencia alhambrista fueron Isaac Albéniz⁹, Manuel de Falla¹⁰, Ángel Barrios¹¹, Tomás Bretón,

⁶ alhambradegranada.org [última visita 26-01-2020]

⁷ Véase GIMÉNEZ-RODRÍGUEZ, Francisco J.: “De la música en la Alhambra (1884-85, 1898-1924): hacia una micro historia de la música española contemporánea”, en LOLO, Begoña; PRESAS, Adela (eds.): *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2018. pp. 1989-2011.

⁸ SOBRINO, Ramón: “El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla*, JAMBOU, Louis (Ed.), Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1999, pp. 33-45.

⁹ Véase CLARCK, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

¹⁰ Véase CHRISTOFORIDIS, Michael: *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*, Ed. Routledge, New York, 2018.

Ruperto Chapí, Jesús de Monasterio¹², Francisco Asenjo Barbieri¹³, entre otros. Citamos dos casos concretos cuya obra está dedicada al Mirador de Daraxa o Lindaraja: Claude Debussy¹⁴ escribió *Lindaraja*, para dos pianos¹⁵ y Eduardo Morales-Caso, su fantasía para guitarra *El jardín de Lindaraja*¹⁶.

Stefano Russomanno relaciona las actitudes musicales de los compositores del siglo XX ante el jardín. Establece diferencias entre el jardín urbano, con una dimensión más humana; y el jardín oriental, idealizado y cargado de resonancias místicas. Es aquí, en esta poetización donde se sitúa el jardín de *Lindaraja* de Debussy, “con sus sonoridades voluptuosas y plenas, que traducen los efluvios perfumados, la vegetación pujante y los colores vivos”¹⁷.

Al adentrarnos en *Soledad a dos* y apoyados en Bachelard¹⁸, apreciamos que en el Mirador de Daraxa resuenan ecos de un pasado lejano, desde la mirada actualizada de Rosa M^a Rodríguez se crea una nueva imagen poética, una nueva forma de ser. Dicho Mirador actúa como resonancia desde su multiplicidad, es en la obra *Soledad a dos* donde se opera un cambio, una repercusión que nos permite hacerla nuestra y experimentar nuevos ecos, sentimientos, recuerdos. La obra se muestra como devenir de la expresión, su contenido son espacios de sonido. La música, en su acontecer, tiene siempre movimiento, la imagen poética se vierte en la melodía, ritmos y armonías para arrastrar la imaginación.

¹¹ Véase FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: “La música de la Alhambra”, en *Pensar la Alhambra*, GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio; MALPICA CUELLO, Antonio (Eds.), Ed. Anthropos, Granada, 2001, pp. 277-291.

¹² Véase GARCÍA VELASCO, Mónica: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, Tesis Doctoral dirigida por Ramón Sobrino, Dto de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2003. Para profundizar en la obra de Monasterio *Adiós a la Alhambra; En la Alhambra*, de Bretón y *Los gnomos de la Alhambra* de Chapí véase SOBRINO, Ramón: *Música Sinfónica Alhambrista*, ICCMU, Madrid, 1992.

¹³ Véase CORTIZO, M. Encina: “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”, en CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La música española en el siglo XIX*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, Gijón, 1995, pp. 161-194.

¹⁴ Véanse BELLMAN, Jonathan (ed.): *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston, 1998. HOWAT, Roy: *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale Universe Press, 2009. LESURE, François: «Debussy et le syndrome de Grenade», in *Revue de Musicologie*, nº 68/1-2, pp. 101-109.

¹⁵ Otras dos obras mantienen el mismo tema, es decir, la Alhambra: *La puerta del vino* y *Soirée dans Granade*. Véase OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: “Imágenes de España en la música de Debussy”, en *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, BONNET, Dominique; CHAVES GARCÍA, María José; DUCHÊNE, Nadia (Eds.), 2007, pp. 40-52.

¹⁶ Véase MORALES FLORES, Iván César: “Del Alhambrismo romántico de «Lindaraja» al mito velazqueño de «Vulcano»: la obra para guitarra de Eduardo Morales-Caso, un compositor de la diáspora cubana del siglo XXI”, en *Revista de Musicología*, Vol. 41, Nº 2 (Julio-Diciembre 2018), pp. 629-660.

¹⁷ RUSSOMANNO, Stefano: “Los jardineros de la imaginación: música sobre jardines en el siglo XX”, en ARACIL, Alfredo (Ed.): *Música y jardines*, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada, 2003, p. 192.

¹⁸ Véase BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, 3^a reimpresión España, 2000.

Bachelard expone: “Es preciso *desocializar* nuestros grandes recuerdos y llegar al plano de los ensueños que teníamos en los *espacios de nuestras soledades*”¹⁹. En el Mirador de Daraxa podemos recuperar desde los ensueños nuestros recuerdos; desde la soledad, sabernos acogidos como en aquellos espacios vividos que, aunque en el presente no recordemos, sí amamos y abrazamos con cariño. La soledad acrecienta nuestro mundo interior, nos permite crear y enriquecer nuevas realidades. Los *espacios de nuestras soledades* privilegian la reflexión última.

Otro de los temas inspiradores de *Soledad a dos* es la luz. Ésta queda proyectada en los mocárabes que producen numerosos tonos causantes del tratamiento alegórico que convierte toda materia en luminosa. La idea de que la luz se hace visible a través del color, es portadora de un significado místico en el que los colores participan de la divinidad. Esta creencia sugiere que el color unifica todo lo creado²⁰. La luminosidad ofrecida por el color y revestida de divinidad cubre las paredes de la Alhambra, con su irisación y sus razones veladas.

El Mirador de Daraxa nos obsequia con un espectáculo de infinitas mutaciones. “Las implicaciones matemáticas de los diseños geométricos ofrecen una riqueza visual llena de armonías que provocan al observador una variedad de interpretaciones que supera ampliamente las lecturas imaginadas por sus constructores”²¹. Posibilita un caudal de plasticidades basado en juegos de luces y colores, con abundantes matices. El paso del tiempo, con sus días y estaciones anuales, nos regala los cromatismos como artífices inequívocos de las mutaciones de la naturaleza. “Los artistas islámicos observaron la naturaleza fielmente, reproduciéndola con exactitud; plantas y flores aparecen en esquemas repetitivos en grandes y pequeñas composiciones, usando trazados geométricos como base”²².

El reflejo de estos cromatismos se produce, en *Soledad a dos*, a través de dos escalas fundamentales: la escala cromática, dispuesta en grupos de valoración especial del violín en los compases 32 y 36. Y, la escala Arábigo-andaluza en MI, en los compases 1-17; 24-25; 39-54; 55-56. Vemos ésta última en el ejemplo que sigue:



“La Alhambra es probablemente el más famoso de los edificios islámicos que llevan escrita su propia glosa. Es éste un edificio cubierto de textos, un libro

¹⁹ *Ibíd.*, p. 39.

²⁰ Véase GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Ibn Zamrak. El poeta de la Alhambra*, Patronato de la Alhambra, Granada, 1975.

²¹ GÁMIZ GORDO, Antonio: *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 98.

²² *Ibíd.*, p. 157.

habitables”²³. La memoria de la comunidad, entre los árabes, era preservada por el poeta. Pronto se sintió la necesidad de que la sagrada palabra del Corán quedara custodiada visualmente. Pervive la antigua creencia en la que Dios crea la escritura revelada al primer hombre para que éste ilustre al profeta, siendo así como a finales del siglo VII la escritura se implanta en todo el mundo musulmán.

Al situarnos de nuevo en la Alhambra, en el Mirador de Daraxa o Sala del Trono, sobre los zócalos de las paredes, revestidos de escayola con arabescos o con tiras epigráficas descubrimos textos del Corán o alabanzas a príncipes, escritos Ibn Zamrak. Puerta Vílchez estima dos ejes poéticos en la Alhambra: el poético-áulico del Gran Alcázar y el poético del Jardín Feliz, iniciándose este último en el Mirador de Lindaraja²⁴:

El poema-cabecera del eje, el del Mirador de Lindaraja, donde se situaba el trono de Muhammad V, comienza con la autodescripción del lugar como el punto más sensible del jardín-palacio, «Yo soy de este jardín (*rawd*) el ojo fresco...», y acaba aplicando el vocabulario coránico del Jardín de Inmortalidad (*ʿyannat juld*) a estas estancias. También se relaciona el lugar con los astros y el firmamento: «Tal límite alcanzo en toda clase de belleza / que de la misma la toman, en su alto cielo, las estrellas» (v.2), «El cielo de cristal allí muestra maravillas... (v. 11)».²⁵

La estructura ternaria de *Soledad a dos* (A-B-A) viene determinada por las dos partes que forman el conjunto arquitectónico: el Mirador (A), escenifica lo material y el Jardín (B), que encarna lo espiritual. De la integración y diálogo de ambos lugares emerge una nueva visión.

“El amor por los jardines parte del temor y antipatía que siente el oriental por la naturaleza hostil del desierto que representa para él la aridez, la muerte y la morada de ogros y genios maléficos”²⁶. El jardín islámico debe evaluarse desde el punto de vista simbólico. Existen menciones de la presencia metafórica del jardín como paraíso antes del periodo preislámico. Sin embargo, es el Islam quien le otorga la categoría de simbólico. Cada uno de los componentes del jardín tienen su significación: el muro encuadra los límites del paraíso. La fuente es lo más trascendental puesto que es guardiana de las relaciones entre el mundo material con el espiritual. Representa el centro del mundo, de las gotas que emanan de ella nacen círculos concéntricos que deben ser descifrados como el origen de todo. Finalmente, “Il centro della composizione è individuato dai

²³ IRWIN, Robert: *Arte islámico*, Ed. Akal, Madrid, 2008, p. 123.

²⁴ Véase PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel: “La construcción poética de la Alhambra”, en *Revista de poética medieval*, 27, 2013, pp. 263-285.

²⁵ *Ibid.*, p.276.

²⁶ DICKIE, James: “Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana”, en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos*, XIV-XV, 1965, pp. 76-89. Para conocer los mitos del origen del jardín véase VENTURI FERRIOLO, M.: *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano, 1989.

quattro canali disposti in forma di croce che simboleggiano i fiumi d'acqua, latte, miele e vino (licor purissimo) citati nel *Corano*²⁷.

Vemos, por tanto, cómo el jardín evoca al paraíso, es un reflejo de él, por ello, rebosa vida, frescor, agua, abundancia. A lo largo de la historia²⁸, el jardín, como constructo teórico ha mostrado diversos valores -sociales, políticos, éticos, estéticos- involucrados en la mejora de la humanidad²⁹. Entre otras cosas, para convidar a la meditación y reflexión, es una forma de mantenernos en un estado de calma, de claridad e introspección. Permanecer en el jardín supone una pausa, un distanciamiento, una separación. Su fuente sugiere que todo parte y todo vuelve y en ella se custodian grandes secretos que allí se vivieron, nos regala sus misterios. A la vez, simboliza el orden y la armonía del mundo en su continuo fluir.

Irving nos da cuenta de la divisa mora que puede leerse en el jardín de Lindaraja: “Cuán admirable es este jardín secreto cuyas flores disputan su esmalte á las estrellas! qué cosa mas bella que esta fuente de alabastro eternamente pura? no hay mas que la luna llena en una noche de estío!”³⁰. Desde la contemplación del jardín, las evocaciones rememorativas son abundantes. No dejamos de lado su mundo sónico que nos llega desde el rumor de las plantas con sus hojas movidas por el aire, la lejanía de una voz, el ruido de pasos, la sonoridad o silencio del agua de la fuente, su fluir rítmico.

Los ritmos inherentes a la naturaleza otorgan sensualidad a los espacios, capaces de inventar su correspondencia. Así ocurre en el juego de oposiciones entre el exterior e interior, entre lo abierto y lo cerrado, a pesar de la fácil transición de un espacio a otro. Para el paseante, una de las emociones más atractivas propias del jardín es la sensación de libertad y fluidez por el espacio. Percibe la estructura del jardín desde diversos ángulos y acotaciones, cada paseo es un nuevo acto de contemplación y deleite. El interior del mirador y el exterior guardan relación con la estructura de *Soledad a dos*, como ya hemos señalado. Es aquí donde se produce el momento de equilibrio tanto espacial como emocional. Ya nos indica Bachelard que los diferentes rincones de la casa, donde gustamos de refugio para la soledad, son un símbolo para la imaginación.

La cultura islámica se ha manifestado como la más espléndida en el uso del diseño geométrico con propósitos artísticos. Veamos, por tanto, cómo se produce en *Soledad a dos*, ese juego de ritmos y colores que han inspirados las geometrías de los zócalos del Mirador.

²⁷ VANNUCCHI, Marco: *Giardini e parchi: storia, morfologia, ambiente*, Alinea Editrice, Firenze, 2003, p. 68.

²⁸ Véase ESCOBAR ISLA, José Manuel; DÍAZ, Antonio M^a: “Hortus Conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”, en *Cuadernos de investigación urbanística* n^o3, Madrid, 1993, pp. 5-51.

²⁹ Véase COLMENAREJO FERNÁNDEZ, Rosa: “Aproximación a una ontología del patio. Paisajes cotidianos para comprender el siglo XXI”, en *ALFA, Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, año XIII, n^o 26-27, enero-diciembre 2010, pp. 359-368.

³⁰ WASHINGTON, Irving: *Los cuentos de la Alhambra*, Madrid, 1844, p. 39.



Imagen 3: Detalle del zócalo³¹

Comenta Antonio Gámez que “Los trazados se podían extender hasta lo infinito interpretándose como demostración visual de la unicidad de Dios y su omnipresencia”³². Los zócalos que bordean las ventanas de los laterales están formados por una sucesión de ruedas de estrellas de cuatro puntas configurando cruces y estrellas de ocho puntas. La simbología de los colores es universal, sin embargo, cada cultura entiende un significado diferente.

Negro, blanco, verde, azul y melado son los colores de las formas geométricas, cada uno de ellos lleva asociado, en nuestra obra para arpa y violín, un ritmo específico:

Blanco

Es el color de la ofrenda, de la elegancia máxima³³. Queda representado por el ritmo *M'adaouer* oriental³⁴, J. Romero lo vincula a la familia de la soleá.

Soledad a dos lo presenta en el arpa, compases 4-18:

³¹ MARTÍNEZ VELA, Manuel: *La Alhambra con regla y compás. El trazado paso a paso de alicatados y yeserías*, Ed. Almuzate, Jaén, 2017, p. 164.

³² GÁMIZ GORDO, Antonio: *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 152.

³³ Véase *Ibíd.*, p. 152.

³⁴ ROMERO JIMÉNEZ, José: *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Consejería de Cultura. Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla, 1996, pp. 165-166.

Moderato ♩ = 92

Violin

Harp

Do-Re-Mi-Fa-
Sol#-La-Si

misterioso

ppp

ppp

mp espress.

Negro

Es la tonalidad del amor místico³⁵. Está escrito con ritmo Saadaoi³⁶. La tribu Ouled Nail, de Algeria, ha perpetuado este ritmo mediante una danza en pareja: “The two dancers perform basically the same patterns, moving to the sounds of the (oboe-like) *ghayta* and the *bendīr* (frame-drum), without jumping or gliding”³⁷. Se muestra en el arpa, compases 31-34; 35:

Vln.

Harp

Mi

mp

³⁵ Véase GÁMIZ GORDO, Antonio: *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 152.

³⁶ ROMERO JIMÉNEZ, José: *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Consejería de Cultura. Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla, 1996, p.166.

³⁷ SHILOAH, Amnon: *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Wayne State University Press, Detroit, 1995, p.151.

The image displays a musical score for Violin (Vln) and Harp (Hp) for measures 32 through 35. The score is written in a single system with two staves. The Violin part is in the upper staff, and the Harp part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 32 shows the Violin playing a melodic line with a slur over the first two notes, and the Harp playing a complex arpeggiated pattern. The dynamic marking *mf* is present. Measure 33 shows the Violin with a whole rest, and the Harp continuing its arpeggiated pattern with a dynamic marking of *pp*. Measure 34 shows the Violin with a melodic line starting with a slur, and the Harp with a dynamic marking of *mp*. Measure 35 shows the Violin with a melodic line and the Harp with a dynamic marking of *pp*.

Melado

Simboliza la sabiduría y el buen consejo³⁸. Lo exponemos asociado al ritmo Douik³⁹, en el arpa, compases 22; 24; 25:

³⁸ BECKER, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*, Ed. Swing, Barcelona, 2008, p. 28.

³⁹ ROMERO JIMÉNEZ, José: *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Consejería de Cultura. Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla, 1996, p.176.

The image shows a musical score for a piece. It consists of two systems of music. The first system (measures 21-22) features a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef. The second system (measures 23-24) continues the melodic line and includes dynamic markings like 'p', 'ppp', and 'rit.'. Chord symbols like 'Do', 'Re', 'Fa', 'Mi', 'La' are present in the grand staff.

Azul⁴⁰

El azul es el color "frío" del cielo y el mar profundo. Representa la fidelidad. Era percibido por los árabes como el color nocivo, amenazante propio de los cristianos (y judíos) y europeos en general. Según Michel Pastoureau, el azul se convirtió en el color más valorado en Europa occidental (excepto España) desde finales del siglo XII o principios del siglo XIII en adelante hasta nuestros días. Como imagen de lo divino y símbolo del cielo, será para todo musulmán místico el color del luto⁴¹.

Se acompaña de un ritmo Mamoudi⁴², en el arpa, compases 20-21:

⁴⁰ Véase PASTOUREAU, Michel: *Azul: Historia de un color*, Espasa Libros, Madrid, 2010.

⁴¹ Véase BEAUMONT, Hervé: *Asie centrale. La route de la soie*, Ed. Marcus, Paris, 2006, p. 27.

⁴² ROMERO JIMÉNEZ, José: *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Consejería de Cultura. Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla, 1996, p. 169.

2

Verde

Para algunos estudiosos es el color asociado al Islam⁴³ y relacionado con la “salud material y espiritual, el color de la sabiduría y el del Profeta”⁴⁴. El Islam concede la simbología del auténtico conocimiento y de la vida después de la muerte, puesto que los moradores del Paraíso tras el Día del Juicio vestirán de verde. El Corán añade que “es el más hermoso de todos y el más refrescante para los ojos”⁴⁵. Otros estudiosos, sin embargo, consideran que el verde no fue considerado alguna vez el color del Islam⁴⁶.

Soledad a dos asocia este color al ritmo yámbico (U-); en el violín (1-4; 6-9; 14-16; 24-25; 42-43), y en el arpa (24; 27). Como puede comprobarse en algunos de los ejemplos anteriores.

⁴³ Véanse MORABIA, Alfred: “Recherches sur quelques noms de couleur en arabe classique”, en *Studia Islamica*, 21 1964, pp. 61-99; CHEBEL, Malek: *Dictionnaire des symboles musulmans*, Édition Albin Michel, París, 1995; PASTOUREAU, Michel: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Katz editores, Buenos Aires, 2006.

⁴⁴ BECKER, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*, José Antonio Bravo (trad.), Swing, Barcelona, 2008, p. 430.

⁴⁵ GARCÍA BRAVO, Joaquín (Trad.): *El sagrado Corán*, Ed. Brontes, Barcelona, 2019, p. 158.

⁴⁶ Véase BUENDÍA, Pedro: “¿Es el verde el color del Islam? Simbolismo religioso y connotaciones políticas del color verde en el Islam”, en *Le Museon* 125, 2012, pp. 215-240.

Antonio Gámiz comenta que “A la tendencia a la continuidad y unidad se solapa en el arte nazarí el espíritu de lo pequeño o de la división que invadiría sus espacios y ornamentos”⁴⁷. Basado en esta idea, el ritmo yámbico aporta uno de los elementos unificadores en toda la obra.

Conclusión

Hemos reconstruido los espacios que nuestra memoria ha creado en dos lugares de la Alhambra tan cargados de historia. Hemos dado sonidos a un modo de sentir, a un modo de pensar imágenes y misterio, de un lugar que ha tenido durante tan largo tiempo una importancia vital. Conocemos por los lugares, los arquitectónicos, los textuales... La Alhambra invita a apoderarse de los tesoros que ella contiene y a tomar acción, en este caso, *Soledad a dos*, nacida desde estos cimientos.

⁴⁷ GÁMIZ GORDO, Antonio: *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 98.