

Fátima ROLDÁN CASTRO

LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO EN EL MUNDO MUSULMÁN¹

Hay diversas formas de entender el concepto «paisaje» ya que éste sugiere multitud de interpretaciones que varían de una cultura a otra y, dentro de cada cultura, de la época o el entorno natural. Asimismo el concepto dependerá de la extensión o los límites que queramos darle; si el ámbito de aplicación conceptual se detiene en lo puramente visual o se extiende a lo ambiental, si entendemos el paisaje como una experiencia estética relacionada con la naturaleza y ajena al contexto urbano o si éste también se incluye, si consideramos el exterior y el interior, si hablamos de paisaje literario o pictórico, etc. Son numerosas las consideraciones ya que parece claro que la percepción del paisaje obedece a una ideología, a unos cánones de belleza, es decir, a unos principios estéticos.

La noción de paisaje debe ir más allá de lo puramente visual ya que, sea cual sea el lenguaje elegido, es indudable que no existe un paisaje en el vacío y por lo tanto se infiere un entorno propio de nuestro medio y sensaciones vitales, esto es, dicho paisaje será interiorizado en la atmósfera con aire, denso o suave, violento o acariciador, enemigo o amigo; con sonido, producido por la propia naturaleza, que puede ser percibido o intuitivo, incluso el silencio es susceptible de análisis y sugiere valores y significados; con color, con luz o sombra o con oscuridad, con sentimiento, en definitiva. En cuanto el paisaje se entiende y se interpreta, en cuanto existe desde la subjetividad, ninguna representación paisajística, más o menos amplia o reducida, de nuestro entorno puede prescindir de los atributos naturales del medio, y de ahí que le sea inherente la adjetivación y la metáfora.

Parece claro que toda cultura tiene un entorno que aprecia y unos términos específicos para expresar la relación con el medio, y parece claro, tam-

¹ Este trabajo tuvo una primera redacción orientada a la conferencia con la que participé en el IX Seminario del CEMYR. En dicha conferencia el discurso iba acompañado de una serie de diapositivas que no pueden añadirse en su totalidad al texto. Quiero, no obstante, agradecer a Ismael Roldán Castro su disponibilidad e inestimable colaboración en la preparación de dicho material gráfico.

bién, que dichos términos resultan incomprensibles de una cultura a otra porque designan una realidad difícil de imaginar si no es en el ámbito específico de esa determinada cultura, porque se trata, en cada caso, de una precisa concepción del mundo².

El reconocimiento de formas constantes y variables del territorio y su incorporación a la memoria de los individuos tuvo que darse desde que el hombre apareció, por lo tanto, la idea de que no existe paisaje hasta que se acuña su concepto, esto es, en el siglo XVI, no es aceptable³. Hay quien afirma, Mazurek por ejemplo, que el hombre ha modelado paisajes pero que la consciencia de éste es tardía. Probablemente se refiera a la evidente diferencia entre «ver» y «percibir» ya que la segunda acción entraña el acto voluntario de aplicar determinadas consideraciones subjetivas al campo visual.

El concepto de paisaje ya existía en China en el siglo IV mientras en Europa no se dio plenamente hasta el Renacimiento, sin olvidar que Giotto o A. Lorenzetti, a finales del siglo XIII o principios del XIV, ya mostraron en su pintura la conciencia paisajística del disfrute profano del espectáculo del mundo. Esta conciencia madura en el siglo XV en Flandes y en Italia, y un poco más tarde en otros lugares; a partir de ese momento los europeos se vieron en la necesidad de dar un nombre a lo que ya habían empezado a pintar y a mirar; en las lenguas germánicas se le añadió una nueva acepción a una palabra que existía con el significado de «región o provincia», que es *landschaft*, *landskip*, *landscape...*, y en las lenguas latinas se creó un nuevo término, añadiendo el sufijo *-aje* (*-aggio*, *-age*) a la palabra «país» (*paisaje*, *paysage...*).

Y en cuanto que el concepto de paisaje surge en Europa como término moderno, con anterioridad no existía dicha palabra porque no se trataba de un objeto físico sino de una construcción mental, de una interpretación en la que intervienen factores estéticos y emocionales. De hecho, apareció por primera vez en un diccionario francés-latín en 1549 y ha designado hasta principios de nuestro siglo un lugar pintado, ligado casi siempre a una noción de percepción visual, en estrecha conexión con la visión estética de cada época⁴. El arte paisajístico, basado en dichos valores estéticos y emocionales, alcanzó su punto culminante en el Romanticismo y afirma Hauser⁵

² A. Berque, «En el origen del paisaje», *Revista de Occidente*, 189 (1997), pp. 7-21, en concreto, pp. 7-8.

³ D. Álvarez Salas, «Territorio e intimidad: el paisaje en la construcción de la ciudad», *III Simposio Internacional «Conservar el futuro» (Santiago de Compostela, 1997)*, pp. 1-18, en concreto, p. 16.

⁴ H. Mazurek y P. Blanchemanche, «La organización del paisaje rural mediterráneo de los pueblos a las fincas de recreo», en *Paisaje Mediterráneo*, F. Zoido (coord.), Milán, Electa, 1992, pp. 142 ss., en concreto, p. 152.

que «la reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del sustrato objetivo del ver, con que comienza la historia de la moderna pintura perspectivista, llega [con el impresionismo] a su perfección».

En este sentido afirma A. Galmés que «el sentimiento de la belleza del paisaje es en la mente humana un fenómeno muy tardío; la mentalidad primitiva, como la de los niños, como hoy día todavía la del campesino, no se interesa por el paisaje, no lo siente. Ante lo que nosotros consideramos un paisaje admirable, el campesino no ve más que la utilidad o la pobreza de su terreno. No hay tampoco auténtico paisaje en los autores griegos y latinos, a pesar de la fantástica Arcadia de Teócrito o Virgilio. El paisaje sirve sólo en cuanto es marco de bienes útiles de la realidad humana». Continúa advirtiéndole que «en la épica romántica de nuestra edad media encontramos pasajes que, leídos bajo el prisma de nuestra mentalidad, parecen bellísimos esbozos, tempranos resplandores de elementos paisajísticos, pero quizá no tengan otro objetivo [...] que el de hacer referencia al amanecer, [...] o poner de relieve la agresión de la naturaleza»⁶.

Unamuno comentaba, en cambio, que convenía distinguir entre la descripción y el sentimiento de la naturaleza y del paisaje, y que es la descripción la que apenas aparece en la literatura anterior a los tiempos modernos, mientras que el sentimiento sí está presente en algunas de sus mayores manifestaciones. Escribe que «es indudable que en el Quijote el paisaje no es, como en los cuadros de Velázquez, más que un medio de poner más de relieve al hombre; pero ¡qué sentimiento del paisaje en uno y en otro en Cervantes y en Velázquez!»; de ahí que, según este autor no convenga exagerar la tesis del descubrimiento moderno del sentimiento paisajístico de la naturaleza. En cualquier caso su llamada de atención se entiende como el hecho del «surgimiento moderno del paisaje, directamente conectado con el movimiento romántico, que comporta percepciones, actitudes y valoraciones muy distintas de las precedentes, y que responde a las nuevas relaciones, inquietudes e intenciones de nuestra modernidad»⁷.

«Un paisaje es una imagen cultural, un modo pictórico de representar, ordenar o simbolizar lo que nos rodea», así lo afirmaron los geógrafos Daniels y Cosgrove en su obra *Iconografía y paisaje*⁸; esto no supone que el paisaje sea inmaterial, todo lo contrario, el paisaje puede materializarse de muchas

⁵ A. Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, 1983, 18ª ed., p. 203.

⁶ A. Galmés, *Toponimia: Mito e Historia*, Discurso leído el 15 de diciembre de 1996 en su recepción pública a la Real Academia de la Historia, Madrid, 1996, pp. 27 ss.

⁷ *Ibidem*.

⁸ También mencionado por N. Ortega, «Paisaje y cultura», conferencia pronunciada en Soria, *Fundación Duques de Soria*, julio, 1996.

maneras: en una pintura sobre lienzo, en papel mediante la escritura, en tierra, agua, vegetación sobre el suelo. Pueden distinguirse, por lo tanto, varios tipos de paisaje: visuales, verbales, contruidos, que pueden abarcar desde paisajes naturales, rurales o urbanos, hasta un parque o un jardín. Todos estos paisajes pueden entenderse como imágenes culturales, así «hablar de paisaje es tanto como decir que estamos planteando una traducción cultural de lo que tenemos a nuestro alrededor, una traducción que representa la realidad y la ordena, que le atribuye valores, dimensiones simbólicas y significados. El paisaje no es la realidad, sino una imagen culturalmente ordenada de la realidad. Hay por lo tanto, una relación bastante estrecha entre paisaje y cultura»⁹.

Según afirmaba Azorín, a partir de Rousseau se incorpora a la literatura el gusto por la naturaleza y el paisaje, ya que las aproximaciones hechas con anterioridad al XIX son limitadas y suelen estar acompañadas de sensaciones de disgusto o miedo; el paisaje no desempeñaba entonces más que un papel accesorio, en cambio, es a partir del romanticismo cuando se inicia y despliega el sentimiento amoroso hacia la naturaleza y así resulta «una literatura nueva, desconocida de los antiguos», cuya novedad fue abrir de par en par a la presencia del paisaje en sí mismo, la incorporación plena del paisaje¹⁰.

El paisaje pasa a ser un motivo autónomo, no subordinado, un contenido significativo en sí mismo de la creación artística; no basta con describir, también hay que sentir. Desde el romanticismo la sensibilidad hacia el entorno adquiere un desarrollo sin precedentes, la cultura moderna tiene su propia forma de dialogar con el paisaje¹¹, y esto es consecuencia del entramado de preguntas y respuestas, anhelos e imaginaciones que marcan el ritmo cultural moderno. Y entre todo ello, conviene tener en cuenta los nuevos modos de percibir y representar las relaciones del hombre con el mundo exterior.

Paisaje es «la forma —y por ello también la información— de la relación entre el hombre y la naturaleza»¹². Existe un diálogo entre la historia y la naturaleza, sin cuya referencia social y subjetiva no existe el paisaje, es el hombre el que dota a éste de sus dimensiones características: la temporalidad histórica y el significado de sus formas.

Y de la misma forma que el paisaje acumula historia, nos habla de ella y de las claves del pensamiento estético de cada una de las etapas que la con-

⁹ *Idem*, p. 1.

¹⁰ *Idem*, p. 2.

¹¹ *Ibidem*.

¹² D. Álvarez Salas, «Territorio e intimidad», p. 3.

forman, ésta nos describe paisajes, se hace a través de ellos como superficie básica en continua comunicación e interacción con el hombre, en su plasmación socio-económica que se presenta unas veces exuberante, otras deprimida, en desarrollo constante por su propio dinamismo y como consecuencia de la lucha por la vida. El paisaje acumula historia y por lo tanto informa sobre ella¹³. En él están los cabos de todas las dimensiones humanas y entran en relación trazando un arco que une razón y sentimiento, individuo y sociedad, hombre y universo, pasado y futuro... Para el hombre el paisaje une el fondo de su espíritu con lo exterior¹⁴.

El paisaje no es homogéneo, es un don de la variedad geográfica, de ahí que no pueda separarse de su sujeto, al tiempo que éste no puede desligarse de él como parte de su propia constitución física y psíquica. Por otra parte, existe una «intención paisajística», es decir, la búsqueda de efectos simbólicos o estéticos al componer construcciones con el paisaje preexistente. La aparición de esta intención supuso la facultad de ordenar el espacio no de manera improvisada sino dotándolo de cualidades estéticas y significados, con esta intervención el hombre se convierte en creador del lugar que habita como consecuencia del propósito humano de introducir razón en el mundo natural.

«Un paisaje no es un *lugar*, es también su *imagen*»¹⁵.

LA DESCRIPCIÓN DEL PARAÍSO Y LA PERCEPCIÓN DEL ENTORNO EN EL MUNDO MUSULMÁN

A quienes creen y hacen obras pías los introduciremos en unos jardines por los que corren ríos. Vivirán en ellos eternamente: tendrán esposas puras y les haremos entrar en una sombra frondosa. (*Corán* 4/60)¹⁶

El medio geográfico explica la distinta actitud de los hombres ante la vida, la concepción del más allá y la forma en que se irán estructurando los

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Idem*, p. 6.

¹⁵ E. Martínez de Pisón, «El concepto de paisaje como instrumento de conocimiento ambiental» Conferencia pronunciada en Soria, *Fundación Duques de Soria*, julio, 1996, p. 11.

¹⁶ Las citas coránicas están tomadas de la traducción de J. Vernet, *El Corán*, Barcelona, Planeta, 1983.

diferentes estados a lo largo de la historia. Para analizar y comprender el significado y la concepción de los mitos que la imaginación desarrolla, hay que tener presentes las características naturales propias del lugar donde surgen dichas concepciones míticas. En ellas intervienen, por ejemplo, la carencia de materias primas, la presión atmosférica y la del medio, la búsqueda de un ambiente próspero, así como la afluencia de gentes y pueblos que entran en contacto con la sociedad existente en el momento en que se da forma a dichas concepciones.

En el contexto concreto del mundo árabe estamos hablando de una civilización que vivía integrada en su entorno, como todas las primitivas, en este caso el desierto arábigo por naturaleza hostil, que acumuló una serie de mitos e idealizaciones que tomaron forma poco a poco por contraste con su medio natural. Desde ese medio se construyó la idealización paisajística del beduino, y de ahí surgió un mundo de imágenes y símbolos ampliamente descritos en el texto coránico, los cuales alcanzaron en el sentimiento y en el imaginario del mundo árabe los más altos niveles expresivos en muy diversas manifestaciones. Dice el Corán que la recompensa de los hombres buenos:

es un Paraíso y vestidos de seda;/ en el paraíso estarán reclinados en sofás;/ desde él no verán ni el sol ni notarán su ardor/ cerca de ellos estarán los árboles umbrosos cuyos/ frutos se inclinarán hasta el suelo./ Entre ellos circularán vasos de plata y crateras que serán de cristal./ de cristal de plata de gran valor/ [...] / Cuando mires, en seguida verás los jardines y la gran realeza./ Vestirán trajes verdes de raso y brocado, se les adornará con brazaletes de plata./ y su Señor les escanciará una bebida pura.
(*Corán*, 76/12-21)

El análisis de las descripciones paisajísticas, el sentimiento ante la naturaleza en el contexto musulmán podría canalizarse en múltiples exposiciones tomando como objeto de observación las más diversas fuentes escritas, pictóricas o arquitectónicas partiendo de la base de que podríamos percibir el entorno desde diversas perspectivas que cabría sintetizar en tres fundamentalmente: en su estado silvestre natural; en estado artificial, pero como naturaleza viva materializada en el jardín; o de manera representada, en la artes plásticas. Los caminos son innumerables, pero hay que elegir uno inicialmente. Para emprender cualquiera de dichas vías parece imprescindible analizar las líneas básicas de esta particular estética, líneas que aparecen descritas en el Libro Sagrado de los musulmanes, ya que éste establece numerosas imágenes sobre las que se inspirarán futuras creaciones artísticas. Dado que el Corán es guía práctica, ética y espiritual, organización, en definitiva, de un modo de vida, revisar estas imágenes, en especial las referidas al paraíso y sus aplicaciones varias, será como dar un primer paso en el análisis de la percepción del entorno en el mundo islámico, en el plano imaginario y en el real, más tarde seguirán otras observaciones, otros enfoques. Pero esto sin defender que se trate de una estética simple o exclusivamente

teológica; sólo se parte de la base de un sentimiento emanado de los más sutiles dictados de belleza descritos en el Corán.

El medio geográfico en el que surgió el Islam, como ya se ha dicho, determinó las bases de la descripción de un ideal de naturaleza, donde ninguna de las características adversas habituales al beduino habría de existir, donde, por contraste, el medio se abriría al hombre en todo su esplendor, a su disposición, en la culminación de su madurez, fertilidad y bondad. Esto es precisamente lo que el Islam reserva al eterno disfrute de los hombres piadosos, los cuales participan en el mito y en la ensoñación mediante imágenes de claridad, agua, plantas, árboles y sombras... Así se describe en el *Libro de la Escala de Mahoma*¹⁷:

Los paraísos son todos de claridad y en ellos hay muchas ciudades, castillos de claridad, palacios, casas, estancias, cámaras;[...] Detrás hay tal cantidad de árboles y de especies tan diferentes que nadie podría describirlos; como tampoco podrían describir la diversidad de frutos que producen; unos frutos más hermosos que rubíes, esmeraldas o cualquier otra piedra preciosa que exhalan un aroma inimaginable. A través de los paraísos discurren unos ríos de tantos tonos [...] que nadie podría describir ni imaginar en su corazón; todos exhalan un aroma agradabilísimo. Hay tal número de pabellones sobre la ribera de los ríos de formas tan diversas y hay tal número de casas tan hermosas, tan nobles y tan admirables que el corazón del hombre no lo podría imaginar; y todo, de purísima claridad.

Otra imagen del paraíso prometido:

En él habrá ríos de agua incorrupta, ríos de leche cuyo sabor no se alterará, ríos de vino que serán la delicia de los bebedores/ y los ríos de miel límpida. Los creyentes tendrán toda clase de frutos y perdón, procedente de su Señor.
(*Corán*, 47, 16-17).

Desde esta noción de paraíso como lugar en el que hay árboles con frutos y sombras, ríos de agua, leche y miel, etc..., se configura la imagen y la metáfora, desde ella se construyen edificios y palacios, se diseñan jardines, se componen poemas, se hace literatura. El texto coránico sentará las bases de una filosofía de vida donde la imagen del desierto, ya descrita desde la poesía preislámica, subyace plena de connotaciones.

Desde mediados del siglo VII, fecha en que el Profeta dio a conocer el Corán, la conciencia estética del musulmán se manifestó de formas variadas; aparecía el Islam con una actitud proclive a la incorporación de los

¹⁷ *Libro de la Escala de Mahoma. Según la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena*, Prólogo de M^a J. Viguera, Madrid, Siruela, 1996, pp. 86-87.

rasgos de las culturas con las que el pueblo árabe se relacionaba. Durante la expansión del imperio no se perdieron los signos culturales propios de los países conquistados; estos últimos dieron en cada caso resultados particulares, pero siempre en el marco común emanado de unas bases ideológicas que establecieron las líneas esenciales del sentir estético del mundo árabe durante la edad media e incluso después. Este fenómeno ocurrió de manera absolutamente propiciada desde la política cultural del califato 'abbasí en oriente donde la aventura cultural se produjo a partir del siglo IX, sobre todo desde la asimilación del acervo emanado desde el mundo persa sasánida, Grecia y la India; estas culturas proporcionaron al mundo musulmán unas posibilidades inimaginadas hasta entonces y el desarrollo artístico ofreció canales de difusión de códigos a un tiempo éticos y estéticos.

Quizá el hecho de que el Islam rechazara novedades en la concepción del mundo y en la filosofía de vida hizo que tampoco se introdujeran grandes innovaciones estéticas salvo rasgos puramente formales que crearon estilos distintos. Salvando las distancias entre oriente y occidente cuyo sustrato cultural, en cada país en particular, sembró las bases de un resultado artístico único, las formas de expresar sentimientos sobre la naturaleza así como los cánones constructivos que emanaban de aquélla, fueron semejantes. En efecto, en el aspecto puramente estético no se dieron grandes novedades, es como si esa particular filosofía de vida se hubiera convertido, aun con el paso de los tiempos, en un sustrato común a todo el mundo musulmán, en el imaginario colectivo, en una idiosincrasia compartida por distintos pueblos en lugares muy lejanos geográficamente hablando.

La parte idealizada del paisaje medieval en general, y del entorno musulmán en particular, ilustra la necesidad de ensueño de los pueblos, una de cuyas invenciones, el jardín, constituye la forma más representativa de su materialización¹⁸; desde éste «la configuración del paisaje proporciona una visión de la realidad natural que devuelve al espectador al ideal y al mito y que permite evadirse en un universo aparte en el que dicho paisaje responde a su deseo de huir de lo real y de recobrar una hipotética armonía»¹⁹; el Corán describe en el entorno concreto del jardín un escenario ordenado, bello y pleno de significado. El jardín pasó a representar la naturaleza sintetizada, reunía las características esenciales de la percepción ideal del medio, impresiones que después se desarrollarían en múltiples facetas:

Quien haya temido el emplazamiento de su Señor, tendrá dos jardines/ -¿qué dones de vuestro Señor negaréis?/ En ellos habrá dos fuen-

¹⁸ Y. Luginbül, «Apolíneo y dionisiaco», en *Paisaje Mediterráneo*, F. Zoido (coord.), Milán, Electa, 1992, pp. 24-31, en concreto, p. 25.

¹⁹ *Idem*, p. 26.

tes de agua corriente/ ¿qué dones...?/ En ambos habrá, de toda clase de frutos, dos especies/ ¿qué dones...?/ Los bienaventurados estarán reclinados sobre tapices cuyo reverso será de brocado; la cosecha de ambos jardines será inmediata/ ¿qué dones...?/ en ambos habrá mujeres de mirada recatada: antes de ellos no las habrá tocado ni hombre ni genio/ ¿qué dones...?/ Ellas serán como rubíes y coral/ ¿qué dones...?/ Acaso la recompensa de vuestro Señor no es el bien?/ ¿qué dones...?/ Prescindiendo de ambos habrá dos jardines/ ¿qué dones...?/ oscurísimos por lo frondoso de su vegetación/ ¿qué dones...?/ En ellos habrá dos fuentes abundantes/ ¿qué dones...?/ En ambos habrá frutos, palmerales, granados/ [...].
(Corán, 55/46-68)

Como ha escrito E. de Santiago²⁰, «en este mundo se reduce el gran universo infinito, ordenado, bello y significativo a un lugar armonioso, delimitado por formas geométricas coordinadas, ornado por flores, árboles y aguas deseados entre sí por la simpatía natural/divina, y ceñido por quioscos y paredes arquitecturales preciosas en las que se confunde lo bello con lo colosal. El hombre, entre esos signos, expresa el gran deseo de expiar el pecado de Adán, de revivir las esperanzas de Mahoma y dibujar las aleyas del Corán ante su vista real. En el jardín se vive el placer metafísico del paraíso, el tiempo de la otra vida y la trascendencia del Corán. En él las flores, las aguas se desean entre sí y se mueven por la simpatía hacia el deseado/animador inmóvil».

En el jardín islámico yace el discurso escatológico y en cada una de sus formas simbólicas, de sus elementos fundamentales, surge un mundo infinito de posibilidades expresivas por su aplicación en la percepción subjetiva del mundo. Los elementos constitutivos de dicho jardín surgieron del sentimiento del hombre ante determinados ámbitos naturales; en nuestro contexto, en primer lugar del desierto, con los atributos que le son propios, como el calor sofocante, los vientos, la escasez de agua y de alimento, la luz cegadora y el cielo que durante la noche se convertía en bóveda de contemplación y marco de sosiego, en el que tenían lugar las tertulias y encuentros entre los miembros de la tribu, donde se recitaban casidas y se proyectaban los días. Aquí los sentimientos son encontrados: por una parte hay conexión con la naturaleza, por otra hay enfrentamiento continuo. Así lo muestra la poesía preislámica, donde se describe el paisaje como «enemigo del nómada»²¹; el desierto evocaba tormentas, vientos, era un *locus horridus*. De hecho, es un ejemplo significativo el hallado en los *Días de los árabes*, narración preislámica donde se lee: «ríndete, [...] soy mejor para ti que el desierto y la sed»²².

²⁰ E. de Santiago, «Algunas reflexiones en torno al jardín islámico», *Cuadernos hispano-americanos*, 418 (1985), pp. 75-86, en concreto, p. 76.

²¹ M^a J. Rubiera, «El jardín trascendido o el jardín árabe medieval», en *Jardines y paisajes en el arte y en la historia*, Madrid, Universidad Complutense, 1995, p. 12.

De hecho la lengua árabe opone el término *al-Šahr* (desierto, carente de vegetación), a *ŷinna* (cubierto de vegetación), y de ahí la denominación del Paraíso islámico, *al-Ŷanna*, como contexto en el que se acumula el sumo ideal para un beduino. Este ideal, más tarde representado en el jardín, tendría con el tiempo un alto desarrollo ya que el movimiento artístico de los modernistas, a partir del siglo IX, primero en oriente y después en al-Andalus, dio lugar a poemas descriptivos de jardines y flores, los denominados *rawḍiyyāt* y *nawriyyāt*²³.

Pero los elementos de un paisaje o jardín son múltiples, diversificados, aunque aparecen mezclados, ya que unos sin otros nunca tendrían el significado global que le otorgamos, y por ello es necesario identificarlos, clasificarlos, entenderlos para poder captarlos uno a uno sin perder de vista la relación que mantienen dichos componentes entre sí. De entre los elementos que identifican al mundo árabe, en el entorno del desierto, tiene un papel fundamental el oasis.

El conjunto natural constituido por el verdor de la arboleda, el palmeral, y un pequeño espejo de agua en el desierto ha sido utilizado hasta la saciedad en todas las representaciones artísticas posibles, empezando por la arquitectura o pintura, como resultado de la búsqueda continua de efectos plásticos, o en la literatura. Es la imagen que después se desarrolla en múltiples variantes: convertida en jardín de una casa señorial o en una almunia andalusí; en el baño mediante la recreación del estanque central, al que se suman las pinturas o azulejos que representan conjuntos florales y arboledas así como las cúpulas de lucernas que distribuyen la luz, como trasunto, desde el interior, de la bóveda celeste creando un ambiente mágico, envolvente, acogedor, íntimo, al que acompaña el sonido de los pequeños surtidores, la música a veces, la luz tamizada, la atmósfera húmeda y relajante.

Como afirma M.J. Rubiera²⁴, el jardín arábigo islámico es la «metáfora del Paraíso», y éste es una «hipérbole del oasis». Los poetas de la *ŷāhiliyya* no describieron el oasis, la naturaleza de su poesía no lo permitía, sí se menciona en cuanto es escenario de encuentros amorosos, por lo tanto, aún sin describirse reunía connotaciones positivas evocando un *locus amoenus* que no pasaba de ser únicamente evocado. El oasis era, además, lugar de descanso y ámbito de tribus sedentarias; allí el agua y los árboles permitían organi-

²² «Día de Gabīṭ: De los Banū Yarbū' contra los Banū Bakr», Ibn 'Abd Rabbihī, *ʿIqd al-farīd*, ed. Sa'īd al-Aryān, Dār al-fikr, Líbano, s.d., t. VI, pp. 47-48.

²³ La poesía preislámica menciona el jardín del más allá; el término *rawḍa* sólo aparece una vez como jardín en el Corán (30/151). En cambio, en al-Andalus esta palabra se identificó con jardín-cementerio, los andalusíes para denominar el auténtico jardín utilizan el plural de *rawḍa*, *riyād*, pero con sentido singular.

²⁴ M.J. Rubiera, «El jardín trascendido», p. 11.

zar la vida de otra manera: desde la cría del ganado y la dedicación a la agricultura hasta la simple posibilidad de contemplación a la sombra del vergel. En torno a los oasis surgieron las ciudades, tan importantes en el Islam, y del oasis emanan las imágenes idealizadas de abundancia y de sombra. Este último ámbito se convirtió en el ideal del hombre preislámico y como en otras descripciones escatológicas primitivas sirvió de inspiración a la descripción del jardín del más allá, al marco de contemplación de la infinita bondad divina, así lo expresa Ibn Ḥabīb²⁵:

Las palmeras del paraíso están repletas desde la raíz hasta la copa: Sus frutos son como las cántaras [y] cada vez que se les arranca un fruto otro ocupa su lugar, alcanzando los racimos una medida de doce codos.

Hay en el paraíso un árbol llamado Tūba; si un solo jinete corriese a su sombra [durante] cien años no [lograría] surcarlo.

El paisaje, como se dijo anteriormente, es siempre estimulador de la creatividad humana, vivificador de la memoria, es también fuente de formas y materiales para la actividad artística²⁶. Como vivificador del recuerdo basta mencionar el proceso de incorporación de especies vegetales en al-Andalus traídas desde oriente, y entre ellas la palmera, vivificadora de una cultura y de un entorno. Es un ejemplo emotivo el que atribuye a °Abd al-Raḥmān I la introducción de la palmera de origen sirio en recuerdo de su país natal y a la que expresaba: «¡Oh palmera!, tú eres como yo, extranjera en occidente, alejada de tu patria...». Es asimismo significativo el texto de al-Maqqarī en el que relata lo que sigue²⁷:

Dijo Ibn Saʿīd en el Mugrib: el primer lugar de recreo [en Córdoba] que mencionaremos de los Omeyas es el palacio de la Rusāfa. Este palacio fue construido por °Abd al-Raḥmān I al principio de su reinado, para su recreo, y en él residió una gran parte de su vida. Esta almunia de la Rusāfa fue levantada en un lugar en el noroeste de Córdoba. Edificó un bello palacio y un amplio jardín, al que trajo las maravillosas plantas y los más nobles árboles de todas las comarcas; envió a Siria a dos embajadores, Yazīd y Safar, para que le trajesen semillas escogidas para que crecieran allí bajo cuidado asiduo y buen

²⁵ Ibn Ḥabīb, *Kitāb waṣf al-firdaws (La descripción del paraíso)*, Intr., trad. y estudio por J.P. Monferrer Sala, Granada, Universidad, 1997, pp. 82 y 124 respectivamente.

²⁶ D. Álvarez Salas, «Territorio e intimidad», p. 3.

²⁷ *Nafḥ al-tīb*, I. °Abbās, Beirut, 1968, 8 vols, t. II, 14, trad. de M.J. Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 125.

cultivo. En poco tiempo tuvo árboles que dieron los más extraordinarios frutos que se extendieron por todo al-Andalus rápidamente. La Rusāfa fue conocida por la excelencia y abundancia de sus variedades. Llamó a esta almunia al-Rusāfa en recuerdo de la Rusāfa de su abuelo Hišām en Siria.

En efecto, de entre las especies arbóreas importadas a al-Andalus hay que destacar el valor simbólico adquirido por la palmera, así como sus posibilidades artísticas, representada desde el realismo a la abstracción. Entre sus atributos se ha destacado su estilización y, por lo tanto, su verticalidad y naturaleza ascensional, de ahí que reúna las posibilidades simbólicas máximas en conexión con lo espiritual y lo estético; así lo hemos visto en multitud de miniaturas y representaciones arquitectónicas. Para algunos especialistas, basta recordar la monumentalidad de los arcos superpuestos a modo de palmeral en la mezquita de Córdoba, o el ejemplo sorprendente de la mezquita de Zaria, al norte de Nigeria, entre otros ejemplos. Es asimismo evocadora la recreación pictórica de la logia del palacio de Al-Qāpū de Isfahan donde sencillamente está esbozado el palmeral con ausencia de la parte superior, de la palma.

Volviendo al jardín islámico, éste tiene un orden establecido y su estructura está en el jardín-paraíso persa o jardín cósmico dividido en cuatro partes por cuatro canales que se islamizan como cuatro ríos del paraíso y en el centro hay una fuente de agua o un pabellón que simboliza la montaña del Cosmos²⁸, este jardín se representó en numerosos tapices persas. También se dio otro esquema constructivo con un estanque central en forma rectangular, flanqueado por flores. Pero el primer modelo, el jardín en crucero, tuvo en al-Andalus mucho éxito, recordemos Medina Azahara, el patio de los leones de la Alhambra, el patio del Alcázar de Sevilla, actualmente en la Casa de Contratación, el Castillejo de Monteagudo.

Estos canales o ríos surgen del importantísimo papel que desempeña el agua en esta cultura; desde la imagen árida del desierto y el oasis cuyo pozo daba vida al beduino, el Corán describe ríos que fluyen con abundante agua que mana por todas partes, dentro de un orden siempre construido a la medida del hombre. El agua es símbolo de vida y elemento estético, es la que pone sonido al jardín junto con los pájaros, colaborando a crear ambiente de placidez y armonía, es símbolo de generosidad. Y para que diera esa sensación de armonía había que conducirla por medio de canales, surtidores y albercas que también tendrían que ser bellas²⁹. Es éste el favor más grande que Dios ha concedido al hombre, el don del agua:

²⁸ M.J. Rubiera, «El jardín trascendido», p. 18.

²⁹ *Idem*, p. 24.

¿No ven los infieles que los cielos y la tierra formaban una masa compacta y que nosotros los hemos separado y que por medio de agua damos la vida a todas las cosas?
(*Corán*, 21/30)

La Biblia expresa el triunfo del agua de la forma siguiente³⁰:

Ningún arbusto de los campos había aún sobre la tierra y ninguna hierba de los campos germinaba aún, pues el Dios Eterno no había hecho llover sobre la Tierra.

La tradición musulmana enseña que durante la Creación el trono de Dios estaba sobre el agua; Dios ha formado el cielo con vapor, y con el agua desecada ha formado la tierra que descansa sobre los peces. Dios afirma:

Vertemos el agua en oleadas; después hendemos profundamente el suelo; después hacemos crecer en él trigo, caña de azúcar, y olivos y palmeras, huertos frondosos, frutas y forrajes, subsistencia para vosotros y para vuestro ganado[...], palmeras cuyas espatas se inclinan en racimos [...], granadas.

En la *Descripción del paraíso*, Ibn Ḥabīb afirma³¹:

Entre las hileras [de ángeles] discurre un río de agua, cuya fuente y desembocadura nadie conoce, salvo Dios, que lo creó. Su agua es tan transparente, tan clara y tan resplandeciente que nadie osa mirarla, temiendo perder la vista [...].

¿Y no es el agua igualmente fuente de vida espiritual? Entre los rituales islámicos es preceptivo realizar abluciones previamente a la oración, es un acto simbólico de purificación, pero ¿no es éste, también, el medio de pasar del ámbito profano al del espíritu mediante la búsqueda de Dios?

Las aguas en movimiento del paraíso se convertirán en aguas quietas en las descripciones y representaciones pictóricas del jardín, y en éste el estanque situado en el centro con sus cuatro canales de irrigación permite dominar el medio además de embellecerlo. El dominio del agua significará organizar la planificación floral y arbórea del jardín si tiene un uso ornamental, o del huerto, si es experimental; cada uno de sus cuadros, cultivado con árboles y flores, dejaba el camino libre para pasear entre ellos con los frutos al alcance de la mano, pensemos en el jardín almohade del alcázar de

³⁰ Génesis 2, 6; Salmos, 33, 7, Godefroy, 258. Véase Ibn Ḥabīb, *Descripción*, Índices.

³¹ Ibn Ḥabīb, *Descripción*, p. 76.

Sevilla³², el paseante podía observarlos con comodidad como si fuera un tapiz vivo³³.

Pero las aguas quietas tienen también su valor estético, como cristal, como espejo donde se refleja y transfigura la arquitectura y la vegetación, creando en el espacio un remanso de paz y serenidad. Este efecto de estética puramente visual ha sido utilizado continuamente como recurso constructivo en todo el mundo árabe, basta recordar edificaciones significativas en Samarra o Isfahan, y en al-Andalus recordemos, entre otros, el estanque construido ante el Salón Rico de Medīna Azahara o el diseñado ante el pabellón de la almunia almohade de Sevilla, la Buhayra, cuyo nombre ya la pone en relación con el agua puesto que su significado no es otro que «lago», como diminutivo de *bahr*, mar. Otro ejemplo, en el Partal, antesala del Generalife, o la fachada del Salón de Comares, que se refleja en la alberca construida entre arrayanes, en la Alhambra. En este caso el agua tenía unas resonancias distintas desde el interior de la torre, donde se perseguía sorprender visualmente mediante un espectáculo de belleza increíble, el originado por los reflejos del sol, infiltrados por los huecos de los atauriques de la entrada, temblorosos por el movimiento del agua, que producían un juego hermosísimo de formas de luz y sombras en las paredes, de manera que la arquitectura se convertía en un fenómeno cambiante, dependiente de los cambios atmosféricos, de las estaciones, de las horas del día.

Las aguas mansas como espejos han sido descritas en muchas ocasiones en poesía y en prosa³⁴:

¡Qué bella alberca! Su vista, su belleza
iluminan las mansiones!
[...]
Y si caminase sobre ella la reina de Saba diría:
«Parece como si fuese el pavimento de cristal».
Hacia ella se deslizan las corrientes de agua
como corceles a rienda suelta,
es blanca plata derretida que se funde de los lingotes,
pero cuando el viento sopla sobre ella
se convierte en loriga bruñida;
cuando la cubre el sol, ríe
cuando cae la lluvia, llora;
cuando las estrellas se miran en ella
se convierte en firmamento donde ellas están colocadas.

³² Actualmente en la Casa de la Contratación, sede de la Consejería de Urbanismo y Obras Públicas de la Junta de Andalucía.

³³ Véase F. Ruggles, «I giardini con pianta a croce nel Mediterraneo islamico e il loro significato», en *Il giardino islamico: architettura, natura, paesaggio*, Milán, Electa, 1994, pp. 143-154.

³⁴ Al-Buhturī, *Dīwān*, trad. de M.J. Rubiera, *La arquitectura*, p. 87.

Es un hecho comprobado que, desde el principio, la exhibición del agua se convirtió en un tema básico de la arquitectura musulmana, ya fuera palatina o civil, urbana o rural, pública o privada. Unida a la vegetación y al diseño arquitectónico convertía el conjunto en una realidad «sofisticada y fantástica»³⁵.

De la misma forma la imagen del agua que fluye o que describe formas geométricas ha sido utilizada como recurso arquitectónico. El arte musulmán, esencialmente abstracto, basado, en parte, en la búsqueda de un ritmo de repetición, exalta el tema representado y adquiere valor decorativo mediante dicho ritmo, éste halla un lenguaje adecuado en las formas geométricas. Sirva de ejemplo la solución dada a ciertas fachadas, como afirma J. Clemente Rodríguez³⁶, sin ir más lejos en los paños del alminar almohade de Sevilla, o de la Hasaniyya de Rabat, que se inspiran en los mismos principios formales que en la construcción de estanques destinados a la percepción especular, ya que, metafóricamente, en dichos alminares está presente la idea del reflejo de un estanque donde se repite el motivo ornamental constructivo, o afinando aún más, en una tupida red de rombos como trasunto extremo de la imagen que proporciona la observación de lagunas desaladas que abundan en el Norte de África y en el Próximo Oriente. En ellas el recuerdo del agua queda impreso en la superficie, una vez desecada, a través del alineamiento romboidal que forma la sal, «esta huella en forma de malla, se convierte en la abstracción del motivo acuoso»³⁷. Trasladado a otro soporte, en el jardín de crucero del palacio de la Contratación de Sevilla, de origen almohade, las paredes de los cuatro canales que llevan a la platea presentan una composición diédrica sencilla que representa el agua que fluye siguiendo modelos hallados en termas romanas, «al llegar a la platea este motivo se pierde para ser sustituido por una estilizada trama formada por líneas de finos arcos superpuestos que acogen en su interior elementos vegetales simétricos. Sin duda, se trata de una representación del agua estanca, que acoge en su superficie un campo de nenúfares»³⁸.

Semejante imagen halla su materialización en el relieve del exterior del mausoleo selyúcida del siglo XI en Qarraḡān, Irán, cuyos ladrillos están dispuestos de manera que hacen pensar en el suave movimiento de agua que fluye; así también se intuye en las incisiones de la fuente de Lindaraja, del siglo XIV, procedente de la Alhambra, que es de mármol blanco y porta una

³⁵ Véase J.C. Rodríguez, *El alminar de Isbiliya. La giralda en sus orígenes (1184-1198)*, Sevilla, Ayuntamiento, 1998.

³⁶ *Idem*, pp. 116 ss.

³⁷ *Idem*, p. 117.

³⁸ *Idem*, p. 115.

inscripción en la que la misma fuente nos declara que el agua emana de su superficie helada al derretirse. En efecto, en todos estos ejemplos, dado que el interés se centra en la obra que se decora y, en todo caso, en el valor simbólico del elemento decorativo, la franja de ornamentación se presenta con «misión adjetiva»³⁹.

Las aguas mansas rizadas por la brisa, transformadas de manera inmediata en imaginadas cotas de malla, han sido glosadas por muchos poetas a través de la historia⁴⁰:

La mano de la brisa ha tejido una cota de malla
sobre el río, que no tiene otras mallas que las burbujas del agua
La brisa sopló al atardecer y tejió una cota de malla para
el estanque; ¡ah, la hermosa armadura defensiva!

Es una metáfora frecuente, que probablemente encuentra su ejemplo más conocido en el verso que el rey taifa al-Muʿtamid planteó a Ibn Ammār ante el Guadalquivir:

La brisa ha tejido una cota de malla con el agua.

A lo que aquél contestó:

¡Qué hermosa sería para el combate si fuera de materia sólida!

El agua, pues, en íntima conexión con el jardín, ha contribuido junto a otros recursos arquitectónicos en la descripción del paraíso prometido. Presente en la mayoría de las construcciones del mundo islámico, siempre que el medio lo permitiera, ha colaborado en la transformación de los interiores de las casas, ya no sólo de los palacios. Las fuentes o estanques instalados en patios y jardines, metamorfoseaban el espacio interior en un oasis simulado; en medio de la ciudad el hombre accede al remanso de paz, de serenidad y frescor dejando extramuros el ajetreo callejero. Recordemos, por ejemplo, la tipología de las casas moriscas andalúses como la Casa de Zafra o la Casa del Chapiz, entre otros ejemplos, en Granada, o cualquier recreación pictórica del interior de casas particulares del mundo árabe; está claro que se trata de construcciones que pertenecían a una clase social acomodada, pero no dejan de representar, fuera del entorno palaciego, los elementos

³⁹ J. Camón, «Temas de estética musulmana», *RIEEL*, II (1954), pp. 131-147, en concreto p. 133.

⁴⁰ Abū-l-Qāsim Ibn al-ʿAṭṭār, *apud* H. Pérès, *Esplendor de al-Andalus*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 207.

ya descritos dispuestos a la medida del ser humano, propiciando una experiencia sensual y espiritual que alejan de lo mundano.

Al igual que en el paraíso, el jardín en el mundo árabe atiende como la propia naturaleza a todos los sentidos: es placer para la vista por la armonía de sus líneas y colores; así lo es igualmente para el olfato gracias a sus perfumes, para el oído mediante surtidores y cascadas, y para el gusto, por sus frutas⁴¹. Ya que la descripción del paisaje, del jardín y de muchas construcciones tenía entre sus objetivos la llamada a la sensualidad del ser humano, merece la pena recordar el siguiente párrafo del Libro de la *Escala de Mahoma*⁴²:

[...] detrás del paraíso hay un jardín,...]; debes saber también que, si alguien dice que éste es el único paraíso, eso es verdad en el sentido de que «paraíso» no significa otra cosa que «deleite».

Y en el mismo sentido, recordando esta recreación sensual afirmaba Ibn Ḥabīb⁴³:

[...] El profeta, —Dios lo bendiga y los salve— dijo: Los ríos del paraíso no corren por cauces, son más blancos que la nieve, más dulces que la miel, de aroma más grato que el almizcle[...]. El barro de los ríos es de almizcle oloroso; de ellos manan las fuentes [para deleite] del hombre que, según su apetencia, [les] señalan con su dedo [que se dirijan hacia] los palacios de perlas; si los yinn y los seres humanos de este mundo se estableciesen junto a uno de ellos, los desbordaría de alimentos, bebidas y túnicas [...].

Entre los elementos que caracterizan al jardín musulmán y que han dictado sus motivos a la arquitectura ornamental no hay que olvidar el importante papel desempeñado por los motivos florales, utilizados éstos en todas sus posibilidades desde el adorno, llevado al extremo en la decoración de atauriques en los paños de interiores y fachadas, asimismo en azulejos como en capiteles, cerámicas, etc., o en la misma escritura de estilo cúfico florido, tan frecuente en todo el mundo musulmán. Estos motivos florales son esenciales en el jardín o paraíso, como alfombra bellísima o como inspiradores de sublimaciones amorosas⁴⁴ y, sencillamente, como sugeridores de perfumes embriagadores. La escatología musulmana insiste en describir el mun-

⁴¹ Véase M.J. Rubiera, «El jardín trascendido», p. 13.

⁴² *Escala*, p. 82.

⁴³ *Descripción*, pp. 70-71.

⁴⁴ Véase E. De Santiago, «Algunas reflexiones», p. 86.

do de sensualidad que aguarda a los hombres buenos, en numerosas ocasiones mediante sensaciones olfativas:

De entre los árboles del paraíso los hay que dan fruto y los hay que no, pero todos tienen cálices que contienen almizcle y alcanfor.

Parece ser que, al igual que en el romanticismo, se adopta la ilusión, la anestesia y la embriaguez de los sentidos y, sin llevar las cosas a extremos, quizá sea esa nostalgia del paraíso la que, consciente o inconscientemente, explica, al menos en parte, este ideal estético y espiritual.

En el plano literario, el jardín también evocaba un microcosmos de paz, de meditación, de naturaleza y belleza ordenada, síntesis de los cánones retóricos del *locus amoenus*. La descripción del jardín se convirtió, por su belleza particular, al igual que ocurría con la tradición bíblica, en lugar predestinado a la vida espiritual, objeto de contemplación en cuanto que sugiere y recuerda la obra de Dios y la promesa del paraíso:

[...] en los jardines de ensueño[...] no oirán ruido ni incitación al pecado, sino el dicho: «Paz, paz». Los compañeros de la derecha estarán entre azufafos sin espinas entre acacias alineadas, sombras extendidas, agua corriente y abundantes frutos que no estarán cortados ni prohibidos. Estarán echados sobre tapices elevados [...].
(*Corán*, 56/11-34)

Por lo tanto, el jardín árabe es además, y para evitar el pecado de emulación divina, «metáfora del poder islámico», representa a un tiempo una estética del placer y una estética del poder⁴⁵ que se presenta superior sobre los infieles, de ahí que sus elementos sean significativos de poder, de generosidad y de prestigio. En este ámbito la pareja real, o el sultán, acompañado de cortesanos o músicos, etc. se convierte en el sujeto central de la pintura islámica, ésta, desde el Magreb a la India, ha producido ejemplos delicadísimos en ese modelo⁴⁶. Otro ideal de escena es la erudita, que describía las tertulias de estudiosos y ulemas, y otra muestra sencillamente la dedicación al cuidado de las plantas y frutales. En este último contexto cabe destacar que son numerosos los tratados de agricultura escritos en concreto en al-Andalus, durante la Edad Media.

Pensemos que la descripción de la naturaleza propiamente dicha, en el ámbito de la pintura, ha ocupado en la mayoría de las ocasiones lugar princi-

⁴⁵ M. Puerta Vilches, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Madrid, Akal, 1997, p. 29.

⁴⁶ Véase L. Bolens, «Les jardins d'al-Andalus», en *L'Andalousie du quotidien au sacré. XI^e-XIII^e siècles*, Gran Bretaña, Variorum, 1990.

pal al mismo tiempo que sus protagonistas; se trataba, simplemente, de representar el ideal paisajístico, la naturaleza dominada, como reclamo y objeto de reflexión y contemplación. Hay, por lo tanto, en todo ello, un interés íntimo por el paisaje, en cuanto a materialización visual del medio en el que el hombre disfruta de las maravillas de la creación y donde él mismo desarrolla sus cualidades y virtudes.

Y en este contexto, también la arquitectura desempeña un papel importante; los edificios determinan la visión de un espacio, moldean y modifican la percepción del paisaje, y además, se construyen de acuerdo con unos cánones edificatorios que participan de las bases estéticas que emanan de la naturaleza; de ahí el uso del color, la inferencia de la luz, la búsqueda del contraste: es cierto que «la arquitectura árabe se halla sumergida en la naturaleza, palpitante con las luces solares, con las aguas y con las plantas que bordean albercas o se apiñan en patios. Se cruzan los aromas y el rumor de las fuentes. Y esta impregnación de la tierra y sus atmósferas da a estas arquitecturas la impresión de un organismo vivo, con una perpetua ósmosis entre los ambientes del interior y del exterior del monumento»⁴⁷.

Entre los edificios emblemáticos del mundo islámico en los que podamos percibir la inspiración de la naturaleza en el proceso que venimos describiendo no hay que olvidar el baño o *ḥammām*. En este lugar, heredero del esquema clásico, se aprecia la manifestación simbólica de ese paisaje omnipresente en la mente del musulmán; el recuerdo del cielo nocturno descrito ahora mediante una bóveda con lucernas estrelladas, que deja pasar la luz suficiente para crear un ambiente acogedor en el interior. Este lugar podría convertirse, en extremo, en metáfora del paraíso ya que allí se persigue también la satisfacción de todos los sentidos; es solaz para la vista, con la armonía de las líneas arquitectónicas; para el olfato por las plantas aromáticas y los ungüentos con los que masajearon a los bañistas; para el oído por el sonido de surtidores y por la música que, a veces, se interpretaba. Aquí el agua aparece una vez más como símbolo de vida y elemento estético a un mismo tiempo.

La arquitectura ha utilizado en infinitas estilizaciones y recreaciones la imagen de la bóveda estrellada, recordemos los ejemplos constructivos innovadores, incluso, de la mezquita aljama de Córdoba. O a otro nivel, como *summum* de simbología escatológica, recordemos la bóveda representación del cosmos musulmán, símbolo de perfección, en el Salón de Comares en la Alhambra, donde quedó representado el poder de la divinidad en el centro de la sala y a continuación la descripción sucesiva de los siete cielos del paraíso musulmán⁴⁸. En definitiva, también la arquitectura ha servido

⁴⁷ J. Camón, «Temas de estética musulmana», p. 131.

⁴⁸ D. Cabanelas Rodríguez, *El techo del salón de Comares en la Alhambra. Decoración, policromía, simbolismo y etimología*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1998.

como medio de recreación de motivos de la naturaleza y discurso escatológico, como síntesis de la percepción del paisaje, participando en él y creando un ámbito dialogante con el entorno.

De hecho, dicho discurso tenía, en cualquiera de sus lenguajes, fuerza dogmática además de poder político; se refería, a un tiempo, a la esfera de lo humano y de lo divino, ofrecía un punto de encuentro, una razón de ser, y desde luego un medio de contemplación que no hacía sino recordar al hombre las maravillas que, tan solo esbozadas en la tierra, le esperaban a modo de recompensa.

La estética musulmana ha utilizado como recurso expresivo la repetición de motivos decorativos, y en cada tema ornamental el contraste se ha conseguido por medio del color; cada elemento se resalta con un color vivo, de forma que cada objeto aparezca individualizado. Los colores planos se han adaptado mejor a la abstracción a la que tiende el arte musulmán en cualquiera de sus expresiones.

Las ideas estéticas orientales se han presentado en esquemas muy diferentes a los desarrollados en Europa, en ello ha tenido influencia, precisamente, la apreciación oriental de las tonalidades puras. Afirmaba un pensador musulmán que el efecto terapéutico de las imágenes deriva, aparte del tema, de «los colores bellos, placenteros —amarillo, rojo, verde y blanco— y las formas representadas exactamente en las proporciones correctas», formulación ésta enteramente griega⁴⁹.

Ya se ha destacado el hecho de que en las descripciones islámicas de edificios destacan los materiales que proyectan luz e igualmente insisten en contrastar la luz y la oscuridad, pero oscuridad entendida en sentido positivo como sombra que matiza. La gama cromática utilizada con mayor frecuencia en descripciones pictóricas, arquitectónicas o literarias es ya un indicio del valor emblemático de cada color. Asimismo, la visión de los elementos que conforman el paisaje o su síntesis ha de hacerse a través de una absoluta transparencia por una constante claridad que, siempre cargada de valores positivos, permite discernir cada color en su estado puro al mismo tiempo que favorece los efectos de brillo y resplandor atribuidos a los objetos de la creación que trasladados al ámbito escatológico se entienden como celestiales.

Así, las descripciones del paraíso musulmán están repletas de color, en ellas hay una simbología indiscutible. Afirmar Ibn Ḥabīb⁵⁰:

⁴⁹ Sobre este tema, véanse, entre otros: J. Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Siruela, 1997, 2ª ed.; Z. Jawīskī, *Mu'ājam al-alwān fī l-luġa wa-l-adab wa-l-ilm*, Beirut, Maktab Lubnān, 1992.

⁵⁰ *Descripción*, p. 51.

El paraíso es blanco y resplandeciente; sus gentes son blancas, no duermen. Allí no hay ni sol ni luna ni noche que cubra la oscuridad; ni el frío ni el calor afecta allí.

Asimismo se lee en el *Libro de la Escala*⁵¹:

Después que yo, Mahoma, me aparté de los ángeles de los que os he hablado, Gabriel me condujo a una tierra que Dios había creado propiamente para su menester. Era completamente blanca, con una blancura de limpiísima claridad; estaba totalmente ocupada de criaturas, que Dios había creado.

Como es natural el paraíso participa de los valores simbólicos del color blanco, síntesis de la totalidad, de lo distinto, tono que permite la plenitud de la expresión divina de la claridad y resplandor. La blancura en sí misma simboliza el estado celestial y la voluntad de acercamiento a dicho estado.

Aunque la coordinación de los colores y sus funciones varían según la cultura e incluso entre los individuos, por regla general el azul es el color del pensamiento, porque es el color del cielo y del espacio; el amarillo es el color del sol, color de la intuición, de la luz; el rojo, color de la sangre, de los sentidos vivos y ardientes; y el verde, el color de las plantas, representa la función perceptiva, la fertilidad, es el color, por antonomasia, del Islam. El color oro representa el aspecto místico del sol, se asimila a la deidad, y el plata al color místico de la luna. Por otra parte, la pureza de un color corresponde a la pureza de un sentido simbólico, del mismo modo los colores planos equivalen a fenómenos emotivos primarios y elementales que se adaptan perfectamente a una pintura que no tiene interés por la perspectiva, que prescinde de sombras y contraluces.

Así, también señala Ibn Ḥabīb⁵²:

[...] el Profeta dijo: Los habitantes del paraíso se adornan con oro y plata, llevan coronas de perlas y zafiros, son jóvenes que viven placenteramente, [van de] blanco, con kuhl en los ojos...

[a los habitantes del paraíso] Dios ha cubierto sus rostros de luz y sus cuerpos de seda blanca, colores blancos, aderezos [color] de oro y vestidos verdes.

⁵¹ *Escala*, p. 79.

⁵² *Idem*, pp. 105 y 106.

Podríamos concluir reproduciendo las palabras de D. Romero de Solís⁵³: «las grandes culturas son paisajes abiertos en la historia y estructuran artísticamente la geografía espiritual del mundo. El paisaje se hace para el ojo humano espejo de la relación entre interioridad y naturaleza como si el exterior del mundo fuese la piel interna de la conciencia humana, y como si el interior del hombre fuese lugar de encuentro entre árboles, tierra y agua... ¿Qué podría ser mirar al mundo como paisaje?..., acaso reconstruir el sentimiento poético y ver el mundo como un laberinto de imágenes, no de palabras ni ideas, sino intuiciones encendidas, presentimientos, emociones que sólo pueden expresarse, vivirse y entenderse desde la imagen».

⁵³ D. Romero de Solís, «El alma del paisaje», en *Paisaje Mediterráneo*, Milán, Electa, 1992, pp. 68-76, en concreto, pp. 70 y 73.