

# El paraíso desde la tierra. Manifestaciones en la arquitectura hispanomusulmana

María MORENO ALCALDE

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Historia del Arte I (Medieval)  
mmorenoa@ghis.ucm.es

## RESUMEN

Se propone en este trabajo una lectura simbólica de ciertos edificios hispanomusulmanes, en los que parece verse anunciada o recordada una imagen del paraíso, a partir de la descripción que de este lugar hacen los textos árabes.

**Palabras Clave:** Arte. Arquitectura. Al-Andalus. Hispanomusulmán. Medieval. Paraíso. Cielo. Simbolismo.

## Paradise from Earth. Representations in Islamic Spanish Architecture

### ABSTRACT

The present research work puts forward a symbolic interpretation of certain Islamic Spanish buildings where an image of paradise seems to be announced or recalled, stemming from the description of this place as it is recorded in Arab texts.

**Key words:** Art, Medieval, Architecture, Al-Andalus, Islamic Spanish Art, Paradise, Heaven, Symbolisme.

**SUMARIO:** 1. ¿Es posible una imagen del Paraíso? Cielo y Paraíso. Hablan los textos. 2. Cielo y Paraíso en los edificios hispanomusulmanes.

El enigma del destino del hombre, o de su alma, después de la muerte, ha sido la preocupación verdaderamente universal del género humano. Todas las culturas a lo largo de la historia han manifestado su interés por este aspecto y la búsqueda del conocimiento del más allá ha ocupado buena parte de sus esfuerzos, y ha sido causa de no pocas teorías y especulaciones. Este “más allá” lo han ideado, explicado o representado en función de su situación anímica, su estadio cultural, su desarrollo científico, o su relación y/o contacto con el pensamiento de otros imperios y estados fronterizos.

Tradicionalmente, se ha adoptado la idea de ligar este destino final del hombre a su conducta en la vida, de manera que los justos y prudentes habrían de recibir en la vida futura premio en compensación de sus buenas acciones, de la misma manera que los necios e injustos recibirían castigos en correspondencia a su comportamiento negligente o malintencionado durante su permanencia en la

tierra. La creencia general es que los primeros disfrutarán de placeres sin fin en algún lugar, que se ha concretado en el término Paraíso, mientras que los segundos sufrirán penas eternas en otro, que comunmente se ha llamado Infierno. Como denominador común, este Paraíso anhelado parece situado por encima de la tierra, porque se supone que es, o está, localizado en, o sobre, el Cielo, y es el lugar donde se encuentra Dios y su trono, en contraposición al Infierno que suele estar colocado en las profundidades subterráneas y es regido por el demonio.

En el pensamiento islámico, la consideración de estos dos espacios ocupa un lugar extraordinariamente destacado, debido fundamentalmente a su reiterada presencia en el Corán, en el que no hay propiamente Sura en donde el tema no esté presente de una u otra manera. Pero es el Paraíso, como compendio de todos los placeres a los que el hombre puede aspirar desde su precaria situación en la tierra, el que se presenta desde luego como el foco de atracción imperiosa, incomparable con ninguna otra manifestación conocida y, por ende insustituible. Es probable por ello, que la acendrada religiosidad del musulmán en la Edad Media haya impulsado un deseo de ver emulado algún aspecto de este lugar de deleites prometido en la tierra, recreando en sus construcciones algunos motivos que pudieran recordarles los espacios celestiales.

Es interesante la interpretación de la arquitectura hispanomusulmana como un medio donde se ve anunciada o recordada la imagen del paraíso, porque parece afirmarse una continuada aparición en ciertos edificios de al-Andalus desde el siglo VIII hasta el final del XV de estos recuerdos simbólicos en cualquiera de sus manifestaciones, tanto en construcciones destinadas a la oración, como en salones palaciegos o en superficies ajardinadas. Este trabajo pretende resaltar estas interpretaciones paradisiacas, estas supuestas manifestaciones simbólicas en los edificios. Pero, naturalmente, no es empresa fácil encontrar en lo construido una representación manifiesta de este lugar que llamamos paraíso, por la evidencia de nuestro lógico desconocimiento sobre el mismo. También, porque carecemos de una descripción clara de este lugar en los textos musulmanes, ni tenemos, por lo menos, una idea única del aspecto que pudiera tener, figurando en los relatos sólo retazos muy variables de su posible apariencia. Ni siquiera sabemos si cielo y paraíso son dos lugares diferentes o si ambos pueden ser fundidos. Por esto, expresado de manera más cautelosa, voy a tratar de señalar, en la arquitectura Hispanomusulmana, la imagen que de este lugar llamado Paraíso se ha sugerido en la literatura. Para esta lectura simbólica de los edificios es preciso, desde luego, el análisis de las formas, de las estructuras, y de los espacios resueltos; y de la misma importancia es la valoración de los elementos decorativos que recubren los muros y las cubiertas, predominantemente geométricos, vegetales y epigráficos realizados en relieves o mediante pintura, ésta en su mayor parte perdida, porque en ellos se fijaron formas y textos en los que quedaba concretado en cierta manera el sentido de lo representado. Pero, naturalmente, es primordial el conocimiento de algunos textos árabes bien populares o extendidos en este momento; al tiempo, deben considerarse los sistemas de representación del mundo celestial anteriores a la expansión musulmana susceptibles de haber servido de referencia a esta nueva civilización. En ocasiones, algunos estudiosos

han sugerido esta interpretación simbólica en las estructuras aparentemente convencionales de la arquitectura hispanomusulmana. Es posible precisar algún aspecto nuevo sobre las lecturas ya establecidas de manera tan interesante; pretendo, además, presentar agrupados todos los edificios y construcciones que posibilitan esta interpretación de matices paradisíacos, porque vendría a mostrarnos la visión religiosa con la que el hombre musulmán ha interpretado siempre su existencia en la tierra, con la voluntad, o por lo menos la aspiración de hacer visible un reflejo del paraíso en su medio terrenal, en definitiva, evidenciar una intensa comunicación con su Dios.

## 1. ¿ES POSIBLE UNA IMAGEN DEL PARAÍSO? CIELO O PARAÍSO. HABLAN LOS TEXTOS

La promesa del Paraíso a las personas piadosas en la tierra, las que serán bienaventuradas después del Juicio, es una de las ideas constantes y repetidas en el Corán. Como bien señaló F. M. Pareja<sup>1</sup>, este texto insiste en la certeza de la vida futura, de la remuneración final, de la eternidad de goces celestes descritos con todo deleite para despertar, no sólo la imaginación, sino desde luego la atracción de los hombres del desierto a los que estas nociones iban dirigidas. El Corán, o el Libro, como también lo menciona el propio escrito, es, sin duda, la fuente principal, suficiente en casi todas las ocasiones para explicar los símbolos que se buscan. Pero existen en este texto menciones del Cielo diferentes de estas imágenes paradisíacas, que promueven otra idea de este espacio celestial, bien desde un punto de vista físico, recordando el firmamento estrellado que cubre la tierra, bien desde uno más científico, estableciendo su existencia en un orden de siete cielos planetarios sobrepuestos, de recuerdo ptolemaico, bien desde uno más sobrenatural, suponiendo en él el trono de Dios y por tanto su lugar de permanencia, aunque éste no presuponga en principio su relación con la presencia de los bienaventurados a su lado; o bien desde las menciones al Juicio Final o a la idea de la Resurrección, que, éstas sí, entrañan necesariamente la promesa de un lugar al lado de Dios ¿cielo o paraíso? en la vida eterna. Al tiempo, existen también otra serie de escritos en los que se considera el cielo desde otras perspectivas, aunque a veces resultan variadas explicaciones de los aspectos mencionados en el Corán, como son los Hadit, las diferentes versiones de la leyenda musulmana de la Escala de Mahoma, los tratados científicos, o los hiperbólicos poemas de los afamados poetas y literatos árabes.

La necesidad de alcanzar una idea más precisa y matizada de la imagen del cielo y la del paraíso que ofrecen estos textos, si es que son diferentes, hace que nos detengamos inicialmente un poco más en estas consideraciones con el fin de saber cual es la que debe tener, o la que debe ser buscada en los edificios. En cualquier caso, naturalmente, no siempre expresan ideas muy definidas.

<sup>1</sup> F.M. Pareja, *Islamología*, 1952-1954, T. II, pp. 490-491.

Cielo y Paraíso, insistentemente citados, aparecen en el Corán, en principio, como dos lugares diferenciados, aunque alguna aleya permita colegir la posibilidad de tránsito, dependencia o unión entre ellos. Cuando habla del cielo, de la misma manera que en el contexto de la cultura medieval no musulmana, se refiere en general al cielo físico o la bóveda celeste que recubre la tierra, el firmamento que contiene las estrellas, sin ofrecer de él comentarios descriptivos sino tan sólo menciones de forma más o menos aisladas<sup>2</sup>. Dos ideas, repetidas constantemente desde el inicio del texto y en muchas de la Suras, manifiestan que Dios es su Creador<sup>3</sup>, al igual que lo es de la tierra; que lo hizo en seis días<sup>4</sup>, y consecuentemente que es su Señor y Dueño<sup>5</sup>, y el encargado de su mantenimiento. Expone que en la creación, quedó dispuesto en siete cielos<sup>6</sup>, ornamentado con astros y constelaciones<sup>7</sup>; y desde luego que lo dispuso en alto<sup>8</sup>, porque, desde él, hace *des-*

<sup>2</sup> Existen en el Corán mas de 150 menciones a este cielo físico. He empleado la traducción de Juan Vernet, ed. Planeta, Barcelona, 1983.

<sup>3</sup> Repetido en más de 50 ocasiones, por lo que, como en el resto de los aspectos que voy a resaltar, resulta imposible recoger las citas.

<sup>4</sup> X, 3; XXXII, 3; LVII, 4.

<sup>5</sup> Se encuentran mas de 45 referencias a este respecto. Las dos ideas insistentes son: “A Dios pertenece el reino de los cielos y de la tierra”, y “Dios tiene el Señorío de los cielos y la tierra”, frases repetidas con matices diversos en numerosas Suras.

<sup>6</sup> II, 27, y XXVII, 29: El es quién creó para vosotros lo que hay en la tierra. A continuación se volvió hacia el cielo y lo dispuso en siete cielos. XVII, 46: Los siete cielos, la tierra y quienes están en ellos, le loan. XLI, 11: En dos días los dispusimos en siete cielos y se inspiró a cada cielo su ordenación. Hemos adornado el cielo del mundo con candilejas y protección. XVII, 46: Los siete cielos, la tierra y quienes están en ellos, le loan. No hay nada que no cante su alabanza, pero vosotros, infieles, no comprendéis su loor. LXV, 12: Dios es quien ha creado siete cielos y otras tantas tierras. La Orden desciende entre ellos para que sepáis que Dios, sobre toda cosa, es Poderoso. LXXI, 14: ¿No habéis visto cómo ha creado siete cielos superpuestos? 15. En ellos ha colocado la luna como luz y ha puesto el sol como lámpara. LXVII, 3: Aquel que ha creado siete cielos superpuestos: no ves en la creación del Clemente imperfección. Vuelve la vista. ¿Has visto alguna falla?. LXXVIII, 12: Encima nuestro hemos construido siete cielos inquebrantables.

<sup>7</sup> II, 18: Son como una nube tormentosa del cielo: en ella hay tinieblas, truenos y relámpagos...; XV, 16: hemos puesto constelaciones en el cielo. Lo hemos embellecido para los observadores. XXII, 62: puso constelaciones en el cielo y entre ellas puso un luminar, el sol y una luna brillante. XXV, 62: ¡Bendito sea quien puso constelaciones en el cielo y entre ellas puso un luminar, el Sol, y una Luna brillante! XXXVII, 6/8: Nos, hemos adornado el cielo más próximo con el ornamento de los astros, / como protección de todo demonio rebelde. / No podrán oír al Consejo Supremo, pues los astros los balancean por cada lado / rechazándoles. LI, 5-7: se os promete una verdad: El Juicio acaecerá. ¡Por el cielo estrellado! LI, 47: hemos construido el cielo con solidez. LXVII, 5: Hemos adornado el cielo del mundo con candilejas que hemos colocado como piedras para lapidar a los demonios. Para éstos hemos preparado el tormento del fuego. LXXXV, 1: ¡Por el cielo que tiene el zodiaco!

<sup>8</sup> L, 6: ¿No han visto el cielo que está encima de ellos? Aunque otras citas también lo explican: Hizo *descender* del cielo agua e hizo brotar por su mediación frutos para que os sirvan de alimento. II, 56: ... Hicimos *descender*, sobre quienes fueron injustos, enojo desde el cielo, porque eran perversos; IV, 152: Las gentes del Libro te piden que hagas *descender* sobre ellos un libro procedente del cielo; V, 101: ¡Oh, los que creéis! No preguntéis por las cosas que, si se os enseñasen, os dañarían. Si preguntáis por ellas, en el momento en que se haga *descender* el Corán os parecerán manifiestas. Dios borrará vuestra falta. V, 114: Jesús hijo de María dijo: “¡Dios mío! ¡Señor! Haznos *descender* una mesa servida desde el cielo.... VI, 6 ....les hicimos *caer del cielo* lluvias abundantes... XIII, 2: Dios es quien *ha*

*cender* tanto sus beneficios como sus enojos, al igual que desde el mismo hizo descender el Corán, señales todas inequívocas de que se encontraba situado por encima de la tierra. Este cielo tiene desde luego puertas de entrada<sup>9</sup>, si bien éstas producen cierta confusión sobre el lugar al que dan acceso, porque lo hacen también, indistintamente, al Edén o al Paraíso, como luego veremos. Y es en este cielo, asimismo, donde, en principio, había quedado instalado su trono, el trono de Dios<sup>10</sup>. Este cielo del que habla el Corán es, por tanto, la bóveda celeste que se extiende sobre nuestras cabezas, que cierra nuestro espacio físico visible, y que consecuentemente debe terminar y desaparecer en el último día, cuando se sople en el cuerno<sup>11</sup>, indicio del final de los tiempos, y entonces habrá de ser recogido como si se tratase de un telón de teatro que se retira para dar paso al proceso siguiente que es el del Juicio Final. La Sura XXXIX, a partir de la aleya 67, dedicada precisamente a este Juicio, menciona sin embargo que “*los bienaventurados han sido conducidos por grupos al Paraíso, ... del que se han abierto sus puertas y ... donde verán a los ángeles rodeando el perímetro del trono cantando las alabanzas de su Señor*”; indicando que muchas de las imágenes anteriores aparecen sobrepuestas, pues ese trono, antes en el cielo, ahora está en el Paraíso, como lugar diferenciado del anterior, ¿o es el mismo?, y al que ahora dan acceso las puertas; este texto, como otros muchos que han de verse, nos conducirá más adelante a aquel lugar.

---

*levantado* los cielos sin necesidad de pilares que se vean. A continuación se sentó en el trono y sujetó al sol y a la luna. Cada uno corre por un plazo determinado. Y así se manifiesta en: II, 159; VI, 35; XIV, 37; XV, 14; XVII, 104; XXI, 33; XXII, 22; 62; /64; XXIII, 18; XXIV, 43; XXV, 27; XXIX, 33; XXXII, 4; XLIII, 10.

<sup>9</sup> VII, 38: Para quienes hayan desmentido nuestras aleyas y se hayan enorgullecidos ante ellas, no se abrirán las *puertas* del cielo ni entrarán en el Paraíso hasta que penetre el camello por el agujero de una aguja. Así recompensaremos a los criminales. XV, 14: Aunque les abriésemos una *puerta* del cielo y ascendiesen por ella / dirían: Nuestra vida anda embriagada, nosotros somos gente hechizada; LIV, 11-12: Abrimos las *puertas del cielo* a un agua torrencial / alumbramos fuentes en la tierra y se encontraron las aguas según una Orden a la que se había decretado. LXXVIII, 17-20: El día de la decisión está fijado / el día en que se sople en el cuerno vendrán a bandadas: / se abrirá *el cielo* y será *todo puertas*; en ese día los montes se pondrán en marcha y serán espejismo...; Debe remarcar que en estas citas los bienaventurados van, por las puertas abiertas, indistintamente al Paraíso o al Cielo.

<sup>10</sup> En él está su *trono*, que también se extiende por la tierra. Azora II, 256: ...a Él pertenece cuanto hay en los cielos y en la tierra. .... Su *trono* se extiende por los cielos y la tierra y no le fatiga la conservación de esto. XIII, 2: Dios es quien ha levantado los cielos sin necesidad de pilares que se vean. A continuación se sentó en el *trono* y sujetó al sol y a la luna. Cada uno corre por un plazo determinado; XX, 4: Lo ha hecho descender (El Corán) quién creó la tierra y los altísimos cielos, el Clemente que está instalado en el *trono*; XXVII, 26: ¡Dios! No hay dios sino Él, Señor del *trono* enorme; XLIII, 82: Gloria al Señor de los cielos y la tierra, Señor del *trono*... LXIX, 13-17: Cuando se sople una sola vez en el cuerno / cuando la tierra y los montes sean trasladados, destruidos de un solo golpe, / en ese día tendrá lugar el acontecimiento / y el cielo se desgarrará, y en ese día carecerá de consistencia. / Los ángeles estarán en sus confines, y ocho transportarán, entonces, encima suyo, *el trono* de su Señor. También cita el trono con ángeles, en XXXIX, 75, y XL, 7. Y otras menciones en: X, 3; XXI, 22; XXXII, 3.

<sup>11</sup> Una de las formas más frecuentes con las que anuncia el día del fin del mundo y la llegada del Juicio Final, un concepto dominante en el Corán, posiblemente el de mayor consideración a lo largo del texto, en el que puede ser mencionado en más de ciento cincuenta ocasiones.

Las escasas puntualizaciones que sobre el cielo físico hace el Corán, se complementan con las descripciones más pormenorizadas contenidas en el relato del Miray o la leyenda de la Ascensión de Mahoma a los cielos<sup>12</sup>, donde el Profeta recorre cada uno de los siete hasta llegar a uno último, el octavo, en el que alcanza la visión del trono y percibe la voz de Dios. La composición de cada uno de ellos y los respectivos colores y materias con los que son descritos, constituyen de hecho los únicos elementos tangibles referidos de este espacio<sup>13</sup>, los cuales parece que, por lo menos en una ocasión, como es el techo de Comares, han inspirado a la edificación en al-Andalus, aunque mezclados con otros elementos más propios del paraíso eterno, como se verá después.

El Paraíso, por su parte, aparece como la idea estelar en todo el relato del Corán. Es el motivo que inspira buena parte de la Suras del Libro sagrado, la máxima promesa de felicidad para el musulmán, el premio definitivo a una vida honorable y recompensa para los que han hecho el bien en ella, aunque es empleado en muchas ocasiones simplemente como expresión para designar el lugar opuesto al destino infernal del condenado. Muy numerosos, los relatos se extienden a veces en descripciones y valoraciones de diverso signo, repletos siempre, naturalmente, de atractivos encantos. Tres palabras suelen designar a este espacio sobrenatural, el Jardín, el Jardín del Edén, o la propia de Paraíso, aunque también se lo menciona como la Última Morada, o la Morada de los Piadosos, el Hermoso Retiro, o Hermoso Lugar de Retorno, Lugar de Recompensa Doble, o el Salón más elevado.

Entre todas, la imagen paradisíaca por excelencia en el Corán es la de los Jardines por los que correrán eternamente los ríos<sup>14</sup>; son llamados a veces

<sup>12</sup> Las diferencias puntuales de las distintas versiones conocidas de este singular relato no afectan a la descripción material de estos siete cielos que recorre Mahoma, llenos de curiosas referencias singulares. Las tres versiones más conocidas son: M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia de Dante*, Madrid, 1919, que recoge distintas versiones de la leyenda; *La Escala de Mahoma*, Traducción del árabe, latín y francés ordenada por Alfonso X el Sabio. Edición, Traducción y Notas por J. Muñoz Sendino, Madrid, 1949, quién utiliza para su estudio la versión de Alfonso X, (a partir de ahora citado como: Muñoz Sendino), y *Libro de la Escala de Mahoma, según la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena*, Ed. Siruela, Madrid, 1996, con prólogo de M<sup>a</sup> Jesús Viguera, de quien son el mayor número de citas de este estudio (a partir de ahora: Ed. Siruela).

<sup>13</sup> El primero es de hierro, sucediéndose de bronce, plata, oro, perla, esmeralda, hasta el último que es de rubí. En este relato hay un octavo cielo, de topacio, y en él, un recinto hecho con cortinas, en cuyo centro, rodeado de ángeles, Mahoma vio el Trono, y habló, sin verlo, con Dios; después de otra serie de visiones, por encima, Mahoma vería el Paraíso, bien diferenciado de lo anterior. Es posible que la diferenciación de materiales de los cielos de esta leyenda esté sugerida en la descripción de la Jerusalén celeste del Apocalipsis de Juan, especialmente Ap. 20, 18-21.

<sup>14</sup> Sin llegar a ser exhaustivo, expongo numerosas referencias sobre la presencia de estos ríos en el Paraíso: Sura II, 23-25; III, 13-15; III, 130-136; III, 194; III, 197; IV, 17; IV, 60; IV, 121; V, 15; V, 88; V, 119; VII, 40; IX, 73; IX, 90; IX, 101; X, 9; XIII, 35; XIV, 28; XXII, 14; XXII, 23; XXIX, 58; XLVII, 13; XLVII, 16; XLVIII, 5; XLVIII, 16; LIV, 54; LVII, 12; LXI, 12; LXV, 11; LXVI, 6; LXXXV, 12; XCVIII, 7. Las menciones a los jardines, sin que se mencionen en ellos los ríos, son igualmente muy numerosas sobrepasando la veintena.

Jardines de Ensueño, del Refugio, del Bienestar o Frondosos. Las numerosas citas sobre ellos van definiendo variados conceptos. Desde luego el curso de los ríos es el fundamento de su existencia, ríos que a veces corren por debajo, otras entre los arriates o entre toda clase de fuentes; pero sólo en una ocasión el Corán define la esencia de esos ríos, aunque no su número, que concretan las leyendas, anunciando que serán de agua, leche, vino y miel<sup>15</sup>, si bien esta cita los sitúa claramente en un jardín del Paraíso. Tienen siempre sombras frondosas, extendidas y permanentes, árboles umbrosos con toda clase de frutos que se inclinarán hasta el suelo y podrán ser siempre alcanzados. Entre estos frutos, y creo puede ser significativo para nuestro propósito simbólico, se definen una vez de manera específica los palmerales y los granados (LV, 45), aunque aparece frecuentemente la parra. En estos jardines los bienaventurados, gozarán de bienes permanentes: estarán sentados en tronos fronteros (XV, 44) acostados en divanes (XVIII, 30), reclinados en sofás (LXXXVI) o en estrados alineados (LII, 17), e incrustados con pedrerías (LVI, 10), sobre cojines verdes y hermoso abqarí (LV, 45) o echados sobre tapices elevados (LVI, 10), tapices cuyo reverso será de brocado (LV, 45). Tendrán trajes verdes de raso y brocado (XVIII, 30; XLIV, 51;) y también vestidos de seda (XXII, 23), y serán adornados con brazaletes de oro (XVIII, 30), de oro y perlas (XXII, 23) y también de plata (LXXXVI, 21). Allí encontrarán esposas puras (II, 23; III, 13; IV, 60); o serán casados con mujeres de ojos rasgados (LII, 17; LVI, 10) parecidos a la perla semioculta, y mujeres de mirada recatada (LV, 45); vírgenes excelentes, hermosas, huríes, enclaustradas en pabellones. Antes de ellos no les habrá tocado ni hombres ni genios; huríes... a las que se mantendrá vírgenes, coquetas, de la misma edad (LVI, 10); mujeres ubérrimas. Se completa la imagen de estos jardines con donceles que circularán entre ellos

<sup>15</sup> La Sura XLVII llamada “Mahoma (Bendígale Dios y le salve)” en sus aleyas 16-17 dice: *Imagen del Paraíso que se ha prometido a los piadosos: En él habrá ríos de agua incorrupta, ríos de leche cuyo sabor no se alterará, ríos de vino que serán delicia de los bebedores / y ríos de miel límpida. Los creyentes tendrán toda clase de frutos y perdón procedente de su Señor.* El relato de *La Escala de Mahoma*, ed. Siruela, va a insistir anecdóticamente en este concepto concretando que son cuatro: el capítulo XXXIII narra que del Paraíso fluye un río muy grande del que nacen todos los de la tierra, a donde llegan convertidos en agua, y que el que fluye por Egipto (el Nilo, en latín Phison) es, mientras discurre por el Paraíso, todo de miel, el Eúfrates, de leche, por lo que es blanco, el Gayan, o Gyon, es de vino, y el Targa, o Tigris, de agua clara y sabrosa. Estos cuatro ríos se diferencian, sigue el relato, en que el de miel fluye por oriente, el de leche por occidente, el de vino por el mediodía y el del agua por el norte. No obstante, el capítulo siguiente insiste en que a través de los paraísos “discurren unos ríos de tantos tonos de colores vinosos que nadie podría describir ni imaginar en su corazón; todos exhalan un aroma agradabilísimo”; el cap. XXXVI, expresa que los pabellones que existen en estos paraísos “están colocados sobre unos manantiales que brotan allí mismo de agua y vino, de toda clase de sabores y colores que pueda pensarse”; y el XXXIX, al hablar del gran árbol que hay en el paraíso dice que a su pie “brotan muchas fuentes de vino que desde allí discurren en ríos por medio del paraíso; y, tras describir con mucho detalle sus cualidades, concluye: “Estas son las cuatro fuentes principales, pero había también otros tantos ríos de vino de muy diversas clases de colores y sabores que nadie los podría imaginar”. No es difícil ver en estos cuatro ríos el recuerdo de los establecidos por el Apocalipsis en la Jerusalén celeste que seguramente retoma el Génesis 2, 10: “Salía del Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos”.

a su servicio, que asemejarán perlas semiocultas (XII, 17); garzones inmortales (XVI, 10) con cráteras, aguamaniles y vasos con bebidas refrescantes, y mancebos que, cuando los veas, creerás que son perlas desgranadas (LXXVI, 19); naturalmente se pasarán copas (LII, 17), vasos de plata y cráteras que serán de cristal (LXXVIII, 17), copas repletas (LXXVIII, 34), y su Señor les escanciará una bebida pura (LXXVIII, 21). Es posible que algunos de los objetos representados en los mosaicos de la Cúpula de la Roca en Jerusalén reflejen los aquí descritos, evitando la figura humana. La arquitectura hispanomusulmana a este respecto, jugando con la metáfora, nos ha legado jardines regados por ríos, no las imágenes festivas. Y la poesía su recuerdo en hermosos versos, como los del poeta de la corte de al-Mamun de Toledo cuando al contemplar el adorno de la almunia de la Noria de esa ciudad exclama: “¡Oh que paisaje! Si miras su belleza te recordará la belleza del jardín del Paraíso”<sup>16</sup>.

En algunas ocasiones el Corán habla del Jardín del Edén, aunque en su explicación no parecen existir diferencias con los referidos anteriormente<sup>17</sup>. Es un jardín recorrido igualmente por los ríos, y donde igualmente los escogidos tendrán moradas hermosas y, recostados, alimentos asegurados mañana y tarde, frutos copiosos o vírgenes de mirada modesta. Destaca sin embargo el texto, por dos veces, que estos jardines tendrán abiertas las puertas, y que los ángeles se dirigirán a los bienaventurados por cada puerta, para desearles la paz eterna; supone por tanto que es un lugar accesible, y de permanencia, de la misma manera que lo son los Jardines y el propio Paraíso, con el que el texto lo iguala (XIX, 61-62) al hablar de los justos: “Éstos entrarán en el Paraíso y no serán vejados en nada. Tendrán los jardines del Edén que, sin darles pruebas, el Clemente prometió a sus servidores”.

Paraíso es, finalmente, el tercer nombre que designa el lugar asignado a los bienaventurados después de la muerte. Debe entenderse como lugar de retorno, pues en él vivieron Adán y Eva hasta su expulsión<sup>18</sup>, lo que explica que tenga puertas cerradas, que serán “abiertas para la eternidad” (XXXIX, 73). Los versos del Corán lo asimilan en varias ocasiones con los Jardines antes descritos, si bien ahora precisan que estos jardines son el propio Paraíso aunque sólo en alguna ocasión se haga mención de ríos en ellos, mientras antes eran su principal fundamento<sup>19</sup>. Como espacio ajardinado, procura igualmente a sus huéspedes lugares umbríos (XXXVI, 56, LXXVII, 41), árboles frondosos y sustento de frutos variados<sup>20</sup> que podrán tomar sin límite. Y también, como en los jardines, éstos, acom-

<sup>16</sup> M<sup>a</sup> Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, Ed Hiperion, Madrid, 1988, 2<sup>a</sup> ed., p. 93.

<sup>17</sup> Sus citas en IX, 73; XIII, 23; XVI, 33; XVIII, 30; XIX, 62 y 63; XIX, 77; XXXVIII, 49-53; XL, 8; LVIII, 12; XCVIII, 7.

<sup>18</sup> Sura II, 28-36; y VII, 18-26. Afrontaron la prohibición de acercarse a un árbol y Dios los hizo descender del Paraíso, dándoles la tierra como “morada y goce temporal”. Es igualmente el lugar de rebelión y expulsión del demonio, Iblis. Este aspecto lo iguala con el Jardín del Edén pues dice la Sura XXXVIII, 49: “tendrán un hermoso lugar de retorno, los jardines del Edén tendrán abiertas las puertas...”

pañados de sus esposas, o de otras vírgenes, con vestidos de lujosa seda y raso verde, y brazaletes preciosos (LXXVI, 21) disfrutarán, entre fuentes, sentados, sobre estrados, divanes o cojines, y honrados con copas, platos o tazones de oro, vasos de plata y cráteras de cristal (LXXVI, 15, LXXXVIII, 8-16) donde se les escanciará, todo tipo de bebidas agradables, a veces por el propio Señor: Jardines y Paraíso resultan por tanto, a través de estas descripciones, un mismo lugar, en alto, preparado para la eternidad. Sólo una consideración, mantenida en el texto, parecería diversificarlos: el Paraíso es, al tiempo, un hermoso lugar construido, explicado como morada y como residencia, con salones diferenciados en distintas alturas pues a algunos piadosos se les promete el más elevado<sup>21</sup>. Pero esta diferencia se eclipsa con la precisión, en alguna aleya, de que los ríos corren por los pies de los salones<sup>22</sup>, recuperándose por tanto la unidad; la existencia de viviendas, por su parte, consigue enlazar los Jardines y el Paraíso con el llamado Jardín del Edén, en el que también existen, según los textos, además de los ríos, excelentes moradas<sup>23</sup>.

En resumen, tres nombres diferentes designan en el Corán a un único lugar prometido para la eternidad a los justos en recompensa de su comportamiento en la tierra, nombres que en ocasiones matizan ciertas diferencias. Puede concretarse que es un lugar elevado, seguro, y con puertas exteriores; con edificaciones lujosas y rodeadas de jardines por donde corren los ríos, se produce un vergel, y está asegurada la subsistencia; un lugar donde los bienaventurados serán permanentemente honrados, dispondrán de asientos seguros de inigualable riqueza material, vestirán con lujo, serán servidos en valiosas vajillas, y gozarán de la compañía que deseen. Y un lugar donde, por encima de todo, permanecerán eternamente al lado de Dios, que es el mayor anhelo de los piadosos: por eso quizás la sura VI, 127, lo llama la Casa de la Paz.

<sup>19</sup> La más significativa, XLVII, 16-17, comentada en la nota 15. También: VII, 40-41: ... esos serán los dueños del P., vivirán en él eternamente, ... a sus pies correrán los ríos; XII, 5: ... un grupo estará en el P.; estarán en los arriates de los jardines; XIII, 35: Descripción del P. que se ha prometido a los piadosos: los ríos corren por él, sus frutos y su sombra son permanentes; XVIII, 107: Tendrán por morada los jardines del P. Vivirán en ellos eternamente; XLII, 5: ... un grupo estará en el P.; estarán en los arriates de los jardines; XLIII, 69: ... entrad en el P. Ese es el jardín que habréis heredado en recompensa; XLIII, 85: Bendito sea Aquel a Quien pertenece el señorío de los cielos y de la tierra y de lo que hay entre ambos. Él tiene el conocimiento de la hora. Hacia él seréis devueltos. En la XXXVII, se llama El Paraíso de 37 a 49, y concreta que los servidores devotos de Dios: ... serán honrados en unos jardines de ensueño; LII, 21-23: ... les reuniremos en el P. Con sus descendientes,...en los jardines se pasará una copa; y en LXX, 35, insiste en que: éstos serán honrados en los jardines del P.

<sup>20</sup> Entre otras: XIII, 35; XXXVI, 57; XXXVII, 41; XLIII, 69; XLVII, 16; LXXVI, 14; XLIII, 85.

<sup>21</sup> XXV, 75-: ...tendrán como recompensa el salón más elevado del Paraíso, ... permanecerán en él eternamente. Es hermoso como morada y como residencia. También XXXIV, 36-7; XXXIX, 21-22.

<sup>22</sup> XXIX, 58: “ a quienes creen y hacen obras pías, los hospedaremos en el Paraíso, en salones por cuyos pies corren los ríos”.

<sup>23</sup> LVIII, 12: ..... Dios os perdonará vuestros pecados y os introducirá en unos jardines por los que corren los ríos, y en excelentes moradas en los jardines del Edén. Este es el mayor éxito. También XIII, 24.

No es fácil determinar a partir del Corán la situación del Paraíso, si bien parece a veces colocado encima del firmamento. La sura LXIX, 13-24 dice que cuando se sopla en el cuerno, tendrá lugar el acontecimiento y “*el cielo se desgarrará y ese día carecerá de consistencia*” insistiendo enseguida que los elegidos entrarán en un Paraíso elevado; y la LXXVIII, entre las aleyas 12-34: “*encima vuestro hemos construido siete cielos inquebrantables..... el día en que se sopla en el cuerno vendrán bandadas: se abrirá el cielo y será todo puertas..... Los piadosos tendrán un refugio: villas y parras*, concretando el capítulo siguiente que ese refugio es el Paraíso.

La leyenda de la Escala de Mahoma contempla estos espacios de manera poco clarificadora. Sitúa el trono de Dios como hemos visto en el octavo cielo, hecho de topacio, trono llevado por ángeles y rodeado de cortinas para que el resplandor de Dios no los quemara<sup>24</sup>. El Paraíso se encuentra más adelante<sup>25</sup>. Está constituido como edificio torreado con un enorme muro de materiales preciosos y gemas, cuya descripción no resulta lejana a la que el libro del Apocalipsis hace del de la Jerusalén celeste. Este muro a su vez contiene siete paraísos, el primero de ellos donde fue creado Adán es el recorrido por los cuatro ríos diferenciados arriba descritos; los demás, igualmente llenos de jardines regados y árboles de aroma inimaginable, pero al mismo tiempo, todos de claridad, tienen “*muchas ciudades, castillos, palacios, estancias casas, cámaras*” y además “*tal número de pabellones sobre la ribera de los ríos de formas tan diversas y tal número de casas tan hermosas, tan nobles y tan admirables que el corazón del hombre no podría imaginar: y todo de purísima claridad*”<sup>26</sup>; el último, que se compone igualmente de jardines entre muros enjorados y dispone las mansiones en terrazas, es propiamente la casa de Dios, por tanto, el espacio reservado para los mejores creyentes.

La creencia de que el Paraíso está por encima del firmamento es antigua, ya enunciada en el mundo cristiano desde Orígenes en el s. II d.C.<sup>27</sup>. Por su parte, A. Grabar ha señalado en el arte antiguo y medieval dos interpretaciones del cielo, la primera es el cielo visible que se extiende sobre la tierra, la bóveda celeste o el firmamento que nosotros vemos lleno de matices o estrellas, según la incidencia de la luz; la segunda, el cielo de los textos sagrados, es decir, el Paraíso, lugar de estancia de Dios y de los justos después de la muerte, invisible a nuestros sentidos porque se encuentra encima del cielo que vemos, poco definido en los textos y por tanto inaccesible en un primer momento al arte, por lo que muchas veces fueron fundidos<sup>28</sup>. En algunas representaciones medievales cristianas, el cielo estrellado sobre determinadas escenas se abre sobre la tierra mos-

<sup>24</sup> Ed. Siruela, pp. 71-73.

<sup>25</sup> Idem, pp. 82 y ss.

<sup>26</sup> Idem, p. 87.

<sup>27</sup> \*Orígenes, De principiis, II, III, PG, XI, coll. 195-198. Tomado de la Enciclopedia delle arte medievale, T. IV, 1994, voz cielo.

<sup>28</sup> A Grabar, L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du Haut Moyen Age”, Cahiers Archéologiques, n° 30, 1982, pp. 5-24.

trando la mano de Dios que acude con la corona de triunfo, como se verá mas adelante, o presenta alguna imagen sagrada, o la cruz, o el cordero, mostrando claramente la diferencia<sup>29</sup>. El arte hispanomusulmán prescindió de las figuras y desarrolló en sus edificios otra forma de expresión, aunque no siempre puede precisarse si recoge simplemente el cielo o pretende reflejar unida la anhelada morada eterna. La representación del firmamento ha sido interpretada como una forma de exaltación del poder supremo del monarca afirmando su imagen como dueño del mundo a imitación de los emperadores romanos y de los monarcas de otras cortes orientales<sup>30</sup>. Esta convincente cuestión, brillantemente expuesta aunque sólo reservada para los salones del trono, soslaya sin embargo la posible dimensión paradisíaca de este espacio, que es la que ahora pretendo mostrar.

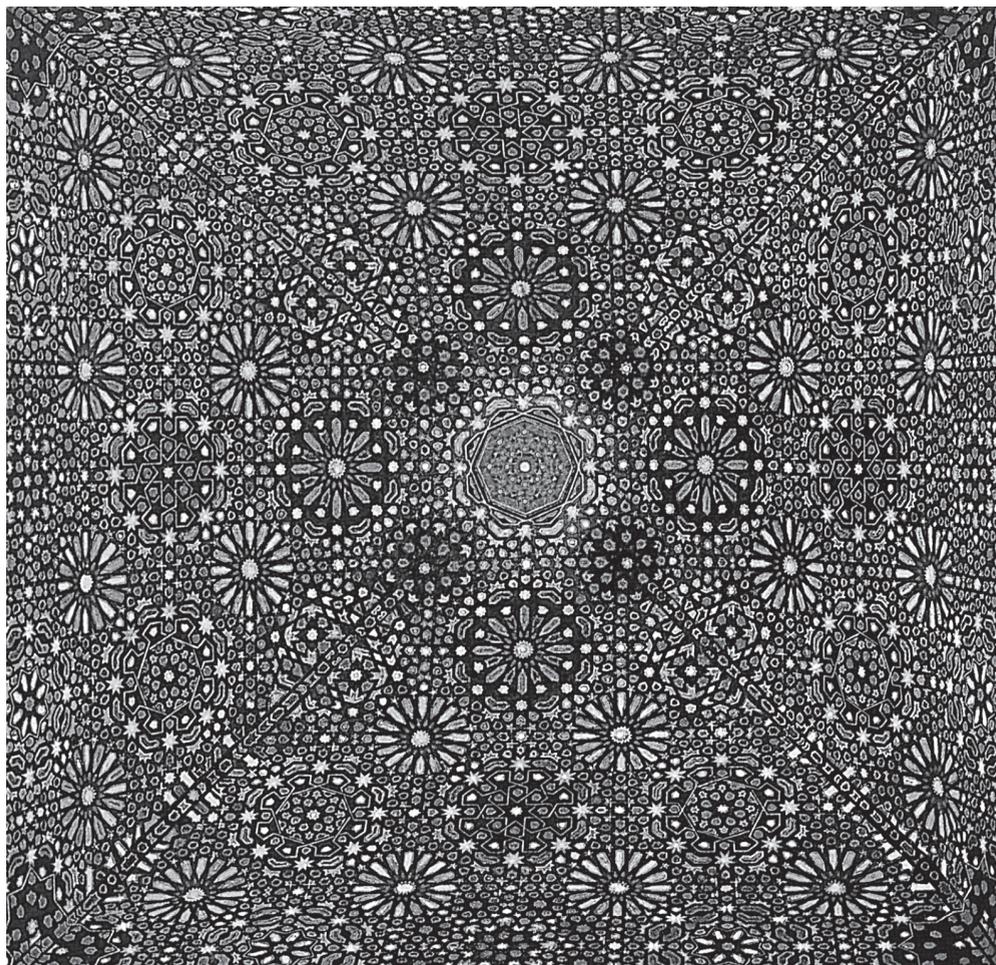
## 2. CIELO Y PARAÍSO EN LOS EDIFICIOS HISPANOMUSULMANES

Para mostrar la dificultad que supone en una edificación separar la imagen que correspondería al cielo de la que sería propia del paraíso en función de los textos, el techo del Salón de Embajadores del Palacio de Comares en la Alhambra (lam. 1), realizado por Yusuf I entre 1333-1354, resulta significativo. La descripción de los colores fijados en un zafate de la bóveda permitió a D. Cabanelas la reconstitución de la policromía original y con ello la interpretación de la cubierta como la superposición de los siete cielos coránicos coronados por el octavo que contenía la estancia con el trono de Dios<sup>31</sup>. Pero esta distribución, que reflejaría literalmente el cielo físico o firmamento anunciado en el Corán y definido en las leyendas, como corrobora la sura intitulada “El Reino”, o “El Señorío” epigrafiada en torno de los cuatro paños de la bóveda que relata la creación de estos siete cielos por Dios, se completa en las esquinas con unos árboles frondosos, que matizan un significado paradisíaco. El árbol enorme capaz de saciar el hambre de todos sus moradores, que el Corán define en el Paraíso, otra posible deuda con el Apocalipsis, se concreta de manera más cercana a la representación del techo en

<sup>29</sup> Creo que la misma idea fue desarrollada en las puertas de los edificios, como ejemplifican paradigmáticamente las de San Román de Cirauqui o de San Pedro de la Rúa de Estella, en Navarra, en las que, sobre el arco lobulado inicial, que puede simbolizar el cielo, se representa sucesivamente sobre las claves de las respectivas arquivoltas, las imágenes de una gran estrella, el Cordero, un ángel y la mano de Dios, vid: M. Moreno Alcalde, “ Puertas del Cielo. El arco lobulado en el arte medieval español”, *Goya*, num. 295-296, 2003, pp. 225-244, especialmente 232.

<sup>30</sup> B. Cabañero Subiza, “La representación del Califa en el arte islámico: origen y desarrollo de una imagen creada en el arte de las antigüedad”, *Difusión del arte romano en Aragón*, Zaragoza, 1996, pp 189-235, especialmente desde la 206.

<sup>31</sup> *El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración, policromía, simbolismo y etimología*, Granada, 1988, publicado anteriormente de manera más breve como “La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra” en *Cuadernos de la Alhambra*, 8, 1972, pp. 3-29, y en *al-Andalus*, XXXV, 1970, pp. 423-451. La distribución en materias diferenciadas de estos cielos quedaban identificadas en la bóveda a través de los colores de las maderas.



**Lam. 1.** Techo del Salón de Comares, Alhambra de Granada. Primera mitad del siglo XIV.

la leyenda. El relato de la Escala de Mahoma retoma la existencia en ese lugar del gran árbol, al que denomina Tubá, “árbol de la alegría y del deleite”<sup>32</sup> mientras un *hadit* pone en boca del Profeta esta frase: “*en el cielo está el árbol de la felicidad cuya raíz está en mi morada y cuyas ramas dan sombra a todos los alcázares, sin que exista alcázar ni morada que no posean algunas de sus*

<sup>32</sup> Ed. Siruela, p. 93; Muñoz Sendino, cap. 38 y 39, p. 217.

ramas”<sup>33</sup>. Por otra parte, y ateniéndonos de nuevo a los textos, puede que no resulte casual el hecho de que esta bóveda se encuentre en la torre mas fuerte de todo el recinto nazarí: en la Leyenda de la Escala, después de describir los muros enjoyados que cierran el paraíso en general, la narración establece la existencia en su interior de siete paraísos diferenciados, cada uno con su propio nombre; del último, llamado Genet hanaym, dice: “*este último es como el castillo de los paraísos, pues es el más alto y desde él se pueden divisar todos los demás paraísos...*”, insistiendo después en que: “*es propiamente la casa de Dios y es el más alto*”<sup>34</sup>. Quizás por esta condición paradisíaca, las superficies de las albanegas del arco de la puerta están decoradas con una fresca y jugosa viña, la vegetación más naturalista tallada en todo el monumento, porque, según el Corán, parras y vides forman primordialmente la decoración de este lugar. La asimilación de cielo y paraíso propuesta para este techo de Comares puede inducir a una interpretación semejante en otras construcciones con representación menos clara.

Una decoración estelar forma de nuevo la cubierta de otras estancias de la Alhambra aunque resuelta en este caso de manera más decorativa y sin la precisión literaria de la anterior, la cual supone por ello el punto de referencia obligado. Un juego de mocárabes simula un cielo estrellado en la bóveda octogonal de la Sala de las Dos Hermanas y en la más compartida y más rica en volúmenes de los Abencerrajes, ambas en el eje menor del Patio de los Leones, realizadas en la segunda mitad del siglo XIV bajo el sultanato de Muhamad V. Los mocárabes, agrupados en volúmenes muy diferenciados formando zonas de claridad y de penumbra contrastadas, reciben a lo largo de la jornada, a través de las ventanas del tambor, una iluminación variada y cambiante que dinamiza a la mirada y trae indudablemente a la vista el recuerdo del movimiento de las estrellas en el firmamento<sup>35</sup>. Es posible que estas bóvedas tengan también un significado oculto, desvelado quizás en parte en el poema de Ibn Zamrak que recorre la primera citada y que, tomada de manera fragmentada, dice:

*“Por la noche aquí buscan refugio las cinco Pléyades”... “Géminis extiende hacia ella (la cúpula) su mano, saludándola, y la luna del cielo se acerca a hablarla, las estrellas resplandecientes desearían quedarse en ella y no seguir su curso en la bóveda celeste...”*. “*No sería de admirar que los astros abandonasen su altura y traspasasen el límite fijado para ponerse al servicio de mi señor...*”<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Asíñ Palacios, *La escatología musulmana*, p. 233. Entiendo que la palabra cielo debe ser traducida aquí por paraíso en donde existen los alcázares.

<sup>34</sup> Ed. Siruela, pp. 86 y 89. Semejante en Muñoz Sendino, op. cit. cap. 34, p. 215.

<sup>35</sup> La sugerencia de J.C. Ruiz de Souza interpretando la sala de Abencerrajes como el oratorio de la Madraza que sería el Patio de Leones, justificaría el extraordinario desarrollo de su cúpula, que no explican las exiguas dimensiones de su espacio, “El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿Madraza, Zawiya y tumba de Muhamad V?. Estudio para un debate, *Al-Qantara*, XXII, 2001, pp. 77-120.

<sup>36</sup> M. J. Rubiera, op. cit, p. 155.

La misma visión cósmica se concreta en los versos de Ibn al-Yayyab en la Torre de la Cautiva del propio recinto: “...*Torre fuerte que sostiene a las estrellas del firmamento y que cruzan las constelaciones*”<sup>37</sup>.

Si siguiendo a los poetas, esta imagen astral parece haberse reflejado con anterioridad en muchos de los palacios de al-Andalus. Unos versos del poema de Ibn Gabirol referidos al salón del palacio construido en la propia colina de la Sabika de Granada a mediados del siglo XI para el visir de la dinastía taifa de los Ziríes, el judío Ibn Negrela, mucho antes por tanto de la construcción de la Alhambra, describen:

*“La bóveda, cual tálamo de Salomón, está  
colgada del ornato de las cámaras:  
parece que da vueltas, girando entre los brillos  
de alabastros, zafiros y bedelios.  
Así, cuando es de día.  
En los atardeceres su imagen es de cielo,  
De noche sus estrellas en fila se alinean...”*<sup>38</sup>..

Almutamid, rey de la taifa sevillana y uno de los más grandes monarcas de esta etapa andalusí, fue un reconocido constructor. En el palacio al-Mubarak, el más sobresaliente de los por él realizados, destacaba el salón conocido como la *Turayya*, o de las Pléyades, del que los versos del poeta Ibn Hamdis de Sicilia parecen indicar que su cúpula estuvo decorado con las figuras de las constelaciones zodiacales.

*“... Al tomar como modelo su alto rango real, su salón se ha elevado tanto que está a la altura de las constelaciones.....  
El sol parece en él un pincel con el que unas manos  
Pintan figuras diferentes.  
Figuras que parece que se mueven en su inmovilidad,  
Pues sus manos y sus pies están quietos...”*<sup>39</sup>.

La posible decoración cósmica de la cúpula de esta sala real no sería sino la continuación y resultado de una antigua costumbre que situaba el trono del monarca bajo un baldaquino o cúpula donde se habían representado los astros del firmamento, y que antiguas leyendas habían identificado con el trono de Salomón, cuyo recuerdo hemos visto en los citados versos de Ibn Gabirol. Desde el siglo VI a.C., las tiendas reales persas tenían cubiertas circulares forradas de seda con estrellas bordadas, a las que se les denominaba “el Cielo” “ouranos”, y

<sup>37</sup> idem, 153.

<sup>38</sup> E. Romero, *Selomo Ibn Gabirol*, Madrid, 1978, pp. 175-177, tomado de M. J. Rubiera, op. cit., pp. 148-49.

<sup>39</sup> Ed. El Cairo, 1956, p. 157, en M.J. Rubiera, op. cit. pp. 137. Una imagen de lo que pudo ser se encuentra en las pinturas de la Universidad de Salamanca realizadas por Fernando Gallego en la segunda mitad del siglo XV

Alejandro Magno habría heredado de Darío una de estas ‘tiendas del Cielo’ donde el monarca había sido adorado como un dios<sup>40</sup>. Desde entonces el desarrollo del pensamiento griego produjo grandes avances astronómicos y mecánicos que harían triunfar la teoría de identificación del baldaquino regio con el Cielo, encontrándose desde el tiempo del filósofo Platón diversas alusiones o descripciones de mecanismos que reproducían el movimiento de los astros en la bóveda celeste<sup>41</sup>. Herederos de la cultura helenística, los emperadores romanos adoptaron la incorporación de estos ingenios mecánicos al espacio arquitectónico, desarrollándose desde el siglo I en las salas del trono de algunos palacios singulares cubiertas, en las que engranajes complicados permitían el desplazamiento y la rotación de paneles móviles que simulaban el cielo y la cambiante disposición de los astros en él. Si la grandiosa cubierta de la sala octogonal de la Domus Aurea de Nerón, de la mitad del siglo I, parece la pionera de estas características en occidente y el modelo más seguido<sup>42</sup>, la más célebre, recordada y emulada por la poesía y las leyendas árabes es sin embargo la del palacio del persa Cosroes II, en la que el monarca se exhibía ante sus súbditos junto a la cruz cubierta de gemas por Constantino que había tomado como botín en su asalto a Jerusalén<sup>43</sup>. Sin embargo, ninguno de estos ingenios ha permanecido fuera de los textos. La representación más antigua conservada de una cúpula astronómica pertenece a la cultura islámica, realizada seguramente por el omeya Valid I a principios del siglo VIII sobre la sala interior del ‘caldarium’ de las pequeñas termas del palacete del desierto jordano de Qusayr Amrá. Desprovistas de cualquier artificio mecánico, o de cualquier interpretación visionaria o simbólica, muestran en pintura al fresco una bóveda celeste, lo que pudiera entenderse como una visión científica, una representación descriptiva de las figuras del firmamento, que por su vitalidad debieron ser copiadas no de manuscritos bizantinos sino de modelos helenísticos anteriores<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> R. Manzano Martos, *La qubba, aula regia en la España musulmana*, Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, p. 17.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Cabañero Subiza, op. cit. pp. 194-197, con bibliografía.

<sup>43</sup> K. Lehmann, en “The Dome of Heaven”, *The Art Bulletin*, XXII, 1940, p. 24, aporta las fuentes y el estudio de sus variantes. También R. Manzano, 1994, op. cit. pp. 22-23, incluyendo algunos de los textos. La descripción de Firdusi, *El libro de los Reyes*, del siglo X y de J. de Vorágine en *La leyenda dorada*, son las más extendidas.

<sup>44</sup> Su interpretación fue hecha por F. Salx en: K.A.C. Creswell, *Early Muslim Architecture, Umayyads, Early Abbasids and Tulunids*, vol. I, *Ummayyads, A.D 622-750*, Oxford, reed. 1969, pp. 424-431; un breve resumen en Creswell: *Compendio de arquitectura paleoislámica*, Anales de la Universidad Hispalense, Serie 4: Arquitectura, Sevilla, 1979, pp.113-124; M. Almagro, J. Zozaya y A. Almagro, *Qusayr Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto jordano*, Madrid, 1975. Savege-Smith, “Celestial Mapping”, en Harvey y Woodward, *Cartography in the Traditional isamic*, vol, II, tomo I, *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies*, Chicago-Londres, 1992, pp. 12-20; J.M. Blázquez, *Los mosaicos romanos en España*, Madrid, 1993, pp. 681-686, y antes: “Las pinturas helenísticas de Qusayr’ Amra (Jordania) y sus fuentes”, *Archivo Español de Arqueología*, 54, num. 143-144, 1981, pp 157-202; sobre mapas celestes y su representación: A. García Avilés, “La imagen del Cielo”, *El tiempo y los astros. Arte, Ciencia y Religión en la Alta Edad Media*, Universidad de Murcia,

Pero lo que resulta interesante para este estudio es que la bóveda, en este caso de aristas, de la sala de baño que precede al planetario en estas termas, llamado por Almagro el baño de las mujeres, está pintada figurando una frondosa vegetación que oculta todas las superficies, y que no creo que deba explicarse simplemente como un mero sistema ornamental. A mi entender, es más factible que esa capa vegetal, con viñas y granados, extendida por el techo y no por el resto de la habitación, represente simbólicamente el paraíso vegetal tantas veces anunciado en el texto coránico, pero al tiempo tan difícil de plasmar en la arquitectura, la misma interpretación que conviene a la roseta que envuelve a seis cabezas esculpidas entre pámpanos y vídes en la bóveda de la pequeña habitación que hay en el fondo de la sala principal del baño de Jirbat al-Mafyar, de la que se ha dicho, no sin ambigüedad, que puede tener algún “simbolismo cósmico”<sup>45</sup>. Bóveda vegetal y bóveda astronómica, no sería imposible explicar la configuración de las salas de Qusayr Amra como una representación, separada pero yuxtapuesta, del cielo y del paraíso.

Este doble reflejo celeste en las salas del baño jordano pudo tener un eco en la decoración del palacio taifa de la Aljafería de Zaragoza levantado principalmente por el monarca Abu Yafar Almoqtadir en la segunda mitad del siglo XI, del que ha sido destacada su dependencia respecto de los llamados palacios del desierto del Próximo Oriente<sup>46</sup>. Su estructura tripartita, como la de alguno de los modelos orientales, pone de relieve la primacía de la zona central, en la que quedaron establecidas, en torno a un despejado jardín y resguardadas por un pórtico, las dependencias palatinas más importantes, presididas en el lado norte por el Salón del Trono y un pequeño oratorio, bien orientado, al este. B. Cabañero<sup>47</sup> ha sugerido en la decoración del salón la evocación del cosmos mediante la representación de estrellas sobre muchas de sus superficies, tanto en los tableros de los muros como en los relieves de las puertas, la techumbre de madera o la inscripción que corre sobre los arcos que le dan acceso desde el pórtico, decoración que seguramente se extendería a las propias hojas de madera de las puertas. El simbolismo, o mejor, la representación del cielo pretendida, se refuerza por los tex-

---

Murcia, 2001. Un estudio sobre manuscritos carolingios con representación zodiacales, con otras fuentes, en: “B. Obrist, “La représentation carolingienne du zodiaque. À propos du manuscrit de Bâle, Universitätsbibliothek, F III 15ª”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 44, 2001, pp. 3-33.

<sup>45</sup> R. Ettinghausen y O. Grabar, *Arte y arquitectura del Islam, 650-1250*, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1996 (1ª ed. 1987) p. 66; J.M. Blázquez, op. cit. pp. 693-699, establece antecedentes y paralelismos de esta decoración, que pone en manos de un maestro de formación helenística, del área bizantina o siria.

<sup>46</sup> C. Ewert, “Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de la época de los taifas. La Aljafería de Zaragoza”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, vol. III, Granada, 1972, pp. 63-75. C. Robinson, por su parte, descarta el aislacionismo de la península en este siglo recordando las intensas relaciones de las cortes hispanas, sobre todo de las costeras, con las de la zona mediterránea y del Próximo Oriente: “Las artes en los reinos de taifas”, *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Ed. El Viso, Madrid, 1992, pp. 49-61, esp. 49-52.

<sup>47</sup> “La representación del califa...”, op. cit. pp. 209-212; idem: “El simbolismo del palacio hudí, *La Aljafería*, vol. II, Zaragoza, 1998, pp. 393-405.

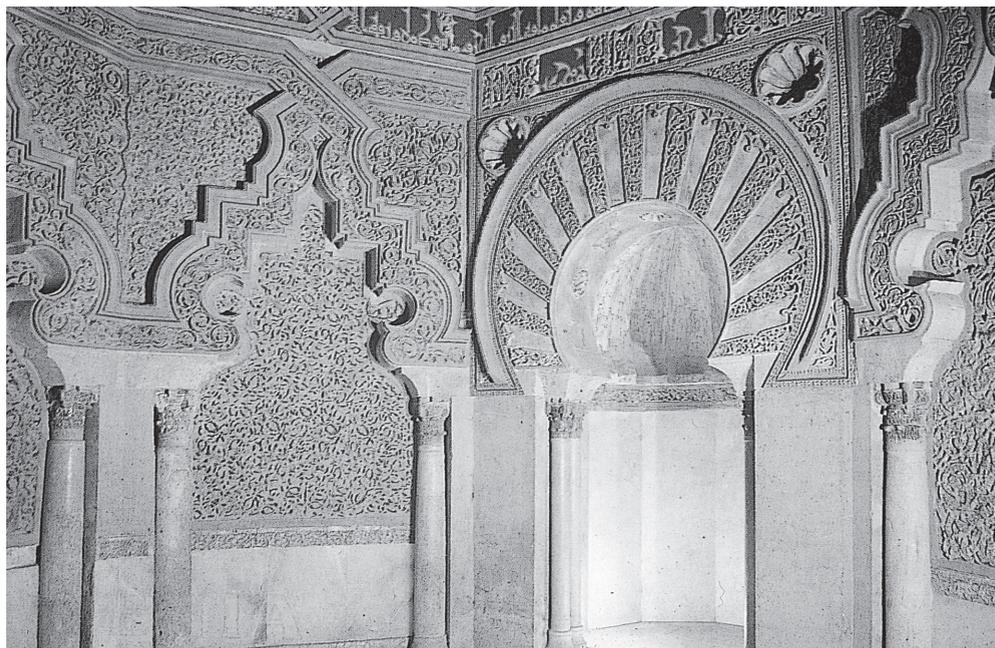
tos coránicos epigrafiados, concretamente en la franja horizontal sobre el arco de acceso al salón, y en la que discurre por los muros a un metro de altura del suelo, que aluden respectivamente a la creación de los siete cielos, y al mantenimiento del orden celestial por el propio Dios<sup>48</sup>, textos que han impulsado, a partir de la aparente imagen del cielo, la interpretación del espacio como un medio de exaltación del poder del soberano que aparecería en él bajo el firmamento como la sombra, o el representante de Dios en la tierra.

En la decoración del centralizado oratorio zaragozano han desaparecido las estrellas, recayendo el ornato en la epigrafía y en una abigarrada vegetación que se instala esencialmente en los muros de los seis lados del polígono (todos salvo el del mihrab), abrazando a los nuevos arcos ciegos mixtilíneos que los ocupan, sin descender hasta el suelo (Lam. 2). Numerosas inscripciones coránicas se tallaron en las zonas más relevantes, en el frente del mihrab y la base de su cubierta, los capiteles o las propias paredes, algunas hoy perdidas. De todas ellas, interesa ahora especialmente la que recorre el contorno del oratorio sobre las claves de los arcos, un fragmento de la sura llamada de los rebaños<sup>49</sup>, que contiene el sentido de esta edificación, pues recuerda la muerte y la resurrección para llegar al Juicio Final y consiguientemente recibir premio, pues no existen aquí amenazas de condenación como son frecuentes en otros muchos capítulos del Corán, y además termina diciendo “*los mortales son devueltos a Dios, su Señor, la Verdad. ¿Acaso no le pertenece el Juicio?*”. Por tanto puede admitirse la intención de recrear en este espacio una imagen del paraíso prometido, imagen que los relieves de las paredes vienen a reforzar, apoyados de nuevo en los textos. Cuando el Corán explica los placeres de este lugar, la abundancia de vegetación es el principal atractivo, una vegetación generalmente inespecífica ofreciéndose “*lugares umbríos*” y “*sombra permanente*”, “*jardines oscurísimos por lo frondoso de su vegetación*”, o “*abundancia de toda clase frutos*”. Sólo en una ocasión el texto define unos aspectos concretos, que parecen directamente trasladados a este espacio físico, precisando que en los jardines, además de las consabidas parras “*habrá frutos, palmerales y granados, vírgenes excelentes, hermosas, huríes enclaustradas en pabellones...*” (Sura LV, 45); una precisión de la que se apropia la leyenda de la Escala de Mahoma que la reproduce de manera algo más narrativa: “*...fijándome bien vi que en los jardines había unos árboles llamados palmeras y granados*”, y sigue: “*...cuando los del paraíso se dirigen a estos jardines, allí encuentran bajo los árboles los pabellones más hermosos y más ricos que pueda pensar el corazón del hombre. Dentro de los pabellones moran unas vírgenes...*”<sup>50</sup>. Los arcos, con sus fuertes roscas recortadas y anudadas por bandas

<sup>48</sup> Son la sura LXVII, 1-14, y la XXXVI, 4-40. Vid: B. Cabañero, “La epigrafía del palacio hufí”, *La Aljafería*, op. cit. T. II, pp. 375-389; idem: “La representación del califa....”, pp. 211-212.

<sup>49</sup> Es la sura VI, en las aleyas 59 a 62 aunque está muy deteriorada, vid: B. Cabañero “La epigrafía...”, op. cit, pp. 379.

<sup>50</sup> Ed. Siruela, p. 99. De manera parecida en Muñoz Sendino, op. cit. cap. 44, p. 219, que recoge “*gigantescas palmeras y granados muy hermosos*” e igualmente la existencia de pabellones bajo los árboles.



**Lam. 2.** Oratorio de La Aljafería de Zaragoza, siglo XI.

de recuerdo textil sobre las paredes, pueden reproducir los ricos pabellones antes anunciados, cubiertos por una fronda en la que se reconocen precisamente, además de los consabidos pámpanos, las palmeras y las granadas<sup>51</sup>. No resulta difícil ver aquí una de las evocaciones más fidedignas del paraíso a partir los textos musulmanes.

Es aceptado que el diseño poligonal del oratorio hudí está basado en el modelo que un siglo antes había desarrollado el mihrab de la mezquita aljama de Córdoba patrocinado por Alhaken II, aunque la peculiar cubierta cordobesa en

<sup>51</sup> Las granadas mencionadas en estos textos, y por ello creo reproducidas en este oratorio, deben proceder de la iconografía cristiana, como otros aspectos que luego se estudian, pues aparecen en muchas decoraciones durante la Alta Edad Media, entre otros lugares en la Rotonda de San Jorge en Salónica, formando la base del cielo que sujetan ángeles, en cuyo centro, perdido, debía estar una imagen de Dios de la que queda una mano; en el Baptisterio de San Juan de Nápoles, rodeando como una banda de granadas en cráteras que picotean pavones al crismón con el A y W en un cielo estrellado; en Santa Constanza de Roma, enmarcando los dos absidiolos decorados con mosaico en los que aparece Cristo; en el mosaico pavimental de Hinton Saint Mary, Londres, Museo Británico: una cabeza de Cristo coronada por Crismón entre dos granadas. L. Bolens-Halimi recoge que la Biblia, Libro de los Reyes I, 7-18, describe granadas, *ha-rimorim*, como símbolo del Templo, de agrupación, como lo significa la palabra greco-latina *ecclesia*: “Jardines de al-Andalus: Naturaleza e Historia de un encuentro cultural”, *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 28, 1992, p. 18.

forma de concha, en el caso aragonés no se mantuvo en la sala, sino sólo, menos realista, en su propio mihrab y, como recuerdo, en las albanegas del arco de entrada. Ésta, y otras estructuras del palacio, como los arcos entrelazados y yuxtapuestos de los pórticos, se han explicado como una emulación por parte de la taifa zaragozana de las obras de la capital del califato, intentando justificar a través de ellas el derecho del monarca al trono en calidad de legítimo sucesor de aquella dinastía. Es factible que no se hayan imitado sólo las formas; con más interés, debieron apropiarse de su simbolismo.

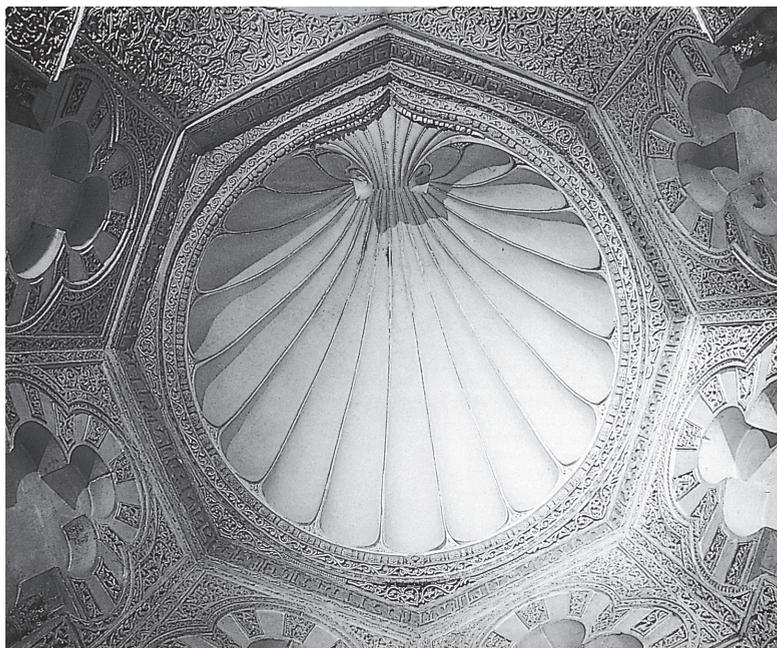
El mihrab y la bóveda que le precede son las estructuras de la mezquita de Córdoba que interesan en este sentido especialmente a este estudio. El mihrab, como es sabido, ha adoptado, por primera vez entre lo conocido, el aspecto de un polígono cerrado cubierto por una espectacular concha marina, en vez de la más tradicional forma de nicho; la cupulita de gallones que culmina el entramado de arcos en la bóveda del tramo central de la maqsura se ha visto recubierta de mosaicos con representaciones de temas muy concretos. En ellos se concentra la intencionalidad simbólica del edificio que ha podido generar toda la anteriormente vista.

Alexander Papadopoulo ha planteado la interpretación del espacio cerrado del mihrab cordobés no como un desarrollo puramente estético, sino como una decisión inicialmente teológica para adecuar la forma de este lugar al sentido que la palabra recibe en el Corán, que lo presenta como lugar secreto o recogido, una transformación más radical de lo que podría parecer en el plano simbólico pues se ofrece de esta manera como el lugar más secreto de la mezquita, aspecto que pasaría a representar el “santa sanctorum” de la religión, “el dogma en su esencia”<sup>52</sup>. En consecuencia, este octógono cubierto con concha no tiene la simple misión de marcar la dirección de la Meca, o de destacar con honor al personaje que se situaba delante en la oración; la cúpula honra en este caso al espacio que se encuentra bajo ella y no al que está delante. Adoptando la interpretación tradicional del octógono y de la cubierta cupulada, este espacio podría simbolizar la promesa de la inmortalidad y en definitiva, la salvación, a través de la religión<sup>53</sup>. El perfil de concha marina que adopta la cubierta deriva, evidentemente, del mundo clásico (Lam. 3). Pero su amplio desarrollo puede significar una intención simbólica: existe un hadit célebre que compara la Palabra divina con una perla; y otro dice que el mundo ha sido creado a partir de una perla blanca, doble simbolismo que de hecho es uno sólo, que indica, como entre los cristianos, que la creación procede de la Palabra divina<sup>54</sup>.

<sup>52</sup> “Typologie des mihrab”, en *Le mihrab dans l'architecture*, Actas del Congreso de la Universidad de la Sorbona en 1980, publicado a cargo de A. Papadopoulo, París, 1988, pp. 20-34, esp. 23-25. En las mismas actas: G.Troupeau, “Le mot Mihrâb chez les lexicographes arabes”, pp. 60-64.

<sup>53</sup> idem, p. 24. También lo trata en: *L'Eshétique de l'art musulman. La Peinture*, París, 1972; y *L'Islam et l'art musulman*, París, 1976.

<sup>54</sup> A. Papadopoulo, 1988, p. 27; también T. Burckhard, *Arte del Islam*, Barcelona, 1988, p. 77. Explica Papadopoulo la dificultad de representar una perla en arquitectura que no apareciese como una simple bola, mientras que la concha, para el que conoce el hadit, sugiere inmediatamente esta joya, y



**Lam. 3.** Bóveda del Mihrab de la Mezquita de Córdoba, c. 965.

Abundando en esta idea, el Islam declara que el Corán existía desde siempre al lado de Dios, y la Leyenda de Mahoma concreta que estaba escrito sobre una gran tabla “toda ella de blanquísima perla” que había sido creada al tiempo que el trono de Dios<sup>55</sup>. Por otra parte, las inscripciones religiosas de este espacio proclaman en general la Gloria Divina alabando al Señor y exhortando a la oración<sup>56</sup>; entre todas ellas, destaca para este propósito la inscripción que figura sobre las impostas del arco de entrada a este reducto, que contiene algunos versos de una sura más larga, los cuales reproducen precisamente frases pronunciadas por los elegidos en el paraíso<sup>57</sup>. Y en esta entrada, finalmente, se encuentran trasladadas

expone ejemplos africanos y turcos con esta solución. En la Aljafería y en Granada la alusión a la concha se realiza también en las enjutas del arco exterior del mihrab.

<sup>55</sup> Op. cit. Ed Siruela, p. 71. También Muñoz Sendino, op. cit. cap. 20, p. 211.

<sup>56</sup> M. Ocaña Jiménez, “Las inscripciones del mihrab de la gran Mezquita de Córdoba y la incógnita de su data, en H. Stern, *Les mosaïques de la grande mosquée de Cordoue*, Berlín, 1976; O. Grabar, “Notes sur le mihrab de la grande mosquée de Cordoue”, en *Le mihrab dans l’architecture*, op. cit. 1988, p. 115; para la traducción en español de las inscripciones: M. Nieto Cumplido, *La mezquita-catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, pp. 185-186.

<sup>57</sup> Corán VII, 41-43. Este texto puede completarse con el que aparece sobre la primera faja epigráfica de la puerta del *sabat*, que refleja los versículos 30 al 32 de la sura XLI los cuales, tras las conchabidas basmalas vuelve a anunciar el paraíso “...sobre éstos (los justos) descenderán los ángeles diciendo: ‘¡No temáis! ¡No os entristezcáis! ¡Alegraos pensando en el Paraíso que os ha sido prometido!... Traducción de M. Ocaña, tomada de Nieto Cumplido, op. cit. p. 233.

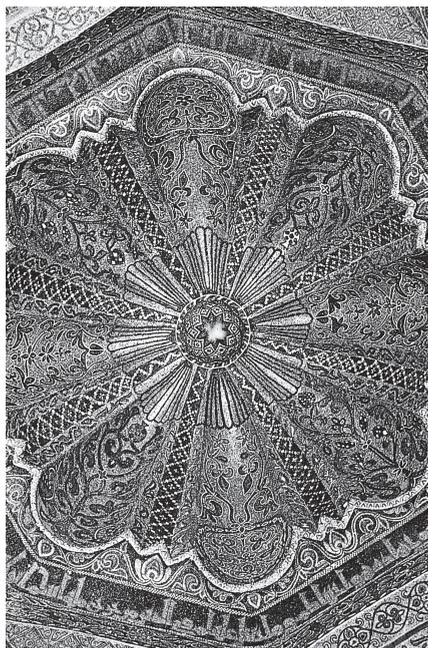
las dobles columnas que encuadraron en su momento el mihrab de Abd al-Rahman II, y a las que no se ha prestado atención desde un punto de vista simbólico. Su importancia aparece ya resaltada en el propio frente de la puerta a través de la inscripción de una de sus impostas, que recuerda el aprovechamiento de estas piezas en la nueva obra del califa Alhaken, aunque sin dar una razón de este cambio, que se achaca a su hermosura, y se recoge también en la crónica de Ibn Idari —fallecido en 1320: “*Hizo quitar las cuatro magníficas columnas del antiguo mihrab y que no hay similares a ellas, y las dejó a un lado para volverlas a colocar en el nuevo mihrab cuando el avance de los trabajos lo permitiese*”<sup>58</sup>. En mi opinión, su valoración vendría explicada una vez más por la literatura: cuando en la leyenda de la Ascensión de Mahoma este mensajero entra en el séptimo paraíso, del que aclara que es propiamente la casa de Dios cuando viene a ellos, dice textualmente: “*Vi en este paraíso dos grandes pilares, uno de esmeralda y otro de rubí*”, para proseguir, después de comentar su tamaño: “*Estos pilares se hallan en la entrada del paraíso de Dios*”<sup>59</sup>. Rojo y verde, los colores que corresponden a esas dos joyas, son los colores de los dos fustes que flanquean por cada lado el arco del mihrab, y esta es quizás la razón por la que debieron ser recogidos y aprovechados en su momento. Y es, a su vez, el colofón que permite sugerir la interpretación de este espacio de la mezquita como una representación simbólica del paraíso musulmán prometido.

Igualmente, la bóveda central de la maqsura de este edificio, sobre su novedosa estructura de arcos volados y entrecruzados cerrados por una pequeña cúpula de gallones (Lam. 4), muestra una decoración extraordinaria, en este caso de mosaico. Sus artífices fueron artistas bizantinos reclamados por el califa Alhaken II para que realizasen una decoración que recordase en al-Andalus la que en su momento los primeros omeyas realizaron en la mezquita de Damasco la cual, en ocasiones, por su exuberante vegetación y sus variados palacios, ha sido interpretada como un reflejo o recuerdo del paraíso<sup>60</sup>. Esta connotación celestial no es ajena a la decoración de la cúpula cordobesa aunque no está resuelta de manera similar. Aquí, la vegetación ocupa la superficie cóncava de los gallones, y sirve de fondo, marco y complemento a los tres elementos decorativos nuevos que completan el espacio: una esfera estrellada rodeada de velos y dos coronas gem-

<sup>58</sup> Traducción en M. Nieto Cumplido, op. cit. p. 192.

<sup>59</sup> Ed. Siruela, pp. 86-87; Muñoz Sendino, cap. 34, p. 215. Como otras veces en esta leyenda, creo recoge un tema más o menos banal aparecido en el Corán y lo agranda anecdóticamente. En este caso quizás la mención en la sura X, 3 que dice que Dios levantó el cielo “sin necesidad de pilares que se vieran”.

<sup>60</sup> Ibn Idari recoge la petición hecha por el califa al emperador bizantino de un artista especializado en la técnica musivaria, vid traducción en: Nieto Cumplido, op. cit. p. 191. A. Grabar propone para la decoración de Damasco una interpretación pasadisiaca, como una posible ideal ‘ciudad de Dios’ derivada de la imagen clásica pero sin figuras, en *L’Iconoclasmе byzantin*, París, 1957, p. 156 (traducción al español), idea recogida y comentada por R. Ettinghausen y O. Grabar en *Arte y arquitectura islámica, 650-1250*. Ed. Cátedra, Madrid, 1996 (1ª ed. 987), pp. 51-52, quienes remiten a B. Finster, “Die Mosaiken der Umayyadenmoschee”, *Kunst des Orients*, VII, (1970), pp 83-141 para la interpretación de los palacios como imágenes del paraíso musulmán.



**Lam. 4.** Bóveda central de la macsura de la Mezquita de Córdoba, c. 965.

madas. Los motivos vegetales dibujan en general palmetas y medias palmetas junto a estilizaciones de frutos colgantes, todo enlazado por tallos fuertes y sinuosos los cuales, componiendo a veces dibujos acorazonados y otras veces liriformes, los acomodan al espacio en una disposición simétrica. Estos motivos en su conjunto parecen una esquematización de los pámpanos de la vid y sus racimos<sup>61</sup>, resuelta de manera similar a la de numerosos ejemplos paleocristianos y bizantinos en todo tipo de soportes, de donde debieron extenderse al arte islámico que los integró, seguramente por su desecación y falta de naturalismo, al tiempo que por su simbolismo, en sus monumentos, siendo entendidos en ocasiones, formalmente, como una creación propia.

En el centro de la cúpula, lugar de encuentro de todos los gallones, se representa una gran estrella rodeada de otras menores, clara alusión a la bóveda celeste como posible reflejo de las composiciones cósmicas del arte antiguo ya mencionado, aunque creo no de manera exclusiva<sup>62</sup>. Lo curioso es que esta esfera

<sup>61</sup> A pesar de los numerosos nombres y consecuente diferencia de especies que propone H. Stern, *Les mosaïques de la Grande Mosquée de Cordoue*, Berlín, 1976, p. 6.

<sup>62</sup> C. Ewert: "Tipología de la mezquita en occidente: de los Omeyas a los Almorávides", *Arqueología medieval española. II, Congreso*. T. I, Ponencias, Madrid, 1987, pp. 179-204; idem: Precedentes de la arquitectura nazarí. La arquitectura de al-Andalus y su exportación al Norte de Africa

celeste se encuentra rodeada por una especie de cortinaje, como un velo de tul, que pretende en su caída un ligero plegado, resuelto no sin dureza. Este velo viene a reforzar, desde el punto de vista islámico y a partir de los textos, la significación celestial de esta cúpula, haciendo más fácil la comprensión de las ricas coronas de la base, pero ni éstas ni aquel pueden explicarse fuera de la tradición iconográfica del primer arte cristiano y bizantino. Desde luego la mención a velos o cortinas aparecen en el Corán y en la literatura cuando se trata de la presencia de Dios. La sura XLII, 50 dice: “*Dios no ha hablado a ningún mortal si no es por inspiración o desde detrás de un velo...*”, y antes había establecido que el trono de Dios era transportado por varios ángeles, aspecto recogido en varias ocasiones en el relato del Miray que lo extiende de forma narrativa describiendo estancias de separación entre el trono y estos ángeles portadores hechas de muchas cortinas de diferentes sustancias para evitarles su calor, o determinando sólo dos de ellas entre el paraíso y el propio Dios, o interponiéndolas ante Mahoma cuando se encuentra en presencia de Dios al que nunca llega a ver porque, cuando éstas se elevaron ante la llamada del Señor al Profeta, explica “*Dios me retiró la visión de los ojos y la puso en mi corazón, entonces yo vi con el corazón, más no vi nada con los ojos*”<sup>63</sup>.

Pero al tiempo, este modo de representar el cielo mediante una cortina sobre la que se manifestaría el propio Dios parece deudor de algunos aspectos de la iconografía cristiana la cual, apoyada a su vez en el mundo antiguo, se ha expresado en ocasiones de manera comparable. La representación del cielo, “Urano”, mostraba en el mundo clásico a esta divinidad pagana como un hombre barbudo con un manto inflado por el viento tendido sobre su cabeza<sup>64</sup>, la misma figura que adoptó alguna vez el arte cristiano, como muestra el sepulcro del año 359 de Junio Basso en el museo Pío Cristiano de Roma que, de manera nueva, sobrepuso a esa imagen la del Cristo triunfante entre los santos Pedro y Pablo, como también lo hiciera por las mismas fechas el sepulcro en ‘estilo bello’ del mismo museo que muestra sobre la tela hinchada del dios pagano la imagen del “*Cristum legem dat*”<sup>65</sup>.

---

hasta el siglo XII”, en *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*, coor: J. Bermúdez Pareja, Granada, 1995, pp. 54-61. Cabañero Subiza, en “La representación del califa...”, op. cit., pp. 200-201, ha destacado la similitud del dibujo con el del mosaico de la exedra del salón de baños de Jirbat al-Mafyar, Israel, construido entre los años 739-744, lugar sobre el que unos atlantes sujetan una bóveda celeste y donde también se pretendió un programa cósmico.

<sup>63</sup> Ed. Siruela, op. cit. 1996, pp. 73, 83 y 106 respectivamente. Muñoz Sendino, op. cit. cap. 19, pp. 210-212. En la versión C del Cielo 2º de Asín Palacios (p. 37) los velos de trono tienen mayor protagonismo; y aun mucho más en un popular “hadit” de S. IX, en el que se menciona el nombre o el sentido de los últimos siete (p. 439).

<sup>64</sup> “Uranos”, *Revue Archéologique*, 1959, I, p. 97. *Enciclopedia delle arte medievale*, voz: Cielo, T. IV, pp. 739 con bibliografía comentada y algunos ejemplos.

<sup>65</sup> La presencia del velo, o manto con significación de cielo, no desapareció en el arte cristiano como muestran, epígono de una larga trayectoria en miniatura, las cortinas o paños bordados con grecas que cierran el extremo de las bóvedas del ábside de las basílicas romanas del siglo XII de San Clemente de Roma, que la extiende ante una guirnalda con flores y ante nubes de las que sale la mano de Dios, cubriendo una imagen de la cruz, y de Sta María del Transtévere, 1130-1143 por Inocencio II,

Entiendo así, a partir de estos textos y ejemplos, que la aparición del velo en el firmamento estrellado de la cúpula de Córdoba viene a representar de manera anicónica la presencia de Dios en el cielo y, consecuentemente, en este espacio reservado de la mezquita, que se convierte por ello en el lugar privilegiado para el rezo del monarca. Pero los propios textos, y la idea de representar a Dios en la cúpula, no proceden directamente de la cultura clásica sino que, otra vez, están inspirados en los sistemas de decoración que el mundo cristiano desarrolló a partir del siglo IV después del triunfo de la Iglesia. Aparecieron entonces en los edificios religiosos bóvedas tachonadas de estrellas sobre un fondo azul, espacio celeste en cuyo centro se asentaban inicialmente signos y símbolos de Cristo, como cruces y crismones<sup>66</sup>, para representar enseguida escenas evangélicas o apocalípticas entre las que van a destacar los temas de la Ascensión, y la visión del Pantocrator entre los símbolos del Tetramorfos<sup>67</sup>. No es sólo un simbolismo cósmico; el espacio celeste es ahora sede de Dios. Y son estas decoraciones las que verdaderamente inspiran la de la mezquita. En contrapartida, ¿no serán una devolución de la mezquita al arte cristiano los velos o cortinajes tallados sobre el chapitel de la interesante torre románica de la iglesia de Mombuey, en Zamora?

En este contexto debe explicarse la presencia en la cúpula de las dos coronas de orfebrería y joyas “*las únicas que evocan objetos reales en la mezquita*”<sup>68</sup> sobre los gallones situados en el eje principal orientado hacia el mihrab, que vienen a acentuar el carácter divino de este espacio, pero, sobre todo, la protección y la aceptación celestial de la figura real, de la misma manera que lo hacían, otra deuda con lo cristiano, ciertos mosaicos altomedievales que mostraban la mano de Dios saliendo del cielo portando la corona de triunfo, es decir de la inmortalidad, sobre determinadas imágenes<sup>69</sup>. Sobre esto, en una misma comunidad esté-

---

sobre la Virgen y Cristo sentados. Más cercano al concepto antiguo, la miniatura bizantina presenta el cielo como un manto hinchado y estrellado que la “noche” sujeta sobre su cabeza en la Visión de Isaías, del Psalterio de mediados del X de Constantinopla, MS. Gr.139, f.435v. de la Bibl. Nacional de París, y en el Paso del Mar Rojo del Psalterio del siglo XII, Gr. 139, f. 419v del mismo fondo, de donde pasó a constituir la imagen del fin de los tiempos en el Juicio Final cuando los ángeles enrollan o transportan este velo cuajado de estrellas, como aparece, entre muy numerosos ejemplos que cubren toda la Edad Media, en el mosaico parietal del muro occidental de la basílica de Torcello, en la Chora, en Estambul, o en los frescos de Giotto en la capilla Scrovegni de Padua donde desvelan las enjovadas puertas del paraíso que está detrás.

<sup>66</sup> Como el crismón con el A y W en el Baptisterio de San Juan en Nápoles, o el triple crismón sobre tres círculos de colores degradados, posible Trinidad, rodeada de doce palomas en el baptisterio de Albenga, Liguria, 425-450, la cruz en el mausoleo de Gala Placidia de Rávena en el s. V, o las más tardías cruces gemadas de la capilla del Palacio episcopal de Rávena y de San Apolinar de la misma ciudad, ésta con el medallón de Cristo en su centro, o también el Cordero en la iglesia de San Vital.

<sup>67</sup> Son innumerables las cúpulas con la figura de Cristo, escenas o visiones, en pintura o mosaico, especialmente en el Oriente bizantino, Armenia, Capadocia, Bulgaria o Grecia después de la Iconoclastia, entre las que destacamos, como paradigma de todas aunque no es la primera fechada, la cúpula de la Ascensión de Santa Sofía de Salónica, 800-850, que representa a Cristo entre dos dinámicos ángeles.

<sup>68</sup> Stern, op. cit, p. 28.

<sup>69</sup> En Roma existió en la basílica de los santos Cosme y Damián, 526-530, y permanece en el ábside de la de Santa Inés y en la capilla de S. Primo y Feliciano de San Stefano Rotondo levantada por

tica, ya se ha destacado que la donación de coronas votivas para colgar sobre los altares era práctica habitual en la Alta Edad Media y no sólo entre los reyes de la península Ibérica<sup>70</sup>. Pero conviene recordar también que aunque los califas cordobeses no usaron coronas ni signos de soberanía equivalentes, debieron conocer la costumbre de los emperadores bizantinos de hacerse representar siendo coronados por Dios<sup>71</sup>, una modalidad que adoptaron los emperadores otomanos, como ejemplifica la atrevida miniatura del Sacramentario de Ratisbona de Enrique II, 1002-1014, de la Biblioteca de Munich, y después los reyes sicilonormandos de Sicilia y que pudo, aunque fuera de una manera tangencial, influir en las que ahora se estudian<sup>72</sup>.

Por todo esto creo, en resumen, que cielo y paraíso fueron recordados de manera taxativa y clara para su época en estos dos espacios principales de la mezquita, la macsura y el mihrab, si bien lo hicieron con diferentes fuentes y recursos que, por otra parte, pueden entenderse como complementarios.

Nada se conoce, desafortunadamente, de la edificación de los antiguos palacios del alcázar de Córdoba salvo alguno de sus nombres y alguna descripción más poética y metafórica que útil a la investigación. Por eso, *Madinat al-Zahra*, levantada por Abd al-Rahman III a partir del año 936 para exhibir su nuevo califato, adquiere verdadero protagonismo en la búsqueda de espacios áulicos, representativos y simbólicos, de la etapa califal. El núcleo principal del protocolo real radicaba en esta ciudad en el palacio de recepciones que fue denominado por su restaurador<sup>73</sup>, el Salón Rico debido a la abundancia y al preciosismo de su decoración junto a la grandeza de su aplanado jardín, palacio que debe coincidir con

---

el papa Teodoro entre 642-649. También está en los ábsides de Sta. Práxedes, de Santa Cecilia en el Transtevere, y de San Marcos, todos de la primera mitad del IX, más en los del s. XII de Sta. María en el Transtevere, Sta. María Nova y San Clemente, de la misma ciudad. Nápoles conserva esta imagen en el Baptisterio de San Giovanni in Fonte, sobre un crismón. En la primera mitad del s. VI se fijó en el mosaico de la basílica eufrasiana de Porec en Parenzo, Croacia, y su presencia en el mosaico de la Panagia Kanakaria de Lithankromo, en Chipre, indica su expansión por Oriente.

<sup>70</sup> H. Stern, op. cit. p. 28, de lo que son ejemplos muy conocidos las coronas visigodas del tesoro de Guarrazar, Toledo, ahora en el Museo Cluny de París y en el MAN de Madrid, pero cuya práctica se extiende en Oriente y Occidente que las prodiga igual sobre los altares como sobre personajes religiosos o los propios reyes, como muestran numerosas pinturas y miniaturas hispanas y europeas. Aparece tempranamente en el pequeño resto del cofre de marfil de Samaguer, Pola, ahora en el museo Arqueológico de Venecia suspendida sobre el altar de san Pedro de Roma; Rávena las introduce bajo los numerosos absidiolos abovedados el friso alto de los mosaicos de San Apolinar el Nuevo.

<sup>71</sup> Como muestran entre otras la placa de marfil del emperador Constantino VII Porfirogeneta, c. 945, de Londres, la de Romano II y Eudocia, del Gabinete de Medallas de París, o la más tardía miniatura de las Homilías de S. Juan Crisóstomo con la coronación del emperador Nicéforo Boniate y María de la B.N de París.

<sup>72</sup> No está claro si existió una voluntad de sacralizar el poder político en este tiempo como se dio en las cortes orientales y se inició en el Magreb más adelante, cuestión que encierra en el fondo la legitimación del poder. Un estudio sobre este debate, con bibliografía en Jocelyne Dakhliá, "Du sacré duel au sacré débat: la légitimité en écho des souverains maghrébies", *Al-Qantara*, XVII, 1996, pp. 339-374.

<sup>73</sup> F. Hernandez Jimenez, *Madinat al-Zahara. Arquitectura y decoración*, Patronato de la Alhambra, 1985. M. Barceló, "El Califa Patente: el Ceremonial Omeya de Córdoba o la escenificación del poder", en AA.VV., *Madinat al-Zahra. El salón de Abderraman III*. Córdoba, 1995, pp. 153-175, y

el que las crónicas llaman Maylis al-Sharqi<sup>74</sup> en función, seguramente, de su situación sobre el borde oriental de los muros de la alcazaba y de serlo en relación a los otros palacios basilicales que se han hallado en esta misma zona, alguno de los cuales aun no han sido excavados<sup>75</sup>. Su interés se centra tanto en su planta basilical cuya estructura no ha vuelto a repetirse fuera de la etapa califal, de tres naves centrales flanqueadas por dos más de carácter auxiliar para las ceremonias, todas confluyentes en un ancho pórtico transversal, como, sobre todo, por su extraordinaria ornamentación que cubre basas y capiteles y se proyecta sobre todas las superficies de los muros perimetrales, donde resalta especialmente la que se extiende sobre los paneles de su zócalo. En éstos, una vegetación de diseño simétrico ordenada a partir de unos ejes verticales centrales, lejos de producir una composición estática, dibuja un vibrante torbellino de ramas, flores y frutos que se enlazan y enredan a uno y otro lado del tronco central en un dinamismo que se ha descrito como atormentado (Lam. 5); un desarrollo singular que debía producir un efecto aun más ligero cuando, cubiertos de color, los paneles simulasen flexibles textiles colgados.

C. Ewert ha desmenuzado en dibujos los motivos vegetales<sup>76</sup>, y en su profundo análisis, estableciendo para ellos una estética formal abasí, ha insinuado que sus artífices pudieron haber buscado aquí un reflejo de los palacios celestiales. Esta aguda observación, que integra algunas de las promesas coránicas sobre las mansiones del paraíso arriba vistas y que a buen seguro potenciarían los ornatos sumados en las fiestas, puede quizás ser reforzada. Si el relato de al-Maqqari que empieza: “*Al Nasir había empleado ladrillos de oro y plata para cubrir la cupulita que coronaba el palacio alargado, el más famoso de Madinat al-Zahra, ladrillos que le habían costado mucho dinero...*”<sup>77</sup> puede referirse a esta estancia, es posible que una cúpula hemisférica de brillante apariencia hubiese cubierto el tramo inicial del salón desde el que el monarca presidía las audiencias —su destrucción pudo acarrear un replanteamiento de los apoyos en el suelo—, procurando a este espacio real el simbolismo cósmico que hemos visto en las cortes

---

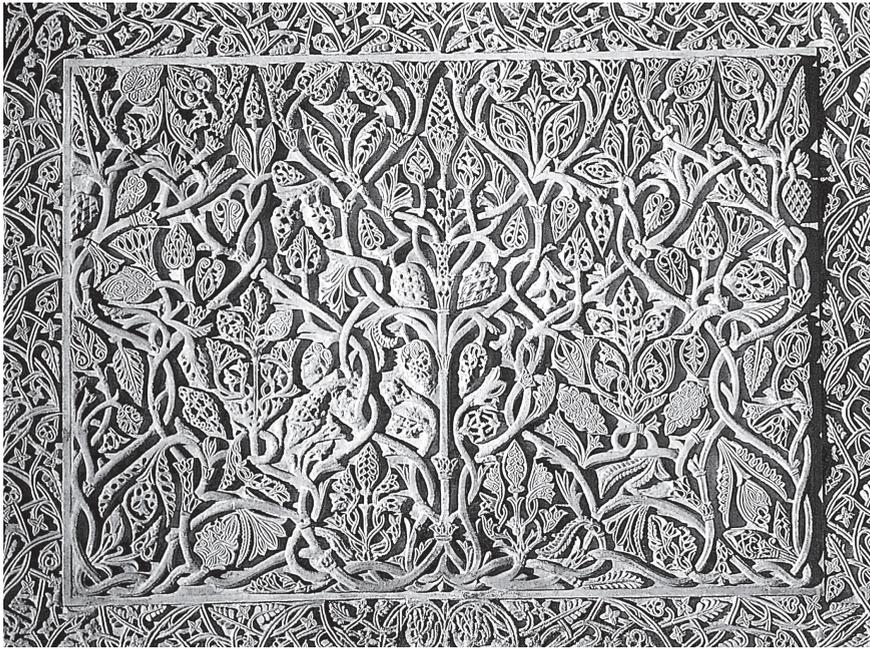
antes en *Estructuras y formas de poder en al-Andalus*, Salamanca, 1991, pp. 51-71. Un completo estudio de este salón en VVAA., *Madinat al-Zahra...* op. cit. 1995, A. Vallejo Triano, coord., 1995.

<sup>74</sup> Ibn Hayyan, *Anales Palatinos del Califa de Córdoba Al-Hakam II por Isa ibn Ahmad al-Razi*, traducción de un manuscrito árabe de la Real Academia de la Historia por E. García Gómez, 1967.

<sup>75</sup> El Salón Occidental, al que F. Hernandez llamó de la Señorita por haber sido explorado por la entonces Directora del Museo Arqueológico de Córdoba, sobre el jardín crucero bajo, y el del lado occidental del patio de los pilares dentro del propio alcázar, llamado de “las Dobles columnas” por el arquitecto R. Manzano, vid: “Casas y Palacios de la Sevilla Almohade. Sus antecedentes hispánicos”, en: *Casas y Palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, El Legado Andalusi, ed. Lunwerg, Granada, 1995, pp. 315-352. Mas conocidas, las llamadas Dar al Yund, y Dar al Yandal, ésta aún sin restaurar.

<sup>76</sup> “Elementos de la decoración vegetal del salón Rico de Madinat al-Zahra: “Los tableros parietales”, en AA.VV., A. Vallejo Triano coord., *El Salón de...*, op. cit., pp. 43-57.

<sup>77</sup> Al-Maqqari, *Nafh al-tib*, II, 108-109, recogido por M. Jesús Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, Ed. Hiperion, 1988, 2ª ed. (1981) y termina narrando su destrucción por la advertencia de un cadí de contravenir con este lujo los principios coránicos, C: XLIII, 32-34.



**Lam. 5.** Panel del zócalo del Salón Rico de Madinat al-Zahra. Mitad del siglo X.

orientales<sup>78</sup>. Pero además, cúpula cuyo volumen habría quedado alineado con el de las otras dos que pudieron elevarse sobre las alcobas laterales de las naves auxiliares, en una disposición que se mostraría equiparable a la que poco tiempo después fue realizada sobre la macsura de la mezquita de Córdoba, en la que, como antes se ha visto, fue resaltada la central mediante la decoración mosaística con escenas alusivas al príncipe.

La inquietante vegetación de los zócalos puede asociarse también a las estancias paradisíacas que prometen los textos coránicos, y no solamente porque sugieran los lugares umbríos y frondosos, sino por la especie vegetal que parecen representar. La composición de cada panel integra un numeroso conjunto de hojas, flores y frutos distribuidos de manera muy apretada entre los tallos casi leñosos que serpentean a uno y otro lado del vástago central sin dejar ver prácticamente el fondo. Se ha dicho que esta decoración recuerda la de Samarra<sup>79</sup>, evo-

<sup>78</sup> Esta interpretación podría despejar las dudas de algunos historiadores para identificar a este salón como uno real: B. Pavón Maldonado, "En torno a la qubba real en la arquitectura hispano-musulmana, en *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica*, Madrid, 1981, p. 260.

<sup>79</sup> C. Ewert, op. cit. p. 45; se había dicho "exótico y de extraña filiación", L. Torres Balbás, *La España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba 711-1031*, T. V de la Historia de España de Menéndez Pidal, 1962. (1ª ed. 1957), p. 697.

cación por tanto del mundo abasí del siglo IX. Es cierto que la manera plana y de enorme densidad de estos relieves, incluso la solución acorazonada del cogollo central, se acerca a la resolución de los muros conservados en aquella y otras ciudades orientales, como por ejemplo los de la rica mezquita de Nayim, 960, en Irán (Lam. 6), incluso sin necesidad técnica, pues estos paneles cordobeses son de piedra y podrían haberse resuelto con un modelado más rico que el que impone el moldeado del estuco oriental. Sin embargo, el esquema vegetal no me parece parangonable a las soluciones de aquellos, que resultan en comparación excesivamente abstractos y geometrizados, más cercanos en ese caso de los conservados en el Museo Arqueológico de Córdoba procedentes de la almunia al-Naura. En los paneles de Madinat al-Zahra, a pesar de su estilización, aun se aprecia cierta jugosidad y una contenida vida que hacen creíble su desarrollo formal y el reconocimiento de lo representado, a mi modo de ver fundamentalmente parras, con los componentes completos de esta especie, la cepa o tronco central, los sarmientos, pámpanos, flores y los racimos de uvas, desde luego sometidos a un proceso de atomización y compresión que uniformiza todas las superficies. La estilización y división provocada en cada uno de los elementos es comparable a la de innumerables ejemplos de arte paleocristiano, bizantino o copto, del área oriental como del occidental, sobre cualquier tipo de materias y piezas de uso y finalidades diversas. Y su ordenación en función de fuertes ramas o sarmientos serpenteanes también se reconoce en algunas obras, aunque más naturalistas, como por ejemplo en relieves como los del sepulcro de los Pastores del Vaticano, el de los Putti vendimiadores de San Lorenzo fueramuros de Roma o el más tardío del arzobispo Teodoro en San Apolinar in Classe de Rávena, o en mosaicos, como el de la capilla cerca de la Puerta de Damasco de Jerusalén, o el de la Iglesia jordana de al-Jaldir (Lam. 7), ahora en el Parque Arqueológico de Madaba, todos entre los siglos IV y VI.

No es difícil entender este desarrollo vegetal en los muros palatinos si recordamos que fue un arquitecto de procedencia siria, llamado Máslama, quien proyectó la ciudad, el cual, traería artistas de este área cultural para intervenir en las obras. Los relieves que diseñaron para este zócalo muestran una inspiración en modelos vegetales que en su momento debían estar muy extendidos en el área geográfica y cultural de origen<sup>80</sup>, y no sólo en edificios cristianos, sino en otros propiamente islámicos, como muestra todavía la decoración, nada esquemática, de la fachada del palacio omeya de Mashatta cubierta por una gran viña. Incluso en relación con el sentido trascendente pretendido para el Salón, es interesante que este palacio del desierto jordano haya primado el espacio de la fachada correspondiente a la mezquita evitando la aparición de la fauna, que sí aparece entre los roleos del resto de la superficie exterior, mostrando desde luego la existencia de una intención simbólica en la arquitectura. La misma intención que parece mostrar el hecho de haber llevado al frente del zócalo del mihrab de la

---

<sup>80</sup> La talla de los capiteles de este Salón Rico muestra igualmente afinidad con los del arte del Egeo y del área copta en su esquematización, tratamiento sin modelado y rico claroscuro.



**Lam. 6.** Soportes de la Mezquita de los Viernes de Niyān, Irán, c. 960. Estuco.



**Lam. 7.** Jordania. Mosaico pavimental de la Iglesia de al-Jaldir. Siglo VI.

mezquita aljama de Córdoba unos paneles de labra semejante a los del Salón de Madinat al Zahra, insistiendo quizás así en el sentido paradisíaco antes pretendido en este espacio.

Es más conocida la interpretación paradisíaca de los jardines de crucero islámicos, de los que la historiografía se ha hecho amplio eco<sup>81</sup>. Es quizás ésta y no su hermosa apariencia la razón de su proliferación en los palacios de al-Andalus desde los primeros conocidos en la terraza media de Madinat al-Zahra hasta su apogeo en el del Palacio de los Leones en la Alhambra de Granada, pasando por un amplio desarrollo en las residencias de todas las dinastías y cuyo número no deja de crecer gracias a las nuevas búsquedas arqueológicas<sup>82</sup>. Estos jardines cuatripartitos regados por ríos, o por lo menos divididos por una doble acequia central, parecen deudores a la vez de las dos culturas dominantes que subyacen en la base de todo lo islámico, la persa y la cristiana, la primera, la verdaderamente resaltada por los estudios por ofrecer el modelo de jardín cerrado con partición de su superficie mediante canales y un aprovechamiento agrícola, y la segunda por la mención expresa de la existencia de los cuatro ríos del Paraíso que san Juan describe en su visión apocalíptica. Pero, naturalmente, son los textos árabes posteriores los que refunden los temas y finalmente van a concretar la forma y el sentido de lo representado.

En el Corán, las numerosas menciones a los jardines del Paraíso van definiendo su posible aspecto, como antes se ha visto: divididos en arriates, regados

<sup>81</sup> En Al-Maqqari, *Nafh al-Tib*, II, El Cairo, 1949, p. 82, la España musulmana fue comparada poéticamente con ‘el Jardín del paraíso’, según: A.M. Gómez Román et alt., “La fuente de los Leones de la Alhambra como símbolo de Poder”, en *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 28, 1992, p. 167; Los historiadores aceptan en general este simbolismo, entre muchos: AA.VV. *Les jardins de l’Islam*. (1976) Actas: 2º Colloque International sur la protection et la restauration des jardins historique, 2, Grenade, 1973. ICOMOS (Conseil International des Monuments et des sites); A. Schimmel, “The Celestial Garden in Islam”, en AA.VV., *The Islamic Garden*, Dumbarton Oaks, Washington, 1976, pp. 12-39, y en el mismo libro: W. L. Hanaway, Jr., “Paradise on Earth: The Terrestrial Garden in Persian Literature”, pp. 42-67, y J. Dickie, “The Islamic Garden in Spain”, pp. 88-105; J. Lehrman, *Earthly Paradise. Garden and Courtyard in Islam*, Thames and Huston, 1980, p. 31; J. Brookes, *Gardens of Paradise*, London, 1987; J.M. Puerta Vilches, *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, Diputación, 1990; Edgard Veber, “Jardins et palais dans le Coran et les milles et une nuit” *Homenaje a M<sup>a</sup> J. Rubiera*, *Sharq al-Andalus* 10-11, Alicante, 1993-1994, pp. 65-81; Ruggles, D. *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of islamic Spain*, Pensilvania State Univ. Press, 2000, aunque al parecer, J. Tito Rojo, en “Caratteristiche dei giardini ispano-musulmani”, en *Giardini islamici: architettura, ecologia*, Microarts Edizioni, Génova, 2001, pp. 27-52, citado por J. Navarro Palazón, en “Sobre Palacios Andalucés (Siglos XII-XIV)”, *Vivir en Palacio en la Edad Media, siglos XII-XV*, Estudios con motivo de la Exposición en Segovia marzo-mayo 2005, Caja de Ahorro, Segovia, 2005, pp. 131, que no conozco, demuestra que esta lectura teológica no tiene fundamento alguno.

<sup>82</sup> Sobre los bien conocidos, la investigación arqueológica está mostrando nuevos jardines de este tipo: M. Tabales Rodríguez en los Reales Alcázares de Sevilla en tiempo almohade entre los que sobresale el del Patio de la Montería: “El palacio islámico localizado bajo el patio de la Montería del Alcázar de Sevilla”, *Anuario arqueológico de Andalucía*, 1997, Sevilla, 2001, 224-241. J. Navarro Palazón, en “Sobre Palacios Andalucés (Siglos XII-XIV)”, *Vivir en Palacio...* op. cit. 2005, pp. 111-144, hace un pequeño recuento.

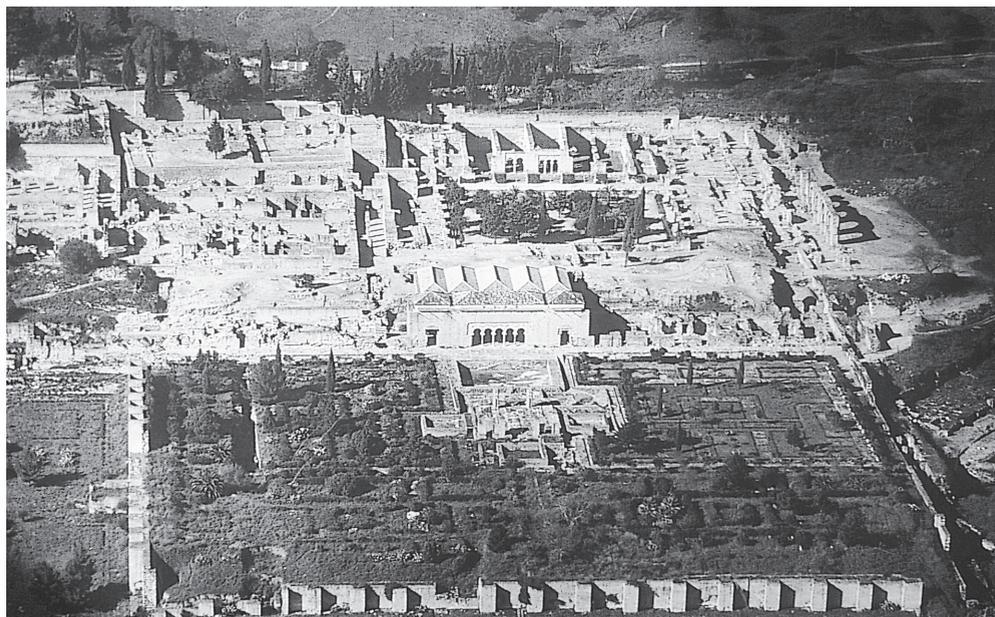
por ríos, ricos en sombra, vegetación y frutos de sabores interminables capaces de saciar eternamente al justo, colores y olores deliciosos que premian los sentidos, y puertas que los comunican entre ellos y siempre con Dios. Entre todas estas menciones coránicas, la sura XXIX, 58 que dice: “*a quienes creen y hacen obras pías, los hospedaremos en el Paraíso, en salones por cuyos pies corren los ríos*” parece escrita para describir, en el alcázar de Madinat al-Zahra, la posición del jardín crucero elevado, que contiene en su centro un palacete entre las albercas, respecto al Salón Rico al que sirve de esparcimiento (Lam. 8), reforzando el sentido paradisíaco que antes se pretendió para aquel.

Las leyendas insisten en estos conceptos y, con su peculiar método de selección de los textos coránicos, a veces puntualizan ciertos aspectos, pero otras matizan o modifican su sentido, influyendo en el desarrollo artístico. El jardín del Patio de la Contratación de los Reales Alcázares de Sevilla<sup>83</sup> va a servir para ejemplificar este pretendido simbolismo (Lam. 9). Edificado sobre uno anterior en tiempo del califa Abu Yusuf al-Mansur hacia la última década del siglo XII, es un perfecto ejemplo de jardín crucero. Tiene planta rectangular con dos pórticos en los lados menores, andenes perimetrales elevados y una traza interior cruciforme resuelta mediante albercas igualmente sobreelevadas que confluyen en un estanque circular central. Andenes y albercas, con una altura de 1'80 m., dejan rehundidos los cuatro arriates cultivables que forman de esta manera espacios resguardados, de deseable verdura y frescor. Pero lo interesante de ellos es que estos altos muros se decoran con una serie de arcos dobles apuntados de ladrillo con su campo estucado y con decoración pintada simulando puertas con clavos de gallones y llamadores. Tal número de puertas, que abren precisamente sobre los lados de los canales de agua, reciben su justificación de la leyenda. Cuando Mahoma entró en el paraíso, encontró numerosos pabellones y regias mansiones en las que los ángeles introducían a los bienaventurados que llegaban, y entonces el texto puntualiza: “*cada casa tenía una puertecilla por la que cada uno iba a uno de los ríos del paraíso, pues hay muchos, más éstos de los que hablo son los más hermosos y transparentes*”<sup>84</sup>.

Verdaderamente hermoso, el paraíso musulmán tuvo un anticipo en las tierras de al-Andalus.

<sup>83</sup> R. Manzano, “Los Palacios”, en : AA. VV. *Sevilla Almohade*, Congreso de las tres Culturas, 1999, pp.73-75; M. Vigil Escalera, *El Jardín musulmán de la antigua casa de la Contratación de Sevilla.*, Junta de Andalucía, 1999. Algunas de sus hipótesis, como la de levantarse sobre uno anterior taifa, son descartadas por J. Navarro Palazón, en “Sobre Palacios Andalucés...”, op. cit. p. 122.

<sup>84</sup> Muñoz Sendino, op. cit., p. 219. En el Patio de la Acequia del Generalife de Granada, se recogen estos versos de la Sura XLVIII: “...Ha hecho esto para introducir a los creyentes en unos jardines en los que, por debajo, corren los ríos...”, confirmando el simbolismo de tu trazado crucero, Fdez. Puertas, en VV.AA.: *Les jardins de l'Islam*, p. 198.



**Lam. 8.** Madinat al-Zahra, Córdoba. Detalle de la Alcazaba, con Jardín crucero alto y el Salón Rico en su frente norte.



**Lam. 9.** Patio de Contratación, siglo XII. Reales Alcázares de Sevilla.

**BIBLIOGRAFIA**

- ALMAGRO, Martín , ZOZAYA, Juan y ALMAGRO, Antonio  
1975 *Qusayr Amra. Residencia y Baños Omeyas en el desierto jordano*. Madrid.
- ANÓNIMO  
1996 *Libro de la Escala de Mahoma, según la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena*, Madrid.
- ASIN PALACIOS, Miguel  
1919 *La escatología musulmana en la Divina Comedia de Dante*. Madrid.
- BARCELÓ, Miquel  
1991 “El Califa Patente: el Ceremonial Omeya de Córdoba o la escenificación del poder”, *Estructuras y formas de poder en al-Andalus*, Salamanca, pp. 51-71
- BARCELÓ, Miquel  
1995 “El Califa Patente: el Ceremonial Omeya de Córdoba o la escenificación del poder”, VV.AA., *Madinat al-Zahra. El salón de Abderraman III*. Córdoba, pp. 153-175.
- BOLENS-HALIMI, L.  
1992 “Jardines de al-Andalus: Naturaleza e Historia de un encuentro cultural”, *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 28, pp. 15-24
- BLÁZQUEZ, Jose María  
“Las pinturas helenísticas de Qusayr’ Amra (Jordania) y sus fuentes”, *Archivo Español de Arqueología*, 54, nums. 143-144, pp 157-202.
- BLÁZQUEZ, Jose María  
1993 *Los mosaicos romanos en España*, Madrid.
- BROOKES, J.  
1987 *Gardens of Paradise*, Londres.
- BURCKHARD, Titus  
1988 *Arte del Islam*, Barcelona.
- CABANELAS, Dario  
1972 “La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra”, *Cuadernos de la Alhambra*, 8, 1972, pp. 3-29.
- CABANELAS, Dario  
1988 *El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración, policromía, simbolismo y etimología*, Granada.
- CABAÑERO SUBIZA, Bernabé  
1996 “La representación del Califa en el arte islámico: origen y desarrollo de una imagen creada en el arte de las antigüedad”, *Difusión del arte romano en Aragón*, Zaragoza, pp. 189-235.
- CABAÑERO SUBIZA, Bernabé  
1998 “El simbolismo del palacio hudí”, *La Aljafería*, vol. II, Zaragoza, pp. 393-405.
- CABAÑERO SUBIZA, Bernabé  
1998 “La epigrafía del palacio hudí”, *La Aljafería*, T. II, Zaragoza, pp. 375-389.

- CRESWELL, K.A.C.  
1969 *Early Muslim Architecture, Umayyads, Early Abbasids and Tulunids*, vol. I, *Umayyads, A.D 622-750*, Oxford.
- CRESWELL, K.A.C.  
1979 *Compendio de arquitectura paleoislámica*, Sevilla.
- DAKHLIA, Jocelyne  
1996 “Du sacré duel au sacré débattu: la légitimité en écho des souverains maghrébies”, *Al-Qantara*, XVII, pp. 339-374.
- DICKIE, James.  
1976 “The Islamic Garden in Spain”, *The Islamic Garden*, Washington D.C. pp. 88-105.
- ETTINGHAUSEN, Richard y GRABAR, Oleg  
*Arte y arquitectura del Islam, 650-1250*, Madrid.
- EWERT, Christian  
“Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de la época de los taifas. La Aljafería de Zaragoza”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada.
- EWERT, Christian  
“Tipología de la mezquita en occidente: de los Omeyas a los Almohades”, *Arqueología medieval española. II, Congreso*. T. I, Ponencias, Madrid, pp. 179-204.
- EWERT, Christian  
1995 “Precedentes de la arquitectura nazarí. La arquitectura de al-Andalus y su exportación al Norte de Africa hasta el siglo XII”, en *Arte islámico en Granada. Propuesta para un museo de la Alhambra*, coor: J. Bermúdez Pareja, Granada. vol. III, pp. 63-75.
- FINSTER, B  
1970 “Die Mosaiken der Umayyadenmoschee”, *Kunst des Orients*, VII, pp 83-141.
- GARCÍA AVILÉS, Alejandro  
2001 “La imagen del Cielo”, *El tiempo y los astros. Arte, Ciencia y Religión en la Alta Edad Media*, Murcia.
- GÓMEZ ROMÁN, Ana María et alt.  
1992 “La fuente de los Leones de la Alhambra como símbolo de Poder”, *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 28, pp. 167-196.
- GRABAR, André  
1957 *L'Iconoclasme byzantin*, París.
- GRABAR, André  
1982 “L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du Haut Moyen Age”, *Cahiers Archéologiques*, nº 30, pp. 5-24.
- HANAWAY, William L. Jr.  
1976 “Paradise on Earth: The Terrestrial Garden in Persian Literature”, *The Islamic Garden*, Washington D.C. pp. 42-67.
- HERNANDEZ JIMENEZ, Felix  
*Madinat al-Zahara. Arquitectura y decoración*, Granada.

- IBN HAYYAN, (E. García Gómez, trad.)  
1967 *Anales Palatinos del Califa de Córdoba Al-Hakam II por Isa ibn Ahmad al-Razi*, Madrid.
- LEHMANN, K.  
“The Dome of Heaven”, *The Art Bulletin*, XXII.
- LEHRMAN, Jonas  
1980 *Earthly Paradise. Garden and Courtyard in Islam*. Gran Bretaña.
- MANZANO MARTOS, Rafael  
1994 *La qubba, aula regia en la España*, Madrid.
- MANZANO MARTOS, Rafael  
1995 “Casas y Palacios de la Sevilla Almohade. Sus antecedentes hispánicos”, *Casas y Palacios de al-Andalus, siglos XII y XIII*, Granada, pp. 315-352.
- MANZANO, Rafael  
1999 “Los Palacios”, *Sevilla Almohade*, pp.73-75.
- MORENO ALCALDE, María  
2003 “Puertas del Cielo. El arco lobulado en el arte medieval español”, *Goya*, num. 295-296, pp. 225-244.
- MUÑOZ SENDINO, José  
1949 *La Escala de Mahoma, Traducción del árabe, latín y francés ordenada por Alfonso X el Sabio*. Madrid.
- NAVARRO PALAZÓN, Julio  
2005 “Sobre Palacios Andalucés (Siglos XII-XIV)”, *Vivir en Palacio en la Edad Media, siglos XII-XV*, Segovia.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel  
1998 *La mezquita-catedral de Córdoba*, Córdoba.
- OBRIST, B.  
2001 “La représentation carolingienne du zodiaque. À propos du manuscrit de Bâle, Universitätsbibliothek, F III 15<sup>a</sup>”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 44, pp. 3-33.
- OCAÑA JIMÉNEZ, Manuel  
1976 “Las inscripciones del mihrab de la gran Mezquita de Córdoba y la incógnita de su data, apud H. Stern, *Les mosaïques de la grande mosquée de Cordoue*, Berlín.
- PAREJA, Felix M.  
1952-1954 *Islamología*, T. II
- PAPADOPOULO, Alexander  
1972 *L'Eshétique de l'art musulman. La Peinture*, París.
- PAPADOPOULO, Alexander  
1976 *L'Islam et l'art musulman*, París.
- PAPADOPOULO, Alexander  
1988 “Typologie des mihrab”, *Le mihrab dans l'architecture*, pp. 20-34.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio  
1981 “En torno a la qubba real en la arquitectura hispano-musulmana, *Actas de las Jornadas de Cultura Árabe e Islámica*, Madrid.

- PUERTA VILCHES, José María  
1990 *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada.
- ROBINSON, Cynthia  
1992 “Las artes en los reinos de taifas”, *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, pp. 49-61.
- ROMERO, E.  
1978 *Selomo Ibn Gabirol*, Madrid, pp. 175-177.
- RUBIERA, M<sup>a</sup> Jesús  
*La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid.
- RUIZ DE SOUZA, Juan Carlos  
2001 “El Palacio de los Leones de la Alhambra: ¿MADRASA, ZAWIYA Y TUMBA DE MUHAMAD V? Estudio para un debate, *Al-Qantara*, XXII, pp. 77-120.
- RUGGLES, D. Fairchild  
2000 *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain*, Pensilvania State.
- SCHIMMEL, Annemarie  
1976 “The Celestial Garden in Islam”, en AA.VV., *The Islamic Garden*, Washington, pp. 12-39.
- STERN, Henri  
1976 *Les mosaïques de la grande mosquée de Cordoue*, Berlín.
- TABALES RODRÍGUEZ, M.  
1997 “El palacio islámico localizado bajo el patio de la Montería del Alcázar de Sevilla”, *Anuario arqueológico de Andalucía*, Sevilla, 2001, 224-241.
- TITO ROJO, J.  
2001 “Caratteristiche dei giardini ispano-musulmani”, en *Giardini islamici: architettura, ecologia*, Génova, pp. 27-52.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo  
1962 *La España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba 711-1031*, T. V de la Historia de España de Menéndez Pidal. Madrid.
- TROUPEAU, G.  
1988 “Le mot Mihrâb chez les lexicographes arabes”, *Le mihrab dans l'architecture*, pp. 60-64.
- VVAA.  
1976 *Les jardins de l'Islam*. Actas 2<sup>o</sup> Colloque International sur la protection et la restauration des jardins historiques, 2, Grenade, ICOMOS.
- VVAA.  
1994 *Enciclopedia delle arte medievale*, T. IV
- VVAA. (Vallejo Triano coord.)  
1995 *Madinat al-Zahra. El salón de Abderraman III*. Córdoba.
- VEBER, Edgard  
1993-1994 “Jardins et palais dans le Coran et les milles et une nuit” *Homenaje a M<sup>a</sup> J. Rubiera, Sharq al-Andalus* 10-11, Alicante, pp. 65-81.
- VERNET, Juan (trad).  
1983 *El Corán*.
- VIGIL ESCALERA, M.  
*El Jardín musulmán de la antigua casa de la Contratación de Sevilla*, Junta de Andalucía.