

**ARQUITECTURA Y SINESTESIA.
EL EJEMPLO DE LA ARQUITECTURA ISLÁMICA**

**ARCHITECTURE AND SYNAESTHESIA.
THE EXAMPLE OF THE ISLAMIC ARCHITECTURE.**

**Alejandro Cervilla García
Juan Antonio Ruiz Pérez**

Universidad de Granada

alejandro_cervilla@hotmail.com
juanruiz.p@hotmail.com

Fecha de recepción: 14/11/2013

Fecha de revisión: 04/12/2013

Fecha de aceptación: 20/12/2013

Sumario: 1. Introducción. El palacio de Comares. 2. Objetivos de nuestra investigación. 3. Metodología. Una maqueta hecha por fases. 4. Resultados de la experiencia. 4.1. El volumen. 4.2 La Luz y la Sombra. 4.3. El color. 4.4. La vegetación. 4.5. El agua. 4.6 El sonido, el olor, el tacto y el sabor. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Citación: CERVILLA GARCÍA, ALEJANDRO y RUÍZ PÉREZ, JUAN ANTONIO. "Arquitectura y sinestesia. El ejemplo de la arquitectura islámica". En *Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras*, nº 2, 2013, pp. 101- 129.

ARQUITECTURA Y SINESTESIA. EL EJEMPLO DE LA ARQUITECTURA ISLÁMICA

Alejandro Cervilla García
Juan Antonio Ruiz Pérez

Resumen: En poesía la sinestesia es un recurso artístico intencionado que consiste en el cruce simultáneo, real o irreal de dos o más impresiones sensoriales. Fue muy empleada por nuestros poetas modernistas, como por ejemplo Federico García Lorca, que nos habla *del trino amarillo del canario* o de la *violeta voz* de una mujer misteriosa, o bien, Juan Ramón Jiménez con su *silencio de oro*, su *tarde de cristales* y su *caricia rosa*. Nuestra hipótesis es que en Arquitectura también se emplea la sinestesia como un recurso artístico intencionado. Y para demostrarlo vamos a traer aquí el ejemplo de la Alhambra de Granada. Veremos cómo sus arquitectos utilizaron intencionadamente la sinestesia para crear la ilusión de un espacio diferente del que físicamente se construyó. Veremos cómo actuaron sobre los sentidos con la combinación de elementos decorativos, paisajísticos y materiales. Y por último intentaremos descubrir el espacio que quisieron evocar a través de la sinestesia.

Palabras clave: Arquitectura, Poesía.

Abstract: Used normally in poetry, synaesthesia is an artistic device which involves the simultaneous mix of two or more sense impressions. This mix may be real or unreal. For instance, Federico García Lorca mentions in his works the yellow trill of the canary, or the violet voice of a mysterious woman, while Juan Ramón Jiménez talks about a golden silence, an evening of window panes, or a pink caress...Our hypothesis is that in Architecture something similar can happen, and as an example we are going to use the Alhambra in Granada. We will see how the architects who built the Alhambra used synaesthesia intentionally, in order to create illusions or to bring to mind a space which was different to that which had been physically built. In this way, their work acts upon the senses by combining decorative and landscape elements, or by using different materials in an attempt to bring paradise to the earth.

Keywords: Architecture, Poetry.

1. INTRODUCCIÓN. EL PALACIO DE COMARES

La Alhambra es un palacio árabe situado sobre la colina de la Sabika, en la zona este de la ciudad, dominando toda la Vega de Granada. No se diseñó como un conjunto unitario sino que está compuesta por distintas partes. Desde el siglo XI hasta el XV se fueron incorporando la zona castrense o Alcazaba, el área palaciega, el jardín del Generalife y otros elementos singulares como las distintas torres para habitar. Nuestro trabajo se va a focalizar en el Palacio de Comares, el espacio principal del área palaciega. Además de residencia del sultán, éste era el lugar de representación y ostentación del poder. Y esto provocó sin lugar a duda, un especial cuidado en la concepción y diseño de su arquitectura

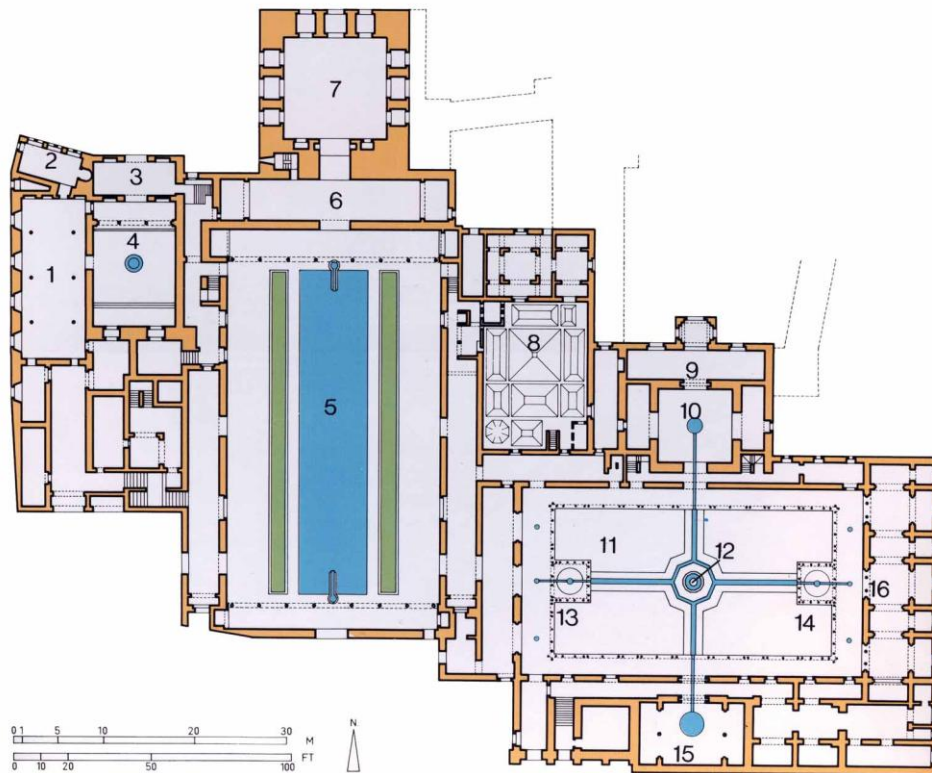


Figura 1. Palacio de Comares:¹
Salón de Embajadores (7), Sala de la Barca (6), Patio de los Arrayanes (5)

El Palacio de Comares está compuesto por la Torre de Comares, de 45 metros de altura, en cuyo interior se aloja el gran Salón de Embajadores, el Patio de los Arrayanes y los espacios de transición entre el patio exterior y el

¹ STIERLING, Henri y Anne. *Alhambra*. M. Moleiro Editor, 1991, p. 65.

salón interior. Todo se organiza en torno a un eje central que tiene como punto focal el imponente volumen cúbico de la torre, una de las más poderosas referencias visuales de la Alhambra. El acceso a este palacio se realiza en recodo a través de la fachada sur del anexo y muy ajustado patio del Cuarto Dorado, que nos deja en el lado largo del Patio de los Arrayanes, un espacio mucho mayor. El cambio de escala es muy significativo.

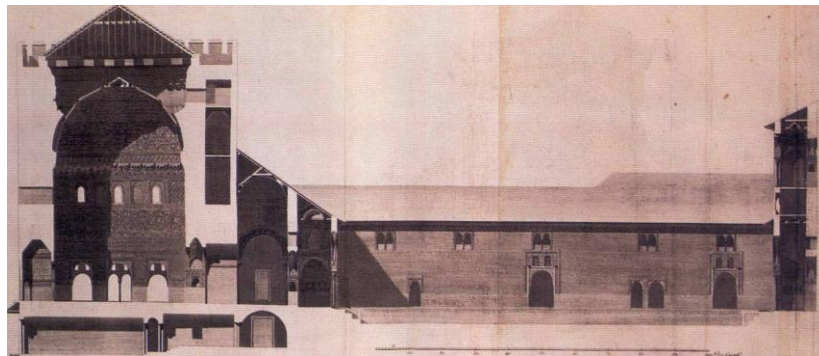


Figura 2. Sección de Comares ²

El Patio de los Arrayanes, también conocido como patio de los Mirtos, del Estanque, de la Alberca, o Patio de Comares, es un espacio cerrado en sus cuatro lados, de forma rectangular y de dimensiones aproximadas 36,60 x 23 metros. Tiene una alberca central, longitudinal, y dos arriates de arrayán, también longitudinales, con acanaladuras en sus extremos para que discurra el agua. En sus lados cortos está cerrado por dos galerías porticadas de siete arcos semicirculares, sostenidos por columnas de mármol, con decoración calada que filtra y tamiza la luz. El centro del pórtico, en coincidencia con el eje de simetría longitudinal de todo el espacio, lo ocupa un gran arco semicircular. Todo el patio está decorado por un zócalo de alicatados de diversos colores de gran brillo y colorido, y un suelo de mármol blanco, estucos y yesos blancos, capiteles adornados con hojas, inscripciones de alabanza a Dios, y bellos artesonados de madera.

² MANZANO, Rafael. *La Alhambra*. Madrid, Anaya, 1992, p. 88.



Figura 3. El Patio de los Arrayanes ³

Atravesando la galería norte entramos por el lado largo a la Sala de la Barca, la antesala del Salón de Embajadores. Esta sala, de forma rectangular, tiene unas dimensiones aproximadas de 24 x 4,5 metros. Su elemento más llamativo es la bóveda de madera, de forma semicilíndrica, con sus extremos en forma de cuarto de esfera. De su forma, como de barca, recibe el nombre esta sala. La Sala de la Barca es como un diafragma entre el patio y la gran Sala de Embajadores. Un zócalo de alicatados rodea todo su perímetro, y aún se pueden observar las yeserías de rico labrado en la mayor parte de sus muros, así como la decoración en mocárabes en el encuentro entre los paramentos verticales y la cúpula.

³ Imagen de los autores

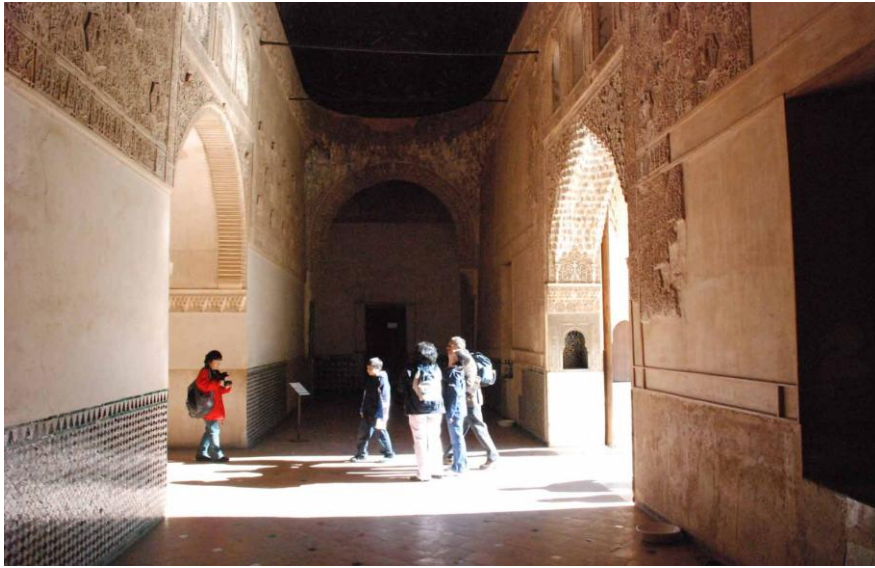


Figura 4. Sala de la Barca ⁴

Pasamos por último a la gran Sala de Comares o Salón de Embajadores, el lugar destinado a las recepciones oficiales. Se trata de un espacio en forma de cuadrado, de 11,30 metros de lado y casi 20 metros de altura, cubierto por una bóveda muy especial, compuesta por tres series de paños de madera decorados con lacería y con gran cantidad de figuras estrelladas y mocárabes que representan el firmamento islámico. Toda la sala está rodeada de un zócalo de piezas vidriadas de diversas combinaciones geométricas y colores. Sobre el zócalo, hasta llegar a la cúpula, las paredes se encuentran decoradas con atauriques con elementos geométricos y vegetales entremezclados. Próximas al arranque de la cúpula encontramos veinte ventanas que iluminan la sala a través de celosías de yeso. De nuevo al nivel de suelo encontramos que, a excepción de la fachada de acceso, las fachadas norte, este y oeste tienen cada una tres camarines abiertos en el espeso muro de 2,50 metros.

⁴ Imagen de los autores

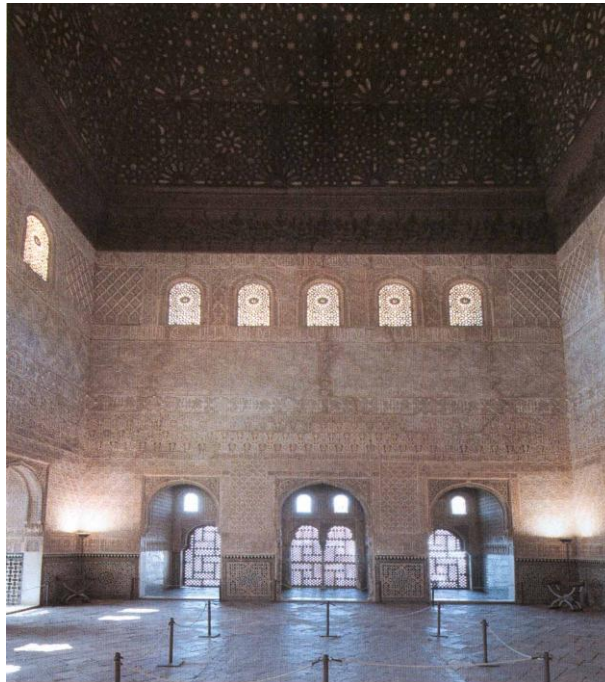


Figura 5. El Salón de Comares ⁵

2. OBJETIVOS DE NUESTRA INVESTIGACIÓN

La sinestesia asocia una imagen y un sonido. O al revés, puede asociar un sonido con una imagen. O un olor con una imagen o un recuerdo, o un sentimiento interno. Puede ser una relación evidente, y al alcance de muchos, o una relación más complicada, y sólo al alcance de una minoría. No todo el mundo puede percibir el fenómeno de la sinestesia. No todo el mundo es capaz de ver el color amarillo cuando escucha el sonido agudo de un violín. Pero sí podemos todos reconocer en la poesía de Federico García Lorca los rasgos de la sinestesia como recurso artístico. Éste y otros grandes poetas emplean y combinan en su poesía sensaciones que son percibidas por distintos sentidos, como por ejemplo, el *trino amarillo del canario*, que es una sinestesia que mezcla una impresión auditiva y una imagen visual. Nosotros en nuestra investigación no queremos hablar de la sinestesia desde el campo de la psicología de la percepción, sino desde el campo del arte y la arquitectura. Queremos descubrir la sinestesia como recurso intencionado en la arquitectura, al igual que ha sido empleada de manera intencionada por los poetas. Si un poeta puede emplear y combinar las distintas impresiones sensoriales para evocar una situación o una historia o un lugar. ¿Acaso no

⁵ DÍEZ JORGE, M^a Elena. *La Alhambra y el Generalife*, Granada, Universidad de Granada, 2006, p. 151.

pueden también los arquitectos emplear el recurso de la sinestesia para evocar un espacio que es en realidad una ilusión? Quisiéramos traer aquí una nueva acepción de la sinestesia. La sinestesia en un espacio arquitectónico, entendida como el cruce simultáneo de un espacio real y un espacio irreal. Un espacio material y un espacio ilusorio. Un espacio que se puede tocar y un espacio evocado. Para demostrar esta idea, analizaremos el espacio de Comares y trataremos de encontrar la relación entre los elementos arquitectónicos y las impresiones que reciben los sentidos de todo aquel que visita este lugar. Ya a través de la literatura podemos encontrar pistas de que en este espacio se esconde un misterio.

*“...recuerde el lector la naturaleza de estos lugares. No puede esperar aquí que rijan las mismas leyes de probabilidad que en la vida corriente. Tiene que tener en cuenta que se halla en los salones de un palacio encantado y que todo es maravilloso y fantástico”.*⁶

3. METODOLOGÍA. UNA MAQUETA HECHA POR FASES.

Dado que nuestra intención es descubrir las impresiones sensoriales que se perciben en el Palacio de Comares, decidimos repetir el camino recorrido por sus constructores. Es decir, vamos a construir de nuevo el Palacio de Comares que hoy conocemos. Vamos a construir una maqueta a escala, de casi dos metros de longitud, y vamos a ir añadiendo, por fases, el volumen, la luz, la sombra, el color, el agua, la vegetación, el olor, la textura y el sonido. Con este proceso conseguiremos descomponer el espacio de Comares en los elementos que lo cualifican y veremos cómo el espacio se modifica a medida que se van incorporando uno a uno, como si se tratara de capas superpuestas. Veremos que Comares es una obra de arte total en la que se mezclan la vista, el oído, el olfato y el tacto.

4. RESULTADOS DE LA EXPERIENCIA

4.1 El Volumen

⁶ IRVING, Washington. *Leyendas de la Alhambra*, Madrid, Edimat, 1998 (Ed. Orig. 1859), p. 14.

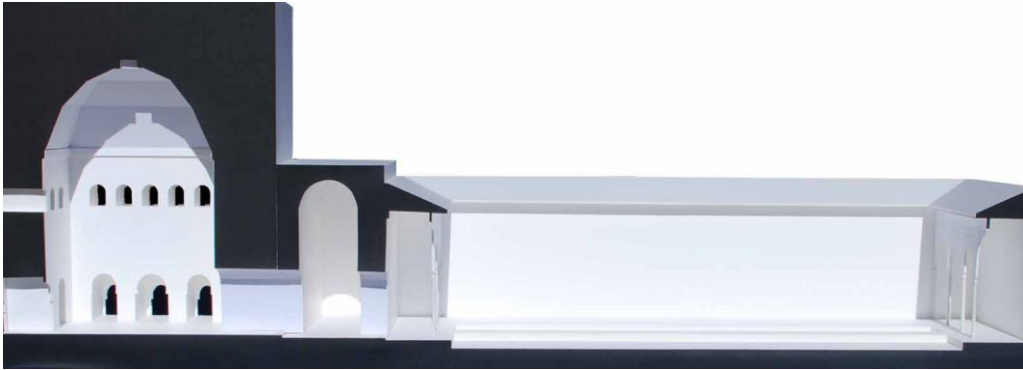


Figura 6. El volumen de Comares ⁷

Primero llegan los muros que configuran el espacio. Comares es un espacio cerrado. El patio es una caja cerrada cubierta por el cielo sin más referencias. La Sala de la Barca y el Salón de Comares son dos espacios cerrados y cubiertos. Estamos en un espacio muy masivo, de una geometría muy sencilla y con unos muros muy espesos que nos aíslan de la realidad exterior. Estamos en un mundo que puede ser cualquier cosa, porque está alejado de la realidad. Este espacio cerrado es el primer paso para crear un mundo de imaginación. En esta primera fase los muros son blancos. En las fachadas norte, este y oeste del salón de Comares se abren pequeñas hornacinas cubiertas de celosías. Esas ventanas son ojos que miran el vecino barrio del Albaicín, repleto de verdes jardines. Aquí se conjuga la mirada y el tacto: el ojo fresco.

“Yo soy de este jardín el ojo fresco cuya niña es, de cierto, el rey Mohammed...” (Inscripción en el Mirador de Lindaraja)⁸

⁷ Imagen de los autores

⁸ GARCÍA GÓMEZ, E. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, Instituto Egipcio, 1996.

4.2 La Luz y la Sombra

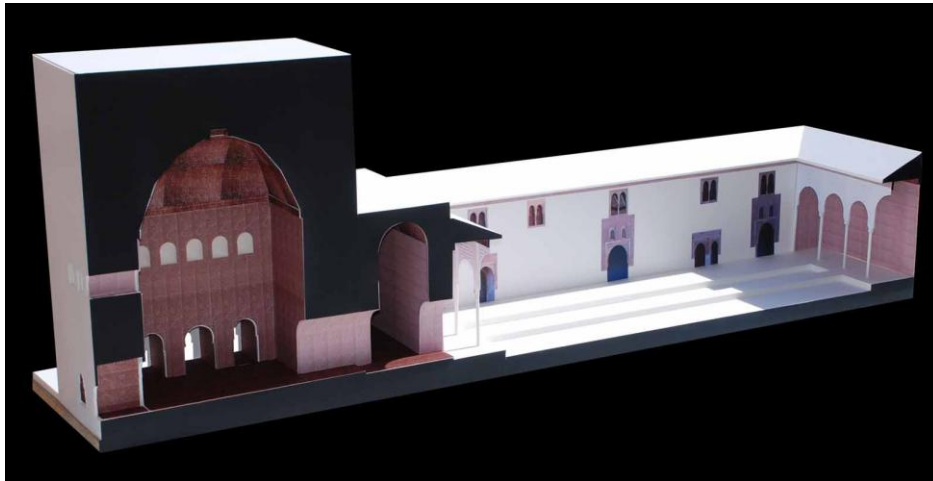


Figura 7. Luz y Sombra en Comares ⁹

A continuación introducimos en la maqueta la luz y su opuesto, la sombra. La luz le da vida al volumen. El patio es un gran espacio luminoso. El salón de Comares es un gran espacio oscuro. Y entre ambos se levantan los espacios que amortiguan la luz. El paso del patio al salón de Comares se convierte en la metáfora del paso del día a la noche. Uno mira al cielo en el patio de Comares y ve el día soleado. Uno mira al techo en el salón de Comares y ve la noche estrellada, pues como vimos en nuestra introducción la cúpula de esta sala está llena de incrustaciones que asemejan estrellas brillando sobre un fondo oscuro. Entre el patio y el Salón de Comares hay un gran contraste, pero durante la noche ambos espacios se igualan, porque de noche también hay estrellas sobre el patio de Comares.

⁹ Imagen de los autores

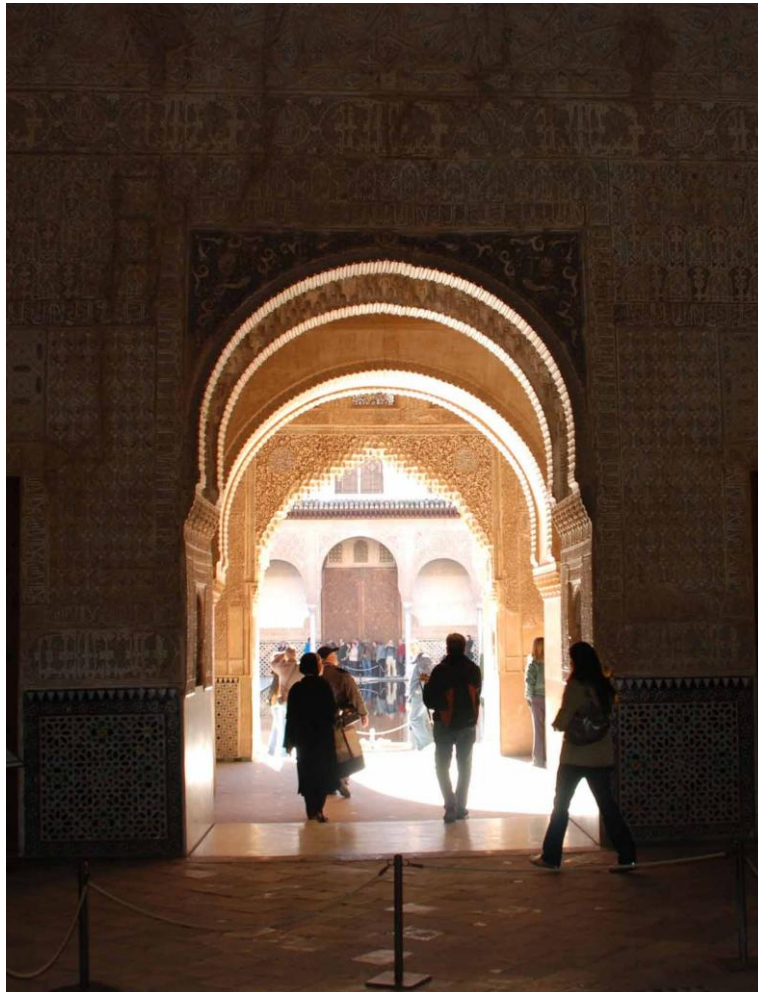


Figura 8. La luz del patio desde el espacio en sombra de la Sala de la Barca ¹⁰

Además, la luz da vida a las superficies. Se refleja en los muros blancos, en los suelos de mármol, en la cerámica vidriada y en las decoraciones de los techos; atraviesa las celosías caladas; y gracias a la luz cobra vida la superficie decorada de mocárabes, las yeserías, los arabescos y la escritura cúfica.

¹⁰ Imagen de los autores



Figura 9. Celosía ¹¹

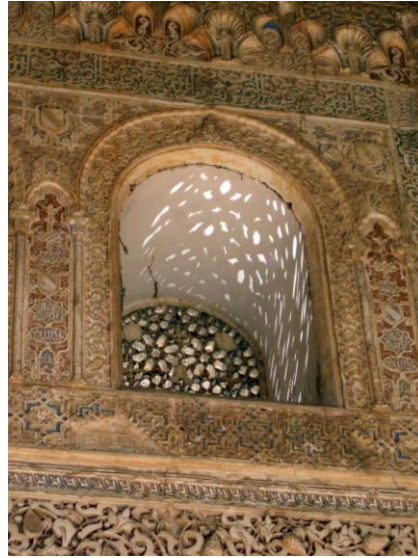


Figura 10. Yesería ¹²

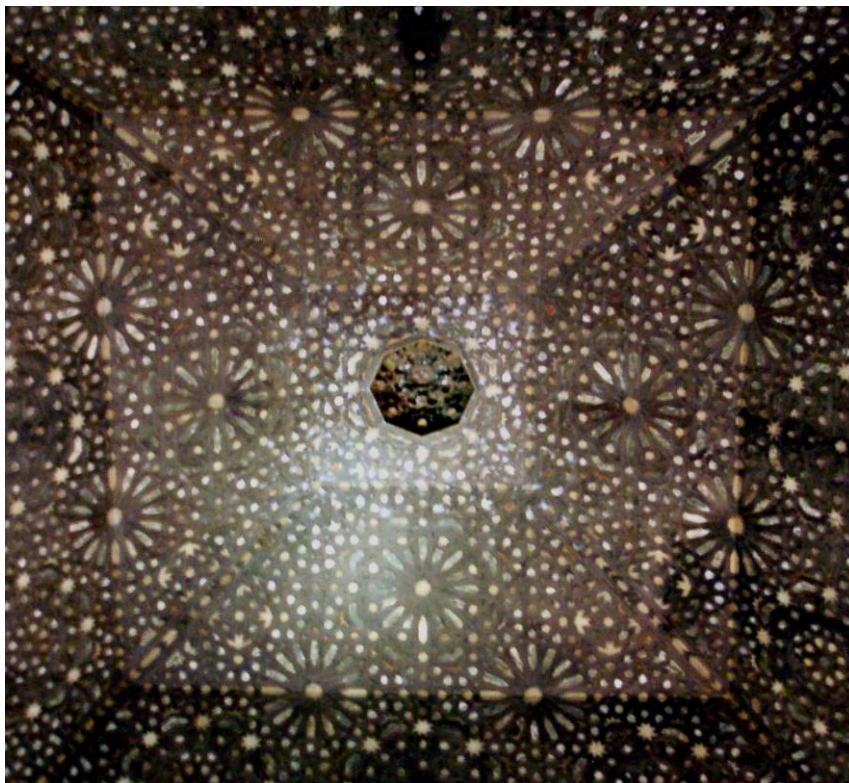


Figura 11. La cúpula de estrellas ¹³

¹¹ Idem

¹² Imagen de los autores

¹³ Idem

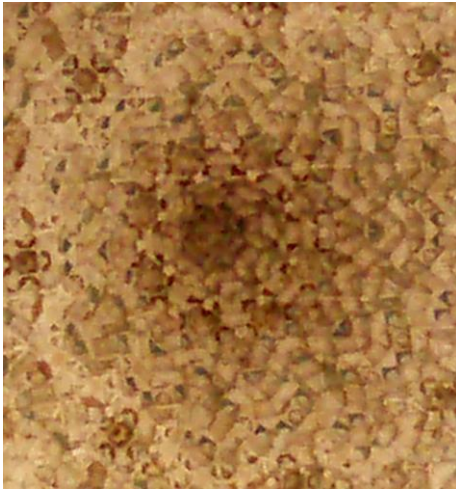


Figura 12. Mocárabes ¹⁴

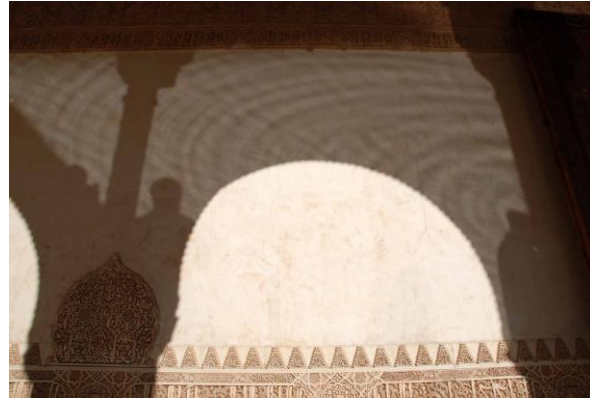


Figura 13. El reflejo en el muro ¹⁵

Quisiéramos detenernos en la escritura cúfica porque es una conversión de la palabra en elemento decorativo, y es también la conversión de un sonido en un elemento visual: la geometría del sonido. Además, la escritura contiene un mensaje religioso, así como metáforas con connotaciones paradisíacas. Y por último el propio ritmo de los versos le añade musicalidad al espacio. En Comares la palabra es ornamento, es significado, es forma, es sonido, es ritmo y se funde con el espacio.



Figura 14. Escritura cúfica ¹⁶

Muchos de los textos sirven para describir las salas en las que se inscriben. Es el espacio el que habla a través de las inscripciones, principalmente en femenino, creando de este modo un eje literario, poético, que va literalmente describiendo y fusionando sensaciones e ideas. El edificio toma vida y se convierte en narrador, como podemos ver en la siguiente inscripción:

¹⁴ Imagen de los autores

¹⁵ Idem

¹⁶ Idem

Soy NOVIA que de arrayanes llevo mis túnicas.

El pabellón es mi CORONA.

Y el estanque mi ESPEJO

Aquí, la arquitectura toma figura humana. La novia es la Alhambra. La corona es la Torre de Comares, y el espejo es el estanque del patio.

Y si seguimos buscando en las inscripciones del patio de Comares, encontraremos más ejemplos de cómo la arquitectura toma vida a través de la palabra.

Este es el radiante paraíso de la felicidad

Al que ningún morador abandona.

Mis figuras las flores de mi jardín parecen

Y mi blancura la faz de la mañana remeda.

MIS ARCOS SE INCLINAN SOBRE LOS JARRONES

Agua fresca y cristalina demandando.

Así, así son los EDIFICIOS: SONES DE SERIEDAD en absoluto de sorna.

A Ibn Nasar Dios concedió mi felicidad,

Pues él es generosa lluvia y luminosa magnanimidad.

(Inscripción en la puerta que abría al sur del Patio de Arrayanes)¹⁷

“Yo SOY ESPOSA con las vestiduras nupciales, dotada de hermosura y perfecciones.

Mira esta jarra. Comprenderás la abundancia de verdad que encierran mis palabras.

Mira también mi corona, la encontrarás semejante a la luna fría.

Ibn Nazar es el sol de este orbe del esplendor y la belleza...”

(Inscripción a la entrada de la Sala de la Barca)¹⁸

¹⁷ PUERTA VÍLCHEZ, Jose Miguel. *La Alhambra de Granada o la caligrafía elevada al rango de arquitectura*, en *Siete paseos por la Alhambra*, Editorial Proyecto Sur, 2007.

¹⁸ GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, Instituto Egipcio, 1996.

Desde mí recibes la salutación que por la mañana y por la tarde te dirigen bocas de bendición, de felicidad, de dicha y de amistad íntima. Ésa es la cúpula excelsa y nosotras somos sus hijas; más para mí es la distinción y la gloria en mi familia. SOY LO QUE EL CORAZÓN ES PARA LOS MIEMBROS, pues estoy en medio de ellos, y en el corazón reside la fuerza del aliento y el alma. Y si existen los signos zodiacales en su cielo, en mí y no en las demás, se encuentra el sol de la nobleza. ME VISTIÓ MI SEÑOR, el favorecido de Dios, Yusuf, con una vestidura de esplendor y gloria, cual ninguna vestidura. Y me eligió para ser el solio del reino...

(Inscripción en el nicho central, fachada norte del Salón de Comares)¹⁹

“GANO EN GALA Y CORONA A LAS HERMOSAS; Bajan a mí los astros del Zodíaco.

El jarrón de agua, en mí, DE PIE, ES DEVOTO que ante la alquibla del mihrab MUSITA.

Mi piedad la sed sacia en todo tiempo y cuanto ha menester al pobre otorga:

Es como si acercara yo los dones de la mano del rey Abu-l-Hayyayi.

¡Luna llena, en mi cielo brille él siempre, mientras luzca en lo oscuro el plenilunio!”

(Inscripción en taca derecha, arco de entrada al Salón de Comares)²⁰

4.3 El Color

En esta tercera fase introducimos en la maqueta el color; los zócalos, las incrustaciones, la decoración en general.

¹⁹ Idem

²⁰ Idem

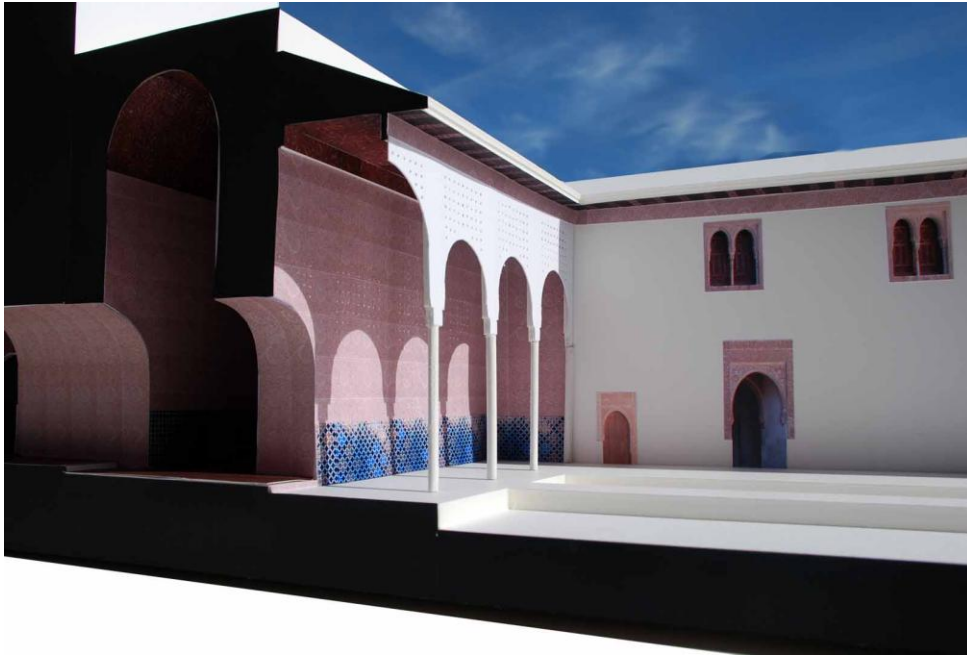


Figura 15. El color. Maqueta ²¹

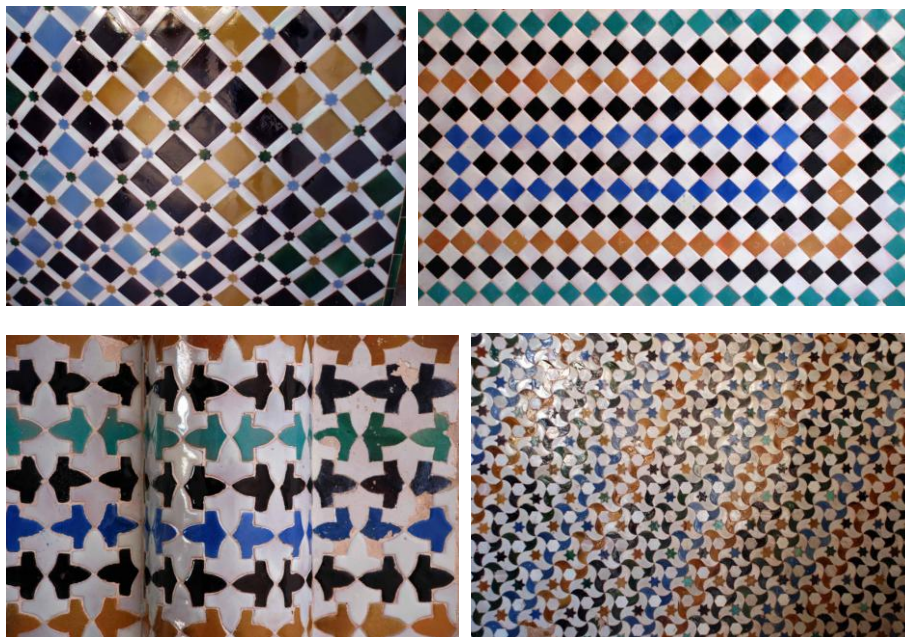


Figura 16. Detalle de las distintas soluciones empleadas para el zócalo del Palacio de Comares ²²

²¹ Imagen de los autores

²² Imágenes de los autores

Las superficies decoradas con color provocan un efecto hipnotizante y de borrosidad de la superficie. Por un lado el contraste cromático y la complejidad del dibujo producen un efecto tridimensional. El azul da profundidad, el amarillo se adelanta y el verde queda en término medio. Si a esto le unimos el efecto óptico del contraste entre zonas positivas y negativas, el resultado es una superficie que vibra.

Los colores predominantes en la decoración islámica son el azul, el verde, el amarillo, el blanco y el negro. No son colores al azar. Son los colores naturales del espacio: La luz blanca del día, la noche negra, el azul del cielo y del agua, el verde del mirto y el amarillo del sol. En el zócalo de cerámica que recubre el espacio se encuentran todos estos colores, la síntesis del todo:



Figura 17. Azul cielo.²³



Figura 18. Verde mirto.²⁴

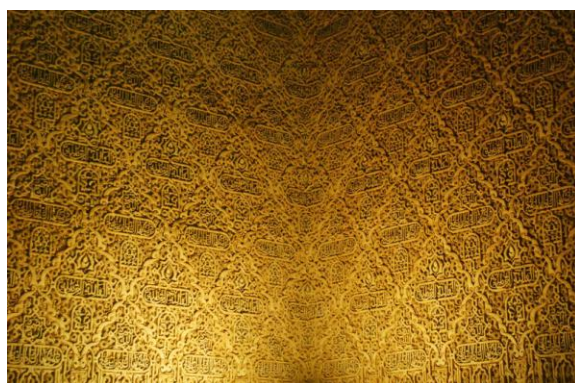


Figura 19. Amarillo.²⁵



Figura 20. Marrón.²⁶

²³ Imagen de los autores

²⁴ Idem



Figura 21. Blanco.²⁷



Figura 22. Negro.²⁸

Además de los efectos de los colores para la percepción del espacio, están los efectos psicológicos.

El azul es profundidad y calma. Es un color frío. Se aleja del espectador, tiende al infinito, a la pureza y a la inmaterialidad. Cuanto más claro, más insonoro, hasta convertirse en el silencio blanco. Es una música tranquila, una flauta, un violonchelo, un contrabajo o un órgano algo más solemne. Un sonido grave. Es armonía, la ilusión y el espejismo. Está relacionado con la divinidad, con la bóveda celeste. Es frío y frescor, descanso, relajación y anhelo.

El verde es el equilibrio ideal entre azul y amarillo. La calma. Es el color más tranquilo que existe: una calma satisfecha. El verde, según Kandinsky es el sonido del violín. Color de la vida. Aporta frescura y alegra la vista sin cansarla. Es inmovilidad y quietud.

El amarillo es estridente, es inquietud, es acidez. El tono alto de una trompeta. Es un sonido agudo. Color caliente. Se aproxima al espectador. El amarillo excita. Es violento. El amarillo es un color terrestre. Representa la luz, la iluminación, el sol. Radiante junto al blanco, chillón junto al negro. Irradia, sonrío. Es alegre. El color de la sabiduría en el mundo islámico. Aporta calor, claridad, acidez. Un grito agudo.

El marrón es un color chato y duro capaz de poco movimiento. A pesar de su sonido externamente flojo, el marrón produce un sonido interior poderoso. Es sabor y aroma intenso, lo natural y lo neutro.

²⁵ Idem

²⁶ Imagen de los autores

²⁷ Idem

²⁸ Idem

El blanco es un gran silencio lleno de posibilidades. Es la nada anterior al nacimiento. Es un sonido que va a comenzar. Es el comienzo, el vacío.

El negro es la nada sin posibilidades. Es una pausa completa y definitiva. Es el fin. Es un sonido apagado. Es el color más insonoro, sobre el que cualquier color suena con fuerza. Silencio eterno.

Y todos estos colores mezclados son una explosión de sensaciones sin descanso para la vista.

4.4 La vegetación



Figura 23.1 Maqueta.²⁹

²⁹ Imagen de los autores

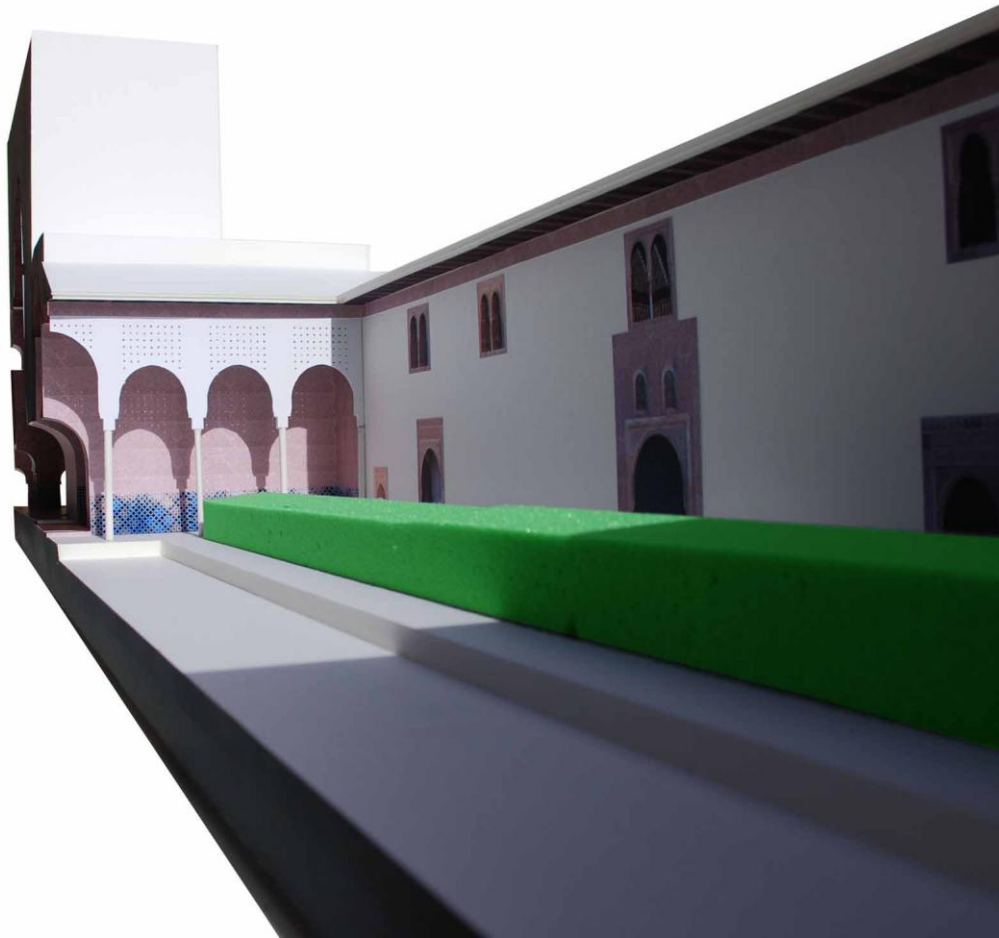


Figura 23.2 Maqueta.³⁰

En la cuarta fase introducimos la vegetación, aunque en parte ya había aparecido en la fase anterior. En Comares hay dos tipos de vegetación, la real, el arrayán, y la de piedra, el arabesco. El arabesco, que es un tipo de decoración, es también vegetación de piedra. Es un jardín de piedra que recubre las paredes. En él se funden arquitectura, vegetación y paisaje. Al geometrizar lo vegetal para convertirlo en elemento decorativo, el olor, el sonido y el tacto quedan asociados a un elemento puramente visual. Como simétrico de esta piedra que parece vegetación, está el arrayán, que así presentado, como un prisma longitudinal tan masivo, aporta una sensación petrea. El arrayán está perfectamente geometrizado. Dos prismas simétricos de altura similar al zócalo cerámico, situados a ambos lados del estanque. Es olor, sonido, vista y tacto. La vegetación halaga de modo directo todos los sentidos. Se manifiesta en ello una base edénica, de vocación vegetativa,

³⁰ Imagen de los autores

que concuerda con las delicias lentas y sin posible final del paraíso. Así se desprende de las sabias palabras de Prieto Moreno sobre los jardines.

Así, en su jardín, que es su casa y aspira a contener todo el ciclo de su vida, el granadino dispone de lo necesario para alcanzar esa lenta y constante fruición. Posee para su vida la sinfonía cromática y luminosa de las flores y la vegetación entre los estudiados efectos de umbrías y solana; el paisaje en un dilatado fondo de lejanías; el firmamento, en fin, para las noches siempre atemperadas. Para el olfato escoge excepcionales plantas aromáticas: jazmines, madresevas, rosales, arrayanes, magnolios y el azahar de los naranjos. Para el tacto, siguiendo el experto uso oriental, sus pequeños elementos de mármol, la frescura de la vegetación y el agua. Para el oído, en suma, el canto madrugador de los ruiseñores, el borboteo de la acequia y el surtidor, sonidos que vienen trabajando desde siglos la sensibilidad de la raza con extrema delicadeza y que han producido una tendencia general por el cultivo de la música en Granada, revelada en su expresión más popular, por las notas de la guitarra, que jamás faltan para completar el disfrute íntimo del jardín granadino.

El valor del agua es tan fundamental que se introduce dentro de la misma casa haciéndola correr por fuentecillas o pilares, y en el mismo lugar donde se forma la tertulia casera se sitúa a los pies, para disfrutar de su frescura, del murmullo del surtidor y del reflejo del cielo.³¹



Figura 24. Arrayán.³²

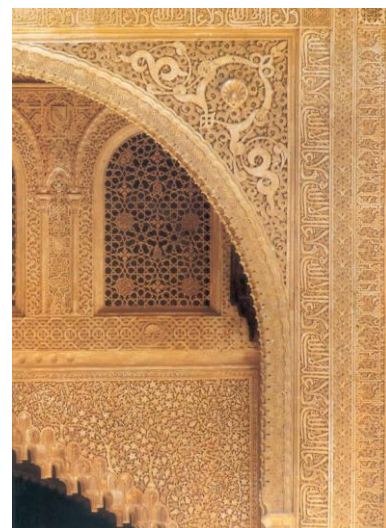


Figura 25. Arabesco.³³

³¹ PRIETO MORENO, Francisco. *Los jardines de Granada*, Colección Arte de España, Patronato Nacional de Museos, Ediciones ERISA, 1983.

³² Imagen de los autores

4.5 El Agua

En esta quinta fase introducimos el agua en la maqueta. Un espejo sereno como la quieta lámina de agua de la alberca.

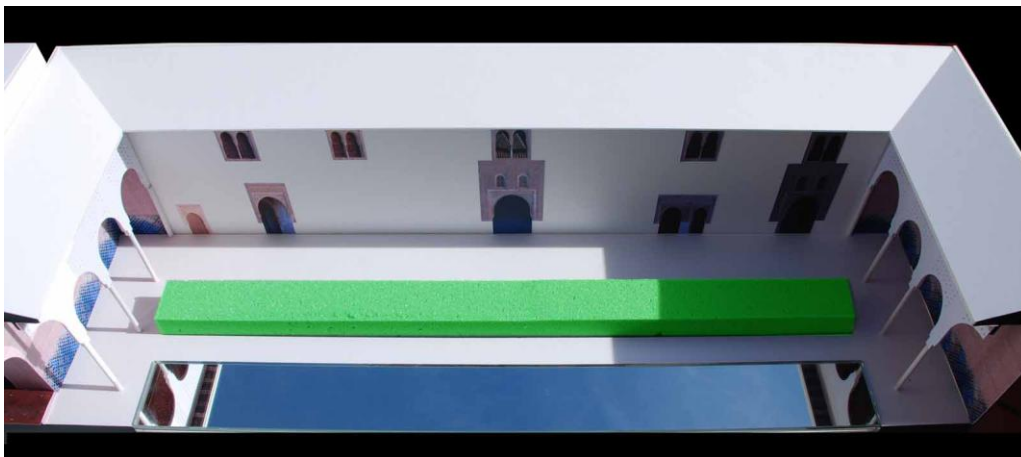


Figura 26. Maqueta con espejo.³⁴



Figura 27. Reflejo en el Patio de Comares.³⁵

³³ STIERLING, Henry y Anne. *Alhambra*. Barcelona, M. Moleiro Editor, 1991, p. 98.

³⁴ Imagen de los autores

La lámina de agua situada en el eje del patio es como un espejo que dobla el espacio y multiplica la luz. Al mirar a la lámina de agua no sabe uno si este mundo que pisa es el real, o si acaso lo será el mundo que nos muestra el reflejo. El agua crea un nuevo mundo. Y así lo mágico se hace casi evidente, pues en este reflejo parece que los pájaros nadan en el agua y los peces vuelan por el cielo.



Figura 28. Peces en el aire y pájaros en el agua.³⁶

³⁵ Idem

³⁶ Imagen de los autores

4.6 El sonido, el olor, el tacto y el sabor

A todas las impresiones sensoriales de las que hemos hablado hay que sumarle el sonido del agua, de la brisa, del viento entre las celosías, de las pisadas en el mármol y del canto de los pájaros. Y el aroma del arrayán, de los perfumes situados en los pequeños nichos. Y el sabor de los manjares que se servían en las grandes comidas que organizaba el sultán. Y el tacto de la mano en el arrayán y en la columna, que con tanta belleza ha descrito Jorge Luíís Borges.

*Grata la voz del agua
a quien abrumaron negras arenas,
grato a la mano cóncava
el mármol circular de la columna,
gratos los finos laberintos del agua
entre los limoneros,
grata la música del zéjel,
grato el amor y grata la plegaria
dirigida a un Dios que está solo,
grato el jazmín.
Vano el alfanje
ante las largas lanzas de los muchos,
vano ser el mejor.
Grato sentir o presentir, rey doliente,
que tus dulzuras son adioses,
que te será negada la llave,
que la cruz del infiel borrará la luna,
que la tarde que miras es la última.*



Figura 29. Sonido del agua.³⁷

³⁷ Imagen de los autores



Figura 30. El olfato.³⁸



Figura 31. El tacto.³⁹

CONCLUSIONES

Ha quedado demostrado que los arquitectos de Comares construyeron el espacio como suma de impresiones sensoriales. Que utilizaron intencionadamente los elementos arquitectónicos para que interactuaran con

³⁸ Idem

³⁹ Idem

los sentidos. La orientación, las proporciones, los colores, la disposición de la luz, los efectos ópticos, el reflejo del agua, la relación entre el espacio exterior del patio y el mágico interior del salón de Comares...etc. Todo está sabiamente escogido con una intención concreta, como engranaje dentro de un espacio total, y con una simbología específica.

Es evidente que alcanzaron una gran maestría en la combinación de los elementos, en la elección de las formas y los colores, en la disposición de la decoración. Pero si hay algo que nos sorprende, aparte de esa gran maestría, es su firme determinación por excitar todos los sentidos sin excepción. Delicias para la vista, alimentos para el oído, esencias para el olfato, caricias para el tacto, regalos para el paladar. Da la sensación de que este espacio islámico es una obra de arte total, como le gustaba llamar a Kandinsky a ese tipo de obra en la que se mezclaban todos los sentidos. Quisiéramos traer aquí una referencia muy oportuna sobre otro palacio árabe, éste completamente ficticio:

El Palacio llamado Las Delicias de los Ojos o Sustento de la Memoria suponía un hechizo imperecedero. En él se daban cita, de manera profusa y ordenada, todo tipo de rarezas traídas de los cuatro rincones del mundo, pudiendo contemplarse lo mismo una galería de pinturas del célebre Mani que unas estatuas que parecían animadas. Aquí una perspectiva ciertamente lograda engañaba el sentido de la vista; allá la magia de la óptica conseguía, plácidamente, confundirla; acullá se encontraban todos los secretos de la naturaleza. En una palabra, Vathek, el más curioso de todos los hombres, no había omitido nada en aquel palacio de lo que pudiera dar contento a la curiosidad de quienes lo visitaban.

El Palacio de los Perfumes, también llamado Incitación a la Voluptuosidad, se hallaba dividido en varias salas. En él ardían, incluso en pleno día, antorchas y pebeteros. Y para disipar la placentera embriaguez que producía aquel lugar se bajaba a un vasto jardín, donde la reunión de tanta flor conseguía que pudiera respirarse un aire suave y reparador.⁴⁰

O esta otra referencia:

Contempla en aquellos parajes tanta dulzura, que su vista se extasía y absorto queda su entender.⁴¹

A lo que está asistiendo el ingenuo visitante de Comares es a un hechizo imperecedero. Este espacio es una metáfora del Paraíso. Y lo sigue siendo

⁴⁰ BECKFORD, William. *Vathek*. Madrid, Alianza, 2006.

⁴¹ GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Ibn Zamrak. El poeta de la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra, 1975.

hoy en día, a pesar del paso del tiempo, a pesar de que ya no se queman aquí perfumes o esencias, o de que ya no se disfrutaban sus manjares. Se sigue empleando la vista, el sonido, el olfato y el tacto para representar un espacio que en la realidad no existe. Pasto de los ojos, elevación de las almas. Se trata de llegar al espíritu a través de los sentidos. Y todas las referencias que hoy siguen en pie no son más que llamadas a ese Paraíso que se esconde tras este espacio terrenal. En el Corán (XIII, 35) se describe el Paraíso que se ha prometido a los piadosos de la siguiente manera: “*los ríos corren por él, sus frutos y sus sombras son permanentes*”. Pensemos en el clima del lugar del que provienen los habitantes de la Alhambra. El sol agresivo, la sequedad. Y pensemos en la imagen del oasis, en la sombra, en la humedad, en la luz tamizada por las hojas, en el frescor y la vegetación. Cuando nos adentramos en Comares estamos entrando en un oasis. La idea de Paraíso que describe el Corán, bien pudo ser la premisa de partida para su concepción. ¿Y no es acaso un oasis, una obra de arte total en mitad del desierto, que despierta y seduce a todos nuestros sentidos a la vez? La mirada fresca, la melodía azul, los verdes aromas, el tacto perfumado...¿no se dan cita aquí, de alguna manera, la mezcla de todas las impresiones sensoriales? Nosotros creemos que sí. Y de alguna manera es esa idea la que llevó a los constructores de Comares a hacer de este espacio una obra de arte que mezclara todos los sentidos, tal y como hicieron Federico García Lorca o Juan Ramón Jiménez en sus poesías. La mezcla de sentidos se realiza a todos los niveles posibles desde el momento en que se entra en este espacio: la vegetación real y la que se funde con los muros buscando la inmaterialidad, las superficies que vibran con la luz y el color, la creación de un espacio paralelo e ilusorio mediante el reflejo de la alberca, el rumor del agua y el viento, el perfume de la vegetación y la presencia de múltiples texturas. Todo ello entremezclado para deleite de nuestros sentidos. Sólo cabe dejar a merced de cada cual el decidir si el diseño llevado a cabo por estos arquitectos cumple el objetivo de recrear el paraíso en la tierra, o al menos, se le acerca.

Nota: Este artículo es un extracto de la ponencia presentada por los arquitectos, Alejandro Cervilla García y Juan Antonio Ruíz Pérez en el III Congreso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte, celebrado en Granada en abril de 2009. El encuentro fue organizado por la Fundación Internacional Artecittà en colaboración con el Parque de las Ciencias, la Universidad de Granada y la Universidad Politécnica de Milán.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKFORD, William. *Vathek*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- DÍEZ JORGE, M^a Elena. *La Alhambra y el Generalife. Guía histórico-artística*, Granada, Universidad de Granada y Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa, 2006.
- DOETSCH, Ursula. *La sinestesia en la poesía española desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid 2004.
- FAERNA, Jose María. *Kandinsky. Colección Obras Maestras*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2005.
- GALLEGO Y BURÍN Antonio. *La Alhambra*, Granada, Comares, 1996 (Ed. Orig. 1963).
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio. *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid, Instituto Egipcio, 1996.
- *Ibn Zamrak. El poeta de la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra. 1975.
- GRABAR, Oleg. *La Alhambra*, Madrid, Alianza Forma, 1980.
- HELLER, Eva. *Psicología del color*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- IRVING, Washington. *Leyendas de la Alhambra*, Madrid, Edimat, 1998 (Ed. Orig. 1859).
- KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2008 (Ed. Orig. 1912).
- MANZANO, Rafael. *La Alhambra*. Madrid, Anaya, 1992.
- MICHEL G. *La arquitectura del mundo islámico*, Madrid, Alianza, 1985.
- PRIETO MORENO, Francisco. *Los jardines de Granada*, Colección Arte de España, Patronato Nacional de Museos, Madrid, Ediciones ERISA, 1983.
- PUERTA VÍLCHEZ, Jose Miguel. *La Alhambra de Granada o la caligrafía elevada al rango de arquitectura, en Siete paseos por la Alhambra*, Editorial Proyecto Sur, 2007.
- SALMERÓN P. *La Alhambra estructura y paisaje*, Córdoba, Almuzara, 2006.

- SCHRADER, Ludwig. *Sensación y Sinestesia*. Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- STIERLING, Henri y Anne. *Alhambra*, Barcelona, M. Moleiro Editor, 1991.
- TUSQUETS O. *Dios lo ve*, Barcelona, Anagrama, 2000.