Los paraísos: El jardín imaginado de tradición islámica

Francisco García Martín

Se ha reiterado en todos los tratados sobre la historia de la jardinería que el jardín de tradición islámica tiene dos influencias iniciales: el jardín persa y la cosmovisión del oasis. El libro sagrado servirá de referente necesario[1], mientras que las distintas regiones imprimirán el carácter definitivo al jardín con la adaptación al medio físico, características constructivas y especies vegetales.

Pero queremos centrar nuestra atención en otros jardines que no son reales, sino imaginados o ilusorios, pura recreación estética que hoy contemplamos, en clave mudéjar, en muros de los palacios, templos y monasterios toledanos. Ello no obsta que, en su origen, la decoración paisajística estuviese –junto con la vegetación o la "naturaleza mineralizada"–, acompañada de juego de luces, sonidos, utilización de agua en fuentes o estanques o una ambientación adecuada para disfrutar y deleitarse en estos lugares. Esta clave religiosa, con una dosis elevada de misticismo, se ofrecerá no sólo en los recintos sagrados, sino también en los espacios domésticos de los palacios urbanos.

Tenemos la fortuna de poseer, solamente en el casco histórico de Toledo, toda una

[1] La morada de los justos, para el Islam, será al-janna (el jardín) que recibe varios nombres distintos, entre ellos: jannat-adan (el jardín del Edén) o jannat al-na'im (el jardín de las delicias). En textos más tardíos se encuentra el término firdaws (paraíso) palabra que deriva del griego o del persa.

seriación cronológica y estilística de estas manifestaciones artísticas, ya en pintura o en trabajo de yesería, que nos permite formular una hipótesis sobre esta iconografía o uso del jardín/paraíso imaginado desde la creación islámica hasta comienzos del siglo XVI, ya en clave mudéjar –con la incorporación, por influencia gótica, de la figura humana que ahora se añade a las aves, único motivo utilizado hasta el momento, y que en la tradición simboliza las almas–. Trasunto que de forma más estilizada se nos presenta sobre soporte cerámico, textil[2], cuero, marfil o en madera.

El islamismo promete al fiel creyente el Paraíso, El Yenna (El Jardín). La referencia coránica es esencial para iniciarnos en la interpretación de los paisajes –pintados o ejecutados en yeserías– que analizaremos. Claves que nos remiten al jardín como paraíso o lugar prometido a los bienaventurados. Por las referencias sagradas sabemos que el jardín del paraíso está ubicado en un lugar elevado: *"Gozará de una vida agradable, en un jardín elevado, cuyos frutos estarán al alcance de su mano"*[Sura 69.21-22] y *"otros rostros, ese día, estarán alegres, satisfechos de su esfuerzo, en un jardín elevado"*. [Sura 88.8-10], y de extensión inabarcable: *"de un jardín tan vasto como el cielo y la tierra, preparado para los que creen en Alá y sus enviados"*. [Sura 57.21][3]. Espacio intemporal, de deleite pleno: *"A los que creen y hacen buenas obras, les haremos entrar en jardines, debajo de los cuales fluirán ríos, eternamente para ellos; tendrán en ellos esposas purificadas. Los haré entrar en la sombra umbrosa"* (IV,56).

La *sombra umbrosa* que nos presenta la idílica imagen del muro norte del claustro de la Mona, dependencia del Monasterio de Santo Domingo el Real, hoy ocupado por la comunidad religiosa de monjas Comendadoras de Santiago. La pintura está situada en un entorno de restos de estructuras islámicas o mudéjares[4], presentando además unas aves que veremos en otras composiciones posteriores. Tiene esta pintura mural, al seco, con pigmentos más densos para dibujar los frutos de los árboles, que presentan perfil de cipreses y de árboles frutales, mientras que el sotobosque se cubre de un manto verde sobre el que se intercalan arbustos de pequeño tamaño. Tres aves, con perfil y porte de perdiz, pico y patas rojas, dan al paisaje un sabor doméstico y toledano, mientras que entre los arbustos se adivinan más aves esquemáticamente perfiladas.

Dice Rubiera[5] que en la estética árabe existe una tendencia muy singular a transformar la naturaleza viva en naturaleza muerta, o mejor en naturaleza inmóvil, permanente, en mineral. Para ello analiza muchas metáforas utilizadas por los poetas árabes para transformar las flores y las plantas en sus poemas florales, más frecuentes, si cabe, que las metáforas antropológicas.

---

[2] Se ha subrayado que muchas alfombras y tapices tejen motivos vegetales para cubrir el suelo con un jardín imaginario. V. Emilio de Santiago Simón: *Algunas reflexiones en torno al jardín islámico*. Cuadernos Hispanoamericanos, nº 418, Abril, 1985, 75-86.

[3] Muchas de las citas aquí reproducidas se han cogido del trabajo *El Paraíso en el Islam*, de la Hna. María de Roncesvalles del Instituto del Verbo Encarnado.

[4] No confirmamos la cronología de la pintura al no tener constatación arqueológica o documental, esperando que algún día los trabajos arqueológicos o la investigación archivística corroboren la datación de la misma.

[5] Rubiera, María Jesús: *La arquitectura en la literatura árabe*, edit. Hiperión, 1981.

PAISAJE MURAL
Claustro de "La Mona". Comendadoras de Santiago

Pero no sólo se adscribe al fenómeno literario. La mineralización de la naturaleza verde del jardín podemos rastrearla en el espacio que construyó Jumarâwayh ibn Tûlûn (884-896) cerca de Fustât, en Egipto: arbustos recortados en formas artísticas, parque zoológico con pajarera y naturaleza mineralizada: palmeras recubiertas de cobre y un increíble estanque de mercurio, que veremos construir por Abd al-Rahmân III un siglo más tarde en el salón principal de Madinat al-Zahara, que conocemos gracias a una espléndida descripción de Al-Maqqarî, Nafh al-Tîb.

Formarían parte de esas estancias palaciegas con recreación de jardines "artificiales" o "mineralizados", los tres fragmentos hoy conservados en el Museo de Santa Cruz, procedentes del antiguo Monasterio de Santa Fe, lugar donde se sitúa el palacio intramuros de los gobernadores o reyes toledanos. Tienen dichos fragmentos –encajándose dos de ellos formando una placa rectangular-, una decoración vegetal esquematizada con siluetas de aves.

Es esta decoración, que en esta época Taifal vemos en placas de mármol, la que posteriormente encontraremos profusamente, en clave mudéjar, en los muros toledanos. Los trabajos en yesería, monográficamente estudiados en la decoración floral por Pavón Maldonado[6], incorporan a partir del siglo XIV, siluetas de personas y animales, en un naturalismo que se extenderá por las dos Castillas y Andalucía, y que en Toledo logrará una original mixtura entre el gótico y la tradición islámica, influencia que se extenderá a otras regiones peninsulares[7]. El empleo de aves es recurrente en las yesería toledanas. Los vemos en las impostas del arco que en su día estuvo en el llamado palacio de D. Pedro, entre otros lugares[8].

Podemos ver dos magníficos ejemplos de incorporación de figuras en clave sacra: uno es en un arcosolio de la iglesia de San Andrés, con una distribución semejante a la que observamos en el otro ejemplo llamado "arco del obispo", en un inmueble de la cuesta de San Justo.

La yesería que cubre el fondo del arcosolio de San Andrés [alt.: 240 cm, luz: 175 cm, flecha: 127 cm, lauda sepulcral: 89 x 74 cm], rodeando una lauda sepulcral[9], presenta doce figuras que tradicionalmente se han dicho representan a santos, probablemente por estar los personajes nimbados[10]. Descubierta en 1912[11], prácticamente ha desaparecido la superficie pictórica[12] [solamente tienen restos de trazado a carboncillo las fig. nº 6, 9 o 12][13]. El perfil nos muestra a figuras sentadas en banquetas, y que en sus manos parecen sostener libros,

---

[6] Pavón Maldonado, Basilio: *El arte hispanomusulmán en su decoración floral*, Agencia Española de Cooperación Internacional, 2ª ed. Madrid, 1990.

[7] Es el caso de las yesería toledanas con siluetas animadas en el palacio de Don Pedro del alcázar sevillano o en el palacio de Tordesillas. Pavón Maldonado, Basilio: *El arte hispanomusulmán...op. cit.* pp. 235 y ss.

[8] Pavón Maldonado nos muestra como ejemplo los dos pavos reales con labor vegetal en la yesería de la parroquia de Santa María de Illescas, *Arte toledano, islámico y mudéjar,* op. cit. Lámina CXXIV.

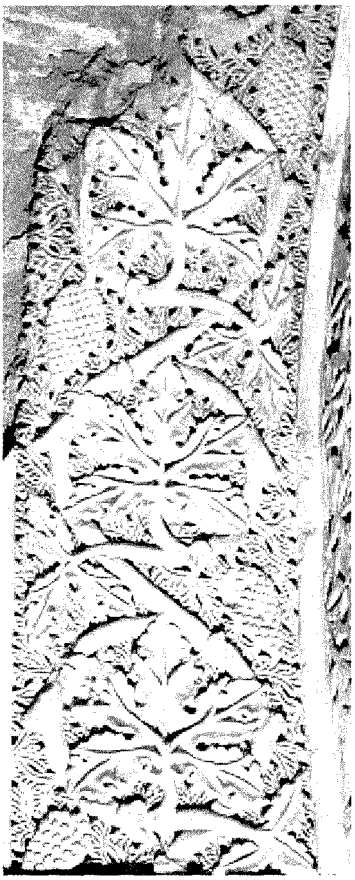
[9] Ángela Franco Mata nos dice que la lauda, fechada en 1305, sería traída aquí, su lugar original, desde otros lugares donde fue descrita por San Román y Ramírez de Arellano. V. *Arquitecturas de Toledo*, tm. I, pg. 534, Toledo, 1992.

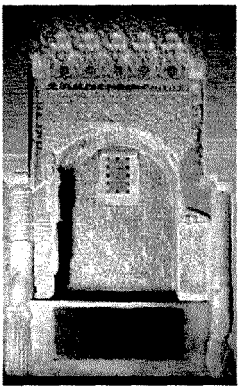
[10] Sería V. Cutanda el que describe a los personajes como "santos".

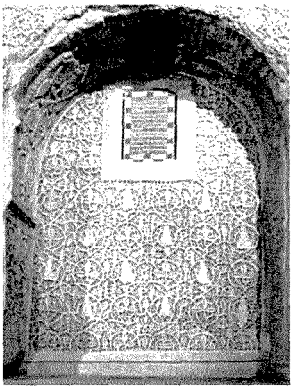
[11] El 20 de junio de 1912 lo comunica el cura párroco a la Comisión de Monumentos.

[12] Aunque actualmente se mantiene en puntuales zonas de la yesería, Cutanda aún vio restos de policromía en las mismas figuras.

[13] Descrito pormenorizadamente por F. de B. de San Román, en "La parroquia de San Andrés. Notas históricas", Toletum, Toledo, 1984, pp. 207-219.







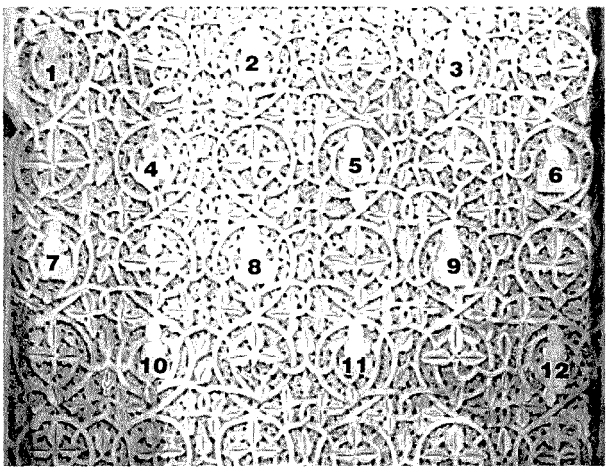


Fig. nº 8

Fig. nº 9

Fig. nº 7

Fig. nº 6

Fig. nº 11

Fig. nº 4

Fig. nº 1

Fig. nº 2

Fig. nº 3

Fig. nº 12

ARCOSOLIO DE LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS

Fotografías: Renata Takkenberg Krohn (julio 2010)

[fig. nº 2, 7, 8, 10, y por la posición de los mismos, 11], nos indica que no de todas las figuras se podría pensar que están conversando entre ellas. Los roleos se forman con tallos que llenan de forma regular el paño con un exquisito entrelazado simétrico, alternándose con hojas trilobuladas de roble. La zona superior se completa con otro paño que utiliza hojas palmeteadas en los roleos, enmarcado todo con una leyenda gótica. El arcosolio, que presenta en el intradós un interesante motivo de hoja de vid con racimos esquematizados en forma de piñas[14], se acopla a los restos del arco embutido en el muro mediante un juego de mocárabes que en los extremos se rematan con mascarones renacentistas. Aunque el sepulcro fuera utilizado desde antiguo, la existencia de ciertos elementos decorativos en la yesería nos hace pensar en una ejecución de la filigrana a comienzos del XVI, aunque el planteamiento del conjunto se sitúe en el siglo anterior.

Se trata de una exposición de figuras y hojas rodeadas de tallos entrelazados en roleos/esferas que se presentan en una composición un tanto mas rígida que en los demás paños que comentamos, estatismo que refuerzan las figuras presentadas en posición mayestática sobre un asiento-estrado en el que aparecen en actitud erguida y reposada, dignidad reforzada por la aureola que rodea sus cabezas, símbolo que sirvió a Cutanda para adscribir las figuras a la santidad conseguida, pero que vemos utilizado también en el mundo islámico, probablemente con el mismo significado. El numero doce, de profundo significado simbólico[15], serviría aquí para presentar, según este autor, un santoral local, lo que certificaría la existencia de un elenco amplio de intercesores en la tradición toledana.

Una segunda yesería la encontramos en el llamado "***arco del obispo***" [2,48 x 2,34 cm. flecha: 1,04 cm, luz: 1,64 cm.]atendiendo a la interpretación popular sobre una figura que aparentemente tiene una mitra en la cabeza y centra el conjunto[16]. Está situado en la entrada de un salón, mirando la yesería hacia el patio de la casa. Según el actual propietario[17], en la última rehabilitación apareció el muro con mampostería excesivamente delgada y con muestras de aparejo de siglos posteriores al de ejecución del arco[18], que presenta, según las mismas fuentes, dos manos: una con escritura cúfica, y otra posterior con escritura gótica.

Dos tallos surgen de un tronco común situado en la parte superior del arco de medio punto que con el festón polilobulado presenta un suave dibujo en herradura, soportado, mediante capiteles arábigos, sobre fustes reaprovechados que se acomodan al suelo mediante basas de distinto tamaño. Los tallos van distribuyen-

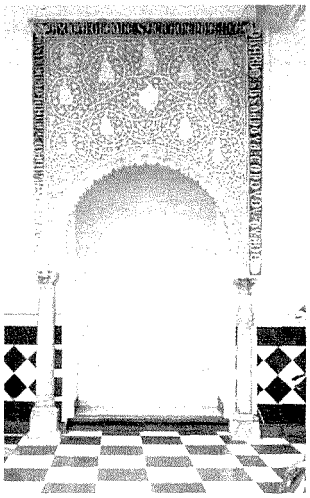
[14] Semejante motivo vemos en el arco del vecino palacio de D. Pedro, hoy en el Museo de Santa Cruz..

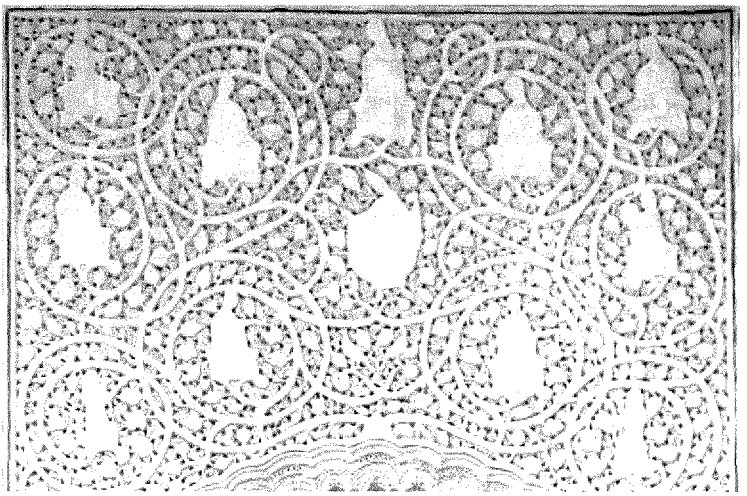
[15] Como sabemos 12 son los apóstoles, 12 frutos del Espíritu Santo, 12 tribus de Israel y 12 estrellas que las representan, 12 signos del Zodíaco, perfecta división del cielo, 12 puertas de la Jerusalén Celeste, 12 frutos del Árbol de la Vida, doce los dioses destacados del Olimpo griego, 12 horas diurnas y 12 nocturnas y 12 meses del año.

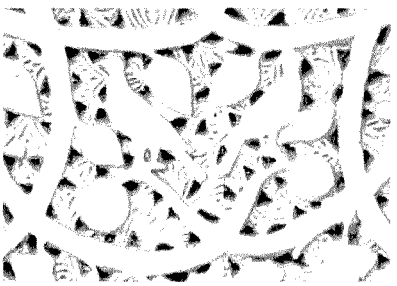
[16] Balvina Caviró intenta confirmar el aserto situando en el inmueble la vivienda de algún clérigo con esa dignidad. No cabe duda, a juzgar por la decoración de la vivienda, que posteriormente habitaron el inmueble clérigos, pero no necesariamente de ese rango.

[17] Se trata del conocido arquitecto Sánchez-Horneros.

[18] Según este supuesto se trataría de un arco de finales del siglo XIV o mediados del siglo XV con incorporaciones posteriores –letras góticas-, reinstalado en el lugar actual en el siglo XVII.







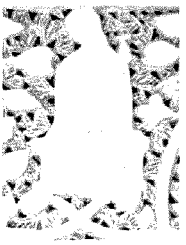


Fig. 2

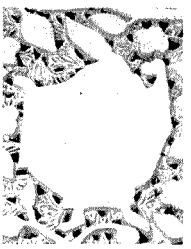


Fig. 7

Fig. 1

Fig. 3

Fig. 4

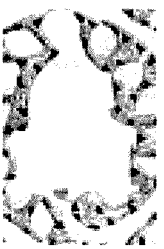


Fig. 5

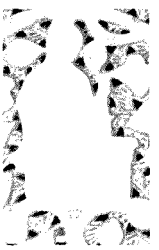


Fig. 6

Fig. 8

Fig. 9

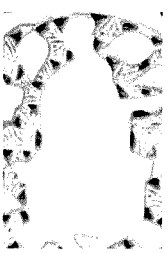


Fig. 10

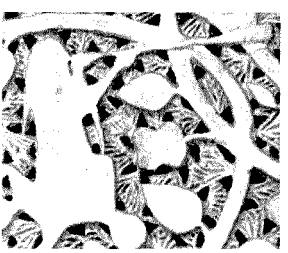


Fig. 11

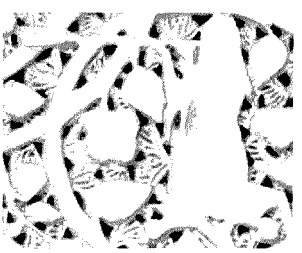


Fig. 12

ARCO "DEL OBISPO", Cuesta de S. Justo

Fotografías: Renata Takkenberg Krohn (julio 2010)

do, mediante ramificaciones que simulan cintas entrelazadas, diez figuras y cuatro aves, en tanto que el fondo se llena de una multitud de pequeñas hojas lanceoladas. Los tallos terminan en una figura central superior, mientras que la duodécima se encuentra en el centro, aislada, la única en pie.

Diez de las figuras están mirando hacia la zona central, en actitud de tocar instrumentos musicales, con un dinámico diálogo visual o gestual, en la misma disposición en el perfil y en el gesto que las figuras que encontramos en el arcosolio de San Andrés o en el palacio de Suero Téllez. Mientras que las figuras inferiores (fig. nº 11 y 12) tienen en sus manos largas cornetas medievales, las inmediatamente superiores (fig. nº 9 y 10) tienen una actitud más reposada, portando instrumentos de cuerda, probablemente laudes, mandorlas o fídulas, a juzgar por los clavijeros que sobresalen a la izquierda de las figuras. La fig. nº 8 toca un instrumento a modo de pandero, aunque el perfil del instrumento se confunda con una de las hojas, mientras las figuras nº 3, 4 y 5, por el perfil del dibujo que traza una figura trapezoidal en la parte inferior, podrían estar tocando salterios. En el caso de la figura nº 1, sería una variante del salterio, el dulzimer, instrumento similar al salterio que se tocaba percutiendo las cuerdas con unos macillos de madera, que parece estar sujetando la figura con su mano izquierda, algo que se intuye también en la fig. nº 6, esta vez entremezclada la maza con otra hoja lanceolada. En el resto de las figuras secundarias es más difícil entrever su actividad o actitud tan dinámica, silueteándose claramente las mangas del vestido, a la moda del siglo XVI en la fig. nº 1 y con menos claridad en las nº 11 y 12. Las ramas terminan, entrecruzadas, en una figura superior, claramente mayor que las otras, mientras que otra figura, puesta en pie y en actitud de bailar, se sitúa en el centro, debajo de la anterior y con los tallos situados a sus pies.

La interpretación iconográfica nos presenta el árbol de la vida[19] o la genealogía de la Virgen[20] en una mixtura judeo-cristiana, donde la música sirve de hilo conductor[21]. Un tronco del que salen tallos que forman diez roleos, mientras que una figura, al parecer femenina, se sitúa, centrada, en la parte superior (la Virgen María), y debajo de ella otra figura, la duodécima[22], equivocadamente identificada, como decíamos, con un mitrado y que podría ser el rey David, símbolo y anuncio de Jesucristo, en la danza ritual que realizó frente al tabernáculo[23]. David, aparecería acompañado por músicos, de acuerdo con el salmo 150[24]:

[19] El árbol de la vida, según la tradición judaica y como símbolo cabalístico, está compuesto por 10 esferas *(sefirot)* y 22 senderos, cada uno de los cuales representa un estado *(sefira)* que acerca a la comprensión de Dios y a la manera en que él creó el mundo.

[20] La tradición, además de la ascendencia de José, presenta a la Virgen como descendiente de David, a través de Natán. Atendiendo al "árbol de Jesé" según las profecías de Isaías, le describe como la cabeza de la estirpe mesiánica. El árbol genealógico culmina con una representación de Cristo y con una paloma sobre él, iconografía que con el gótico sustituiría la Virgen por Cristo.

[21] Según la tradición platónica y pitagórica, hay 8 esferas celestes que al moverse producen sonidos (los 8 tonos del canto gregoriano), así están presentes en los capiteles de Cluny, donde aparecen personajes dentro de mandorlas tocando instrumentos. No sería éste el caso, inclinándonos por una interpretación, también simbólica, pero en clave bíblica.

[22] Permite jugar este número de personajes con una rica simbología basada en esta cifra y en los múltiplos de 3 x 4, la misma cifra que observamos en el capitel de la catedral de Jaca que nos presenta al rey David entre músicos. V. Faustino Porras Robles en "La pervivencia del mito de Orfeo en la iconografía del Rey David: origen, significación simbólica y aproximación organológica", *en Cuadernos de arte e iconografía*, tm. 16, nº 32, 2007, pss. 301-332.

¡Aleluia!
Alabad a Yahvé en su santuario, (...)
Alabadlo con clangor de corneta,
Alabadlo con cítara y con arpa,
Alabadlo con danza y con tambor,
Alabadlo con cuerdas y con flautas,
Alabadlo con chímbalos sonoros,
Alabadlo con chímbalos triunfantes.
¡Todo cuanto respira alabe a Yahvé!
¡Aleluia!

Recreando así el pasaje bíblico (II Sam. 6, 5 y ss): "David y toda la casa de Israel iban danzando (...) cantando al son de cítaras, arpas, tambores, sistros y chímbalos". Conjunto musical que Juan del Enzina, en el siglo XV-XVI, nos describe en su poema "Triunfo del Amor", enumerando a través de dos estrofas los instrumentos musicales de la época:

Baldosas y sinfonías,
Dulcemelos, clavicordios,
Clavecímbalos, salterios,
Harpa, monaulo sonoro;
Vihuelas, laudes de oro
Do cantaban mil misterios;
Atambores y atabales,
Con trompetas y añafiles,
Clarines de mil metales,
Dulzainas, flautas reales,
Tamborinos muy gentiles.

El triunfo del amor se presenta así encarnado en María como un triunfo de la Jerusalén celeste[25].

Un último friso en yesería se nos presenta en el vecino palacio de **Suero Téllez**, hoy Seminario Menor (s. XIV), ya en una clave de tradición islámica, proponiéndonos figuras con decoración vegetal y de aves, iconografía que recrea la visión del paraíso coránico, tratamiento muy diferente, según Pavón, al por él denominado pseudo naturalismo del núcleo granadino[26].

El friso se situaría en la parte superior de la alcoba este del conjunto palaciego, que conforma un gran salón, hoy situado en la crujía sur del que fuera palacio de Ruy López Dávalos, conocido también como de Suero Téllez de Meneses. Subdividida hoy en dos alturas, la primitiva alqúbba [6,30 x 6,30 m.], tendría los frisos decorados a unos 5,30 m. de la cota de suelo, y posteriormente se recrecerían los techos, presentando hoy el friso un encintado en la zona intermedia de la actual pared de la estancia superior, ejecu-

[23] V. Doménech García, Sergio: "Iconografía musical: David, el rey músico", *Rev. digital Secuencia*, nº 3, 2005. Aquí el rey David está vestido, al contrario que en la escena Bíblica (II Sam, 6, 20).

[24] Se le atribuye al rey haber creado la primera orquesta de culto que serviría de base a la música del primer Templo de Jerusalén, edificado varios años más tarde por su hijo Salomón. El conjunto estaba formado por tres tañedores de címbalos (metsiltayim) y 14 instrumentistas de cuerda (ocho nevelim y seis kinnorot), a los que se sumaban siete sacerdotes que tocaban la trompeta (I Crónicas 15,19-24). Más tarde, David creó un conjunto de músicos y cantores profesionales que contaba con no menos de 28 músicos, todos ellos procedentes de la tribu de Leví. Al decir del cronista (I Crónicas 25), estos intérpretes estaban divididos en 24 conjuntos de 12 músicos cada uno. Faustino Porras Robles analiza la escena en *"La pervivencia del mito de Orfeo...", art. cit.* El autor señala que, avanzado el medioevo, se sustituyen las cítaras por instrumentos de viento. Para el análisis de instrumentos medievales, V. el art. de Rosario Álvarez Martínez: "Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media", Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología, 23, 2007, pp. 53-86.

[25] No sólo por la ascendencia de la estirpe mesiánica, sino porque el perfil de la figura se parece iconográficamente al rey en lúdica actitud y, por último, al identificar también a Jerusalén como la ciudad de David, espacio simbólico que en el transcurso del tiempo se configuró como la morada de los Justos, la Jerusalén celeste. V. el art. De Victoriano Sainz Gutiérrez: "Los jardines del paraíso islámico. La imagen de la felicidad en la ciudad hispano-musulmana", en *Infierno y Paraíso, el más allá en las tres culturas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, pág. 81-109.

[26] Pavón Maldonado, Basilio: *Estudios sobre la Alhambra*, I, 1975, II, 1977. Sin embargo, la disposición de las figuras se parece a la mostrada en las pinturas de la "Sala de Justicia" de la Alhambra. V. Pavón Maldonado, *Arte toledano, islámico y mudéjar*, op. cit., lámina CLXXXIV. Una última referencia sobre el conjunto ha sido realizada por Carmen Rallo Gruss y Juan Carlos Ruiz Souza, en "El palacio de Ruy López Dávalos y sus bocetos inéditos en la Sinagoga del Tránsito: Estudio de sus yeserías en el contexto artístico de 1361", en *Al-qantara: Revista de estudios árabes*, Vol. 20, Fasc. 2, 1999 , pp. 275-298

ción de la yersería que Rallo y Souza señalan para la década de los 60 del siglo XIV[27].

Conserva este espléndido friso, que en su origen tendría unos 25 metros de largo, la parte superior de una yesería que cubriría toda la estancia por encima de los zócalos, una policromía y decoración más nutrida. Los roleos, formados también por tallos entrelazados de los que salen hojas, flores y frutos, variados y polícromos, todo ello tallado mediante un trepanado complejo, que crean un repertorio de elementos de variada tipología y mayor o menor esquematización, mientras que una decoración geométrica y vegetal festonea el friso, prolongándose en la zona superior hasta donde nos permite contemplar la conservación del conjunto[28]. El dibujo de las figuras[29], más nítido en algunas[30], hace que podamos identificar el atuendo a la morisca, mientras que el gesto nos permite adivinar un animado diálogo entre los figurantes. Los pájaros, en una disposición también naturalista, rodean a las figuras, dando viveza y colorido a la estampa. Más que pensar en una contraposición o lucha del bien contra el mal[31], podíamos pensar en la armonía paradisiaca, donde hombres[32] y mujeres tienen una estancia placentera en animada charla, así como lo hacen las aves, apareciendo juntas rapaces[33] y cantoras en una idílica atmósfera.

Tanto en la iglesia de San Andrés como en el "arco del obispo" de la Cuesta de San Justo[34], los espacios destinados a mostrar a los que gozan del premio del paraíso, se encuentran inscritos en una "morada", que creemos hace referencia a cada uno de los grados del Edén, donde hay habitaciones y moradas donde viven felices sus habitantes: *"Los que temieron a su señor estarán en moradas altas sobre las que hay construidas otras moradas más altas, a cuyos pies fluyen arroyos. ¡Promesa de Alá! Alá no falta a su promesa"* [Sura 39.20][35]. Esa morada que el rey Al`mamon intentó construir en su jardín de la Vega del Tajo un kiosco o cubba donde alcanzar el pleno deleite[36]. En el caso de la yesería de San Andrés, se ha

---

[27] Realizan un análisis comparativo con Santa Clara de Tordesillas, Santa Isabel de los Reyes y la Sinagoga del Tránsito, en Toledo. *Art. cit.* pp. 287 y ss.

[28] En los últimos meses se han realizado catas que han puesto al descubierto parte del alfiz del arco que daba paso al salón principal y la zona superior del friso, que hace pensar en el arranque inmediato del artesonado que cubría la estancia.

[29] En total serían 20 figuras (aprox. 60 x 30), colocadas a 1 m. aprox. de distancia entre ellas, cinco en cada pared. Actualmente se conservan 13 perfiles enteros (una con su interior completamente perdido) y dos mitades, ya que se abrieron cuatro vanos en los cuatro panderos. El friso se describe más ampliamente en el art. cit. de Rallo Gruss y Ruiz Souza.

[30] Está realizado al temple con una preparación incisa de los perfiles. En las zonas recién descubiertas el color es más intenso.

[31] Es lo que apunta Rallo Gruss y Ruiz Souza, *art. cit.*

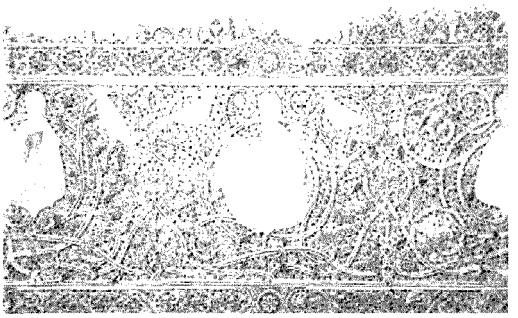
[32] Solo se distingue claramente –barbado– uno a la derecha de la actual entrada a la estancia, encima del vano que daba acceso al salón principal, no sabiendo –a falta de la otra figura– con quién dialogaba. En todo caso, por el perfil actual del resto de las figuras, la mayoría serían mujeres.

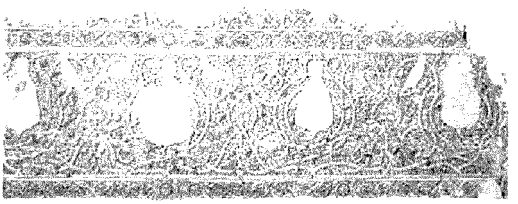
[33] Su disposición es aleatoria, por cuanto que, aunque la única figura masculina reconocible tiene a su izquierda una rapaz, también se intuyen alrededor de la primera figura del pandero este por la derecha, que tiene un perfil femenino. En cambio, la primera figura a la derecha del pandero norte sí presenta una rapaz frente a un ave que no lo es.

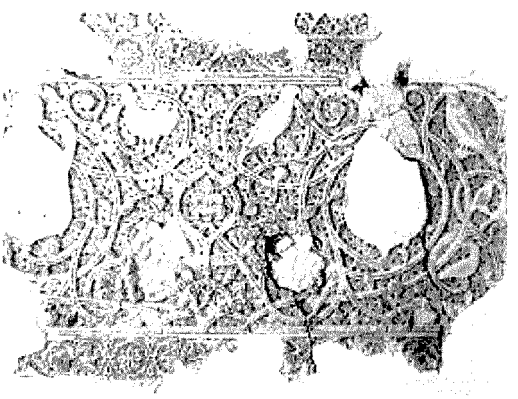
[34] Sonia Morales Cano señala la similitud entre ambas decoraciones, fechándolas a finales del s. XIV, rechazando la identificación de esta disposición iconográfica con el Árbol de Jesé, imagen más desarrollada en la tradición gótica. Sí encuentra la autora más similitud con los temas desarrollados en las arquetas de marfil hispanomusulmanas. V. "Imágenes funerarias del Toledo mudéjar", en actas del *XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 2009, pág. 511.

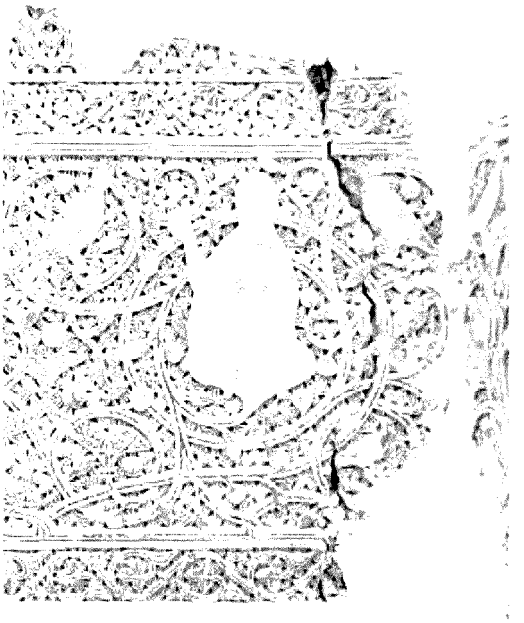
[35] Rallo Gruss y Ruiz Sousa señalan la posible interpretación de estos personajes introducidos en óvalos como una representación del árbol de Jessé, o acuden a Sebastián (*Mensaje del arte Medieval*, Córdoba, 1984) para señalar la posible lucha entre vicios y virtudes, representados por figuras femeninas y masculinas en un *Hortum Deliciarum*, y, al descartar éstas hipótesis apuntan a la posibilidad que aquí confirmamos, de tratarse de un *paraíso*, v. art. cit. pág. 286.

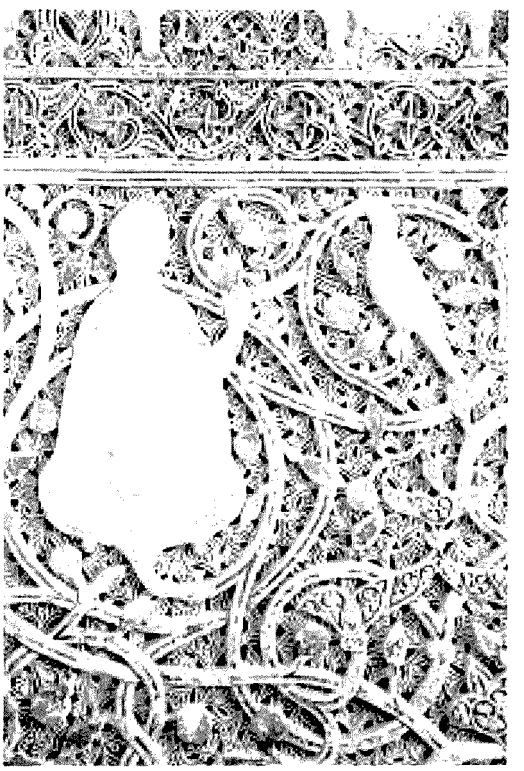
[36] Según la tradición musulmana, transmitida por Sahih al- Bukahaari, kitab bib` al Khalq, el profeta dijo: "En el paraíso hay moradas en las que se puede ver desde afuera todo lo que está adentro y desde adentro todo lo que está afuera." Y otra tradición relata acerca de estas moradas: "En los pabellones se encuentran tiendas maravillosas, hechas con perlas, cada una construidas por separado…y en cada esquina de éstas se encuentra una esposa que no será vista por los demás." Precisamente la pérdida inmediata de la vida y del reino del rey toledano se puede interpretar como el castigo por intentar la plenitud del paraíso en ese pabellón de ensueño mandado construir en los jardines de la Vega: *"(…) ¿Qué es el breve disfrute de la vida de acá comparado con la otra, sino bien poco…?".*[Sura 9.38.]. Sería la moraleja de la admonición que oyó el monarca mientras disfrutaba de su artificio.











PALACIO SUERO TÉLLEZ, Seminario Menor

Fotografías: Renata Takkenberg Krohn

interpretado que se refiere a santos de la Iglesia local, por lo que se confirmaría el aserto coránico según el cuál el paraíso tendrá abiertas sus puertas sólo para aquellos que han cumplido lo que Dios les ha ordenado cuando vivían en la tierra: *"Los que temen a Alá tendrán, ciertamente, un bello lugar de retorno: los jardines del edén, cuyas puertas estarán abiertas para ellos"*[Sura 38.49-50], o bien, *"Dios veda el jardín a quien asocia a Alah"* [Sura 5,72].

Los bienaventurados representados –incluido el que aparece en la yesería del palacio de Suero Téllez–, están sentados en el suelo, sobre alfombras o cojines, a la morisca, y es que en los jardines del paraíso hay dispuestos sofás de bellos colores, camas cubiertas con seda, almohadones y espléndidas alfombras para que los elegidos puedan sentarse o recostarse donde ellos quieran y estén siempre cómodos: *"Estarán reclinados en alfombras forradas de brocado"*[Sura 55.54], *"cojines alineados, alfombras extendidas [Sura 88,15-16]*. Según la escritura, usarán vestimentas y joyas lujosas: *"Les retribuirá, por haber tenido paciencia, con un jardín y con vestiduras de seda"* y *"Vestirán de verde satén y de brocado y llevarán brazaletes de plata."* [Sura 76.12 y 21]. Incluso, los nimbos que lucen los representados en el arcosolio de San Andrés, tendrán sentido en la interpretación coránica: *"Serán ubicadas por encima de sus cabezas una corona de dignidad, con un rubí el cual es mejor que los de esta tierra"*[37].

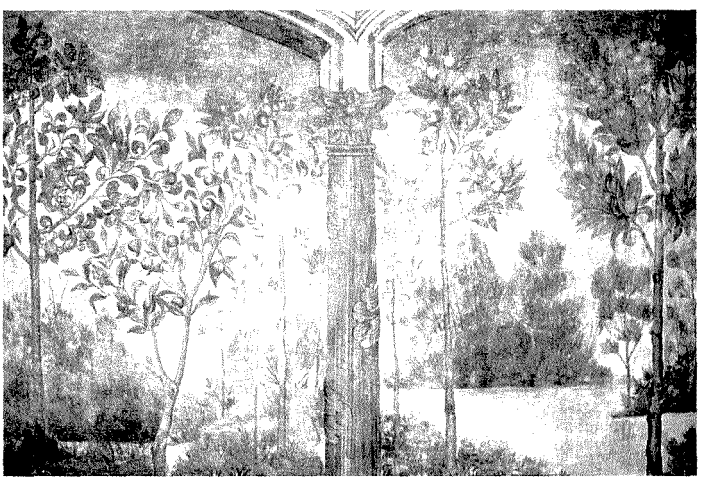
La actitud de los bienaventurados, tal y como vemos en las yeserías antropomorfas que comentamos, especialmente la de Suero Téllez, se interpreta como diálogo. Diálogo entre ellos: *"Y se volverán unos a otros para preguntarse. Dirán: Antes vivíamos angustiados en medio de nuestra familia. Alá nos agració y nos preservó del castigo del viento abrasador."* [Sura 52. 25-27], con los condenados (a modo de advertencia al observador): *"Los moradores del jardín llamarán a los moradores del fuego: Hemos encontrado que era verdad lo que nuestro Señor nos había prometido. Y vosotros, ¿habéis encontrado si era verdad lo que vuestro Señor os había prometido?"*. [Sura 7.44], o con el mismo Dios, en alabanza, ya como oración de intercesión: *"Esto no es una obligación que uno realiza para conseguir un premio. Este es uno de los actos que se hacen con placer y deleite"*[38]. Como indica Sainz Gutiérrez, la felicidad para el justo es presentada como una vivencia individual, aunque luego los justos se encuentren todos juntos[39], *"reclinados en lechos alineados, unos frente a otros"* [Corán 15,47;37,47;52,20;56,16], como se presenta en el friso del palacio de Suero Téllez.

Con respecto a las huríes, se puede encontrar varios pasajes del Corán en los que se los alude y describe, y se podría decir que toman el papel principal del premio paradisíaco. Las al-hoor (huríes) tienen la parte blanca del ojo, bien blanca y la parte negra intensamente negra, son de grandes ojos y de una belleza indescriptible: *"Habrá huríes de grandes ojos, semejantes a perlas ocultas, como retribución a sus obras".*[Sura 56.22-24], y también, como los hombres, habitarán en una morada o

[37] Exégesis debida a al-Miqdaam ibn Ma' Yakrib
[38] Comentario de Sheij al- islaam Ibn Taymiyyah
[39] "Los jardines del paraíso islámico...", *art. cit.* Pág. 95.

PAISAJE EN MURO. Bajada de Pozo Amargo. Toledo, s. XV-XVI

Fotografías: Alcaén Restaura



CASA DE LAS CADENAS

Fotografías: Renata Takkenberg Krohn

cubba: *"Habrá buenas, bellas, huríes retiradas en los pabellones, no tocadas por hombre ni genio"[* Sura 55.70;72;74*]*. No cabe duda de que el friso de yesería del palacio de Suero Téllez nos muestra unas jóvenes con fruto en la mano y actitud de diálogo, situadas enfrente de aquél otro que presenta una figura masculina[40]. Pavón Maldonado cita a Bernis para identificar a estas doncellas con los modelos de vírgenes y santas del arte cristiano[41], dentro de la mixtura que el gótico y la tradición islámica impone en estos frisos realizados según el estilo lineal de la época[42].

El pensamiento islámico se nos muestra en estos jardines/paraísos en toda su intensidad: lugar donde se ha logrado el olvido de los pecados y la plenitud con la divinidad, el rechazo de las dudas y la idealización de la sociedad perfecta. Es la antítesis al peligro y la hostilidad del desierto, el oasis perpetuo, lugar de goce perfecto y absoluto. El jardín coránico se presenta así como un espacio-tiempo escatológico, creado desde la nostalgia del paraíso original y con la esperanza de conseguir el premio futuro. El paraíso perdido por el pecado y el conseguido por la expiación de los mismos.

Comparte esta interpretación del paraíso como marco de los bienaventurados la tradición judía. La reunión de los muertos se realiza, según la tradición bíblica, en el sheol, donde tienen la morada los refa`im. Los justos gozarían dentro del sheol de un estadio superior, lugar edénico, que evoca el paraíso descrito en los primeros capítulos del Génesis. Un frondoso jardín plantado por Yahveh[43], regado por una corriente de aguas abundantes y poblado de árboles de agradable vista y buenos para comer (Génesis, 2, 8-14), trasmutado en paraíso escatológico.

La decoración vegetal llena estas escenas, entrelazando tallos en espiral, se reparten hojas, frutos, flores abiertas y en capullo en una ordenada composición. Creemos que la filigrana es un trasunto también de agua fluyente, ya que el libro sagrado describe el paraíso como un oasis espléndido, por el que fluyen copiosos ríos (nhar): *"Estas son las leyes de Alá. A quien obedezca a Alá y su Enviado, Él le introducirá en jardines por cuyos bajos fluyen arroyos, en los que estarán eternamente. ¡Este es el éxito grandioso!"*. *[*Sura 4.13*]*. O, en otra parte: *"Imagen del jardín prometido a quienes temen a Alá: habrá en él arroyos de agua incorruptible, arroyos de leche de gusto inalterable, arroyos de vino, delicia de los bebedores, arroyos de depurada miel"*. *[* Sura 47.15*]*.

El uso de vegetación, como un valor en sí mismo, pero ya en clave naturalista e incorporando motivos góticos[44], se nos presenta en palacios toledanos en el siglo XV, como en el situado en la Bajada del Pozo Amargo y, ya en clave sagrada, a

---

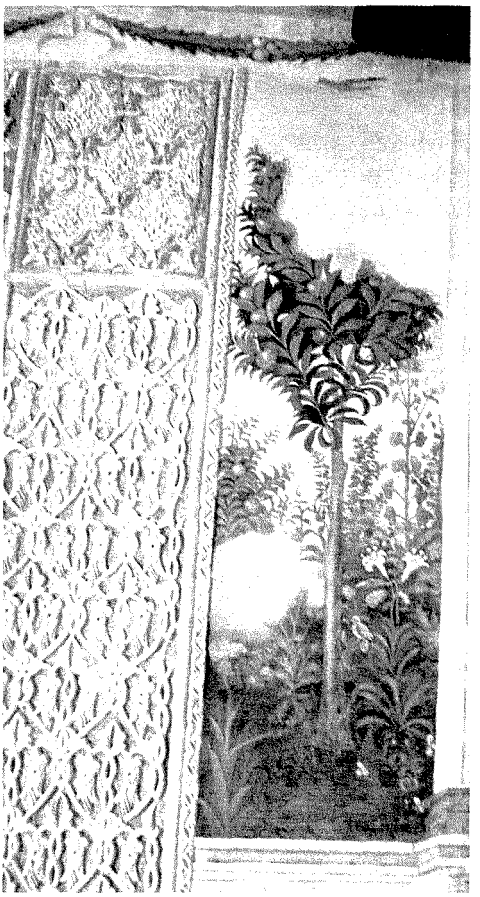
[40] Encontramos una descripción, reproducciones y restitución del friso femenino en la *op. cit.* de Pavón Maldonado, pp. 244-248, y fig. 147. La figura masculina está clara, como barbada, mientras que las femeninas –ocho– las intuimos por el perfil y el tocado.

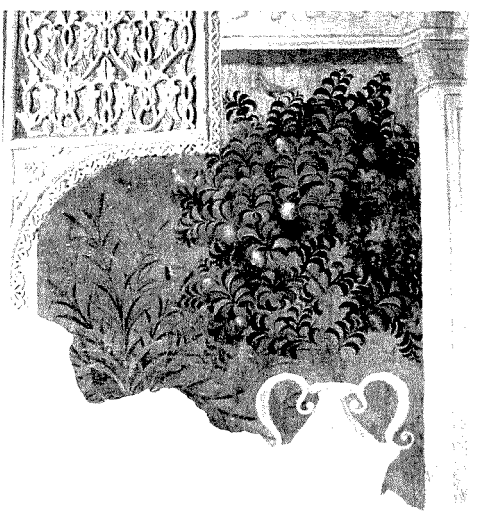
[41] Bernis: *La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación*, Archivo Español de Arte, t. XLIII, nº 170, 1970, pp. 181-192.

[42] V. Pavón Maldonado, *Arte toledano islámico y mudéjar*, 2ª ed. Madrid, 1988, pp. 245.

[43] El término gan del texto hebreo, es el traducido por los LXX como *parádeisos* y por la Vulgata como *paradisus voluptatis*: recinto vallado con una cerca o parque o jardín con árboles.

[44] Pavón Maldonado, *op. cit.*, pág. 237, se refiere al uso de hojas de vid, roble e higuera. El mismo autor indica que la mixtura gótica e islámica hacen de Toledo uno de los centros difusores del naturalismo dentro del mudéjar peninsular. *Op. cit.* Pág. 177.





CLAUSTRO DE LAS PROCESIONES.
Monasterio de San Clemente. Toledo, s. XVI

Fotografías: El autor

comienzos de la centuria siguiente, en la antesala de la sala capitular de la catedral, con arquitecturas renacientes[45], o junto al alféizar de un altar en el claustro de las procesiones del monasterio de San Clemente. Naranjos o manzanos, junto con plantas –a veces exóticas– y flores de simbólico significado. Pero, siempre, el paisaje como un elemento iconográfico aislado de cualquier otro referente narrativo o iconológico.

En ambos paisajes se muestran de forma explícita y sensual los frutos de los árboles. Ya hemos visto como Dios promete en el jardín del paraíso abundantes frutos al alcance de la mano del bienaventurado [Sura 69.21-23]. Los árboles frutales darán sus frutos todo el año, no como sucede en la tierra que sólo dan por estaciones: *"Abundante fruta, inagotable y permitida"* [Sura 56.32-33]. Mientras que en San Clemente son manzanos y naranjos, en la Bajada del Pozo Amargo el mismo árbol dará variados frutos, ente los que adivinamos naranjas, granados, manzanas o peras. En cuanto a la carne, los bienaventurados tendrán toda aquella que deseen pero principalmente la de aves, por lo que son éstas las únicas que aparecen en estos jardines, ya sea el islámico-mudéjar del patio de la Mona o, en clave renaciente, en el de San Clemente. En las yeserías, vemos lechuzas y aves de corral que se alternan en el palacio de Suero Téllez, mientras que pavos de largas colas adornan el palacio de Fuensalida y el del palacio conocido como del rey "Don Pedro"[46].

Junto al propósito decorativo de los muros pintados o tapizados de labor en yeso, también el agua jugaría un papel importante en esta recreación del paraíso, tal como lo insinúa el libro sagrado:

"Entre ellos circulara la copa de agua potable, blanca dulce al gusto de los bebedores." [Corán, cpt, 37, vers. 44, 45]. Efectivamente, de tradición islámica es en el suelo la taza que mantiene agua en el interior de la sala-palacio llamado "de la Fundadora" en el monasterio de Santa Isabel de los Reyes (s. XV). Agua en estanques que vemos también en los jardines de los patios y claustros de palacios y monasterios de la ciudad.

Es este uso a la "morisca" de los espacios domésticos toledanos, lo que nos lleva a prolongar la influencia del jardín imaginado islámico hasta comienzos del siglo XVI, haciendo coincidir la pervivencia mudéjar con esta interpretación iconográfica del paraíso coránico, pintado ahora en los muros o elaborado con tracería en yeso. Esta tradición islámica no sólo se transmite en lo que se han llamado obras mudéjares realizadas por musulmanes o cristianos arabizados, sino que la refuerza la presencia de una notable comunidad mozárabe en la ciudad, según se destaca en estudios recientes. Así Adrián Olstein nos señala un protagonismo mozárabe en Toledo durante los siglos XII y XIII[47],

[45] Ya Lambert (*L'art mudejar*, Gazette des Meaux Arts, IX, París, 1933, pp. 17-33), señaló la mano mudéjar en estas realizaciones de comienzos del XVI, opinión que repite Pavón Maldonado, *Arte toledano islámico y mudéjar, op. cit. Pág. 236.*

[46] En estos momentos desmontado y a la espera de un nuevo destino, probablemente el Museo provincial.

[47] Adrián Olstein, Diego: *La era mozárabe. Los mozárabes de Toledo (siglos XII y XIII) en la historiografía, las fuentes y la historia*. Ed. Universidad de Salamanca 2006.

que Pérez López traslada a los círculos literarios en el Libro de Buen Amor[48], y que también veremos en el arte con la mixtura entre el gótico y la tradición islámica[49]. Presencia de población arabizada que reforzaría la pervivencia mudéjar en la ciudad hasta entrado el siglo XVI. Si mozárabes y musulmanes siguen utilizando el árabe como idioma vernáculo, usos y costumbres tendrían acomodo en la vida cotidiana dentro de los palacios toledanos. La que fuera alta alcoba en el palacio de Suero Téllez, se convierte, con igual estructura alcoba-salón-alcoba, en la zona noble de la segunda planta del palacio perteneciente a las casas del Deán, en la Bajada del Pozo Amargo. Una refrescante alcoba interior decorada por jardines renacientes, donde dos aves junto a un granado nos recuerdan el rincón del patio de las Procesiones de San Clemente o el llamado "estrado de damas" del palacio de la calle de las Bulas.

Destaca aún más este modo de presentar el paisaje o el jardín en muros por el contraste que manifiesta frente a otros paisajes venidos del Norte. Efectivamente, la irrupción de los modelos cristianos venidos con la conquista los vemos en las pinturas tardo-románicas de las Concepcionistas (s. XIII), donde la vegetación aparece como apoyo a las escenas bíblicas: sacrificio de Isaac, estigmas de San Francisco o entrada del Señor en Jerusalén, en clave simbólica, con elevada abstracción en su ejecución y descontextualizada del paisaje circundante. Igual sucede en la versión profana, como vemos, ya en estilo renacentista, en las escenas de la Casa de las Cadenas –antiguo museo de arte contemporáneo–, donde la tradición los sitúa en el estrado de damas[50]. Aquí son las fuentes o los elementos arquitectónicos los que protagonizan los jardines o paisajes. En ambos casos, en un contexto definido y con una finalidad narrativa explícita.

Quizás la síntesis de las dos tradiciones, la cristiana y la mudéjar o morisca, ahora enriquecida con los aportes renacentistas que llegan de Italia, se presenta en la **antesala capitular** de la catedral primada[51]. A largo de los cuatro muros, en pinturas atribuidas a Juan de Borgoña[52], se distribuyen las escenas mediante arquitecturas fingidas, y nos muestran, como lo hacen las pinturas de la sala capitular, una perspectiva conjunta lograda con la distribución de la luz y volúmenes a modo de un diaporama paisajístico. Este patio invertido se construye en dos cuerpos mediante una estructura adintelada con columnas corintias y zapatas. Grandes jarrones colocados sobre el alféi-

---

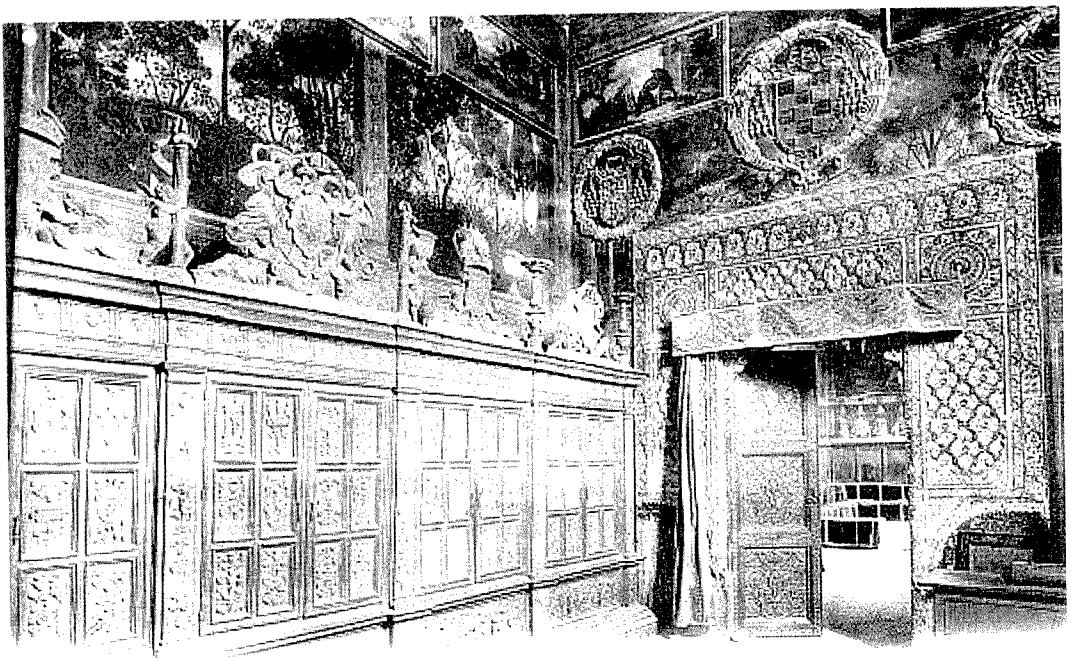
[48] Pérez López, José Luis: *Temas del Libro de Buen Amor (El entorno catedralicio Toledano)*, Toledo, 2007.

[49] Señalado por Sonia Morales Cano en su estudio de los sepulcros toledanos, art. *cit*. Pág. 513.I

[50] La importancia de las estancias de un segundo nivel en los palacios toledanos, ya del s. XV y XVI, y frente a los "palacios" y "cuadras" de una sola planta, lo señala Elena Paulino Montero en "Palacios y casas principales mudéjares toledanas en el siglo XV. Análisis y evolución". En *Actas del XI Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 2009, pp. 529-538.

[51] Sentimos, al no haber sido facilitadas por los gestores del templo, no poder facilitar a los lectores imágenes actuales de las pinturas murales.

[52] Expresamos nuestras dudas ante esta autoría, reproducida por unos y otros, al observar las muestras vegetales utilizadas como fondos de las narraciones marianas de la sala capitular, distintas en todo a estas otras que se plasman en la antesala. En todo caso, Juan de Borgoña era un pintor procedente, como su nombre indica, del norte de Europa, de donde recoge la tradición franco-gótica, que estudió en Italia y el gusto anticuario, logrando, en palabras de Chueca, una "unidad sombrosa y peregrina". Probablemente volcarían aquí más su arte Diego López, Alonso Sánchez y Luis de Medina, sus ayudantes. V. Marías, F.: "Datos sobre la vida y la obra de Juan de Borgoña", AEA, 194, 1976, pp. 180-182, Muntada, A, "Luis de Medina y la pintura del zaguán del Cabildo Nuevo de la Catedral de Toledo", en *El Mediterráneo y el Arte Español*, CEHA, Valencia, 1996, p. 104-107, y Chueca Goitia, F., *La catedral de Toledo*, León, 1975, p. 62.



55 TOLEDO. — Entrada de la Sala Capitular. — LL.

ANTESALA DE LA SALA CAPITULAR

AMTo. P-2707. Louis Levy. h. 1915

PAISAJE MURAL. Calle de san Marcos

Fotografía: El autor

zar, todos de distinto diseño, contienen hermosos ramos florales mientras los pájaros revolotean y se posan en la ramas de los árboles que, con variados frutos, se presentan a través de cada vano fingido y se rodean de una variedad de especies y frutos que actualizan lo que había sido la muestra floral en tapices y fondos pictóricos hasta ese momento.

Paula Revenga[53] nos dice que este conjunto pictórico no tiene precedentes en España, mientras que Fernando Marías indica[54] la existencia de tres influencias en estas pinturas murales ejecutadas en torno a 1510: los tapices flamencos[55], que se comenzarían a importar en el siglo XV, las arquitecturas fingidas, que nos muestran un lenguaje italianizante, a través de las que vemos elementos vegetales. La sala presenta por último una labor morisca que Marías centra en la magnífica yesería[56] de la puerta de la sala capitular, pero que nosotros ampliamos a esta cosmovisión del jardín, como trasunto del paraíso islámico[57], dando así sentido a la incógnita que plantea Paula Revenga cuando señala que Borgoña transformó aquí los conceptos existentes a partir de la pintura paisajística italiana acomodándola de esta forma a la tradición islámica tan arraigada en Toledo.

No se plantea esta antesala como un *studiolo* a la italiana, a la manera de la Sala Greca vaticana, la Casa de los Caballeros de Rodas o uno de los salones del Belvedere de Inocencio VIII, pintados con vistas paisajísticas y de ciudades a la manera de Flandes[58], como se ejecutara años más tarde en los muros del Palacio del Viso del Marqués[59], o los frescos de Ghirlandaio en Santa María Novella de Florencia, donde el jardín sirve de fondo escénico a la escena de la Última Cena. Desgraciadamente para el objeto de nuestro estudio y para la visión del conjunto, las pinturas fueron tapadas en su parte inferior sólo unos años después (1549-1551) por la magnífica cajonera destinada para archivo capitular, ejecutada por Gregorio Pardo.

En todo caso, el modelo debió tener bastante éxito a juzgar por el encargo monacal de San Clemente[60], o las pequeñas pinturas domésticas que aparecen en los salones de las casas de la Bajada del Barco o en la calle de San Marcos, donde el marco arquitectónico nos permite asomarnos a una escena marina, tema exótico para Toledo –sin duda escogido por el gusto personal del propietario de la casa– que nos remite a una concepción que se aleja de la tradición mudéjar que aquí hemos querido señalar en los anteriores paisajes o "paraísos".

---

[53] V. Revenga Domínguez, Paula: "Pintura Mural y Mueble", en *La Catedral primada de Toledo, dieciocho siglos de historia*, Toledo, 2010, pp. 300-321, p. 307.

[54] La imagen original de la sala se completaría, nos dice Marías, con un pavimento de ladrillo y azulejería, sustituido posteriormente por otro de taracea en mármol. V. "La Sala Capitular", en *La Catedral primada de Toledo, dieciocho siglos de historia*, Toledo, 2010, pp. 240-247.Pág. 240.

[55] Entendemos que todos los tapices flamencos presentan escenas figurativas junto a temas florales o jardinísticos. Los que hemos podido consultar, únicamente presentan éstos temas con edificios tapices elaborados y a en la segunda mitad del s. XVI o en el s. XVII [Colecciones reales, inv. Nº 88031; Museo de Santa Cruz, cat. Nº 5, "Tapiz con jardín"], aun estimando que las composiciones que se presentan aisladamente en la antesala capitular no tienen tampoco su reflejo en estos modelos textiles.

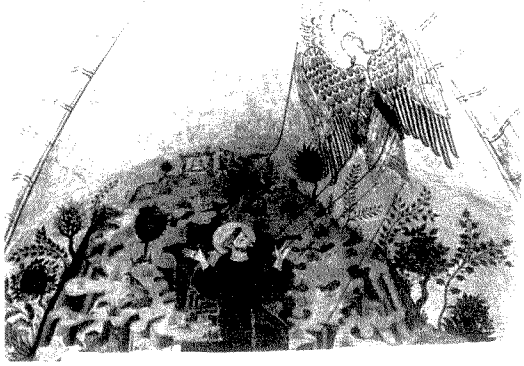
[56] La adjudica al maestro Pablo, yesero que trabajaba a las órdenes de Egas en San Juan de la Penitencia, Marías, *op. cit.*

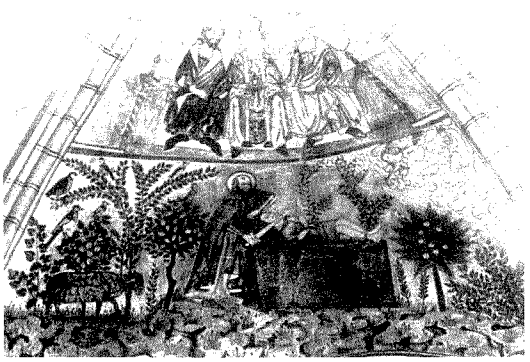
[57] Entendemos que la interpretación de Mateo Gómez, (*Juan de Borgoña*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2004, pp. 66-90), de estas pinturas como preámbulo al programa iconográfico dedicado a la Virgen en el interior de la Sala Capitular, es discutible.

[58] Fernando Marías, *op. cit.* Pág. 246.

[59] Díez de Baldeón García, Clementina: "El Renacimiento: Un palacio para el héroe del Viso del Marqués", en *Arte y Cultura de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, Biblioteca de Estudios Manchegos, II, 1985.

[60] A Juicio de Carmen Rallo sería coetáneo de aquellos y, probablemente, ejecutado por artistas del mismo entorno.





LA TRADICIÓN CRISTIANA: TARDO-ROMÁNICO

Convento de la Concepción Franciscana. Pinturas al fresco, s. XIII:

Sacrificio de Isaac, Las llagas de san Francisco, La entrada triunfal en Jerusalén y Noli me tangere

Fotografías: Renata Takkenberg Krohn*