
A PROPÓSITO DEL ARTE ISLÁMICO FIGURATIVO

*Mario Soria J.**

El presente ensayo, al igual que otros anteriores, busca considerar la íntima relación existente entre estética y metafísica, y en particular, estudiar la trascendencia de lo real expresada con singular belleza y maestría por el Arte Islámico figurativo.

Palabras Claves: Estética, Metafísica, Islam, Arte Islámico, Pintura Islámica.



ABOUT FIGURATIVE ISLAMIC ART

This essay –alike to former ones- seeks to regard the intimate existing relationship between aesthetics and metaphysics; to study particularly the transcendence of reality expressed with mastery and beauty by the figurative Islamic Art.

Key Words: Aesthetics, Metaphysics, Islam, Islamic Art, Islamic Painting.

* Madrid, España.

I

EN ESTE ENSAYITO APARECEN TEMAS que no son estrechamente estéticos: religiosos y filosóficos. Esto quizás extrañe al lector. Sin embargo, no están aquí a humo de pajas especulaciones que parecen más propias de otro lugar. Porque todo, incluso el arte, es susceptible de ser analizado conforme a los principios supremos que lo conforman. Y este análisis no es otra cosa que filosofar, actividad espiritual que indaga los primeros principios y las primeras causas de las cosas. A mayor abundamiento, en cultura tan religiosa como la musulmana, cuyas creencias determinan vida y pensamiento (son insignificantes, desde el punto de vista numérico y su influjo social, racionalistas y marxistas), resulta imprescindible apelar al dogma para explicar ciertas peculiaridades pictóricas. Que tales explicaciones sean acertadas o no, es otro cantar; pero el método y fundamento permanecen invariables: sólo su aplicación puede ser errónea. Sin mencionar otro hecho: que no sólo en el Islam son filosofía y religión base de todo conocimiento e intuición, sino en cualquier cultura. Por todo esto, no le sorprendan a nadie las referencias coránicas, ni la discusión sobre semejanzas y diferencias en un punto concreto entre musulmanes y cristianos, ni las consideraciones antropológicas alrededor del asunto que nos ocupa.

Igual que en otros ensayos anteriores, consideramos ahora la íntima relación entre estética y metafísica. Por lo tanto, no creemos impertinentes las digresiones al respecto, como si un paseante que quisiese conocer no sólo los arriates floridos de las partes centrales de un jardín, se aventurase por vericuetos donde observar la tierra al natural, la vegetación silvestre, la humedad espontánea, etc., para determinar después si han dado en el punto los cultivos.

Ciertos poetas han percibido muy bien la trascendencia de lo real, en la cual se funda la relación entre estética y metafísica:

*La nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
l'homme y passe à travers de forêts de symboles
qui l'observent avec de regards familiers!*

¹ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal, Correspondances*.

Y filósofos que supieron unir a la inteligencia fantasía, sentimiento y conocimiento científico, de todo lo cual surge el saber exacto. El arte, dice Schelling, reproduce los arquetipos de las cosas, arquetipos que son objeto, a su vez, de la aprehensión filosófica². Y más poéticamente, asegura Novalis ser la naturaleza ciudad mágica petrificada y que en las cualidades del hombre, en su pensamiento y sensibilidad, se revela clarísimamente Dios (*der Geist des Himmels*)³.

Además, hay que notar que si la filosofía ayuda a entender el arte, no menos es cierta la inversa. La estética de una pintura de Monet, pongamos por caso, penetra mejor que muchas explicaciones en el meollo de las doctrinas de al-Achari, Occam o Amor Ruibal⁴, poniendo delante de los ojos la insubsistencia de la realidad, con una elocuente representación que vuelve todavía más pálidos los simples conceptos. Porque la comprensión es a la vez sensible e inteligible, de tal manera que aprehende la inteligencia simultáneamente lo real en sus múltiples aspectos, aunque después tenga que elaborar lo conocido para poner de relieve ora este, ora aquel aspecto del ser. Entonces, es consecuente con el conocer auténtico aclarar filosóficamente la intuición artística, o ilustrar estéticamente la metafísica.

Cosa similar hay que observar respecto de las comparaciones de la pintura musulmana con la de otros pueblos. Nuestras indicaciones son sólo pinceladas, pero no hemos querido se pasaran por alto parecidos parciales, innegables, salvo mejor juicio, pese a las enormes diferencias entre el Islam, Bizancio, China, India, Occidente. Tal cotejo sirve seguramente para caracterizar mejor, porque nada se conoce conscientemente, si a la par no se conoce de forma inconsciente o subconsciente lo distinto y contrario, así como una raya clara se discierne mejor sobre un fondo oscuro, aunque el cognoscente sólo se percate de la primera, estando el último relegado al umbral de la consciencia.

Este fundamento gnoseológico aplicado al arte ayuda, al mismo tiempo, a señalar características, advertir influencias, definir tipos. Claro está que sin exigir a las caracterizaciones límites precisos, infranqueables, porque nada es rígido en este campo, nada determinado con pétrea fijeza y exactitud matemática. El arte de un pueblo experimenta, *mutatis mutandis*, las contingencias de un ser vivo, acrecentándose o decreciendo, insis-tiendo en su ser o asimilando extraños.

En fin, adviértase que la pintura oriental, y concretamente la islámica, nada o muy poco tiene que ver con el *orientalismo* europeo. Este último nace de ilusiones, de fantasmas hijos generalmente de la ignorancia, el tedio que causa lo cotidiano y conocido, y de la creencia, tácita o explícita, en un paraíso lejano. *Major e longinquo reverentia*, como decía Tácito. Bagatela, salvo cuando se enfrenta el artista a la realidad y la capta mediante el genio, caso de Mariano Fortuny, de algún lienzo de Pérez Villaamil, de Klee frente a Kairuán. Pero, ¿qué decir de esos pintores para los cuales lo *oriental* sólo es pretexto de dibujos y colores divagantes, alguna vez lindísimos, confesémoslo? Hablamos, por ejemplo, de Gustavo Moreau, cuyos ensueños, destinados a una burguesía más cursi que sensible y

² SCHELLING, F.G.J., *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1976, p. 13.

³ NOVALIS, *Fragmente*, en *Novalis Werke*, Munnich, 1981, p. 529.

⁴ SORIA, Mario, «Ángel Amor Ruibal, filósofo y teólogo», *Intus-Legere*, Nº 8, Vol. 2, 2005, pp. 161 s.

más remilgada que sabia, son más de una vez deslavazados, incongruentes, estropeadores del original, como cuando copia Moreau estampas japonesas Ukiyo-e, y matiza los colores planos con tonos, aguadas, pinceladas, de resultado muy tosco. Realidad oriental con la que nunca se encontró el artista, pintándola e imaginándosela gracias a fotografías, grabados, libros, litografías, dibujos ajenos. Realidad ensoñada, vaga, débil, tenue, todo lo contrario de lo real, hermoso, fuerte, vivo, pero también miserable, cruel, fanático, malsano, polvoriento y lleno de moscas⁵.

Huelga decir que no hablamos de quienes renovaron en Oriente su paleta, sino de los pintores que, no siempre acertadamente, pretendieron acreditar como arte lo que quizás fuese más bien pacotilla exótica.

II

Por lo general, cuando hablamos de arte islámico o musulmán, entendemos las grandes mezquitas de gruesos y extensos muros, impresionantes fábricas sobre las cuales descuelan cúpulas y alminares. Cúpulas coronadas por el creciente árabe, semiesféricas, bulbosas, apuntadas, achatadas, que pueden ser lisas o estar adornadas de diversas tracerías geométricas. Y también ser más de una, de distinto tamaño, estando así acompañadas de cupulillas y semicúpulas, como si entre todas formaran una especie de cascada arquitectónica, según se ve en los edificios de Jorge Sinán, inspiradas por Santa Sofía de Constantinopla. Y también alminares –hemos dicho–, cuadrangulares, poliédricos, cónicos, finos como lanzas, gigantescas columnas, de silueta interrumpida por antepechos calados; helicoidales al modo asirio.

Ya en el interior, llaman la atención patios, fuentes, naves acolumnadas, ivanes, oratorios, tumbas, celosías y la enorme concavidad de las bóvedas cuyo casquete habíamos observado por fuera. Y atrae nuestros ojos la ornamentación geométrica, epigráfica, fitomórfica, que en incontable variedad suele adornar las estancias. Igualmente, se va la mirada detrás del color, brillante, plano, diverso, armonioso o contrastante: dorado, blanco, azul, verde, rojo, negro, castaño, etc. No menos resulta admirable la fantasía con que se reproducen todos estos elementos en cuanto a formas, combinaciones cromáticas y lineales, y el sabio uso de la luz para crear ambientes propicios a la oración, la meditación, el retiro, el descanso.

Estos ricos adornos, tanto de los paramentos exteriores como de los interiores, y del suelo igual que de las cubiertas, fruto son de la tendencia a disimular la estructura de los edificios⁶. Y cuando no se cubre la superficie con placas de otro material, como, por ejemplo, mediante mármoles: mezquita hierosolimitana de la Roca o gran mezquita omeya de Damasco, entonces se disimula el fondo merced a numerosas veladuras. La blandura y la flexibilidad del yeso, unidas a la pericia de los artesanos, permiten colocar sucesivas capas ornamentales que no formen láminas ni se escondan unas a otras, sino sean a modo

⁵ SORIA, Mario, *Diario* (inédito), 28/ XI/ 2006.

⁶ CLÉVENOT, D. y DEGEORGE, G., *Ornamentación del Islam*, Madrid, 2000, pp. 168, 177 ss.

de líneas cuyo trazo abra en la superficie numerosos intervalos y distancias que permitan colocar los siguientes ornamentos en los vacíos que vayan dejando los primeros. Así, son las formas superiores más gruesas y visibles; las de abajo, más sutiles y necesitadas de mirarlas de cerca. Distancia y situación determinan visibilidad y grosor del cubrimiento, casi como si se superpusiera más de un velo.

III

Pero incluso cuando está a la vista el elemento de albañilería, v. gr., sillar y ladrillo en la Giralda, o sólo ladrillo en las torres mudéjares bilbilitanas y turolenses, notamos la tendencia a disimular el soporte exornándolo con frisos, impostas, arquerías ciegas, arcos cruzados, esquinillas, ajedrezados, ménsulas, alvéolos, mocárabes, lazos, *opus spicatum*, columnillas, ventanas, estrellas octogonales, flores cruciformes, arcos angrelados o polilobulados. A veces, como en la torre de la catedral de Teruel, lucen al sol platos de cerámica incrustados: blancos, verdes, morados⁷. Otros ejemplos aducibles: torres de Santa María, Salvador, San Martín, todas en Teruel; la de Muniesa; iglesia de Santa María, en Calatayud, etc.⁸ De esta forma se sublima total o casi por completo la humildad del ladrillo.

IV

Por dentro no se cubre menos el recinto, mediante alfombras en el piso. Y en el resto de la estancia, artesonados, alvéolos, celosías, azulejos, cristales de colores, alizares, baldosas, atauriques, etc. Madera, yeso, cerámica, cristal, telas, mármol, hierro, piedras de colores naturales, sirven para revestir todo el contorno del lugar, limitando, animando, disponiendo, insuflando sentido a la materia. Y el espacio, que también es en cierta forma material en bruto, ámbito primario, se divide, limita, dispone, especialmente por medio de columnatas y empleando la luz: colocación de lamparillas en amplios círculos: mezquita cairota de Mohamed Alí, de interior diáfano; o colgadas las lucernas en la parte más alta de los intradoses, como debían de estar en la mezquita-catedral cordobesa. O abriendo y entreabriendo ventanas, velándolas con celosías, así como cerrando ámbitos no empleando puertas, sino enrejándolos y formando habitaciones penumbrosas y frescas. Y en cuanto a los muebles, cubriendo sillas, sillones, sofás con almohadones de distintos colores y dibujos. Y decorando la tapa de mesas y veladores, igual que los lados de estos últimos, con taraceas. Y se transmuta el material de los objetos metálicos mediante el damasquinado,

⁷ SORIA, Mario, *Diario*, 30/ 11/ 2001.

⁸ SORIA, Mario, *op. cit.*, *Idem* y días siguientes; 13/ 12/ 2001 y días siguientes. *Vid.* también: SAN MIGUEL y MATEO, Agustín, *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca*, Calatayud, 1998, *passim*: numerosos ejemplos, descripciones, croquis, proyecciones, fotografías de los alminares citados y muchos otros. Asimismo, BORRÁS, Gonzalo, *El Arte Mudéjar en Teruel y su provincia*, Teruel, 1989, obra también muy meritoria, provista de fotografías, planos, alzados, secciones. Quizá todavía más notables que los señalados en punto a decoración: alminares de forma ligeramente cónica, en Bujara y Damghman: ETTINGHAUSEN, R. y GRABAR, Oleg, *The Art and Architecture of Islam. 650-1250*, Hong Kong, 1994, ilustraciones 290-291.

esmalte, nielado, repujado, cincelado, grabado. Caso, por ejemplo, de bandejas y platos marroquíes e iraquíes; de curiosidades nativas toledanas, fruto cristiano de la técnica mora heredada; de candelabros, fuentes, vasijas de plata, latón o cobre, de diversa procedencia. En ranuras incisas especialmente se incrustan hebras de oro, plata, cobre rojo, o se altera la superficie gracias a un sabio labrar o hendir que hunde, abulta, dibuja festones, composiciones geométricas, casas, hombres. Y hasta cabe transfigurar el aire merced a una acústica perfecta, de manera que cualquier sonido escuchado en un extremo del templo, se escuche también nítidamente al otro extremo: mezquita citada de Mohamed Alí.

Tal vez esta afición a forrar y revestir provenga de la vieja costumbre de levantar una tienda para acampar en el desierto, y dentro de ella aislarse del calor mediante telas, y del suelo por alfombras, dulcificando así el contacto con una naturaleza casi siempre hostil. En cuanto a las tiendas, son de tejidos de variados colores. Y estos tejidos también sirven de cortina para separar espacios dentro del pabellón, más o menos amplio, espacios que sugieren una estructura blanda y cambiante. Además, la costumbre de separarse del suelo usando alfombrillas especiales de oración, también corrobora el intento de crear áreas propicias, distintas de la realidad dura o profana.

V

Por su parte, el volumen del edificio, masa tosca y pesada, se organiza geoméricamente en cubos, esferas, semiesferas, arcos de parábola, cilindros, conos, poliedros, círculos, cruces griegas, rectángulos, cuadrados, todo lo cual determina el perfil de la construcción y tiene un sentido: el mundo, el universo, la comunidad creyente, etc.

VI

Pero en medio de esta riqueza ornamental, aquí brevísimamente referida, casi nunca aparecen en las mezquitas figuras antropomórficas y zoomórficas. Las mismas sí abundan, contra la creencia común e indocumentada, en enseres domésticos, muebles, interior de domicilios particulares, palacios, baños públicos, libros, manuscritos. La hipotética prohibición de reproducir en imagen seres vivos, con excepción de los vegetales, se funda en textos ambiguos del *Corán* y en varios hadices⁹. Varían las interpretaciones, más o menos laxas o rígidas, conforme a la tradición, sentido artístico, aficiones, necesidades de un pueblo. Así, en la Andalucía musulmana, por lo menos hasta el siglo XI, vísperas de hundirse el califato cordobés, frecuente era haber imágenes antropomórficas en palacios, casas particulares, baños públicos, empleadas para adornar vasos, tejidos, muebles, joyas, arquetas, etc., amén de estatuas de toda clase, hasta llegarse a las representaciones, subsistentes todavía hoy, de la Alhambra y de origen mucho más tardío¹⁰.

⁹ *Corán*, V, 90; VI, 74. Vid. HOURANI, Alberto, *Geschichte der Arabischen Völker*, Francfort del Meno, 1996, pp. 52, 86 s.; PUERTA VILCHEZ, José Miguel, *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, 1997, pp. 88 ss., p. 423.

¹⁰ PÉRÈS, Henri, *Essence de l'Andalous*, Madrid, 1990, pp. 329 y ss. HOURANI, Alberto, *op. cit.*, pp. 243 s.

Por lo general, diríanse los chiíes más tolerantes, libres e imaginativos al respecto que los suníes; más los persas que los árabes, más los potentados y la clase urbana acomodada que los teólogos, lo cual no significa que no sean los últimos, muy a menudo, verdaderos sabios en filosofía y ciencia sagrada. De otro lado, la difusión de la prensa escrita y la televisión ha hecho virtualmente imposible prohibir la reproducción de figuras humanas, veto que ya sólo se mantiene en los templos.

VII

Curiosamente, según el islamismo, carece el hombre, en términos ontológicos, del sentido religioso que le conceden otros credos: cristianismo, budismo, hinduismo, y que se refleja en las innumerables reproducciones antropomórficas. Es el Islam en esto muy parecido a la herejía protestante, proscriptora, hasta la iconoclasia más salvaje, de las imágenes de culto. Pero sólo en esto se asemejan, porque tiene el mahometanismo una intuición vigorosísima de lo sagrado en las formas, si no en la del hombre y la mujer, sí en las geométricas, caligráficas y vegetales más o menos esquemáticas. Y la tiene mediante el color y el atavío y galanura de edificios, escritos, objetos caseros. Todo este cuidado en la ejecución no busca sólo el realce por vanidad o lujo: es la belleza resultante, en cierta forma, símbolo trascendental, medio transparente por el cual se entrevé el ser mismo semiintuido.

De este modo, en la mezquita cairota de Ibn Tulún, la larga serie de arcos adornados de yaserías; el equilibrio de los volúmenes, fuertes pero no pesados; la suave penumbra de las crujías, en contraste con el sol tórrido de afuera; la perspectiva de los corredores, su distancia y armonía, suscitan en el visitante paz y serenidad, permitiendo vislumbrar algo distinto del aquí y el ahora de una visita turística¹¹.

VIII

Tal es también el caso de los artesonados, tan hermosamente compuestos a veces, «dorado techo..., fabricado del sabio moro», como dice fray Luis de León¹², techos que mediante líneas rectas, curvas, zigzagueantes, paralelas, enroscadas, bifurcadas, trazan toda clase de polígonos. En ocasiones, esa geometría indefinidamente repetida, entrevero de lazos y colores, permite vislumbrar estrellas, sombras, resplandores, un sol central esbozado: bullir de innumerables siluetas indefinibles. Por ejemplo, la cubierta de la sala capitular, en el convento segoviano de San Antonio el Real, clarisas¹³. Otras veces, los trazos ondulantes sugieren la vida universal circulando por doquiera: procedentes de un eje, fluyendo alrededor de él, dibujando a partir del tronco tallos, hojas, flores, frutos: panel en el salón del trono, de Medina al-Zahara: el árbol de la vida.

¹¹ SORIA, Mario, *Diario*, 18/ 8/ 1994.

¹² LUIS DE LEÓN, Fray, *Poesías Vida Retirada*, vs. 8 ss. ; *Imitación del Petrarca*, vs. 15 s.

¹³ SORIA, Mario, *Diario*, 4/ 6/ 2003. Misma impresión en la capilla alcalaína de San Ildefonso. Y en el oratorio del palacio cairota de Maniel: *op. cit.*, 12/ 8/ 1996. Y en la mezquita de Mohamed Alí, también de la capital egipcia: *op. cit.*, 17/ 8/ 1996.

IX

En general, vase la trama geométrica complicando, desde una falsilla de pocas diagonales paralelas y cruzadas, u horizontales y verticales también paralelas y cruzadas, que dan origen a flores esquemáticas, triángulos o hexágonos, hasta desembocar en dibujos de variadísimas pautas, donde, además de las rectas, también se ven curvas prolongadas, dibujando todas intrincadísimos círculos, estrellas, flores, polígonos de lados rectos o abombados, todo regido por un retículo lineal cuyos elementos se dividen y subdividen, conforme a la figura correspondiente. Pero siempre enlazadas unas formas con otras, mediante trazos que pueden recorrer todo el dibujo de arriba abajo y de derecha a izquierda, con sin par soltura.

Esta especie de urdimbre conceptual subyace en toda clase de materiales (azulejo, latón, bronce, plata, tejidos, papel, yeso, madera, piel curtida, hierro, cerámica...), infigurándolos y plasmando con ellos artesonados, frisos, celosías, zócalos, intradoses de cúpulas y el sobrehaz exterior de ellas, dinteles, paramento de alminares, capiteles, empuñaduras y hojas de puñales, espadas, hachas, cascos guerreros, alfombras, platos, jarras y un sinfín de otras cosas¹⁴.

También esa línea ininterrumpida, zigzagueante, serpentina, forma ventanas: rosetón de la colegiata (Talavera de la Reina); rosetones del crucero: iglesia del monasterio guadalupeño.

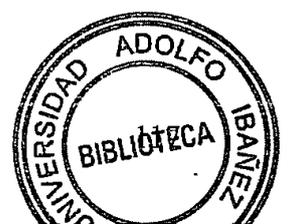
X

Volvamos a la forma humana y la animal.

Respecto de la primera, nos hemos referido a su empleo limitado en el arte. Pero no sólo del último se la excluyó en gran parte; también de las monedas se la desterró. Así, el califa omeya Abd al-Malik (685-705) puso en curso el dinar áureo, en cuyo anverso se invocaba a Dios y se inscribía la fecha de emisión, y en cuyo reverso se loaba a Mahoma y leía una fórmula piadosa. Lo mismo sucedía con los dirhams de plata. Ya no apareció en esas monedas ni en las sucesivas representación antropomórfica alguna, como había ocurrido, por influjo probablemente de las piezas persas (sasánidas), aún en las acuñadas por otros omeyas anteriores de Damasco. Al fortalecerse el poder económico y político musulmán, a partir del siglo VIII, igualmente cambian los signos de ese poder, expresivos del enorme auge comercial de un imperio que pronto abarcaría desde Asia central hasta España y la ribera magrebí del Atlántico. Excepcional resultó entonces la efigie del califa abasida al-Mutasim (833-842), entronizado¹⁵.

¹⁴ AL-NAHÁS, Osama, *Islamic decorative elements*, s/d et l., pp. 191 ss.

¹⁵ LOMBARD, Mauricio, *L' Islam dans sa première grandeur*, París, 1971, pp. 128 ss. ; PUERTA VILCHEZ, José Miguel, *op. cit.*, pp. 423 s., con referencia a dicha acuñación numismática anicónica, confirmada la prohibición figurativa nada menos que por Abén Jaldún; HOURANI, Alberto, *op. cit.*, p. 52.



Pero también en el Islam, como en todo pueblo, institución, credo, cultura, danse el vaivén, cierto desaparecer y reaparecer prohibiciones e indulgencias. De este modo, y no obstante ser relativamente escasos hombres y animales representados, se cuentan innumerables ejemplos de su uso.

Así vemos que la Samarcanda del siglo X, ciudad de más de medio millón de habitantes (regida por los samánidas, dinastía local tributaria de Bagdad), tenía, entre otros adornos, jardines públicos donde cipreses labrados representaban caballos, bueyes, camellos y animales salvajes enfrentados entre sí, vigilándose o combatiendo¹⁶.

Sin necesidad de ir tan lejos, en el extremo opuesto, occidental, del mundo musulmán, nos encontramos en la Alhambra con la sala de los Reyes y sus pinturas de monarcas o dignatarios sentados, además de las escenas caballerescas, cinegéticas, galantes, datadas todas ellas de fines del siglo XIV o principios del siguiente, en pleno período nazarí. A mayor abundamiento, los doce leones del célebre patio homónimo contradicen la prohibición de hacer figuras *que echen sombra*, lo cual evidencia la latitud con que a veces se interpretaron los preceptos correspondientes.

De nuevo fuera de España, el museo islámico cairota confirma con sus numerosos testimonios de tiempo de las dinastías fatimí (969-1171) y mameluca (1252-1517) el uso de la forma humana en diversos utensilios, muebles, instrumentos, sobre todo domésticos: cajas de marfil, puertas talladas, cuarterones de madera, fichas de ajedrez, escudillas, platos, techos, azulejos, pavimentos, celosías, lámparas, telas, libros, empuñaduras de alfanjes o cimitarras. Así, aparecen hombres y animales en lugares secundarios: entre mil complicados ornamentos de puertas, en el fondo de cuencos, en tableros de ornar muros, etc.¹⁷

Y en Isfahán tenemos un caso parecido al de Granada. El palacio Chihil Sutún (Cuarenta Columnas) alberga murales fechados desde 1640, época de Abbás II. El autor de los más hermosos parece ser Muhammed Qasim. Los temas: comidas campestres en las cuales los comensales, reclinados sobre cojines o sentados unos junto a otros, conversan y beben vino. También, escenas guerreras, donde se presentan los reyes safávidas combatiendo a sus vecinos musulmanes del sur. Igualmente, muestra de audiencias cortesanas solemnes, con abundantes personajes y el aparato correspondiente. En estos murales ya asoma la perspectiva aérea, particularmente en algún fondo paisajístico, aunque sin desnaturalizar la peculiaridad de la pintura autóctona¹⁸.

Mas, ¿para qué perdernos en tiempos remotos? Otra vez en el Cairo, hallamos en esta o aquella plaza estatuas de políticos egipcios modernos, curiosamente plasmadas de acuerdo con la postura rígida faraónica. Y en Kerbala se alza el monumento al imán Hussain, nieto de Mahoma y cabeza del chiísmo. La figuración antropomórfica se materializa también en esculturas.

Por otra parte, es la caligrafía uno de los principales medios ornamentales del Islam, con sus riquísimas inscripciones. Tienen las letras varios estilos, desde el *mask* y el cúfi-

¹⁶ LOMBARD, Mauricio, *op. cit.*, p. 149.

¹⁷ SORIA, Mario, *Diario*, 21/ 8/ 1994.

¹⁸ BLAIR, SH. y BLOOM, J., *Arte y Arquitectura del Islam. 1250-1800*, Madrid, 1999, pp. 285 ss.

co, de rígidos rasgos cuadrangulares y prolongados a lo ancho, hasta la escritura de formas persas, de suma elegancia y ligereza. Pues bien; este medio decorativo se complica extraordinariamente por la fantasía de los escribientes y calígrafos, y forma toda clase de animales mediante imaginativas combinaciones: un faisán, un león, un caballo, un halcón o, en otro orden de cosas, una tetera. Pero siendo siempre perfectamente legible la escritura, al menos para los entendidos. A lo cual cabe sumar ilustraciones bibliográficas donde se muestra la enseñanza de la caligrafía a un príncipe, se indican las etapas de la escritura y encuadernación de un libro, o se emplean letras como ornamentación de ropajes y cortinas¹⁹.

Pero, además, los códices miniados hallanse generalmente también manuscritos, porque en ellos suele unirse la pluma al pincel, de tal modo que tengan las pinturas su explicación o leyenda, escrita lo mismo en las distintas versiones caligráficas persas que en alguna de las seis letras llamadas cursivas. De este modo, se sintetizan dos géneros ornamentales, poniéndose la caligrafía, tan estimada por el Islam, al servicio de la representación figurativa.

Adviértase que emplear la forma humana o animal para ilustrar toda clase de libros, no se da sino muy raramente o nunca en el *Corán*. Por ejemplo, en el museo islámico cairota se encuentran ejemplares de páginas exquisitamente doradas, con hermosas orlas, texto manuscrito de letra tan elegante como clara, minuciosa vocalización y anotados los tonos de la salmodia, pausas y demás. Pero no se encuentran las figuras de otros libros. Con todo, en algún *Corán* del siglo XIX se ven preciosas pinturas de la Meca, mostrando la Kaaba. Según se exhibe en el museo del palacio Manial, también de la capital egipcia²⁰. En cuanto a las ediciones modernas del libro sagrado, no tienen viñetas de imágenes. Al excelente papel se unen sobrias cenefas, algún ornamento geométrico, contadas combinaciones caligráficas, como en la edición que usamos, de Medina, año 1407 de la hégira.

XI

Por lo que se refiere a las miniaturas bibliográficas, es decir, manuscritos o códices miniados, son rectangulares; a veces, a página doble; de no más de 35 centímetros de alto y menor ancho. Adornan libros de toda especie: religiosos, históricos, literarios, militares, venatorios, médicos, geográficos, didácticos. Y particularmente en ellas se despliegan sin trabas las imágenes de hombres y animales vivos, con tanta abundancia que se distinguen estilos varios y han sufrido los ilustradores influencias múltiples. Incluso la figura de Mahoma no se exceptúa de esta representación general, aunque casi siempre aparezca con la cara velada. Ángeles, mujeres, mamíferos y aves de toda clase, profetas, santos, reyes, soldados, derviches, prestidigitadores, cortesanos, obreros, ermitaños, amanuenses, criadas, llenan escenas nutridísimas de personajes. A todo esto cabe añadir los retratos, especialmente de sultanes turcos, persas, mongoles. Así, aparte de libros enteros, o a veces solas páginas, traídos por engaño o fuerza a Occidente, y ahora en posesión de particulares

¹⁹ SAFADI, Yasin Hamid, *Islamic Calligraphy*, Nueva York, 1992, pp. 31, 90, 93 y 130.

²⁰ SORIA, Mario, *Diario*, 21/ 8/ 1994 y 12/ 8/ 1996.

o de museos, conserva entre otros el museo de Topkapi numerosas obras miniadas²¹. Orhan Pamuk ha escrito una novela que habla en parte de este tema: *Me llamo Rojo*. Con motivo de un asesinato, desgrana el autor teorías acerca de los ilustradores bibliográficos, sus tendencias en pintura, talleres, índole, costumbres, mecenas, así como su diferencia con los pintores *francos*, según dice Pamuk, o sea venecianos y, en general, sobre el influjo del arte del oeste en Turquía.

Por lo general, son las ilustraciones turcas más sobrias, más realistas²²; que las delicadas pinturas persas, que suelen mostrar un mundo ensoñado, lleno de flores, montes, jardines, plantas, animales, damas y caballeros de ojos achinados y blando gesto, ricas telas, alfombras, colgaduras. Todas estas ilustraciones, con sus características, han dado origen a escuelas distinguidas por historiadores del arte: Shiraz, Herat, Tabriz, Estambul, Bujara, etc.²³

Ahora, antes de seguir, una digresión.

XII

Esa relativa postergación del hombre, de la que hablábamos, tal vez estribe en el distinto concepto que acerca de la criatura humana tiene el Islam, en comparación con el cristianismo.

Conforme a éste, Dios crea al hombre de barro y le insufla su espíritu, haciéndolo, además, a imagen y semejanza suya (*Gen.*, II, 7; V, 1). De tal manera, se sienta la base bíblica para desarrollar, milenios más tarde, teorías como las de San Agustín y San Buenaventura en el tratado *De Trinitate*, de uno, y en las *Collationes in hexaemeron*, del otro: el hombre es reflejo de Dios y Dios modelo o medida del hombre. Y así es posible conocer a la hechura por medio del Hacedor, pero también a Este por su fruto²⁴. De aquí también se infiere la

²¹ Nuestras láminas, reproducidas de libros históricos existentes en el exserrallo. Pero cualquier tratado de arte musulmán enumera a montones las obras adornadas con estampas. Véanse, entre otros mil, PAPADÓPULO, Alejandro, *El Islam y el Arte Musulmán*, Barcelona, 1977; GRABAR, Oleg, *La formación del Arte Islámico*, Madrid, 1981; BLOCHET, E., *Pintura Musulmana. Siglos XII-XVII*, versión inglesa, Nueva York, 1975; ETTINGHAUSEN, R., *La Pintura Árabe*, Ginebra, 1962; PUOÁN, José, *Arte Islámico*, Madrid, 1966; TALBOT RICE, David, *Islamic Art*, España, 1991; ETTINGHAUSEN, R. y GRABAR, O., *The Art and Architecture of Islam. 650-1250*, Hong Kong, 1994; BLAIR SH. y BLOOM, J., *op. cit.* Respecto del expolio de miniaturas musulmanas y de los libros que las contenían, por socaíña de museos, comerciantes, contrabandistas de antigüedades y obras de arte, rateros, diplomáticos occidentales, hay que reconocer que la rapiña ha sido, a pesar suyo, beneficiosa para la cultura universal: ha salvado en la medida de lo posible ilustraciones que tal vez hubiesen terminado, como tantísimas otras, dañadas, rotas en mil pedazos, quemadas por fanáticos iconoclastas. Al menos esta forma del arte islámico la ha salvado en parte Occidente, no permitiendo ni induciendo a su destrucción, como por el contrario sí lo hicieron los norteamericanos con los museos de Bagdad. Y tal salvación prueba no resultar siempre la influencia occidental irremediamente deletérea, ni el interés por la cultura árabe en concreto pura expresión de *imperialismo* y *colonialismo*, como lo considera, por ejemplo, Eduardo Saïd al hablar del gran cristiano y arabista francés Luis Massignon. No todos somos yanquis.

²² PAPADÓPULO, Alejandro, *op. cit.*, p. 111: observaciones un poco desdeñosas sobre las miniaturas otomanas.

²³ BLAIR, SH. y BLOOM, J., *op. cit.*, cap. 12; TALBOT RICE, David, *op. cit.*, pp. 206 ss. y cap. 11; PUOÁN, José, *op. cit.*, pp. 329 ss., 464 ss.

²⁴ El padre Sergio Bulgákof, seguramente el mayor teólogo ruso del siglo pasado, sostiene, basándose en esa semejanza entre Dios y hombre, ser al mismo tiempo el último imagen de Dios, y tener Este en sí *una cierta humanidad*. Además, de acuerdo con las ideas arquetípicas que posee Dios de todas las criaturas, llama Bulgákof al Logos divi-

coherencia, en el mosaísmo, de la revelación relativa a la creación con la promesa referente a María y la posibilidad de ser un hombre Mesías y redentor (*Gen.*, III, 14 s.).

Aparte de lo dicho, puede el hombre estar henchido de Dios, tal como lo afirman el propio Jesucristo y San Pablo, doctrina que desarrollan los padres griegos con su idea de la deificación o *théosis*, mucho más viva en la Iglesia oriental que en la occidental, donde la noción de la gracia se ha desorbitado, época primera del protestantismo, o se ha desvanecido hasta ser inhallable, protestantes modernos; o bien, entre los católicos ha ido amortiguándose su fuerza y efectos, terminado el proceso en un pelagianismo práctico. Inconcebibles, pues, para la herejía, y muy difíciles de concebir para los católicos, son los obispos y santos ortodoxos henchidos del Espíritu, tal como se ven en algunos iconos: museo de la Casa Grande madrileña.

XIII

En contraste con la idea cristiana, presenta el *Corán* (sin perjuicio de tener una idea en parte diversa ciertos místicos, filósofos, poetas musulmanes) juicios un tanto despectivos y derogatorios acerca del hombre. Este -afirma- se halla hecho por Dios de barro negro y esperma (azora XV, aleya 26; XVIII, 35; XXII, 5...). Inspiró en él Dios su espíritu (XV, 29). Pero el hombre es *flaco* (IV, 32), *apremiante* (XVII, 12), *ingrato* (ídem, 69; LXXX, 16), *impaciente* (XVII, 85), *creado de prisa* (XXI, 38), *poco sagaz* (XXX, 15 s.), *ingrato*, *obtusos*, *reprensible* (LVI, 57 ss.). Evidente es, pues, la oposición entre esta criatura imperfecta (no sólo por su finitud, sino por carecer de las cualidades morales que debiera tener), endeble, éticamente mediocre, y Dios, omnipotente, ubicuo, misericordioso, sabio, santo, señor de todo, etc. No parece haber, por lo tanto, entre ambos similitud ni analogía, ni ser posible otra relación que la que media entre lo superior y lo inferior, entre señor y siervo.

Claro está que hay que tomar *cum grano salis* esta conclusión, porque si Dios ordena constantemente, exhorta, reprende, castiga, recuerda sus preceptos, descalifica, amenaza, recompensa, alaba, condena, formas todas de relación autoritaria, también es cierto que desea la salvación de la humanidad y la conversión de los pecadores. Lo cual no puede proceder sino del amor, transparentado igualmente en epítetos divinos como *piadoso*, *apiadable*, *misericordioso*, etc. Pero este amor está oculto por expresiones y actuaciones conminatorias.

No sucede así, a nuestro juicio, en la Biblia, incluido expresamente el Antiguo Testamento, pese a duras amonestaciones y aun terribles escarmientos que sufre por su pertinacia en pecar el pueblo elegido, llegando hasta a *arrepentirse* Dios de haber creado al hombre (*Gen.*, VI, 5 s.). Y no sucede así, porque en la tormentosa relación entre el Creador

no hombre eterno; prototipo humano desde antes de la creación del mundo: «Del Verbo Encarnado», *El Mensajero Ortodoxo*, Nº 98, 1985, p. 64. La misma idea de estar toda cosa creada y, por ende, el hombre en íntima relación con su prototipo, en: Losski, Vladimiro, *Teología mística de la Iglesia de Oriente*, Francia, 1980, pp. 94, 113 ss. Tal doctrina es similar a la sostenida por San Gregorio de Nisa, Ruysbroeck, Berulle, etc.

y su criatura se entrevén siempre amor, cuidado, previsión, y especialmente se percibe cómo va desarrollándose el plan divino redentor de la humanidad.

XIV

Teniendo, entonces, en cuenta ese amor oculto en el Islam, y también considerando que los mandatos del libro sagrado resultan a la postre obedecidos, aunque sea a regañadientes, hablemos de un pasaje coránico que creemos muy característico y que viene a nuestro propósito.

Dios ordena a Iblis, uno de sus ángeles (es de creer que el nombre le adviniese después de su desobediencia: según la etimología, *reprochado*, *desesperado*, *ennegrecido*), adorar al hombre²⁵; pero Iblis rehúsa hacerlo, porque a un ser hecho de luz y fuego no le corresponde humillarse ante una criatura compuesta de barro²⁶.

Por esta rebeldía, es Iblis arrojado del cielo y se convierte en Satán, enemigo y tentador de la humanidad.

Nos parece no tener el mandato divino lógica alguna ni razón, salvo el omnímodo querer del Creador. Y esta relación, que puede figurársele mito a cualquier racionalista, evidencia, vista con atención y saber, una de las ideas cardinales del Islam: la obediencia total, necesaria, ineludible, y el estar en paz, en concordia con Dios, a consecuencia de la sumisión. No se olvide que la palabra *Islam* procede de *salama*, *obedecer* y *hallarse en paz*, habiéndosele añadido el prefijo cualitativo o intensivo, de tal manera que el nombre expresa perfectamente el dogma agareno. Es, entonces, el último, al menos desde el punto de vista del significado radical (y bien saben los conocedores del árabe que todo este idioma gira en torno de las raíces y su derivación semántica), el credo de la obediencia. Y lo es también, conforme se desprende de la obra magna ismaelita, el *Corán*.

Contra lo que pudiera creerse, la orden de Dios intimada a Iblis no es ninguna exageración, nacida tal vez de mal interpretado o mal traducido el texto correspondiente. El verbo usado en el original, *sashada*, *adorar*, *prosternarse*²⁷, es raíz de *masshid*, *mezquita*, *lugar de adoración o prosternación*²⁸.

Por lo tanto, puede Dios cambiar los preceptos e interpretarlos de acuerdo con su libérrima voluntad, igual que lo sostiene Occam, pongamos por caso, con la diferencia de que el inglés concibe así las cosas para desarrollar una filosofía y teología determinada²⁹, en tanto que no tiene en mientes Mahoma la consecuencia contradictoria de sus palabras respecto de una creencia fundamental predicada por él mismo: la de la unicidad divina, tal como se expresa, por ejemplo, en la azora CXII. Efectivamente, adorar al hombre entraña erigirlo en Dios, en flagrante antítesis a la profesión de fe fundamental: *Y vuestro Dios*,

²⁵ *Corán*, II, 32.

²⁶ *Idem*, XV, 33.

²⁷ *Corán*, edición de Medina, 1407 de la hégira o 1987 d. C.; p. 6, vers. 34 de la sura II o de *la vaca*.

²⁸ *Cf*: también azora XVI, aleya 29: mismo mandato y uso del mismo término.

²⁹ Sin duda, admite la teología cristiana, aunque nunca con la latitud de Occam, la facultad divina de derogar los preceptos del Decálogo, salvo los tres primeros. Tal como lo sostiene, por ejemplo, Duns Escoto. Acerca de esta mudanza posible, *vid.* Widow, Juan Antonio, *Ley natural y conciencia*, N° 2.

*Dios único; no hay Dios sino El, el piadoso, el apiadable*³⁰. Sin embargo, el precepto al que rehúye Iblis someterse, con todo lo paradójico que pueda parecer, expresa la auténtica relación, conforme a la intuición del profeta árabe, entre el Ser Sumo y las criaturas, relación superior y extraña a toda consecuencia o conveniencia, a saber, aparentemente absurda, porque nada diríase serlo más que adorar al hombre. Trastorna de este modo Dios cualquier orden, sistema o jerarquía, incluida su preeminencia esencial, salvo que se considere todo ello juego de su arbitrariedad y su fantasía³¹.

Obsérvese, en fin, que el decreto divino, trastornador del concierto y armonía universal, no es tan ajeno, si bien se mira, al cataclismo espiritual que a veces acompaña a la irrupción de la gracia, de lo cual son prueba precisamente tres cristianos relacionados más o menos con el Islam: San Francisco de Asís, Raimundo Lulio, el Beato Carlos de Foucauld.

Agudamente, Orhan Pamuk, pese a no tratar de filosofía ni teología, advierte en su novela citada que del mandato divino de adorar al hombre cabe derivar la antropatría, el olvido de Dios. Y más concretamente, de la atención preferente al hombre, objeto éste principal del arte, resulta inevitable la apostasía y la amnesia arreligiosa. Sobre todo el estilo *franco*, es decir, veneciano (sucede la narración durante el imperio otomano, en período incierto, desde el siglo XVI al XVIII), está grávido de tal monstruo. El afán de pintar al hombre tal cual es, personalizado, y las cosas atendiendo a la perspectiva o como las ve el ojo humano, son, pues, modos profanos de pintar, en contra de la manera ortodoxa de ilustrar libros: con exquisita minuciosidad, ciertamente, y usando de los más hermosos colores, pero sin sombras ni matices; escenas de conjunto, conforme a la historia que refieran; sin reproducir rasgos exclusivamente personales ni presentar ilusoriamente la realidad, respetando el antiguo saber estético de los maestros persas, chinos, turcos, y sin pretensiones de originalidad³². Volveremos sobre esta especie de cánones.

De otra parte, las reflexiones de Pamuk, particularmente las puestas en boca del Diablo, resultan más picantes al mofarse el *Desterrado*, so capa literaria, de creencias coránicas, lo cual habrá enfurecido a más de un fiel celoso: el desobediente, sublevado, seductor Iblis, ahora predicador, amonestador, apologista religioso contra un precepto divino de consecuencias ateas.

XV

Sin rastrear la transmisión detallada, paso a paso, del Islam al cristianismo, que sigue la desobediencia angélica personificada en Iblis, nos encontramos con que una tesis muy

³⁰ *Corán*, II, 158. El concepto, desarrollado ampliamente en orden al monoteísmo, omnipotencia y beneficencia divinas: sura LVI, aleyas 57 ss.; LIX, 22 ss.; LXXX, 48 ss. Omnidominio divino sobre la creación: XXX, 23 ss.

³¹ Expresión filosófica de esta intuición es, a nuestro juicio, el sistema de al-Achari (siglo X) y otros después, ocasionalismo y fenomenismo extremos, que ponen la base ontológica necesaria para que Dios actúe sin trabas. Véanse al respecto: RUBIO, Luciano, O.S.A., *El Ocasionalismo de los teólogos especulativos del Islam*, El Escorial, 1987; CUMARASWAMI, Ananda, *Tiempo y Eternidad*, cap. 4; CRUZ HERNÁNDEZ, Miguel, *Filosofía Hispanomusulmana*, Vol. 1, Madrid, 1957, pp. 55 ss.; CORBIN, Henri, *Historia de la Filosofía Islámica*, Madrid, 2000, pp. 110 ss.

³² PAMUK, Orhan, *Me llamo Rojo*, pp. 75 s., 92 s., 151 ss., 358, 395 ss., 480, 491 ss.

similar la sostienen teólogos franciscanos. No es nada sorprendente este tránsito de doctrinas teológicas mahometanas al redil de Cristo, como es de sobra sabido. Doctrinas que primero las profesaban monjes y seguidores de la fe en Jesús, y que después las adoptaron los musulimes, comenzada su expansión, especialmente al toparse con comunidades cristianas en Irak, Siria y Egipto. Siglos después, volvieron muchas de esas ideas, reelaboradas y por diversos caminos, a la fuente, es decir, a los adeptos del Salvador³³.

La tesis mencionada sobre Iblis en versión cristiana, ya puede husmearse en San Bernardo de Claraval; implícitamente se halla en el Beato Juan Duns Escoto; pero sobre todo discípulos del Doctor Sutil, siglos XVI y XVII, la explanaron y defendieron. Resumiéndola: ordenó Dios a sus ángeles adorar a quien iba a ser Adán; pero algunos de aquéllos se negaron, encabezando Luzbel la rebelión. Hasta aquí, el parecido con el *Corán* es prácticamente identidad. Pero no debe olvidarse que en el cristianismo la voluntad divina ilimitada es concepto generalmente extraño, hipótesis teológica, ejercicio para flexibilizar los músculos intelectuales y ergotistas; por mucho que lo niegue la escuela nominalista. Siempre al querer divino se une algo más: amor, misericordia, justicia, lógica, previsión, sabiduría, etc., hasta cuando Dios, creador y señor de todo lo existente, castiga a sus criaturas, en especial las racionales, aparentemente sin motivo, caso de Jesucristo, impecable, irreprochable, o de aquel judío que fue fulminado por Yahvé cuando intentaba sujetar el arca de la alianza a punto de caer por tierra, contraviniendo el mandato divino de no tocar nadie el arca, salvo los sacerdotes³⁴.

En realidad, la rebelión angélica, según esta enseñanza, comprende mucho más que la desobediencia nacida por la envidia y el disgusto de adorar a una criatura vil. Principalmente debió de haber nacido la indignación de ver al hombre infinitamente encumbrado a causa de la Encarnación. De tal modo que la orden divina estaba plenamente justificada y no era simple arbitrio: la criatura a la cual se prescribía adorar, iba a ser Dios. Tampoco, entonces, fue aborrecimiento de los rebeldes contra el hombre en general, sino contra un hombre concreto: Cristo, Verbo encarnado, simbolizado en Adán³⁵.

En fin, señalemos que esta tesis de la caída de Lucifer y sus secuaces no corresponde a una teología ultramundana y virtualmente intemporal, sino que es el pivote, por así decirlo, de una doctrina historicista y cristocéntrica: el futurible de la eternidad realizado en el tiempo, trasladará la lucha entre el bien y el mal a la Tierra, dándole a ese combate un presupuesto metafísico y haciendo girar toda la historia en torno de la humanación del Verbo y el asalto del demonio contra Cristo y sus fieles. Encontramos así historia y metahistoria henchidas de vida y tragedia, fragor de batallas espirituales y materiales que

³³ AMOR RUIBAL, Ángel, *Los problemas fundamentales de la filosofía y el dogma*, Vol. II, Madrid, 1974, pp. 189 ss.; ASÍN PALACIOS, Manuel, *El Islam cristianizado*, Madrid, 1981, pp. 9 ss.; CHEVALIER, Juan, *El Sufismo*, México, 1987, pp. 22 ss.; PAREJA, Félix, *La Religiosidad Musulmana*, Madrid, 1975, pp. 291 s. A la inversa de los anteriores, Luis Massignon defiende la tesis de la mística musulmana autónomamente desarrollada a partir de la meditación coránica.

³⁴ II *Sam.*, VI, 1 ss.; I *Paralip.*, XIII, 9 ss.; XV, 2 ss.

³⁵ FRASSEN, Claudio, O.F.M., *Scotus Academicus*, Vol. III, Roma, 1901, pp. 398 s.; CORONEL DE AGREDA, María, sor, O. Conc., *Mística Ciudad de Dios*, parte I, ns. 88 ss., Madrid, 1982; MINGES, Parthenio, O.F.M., *Compendium theologiae dogmaticae specialis*, parte I, ns. 342 ss., Ratisbona, 1921; SORIA, Mario, *Diario*, 25/ 9/ 1994, nota 2.

enlazan las diversas regiones de la realidad de manera mucho más sugestiva a como lo concibe la frialdad tomista. La intuición de ciertos escotistas la hace tangible la fantasía, expresándola literariamente, al modo de Milton y de Byron, o plasmándola imagineros del genio de Nicolás de Bussy con su escultura *La diablesa* (Orihuela)³⁶.

Parece, entonces, ser la especulación que tratamos desenvolvimiento de la sarracena, no simple copia, apropiación o incorporación mecánica.

Pero, retornemos de estos andurriales al camino real.

XVI

Nuestro análisis del arte figurativo musulmán no abarcará, por supuesto, todas las muestras del mismo: píxides ebúrneas, escultura en bulto redondo, mosaicos, calderos, telas, platos, incensarios, etc., desde el siglo VIII aproximadamente, objetos en los cuales no sólo se reproduce la forma humana, sino que animales y plantas se muestran al principio con cierto verismo que perderán más tarde: caso de las últimas, en los mosaicos de la gran mezquita omeya damascena. Nos ceñiremos, más bien, a señalar algunas características de un material sumamente rico, tardío respecto del mencionado hace un momento, pero donde resulta inconfundible la peculiaridad de nuestro tema: las miniaturas bibliográficas, más o menos a partir de principios del siglo XIII, cuando estalla la *explosión pictórica*³⁷, pasando por las escuelas e influencias de China, Persia, Turquía, India, hasta fines del siglo XVIII, cuando la influencia occidental contamina el arte nativo³⁸.

XVII

Una de las características de esta pintura es el empleo de determinados pigmentos animales, vegetales, minerales, a diferencia del óleo, la acuarela, el pastel, del arte occidental, aunque algunos artistas de este hemisferio hayan usado de tales colorantes en el renacimiento: Durero y Leonardo, por ejemplo. Proceden estos pigmentos de la cochinilla, tinta china, cinabrio, tiza, plata, alabastro, lapislázuli, malaquita, púrpura, azafrán, índigo, palo-brasil, piedras preciosas y semipreciosas pulverizadas, óxidos diversos molidos y diluidos en goma arábiga, con composición, entre otros ingredientes, de huesos triturados y miel. A todo ello hay que añadir el pan de oro. – Realizada la obra casi siempre en papel; rara vez, en tejido de algodón o cartón piedra.

³⁶ Siguen los franciscanos defendiendo el cristocentrismo característico de su escuela. Cfr: entre otros, MANZANO, Isidoro, O.F.M., «El primado de Cristo en el orden de la redención», *Carthaginensia*, Enero-Junio, 2006, pp. 1-40. Esta doctrina, fundamentalmente antiseccularista, es la misma, v. gr., de la encíclica *Quas primas*, de Pío XI, sobre la realeza universal de Jesucristo, y de la carta de la Congregación de la Fe, *Dominus Iesus*.

³⁷ ETTINGHAUSEN, R., *op. cit.*, p. 333.

³⁸ Para este asunto en concreto y las demás ramas del arte islámico, véase el libro de José Miguel Puerta Vilchez. Sobre pintura, resumen de características, en el mismo, p. 111. Pero, ante todo, el análisis de Alejandro Papadópulo, escrito con tanta profundidad y saber como elegancia: *op. cit.*, pp. 89-164.

XVIII

Es de notar, además, que estas ilustraciones, así como en general la figura humana, casi nunca son objeto principal, sino adición de otro: un libro (caso de las pinturas), enseres domésticos (figuras decorativas), ropa, alfombras (bordados o tejidos con cualquier representación del tipo que nos ocupa), etc.

El contraste resulta notable con el arte bizantino, que tiene similitudes marcadas con la pintura musulmana, según observaremos más adelante. Porque nacen los iconos tradicionales tras una cuidadosa preparación y existen independientemente de cualquier soporte que no sea su propio material. Pueden, sí, formar parte de un iconostasio, pero entonces resulta éste gigantesca imagen. E incluso cabe hallarlos en condición de murales, exornando iglesias; si bien esto es, a nuestro juicio, nada más que aplicación litúrgica y ornamental de la pintura autónoma, realizada ésta a ejemplo de la imagen aqueropoyeta o no hecha por mano humana, o de los retratos que, si atendemos a la tradición, pintó San Lucas de la Virgen³⁹.

Esa independencia servía a maravilla para la devoción privada y la decoración, como se comprobaba en ciertos rincones de las antiguas casas rusas (aristocráticas o campesinas), destinados a acoger iconos a modo de santuario doméstico o iconoteca, uso que subsistió todavía después de la revolución y aún se encuentra hoy día⁴⁰.

XIX

Muestra el espacio musulmán generalmente el *horror vacui*, salvo en escenas que por su contenido (trabajos, danza, batallas...) necesiten de amplitud para moverse los personajes. Con todo, predomina siempre un conjunto con numerosos actores, esparcidos por el ámbito correspondiente.

Tal tendencia nace, es muy probable, de no existir distancias ni intervalos en la escena, ya que todo parece amontonarse en el plano primero, delante del espectador, subiendo y retrepándose, casi igual que en la pintura pre-renacentista. De otra parte, reúne la representación pintada multitud de personajes y edificios en proximidad inverosímil o en disposición no menos increíble, pero colmando por su abundancia toda la capacidad espacial. Mismamente, parece inadmisibile, según las reglas pictóricas occidentales, el grosor o volumen de los personajes, expresivos, llenos de vida, mas que sólo son superficie, igual que edificios y accidentes naturales parecen únicamente decorado teatral. No podemos, pues, hablar en este género artístico de espacio vacío, ni de una ingente concavidad presta para llenarse, ni de vastedad semejante a una llanura o elevada hasta el firmamento. Más bien cabe referirse a un espacio creado por las propias figuras, que éstas llevan consigo, siendo

³⁹ USPENSKI, Leónidas, *La Teología del Ícono en la Iglesia Ortodoxa*, París, 1982, pp. 17 s. y cap. 2; GREGORIO, Monje (Ivanovich Krug, Jorge), *Carnets d'un peintre d'icônes*, Lausana, 1983, pp. 34 ss.

⁴⁰ BOLENSKY, Cloe, *Das Alte Russland*, Münnich, 1980, fotografía 222 y pie de la fotografía 218; KORLIÁKOF, Andrés, *Emigración Rusa. 1917-1945*, París, 2005, fotografía 768 y 770.

dicho espacio no algo en sí, previo a la existencia de los diversos seres de la creación, sino simplemente lugar o sitio que aquéllos forman, como si desenrollaran una alfombra, y donde se colocan.

En este aspecto, es la pintura musulmana antitética de la china tradicional, que muestra sobre todo el universo como latitud en la cual están esparcidos, ralos, los objetos sin llenarla. El conjunto es el del vacío limitado acá y allá por cerros, casas, puentes, campesinos, ríos, etc., pero que dejan siempre libre una dilatada extensión diáfana, no henchida ni siquiera de aire o de luz.

Volvamos al Islam.

XX

La diferencia entre objetos y la distancia que medie entre ellos, dependen del color y la línea, no de sombras, ni de tintas y cambiantes. Suelen dichos objetos determinarse por un trazo fino que claramente delimita a cada uno de ellos, síntesis de dibujo y tono. Porque, al contrario de la pintura occidental, el color puede estar circunscrito por leves contornos, además de resaltar a causa de su propia entidad cromática. Huelga decir que no siempre sucede así, determinando otras veces la forma al color y sus contornos: una figura es roja, negra, etc., porque el color plasma el cuerpo de un danzarín, una dama o cualquier otro personaje.

Además, no se diluye el color ni atenúa por contrastes o entonaciones, al juntarse con otro color distinto, sino que continúa siendo el mismo, invariable, por mucho que difiera o cambie el color vecino. Existen, no se olvide, las figuras en el vacío, sin que el aire diluya perfiles y ensombrezca superficies o, en cierta forma, funda trazos y coloridos. Cuando observamos las cosas de nuestro rededor, nos percatamos de no terminar abruptamente el contorno de las mismas, sino de difuminarse levemente en sombras o luces, según los casos; de sobresalir un color a causa del contraste con otro, o hasta de cambiar ligeramente en virtud de un color vecino, sea por la claridad, intensidad u oscuridad del último. Y cuanto más lejos estén las cosas, más notorio es el desleírse de las siluetas y más imprecisos también los colores. No parecen las primeras linealmente definidas o, mejor dicho, se ha relajado todo límite rígido. La pintura occidental adoptó las formas constituidas por colores puros, planos, yuxtapuestos a otros, sólo en la segunda mitad del siglo XIX. Todo lo cual dio, a primera vista, a los cuadros del nuevo estilo cierto aire basto e infantil. Y, de otro lado, exageraron impresionistas y puntillistas la imprecisión brumosa de sobrehaces y bordes, esfumando líneas y entreverando colores.

Con todo, la concepción cromática y lineal propia de la pintura que analizamos, no le quita nada de espontaneidad, vivacidad, escorzos, diferencia de tipos y testimonio de actividades reales, como se confirma en *Construcción del fuerte Rojo* (lo veremos dentro de un momento), *El sultán observando bailarines y comediantes en el hipódromo*⁴¹. O también, *Construcción del castillo de Jawarnaq*⁴².

⁴¹ *Surnama*, de Ahmed III (1703-1730). Ilustración en: TALBOT RICE, David, *op. cit.*, p. 207.

⁴² *Jamsa* (*Cinco*, árabe), poemas de Nizami (1494) en: TALBOT RICE, David, *op. cit.*, p. 229.

Reproducen estos códices casi siempre una historia en figuras. Episodios de *Calila y Dimna*, nacimiento de Mahoma, pasajes del *Shahnama*, de Firdusi; amores de tal o cual príncipe; episodios bélicos; barrenderos limpiando el hipódromo, bajo la mirada del sultán; los seis mancebos durmientes de Efeso en una gruta, junto con un pastor; el sacrificio de Abrahán y mil otros sucesos sagrados o profanos.

Nunca aparece el paisaje solo, ni sólo la fachada o interior de un edificio, ni un jardín solitario o abandonado. Con todo, en miniaturas persas parecen vivir rocas y montañas con vida propia: se arrugan, se pliegan sobre sí mismas, se enrollan y ondulan, mostrando formas, contornos y colores que llama Papadópulo *madrepóricos*, porque se asemejan a las formaciones coralinas (*op. cit.*, pp. 106 s.). Y en el siglo XVIII; aunque no estrictamente en el círculo de arte musulmán, sino en el influido por la cultura indostánica, hallamos en la India obras donde adquiere el paisaje papel prominente, sea idealizado, sea poniendo de relieve extrañas formas rocosas, bosques intrincados, animales feroces, y donde apenas se ven las cabecitas y fusiles de algunos cazadores⁴³.

La ilustración lo es, pues, de un conjunto en que tienen hombres y mujeres posición preferente. Las circunstancias, y por ellas entendemos animales, casas, mundo natural, están subordinadas al personaje central y concebidas en función de la escena relatada, si bien a menudo sirvan, en manos de un artista experto, para animar con extraordinario vigor el episodio correspondiente; por ej., *Akbar cruzando el Ganges*⁴⁴, donde los elefantes, avanzando semisumergidos en el agua, de derecha a izquierda del espectador, entre el cortejo humano alborotado, que parece luchar para no ahogarse ni ser aplastado por las bestias, dan a la escena dramático movimiento. O también simula cierta miniatura de época de Akbar (1556 a 1605) una bullente vida animal: caballos, perros, liebres, zorros, cabras, ánades, ibis, garzas, un chacal, antílopes, etc., amén de un paje tocando el arpa junto a un guerrero⁴⁵.

Con todo, tiene la regla excepciones. Lo son naturalmente los tratados zoológicos o bestiarios, como el *Libro de los animales*, de al-Yahiz (siglo XIV), hoy en la biblioteca ambrosiana de Milán, cuyas ilustraciones representan aves y mamíferos de toda clase, estilizados. Pero también acertamos con expresiones del más fiel naturalismo, v.gr., un buitre, tema único de la pintura, soberbio de exactitud, y una lucha de elefantes, pintados ambos en el siglo XVII. El primero, de temible pico ganchudo y largas alas negras que, a modo de hábito monacal, le cubren todo el cuerpo. Tal vez de influencia china, país donde tuvo la representación zoológica y botánica ejemplos admirables: insectos, aves, mamíferos, flores, hojas⁴⁶. Y en el segundo, que da a los animales combatientes dimensión épica, en contraste con los hombrecillos observantes⁴⁷. Y retrocediendo otra vez al siglo XIV, descubrimos varias ilustraciones de este género en *Calila y Dimna*, de Bidpay, como una

⁴³ MANNERING, Douglas, *Great works of Indian Art*, Italia, 1996, pp. 74 ss.

⁴⁴ Del *Akbarnama*, en MANNERING, Douglas, *op. cit.*, pp. 38 s.

⁴⁵ PIJOÁN, José, *op. cit.*, p. 467.

⁴⁶ RIVIÈRE, Jean Roger, *El Arte de la China*, Madrid, 1981, pp. 562 s., 566 ss.

⁴⁷ Ambos en: PIJOÁN, José, *op. cit.*, p. 466.

que muestra a los cuervos aventando con sus alas un brasero encendido para ahumar a las lechuzas⁴⁸.

XXI

Las figuras humanas, aun con respecto a un dignatario, no son notoriamente inferiores al último por dimensión, posición, actitud, etc. Ocupan lugares supeditados y su porte es de sumisión y respeto; pero no se desdibujan, no parecen insignificantes, no las absorbe el contorno. Todos están claramente delineados: sirvientes, jugadores de polo, músicos, simples soldados, criadas, ángeles, obreros, artesanos y otros personajes secundarios en un conjunto o inferiores socialmente. Todos ellos acompañan, pocos o muchos, al protagonista, teniendo éste y sus compañeros la misma materialidad de forma y color. Así los presenta la *Entronización de Selim II en Belgrado*, del pintor Nakkash Osman⁴⁹. Al sultán, sentado en el trono, lo acatan funcionarios repartidos en varios grupos, a derecha e izquierda de la escena y parte inferior de la misma. Se postran a los pies imperiales, inclinan la cabeza, juntan las manos delante del cuerpo, a la altura de la cintura; observan, hacen reverencias. Los colores de los ropajes: azul cobalto, verde, rojo, blanco; negro, únicamente el manto del sultán. Pero, aunque ligeramente mayor de estatura Selim que sus súbditos, lo cual se aprecia imaginándose que se pusiera de pie, ninguno de los cortesanos tiene menos entidad estética y humana que el potentado. Todos son hombres delante de otro hombre.

XXII

No obstante, ese resaltar humano en la pintura rara vez personaliza a los protagonistas. Más son éstos tipos que individuos, sin perjuicio de actitudes, ropajes, armas, situación, condición social, distintos. Hasta los retratos, ya posteriores a la caída de Constantinopla (1453), y que podían haber tomado por modelo el célebre que le había pintado Gentil Bellini a Mahoma II, conquistador de la capital, no dejan de repetirse en el modo de tratar al personaje y otras características. Particularmente las efigies de los emperadores mogoles, generalmente de perfil, en la posición convencional de oler una flor o sostener una joya con la mano, vestidos de aparato, de rasgos y tez idealizados, bigote y barba bien cortados, suelen parecer variaciones de un mismo individuo o de un solo dechado pictórico. Lo cual nada quita a la belleza de la obra y su exquisita ejecución. Precisamente, pretendiendo eludir esa regla, uno de los hilos que componen la trama de *Me llamo Rojo*, es el de pintar para el dux veneciano el retrato veraz del sultán, pero ocultando lo así pintado en un ángulo de la ilustración respectiva, donde sólo lo perciba el advertido destinatario.

En *Dumbar de Jahangar con sus notables, allegados y feudatarios*, de 1620, se cuentan más de setenta cabezas, casi todas de perfil. Resulta fácil de notar, pese a la variedad de

⁴⁸ Siglo XIV, primera mitad, Siria. En la Biblioteca Nacional parisiense.

⁴⁹ *Shahnama de Selim Han* (Libro del Emperador Selim), 1581. Autor: Seyyid Lokman. Lo conserva el Museo de Topkapi. Lámina mía.

ropaje, edad, barba, tocado, bigote, situación en la pintura, el gran parecido, por no decir identidad, de muchas caras entre sí⁵⁰. Se disponen las cabezas en filas superpuestas, sin distancia entre hilera e hilera, como si estuvieran escalonadas, al modo de la pintura medioeval europea, hallándose el sultán arriba de todos los presentes, de acuerdo con su importancia.

Si se compara la pintura del Islam con la bizantina, parecidas entre sí en muchos aspectos, se advertirá, sin embargo, que difieren *toto caelo* respecto de los personajes clarísimamente caracterizados de la ortodoxia grecorromana. Los iconógrafos, que tenían que atenerse a efigies tradicionales conocidas en talleres y monasterios, y ante todo debían representar a una persona divina y humana a la vez, que había vivido en el mundo y seguía viviendo en una realidad metafísica; que no era apariencia, ni concepto, ni simplificación genérica, como tampoco lo eran o habían sido los santos. Los iconógrafos no podían menos de reproducir con rasgos inconfundibles a los personajes sagrados. No era admisible tipificar ni generalizar. En primer lugar, a Jesucristo, claramente personificado, de acuerdo con las definiciones conciliares. Después, y siguiendo ese ejemplo primero personalizador, a Santa María: dulces Vírgenes de Kiev, Perpetuo Socorro, Wladimir. Además, sagradas faces y pantócratores que se presentan como apariciones ultraterrenas y abruman con su serenidad, no obstante su inconfundible peculiaridad: este hombre y no otro, este rostro y no otro. E igual sucede con los santos: Demetrio, a veces Apolo ceñudo; hirsuto Juan Bautista, pastor tracio o macedonio; inteligente y fino Lucas; meditativo Elías; etc. Inconfundible héroe o heroína, pero eludiendo lo terrenal nestorianizante. Esto no excluye que repita el artista a veces caras, sobre todo en grupos. ¿Torpeza, falta de imaginación, carencia de modelos? Quizá, alguno de estos factores. Pero no nos extrañemos demasiado. ¿No nos topamos, acaso, con caras reiteradas en *La caída en el camino del Calvario*, de Rafael?

Dicho concepto musulmán de los personajes artísticos y de la composición de una escena sigue vigente – nos parece – aún hoy, incluso en la fotografía. En efecto; vemos en la mezquita mayor madrileña amplias vistas fotográficas de la Meca, henchida de visitantes piadosos. La ciudad y los edificios principales se perciben con perfecta claridad, y hasta detalladamente; en cambio, las personas no son más que aditamento de santuarios, patios, Kaaba, corredores, salones, plazas, oratorios y demás. Se ve multitud de figuras humanas de lejos o de cerca, generalmente de espaldas; no se las conoce personalmente, aunque sea inequívoco el lugar. La propia peregrinación de millones de personas a los lugares santos, contribuye a perder de vista el rostro de los peregrinos, y hasta a diluir en cifras impersonales accidentes que cuestan en ocasiones centenares de vidas, gotas de agua en el mar de la muchedumbre devota.

Sólo en la portada de algunos libros hallamos el rostro real del autor.

Por otra parte, comparando con los retratos imperiales indostánicos los retratos occidentales de magnates, se advierte que en los últimos, pese a los símbolos presentes de poder religioso o político, resalta casi siempre el ser humano sobre el cargo: personalidad, rasgos individuales, psicología, edad, etc., mientras que en los primeros está la persona prácticamente absorbida por la dignidad. Particularidades naturalistamente reproducidas

⁵⁰ PIVOÁN, José, *op. cit.*, p. 465.

en el arte del Poniente, colocan al sujeto en el mundo cotidiano, por mucho lujo que lo rodee. En cambio, los hindúes son tipos lo mismo del rey que del hombre o, mejor dicho, a éste último lo ha chupado (permítasenos la expresión) el primero. Hasta los santos del arte occidental, ya en el gótico, no suelen ocultar su condición humana: plácidos, sonrientes, tristes, sufrientes. Aunque en más de una ocasión se divorcien persona y condición, cuando una influencia intrusa adultera el sentido genuino, como en algunos santos de Tintoretto, atléticos, estatuarios, tan ajenos a su condición ascética y cristiana: cuerpos glorificados a la moda griega y pagana.

Otra consecuencia del estilo que nos ocupa es no pintar el artista directamente del original, sino de memoria, como señala Pamuk en su novela citada, estando por esto el fruto más próximo del arquetipo divino que de la realidad material (pp. 347, 360 s.). No imita, pues, el pintor las cosas existentes: simplemente recrea, de acuerdo con su visión interior, la belleza mundana de formas, colores, escenas. Y ese apoyarse en lo que llamaba San Agustín *campos et lata praetoria memoriae*⁵¹, significa fundamentar en dicha facultad del alma inclusive la mera sensación estética y su reproducción en el papel, porque no puede el miniaturista, aunque copie el original presente, mirarlo de continuo: tiene que separar los ojos del modelo, abstraerse, sólo fuese un instante, para fijarse en lo que vaya haciendo. Además, habrá de elegir de los múltiples elementos imitables algunos aptos para configurar la criatura suya, de índole propiamente artística. Así resultan, v. gr., caballos microcéfalos, de cuello desmesuradamente largo, cuerpo demasiado rechoncho o prolongado, colores inusitados, entre otras características que se nos antojan anomalías.

De otro lado, imposible es reproducir tal cual un ser real, ni siquiera empleando el enfadosísimo hiperrealismo o el trampantojo con sus artimañas. Inimitable es la realidad en su ser mismo, macizo o inaprehensible, aparentemente estático, pero en verdad existencia trascendiéndose, perpetuamente móvil en el espacio físico y escurrido hacia la dimensión metafísica. Esto puede comprobarlo cualquiera comparando las grabaciones musicales del medio más perfeccionado con lo original, música al vivo, o la mejor fotografía de un cuadro o estatua con lo fotografiado.

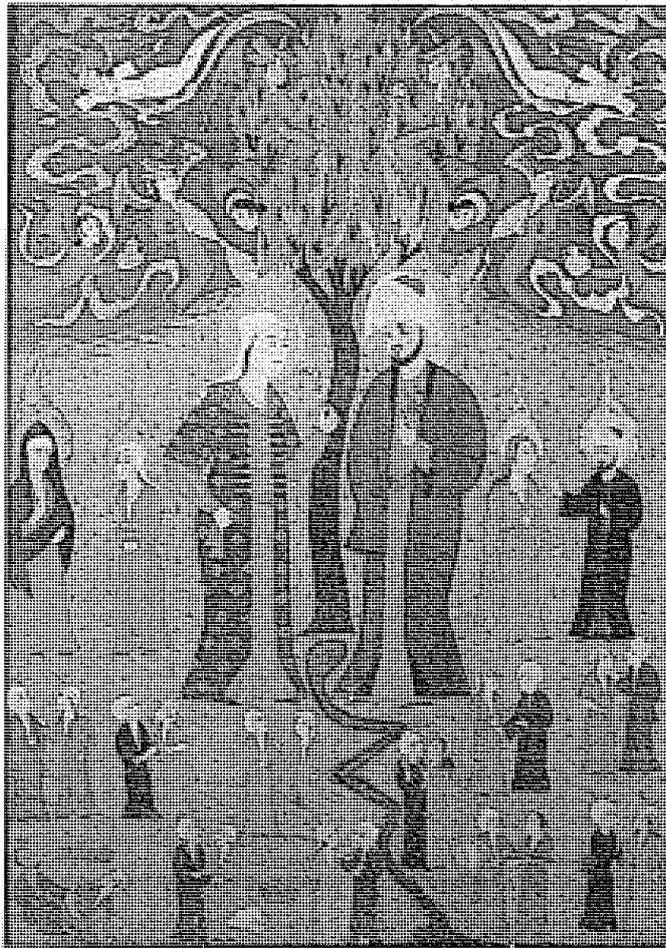
De aquí, las contingencias de una reproducción. Caer en el prosaísmo, pero sin alcanzar nunca la realidad. Representar sugiriendo hasta trascender el objeto o, mejor dicho, hasta hipercomprender el objeto. Descubrir la belleza de acuerdo con la perspectiva, luces, sombras, cromatismo, dinamismo, impresión, expresión y demás. Crear un universo poético, como lo hace precisamente la miniatura sarracena. Poner de relieve la insubsistencia, degradación, descomposición (Kokoschka, Dix en sus cuadros bélicos). Deformar, destruir, volver a formar, siguiendo una cohesión accidental o arbitraria (cubismo analítico y sintético), o reconstruir en torno del vacío vuelto elemento estético (Gargallo; *Madona de Port Lligat*, de Dalí). Poner de relieve la fealdad y hasta la monstruosidad radical (Soutine, Giacometti, Saura: maestro este último de teratógrafos, que para concebir sus lienzos debe de haber estado en íntimo comercio con el diablo).

Y otra vez nos ha desviado un *exkursus*. De vuelta.

⁵¹ AGUSTÍN, SAN, *Confesiones*, X, VIII, 1.

XXIII

La atención puesta en los conjuntos favorece la abundancia de figuras, sean éstas hombres, animales, plantas, flores, ríos, montes, praderas, como en la pintura citada hace un momento del *Akbarnama*, y sean las mismas importantes para determinar la escena, o mera decoración de ella. O bien, de otro modo, la representación de Adán y Eva junto al árbol de la ciencia: amén de la serpiente extendida a los pies de aquéllos, rodeados los progenitores de la humanidad de gran cantidad de parejas descendientes suyas. En lugar central y de prócer estatura, comparados con la progenie. El paraíso, donde están todos, gran espacio azul blanquecino, moteado de innumerables manchas turquesa que esbozan plantitas o arbolitos. Encima, un cielo violáceo y ángeles de alas policromas, servidores del par primigenio⁵². O también un zodíaco, donde además del círculo anual y el de los meses con sus símbolos, giran fases de la luna, animales fantásticos y personajes musulmanes. En los cuatro ángulos del dibujo, empujan ángeles los círculos del universo. En total, son dichos círculos catorce, de distintos colores, concéntricos⁵³.



⁵² *Antología de historias (Zübde-i't Tevarih)*, 1583. De Seyyid Lokman. Museo estambulí de arte turco e islámico. Lámina mía.

⁵³ *Op. cit.*, también, lámina mía.

XXIV

Parecidamente, se amontonan tiendas de campaña y edificios de toda clase en ciertas ilustraciones. Dichos pabellones, casas, torres, muros almenados, iglesias, cúpulas, campanarios: muchedumbre pétreo sobre todo, entre la cual asoman soldados turcos y ondean banderas y gallardetes de todo color. La vista, tomada desde lo alto, permite ver igualmente los tejados a dos aguas, el remate de las torres y cuanto sucede en las tiendas plantadas en tierra. Es el conjunto batiburrillo de volúmenes coloreados, puestos unos sobre otros, acumulados en el plano anterior con nula o muy escasa perspectiva, y que suben hasta una especie de gran torreón que ocupa parte del fondo. Los guerreros, casi de igual estatura a ras del suelo que haciendo guardia detrás de los merlones, junto a cañones asomados por dondequiera. Algunos combatientes, menores de tamaño en la parte inferior que más arriba, se agrandan según curiosa visión contraria a cualquier noción estética habitual. Un almuédano, también muy visible, llama a la oración en la parte superior de la pintura. Y para complicar un poco más el conjunto, una montaña que, verde, asciende detrás de los edificios, muestra en su falda tiendas que parecen encontrarse más elevadas que las torres y junto a ellas⁵⁴.

XXV

También las asambleas rituales, religiosas, se disponen de forma heteróclita, conforme a nuestro común apreciar. Así, vemos a Mahoma sentado entre discípulos y ángeles⁵⁵. Está en el tercio inferior del cuadrado, al centro, hacia la izquierda (lado opuesto del observador, derecha de éste). De mayor estatura que todos los presentes, humanos o angélicos, situados sobre él, a su lado o debajo. Vestido de túnica verde claro y anchuroso manto verde esmeralda. Se toca con amplio turbante blanco cuyos extremos caen por un lado de la cabeza hasta el cuello. La cara velada, como es preceptivo, por una tela del mismo color del manto. En la parte inferior, semicírculo de seguidores sentados, vestidos de distintos y vivos colores.

Encima del Profeta, igualmente semicírculo de ángeles volando, amén de otros que se posan junto a un *mihrab*, situado a la derecha de la ilustración. Hállase el nicho en una pared coronada de gran cúpula, en cuyo remate se ve la media luna creciente.

Los ángeles, también de diversos colores, posiciones, con tocados semejantes a grandes flores invertidas; pero el que se yergue junto a Mahoma, mejor mozo que los otros, lleva puesta corona alta, cerrada, de plena soberanía, y dorada.

El suelo de la estancia, cubierto de alfombra o azulejos azul turquesa, escarlata, palo de rosa. La pared donde se abre el nicho de oración, de azulejos celestes, azul turquesa, blancos. Detrás del Profeta, hasta la parte superior de la ilustración, a modo de gran cortina

⁵⁴ *Sitio de Istonibelgrad*, ilustr. del *Hunarnama*, de Seyyid Lokman, 1588. Museo de Topkapi. Lámina mía.

⁵⁵ «Llegada de los ángeles poco antes de la ascensión de Mahoma, sentado entre sus discípulos», (*Ziibded üt Tevarih*). Lámina mía.

dorada, con matices blanquecinos, verdosos, negruzcos, muy difuminados, sin forma ni contorno alguno: quizás, el misterio glorioso de Dios.

Dos musulimes en oración, a un lado del *mihrab*, nos dan la espalda. Los demás, de perfil o tres cuartos, el rostro. El Maestro, de frente, la cara ligeramente ladeada. Los ángeles, generalmente de tres cuartos.

Tiene el concilio o asamblea, aparte de su irregular distribución de personajes, que parece el primer momento un poco infantil, sentido trascendente, y a éste se subordina dicha distribución. Es el eje, geométrico, equidistante, a nuestro juicio el Islam, la religión, ya que al centro de la pintura está el *mihrab*, en la correspondiente pared, resumen —digámoslo así— de una mezquita coronada por airosa cúpula. Al lado de esta edificación se sienta el autor del *Corán*, al cual parece respaldar la gloria celestial a modo de cortina de oro y enjambre de servidores alados. El discípulo arrodillado junto al Fundador y vestido de blanco, sin duda el sultán. El semicírculo de seguidores sentados, parte inferior de la pintura, probablemente represente a la comunidad fiel, sin distinción jerárquica. En cuanto a los colores de los mantos con que se envuelven los prosélitos: negro, verde, rojo, azul turquesa, escarlata, de seguro símbolo de comunidades diversas del imperio turco o de realidades metafísicas.



Se extiende el dibujo vertical, como tantos otros, en plano paralelo al espectador puesto de pie, pero perpendicular a la mirada, supuesto que esté la pintura colgada. Si la sostiene una mesa y el espectador está inclinado sobre ella, también se realiza el cruce perpendicular, aunque en este último caso el rayo ocular caiga en vertical sobre la ilustración, desplegada horizontalmente.

Ve el ojo, lo primero, la parte izquierda cercana al centro, lugar de Mahoma y adonde se enderezan la vista y actitud de casi todos los presentes. Luego, baja la mirada del curioso en dirección al grupo de seguidores; vuelve al Profeta y sube hasta la serie de ángeles. Sólo después, desplazada la atención al centro, atiende a *mihrab*, alquibla y cúpula. Está el eje estético, el de mayor importancia, corrido para la siniestra de la miniatura. Se prolonga la escena principal hacia abajo, en semicírculo, que casi llega a cerrarse en círculo. Y se remonta, alargándose también en otro semicírculo que a ratos diríase más bien arco de parábola. Con un ápice de imaginación, discierne uno la espiral que, según Papadópulo, conforma casi siempre la trama de estas obras. A diferencia —señalamos nosotros— de la falsilla o artificio geométrico que dispone la gran pintura occidental: cuadrados, rectángulos, triángulos, rombos, polígonos, zigzagues, arcos mixtilíneos y, en el barroco, también trazos ondulantes. Como nos llevaría muy lejos la interpretación metafísica de todo ello, dejémoslo aquí.

XXVI

A causa de la ausencia total o casi total de perspectiva, se presenta la escena —repetimos— en un plano vertical paralelo al espectador, o ligeramente inclinado hacia atrás. Así, a veces se desarrolla la composición no de abajo arriba o viceversa, ni del centro a los lados, sino más bien simultáneamente, estando toda ella al mismo tiempo delante de la mirada y atrayendo la atención. Puede la disposición realizarse en tiras horizontales o verticales, y en ocasiones con cierto descuello central, por medio de un espacio ligeramente más ancho, personajes aglomerados, etc. Entonces sí se rompe un poco la monotonía representativa⁵⁶.

De cualquier manera, no varía la disposición vertical y bidimensional. Porque las diversas partes de la escena y sus actores se distribuyen no en profundidad, tridimensionalmente (piénsese en *El lavatorio*, del Tintoretto), sino sobre un plano que sólo tiene altura y amplitud, y se sitúan siguiendo en todo caso líneas directrices regulares o caprichosas, conforme a la fantasía y la importancia de los temas.

En alguna ocasión, esta perspectiva vertical consigue efectos sorprendentes. Tal es el caso de una miniatura del *Akbarnama*, que muestra una multitud de soldados llevando a lomos de varias yuntas de bueyes un cañón por el repecho de una montaña. La aglomeración y los variadísimos ademanes y gritos de los hombres para animar a las bestias, los sirgadores, un boyero blandiendo un látigo, la estrechez de la pendiente que desemboca en la cima, donde se ve al emperador y están emplazados ya tres cañones; todo da impresión

⁵⁶ «Llevando emblemas y banderas durante la circuncisión del príncipe emperador (*Shahzade*) Mehmed, en 1582», *Surnama (Libro de Fiestas)*, época de Murad III (1574-1595). Ilustración de Nakkash Osman, 1582 ó 1583. Según lámina mía.

extraordinaria de movimiento, fuerza, ruido, agitación, afán, confusión. Siendo, además, de notar que, aparte de alguna inverosimilitud según el punto de vista artístico occidental, la línea ascendente de la composición contribuye poderosamente a la naturalidad de la escena, puesto que los personajes intentan subir una ladera escarpada. Y como no existe profundidad, ocurre todo muy cerca de nuestros ojos. De otra parte, la mencionada línea ascendente no es *stricto sensu* vertical, sino una diagonal curva muy pendiente que cierra la escena a la derecha, correspondiendo a la izquierda, perfil de la montaña, otra curva más corta que la anterior, pero también muy amplia, y que bordea el movido lance por ese lado⁵⁷.

A veces no existe eje compositivo, ni significa nada especial el centro geométrico. Mucho más sentido tienen lo superior y lo inferior, arriba y abajo, así como el tamaño de las figuras. Tampoco se distinguen los planos, puesto que visualmente casi no hay distancias en la escena, salvo la distancia conceptual, que la aporta el observador. El espacio estético es, en este caso, más cualitativo que cuantitativo: su referencia principal no consiste en la medida ni en la proporción matemática, ni en un equilibrio estático de dimensión o volúmenes iguales o proporcionales: lo funda la cualidad de la cosa en dicho espacio representada. Por lo tanto, tampoco para estos artistas árabes es aquél extensión homogénea, sino, por decirlo, así, una planicie desapareja y variable, como lo es conforme a los chinos⁵⁸.

Asimismo, no hallamos sombras y muy difícilmente nos toparemos con algún matiz. No aparece el último, a causa de no haber aire ni indicarse pictóricamente distancias. Tampoco las primeras, porque la pintura se desarrolla en dos dimensiones: necesita la proyección de sombras espacio y cuerpos tridimensionales. Y así se cumple la prohibición de crear seres corpóreos que echen sombra. Además, ésta presupone luz concentrada o irradiada: un foco. Pero estas escenas carecen de aire y es su luz totalmente homogénea, innatural, ajena a cualquier hora del día o alumbrado circunstancial. Ni sol, luna o lámparas, velas, candiles, antorchas. Los nimbos o señales de gracia y gloria se traducen en color, como las llamas que rodean la cabeza de Adán y Eva, Abrahán, Isaac, etc., en los cuadros señalados, llamas almendradas, quizá de origen indostánico, amarillas o doradas, color más que luz, sin la inmaterialidad, sutileza, disposición de partículas luminosas en planos diferentes, peculiaridades de la última.

XXVII

Si en la pintura bizantina (igualmente bidimensional, aunque quizá menos excluyente en este aspecto que la sarracena: sin núcleo luminoso ni atmósfera, a la par de la anterior) no encontramos sombras, esto sucede por la condición de ser el icono expresión, mediante formas y colores, de una realidad sagrada, a ejemplo de la encarnación del Verbo. La imagen religiosa prolonga, por así decirlo, dicha encarnación, conectándose con un mundo

⁵⁷ MANNERING, Douglas, *op. cit.*, pp. 42 s.

⁵⁸ GRANET, Marcel, *La Pensée Chinoise*, Paris, 1980, pp. 98 ss., 273, etc.

superior, glorioso, mostrando como destello del mismo la materia penetrada de luz⁵⁹. Arte musulmánico y arte bizantino: cierto resultado análogo procede de dos principios muy distintos, como diversas son también las técnicas de realización.

Por otra parte, el no emplear perspectiva y sombras parece propio de todo el arte oriental, no sólo del musulmán y el bizantino. Tampoco a los chinos les gustaban los arrequives de la pintura de Poniente y reprobaban lo artificioso de la perspectiva aérea⁶⁰.

XXVIII

Al no haber sombra ni profundidad, no existe ilusión escenográfica. La pictografía musulmana no pretende ser otra cosa que artificio. Mirándola, no nos asomamos por una ventana para ver determinado espectáculo; ni tampoco nos abren la ventana los personajes y parecen a punto de conversar con nosotros, como, usando de trampantojos, lo hacen ciertos retratos de Memling. Pero, aun menos crea un mundo estético independiente del real, incluyéndonos en él, según nos envuelve el ámbito de las *Meninas*, cuando la pareja real aparece detrás de nosotros, reflejándose delante en un espejo. Y nos envuelve igualmente el retrato de Carlos II, de Carreño, levantando a nuestras espaldas una pared que se ve en las grandes lunas contempladas enfrente: espectadores encerrados sin haberlo advertido en el espacio barroco.

XXIX

Ese ámbito esquemático parece proscribir lógicamente las imágenes de bulto redondo. (Ya hemos visto los límites de esta consecuencia.) Y, de otro lado, induce a tratar también sucintamente las formas pintadas. Como cada escena representa una historia, se reducen las circunstancias comúnmente a sugerencias o formas esbozadas, de manera que residen una parte del sentido en la pintura y otra parte en la mente del espectador. No importa, pues, que, mostrando la aventura de los siete durmientes de Efeso, se abra a la vista una cueva sin profundidad, en la cual reposan los seis jóvenes y un pastor, en posiciones cómodas para descansar un rato, pero insoportables si se va a estar años en semejante postura. Los cerros del fondo, elevados, a modo de triángulos isósceles irregulares, turquesa y blanco, de forma inverosímil, pues se diría ser gigantescos hongos o floraciones de cuarzo en una geoda. El cielo, dorado, probablemente indique el resplandor divino⁶¹. Pero ninguna objeción o defecto importa, porque se trata exclusivamente de ilustrar un suceso revelado por Mahoma.

⁵⁹ USPENSKI, Leónidas, *op. cit.*, pp. 17 ss. En nota 2, de las pp. 27 s., la hermosa historia del icono aqueropoyeto o no hecho por mano humana.

⁶⁰ RIVIÈRE, Jean Roger, *op. cit.*, pp. 560 ss. En esto coinciden los emperadores manchúes y sus letrados con investigadores modernos: LARCHET, Juan Claudio, «El significado de la perspectiva y de la representación espacial en el Arte Renacentista y la Iconografía Ortodoxa», *El Mensajero Ortodoxo*, N° 119-120 (1992), pp. 29 ss. También, la misma revista, N° 112 (1989), con excelentes artículos críticos acerca del arte occidental. Asimismo: VASSILIEF, A., «Andrés Rublef y Gregorio Pálamas», *Idem*, N° 68-69 (1973-1974), pp. 20 ss. Y omitimos muchísimos otros autores como Pablo Florenski, Leónidas Uspenski, etc.

⁶¹ «Los siete durmientes», en *Zübde ü t Tevarih*, 1583. Lámina mía. El episodio, en: *Corán*, XVIII, 8 ss.

XXX

Ateniéndonos siempre a las convenciones estéticas, tampoco tiene mayor importancia ser absurdas las dimensiones de un palacio, pongamos por caso, o verse simultáneamente el interior y la fachada del mismo. Es la pintura en parte convencional y conceptual, es decir, que las figuras sugieren hechos en quien las contemple, no se los muestran ya desarrollados. Y esto no extraña a un público al cual le interesa muchísimo lo narrativo, como al sultán de las *Mil y una noches*, y que está asimismo acostumbrado a las innumerables sugerencias de las combinaciones geométricas, donde llega la abstracción al máximo, pero donde la intuición puede también encontrar lo metafísico, como en ciertos artesonados, conforme atrás dijimos.

XXXI

De otro lado, no tiene tal abstracción su fin en sí, al modo de la moderna occidental, que a menudo termina en la nada del objeto, rayando ya en el despropósito, en el retablo mayor de la iglesia segoviana del Carmelo, intento de expresar el camino espiritual de las *nadas*, propio de San Juan de la Cruz. La abstracción mahometana atiende a algo concreto: otra parte de la misma pintura, una historia, símbolos, colores, efecto estético.

XXXII

También las telas con que están vestidos los personajes de un cuadro, denotan la simplificación. Son aquéllas de lucido color, pero sin textura; rígidas, con frecuencia, aunque sea finísima la ejecución y muy hermosa. Brocado, lino, algodón, lana, muaré, seda, muselina, se destacan más de una vez casi como piedras preciosas y sólo se distinguen de ellas por el color, situación, forma, etc.

Son, a su vez, los tonos brillantes de los ropajes, lisos por lo general, muy bellos. Los ingredientes que se emplean para fabricar los pigmentos determinan, sin duda, tal peculiaridad cromática. Las variaciones, combinaciones, contrastes forman una sincronía de colores yuxtapuestos, de manera que parezcan los mismos bordados en el papel, más que ilusión de otra realidad. A menudo semejan las telas, por su fulgor y tersura, estar hechas de gemas, distinguiéndose éstas últimas sólo por su forma, tamaño, colorido, o por el conocimiento preciso del entendido.

XXXIII

Este superar de lo abstracto a lo concreto se ve claramente en la pintura de multitud de personas afanadas en diversos quehaceres. Así, *Construcción del fuerte Rojo*, cuadro indostánico en papel, época de Akbar, cerca de 1590⁶². Aquí tiene la escena una parte

⁶² MANNERING, Douglas, *op. cit.*, pp. 40 s.

central, y en torno de ella se mueve gran variedad de personajes, de abajo arriba, siguiendo diagonales y verticales. Numerosas son las faenas, detalladamente expuestas: botes que atracan para desembarcar piedras, un obrero que mezcla argamasa, un vendedor de fruta, un carretón tirado por bueyes, trabajadores semidesnudos, capataces, curiosos, alarifes, albañiles que suben por rampas inverosímilmente inclinadas espuestas cargadas, desbastadores de maderos, otros operarios que, en lo alto del edificio, elevan columnas, forman escalinatas, aplanan terrazas, alzan muros y pórticos.

Siendo, además, notable la variedad y soltura con que se han pintado los cuerpos en múltiples posturas: de pie, sentados, de cuclillas, caminando, cargando, lavando, cavando o révolviendo en el suelo, pesando, señalando, mirando, vigilando, ordenando, conduciendo animales. Figuritas que muestran no sólo la actividad de los jornaleros, sino también ropa, clases sociales, rasgos raciales. Hasta una mujer pasa a la vera de los trabajadores, junto a un pilar en construcción, haciendo equilibrios y protegiéndose la cabeza de salpicaduras y cascotes.

Todo, en animado ir y venir de peones y trasegar de materiales; pero sin que se trasluzca un asomo de personalidad en los hombres, ni de consistencia en piedras, tablones y demás, ni de credibilidad en la disposición de espacios y masas. Sirve, sí, la escena para documentar minuciosamente una actividad, fiel reflejo de su múltiple quehacer, si bien no la representa en concreto, existente. Esta construcción del fuerte Rojo puede servir para mostrar la de cualquier otro edificio similar.

XXXIV

En fin; comparado con las miniaturas agarenas un género que a primera vista se le asemeja: el de las ilustraciones bibliográficas de principios del siglo XV: digamos, las *Grandes crónicas francesas*, de Juan Fouquet, o el libro de horas del duque de Berry, comprobaremos ya tener las occidentales, tan tempranas, todos los elementos que serán peculiares del arte europeo: perspectiva, aire, luz natural, realismo, color verosímil, tonos, personalidad de las caras, escenas más o menos iguales a las ocurridas verdaderamente. De tal manera que cabe decir, repitiendo el símil de la ventana empleado atrás, que una miniatura mahometana resulta como cortina colgada y extendida, tapando la abertura, mientras que las parangonadas se abren de par en par al espacio exterior, a saber, hacia el mundo y la naturaleza, que se muestran desde los primeros planos hasta el fondo. Si una ilustración francesa o española (porque también cabe mencionar los libros de horas, más tardíos, de Isabel la Católica y de Felipe II) prolonga el mundo real; un icono bizantino generalmente devuelve la mirada al espectador, de manera a veces intensa, afirmando así la trascendencia religiosa de la escena: perspectiva invertida; en cambio, una miniatura islámica transfigura la realidad, haciendo en pequeño aquello mismo que en grande efectúa la decoración de tiendas, edificios, etc., tal como arriba observamos*.

* Artículo recibido: 7 de enero de 2008. Aceptado: 30 de enero de 2008.

Bibliografía

- AL-NAHÁS, OSAMA, *Islamic decorative elements*, s/d.
- AMOR RUIBAL, ÁNGEL, *Los problemas fundamentales de la Filosofía y el Dogma*, Vol. II, Madrid, 1974.
- ASÍN PALACIOS, MANUEL, *El Islam cristianizado*, Madrid, 1981.
- BLAIR SH. & BLOOM, J., *Arte y Arquitectura del Islam. 1250-1800*, Madrid, 1999.
- BLOCHET, E., *Pintura Musulmana. Siglos XII-XVII*, versión inglesa, Nueva York, 1975.
- BORRÁS, GONZALO, *El Arte Mudéjar en Teruel y su provincia*, Teruel, 1989.
- BULGÁKOF, SERGIO, «Del Verbo Encarnado», en *El Mensajero Ortodoxo*, Nº 98, 1985.
- CHEVALIER, JUAN, *El Sufismo*, México, 1987.
- CLÉVENOT D. & DEGEORGE, G., *Ornamentación del Islam*, Madrid, 2000.
- CORBIN, HENRI, *Historia de la Filosofía Islámica*, Madrid, 2000.
- CORONEL DE AGREDA, MARÍA, SOR, O.CONC., *Mística Ciudad de Dios*, Madrid, 1982.
- CRUZ HERNÁNDEZ, MIGUEL, *Filosofía Hispanomusulmana*, Vol.1, Madrid, 1957.
- ETTINGHAUSEN, R., *La Pintura Árabe*, Ginebra, 1962.
- ETTINGHAUSEN, R. & GRABAR, O., *The Art and Architecture of Islam. 650-1250*, Hong Kong, 1994.
- FRASSEN, CLAUDIO, O.F.M., *Scotus Academicus*, Vol. III, Roma, 1901.
- GRABAR, OLEG, *La formación del Arte Islámico*, Madrid, 1981.
- GRANET, MARCEL, *La Pensée Chinoise*, Paris, 1980.
- GREGORIO, MONJE (IVANOVICH KRUG, JORGE), *Carnets d' un peintre d' icônes*, Lausana, 1983.
- HOURLANI, ALBERTO, *Geschichte del Arabischen Völker*, Francfort del Meno, 1996.

KORLIÁKOF, ANDRÉS, *Émigración Rusa. 1917-1945*, París, 2005.

LARCHET, JUAN CLAUDIO, «El significado de la perspectiva y de la representación espacial en el Arte Renacentista y la Iconografía Ortodoxa», en *El Mensajero Ortodoxo*, N° 119-120 (1992).

LOMBARD, MAURICIO, *L' Islam dans sa première grandeur*, Paris, 1971.

LOSSKI, VLADIMIRO, *Teología Mística de la Iglesia de Oriente*, Francia, 1980.

MANNERING, DOUGLAS, *Great works of Indian Art*, Italia, 1996.

MANZANO, ISIDORO, O.F.M., «El Primado de Cristo en el orden de la redención», en *Carthaginensia*, Enero-Junio (2006).

MINGES, PARTHENIO, O.F.M., *Compendium Theologiae Dogmaticae Specialis*, Ratisbona, 1921.

NOVALIS, *Fragmente*, en *Novalis Werke*, Münnich, 1981.

OBOLENSKY, CLOE, *Das Alte Russland*, Münnich, 1980.

PAPADÓPULO, ALEJANDRO, *El Islam y el Arte Musulmán*, Barcelona, 1977.

PAREJA, FÉLIX, *La Religiosidad Musulmana*, Madrid, 1975.

PÉRÈS, HENRI, *Esplendor de al-Andalus*, Madrid, 1990.

PIJOÁN, JOSÉ, *Arte Islámico*, Madrid, 1966.

PUERTA VÍLchez, JOSÉ MIGUEL, *Historia del Pensamiento Estético Árabe*, Madrid, 1997.

RIVIÈRE, JEAN ROGER, *El Arte de la China*, Madrid, 1981.

RUBIO, LUCIANO, O.S.A., *El Ocasionalismo de los teólogos especulativos del Islam*, El Escorial, 1987.

SAFADI, YASIN HAMID, *Islamic Calligraphy*, Nueva York, 1992.

SAN MIGUEL Y MATEO, AGUSTÍN, *Torres de ascendencia islámica en las comarcas de Calatayud y Daroca*, Calatayud, 1998.

SHELLING, F.G.J., *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1976.

SORIA, MARIO, «Ángel Amor Ruibal, filósofo y teólogo», en *Intus-Legere*, N° 8, Vol. 2, 2005.

SORIA, MARIO, *Diario*, inédito.

TALBOT RICE, DAVID, *Islamic Art*, España, 1991.

USPENSKI, LEÓNIDAS, *La Teología del Ícono en la Iglesia Ortodoxa*, París, 1982.

VASSILIEF, A., «Andrés Rublef y Gregorio Pálamas», en *El Mensajero Ortodoxo*, N° 68-69 (1973-1974).