

LA IMAGEN Y LA PALABRA EN EL ISLAM



Editorial Universidad de Sevilla

COLECCIÓN DE ESTUDIOS ÁRABO-ISLÁMICOS DE ALMONASTER LA REAL

DIRECTORA DE LA COLECCIÓN:

Dra. Fátima ROLDÁN CASTRO. Universidad de Sevilla.

COMITÉ CIENTÍFICO:

- Dra. María ARCAS CAMPOY. Universidad de La Laguna.
- Dra. Carmela BAFFIONI. Università degli Studi di Napoli L'Orientale.
- Dr. Luis BERNABÉ PONS. Universidad de Alicante.
- Dr. Pascal BURESI. CNRS. EHESS. IISMM. París.
- Dr. Xavier LUFFIN. Université Libre de Bruxelles.
- Dr. Muhammad MEOUAK. Universidad de Cádiz.
- Dr. Emilio MOLINA LÓPEZ. Universidad de Granada.
- Dra. Cynthia ROBINSON. Cornell University.
- Dra. M^a Jesús VIGUERA. Universidad Complutense de Madrid.

COMITÉ ASESOR EDITORIAL:

- Dra. Maravillas AGUIAR AGUILAR. Universidad de La Laguna.
- Dña. Rocío ANGLADA. Arqueóloga municipal. Carmona (Sevilla).
- Dra. Eva LAPIEDRA. Universidad de Alicante.
- Dra. Rosa Isabel MARTÍNEZ LILLO. Universidad Autónoma de Madrid.
- Dr. Salvador PEÑA. Universidad de Málaga.
- Dr. Miguel Ángel MANZANO. Universidad de Salamanca.
- Dr. José Miguel PUERTA VÍLCHEZ. Universidad de Granada.
- Dr. Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ. Universidad de Sevilla.
- Dra. Mónica RIUS PINIÉS. Universidad de Barcelona.

LA IMAGEN Y LA PALABRA EN EL ISLAM

FÁTIMA ROLDÁN CASTRO (ED.)



Sevilla, 2018

INDICE

COLECCIÓN DE ESTUDIOS ÁRABO-ISLÁMICOS DE ALMONASTER LA REAL

COMITÉ EDITORIAL:

José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)
Araceli López Serena
(Subdirectora)
Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
Emilio José Luque Azcona
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
José Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

© Editorial Universidad de Sevilla 2018

c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>

© Excmo. Ayuntamiento de Almonaster La Real 2018

© Fátima Roldán Castro (Ed.) 2018

© De los textos, los autores 2018

Motivo de cubierta:

Madrasa al-Attarine (detalle), Fez, siglo XIV

Diseño, maqueta y cuidado de la edición:

Pedro Bazán Correa. pedrobco@gmail.com

Edición digital de la primera edición impresa de 2016

ISBNe: 978-84-472-2148-6

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/9788447221486>

Edición Digital: Dosgraphic,

<<http://www.dosgraphic.es>> dosgraphic@dosgraphic.es

INDICE

ÍNDICE

CELEBRACIÓN DE LA IMAGEN Y ESTÉTICA CALIGRÁFICA EN EL ISLAM ÁRABE CLÁSICO <i>José Miguel Puerta Vilchez</i> (Universidad de Granada)	13
EL LENGUAJE VISUAL DEL OBJETO EN EL MUNDO ALMOHADE: DE TINAJAS ESTAMPILLADAS A JARRONES DEL PARAÍSO <i>Fernando Amores</i> (Universidad de Sevilla)	53
IMÁGENES Y PALABRAS DE PROCEDENCIA ISLÁMICA EN EL MUDÉJAR DE TERUEL <i>Gonzalo M. Borrás Gualis</i> (Universidad de Zaragoza)	79
EL IMAGINARIO ISLÁMICO EN EL ÚLTIMO SIGLO DE MÚSICA ESPAÑOLA <i>Alberto Carretero Aguado</i> (Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo” de Sevilla)	91
LA COMPLEJA ESPIRAL Y EL PODER EXPRESIVO DEL CONCEPTO ESTÉTICO EN LA PINTURA DEL ARTE ISLÁMICO <i>Hanoos Hanoos</i> (Artista plástico)	113
EL JARDÍN, “IMAGEN DEL PARAÍSO” EN LA ESPAÑA MUSULMANA <i>Rafael Manzano Martos</i> <i>Julia Manzano Pérez de Guzmán</i> (Arquitectos)	129
LOS MANUSCRITOS ÁRABES CON FIGURAS ANIMADAS EN LA BIBLIOTECA DE EL ESCORIAL Y LA “INTER-FIGURACIÓN” <i>Carmen Ruiz Bravo-Villasante</i> (Universidad Autónoma de Madrid)	183
MADĪNAT AL-ZAHRĀ’, LA IMAGEN DEL PODER <i>Ana María Zamorano Arenas</i> (Arqueóloga)	209

APÉNDICE GRÁFICO 1	
<i>Celebración de la imagen y estética caligráfica en el Islam árabe clásico</i>	225
APÉNDICE GRÁFICO 2	
<i>El lenguaje visual del objeto en el mundo almohade: de tinajas estampilladas a jarrones del paraíso</i>	235
APÉNDICE GRÁFICO 3	
<i>Imágenes y palabras de procedencia islámica en el mudéjar de Teruel</i>	249
APÉNDICE GRÁFICO 4	
<i>El imaginario islámico en el último siglo de música española</i>	259
APÉNDICE GRÁFICO 5	
<i>La compleja espiral y el poder expresivo del concepto estético en la pintura del arte islámico</i>	265
APÉNDICE GRÁFICO 6	
<i>El jardín, “Imagen del Paraíso” en la España musulmana</i>	271
APÉNDICE GRÁFICO 7	
<i>Los manuscritos árabes con figuras animadas en la Biblioteca de El Escorial y la “inter-figuración”</i>	281
APÉNDICE GRÁFICO 8	
<i>Madīnat al-Zahrā’, la imagen del poder</i>	289

CELEBRACIÓN DE LA IMAGEN Y ESTÉTICA CALIGRÁFICA
EN EL ISLAM ÁRABE CLÁSICO*

JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ
UNIVERSIDAD DE GRANADA

LA IMAGEN Y LA PALABRA EN EL ISLAM

INDICE

Resumen: Partiendo del hecho bien conocido de que no existe prohibición canónica islámica taxativa contra la representación figurativa, y, más importante aún, de la difusión universal de la imagen en todas las épocas y geografías del islam, este trabajo se centra en el comentario de algunos discursos árabes clásicos que han valorado positivamente las artes figurativas, incluso naturalistas, como modo de representación, conocimiento y fruición, al lado de otras artes como la poesía, la música, la caligrafía o la arquitectura. Las ideas del humanismo árabe representado por Ibn al-Muqaffa^c, los Hermanos de la Pureza y la *falsafa*, sobre todo de al-Fārābī, Avicena, Ibn al-Hayṭam y Averroes, así como retóricos de la talla de Ḥāzim de Cartagena, más otros textos árabes de época clásica, nos permiten contemplar el fenómeno de la imagen en el islam de manera positiva e incorporar conceptos y perspectivas estéticas nacidas y desarrolladas en el propio seno de esta cultura, con los cuales disfrutar de su rico y poliformo universo figurativo. En este contexto, nos fijaremos también en la fructífera y sutil relación de diálogo existente entre la imagen, la palabra y la ornamentación en el lenguaje artístico del Oriente árabe y de al-Andalus.

Palabras clave: imagen, caligrafía árabe, islam, arte islámico, arte andalusí, estética árabe.

Abstract: It is a well-known fact that there is no authoritative prohibition in Islam against figurative depictions. On this basis, and taking into account the wide use of images everywhere and at all times within Islam, this paper focuses on the commentary of some classic arabic discourses showing appreciation for figurative, even naturalistic art as a mode of representation, knowledge and enjoyment, together with other art forms such as poetry, music, calligraphy or architecture. The ideas of arabic humanism represented by Ibn al-Muqaffa^c, the Brothers of Purity and the *falsafa*, especially from al-Fārābī, Avicena, Ibn al-Hayṭam and Averroes, as well as rhetoricians as renowned as Ḥāzim from Cartagena, plus other arabic texts from the classic period, permit us consider figurative depiction in Islam in a positive way, adding concepts and aesthetic perspectives born and developed within this culture, which help us enjoy its rich and manifold figurative universe. In this context, we will also look at the fruitful and subtle relationships existing among images, words and ornamentation in the artistic language of Arab Orient and Al-Andalus.

Key words: image, arabic calligraphy, islam, islamic art, art in Al-Andalus, arabic aesthetics.

Aunque la producción figurativa en las artes del islam es inmensa y abarca todas las épocas y geografías de esta cultura, y aunque importantes tendencias del pensamiento teológico, filosófico, científico y místico, además de literatos, poetas y artistas, siempre tuvieron en alta consideración la función representativa, cognoscitiva y lúdica de las imágenes artísticas, lo cierto es, asimismo, que en el seno del islam surgieron en determinados momentos históricos facciones que las anatematizaron y hasta las mutilaron y destruyeron, como sucede trágicamente en nuestros días. De ahí que no es de extrañar la perplejidad que asalta a los universitarios, y al público en general, no sólo de los países llamados occidentales, sino también entre los propios árabes y musulmanes, cuando leen y escuchan, de un lado, la falsa premisa de que el islam prohíbe la representación figurativa, y además ven los desmanes que contra el patrimonio artístico realizan en nombre de esta religión diversos grupos violentos,

* Las láminas citadas en este capítulo se reproducen en el Apéndice Gráfico nº 1 (pp. 225-234).

Este artículo nació de mi participación en el seminario internacional *Imagen e Islam*, organizado por la Fundación Tres Culturas en la ciudad de Sevilla entre el 15 y el 17 de junio de 2008; posteriormente, y por invitación de mi querida amiga Barbara Finster, lo redacté para su publicación en el homenaje dedicado a Marianne Barrucan en Erns-Herzfeld-Gesellschaft, *Beiträge zur Islamischer Kunst und Archäologie*, 3, Red. Lorenz Korn und Anja Heindereich, Wiesbaden, 2012, pp. 135-176, y más tarde preparé una versión árabe vinculando de manera más directa la cuestión de la imagen con el humanismo árabe, en “al-Iḥtifā’ bi-l-ṣūra ma’rifatan wa-ḡamālan fī l-falsafa al-‘arabiyya” (La celebración de la imagen cognoscitiva y estéticamente en la filosofía árabe), *Al-Akhar*, 4 (2012), Beirut-Londres, pp. 154-193). Ahora reviso y actualizo el trabajo original para esta obra dirigida por Fátima Roldán, con la intención de que el público español tenga argumentos e imágenes de la propia cultura árabe clásica para abordar con más pertinencia el debate que sobre la representación figurativa en esta cultura sigue latente en la actualidad.

y cuando comprueban, por otro lado, que las imágenes están presentes a lo largo y ancho de la producción artística de esta gran civilización. Por ello, hoy es especialmente necesario volver la mirada hacia los textos, datos y artes del pasado árabe clásico que ayuden a analizar esta problemática en sus justos términos y a disipar malentendidos.

Resulta evidente que, a pesar de que los comentaristas del Corán y los teólogos de antaño y del presente discernieron con claridad entre el uso de las imágenes como ídolos y los demás usos simbólicos, científicos o decorativos, la animadversión contra la representación figurativa se localiza en regímenes y momentos concretos de la dilatada historia del islam y, sobre todo, en épocas modernas, por lo que muchas generaciones de musulmanes se sorprenden hoy en día cuando se les muestra su riquísimo pasado icónico y la belleza, plasticidad y variedad de las artes figurativas que nos han llegado de la época de esplendor del islam, al-Andalus incluida. Si a todo esto añadimos que la representación de Dios es inconcebible en este credo, y que se da por supuesta la imposibilidad de su figuración antropomórfica, evocándose al Único y absolutamente trascendente a través de la palabra (coránica, caligráfica) y de la estética de la luz, y que se prescinde de la imaginería para el culto en los lugares sagrados y de oración, en tanto que en el ámbito cristiano, después de las guerras iconoclastas en Bizancio, contemporáneas del nacimiento y expansión del islam, la imagen se convirtió en la “Biblia de los iletrados” y en el vehículo esencial del culto religioso, si añadimos esto, se comprenderá cómo ha pasado al acervo común la falsa creencia de que el islam *per se* es refractario a las artes figurativas, las evita, prohíbe o, en el caso de que se cultiven en su seno, se debería a la transgresión de pretendidas prohibiciones canónicas y, en todo caso, serían excepcionales y anómalas.

Las críticas que tradicionalmente dirigieron diversos sectores del islam contra la música, la poesía, la arquitectura y la opulencia en general, nunca pusieron en peligro la práctica real de dichas artes ni acallaron las voces de quienes las defendían¹. Si de la gran producción artística y

¹ Cf. Adonis, “al-Taraf: našīd^{an} li-l-mādda” (El lujo: himno a la materia), revista *al-Ājar*, 4 (2012), pp. 126-153, donde este célebre poeta y ensayista ofrece una interesante

figurativa árabe e islámica dieron cuenta grandes clásicos de la historiografía del arte islámico, como Creswell, Papadopoulo, R. Ettinghausen, Oleg Grabar, y muchos otros, así como historiadores musulmanes como Ahmad Taymur Basha, Bišr Fāris, Zarwat Ukāša, o jóvenes como Muḥammad Mahdī Hamīda², bueno es recordar asimismo que el gran humanismo árabe clásico representado por Ibn al-Muqaffa^c (s. VIII), los Hermanos de la Pureza (s. X) y los filósofos de inspiración helenística, con al-Fārābī (s. X), Alhacén (s. X-XI), Avicena (s. X-XI), y Averroes (s. XII) a la cabeza, así como retóricos de la talla de Ḥāzim de Cartagena, o sufíes como Ibn ‘Arabī (s. XII-XIII), para el que el uso cultural que los cristianos hacen de la imagen en las iglesias es incluso plausible desde la perspectiva cristiana, más otros muchos textos árabes de época clásica, porque todos ellos admiraron la representación de la naturaleza y de los seres humanos como un procedimiento legítimo y positivo para la adquisición y transmisión del conocimiento y por la pura y necesaria fruición, sin considerarla en sí misma pecaminosa ni contraria a la moral o la norma religiosa.

Autores tardíos como Ibn Jaldūn (s. XIV-XV)³ y el morisco al-Ḥayārī (s. XVI-XVII)⁴ son de las primeras voces que explicitan el carácter contrario al islam de la representación figurativa, el primero considerando su realización por parte de los andalusíes como un pernicioso ejemplo del dominio de los cristianos sobre los musulmanes en una al-Andalus decadente, y el segundo argumentando por extenso una hipotética prohibición

reflexión sobre el lujo y el refinamiento en la sociedad, la lengua y las artes árabes islámicas, viéndolo como una aportación característica, destacada y positiva de esta civilización.

² De todos ellos, baste con mencionar aquí tres obras ilustrativas nacidas de la propia crítica árabe: Aḥmad Taymūr Bašā, *al-Tašwīr ‘inda l-‘arab* (La pintura entre los árabes), El Cairo, Laʾnat al-ta‘līm wa-Tarḡama wa-l-Našr, 1942; Zarwat ‘Ukāša, *Mawsū‘at al-tašwīr al-islāmī* (Enciclopedia de la pintura islámica), Beirut, Maktabat Lubnān, 2001; Muḥammad Mahdī Ḥamīda, *‘Amā’ir al-munamnamāt al-islāmīyya* (Arquitecturas de las miniaturas islámicas), Sharjah, Dā’irat al-Ṭaqāfa wa-l-‘Ilām, 2010.

³ Ibn Jaldūn, *al-Muqaddima*, Beirut, Dār al-Kitāb al-Lubnāniyya, 1960, III, II-39, pp. 459-460.

⁴ Aḥmad Ibn Qāsim al-Ḥayārī, *Kitāb nāšir al-dīn ‘alā qawm al-kāfirīn* (Libro del defensor de la religión frente al pueblo de los incrédulos), ed. de P. S. van Koningsveld, Q. al-Sāmarrā’ī y G A Wieggers, Madrid, CSIC, 1997, pp. 84, 87-90.

canónica contra la representación de “seres vivos”, con referencias a ciertos hadices y a teólogos tardíos. Ambos se convierten así en testigos del hundimiento del humanismo árabe e islámico clásico y del comienzo de una larga etapa de constreñimiento de esta fe, que con el transcurso de los siglos, llamados por sus propios historiadores de “decadencia” (s. XV-XIX), hará que diversos sectores implanten una cerrada ortodoxia opuesta no sólo a las artes figurativas sino a muchas otras prácticas artísticas (música, cine, poesía, novela, amén de la literatura erótica árabe e islámica clásica) y a todo discurso que no se limite a la reafirmación de unos rígidos principios religiosos.

Y como sucediera en la historia de Europa en períodos de similares persecuciones contra las artes, recordemos la campaña contra “el arte degenerado” en la Alemania nazi, muchos artistas, conservadores del patrimonio e historiadores del arte de los países árabes e islámicos de hoy se afanan por rescatar y custodiar el nutrido patrimonio figurativo islámico del pasado y en valorar su propia y sutil estética, y en celebrar de nuevo la imagen dentro de las artes contemporáneas.

LA FUNCIÓN REPRESENTATIVA, COGNOSCITIVA Y FRUITIVA DE LAS IMÁGENES EN EL PENSAMIENTO ÁRABE CLÁSICO

Junto a los pasajes coránicos y, sobre todo, a aquellos hadices interpretados por algunos como contrarios a la figuración artística⁵, el humanismo árabe islámico expresó desde temprano su interés por el valor

⁵ De manera concisa puede decirse que el aniconismo se circunscribió históricamente en el islam a la representación de Dios (cuya evocación se hará a través de la palabra y de la estética de la luz) y a la mayor parte de los lugares sagrados y de oración. En los demás ámbitos, es general el uso, en diferentes estilos y formas, de la representación figurativa. Expertos en los textos sagrados, como Abū ‘Alī Aḥmad al-Fārisī (m. 987), ya expresaban en plena época clásica esta idea: “si alguien dice que en el Hadiz se afirma que los figuradores (*muṣawwirīn*) serán castigados el Día del Juicio, y en otros hadices se dice que se les dirá que den vida a su creación, se les responderá: que castigar a los figuradores se refiere a los que representen a Dios antropomórficamente (*ṣawwara Allāh taṣwīr al-aʿyām*), y las noticias excesivas que aportan algunos sin atenerse a la ciencia no rompen el consenso, según hemos dicho” (cf. Biṣr Fāris, *Sirr al-zajrafa al-islāmiyya*, El Cairo, 1951, pp. 10-11; Baland al-Ḥaydarī, “al-Islām

pedagógico, artístico y frutivo de las imágenes. El lógico, filósofo y traductor Abd Allāh Ibn al-Muqaffa^c (m. 759) señala, en su introducción a la célebre versión que realizó de *Kalīla wa-Dimna* al árabe, que este libro se atiende a cuatro propósitos: 1) poner su contenido en boca de animales irracionales con el fin de atraer a los jóvenes a disfrutarlo y aprender; 2) “mostrar visiones imaginarias de los animales (*jayālāt al-ḥayawānāt*) con todo género de colores y pigmentos (*bi-ṣunūf al-aṣbāg wa-l-alwān*) para que se solacen los corazones de los reyes (*unsan li-qulūb al-mulūk*) y se interesen mucho más en él para deleitarse con esas imágenes (*al-nazāha fī tilka l-ṣuwar*)”⁶; 3) por el aprecio de reyes y jefes hacia el libro, se multiplicarán sus copias y “el pintor (*al-muṣawwir*) y el copista (*al-nāsij*) se beneficiarán siempre (*yantafi‘ abadan*) con ello”; 4) el fin último de esta obra va dirigido específicamente al filósofo. Aunque el primer manuscrito de *Kalīla wa-Dimna* y las imágenes concretas a que se refiere Ibn al-Muqaffa^c no se han conservado, lo cierto es que ésta, y otras muchas obras literarias y científicas, llevaron habitualmente asociada en el islam la actividad figurativa, y combinaron, al igual que en otras artes, la caligrafía, la ornamentación geométrica y vegetal y la figuración.

Si comparamos las dos ilustraciones de las láminas 1 y 2 salidas de la mano de pintores y calígrafos a los que Ibn al-Muqaffa^c pronosticó larga actividad reproduciendo obra tan sapiencial y frutiva, nos encontramos, sin embargo, ante dos estéticas diferentes: la de una escuela árabe (lám. 1) caracterizada por la bidimensionalidad, el esquematismo, la linealidad y la pigmentación colorista fundada en el contraste, y la persa de Herat (lám. 2) llena de sutileza, sombreados y suaves tonalidades que crean una atmósfera pictórica en la que se evidencia la influencia de la plástica china, sobre todo en los motivos del paisaje (hojas, flores, rocalla)

wa-tahrīm al-taṣwīr”, en *al-Islām wa-l-ḥadāṭa*, actas del congreso de dicho nombre, Londres, Dār al-Sāqī, 1990, pp. 39-46; ya traté este tema en “El problema de la representación figurativa”, en *Historia del pensamiento estético árabe*, Madrid, Akal, 1997, pp. 88-102.

⁶ Ibn al-Muqaffa^c, *Kalīla wa-Dimna*, Beirut, Dār al-‘Awda, 1986 (2ª ed.), p. 62; ya llamó Baland al-Ḥaydarī la atención sobre esta idea de Ibn al-Muqaffa^c (*idem*, pp. 45-46).

y en la suavidad de las líneas y la riqueza cromática. En la imagen del ms. árabe, que conserva la tendencia a distribuir las figuras a partir de un eje central, se representa el agua con líneas verticales zigzagueantes atravesadas horizontalmente por una banda serpenteante, todo ello con pigmentos azules claros y líneas oscuras; en ella se anota, además, el nombre de algunas imágenes concretas, por si éstas no fueran suficientemente explícitas (los patos, la tortuga...), y, como en la ilustración compañera del ms. persa, se juega con la “transgresión” del marco: en el ms. árabe los pies del personaje de la izquierda se salen de la línea horizontal que limita la composición por abajo, y en el ms. persa el árbol se eleva por detrás del propio texto y su copa aparece en el recuadro abierto a modo de ventana en la “caja de escritura”, como si ésta viniera superpuesta encima del paisaje; además, las letras *kāf* del comienzo de la línea de escritura se salen del perfil lineal que enmarca la caligrafía a la derecha, así como algunas letras transgreden también las cartelas independientes en que se reparten los textos persa del relato y árabe del poema. Estos sutiles juegos entre “realidad” y representación, serán habituales en la pintura islámica, y un signo de la autonomía de este arte, a la vez que de su relación consciente con la caligrafía y con las artes del *raqṣ* (u ornamentación árabe e islámica). En una y otra imagen, en fin, un libro de *adab* (bellas letras), de contenido pedagógico, se ve enriquecido con escenas imaginarias pintadas para que, como pretendía Ibn al-Muqaffa^c, los corazones de los príncipes se diviertan y se sientan más atraídos por la sabiduría encerrada en el texto.

El interés de la cultura árabe e islámica clásica por la representación figurativa no fue, con todo, tangencial y, junto a la rica producción de imágenes a lo largo de todas las épocas y geografías del islam, se produjo una variada conceptualización de dicha forma de expresión artística tanto por parte de la *falsafa* como de la retórica clásica árabe. El propio Ibn al-Muqaffa^c, que fue autor asimismo del *Kitāb al-adab al-kabīr* (Libro mayor de letras) y del *Kitāb al-adab al-ṣagīr* (Libro menor de letras)⁷, fue uno de los introductores, si no el primero, de la lógica

⁷ *Aṭār Ibn al-Muqaffa*^c, Beirut, 1978.

aristotélica en el mundo islámico, al traducir del persa al árabe parte del llamado *Organon* de Aristóteles para el califa abasí al-Manṣūr, con lo que probablemente conoció la *Poética* de Aristóteles, cuyos comentarios árabes conservados van desde el que realizó el cristiano nestoriano Mattà hasta el de Averroes, pasando por los de al-Fārābī e Ibn Sīnā. Todos ellos desarrollaron la teoría de la mimesis aristotélica dentro del contexto cultural árabe islámico, oriental y andalusí, y se ocuparon de las imágenes pictóricas y escultóricas como modos de representación mimética al lado de la poesía, la música o la danza, pero con características específicas, cuales son la precisión con que las artes de la imagen representan fidedignamente la apariencia visual del mundo, de un lado, y, de otro, las virtudes, vicios y diferentes caracteres morales humanos. De ahí que se atribuya a las artes figurativas, al igual que a la poesía y a la música, una principal función educativa tanto para el individuo como para la sociedad. Y, como ya sugirió Aristóteles, a las artes figurativas, y a todas las artes miméticas, les corresponde al mismo tiempo una función lúdica: contemplar la realidad representada en una imagen es más placentero que contemplar directamente la propia realidad, por ello estas artes son especialmente útiles para transmitir virtudes éticas y para el necesario descanso. Al comentar la *Poética* de Aristóteles, Abū Biṣr Mattà (m. 939), que como Ibn al-Muqaffa^c fue lógico y consideró la poesía dentro del *Organon* aristotélico, habla de imitaciones a través de colores y figuras (*alwān wa-aṣkāl*), sonidos y palabras⁸, asumiendo así el concepto de artes imitativas que Aristóteles había dejado apenas esbozado: “La comparación (*taṣbīh*) y la imitación (*muḥākāʿ*) consisten en alabar las cosas sumamente virtuosas, que es lo mismo que los habilidosos y excelentes pintores (*al-muṣawwirūn al-ḥidāq al-ʿiyād*) desean imitar; todos ellos realizan sus imágenes y figuras (*ṣuwari-him wa-jilaqi-him*) ofreciendo lo excelente a través de sus trazos (*rusūm*)”⁹. El deber de los buenos pintores

⁸ Mattà, *Kitāb Aristūṭālīs fī l-ṣuʿarāʿ*, ed. de Badawī, *Aristūṭālīs: Fann al-ṣiʿr*, Beirut, Dār al-Ṭaqāfa, s. a., p. 86.

⁹ Mattà, *idem*, p. 117. Basta con repasar la *historia de la pintura árabe* para comprobar que Mattà, y los demás comentaristas de la *Poética*, no tenían que ir muy lejos para encontrar ejemplos de artes pictóricas, cosa que sí sucedió con las artes dramáticas,

es hacer una excelente imitación técnica y conceptual con el fin de transmitir valores elevados y ser útiles a la sociedad. Al-Fārābī (m. 950), que estuvo en contacto directo con Mattā, desarrolló con más detalle la teoría mimética del arte y la enriqueció al concederle una mayor importancia a la fantasía y a la fruición estética. El Segundo Maestro conecta primero la imitación poética con la pictórica: “entre los que practican este arte [de la poesía] y entre los que practican el arte de la pintura (*ṣinā‘at al-tazwīq*) existe una analogía (*munāsaba*)”. Se diferencian, efectivamente, en la materia de su arte (*māddat al-ṣinā‘a*), pero coinciden en la forma (*ṣūra*), las acciones y los fines. Dicho de otro modo: entre sus agentes, formas y fines hay una semejanza, aunque el soporte de un arte (*ṣinā‘a*) sean las expresiones verbales (*al-aqāwīl*) y el del otro sean los colores (*al-aṣbāg*). A pesar de esta diferencia, sin embargo, ambas acciones consisten en la comparación (*al-taṣbīh*) y el fin de ambas es el de fijar sus imitaciones (*al-muḥākīyāt*) en la imaginación y los sentidos de la gente (*fī awhām al-nās wa-ḥawāssi-him*)¹⁰. Poeta y pintor realizan su

por lo que optaron por obviarlas e insistieron en su lugar en la poesía laudatoria árabe. Cf. por ejemplo, R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Ginebra, 1962. De A. Papadopoulo, “Esthétique de l’art musulman. La peinture”, *Annales*, 3, 1973, y *El Islam y el arte musulmán*, Barcelona, 1977. N. I. ‘Allām, *Funūn al-ṣarq al-awsaṭ fī l-‘uṣūr al-islāmiyya*, El Cairo, 1982², y la antes citada *Enciclopedia de la pintura islámica* de Tarwat ‘Ukkāša, Beirut, 2001. Aparte de que todos ellos tenían a su alcance obras figurativas de culturas precedentes y circundantes (Antigüedad mesoriental y clásica, Bizancio, Persia, etc.), las artes de la imagen tuvieron destacado protagonismo en el islam desde los palacios omeyas del Šām, e incluso desde las primeras mezquitas omeyas, y se enriquecieron en épocas posteriores con el trabajo de los ilustradores de libros, ceramistas, tejedores, tallistas del marfil, del mármol, la piedra y la madera, los decoradores de edificios, etc., parte de lo cual podemos verlo todavía en los museos, en las mismas obras arquitectónicas o en cualquier manual de arte islámico.

¹⁰ Al-Fārābī, *Risāla fī qawānīn ṣinā‘at al-ṣu‘arā’*, ed. de Badawī, *Aristūṭālīs: Fann al-ṣi‘r*, pp. 157-158. El término *tazwīq* deriva, según los diccionarios árabes clásicos, de *zāwūq*, mercurio, materia que se empleaba para realizar imágenes (*al-taṣāwīr*) pintadas (*munaqaṣṣa*), doradas, etc., y, por extensión, se aplicó a toda decoración y embellecimiento (*al-tazyīn wa-l-taḥsīn*). *Al-zawaqa* son los decoradores de techos. A veces se relaciona este concepto con el lujo, inapropiado para las mezquitas, no por que se tratara de imágenes figurativas, sino por el exceso ornamental (*Lisān al-‘arab*, ZWQ; al-Fayrūzābādī (s. XIV-XV), *al-Qāmūs al-muḥīṭ*, Beirut, Mu’assasat al-Risāla, 1987, 2ª ed., p. 1151).

obra reproduciendo fenómenos de la realidad, pensamientos y sentimientos humanos, a través de formas sensibles aprehensibles por el ojo, en el caso de la pintura y la escultura, o por el oído, en el caso de la poesía y la música. A la poesía le corresponde, no obstante, una funcionalidad mayor, toda vez que opera con las sensaciones acústicas de la palabra y también con sus significados, mientras que el pintor ha de circunscribirse sólo a las leyes de la visión para representar, aunque no sea literalmente, la realidad. Las artes visuales se caracterizan aquí por la imitación directa, como cuando se realiza una estatua de Zayd, mientras que la imitación indirecta propia de la poesía genera una cadena de referencias que nos llevan de un significado a otro, como si viéramos la estatua (*timṭāl*) de Zayd a través de un espejo: lo que vemos reflejado es la imagen de la estatua (*ṣūrat timṭāli-hi*) de una persona dada, es decir, una imagen doblemente alejada de la realidad¹¹. Ibn Sīnā (Avicena), vinculado siempre al mundo persa, ilustra, por su parte, la imitación pictórica de lo espiritual con el ejemplo de Manes (s. III d. C.), a quien se adjudicaban dotes pictóricas: “hay pintores (*muṣawwirūn*) que pintan al ángel con una forma bella (*bi-ṣūra ḥasana*) y al diablo con forma fea (*qabīḥa*). Hay también pintores que han intentado pintar las disposiciones internas (*al-aḥwāl*), como hacían los compañeros de Manes, que pintaban el estado de cólera o de compasión, el primero con una forma fea y el segundo con una forma bella (*ḥasana*). Algunos poetas griegos trataban de imitar (*tašbīh*) una acción sin ser imaginada (*yujayyal*) como bella o fea, sino que sólo buscaban la conformidad (*al-muṭābaqa*)”¹². Sabido es que Manes entendía el mundo dividido entre los principios del bien y del mal, la luz y las tinieblas, y se piensa que introdujo en Persia elementos pictóricos chinos y la pintura de ángeles y demonios.

En la imaginería islámica existe efectivamente un rico muestrario de diablos, *ŷinns*, bestiarios y fuerzas malignas que pugnan con héroes,

¹¹ Al-Fārābī, *Kitāb al-šī‘r, Šī‘r*, n° 12, pp. 94-95 (cit. por al-Rūbī, *Naḏariyyat al-šī‘r ‘inda l-falāsifa al-muslimīn*, Beirut, Dār al-Tanwīr, 1983, pp. 99-100).

¹² Ibn Sīnā, *Fann al-šī‘r*, ed. de Badawī, *Aristūṭālīs: Fann al-šī‘r*, Beirut, Dār al-Taḳāfa, s. a., p. 170.

santos y fuerzas del bien¹³. En la imagen de la lámina 3 aparece una de las múltiples angeologías del arte islámico, pero esta vez en un ms. árabe del s. XIII con los rasgos propios de la escuela iraquí: bidimensionalidad, linealidad, decorativismo geometrizable en el tratamiento de las vestiduras, confrontación o desdoblamiento de la imagen, etc. Junto a ella, en la imagen del ms. persa (lám. 4), tratado con un riquísimo y vivo cromatismo, el imán Riḍā alancea a un diablo, y aparece con el rostro en blanco y un halo luminoso rodeándole la cabeza, como en muchas ocasiones se representó al Profeta Muḥammad.

Mas no siempre se le representó así, pues en la miniatura religiosa y hagiográfica islámica existe también una tradición de representar al Profeta con semblante noble, barbado, turbante y halo luminoso como a su superior condición humana corresponde. En la miniatura turca, con fondo y rasgos de las escuelas persas (lám. 5), el arcángel Gabriel transmite la Revelación a Muḥammad, mientras que en la miniatura árabe el Profeta enseña a sus discípulos sobre un minbar en la Mezquita de Medina (lám. 6), y la escena es pintada con las características de la escuela figurativa árabe, menos estilizada que la persa y la turca que la acompaña, pero clara, eficaz y precisa en la ejecución, en la composición, el trazado de líneas y el contraste de masas pictóricas.

Como hemos visto, Ibn Sīnā no tenía inconveniente alguno en citar a Manes y sus seguidores pintores para ilustrar la función mimética de los estados espirituales que compete a la pintura¹⁴, “el pintor (*al-muṣawwir*) pinta las cosas tal como son, incluso la pereza y la cólera”, dice también el gran médico y filósofo persa, como tampoco tiene reparo en aludir a la estatuaria (*ṣanam*: concepto también interpretado como ídolo) para explicar que la fruición artística no deriva de la persona representada, sino de “su forma esculpida mimetizada” (*ṣūra manqūša muḥākiya*)¹⁵. Y, aunque Ibn Sīnā aboga por el principio de verosimilitud en las artes imitativas,

¹³ Cf. el catálogo de la exposición celebrada en el Museo del Louvre, *L'Etrange et merveilleux en terres de l'Islam* (entre abril y agosto de 2001), París, Museo del Louvre, 2001.

¹⁴ Ibn Sīnā, *Fann al-šī'r*, *idem*, p. 189.

¹⁵ Ibn Sīnā, *idem*, p. 179.

también observa que es precisa cierta “incorrección” (*galat*), “como el pintor (*muṣawwir*) cuando pinta un caballo y le pone las patas traseras como si fuesen las delanteras o las del flanco derecho”, si bien hay incorrecciones adecuadas e inadecuadas, como imitar lo completamente imposible con adulteraciones de bulto y puras falsedades¹⁶. A este aspecto, el cordobés Ibn Rušd (Averroes) (Córdoba, 1126-Marraquech, 1198) será más estricto, y cargará las tintas, en su singular versión de la *Poética*, sobre la proclividad de los poetas, sobre todo los árabes, a falsear la realidad y apartarse así de los principios éticos, cayendo, a decir suyo, en el mismo defecto que el “el pintor (*muṣawwir*) que añade a su imagen (*šūra*) un miembro que antes no tenía o lo pinta (*yusawwir*) en un lugar que no le corresponde, como quien pinta delante las patas traseras de un animal de cuatro extremidades o las manos en el trasero”¹⁷. Con todo, Averroes recurrirá a la pintura como paradigma de imitación fidedigna, incluso de los caracteres anímicos: “El símil y la imitación (*al-tašbīh wa-l-muḥākāt*) consisten en el elogio de las cosas elevadas. Lo mismo que el pintor habilidoso (*al-muṣawwir al-ḥādiq*) representa el objeto tal y como es, llegando incluso a pintar (*ṣawwara*) personas encolerizadas y perezosas, a pesar de que la ira y la pereza son caracteres espirituales, el poeta deberá representar (*ṣawwara*) en sus imitaciones todas las cosas tal como son, imitando hasta la moral (*ajlāq*) y los estados del alma (*aḥwāl al-nafs*)”¹⁸. En éste, y en otros pasajes, el filósofo cordobés, que a la vez era un gran alfaquí y cadí *mālikí*, y cuyo comentario a la *Poética* presenta él mismo como parte de la lógica útil para la trasmisión de valores morales en la sociedad islámica de su tiempo y lo salpica de citas coránicas, no tiene en cuenta los hadices que reuniese el imán Mālik censurando la representación icónica (*taṣwīr*), puesto que, a buen seguro, el filósofo cordobés los restringía a la estricta esfera del culto y de la prohibición de la idolatría.

¹⁶ Ibn Sīnā, *idem*, p. 196.

¹⁷ Ibn Rušd, *Taljīṣ Kitāb al-šī‘r*, ed. de Ch. H. Butterworth y ‘A. R. Harīdī, El Cairo, 1986, p. 129.

¹⁸ Ibn Rušd, *idem*, p. 90.

Antes que Ibn Rušd, otro gran humanista árabe, el matemático, óptico y filósofo Ibn al-Hayṭam de Basora (c. 965-c. 1039), comentarista también de Aristóteles, describe, en su famoso tratado de óptica y estética, *Kitāb al-manāẓir* (*De perspectiva*), la sensación de tridimensionalidad y volumen de ciertas representaciones pictóricas; al tratar sobre los errores de apreciación de la aspereza o rugosidad (*jušūna*) hace esta interesante apreciación:

Puede darse error [visual] a propósito de la rugosidad cuando la distancia del objeto contemplado no es moderada. Esto se produce mucho en las pinturas (tazāwīq). Los pintores (al-muzawwiqīn) imitan con las imágenes (ṣuwar) y pinturas (tazāwīq) que realizan los modelos (amṭāl) de los cuerpos contemplados. Pueden imitar (tašbīh) con formas planas (bi-l-ṣuwar al-musaṭṭaḥa) animales y personas concretas, así como plantas, instrumentos y demás objetos visibles tridimensionales, más los ma‘ānī (significados) que contienen, aplicándose inteligentemente en los objetos que imitan y realizándolos cuidadosamente por medio de pigmentos (aṣbāg) y figuras (nuqūš). Cuando representan imágenes (ṣawwarū) de animales con pelo y rugosidades, plantas con pelusa, hojas de superficies rugosas, minerales de aspereza ostensible, las imitan con figuras (nuqūš), trazados lineales (tajāṭīt) y diferentes pigmentos (aṣbāg) que hacen aparecer la aspereza de las superficies de esos animales, plantas y minerales, pero las imágenes que realizan son, con todo, bidimensionales (musaṭṭaḥa), lisas (muls) y hasta bruñidas (ṣaḳīla)¹⁹.

Al-Fārisī (m. 987) añade, en su comentario a esta obra de Ibn al-Hayṭam, las formas rugosas de montes y nubes²⁰, que pueden darnos la

¹⁹ Ibn al-Hayṭam, *Kitāb al-manāẓir*, III, ed. de ‘A. Ḥ. Šabra, Kuwait, 1983, pp. 434-435. Cf. la magnífica obra de Hans Belting, *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*, tr. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, 2012 (1ª ed. alemana: Munich, 2008), en la que el autor otorga a la *Óptica* de Ibn al-Hayṭam un lugar central en el desarrollo de la *perspectiva* en el Renacimiento italiano y en la construcción del sujeto perceptor en Occidente y, por ello mismo, en el sujeto moderno a escala universal. No obstante, conviene indicar que el sugestivo análisis de Belting sobre lo que califica de revolución copernicana desencadenada por la recepción de la *Óptica* de Alhacén en Occidente, exhibe, por el contrario, un conocimiento parco y apegado al tópico de la supuesta prohibición de la representación icónica en el islam clásico, que merece ser revisado.

²⁰ Al-Fārisī, *Kitāb tanqīḥ al-manāẓir* [Revisión de *La perspectiva* de Ibn al-Hayṭam], I, ed. de M. Ḥiṯāsī, El Cairo, 1984, pp. 442-443.

sensación de volumen representado en una superficie plana. Ibn al-Hayṭam observa también que si el pintor (*muzawwiq*) es hábil logrará hacernos apreciar valores táctiles y la apariencia de volumen al pintar objetos naturales o artificiales, sólo con un adecuado uso del color y del trazado.

También representan (yuṣawwirūn) personas e imitan (yuṣabbihūn) el perfil de sus rostros y cuerpos, así como su cabello, pecas, manchas y los pliegues de sus ropas, con lo que aparecen ante los sentidos las imágenes de esas personas y la rugosidad que muestra su piel por el cabello, las pecas y los pliegues de sus ropas. La vista percibe las imágenes representadas semejantes a sus formas, cuando el pintor (muzawwiq) es diestro (ḥaddāq) en la realización de estas pinturas (ṣināʿat al-tazāwīq). Si la vista percibe una imagen representada sobre un muro, tabla o papel, y es la imagen de un animal con pelo y rugosidades, la vista percibirá el pelo como si fuera tal y las rugosidades como si fueran reales. También, si la vista percibe las imágenes de plantas con hojas rugosas, las percibirá como si fueran rugosas, y lo mismo percibirá las imágenes de minerales de ostensible aspereza, y las de personas representadas como imágenes tridimensionales (ṣuwar muḥassama) y como si las imágenes del cabello disperso que poseen fuese realmente cabello y como si las arrugas fueran tales o los pliegues de la ropa representados fuesen como las de los trajes que viste la gente, y, todo ello, a pesar de que las superficies de esas imágenes son lisas y pulidas²¹.

Percibir tales efectos que “falsean” pictóricamente la realidad, depende de que contemplemos las superficies o soportes pintados desde una distancia “inadecuada” que nos impida percibir que realmente son planas y carentes de volumen o rugosidades. Con su habilidad técnica y pericia, los pintores logran que capturemos erróneamente las partes de la superficie del objeto bajo diferentes disposiciones (*aḥzāʾ mujtalifa al-waḍʿ*) y tengamos esa sensación naturalista²². Con estos ejemplos pictóricos, Ibn al-Hayṭam, que también comentó la *Poética* de Aristóteles y conoció su idea de las artes imitativas, aunque por desgracia dicho comentario no nos ha llegado, alude aquí a pinturas de seres humanos, de

²¹ Ibn al-Hayṭam, *Kitāb al-manāẓir*, III, p. 435.

²² Ibn al-Hayṭam, *idem*, III, pp. 435-438.

la naturaleza u objetos artificiales realizadas sobre muros, tabla o papel en su entorno cultural, el árabe e islámico del s. X, el de la época abasí. No obstante, Ibn al-Hayṭam menciona la figuración naturalista en contadas ocasiones, a través de los conceptos de *tazwīq* y *ṣuwar* citados, y en otra ocasión en que habla de *tamāṭīl*, al describir un recipiente de vidrio con “figuras e imágenes bellas” (*nuqūš wa-tamāṭīl mustahsana*)²³. Y, aunque en su obra apenas aparece el habitual término de *taṣwīr* (pl. *taṣāwīr*) para referirse a la representación icónica, su comentarista al-Fārisī nos habla de “arte figurativo o pictórico” (*ṣinā‘at al-taṣwīr*) para ilustrar la idea de que la mezcla de colores impide la distinción de la forma (*hay’a*) y la *quidditas* (*māhiyya*) de cada pigmento en el color resultante, con lo que dicha forma de pintura conlleva para él la mezcla de colores (*ijtilāṭ, imtizāy al-alwān*)²⁴. Las argumentaciones ópticas de Ibn al-Hayṭam vienen mayoritariamente ejemplificadas con las artes de la caligrafía (*kitāba, jaṭṭ*) y, sobre todo, de la ornamentación (*naqš*, pl. *nuqūš*), cuyo significado inmediato no se refiere a representaciones con perspectiva o de bulto redondo, como indicarán los términos *pictura* y *sculptura* de la traducción latina en el Renacimiento europeo, sino a figuras o formas decorativas grabadas o pintadas de carácter geométrico, floral y, en cualquier caso, bien ejecutadas y armónicamente bellas, puesto que, como dice el propio Ibn al-Hayṭam, *al-nuqūš* es un factor de belleza caracterizado por la figura (*ṣakl*) y el orden (*tartīb*), conceptos ambos comunes a muchas artes y compañeros inseparables también de la caligrafía. El concepto de *nuqūš* se entiende, pues, como un complemento técnico de cierta pintura naturalista, pero es, sobre todo, un conjunto de prácticas decorativas unidas al *tajṭīṭ*, delineación o trazado lineal, cuya raíz habla a la vez de escritura y de pauta, es decir, caligrafía (*jaṭṭ*) y orden lineal²⁵. En el pensamiento estético de Ibn al-Hayṭam se combinan,

²³ Ibn al-Hayṭam, *idem*, III, p. 495.

²⁴ Al-Fārisī, *Kitāb tanqīḥ al-manāzīr*, I, p. 223.

²⁵ Cf. Ibn Manzūr, *Lisān al-‘arab*, JṬṬ. El pintor Kamāl Bullāṭa relaciona los conceptos de *naqš* y *tajṭīṭ* al considerar el *naqš* como modo artesanal del *taṣwīr* (delinear, rayar), que, junto al *naqṭ* (moteado, color abigarrado), forman el arte del *raqš* (geometría artística árabe islámica) de carácter rectilíneo frente a la geometría artística curvilínea del *tawrīq* o ataurique (cf. K. Bullāṭa, “Geometría de la lengua y gramática

pues, todos los componentes de la imagen artística en el islam: *nuqūš* (figuras ornamentales) y *tajfīt* (delineación), caligrafía (*jaṭṭ*), representación pictórica y escultórica (*tazwīq*, *ṣuwar*, *tamāṭīl*), sin jerarquización, íntimamente relacionados, e interpretados a partir de sus veintidós *ma‘ānī* o conceptos estéticos, desde la luz y el color hasta la integración proporcional y armónica de las partes constitutivas de los objetos visuales, pasando por la transparencia, el contraste cromático, la figura, la línea y todos los demás factores que intervienen en la percepción estética, como la distancia, la relación sombra y luz, el tiempo, etc. Con todo ello, unido a las demás circunstancias que afectan a la percepción visual, Ibn al-Hayṭam explica las artes visuales islámicas de raíz bidimensional, geométrica, caligráfica e, incluso, pictórica y figurativa naturalista, dentro de una estética de valor universal en la que el enjuiciamiento estético es rico, variado y abocado a una gran relatividad, debido a la propia complejidad que conlleva la percepción visual.

Otro elemento que los *falāsifa* no dejaron pasar por alto, y al que también se refirió Ibn al-Hayṭam, y mucho antes Ibn al-Muqaffa^c, es el de la fruición y dimensión lúdica que acompañan a la representación icónica. Abū Bakr Ibn Zakariyyā al-Rāzī (863-932), “el Galeno árabe” o “el médico de los musulmanes”, observaba que el deleite producido por los sonidos y los bellos rostros se debe a la armonía interna de las percepciones sonoras y visuales, y entendía que “el juego, la alegría y el placer” (*al-lahw wa-l-surūr wa-l-ladda*) sirven para el descanso de las actividades serias y para reanudarlas con nuevo vigor. Pero fue al-Fārābī quien tal vez expresó con mayor nitidez esta combinación de utilidad y deleite característica del buen arte. Al final de su gran tratado musical teoriza sobre la función lúdica de las artes al servicio de la Ciudad Ideal y dice que las melodías musicales (*alḥān*), así como las imágenes visuales (*mubṣirāt*), las escultóricas (*tamāṭīl*) y las pictóricas (*tazāwīq*), se realizan bien para producir simplemente placer (*ladda*) o, bien, para dejar en el alma del receptor, además de deleite, fantasías e impresiones (*tajayyulāt aw infī‘ālāt*) que imitan (*muḥākiyāt*) otras cosas y son, por

de la geometría”, tr. de J. M. Puerta Vílchez, *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 27, Granada, 1991, p. 17, nota 1).

tanto, más perfectas y útiles²⁶. Las melodías perfectas son las equilibradas o intermedias y fortalecen y dulcifican el alma, por lo que son útiles (*nāfi‘a*) para la ética y para hacer que los oyentes realicen acciones deseables. Apela, en fin, a la bondad ética y política de las “distintas clases de juego (*la ‘ib*)” para el descanso (*rāḥa*) y recuperarse para la actividad seria (*‘idd*)²⁷. A mayor precisión y calidad de la percepción de un objeto artístico, se produce un mayor placer, lo mismo que una obra más perfecta implica una sensación placentera más elevada. Ibn Sīnā (Avicena) habla también, en su comentario a la *Poética*, de dos motivos por los que el ser humano imita, por el deleite connatural que conlleva (*al-iltidād bi-l-muḥākāt*), lo que lo diferencia de las bestias desde la infancia, y por su utilidad (*fā‘ida*), pues sirve para la educación (*ta‘līm*) al conducir ideas hasta el alma del receptor, la cual, a su vez, se regocija:

Prueba de la alegría que produce la imitación es el gozo que muchos sienten al observar imágenes pintadas (al-ṣuwar al-manqūšā) de animales repugnantes, pero que si los vieran directamente se apartarían de ellos, ya que lo que produce regocijo no es la misma forma o la pintura, sino el tratarse de una imitación cuando está hecha con maestría. El ser humano es el mejor imitador de los seres, supera en ello hasta al simio. La percepción de las imágenes pintadas o grabadas (al-ṣuwar al-manqūšā) regocija (surūr) por percibirse las formas constitutivas de lo semejante (amṭāl), aunque también produce placer la forma misma de lo pintado o grabado (naqš), por la manera en que está elaborado, etc., o por su composición armónica (ta‘līf muttafiq)²⁸.

Ibn Sīnā recuerda así, siguiendo a Aristóteles, el deleite común a todas las artes imitativas, lo que permite gozar con la pintura de un ser horrendo, debido a que la fruición radica en el nuevo objeto “artístico” resultante de la imitación. El placer de la representación icónica, y de las

²⁶ Al-Fārābī, *Kitāb al-musīqā al-kabīr*, El Cairo, Dār al-Kitāb al-‘Arabī, 1967, pp. 1179-1180.

²⁷ Al-Fārābī, *idem*, pp. 1184-1185.

²⁸ Ibn Sīnā, *Fann al-šī‘r min Kitāb al-Šifā’*, ed. de Badawī en *Arisṭūṭālīs: Fann al-šī‘r*, pp. 171-172.

artes verbales y musicales, radica, por tanto, en la transformación imaginaria de la realidad sensible a través de la forma artística, idea que, por otro lado, no dejarán de poner en práctica los más diversos pintores y creadores de imágenes musulmanes. Averroes se hizo eco asimismo del deleite que acompaña a la imitación: “La prueba de que el ser humano se regocija (*sarra*) y alegra (*fariḥa*) naturalmente con la comparación (*tašbīh*) está en que nos deleitamos (*naltadd*) y regocijamos (*nasurr*) con la imitación (*muḥākāt*) de cosas que al percibir las directamente no nos producen deleite alguno, pero sí nos deleitan si lo hacemos a través de una imitación muy distante, como sucede en las pinturas (*taṣāwīr*) de muchos animales realizadas por hábiles pintores (*al-mahara mina l-muṣawwirīn*)”²⁹. El ser humano, añade, “no se deleita observando las formas (*ṣuwar*) de las cosas tal como son, sino que siente placer con sus imitaciones (*muḥākāti-hā*) y con su representación icónica (*taṣwīr*) a través de pigmentos y colores (*bi-l-aṣbāg wa-l-alwān*), por lo que la gente utiliza las artes de la decoración y la figuración pictóricas (*šinā‘at al-ziwāqa wa-l-taṣwīr*)”³⁰. La vocación pedagógica de Ibn Rušd le conduce a extender con mucho las observaciones que hace Aristóteles sobre los deleites del aprendizaje y a insistir en la función pedagógica de todas las artes imitativas:

Si aprender es tan placentero como el que una persona sea admirable y admirada, la sugestión imaginaria y la imitación (al-tajyīl wa-l-muḥākā), por su semejanza con la enseñanza (ta‘līm), también serán placenteras (laḍīda). Esto es lo que sucede en la imitación (muḥākā) a través de la pintura (taṣwīr) y el grabado (naqš), así como en las demás acciones encaminadas a imitar modelos inmediatos, es decir, cosas existentes y no acciones que imiten cosas inexistentes, ya que el placer de imitar cosas existentes no viene generado porque la forma (ṣūra) imitada (muṣabbaha) sea bella o fea (ḥasana aw qabīḥa), sino porque en la imitación se produce cierta analogía (ḍarban mina l-muqāyasa) y un reconocimiento de lo más recóndito (al-ajfā), es decir, de lo desconocido sobre la base de una

²⁹ Ibn Rušd, *Taljīṣ Kitāb al-šī‘r*, ed. de Butterworth, p. 63. Cf. Aristóteles, *Poética* 1448 a.

³⁰ *Idem*, p. 71.

*similitud con lo ya conocido, el cual se constituye como ejemplo que viene a ocupar la posición de lo desconocido, por lo que se trata de un tipo de enseñanza (ta‘līm) basado en la analogía (qiyās). La imaginación de una cosa (jayāl al-šay‘) ocupa el lugar de otra cosa precedente, mientras que el objeto que se pretende sugerir imaginariamente (tajyīl) y hacer comprender (tafhīm) ocupa la nueva posición. Por el parecido existente entre sugestión imaginaria (tajyīl) y enseñanza (ta‘līm) es por lo que la sugestión imaginaria (tajyīl) es placentera (ladīda)*³¹.

Para él, la función del artista imitador, como la del poeta, no consiste en la imitación de cosas inventadas y falsas (*al-umūr al-mujtara‘a al-kāḍiba*), como los cuentos de *Kalīla wa-Dimna*, dice, sino que deberá abordar “los temas existentes o cuya existencia es posible”³², con lo que limita su concepción de las artes imitativas, y de la imagen, a la verosimilitud e, incluso, a la verdad, aunque ésta pueda combinarse, en el menor grado posible, con cierta imaginación. Otros *falāsifa* abrirán, al igual que Ibn al-Muqaffa^c, mucho más el campo de la representación artística. Ibn Sīnā, por ejemplo, se inclinó por el concepto de ‘*āyab*, *ta‘yīb*, maravilla, asombro, al hablar de los fines de la poesía y de las artes mímicas, como veremos que hará más tarde Ḥāzīm al-Qarṭāyannī, quien integrará la tradición aristotélica, pero en la línea de al-Fārābī e Ibn Sīnā, con la tradición retórica árabe, ofreciéndonos, además, numerosos ejemplos sobre la representación icónica.

La riqueza de perspectivas en el islam respecto a la imagen es, en cualquier caso, inagotable. En la *Enciclopedia* de los Hermanos de la Pureza (Iraq, s. X), que parece dedicada a los gremios artesanales de la Iraq del s. X a juzgar por el protagonismo que tienen todas las artes a lo largo de la obra, se equiparan las artes de la palabra, la caligrafía, la música y la pintura en virtud esta vez de la idea de armonía interna de la obra artística: “la más perfecta de las artes (*aḥkam al-maṣnū‘āt*), así como la más precisa de las composiciones (*atqan al-murakkabāt*) y la más hermosa de las obras (*aḥsan al-mu‘allafāt*), es aquella cuya disposición de

³¹ Ibn Rušd, *Taljīs al-Jiṭāba*, p. 96.

³² Ibn Rušd, *idem*, p. 77.

sus partes y la forma de su estructura están realizadas según la proporción ideal (*al-nisba al-afdāl*)”³³. Ejemplo de ello es la caligrafía, “la más noble de las artes, con la que se enorgullecen los ministros, los secretarios y los hombres de letras...”, cuya belleza depende de la proporción armónica de sus componentes: “Las letras de la escritura (*kitāba*) son de diferentes figuras (*aškāl*) y formas (*ṣuwar*), pero si se les da una medida y se las relaciona entre sí bajo una proporción (*nisba*), la caligrafía es excelente (*kān al-jatt̃ ḡayyid^{an}*)”³⁴. Y, al igual que hicieron los tratadistas de la caligrafía, como Ibn Muqla y tantos otros, los Hermanos de la Pureza explican así el orden armónico-geométrico de este arte: “... Se toma el *alif* como diámetro de una circunferencia y se construyen las demás letras proporcionalmente (*munasiban*) a la longitud del *alif* y de la circunferencia que la circunda y que, como el diámetro, le es equivalente. Así, se realiza la *ba*’, la *ta*’, la *za*’, cada una con una longitud equivalente al *alif* y con sus cabezas por encima de un octavo de la misma”³⁵. En el caso de la pintura, además de la estructura, ha de ser armónica la distribución cromática: “Los pigmentos que utilizan los pintores (*aṣbāg al-muṣawwirīn*) son de diferentes colores y de irradiación antagónica (*mutaḡāddat al-ṣu‘ā‘*), como el negro, el blanco, el rojo, el verde y el amarillo y el resto de colores semejantes. Cuando se colocan estos pigmentos según una relación adecuada (*nisba*), las imágenes (*taṣāwīr*) resultan resplandecientes, bellas y brillantes (*barrāqa ḡasana talma‘u*), pero cuando se ponen sin relación alguna, resultan imágenes oscuras, sucias, sin belleza (*muḡlima kadira ḡayr ḡasana*)”³⁶; incluso remiten a otro de sus tratados en que se explica cómo aplicar los pigmentos correctamente relacionados entre sí para conseguir dicha armonía cromática. Además de en los colores, la armonía debe producirse también en las figuras, como en el caso de la escultura o del dibujo figurativo: “los miembros de las imágenes y sus articulaciones (*a‘ḡā‘ al-ṣuwar wa-maḡāṣilu-hā*)

³³ *Rasā‘il Ijwān al-ṣafā‘*, ed. de B. al-Bustānī, Beirut, 1984, v. I, p. 219.

³⁴ *Idem*, I, p. 252. Sobre todo esto tratamos por extenso en *La aventura del cálam. Historia, formas y artistas de la caligrafía árabe*, Granada, Edilux, 2007.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Idem*, I, pp. 252-253; sobre su teoría del color y la visión, *idem*, II., p. 408.

son de diferentes figuras (*aškāl*) y medidas, pero cuando sus medidas se relacionan proporcionalmente, la forma resultante es correcta, veraz y admisible”³⁷. Este principio se hace extensible a la combinación de sabores y aromas, así como a la composición de minerales, animales y al cuerpo humano, además de a otras artes como la música³⁸.

Junto a las obras de la naturaleza y las divinas, escriben los Hermanos de la Pureza (lám. 7), “las obras (*maṣnū‘āt*) humanas son las figuras, grabados y pinturas (*al-aškāl wa-l-nuqūš wa-l-aṣbāg*) que realizan los artesanos (*ṣunnā‘*) con los cuerpos de la naturaleza en los zocos de las ciudades y en otros lugares”³⁹; “los artesanos son quienes trabajan con sus cuerpos y órganos corporales realizando en sus obras imágenes (*ṣuwar*), grabados (*nuqūš*), pinturas (*aṣbāg*) y figuras (*aškāl*); su finalidad es pedir una remuneración por sus obras aquí en la vida terrena”⁴⁰. Definen la pintura también sobre la base de la imitación: “el arte de los pintores (*ṣinā‘at al-muṣawwirīn*) no consiste más que en las imitaciones (*muḥākāt*) que realizan en sus obras de las formas de seres naturales, humanos o espirituales, desplegando tal destreza en ello, que consiguen apartar la mirada de los espectadores de los seres verdaderos, desviándola hacia sus obras gracias a la admiración (*ta‘aŷŷub*) que provoca su belleza (*ḥusn*) y hermosura (*rawnaq*)”⁴¹. Este arte puede lograr maravillas de sugestión realista: un gran pintor reprodujo unas figuras de colores radiantes, puros y bellos asombrando (*ta‘aŷŷaba*) a los espectadores por su belleza y elegancia (*ḥusni-hā wa-rawnaqi-hā*), pero quedó en su obra (*ṣan‘a*) un defecto, que propició que otro hábil artesano que pasó por el lugar menospreciase la obra. Entonces, tomó un carbón que encontró en el camino y representó (*mattala*), junto a las imágenes (*taṣāwīr*) del pintor precedente, la de un negro (*zanŷī*), como si estuviese señalando con sus manos hacia los espectadores, los cuales “dejaron al instante de mirar hacia las imágenes y colores anteriores y dirigieron su mirada hacia el negro,

³⁷ *Idem*, I, p. 253.

³⁸ *Idem*, I, p. 254. Sobre la música, *idem*, I, pp. 223 y ss.

³⁹ *Idem*, I, p. 277.

⁴⁰ *Idem*, I, p. 285.

⁴¹ *Idem*, I, p. 289.

asombrándose de la maravilla de esta obra (*‘ayīb ṣan‘ati-hi*), la belleza de su gesto (*ḥusn iṣārati-hi*) y la forma de su movimiento (*hay‘at ḥarakati-hi*)⁴². Ponen también un ejemplo de “magia artística” a propósito de la música, tan difundido como el precedente, según el cual un músico entra en una reunión cortesana, hace reír al público con sus melodías, luego lo hace llorar y, finalmente, lo duerme y aprovecha para desaparecer con sigilo. Recordemos que Ibn ‘Arabī (1165-1240) recurrirá igualmente a ejemplos del arte de la pintura para ilustrar la superioridad perceptiva y cognoscitiva de los gnósticos: un magnífico pintor que pinta una soberbia obra en una pared es superado por un sabio que pule la pared de enfrente y hace que la obra del pintor, así como la imagen del rey y del sabio, se reflejen en la superficie especular, más sutil y profunda que la pictórica, o aquel que percibe un mínimo defecto introducido adrede por un habilidoso pintor y que nadie antes ha podido percibir⁴³. Desde la perspectiva neopitagórica y neoplatónica de los Hermanos de la Pureza, como también desde el sufismo⁴⁴, tema en el que aquí no entraremos por la inmensidad del mismo, “todas las bellezas (*maḥāsin*) y adornos (*zīna*), todo lo deseable que puede contemplarse externamente en los cuerpos, son pinturas (*aṣḥāg*), grabados (*nuqūṣ*) y dibujos (*rusūm*) que el Alma Universal ha representado (*ṣawwara*) de antemano en la Materia Primera”⁴⁵ para que las almas individuales amen intensamente ese otro mundo “real” e ideal del que proceden. Los artesanos operan, pues, por inspiración (*ilhām*) del sumo Artífice, y sus artes son un medio para acercarse a Dios, para emular la perfección de la creación divina y contribuir a su armonía universal⁴⁶.

Otros pensadores vinculados al neoplatonismo árabe clásico evocarán las imágenes artísticas por su condición de ocultar bellezas interiores

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ibn ‘Arabī, *al-Futūḥāt al-makkiyya*, Beirut, Dār al-Fikr, s. a., II, pp. 278-9 y 424, respectivamente.

⁴⁴ Remito aquí a la excepcional obra de Ana Crespo, *Los Bellos Colores del Corazón. Color y Sufismo*, Madrid, Mandala, 2008 y 2013, 2. vols., que aborda el tema del color y de la creación artística en general en el sufismo.

⁴⁵ *Idem*, III, pp. 282-283.

⁴⁶ *Rasā’il Ijwān al-ṣafā’*, I, p. 290.

más espirituales y superiores. Miskawayh (m. 1009), por ejemplo, en un entorno cultural y temporal cercano al de los Hermanos de la Pureza, considera que la naturaleza reproduce las acciones del alma y que el arte, entendido como las formas (*ṣuwar*) que el alma otorga a la materia, es una superación de la misma: “La materia recibe la perfección (*tamām*) que le da la naturaleza y queda configurada con una figura (*naqṣ*) exacta, adecuada y afín al alma, la cual, cuando la ve se alegra (*surrat*) porque se corresponde con lo que hay en el alma y con lo que la naturaleza le ofrece”⁴⁷. La explicación, por tanto, de que el alma humana desea trabajar la materia con formas o representar lo intelectual con modelos (*amṭāl*) de la naturaleza, se funda, en opinión de Miskawayh, en el intenso apego que siente el alma humana hacia lo sensible: se hacen imágenes (*yuṣawwir*) de avestruces, elefantes, jirafas, etc., para que la vista los perciba y los reconozca, de la misma manera que se pide a alguien que imagine (*tawahhama*) un animal del que no ha visto (*yuṣāhid*) ejemplar alguno y que, además, lo pinte (*yuṣawwira-hu*) aunque ni siquiera exista, como un ave fénix, por ejemplo, por lo que no le quedará más remedio a esa persona que imaginárselo con una forma compuesta (*ṣūra murakkaba*) por formas de otros animales contemplados previamente en la realidad⁴⁸. Para Miskawayh, el arte supera en todo caso a la naturaleza gracias al alma del artista: “Puesto que el arte imita a la naturaleza (*al-ṣinā‘a taqtafi al-ṭabī‘a*), cuando un artesano (*ṣāni‘*) fabrica una estatua (*timṭāl^{an}*) con una materia apropiada, la forma natural (*al-ṣūra al-ṭabī‘iyya*) recibe de él su perfección y corrección. El artesano se alegra, se regocija y siente admiración (*a‘yaba*) y orgullo por la certeza de su acción y el haber pasado lo que llevaba en potencia a acto en consonancia (*muwāfaq^{an}*) con su alma y con la naturaleza. Ésa es la misma situación de la naturaleza respecto al alma, porque la relación del arte (*ṣinā‘a*) con la naturaleza al imitarla (*iqtiṣā‘*) es la misma relación de la naturaleza respecto al alma, que la imita también”⁴⁹. El neoplatonismo bagdadí asume la perspectiva

⁴⁷ Al-Tawḥīdī, *al-Hawāmil wa-l-ṣawāmil*, ed. de A. Amīn y A. Ṣaqr, El Cairo, 1951, pp. 140-142.

⁴⁸ Al-Tawḥīdī, *idem*, p. 240.

⁴⁹ Al-Tawḥīdī, *idem*, p. 141.

plotiniana que eleva al arte a una situación digna, puesto que imitando la naturaleza no se detiene en los aspectos externos de la misma, sino que logra llevarla a su perfección y armonizarla con el alma, que es, en última instancia, la que le transmite la perfección y la belleza a la materia por medio del trabajo del artesano.

El gran imán al-Gazālī (m. 1111) contrapone, por su parte, belleza exterior e interior: “¡Cuán grande es la diferencia entre quien ama una figura pintada (*naqš^{an} muṣawwar^{an}*) en la pared por la hermosura de su forma externa (*li-^lḡamāl ṣūrati-hi l-zāhira*) y entre el que ama a un profeta por la hermosura de su belleza interna (*li-^lḡamāl ṣūrati-hi l-bāṭina*)!”⁵⁰. Para al-Gazālī, la belleza espiritual es contraria y superior a la artística: “Quien contempla la belleza de la composición de un autor (*ḡusn taṣnīf al-muṣanniḡ*), la belleza de la poesía de un poeta, la belleza de la pintura de un pintor (*naqš al-naqqāš*) o la construcción de un arquitecto (*binā’ al-bannā’*), se le descubren, a partir de estas obras, sus cualidades hermosas internas (*ṣifāti-hā al-^lḡamīla al-bāina*), cuyo resultado dependerá del conocimiento (*‘ilm*) y capacidad (*qudra*) empleados en la búsqueda (*baḡt*) [del objeto en cuestión]”⁵¹. Las imágenes y formas artísticas muestran, por depender de la voluntad, las cualidades internas de sus autores y nos hablan de una belleza inmaterial, interna y más elevada manifestada a través de la armonía y buena factura externas de la obra. Para al-Gazālī, la belleza superior a todas es la del Creador, que será por ello el más elevado objeto de amor, y, en su misticismo neoplatónico, el mundo de la imagen sensible será, o bien limitativo o, en todo caso, ilustrador de otra belleza inmaterial y superior.

Pero, más allá del neoplatonismo y de los conceptos relativos a las artes miméticas de tradición helenística, la propia tradición árabe tuvo en cuenta también la representación icónica junto con otras formas de representación artística. Al-^lYāḡiẓ (ca. 775-868) dijo, por ejemplo, que la poesía era como un tejido (*naṣīṡ*) o como una imagen pictórica (*taṣwīr*), e Ibn Ṭabāṭabā (m. 933) comparaba al poeta con un tejedor y con un buen decorador (*naqqāš*) que hace su obra con gran precisión técnica,

⁵⁰ Al-Gazālī, *Iḡyā’ ‘ulūm al-dīn*, Damasco, ‘Ālam al-Kutub, s. a., IV, p. 258.

⁵¹ Al-Gazālī, *idem*, p. 261.

armonía y bella disposición cromática (*aṣbāg*); también ‘Abd al-Qāhir al-Ŷurŷānī (m. 1078) hablaba de la atracción cautivadora de las imágenes pictóricas –*taṣāwīr*–; al-Bāqillānī (m. 1013) decía, por su parte, que el más diestro pintor –*aḥḍaq al-muṣawwīrīn*– es el que pinta al lloroso aparentando reír, y viceversa, e Ibn Sinān al-Jafāyī (1032-1073) aludía a la mayor sensación de belleza que se produce entre los colores más opuestos, como el blanco y el negro, que al conjuntar los intermedios. Finalmente, mencionaré a Ḥāzim al-Qartāyannī, andalusí de Cartagena que emigró a Túnez, y cuya obra *Minhāy al-bulagā’* es considerada por muchos la cima de la retórica árabe clásica, por conjugar sutil y personalmente la tradición aristotélica con la más estrictamente árabe. En este tratado, Ḥāzim habla de imitación por medio de las palabras, los sonidos y de la “representación escultórica o lineal” (*taṣwīr naḥtī aw jaṭṭī*)⁵², y recurre con frecuencia a ejemplos de las artes de la imagen. Según Ḥāzim, la imitación poética comienza como el pintor (*muṣawwīr*) que hace primero un boceto (*rusūm tajjīt al-ṣay’*) y luego pasa a los detalles (*adaqq*)⁵³, y producirá, al igual que las demás artes imitativas, una sensación de placer: “las almas se deleitan con lo imaginario (*iltidād al-nufūs bi-l-tajayyul*), incluso con las imágenes feas y repugnantes (*al-ṣuwar al-qabīḥa l-mustabši’a*), cuando son pintadas (*manqūṣa*), dibujadas (*majtūṭa*) o esculpidas (*manḥūta*), pues resultan placenteras si alcanzan el sumo grado de similitud (*ṣibh*) respecto a sus modelos, produciendo goce en las almas, no porque sean bellas (*ḥasana*) en sí mismas, sino por ser una buena imitación (*ḥasanat al-muḥākāt*) del objeto imitado”⁵⁴. Además de la fruición mimética, Ḥāzim menciona también la derivada de la armonía compositiva de la imagen artística, es decir, de toda aquella imagen (*ṣūra, ṣuwar*) de “excelentes colores (*aṣbāg*), bella composición de los mismos (*ḥusn ta’līf*) y armonía (*tanāsub*) que les da el artesano (*al-ṣānī’*)”, de modo que, si sus colores son feos y sus partes disarmónicas, el ojo siente repulsión⁵⁵, que es lo mismo que sucede en la imitación poética y musical,

⁵² Ḥāzim al-Qartāyannī, *Minhāy al-bulagā’*, ed. de M. Ḥ. al-Jūyā, Beirut, 1986, pp. 89-90.

⁵³ Ḥāzim, *idem*, p. 101.

⁵⁴ *Idem*, p. 116.

⁵⁵ *Idem*, p. 129.

con lo que el retórico andalusí atiende en un mismo plano a las “imágenes” de la figuración pictórica y escultórica islámica y a las producidas por las artes del *raqš* o decoración geométrica. La función de unas y otras artes no es, en todo caso, transmitir verdades, sino fascinar, provocar asombro, sugerir lo insólito, lo maravilloso.

En las láminas 8 y 9, que ilustran sendos episodios de las *Maqāmāt* de al-Ḥarīrī, la de la izquierda cuando Abū Zayd habla desde el púlpito de la Mezquita de Samarcanda (ms. de la 2ª mitad del s. XIII, El Cairo), y la de la derecha en una escena de enseñanza del célebre ms. caligrafiado y pintado por al-Wāsiṭī en 1237, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París; en una y otra, con dos estilos diferentes, se aprecia la combinación de artes del *raqš* y del *tašwīr*, de la geometría artística y de la figuración pictórica, el primero aplicado sobre todo a tejidos, maderas y ornamentos arquitectónicos, y el segundo a la representación de personas y del ambiente arquitectónico. En la escena de la Mezquita de Samarcanda, se fingen diferentes planos, dentro de la bidimensionalidad general, y los diez personajes pintados, con cuerpos que no se atienen a la proporción ideal ni al naturalismo tridimensional, se agolpan hieráticamente escuchando al protagonista; sus rostros han sido diferenciados, incluso racialmente, al igual que sus atuendos; la composición se establece en un pórtico tripartito, que se continúa con el marco de la imagen, y, como en los cuadros de Escher, el artista crea una sucesión de planos imposibles, por lo que el concepto y el efecto estético se imponen, deliberadamente, sobre el realismo o la estricta veracidad. En su miniatura, al-Wāsiṭī elude también la coherencia de la representación realista, y representa a las dos figuras principales, barbadas y con perfiles personales y hasta morales bien marcados, en un tamaño muy superior al de los discípulos, que agrupados de dos en dos con sus cuadernos de notas, se agolpan para escuchar; el cojín del maestro se sale, además, del marco que traza la arquitectura, provocando otra nueva imposibilidad lógica de la representación. Ni que decir tiene que tanto el cromatismo como la linealidad de una y otra obra son sumamente eficaces y que combinan el dinamismo con la serenidad y la intensidad expresiva de las escenas, la cual se refuerza por los gestos y disposición de las manos, los ojos de gran tamaño y los marcados perfiles de los rostros.

SIGNO CALIGRÁFICO E IMAGEN PICTÓRICA

Por lo visto y dicho hasta ahora, puede afirmarse que, desde el punto de vista de la literatura artística árabe de la época clásica del islam, así como desde la propia práctica artística, la imagen artística se concibió como un todo que englobaba diversas representaciones de la naturaleza, del ser humano y de objetos artificiales, junto con trazados geométricos y caligráficos, realizado todo ello sobre variados soportes y con multiplicidad de finalidades, desde pedagógicas y fruitivas hasta hagiográficas y protocolarias. En la plástica islámica clásica, las artes del *taṣwīr* (figuración icónica), el *raqṣ* (trazados ornamentales) y *al-kitāba* (o *jaṭṭ*) (caligrafía), aunque en ocasiones ocuparon campos independientes, o se aplicaron a objetos distintos, fueron con mucha frecuencia de la mano a la hora de embellecer o simbolizar un mismo objeto. Los ejemplos de ello son innumerables, y se remontan al menos a la Cúpula de la Roca de Jerusalén y la Mezquita de Damasco, pero se multiplican y enriquecen con sutileza en las diversas artes textiles, cerámicas, arquitectónicas, del libro y suntuarias: manuscritos iluminados del Oriente árabe e islámico, como en los que nos han llegado de al-Andalus, las cajas de marfil cordobesas (de al-Mugīra, etc.)⁵⁶ o las espléndidas obras de ataujía y vidrios orientales, en los cervatillos metálicos andalusíes, tantas cerámicas como el Jarrón de las Gacelas de la Alhambra, tejidos como el Fular de Seda de Madīnat al-Zahrā' o la almohada de la tumba de Berenguela con tejido almohade, las pinturas del Partal en la Alhambra o la propia Fuente de los Leones. No es correcto decir, pues, que la caligrafía sea en el islam un sustituto de la figuración. En todo caso, lo sería sólo en los lugares de culto y en lo que a la representación de la divinidad se refiere, no en la generalidad del arte islámico. En realidad, la caligrafía acompaña habitualmente en este arte a la imagen y dialoga con ella, y el calígrafo colaboró con el creador de imágenes y en muchas ocasiones fueron la misma persona.

⁵⁶ Sobre la relación entre caligrafía e imagen figurativa en los marfiles y demás artes cordobesas, véase mi monografía *El sentido artístico de Qurtuba*, Granada-Madrid, Edilux-Casa Árabe, 2015.

Si contemplamos las láminas 10 y 11 comprobamos que en ambas conviven armónicamente las artes de la imagen figurativa, la caligrafía y la ornamentación geométrica y de ataurique. En la imagen del s. XI de Fustat (lám. 10), enmarcada por un doble cordoncillo árabe entrelazado, tenemos, debajo de la caligrafía cúfica florida con fondo negro y algunos atauriques, en distribución tripartita, dos personajes armados, uno a cada lado de un “árbol de la vida” central, representado de forma desdoblada y geometrizable, similar a la decoración de ataurique; en las dos “ramas” superiores del árbol se aprecian dos parejas de aves “paradisíacas”, dibujadas con diferentes fisonomías; los dos personajes portan una lanza cada uno, y el de la izquierda, un sable, que da un fuerte contraste horizontal a la verticalidad del conjunto; los semblantes diferentes de los dos personajes, con casco de guerrero y turbante respectivamente, pero con aura rodeando ambas cabezas, parece sugerir que estamos ante el propio comandante al que alude la inscripción junto a un par o superior suyo; las vestimentas de ambos, trazadas frontalmente con decoración geométrica, llevan también inscripciones (Allāh, Baraka), como las lleva la espada (Yumn wa-iqbāl: *Ventura y prosperidad*). El dibujo integra, pues, con precisión y plena consciencia estética, las artes geométricas, la figuración y la caligrafía. Del célebre manuscrito ilustrado de la triaca (lám. 11) llamaré la atención únicamente sobre la riqueza de la caligrafía, con títulos en cúfico oriental rellenos de un exquisito ataurique, del texto en cursiva igualmente magistral, y del grupo de ilustraciones figurativas que ocupan la mayor parte de la página que van enmarcadas con una línea roja válida para toda la página y que es transgredida en diversos puntos por las figuras o por la caligrafía; algunos personajes visten atuendos decorados también plana y geoméricamente, y algunos elementos vegetales se han introducido en el cuadro figurativo amoldándose al perfil de las figuras para rellenar algunos, pero no todos, los vacíos.

Aunque de muchos manuscritos sólo conocemos el nombre del calígrafo, en el caso de la copia e ilustración de las *Maqāmāt al-Ḥarīrī* conservado en la Biblioteca Nacional de París, sabemos que fue el mismo artista el que caligrafió la obra y la ilustró, como dice él mismo en el colofón: “Concluyó la copia y la pintura (*taṣwīr*) el necesitado de la

misericordia, el perdón y el favor de su Señor, Yaḥyà ... b. Abī l-Ḥasan... al-Wāsiṭī, con su caligrafía e imágenes (*bi-jatti-hi wa-ṣuwari-hi*), el sábado 6 de ramadán de 634 (=3 de mayo de 1237)” (lám. 12).

Y a pesar de que la autoría de las artes de la imagen, así como de otras artes, a excepción de la poesía y la caligrafía, no es tan conocida como deseáramos, lo cierto es que los pintores y otros artistas figurativos fueron reconocidos frecuentemente en la historia del islam, y nos han llegado nombres de ellos y algunos datos biográficos, que aquí no es el momento de analizar. Se conservan bastantes firmas de obras suntuarias y artísticas con imágenes, de la misma manera que algunos repertorios biobibliográficos citan, aunque de modo esporádico, a los creadores de imágenes junto a cantores, músicos, bailarines, teatreros de sombras, magos, ajedrecistas, etc., como hacen al-Dahabī y al-Sajāwī. Y, como se sabe, llegó a componerse un repertorio dedicado exclusivamente a los pintores: *Ḍaw’ al-nibrās wa-uns al-ḡullās fī ajbār al-muzawwiqīn min al-nās* (Luz de lámpara y solaz de tertulianos: noticias de aquellos que son pintores de entre los humanos), citado por al-Maqrīzī (s. XIV-XV) en sus *Jiṭat*, y lamentablemente perdido. Mucho antes, Ibn al-Nadīm (s. X) dice en su introducción del *Fihrist* que dedicará la parte I del tratado VIII a los tertulianos y los pintores (*muṣawwirīn*), aunque tampoco nos ha llegado dicho texto. Sabemos también que en la Bagdad abasí hubo una “Calle del pintor” (*Ṣāri’ al-muṣawwir*), un zoco de pintores en Alepo (*sūq jāṣṣ bi-l-muzawwiqīn*), más la multitud de referencias a familias de pintores y creadores de imágenes concretos dispersas en las fuentes árabes clásicas, en cuyas referencias suelen combinarse las destrezas pictóricas, decorativas, caligráficas y de otras artes afines⁵⁷.

Continuando con las relaciones entre imagen y caligrafía, fijémonos aquí en dos figuras de bulto redondo (láms. 13 y 14), de las que no conocemos su autoría y que, al igual que otras similares, no renuncian tampoco a la caligrafía, de modo que las inscripciones cúficas ocupan en ambos campos decorativos centrales, bien visibles-legibles, al tiempo que el

⁵⁷ Sobre todo ello, cf. Aḥmad Taymūr Bāšā, *al-Taṣwīr ‘ind al-‘arab* (La pintura entre los árabes), ed. y adiciones sobre arte y comentarios de Zakī Muḥammad Ḥasan, El Cairo, 1942.

resto de la obra se trata con ornatos geométricos y/o vegetales estilizados. La pieza se convierte así, con el código más específico del lenguaje, en una obra de intención positiva y propiciatoria del bien, sea en el caso del cervatillo o del animal fantástico, mitológico, que aquí lo acompaña.

Incluso representaciones artísticas más esquemáticas y sin elementos figurativos “realistas” poseen una intensa condensación semántica, legible gracias a los mensajes caligráficos, como en el conocido Pendón de las Navas de Tolosa (Monasterio de las Huelgas de Burgos) (lám. 15), cuyo cuadrado exterior está formado por cuatro cartelas con el pasaje coránico: “¡Oh creyentes! ¿Queréis que os indique un negocio que os libraré del castigo del infierno? Creed en Dios y en Su Enviado y combatid por Dios con vuestros bienes y con vuestras personas. Es mejor para vosotros. Si entendierais... Dios os perdonará vuestros pecados y os hará entrar en jardines, de cuyo interior fluyen arroyos, y en las gratas moradas de los jardines del edén” (Corán, 61, 10-11); este tejido-jardín incorpora, además, un rosetón central circular que se genera, en lazo, a partir de la repetición ocho veces de la palabra *al-Mulk* (la Soberanía) en cúfico, con lo que se forma una cúpula en dos dimensiones, cuyas “pechinas” están rellenas de un rico ataurique, probable representación del Árbol del Paraíso celeste, según Antonio Fernández-Puertas⁵⁸; esta caligrafía forma, pues, un caligrama geométrico y, en tanto que *qubba* o cúpula celeste, un caligrama arquitectónico-arbóreo, que anticipa algunas de las fórmulas caligráfico-arquitectónicas y arbóreas de la Alhambra; en el exterior del cuadrado central de dicho tapiz-jardín, dos bandas con decoración en zig-zag similares a las conservadas en las paredes de los estanques del Patio de la Contratación de los Reales Alcázares de Sevilla, pueden representar el agua o los mencionados arroyos fluyentes del edén, similitud advertida en su momento por Juan Clemente

⁵⁸ A. Fernández-Puertas, “Pendón de las Navas de Tolosa”, en AA. VV., *Vestiduras ricas. El Monasterio de las Huelgas y su época (1170-1340)*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2005, pp. 263-267. Sobre la estructura y simbología del propio techo del Salón de Comares es imprescindible la obra de Darío Cabanelas, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra: Decoración, Policromía, Simbolismo y Etimología*. Granada, 1988.

Rodríguez Estévez⁵⁹. El propio Fernández-Puertas observa la relación de este tapiz almohade con la simbología de la Excelsa Cúpula (*al-qubba al-'ulyā*) del Salón de Comares de la Alhambra (h. 1333-1354), inspirada precisamente en la azora *al-Mulk* (de la Soberanía divina) y en otros textos escatológicos: el centro del tapiz-jardín de las Navas representa el Trono de Dios, los cuatro triángulos con decoración de tallos y hojas evocan los cuatro árboles situados en las diagonales de dicho Trono y las cuatro cartelas con Corán 61, 10-11 son la transición al mundo de los creyentes, a los que dicho texto caligrafiado exhorta a creer en Dios y el Profeta y a combatir por la fe y obtener en recompensa un Paraíso con arroyos fluyentes y agradables estancias, aspecto este último referido al combate y más propio de un estandarte bélico que de un salón regio. Aquí podría evocarse tal vez también la reiterada imagen del Trono sobre el agua una vez concluida la Creación (Corán 11, 7), cual manifestación definitiva de la Soberanía divina, con la imagen de la Cúpula celeste (*Qubba*) (antaoño dominio de las deidades femeninas mesorientales), completándose la soberanía (*mulk*) cósmica del Dios Único, Creador y dueño ahora de la Naturaleza y del Universo (lám. 16).

Ejemplo de la integración de elementos figurativos, caligráficos y ornamentales es el célebre Jarrón de las Gacelas de la Alhambra (135,2 x 68,7 cm.) (lám. 17), en el que las dos gacelas enfrentadas a ambos lados de un árbol de la vida central, con pausado y mayestático trote entre la hojarasca formada por el ataurique de fondo, y con sus expresivos y bellos ojos que en disposición frontal abarcan todo el ancho de su cabeza, sugieren los conceptos de belleza, bienestar, paz, fertilidad y feminidad del buen lugar. La inscripción cursiva que acompaña la obra, muy extendida en las artes islámicas y en la propia epigrafía de la Alhambra, *al-Yumn wa-l-iqbāl* (Ventura y Prosperidad), intensifica esta concepción idílica. Otro jarrón monumental, el de la Freer Gallery (77,2 x 68,2 cm.), conocido por “Vaso del Albaicín”, probablemente del

⁵⁹ Cf. J. C. Rodríguez Estévez, *El Alminar de Isbiliya: la Giralda en sus orígenes (1184-1198)*, Sevilla, 1998 y “El espejo y la serpiente. Una aproximación al jardín islámico”, en F. Roldán Castro (ed.), *Al-Andalus y Oriente Medio: pasado y presente de una herencia común*, Sevilla, 2006, pp. 167-193.

siglo XV, también tiene dos estilizadas gacelas, que esta vez llevan en su cuerpo la inscripción “*al-‘Āfiya*” (Salud), y un poema, bien destacado en una gran franja en el centro de la jarra, pintado en una bella cursiva entreverada de fino ataurique: “¡Oh, tú espectador que estás adornado con el esplendor de la morada./ Mira mi forma hoy y contempla: verás mi excelencia./ Porque parece que estoy hecha de plata y mi ropa de flores (*min al-zahr*)./ Mi felicidad reposa en las manos del que sea mi dueño, bajo el dosel”, que, en primera persona del femenino y en el tono auto-complaciente de muchos poemas de la Alhambra, llama la atención del espectador sobre su carácter plateado, indumentaria de flores y dicha, signo a la vez de lo regio y paradisíaco⁶⁰.

O en las pinturas murales de la Casita de las Pinturas del Partal (s. XIV) (lám. 18), donde las escenas de caballería y cortesanas están distribuidas en bandas trazadas por una fina línea de inscripciones votivas en dorado sobre fondo azul en pequeñas cartelas (*al-Yumn al-dā’im*, *al-‘Izza al-qā’ima*, *al-Baraka: La ventura perpetua, La gloria eterna, La bendición*).

La simbología áulica, en la que se combinan los juegos de agua con la escultura de bulto redondo, la poesía, la caligrafía y la decoración geométrica y vegetal, tiene un punto de referencia de fama universal en la Fuente de los Leones del Jardín Feliz (*al-Riyāḍ al-sa’īd*) (lám. 19) de Muḥammad V en la Alhambra, culmen de las fuentes surtidores extendidas en la arquitectura y artes suntuarias andalusíes (cervatillos de Madīnat al-Zahrā’, elefante cordobés, leones surtidores del Baño Real de Yūsuf I, de la fuente del Nuevo Mexuar de Muḥammad V en la Alhambra, del Maristán de Granada, etc.). La casida grabada en el filo de la fuente, un verso en cada uno de sus lados, otorga a la Fuente de los Leones una fisonomía y significado especiales, proclamando, en el centro del Jardín Feliz, importantes contenidos áulicos: celebración de la virtud constructora del soberano que, por inspiración divina, realiza tan bellas estancias (v. 1), designación del jardín (*rawd*) como lugar maravilloso e inigualable gracias, asimismo, al designio divino (v. 2), metaforización

⁶⁰ Catálogo de la exposición *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*. Granada: Patronato de la Alhambra, 2006, p. 166, de donde tomo la traducción.

de los materiales de la fuente cual fusión de perlas (la taza), plata y aljófares (el agua), que le otorgan, además de su calidad simbólica superior, la luminosidad ideal de la obra (v. 3-4); luego, el poeta aprovecha para introducir una alusión al principio del engaño óptico, llamándonos la atención sobre la confusión visual existente entre los elementos sólidos y líquidos de la fuente (v. 5), e introduce una expresiva metáfora sobre el funcionamiento de la misma comparándola con un amante que por temor a la delación retiene sus lágrimas (v. 7-8). Posteriormente, Ibn Zamrak insiste en los atributos de valor y generosidad del monarca representados, como era costumbre, por el agua y los leones surtidores, a los que considerada, además, “leones combatientes por la fe” (*asad al-âihād*), que, agazapados, se muestran respetuosos ante su señor, que es de quien reciben, al mismo tiempo, sus dádivas (v. 8-10) (lám. 20).

Para terminar, nos fijaremos en algunos aspectos de la interesante y peculiar imaginería del célebre manuscrito del *Hadîṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ* (Relato de Bayāḍ y Riyāḍ) conservado en la Biblioteca Apostólica Vaticana en Roma (Vat. Ar. 368) con catorce ilustraciones y restos de varias más, algunas muy deterioradas⁶¹. Su temática es una intriga amorosa entreverada de poesía, cuya acción se sitúa en el río *Tartār* (Iraq), aunque la copia e ilustración son probablemente de la Sevilla almohade del s. XIII según la crítica, lo que se percibe, precisamente, en los diseños arquitectónicos y ornamentales de las imágenes. Esta historia de amor “cortés” y “descortés”, como la ha calificado Cynthia Robinson, reúne en un mismo escenario a *Bayāḍ* (Blancura), joven mercader, músico y poeta de Damasco, y *Riyāḍ* (Vergel), bella doncella de una casa señorial de la que aquel se enamora, junto a la Señora, las sirvientas y la Vieja alcahueta oriunda de Babilonia. El joven Bayāḍ viene para

⁶¹ En la actualidad contamos con un magnífico estudio sobre el manuscrito realizado a partir de la nueva restauración que del mismo realizase recientemente Ángela Núñez Gaitán, en Arianna D’Ottone, *La Storia di Bayāḍ e Riyāḍ (Vat. Ar. 368). Una nuova edizione e traduzione*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 2013 (Studi e Testi, 479). 130 págs. + 56 págs. texto árabe. Ils. col. Recomiendo ver las magníficas reproducciones de las láminas tanto en esta obra de D’Ottone como en la página web de la Biblioteca del Vaticano, donde están expuestas de acuerdo a la nueva paginación del códice. <http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368/0001>

encandilar con “un buen laúd” y un puñado de casidas amoratorias a Riyāḍ, que desde un árbol otea el horizonte esperando la llegada del amor; luego, la aventura de esta relación, en principio imposible por ser la bella esclava objeto de amor del *ḥāyib*, chambelán de la ciudad, se desarrolla en un escenario arquitectónico perfilado con muros, torretas, miradores, celosías y puertas, en cuyo universo actúa también un coro de esclavas cantoras (*qiyān*), cuyos nombres simbólicos nos hablan de la embriaguez y enfermedad que supone el amor profano: Šamūl (Vino refrescado) (bella e inteligente esclava que aparece con protagonismo propio en dos de las imágenes de la obra), Mudām (Vino), ‘Uqār (Remedios), ‘Itāb (Reproche). El pintor, cuyo nombre nos es desconocido, al igual que el calígrafo, recordemos que el ms. está falto de sus páginas iniciales y finales, trabaja en perfecta colaboración con el escriba, si es que no son la misma persona, de manera que las imágenes se insertan en el momento correspondiente del relato, introducidas, además, por una leyenda explicativa específica, un “pie de imagen”, diríamos ahora, destacada con cálamo más grueso (“*Šūra...*”: “Imagen de...”). Tras una primera imagen muy estropeada (que hace las veces de frontispicio del ms., pero que no hubo de serlo originalmente) y dedicada, tal vez, a ilustrar el primer *maylis* o sesión acompañada de música, poesía y bebida, viene la “Imagen (*šūra*) de la Vieja aconsejando y previniendo a Bayāḍ” (lám. 21), según reza el grueso encabezamiento de la misma; esta imagen, equiparable a la n° 9 (“Imagen de la Vieja amonestando a Bayāḍ”) (lám. 22), representa a ambos personajes con su indumentaria de gala habitual, pero sin elementos arquitectónicos, únicamente sobre una alfombra (n° 3) o sobre alfombra y cojines (n° 9), con el fin de resaltar la intensidad dramática de la escena; la Vieja correveidile aparece en ambas imágenes, y en todas las demás, de perfil, con ojos grandes y expresivos, cubierta con velo y gesticulando con sus manos. En estas imágenes, y en el resto de las que ilustran este *unicum*, la bidimensionalidad se alía con la linealidad del trazado y el decorativismo de indumentarias, arquitecturas y de los demás objetos representados.

De especial interés son, en efecto, las representaciones arquitectónicas del resto de las imágenes, a menudo con entornos ajardinados

interiores y exteriores de la casa señorial en que se desarrolla la acción⁶². En la “Imagen (*ṣūra*) de Riyāḍ que se ha desmayado, [las mujeres del] harán rociándole en la cara agua de rosas y alcanfor, y la Vieja con ellas; e imagen del palacio (*wa-ṣūrat al-qaṣr*)” (lám. 23, imagen 4 del ms.), con graves deterioros en la parte central, que es donde se realiza la escena dramática descrita en el encabezamiento, aunque con menos detalles que en la imagen, exhibe una excelente arquitectura: puerta cerrada con arco oval y decoración geométrica muy bien trazada, similar a la de las hojas de la Puerta del Perdón de la Mezquita de Sevilla, con verdes columnas de mármol y capiteles blancos, repetidos en el interior a mayor tamaño, con lo que se indica que ahí está el núcleo de atención de la imagen, es decir, la escena central, que está enmarcada, además, por un gran arco con alfiz haciendo bucles a ambos lados para realzarlo; la imagen incluye miradores con arcos de herradura y delicadas y bien trazadas cristalerías, así como una arquería con celosías de taracea; la torreta más elevada tiene una puerta abierta, alusiva a la posibilidad de contemplar el paisaje y los huertos interiores desde el piso alto. El artista hace aquí una verdadera exhibición de trazado decorativo-geometrizable y de observación arquitectónica, tanto al representar los edificios como los elementos ornamentales de los mismos.

La imagen nº 5 del ms. (lám. 24), con la que comienza el *maylis* o sesión organizada por la Señora en su mansión, muestra el uniforme césped del jardín, un ciprés y un árbol cuyas ramas se extienden ocupando buena parte del fondo con su abundante hojarasca; la Señora aparece “entronizada” sobre una tarima con decoración de lacería, y vistiendo una *jubba* naranja, una túnica verde azulada, adornos dorados y una gran corona. Las arquitecturas, siempre en escala menor que los personajes de la escena, como sucede en los diversos mss. de la escuela pictórica oriental (*Maqāmāt* de al-Ḥarīrī, etc.), tienen la sillería propia de su aspecto exterior: muestran siempre su rostro externo, pero nos permiten asistir a las peripecias dramáticas del interior, al atractivo y peligroso juego del amor.

⁶² Cynthia Robinson ha descrito con detalle las catorce ilustraciones de esta obra, en *Medieval Andalusian Courtly Culture in the Mediterranean. Ḥadīth Bayāḍ wa Riyāḍ*, Londres-Nueva York, 2007.

Este idílico paraíso profano, tan solemne como el áulico pero humanizado, es el elegido para el intercambio de canciones, versos, sentimientos y dolencias de amor. El artista representa ambas acciones consecutivas en el mismo espacio, aunque invirtiendo los puntos de vista y variando la pose de los personajes. En la imagen nº 7 del ms. (lám. 25), la Vieja, de perfil, mira a la Señora con una botella de vino en la mano; escuchando a Bayād, Riyād y otra de las sirvientas porta su copa con el licor que incita a los goces y males del amor. La Señora, junto a la que se protege Riyād, está ricamente ataviada sobre su estrado y amonesta a Bayād por sus excesos lírico-amorosos; el laudista damasceno le da frente, mientras canta con sus mejores galas, destacándose su mano izquierda y el laúd por delante del plano de la torreta junto a la que se halla. La tez de la Señora y la de sus sirvientas es blanca con tonos rojizos en las mejillas, en señal de la lozanía y belleza que el texto les atribuye. En su imagen compañera (nº 6, lám. 26) Bayād es la que entona sus versos amorosos, la Señora sigue en actitud de amonestación y Riyād aparece, en la parte opuesta, junto a la Vieja, y con su copa de vino en la mano. En esta parte del relato las lágrimas se apoderan de la acción y de la materia poética: “Nadie me ayuda en la tortura de este mi amor ardiente (*ṣabāba*) / excepto las lágrimas (*‘abārāt al-‘ayn*) que de mis ojos caen cual abundante lluvia”, canta melancólica Riyād tañendo el laúd, o, entona después: “Mi mal es mi mortaja, mis párpados mi duelo”, “Me dio de beber (...) la muerte (*mawt*) pura / en copas de enfermedad y morí (*ḥatf*). / La bebida se deslizó en mis venas, / aumentando el fuego de mis penas y pesares...”, entre otras muchas expresiones de un sentimiento trágico del amor que es correspondido a su vez por el joven Bayād: “Que yo soy, por el Misericordioso, un pobre enamorado, / ¡víctima de un amor intenso, que vive siempre llorando!”⁶³.

La sesión (*maylīs*) acaba mal, con la separación de Bayād de su Señora, lo que se representa en una de las más interesantes láminas del manuscrito, la nº 8 (lám. 27), cuya escena se lleva a otra parte de los jardines, junto a una alberca, parterres, pabellones, vegetación y animales

⁶³ *Historia de los amores de Bayād y Riyād*, ed. y tr. de A. R. Nykl. Nueva York, 1941, pp. 18-19, 28 y 31; texto árabe: pp. 19, 29 y 31.

de jardín. La composición está centrada por la alberca, en la que nada una pareja de patos, y en la que se atisban igualmente un pez y algún otro animal acuático nadando dentro del agua. Por encima de la alberca, cuya agua se representa bidimensionalmente, al igual que el río cercano a la mansión (imág. 10, lám. 28), aparece el césped del jardín y un ciprés que divide en dos partes la escena. Dos cabezas de ciervo, comparables con los cervatillos metálicos que servían de boca de fuente en diversos palacios andalusíes (los hallados en *Madīnat al-Zahrā'*, p. ej.). A cada lado de la alberca hay dos escaleras que la conectan con parterres hundidos, en los que se aprecian plantas y, en el de la izquierda, una parra que trepa hasta la cúpula del pequeño pabellón a la que se sujeta la protagonista. En la otra parte de la alberca, está la Señora aposentada bajo un arco de medio punto, columnas con capiteles que lo sostienen y una baranda o protección de madera taraceada en la que la Señora apoya una de sus manos. La Vieja, una vez más de perfil, habla, abrazada a una de las columnas, a la Señora para que se reconcilie con *Riyād*. Ésta se encuentra en uno de los voladizos inclinada sobre la alberca y, por la escalera que lleva al voladizo contrario, sube alegre un conejo, animal corta-césped como se sabe y posible alusión simbólica también a la lascivia. La amenidad del lugar, vivo retrato de los jardines señoriales andalusíes, así como el esplendor con que viste *Riyād*, una túnica rayada en rojo y naranja con cuello y mangas ricamente dorados, más un bello chal también rayado pero en rojo y blanco, no ocultan su soledad ni el tristísimo estado físico y psicológico en que se encuentra, como se encarga de subrayar el encabezamiento caligráfico de la imagen, que advierte que por el rostro de la protagonista corre sangre, y como ella misma expresa en la narración, entre otras muchas exclamaciones de dolor: “Mis lágrimas se mezclan con sangre” (lám. 27).

Aunque muchos de los elementos arquitectónicos y paisajísticos representados en estas ilustraciones pertenecían a los entornos áulicos andalusíes, podemos afirmar que la diferencia con la estética áulica habitual estriba aquí en la dimensión dramática del suceso ilustrado, así como en la individualidad y humanidad que, dentro del esquematismo simbólico general, aflora en la obra literario-pictórica, paradigma visual

de lo cual son las imágenes antes comentadas y aquella otra en que Bayād yace abatido junto al río (lám. 29), mientras es contemplado por el joven, “pariente de la Vieja”, que lo cree muerto y le recita una elegía. El protagonista está tumbado sobre la hierba con una de sus manos y parte del turbante sobre el agua, y sin que se vea su rostro. Es destacable el detallado y preciso dibujo de la noria en un primer plano, así como el muro de las dos torretas, una de las cuales tiene un típico arco festoneado almohade. También se aprecia bien aquí la integración de la caligrafía con la ilustración, tanto física como temáticamente (cruce de algunos vocablos con elementos arquitectónicos, ocupación de vacíos por parte de la escritura, etc.).

Si bien es consenso general de la historiografía moderna el que las diversas escuelas figurativas árabes e islámicas desarrollaron diferentes, a la vez que sutiles, modos de expresión visuales, es significativa asimismo la capacidad de adaptación y recreación de otras tradiciones que tuvo la plástica árabe e islámica clásica. De los múltiples ejemplos que se podrían aducir, mencionaré aquí únicamente este excepcional manuscrito andalusí o magrebí conservado en la Biblioteca del Escorial, que según sus estudiosos hubo de ser realizado en torno a los siglos XV y XVI. Es significativo que, mientras que el estilo de caligrafía andalusí o magrebí se mantiene como en el ms. de la historia de *Bayād wa-Riyād*, que probablemente lo antecede en doscientos años, y mientras que perviven también en él los enmarcamientos de las imágenes y su transgresión por parte de la caligrafía o de algunos elementos figurativos, ahora el artista (desconocido al igual que el copista, y que para Rachel Arié⁶⁴ pudo haber sido un morisco español emigrado al Magreb) recurre a la perspectiva y el sombreado, probablemente por influjo de las experiencias pictóricas europeas de la época, que además se difundían ya por el grabado y la estampación. Compárese la noria de una y otra imagen (láms. 29 y 30), así como la representación del agua y, por supuesto, la composición de las escenas, los sombreados de vestimentas, carnaciones, arquitecturas

⁶⁴ Cf. Rachel Arié, *al-Munannamāt fī Isbāniyā al-islāmiyya. Naẓrāt fī majtūʿa ‘arabiyya muzajrafa fī Maktabat al-Iskūriyāl* (*Las miniaturas en la España islámica. Examen de un manuscrito árabe ilustrado de la Biblioteca de El Escorial*), Riyad, 2002.

y paisajes, en suma, una exhibición de técnica naturalista que apuesta por el volumen, la tridimensionalidad y el naturalismo, pero dentro de una obra árabe de educación de príncipes (el texto de Ibn Zafar, quien vivió en al-Andalus y falleció en El Cairo, se considera un antecedente de *El Príncipe* de Maquiavelo), copiada con caligrafía andalusí en pleno Renacimiento europeo.

Las imágenes de este ms., en el que se incluyen ejemplos tomados de *Kalīla wa-Dimna*, van generalmente encabezadas también por una frase explicativa con tinta roja, como en la siguiente muestra: “Imagen (*ṣūra*) de la sirvienta pidiéndole su alivio a la hechicera” (lám. 31). El marco, de tres líneas de distinto tono, es rebasado levemente por el turbante de la sirvienta y por la caligrafía (arriba y abajo), pero funciona a la vez como “ventana”. La solería muestra un buen cuidado estudio perspectivo, al que se someten los personajes de la escena, que dejan su sombra tras sí, y cuyas vestiduras están tratadas con sombreados, aunque predomina la linealidad propia de los grabados, cosa que también se aprecia en las arquitecturas del fondo.

Como en la época de Ibn al-Muqaffa^c, y como ha sucedido en tantas épocas y civilizaciones, y en el mundo contemporáneo, las imágenes y los conceptos se trasladan, aclimatan y renuevan, ya que la civilización humana es una aunque diversa. Siglos después de aquella traducción y copia ilustrada de *Kalīla wa-Dimna*, y en otro extremo del islam, los príncipes y principales árabes, siguieron deleitándose con la poderosa capacidad seductora y cognoscitiva de la buena imagen, combinada con los conceptos, enseñanzas y secretos encerrados en la escritura.