

# **La imagería animal en el arte islámico**

(1994)

## Tabla de Contenido

<b>I- LA ACTITUD ISLÁMICA ANTE LAS IMAGENES</b>	<b>3</b>
<b>I.I- PRESUPUESTOS TEOLÓGICOS DEL ANICONISMO ISLÁMICO.</b>	<b>4</b>
<b>I.II- FACTORES SOCIALES</b>	<b>5</b>
<b>I.III- IMÁGENES QUE NO PRODUCEN SOMBRA</b>	<b>6</b>
<b>I.IV- LO SAGRADO Y LO PROFANO</b>	<b>6</b>
<b>I.V- ALGUNAS PREVENCIÓNES.</b>	<b>7</b>
I.V.I- IRREALIDAD Y PROVISIONALIDAD	8
I.V.II- EL <i>NON FINITO</i>	8
<b>I. VI- CONCLUSIÓN</b>	<b>9</b>
<b>II- LA IMAGINERÍA ANIMAL EN EL ARTE ISLÁMICO</b>	<b>9</b>
<b>II-I- LA INFLUENCIA CLÁSICA.</b>	<b>9</b>
II.I.I- EL FISIÓLOGO	10
<b>II.II- LA TRADICIÓN SASÁNIDA.</b>	<b>11</b>
<b>II.III- SIMBOLISMO DE LAS REPRESENTACIONES ANIMALES.</b>	<b>12</b>
<b>II.IV- FAUNA REAL Y FAUNA FANTÁSTICA</b>	<b>13</b>
II.IV.I- EL GRIFO.	13
II.IV.II- ESFINGES, SIRENAS Y ARPÍAS.	14
II.IV.III- EL LEÓN.	15
<b>BIBLIOGRAFÍA.</b>	<b>17</b>
<b>TABLA DE CONTENIDO</b>	<b>1</b>

## I- LA ACTITUD ISLÁMICA ANTE LAS IMAGENES

El problema de la iconoclastia musulmana y el análisis del papel del símbolo y de la imagen en el arte del Islam, son capítulos obligados en cualquier estudio sobre el arte islámico. Las interpretaciones que se han hecho del fenómeno son variadísimas, pero predomina todavía en los manuales y estudios generales una explicación, deudora de los argumentos de Massignon y Ettinghausen, que partiendo de las prohibiciones coránicas y de la legislación sobre las artes, dibuja un panorama en el que la cultura islámica aparece caracterizada por su iconofobia y por su rechazo de los símbolos, preocupada solamente por lo ornamental<sup>1</sup>.

Es también un lugar común calificar como "espinosa" la cuestión. Ciertamente la cultura islámica manifiesta una evidente predilección por los motivos ornamentales -florales, geométricos etc.- como temas decorativos y no desarrolló un repertorio de imágenes comparable al del arte cristiano, pero no es menos cierto que contamos con importantes testimonios 'iconográficos' en un arte en el que las representaciones humanas y animales no sólo no están ausentes sino que alcanzan un grado de calidad sorprendente en un medio religioso que condena al fuego eterno a los creadores de imágenes por intentar competir con el Creador<sup>2</sup>.

¿Cómo explicar entonces la existencia de una rica tradición figurativa, presente en todas las ramas del arte -escultura, cerámica, miniatura, eboraria, metalistería...-? ¿son simples excepciones a la regla?, ¿un fenómeno marginal paralelo a las corrientes del arte "oficial"?

Conviene empezar por afirmar que hubo representación figurativa en el arte islámico de todas las épocas y de todas las regiones, bien es verdad que, salvo rarísimas excepciones, siempre en el ámbito de lo profano. La iconoclastia es un problema teológico y, como tal, las restricciones impuestas en el uso de las imágenes funcionan, en sentido estricto, solamente en el arte religioso<sup>3</sup>. Es cierto que la figuración se vio más favorecida en unas épocas y en unos lugares que en otros, circunstancia que suele ponerse en relación con períodos de mayor o menor celo ortodoxo. Sin embargo, la cuestión no es tan sencilla: en la Península, durante la época almorávide, período de austeridad coránica, la cerámica pasa por una etapa de degeneración en la temática decorativa<sup>4</sup>, pero, sorprendentemente,

---

<sup>1</sup> Utilizo el término 'ornamental', en el sentido que le da Grabar, como opuesto a 'iconográfico' (GRABAR, O.(1982), p. 214). La distinción que hace entre 'ornamental' y 'decorativo' me parece pertinente, no tanto su tajante separación, aún reconociendo la existencia de ambigüedades, entre temas 'ornamentales' (sin significado) e 'iconográficos' (dotados de significación). No hay oposición absoluta entre significado y decoración, sino un significado de la decoración. Hasta el más 'ornamental' de los motivos decorativos emite un "rumor" de significación, que el espectador percibe, y explica porqué determinados temas o motivos son adecuados en un contexto y no lo son en otro. Se ha discutido hasta la saciedad si las representaciones de animales que aparecen en la cerámica, marfiles, objetos de metal etc. tienen "significado" o son únicamente "decorativas". A este respecto, resulta elocuente que la imagen del Elefante, abundante en los textiles, objetos de metal y marfiles, no aparezca en cambio prácticamente nunca en la cerámica, probablemente porque su fortaleza y corpulencia lo hacían inadecuado para la fragilidad del barro.

<sup>2</sup> "Los que fabriquen imágenes no entrarán en el Paraíso hasta que consigan darles la vida que tienen las criaturas de Alá", dice un *hadith*. El argumento es, sin embargo, preislámico y aparece ya en Tertuliano y Clemente de Alejandría (GRUNEBAUM (1962), p. 5-6). En el Corán se recuerda que Jesús cuando era niño, fabricaba pájaros de barro pero, por especial permiso de Dios, hacía el milagro de insuflarles la vida.

<sup>3</sup> Un caso sintomático es el de la fachada de *Mshatta*, en la que se ha evitado la representación humana y animalística en el sector que se corresponde con la *qibla* de la mezquita del palacio (GRABAR, O. (1982), p. 213). Las únicas representaciones de tema religioso son las ilustraciones que se hicieron de leyendas preislámicas recogidas en el Corán, en las escuelas de miniaturistas persas de los siglos XIV-XVI.

<sup>4</sup> Normalmente explicada como consecuencia del rigorismo religioso de los alfaquíes almorávides (ROSELLÓ (1992), p. 100)

en los textiles el repertorio de los bestiarios sasánidas vive una etapa de esplendor<sup>5</sup>. Lo contrario sucede tras la invasión Almohade, a pesar de que éstos aspiraban a superar la pureza coránica de sus antecesores. La cerámica mantiene un desarrollo decorativo y formal importantísimo, sin rehuir la temática animal ni la representación de la figura humana<sup>6</sup>, mientras que en el arte textil el proceso se invierte abandonándose las representaciones zoomórficas, sustituidas ahora, en los escasos ejemplares producidos, por ruedas con decoración de entrelazo, redes de rombos, ataurique etc<sup>7</sup>. Numerosos ejemplos similares podrían aducirse para demostrar que la utilización o el abandono de la figuración no depende únicamente de las circunstancias político-religiosas. Influyen también otros factores sociales (gusto, modas...) y culturales (tradicón figurativa en las diversas regiones), al margen de los vaivenes de la teología.

### ***1.1- Presupuestos teológicos del aniconismo islámico.***

El descubrimiento, en 1898, de las pinturas de *Qusayr Amra*, causó conmoción entre los arabistas que no podían sospechar que en el primer siglo del Islam se aceptaran decoraciones con figuras humanas contraviniendo las prescripciones coránicas. Hay que recordar, no obstante, que el Corán se ocupa poco del tema y su reprobación de las imágenes<sup>8</sup> es muy suave si la comparamos con los anatemas bíblicos, los cuales no fueron sin embargo obstáculo para que el arte cristiano desarrollara al máximo las posibilidades de la imagen<sup>9</sup>.

En el Corán, como en la Biblia, las prohibiciones más duras se refieren a los ídolos, a las imágenes de culto. Aunque no faltan vetos genéricos a la representación de seres animados, la verdadera preocupación es combatir la idolatría, no tanto perseguir el arte figurativo. En los *hadith*, pueden encontrarse sentencias contra las representaciones de seres vivos, pero también tradiciones que prueban el uso de las imágenes desde los albores del Islam<sup>10</sup>. Cuando el Profeta hizo destruir los frescos paganos de la Kaaba, ordenó respetar una imagen de María; sus esposas bordaban telas con figuras humanas y animales<sup>11</sup>, e incluso los primeros califas Omeyas de Damasco se atrevieron a emitir moneda con su efigie<sup>12</sup>.

¿Cuáles son entonces las razones profundas del aniconismo islámico?, ¿Son realmente de orden religioso?. Suele recordarse, en primer lugar, el peso de la tradición iranio-semítica, profundamente anicónica como demuestran los anatemas bíblicos, aunque

---

<sup>5</sup> PARTEARROYO (1993), p. 106 ss.

<sup>6</sup> NAVARRO PALAZON (1986), pp. 66 ss., y ROSELLO (1993), p. 100.

<sup>7</sup> PARTEARROYO (1993), p. 109.

<sup>8</sup> "Absteneos del vino, los juegos de azar, las estatuas y el echar suertes sacando una flecha del carcaj: son abominaciones inventadas por Satanás" (Corán, V, 92)

<sup>9</sup> Vid. Éxodo, 20:4 ss.; Levítico, 26:1; Deuteronomio, 5:8-9, e Isaías, 44:9-20.

<sup>10</sup> Sobre los *hadith* relativos a las imágenes véase PAPADOPOULOU (1977), pp. 55-58.

<sup>11</sup> Ciertamente que, según la tradición, el Arcángel Gabriel retrocedió al encontrar en la puerta de la casa de Mahoma una cortina de seda, bordada por la pequeña Aisha, a la que no permitían jugar con muñecas, pero se conformó con que se le cortaran las cabezas a las figuras representadas, sin exigir su completa destrucción. La leyenda es una buena prueba de la tensión entre las prohibiciones religiosas y el "impulso psicológico" de los humanos hacia la representación de la realidad

<sup>12</sup> Así por ejemplo Abd el- Malik (685-705) acuñó monedas con su retrato imitando modelos sasánidas (Cosroes) y bizantinos (Justiniano II), adaptando el simbolismo de los prototipos a la nueva situación (Vid. GRABAR (1986), pp. 77-84, figs. 62 ss.

cabría preguntarse también, si el rechazo de los semitas hacia las imágenes se fundamenta en motivos teológicos o de otra índole<sup>13</sup>.

El rechazo judaico hacia los ídolos, como el de los musulmánes en muchos casos, es un síntoma de la rebeldía frente a la religión de las estatuas propia de las clases privilegiadas. El arte figurativo se ve como algo propio de la aristocracia explotadora sea ésta persa, romana, o sasánida, y rebelarse contra ella supone rechazar sus dioses. El "populismo" de las religiones igualitarias tiende a identificar arte y lujo y a rechazar ambos como actitud moral. El pensamiento, *Shari'ah* dominante en la cultura islámica mantuvo durante siglos una actitud "moral-populista"<sup>14</sup>. poco inclinada, aunque no especialmente hostil, hacia las artes plásticas. De todos modos, el apogeo del aniconismo islámico, no se produjo hasta los siglos IX-X<sup>15</sup>. Es difícil decir hasta que punto esta actitud se vio directamente influenciada por la tradición judía pero, en todo caso, lo que si hay son unas raíces sociales comunes<sup>16</sup>.

Aunque mayoritario, el pensamiento *Shari'ah* coexiste, a lo largo de la historia del Islam, con otras tendencias, minoritarias pero igualmente antiguas y extendidas, como el sufismo, en las que el símbolo y el mito juegan un papel mucho más importante. Es cierto, que estas tendencias no llegaron a desarrollar un arte propio pero inspiraron algunas escuelas de pintura devocional y, aunque tienden a desarrollar el simbolismo en el campo de lo esotérico, suponen un contrapunto de la tendencia *Shari'ah* dominante<sup>17</sup>. La expresión social de la iconoclastia islámica es fruto de la interacción de diversas corrientes de pensamiento frente a la tendencia a presentar al Islam como un todo monolítico invariable en el tiempo y en el espacio.

### ***I.II- Factores sociales***

Al margen de los factores religiosos, se ha buscado explicación al fenómeno del aniconismo islámico en el terreno de la sociedad y la mentalidad colectiva. Hodgson, ha trazado un paralelismo entre la "burguesía" islámica y las sociedades calvinistas en la Europa occidental de la edad moderna. Ambas desarrollaron una moralidad burguesa, en oposición a la aristocrática, en la que la creación, el adorno, el arte en suma, no son absolutamente rechazados pero tiende a considerárselas actividades frívolas e inútiles que pueden además ofender al Creador<sup>18</sup>.

En el rechazo social hacia la imagen, pudo haber influido también el "factualismo" islámico y su tendencia a interpretar las imágenes literarias del Corán bien como meros popularismos, bien proclamando la imposibilidad de acceder a su significado. Del mismo modo, la postura dominante en la historiografía musulmana, desarrolla una concepción de la Historia que no deja lugar al mundo del símbolo ni del mito, ni siquiera en un pasado

---

<sup>13</sup> Creswell supone, entre los semitas, una incapacidad para la representación naturalista que llevaría a convertir la necesidad en virtud, justificando con escrúpulos religiosos su incompetencia técnica. Vid. CRESWELL (1946).

<sup>14</sup> Así la denomina Hodgson (HODGSON (1964), p. 228).

<sup>15</sup> Los *hadiths* que prohíben las imágenes fueron codificados hacia el 850, cuando el Islam había producido ya obras como *Qusayr Amra*, y quizá sea como reacción contra obras de éste tipo por lo que se formulan las prohibiciones.

<sup>16</sup> Sobre la influencia de la tradición judaica en la actitud islámica ante las artes figurativas véase VASILIEV (1956). Sobre las relaciones entre la iconofobia judía, islámica y bizantina, véase GRUNEBaum (1962) y GRABAR (1986), pp. 111-132.

<sup>17</sup> HODGSON (1964), pp. 255-56.

<sup>18</sup> HODGSON (1964), pp. 233 ss.

remoto. Los relatos de la Biblia, por ejemplo, se sitúan siempre en un tiempo preciso y en un lugar concreto, visitable por el hombre. El prosaísmo endémico de los historiadores musulmánes es un síntoma más del pequeño papel que la sociedad islámica reserva al elemento simbólico, lo mismo que el rechazo a los sacramentos -en tanto que representaciones simbólicas de la relación hombre-Dios-, o la militancia contra el arte figurativo por su capacidad de transmitir un simbolismo explícito-.

### ***I.III- Imágenes que no producen sombra***

Todo arte, música, poesía, escultura..., es, en última instancia, peligroso, en la medida en que puede absorber energías emocionales del hombre y distraerlas de Dios. Sin embargo, en la práctica ni el más extremado de los puristas pone reparos a la música o a la poesía, especialmente si cantan la gloria de Alá, ni a la decoración geométrica que requiere menor intensidad intelectual en su contemplación que las representaciones figurativas<sup>19</sup>.

Los ataques se dirigen siempre contra las representaciones de seres vivos, en parte por su identificación con el lujo de la aristocracia, como sostiene Hodgson, pero sin duda también porque las prohibiciones coránicas se refieren a ellos en particular. Dentro de las artes visuales, la escultura concentra las condenas de los iconoclastas. Los exégetas del Corán suelen distinguir entre las *estatuas*, condenadas por la Biblia y por Mahoma, y el resto de las imágenes (miniatura, relieve...), distintas en su esencia ya que no producen sombra, sutileza teológica que permite justificar aquello que la realidad impone.

En efecto, entre las artes figurativas, es la escultura de bulto la menos utilizada por los artistas musulmánes. Sin embargo, cabe preguntarse, siguiendo a Grabar<sup>20</sup>, si el rechazo de la escultura en los primeros siglos de la *hégira* no habrá que enmarcarlo en un fenómeno general de decadencia de la técnica en los siglos de la baja romanidad. Con la crisis de mundo antiguo y las invasiones los talleres se desintegran y el oficio desaparece. Durante cinco siglos el arte de la escultura estará prácticamente ausente en los territorios del antiguo Imperio romano, pero cuando, en el siglo XI, con el románico, la escultura reaparezca, el Islam no será del todo ajeno a éste movimiento de recuperación<sup>21</sup>.

### ***I.IV- Lo sagrado y lo profano***

---

<sup>19</sup> En la ética de Ibn Miskawaih, por ejemplo, la misma noción de obra de arte aparece como una depravación, como una distracción innecesaria de la moral (GRABAR O. (1988), p. 230). Idénticos argumentos utilizará S. Bernardo en occidente para oponerse a la estética románica.

<sup>20</sup> GRABAR, O. (1964), p. 258, nota 7.

<sup>21</sup> En efecto, si exceptuamos el caso persa, la práctica totalidad de las esculturas conservadas (leones de la Alhambra, Grifo de Pisa, león de Monzón...) o conocidas por fuentes literarias (estatuas de Abd- el-Rahman III en *Madinat al-Zabra*, o de Ibn Tulun en El Cairo) corresponden a los siglos X-XIII.

El aniconismo islámico es, en su origen, fruto del rechazo hacia los ídolos de las religiones paganas, de un espíritu hostile hacia las imágenes de los *otros*, pero el exclusivismo de la religión islámica no se limita, como en el caso cristiano, a eliminar las imágenes rivales -ese fue sólo el comienzo- sino que se acaba por prohibir cualquier tipo de imagen<sup>22</sup>.

Es cierto que la realidad arqueológica puede hacernos pensar que las prohibiciones no se cumplieron en absoluto, pero la falta de rigor no es tal si nos detenemos a valorar el ámbito de aplicación de las prohibiciones. El tabú, en sentido estricto, funciona únicamente en el terreno de lo sagrado y de lo público, mientras que en el ámbito privado se aceptan las representaciones figurativas<sup>23</sup>. Se ha argumentado, que ello sucede tan sólo en círculos palatinos y aristocráticos, minoritarios y restringidos, que viven de espaldas al Corán -o por encima de él-, sin embargo tenemos el caso de la cerámica que utiliza con profusión la temática animal e incluso humana, y es un producto que llega a amplios sectores de la población. Si exceptuamos algunos pocos casos, todos ellos periféricos espacial o cronológicamente, las manifestaciones del arte figurativo se restringen siempre al ámbito de lo privado<sup>24</sup>.

### ***I.V- Algunas prevenciones.***

Circunscribir las representaciones de seres vivos al espacio privado o hacer sutiles distinciones entre imágenes que producen o no sombra podía servir para guardar las formas pero no solucionaba a los artistas el problema de enfrentarse a la amenaza del castigo eterno<sup>25</sup>. No es mucho lo que sabemos sobre las actitudes de artistas y artesanos musulmanes ante el proceso de creación artística aunque en algunas de las características del arte islámico ha querido verse un reflejo de las prevenciones de los artistas en un intento de mantener el oficio sin violar abiertamente las prescripciones del Corán y de los *hadith*.

Puesto que las amenazas coránicas se dirigen contra quienes pretendan emular a Alá creando seres vivientes, la primera preocupación de los artistas es evitar en sus realizaciones un excesivo realismo, de modo que se marquen claramente las diferencias entre arte y naturaleza. El pretendido "arcaísmo" de los artesanos musulmanes podría ser en realidad una voluntaria "desintegración"<sup>26</sup> de las formas, un proceso consciente para despojar a las figuras de su aspecto de seres vivientes, convirtiéndolas en títeres, marionetas o seres mecánicos, nunca criaturas vivas<sup>27</sup>.

---

<sup>22</sup> Los decretos iconoclastas de Omar II (ca. 717-20) y Yazid II (723) comienzan por proscribir las imágenes cristianas pero acaban haciéndose extensivos a toda representación de seres vivientes. Sobre el edicto de Omar véase GRABAR, A. (1986), p. 128, sobre el de Yazid VASILIEV (1956) y GRABAR, A. (1986), pp. 128-129.

<sup>23</sup> Se trata pues de iconoclastia (rechazo de las imágenes de culto) y no de aniconismo que, en sentido estricto, no existe en el Islam ni en ninguna otra cultura. Sobre este aspecto véase FREEDBERG (1992), especialmente los capítulos IV "El mito del aniconismo" y XIV "Idolatría e Iconoclastia", quien aborda el tema desde una perspectiva socio-antropológica más que artística.

<sup>24</sup> Véase, para el caso peninsular, PAVON MALDONADO (1986), p. 406, nota 7.

<sup>25</sup> Vid. Nota 2

<sup>26</sup> Es lo que Goldschmidt ha denominado *die Formenspaltung*, un procedimiento que puede observarse no solo en el arte islámico sino en numerosas culturas y períodos artísticos. Un caso interesante, por su proximidad al Islam, es el bizantino, donde las querellas iconoclastas dejaron como resultado un arte estereotipado, sometido a rígidos clisés y desnaturalizado al que el propio Goldschmidt, en un símil afortunado, ha calificado de "arte helenístico deshidratado". (GOLDSCHMIDT (1937), pp. 167 ss.)

<sup>27</sup> El "Flat style", monótono y antinaturalista que caracteriza al arte islámico aparece en fecha relativamente tardía, lo mismo que las codificaciones de preceptos iconoclastas. En un primer momento impera un "realismo iranio" (Cf. El

Una finalidad semejante, según Ettinghausen, podrían tener los motivos ornamentales que decoran la mayoría de las esculturas de bulto musulmánas, sobre todo las realizadas en cobre o bronce<sup>28</sup>. Del mismo modo se podría interpretar la falta de rasgos faciales en las figuras de obras como el *Kamseb* de Nizami, o la existencia de líneas cortando el cuello de las figuras para indicar que no están vivas.

#### I.V.I- Irrealidad y provisionalidad

La tendencia islámica hacia la "no-objetividad" en sus representaciones y el uso de materiales "humildes", como el ladrillo, estuco, madera etc. serían dos vertientes de una concepción del mundo que pretende remarcar el carácter transitorio de toda obra humana, su provisionalidad, frente a lo único real y permanente que es Dios.

Es cierto que la preferencia por determinados materiales puede explicarse perfectamente por la influencia de las tradiciones artísticas locales -el uso del ladrillo, por ejemplo entronca con una tradición muy arraigada en el Cercano Oriente-, y que las prohibiciones coránicas sobre el uso de materiales nobles se incumplieron, en última instancia, en numerosas ocasiones<sup>29</sup>, pero no lo es menos que de las múltiples posibilidades que se les ofrecían a los artistas, el Islam mostró a lo largo de su historia una preferencia clara por aquellas que entraran menos en conflicto con los postulados de la *Shari'ah*. Los estilos artísticos son siempre fruto de una elección consciente y voluntaria, y en esto el Islam no es una excepción. El caso de la cerámica de reflejo metálico, una de las grandes aportaciones del Islam a la historia de las técnicas artísticas, es significativo a este respecto. Se ha sugerido que la técnica podría haber surgido como un sucedáneo para sustituir a las vajillas de oro y plata, prohibidas por el Corán. Muchas objeciones se le han hecho a la teoría<sup>30</sup>, pero lo que si parece probable, es que el extraordinario desarrollo que alcanzó la especialidad, a pesar de sus dificultades técnicas, se deba a que permite satisfacer los deseos de lujo de las élites refinadas sin violar los preceptos coránicos.

#### I.V.II- El *non finito*

Siempre han llamado la atención de arqueólogos e historiadores del arte las "imperfecciones" que presentan numerosas piezas, especialmente en el campo de la cerámica. Un pequeño error en el dibujo, un esmalte subido de tono, un goterón en alguna esquina..., demasiadas equivocaciones para ser accidentales, sobre todo cuando aparecen en piezas de gran calidad<sup>31</sup>. Hay que pensar quizá en errores voluntarios para evitar el castigo

---

aguamanil en forma de pájaro del British Museum (en WARD (1993), fig. 31), o el del *Islamische Kunstabteilung* de Berlín (en PIJOAN (1966), fig. 163).

<sup>28</sup> Se ha señalado también la posibilidad de que respondan a un deseo de embellecimiento en conexión con una tendencia estética común a todos los orientales. Vid. AGA-OGLU (1956), p. 196.

<sup>29</sup> Sobre este aspecto véase AGA-OGLU (1956), p. 181 ss.

<sup>30</sup> Vid. AGA-OGLU (1956), p. 190.

<sup>31</sup> Las fallas son especialmente abundantes en los objetos salidos de los alfares persas de Kashan, pero aparecen en todas las épocas y lugares (por ejemplo, en los Jarrones de la Alhambra, TORRES BALBAS (1949), p. 217)



de la vanidad de imitar las formas naturales, a no ser que, como señala Grabar, "*Perhaps also we have looked at them in too much detail*"<sup>32</sup>.

## **I. VI- Conclusión**

Dos grandes posturas se mantienen entre los historiadores a la hora de explicar el alcance del fenómeno y precisar su importancia. Algunos como Kroeber, han hecho del problema de la iconoclastia islámica la clave del problema de la civilización misma. La iconofobia sería el ejemplo más obvio de una serie de características culturales que acompañan al Islam desde su nacimiento y que se manifiestan allí donde el Islam hace acto de presencia; forma pues parte de su esencia. Desde éste punto de vista, los ejemplos conservados de arte figurativo son, de algún modo, excepciones a la regla, hechos marginales para los que siempre se puede buscar una explicación, sea el relajamiento de la ortodoxia, el carácter periférico, la contaminación por el contacto con otras culturas o el gusto personal de quien encarga la obra. Otros, sin embargo, como Oleg Grabar o Hodgson, han sostenido la tesis contraria: No todo el arte islámico, ni siquiera el de la época medieval, es simplemente ornamental y carente de simbolismo. Lo verdaderamente marginal, en el desarrollo de la cultura islámica no es la imagen sino el fenómeno iconoclasta, importante sin duda como expresión del "tono" de la cultura islámica, pero quizás menos a la hora de definir su substancia.<sup>33</sup> La observación de Ibn al-Ukhuwwa sobre el uso de sedas y joyas, prohibidas en el Corán, podría aplicarse perfectamente a las imágenes: "*Vestir de seda o sentarse sobre ella, y llevar puesto oro y usarlo, está prohibido. Pero eso son pecados menores*"<sup>34</sup>.

## **II- La Imaginería animal en el Arte Islámico**

La herencia artística de la que se hizo cargo el Islam incluía una antigua tradición en las representaciones de animales. El repertorio sasánida por un lado y la tradición clásica por el otro, son los principales componentes de los que se servirán los imagineros musulmanes en sus creaciones. La influencia clásica es menos evidente a nivel formal que en el campo textual (tradición de los *fisiólogos*), lo contrario de lo que sucede con el arte iraní. Los artistas musulmanes hicieron suyo todo el repertorio de formas del arte persa, abundantísimo en representaciones animalísticas: grifos y arpías, aves y leones adosados o afrontados, enmarcados por círculos y roleos son motivos típicos del arte sasánida, siempre vivos en los tejidos, los marfiles o la cerámica del Islam.

### **II-I- La influencia clásica.**

---

<sup>32</sup> GRABAR, O. (1964), nota 15. Es posible que los arqueólogos se hayan excedido en su perspicacia en algunos casos, pero hay algunos tan conspicuos que no cabe dudar de la intencionalidad (véase el plato de Kashan que representa a un Sultán con su favorita, hoy en el *Metropolitan* de Nueva York, en PIJOAN (1949), fig. 437).

<sup>33</sup> HODGSON (1964), p. 254.

<sup>34</sup> La cita en AGA-ONGLU (1956), p. 191.

La cultura clásica greco-romana hizo de la representación del cuerpo humano en el espacio el objeto de toda su plástica. Sin embargo, no desdeñó las representaciones de animales, tanto reales como fantásticos, creando un repertorio formal que encausa las influencias orientales por el camino del realismo. Pocas influencias, en el terreno de las formas, pueden encontrarse de éste arte en la imaginería islámica, y en vano se buscará, en el mundo musulmán, algo comparable a los caballos del Partenón o a los perros que acompañan a los difuntos en las estelas áticas. No es en este campo en el que hay que buscar las influencias clásicas, sino en el terreno de la literatura y las tradiciones textuales.

### II.I.I- El Fisiólogo

La literatura clásica sobre zoología hunde sus raíces en Herodoto, en cuyas *Historias* se acumulan gran cantidad de noticias, unas veces reales, otras fantásticas y pintorescas, sobre los animales más extraños. Sus relatos, apenas depurados por Aristóteles en su *Historia Animalium*, sirvieron a Plinio<sup>35</sup> y Eliano<sup>36</sup> como base para sus escritos, cuyo eco se percibe en las noticias que sobre los animales transmiten todos los autores latinos desde Cicerón a San Isidoro. Toda esta literatura sobre zoología, cristaliza en el S. II d.c. con la redacción de una obra, el *Physiologus*, destinada a gozar de gran éxito posterior, convirtiéndose, hasta el s. XVII, en la base de todos los conocimientos zoológicos. El origen concreto y la autoría de este manual de zoología simbólica siguen siendo controvertidos<sup>37</sup>. La primitiva versión griega no se conserva, pero se supone la existencia de un manuscrito primitivo del que derivarían las familias griegas y latinas posteriores. La obra se difundió rápidamente por Europa, Asia y Africa, conservándose versiones en siríaco, etíope o árabe y, convertido ya en *Bestiario*, en las distintas lenguas romances.

Con las diferentes traducciones, y las consiguientes interpolaciones, el texto original fue creciendo, incorporándose descripciones de nuevos animales así como de plantas y piedras. En todo caso, se mantuvo siempre el alegorismo místico-religioso en la enumeración de las propiedades de los distintos animales, combinado con una cierta preocupación "científica", en la línea de Eliano, por recoger las posibilidades terapéuticas y utilitarias de los mismos.

En el mundo árabe, la influencia de esta literatura es evidente en la obra de cosmógrafos y zoólogos. Se conservan dos versiones árabes del fisiólogo griego que

---

<sup>35</sup> G. Plinius Secundus (Plinio el Viejo) (23-79 d.c.), *Naturalis historia libri XXXVII*. Se ocupa de zoología en los libros VIII-XI pero aparecen noticias sobre animales dispersas por toda la obra.

<sup>36</sup> Claudio Eliano (s. III d.c.), escribió en griego una *Historia de los Animales*. Hay dos ediciones españolas: la de J. M. Díaz Regañón, Madrid, Gredos, 1984. 2 vols., y la de José Vara Donado, Torrejón de Ardoz, Akal, 1989.

<sup>37</sup> Para unos, la primitiva versión griega fue compuesta en Alejandría en el s. II d.c. mientras otros piensan en Siria y retrasan su cronología al S. III. Las mismas discrepancias persisten sobre la fecha de la primera versión latina, la "versión Y", para unos del s. IV y para otros del V. En cuanto al autor del tratado, hoy tiende a pensarse en una recopilación anónima tomando como fuentes a Herodoto, Aristóteles y la *Physica* del pseudo-Salomón. Muchos manuscritos mencionan como autores a Salomón, San Basilio, San Jerónimo, San Epifanio... etc., aunque los más antiguos no mencionan autor. De la versión griega atribuida a S. Epifanio hizo una traducción latina el humanista español Ponce de León (Roma 1587), editada por Santiago Sebastián en versión castellana (SEBASTIAN (1986). Otras versiones, griegas, siríacas, árabes y armenias fueron editadas por Lauchert y Peters y traducidas al Inglés por Carlill y al italiano por Zambon. Fragmentos de las mismas, en traducción castellana, pueden verse en MALAXECHEVERRIA (1986) y (1991). De las versiones latinas, hay una traducción castellana de la "Y" por Nilda Guglielmi (GUGLIELMI (1971).

servieron de fuente, junto con Eliano y Aristóteles, para Ibn-Bajtisu<sup>38</sup> y Al-Qazwini<sup>39</sup>. Más difícil es precisar la transcendencia que estos escritos tuvieron en el arte, aunque la existencia de versiones ilustradas del *Libro de las utilidades de los animales* de Bajtisu, y del *Nuzhatu-l-Qulub* de Al-Qazwini demuestra la existencia de una tradición figurativa inspirada por ellos<sup>40</sup>.

## II.II- La tradición sasánida.

El repertorio animalístico de los artistas musulmanes enlaza sin solución de continuidad con las representaciones zoomórficas sasánidas. Los textiles persas proporcionaron a los imageros islámicos una colección de imágenes de animales y un vocabulario de representación que constituye la base de su lenguaje visual. No solo los animales mismos (grifos, arpías, unicornios, águilas bicéfalas...), sino el diseño de las composiciones (figuras simétricas espaldadas o afrontadas, enmarques circulares, esquemas heráldicos con el *hom* o árbol de la vida sirviendo de eje a las escena...), provienen en su mayor parte de los diseños textiles sasánidas que gozaban de gran aceptación tanto en oriente como en occidente<sup>41</sup>. El arte copto, recogió y modificó buena parte de estos diseños, utilizándolos en sus tejidos y manuscritos que más tarde servirían también de fuente de inspiración para los artistas musulmanes. El caso de los roleos y decoraciones vegetales de los que brotan cabezas humanas y animales es un buen ejemplo del funcionamiento de las vías de transmisión: el motivo es de origen oriental -aparece en sellos de Mohenjo-Daro y en joyas aqueménidas-, adoptándolo más tarde el arte romano (frescos de Villa Adriana en Tivoli) y el copto. De Egipto, el motivo retorna a oriente, donde reaparece (SS. IX-X) en los manuscritos, la cerámica y los cobres incrustados<sup>42</sup>,

---

<sup>38</sup> Ibn Bajtisu (médico sirio del califa abasí Al-Muctamid, s. XI) es autor seguro del *Kitab al-Jawami*, basado en la Historia de los animales de Aristóteles, y se le atribuye El *Libro de las utilidades de los animales (Manafi al-Hayawan)*, redactado originalmente en árabe y traducido al persa en el S. XIII. En España se conserva una compilación del s. XIV (755/1355) por Ibn Al-Durayhim) en un manuscrito del Escorial editado por Carmen Ruiz-Bravo Villasante (RUIZ-BRAVO (1980), y estudiado en el aspecto artístico por LOREY (1935). El estilo de las miniaturas, con evidentes influencias chinas, ha sido calificado de "realismo científico", y su autor de "zoólogo honesto y artista mediocre" (LOREY (1935), p. 230-31). El "realismo científico" lo emparenta con obras como el *Libro del arte veterinario* de Ahmed ben al-Ahnaf, hoy en el Museo Topkapi Saray de Estambul.

<sup>39</sup> Al-Qazwini, funcionario de tributos Persa (ca. 1281-1331) es autor de una cosmografía (*Nuzhatu-l-Qulub* (= 'Deleite de los corazones') que incluye una extensa sección zoológica. La obra de Qazwini generó una importante serie de imitadores y compiladores -*Maravillas de la Creación, Maravillas de la Naturaleza...*etc.- (Vid. BALTRUSAITIS (1987), p. 125. La sección zoológica del *Nuzhatu-l-Qulub* fue traducida al inglés por STEPHENSON (1930). Incluye extensos párrafos, en versión castellana, MALAXECHEVERRIA (1986), pp. 16-17, 51, 55, 58, 78-79, 82, 96, 112-114, 126, 150-51, 154, 156, 171 y 179-82. Y MALAXECHEVERRIA (1991), pp. 25, 36-37, 39, 43, 52, 54, 85, 93-97, 105, 131-32, 137-138, 143, 162-65, 185, 187, 195, 205, 239-41 y 246. La obra de Qazwini incluye una descripción de cada animal, una explicación de sus costumbres y peculiaridades y una extensa enumeración de sus propiedades terapéuticas; aunque carece del simbolismo alegórico-moral de los *Fisiólogos* y los *Bestiarios* occidentales, algunos rasgos demuestran que conocía la obra de Eliano (la afirmación de que la bilis del águila cura la ceguera procede de él) y los *Fisiólogos* (alude, por ejemplo, a la "piedra eutocia" que los buitres machos llevan a las hembras para ayudarles a poner los huevos, a la cual se refiere también la "versio Y").

<sup>40</sup> De la obra de Bajtisu, la Biblioteca Morgan posee un manuscrito ilustrado, procedente de Meraga (Persia), ejecutado hacia 1294-99, ya en época mongola. La compilación del Escorial incluye también miniaturas. Del libro de al-Qazwini, hay también versiones ilustradas: la de la Biblioteca del Estado de Baviera (ilustrada por al-Wasiti, el mejor de los ilustradores iraquíes del s. XIII), y la de la Biblioteca Nacional de París de 1388 (fondos persas ms. 174 y supl. persa 332).

<sup>41</sup> El arte visigodo, por ejemplo, los utilizó como modelos para la decoración arquitectónica en edificios como San Pedro de la Nave o Quintanilla de las Viñas.

<sup>42</sup> Véanse numerosos ejemplos en BALTRUSAITIS (1987), p. 113 ss. Por la misma vía, los textiles coptos, penetrará en este motivo en occidente durante la Edad Media

siendo uno de los componentes que darán lugar a la aparición de la leyenda del "wak-wak", el árbol que da frutos humanos y animales<sup>43</sup>.

### **II.III- Simbolismo de las representaciones animales.**

El arte islámico heredó las formas sasánidas pero no está tan claro que con ellas recibiera también una idea clara de su significado. El Islam primitivo rechaza deliberadamente los símbolos, rechazo que supone en realidad una crítica del sistema precedente, primer paso en la creación de una nueva cultura. El Islam aceptó -no podía ser de otro modo- las formas antiguas, pero utilizándolas de distinta manera. La transferencia de los repertorios persas parece haberse producido respetando un "principio de disyunción" análogo al que Panofsky formuló para explicar las relaciones entre el arte clásico y el medieval<sup>44</sup>. Las formas del arte iraní se adoptan "liberadas" de su simbolismo no-musulmán<sup>45</sup>; es decir, se aceptan los *motivos* sasánidas pero no los *temas*.

La cuestión del simbolismo del arte musulmán sigue siendo objeto de controversia. Hay práctica unanimidad en aceptar que uno de los rasgos definitorios de la cultura islámica es el repudio de los símbolos, pero el Islam en realidad nunca dejó de utilizarlos, adaptarlos e incluso crearlos<sup>46</sup>. Hay que preguntarse incluso, como lo hacía Grabar, "si no se puede dar algún significado a aquellas formas del arte islámico primitivo que parecen ornamentales solamente al confrontarlas con otras tradiciones artísticas"<sup>47</sup>. La historia del arte islámico ha sido hecha en su mayor parte por los occidentales, inclinados a calificar rápidamente como 'ornamental' todo aquello que no se ajusta a las pautas de lo que en occidente constituye el campo del símbolo.

En el caso concreto de las representaciones de animales, su carácter simbólico es una constante desde la prehistoria, y es difícil creer que el Islam haya ignorado completamente su simbología, convirtiéndolas simplemente en "desheredados iconos", como afirma Pavón<sup>48</sup>. Es posible que los artesanos musulmanes, y el público que adquiriría sus obras, no comprendiesen totalmente el significado de los motivos que utilizaban pero en muchos casos, la coherencia que mantienen en la asociación de un motivo con un contexto determinado, parece indicar que comprendían su simbolismo. Sirvan como ejemplo, los abundantes candelabros con forma de dragón, un animal solar, símbolo del eclipse en los tratados de astrología, adecuado por tanto como portador de la luz, o los botes de marfil en los que el carácter pacífico o combativo de los animales representados se

---

<sup>43</sup> Sobre el "wak-wak", véase el artículo de G. Ferrand en la *Enciclopedia del Islam*, y el capítulo que dedica al tema Baltrusaitis (BALTRUSAITIS (1987), pp. 123-50. En España tenemos un caso en las pinturas de Sigüenza (escena de la entrega de la Ley a Moisés y de la adoración del becerro de oro. Otro podría estar en la portada de Santo Domingo de Soria (¿es un "jardín del Paraíso"?).

<sup>44</sup> PANOFSKY (1975), p. 136 ss.

<sup>45</sup> GRABAR, O. (1988), p. 230.

<sup>46</sup> Por ejemplo las estrellas, o la "mano de Fátima", por no hablar del simbolismo de los elementos arquitectónicos: el *mibrab*, la primera creación islámica con un claro simbolismo religioso, las *qubbas*, o los alminares.

<sup>47</sup> GRABAR, O. (1988), p. 215. Mantiene sin embargo Grabar, a lo largo de sus trabajos, que el rechazo deliberado de los símbolos es una constante de la cultura islámica.

<sup>48</sup> PAVON MALDONADO (1986), p. 403. Sin embargo admite el simbolismo de las "manos de Fátima", estrellas, llaves etc.

relaciona con la finalidad de los mismos: conmemorativa de victorias en unos casos y de festividades en los otros<sup>49</sup>.

## **II.IV- Fauna real y fauna fantástica**

El artista debe evitar el imitar a Dios o competir con él. El realismo por tanto queda excluido, pero a cambio se abren todas las posibilidades de la imaginación. El artista musulmán crea sus imágenes partiendo de las unidades de la naturaleza pero combinándolas arbitrariamente. La tradición oriental incluía una abundante fauna fantástica pronto asumida por el Islam, y la literatura clásica, al incluir muchos de estos seres en sus repertorios zoológicos y atribuir características o comportamientos fantásticos a los animales reales, contribuyó a difundir toda una serie de híbridos y mónstruos que gozaron de notable éxito.

En la imaginería musulmana, los grifos, arpías, unicornios y dragones coexisten, lo mismo que en la literatura zoológica, con los leones, caballos, águilas y pavos. Es más, los artistas musulmanes parecen preferir la zoología fantástica a la real.

### **II.IV.I- El Grifo.**

También llamado **Simurg** o **Anqa**, es un animal mitológico de origen persa relacionado con el ave Fenix de la mitología egipcia y el Garuda hindú. En su origen, simbolizaba al Universo ya que estaba formado por los cuatro elementos (dragón=fuego; león=tierra; pájaro=aire; pez=agua); sin embargo, ya en el siglo XI, Fidursi, autor del *Shah Namah*<sup>50</sup>, la epopeya nacional persa, lo presenta como un pájaro benévolo, asistiendo a los héroes. Hay un simurg positivo y otro negativo que dió lugar al pájaro Roj de las Mil y una noches. El carácter dual del grifo<sup>51</sup> y su relación con el mito del ave Fenix aparece claramente en la descripción que del animal hace Al-Qazwini:

"El *Anqa*, o *Simurgh* es, según se dice en el '*Aja'ibu-l-Makbluqat*, un ave de gran corpulencia, tal que puede llevarse un elefante con facilidad. Se le llama el rey de las aves, porque cuando mata a su presa, come de ella lo que le baste, y abandona el resto para [otros] animales, y vuelve a sus propias sobras; y ésta es una característica los reyes. Vive mil setecientos años, pone huevos cuando tiene trescientos de edad, y los polluelos nacen al cabo de veinticinco años. Y en el *Tafsu Kalbi* se dice que, al principio, el '*anqa* solía vivir entre los hombres, y solía provocar aflicción entre los seres vivos, hasta que, en tiempos del profeta Hauzala (¡la paz sea con él!), un '*anqa* raptó a una novia con sus joyas y vestidos. Hauzala (¡la paz sea con él!) rogó, refiriéndose al '*anqa*: «¡Oh, Señor, llévatelo y destruye a su progenie, y castígalo duramente con calamidades. Dios (¡exaltado sea!) envió un incendio que lo abrasó, y nada quedó de él, más que el nombre. Y Zamakhshari, en el *Rabic u-l-Abrar* («La fuente de los piadosos»), cuenta que en tiempos del Banu Isra'il, Dios ¡exaltado sea!

---

<sup>49</sup> Sobre el simbolismo de los botes, véanse los trabajos de HOLOD (1992a) y (1992b). Para los candelabros WARD (1993), p. 104.

<sup>50</sup> (= 'Libro de los Reyes'), un poema épico de gran calidad literaria. Se conservan numerosas traducciones y varios manuscritos ilustrados de las escuelas de Tabriz (codice Demotte, c. 1340, el más antiguo, hoy Freer Gallery de Washington, y Herat (ya mongol, 1415) y otros hasta el s. XVI. Las fuentes del poema deben de ser tradiciones y cantilenas anteriores ya que en la cerámica persa de principios del XI aparecen temas recogidos en el poema antes o simultaneamente a su publicación. Completamente desarrollado aparece en un jarrón metálico de la escuela de Mosul (1232) (WARD (1993), p. 82). Del texto hay una edición francesa de Jules Mohl (Maisonneuve, París, 1976).

<sup>51</sup> Dualismo que mantendrá en el arte románico. Vid. MALAXECHEVERRIA (1991), pp. 117 ss.

creó cerca de Jerusalén un ave con rostro semejante al de un hombre a la que llamaron 'anqa, y que solía acosar a los pájaros y a otros animales. El profeta de aquel tiempo rezó, y Dios (¡exaltado sea!) lo arrojó al océano, al sur del ecuador; a partir de aquel tiempo, ha desaparecido.

En el *Qisasu-l-Anbiya* y en la *Historia de Jarir* se dice que ha desaparecido desde el tiempo de Sulaiman el profeta (¡la paz sea con él!), debido a lo que dijo: «Cambiaré los designios del destino eterno». Y Sulaiman (¡la paz sea con él!) informó que, aquel mismo día, el Rey de Oriente tuvo una hija, y el Rey de Occidente otro, y que estaba escrito que debían unirse. El *simurg* robó a la hija del Rey de Oriente, la llevó a su propio nido y la crió. Ocurrió casualmente que el hijo del Rey de Occidente concibió el deseo de viajar, y fue a parar a aquel lugar; y la hija se enamoró de él, y urdió un plan, conforme al cual el joven se metió en la piel de un animal que había muerto y estaba casualmente allí; y a petición de ella, el *simurg* le trajo la piel para disipar su fatiga; y ambos se unieron y tuvieron una criatura. Entonces, por orden de Sulaiman ¡la paz sea con él!), el *simurg* trajo la piel con la doncella ante su corte, y el misterio quedó patente; y el *simurg* desapareció de entre los hombres a causa de la vergüenza"<sup>52</sup>

En el arte islámico, el grifo es uno de los animales más representados: aparece en la escultura (*grifo de Pisa*), los textiles (*forro del relicario de S. Millán*) y los marfiles (*Bote de al-Mugira, arquetas de Leyre y Palencia...*), por citar solamente casos de origen hispano<sup>53</sup>. Los grifos aparecen generalmente en escenas de cacería que suelen relacionarse con la realeza y el arte cortesano y al respecto conviene recordar que Al-Qazwini compara su conducta con la de los reyes, y que en la Edad Media occidental se le consideraba como un símbolo del papado porque su dualidad león/ave evocaba la del Papa, a un tiempo rey y sacerdote.

El grifo es de origen persa, pero fue adoptado tempranamente por la literatura y el arte griegos<sup>54</sup>. En la Península Ibérica fue probablemente introducido por los fenicios<sup>55</sup> y aparecen gripomaquias tanto en la cerámica griega como en los relieves ibéricos de Osuna<sup>56</sup>, cabe por tanto pensar en un doble origen -clásico y oriental- para explicar su abundancia en el Islam hispano.

## II.IV.II- Esfinges, sirenas y arpías.

Seres legendarios pertenecientes a la categoría de los híbridos, mezclan características humanas y animales. La esfinge (cuerpo de felino y rostro de mujer), tiene su origen en Egipto donde poseía carácter apotropaico, como los toros alados mesopotámicos, y servía de guardián en tumbas y templos. En el arte griego aparece desde la época arcaica, normalmente en contextos funerarios en alusión al poder destructor del tiempo<sup>57</sup>. En el mundo islámico mantienen el carácter de guardianes (*Palio de las Brujas de Vic*<sup>58</sup>), pero adoptan la forma alada griega, frente a la esfinge egipcia sin alas. Las esfinges

<sup>52</sup> *Nuzhat-l-Qulub*, Ed. Stephenson, pp. 79-80, en MALAXECHEVERRIA (1991), pp. 185-87.

<sup>53</sup> Véase el catálogo de la exposición *Al-Andalus*, números 3, 4, 7, 15 y 23.

<sup>54</sup> Aparecen en la *Arismapeia* de Aristeas de Proconeso (s. VII a.c.) y en la cerámica ática del s. IV a.c. (Vid. BLANCO FREIJEIRO (1981), p. 45). También es utilizado el grifo en el arte romano, en algunos casos formando parte de amplios programas decorativos como en la "Casa de los Grifos" en el Palatino (Vid. GARCIA BELLIDO (1971), figs. 186-87

<sup>55</sup> JORDA y BLAZQUEZ (1978), p. 232

<sup>56</sup> BLANCO FREIJEIRO (1981), p. 45.

<sup>57</sup> El enigma de la esfinge de Tebas, resuelto por Edipo, hace referencia al paso del tiempo que consume las energías del hombre.

<sup>58</sup> Cat. *Al-Andalus*, nº 24.

aparecen frecuentemente en las escuelas de cerámica orientales, desde la sirioislámica de Rakka, hasta las persas de Yastkand y Ragges (ss. XIV y XV). Su simbolismo es discutido, pero probablemente son animales positivos, propiciatorios, ya que suelen aparecer en escenas de coronación, desposorios o cacerías con final feliz<sup>59</sup>

Arpías y sirenas<sup>60</sup> (híbridos de ave y mujer) tienen su cuna en Grecia. Ambas tenían en su origen el mismo sentido negativo y características morfológicas comunes<sup>61</sup>, por lo que frecuentemente se las confunde como sucederá en el románico<sup>62</sup>. En el arte islámico, la confusión se hace frecuentemente extensiva a las arpías y las esfinges<sup>63</sup>, aunque no dejan de aparecer arpías perfectamente clásicas<sup>64</sup>, y es muy probable que en la transmisión del motivo al arte medieval occidental el Islam hubiera tenido algo que ver.

## II.IV.III- El León.

En la categoría de animales con existencia real, el león ocupa un lugar de privilegio por la frecuencia con la que aparece representado y los contextos en los que suele aparecer. En todas las épocas y culturas el león ha sido considerado el Rey de los animales e identificado con la realeza y el poder. Su fortaleza va acompañada de la prudencia -borra sus huellas según el *Fisiólogo*-, y de la generosidad -no ataca a quien se le acerca humildemente-, cualidades que convienen a los monarcas:

*"Asad, el león, es denominado por los árabes dirgham, ghadanfar, qaswarat, laith y hizabr, y por los turcos arslan; y los árabes llaman shibl a su cachorro[...]. Es la más fuerte, la más terrible y la más majestuosa de las fieras[...]. Cuando el león da muerte a su presa, se come su corazón y algunas otras de sus partes, dejando el resto, y no vuelve a su comida medio devorada; no hará daño a una mujer que se halle en plena menstruación; al animal que se acerque a él de modo sumiso, ni lo perseguirá, ni lo atacará; y es celoso de su hembra. Estas cualidades son propias de los reyes, y por eso se le llama el Rey de los Animales"*<sup>65</sup>.

En el arte islámico aparece en solitario o formando parte de escenas de caza que, desde el arte mesopotámico, son patrimonio de la realeza y del arte cortesano. Es bastante frecuente en la escultura, tanto en bronce (*león de Monzón, leones-pebetero del Louvre y del British Museum...*<sup>66</sup>), como en piedra (*Fuente de los leones de la Alhambra*<sup>67</sup>) y marfil (*Bote de al-Mugira, arquetas de Leyre y Palencia...*<sup>68</sup>). Aparece también en los tejidos (*Casulla de S. Juan de Ortega,*

<sup>59</sup> Véanse numerosos ejemplos en PIJOAN (1966) figs. 188-190, 399-402, 432, 443 y 446.

<sup>60</sup> Sobre las esfinges y las arpías islámicas es fundamental el trabajo de Eva Baer (BAER (1965), aunque me ha sido imposible de encontrar.

<sup>61</sup> La sirena clásica era mitad pájaro y mitad mujer; la sirena pez no aparece en la literatura hasta el S. VI d.c. en el *Liber monstruorum de diversis generibus*, probablemente por una identificación entre el monstruo Escila de la *Eneida* y las sirenas. (Vid. MALXECHEVERRIA (1991), p. 65)

<sup>62</sup> Según Avicena, las almas de los muertos que no han alcanzado la perfección se transforman en pájaros, y se ha supuesto que las arpías románicas, por influencia islámica, podrían ser almas-pájaro (IÑIGUEZ (1967), p. 221).

<sup>63</sup> Por ejemplo en el citado *Palio de las Brujas*

<sup>64</sup> Vid PIJOAN (1966), fig. 187.

<sup>65</sup> Al-Qazwini, *Nuzhat-l-Qulub*, ed. Stephenson, p. 27; MALXECHEVERRIA (1991), p. 230.

<sup>66</sup> El caso del león de Monzón (ss. XII-XIII), perteneciente a una fuente y relacionado con obras fatimíes, es significativo de su carácter de emblema real ya que, como sucede con muchos tejidos, probablemente perteneció a un cristiano que lo conservaba como botín de conquista. (Vid. ROBINSON (1992). Los leones del Louvre y del British, muy parecidos, corresponden a la escuela de Khurasan (F.XI-P.XII). Sobre el león del British Museum véase WARD (1993), p. 12, fig. 3. El del Louvre en SUREDA (1987), fig. 490.

<sup>67</sup> Los leones son reutilizados y suelen fecharse a finales del S. XI o principios del XII. Se ha hablado de un simbolismo solar, de corte mitraístico, dentro de un complejo programa simbólico que se extiende a todo el patio. (Vid. Un resumen de las teorías en S. SEBASTIAN (1978), pp. 5-6.

<sup>68</sup> Véase el catálogo de la exposición *Al-Andalus*, números 3, 4 y 7.

*vestidura de S. Pedro de Osma...*<sup>69</sup>) y en la cerámica<sup>70</sup>, aunque es menos abundante y no aparece en la loza común lo cual demuestra que se trata de un motivo real.

Es también el león animal guardián por antonomasia. Su fiereza y su fuerza convienen para este cometido, cualidades que se ven reforzadas por la extendida creencia de que duerme con los ojos abiertos<sup>71</sup>. En el mundo islámico, mantiene esta función en el arte persa donde suele aparecer guardando puertas y ventanas o los jardines de los palacios.

Cuando aparece formando parte de escenas, presenta dos variantes: el león que ataca ciervos, bueyes o gacelas, y el león que es atacado y muerto por jinetes o lanceros.

El primer tipo se encuentra frecuentemente en los marfiles y objetos de metal, algo menos en los textiles y escasas veces en la cerámica, su origen es oriental pero el tema de las luchas de animales es casi universal y aparece en el arte romano<sup>72</sup> y en el medieval occidental. Es probable que en el Islam tal motivo sea una alegoría del poder real en conexión con relatos como el *Kalila wa Dimna* en los que las relaciones poder-subditos se ejemplifican por medio de fábulas de animales<sup>73</sup>.

El segundo tipo es también de origen oriental y enlaza con antiguos iconogramas que nacen en la pintura paleolítica y se mantienen, aunque transformados, a lo largo de los siglos. La victoria del hombre sobre el animal -tanto es decir, sobre la naturaleza- y el mito del "rey-cazador" laten en estas representaciones en una tradición ininterrumpida que tiene etapas representativas en Asiria, Persia y Egipto. Rey-cazador es tanto como decir Rey vencedor de los enemigos. Las imágenes de cacerías forman parte de un vocabulario áulico cuyo simbolismo no se escapaba a las personas cultivadas. Casos como la *Arqueta de Leyre*, realizada para conmemorar la conquista de León por *Abd al-Malik*, demuestran como la imáginería animal entra a formar parte de un vocabulario del bienestar, con un simbolismo que permite referirse a los hechos de la realidad política por medio de la animalística<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> Vid. PARTEARROYO (1992), fontis y fig. 1; en Osma asociado con grifos y arpías.

<sup>70</sup> Vid. PIJOAN (1966), figs. 397, 404 y 406.

<sup>71</sup> Vid. MALAXECHEVERRIA (1986), p. 27.

<sup>72</sup> Véase el motivo del león atacando a un toro en un mosaico del S. II en la "Villa Hadriánea" de Tívoli (GARCIA BELLIDO (1971), fig. 918.

<sup>73</sup> El *Calila y Dimna* fue codificado en la primera mitad del s. VIII por Abdalá Benalmocaffá pero el núcleo del relato existía desde mucho antes. Su origen está en el *Panchatantra* y el *Mahabharata* hindúes, de los cuales ya existían versiones persas en el s. VI d.c.. Al parecer existieron versiones persas ilustradas anteriores a la conquista islámica. Las islámicas más antiguas son las de los manuscritos de la colección Demotte de París (1225, PIJOAN (1966) p. 345) y el de la Biblioteca Nacional de París (ca. 1325). (SUREDA (1987), fig. 442 y PIJOAN (1966), fig. 465). Del texto árabe se hicieron traducciones castellanas desde el s. XIII (Vid. KELLER y KINKADE (1984). Modernamente ha sido editado, con introducción y notas, por Marcelino Villegas.

<sup>74</sup> Vid. HOLOD, (1992), pp. 199-200.



## Bibliografía.

- Catálogo de la exposición Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Ediciones El Viso, Madrid, 1992.
- ABDALA BENALMOCAFFA, *Calila y Dimna* (Trad. Marcelino Villegas), Alianza, Madrid, 1991.
- AGA-OGLU, Mehmet, "Remarks on the Character of Islamic Art", *Art Bulletin*, (1954), pp. 175-202.
- AL-QAZWINI, *Nuzhatu-l-Qulub*, Ed. J. Stephenson, The Royal Asiatic Society ("Oriental Translation Fund". Vol 30), London, 1928.
- BAER, Eva, *Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. An Iconographical Study*, Israel Oriental Society, Jerusalem, 1965.
- BLANCO FREIJEIRO, Antonio, *Historia del Arte Hispánico. I, 2 La Antigüedad*, Alhambra, Madrid, 1981.
- CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales*. Introd., trad. y notas por José Vara Donado, Akal, Torrejón de Ardoz, 1989.
- CRESWELL, K. A. C., "The Lawfulness of Painting in Early Islam", *Ars Islamica*, XI-XII (1946).
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992.
- GARCIA BELLIDO, Antonio, *Arte Romano*, CSIC, Madrid, 1990 (4ª Ed., 1ª 1971).
- GRABAR, André, *L'Iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Flammarion, col. Idées et Recherches, París, 1986 (1º Ed. 1957).
- GRABAR, Oleg, *La formación del arte islámico*, Cátedra, Madrid, 1988.
- GRABAR, Oleg, "Notes in 'Islam and Image' by Marshall G. S. Hodgson", *History of Religions*, 3 (1964), pp. 258-260.
- GRUNEBaum, Gustave von, "Byzantine Iconoclasm and the Influence of the Islamic Environment", *History of Religions*, vol II, nº 1 (1962), pp. 1-10.
- GUGLIELMI, Nilda, *El Fisiólogo. Bestiario medieval*, Eudeba, Buenos Aires, 1971.
- HODGSON, Mashall, "Islam and Image", *History of Religions*, 3 (1964), p. 220-260 (notas por O. Grabar).
- HOLOD, Renata, "Bote de al-Mugira", *Catálogo de la exposición Al-Andalus*, nº 3, p. 192-197, El Viso, Madrid, 1992.
- HOLOD, Renata, "Bote de Sayf al-Dawla", *Catálogo de la exposición Al-Andalus*, nº 5, p. 202, El Viso, Madrid, 1992.
- IBN BAJTISU, *Libro de las utilidades de los animales* (Manafi al-Hayawan) (Ed. Carmen Ruiz Bravo Villasante), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1980.
- IÑIGUEZ ALMECH, F. "La escatología musulmana en los capiteles románicos", *Príncipe de Viana*, (1967), pp. 265-275.
- JORDA, F. y BLAZQUEZ, J. M., *Historia del Arte Hispánico. I, 1 La Antigüedad*, Alhambra, Madrid, 1978.
- KELLER, John E. y KINKADE, Richard P., *Iconography in Medieval Spanish Literature*, University Press, Lexington, Kentucky, 1984.
- LOREY, Eustache de, "Le Bestiaire de L'Escorial", *Gazette des Beaux Arts*, (1935), pp. 228-38.
- MALAXECHEVERRIA RODRIGUEZ, Ignacio, *Fauna fantástica de la Península Ibérica*, Kriselu, San Sebastián, 1991.

- MALAXECHEVERRIA RODRIGUEZ, Ignacio, *Bestiario Medieval*, Siruela, Madrid, 1986.
- NAVARRO PALAZON, Julio, *La cerámica esgrafiada andalusí de Murcia*, Publicaciones de la Casa de Velázquez, Études et Documents, 2, Madrid, 1986.
- PANOFSKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1975. (Ed. Inglesa 1960).
- PAPADOPOULO, A., *El Islám y el arte musulmán*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- PARTEARROYO, Cristina, "Tejidos almorávides y almohades", *Catálogo de la exposición Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Ediciones El Viso, Madrid, 1992, pp. 105-113.
- PAVON MALDONADO, Basilio, "Arte, símbolo y emblemas en la España musulmana", *Al-Qantara*, 6 (1986), pp. 397-450.
- PIJOAN, José, "Arte Islámico", *Summa Artis*, vol XII, Espasa-Calpe, Madrid, 1966 (4ª Ed.).
- ROBINSON, Cynthia, "León de Monzón", *Catálogo de la exposición 'Al-Andalus. Las artes islámicas en España'*, El Viso, Madrid, 1992, nº 54, pp. 270-71.
- ROSELLO BORDOY, Guillermo, "La cerámica en Al-Andalus", *Catálogo de la exposición Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Ediciones el Viso, Madrid, 1992, pp. 97-103.
- RUIZ-BRAVO VILLASANTE, Carmen (Ed.), *Libro de las utilidades de los animales*, manuscrito de El Escorial, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1980.
- SEBASTIAN LOPEZ, Santiago, *Mensaje del arte medieval*, Escudero, Córdoba, 1978.
- SEBASTIAN LOPEZ, Santiago, *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio. Seguido de El Bestiario Toscano*, Ediciones Tuero, Madrid, 1986.
- STEPHENSON, J., *The Zoological Section of the Nuṣḥatu-l-Qulub*, The Royal Asiatic Society ("Oriental Translation Fund". Vol 30), London, 1928.
- SUREDA, Joan, "Islam", *Historia Universal del Arte*, vol. 3, Planeta, Barcelona, 1987.
- TORRES BALBAS, Leopoldo, "Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudejar", *Ars Hispaniae*, vol IV, Plus Ultra, Madrid, 1949.
- VASILIEV, A. A., "The Iconoclastic Edict of the Calif Yazid II, A. D. 721", *Dumbarton Oaks Papers*, IX-X (1956), p. 23-47.
- WARD, Rachel, *Islamic Metalwork*, British Museum, Londres, 1993.