

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA



**La interpretación del aniconismo en la miniatura islámica a través
del código *Haydr Nameh* de la Biblioteca Nacional de El Cairo**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Ibrahim Mohamed Ibrahim Ellassal

Directores:

**Dr. Fernando Moreno Cuadro
Dra. María Ángeles Jordano Barbudo**

Córdoba, 2017

TITULO: *LA INTERPRETACIÓN DEL ANICONISMO EN LA MINIATURA ISLAMICA A TRAVÉS DEL CÓDICE HAYDR NAMEH DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE EL CAIRO*

AUTOR: *Ibrahim Ellassal*

© Edita: UCOPress. 2017
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: La interpretación del aniconismo en la miniatura islámica a través del código *Haydr Nameh* en la Biblioteca Nacional de El Cairo

DOCTORANDO: IBRAHIM ELASSAL

INFORME RAZONADO DE LOS DIRECTORES DE LA TESIS

La tesis doctoral presentada por D. Ibrahim Elassal cumple con todos los requisitos exigidos para su defensa y presenta un importante avance en el conocimiento del aniconismo, centrando su análisis en el código anónimo *Haydr Nahmer* de la Biblioteca Nacional de El Cairo, fechado en el s. XVII, cuyas miniaturas están dedicadas a narrar los hechos y batallas libradas por el imán Alí, líder de la creencia chiíta, para expandir el islam en oriente.

El doctorando, con una exhaustiva labor de investigación, adscribe el código a la escuela mongol-hindú, matizando las influencias extranjeras que recibe, y ha puesto de manifiesto que el miniaturista interpretó de una forma muy personal el rechazo a la imagen según la tendencia chiíta, ocultando los rasgos faciales con un halo de luz, extensible en ocasiones –siempre en el caso del imán Alí- al resto del cuerpo a través de una llama de fuego –efecto que aparece en 48 miniaturas, 39 de las cuales son inéditas-, hasta no representar la figura directamente, comprobando que este recurso de la llama de fuego no figura en los manuscritos medievales y solo aparece una vez llegado el siglo XVII.

Algunos de los aspectos abordados en la tesis doctoral se han dado a conocer a la comunidad científica a través de varias publicaciones, entre las que destacan, “The Veiled faces of prophets in the Islamic miniatures. Application on illustrated manuscripts of XVI century in Konya Mawlánā Museum”, *International Journal of Arab Archeologists Union*, 1, 2016, pp. 89-125; “Shi’i’s influences on paintings of “Ghadir Khumm” in the Islamic manuscripts, Archeological artistic study”, *Egyptian Journal of Tourism and Hotels*, 22, 2015, pp. 33-57; y de próxima aparición “Attributes of Sufis and dervishes in the Islamic miniatures with application on manuscripts from XV till XVII centuries”, *Cuadernos de la Alhambra*, 48, 2017.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 2 de octubre de 2017

Firma de los directores

Fdo.: Fernando Moreno Cuadro Fdo.: M^a Angeles Jordano Barbudo

Agradecimientos

Quiero agradecer a muchas personas la inestimable ayuda que me han brindado para la elaboración de este trabajo de investigación, pues de una manera u otra han contribuido positivamente a la finalización de esta Tesis Doctoral. A todas ellas quisiera mostrar mi más sincera gratitud.

En primer lugar, agradezco su apoyo al Dr. Fernando Moreno Cuadro y a María Ángeles Jordano Barbudo, mis dos directores, por sus indicaciones y sugerencias y por estar disponibles permanentemente y en cualquier situación.

A Jordano le agradezco especialmente el haberme hecho crecer como persona, el darme oportunidades que de otro modo no hubiera podido tener y el procurar dirigirme siempre hacia lo que ha creído mejor para mí. Ella ha hecho un gran esfuerzo en corregir la lengua española ya que mi nivel no es fuerte; sin su ayuda y dedicación no hubiese sido posible concluir este proyecto. Expreso también mi profunda gratitud igualmente al Profesor Fernando Moreno Cuadro por todos los consejos y su apoyo.

A los miembros del Tribunal, por haber aceptado formar parte de él, y por todos los comentarios y sugerencias que puedan hacer en relación a esta tesis que, sin duda, serán de enorme interés.

También deseo expresar mi agradecimiento a los tutores egipcios de los departamentos de Guía Turístico, Historia, y Arqueología en las universidades de Helwan, El Cairo y Ainshams.

Mi gratitud igualmente para los técnicos de la Biblioteca Nacional de El Cairo, por guiarme al inicio de mis estudios de doctorado cuando carecía de información y de pautas a seguir. También he de agradecer su ayuda a los investigadores en lengua persa de la Universidad de Ainshams y de la Biblioteca Nacional de El Cairo.

Debo mencionar a mis compañeros del Grupo de Investigación HUM 428 de la Universidad de Córdoba, y a mis colegas de El Cairo, quienes me han ofrecido siempre su colaboración, así como mis amigos Abdullah Ibrahim, Khaled El Gawady y Enrique Rubio.

A los que ya no están y esperaron vivir este momento, por su constante presencia, especialmente a Mi Madre.

Quisiera dar las gracias de un modo especial a mi familia y amigos, sobre todo a mi padre Mohamed Elassal y a mi querida mujer, Nesma, por el apoyo que me han dado durante estos cuatro años, por pasar conmigo tanto los ratos buenos como los malos, por estar dispuestos siempre a acompañarme cuando les he necesitado y, en definitiva, por hacer mi vida más agradable durante este periodo, que, por distintos motivos, no ha sido fácil para ninguno de nosotros. A Nesma le agradezco especialmente que hubiera deseado que acabara esta tesis nada más empezarla, por su ejemplo vital, y su capacidad de entrega y sacrificio.

Y a Lourdes Morillo-Velarde Serrano, en la administración de mi Departamento, por facilitar todos los trámites de los documentos que necesité durante mis estudios en Córdoba.

Y por último, no podría haber llevado a cabo esta investigación sin los fondos sobre arte islámico de las bibliotecas de Turquía, Teherán, San Petersburgo, Metropolitana de Nueva York y de las universidades de Córdoba y Cambridge igualmente.

Quiero agradecer la inestimable ayuda que de forma anónima me ha brindado muchas personas más para la elaboración de este trabajo de investigación.

A mi país Egipto y a la civilización Islámica de Andalucía dedico este trabajo.

Córdoba, octubre de 2017

ÍNDICE GENERAL

1. INTRODUCCIÓN	11
2. OBJETIVOS	15
3. METODOLOGIA	19
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	23
4.1. Aspectos generales	23
4.2. Estado de la cuestión en relación con la BNEC	26
4.3 El manuscrito de <i>Haydr Nameh</i>	34
5. POSTURA DE LA CREENCIA ISLÁMICA RESPECTO DE LA PINTURA	35
5.1 Introducción	35
5.2 El papel de los chiitas en la pintura religiosa	40
5.3 El impacto de la postura islámica en la pintura	43
6. EL CÓDICE <i>HAYDR NAMEH</i>	47
6.1. Título del código, autoría y ubicación	47
6.2. El nombre del código	47
6.3. Descripción	50
6.4. Temática	53
6.5. Paralelismos	56
7. DESCRIPCIÓN DE LAS MINIATURAS E ICONOGRAFÍA	59
La ascensión al cielo del profeta Mohamad.	59
El imán Alí capturando a soldados enemigos.	60
El imán Alí con Jaur Shah.	60
Traslado del botín de guerra en compañía del imán Alí, Saad y la mujer Farah Nizad.	63
Abul elMihgan rescata al imán Alí y Saad del pozo.	64

El imán Alí llevando a los musulmanes a la victoria contra el ejército de los reyes de Oriente.	65
El imán Alí encima de la montaña de cristal.	66
El imán Alí luchando contra las tribus de Gog y Magog.	67
El imán Alí logrando una importante victoria en una de las batallas	69
El imán Alí y sus amigos Abu elMihgan y Saad en un consejo de guerra con los soldados.	70
El imán Alí y su amigo Abul elMihgan luchando contra criaturas imaginarias.	72
El imán Alí se encuentra con un mayor en su camino hacia la lucha contra los ejércitos del Oriente.	73
El imán Alí mata a uno de los reyes del Oriente sentado en su trono.	74
El imán Alí matando un león extraordinario.	75
El imán Alí matando una serpiente gigante.	76
El imán Alí luchando con su espada de dos puntas, "Dhul-Fiqár".	77
El imán Alí en una de sus reuniones en presencia del "derviche".	80
El imán Alí dispara una flecha a uno de los reyes del Oriente, matándole.	83
El imán Alí visitando el cadáver del rey en el campamento militar después de haberle matado.	85
El imán Alí con su ejército de camino hacia una de las batallas.	86
El imán Alí enfrentándose a uno de los reyes del Oriente en presencia del mayor Shayj.	87
El imán Alí con su ejército enfrentándose a los ejércitos de oriente.	89
El imán Alí saliendo de la zanja.	90
La tortura de cautivos por los ejércitos enemigos del imán Alí.	91
El imán Alí recibiendo a la delegación de los reyes de Oriente	92
El imán Alí después de sus victorias en el Oriente.	93

8. ESTUDIO ANALÍTICO DE LAS MINIATURAS 95

8.1. Características del aniconismo en el códice	95
8.2. Temas	100
8.3. Composición y diseño	103

8.4. Los colores	105
8.4.1. Los colores en el Corán	106
8.4.2. Los colores en la creencia chiita	107
8.5. Motivos decorativos. Ornamentación	108
8.6 Representación de las criaturas	109
8.6.1. Los seres humanos	109
8.6.2. Los animales	111
8.7. Complementos en la indumentaria	113
8.8. La vestimenta	116
8.9. Elementos y unidades arquitectónicas.	120
8.10. Armas y batallas	122
9. ESCUELA Y AUTORÍA	127
9.1. Características de la escuela mongol-hindú	127
9.2. El miniaturista	129
10. CONCLUSIONES	133
11. BIBLIOGRAFÍA	143
12. ÍNDICE DE FIGURAS	149
13. APÉNDICE DE ILUSTRACIONES	153

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí presentamos es fruto del estudio de varios años y pretende ser una aproximación a un interesante aspecto de la cultura material de la historia islámica. La tesis ofrece la interpretación de un término que también se emplea en otras culturas monoteístas, como son el cristianismo y el judaísmo, y se trata del aniconismo. En definitiva, en esta investigación se presenta un ejemplo inédito, que puede servir de muestra de la interpretación del aniconismo en el arte islámico a través de las miniaturas islámicas.

Las miniaturas islámicas están repletas de historias de personajes que han sido considerados en el islam como sagrados, por lo que la temática que se afronta en este trabajo afecta fundamentalmente a la producción en la pintura religiosa, y quizás el más significativo de todos sea el profeta Mohamed. Con la expansión de la creencia chií y, paralelamente a la influencia chií en el arte islámico, la figura del imán Alí cobró especial interés en la mentalidad de los miniaturistas musulmanes.

Cuando elegimos este tema para trabajar, el comienzo fue algo complicado porque el significado literal del aniconismo implica no pintar, no dibujar imágenes figuradas; sin embargo, en el arte islámico, y especialmente en las miniaturas, el artista representó personajes sagrados aunque con efectos del aniconismo, como ocultar los rasgos faciales o incluso ocultar todo el cuerpo del personaje, como en el caso de la representación del imán Alí en el código objeto de estudio del presente trabajo.

Al principio surgió un problema evidente a la hora de centrar el tema, por cuanto había que concretar el marco cronológico, poner un límite geográfico, es decir, qué países de aquellos que cuentan con libros miniados sobre el tema a tratar íbamos a incluir o qué bibliotecas, así como qué códigos atendiendo al tema de sus miniaturas. Por eso, la búsqueda de bibliografía que se ha llevado a cabo procuró ser lo más exhaustiva posible, consultando presencialmente catálogos de la Biblioteca Nacional de El Cairo y de la Biblioteca de Alejandría. Por otra parte, durante las dos estancias que he realizado en España, he aprovechado para investigar en otros fondos de Madrid, Sevilla, Granada y Córdoba. Además, he mantenido contactos con otras bibliotecas del mundo para solicitarles material bibliográfico e información

relacionados con el tema de investigación; entre otras, Estambul, Cambridge, Teherán y Nueva York. Como resultado de esta búsqueda, he podido realizar la contextualización de las miniaturas, y, por otra parte, he conseguido estar en condiciones de plantear la discusión sobre las influencias que ejercieron las diversas creencias y sectas que interpretaron de forma diferente la prohibición de las representaciones figurativas.

Paralelamente, la búsqueda se ha centrado en la localización de manuscritos que incluyeran miniaturas referentes al tema de investigación: el aniconismo. Era determinante conocer, aunque fuera aproximadamente, el número de miniaturas que podría existir en relación con el tema, aunque evidentemente estaba condicionado por mi lugar de trabajo y residencia: El Cairo. En este sentido hay que destacar el inconveniente de la dispersión de las fuentes, ya que muchos manuscritos se hallan en bibliotecas muy distantes, lo que desde el punto de vista presupuestario hacía la tesis inviable a efectos de poder consultar directamente los códices miniados, pues no todos los fondos están digitalizado.

Ante la realidad que imponían estas limitaciones, me vi obligado a ir acotando la búsqueda, que afortunadamente vio solución, transcurrido un tiempo de duro trabajo, al encontrar el código de *Haydr Nameh* o El libro de Alejandro en la Biblioteca Nacional de El Cairo, con la sorpresa de que contenía miniaturas inéditas y con un efecto claro del aniconismo que, además, no había aparecido antes en otras miniaturas, al ocultar todo el cuerpo del imán Alí, el personaje más sagrado en casi todas las pinturas.

Un obstáculo nuevo surgió al descubrir que los asuntos que aparecían representados en las miniaturas de esta obra no son reales, es decir, no se basan en hechos históricos de la vida del imán Alí, protagonista incuestionable del código y del cual tuve que estudiar aquellos asuntos de carácter imaginario que se asociaron a este personaje principal a lo largo del texto del manuscrito.

Tras los avatares hasta aquí expuestos, decidimos centrar nuestro estudio en el código mencionado con el objeto de dar respuesta a cómo el artista había logrado dar una interpretación tan original a la cuestión del aniconismo en el arte islámico y que, en general, consiste en ocultar y cubrir todos los detalles del cuerpo hasta el punto de no representar ningún rasgo fisionómico del personaje.

En cuanto a la estructura de la tesis, esta se compone de cinco capítulos principales. Por su parte, la introducción incluye los objetivos del estudio, la metodología y el estado de la cuestión.

En el capítulo segundo se presenta un análisis de la idea de prohibición en la pintura según la creencia islámica a través de las fuentes islámicas básicas, como son el Corán y los hadices en relación con el profeta Mohamed.

A continuación, en el tercer capítulo, se lleva a cabo la descripción del código, incluyendo su temática, y se compara con obras similares existentes en otras bibliotecas, lo cual nos permite, entre otras cuestiones, avanzar su cronología.

Seguidamente, abordamos la descripción de aquellas miniaturas del código que tienen efectos del aniconismo, explicando en qué consiste en cada caso, en qué personajes se aplica tal efecto y en qué grado les afecta, para pasar después a estudiar la temática de cada escena, dejando para el final del comentario de cada miniatura el análisis estilístico.

Para finalizar con el núcleo del trabajo, se incluye en el capítulo quinto un análisis general de los efectos del aniconismo que habíamos visto de forma individualizada en el apartado anterior. Además, llegados a esta altura del trabajo, procede sintetizar las características que ofrece este repertorio de miniaturas en un sinfín de detalles, como los atuendos de los personajes, la composición de las escenas, el diseño general de las miniaturas o tamaño respecto a las páginas del código, los colores y motivos decorativos, el mobiliario o el paisaje, entre otros aspectos. Todo lo anterior nos lleva irremediablemente, y ya para terminar, a cerrar la parte central de la tesis con la escuela artística en la que se encuadra este conjunto de ilustraciones, así como una aproximación histórica a los miniaturistas de dicha escuela que estaban activos en ese momento y con los cuales podríamos establecer ciertos nexos a partir de los rasgos esenciales que hemos podido estudiar.

2. OBJETIVOS

En este trabajo presentamos una interpretación del aniconismo en el arte islámico a través de uno de los manuscritos islámicos iluminados conservados en la Biblioteca Nacional de El Cairo (en adelante BNEC), mediante el análisis de aquellas miniaturas que muestren esos efectos anicónicos. El manuscrito conocido bajo el título de *Haydr Nameh* (El Libro de *Haydr* o Alejandro *Nameh* El Libro de Alejandro) se encuentra catalogado con el número 80 de Historia persa en la biblioteca egipcia.

En concreto se pretende mostrar cómo la creencia islámica en la prohibición de la representación figurativa influyó sobre el autor de las ilustraciones del manuscrito mencionado, especialmente en aquellas escenas protagonizadas por el imán Alí, que son 50 de un total de 95 en todo el códice. La mayoría de ellas son inéditas, si bien el texto ha sido estudiado desde el punto de vista lingüístico por ElSayed S., de la Universidad de Ainshams en El Cairo, aunque la mayoría de esas ilustraciones están sin publicar.

Para dar respuesta a esa cuestión principal, hemos establecido varios objetivos secundarios, como es comprobar cómo había afectado el aniconismo en otros códices conservados en distintas bibliotecas del mundo. En un intento de acotar mis estudios y de buscar paralelos más cercanos, he trabajado también sobre una obra turca existente en la BNEC, clasificada en el grupo de los manuscritos sobre historia de Turquía, y que se denomina "*Hadiquet Alsoaada*" o "Jardín de los felices". En este manuscrito hay 17 dibujos que narran etapas de la vida del profeta Mohamed y otros profetas. El impacto directo de la idea de prohibición de representar a los personajes sagrados aparece claramente en las miniaturas donde se halla Mohamed, que son solo tres, con efectos muy claros del aniconismo, de los cuales este trabajo pretende ofrecer un interpretación. Las tres ilustraciones son inéditas y en ellas figura el profeta Mohamed y el imán Alí, pero su escaso número no nos facilita alcanzar el objetivo principal que ya hemos planteado. Esto nos llevó necesariamente a buscar otro manuscrito que nos diera ocasión, por tener mayor número de miniaturas, de poder hacer un análisis del aniconismo en el arte islámico.

Los dibujos que tienen los ya mencionados efectos del aniconismo se hallan en códices iluminados de bibliotecas y museos repartidos por el mundo; así, los hemos localizado en Turquía, Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia, Irán, Rusia y Alemania.

Sin embargo, los protagonistas de la mayoría de los dibujos que están relacionados con esos efectos son el profeta Mohamed y personajes sagrados de su familia o "Ahl al-Bayt", como el imán Alí, Fátima y Jadjia, a veces.

Por todo lo antedicho, podríamos justificar que el objetivo principal de la tesis sea el de ofrecer una visión clara y completa sobre la interpretación del aniconismo a través del manuscrito de *Haydr Nameh*, que trata sobre la vida del imán Alí y sus batallas imaginarias contra los reyes del este.

Se presenta en este estudio, además, un análisis de los efectos directos sobre la producción miniada de temática religiosa, concretamente en un personaje sagrado como es el imán Alí. Esto nos lleva a estudiar las raíces de la prohibición islámica en las ilustraciones según la interpretación que se ha hecho bajo la creencia de las dos sectas islámicas más destacadas, la suní y la chií, a través de un grupo de hadices y versículos del Corán que explican la situación.

Por tanto, el trabajo persigue ofrecer una explicación real de la definición del aniconismo en las miniaturas islámicas de este códice, donde se llega a ocultar por completo los rasgos del cuerpo mediante una llama de fuego que viene a reemplazar al imán Alí.

Por supuesto, estudiar el manuscrito en sí mismo es otro objetivo primordial, en el que se incluyen aspectos como el título del códice, autoría y lugar donde se encuentra en la actualidad. En este sentido, era necesario buscar paralelismos con otros códices en cuanto a la temática para establecer relaciones.

No menos importante es estudiar las técnicas artísticas empleadas en estas miniaturas que inciden plenamente en destacar la posición del imán Alí y su interacción con el resto de personajes en un contexto prolijo en detalles históricos o fantásticos. Por eso, era necesario ver cuáles son las características del aniconismo en el códice, los temas de las miniaturas, la composición artística y el diseño general de las escenas, la diversidad y brillo del colorido, y los motivos decorativos. Además, se hace

imprescindible hacer un estudio de la indumentaria para comprobar cómo era la moda y cuáles eran los complementos más utilizados.

Las miniaturas del códice nos ofrecen, asimismo, la ocasión de profundizar en el conocimiento de las influencias técnicas y las características de la escuela mongol-hindú, así como de sus miniaturistas.

Finalmente, un enfoque social del tema nos lleva a preguntarnos sobre el autor de las miniaturas, la época de producción y las influencias extranjeras recibidas de otras zonas y escuelas; cuestión que nos aboca, primeramente, a establecer comparación con otros artistas que tuvieron el mismo interés en la miniatura religiosa que el autor del *Haydr Nameh* que aquí estudiamos, e investigar, en segunda instancia, sobre las razones y motivaciones que los llevaron a no cumplir con tanto rigor como este último la evitación islámica de la representación figurada. Sin duda, un tema apasionante que, por la limitación que impone el marco temporal de este trabajo, solo hemos podido esbozar, quedando abierto a futuras investigaciones.

3. METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos precedentes se desarrolló la siguiente metodología:

- Estudio de las fuentes documentales que han tratado sobre el tema, según se indica:
 - Revisión de los textos religiosos del islam en los dos libros principales, el Corán y la Sunna del profeta Mohamed, a fin de comprobar lo que se dice en ellos, si así fuere, sobre la prohibición de los dibujos figurados, procurando entender las interpretaciones diferentes que hacen estos textos. Asimismo, se tuvo en cuenta todos aquellos artículos que recogían alguna información al respecto.
 - Estudio de los manuscritos ilustrados que existen en las bibliotecas del mundo en general, y en la Biblioteca Nacional de El Cairo en particular, que tratan sobre los personajes de carácter sagrado, como los profetas y sufíes, y otros hechos religiosos de la historia islámica que pudieran ser del interés del artista musulmán.
 - Búsqueda de fuentes extranjeras donde encontrar alguna referencia sobre alguno de los manuscritos ilustrados que traten asuntos religiosos protagonizados por personajes sagrados del islam.
 - Investigación del manuscrito del *Haydr Nameh*, a fin de comprender el tema del que trata y buscar en trabajos precedentes alguna información sobre este códice.
 - Estudio de la historia del imán Alí, que es el personaje fundamental en el códice, para entender los temas representados en las miniaturas, además de llevar a cabo el análisis de otros ejemplares que versan sobre el mismo tema en bibliotecas de Irán.
 - Durante el proceso de búsqueda, encontré otros ejemplares del manuscrito *Joran Nameh* en distintas bibliotecas del mundo, por

ejemplo en el Museo Británico, con número de registro Add. 19/766. Contiene 156 miniaturas. Existen dos ejemplares más en la India y la versión más antigua está en el Museo de las Artes de Teherán en Irán. Este manuscrito es el más cercano al códice de *Haydr Nameh* que aquí abordamos.

- Estudio de las características técnicas de las miniaturas de la escuela hindi, que son las que se aprecian en las miniaturas del códice. Generalmente, encontramos dichas características en el arte islámico de carácter civil, pero nos han servido para establecer una comparación con las miniaturas de temática religiosa que tienen algunos efectos de aniconismo, como sucede en el códice objeto de la tesis.
- Estudio del poema sufí de *Mesnaví*, que relata las guerras ganadas por el imán Alí y sus compañeros contra sus enemigos imaginarios.
- Estudio de artículos de investigación y referencias bibliográficas que han tratado sobre los siguientes temas:
 - Manuscritos islámicos y sus pinturas.
 - Miniaturas religiosas, especialmente aquellas referidas a las distintas interpretaciones en relación con la prohibición de los dibujos figurados.
 - Fuentes históricas y religiosas sobre la vida del imán Alí, quien atrajo el interés de los pintores musulmanes.
- Recopilación de material.
 - Búsqueda de miniaturas en diferentes bibliotecas del mundo, bien mediante visita presencial, bien a través de consulta de recursos digitalizados:
 - Londres: British Library, Warbourg Institute, Windsor Library.
 - Irán: Biblioteca Nacional de Teherán.
 - Turquía: Biblioteca Nacional de Estambul, Cunia, Ankara, Universidad de Estambul y otras.

- Egipto: Instituto Nacional de Manuscritos, Biblioteca Americana de El Cairo, ARCE, IFAO.
 - Alemania: Berlín.
 - Estados Unidos.
 - España: El Escorial, Biblioteca Nacional de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Salamanca, Autónoma de Barcelona y otras.
 - Francia.
- Búsqueda de páginas web especializadas y recursos en Internet (publicaciones digitalizadas y electrónicas: libros y artículos).

La metodología prevista para alcanzar los objetivos indicados no ha conllevado líneas de actuación individuales, sino que estas se han seguido de forma simultánea, pues los resultados obtenidos en cualquiera de los puntos mencionados aportan una valiosa información para la consecución del resto de objetivos.

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

4.1. Aspectos generales:

Los estudios y aportaciones que ha habido sobre la miniatura islámica, especialmente la turca y persa, son muy abundantes y se han llevado a cabo tanto desde la perspectiva de una manifestación artística como de sus artífices; sin embargo, la mayoría presentaba una visión muy generalizada, tratando superficialmente aspectos tan importantes como el estudio del manuscrito en sí mismo, más que las pinturas, o las técnicas artísticas, más que el asunto representado en la miniatura. Además, la mayoría de los investigadores en el arte de la miniatura ponen su interés en el arte social más que en el religioso. Por otro lado, son escasas las investigaciones que presentan algunas vertientes esenciales para llegar a entender las influencias del aniconismo sobre los rasgos de la representación figurativa en los dibujos y su producción. No obstante, algunos de estos trabajos merecen especial atención debido a la información facilitada ante la falta de documentación.

En general, parece que no ha sido costumbre utilizar la idea del aniconismo en la terminología de la historia del arte islámico y, sin embargo, se ha usado normalmente en los estudios de la historia del arte cristiano. Es interesante observar cómo los investigadores han analizado la influencia del aniconismo en los dibujos y miniaturas sin considerar esos efectos una forma del aniconismo.

Existen diferentes estudios que presentan los textos religiosos del Corán y los hadices relacionados con la citada prohibición anicónica, como es el caso de Hassan El Pacha en su libro de *Las artes de la pintura islámica en Egipto*¹, a lo que habría que añadir las referencias específicas a la religión islámica como Fiqh² islámico por Sabeq, Elsayed³ y otras. En otra línea de investigación se encuentran los estudios que tienen como objeto las miniaturas que tienen efectos directos de la prohibición en algunos

¹ El Pacha, HASSAN, *Fenon Al-taswer Al-islami fy Misr "Las artes de la pintura islámica en Egipto"*, El Cairo, 1973, p. 10.

² El término "fiqh" significa "conocimiento profundo". Siguiendo las directrices de Mahoma, a las normas religiosas se les debe aplicar un análisis crítico que determine su utilidad y sentido en cada momento y lugar.

³ SABEQ, ELSAYED, *Fiqh Al-suna "La metodología de la Sunna"*, vol. 1, Lebanon, 1977.

períodos de la historia islámica, pero dichos avances sobre arte islámico analizan motivos de carácter religioso, aunque sin aludir a los motivos de esos efectos.

Anteriormente, se puede confirmar que no ha habido un estudio completo sobre el aniconismo en el arte islámico que haya presentado una interpretación y explicación de los motivos y las influencias religiosas que repercuten en el pintor musulmán que ejecuta las representaciones figurativas de los personajes sagrados y de los profetas religiosos.

Oleg Grabar en 1973 fue el primero que utilizó la palabra “anicónico” para referirse a algunas de las representaciones figurativas¹. Cagman y Tanindi, dos de los historiadores turcos del arte islámico, empezaron a estudiar en 1986 las influencias religiosas en los pintores musulmanes². Además, Thomas Arnold, en 1965, presentó un análisis sobre las dificultades generales al estudiar el aniconismo en dicho arte³.

Por otra parte, hay ciertas obras que ofrecen una idea general sobre el aniconismo a través de los objetos de arte islámico, no siendo específicos sobre las miniaturas, como el trabajo del estudioso turco Sogancio que ha utilizado claramente el término de “aniconismo”, aunque ha seguido una línea de investigación ajena a los manuscritos islámicos⁴.

La existencia del aniconismo en el arte islámico es fundamental, pero aparece de una manera que es totalmente diferente de la interpretación común del aniconismo en el arte cristiano. Esto se explica por la existencia de representaciones de los personajes divinos en el arte islámico con efectos evidentes de ocultamiento de los rasgos faciales como influencia de la prohibición de las imágenes en la creencia islámica.

Sobre el origen de los motivos de la prohibición de representaciones figuradas en el arte islámico en el Corán, el libro sagrado del Islam, y los Hadices del profeta

¹ GRABAR, O., *The Formation of Islamic Art*. New Haven, Yale University Press, 1973, p. 33.

² CAGMAN, F. & TANINDI, Z., *The Topkapi Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, (Trans. J. M. Rogers), New York, 1986, p. 162.

³ ARNOLD, THOMAS W., *Painting in Islam: a Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, New York, 1965, p. 120-132.

⁴ SOGANCIO, ISMAIL OZGUR, "Islamic Aniconism: Making Sense of A Messy Literature", *Marilyn Zurmuehlen Working Papers in Art Education*, Iss. 1, University of Iowa, 2004, p. 6-10.

Mohamed, la mayoría de los estudiosos han presentado esos textos con diferentes interpretaciones en sus investigaciones para explicar el efecto directo de la ausencia de individualizaciones de personajes sagrados en los dibujos islámicos en los ocho primeros siglos de la historia islámica. Podríamos citar a los siguientes:

-Elpacha, Hassan. *Las artes de la pintura islámica*, El Cairo, 1959.

-Arnold, Thomas. *La pintura en el islam*, Oxford, 1928.

-Zaki, Hassan. *La pintura islámica persa*, El Cairo, 1936.

Existen bastantes estudios egipcios e internacionales sobre los textos e ilustraciones de los manuscritos, pero al mismo tiempo hay pocos trabajos sobre las miniaturas religiosas y el impacto directo del aniconismo en la producción o sobre las características técnicas de las miniaturas islámicas.

Se han escrito, además, algunas tesis doctorales en los departamentos de Arqueología Islámica de las universidades egipcias que presentan ejemplos de códices iluminados, sin entrar a examinar la repercusión del aniconismo en la representación de personajes sagrados en la miniatura islámica.

Entre los estudios que han llevado a cabo un análisis sobre el arte figurativo, incluyendo algunos ejemplos de los manuscritos iluminados de la Biblioteca Nacional egipcia, destaca el de Barry, *Arte figurativo en el islam medieval*, publicado en Washington, en 2004.

Por otra parte, en relación con las representaciones de seres divinos y personajes religiosos en los códices islámicos cabe destacar algunos trabajos cuyo interés se centra en la vida de los profetas, así como los sufís y derviches. Una referencia importante en esta línea de investigación vio la luz en 1999. Escrita por Milstein, Ruhrdanz) y Schmitz, trata acerca de los profetas y los manuscritos iluminados de Qisas Alanbiya¹. A esta habría que añadir la obra en árabe de Okasha Tharwat sobre la pintura religiosa², y la tesis doctoral que presentó el autor del presente trabajo en 2013 en la Universidad de Helwan (El Cairo) sobre las miniaturas del sufismo en el

¹MILSTEIN R., RUHRDANZ K. y SCHMITZ B, *Stories of the Prophets, Illustrated Manuscripts of Qisas Al-Anbiya (Islamic Art and Architecture)*, Washington, 1999.

² OKASHA, THARWAT, *Al-tasweer Al-islami Al-deni "La Pintura Islámica Religiosa"*, Beirut, 1989.

arte islámico¹, si bien de estas dos últimas referencias hemos de decir que ninguna de ellas ofrece miniaturas con efectos del aniconismo.

Como dificultad añadida, habría que mencionar la existencia de dos sectas principales en la fe islámica que ofrecen explicaciones diferentes para los textos del Corán y los hadices. Como ya hemos mencionado, se trata de la creencia suní y la chií. Podríamos matizar que la influencia chií existe claramente en la producción de las miniaturas religiosas y los efectos del aniconismo.

4.2. Estado de la cuestión en relación con la BNEC:

Este trabajo se centra en uno de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de El Cairo (BNEC), que tiene un número de códices muy significativo de todos los periodos históricos del islam y, además, están escritos en numerosas lenguas como el árabe, turco, hindi y persa, y han sido clasificados en muchos de los campos científicos.

Algunos de los códices de la BNEC tienen miniaturas, pero son más numerosos los que no cuentan con ellas, y la dificultad fundamental es que no hay un catálogo oficial para esos códices; el investigador necesita buscar en todos si quiere encontrar alguna miniatura, si bien es cierto que hay un ambicioso proyecto para hacer un catálogo electrónico que facilitará la tarea de búsqueda de los investigadores e interesados. La actual situación política y de inseguridad del país no ayuda a desarrollar un trabajo de investigación regular en la biblioteca, por lo que normalmente cualquier consulta lleva más tiempo del que sería deseable. A esto se suma la cantidad de trámites necesarios para obtener los permisos a fin de ver los originales de esos manuscritos.

Podemos afirmar que el número de los manuscritos con miniaturas en la BNEC es bajo en comparación con el número total de los códices que solo contienen texto, e, igualmente, estamos en situación de añadir que en la actualidad las miniaturas de temática religiosa son pocas en comparación con el total de las que hemos podido ver, y, mucho más baja es la proporción de miniaturas religiosas con efectos del aniconismo, si bien es cierto que sería necesario mucho más tiempo para buscar entre los miles de códices que custodia la BNEC.

¹ELASSAL, IBRAHIM, *Paintings of Sufism in Islamic Manuscripts*, Tesis doctoral, Universidad de Helwan, El Cairo, 2013 (inérita).

La fuente indispensable para conocer el fondo de la biblioteca es, sin duda, el conjunto de los diferentes índices y catálogos que hay en ella, aunque no son ni completos ni profesionales.

La obra más completa referida a los manuscritos existentes en la BNEC hasta el momento es el *Catálogo de los manuscritos persas iluminados* escrito por El Torazi Nasrallah en 1960. Es evidente, por tanto, que hace falta una actualización del catálogo y que precisamente la antigüedad del último que se ha editado ha sido un obstáculo para llevar a cabo el presente trabajo a la hora de la búsqueda de los códices miniados.

A todo lo anterior hay que añadir que los códices de la BNEC fueron recogidos en diferentes catálogos, como el Catálogo persa, el Catálogo árabe y el Catálogo turco, pero en ninguno de ellos hay una clasificación clara.

A pesar de lo dicho, aparecen mencionados, en estas últimas obras de catalogación y en la Memoria descriptiva de los códices notables conservados en sus fondos, datos de interés, como la descripción del manuscrito, el año de producción, el autor, etc.

La clasificación oficial que ofrece la BNEC depende el campo científico del manuscrito; esto significa que hay un archivo independiente para los manuscritos de Medicina, otro para los de Historia, Lingüística, Literatura, Humanidades, etc.

La posibilidad de que aparezcan miniaturas con los efectos del aniconismo está en todos los tipos de manuscritos de los diferentes campos científicos. Por ejemplo, la historia de José y su esposa Zuleika puede aparecer registrado en un manuscrito histórico, religioso o literario. Además, existe la costumbre de algunos miniaturistas de incluir escenas del profeta Mohamed en su ascensión al cielo en manuscritos de literatura y humanidades.

La BNEC tiene un fondo constituido por 49.567 códices, los cuales se hallan registrados mediante un número electrónico de identificación¹, pero, como ya hemos anunciado, solo algunos están decorados con miniaturas y dibujos, mientras que la mayoría contienen únicamente textos en lenguas diferentes.

¹No hay un número oficial del total de manuscritos en la BNEC, pero la mayoría de las investigaciones se refieren a 65.000 códices en esta biblioteca egipcia.

Este trabajo me ha permitido ver muchos originales de los libros manuscritos ilustrados de la biblioteca egipcia a la hora de buscar las miniaturas religiosas que tienen relación directa con el aniconismo. Citaremos a continuación los ejemplos más relevantes:

- I. Ejemplos de manuscritos del siglo XIV:
 - *Shahinamah* "El Libro de los Reyes": 73 – Historia Persa
 - *Calila y Dimna* : 61 – Literatura Persa
- II. Manuscritos del siglo XV:
 - Tres copias del códice *Diván Hafiz*: (35 – M Literatura Persa / 2 – Jalil Agá / 41- Literatura Persa Talaat)
 - Tres copias del manuscrito *Hadiquet Alsoaada* “Jardín de los felices” : 220- M Historia Turca / 211- Historia Turca Talaat / 202 - Historia Turca.
 - *Josué y Zulieka*: 46 – M Literatura Persa
 - *Bustán* del poeta persa SAADI: 22- Literatura Persa
 - *Shahinamah* "El Libro de los Reyes” : 59 – Historia Persa
- III. Manuscritos del siglo XVI:
 - *Qesas-Alanbiaa* “Las historias de los profetas”: 160 – Historia Turca
 - Tres copias del manuscrito *Gulistán* “El Jardín de las Rosas”: 76 – Literatura Persa Talaat / 11 - M Literatura Persa / 16 - M Literatura Persa.
 - *Josué y Zulieka*: 45- M Literatura Persa.
 - Tres copias del manuscrito *Hadiquet Alsoaada* “Jardín de los felices”: 60 - Historia Turca /3- Historia Turca / 12 Historia Turca Jalil Aga.
 - *Subhatu-Ebrar* “Rosario del Piadoso”: 105 – M Literatura Persa
 - *Agaaeb-Almajloqat*, “Maravillas de la creación”: 21 – M Historia Persa

- Dos copias del código *Diván HAFIZ*: (36 – M Literatura Persa – 32 – M Literatura Persa)
- Dos copias del código *Jamsa Nezami* o “Cinco tesoros del poeta NEZAMI”: (142 – M Literatura Persa – 120 Literatura Persa)

IV. Manuscritos del siglo XVII:

- El código sufí *Masnavi*, “género literario”: 26 – Sufismo Talaat
- Tres copias del manuscrito *Josué y Zulieka*: (77 – Literatura Persa / 121 – Literatura Persa / 12 – Literatura Persa)
- *Jamsa Nezami* “Cinco del poeta NEZAMI” : 137 – M Literatura Persa
- *Shahinamah* "El Libro de los Reyes": 53 – Historia Persa
- *Diván Hafiz*: 59 – Literatura Persa Talaat

V. Manuscritos del siglo XVIII:

- El código de *Miniaturas Indias*: 66 – Historia Persa
- *Lazaat-Alnesaa*, “La emoción de las mujeres”: 2–Medicina Persa

Entre todo este elenco, hemos podido comprobar que en cinco códigos aparecen miniaturas con efectos claros del aniconismo:

-El manuscrito turco *Hadiquet Alsoaada* “Jardín de los felices”, con la signatura “81 – Historia turca”. Data del siglo XVI y contiene 17 miniaturas diferentes sobre la historia islámica y, de ellas, tres están relacionadas directamente con el aniconismo. En el presente trabajo se hace mención por primera vez de tal efecto, ya que algunos investigadores egipcios habían estudiado el manuscrito pero no han publicado esas miniaturas.

-El manuscrito persa de *Jamsa Nezami* “Cinco del poeta Nezami”, con signatura en la BNEC “142 M – Literatura Persa”. Fechado en el siglo XVI, está publicado por Titley, en 1983, en su libro “La pintura de la miniatura persa y su influencia en el arte turco e indio” que ha editado la Biblioteca Británica.

-El manuscrito persa de época safávida *Josué y Zuliéka*, sobre el profeta Josué y su esposa Zuliéka, con signatura “45 M – Literatura Persa”. Es del siglo XVI y fue objeto de la tesis doctoral de Mohammad Morsi, defendida en la Universidad de El Cairo.

-El manuscrito persa de época timurí *Bustán Saadi* “El jardín del poeta Sa'di”, con número de preservación en la BNEC “22 M – Literatura Persa”, siglo XV. Aparece referenciado en varias publicaciones sin explicar el motivo de los efectos del aniconismo.

-El manuscrito de *Haydr Nameh* “El Libro de Haydr” o *Alejandro Nameh* “El Libro de Alejandro”, cuya signatura en la BNEC es 80 – Historia Persa, y con un cronología entre los siglos XVII y XVIII, tiene 94 miniaturas que explican diferentes situaciones en la vida de imán Alí.

De los manuscritos mencionados, está claro que tres de ellos son de los siglos XV, XVI y XVII, y se han escrito en dos lenguas, turco y persa. Las miniaturas proceden de escuelas diferentes, como la escuela turca y la persa, en este caso bajo dos dinastías diferentes, la timurí y la safávida. Cada una de ellas tiene su estilo y técnicas propias desarrolladas bajo la personalidad de cada miniaturista y, a su vez, influida por el carácter que imprime la localización geográfica de los talleres de producción.

1. El estudio del aniconismo en la historia del arte islámico hace necesario que nos aproximemos a ejemplos de códices conservados en otras bibliotecas del mundo, que también tienen efectos del aniconismo, como por ejemplo: La biblioteca de Mevlana en el Museo de Konya en Turquía, donde hay miniaturas islámicas importantes para estudiar el concepto del aniconismo. Así:

- El manuscrito persa de Tabriz de *Subhatu-Abrar* “Rosario del Piadoso”¹, del siglo XVI, donde he encontrado miniaturas con efectos del aniconismo en las figuras de los profetas Abraham y Moisés.

¹ Número de preservación: MÜZE 123.

- El manuscrito turco *Hadiquet Alsoaada* “Jardín de los felices”¹, del siglo XVI, donde he localizado miniaturas con efectos del aniconismo en los profetas Abraham, Jacob y Josué.
2. La biblioteca Chester Beatty en Dublín, que tiene ejemplos varios de miniaturas religiosas e históricas, y están publicadas en una referencia principal para la historia del arte islámico escrita por Elaine Wright sobre los manuscritos de esta biblioteca², donde se recogen varios códices con miniaturas que tienen efectos del aniconismo, como:
- El manuscrito persa *Rawdet Elsafo* “El Jardín de pureza”³, del siglo XVI, donde hay ejemplos de miniaturas del profeta Mahoma y el imán Alí con efectos del aniconismo.
 - El manuscrito turco *Syar al-Nabi* La vida del profeta”⁴, del siglo XVI, donde se representan distintos pasajes de la vida de Mahoma, como escenas de batallas, actos de carácter social, como celebración del matrimonio, y otras con sus seguidores y con el ángel Gabriel.
 - El manuscrito persa *Qesas-Alanbia* “Las historias de los profetas”⁵, del siglo XVI, que presenta ejemplos del efecto del aniconismo en los profetas, como es el caso de Idris.
 - El manuscrito persa *Athar-Almudafar* “Las proezas del victorioso”⁶, del siglo XVI, tiene influencia chií, pues muestra rasgos del aniconismo en los dibujos del imán Alí y desarrolla historias del gusto chií, como el día de *Gadir*.

¹ Número de preservación: MÜZE 937.

² WRIGHT, ELAINE, *Islam, Faith. Art. Culture. Manuscripts of the Cheaster Beatty Library*, Dublín, 2009.

³ Número de preservación: CBL PER 254.

⁴ Numero de preservación: CBL T419.

⁵ Numero de preservación: CBL PER 231.

⁶ Numero de preservación: CBL PER 235.

- El manuscrito *Jamsa Nezami* “Cinco del poeta *Nezami*”¹, del siglo XV, contiene una miniatura del viaje de Mahoma al cielo con efectos del aniconismo.
 - El manuscrito *Felnameh* “Libro de adivinaciones”², del siglo XVI, nos muestra una miniatura con evidencias del aniconismo en el profeta Mahoma y en el imán Alí.
3. La Biblioteca Británica de Londres custodia dos manuscritos que interesan para el objeto de nuestro trabajo:
- El manuscrito persa *Hadiqet Alsoaada* “Jardín de los felices”³, del siglo XVI, con miniaturas del profeta Zacarías y el imán Alí con trazas anicónicas.
 - El manuscrito persa *Jamsa Nezami*, “Cinco del poeta *Nezami*”⁴, incluye una miniatura con efectos del aniconismo en la ascensión al cielo del profeta Mahoma.
4. El Museo de las Artes Turcas e Islámicas de Estambul guarda varias copias de manuscritos que tienen dibujos con efectos del aniconismo⁵.
5. La Biblioteca Nacional de París custodia dos manuscritos de interés:
- El manuscrito *Agaab-almajloqat* “Maravillas de la creación”⁶, ilustrado con una miniatura, ya publicada, que muestra al profeta Abraham con las aves.
 - El manuscrito turco *Hadiqet Alsoaada* “Jardín de los felices”⁷, donde se representa al profeta Mohamed en una ceremonia.
6. La biblioteca del Museo Topkay Busray en Estambul tiene uno de los manuscritos más importantes en relación con el tema objeto de esta tesis, que

¹ Numero de preservación: CBL PER 137.

² Numero de preservación: CBL Per 359

³ Biblioteca Británica de Londres: OR.7301 – OR.12009

⁴ Biblioteca Británica de Londres: OR.2265

⁵ Como el manuscrito *Hadiqet Alsoaada* “Jardín de los felices”, con signatura T-1967.

⁶ Numero de preservación: MSS. SUPP.PERS 332

⁷ SUP. TURC 1088

es la obra de *Syar-Alnabi* "La vida del Profeta"¹, del siglo XVI, donde están las miniaturas del nacimiento de Mohamed, muerte de Mohamed, y una escena de carácter social protagonizada por Mohamed y su esposa "Jadiya Bint Juwaylid", así como el episodio en el que Mohamed recibió el Corán en la cueva de Hera.

7. El museo de la Galería Freer de Washington alberga una colección importante de manuscritos islámicos. Guarda una copia del manuscrito persa *Haft-Awrang* "Siete Tronos"², que presenta dibujos del profeta Salomón y del viaje de Mohamed al cielo con influencia del aniconismo.
8. El Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, que es uno de los más destacados museos de arte del mundo, especialmente en el arte islámico, custodia un importante códice, *Shahnamah* "El Libro de los Reyes"³, del siglo XVI, que está relacionado con el aniconismo por el famoso dibujo del arca de los chiíes.

Además de los lugares citados anteriormente, existen otras bibliotecas y museos que cuentan con varios ejemplos de este tipo de miniaturas, como es la Biblioteca Nacional Rusa de San Petersburgo, la Biblioteca de la Universidad Americana de El Cairo, la Biblioteca y Museo Pierpont Morgan de Nueva York, la biblioteca Bodleiana de Oxford, etc.

Las fuentes para los catálogos de esos códices iluminados son varias y conocidas en el arte de la miniatura islámica. Por ejemplo, el catálogo de los códices islámicos de la Biblioteca Bodleiana de Oxford fue publicado por B. W. Robinson, en Oxford, 1958, en la obra *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*⁴. Igualmente, el investigador turco Filiz Cagman ha publicado los códices del museo turco Topkapi Saray de Estambul en 1979 en *Islamic Miniature Paintings*, en 2001⁵.

¹ Museo Turco – H.1222-23

² FGA 46.12

³ También conocido como "La Épica de los Reyes". El número de registro en el museo es JR-1970-70.301.1

⁴ ROBINSON, W., *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford, 1958.

⁵ CAGMAN, F. & TANINDI, Z., *Islamic Miniature Paintings*, Topkapi Sarai Museum, Istanbul, 1979.

A esto habría que sumar que M. Rogers ha editado nuevamente *The Topkapi Saray Museum, The Albums and Illustrated Manuscripts*¹.

Ettinghausen presentó en 1978 un estudio de las pinturas islámicas del Museo Metropolitano de Nueva York en *La pintura islámica*². Mientras, Schmitz ha publicado dos catálogos de sendas bibliotecas: la Pública de Nueva York en 1992, bajo el título *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, y la Biblioteca Morgan de Nueva York en 1997, *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*³. Además, hay que citar a Roger (M.), que ha estudiado los dibujos islámicos de la Biblioteca Británica en la miniatura mogol⁴.

4.3 El manuscrito de *Haydr Nameh*

Como ya anticipábamos, el objeto principal de esta tesis es el códice conocido con el nombre de *Haydr Nameh*, que se traduciría como "El Libro de *Haydr*" o *Alejandro Nameh*, "El Libro de Alejandro", cuya signatura en la BNEC es 80 – Historia Persa, con un cronología entre los siglos XVII y XVIII. Cuenta con 94 miniaturas diferentes que ilustran diferentes episodios de la vida del imán Alí.

Este códice ha sido estudiado, desde un punto de vista filológico, en un Trabajo Fin de Máster desarrollado en el Departamento de Lingüística de la Universidad egipcia de Ain-Shams, por la investigadora Elsayed, quien ha publicado 33 de sus dibujos de un total de 94 que están en el libro mencionado. Después de un período explorando otras publicaciones y de buscar referencias o estudios científicos sobre este códice, estamos en situación de afirmar que no hay ningún estudio, salvo el más arriba mencionado de Elsayed. Uno de los retos que nos plantea el referido códice es la necesidad de traducir el texto del manuscrito, que está escrito en la lengua persa antigua, a fin de poder identificar a algunos de los personajes que aparecen representados, que no existen en la historia del imán Alí.

¹ROGERS, JAMES. M., *The Topkapi saray Museum, The Albums and Illustrated Manuscripts*, Istanbul, 2001.

² ETTINGHAUSEN, R., *Islamic Painting*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York, 1978.

³SCHMITZ, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1997.

⁴ SCHMITZ, B., *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, New York, 1992.

⁵ ELPACHA, HASSAN, *Fenon Al-taswer Al-islami fy Misr*, op. cit., p.10.

5. POSTURA DE LA CREENCIA ISLÁMICA RESPECTO DE LA PINTURA

- 5.1 Introducción

A pesar de la existencia de cientos de libros e investigaciones, y las muchas teorías presentadas en varios idiomas sobre el tema de la prohibición de la pintura en el islam, nadie ha llegado a una solución o análisis que resuelva este asunto de forma convincente u ofrezca una respuesta completa.

Los arqueólogos que trabajan en yacimientos de época preislámica e islámica, junto con algunos orientalistas, han analizado la cuestión de la pintura en el islam y, obviamente, han tenido que tratar el tema de la representación figurativa. Pensemos, por ejemplo, en los castillos del desierto omeyas o en los palacios abasíes, donde encontramos un fantástico repertorio de figuras humanas y animales.

Probablemente las cuestiones principales que se deben tener en cuenta a la hora de abordar este análisis son las siguientes: En primer lugar, la influencia que han ejercido los hadices –dichos del profeta Mohamed- sobre la pintura y la representación de imágenes. En segundo lugar, la gran cantidad de miniaturas de códices islámicos que se encuentran en los museos y bibliotecas internacionales, además de los importantes testimonios de pinturas murales que han llegado a la actualidad, lo cual asegura que los musulmanes conocieron el arte pictórico y lo practicaron a lo largo de las distintas etapas del arte islámico. Por último, arqueólogos y orientalistas han tratado la cuestión de la pintura en el islam desde sus inicios porque no se puede prescindir de los comienzos si queremos entender lo que sucedió en la época moderna, momento en el que se llevó a cabo el código que analizamos¹. Por todos estos motivos es necesario que los estudiosos de la pintura islámica fundamenten sus estudios en el Corán y en los dichos del profeta Mohamed.

Elpacha señala que los primeros musulmanes conocían la pintura, la cual contaba con elementos paganos. Una prueba de esto es que el propio profeta usaba monedas con

¹ ELPACHA, HASSAN, *Fenon Al-taswer Al-islami fy Misr*, op. cit., p.10.

imágenes, permitió usar cortinas, almohadas y prendas adornadas con imágenes, así como juguetes con formas de animales¹. También Hassan, Zaki explica que la prohibición del uso de imágenes en la pintura dentro del islam apareció en la segunda mitad del siglo II de la Hégira de la mano de los teólogos, cuando interpretaron los dichos del profeta Mohamed como una prohibición de la pintura figurada, pero, en realidad, solamente reflejaba la opinión común de los que estudiaban la religión en aquella época, cuando se reunieron todos los dichos del profeta bajo un único libro². Mart Bernos-Taylor añade que de haberse llevado a cabo tal prohibición, es evidente que esto solamente pudo ocurrir en el primer siglo de existencia del islam, puesto que los primeros califas no prohibieron la representación de figuras humanas en la producción artística³.

Se puede decir que en el sagrado Corán no se encuentran referencias explícitas sobre la pintura, aunque algunos señalan que en el libro sagrado hay dos ocasiones en las que se hace alusión a la creación de estatuas. La primera tiene lugar en el capítulo de Saba⁴, específicamente en las aleyas 12 y 13, donde se menciona al profeta Salomón y la existencia de genios que trabajaban para él construyendo palacios y grandes calderos, majestuosos que no se podían mover debido a su tamaño; sin embargo, este relato está considerado como una muestra de los milagros y bendiciones que Alá dio a su profeta y mensajero, Salomón, hijo de David, y no como una situación habitual⁵.

La segunda mención en el Corán aparece en el capítulo *Al-Anbiya*⁶, en las aleyas 51-59, las cuales se refieren al profeta Abraham quejándose de su pueblo por adorar, en vez de a Alá, a ídolos y estatuas de piedra, semejantes en la religión islámica a las estatuas que existían alrededor de la Kaaba cuando los musulmanes entraron en La Meca⁷. Cabe destacar que la escena de la destrucción de los ídolos y las estatuas que existían alrededor de la Kaaba por el profeta Mohamed y el imán Alí fue representada

¹ *Ibid.*, p.10-14.

² HASSAN, ZAKI MOHAMAD, *Al-taswer Al-islami enda Al-fors "La Pintura en el Islam en Persa"*, El Cairo, 1936, p. 16-19.

³ ETTINGHAUSEN, R., *Arab Painting*, Skira, Ginebra, 1977, p. 15.

⁴ Corán: 34.

⁵ MUHAMMAD, ALI AL-SABOUNI, *Safuat Al-tafseer "La Interpretación Ejemplar del Corán"*, vol. II, Beirut, 2007, p. 548.

⁶ Corán: 21.

⁷ ELBACHA, HASSAN, *Fenon Al-taswer Al-islami fy Misr*, op. cit., p.10.

por los artistas musulmanes en más de una miniatura, en referencia al rechazo a las esculturas.

En el códice de los vestigios de *Al-Mudhafar*, del siglo XVI, custodiado en la Biblioteca Chester Beatty de Dublín con el número 235 per CBL, se encuentra la miniatura que representa esta escena, donde se ve al imán Alí y al profeta Mohamed, así como los ídolos encima de la Kaaba¹, coincidiendo con lo descrito en las aleyas del Corán.

Por su parte, los estudiosos de la pintura musulmana y los juristas islámicos hablaban sobre permisibilidad respecto a la pintura en el Corán. Es el caso, por ejemplo, de Okasha en su obra sobre la pintura religiosa y Abdo en *Introducción a la Estética*. Ambos hicieron hincapié en tres reglas estéticas: la primera regla es que todo está permitido a menos que exista un texto que lo prohíba; esto es aplicable a la pintura. La segunda es que los únicos textos que tienen la facultad de prohibir cualquier cosa son el sagrado Corán y los dichos del profeta Mohamed, algo que no sucede en el caso de la pintura. La tercera regla es que las opiniones de los estudiosos de la jurisprudencia islámica no permiten ni prohíben totalmente².

En cuanto a los dichos del profeta Mohamed, encontramos unos cuantos de ellos que prohíben explícitamente la creación de estatuas en forma de ser humano, animales o aves, mientras que hay otras sentencias que permiten la creación de figuras de árboles, flores, etc. El primer dicho narrado por ibn ‘Abbas se refiere a que el profeta Mohamed pronunció: "A quien haya realizado una imagen en este mundo, se le mandará insuflarle el alma en el Día del Juicio y no podrá hacerlo"³. El segundo dicho del profeta Mohamed expresa lo siguiente: "Los que sufrirán el castigo más terrible en

¹ WRIGHT, E., *Islam, Faith. Art. Culture*, op. cit., p.22-28

² OKAHSA, THARWAT, *Al-tasweer Al-islami Al-deni " La pintura Islámica religiosa"*, Beirut, 1989, p. 17; MUSTAFA, ABDO, *Al-mudajal 'iilaa Filisifat Al-jamal "Introducción a la Estética"*, El Cairo, 1994, p. 98-99.

³ BASEM, DAHDOUH, *Al-taswir eand Al-arab bayn Al-chubuhat wa Al-tahrim fi Al-eusur Al-wasatii "La pintura de los árabes, entre prohibición y autorización en la época medieval"*, *Journal of university of Damascus*, vol. 26, n° 1, 2010, p. 327-330.

el Día del Juicio serán los realizadores de imágenes"¹. Y el tercero del profeta es: "Los ángeles no entran en la casa que tiene estatuas"².

En el segundo se permiten las imágenes³, las que no tienen sombra, ya sea en paredes, papel -como las miniaturas-, prendas, cortinas y fotografías, estas últimas ya en época contemporánea.

El primer dicho narrado por la esposa del profeta Mohamed cuenta cómo éste entró en la habitación de ella y ocurrió que su esposa había puesto en un ventanal una cortina que llevaba imágenes de estatuas. Cuando vio las imágenes en la cortina que había en la casa de 'A'isha, agarró la tela y enrojeció diciendo: "Los más atormentados en el día de la Resurrección serán aquellos que rivalicen la creación con Alá", y dijo entonces la Sra. 'A'isha: "Entonces la cortamos y confeccionaremos con ella una o dos almohadas".

El segundo dicho narrado por la Sra. 'A'isha es como sigue: "Colgué en mi puerta una cortina adornada con la figura de un ave", y cuando lo vio el profeta Mohamed dijo: "Cada vez que lo veo al entrar en la casa recuerdo la vida"⁴.

El tercer dicho, narrado bajo la autoridad de Busr ibn Sa'id, mediante Zayd ibn Jalid, mediante Abu Talha, apunta que el profeta dijo: "Los ángeles no entran en la casa donde hay una imagen". Añadió Busr: "Luego Zayd se enfermó y lo visitamos, mientras había sobre su puerta una cortina con unas imágenes, entonces dije a 'Ubaydullah Al-Jawlani, el hijastro de Maymuna, la esposa del profeta: ¿Acaso no nos informó Zayd sobre la prohibición de las imágenes el otro día?. Entonces, 'Ubaydullah dijo: ¿Acaso no lo oíste cuando dijo: excepto un diseño en una tela?"⁵.

En el tercer grupo de dichos del profeta encontramos la autorización a las niñas para jugar con juguetes. El primer dicho se atribuye a 'A'isha, que comentó: "Estaba jugando con muñecas. Cuando el profeta Mohamed entraba, ellas se escondían, y

¹ SABEQ, ELSAYED, *Fiqh Al-suna "La jurisprudencia musulmana"*, vol. 2, t. 5, Beirut, 1997, p. 57; MUSLIM, N., *Sahih Muslim "Acordado por Muslim"*, por EL FARABI, MOHAMED, t. 2, El Cairo, 2006, p. 249.

² SABIQ, ELSAYED, *Fiqh Al-suna*, op. cit., p. 58; AL-BUJARI M. I., *Al-Saheeh "El correcto de los hadices"*, t. 4, por ZUHIR, MOHAMED, Beirut, 2000, p. 145.

³ SABIQ, ELSAYED, *Fiqh Al-suna*, op. cit., p. 59.

⁴ MUSLIM N., *Sahih Muslim*, op. cit., p. 666.

⁵ SABIQ, ELSAYED, *Fiqh Al-suna*, op. cit., p. 59.

cuando él salía, ellas entraban a jugar conmigo"¹. El segundo dicho, también bajo la autoridad de 'A'isha, es el siguiente: "El profeta Mohamed volvió de la conquista de Tabuk o Jaybar, luego mencionó el dicho en que el profeta quitó la cortina puesta sobre su puerta y a propósito de la cual ella ('A'isha) dijo: "El Mensajero levantó una parte de la cortina y descubrió las muñecas que empleaba 'A'isha como juguetes". Le preguntó: "¿Qué es esto, 'A'isha?" Respondió: "¡Mis hijas!" y notó que había entre ellas un caballo dotado de dos alas y atado; y me preguntó: "¿Qué es esto?" Respondió: "Un caballo con alas". Le preguntó: "¿Sabes que Salomón tenía caballos con alas?" Entonces se rió"².

Como se indica en las fuentes históricas, la tribu de *Quraish* adornaba las paredes de la Kaaba con muchas imágenes religiosas y de la vida cotidiana y cuando el profeta Mohamed entró en La Meca, ordenó a su primo Al-Fadl ibn Al-Abbas ibn Abdl Motalib traer un cubo de agua del *Zamzam*³ y borrar todas las imágenes menos la de Jesús, el hijo de María⁴.

De lo anterior queda claro que los dichos del profeta van desde la prohibición total a la autorización total, de modo que se pueden dividir en tres grupos: el primero, el más extremo, es el de la prohibición total de las imágenes y el de maldecir a los artistas, siendo el motivo principal de esta actitud evitar la idolatría, pues la gente estaba acostumbrada a adorar las imágenes. El segundo grupo incluye algunos dichos del profeta que permiten las imágenes que no tienen sombras, como aquellas representadas en pinturas murales, sobre papel o sobre cortinas y vestidos. Hasta dicen que el mensajero de Alá apareció una vez vistiendo una prenda con dibujos de hombres⁵ de cabello negro y que el profeta rezaba a veces también vistiéndose de la misma manera. El tercer grupo de los dichos incluye algunos que permiten los juguetes de niños, etc., y puede haber sido utilizado para estimular el instinto de la maternidad en las jóvenes⁶.

¹ AL-BUJARI, M.I., *Al-Saheeh*, op. cit., p. 45.

² SABIQ, ELSAYED, *Fiqh Al-suna*, op. cit., p. 58.

³ Del pozo de Zamzam, que es considerado sagrado en el islam, ubicado en La Meca a pocos metros al este de la Kaaba.

⁴ ALAZRAQI, M. *Kitab 'ajbar Makka "El libro de las noticias de La Meca"*, Beirut, 2010, p. 111.

⁵ ELPACHA, HASSAN, *Fenon Al-taswer Al-islami fy Misr*, op. cit., p. 13-14.

⁶ OKAHSAN, THARWAT, *Al-tasweer Al-islami Al-deni*, op. cit., p. 14.

El Tahaawi señala que al principio la pintura estuvo prohibida, más adelante se transigió con pintar sobre tejidos, y, luego, se permitió en el islam aquellas pinturas que no cayeran en la idolatría, que carecieran de elementos paganos y no intentaran imitar la creación de Alá, animando así a la comunidad musulmana a cumplir con sus deberes y asumir sus responsabilidades¹.

Sin duda, todos estos dichos tuvieron su influencia en el pensamiento de los musulmanes en general y del clero musulmán en particular a lo largo de la historia acaecida bajo el islam y todo esto, a su vez, influyó en el arte islámico en general y en la pintura en particular.

No hay duda de que la iconoclasia, el movimiento religioso cristiano que rechazaba el culto a las imágenes sagradas y las destruía, iniciado en el mundo cristiano oriental en el año 726 d. C. por orden del emperador bizantino León III, el Isaurio, y que fue la razón de la destrucción de un gran número de iconos cristianos, empezó por la influencia de la prohibición de la pintura en el islam y de las opiniones de los juristas musulmanes de aquella época. Por este motivo apareció y siguió presente la tendencia que prohibía las imágenes desde el siglo III de la Hégira en general².

Otros investigadores señalan que la prohibición de la pintura en el islam vino como resultado de la influencia de los judíos, que prohibieron la pintura, y sostienen que la mayor parte de los dichos del profeta que prohíben la pintura están escritos por los judíos que se convirtieron al islam, llegando a ser los maestros que enseñaron a los juristas musulmanes en las escuelas teológicas de La Meca y Medina³.

- **5.2 El papel de los chiitas en la pintura religiosa**

Los especialistas están de acuerdo en que la llegada del islam a otras regiones de herencia artística, urbana y ambiente social diferente al de las naciones que se encuentran en la península árabe, cuna de la religión musulmana, propiciaron cierta apertura de miras. Efectivamente, con el paso del tiempo y el desarrollo y estabilización de estas sociedades árabes musulmanas, especialmente durante las

¹ *Ibid.*, p. 15-16.

² LEROUX, ERNST, *Lee mosquées du Caire*, París, 1932, p. 182.

³ ALNAIMI, NAHEDHA A, *Maqamat Al-hariri Al-mosawara "Los poemas de Al-Hariri ilustrados"*, Ministerio de Comunicación, Bagdad, 1979, p. 113; MEHREZ, GAMAL, *Mawqef Al-yahudia mn Al-taswer w Elaqatoh belislam "La opinión del judaísmo en la pintura y su relación con el Islam"*, *Journal of faculty of Arts of Cairo university*, vol. 1, 1947, p. 83-87.

épocas omeya y abasí, se produjo una apertura de las perspectivas de la cultura árabe-islámica que trajo consigo la ampliación y diversificación de sus visiones del arte islámico.

Este enriquecimiento se debió a la doctrina del chiismo, donde los límites entre la rigidez de la jurisprudencia islámica y la inspiración, libre de restricciones, son menores que en las comunidades sunitas¹, en las cuales, muchos de sus juristas empezaron a prohibir la pintura en el siglo IV de la Hégira, advirtiendo, a aquellos que representaran la imagen de Alá o intentaran imitar su capacidad de creación, así como los que adquirieran este tipo de imágenes, de que merecerían la maldición y la ira de Alá².

Quizá sea necesario recordar la apertura ideológica de la secta chiita en el islam, aunque antes es menester añadir que lo que la distingue de la secta sunita es su postura con respecto al califato. Los chiitas creen que el poder espiritual entregado por el profeta Mohamed al imán Alí continuó a través de una serie de imanes descendientes del profeta. Su último imán aún sigue vivo, escondido de miradas, pero continúa comunicándose con sus seguidores.

La pintura en Egipto floreció en la época de los fatimíes, que como es sabido eran chiitas, en Persia sucedió algo similar bajo los *timúridas* y *safávidas*, y lo mismo cabría decir con respecto a Irak, donde la escuela de pintura de Bagdad sobresalió especialmente³.

A partir de esta manera de pensar, los musulmanes chiitas no encontraron ningún motivo para no representar imágenes de santos y profetas, sobre todo del profeta Mohamed y sus sucesores los imanes, especialmente de Alí. Desde su punto de vista, el objetivo de representar la figura religiosa no era solamente dar a conocer imágenes y sucesos protagonizados por el profeta o el imán Alí, sino crear la imagen de un guía espiritual encarnado en el personaje histórico. De un modo parecido podríamos

¹MEHREZ, GAMAL, *Al-taswir Al-islami wa Madresoh "La pintura islámica y sus escuelas"*, Institución pública egipcia, El Cairo, 1962, p. 87; FARES BISHAR, *Ser Al-zajrif Al-islamia "El Secreto de la decoración Islámica"*, El Cairo, 1952, p. 31-32.

²HASSAN, ZAKI MOHAMAD, *Madrasat Baghdad fi Al-taswir Al-islami "La escuela de pintura islámica de Bagdad"*, Ministerio de Comunicación, Bagdad, 1972, p. 5.

³MUSA, SALAMA, *Tarij Al-funun wa'ashhur Al-suwar lel Sayed William Orin "Historia de los artes y las imágenes más famosas de Sir William Orin"*, Dar Al-Hilal, El Cairo, 1950, p. 17-19.

hablaren el arte bizantino de los iconos de Jesucristo y la Virgen María, y, en la herencia hindú, de las encarnaciones divinas de Rama y Krishna que figuran en miniaturas y esculturas.

Esta apertura mental que vivió el pensamiento islámico llevó a que algunos clérigos musulmanes sunitas aceptaran parcialmente al arte del icono o la miniatura en su propio contexto, como ha señalado uno de los pensadores musulmanes modernos, Abdo Mohammad¹, quien sostiene que la prohibición de las imágenes no era absoluta, y que las imágenes y estatuas están permitidas en el islam siempre y cuando la adoración y la exaltación sean exclusivas respecto de Alá².

Las miniaturas islámicas no buscaban reflejar el mundo según la percepción de los sentidos. Esto, aplicado a la representación de las figuras humanas, llevó a no interesarse en mostrar a un individuo en particular, sino al ser humano de una forma extraordinaria y reflejando un cierto valor espiritual, especialmente en la pintura religiosa³.

A los chiítas les interesó ese tema en los manuscritos, pero con unas características particulares, como ocultar las caras o incluso el cuerpo entero, tal y como vemos en el caso de las miniaturas donde aparece el imán Alí en el código que aquí estudiamos. Lo más importante es que rompieron el tabú de dibujar figuras religiosas de manera simbólica, lo cual fue algo que tuvo su origen en los centros artísticos chiítas⁴.

Los miniaturistas representaron figuras de profetas e imanes, aunque se vieron condicionados por el aniconismo y, por ello, eligieron temas históricos donde se puede ver a estos personajes protagonizando distintas escenas. Un claro ejemplo lo tenemos en el Libro de Alejandro de la BNEC que aquí abordamos. Además, a los chiítas les interesó con frecuencia destacar los detalles de los cuerpos de las figuras religiosas.

¹ABDO, MOHAMED, *Al-islam Bayn Al-elm w Al-tamdon "Islam entre la ciencia y civilización"*, ed. Nuevo, El Cairo, 2011, p.223-224

²HASSAN, ZAKI MOHAMED, *Madrasat Baghdad fi Al-taswir Al-islami*, op. cit., p. 5.

³ALBIHINSI, AFIF, *Eilm Al-jamal eind 'abi Hayan Al-twhydy wa Wasayil fi Al-fn "La estética de Abu Hayyan al-Tawhidi y los medios en el arte"*, Ministerio de Comunicación, Bagdad, 1972, p. 29.

⁴AIZAH, FARID, *Al-gasad w Al-suwar w Al-muqdis fi Al-islam, "El cuerpo, la imagen y lo sagrado en el Islam"*, Beirut, 1999, p. 50.

Los miniaturistas chiítas influyeron en la obra artística de la escuela turca sunita gracias a las enseñanzas de los artistas iraníes que se difundieron por otros centros artísticos islámicos. Por tal motivo se puede apreciar en las obras de la escuela turca sunita que, a la hora de representar a los personajes de carácter religioso, se libró al miniaturista del condicionamiento que imponían los rasgos físicos y lo sustituyó con una pintura simbólica¹, y, a pesar de que en épocas de decadencia surgieron algunas tendencias de prohibición, el miniaturista recurrió a ocultar el cuerpo de las figuras, lo que indica una clara referencia al aniconismo en el arte islámico.

- **5.3 El impacto de la postura islámica en la pintura**

No hay duda de que todas estas evidencias de tipo jurídico y religioso mencionadas anteriormente influyeron en la producción pictórica musulmana en general, y en las miniaturas en particular, como ya se evidencia en un primer códice decorado con miniaturas perteneciente al siglo XII², y, aunque nos han llegado unas miniaturas más antiguas pero sin datación concreta, es poco probable que tuviera lugar antes de la fecha antedicha³.

El arte de la miniatura islámica comenzó a florecer en el siglo XIV, se desarrolló durante el siglo XV y alcanzó su auge en el XVI, cuando se extendió la pintura religiosa de los profetas y figuras sagradas, algo que ayudó al desarrollo del concepto del aniconismo en el arte islámico en general y en el arte de las miniaturas en particular e hizo que los grados de prohibición variaran, influyendo en la creencia del miniaturista musulmán. Fue así como llegó un momento en que las miniaturas se vieron afectadas por la prohibición absoluta de la representación de las figuras religiosas, comenzando por cubrir solamente sus rostros y pasando a cubrir sus cuerpos completamente, como en el caso de las miniaturas del imán Alí en el códice objeto de la presente investigación.

La corriente de pensamiento dentro del islam con respecto a la pintura tuvo un gran impacto sobre la representación de imágenes a lo largo de la historia del arte islámico, ya que, en primer lugar, el artista siguió, especialmente en los manuscritos islámicos,

¹ KUNL, ERNST, *Al-fn Al-islami "El arte islámico"*, El Cairo, 1966, p. 43.

² SAYED, AYMAN F., *Al-kitab Al-arabi Al-majtut "El Libro de escritura Árabe"*, El Cairo, 1997, p. 370.

³ GROHMANN A. & ARNOLD T., *The Islamic Book. A Contribution to Its Art and History from the VII-XVIII Century*, Paris, 1929, p.3.

algunos fundamentos y valores estéticos, como evitar el antropomorfismo y la representación de la naturaleza, dejando de dibujar la sombra e ignorando las reglas de la perspectiva o la tercera dimensión, también no prestando mayor atención a las proporciones anatómicas de las figuras humanas o animales. Por otra parte, estas características artísticas en la pintura islámica se consideran como defectos cuando son evaluadas con criterios estéticos de la época actual; sin embargo, esas mismas características han convertido la pintura islámica en una piedra angular de la historia del arte¹. A todo esto habría que sumar otros aspectos interesantes en relación con la figuración, tales como:

- La pintura, en general, no se utilizó en edificios religiosos islámicos, por ejemplo en las mezquitas, ni contribuyó al embellecimiento del Corán ni otros libros religiosos, como sí sucedía con la Biblia y otros textos sagrados cristianos. Tampoco se usó como un medio de adoctrinamiento y enseñanza de la religión, como sí ocurrió en el arte cristiano o en el maniqueísmo².
- Los artistas musulmanes dominaron, sobre todo, los motivos vegetales, geométricos y lineales. Ellos sobresalieron a la hora de dibujar elementos vegetales que se basan fundamentalmente en las hojas de la palmera, denominadas palmetas, las cuales, sometidas a una fuerte abstracción y combinadas en numerosas ocasiones con flores, frutos y otros tipos de hojas, dieron lugar al ataurique³. También destacaron en el diseño de motivos geométricos basados en múltiples formas, a veces combinadas entre sí, como el cuadrado, el rectángulo, el círculo y el triángulo, siendo de especial predilección la estrella, con la cual desarrollaron patrones geométricos de gran complejidad. Igualmente, el islam prestó mucha atención a la caligrafía, de modo que surgieron dos tipos: *nasjí* (cursiva) y *cúfico* (llamado así por la ciudad de *Kufa* en Irak).
- Los miniaturistas intervenían después del calígrafo, cuando éste ya había escrito los textos del manuscrito dejando espacios en blanco para que el artista intentara transmitir el texto en imágenes dentro de los límites que

¹HASSAN, ZAKI MOHAMED, *Al-taswer Al-islami enda Al-fors*, op. cit., p. 16.

² Maniqueísmo es el nombre que recibe la religión universalista fundada por el sabio persa Mani (c. 215-276).

³ OKAHSÁ, THARWAT, *Al-tasweer Al-islami Al-deni*, op. cit., p. 24-25.

dejaba el calígrafo; así es que son raras las veces en que se encuentran firmas de miniaturistas, especialmente antes del siglo XIII.

Hasta aquí hemos intentado ofrecer una panorámica de la postura del islam respecto a la pintura, ya fuera mediante su aceptación o su prohibición, y el impacto que todo esto tuvo en el miniaturista musulmán. Hemos considerado de gran interés referirnos al modo en que una postura más o menos abierta sobre esta cuestión por parte de los líderes espirituales de la comunidad condicionó al artista a la hora de representar a los personajes religiosos, hasta el punto de llegar a ocultar totalmente el cuerpo o bien cubrir solamente los rasgos faciales. En definitiva, cómo afectó el aniconismo a la pintura, desde la perspectiva del arte islámico, a través de las miniaturas.

6. EL CÓDICE *HAYDR NAMEH*

- **6. 1. Título del código, autoría y ubicación**

El presente código, conocido como *Haydr Nameh (El Libro de Haydr)* o *Alejandro Nameh (El Libro de Alejandro)*, se encuentra en la Biblioteca Nacional de El Cairo¹ y su título revela el tema principal del que trata, las hazañas heroicas del imán Alí ibn Abi Talib, también nombrado *Haydr* en varios textos persas chiitas. El código está archivado con el número 80 en la sección de Historia Persa.

El código original no cuenta con la fecha en que fue escrito, ni con el nombre del autor, si bien en la BNEC lo encontramos catalogado bajo la autoría de *Alejandro Nameh* o con el nombre de *Libro de Alejandro*, mientras que en El Torazi² figura como *Haydr Nameh*.

En el catálogo principal de la BNEC, el código que aquí estudiamos está registrado con varios errores. Por ejemplo, en relación con el número de páginas se indica que contiene 343, cuando en realidad son 352 páginas, como anteriormente hemos señalado. Por otra parte, se menciona que hay 94 miniaturas, cuando en verdad son 95. Haciendo investigaciones hemos llegado a la conclusión de que posiblemente la causa de tales errores radica en que fue publicado en 2 de noviembre de 1967 y no se ha actualizado desde aquel entonces.

- **6. 2. El nombre del código**

En relación con el nombre del código que analizamos, hemos de hacer varias observaciones que apuntamos en este epígrafe, si bien somos conscientes de que merecería un estudio más detenido que escapa al marco temporal del presente trabajo, por lo que podría ser objeto de futuras investigaciones.

¹ En adelante BNEC.

² El TORAZI NASARALLAH es el autor del catálogo más antiguo de los códigos con miniaturas preservados en la Biblioteca Nacional de El Cairo, fechado en 1976.

En primer lugar, hay que decir que el código está registrado en el catálogo oficial de la BNEC con un título, pero sin que éste aparezca referenciado en el texto del código. Tampoco hemos encontrado alusión a esta cuestión en investigaciones anteriores.

El código se conoce con dos nombres, que son:

Primero: *Haydr Nameh*, que es totalmente acorde con el contenido de los textos e imágenes porque la palabra *Haydr* es uno de los títulos famosos que recibió el imán Alí cuando nació. En general es una palabra árabe que se refiere a sus victorias en las batallas que aparecen representadas en las miniaturas.

Segundo: Alejandro Nameh es el segundo título con que aparece referido este código en el catálogo oficial de la biblioteca, si bien no hay mención o referencia al personaje de Alejandro en su contenido. Sin embargo, debemos señalar que en el pensamiento islámico existe una fuerte relación entre Alejandro y el personaje llamado Du l-Qarnayn, que se menciona en el Corán y es popular entre los musulmanes¹, contando en todo momento con referencias positivas. Es interesante el hecho de que Du l-Qarnayn sí aparece en el texto y en las miniaturas del código, especialmente en la miniatura del fol. 74 v, donde figura el imán Alí con Gog y Magog. Además, la creencia chií recurre a personajes con valores positivos en la historia para referirlos a su primer imán, Alí.

Así es como Du l-Qarnayn y el imán Alí son presentados como dos héroes, protagonistas de peripecias fantásticas y grandes conquistadores de pueblos y razas de lo más diverso, teniendo en cuenta que esto sucede en el contexto de la creencia chií, en la cual Alí disfruta de la posición más elevada². Se puede considerar que Du l-Qarnayn se utilizó como un personaje que sirvió de inspiración al imán Alí, aunque no hay ninguna indicación en las fuentes chiíes que permita identificar al imán Alí con el personaje de Du l-Qarnayn o Alejandro.

Visto lo anterior, se hace necesario dar brevemente unas notas sobre el libro de Alejandro.

¹Corán 18: 82-98.

²Hay un artículo que presente la idea de Alejandro en la literatura persa. <http://www.vallenajerilla.com/berceo/abumalham/alejandroenelkitababalfalasifa.htm>

- Alejandro *Nameh* es el título de uno de los cinco poemas del *Mesnavi* que fue escrito por Nezamí Ganyaví¹, considerado el más grande poeta épico romántico de la literatura persa².

- El poema normalmente narra las tres etapas de la vida de Alejandro: primero como el conquistador del mundo; más tarde como buscador de conocimiento, ganando suficiente sabiduría para reconocer su propia ignorancia; y, finalmente, como profeta, viajando una vez más por el mundo, de oeste a este, y de sur a norte para proclamar su credo monoteísta al mundo en general. Ningún mención a cualquiera de esas etapas aparece en el contenido del códice, como ha indicado Elsayed, S. en su tesis sobre el aspecto lingüístico de la obra, según indicamos en su momento.

- Hay más de un ejemplar de los códices que tienen el nombre del Alejandro y, tras estudiarlos, tenemos que afirmar que todos incluyen dibujos de Alejandro. Como ejemplos podemos citar los siguientes:

- El ejemplar existente en la BNEC con la signatura (82- literatura persa). Es del siglo XVI y tiene tres miniaturas, todas de Alejandro, tal y como el catálogo principal de la BNEC menciona³.
- El códice de la BNEC con la identificación (S-4319). Sin fecha. Tiene también tres miniaturas, todas ellas con representaciones de Alejandro⁴.
- Un ejemplar en lengua turca en la Biblioteca Nacional en París que tiene 25 miniaturas, la mayoría con representación de Alejandro⁵.
- Otro ejemplar con el mismo nombre en la Biblioteca Británica en Londres, también con miniaturas de Alejandro⁶.

Por todo lo mencionado anteriormente, podríamos apuntar tres posibles motivos del nombre del códice que manejamos:

¹ CHEIKOWSKI, P.J, *Nizami Gandjawi*, Encyclopaedia of Islam, vol. 8, 1995, p.76–81.

² RYPKA, JAN, *Poets and Prose Writers of the Late Saljuq and Mongol Periods*, vol. 5, Cambridge ed., 1968, p. 578.

³ ELTORAZI, NASARALLAH, *Fehrs Al-majtotat Al-farsya fy Dar Al-kotob Al-masrya "El índice de las manuscritos persas en la Biblioteca Nacional de El Cairo*, El Cairo, 1968, p.73.

⁴ *Ibid.*, p. 151-152.

⁵ MO'IN, MUHAMMAD, *Tahlil-i Haft Paykar-i Nezami "Anlaysia de la poema Haft paykar de Nezami"*, Tehran, 2006, p. 2

⁶ *Ibid.*, p.3-4

- Como referencia a Du l-Qarnayn, estableciéndose un paralelismo con el imán Alí en alusión a todos los valores positivos que se le atribuyen a dicho personaje en el islam.
- Un error del catálogo de la BNEC.
- Faltarían las páginas del código que pudieran contener el título con este nombre, en caso de que el autor así lo hubiese hecho, pero podemos confirmar que no hay ninguna mención en el código de este nombre.

- **6. 3. Descripción**

El código contiene 352 folios escritos en verso y el idioma es el persa. Cada folio cuenta con 19 líneas, con excepción de los folios 7, 11 y 14, y en total hay 95 miniaturas a color.

El verso del primer folio y el resto del segundo folio contienen oro en su mayoría; el resto de los folios presentan oro únicamente en los márgenes de las hojas. El texto aparece en negro y los subtítulos en rojo¹, con decoración vegetal, y la caligrafía con la que está escrito es *elTa'liq* persa². El número de página se encuentra en el ángulo superior izquierdo y únicamente en el verso de los folios.

En la introducción del poema del presente código, el autor -o autores- que participó en la composición de este poema –el cual aún no se ha descubierto quién fue- comienza alabando al profeta Mohamad y a los doce imanes chiitas³; a continuación alaba al

¹ En el catálogo del Torazi Nasrallah se menciona que el color del texto es azul, pero hemos comprobado que no es así.

² El Ta'liq es un tipo de escritura persa que se distingue porque las letras tienen una concavidad, escribiéndose de arriba hacia abajo y regresando hacia arriba de nuevo.

³ Los doce imanes chiitas son descendientes de Alí bin Abi Talib y Fátima la hija del profeta Mohamad. Ellos heredaron el conocimiento y la sabiduría y su opinión está considerada como los hadices o dichos del profeta acerca de la interpretación del Corán. Los imanes son Alí, el primer imán, Hasan, el segundo imán, Hussain Ibn Alí, el tercer imán, Alí ibn el Hussein, Abedeen Zainul , el cuarto imán, Muhammed Ibn Alí el-Baqir, el quinto imán, Ibn Ja'afar Mohamad el-Sadiq, el sexto imán, Ibn Musa Al-Kasim Ja'afar , el séptimo imán, Alí Musa Ibn al-Reza, el octavo imán, Mohamad Ibn, Alí Al-Taqi al-Jawad, el noveno imán, Alí Ibn Mohamad (Al-Naqi, Al-Hadi) , décimo imán, Hasan ibn Alí (Al Askari), décimo primer imán, y Mohamad ibn al-Hasan (Al-Mahdi-Sahibuz Zaman), el décimo segundo imán. Para los sunitas son los califas quienes fueron seleccionados por los musulmanes después de la muerte del profeta Mohamad. Cabe mencionar que una de las características de la poesía persa antigua, especialmente en la época *safávida*, era elogiar a estos doce imanes. Véase la referencia persa: DABIHULLAH, S., *Mujtasir Dor Tarij Tahuol Nazzm Wanathar Barsi*, Teherán, 1333, H. SH, p. 70-78.

Profeta Adán; luego, vuelve a alabar al Profeta Mohamad y su ascensión al cielo o *Miraj*; después menciona la razón por la cual fue escrito y organizado así el códice, la cual fue imitar el *Shâhnameh*, también conocido como *El libro de los Reyes*, para inmortalizar su nombre en la Historia. Más tarde, el texto narra la historia del inicio de las guerras de Oriente y sus motivos; también, menciona quiénes son los líderes del ejército de los musulmanes, el imán Alí, Saad ibn Wakkas, Abul elMihgan y Malek Al Ashtar; además, narra sus guerras contra Gog y Magog, y contra algunas criaturas imaginarias.

El estilo de las miniaturas de *El Libro de Haydr* ha sido clasificado dentro de la escuela hindú y es característico de los siglos XVII y XVIII. La temática principal de las miniaturas son las guerras del imán Alí y sus compañeros Saad ibn Waqas y Abu Abul elMihgan. Después de examinar varias veces el códice con los equipos técnicos en la BNEC, concluyo que cada dos páginas enfrentadas tienen el mismo tamaño de un folio, el material con el que está elaborado es papel, la medida del folio es de 39 x 48 cm y el interlineado es de 2.5 cm en tanto que las miniaturas en su mayoría miden 25 x 17 cm, y vienen conjuntamente con el texto. Hay que destacar que el códice es un cuaderno unilateral, es decir, solo se escribe en un lado del folio, igual que los códices encontrados en el noroeste de la India. Algunos folios tienen caligrafía en dos direcciones¹ con trazos subiendo y bajando en el folio y formando una figura decorativa geométrica semejante a un rombo. También aparecen algunos motivos florales dorados entre las columnas, formando el marco para el texto.

La caligrafía principal del códice es la persa, *el T'aliq*, como se mencionó antes, la cual se caracteriza por ser cursiva, y las letras -de derecha a izquierda- van trazadas desde la parte superior a la parte inferior de la página. Aparece en el folio 1v la apertura del códice. Este folio consta de dos páginas opuestas adornadas con oro y lapislázuli y se muestran juntas como una sola hoja. El miniaturista usó tinta negra sobre un fondo blanco para escribir unos versos dentro de un marco floral, llenando sus espacios pequeños con rosetas triples y cuádruples con color blanco, rojo y rosa sobre un fondo azul, con clara tendencia al *horror vacui*.

A diferencia de la costumbre seguida en los códices islámicos, al final de este

¹ Véase: MOHAMAD, ANWAR, S., *Fn Sinaeat Al-majtut Al-farsi "El arte del manuscrito persa"*, El Cairo, 2002, p. 31.

ejemplar no hay ningún tipo de decoración y, sin embargo, figura la frase persa "tamat tamam shad", que en castellano vendría a significar "el remate del códice", es decir, el colofón; frase, por tanto, con la cual se informa de la finalización del códice. Después de una larga búsqueda, y con la ayuda de todas las referencias que se han utilizado en esta investigación, incluyendo el trabajo de la investigadora ElSayed, quien ha estudiado el códice desde el punto de vista de la lingüística¹, no he encontrado ningún dato sobre la fecha de la finalización del códice, ni de los nombres del copista ni del miniaturista.

Acerca de la carátula y la contratapa del códice hay que indicar que son de cartón; por lo tanto, es probable que no pertenezcan a la misma época de la producción del códice, ya que se extraviaron algunos folios de este, concretamente el 95, 96, 133, 134, 220, 237, 238, 288. Además, hay un error en el orden de los folios. Se encuentra el folio 55 antes que el 51. Todo esto indica que la carátula y la contratapa originales del códice se perdieron y las que tiene actualmente no son las originales.

Es evidente que el miniaturista de este códice leyó el poema *Mesnaví*, y por tal motivo su trabajo en las miniaturas está claramente influenciado por la creencia chiita, de modo que se representó a Alí bin Abi Talib dándole una imagen de santidad y mitificando su figura, mostrándole triunfante incluso sobre criaturas fantásticas e imaginarias. El texto es también totalmente chiita y se centra en el imán Alí, que es la figura emblemática por excelencia de los chiitas, además de los doce imanes de la creencia chiita. Los estudiosos de la lingüística del códice confirman que el texto consiste en descripciones de las ilustraciones².

Cada miniatura abarca toda la superficie del folio, por tal motivo este códice es diferente a otros. Así, en los persas, el escritor deja un espacio en el texto para los dibujos. En cuanto a la composición de los folios miniados, hay que decir que estos se organizan en tres partes; el primer plano, el plano intermedio de la miniatura y la superior o el plano de fondo donde está el remate de la pintura. Cabe destacar que una característica de la mayoría de las miniaturas es que la parte inferior invade parte del

¹ EISAYED, S., *Derasat Majtot Haydr Nameh "Estudio del manuscrito Haydr Nameh"*, Tesis doctoral, Universidad de Ainshams, El Cairo, 2009 (inérita), p.15-24

² *Ibid.*, p. 16.

área central y en algunas ocasiones incluso toma parte del área de remate (fig.3). Esta característica es una muestra de la influencia china en el arte islámico¹.

En estas miniaturas los personajes han sido plasmados con absoluta perfección. El miniaturista fue muy cuidadoso con las proporciones de los cuerpos, diferenciando los rasgos faciales según la etnia, y así, los árabes son representados con ojos grandes, cejas pobladas, bigote y barba, habiendo también otros personajes de procedencia china, a quienes se enfrentaron en distintas batallas, destacando sus rostros barbilampiños de ojos rasgados, cejas y bigotes muy finos. Los animales también ocupan un lugar significativo en estas miniaturas siendo la mayoría de ellos caballos por su importante protagonismo en las batallas y guerras, y en otras ocasiones aparecen camellos y elefantes que muestran gran realismo.

Por otra parte, la decoración vegetal que aparece en el *Libro de Alejandro* es una combinación de árboles y diversas plantas comunes en la escuela hindú del arte islámico. Los miniaturistas utilizaron los motivos florales ubicándolos en partes diferentes de las miniaturas.

Finalmente, en cuanto a los monstruos, estos aparecen representados en forma de dragón. A estos seres imaginarios también habría que añadir ángeles y demonios cuya aparición en el arte islámico se debe a una influencia china².

- **6. 4. Temática**

Como apuntábamos anteriormente, este códice ya ha sido estudiado por la investigadora ElSayed³. En su trabajo ElSayed ha presentado solamente 34 miniaturas y la mayoría de ellas no cuentan con efectos del aniconismo.

Por otra parte, la citada investigadora hace mención del contenido del códice, un poema de *Mesnaví*⁴ con 22.500 versos, en los cuales se elogia al profeta Mohamad, a

¹ STIERLIN, H., *Islamic Art and Architecture: From Isfahan to the Taj Mahal*. New York, Thames and Hudson Ltd., 2002. p.128

²FARGALI, A., *Al-taswir Al-islami "la pintura islámica"*, El Cairo, 1990, p. 63.

³La investigadora Sherin Sayed de la Universidad Ainshams, de El Cairo, Egipto, su enfoque va dirigido al estudio de dicho códice desde el punto de vista de la lingüística persa, a diferencia del presente trabajo que lo hace desde la historia del arte.

⁴ El poema de *Mesnaví* es una leyenda que relata las guerras ganadas por el imán Alí y sus compañeros contra sus enemigos imaginarios. En el género *Mesnaví* hay poemas sufíes famosos, diez de los cuales se copiaron en muchos códices por todo el mundo, como el escrito por Jalaluddin Rumi, el gran poeta sufí, conservado en la BNEC, con la signatura 26

los doce imanes chiitas¹ y al Profeta Adán; asimismo, se alude al viaje del Profeta Mohamad al cielo o '*Miiraj*', También, explica la investigadora que más adelante en el códice se menciona la razón de haber escrito este poema, la cual fue imitar el famoso códice *Shahnameh*, y que en el poema *Haydr Nameh* trabajó más de un autor².

En el poema de *Mesnaví*, que relata las guerras ganadas por el imán Alí y sus compañeros contra sus enemigos imaginarios³, el personaje es muy similar al protagonista del códice llamado *Joran Nameh*⁴ del siglo XV que narra sucesos similares a los protagonizados por el imán Alí y sus compañeros⁵. En esas guerras se encontraban luchando contra figuras imaginarias, como dragones y animales mitológicos, frente a los cuales el imán Alí se corona como vencedor.

Los iraníes aspiraban a registrar las hazañas heroicas del imán Alí debido a su gran valor espiritual en la creencia chiita, usando principalmente el género poético persa, el *Mesnaví*, llamado también *masnawi* o *mathnavi*, basado en estrofas de dos versos o equiparados con igual rima y narración. Cabe destacar que de esta palabra *Mesnaví*, llegó al idioma árabe la palabra *muzdauaj*, doble en castellano.

Los especialistas en religión rechazan estas leyendas sobre el imán Alí porque no hay evidencias de su veracidad y todo ello va en contra de las reglas principales del Islam⁶. Por el contrario, los chiitas quieren hacer propaganda de estas leyendas porque es un medio para adquirir nuevos adeptos.

Como hemos mencionado, el tema principal de este códice es puramente chiita, ya que está hablando de las batallas de Alí ibn abi Talib y sus compañeros Abul

misticismo persa Talat, este códice contiene unas miniaturas donde está Jalaluddin Rumi con su maestro Shams de Tabriz.

¹Cabe destacar que la mención de los doce imanes chiitas es una de las principales características de la época *safávida*, como está indicado en la referencia persa: DABIHULLAH, S., *Mujtasir Dor Tarij Tahuol Nazzm Wanathar Barsi*, op. cit., p. 70-78.

² ELSAYED, S., *Haydr Nameh*, op. cit., p. 3-6.

³ ABDELHADI, QANDIL, E., *Fenon Al-cheaar el Farsi "los artes de las poemas persas"*, El Cairo, 1981, p. 119-121.

⁴ Actualmente hay copias conservadas en distintas bibliotecas del mundo, por ejemplo en el Museo Británico, con número de registro Add. 19/766. Contiene 156 miniaturas. Existen dos copias en la India y la copia más antigua está en el Museo de las Artes de Teherán en Irán, con 155 miniaturas. Hay otras 40 miniaturas repartidas por diferentes museos del mundo. Véase: RIEU, C., *Catalogue of the Persian manuscripts in the British Museum*, vol. 2, Londres, 1988, p. 128-137.

⁵ ETHE, H., *Catalogue of the Persian Manuscripts in the Library of the Indian Office*, Oxford, 1903, p. 220-221.

⁶ ELSAYED, S., *Haydr Nameh*, op. cit., p. 4.

elMihgan, Saad ibn abi Wakas y Malek al Ashtar en los países del Oriente.

Los integrantes de las miniaturas del código estudiado son figuras humanas, animales, plantas y monstruos. En relación con los primeros, los personajes más asiduos son:

1.- El imán Alí, también conocido como Ibn Abi Talib, era primo del Profeta Mohamad y al mismo tiempo su yerno. Nació en 601 d. C. en La Meca y fue el primer convertido al Islam. Ocupó un lugar destacado en las dos sectas del Islam, la chiita y la sunita. Para los sunitas, Alí fue el cuarto califa en la historia islámica, mientras que los chiitas lo consideran como el primer imán de los doce imanes. Participó en todas las guerras ganadas durante la vida del profeta Mohamad, razón por la cual los chiitas lo aprecian como un campeón de batallas y guerras. Esto contribuyó a la creación de un conjunto de leyendas en torno a Alí, como sucede con el código que aquí abordamos, donde se habla del imán en sus guerras; siendo él el tema principal de todas las miniaturas relacionadas de alguna forma con el aniconismo objeto de este estudio. En el pensamiento del miniaturista de este código el imán Alí es como un personaje divino, por eso ha dibujado en su lugar una simbología divina, como se explica más adelante¹.

2.- Saad Ibn Abiwaqas: compañero del Profeta Mohamad, fue de los primeros convertidos al Islam cuando contaba con tan sólo 17 años de edad. Él fue uno de los diez seguidores a los que el profeta Mohamad les prometió el paraíso. En el Islam participó en muchas guerras durante toda su vida, siendo la más famosa la batalla de *Alqadecia* en 636 d. C. contra el imperio persa, motivo por el cual aparece en numerosas ocasiones en las miniaturas del código persa *Shahinameh*².

3.- Abul elMihgan: se llamaba Amr Ibn Habib Ibn Amr Ibn Awl, y participó con Saad Ibn Abiwaqas en la batalla de *Alqadecia*, siendo uno de los vencedores y un gran poeta en la península arábiga³.

4.- Malek el Ashtr: originario de Yemen, se convirtió al Islam durante la vida del profeta Mohamad. En la creencia chiita disfruta de un elevado reconocimiento porque participó en la batalla del Camello (*Al Yamal*) con el imán Alí¹.

¹ ELASQLANI, I., *Al-esaba fi Tameez Al-sahaba "Acertar en recalar los compañeros del profeta Mohamed"*, Beirut, 2012, p. 1063-1065.

²*Ibid.*, p. 561-562.

³*Ibid.*, p. 1784.

- 6. 5. Paralelismos

Haciendo investigaciones sobre el tema principal del presente códice, he llegado a la conclusión de que es similar al *Jauran-Nameh*, un poema épico de 22.500 versos escrito en prosa por Ibn Hussam², el cual narra el triunfo del imán Alí y sus amigos en las guerras imaginarias contra los reyes de Oriente³, como el rey Tahmas Shah, Gog y Magog, y criaturas imaginarias.

Cabe destacar que después de una extensa investigación en las fuentes chiitas he encontrado que los líderes eclesiásticos chiitas se opusieron tanto al códice *Jauran-Nameh* como al presente códice, ya que contienen historias mitológicas e imaginarias; sin embargo, se encontró que con estos códices se promovía la corriente chiita y se alentaba a que se creyera en ella, ya que esas historias acercaban a la gente a las enseñanzas de dicha corriente⁴.

Cuando el autor del códice *Haydr Nameh* vio que el autor de *Jauran-Nameh*, Ibn Hussam, había ganado el título de Al-Ferdausi II -título relacionado con el poeta persa más reconocido, Hakim Abol-Qasem Ferdousí-e Tusí⁵-, él escribió este poema épico y también en prosa, ya que quiso ser comparado con el poeta persa más grande en la historia de la literatura iraní⁶.

Hay numerosas copias de *Jauran-Nameh* en bibliotecas y museos del mundo. En el Museo Británico hay una versión del año 1685 d. C.⁷, dos en la Biblioteca de Calcuta, del siglo XVI⁸, y una copia en el Museo de Artes Decorativas de Teherán, del siglo

¹ *Ibid.*, p. 1331.

² Ibn Husam nació en 1381 en la ciudad Jurasaan. No tenemos la fecha exacta de su muerte, pero se estima que fue el año 1468 o 1470. Véase la referencia persa: HOSSEIN, ETTY M., *Biharistan Darr Tarij Waturajim RijAlí*, Teherán, 1327 H SH., p.289.

³ Los Reyes de Oriente es una expresión para aludir a todos los enemigos imaginarios del imán Alí en las miniaturas del códice. Cabe destacar que no pude identificar su origen étnico guiado por sus rasgos faciales en las miniaturas.

⁴ ROMMELH, MAHMOUD G., *Al-muzdug w Al-mustawi bayn Al-arabia w Al-farsia "El doblé y el correcto ente las 2 lenguas árabe y persa"*, El Cairo, 1991, p. 167.

⁵ Se trata del gran poeta persa Abu al-Qasim Ferdowsi, de quien no se conoce la fecha exacta de su nacimiento ni de su muerte, aunque se sabe que vivió en el siglo X. Fue famoso por su poesía persa. Su obra más importante es el códice *Shâhnameh*, que trata sobre la vida de los reyes y es uno de los libros más importantes de la literatura persa en la Edad Media.

⁶ Véase la referencia persa: HOSSEIN, ETTY M., *Biharistan dar Tarij waturajim Rijal Qaynat waqahsatan*, op. cit., p.258.

⁷ RIEU, C. *Catalogue of the Persian manuscripts in the British Museum*, op. cit., p.144-145. Registrado con el n° 766/19.

⁸ ETHE, H. *Catalogue of the Persian Manuscripts*, op. cit., p. 122. Registrado con el n° 2577 y el otro con el n° 3443.

XVII¹.

¹ Registrado con el número 7570.

7. DESCRIPCIÓN DE LAS MINIATURAS E ICONOGRAFÍA

La ascensión al cielo del profeta Mohamad (fol. 7v) [fig. 1].

La representación de la ascensión al cielo se repite en muchas miniaturas de las diferentes escuelas del arte islámico. Los miniaturistas acostumbraban a pintar esta escena en el principio de los códices. Los ejemplos son numerosos, aunque cabe citar el códice de *Jamsa Nezami*¹, ya que el tema principal de este códice no está relacionado con el profeta Mohamad, ni mucho menos con su ascensión al cielo; aún así, se pintó esta escena en el principio del códice.

En esta miniatura del *Haydr Nameh* que ahora explicamos, el autor exagera al evadir la figuración del profeta Mohamad, hasta el punto de que no aparece en la pintura. Por otra parte, en el dibujo del imán Alí, este aparece representado con fuego, mientras que en el caso del profeta Mohamad hay un vacío; por lo tanto, nos encontramos ante una interpretación ortodoxa del aniconismo.

Otros personajes que podemos ver son ángeles, y en especial al arcángel Gabriel, que normalmente acompañaban al profeta Mohamad. Los cuatros ángeles, dos a cada lado, sostienen en sus manos un halo de luz que se considera como el símbolo de las caras de seres divinos en el arte islámico; en el centro del dibujo hay un halo de luz que no es sostenido por absolutamente nada ni nadie, pudiendo tratarse de la representación del profeta Mohamad, en cuyo caso estaríamos frente a otra interpretación anicónica.

Los rasgos faciales de los ángeles están influidos por la Escuela hindú del arte islámico, ya que muestran rasgos chinos, y el miniaturista ha utilizado colores brillantes, como rojo, amarillo, naranja y azul. Tanto la representación de *Buraq*, el

¹ Es un códice del gran poeta persa Nizami Ganjavi que nació en el año 570 de la Hégira y es el autor de cinco narraciones: *Majzan Al-asrar*, *Jesro w Chirin*, *Laila w Al-maynun*, *Al-arroush Al-sbaah* y *Alejandro Nameh*. Hay muchas copias de este códice por todo el mundo, incluyendo una copia en la BNEC con el número 145 literatura persa. Véase: ABDELMONEIM, R., *Majtut Jamst Nizami fy Dar Al-kotob Al-masrya "El manuscrito de Jamsa Nizami en la Biblioteca Nacional de EL Cairo"*, Tesis doctoral, Universidad del Cairo, El Cairo, 2005, p. 35-65. (inérita).

animal fantástico sobre el que cabalga Mohamad, como el movimiento de sus patas delanteras y traseras es realista; el artista hace que nuestros ojos perciban que el caballo realmente se encuentra en movimiento.

El imán Alí capturando a soldados enemigos (fol. 31r) [fig. 2].

La escena representa una batalla donde el imán Alí resulta vencedor. Vemos en la introducción de la escena dos ejércitos. Primero, el ejército del imán Alí se encuentra del lado derecho, montando a caballo y todo el ejército vencedor con rasgos árabes; por el contrario, del lado izquierdo están los soldados enemigos que yacen en el suelo una vez muertos, todos ellos con rasgos faciales chinos. El miniaturista alarga el primer plano tomando parte de la mitad de la composición.

En el plano intermedio aparece el imán Alí figurado como una llama de fuego¹ sobre una alfombra decorada con flores. Aparece un cojín en la escena que hace referencia a que el imán Alí está sentado y a su espalda los soldados. Frente a él aparece el capitán del otro ejército con su vestimenta militar, turbante y rasgos faciales chinos, haciendo reverencia al imán, y detrás de él observamos un árbol característico de la escuela hindú del arte islámico. El remate de la obra es una pequeña franja de cielo.

Es llamativo que el imán Alí no haya sido dibujado por el miniaturista antes de cubrirlo con la llama de fuego; así, podemos observar cómo no aparece ninguna parte de su cuerpo ni de su atuendo - excepto su carcaj-, lo que significa que el miniaturista evitó representarlo, lo cual no deja de ser un rasgo obvio de aniconismo, como veremos más adelante en otras miniaturas.

El imán Alí con Jaur Shah (fol. 36r) [fig. 3].

En esta miniatura el imán Alí aparece en la parte superior derecha montando su caballo blanco y no se ve ningún detalle de su cuerpo, ya que está completamente cubierto por un halo de luz, igual que en el resto de las miniaturas del códice. Se encuentra empuñando su famosa espada de dos puntas Dhul-Fiqár ejecutando a Jaur

¹ Después de una larga observación de las miniaturas, decidí usar la expresión de una llama de fuego en lugar de una mano extendida para describir la figura del imán Alí en las miniaturas, ya que observando la forma de la figura, el tamaño, la colocación de los dedos e incluso la separación que hay entre ellos, noté la falta de las proporciones anatómicas que deben existir entre los dedos de la palma de la mano.

Shah, de rasgos mongol-hindúes, que está montando su caballo castaño en la parte superior izquierda de la escena.

Los musulmanes chiitas tienen creencias firmemente arraigadas acerca de la espada del imán Alí, la cual aparece en todas las miniaturas del presente códice. La espada de dos puntas pertenecía al Profeta Mohamad y en la batalla de Ohod (625 d. C.) la entregó a Alí después de que este lo defendiera en la misma batalla.

La espada Dhul-Fiqár de dos puntas tomó su nombre de la palabra árabe *'amud fiqari*, columna vertebral en castellano¹. En realidad es como cualquier otra espada, pero su hoja tiene un corte en forma de "V", dando como resultado dos puntas. Hoy en día, Dhul-Fiqár se encuentra en El Palacio de Topkapi, *Topkapi Sarayı* en turco, situado en Estambul².

En el primer plano de la escena aparecen los seguidores del imán Alí; a la derecha, enfrente del ejército de Jaur Shah, los soldados están en filas compactas montando sus caballos de diferentes colores brillantes, los cuales coinciden con las características de la escuela mogol-hindú, a la que pertenecen las miniaturas del códice, y en medio de la escena se ve a uno de los enemigos del imán Alí, que fue ejecutado por la famosa espada Dhul-Fiqár, separándose su cabeza del resto del cuerpo.

El fondo de la escena se divide en dos partes; en la parte derecha aparece el ejército del imán Alí alzando sus banderas en señal de victoria. Cabe destacar que tanto en la batalla de la presente miniatura como en otras miniaturas del códice la característica dominante es la escena del imán Alí triunfante sobre sus enemigos. En la parte izquierda del fondo de la escena aparece un grupo del ejército de Jaur Shah anticipando la confrontación. Encima de esta escena, el miniaturista ha plasmado el cielo azul celeste justo sobre las colinas, lo cual ocupa la mayor parte del espacio de la miniatura y es testigo del campo de batalla.

¹ ALTOWSI, M., *Behar Al-anwar "Mares de luces"*, vol. 42, El Cairo, 2008 , p.58

² Fue expoliada de la mezquita *Azar Alnabi* situada en el municipio *Al sahel*, en el sur de El Cairo, cuando los otomanos entraron en Egipto en el año 1516. Cuando el sultán otomano Selim I venció al sultán mamluquí "Kansoh al Ghouri" y le mató en la batalla de *Marj Dabeq*, a continuación, después de que Tumanbey fuera derrotado en la batalla de *"Arraydaniyyah"* y entrara en El Cairo capturando a al-Mutawakkil III, llevó la espada a Estambul y estuvo allí con todas las pertenencias del Profeta, la paz sea con él, ya que después de haber sido capturado el califa Mutawakkil III, acordó ceder el título de "califa" cuando falleciera el sultán otomano y también todas las pertenencias del Profeta incluyendo esta espada.

Las características de la escuela mogol-hindú se ven reflejadas en los rasgos de las caras, la vestimenta de los individuos, los diseños de turbantes y los múltiples colores brillantes utilizados; sin embargo, se aprecia que no hay cuidado en las proporciones anatómicas entre el cuerpo y la cabeza de los caballos, lo cual es una característica común en las miniaturas de esta escuela. Cabe destacar que el miniaturista logró llenar los espacios en la escena e imitar los detalles de manera realista, como la naturaleza montañosa en el campo de batalla y el color del cielo en el fondo.

Acerca de la figura del imán Alí en esta miniatura, aparece igual que en la mayoría de las miniaturas del código, sin detalles, sólo con un halo dorado cubriendo todo su cuerpo en forma de una llama de fuego. Esta característica destaca entre todas las figuras religiosas sagradas que siguen las sectas sunitas y chiitas que han aparecido en miniaturas de otros códigos. Estas figuras aparecen sin rasgos faciales pero con sus cuerpos completos, mientras que en relación con la figuración del imán Alí en este código sólo aparece su caballo, espada y aljaba de flechas. Tal vez el miniaturista recurrió a cubrir el cuerpo del imán Alí completamente como exageración de su santidad, ya que es una figura muy sagrada en la creencia chiita, y como alternativa para evitar la representación de dicho imán.

La diferencia de este código con otros estriba, por tanto, en que se oculta completamente el cuerpo y no sólo los rasgos faciales como era la costumbre, y esto refleja la exageración de su santificación. En mi opinión, esto se evidencia no solo en esta forma de ocultación total de su cuerpo, sino también en las historias imaginarias del código que demuestran las habilidades sobrehumanas del imán Alí en las batallas.

Cabe destacar que esta escena se repitió en el mismo código en el fol.126r¹, y la única diferencia entre ambas representaciones es que los dos ejércitos se encuentran enfrentándose en batalla y no solamente el imán Alí y Jaur Shah. En la miniatura del fol. 115v² aparece la misma escena, donde se ve al imán Alí ejecutando a su enemigo con su espada, partiendo verticalmente su cráneo en dos mitades para hacer referencia a su gran fortaleza, mientras que se muestra la confrontación de los dos ejércitos en El primer plano de la escena.

¹ Fig. 4.

² Fig. 5.

La escena del enfrentamiento entre los dos ejércitos se representa de forma más detallada en la miniatura del fol. 110v¹. En esta se muestra al imán Alí montando su caballo en medio de la composición, matando a su enemigo con su espada en el fragor de la batalla; sin embargo, el miniaturista logró destacar el movimiento de las armas y las patas de los caballos, ofreciendo el conjunto una sensación de realismo impresionante.

En la miniatura del fol. 105r² nuevamente se repite la escena del fol. 36r con muchos detalles; así, el ejército levantando las banderas en señal de victoria al fondo, la naturaleza montañosa en el atardecer azul, y la figura del imán Alí en la parte superior derecha cabalgando sobre su caballo. Al igual que en otras miniaturas, su cuerpo está cubierto por completo con un halo dorado, mientras da muerte a su enemigo con su espada. En la parte inferior se ve al compañero del imán Alí, Abul elMihgan, partiendo la cabeza de un contrario. Por último, a la izquierda se halla el ejército de los reyes del Oriente esperando el resultado de la batalla entre el imán Alí, Abul elMihgan y los líderes de su ejército, y en la parte inferior de la escena vemos algunos cadáveres pertenecientes al ejército enemigo del imán. Sin embargo, hay algunos pormenores que desmerecen la escena, como la rigidez de los rasgos faciales y la falta de expresión en los rostros.

Traslado del botín de guerra en compañía del imán Alí , Saad y la mujer Farah Nizad (fol. 39v) [fig. 8].

Contemplamos en esta escena al imán Alí, que aparece en el primer plano montando su caballo. Sus rasgos faciales están ocultos tras una llama de fuego. Detrás de él está su compañero Saad con rasgos árabes y un turbante muy al estilo árabe. Junto a él encontramos la representación de una mujer llamada Farah Nizad³, con vestido islámico, un velo blanco y largo, y rasgos faciales de influencia china.

En El primer plano de la miniatura hay diez camellos cargando con el botín de guerra, que aparece atado al cuerpo de algunos animales. Dos personajes van al frente de la caravana, vestidos de acuerdo con la escuela hindú del arte islámico, destacando los rasgos faciales árabes de uno y chinos del otro. El primer plano ocupa gran parte de

¹ Fig. 6.

² Fig. 7.

³ Este nombre no existe en la historia islámica, es un personaje imaginario en el arte persa, pero aparece mencionado en el texto del códice.

la miniatura, donde el artista refleja el movimiento de los camellos y los caballos, mientras la vegetación llena los espacios de la escena, y en el plano de fondo se alza un edificio característico de la escuela hindú del arte islámico.

Los efectos del aniconismo son evidentes, sobre todo en la forma de cubrir los rasgos faciales del imán Alí, que es una influencia absolutamente clara del pensamiento chiita, pues si fuera sunita estarían cubiertas las caras del imán Alí y Saad, porque los dos son muy respetados en la creencia musulmana sunita. Para los chiitas Saad sólo es una figura importante, pero no alcanza este rango superior del que sí goza Alí.

Abul elMihgan rescata al imán Alí y Saad del pozo (fol. 63v) [fig. 9].

En el primer plano de la escena aparece un pozo donde está atrapado el imán Alí, representado por una llama de fuego. Junto a él se encuentran Abul elMihgan y Saad con una cuerda amarrada a su cintura, y fuera del pozo, un hombre sostiene la cuerda para ayudar en el rescate. Suponiendo que el imán Alí fue salvado de la misma manera, el miniaturista eligió describir el rescate de Saad, porque el imán Alí es una llama de fuego, lo que nos indica que aparece aquí como divinidad y, por tal motivo, el artista no podía dibujar su salvamento. Los turbantes y rasgos faciales son árabes, incluyendo la ropa que visten los personajes. Fuera del pozo los soldados se muestran expectantes ante la tensa situación.

En el plano intermedio de la miniatura encontramos montañas ocupando la mayor parte del fondo, porque este suceso ocurrió en una región montañosa que está cerca del lugar donde sucedió la batalla. El plano de Fondo, encontramos personajes con banderas y otros montados a caballo. El miniaturista ha utilizado muchos colores – algunos irreales– para los corceles, entre ellos el azul, el amarillo y marrón, igualmente empleó estilos diferentes en la vestimenta y turbantes, y asimismo notamos rasgos faciales tanto árabes como chinos.

Hay una distribución equilibrada de las figuras en la imagen porque no existen espacios vacíos; además, las proporciones de los caballos y figuras humanas son perfectas, habiéndose logrado una representación real de la acción en la escena, como se puede comprobar en el proceso del rescate y en el movimiento de las patas de los caballos. Todo esto responde a la influencia de la escuela hindú del arte islámico.

Por último, esta miniatura corresponde a una leyenda. El texto narra el momento en que el imán Alí, Abul elMihgan y Saad estaban rodeando una ciudad persa, y, durante el trayecto, sucedió el episodio del pozo.

El imán Alí llevando a los musulmanes a la victoria contra el ejército de los reyes de Oriente (fol. 83 r) [fig. 10].

En esta miniatura aparece el imán Alí en la parte central derecha de la escena, en la misma forma en la que aparece en muchas de las miniaturas del códice; montando su caballo blanco, con el cuerpo completamente cubierto con un halo de luz en forma de llama de fuego. Sin embargo, el detalle que destaca en esta escena es la ausencia de la famosa espada del imán y, sin embargo, se ha representado al enemigo decapitado, con el cuerpo aún encima de su caballo mientras su cabeza yace en el suelo. Comparando la forma en la que aparecía el imán Alí en todas las miniaturas con su espada, en mi opinión, es probable que el miniaturista haya olvidado dibujar su famosa arma en esta escena.

La presente miniatura se divide en tres planos principales; el primer y el de fondo, donde se enfrentan los ejércitos, el del imán Alí y el de los reyes del oriente, al cual imán Alí venció, y el plano intermedio, donde aparece el imán Alí y su enemigo con su cabeza en el suelo.

En ambos planos, primer y el de fondo, se encuentran los soldados de los dos ejércitos montando sus caballos que se están moviendo en plena acción. Los caballos de ambos ejércitos difieren en los colores brillantes utilizados para cada uno de ellos, pero coinciden en la falta de las proporciones anatómicas de la cabeza con respecto al cuerpo del caballo.

Cabe destacar que el miniaturista intentó distinguir los rasgos faciales de los soldados árabes del imán Alí y los rasgos hindú-mongoles de los soldados del ejército del enemigo; sin embargo, la única diferencia evidente es la barba en los rostros de los seguidores del imán y los turbantes árabes que aparecen sólo en el plano de fondo de la miniatura.

Desde el punto de vista artístico -al igual que el resto de los ejemplos del códice- esta miniatura pertenece a la escuela mongol-hindú del arte islámico, cuyos rasgos se observan claramente en todos los personajes que están en posición delantera (tres cuartos) y no en posición lateral, así como la representación de la naturaleza en el fondo de la escena, donde se alzan unas colinas rocosas en el campo de batalla.

El miniaturista logró destacar la victoria del imán Alí y su ejército a través de mostrar la muerte del líder del ejército enemigo y acentuando el movimiento de las espadas del ejército del imán Alí más que el de las espadas del ejército de los reyes de Oriente.

El miniaturista recurrió a hacer prevalecer la victoria en la misma batalla en la miniatura del fol.149r¹ a través de la representación del ejército del imán Alí solamente en la escena, enfrente de unos soldados muertos del ejército enemigo que yacen en el suelo. En cuanto a la figura del imán Alí, ocupa el mismo lugar de la escena en la que figura sin su espada, en una posición parecida a la miniatura estudiada, con un círculo de color dorado que cubre todo su cuerpo.

Así mismo se parece la representación (fol.149r) a la miniatura estudiada en la posición de tres cuartos y de todos sus elementos. Ambas miniaturas coinciden en los rasgos faciales mongol-hindúes de los seguidores del imán Alí, de ojos rasgados, nariz larga y cara ovalada.

En ambas miniaturas se da una de las características principales de la escuela mongol-hindú del arte islámico, como es la influencia de los paisajes naturales; así, la naturaleza montañosa en la miniatura del fol. 83r o la naturaleza verde y el cielo azul en el fol.149r.

El imán Alí encima de la montaña de Cristal (fol. 178r) [fig. 12].

En esta escena aparece el círculo dorado o círculo de fuego adoptando la forma de mano extendida, en referencia a la figura del imán Alí encima de la montaña blanca, también llamada la montaña de Cristal, mencionada en los textos del presente códice. Cabe destacar que la palabra árabe *Bal-lur*, cristal en castellano, es una palabra de origen persa que significa blanco. La montaña de Cristal se encuentra al oeste de *Mazandarán*, al norte de la famosa cordillera de los montes de *El Bruz* y cerca de la costa del mar Caspio, a unos 200 km de Teherán².

En la miniatura, en el plano de fondo de la montaña de color blanco, la cual ocupa la mayor superficie de la escena, se encuentra un mausoleo, aunque en ningún texto del códice se menciona quién fue enterrado en él³. Sin embargo, hay algunas hipótesis sobre el difunto, una de las cuales es que se trata del Shah Svidkoh, que, según las

¹ Fig. 11.

² Véase: <http://sitra.blogfa.com/post-75.aspx>

³ ELSAYED, S., *Haydr Nameh*, op. cit., p. 34-55

creencias persas, era el rey de la montaña de Cristal, y se pensaba que curaba enfermedades y resolvía problemas de infertilidad¹. Además de la formación geológica de la montaña que se ve en la escena, hay arena cristalina o vidrio natural transparente; también se aprecian diversas criaturas imaginarias y exóticas por toda la montaña, con colores brillantes y llamativos sobre el fondo blanco; figuras que el miniaturista había utilizado previamente en más de una miniatura del presente códice.

En cuanto a los personajes de esta escena, como se había visto en otras miniaturas, hay una ausencia absoluta de los detalles físicos del imán Alí, razón por la cual en este caso en concreto es difícil determinar si está de pie o sentado. Al lado del imán Alí aparece un hombre con barba leyendo una hoja que sujeta entre sus manos y en los tres lados de la montaña se encuentran tres mujeres mirando lo que está sucediendo entre el imán Alí y el hombre.

Una vez más, en esta miniatura se aprecian claramente las características de la escuela mongol-hindú; así, en la distribución de los elementos, al rellenar todos los espacios, al usar colores brillantes y porque se plasma de una manera realista la posición frontal de los personajes.

El imán Alí luchando contra las tribus de Gog y Magog: (fol. 74 v.) [fig. 13]

En esta miniatura, al igual que en el resto de las miniaturas del presente manuscrito, el miniaturista trata un tema legendario. Aparece el imán Alí luchando contra las tribus de Gog y Magog², que aparecen mencionadas en un par de ocasiones en el Corán³. Gog y Magog son descendientes del profeta Adán, aunque hay quienes consideran que son una de las ramas descendientes de Turk, lo que ha contribuido a que se difundan diversas opiniones sobre estas tribus y su aspecto físico: unos afirman que tenían formas y estaturas muy variadas, ya que algunos alcanzan la altura de una

¹ Véase: <http://sitra.blogfa.com/post-75.aspx>

² Son descendientes de Adán, y dicen que son una tribu de Turk, hay muchos rumores alrededor de ellos, algunos altos, otros bajos y algunos de ellos tienen cualidades físicas peculiares, pero no hay ninguna evidencia que es verdadera. IBN KATHIR M., *Al-bedaia w Al-nihaia "el principio y el final"*, Vol. II, Beirut, 1998, p. 130-134.

³ Corán 18: 93-97.

palmera, mientras que otros son muy bajos y sus orejas son grandes, hasta el punto de que se podían dormir encima de una y taparse con la otra¹.

El miniaturista organizó la miniatura en tres planos; en el primer plano aparecen 17 criaturas de la tribu de Gog y Magog, unos vivos y otros muertos entre las rocas, y la derrota se ve reflejada en los cadáveres que yacen dispersos por el suelo verde en la parte inferior de la miniatura entre rocas de color violeta, en tanto que los vivos fueron dibujados con ojos llenos de dolor y tristeza mientras inspeccionan a los muertos y a los heridos.

El miniaturista fue influido por textos precedentes sobre el aspecto físico y vestimenta de los personajes, dibujando a Gog y Magog de la manera siguiente: semidesnudos, llevando sólo pantalones cortos anaranjados con blanco, descalzos, y con unas orejas muy largas que llegan a sus pies, pues, como decíamos, las leyendas apuntaban a que ellos dormían encima de una oreja y se tapaban con la otra; también les dibujó con rostro de características chinas: ojos rasgados, bigote y barba cortos, como es propio de la escuela mongol-hindú.

En el plano intermedio representó un fondo de color amarillo, como si estuviera cubierto de arena, y en él aparece el líder de la tribu de Gog y Magog, sentado en un diván grande y blanco con adornos de color azul oscuro de brazos amarillos resaltados por una línea de color coral. Este diván se apoya en cuatro patas, dos de las cuales aparecen en la miniatura.

En el centro aparece el líder de la tribu de Gog y Magog sentado en el diván, comiendo de las entrañas de un camello que está delante de él, del cual no se ve claramente su rostro, lo que le hace parecerse más a un cervatillo grande. Está comiendo como si no se percatara de la presencia del imán Alí, que aparece a su lado derecho acercándose a él con su espada famosa Dhul-fiqár² en la mano para matarle.

¹ Como es lógico, no hay ninguna evidencia de que esto sea verdad. IBN KATHIR M., *Al-bedaia w Al-nihaia*, op. cit, p. 131-132.

² Dice Zaki, Abd El-Rahman que Dhul-Fiqar, la espada de dos puntas, tiene una gran importancia para los musulmanes chiítas (ZAKI, ABD AL-RAHMAN, *The Islamic Sword in the Near East*, El Cairo, 1979, p. 32). Por su parte, David G. Alexander sostiene que en la creencia chiita esta espada es muy prestigiosa (DAVID, G.A., *Dhu'l-faqar and the Legacy of the Prophet, Gladius*, 19, Madrid, 1999, p. 157-187), ya que perteneció al primer imán de los doce imanes, el imán Ali bin Abi Talib, y, según la tradición, el profeta Mohamed se la regaló en la batalla Uhud, según lo menciona Ibn Kathir en el tercer volumen de su obra sobre la vida del profeta Mohamed. IBN KATHIR M., *Al-sira Al-nabawiyya "La Bibliografía del profeta"*, Beirut, 1976, p. 94. Relata como Mohamed le dijo: «no hay joven más valiente que Alí, ni espada más útil que Dhul-fiqar»;

En el plano de fondo de la miniatura figura una faja en dos tonos de azul, la cual es una de características del arte mongol-hindú.

Con respecto a la figura del imán Alí, en esta miniatura aparece –igual que en todas las miniaturas del presente manuscrito- con todos los elementos del aniconismo: todo el cuerpo escondido tras una llama roja, sin que se aprecie ningún detalle, salvo su espada.

En esta miniatura, el artista ha logrado describir el tema principal: la tribu de Gog y Magog, la cual raramente aparecía representada en las diversas escuelas, por lo que no hay muchas imágenes de la tribu de Gog y Magog en el arte islámico, lo que presta suma importancia a esta miniatura. Por otra parte, el artista ha logrado la elaboración física de los personajes de la tribu de Gog y Magog guiado por lo escrito sobre esta tribu, como hemos visto anteriormente.

Debido a que no contamos con las especificaciones físicas de la tribu de Gog y Magog, cada artista imaginaba a esta tribu de una manera diferente; por lo tanto, la descripción de esta tribu no fue la misma en las otras miniaturas que ilustran la tribu de Gog y Magog. Por ejemplo, en la miniatura *Felnameh* de la Biblioteca Chester Beatty en Dublín y perteneciente al siglo XVI¹, donde se ve el personaje del rey Du l-Qarnayn, que significa literalmente "el de dos cuernos", construyendo una pared, y en el otro lado de la pared se ve a la tribu de Gog y Magog con características diferentes de las que tienen los personajes en la presente miniatura, no son altos como una palmera ni tienen orejas muy largas, y no se muestran semidesnudos; sin embargo, las dos miniaturas comparten una característica: los rostros exóticos y raros, como siempre se había descrito a esta tribu.

El imán Alí logrando una importante victoria en una de las batallas (186 r.) [fig. 15]

En esta miniatura, aparece el imán Alí en el lado derecho, al igual que en otros ejemplos, montando su caballo blanco, cubierto por un halo blanco, sin rasgos faciales pero con su cuerpo completo, aunque solamente se ve su espada y la aljaba con flechas. El miniaturista en esta escena no necesitó ilustrar al imán Alí destacando su espada ya que todos los enemigos en esa miniatura se muestran yaciendo muertos, lo que ya de por sí resalta la victoria del imán Alí.

¹ Fig. 14.

Con respecto a los cadáveres de los enemigos del imán Alí en esta miniatura, se aprecia que el artista varió su vestimenta y los colores utilizados para resaltar los detalles de la ropa. Sin embargo, todos los cadáveres tienen en común el aspecto físico chino de ojos rasgados, nariz larga y bigote. Como se ha mencionado anteriormente, gran parte de las miniaturas de este manuscrito, se caracterizan por representar el aspecto físico chino, lo cual es típico de la escuela mongol-hindú.

Al lado del imán Alí, está uno de sus amigos o un miembro de su ejército señalando los cadáveres. Este personaje se ve vestido con pantalones azules y túnica roja, y lleva colgada al hombro su aljaba con flechas, como una metáfora de que acompañó al imán Alí al dar muerte a estos soldados.

El miniaturista ha logrado dar vitalidad a la escena al resaltar los diferentes movimientos de las manos y prestar variedad a las posiciones de los cadáveres, frontal, posterior y de perfil, así como también mediante la diversidad de formas en que fueron ejecutados. Así, algunos figuran con la cabeza separada del cuerpo, otros aparecen con una flecha en la espalda, mientras que otros cadáveres aparecen con una flecha en la frente y otros en la parte posterior de la cabeza, también aparecen algunas cabezas sin cuerpos y unos cuerpos sin cabezas en la parte superior e inferior de la miniatura. Todos estos detalles dan diversidad y llaman la atención. El miniaturista también resaltó detalles de la escena, como la dispersión de las espadas pertenecientes a los soldados fallecidos, así como la abundancia del color de la sangre en los cuerpos de los muertos.

La presente miniatura refleja la idea de la victoria absoluta del imán Alí en todas las batallas, la idea de que el imán Alí logra grandes victorias ejecutando a todos sus enemigos de cualquier ejército al que se enfrente, lo cual no deja de ser una exageración tolerable ya que el tema principal del manuscrito es de carácter imaginario a fin de reflejar la victoria del imán Alí sobre los reyes de oriente. Cabe destacar que este argumento está influenciado por la creencia chiita que busca la exaltación del valor del imán Alí, motivo que llevó al miniaturista a recurrir al aniconismo a la hora de representarle, por el miedo que existía a tocar la sublime santidad del imán Alí en la comunidad chiita.

El imán Alí y sus amigos Abul elMihgan y Saad en un consejo de guerra con los soldados (58 r) [fig. 16]

En esta escena aparece el imán Alí con sus amigos Abul elMihgan y Saad ibn Abi Waqas, protagonistas de la mayor parte de las miniaturas del manuscrito, ya que acompañan al imán Alí en sus batallas contra los Reyes de Oriente. Parece que esta reunión en concreto era para preparar estas batallas, pues los soldados aparecen prestos a ambos lados en el primer plano de la composición. Además, Abu elMihgan y Saad ibn Abi Waqas lucen vestimenta militar y su aljaba colgada de sus hombros. Por otra parte, aparece la espada del imán Alí; es decir, la escena parece mostrar un consejo de guerra en el que el líder, el imán Alí, expone su plan para lograr la victoria en la batalla, a tenor de lo que sucede en las siguientes miniaturas.

Los tres personajes principales aparecen sentados en un gran estrado sostenido sobre patas de color dorado, cuatro de las cuales son visibles. El diván es de color blanco con adornos de color gris mientras sus brazos son de color amarillo dorado y resaltados en la parte superior e inferior con algunas decoraciones. Cabe destacar que este mueble se parece al de la miniatura que ilustra el folio 74 v. (fig. 13), pero difiere en algunos detalles, como el número de patas, los motivos decorativos y los colores. Sin embargo, el artista prestó mayor atención al estrado de la presente miniatura, ya que el imán Alí es quien se sienta en él y no el líder de la tribu Gog y Magog de la miniatura antes citada. Este particular interés se ve reflejado en el tamaño del estrado, los adornos y colores, algo que se repitió en este manuscrito en las miniaturas de consejos de guerras del imán Alí, incluyendo la miniatura número (87 r)¹, en la que también aparece un asiento similar al presente.

El miniaturista destacó al imán Alí entre los otros dos personajes principales mediante la representación de un cojín rojo con adornos que dispuso a su espalda, si bien su tamaño no se corresponde con el del imán, mostrado aquí en forma de llama de fuego. El tamaño de esta última debiera haber sido mayor para ajustarse al del cojín. Esta discrepancia de los tamaños aparece en otra miniatura del consejo de guerra del imán Alí (87 r).

El imán Alí aparece sentado en el estrado en posición frontal. Es llamativo que el tamaño y la forma del halo de luz usado para referirse al imán no cambia en función de su posición sentado o de pie. Enfrente del imán Alí están sentados Abul elMihgan y Saad en una posición de tres cuartos. Aparece Saad a la derecha del imán Alí,

¹ Fig. 17.

luciendo barba negra recortada, ojos grandes y rasgos árabes indicando la procedencia de Saad bin Abi Waqas, algo que viene a remarcar el turbante amarillo con un gorro kufi roja en el centro. Al lado izquierdo del imán Alí se sienta Abul elMihgan, que aparece más joven que Saad, vestido con ropa similar a la de este, de la que solamente difiere en los colores. Además el miniaturista ilustró cada caballo al lado de su propietario, es decir, el caballo blanco junto a Saad y el negro próximo a Abul elMihgan. Alrededor del diván están de pie cinco soldados que representan a la guardia del consejo de los tres líderes principales del ejército.

El imán Alí y su amigo Abul Elmihgan luchando contra criaturas imaginarias (241 v) [fig. 18]

En esta miniatura aparecen cuatro criaturas imaginarias, tres de ellas en el primer plano; la primera adopta la forma de un elefante gigante gris, la segunda de un cervatillo y la tercera de una ballena con cuatro patas, la cuarta se encuentra en el plano intermedio y tiene cabeza y cola de animal y el cuerpo es humano, de color azul claro.

En el plano intermedio de la miniatura aparece el imán Alí, como siempre, en forma de un halo circular que cubre todas las partes de su cuerpo y detrás de él un fondo blanco arquitectónico de estilo hindú armonioso, encontrándose el imán encima de él en posición frontal. En este espacio blanco se distribuyen unos insectos pequeños. Nuevamente aparece la espada del imán Alí de dos puntas, la "Dhul-fiqár", con la que mata al animal imaginario, rebanando el cuello del animal, en referencia al éxito del imán Alí al ejecutarlo.

En el plano intermedio aparece uno de los amigos del imán Alí. Tras compararlo con otras miniaturas del manuscrito, se podría decir que tiene más posibilidades de ser Saad que Abul elMihgan. En tal caso, Saad aparece en esta miniatura levantando su espada contra los otros tres animales, y usando su escudo para frenar sus golpes.

Al fondo hay un edificio con un pórtico compuesto por tres arcos sobre columnas de color dorado. Con respecto a la decoración del edificio, dominan los motivos en forma de flores y rosas, y a los lados sendos árboles con hojas de color rojo y rosa.

El artista logró expresar con éxito el tema principal del manuscrito en esta miniatura haciendo hincapié en el triunfo del imán Alí en su batalla contra las criaturas imaginarias, representando estas de forma magistral, unas en una postura dinámica y

otras más estáticas, como en el caso de los animales que se enfrentan al imán Alí y a Saad.

Las características de la escuela mongol-hindú aparecen claramente, como se aprecia en el fondo arquitectónico de estilo hindú, así como en la tendencia a llenar los espacios y la variedad de fondos y de colores. En este sentido, cabría asimismo destacar esa influencia en los detalles y proporciones anatómicas realistas de las criaturas imaginarias. Cabe destacar que en el arte islámico en general y en los manuscritos islámicos en particular aparecían frecuentemente este tipo de criaturas imaginarias¹.

El imán Alí se encuentra con un mayor en su camino hacia la lucha contra los ejércitos del Oriente: (316 r) [fig. 19]

Aparece el imán Alí a caballo en el centro de la miniatura, en el momento en que se encuentra con un mayor, quien le pide unirse a su ejército para combatir en las guerras del oriente, y acompañarle a él y a sus amigos Abul elMihgan y Saad.

El miniaturista presentó al imán Alí, como en todas las miniaturas del manuscrito, cubierto con halo blanco sin mostrar ningún detalle de su cuerpo, salvo la aljaba al hombro, en referencia a su marcha hacia la batalla contra los reyes del oriente. El imán aparece montando su caballo blanco; una de sus patas desaparece detrás de las colinas que cubren ambos lados de la escena.

El miniaturista logró mostrar la ancianidad del mayor, situado frente al caballo del imán Alí, gracias a su densa barba blanca y los rasgos de su rostro. Viste túnica roja con adornos y manto azul, y toca su cabeza con un turbante. Su gesto levantando ambas manos hacia el imán Alí nos indica la conversación entre ambos, en la que el mayor le solicita participar en la batalla contra los ejércitos del oriente.

Las sinuosas colinas rocosas de color coral dominan el paisaje en el que se desarrolla el encuentro, adornadas con diversas plantas repartidas por el suelo, así como algunas aves a ambos lados de la escena. Al fondo se divisa la muralla de un castillo. Este fondo arquitectónico sencillo es una característica de la escuela mongol-hindú, también el color verde del suelo de la escena, el cual quizá no encaje con las colinas rocosas.

¹ ALTOHAMI, MOHAMED, *Al-kaanet Al-jorafya fel Taswer Al-islami fy Iran "Las criaturas imaginarias en la Pintura islámica en Irán*, Tesis doctoral, Universidad de El Cairo, El Cairo, 2003, p. 128-136.

La misma escena se repite en otra miniatura solo que con ligeros cambios en algunos detalles. Las diferencias entre la presente miniatura y la 318 v son el color del fondo y el color de las colinas rocosas que se alzan a ambos lados, la vestimenta del mayor y sus colores, y el gran número de aves en la miniatura 318 v¹.

Con respecto al motivo que pudo llevar al miniaturista a dibujar la misma escena dos veces, se podrían barajar tres posibilidades:

1. La trascendencia del tema y la importancia concedida al encuentro del mayor con el imán Alí.
2. El olvido por parte del miniaturista de que ya había pintado esta escena, puesto que él dibujó las miniaturas sin orden, y cuando terminó todas ellas se percató de que la había dibujado dos veces.
3. Otro miniaturista habría dibujado la escena y no el miniaturista principal del manuscrito, lo que denotaría una falta de coordinación entre ambos iluminadores.

En mi opinión, la segunda posibilidad es la más cercana a la realidad, ya que la importancia de esta escena no justifica la repetición, y si hubiera sido así, se hubieran repetido otras que tuvieron mayor relevancia, como el triunfo del imán Alí contra las criaturas imaginarias o su lucha contra las tribus de Gog y Magog. Así mismo, es poco probable que fueran dos miniaturistas dibujando las escenas del manuscrito, debido a la ausencia de firmas en las miniaturas y a la invariabilidad y coherencia del estilo en toda la obra, pareciendo constatarse que un solo miniaturista fue quien realizó el trabajo. Así que la segunda posibilidad referente a que el miniaturista olvidó que había dibujado esta escena antes pudiera ser la más lógica y que, debido a la abundancia de miniaturas, intentó dar cierta variación añadiendo sencillos cambios de colores, en el suelo, colinas y vestimenta, entre otros.

El imán Alí mata a uno de los reyes del Oriente sentado en su trono (259 v) [fig. 21]

Vuelve a aparecer el imán Alí, como en todas las miniaturas, con un halo blanco ocultando todo su cuerpo, salvo su famosa espada de dos puntas, "Dhul-fiqár", y la aljaba de flechas en su hombro. Detrás de él, su amigo Saad, con rasgos y vestimenta

¹ Fig. 20.

árabe, sostiene su espada y su escudo. El imán Alí con su espada se dirige hacia al rey del oriente, que está sentado en su trono, para ejecutarlo, y tuvo éxito en hacerlo, ya que el cuerpo del rey aparece partido en dos mitades al tiempo que la espada del imán penetra su cuerpo, en referencia al extraordinario poder del arma, lo cual incide de pleno en el tema principal del manuscrito y su objetivo.

Por su parte, el rey del oriente figura sentado en un gran diván azul de brazos de color amarillo dorado y con adornos que resaltan la parte superior e inferior de los brazos. Este diván se sostiene en cuatro patas. Cabe destacar que este diván se parece a los que aparecen en las miniaturas 74 v y 58 r. En esta última el diván fue usado por el imán Alí; por tanto, conviene llamar la atención sobre el hecho de que el miniaturista usó el mismo estilo de divanes en las escenas del imán Alí y los reyes del Oriente.

En El primer plano, los soldados del ejército de los reyes del oriente forman en filas, cubriendo sus cabezas con varias telas. También el miniaturista logró imprimir a la escena variedad y vitalidad a través de los rasgos y colores usados; algo acostumbrado en la escuela mongol-hindú y cuyo objetivo era llamar la atención.

El fondo de la composición se divide en dos partes; la frontal se caracteriza por su naturaleza montañosa y la parte trasera una pradera verde, un rasgo común en las miniaturas de este manuscrito, a pesar de que los acontecimientos de las dos partes están asociados, pero, por lo general, los miniaturistas de la escuela mongol-hindú del siglo XVII han recurrido a este sistema para llenar los espacios de la escena.

Cabe señalar que el miniaturista destacó el cuerpo del rey del oriente dividido en dos partes después de haber recibido un fuerte golpe de la famosa espada "Duhl-fiqár", algo que se repitió en más de una miniatura del presente manuscrito como la miniatura 115 v, descrita anteriormente, así como la 206 v¹, en la cual el imán Alí aparece en una de las batallas y dividiendo el cuerpo de uno de sus enemigos con su espada.

El imán Alí matando un león extraordinario (246 r) [fig. 23]

La miniatura se divide en dos escenas principales y al mismo tiempo separadas, ya que la primera transcurre en un segundo plano, en el cual el imán Alí mata un león que yace sobre un suelo rocoso, extendiéndose al fondo una serie de colinas, y la

¹Fig. 22.

segunda en el primer plano, donde aparece el ejército del imán Alí guiado por Abul elMihgan y Saad yendo de camino a una de las batallas.

En esta ocasión, el imán Alí, representado por el juego anicónico del halo de luz blanco, transmite una impresión poderosa sobre su caballo blanco, el cual aparece en postura dinámica levantando las patas delanteras contra el león que ocupa un gran espacio de la escena. En el cuello del león las manchas de sangre actúan como metáfora del éxito del imán Alí al matarlo.

Conviene reseñar que la presente miniatura es una muestra de una de las escenas del imán Alí con los animales depredadores e imaginarios, y su éxito al vencerlos. Así, podemos constatar que esta temática se repitió en la miniatura número 241 v, donde triunfo sobre un grupo de animales imaginarios, y la miniatura número 239 v en la que acaba con una cobra.

Sin embargo, el miniaturista cometió un claro error en esta escena, ya que olvidó inadvertidamente dibujar la espada del imán Alí, cuya representación hubiera tenido aquí toda la lógica ya que el león adopta una postura dinámica para escenificar el momento en que ha sido herido en el cuello y está muriendo. Es interesante reseñar este hecho, ya que curiosamente la espada del imán Alí suele estar presente en la mayor parte de las miniaturas del manuscrito. El motivo podría ser explicado por la influencia del aniconismo, ya que el hecho de no haber representado el cuerpo completo del imán Alí dificultó al miniaturista que recordara la espada, pero este error sucedió inadvertidamente ya que no suele encontrarse en muchas miniaturas del manuscrito. Esta omisión es una muestra de que, para el miniaturista, que oculta el cuerpo del imán Alí por completo, era más importante no cometer un pecado, influido por el ambiente religioso, que mostrar algunos detalles en las miniaturas que pudieran resultar obvios, como es el caso de la espada en el ejemplo que ahora analizamos.

En la escena general, el miniaturista presentó dos planos diferentes para cada una de las escenas aludidas. Un paisaje rocoso ambienta la escena del imán Alí matando al león, mientras un paisaje verde lleno de vegetación acoge a los soldados cabalgando sobre caballos de diversos colores. Finalmente, añadiremos que el artista logró llenar los espacios en cada escena, teniendo en cuenta las proporciones anatómicas en todo momento.

El imán Alí matando una serpiente gigante: (239 v) [fig. 24]

Como en anteriores ocasiones el imán Alí figura cubierto con un halo de luz blanca y solamente se muestra la aljaba de flechas en su hombro y su espada "Duhl-fiqár" con la que golpea el cuerpo de una cobra que le ataca, pero los rastros de sangre aparecen en el cuerpo de la serpiente y la espada penetra su cuerpo saliendo por el otro lado, refiriéndose así al éxito de imán en matarla.

En el primer plano se ve a Saad con vestimenta de guerrero, mientras observa a una de las víctimas de la serpiente gigante que yace en el suelo, vestido con túnica amarilla y pantalones azules. En esta parte de la miniatura, el suelo es de color verde y hay algunos cerros pequeños; al fondo se divisa un edificio sencillo que parece ser la casa de la serpiente.

El mal estado de conservación de esta miniatura afecta, en el lado izquierdo, a la parte situada justo encima de la cabeza de la persona que yace en el suelo, de forma que oculta algunas partes del cuerpo de la cobra; sin embargo, este daño no afectó el tema principal de la miniatura, que queda expuesto de forma obvia a través de la figura del imán Alí matando los animales gigantes e imaginarios con su espada de dos puntas, "Duhl-Fiqár".

Con respecto al perjuicio que había recibido esta miniatura, al preguntar a los especialistas de la BNEC sobre su causa, resultó de la conservación inadecuada del manuscrito en el siglo XVIII. Cabe destacar que, gracias a esta investigación, la administración de la biblioteca advirtió el mal estado de la miniatura y ha sido incluida en el plan especial de restauración de manuscritos.

El imán Alí luchando con su espada de dos puntas, "Dhul-Fiqár" (167 v.) [fig. 25]

Aparece el imán Alí en medio de la escena en forma de halo de luz, portando su aljaba de flechas en el hombro y su famosa espada Dhul-Fiqár, según se acostumbra en la mayoría de las miniaturas que representan la vida militar del imán. Igual que en todas, la figura del imán Alí muestra todas las características del aniconismo, siendo la más llamativa la desaparición completa de su cuerpo, y con esto el artista, como en todo el manuscrito, demuestra lo sagrado y prestigioso que es el imán Alí en la creencia chiita.

Volviendo a la mencionada espada, cabe mencionar que en esta ocasión fue representada con la hoja más larga y dos puntas grandes, más estrecha y con la cruz

más amplia que en las otras miniaturas, comparada con otras ya sea del presente manuscrito o con cualquier otra existente en miniaturas sobre el imán Alí de otros manuscritos. Por ejemplo, en la miniatura ubicada en el folio 306 r. de la obra que analizamos¹, se ve al imán Alí luchando con su ejército contra los ejércitos de los Reyes del Oriente, y su espada en esta ocasión se muestra más pequeña que en la presente miniatura; sin embargo, la hoja es igual de larga, aunque la distancia entre las dos puntas es más corta.

Obviamente, en el caso que ahora abordamos, se aprecia una gran exageración en el tamaño de la espada, lo que hace, lógicamente, que sea difícil de ser usada con una sola mano; sin embargo, en el contexto general del manuscrito, cuya idea principal es mostrar la fuerza legendaria e incomparable del imán Alí en sus batallas imaginarias y frente a sus enemigos reales, encontraremos que esta desproporción es completamente aceptable.

Como se ha mencionado anteriormente, debido al aniconismo, el cuerpo del imán Alí se encuentra en todas las miniaturas cubierto con un halo de luz blanca o una llama de fuego. En la presente miniatura no se ajustó adecuadamente la distancia entre las manos del imán Alí –cubierta con una llama del fuego - y el enemigo ejecutado por la espada, ya que el artista se concentró en destacar la espada y su tamaño sin fijarse en las otras figuras. Esta es una de las desventajas del efecto del aniconismo completo en la figura del imán Alí, pues no nos ofrece una percepción correcta de las proporciones anatómicas del cuerpo de esta figura protagonista en las escenas, sobre todo cuando tiene posturas dinámicas como en la situación presente, que muestra al imán Alí en el campo de una batalla ejecutando a un enemigo.

Con respecto a la figura del imán Alí, este se muestra de pie en el centro -ya que su caballo no se ve- ejecutando a un soldado del ejército enemigo al atravesarlo con su espada, como metáfora de la fuerza del imán. En el mismo sentido habría que comentar los cuerpos de los soldados sin cabeza que yacen en el suelo. En el primer plano de la escena figuran soldados muertos, en esta ocasión con cabeza, por lo que se pueden distinguir sus rostros de apariencia china. Esta particularidad, junto con su vestimenta de varios colores, son auténticas características de la escuela mongol-hindú, a la cual pertenece el presente manuscrito.

¹ Fig. 26.

El miniaturista logró crear una escena muy llamativa gracias a que prestó atención a todos los detalles y se preocupó de llenar todos los espacios vacíos, así como de ofrecernos detalles realistas en la escena de guerra, como las espadas junto a los soldados yaciendo muertos, los turbantes tirados o las aljabas de flechas junto a otros soldados, y también, los caballos sin soldados montándolos.

En esta escena es muy llamativa la diversidad en las posturas de los soldados que yacen en el suelo; unos con sus turbantes al lado y otros todavía tocados con ellos. Mientras estos soldados se dibujaron con cabeza, otros figuran sin ella, y lo mismo sucede respecto a las manchas de sangre. Todos estos detalles se repiten en otras miniaturas, como la antes mencionada 306 r., donde destaca claramente la idea principal de la fuerza del imán Alí al haber separado el cuerpo de un caballo en dos mitades con su espada, yaciendo al lado el soldado que lo montaba en la batalla antes de que también el imán Alí le matara con su espada.

En el plano de fondo de la miniatura, aparece el cielo de color azul celeste igual que en las otras miniaturas sobre las batallas del imán. Cabe destacar que el miniaturista usaba los picos de las colinas como un elemento que separa entre sí la parte central y la trasera de la escena. Otro elemento característico son las banderas que se usaban en las batallas de aquella época. La composición se completa en los laterales del fondo de la escena con dos grupos, cada uno de tres personas con rostros chinos que llevan sombreros sobre sus cabezas y no participan en la batalla.

Con respecto al color del fondo de la parte central y frontal de esta miniatura es el amarillo oscuro el que predomina, como indicio de la naturaleza montañosa en que se desenvuelve esta batalla. Cabe mencionar que no siempre este color fue el del fondo de las escenas de las batallas, ya que en otras miniaturas se utilizó el verde; por ejemplo, en la miniatura (nº 303 v.)¹, donde aparece el imán Alí montando su caballo para luchar contra el ejército de los enemigos con su espada Dhul-Fiqár; sin embargo, la variedad de los colores del fondo de las partes de cada escena muestra la diversidad de las batallas en las que luchaba el imán Alí contra los reyes de Oriente, haciendo con esto énfasis en el tema principal del manuscrito.

¹ Fig. 27.

Acerca del caballo del imán Alí hay que señalar que en la presente miniatura no aparece; sin embargo, sí lo hace en la número 306 r. y 303 v., donde aparece destacado intencionadamente respecto a cualquier caballo en dicha escena mediante su mayor volumen y tamaño.

Hay que destacar el protagonismo de los caballos en las miniaturas, habida cuenta de su importancia por ser el único medio de transporte, de ahí que se usara tanto en las guerras. En general, el miniaturista logró dibujar los caballos árabes con colas invertidas, mostrando sus posturas de forma realista. Sin embargo, no prestó mucha atención a las proporciones anatómicas ni a la relación entre las distintas partes del cuerpo, de ahí que la cabeza de los caballos resulte relativamente pequeña en comparación con el cuerpo. Con respecto al color de las cabalgaduras en las miniaturas, hay que indicar que podría tratarse de un tema interesante para investigar de forma amplia, como sería, por ejemplo, la elección del color blanco para el caballo del imán Alí.

El imán Alí en una de sus reuniones en presencia del "derviche"¹ (95 r.) [fig. 28]

De acuerdo con el orden de los acontecimientos históricos, a continuación de los hechos hasta aquí relatados vendría la escena que se representa a continuación. El derviche se identifica, según los poemas persas que se desarrollan en el presente manuscrito, con uno de los soldados de los ejércitos del Oriente, que aparece, sin embargo, en el ejército del imán Alí haciéndose pasar por mendigo a fin de escuchar las noticias que luego transmitiría a los enemigos, participando él mismo en las batallas contra el ejército del imán. En definitiva, se trataba de un espía.

La importancia del papel jugado por el derviche² según el texto del manuscrito, hizo al miniaturista que le representara en más de una miniatura; por ejemplo, en el fol. 77 r.³ y en el 107 r.⁴, donde aparece el derviche llevando un tazón de limosnas con una aljaba de flechas en referencia a su participación en las batallas contra el ejército del imán Alí. A diferencia de la presente miniatura, el derviche aparece en otras miniaturas sin la aljaba, en alusión a las primeras etapas de la historia, es decir,

¹ Es un carácter ascético o místico o sufí, El término derviche proviene de la palabra persa derviche. Este término era habitual para denominar a los mendicantes ascéticos.

² ELSAYED S., *Haydr Nameh*, op. cit., p. 82.

³ Fig. 29.

⁴ Fig. 30.

cuando era un espía. Cabe mencionar que sus rasgos son similares en las tres miniaturas e incluso el sombrero que lleva es del mismo estilo y de color naranja.

El artista en la presente escena deseó atraer la atención sobre el tema principal de la miniatura, así que encontramos al derviche en el primer plano y los soldados a ambos lados contemplando a este personaje, el cual aparece caminando en postura de tres cuartos con un sombrero de color naranja de estilo hindú y vistiendo unos pantalones rojos y un caftán azul sujeto por un cinturón¹. Uno de los elementos más característicos del derviche, "*el kashkul*"², es el que se ve en el lado izquierdo de su cintura en la miniatura. Se trata de uno de los objetos de carácter religioso³ más importantes de los derviches en las miniaturas y manuscritos islámicos.

Los investigadores no se ponen de acuerdo sobre la función original de los derviches y místicos. En opinión de unos, la primera y principal utilidad es la representación de la caridad a través de la limosna y los votos, mientras que para otros la función del "*Kashkul*" o cuenco es la de ser utilizado para la comida y la bebida.

Volviendo a la descripción de la escena, aparece el imán Alí en el plano intermedio como siempre, cubierto por completo con un halo de luz salvo su aljaba que aparece a la derecha del halo, en referencia a que la reunión tuvo lugar durante una incursión militar en esos países, que finalmente se abrieron al islam permitiendo su difusión. Con respecto a la representación del imán Alí en la escena, se muestra un cojín detrás del halo de luz que simboliza al imán, lo cual se refiere a una posición sentada en un sillón con patas de color dorado, con un cojín rojo y tapizado en color blanco con adornos grises y la parte central en dorado, en tanto que los brazos son también dorados, con líneas y adornos.

¹ Véase: MERVAT, ISSA, "Bayna Ramzeiat Ash-shkl wa Ramzeyat Az-zajaref", *Journal of Arab Archeologists Union*, no.3, El Cairo, 2002, p. 127- 129.

²La palabra "*Kashkul*" en árabe significa el tazón de limosnas. Según Eddy Share, la palabra compuesta de origen persa está formada por el término "kash", que significa arrastrar, y "kul", que significa hombro (SHARE E. *Al-alfadh Al-fareseia Al-moarraba "la arabización de las palabras persas"*, El Cairo, 1988, p. 135); sin embargo, Pope sostiene que la palabra "kashkul" tenía varios significados, como el tazón del derviche (POPE, A. U. *A survey of Persian Art*, Oxford, 1964, p. 251). Por su parte, MERVAT, ISSA señala que hay varias opiniones de los investigadores con respecto al uso del kashkul para los sufíes y derviches; unos opinan que se usaba para guardar las limosnas, mientras otros opinan que se usa para guardar comida y bebida (MERVAT, ISSA. "Bayna Ramzeiat Ash-shkl wa Ramzeyat Az-zajaref", op. cit, p. 125).

³ELASSAL, IBRAHIM, "Attributes of Sufis and Dervishes in the Islamic Miniatures", *Cuadernos de la Alhambra*, 48, 2016, en prensa.

El motivo de proporcionar una descripción más minuciosa del estilo del asiento que utiliza el imán se debe a que tanto este diván como el cojín se encuentran en más de una miniatura, como la 58 r. y la 74 v., entre otras; incluso se podría decir que está presente en todas las miniaturas donde figura el imán Alí con los soldados. Sin embargo, hay algunas diferencias en el diván de la presente miniatura respecto a otros, como son el número de patas, los adornos y los colores. Además, el diván está adornado con motivos hindúes y acomodado en el suelo con cuerdas a ambos lados. Cabe destacar que el diván no solamente se asocia con el imán Alí, sino que aparece en otras miniaturas donde se representaron sentados a los Reyes de Oriente con un estilo similar. Volviendo a la descripción de la presente escena, hay, además, otros divanes a ambos lados del diván principal, donde se sientan los amigos y compañeros del imán Alí.

Con respecto al tamaño del halo de luz o la llama de fuego que sustituye al imán Alí como una característica del aniconismo, descubrimos que el miniaturista no prestó mucha atención al tamaño de la llama para ajustarla en la escena respetando las proporciones anatómicas de todas las figuras que se dan cita en ella, lo cual es una característica dominante en las miniaturas del manuscrito. En el presente ejemplo, se observa que el tamaño del cojín es grande comparado con el de la llama que representa la figura del imán Alí.

Acerca de las figuras humanas y sus rostros, podemos señalar que el miniaturista logró ilustrarlos con mucha precisión y rigor, teniendo en cuenta las proporciones anatómicas, representándolos de tres cuartos, lo cual es claramente una influencia persa. Con respecto a los rostros combinan aquellos de rasgos chinos con otros propiamente árabes. En este caso, los ojos son ovalados, las cejas gruesas y los bigotes y barbas negros, tal y como se muestra en la miniatura 77 r.¹, que trata sobre los derviches. Por su parte, los rostros chinos, así como los de los reyes del Oriente, se representan con ojos pequeños y cejas y bigotes delgados, sin barbas, como sucede en la miniatura 107 r.². Con respecto a la altura de los personajes, el miniaturista ilustró unos de altura mediana, con cuerpos delgados y caras redondas, que en ocasiones pueden llegar a ser orondas, con barba o sin barba, como indicamos anteriormente.

¹ Fig. 29.

² Fig. 30.

El imán Alí dispara una flecha a uno de los reyes del Oriente, matándole (329 v.)

[fig. 31]

Esta miniatura representa un nuevo capítulo de las batallas del imán Alí que aparecen narradas en forma acontecimientos míticos destacando el gran poder del imán Alí. Esta escena no solo muestra el dominio, la fuerza y la precisión en el tiro con arco del imán Alí, sino de los árabes en general, lo cual tuvo una repercusión histórica importante en la expansión del islam durante sus primeros años, bajo el profeta Mohamed y sus compañeros, como sucedió, por ejemplo, en la batalla de la Trinchera (en árabe *Gazwah al-Jandaq*). Pero a esta circunstancia habría que añadir además la creencia de los chiítas en la gran habilidad que tuvo el imán Alí en lanzar flechas a los enemigos en las batallas¹.

En la escena el imán Alí está en el primer plano, a la izquierda, montado en su caballo blanco, dirigiéndose a sus soldados con vehemente discurso antes de uno de sus enfrentamientos con el rey de Oriente. Los soldados y comandantes del ejército, también sobre sus caballos, escuchan la arenga del imán. Los rostros de los hombres muestran una mezcla de rasgos chinos y árabes, pues lucen bigotes y barbas densos, pero al mismo tiempo sus ojos son rasgados; característica fisionómica esta última propia de la escuela mongol-hindú, la cual aparece, por otra parte, en todas las miniaturas que han sido influidas por dicha escuela. Con respecto a la figura del imán Alí, está representado como una llama de fuego, con su aljaba de flechas, encima de su caballo blanco, que destaca del resto de los caballos por su color y tamaño.

En el plano intermedio surge un grupo de colinas rocosas de color rojo, recurrentes en otras miniaturas del manuscrito como sucede normalmente en cuanto a las características de la escuela mongol-hindú en la ilustración islámica. Entre la zona central de la escena y el fondo se muestra al rey muerto con una flecha en la cabeza, con rastros de sangre en la frente. La flecha viene del lado donde está el imán Alí, dirección que fue destacada por el miniaturista intencionadamente para no dejar lugar a dudas sobre quién la había lanzado. Aunque el plano de fondo parece más amplio que el de otras miniaturas, sin embargo, el contenido es semejante. El cielo del atardecer se asemeja a una cinta azul.

¹JA'FAR, MUSTAFA SUBAYH, *Siratu Saidu Al-Anam "La Biografía del profeta Mohamed"*, La Meca, 2001, vol. 3, p. 229-230.

Con respecto a la vestimenta del rey, habría que destacar su ropa lujosa y la forma en que se quiere evidenciar su ancianidad a través de su densa barba blanca. Estos rasgos se contraponen a los del rey representado en otra miniatura en el códice (no. 298 v.)¹, en la cual aparece enfrentándose al ejército del imán Alí cuyos soldados figuran a caballo. En esa miniatura, al fondo de la escena, aparece el palacio del rey. En cuanto a la figura del imán Alí, si bien su apariencia no difiere de las otras escenas, sin embargo, la aljaba de flechas que aparece siempre en su hombro no está. En ambas miniaturas, el artista logró llenar el espacio, organizado en tres planos sucesivos: primer plano, intermedio y el fondo.

En los poemas persas del manuscrito que estudiamos se menciona la historia de este rey y su esposa, a quienes dio muerte el imán Alí con motivo de las batallas ilustradas en las miniaturas². En la del folio 308 r.³ la reina figura muerta. También aparece vestida con ropa lujosa, con adornos y muchas joyas. Cerca de ella está su cabalgadura, que destaca por su tamaño, similar al del caballo del imán Alí. Se encuentra tendida en el suelo, después de que el imán Alí le haya dado muerte. Sus rasgos son chinos, caracterizados por los ojos pequeños y la nariz larga. En frente de ella está el imán, representado como una llama de fuego encima de su caballo, y en el primer plano de la escena está el rey de Oriente, con los mismos rasgos ilustrados en la presente miniatura 329 v., hablando con unos soldados del ejército del imán Alí. Parece una escena aparte, separada de lo que está sucediendo en el plano intermedio de la misma miniatura.

Es interesante detenerse en el análisis de las figuras femeninas del manuscrito, ya que su aparición es infrecuente. A pesar de ello, el miniaturista logró mostrar la diferencia de la mujer árabe respecto a otras mujeres, y un ejemplo evidente es el caso de la reina extranjera de la presente miniatura o de la 51 v.⁴, que aparece adornada con muchas joyas y adornos y sin velo, en árabe *hiyab*, mientras que la mujer árabe que

¹Fig. 32.

²Acerca de la historia del rey y su esposa, y más detalles de los poemas persas, véase ELSAYED S., *Haydr Nameh*, op. cit, p. 84.

³ Fig. 33.

⁴ Fig. 34.

figura en la miniatura 39 v.¹ se representa con velo largo, en árabe *jimar*, cubriendo el pelo, el cuello, el pecho y hasta el estómago, sin lucir maquillaje, joyas, ni adornos.

El imán Alí visitando el cadáver del rey en el campamento militar después de haberle matado (330 v.) [fig. 35]

En esta escena se continúa la anterior. El imán Alí, en forma de una llama de fuego, está visitando al rey de Oriente en su cueva, pues en el texto del manuscrito se menciona que está muriendo como consecuencia de haberle lanzado una flecha a la cabeza. El rey se encuentra acostado en una cama con rastros de sangre en su frente. Ataviado con una prenda sencilla, apoya la cabeza en el regazo de su esposa, la reina, que aparece llorando y secándose sus lágrimas con un pañuelo blanco en su mano izquierda. Su espléndido aspecto, con maquillaje y joyas, como aretes y un collar, y su cabeza sin el velo son una referencia evidente de que no es musulmana.

Esta miniatura es una de tantas en las que se ilustran las guerras del imán Alí contra este rey de oriente y su esposa. En todas las miniaturas donde aparece la reina siempre se muestra con mucho maquillaje, joyas y adornos, y montando su caballo, como por ejemplo en la miniatura 293 v.², donde se enfrentando al imán Alí, representado como una llama de fuego encima de su caballo, mientras la batalla se está desarrollando en el plano intermedio de la escena. Sin embargo, en la presente miniatura, la reina no lleva muchas joyas ni adornos, en consonancia con el carácter luctuoso de la escena que se desarrolla paralelamente, en la que su esposo, el rey, está muriendo. Es interesante comprobar esta sensibilidad del artista y su concepto de realismo, que se constata, por otra parte, en la mayoría de las miniaturas del manuscrito.

Volviendo al ejemplo presente, podríamos abundar en cómo el miniaturista logró llenar el espacio de la escena, donde representó a los soldados del ejército del imán Alí en el primer plano mientras esperan la salida de la cueva del rey herido. Los soldados se distribuyen en dos grupos flanqueando la escena. Sus rasgos son árabes y aparecen sin sus caballos ni sus armas, en referencia al tema principal de la ilustración.

¹ Fig. 8.

² Fig. 36.

Se ha podido constatar que el recurso de llenar todos los espacios de la escena es una característica dominante en el estilo pictórico del autor de las miniaturas de este manuscrito. Quizás uno de los ejemplos más evidentes es la 228 r.¹, donde se representa uno de los capítulos de la guerra del imán Alí contra el rey y su esposa, en el cual aparece el rey en su caballo y el imán Alí en el centro. En esa escena el artista logró llenar los espacios de la misma forma que lo hace en la presente miniatura, con dos grupos de soldados a derecha e izquierda, pero con sus armas y sus caballos, ya que están en una contienda y no como en la presente miniatura donde el imán Alí está simplemente visitando al rey herido.

En la escena hay una rica variedad de colores que sirven de apoyo a la contextualización de la escena. Así, al fondo aparece la característica franja azul como referencia al cielo, pero en el plano intermedio, donde sucede el tema principal que se desarrolla en el interior de una cueva, el suelo es de color negro. Dicha cueva se abre en las colinas rocosas de color ladrillo rojo, mientras que la mayor parte del suelo del primer plano es de color verde. Esta diversidad de colores para la escenografía de los distintos acontecimientos narrados en una misma escena es propio de la escuela mongol-hindú² y su objetivo es doble: por un lado, incrementar el efecto de riqueza a través de la policromía y, por otro, captar la atención del espectador y ayudar a este a situarse en el contexto.

El imán Alí con su ejército de camino hacia una de las batallas (233 r.) [fig. 38]

En esta escena aparece el imán Alí en su caballo blanco, con la cola anudada. Lleva su espada, Dhul-fiqár, de dos puntas, como en todas las miniaturas. Con respecto a la figura del imán Alí, ésta muestra todas las características del aniconismo. Se cubre completamente el cuerpo con un halo de luz blanca salvo la aljaba de flechas y la espada, y ocupa la mayor parte de la zona central. Delante de él está su compañero Saad, quien según el manuscrito, acompañó al imán en todas sus batallas contra los reyes de Oriente. Monta su caballo negro. Sus rasgos son árabes, de ahí que lleve el característico bigote y barba de color negro, y que sus ojos sean ovalados.

¹ Fig. 37.

² BARRETT, D., GRAY, B., *Indian Painting*, Geneve, 1963, p. 55-65.

A diferencia de la miniatura (no. 197 v.)¹, donde se ilustra al imán Alí encima de su caballo, en una postura estática, observando a su ejército mientras matan a sus enemigos en la batalla, en la escena presente, el miniaturista destacó la postura dinámica de los caballos del imán Alí y Saad mostrando las manos de los équidos en alto, lo cual acrecienta la sensación de acción y el carácter violento de la escena. Sin embargo, se puede observar que ni las patas delanteras y ni las traseras de los caballos tienen las proporciones anatómicas adecuadas comparándolas con aquéllas de los caballos en la postura estática. Estas proporciones desiguales se encuentran también en la miniatura (no. 219 v.)², donde aparece el imán Alí en su caballo. En este último caso quizá el miniaturista se preocupara más por destacar la postura estática del animal. Lo que da pie a pensar que este descuido se debió a un error del miniaturista es que en otras miniaturas no se produce ese efecto irregular en las proporciones, como se puede comprobar en las (no. 36 r.) y (no. 39 v).

En síntesis, se podría destacar que las diferencias de proporción entre la cabeza y el cuerpo del animal es una característica que muestran estas miniaturas en general; así como también la distinción del caballo del imán Alí del resto al representarlo de mayor tamaño para demostrar la importancia del protagonista; efecto que se acentúa mediante el recurso anicónico de cubrir su cuerpo con un halo de luz blanca.

En el primer plano, aparece el ejército del imán formado en filas; algunos soldados tienen rasgos árabes y otros árabe-chinos. Todos montan sus caballos y lucen uniformes de distintos colores. Empuñan sus espadas en postura estática, excepto uno de los líderes que aparece a la derecha de la escena, el cual la levanta, lo cual se ajusta a la naturaleza militar de la escena. Al fondo aparecen nubes azules y los abanderados.

El imán Alí enfrentándose a uno de los reyes del Oriente en presencia del mayor Shayj (182 r.) [fig. 41]

Como en ocasiones similares, el imán Alí preside la escena a la derecha, en la parte superior del plano intermedio, desde su caballo blanco clavado en el suelo y, como siempre, hay una llama de fuego que oculta por entero el cuerpo del imán, pero en este momento no lleva su espada, como sí ocurre en otras miniaturas de batallas; solo

¹ Fig. 39.

² Fig. 40.

se ve la aljaba de flechas en su hombro. Quizá el miniaturista haya dibujado la espada debajo de la llama de fuego o tal vez se le haya olvidado.

En el lado opuesto, se yergue el rey de Oriente encima de su caballo blanco moteado en negro, pero es más pequeño que el caballo del imán Alí y está situado más abajo, estableciendo así una jerarquía. El rey lleva vestimenta lujosa y le sigue un esclavo llevando en su mano una sombrilla que protege al rey del sol. Junto a cada uno de los dos líderes están sus ejércitos ocupando el plano intermedio y entre ellos están los cadáveres de los soldados del rey de oriente, algunos de ellos con las cabezas separadas de sus cuerpos.

De acuerdo con el texto del manuscrito, el rey de Oriente fue con el imán Alí para poner fin a la lucha entre sus ejércitos debido a las grandes pérdidas que estaba sufriendo¹, lo cual está ilustrado en otras miniaturas del manuscrito. Citaremos como ejemplo la (no. 188 r.)², donde el rey aparece sentado con el imán Alí en el mismo estrado que aparecía en otras escenas. El artista logró poner el acento en el tema principal a través de los soldados que acompañaron al rey al Consejo del imán Alí, mientras que los soldados de este último aparecen sin armas y sin caballos, refiriéndose al pacto de paz entre ellos.

También se menciona en el texto que el rey ha llevado al mayor para intermediar entre él y el imán Alí a fin de que éste aceptara sus peticiones; de ahí que el mayor aparezca en el centro de la escena de pie, en postura de tres cuartos, con una barba blanca y espesa, turbante blanco y un caftán sujeto por el cinturón. Se apoya en el bastón que lleva en su mano izquierda, al tiempo que dirige la palabra a todos señalándolos con la derecha.

Los soldados de ambos ejércitos aparecen claramente diferenciados por sus rasgos faciales. Así, los hombres del imán Alí son árabes con algo de influencia china. La densidad de la barba negra varía de un soldado a otro. Por su parte, los soldados de oriente se representan sin barba, pero con bigote liso, los ojos rasgados y una especie de flequillo muy corto en la cabeza. También llevan sombreros y no turbantes como los soldados árabes del ejército del imán Alí. Esta es la misma diferencia que aparece

¹ ELSAYED S., *Haydr Nameh*, op. cit., p. 92-95.

² Fig. 42.

en la miniatura no. 188 r., en la cual prosigue la historia de la presente miniatura, y donde se ve la diferencia clara entre los soldados de los dos ejércitos.

Con respecto al fondo de la escena, esta es de color verde y el cielo azul celeste. Por lo general, se podría decir que se ha conseguido llenar los espacios y destacar el tema principal.

El imán Alí con su ejército enfrentándose a los ejércitos de Oriente (119 v.) [fig. 43]

El imán Alí vuelve a representarse con el carácter anicónico acostumbrado en este manuscrito. Junto a él aparecen sus soldados a caballo cubriendo la mitad de la escena. Su origen árabe es indiscutible, a tenor de sus ojos ovalados, las barbas negras y pobladas, así como los turbantes y su vestimenta de brillantes colores y adornos; efecto que se ve incrementado por los diferentes colores de sus caballos, entre el castaño y el blanco, aunque habría que precisar que las cabalgaduras aparecen de menor tamaño que el caballo del imán Alí, como un efecto de la perspectiva jerárquica.

Por el lado opuesto, a siniestra, aparecen los jinetes del ejército de Oriente que invaden el centro de la escena. Es interesante cómo surgen en un número muy superior a los soldados del imán. No es casual. Es la forma en que el miniaturista quiere mostrarnos la valentía del ejército del imán Alí, que en número claramente inferior vencería al enemigo. En estos grupos se ven los rasgos faciales chinos claramente, como es la desaparición de las barbas por completo, así como los ojos rasgados y los bigotes densos; sin embargo, hay variedad en los colores de la vestimenta y ésta es una característica del estilo del miniaturista en particular y de la escuela mongol-hindú en general.

El artista logró expresar el tema principal de la miniatura, a pesar del estatismo de los soldados y sus caballos; sin embargo, se rompe dicho estatismo con la representación del soldado que está cayéndose del caballo y trata de evitarlo, motivo por el cual el animal se agita buscando el equilibrio. Esta anécdota no está vinculada con el tema principal de la miniatura y no se menciona en el texto del manuscrito, sin embargo, ayudó a romper la monotonía de la escena, pero lo más importante, bajo nuestro punto de vista, es que deja en entredicho de forma patente la destreza del soldado sobre su

cabalgadura, quizás extensiva al resto de sus compañeros. Un episodio parecido se observa en la miniatura (no.138 r.)¹, donde aparece el imán Alí enfrentándose al ejército de oriente. También aquí el artista quiso alterar la repetición de la escena a través de la inclusión de un soldado corriendo en el plano intermedio, ¿tal vez huyendo a causa del miedo ocasionado por el avistamiento del imán Alí y su ejército? En las dos miniaturas, la 138 r. y la presente, aparece el ejército de oriente formando filas de una manera similar, variando tan solo los colores de los uniformes, los adornos y los caballos.

Con respecto a los colores utilizados para diferenciar los escenarios, se puede observar cómo en esta ocasión se funde el primer plano con el intermedio en un tono verde al tratarse de la misma escena, en tanto que el cielo es azul celeste con algunas nubes. Estos colores de fondos son típicos de la escuela mongol-hindú, así como las nubes que son denominadas nubes "Chi".

Por último, hay que destacar la aparición de cuatro hombres al fondo que van a pie y portan las banderas del ejército. Estos abanderados son comunes a los de otras miniaturas de la presente obra que versan sobre batallas.

El imán Alí saliendo de la zanja (152 v.) [fig. 45]

Se representa aquí un nuevo capítulo de los logros del imán Alí, cuando fue capaz de salir, montado a caballo, de la zanja que le cavaron sus enemigos de los ejércitos del rey de Oriente. Se representa el momento en que, gracias al esfuerzo del corcel, que levanta sus patas delanteras, el imán logra salvar su difícil situación. El caso es que el imán se muestra, una vez más, bajo la influencia anicónica, con la apariencia de una llama de fuego. Este momento representa nuevamente un éxito del imán Alí, y se concibe como un hecho heroico, debido a su valentía y a su habilidad como jinete, tal y como se mencionaba en los textos persas que siguió el miniaturista al ilustrar el códice.

En el resto del espacio, se representa el Consejo del rey de Oriente en presencia de sus soldados, donde el rey aparece en la parte central sentado en el rico diván que ya hemos visto en varias miniaturas del manuscrito. Detrás de él están los miembros de su servicio y, delante, distribuidos a ambos lados, los soldados a caballo y los

¹ Fig. 44.

abanderados esperando la caída del imán Alí en la zanja cavada por ellos, llena de lanzas dispuestas hacia arriba para ensartarlo. Aparecen los soldados, como en todas las miniaturas, con rasgos chinos, y la vestimenta varía en cuanto a diseño y colores, así como los caballos de tamaño similar entre sí, aunque más pequeños que el caballo del imán Alí, como no podía ser de otra manera, al seguir el artista una perspectiva jerárquica cuyo fin era exaltar la figura del protagonista del relato.

No obstante, el artista también tuvo en cuenta las reglas de la perspectiva convencional y se preocupó de buscar la tercera dimensión en la escena y otros numerosos detalles, sin alejarse del tema principal, por eso el conjunto resulta coherente. Además, el miniaturista no dejó ningún espacio sin cubrir, llevado de esa inclinación al “horror vacui”, que ya vamos viendo como una constante en toda la ilustración del códice, y cuya finalidad no era otra que intentar condensar en la imagen lo que narraba el texto con la mayor minuciosidad posible. Tanto es así que incluso junto a la jaima que alberga el trono del rey se incluye, a la derecha, una parte de la franja azul celeste que representa el cielo de una forma, a todas luces, convencional.

La tortura de cautivos por los ejércitos enemigos del imán Alí (169 r.) [fig. 46]

A la izquierda aparecen los enemigos del ejército del imán Alí con rasgos chinos, la mayoría sin barba, en posición de tres cuartos y otros en posición frontal, montando sus caballos de color amarillo, blanco o marrón, todos del mismo tamaño pero de proporciones anatómicas desiguales entre la cabeza y el cuerpo. El ejército llena todo ese lado de la escena. Sus atuendos y turbantes varía, pero la mayoría lleva una armadura sobre el caftán a fin de protegerse de las flechas enemigas.

Se puede establecer una comparación entre esta escena y la miniatura (no. 193 r.)¹, en cuanto a los rasgos de los soldados y sus costosas vestimentas. En esta última miniatura se representa a los soldados del ejército del imán Alí luchando contra el rey de Oriente y sus milicias, mostrando todos rasgos similares o idénticos a los encontrados en la presente miniatura.

El título sintetiza la actitud de los soldados de oriente respecto a los cautivos. Es interesante la composición de la escena en distintos grupos. Así, a la derecha y en

¹ Fig. 47.

primer plano vemos cómo un hombre ata las manos de un cautivo con una cuerda con ayuda de un compañero. En el primer plano uno de los prisioneros yace muerto con rastros de sangre en su cuello, mientras otro a la derecha de la escena ha sido decapitado y se nos muestra de forma cruenta la cabeza separada de su cuerpo. Más allá, tres prisioneros han sido maniatados juntos. Como se aprecia, ésta es una de las escenas más difíciles de ilustrar en las miniaturas islámicas a causa de su compleja composición.

En el plano intermedio, pero, lejos de lo que está sucediendo, está la llama de fuego representando al imán Alí. De acuerdo con el texto del manuscrito¹, el imán Alí rechazaba el modo en que los reyes de Oriente trataban a los cautivos, ya que es algo incompatible con las enseñanzas del islam; sin embargo, el halo de luz hizo imposible al miniaturista mostrar la expresión de su rostro. Por este motivo, hay que regresar siempre al texto del manuscrito para entender el escenario de la miniatura. Esto es una muestra de que el tratamiento anicónico del cuerpo del imán Alí era mucho más importante que el hecho de que el artista completara los detalles de la miniatura. Es algo que se puede comprobar en la miniatura (no. 317 r.)², en la cual el imán Alí aparece delante de la casa de un ermitaño mientras el humo sale de ella de acuerdo con el texto. Esa escena está dividida en tres planos; el primer con el fondo verde, el intermedio, donde se desarrolla la acción y el plano de fondo, en la que el cielo luce con claridad. En esta ocasión, igual que en la miniatura que ahora estudiamos, no se ve la expresión del rostro del imán Alí debido a que está cubierto por completo con el halo de luz o la llama de fuego, tal como aparece en todas las miniaturas del manuscrito. El fondo del primer plano y el plano intermedio es de color amarillo, y detrás hay unas nubes de estilo chino "chí".

El imán Alí recibiendo a la delegación de los reyes de Oriente (258 v.) [fig. 49]

En esta escena el imán Alí recibe a la delegación del ejército del Oriente. Acude el comandante del ejército, acompañado de una mujer, no identificada, para escuchar las condiciones del imán y las razones por las cuales él había llegado a sus países difundiendo el islam, según narra el manuscrito³. El imán Alí aparece en forma de llama de fuego, sentado en un diván con marco de oro adornado y apoyado sobre

¹ ELSAYED S., *Haydr Nameh*, op. cit., p.124-126.

² Fig. 48

³ ELSAYED S., *Haydr Nameh*, op. cit., p.95-97.

cuatro patas de oro, de las que solamente se ven tres por el efecto de la perspectiva. Hay un cojín cilíndrico decorado, de color rojo, que aparece detrás de la llama de fuego en señal de que el imán Alí está sentado. Este se halla delante de la tienda principal y a su izquierda están los miembros de su guardia personal y comandantes, y a la derecha de su diván está de pie la delegación del ejército del Oriente, cuyo comandante luce barba y porta su aljaba con flechas. Detrás de él está la mujer, maquillada, bien vestida, con muchas joyas y adornos y aretes en las orejas, y su cabello se reparte en mechones. Está de pie escuchando lo que dice el comandante al imán Alí.

La misma persona que está hablando al imán Alí aparece en más de una miniatura del manuscrito, como, por ejemplo, la (no. 56 v.)¹, en la cual también se dirige al imán Alí, quien se encuentra sentado en su diván, en una escena que completan los soldados del ejército de oriente a caballo, mostrando rasgos chinos.

A la derecha de la escena, figuran los soldados del imán Alí en pie, ordenados en dos filas, vigilando el resultado de la visita, mientras a la izquierda se apuesta un hombre que guarda el caballo del imán Alí y el del comandante del ejército enemigo. El fondo de esta escena es de color verde y a la izquierda se ve la franja azul celeste, ya que en el lado opuesto se encuentra la tienda del imán Alí.

El imán Alí después de sus victorias en el Oriente (344 r.) [fig. 51]

Las historias legendarias sobre el imán Alí y las guerras que mantuvo contra los reyes de Oriente fueron representadas en varias miniaturas del códice. Todas ellas se parecen, salvo en pequeños detalles. Sin embargo, la más importante es la última (no. 344 r.). Culmina las victorias que logró el imán Alí en sus guerras contra los reyes de Oriente. Aquí se encuentra sentado en el plano intermedio de la escena y en primer plano, como indica la dirección de la llama de fuego que le representa como es habitual. Aparece sentado en su famoso diván cuadrado adornado con sus patas y marcos dorados y su cojín rojo detrás de la llama de fuego. Alrededor de él, están sentados sus soldados y amigos con signos de satisfacción y tranquilidad, después de haber logrado muchas victorias en esos países.

¹ Fig. 50.

Los dos grupos se hallan sentados a la derecha y a la izquierda del diván, vestidos con caftanes y mantos, no con vestimenta militar, y, como signo de su origen, lucen turbantes árabes y sus rostros, con ojos ovalados y barba negra y poblada, denota asimismo su procedencia.

La escena se divide en dos partes y no tres como es la costumbre; la superior, donde está la escena en torno al diván del imán Alí y la inferior, donde se encuentra uno de los comandantes a caballo en posición de tres cuartos, mientras otro está vigilando lo que sucede. El fondo del plano de fondo está lleno adornos y flores rojas, y el de la inferior es, por el contrario, desértico. Entre las dos zonas hay dos líneas, una con flores y la otra con adornos arquitectónicos dividiendo la escena.

8. ESTUDIO ANALÍTICO DE LAS MINIATURAS

- 8.1. Características del aniconismo en el códice

Cincuenta de las 95 miniaturas del presente códice son analizadas en este trabajo, ya sea por medio de un estudio detallado o comparativo para destacar los elementos artísticos más importantes de cada una de ellas. Los aspectos del aniconismo se muestran en las miniaturas del códice a través de tres características principales; dos de ellas aparecen únicamente en dos miniaturas, mientras la tercera se observa en 48. Las características son las siguientes:

Primero: Se evita representar la figura religiosa o de carácter sagrado. Esto se produce en la miniatura n° 7 v., que representa la ascensión del profeta Mohamed al cielo, *Al-Miiraj*. Esta característica es el fundamento básico del aniconismo en el arte en general. Consiste en no representar a un personaje de carácter sagrado¹. Esto fue lo que hizo el miniaturista; evitó representar la figura del profeta Mohamed en la escena del *Miiraj*. A pesar de la abundancia de las ilustraciones del *Miiraj* en el arte islámico, el aniconismo es una constante en los códices de diferentes épocas; un ejemplo es la miniatura del *Miiraj*, ilustrada en 1493 en el códice *Jamsa Nezami*, que se halla en la Biblioteca Chester Beatty en Dublín², donde aparece el profeta Mohamed encima de Al-Buraq en su viaje al cielo. El rostro del profeta aparece oculto, detrás de un velo, aunque su cuerpo es visible por completo. En cambio, en otra miniatura del presente códice Al-Buraq figura sin ninguna referencia al profeta Mohamed y esto es una señal evidente de la fuerza con la que el aniconismo se hizo presente en las miniaturas del ejemplar que estudiamos.

De entre los códices del siglo XVI en los cuales aparece la escena del *Miiraj*, debemos mencionar el códice *Jamsa Nezami*, conservado en la Biblioteca Nacional Egipcia de El Cairo con el número (142, Literatura Persa-M), en el cual aparece el profeta Mohamed encima de Al-Buraq en su viaje al cielo, el *Miiraj*. En esta escena también el miniaturista utilizó un halo para cubrir el rostro del profeta. Como

¹ GRABAR, O., *The Formation of Islamic Art*, New Haven, 1987, p. 6.

² WRIGHT, ELINE, *Manuscripts of Chester Beatty*, op. cit., fig. 25.

paralelismo también podríamos citar esta misma escena del *Miiraj* en el código *Yusuf y Zuleika*, conservado en la misma biblioteca bajo el número (45 Literatura Persa).

Cabe destacar que el profeta Mohamed apareció muy pocas veces en la escena del viaje al cielo, con cuerpo completo y rostro sin velo, solamente con un halo de la luz alrededor de su rostro. En estas contadas excepciones se muestra su rostro completo y la barba de forma natural, por ejemplo en la miniatura de la escuela *Bujara*, del año 1598 en el código *Jamsa Josrow y Dahlawi*, custodiado en la Biblioteca Nacional Rusa ubicada en San Petersburgo¹.

Todos estos ejemplos y la diversidad en la forma de ilustrar la figura del profeta Mohamed en la escena del *Meraj* indican que la representación de Buraq en el presente código, en el viaje al cielo, sin el profeta Mohamed forma parte del aniconismo, tema principal de la presente investigación, y es una muestra más de que el aniconismo existió en el arte islámico, pero que, sin embargo, en comparación con otras representaciones del mismo tipo, se concibió en diferentes formas o, quizás debería decirse, en distinto grado.

Es posible que el miniaturista evitara la representación del profeta Mohamed, a pesar de que sí aparecía en otros códigos anteriores debido a que el presente ejemplar pertenece a una época posterior, en concreto al siglo XVII². Además, observando el estilo pictórico del miniaturista del caso que aquí se aborda, en general, se aprecia que él ocultaba el cuerpo del imán Alí con un halo de luz, por eso no debe resultar extraño que él evitara representar la figura del profeta Mohamed, ya que el profeta tiene un mayor valor en la religión islámica, ya sea en la creencia suní o en la chiita.

Segundo: Como anticipábamos, hay otra forma característica de aniconismo y es el cubrir solamente la cara con un halo luminoso ocultando los rasgos, como sucede respecto al imán Alí en la miniatura número 39 v., la cual se refiere al tema del botín de las batallas; algo que vemos reflejado detalladamente en la escena [fig. 8]. Aunque el aniconismo en este caso sigue estando ligado a la figura del imán, como en las otras 48 miniaturas donde su cuerpo está cubierto por completo, sin embargo, en esta ocasión, el rechazo a la imagen se reflejó únicamente en la ocultación de los rasgos faciales de la figura del imán Alí. Hay dos razones posibles de haberlo hecho así, de

¹ Ms SPL, PNS 276.

² ARNOLD, THOMAS, *Painting in Islam*, op. cit., p. 5-7.

una forma diferente a las restantes. Pudo ser que otro miniaturista hiciera este trabajo, de ahí que el carácter sagrado de la figura del imán Alí no fuera tratada con la misma importancia que tenía la figura religiosa en la obra del miniaturista del presente códice quien ocultó el cuerpo entero de la figura del imán Alí.

Es muy posible que sea el mismo artista, pero en un momento dado pudo cambiar su punto de vista por miedo a las consecuencias de mostrar el cuerpo entero de esta santísima figura religiosa y decidió ocultar todo el cuerpo en el resto de las miniaturas del códice. Esta segunda explicación es más creíble debido a la similitud del estilo de la presente miniatura con el resto de las miniaturas del códice.

Sin embargo, merece atención la manera de cubrir el rostro del imán en esta miniatura, ya que se lleva a cabo de una forma completamente diferente a las cuatro más convencionales utilizadas por el miniaturista musulmán para cubrir los rostros de las figuras religiosas importantes, entre ellos las caras de los profetas. La primera es sin cubrir la cara pero representando un halo de luz, la segunda consiste en tapar la cara sin mostrar el halo de luz, en la tercera se oculta el rostro y se dibuja el halo, mientras que en la última se dibuja la cara por completo sin el halo de luz. Una de las características del aniconismo que se muestra en las miniaturas es la ocultación de los rasgos faciales con un halo de luz y no cubriéndolo con un velo o *niqab*, que puede adoptar la forma de la cara o ser independiente de la cara¹.

Es interesante comprobar que la forma de cubrir la cara del imán Alí en las miniaturas varía, como sucede en el códice de los vestigios del *Mudhafar* del año 1576 conservado en la Biblioteca Chester Beatty en Dublín². Este códice se refiere al incidente de *Ghadir Jum*³, en el cual se muestra al Profeta Mohamed con el imán Alí,

¹ EIASSAL, IBRAHIM, "The Veiled faces of prophets in the Islamic miniatures - application on illustrated manuscripts of XVI century in Konya Mawlanā Museum", *International Journal of Arab Archeologists Union*, 2016, versión extranjera 1, p. 119-122.

² WRIGHT, ELAINE, *Manuscripts of the Chester Beatty Library*, op. cit., Fig.34.

³ El incidente de Ghadir Jum tiene una gran relevancia en la creencia musulmana chiíta y se considera un día importante similar a las celebraciones de Al Fitr (Menor Eid) y Al adha (Gran Eid), ya que los chiítas consideran que en este día el Profeta dio el derecho al imán Alí Ibn Abi Talib de ser el califa musulmán. Ese día fue el 18 del mes musulmán Dhi Al Hiyya, justo después de haber regresado de la peregrinación de despedida. Para más detalles, véase: AL-SUYUTI, JALAL AL-DIN IBN ABI BAKR, *Al-durr Al-manthoor fy Al-tafseer be Alma'azor " Las Perlas Dispersas: Exegese Intertextual"* , Vol. II, Beirut, 2010, p. 293; AL-HAYTHAMI, NUR AL-DIN ALI IBN ABI BAKR, *Majmae Al-zawayid w Manbae Al-fawayid*, vol. IX, Beirut, 1994, p. 129; AL-ZAHABI, SHAMS AL-DIN, *Syar Aalam Al-noblaa "las bibliografías de los famosos de nobles"*, vol. XIV, Beirut, 1996, p. 277.

ambos con el rostro cubierto mediante un velo separado de la cara, y alrededor de la cabeza de cada uno de ellos hay un halo de luz diferente al de la miniatura de la obra que estudiamos, donde el halo de luz es el que cubre la cara del imán Alí.

En tercer lugar, podemos afirmar que el cuerpo entero cubierto con una llama de luz es el tipo predominante del aniconismo en el presente códice, donde se encuentra en 48 de las 50 miniaturas. En las 48 miniaturas se muestra el cuerpo del imán Alí cubierto por completo con una llama de fuego, ya sea montando su caballo o de pie, sin su caballo, hablando en un Consejo, o en cualquiera de los temas que se han abordado en las miniaturas del códice, cuyo tema principal está en relación con las batallas imaginarias contra los Reyes de Oriente.

Es más, esta llama, con la cual sustituyó el miniaturista la figura del imán Alí, no aparece en ninguna otra miniatura de los códices islámicos medievales. Las características principales de esta llama de fuego se pueden resumir de la siguiente forma:

- Fue representada como si fuera la palma de la mano – pero no es así- a veces con 6, 7, 8 dedos pero otras muchas se trataba de una mano de diez dedos. Si hubiéramos encontrado un número fijo de dedos, habríamos señalado esto con un significado particular en cuanto a su posible interpretación simbólica, pero el número aleatorio de los dedos de esta llama de fuego es una clara evidencia de que lo más importante para el miniaturista fue ocultar el cuerpo del imán Alí completamente en las escenas, por miedo a representarlo físicamente, lo cual es un factor a tener en cuenta en la evolución, o simplemente tratamiento anicónico, de este códice respecto a otros.

- El tamaño de esta llama varía de una miniatura a otra, y tampoco el miniaturista tenía en cuenta la relación proporcional entre el tamaño de la llama y el de otros elementos representados en las miniaturas. Por ejemplo, parece que no hay coherencia entre el tamaño de la llama y el cojín en el cual se suele apoyar el imán Alí cuando reúne a su consejo.

- En la mayoría de las miniaturas del códice la llama de fuego –en nuestro caso el imán Alí, por lo general- suele estar acompañada por unos objetos en concreto que sirven para identificar sin temor a equívocos al imán. Se trata de su célebre espada, conocida como "Dhul-Fiqár", que aparece en las escenas de algunas batallas, y su

aljaba de flechas, que suele ir junto a la llama de fuego en las escenas de guerras y alguna otra. Sin embargo, podríamos señalar aquellas en las que dicha aljaba no aparece y sería en las siguientes: la 74 v., 63 v., 58 r., 87 r., 107 r., 110 v., 178 r., 197 v., 241 v., 258 v., y 288 r., mientras que sí se encuentra en otras 37 miniaturas de temas diferentes donde también está la llama de fuego.

-Cuando sucede que la llama de fuego oculta todas las expresiones faciales del imán Alí, se da entonces la circunstancia de que todas las miniaturas afectadas por esta particularidad llevaron al artista a representar más detalles secundarios, tales como la espada Dhul fiqár, para mostrar su poder y capacidad de acabar con los animales fantásticos, o en las escenas de las batallas.

Resumiendo lo anterior, se observan tres características principales a la hora de interpretar el fenómeno del aniconismo en el arte islámico. La primera consistió en evitar la representación de la figura del profeta Mohamed, la segunda llevó al artista a utilizar un halo de luz para evitar la figuración del imán, además de emplear un velo para cubrir la cara al mismo tiempo, y la tercera –y la más usada en las miniaturas del códice- recurrió a mostrar una llama de fuego cubriendo el cuerpo por completo.

Sin duda, el grado de importancia del personaje, desde un punto de vista religioso, influyó en la decisión del miniaturista sobre cuál de los tipos o niveles de ocultación anteriormente citados debía seguir al realizar su trabajo. Consideramos que, por esta razón, no se atrevió a representar la figura del profeta Mohamed, mientras que utilizó la llama de fuego para referirse al imán Alí. Esta diferencia está presente en la mayoría de las miniaturas donde aparecen el imán Alí y el profeta Mohamed juntos, ya sean códices chiítas o sunitas. Por ejemplo, en una de las miniaturas del códice chiita "El jardín de los felices", conservado en la Biblioteca Nacional egipcia en El Cairo, se encuentra el profeta Mohamed con el imán Alí el día de *Ghadir*. En esta escena, el primero aparece con velo cubriéndole el rostro y alrededor de él un halo de luz, mientras que, en el caso del imán Alí, se muestran los rasgos faciales, al tiempo que un halo de luz rodea su cabeza (fig. 52).

Sin embargo, hemos tenido la posibilidad de comprobar en otra miniatura que el imán Alí se llegó a representar sin las características del aniconismo. Concretamente se trata del momento en que el imán se encuentra con su esposa la señora Fátima y el profeta Mohamed. Esta miniatura turca y sunita se encuentra en la Biblioteca Chester

Beatty. Tanto la señora Fátima como el profeta Mohamed tienen sus rostros cubiertos con un velo y un halo de luz alrededor de sus cabezas, mientras que el imán Alí aparece sin velo ni halo (fig. 53).

Estos dos ejemplos nos hablan de la distinta interpretación del aniconismo en el arte según la creencia sunita y chiita, y nos revelan sus diferencias a la hora de representar a personajes sagrados, ya que se evitó mostrar al profeta Mohamed en su viaje al cielo, *Al Miiraj*, mientras se empleó una llama de fuego para hacer referencia al imán Alí en el resto de las miniaturas.

- **8.2. Temas**

Todas las miniaturas del código estudiadas en la presente investigación sirven para ilustrar las historias que narra el texto del código, las cuales consisten en una serie de sucesos ficticios durante las batallas de imán Alí contra los reyes del Oriente. Este texto escrito fue estudiado por la investigadora Elsayed S., sin embargo, conviene hacer algunas observaciones sobre su estudio:

- Su investigación se basó en los textos persas del código y su traducción al árabe. Para la presente tesis, fue necesario leer el texto traducido para poder entender el tema de las miniaturas. Un ejemplo de la importancia del texto escrito como apoyo a la comprensión de las miniaturas es el caso de aquella que nos muestra al, imán Alí encima de la montaña de cristal (178 r.). Sin ayuda del texto, nos hubiera resultado imposible o muy difícil averiguar cuál era el tema.

- Después de haber visto y estudiado el código original custodiado en la BNEC, podemos decir que la investigadora se centró en analizar algunas miniaturas solo desde el punto de vista lingüístico, mientras que la presente investigación se lleva a cabo desde una perspectiva artística. Además, Elsayed no orientó su trabajo exclusivamente a las miniaturas del imán Alí, ya que hay 50 miniaturas, de un total de 95, donde aparece la figura del imán. De las 34 miniaturas analizadas por la investigadora, hay 9 de ellas cuyo tema principal está asociado al imán Alí, las cuales incluimos en nuestro trabajo, mientras que el resto de las miniaturas que ella aborda no están relacionadas con el aniconismo.

Respecto a la representación de los temas, se percibe el interés del miniaturista en transmitir los sucesos mencionados en el texto, a pesar de que él no tuvo en cuenta las

reglas de la perspectiva, por lo que el efecto de la tercera dimensión no se consiguió en la mayoría de las miniaturas. También, las ilustraciones del presente códice se caracterizaron por el gran espacio del que dispusieron, ya que cada una ocupa una página entera, independientemente del contenido escrito, contrariamente a lo que pasaba en las miniaturas persas donde el narrador era el que determinaba el área reservada al miniaturista en medio del texto poético, y, a pesar de estas limitaciones, no se salió del marco general dedicado a las ilustraciones.

A pesar de las objeciones que hemos visto a la representación de la tercera dimensión, se aprecia el esfuerzo del artista por crear espacio y, para ello, dividió cada miniatura en varios niveles en un esfuerzo por mostrar la tercera dimensión, lo que las hizo realistas, y, por otra parte, añaden un rasgo que se convierte en característico de este importante conjunto de ilustraciones. Además, el artista prestó más atención a los temas ilustrados en las miniaturas cuya acción transcurría en exteriores, como, por ejemplo, las escenas de batallas y luchas, las cuales, por otra parte, constituyen el tema principal de la mayoría de las miniaturas del presente códice.

Con respecto a los temas de las 50 miniaturas estudiadas en la presente investigación, podemos establecer principalmente tres:

Primero: los consejos que celebra el imán Alí con otros personajes. Son alrededor de 18 miniaturas, en las cuales se ilustran las reuniones del imán Alí con sus amigos Abul elMihgan y Saad, como sucede, por ejemplo, en la miniatura n° 58 r.; los consejos con los reyes de Oriente, así en la n° 188 r., y por último, los que mantuvo con sus soldados, por ejemplo, en la miniatura n° 31 r. El elemento más característico de estas escenas es el diván que adoptó la misma forma en todas las miniaturas del códice donde aparece el imán sentado, aunque esté oculto por el halo. Este diván se sostiene sobre cuatro patas, aunque a veces varía el número que puede variar, en algunos casos, entre seis y ocho. Es de color blanco, con adornos en azul oscuro, en tanto que sus brazos son amarillos con rayas, una superior y otra inferior de color rojo ladrillo. Este asiento no está vinculado necesariamente al imán Alí, ya que en la miniatura n° 107 r. aparece uno de los reyes del Oriente sentado en un diván parecido. Por otra parte, la figura del diván se asoció a veces con la representación de algunas tiendas o *jaimas*, como en la miniatura n° 152 v. y en otras ocasiones se relacionó con un fondo arquitectónico, como en la n° 259 v.

Segundo: Tema de batallas y guerras. Este se muestra en 24 miniaturas y es, por añadidura, el tema más común en las miniaturas estudiadas en la presente investigación. Dentro de esta temática general, se pueden distinguir diferentes episodios. Así, nos encontramos con las guerras del imán Alí contra los reyes del Oriente, donde aparece el protagonista luchando contra ellos, como sucede en los ejemplos n.º 36 r., 110 v., y 115 v. Otras miniaturas nos muestran el campo de batalla (n.º 193 r.). En cuatro ocasiones el imán Alí se enfrenta a los animales y las criaturas fantásticas. Es el caso de la miniatura n.º 74 v., donde se representa al imán Alí enfrentándose al pueblo de Gog y Magog, y las miniaturas n.º 239 v., 241 v. y 246 v., donde él está luchando contra los animales fantásticos.

La característica más prominente en las escenas de batallas es la aparición de Dhul-Fiqár, la famosa espada de dos puntas del imán Alí, como, por ejemplo, en la miniatura n.º 167r. Mediante esta arma el miniaturista pretendía demostrar su fuerza extraordinaria, que hacía capaz al imán Alí de acabar con sus enemigos; de ahí la continua representación de cadáveres decapitados o con el cuerpo partido por la mitad.

En este tipo de escenas bélicas, junto con la célebre espada, también tuvo su protagonismo la aljaba de flechas, que aparece en la mayoría de las miniaturas como otro atributo del imán Alí, convirtiéndose ambos, en realidad, en los dos únicos elementos que se distinguían de la llama de fuego que representaba al imán Alí en las miniaturas.

Tercero: En este apartado incluimos otros temas diferentes de los dos anteriores (consejos y batallas) que se nos muestran en tan sólo ocho miniaturas. Podríamos citar, entre ellas, la n.º 39 v., que representa la escena de los cautivos; la n.º 7 v., con el viaje del profeta Mohamed al cielo; la n.º 63 v., que ilustra el rescate del imán Alí del pozo; y la n.º 178 r., con la escena del imán Alí encima de la montaña de Cristal.

Destacaremos de esta enumeración la coherencia que hemos constatado entre el texto poético, las miniaturas del códice y el tema principal de éste: los incidentes, batallas y guerras fantásticas del imán Alí en su viaje a los países de Oriente para difundir el Islam, ilustrados por el miniaturista.

En general, se puede decir que en la mayoría de las miniaturas el artista logró ilustrar lo escrito en el texto poético del códice, ya que no hemos visto, entre las miniaturas de la presente investigación, ninguna que no tenga una vinculación con el texto. No podemos afirmar que suceda así en el resto de las miniaturas del códice, debido a que el objetivo de la presente investigación es mostrar el aniconismo únicamente en las escenas donde aparece la figura del imán Alí.

- **8. 3. Composición y diseño**

En relación con la composición artística de las miniaturas, esta se caracterizó por la sencillez y, como hemos señalado, por su gran tamaño al poder disponer el artista del amplio espacio que proporcionaba el folio para desarrollar cada escena, a diferencia del estilo pictórico iraní, el amplio espacio es una característica dominante en la escuela Mongol-hindú a la cual pertenecen las miniaturas del presente códice.

Con respecto a la división de la escena, el miniaturista intentó seguir en la mayoría de los casos una distribución en tres partes principales: primer plano, plano intermedio y fondo. Además, movido por un afán narrativo que fuera parejo al texto, intentó llenar todos los espacios en los tres planos citados, sin alejarse del tema principal del códice, de la forma siguiente:

- Primer plano: En ocasiones, la escena principal se desarrolla en esta parte inferior de la miniatura y puede extenderse y ser incluso más grande que el segundo plano. Este efecto es una de las influencias chinas que se advierten en el códice, y se puede apreciar, por ejemplo, en la miniatura n° 63 v. que representa el rescate del imán Alí del pozo, en la cual aparece el pozo ocupando también la zona central de la escena.

En el caso de las miniaturas relativas a batallas, el primer plano no fue ocupado por el tema principal, ya que a menudo el imán Alí estaba en el plano intermedio, mientras en el primero se presentaban elementos complementarios, como los soldados a caballo de los dos ejércitos enfrentándose, caso de los ejemplos n° 105 r., n° 110 v. o n° 126 r., entre otros. En las escenas de los consejos, el miniaturista cubrió el primer plano con elementos secundarios o con los soldados que participaron en la mayoría de las escenas de los consejos del imán Alí sentados en filas, como ocurre en la miniatura n° 188 r., o con otros temas accesorios, ya que el consejo está en la parte central, como se muestra en la n° 344 r.

- El plano intermedio, que viene a coincidir con la franja central de la miniatura, es donde se desarrolla, por lo general, el tema principal. En la mayoría de las miniaturas se representa la figura del imán Alí, ya sea en un consejo o en las batallas, que son los temas más relevantes de las miniaturas estudiadas. La importancia de esta parte central radica en que siempre se muestra la figura del imán Alí, el componente principal de las escenas y a quien buscaba siempre el lector en las miniaturas, ya que era el tema principal del texto poético. Otra característica importante es que el artista llenó todo el espacio del primer y segundo plano.

- El plano de fondo, coincidente con la parte superior de la miniatura, se limita a una estrecha faja en algunas de ellas, mientras que en otras se extiende representando el cielo. También en esta zona, el miniaturista dibujaba, en las escenas de batallas, unos hombres levantando las banderas, tal y como aparecen en la n^o 119 v., 126 r., 138 r., 149 r., 167 v., entre otras.

La característica más importante de esta zona superior son las nubes de estilo chino "Chi", muy características por su forma esponjosa y cuyo origen se encuentra en Extremo Oriente, donde estos elementos de la naturaleza fueron desarrollados por los miniaturistas en los primeros tiempos del islam hasta que se cambió totalmente. A pesar de todo, su característica forma china volvió a ser usada en las miniaturas de códices islámicos en la escuela Mongol-hindú, la cual a su vez tenía muchas influencias chinas¹.

En general, se puede decir que el miniaturista logró distribuir los elementos de la escena equilibradamente entre las tres partes de las miniaturas y así cada una de ellas complementa a las otras, mezclándose en una armonía tal que parecen una sola; algo que el artista procuró en la mayoría de los casos. Esta integración de elementos hizo de la miniatura una unidad en aras a destacar un tema principal, en ocasiones reforzado por algún otro de carácter secundario, llenando todo el espacio sin que esto afectara al tema principal o, al menos, sin alejarse de él.

En relación con lo anterior, es preciso apuntar que, a veces, se disponían unas líneas separando una parte de la otra en la miniatura; sin embargo, estas líneas se fundían

¹ HASSAN, ZAKI MOHAMED, *Al-siyn wafunun Al-islam "China y las Artes del Islam*, El Cairo, 1941, p. 48.

entre los pliegues de las escenas sin que se apreciaran las transiciones. Un claro ejemplo es cuando se aplica un color del cielo diferente del de la tierra. Así, en la miniatura n° 298 v., el fondo del primer plano es de color verde, mientras que el del plano intermedio es rojo anaranjado, disponiéndose sobre él las colinas rocosas, terminando, como fue costumbre, con una estrecha franja rectilínea al fondo representando el cielo. Todo esto lo podemos ver en la miniatura n° 329 v., la n° 330 v., y la n° 246 r.

En numerosas ocasiones, los acontecimientos del primer y segundo plano ocurren sobre un mismo color de fondo, que puede ser amarillo, refiriéndose al desierto, o rojo anaranjado para las colinas rocosas.

- **8. 4. Los colores**

Debido a la pertenencia de las miniaturas del códice a la escuela mongol-hindú del arte islámico, estas se caracterizan por sus colores brillantes y elementos decorativos. El autor de las pinturas empleó el rojo, el amarillo, el verde, el azul, el negro, el anaranjado y la púrpura; sin embargo, los dos colores dominantes en la mayoría de las miniaturas son los dos primeros, por su fuerte carácter simbólico. El rojo tiene connotaciones chiítas y, además, incrementa el carácter violento de los ataques y de la invasión del territorio enemigo; en tanto que el color amarillo es un color sagrado en China y la India, y se asocia con la motivación y la acción¹. Igualmente, habría que destacar el cuidadoso uso que hizo el artista en la aplicación de los colores y las sombras, lo que se refleja en la perfecta combinación de las tonalidades que imprimen una singular armonía a cada miniatura.

Los colores, en general, jugaron un papel muy importante en los códices islámicos expresando la creencia del miniaturista en cada escena, aparte, claro está, de su papel decorativo. Desde la antigüedad, el color fue empleado por el artista para mostrar sus tendencias ideológicas y artísticas específicas; determinados colores se asociaron con algunas tendencias intelectuales e ideológicas ya sean de origen religioso o popular.

En el arte islámico algunos colores se asociaron en la mente de los musulmanes con unos significados y unas connotaciones específicas: el blanco significa la pureza y la luz, es el color de las caras de los creyentes en el cielo y el color de la vestimenta de

¹ OMAR, AHMED MUKHTAR, *Al-lughat wal Al-wan " El idioma y los colores"*, El Cairo, 2ª ed., 1997, p. 167-161 Y p. 183-196.

la peregrinación; el color verde se asoció con la familia del profeta Mohamed¹, y, también, con sus compañeros y amigos. Habitualmente, determinados colores se asociaron con la fe islámica y la fe chiita en concreto. Cada uno de ellos tiene una connotación especial, como se puede resumir de la siguiente manera:

8.4.1. Los colores en el Corán:

La palabra “color”, al igual que algunos de sus derivados, se menciona nueve veces en el Corán, en siete versos. Se nombra el verde, amarillo, blanco, azul, negro y rojo. El amarillo es el primer color que figura en el Corán; se cita cinco veces en cinco versos. Con respecto a los tres significados principales en el Corán del amarillo, podríamos decir que si está referido a un animal simboliza la alegría para los que miran a dicho animal, la destrucción si es el color del viento, y si es el de las plantas simboliza la muerte².

El blanco es el segundo color mencionado en el Corán; se menciona doce veces en doce versos y sus significados son seis: El amanecer del sol en el momento de la madrugada; el color de las caras de los creyentes felices el día del juicio; algunas enfermedades, como el blanqueamiento de los ojos por completo refiriéndose a la tristeza; el milagro de la mano muy blanca del profeta Moisés; el color de algunas montañas y el de las bebidas de los creyentes en el cielo³.

El negro es el tercer color mencionado en el Corán. Aparece ocho veces en siete versos y tiene cuatro significados: la oscuridad de la noche, el color de las caras de la gente desobediente a Dios que estarán en el infierno, la angustia, la tristeza y preocupación, y finalmente la muerte⁴.

El verde es el cuarto color en el Corán. Se nombra ocho veces en ocho versos y tiene tres significados, que son: el color de los árboles, los cultivos y la tierra después de la lluvia, el color de la vestimenta, las almohadas y mantas de los creyentes en el cielo⁵.

¹ ALBIHINSI, AFIF, *Jamalyt Al-fan Al-arabi "La estética del arte árabe"*, Kuwait, 1987, p. 202.

² Corán 2:56; 30:51; 39:21;57:20; 77:33

³ Corán 2:187;3:106,107; 7:108; 12:84; 20:22; 26:33; 27:12; 28:32; 35:27; 37:46,49

⁴ Corán 2:187; 3:106;16:58; 35:27; 39:60; 43:17; 87:5

⁵ Corán 6:99; 12:43,46; 18:31, 22:63;36:80;55:76; 76:21

El azul es el quinto color. Es citado sólo una vez y muestra el miedo y temor¹. También el color rojo se mencionó una vez y se refiere al color de las montañas².

8.4.2. Los colores en la creencia chiita:

Las referencias chiítas mencionan la importancia de los colores en su creencia, y los asocian con la secuencia de las etapas espirituales, dando a cada una de estas un color; así, el blanco es la etapa del Islam, el amarillo es la de la fe, azul oscuro la de la caridad, el agua claro es la de la certeza, el verde es la etapa de la tranquilidad, el rojo es la de la gratitud y el negro simboliza la luz del espíritu y el fin de los colores³.

Sin embargo, no se respetaron mucho los significados de los colores en las obras de los miniaturistas de la escuela Mongol-hindú como sí lo fueron en las de los miniaturistas iraníes, ya que los colores fueron usados al azar dependiendo de su disponibilidad; además, hubo una clara ausencia de determinados colores en el presente códice.

En general, la creencia chiita, en su esencia, tiende al uso de los colores brillantes más que de los oscuros, influenciada por algunas ideas en relación con que estos últimos son odiados, ya que son una maldición de Dios, mientras que los brillantes y claros son asociados a la fe y la serenidad. Por ejemplo, el color verde es el de la vestimenta de los creyentes del cielo, como se menciona en el Corán, donde Dios se refiere a quienes van "vestidos con prendas verdes de seda y brocado"⁴, mientras que el azul es el color del cielo y del mar claro; incluso se distingue entre el oscuro que simboliza la caridad y el claro que representa la fe⁵. Finalmente, el blanco hace referencia a la pureza y la sencillez⁶. Los chiítas dicen que el profeta Mohamed, la paz sea con él, al

¹ Corán 20:102

² Corán 35:27

³ HASNAYN, ARABI, *Ta'ziir Al-iitjihat Al-fikriat w Al-aqayidia ala Al-fenon Al-islamya fy Misr "La Influencia de las Actitudes Intelectuales e Ideológicas a los artes islámicos en Egipto"*, Trabajo fin de master, Universidad del Cairo, EL Cairo, 1984, p. 104.

⁴ Corán 18:31

⁵ HASNAYN, ARABI, *Ta'ziir Al-iitjihat*, op. cit., p. 104

⁶ El color blanco en el arte cristiano es considerado como el color de la luz, la espiritualidad y la serenidad, y se dice que la vestimenta de los creyentes en el cielo es blanca y, por lo tanto, el color de la vestimenta del bautizo es blanca. También es considerado por algunos el color de los buenos espíritus y por eso la paloma blanca simboliza al Espíritu Santo. Véase: SAEID

nacer fue cubierto con una túnica blanca, también señalan que la conducta perfecta del profeta Mohamed provino de una perla blanca, basada en esa historia que dice que los ángeles abrieron el pecho del profeta y pusieron una perla blanca en él¹.

- **8. 5. Motivos decorativos. Ornamentación**

El miniaturista sobresalió al decorar este códice sabiendo cómo usar la ornamentación, ya sea geométrica o escrita. Se observa el uso de motivos geométricos sencillos en la página inicial y final del códice. También demostró habilidad a la hora de ilustrar los márgenes e índices. Igualmente, hubo algunos motivos geométricos decorando elementos y unidades arquitectónicas de algunas miniaturas, aunque son sencillos debido a la naturaleza del tema principal de las escenas que gira en torno a las batallas, las cuales, por lo general, se desarrollan en territorio abierto, donde no hay elementos arquitectónicos. En los escasos ejemplos en los que aparecieron elementos arquitectónicos, se encuentran motivos geométricos, como en la miniatura n° 241 v., en la que aparece el imán Alí en la lucha contra unas criaturas fantásticas. En dicha escena aparece la fachada de uno de los palacios al fondo del primer plano, decorada con motivos geométricos exquisitos. Se podrían citar como ejemplos las miniaturas n° 178 r., 239 v., 298 v., y la 316 r. Tras realizar un estudio de dichos motivos, se podría destacar que hay dos tipos de decoración en el códice y, tras analizarlas en el arte islámico, encontramos que:

Las decoraciones geométricas son un elemento importante en la decoración del arte islámico, ya que el artista musulmán destacó el uso de formas geométricas como las líneas rectas, cuadrados, triángulos y formas de estrellas, círculos intercalados y figuras geométricas de más de seis lados. Dichos motivos aparecieron en las escuelas iraníes, especialmente la *safávida*, mientras que no se les prestó mucha atención en las escuelas mongol-hindú y la turca-otomana, lo que se refleja en el presente códice, que pertenece a la escuela mongol-hindú, donde, insistimos, hubo pocas decoraciones y motivos geométricos.

HILAL, MAHIR, *Al-teqyia Al-mulawia*, Trabajo fin de master, Universidad del Cairo, El Cairo, 2003, p. 245.(inérita)

¹ SAEID HILAL, MAHIR, *Al-teqyia Al-mulawia*, op. cit., p. 244 – 250.

Los motivos vegetales gozaron de un gran desarrollo en el arte islámico, donde fueron inventadas unas formas diferentes que no seguían las naturales, sometiéndolas a la abstracción y alteración, y dejando de lado la imitación de la naturaleza, desarrollándose nuevas fórmulas en el arte islámico. Los motivos vegetales aparecen en muchas de las miniaturas del códice, cubriendo el fondo del primer plano y a veces del intermedio. Se puede decir que en la creencia chiita del miniaturista musulmán los motivos vegetales se refieren a todo lo bueno que atraen los doce imanes chiítas, y que las miniaturas de la escuela mongol-hindú, como las del presente códice, se caracterizaron por tener presente estos motivos vegetales sin necesidad de ser ilustrados, solamente los ilustró debido a la importancia e influencia de estos motivos en el arte pictórico chiita.

Con respecto al tipo de grafía usado a la hora de escribir el texto poético, la letra persa *nasta'liq* es un tipo de letra creada por los calígrafos en el siglo VIII de la hégira (siglo XIV d.C.). Este tipo de caligrafía es elegante y con líneas flexibles. Asimismo, se utilizó en la decoración de los márgenes, lo que fue frecuente en muchos códices de la escuela mongol-hindú, sobre todo en la primera época de la escuela contemporánea *safávida*. Incluso se llegó a policromar en dorado en la escuela contemporánea hindú¹.

- **8.6. Representación de las criaturas**

Hay que señalar que el miniaturista prestó mucha atención a las criaturas representadas en las miniaturas del códice, pero estas sólo eran un elemento complementario, tanto en las escenas como en los acontecimientos del códice, dentro del contexto de las historias fantásticas relacionadas con las batallas del imán Alí en el Oriente.

La ilustración de criaturas en este códice incluye:

8.6.1. Los seres humanos: son representaciones de los amigos del imán Alí y soldados de su ejército, los reyes de Oriente y sus ejércitos, algunos de los jefes militares y las mujeres que se mencionan en algunas historias del códice. La figura del profeta Mohamed, en la miniatura n.º 7 v., del viaje al cielo, no se representó,

¹ Para más detalles, véase: AL-MUHR, RAJAB SAYED AHMED, *Madrest Al-monammat fy Iran w Al-hend mn Alqarn Alacher hata Alqarn Alsades-acher*"La Escuela de miniaturas en Irán y la India del siglo X de la Hiyra / el XVI d.C. hasta mediados del siglo XII de la Hiyra / el XVIII d.C en la colección de los museos de la Facultad de Arqueología de la Universidad de El Cairo", Tesis doctoral, Universidad de El Cairo, El Cairo, 1999, p. 197-201

solamente aparece *al-Buraq*. En el caso de la figura del imán Alí, la mayoría de las imágenes no mostraron su cuerpo, sino que este fue sustituido por un halo de luz cubriéndolo por completo, aunque ciertamente dicho halo aparece en la miniatura n^o 39 v. ocultando únicamente la cara. Sin embargo, la característica principal de la representación de la figura del imán Alí es la llama de fuego como un signo de la influencia completa del aniconismo. Mediante este sistema se ocultó completamente cualquier expresión facial del imán Alí en todas las miniaturas.

Después de hacer una revisión analítica de las figuras humanas, podemos indicar que se caracterizaron por la precisión y por tener en cuenta las proporciones anatómicas. La mayoría de las figuras se ilustraron en posición de tres cuartos, lo cual se debe a la influencia persa. Los rostros humanos se caracterizaron por la combinación de rasgos árabes y chinos. El miniaturista representó al ejército musulmán con rostros árabes, por lo que sus miembros presentan ojos ovalados, cejas gruesas, bigote y barba de color negro; mientras que las otras nacionalidades del Oriente figuran con los rasgos siguientes: rostros chinos de ojos pequeños, cejas y bigotes delgados, usualmente sin barba y, en la mayoría de las miniaturas, dibujó personas de estatura mediana, con cuerpo grueso y caras redondas.

En relación con los rostros, es importante reseñar que el miniaturista se interesó en expresar diferentes emociones, aunque también es cierto que en muchas ocasiones no lo consiguió o simplemente no lo hizo. Con respecto a la mujer, que apareció en muy contadas ocasiones en las miniaturas de este códice, el artista fue capaz de caracterizarla como árabe, y distinguirla de las demás de otras nacionalidades. Para ello se valió del uso del velo que cubre la parte superior del cuerpo, conocido como *jimar* (39 v.), mientras que las otras mujeres se mostraron con muchas joyas y adornos, como en aquellas escenas de la reina de origen no árabe en las miniaturas n^o 308 r. y 330 v. También el miniaturista se esmeró en mostrar con realismo la vejez, tal y como sucede en el caso del rostro del mayor del ejército (182 r.), no olvidando otros elementos que demuestran su vejez, como el bastón en el que se apoya y la densa barba blanca. Otros ejemplos serían el de los derviches que aparecen con sus atributos en la miniatura n^o 88 r., y el de los reyes de Oriente mostrando señales de prosperidad, como en la miniatura n^o 107 r.

Al autor de las miniaturas le interesó destacar las figuras importantes mediante una serie de características especiales, como es el caso de Alí ibn Abi Talib en forma de llama -como hemos mencionado anteriormente- y algunos de sus compañeros distinguidos, como Saad ibn Abi Wakkas, Abul elMihgan y Malek Al Ashtar, quienes aparecían de mayor tamaño que el resto, siguiendo una perspectiva jerárquica, y mostrando características físicas distintivas.

Por su parte, las escenas de batallas y las guerras reflejan el interés del artista en acentuar la violencia de las escenas, como forma de ofrecer una narración realista, al disponer las cabezas separadas del cuerpo (167 v., y 182 r.), y los cuerpos partidos en dos mitades por la espada Dhul-fiqár (36 r.). La minuciosidad con que se empleó el pintor se evidencia en detalles como los rastros de sangre en las cabezas cortadas o las espadas junto a los cadáveres (105 r.).

No menos importante es el hecho de que a la hora de mostrar a la tribu de Gog y Magog (74 r.), se representaron perfectamente los rasgos de la cara y las características fisionómicas de la tribu de Gog y Magog, a pesar de la ausencia de textos explícitos en este sentido; de ahí que la presente miniatura se considere una de las más precisas en cuanto a la descripción de esta tribu en comparación con otras existentes.

8.6.2. Representación de los animales

Sin duda, los animales constituyen otro importante capítulo en el código, siendo el caballo el más destacado debido a la naturaleza de la obra, cuyo tema está vinculado con las batallas y las guerras. El hecho es que se pueden distinguir perfectamente los caballos árabes, con su característica cola con nudos, debido a que se usaron a menudo en el ejército del imán Alí en las batallas, además de ser un importante medio de transporte en algunas otras escenas.

En cuanto a la representación del movimiento de los caballos, fue tratado con realismo en la mayoría de las miniaturas. También podríamos destacar cómo se distinguió el caballo del imán Alí del resto, ya que, por la aplicación de la perspectiva jerárquica, va a tener mayor tamaño que el resto (110 v., 119 v., 182 r., entre muchas otras). Asimismo, es preciso aludir a la gran variedad en los movimientos de las patas de caballos, pues hubo ocasiones, como los enfrentamientos armados, en que el

miniaturista mostró los équidos en posiciones dinámicas, en oposición a otros contextos en que aparece en posición estática. Sin embargo, hay que reseñar que en diversas escenas se representaron los caballos con un problema crónico del arte islámico, el cual es no prestar mucha atención a las proporciones anatómicas de la cabeza y del cuerpo, ya que aparece la cabeza relativamente pequeña en comparación con el resto y, a pesar de que el miniaturista logró un nivel aceptable al cuidar las proporciones, sin embargo, no alcanzó el nivel de perfección, si bien es cierto que es mejor que muchos ejemplos de ilustración de caballos en las miniaturas islámicas en general.

Aunque se intentó prestar variedad a los colores de los caballos, sin embargo, los dominantes son el blanco y el marrón imitando los originales de los ejemplares árabes. A pesar de lo dicho, en algunas escenas los colores no son realistas, como se aprecia en algunos caballos de color azul claro (219 v., 83 r.). Habría que añadir a lo dicho el cuidado minucioso al mostrar los adornos de los caballos con realismo, sobre todo la silla, especialmente la del caballo del imán Alí.

El ambiente árabe quedó manifiesto al aparecer otros animales como los camellos (39 v., 74 v.), aunque también existe una referencia al ambiente hindú en la miniatura n^o 241 v., en la cual figuran unos elefantes, habiéndose tenido en cuenta las proporciones anatómicas de estos animales, que incluso estuvieron a punto de lograr la perfección en este aspecto.

En algunos ejemplos aparecen unas criaturas fantásticas debidas a la influencia china, y que normalmente aparecen en las miniaturas de la escuela mongol-hindú. Las ilustraciones de estos seres aparecieron en tres miniaturas: la 239 v., 241 v. y 246 r., donde se ve al imán Alí luchando contra ellas, mostrando su poder al lograr matarlas. También se pueden considerar aquí las miniaturas referentes a la tribu de Gog y Magog con la ilustración de criaturas fantásticas, ya que es desconocida la descripción física de esta tribu en los textos coránicos a pesar de confirmar su existencia.

A diferencia del protagonismo de seres humanos y animales en esta obra, el miniaturista no prestó mucha atención a las plantas; sin embargo, hay que mencionar la representación de algunos árboles, ramas, plantas y flores de varios colores en el fondo, utilizados como decoración para imitar la naturaleza. Con un carácter

diferente, plenamente ornamental, se empleó también la vegetación, a modo de motivos, ya sea natural o adaptado para constituir los denominados “arabescos”.

No menos importante que todo lo anteriormente expuesto es el gusto por las formaciones rocosas, que es una de las características artísticas de la escuela mongol-hindú¹.

- **8. 7. Complementos en la indumentaria**

Es muy variada la vestimenta que se puede contemplar en las miniaturas que analizamos de este códice, lo que se hace patente en la gran diversidad de tocados, tipos de prendas y calzado. Todo esto es posible verlo en todas las figuras excepto en la figura del imán Alí, ya que apareció a modo de llama de fuego como influencia del aniconismo, según ya hemos comentado. La siguiente es una presentación analítica de las prendas más destacadas que aparecieron en las miniaturas de la presente investigación:

- Revestimientos de cabeza:

Aparecieron en las miniaturas de este códice varios tipos de turbantes, por ejemplo, un turbante multi-plegues, que consiste en un manto blanco que envuelve la cabeza; a veces, uno de los lados de este manto cae suelto sobre la espalda o en la parte derecha o izquierda de la cabeza, como si fuera una cola de caballo y otras veces no. También se empleó un turbante, que se compone de colorido gorro y un manto blanco. Para los reyes, el miniaturista utilizó la corona de oro con joyas o bien de lana con oro y piedras preciosas. Ciertamente, en las miniaturas aparecieron varios tipos de coronas; unas con una pluma o con una joya, además de gorros y cascos de hierro. Sin embargo, los turbantes son los objetos más prominentes para cubrir las cabezas de los personajes, tanto en los códices, como en otros objetos suntuarios de cada época. La palabra turbante en árabe significa todo lo que envuelve la cabeza, como se indica en el diccionario *Al-Wayiz*².

Los turbantes pasaron por varias etapas de desarrollo, a partir de las miniaturas de la escuela árabe, donde aparecieron turbantes por primera vez en sus escenas. El color

¹ AL-MUHR, RAJAB SAYED AHMED, *Madrest Al-monammat fy Iran w Al-hend*, op. cit., p. 195.

²REINHART, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb "Diccionario de nombres de vestidos de árabes"*, traducido por Akram Fadel, Bagdad, 1971, p. 435- 436.

blanco es el predominante desde el comienzo de su aparición hasta la época *safávida*. Luego, la escuela iraní adoptó la forma de los turbantes árabes para que cubriera las cabezas de las figuras en las miniaturas de la escuela mongol-hindú y se extendió más allá hasta la escuela timúrida. En una etapa posterior se le añadió un gorro, que normalmente era de color rojo con una pluma o varilla de longitud hasta 15 cm¹. Luego se multiplicaron los pliegues de los turbantes en las miniaturas de los códices islámicos hasta que llegaron en la escuela *safávida* a doce pliegues por los doce imanes chiítas, cuyo antecesor era el imán Alí, tal y como sostiene la creencia chiita, la cual dominó en la corte *safávida* y estas ideas se reflejaron a su vez en las obras artísticas *safávidas*².

El turbante *safávida* con doce pliegues ha llamado mucho la atención de los científicos e investigadores, ya que aparecía con una varilla de color rojo o negro. Algunos opinaban que este turbante pertenece a la familia *safávida* para distinguirlos de los demás, mientras que para otros sólo representa las jerarquías militares en el ejército. Cabe señalar que algunos llamaron al turbante *safávida* "la corona *Alhaidariya*" o "la corona *Alkezlabash*"³.

Después de la muerte del Shah Tahmasp el año 1576 desaparecieron muchas restricciones y el turbante se hizo de muchas formas parecidas con distintos colores. Luego, aparecieron los casquetes, muy frecuentes en las representaciones de las personas y desaparecieron las plumas en muchas miniaturas; sin embargo, volvió a surgir otra vez en la escuela mongol-hindú⁴.

También el tamaño de los turbantes cambió de una época a otra, ya que comenzó siendo grande, pero desde la segunda mitad del siglo 11 de la Hégira (s. XVII d. C.)

¹ Acerca del origen de esta pluma o varilla, el historiador turco Elia Shalabi da una explicación y es que Abraham, el fundador de la familia safávida, tuvo una noche un sueño en el que vio que iba a procrear un hijo casándose con una burra y que tendría setenta dedos. La interpretación que se ha dado de este sueño se refiere a la fundación de un imperio, así es que él prometió que si se cumplía el sueño, adornaría su turbante con una varilla representando el órgano reproductor de un burro y haciendo que en las canciones se elogiara el rebuzno del animal. Véase: OKASHA, THARWAT, *Al-taswer Al-farsi wal Turki "La pintura persa y turca*, op. cit., p. 211-212.

² *Ibid.*, p. 212.

³ Qazlabash significa los de los casquetes rojos, como si su forma fuera alta y cónica. Para más información, véase: AL-ZAYAT, AHMED TAWFIQ, *Al-azyaa Al-airania fy Tasawer Al-madrasa Al-safwya "La moda iraní en las pinturas de la escuela Safvída"*, Tesis doctoral, Universidad del Cairo, 1980, p. 143.

⁴ *Ibid.*, p. 142.

su tamaño comenzó a ser cada vez más pequeño y a veces se le añadía la pluma en el centro.

Acerca de los materiales con los cuales se fabricaban los turbantes, podemos citar el algodón, la lana, la seda o el lino, y el color blanco era el predominante, como se mencionó anteriormente¹.

Hay desacuerdo entre los investigadores acerca de si los turbantes pertenecen solamente a los hombres o también a las mujeres². Dussen cree que el turbante es sólo para los hombres, mientras que algunas miniaturas niegan este punto de vista, si bien es cierto que las miniaturas con turbantes femeninos son muy pocas, como es la n^o 308 r. del presente códice, donde aparece la reina de Oriente yaciendo en el suelo, tocada con un turbante amarillo y, debajo de él, un gorro anaranjado con adornos, una posición que, por otra parte, no es común de la figura femenina en general.

Es interesante destacar que el turbante aparece en la mayoría de las miniaturas incluidas en el estudio, sobre todo en aquellas relativas a los consejos celebrados por el imán Alí con sus soldados, con los reyes de Oriente y con sus amigos; por ejemplo, merecen ser citados los turbantes de Saad y Abul elMihgan (58 r.) o los de los soldados (77 r., 87 r. y 95 r.), entre otros.

También apareció en las miniaturas el sombrero, aunque de una forma particular y es que se parece al gorro en su función, ya que envuelve la cabeza y se ata con el turbante, el cual, por lo general, aparece encima del propio sombrero³. En las miniaturas del presente trabajo es posible ver el efecto, destacando la diversidad de colores de dicho tocado debajo de los turbantes. Si el sombrero era largo y hecho de tela gruesa, se llama "*Al-Tartur*" y con frecuencia tiene un color negro, y los que lo usan en las miniaturas del presente códice son los derviches, como ocurre en la n^o298 v. y en la 51 v., donde adoptan la forma de un cono⁴.

A veces, se sustituye el sombrero por el gorro, colocándose también bajo el turbante. Hay de varios tipos. Existen unos con forma de cono que tienen por debajo pelo de

¹ FARGHALI, ABU AL-HAMD, *Al-taswir Al-islami*, op. cit., p. 304.

² AL-ZAYAT, AHMED TAWFIQ, *Al-azyaa Al-airania*, op. cit., p. 142.

³ REINHARDT, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb*, op. cit., p. 230.

⁴ HASSAN, SUMAYA, *Al-madrassa Al-qajarya fel Taswer Al-islami, Derasa Fanya Asrya "Escuela pictórica islámica Al-Qajaria, Estudio artístico Arqueológico"*, Fin trabajo de Master, Universidad de El Cairo, 1977, p. 242.(inérita)

animal, hay otros que cubren la cabeza adoptando una forma alargada y sobresaliendo de la parte superior otra triangular y, a veces, va recubierto con piel¹ como en la miniatura n^o 95 v. y 119 v.; es decir, la diferencia entre el sombrero y el gorro es que el gorro forma un triángulo mientras el sombrero es menos largo. Los dos tipos aparecieron en las miniaturas del presente códice.

Desde la perspectiva lingüística la palabra turbante "*aemema*" y sombrero "*Taqeia*" son palabras árabes y siguen siendo usadas hoy día, mientras la palabra gorro "*Qolonsua*" es de origen persa. Deriva de *kulu bosh*: la primera palabra significa cabeza y la segunda cubrir². *Qolonsua* es el tipo de revestimiento de cabeza común en las miniaturas de la escuela *safávida* de Irán y apareció también en las de la escuela mongol-hindú como una influencia *safávida*; sin embargo, desapareció gradualmente de las miniaturas de los códices islámicos.

Entre las piezas más destacadas para cubrir las cabezas que aparecían en las miniaturas del códice se encuentran los cascos militares, los cuales son habituales en las escenas de batallas, luciéndolos la mayoría de los soldados, especialmente los reyes de Oriente cuando están en actitud de lucha, como en la miniatura n^o 169 r, y la 188 r.; es decir, el miniaturista diferenció al ejército árabe mostrando a sus soldados con turbantes y gorros, mientras que los ejércitos de los reyes de Oriente aparecen con sus cascos militares en la mayoría de las miniaturas. En la miniatura 169 r. se representa a los ejércitos del Oriente con una mezcla de turbantes y cascos militares, mientras otros soldados aparecen sin nada que cubriera su cabeza, como es el caso de los decapitados (182 r., 186 r., por citar algunos ejemplos).

- **8. 8. La vestimenta**

Es evidente que ante la abundancia de miniaturas de este códice de la BNEC y la diversidad de los temas representados en él, la vestimenta de los individuos que protagonizan sus historias es acorde en cuanto a diversidad, riqueza y brillantez en el colorido de sus tejidos.

¹ REINHARDT, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb*, op. cit., p.295; AL-ZAYAT, AHMED TAWFIQ, *Al- Azyaa Al-airania*, op. cit., p. 137.

²ALI, WALEED, *Faat Al-sonaa w Al-oomal fel Majtotat Al-islamya "Fabricantes y Trabajadores en los manuscritos islámicos"*, Fin trabajo de master, Universidad de Cairo, 2005, p. 809.

Nos encontramos ante varios tipos de vestimenta utilizados por el miniaturista en sus ilustraciones. En primer lugar, se podrían citar las prendas distintivas vestidas por los ángeles en la miniatura n° 7 v. del viaje al cielo, de las que cabe destacar cómo llegan hasta los pies en forma de un cola de pez. También utilizó los caftanes y *abayas*, ya sean a cortas o largas, así como el *al-yama*, un abrigo largo que cubre la parte superior del cuerpo, ajustado en la zona del pecho y en la de la cintura y flojo en la zona de la cadera. En ocasiones el *al-yama* se puede extender hasta la rodilla, al estilo norteño y del oeste de la India occidental para hombres y mujeres.

Los caftanes son una de las prendas más usadas por las figuras humanas tanto en las miniaturas del presente códice como en los códices islámicos de diferentes escuelas de arte. El miniaturista a menudo utilizó varios colores de caftanes que varían entre el rojo, negro, verde oscuro, marrón, naranja y azul.

El caftán es un tipo de ropa sobrepuesta, consistente en una túnica abierta por delante con botones¹. Los caftanes son conocidos en otras culturas, y son de dos tipos: de algodón, que en persa se llama *Jftan*, que significa una prenda que se coloca bajo la armadura, como se ve en las miniaturas del códice, y en el idioma turco otomano fue conocido como *kaftan* y en la lengua kurda *Jftan*. Si es de seda, recibe el nombre de *gazakendah* y en turco otomano *yuqal*², tratándose en este último ejemplo de una túnica de mangas cortas. En todos los casos, la prenda llega hasta las rodillas; es una vestimenta tanto masculina como femenina y se ajusta al cuerpo mediante un cinturón, como se muestra en las miniaturas del códice.

Los tejidos utilizados para fabricar los caftanes eran en la mayoría de los casos de brocado y de algodón, puesto que era una vestimenta lujosa. Esta prenda se extendió por Persia, especialmente entre los príncipes y la clase alta, y fue representada por los miniaturistas de la escuela mongol-hindú, a la cual pertenece el presente códice.

Si nos centramos en las miniaturas objeto de nuestra investigación, hay que señalar que los caftanes aparecieron en múltiples formas, ya sea abiertos completamente por delante o con botones solo en la parte superior. A veces, tiene adornos por ambos lados del tejido, y otras carece totalmente de ellos. El caftán a menudo aparecía

¹REINHARDT, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb*, op. cit., p.133.

²AL-ZAYAT, AHMED TAWFIQ, *Al-azyaa Al-airania*, op. cit., p.156.

debajo de la armadura, sobre todo porque la mayoría de las miniaturas versan sobre la guerra.

Otra prenda, conocida como *al-yebbah* apareció en ejemplos sencillos de miniaturas del código, como la n^o 318 v. Se trata de un manto exterior que cubre todo el cuerpo excepto la cabeza y es más grande que el caftán¹; a menudo llega hasta los pies, sin embargo en otras miniaturas se interrumpe a la altura de las rodillas. Con frecuencia se asocia con figuras religiosas² en las miniaturas.

También otro tipo de prenda que aparece en el código es la *abaia*, una prenda exterior, normalmente con mangas largas, que se lleva sobre el caftán y la camisa³. El origen de la *abaia* es árabe y no persa, a pesar de su difusión en las miniaturas iraníes. Es muy llamativo que los mejores ejemplos de *abaias* se encuentren en las miniaturas islámicas pertenecientes a la era *safávida*, la cual influyó mucho en la escuela mongol-hindú, pero la naturaleza del tema principal del código permitió pocos ejemplos en sus miniaturas.

Las prendas interiores más comunes fueron las camisas. A diferencia de caftanes y *alqabe*, la camisa es una de las prendas interiores de las personas, ya sean hombres o mujeres. Normalmente la camisa estaba cubierta por el caftán; solamente se mostraban las mangas de la túnica. Las mangas de la camisa por lo general llegaban hasta las muñecas y se caracterizaron por ser anchas y largas, a veces hasta las rodillas⁴.

La camisa no aparecía de forma permanente como prenda interior, ya que en muchos casos era utilizada como una prenda externa y por eso en algunas miniaturas cuenta con una apertura de cuello que llegaba hasta la zona abdominal, pero cuando es prenda interior sólo está abierta en la parte superior⁵. En las miniaturas, la camisa aparece como un escudo de protección y encima de los caftanes. A veces está abierta por delante, otras veces cerrada y, a veces, no aparece por encima de los caftanes. Sus colores son múltiples, tanto claros como oscuros, y suelen llevar adornos.

¹ *Ibid.*, p. 154.

² REINHARDT, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb*, op. cit., p. 94.

³ HASSAN, SUMAYA, *Al-madrassa Al-qajarya fel Taswer Al-islami*, op. cit., p. 79.

⁴ RENHART, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb*, op. cit., p. 300.

⁵ ALI, WALEED, *Faat Alsonaa Waloomal fel Majtotat Alislamiya*, op. cit., p. 795

La prenda interior más importante es el *alcoranah*, es decir, el pantalón corto, siendo la parte predominante de la ropa interior en la mayoría de las miniaturas, tanto para hombres como mujeres, aunque no aparece en la mayoría de las escenas debido a los largos calcetines que llevan encima.

La palabra para denominar los pantalones cortos (*sirual*) es de origen persa (*shalwar*), una palabra de dos sílabas; la primera parte es *chell* y significa pierna, en tanto que la segunda (*lwar*) es lo que está relacionado con la pierna, y su origen está en el antiguo persa (*zroa-ro*)¹; por tanto, el origen de esta prenda es persa. Esto explica por qué está presente en las miniaturas de las escuelas iraníes; la timúrida y la safávida en particular.

Los pantalones cortos son una prenda de vestir que oculta la cadera y las piernas; a menudo la parte de la cadera se oculta bajo la ropa exterior. La longitud de los pantalones cortos cambian de una miniatura a otra. Cabe destacar que su longitud no está vinculada con una tendencia artística; sin embargo, los pantalones cortos de los derviches y místicos en la mayoría de las miniaturas llegan hasta los pies².

Otra prenda importante que apareció en las miniaturas es *al-band*³ el cinturón, que ajusta cualquier prenda que lleva la persona, ya sea el caftán, una camisa, etc. Normalmente un extremo del cinturón cae hacia abajo y se decora en algunos casos⁴. Al miniaturista del códice que estudiamos le interesó particularmente el cinturón, que aparece alrededor de la cintura de los reyes y amigos del imán Alí, apareciendo en las escenas de consejos y de batallas. Este complemento no lo usaban los soldados, sino solamente los príncipes y nobles, de ahí que esté muy decorado, como se aprecia en el rey que figura en la miniatura n° 298 v.

Al-band, es decir, el cinturón, normalmente está hecho de tela o seda, con varios colores combinados con los de la vestimenta externa de las personas. En este sentido, es reseñable el interés por la combinación de colores; no en vano es una característica

¹ RENHART, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb*, op. cit., p.169.

² AL-MUHR, RAJAB SAYED AHMED, *Madrest Al-monammnat fy Iran w Al-hend*, op. cit., p. 155.

³ Hay también lo que se llama la "*al mentaq*", la usan los militares y desempeña el mismo papel. También la "*al netaq*" que las mujeres usan alrededor de su cintura.

⁴ AL-ZAYAT, AHMED TAWFIQ, *Al-Azyaa Alairania*, op. cit., p. 150.

importante de la escuela de mongol-hindú, como podemos ver en las miniaturas del códice.

En cuanto al calzado, los calcetines largos estuvieron en todas las miniaturas del códice, lo cual se considera una de las principales características de la escuela de Cachemira¹ en la India. Es muy interesante ver cómo se cambiaba la variedad de colores de los calcetines largos; rojo ladrillo, amarillo, verde, marrón y negro, independientemente del tema de cada miniatura, tanto si se trata de un consejo como de una batalla. En cada escena aparecían los calcetines largos, ya sea para hombres y mujeres, reyes, soldados y figuras religiosas importantes, mayores, etc.; sin embargo, el derviche, que apareció en pocas miniaturas, como la 51 v., llevaba un *juf*, es decir, sandalias, con carácter excepcional en el códice. El *juf* es de piel fina². La palabra fue utilizada muy al principio del Islam, y designa un zapato bajo, que no llega hasta las piernas³.

El miniaturista no representó el calzado del imán Alí, el cual estaba oculto todo el tiempo por una llama de fuego o un halo de luz, aunque hubiera sido posible representarlo, y, sin embargo, él no tocó esta figura sagrada y no nos muestra ninguna de sus características físicas, lo cual es una prueba más de la influencia del aniconismo. Hubiera sido posible que mostrara los zapatos del imán Alí por dos razones: la primera es que son los mismos en todas las miniaturas, y que era factible representar los calcetines largos saliendo del halo de luz. La segunda razón es que el miniaturista había ilustrado la aljaba de las flechas y la espalda del imán Alí; sin embargo, quizá el miniaturista dibujó sus armas pero obvió intencionadamente mostrar las partes físicas específicas del cuerpo del imán Alí, quedando así demostrado el miedo a incurrir en sacrilegio, a la hora de representar las figuras religiosas, en la mente de los miniaturistas, como es el caso del autor del presente códice.

- **8. 9. Elementos y unidades arquitectónicas**

¹ MAHMOUD MORSI, MOHAMED, *Tasweer Qest Yousef wa Zuliya fy Madares Al-taswer Al-Iraní w Al-turqi w Al-hindi "miniaturas de la historia de Yousef y Zeliya en las escuelas de pictóricas iraní, turca y mongol-hindú - Estudio Comparativo de estilos de arte y composiciones"*, Trabajo fin de master, Universidad de El Cairo, El Cairo 1996, p. 317.(inédita)

² ACADEMIA DE LA LENGUA ÁRABE, *Al-moeayam Al-wayiz*, El Cairo, 1994, p. 205.

³ REINHART, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb*, op. cit., p. 128.

Los elementos y unidades arquitectónicas en las miniaturas del código son limitados, ya que en la gran mayoría de ellas los acontecimientos transcurren al aire libre; así, por ejemplo, las batallas y enfrentamientos entre el ejército del imán Alí y el de los reyes de Oriente; incluso los consejos del imán con sus amigos y sus soldados sucedieron al aire libre, no dentro de edificios, por eso solamente aparecían las entradas a éstos en forma de arcos conopiales fundamentalmente. Estos elementos se encuentran en siete miniaturas de las 50 estudiadas (178 r., 239 v., 241 v., 259 v., 298 v., 316 r., 318 r.).

El elemento arquitectónico más prominente en las miniaturas estudiadas son los arcos conopiales, si bien, además de este tipo, se utilizó el arco de herradura. El primero de ellos es una innovación de los artistas musulmanes, muy popular en la época Al-il-Jani en Irán, así como también en algunas regiones donde las influencias iraníes eran muy fuertes¹. Como ejemplos destacados podemos citar las miniaturas n° 298 v. y 241 v. En ocasiones dichas puertas se caracterizaron por ser adinteladas y estar surmontadas por un arco conopial, como sucede en los ejemplos n° 316 r. y 239 r.

En los distintos escenarios donde transcurría la acción, el miniaturista representaba unidades arquitectónicas, como casas, entradas y palacios sencillos, entre las colinas rocosas, como en la miniatura n° 316 r., donde el mayor habla al imán Alí, mientras estaba pasando por uno de estos palacios sencillos, el cual no muestra ningún signo de riqueza, ni lujo, algo que se contradice con la característica principal de la escuela mongol-hindú. Se piensa que el tema de esta miniatura es uno de los reyes de Oriente. En algunos casos, incluso se ve una combinación de colinas rocosas y unidades arquitectónicas, como sucede en la miniatura n° 298 v., en la que se ha representado un palacio que no está completo y no llega al nivel horizontal, en referencia a su tamaño pequeño, y esto se puede interpretar de la siguiente manera: el miniaturista no se preocupaba por estos detalles, ya que se encuentran fuera del tema principal, el cual se desarrolla esencialmente en áreas abiertas y campos de batalla donde se enfrenta el imán Alí con sus enemigos, por eso podríamos decir que no requieren elementos de arquitectura o palacios estas miniaturas.

¹ABDEL-SAMAD, REEM ABDEL-MONEIM, "*Madrest Al-galaarya fy Doa Majtot Kalila wa Demna "La escuela argelina en luz del código Kalila y Damna. BNEC"*", sign. 61 Literatura persa, Tesis doctoral, Universidad de El Cairo, 2007, p. 318.(inédita)

Uno de los principales elementos que aparecía en las miniaturas son las tiendas del desierto, se nota que el artista dibujó jaimas de varios colores y formas, siguiendo el estilo hindú, con decoraciones de dicha escuela, como en la miniatura n° 107 r. 259 v. y 258 v.; no obstante, hemos de señalar que estas tiendas no se representaron en las miniaturas del imán Alí, sino solamente en las de los reyes de Oriente.

El miniaturista nos muestra, además, algunos objetos cotidianos, como alfombras y cojines, que estaban decorados con hermosas formas florales, y asimismo las plasmó con una gran diversidad de colores, al igual que las sillas ¿taburetes? hexagonales que figuran en algunas ilustraciones. Quizás el objeto más destacado es el cojín que aparece en los consejos del imán Alí. Su forma es cilíndrica y está decorado con varios colores y adornos, pero debido a la ausencia del cuerpo del imán y al hecho de ser reemplazado por una llama de fuego, hubo una falta de armonía entre el tamaño de la llama y el del cojín en la que se apoya. Esta escena apareció en numerosas miniaturas, como la 87 r., 95 r. y 188 r., entre otras. Comparando estas escenas con la 259 v., en la que se ve a uno de los reyes de Oriente apoyado en un cojín similar en tamaño con el del imán Alí, es posible observar que al aparecer el cuerpo completo del rey sí existe esa armonía entre el tamaño del cojín y su cuerpo, algo de lo que no pudo gozar la figura religiosa del imán debido a las características del aniconismo.

Otro elemento recurrente es el diván, que adoptó la misma forma en todas las miniaturas, ya se tratase de aquellas referentes a los consejos presididos por el imán Alí, como los de los reyes de Oriente, apareciendo con sus adornos y colores característicos, ya que siempre este diván es de color blanco con adornos en azul marino, mientras sus brazos son de color amarillo, con una raya superior y otra inferior en rojo anaranjado. El diván descansa sobre cuatro patas, como en las miniaturas 188 r. y 51 v., mientras que en otras ocasiones solo se muestran las dos patas frontales (258 v. y 259 v.). En otras miniaturas, el diván no es ni cuadrado, ni rectangular, sino de ocho lados (56 v. y 95 r.).

- **8. 10. Armas y batallas**

Como hemos mencionado más de una vez, el tema principal de la obra que abordamos es el de las batallas del imán Alí contra los reyes de Oriente. También hemos mostrado cómo el miniaturista logró brillantemente ilustrar muchas escenas a través del uso de variados recursos técnicos difíciles de aplicar, tales como las posturas

dinámicas de los caballos y el movimiento de las espadas durante las batallas, las escenas en las que los soldados matan a sus enemigos, bien decapitándolos o partiendo sus cuerpos en dos mitades. Igualmente, hemos destacado cómo prestó atención a los colores de los caballos, y a los soldados cabalgando sobre ellos, su vestimenta, y sus rasgos faciales. De la misma manera puso especial interés en las armas que aparecen en los enfrentamientos, ya que es un detalle muy importante en el códice al ser su tema principal las guerras del imán Alí, junto a sus compañeros Abul elMihgan y Malek Al Ashtar contra los reyes de Oriente, y sus intentos de persuadirlos de su conversión al Islam. En estas escenas el miniaturista representó varias armas para el ataque, como espadas, dagas, lanzas, arcos, flechas y agujas. También, dibujó armas defensivas y engranajes; así, *al yawachen*, es decir, chalecos o petos, y cascos o incluso cadenas como instrumento de tortura.

Como ya anticipábamos, el imán Alí, por la influencia del aniconismo, fue cubierto por completo con una llama de fuego, y, por este motivo, solamente mostró dos armas pertenecientes a él en la mayor parte de las miniaturas: la aljaba de flechas y su espada, Dhul-Fiqár. La primera estuvo presente tanto en las escenas de los consejos con sus soldados y sus amigos, como en las batallas, ya estuviera él sentado o encima de su caballo, en referencia al interés del miniaturista en las armas. En la miniatura n° 392 v. es posible comprobar cómo se usaban las flechas en las batallas, pues se ve claramente una flecha penetrando la frente de uno de los reyes. La aljaba también apareció como arma defensiva de los amigos del imán, como Saad y Abul elMihgan (56 v., 58 r. y 63 r., entre otras).

La espada, que es el otro arma del imán Alí, aparece surgiendo desde la llama de fuego, la cual, como ya se ha dicho, representa al imán Alí. Esta espada es de un gran valor religioso y de una importancia histórica trascendental para el islam, por este motivo el miniaturista le prestó más atención en sus miniaturas, logrando mostrar el poder extraordinario de la famosa espada Dhul-Fiqár, con las dos puntas, revelando que esta arma era capaz de partir un cuerpo en dos mitades (115 v., 126 r., y 206 v.), así como su capacidad de separar las cabezas de los cuerpos de un tajo, lo que apareció en más de una miniatura del imán Alí en sus batallas. Como ya se indicó, el artista destacó los detalles de esta espada al asignarle un gran espacio en cada miniatura y distinguirla por su tamaño del resto de espadas, lo cual es evidente en la

miniatura 167 v., donde el arma aparece más grande de lo normal, como también ocurre en la n° 233 r.

Merece destacarse que en miniaturas de otros códices el imán Alí no figura con la espada Dhul-Fiqár, sino que lleva espadas normales; así sucede en una de las miniaturas del código los vestigios del *Mudhaffar* del año 1567, en la Biblioteca Chester Beatty de Dublín, donde aparecen el imán Alí y el profeta Mohamed durante el día de la apertura del castillo *Qamus* (fig.54) y el imán Alí lleva consigo una espada normal de color negro.

Además, el destacado tamaño de la espada Dhul-Fiqár, que se notaba en las miniaturas del presente código, no se repite de la misma forma en otros códices. En el presente parece que ningún humano sería capaz de llevar esta espada; a pesar de todo, esta exageración es aceptable ya que el miniaturista desea lograr mostrar su potencia legendaria a través de la exageración. Por ejemplo, es impensable cortar las cabezas fácilmente dado el tamaño y peso de la espada Dhul-Fiqár. En resumen, esta exageración es aceptable ya que está en la línea del tema del código.

Es interesante llamar la atención sobre el hecho de que, en otros códices, el tamaño de Dhul-Fiqár se parece al de otras espadas representadas. Uno de los ejemplos es una miniatura sobre el imán Alí del código sobre el jardín de *As-safa*, en el museo de la Galería Freer en Washington, que se remonta al siglo XV. En este caso el imán Alí lleva su espada Dhul-Fiqár con dos puntas, pero su tamaño es similar al del resto de las espadas normales en la escena (fig. 55). Por todo lo anterior, podríamos destacar que en las miniaturas de los códices los miniaturistas distinguían Dhul-Fiqár en manos del imán Alí únicamente a través de mostrarla con dos puntas, en tanto que en el código que estudiamos, el artista añade su mayor tamaño en comparación con el resto de espadas.

En cuanto a estas espadas más normales que utilizan los soldados en las miniaturas del código, como ya apuntamos, aparecen de tamaño normal y de color gris claro, el color predominante en todas las espadas sin excepción en las batallas. Hay que señalar que el miniaturista quiso acentuar el realismo de los hechos disponiendo minuciosamente las espadas junto a los cadáveres de los soldados (86 r., 206 v.).

Además de las espadas, cabría citar las lanzas¹, que también tuvieron su protagonismo en las batallas.

El casco militar también fue abundantemente representado en el códice, precisamente por su temática bélica; sin embargo, el miniaturista no mostró a todo el ejército llevando este elemento defensivo, solamente lo utilizó para algunos miembros de los dos ejércitos (11 v., 119 v., y 126 r.). Es posible que el casco fuera limitado a los líderes que aparecían en las filas de cada ejército. También se representaron las cadenas, como se observa en la miniatura n°169 r., donde se mostró con gran realismo los movimientos flexibles de las manos y los pies de los cautivos.

Finalmente, otro elemento característico de la panoplia militar son las banderas que el artista dispuso principalmente en la parte trasera de las escenas de batallas. Por lo general, es un grupo de abanderados quienes las portan (n° 303 r., 306 v., 126 r., por ejemplo). Con frecuencia son de colores vistosos, como el rojo o el amarillo oscuro y a veces lucen inscripciones religiosas².

¹ FRTIZ, M., *The Mystic Path*, New York, 1988, p. 127.

² OKASHA, THARWAT, *Al-taswer Al-farsi wal Turki "la pintura Persa y Turca"*, op. cit., p. 173.

9. ESCUELA Y AUTORÍA

- **9.1. Características de la escuela mongol-hindú**

Tras haber analizado distintos aspectos de las miniaturas del códice, podemos señalar que la escuela mongol-hindú del arte islámico destacó por unas características y unas técnicas importantes y distintivas provenientes de la India, las cuales le dieron un carácter especial dentro de las demás escuelas, ya que había unos códices decorados con miniaturas en color antes de la era mongol, sin embargo, al mismo tiempo, la escuela mongol se basó en las técnicas iraníes, especialmente en la escuela safávida y en algunas técnicas europeas que aparecieron en las miniaturas desde la era del emperador Akbar¹.

Las características técnicas del códice correspondientes a la escuela mongol-hindú se pueden resumir en los siguientes puntos:

1. Las miniaturas de esta escuela se caracterizaron por su gran tamaño, a diferencia de las miniaturas iraníes de moda en ese tiempo, las cuales ocupaban solo una parte de la página donde estaba el texto poético. Las miniaturas del códice que estudiamos ocupan un gran espacio de la página, ya que el tamaño del folio es de 39 cm x 48 cm, mientras que el de la miniatura es 25 cm × 17 cm. A diferencia, por tanto, de otros códices, nos encontramos con que al miniaturista se le cedía la página entera para ilustrar, sin estar condicionado por el texto poético en ningún caso.
2. Al representar las figuras humanas se tendía a mostrar el rostro en posición de tres cuartos. Incluso la figura del imán Alí, que fue sustituida por una llama de fuego en todas las miniaturas por influencia del aniconismo, se representó en posición frontal o de tres cuartos y no de perfil.

¹ BARRETT D., GRAY B., *Indian Painting*, op. cit., p. 51-75.

3. En cuanto a la vestimenta, la diversidad es una de las características más importantes de la escuela mongol-hindú. Las miniaturas se caracterizaron por mostrar un estilo específico de la vestimenta masculina, compuesto de pantalones cortos y túnica con mangas largas, asida por un cinturón de tela, con un turbante de tamaño pequeño y de múltiples pliegues, a veces adornados con piedras preciosas o con unas plumas. Las mujeres se vestían a la moda hindú con colores brillantes; amarillo, rojo y azul. A veces llevaba en la cabeza un largo pañuelo, a menudo transparente o ligero, pintado de blanco, y otras veces se representó con su vestimenta hindú distintiva. También una de las influencias de esta escuela es hacer evidente el lujo y riqueza en la vestimenta de las figuras de reyes y de las personas de alto nivel social, así como la forma de mostrar a la reina enojada y a los soldados con sus llamativos atuendos.
4. Los fondos arquitectónicos islámicos se adaptan al estilo hindú. Se caracterizaron por tener en cuenta las reglas de la perspectiva, a diferencia de la pintura iraní de aquella época. Sin embargo, en las pocas miniaturas del presente códice con fondos arquitectónicos se aprecia que estos eran sencillos, debido a la naturaleza militar de las escenas relativas a batallas y guerras, que a menudo transcurren al aire libre, y, aun así se tuvo en cuenta las reglas de la perspectiva.
5. El diseño general de los paisajes está influido por las técnicas artísticas iraníes como la forma de pintar las rocas al estilo safávida, las cuales terminan en la parte superior de la escena, trazando una línea de horizonte alta, lo cual pudo tener como objetivo el ampliar el espacio destinado a narrar los acontecimientos. Esto, a su vez, habría que ponerlo en conexión con la evidente tendencia del artista al horror vacui que hemos podido constatar en todos los ejemplos estudiados. En contraposición el paisaje montañoso situado en la parte superior, el plano intermedio se destinaba a un espacio verde más apto para acoger a los personajes. A pesar de lo dicho, hay ocasiones en que las colinas rocosas se ubicaron en la parte central, a veces de color verde y en otras ocasiones de color rojo anaranjado.
6. Las influencias iraníes son claras en las miniaturas de la escuela mongol-hindú, cuyos artistas fueron unos apasionados de los temas iraníes a través de los libros de poesía y prosa iraníes, los cuales fueron ilustrados por grandes miniaturistas iraníes, como Behzad, Merck y Sultán Mohamed. Todo esto llevó a que estuviera

de moda representar a los sultanes y las batallas. Esta fuerte presencia de lo iraní se debe a que el presente códice se basa en un género poético de la literatura persa, concretamente en el *Mesnavi*, como ya se mencionó en la introducción.

7. Las influencias chinas en esta escuela aparecen en las miniaturas del presente códice a la hora de representar los rostros de las personas y sus rasgos faciales. También, las influencias chinas se aprecian en las nubes "Chi" que aparecen en la parte superior de cada escena, así como la división de cada miniatura en tres planos principales: primero, intermedio y fondo.

- **9. 2. El miniaturista**

Como se señaló anteriormente, el presente códice es de un miniaturista anónimo, no hay ninguna referencia a él, ni en la introducción del códice, ni en la conclusión, ni en las firmas dentro de las páginas del códice. Es difícil de identificar al miniaturista, ya que aplicó un nuevo estilo, especialmente en lo relacionado con la ocultación del cuerpo del imán Alí por completo. Lo singular es que este estilo no apareció ni en otras miniaturas de esta escuela ni de otras.

Sin embargo, hubo un grupo de miniaturistas de esta escuela mongol-hindú que estaban interesados en representar a las figuras religiosas en general y se mostraron los efectos del aniconismo en sus miniaturas. Unas veces cubrían los rasgos faciales y otras pintaban un halo alrededor de la cabeza, esto era todo lo que hacían. Entre los miniaturistas más destacados de la escuela mongol-hindú que estaban interesados en representar las figuras religiosas hay que mencionar los siguientes:

- Mir Sayed Ali

Nacido a principios del siglo X de la hégira, el año 1513, se trasladó con su padre para trabajar en la corte del Shah Tahmasp en Tabriz. Entró en la escuela de Sultán Mohamed, lo que le ayudó a mejorar su estilo y llegar a la madurez artística en sus obras de arte. Todo esto le animó para escribir al emperador Hamayun, y, junto con el artista Jawaya Abdul Samad, logró entrar en la corte en Kabul y luego en Agra y Delhi en el año 1555¹. Allá, los dos miniaturistas fueron responsables de enseñar a la primera generación de artistas que fueron traídos

¹ SAYED ALI HASSAN, MONA, *Fananon fy Balat Al- abatra Al-magol fy Al-hend "Artistas en la Ceremonia de los Emperadores Mongoles en la India"*, Biblioteca Zahraa Al Sharq, Primera Edición, El Cairo, 2005, p. 49-52.

desde India y de otros lados. Luego, le escogió el emperador Akbar para que fuera el jefe de un grupo para la decoración el código "La historia de Hamza", donde estaban presentes las influencias artísticas y estilos persas, aunque libre de estilos rígidos¹.

Mir Sayed Alí es uno de los artistas más importantes de la escuela mongol-hindú, y su estilo está muy influenciado por el estilo pintoresco, especialmente de la escuela safávida. Esto se ve reflejado en sus temas, la forma de representar a las personas, los colores, la abundancia de detalles en sus escenas y la diversidad de elementos, lo que no coincide con las características de la escuela mongol hindú. A Mir Sayed Alí le interesaba especialmente representar personajes e historias religiosas².

- Pichter

Es uno de los artistas hindúes que trabajaban en la corte del emperador Yahanyir, y era miniaturista en la era del emperador Shah Jahan. Destacó por fusionar las tradiciones artísticas persas, hindúes y europeas. Además, creó nuevos elementos asombrosos, y se interesó en representar a los emperadores mongoles, acompañados por los sacerdotes y las figuras religiosas más influyentes de la sociedad³.

- Bsuán

Fue uno de los pintores de la corte del emperador Akbar, y se caracterizó por los fondos de sus escenas; también destacó en la combinación de colores en su obra. Uno de sus logros artísticos es el código *Akbar Namah*, del Museo Nacional de Nueva Delhi⁴.

La influencia religiosa alcanzó a numerosos códigos, entre ellos el *Baharstan*, escrito por el poeta persa Al-Yami.

- Geoffardhan

¹ *Ibid.*, p. 55.

² WELSCH, S.C., *Indian Art and Culture*, op. cit., p. 151.

³ SAYED ALI HASSAN, MONA, *Fananon fy Balat Al- abatra Al-magol fy Al-hend*, op. cit., p. 151.

⁴ IBRAHIM HUSSEIN, MAHMOUD, *Mawsoaet Al-fananyen Al-moslmeyen "Enciclopedia de Artistas Musulmanes"*, El Cairo, 1981, p. 45.

Geoffrdhan fue el artista que más se dedicó a los temas religiosos en la escuela mongol-hindú, incluyendo a los profetas y los mayores. Sus miniaturas se caracterizaron por ser realistas. No le interesaba centrarse en los detalles, ni se preocupó por la distribución de los elementos dentro de la escena, a diferencia de las miniaturas del presente códice.

- La'al

Es uno de los artistas más destacados de la escuela mongol-hindú y trabajó en la corte del emperador Akbar. Su estilo artístico fue influido por la escuela safávida y le interesaba particularmente el empleo de los colores en las escenas, así como los elementos arquitectónicos y decorativos. Su obra más destacada es la copia del códice *Jusrow wi dehlawi* del Museo Walters¹.

- Faruj Bek

Es uno de los miniaturistas de la escuela mongol-hindú². Aparecía su firma como "Faruj" o "Faruj Bek" en la mayor parte de sus miniaturas. Estas se caracterizaron por la riqueza y diversidad en el uso de colores y su tendencia a las representaciones individuales sin detalles.

Después de haber estudiado a grandes rasgos la biografía de estos artistas³, no hemos encontrado un estilo que coincida con el de las miniaturas abordadas en este trabajo, en las cuales se cubre la figura del imán Alí con la singular forma de una palma de la mano, lo que dificulta conocer la identidad del miniaturista del presente códice.

¹*Ibid.*, p.144

²SAYED ALI HASSAN, MONA, *Fananon fy Balat Al- abatra Al-magol fy Al-hend*, op. cit., p. 151.

³Su estudio pormenorizado rebasaría con creces los límites de esta tesis.

10. CONCLUSIONES

Consideramos que el asunto estudiado en esta tesis puede suponer un avance para futuras investigaciones sobre el arte islámico, tras llevar a cabo un enfoque del aniconismo desde el punto de vista histórico de la cultura islámica. Al centrar el trabajo sobre un códice afectado de una forma muy especial por la influencia del rechazo a la imagen, quizás se haya abierto una nueva puerta a otros investigadores cuyo interés radique en los estudios sobre el aniconismo en el arte islámico en general. El hecho de ser un tema complejo este del aniconismo por su especial interpretación en el arte islámico dificulta la tarea de enunciar con brevedad y precisión las conclusiones obtenidas al término de la presente investigación.

En primer lugar, quisiéramos destacar la importante labor heurística desarrollada. A lo largo de varios años hemos conseguido investigar, analizar y estudiar un elevado número de miniaturas y dibujos, ya fueran conocidos o inéditos, los cuales han constituido la materia prima de esta tesis, especialmente los pertenecientes al códice *Haydr Nameh* de la BNEC. Ciertamente, la investigación que hemos llevado a cabo sobre el códice mencionado no es la única sobre el mismo, porque ya había una tesis anterior, si bien hay que matizar que se trata de un estudio lingüístico sobre los textos del manuscrito que, sin duda, nos han facilitado la comprensión de las imágenes que son objeto de nuestro trabajo, especialmente aquellas concernientes a la ausencia de la imagen del imán Alí.

Nuestro propósito era analizar la interpretación del aniconismo en el arte islámico, concretamente en las miniaturas, bajo un punto de vista artístico y como resultado de un proceso histórico; proceso que se ha ido configurando de una manera totalmente diferente a la de las otras dos grandes religiones monoteístas, el cristianismo y el judaísmo.

Para dar respuesta a ese objetivo principal de la tesis, hemos tenido que analizar la forma en que este fenómeno del aniconismo se ha ido manifestando a través de las miniaturas de diferentes códices que han ido materializando concepciones varias del rechazo a la imagen, todo ello antes de centrar nuestro estudio en el códice *Haydr Nameh* de la BNEC. Este proceso nos proporcionó una idea bastante completa de la

manera en que los miniaturistas representaban a los personajes sagrados de la religión islámica.

Dicho lo anterior, podríamos concretar las conclusiones de la tesis en los puntos siguientes:

- La tesis ofrece, a través del estudio del códice *Haydr Nameh* de la BNEC, una interpretación diferente del aniconismo en el arte islámico que consiste en ocultar de diversas formas y en distintos grados los personajes sagrados, en lugar de no representarlos, como es común en la aplicación del aniconismo.
- El rechazo a la representación de la figura humana se manifiesta a través de varios efectos que aparecen en las miniaturas islámicas -conocidos por investigaciones precedentes- a la hora de representar a personajes sagrados, como la ocultación de algunos de sus rasgos. Tres modelos y características de esos efectos se han presentado en esta tesis a través de sus ilustraciones:
 - Evitar de forma clara y contundente la representación del personaje sagrado siguiendo de manera categórica la definición común del aniconismo, como se puede apreciar en la figura 1.
 - Ocultar los rasgos faciales con un halo de la luz, como sucede, por ejemplo, en la figura 8.
 - Extender la ocultación a todo el cuerpo, como sucede en la mayoría de las figuras sagradas del códice que estudiamos en este trabajo.
- La utilización de esos efectos mencionados del aniconismo está directamente relacionada con la posición del personaje sagrado en la religión en cuanto a su mayor o menor importancia. La aplicación de esta jerarquía lleva a evitar la representación del profeta Mohamed en la figura de la ascensión al cielo (fig.1) y a utilizar una llama de fuego en lugar de la representación del imán Alí, el cual es de menor importancia que el profeta Mohamed en la creencia religiosa.
- Después de estudiar las fuentes islámicas y las interpretaciones de los textos del Corán y los hadices, podemos afirmar que la creencia islámica

no prohíbe de forma expresa la representación de figuras animadas y eso ha afectado a la permisividad a la hora de dibujar a los personajes de carácter religioso, eso sí, aplicando ciertos efectos anicónicos al mismo tiempo.

- La influencia chií jugó un papel fundamental en la difusión de la costumbre de representar a personajes sagrados en los manuscritos islámicos, debido al protagonismo que adquirió el imán Alí para esta rama del islam. Para los chiíes, Alí ocupa la primera posición en la escala jerárquica, después, como es obvio, del profeta Mohamed. La tesis introduce un único modelo de las representaciones del imán Alí ocultando todo su cuerpo con una llama de fuego. Además, hemos podido constatar que la influencia chií alcanzó a la escuela hindú-mongol del arte islámico, aun no siendo esta última de tendencia chií.
- La presencia de la característica llama de fuego para ocultar a los personajes sagrados únicamente se observa en la iconografía del siglo XVII, cuando aparece este efecto del aniconismo, y no se da antes, en la época medieval.
- Tras buscar efectos del aniconismo en el caso concreto del código *Haydr Nameh* de la BNEC, podemos decir que a través de este trabajo damos a conocer 39 miniaturas inéditas, que son concretamente las figuras que aparecen en el apéndice numeradas como se indica a continuación: 4, 5, 6, 7, 11, 12, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51.

En el código se corresponden con los siguientes folios: (fol.126r), (fol. 115v), (fol. 110v), (fol. 105r), (fol. 149r), (fol. 178r), (fol. 186 r.), (fol. 58 r), (fol. 316 r), (fol. 318 r), (fol. 259 v), (fol. 206 r), (fol. 246 r), (fol. 239 v), (fol. 167 v.), (fol. 306 r.) , (fol. 303 v.), (fol. 95 r.), (fol. 77 r.), (fol. 107 r.), (fol. 329 v.), (fol. 298 v.), (fol. 308 r.), (fol. 51 v.), (fol. 330 v.), (fol. 293 v.), (fol. 288 r.), (fol. 233 r.), (fol. 197 v.), (fol. 219 v.), (fol. 188 r.), (fol. 119 v.), (fol. 138 r.), (fol. 152 v.), (fol. 169 r.), (fol. 193 r.), (fol. 317 r.), (fol. 258 v.), (fol. 344 r.).

- En relación con la autoría de las ilustraciones del *Haydr Nameh* y como se señaló anteriormente, el presente códice es de un miniaturista anónimo, no hay ninguna referencia a él, ni en la introducción del códice, ni en la conclusión, ni en las firmas dentro de las páginas del códice. Es difícil de identificar al miniaturista, ya que aplicó un nuevo estilo, especialmente en lo relacionado con la ocultación completa del cuerpo del imán Alí. Lo singular es que este estilo no apareció ni en otras miniaturas de esta escuela mongol-hindú ni de otras escuelas.

Al revisar la historiografía sobre las miniaturistas islámicas de la misma escuela, cuyos artistas estaban interesados en representar las figuras religiosas, hemos podido comprobar que unas veces cubrían los rasgos faciales y otras dibujaban un halo alrededor de la cabeza, siendo esto todo lo que hacían en relación con los efectos del aniconismo. Entre los miniaturistas más destacados de la escuela mongol-hindú que representaron personajes religiosos podemos citar a Mir Sayed Ali, Pichter, Bsuán Geoffardhan, La'al, y Faruj Bek, pudiendo ser uno de ellos el miniaturista del códice.

- Podemos afirmar que este estudio presenta una manera nueva de cubrir los cuerpos de los personajes religiosos en el arte islámico que consistiría en cubrir todo el cuerpo con una llama de luz. De esta manera es como aparece en 48 miniaturas del códice objeto del trabajo y afecta esta medida anicónica de forma especial a la figura del imán Alí. Es más, esta llama, con la cual sustituyó el miniaturista la figura del imán Alí, no aparece en ninguna miniatura de los códices islámicos medievales.
- Respecto a la forma que adopta la llama de fuego que se utiliza en las miniaturas del códice cabe indicar que aparece representada como si fuera la palma de una mano sin que tenga un número fijo de dedos. Hemos señalado esto con un significado particular en cuanto a su posible interpretación simbólica, pero el número aleatorio de los dedos de esta llama de fuego es una clara evidencia de que lo más importante para el miniaturista fue ocultar completamente el cuerpo del imán Alí en las escenas por miedo a representarlo físicamente, lo cual es un factor a tener en cuenta en la evolución, o simplemente tratamiento anicónico, de este códice respecto de otros.

- La presente investigación introduce la característica más prominente en las escenas de batallas, que es la aparición de Dhul-Fiqár, la famosa espada de dos puntas del imán Alí (fol. 167r). El imán Alí suele estar acompañado por unos objetos muy concretos que sirven para identificar sin temor a equívocos al imán. Se trata de su célebre espada, que aparece en las escenas de algunas batallas, y su aljaba de flechas, que suele ir junto a la llama de fuego en las escenas de guerras y alguna otra. Esta espada es de un gran valor religioso y de una importancia histórica trascendental para el islam, motivo por el cual el miniaturista le prestó más atención en sus miniaturas, logrando mostrar su poder extraordinario, revelando que esta arma legendaria era capaz de partir un cuerpo en dos mitades (115 v., 126 r., y 206 v.), contribuyendo así a enaltecer la imagen victoriosa del imán Alí, su poseedor.
- Hemos constatado a través del texto poético, de las miniaturas del códice y del tema principal de éste varios aspectos interesantes, como son los incidentes, batallas y guerras fantásticas del imán Alí en su viaje a los países de Oriente para difundir el islam, ilustrados por el miniaturista. Tres aspectos principales concernientes a los temas antedichos son:
 - Los consejos que celebra el imán Alí con otros personajes, que ocuparían alrededor de 18 miniaturas, en las cuales se ilustran las reuniones del imán con sus amigos Abul elMihgan y Saad (fol. 58 r.), los consejos con los reyes de Oriente (fol. 188 r.), y los que mantuvo con sus soldados (fol. 31 r).
 - Las batallas y guerras, la cuales se muestran en 24 ilustraciones y constituyen, por añadidura, el tema más común en las miniaturas estudiadas en la presente investigación. Muestran, en concreto, las guerras del imán Alí contra los Reyes del Oriente (ejemplo: fol. 110 v) y, además, su enfrentamiento en cuatro ocasiones con los animales y las criaturas fantásticas (74 v.).
 - Otros temas diferentes respecto de los dos anteriores se nos muestran en tan sólo ocho miniaturas, como es la que

representa la escena de los cautivos (fol. 39 v) y la del imán Alí en la Montaña de Cristal (fol. 187r).

- Desde el punto de vista del análisis formal y estilístico, hay que señalar que la composición de las miniaturas es prácticamente fija en todas las miniaturas estudiadas y podemos establecer principalmente tres planos fundamentales en la división de cada escena, que son: un primer plano que está en el parte inferior de la miniatura y puede extenderse y ser incluso mayor que el segundo plano. En el caso de las miniaturas relativas a batallas, el primer plano no fue ocupado por el tema principal, ya que a menudo el imán Alí estaba en el plano intermedio, mientras que en las escenas de los consejos, el miniaturista cubrió el primer plano con elementos secundarios o con los soldados que participaron en la mayoría de las escenas de los consejos del imán. El plano intermedio, que viene a coincidir con la franja central de la miniatura, es donde se representa la figura del imán Alí; diríamos, por tanto, que es el principal. Y el tercero es el plano de fondo, coincidente con la parte superior de la miniatura, que se limita a una estrecha faja en algunas de ellas, mientras que en otras se extiende representando el cielo. También en esta zona, el miniaturista dibujaba, en las escenas de batallas, unos hombres alzando las banderas (fol. 119 v.).
- La utilización de los colores en las miniaturas de este códice está directamente relacionada con la creencia chiita, cuya influencia en esta obra es evidente en numerosos aspectos, como, por ejemplo, la temática y los detalles artísticos. El uso preferente de los colores brillantes es porque el pensamiento chií considera los colores oscuros como una maldición de Dios, mientras que los brillantes y claros son asociados a la fe y la serenidad. Por ejemplo, el color verde es el de la vestimenta de los creyentes del cielo, como se menciona en el Corán, donde Dios se refiere a quienes van "vestidos con prendas verdes de seda y brocado", mientras que el azul es el color del cielo y del mar sereno, incluso se distingue entre el oscuro que simboliza la caridad y el claro que representa la fe, y, por último, el blanco hace referencia a la pureza y la sencillez.

- Aunque el tema principal del códice trata sobre el imán Alí y sus batallas como anticipábamos, la representación de los animales constituye un importante capítulo. Entre ellos, el caballo es el más destacado debido a la naturaleza de la obra, cuyo tema principal está vinculado con las batallas y las guerras. El hecho es que se pueden distinguir perfectamente los caballos árabes, con su característica cola de nudos, debido a que se usaron a menudo en el ejército del imán Alí para las batallas, además de ser un importante medio de transporte en algunas otras escenas. Además, podríamos citar los camellos (fol. 39 v., fol. 74 v.), cuya aparición se debería a la influencia árabe, y los elefantes (fol. 241 v.), que se vincularían con el contexto hindú. Habría que añadir, por último, unas criaturas fantásticas que aparecen en algunos ejemplos, donde se ve al imán Alí luchando contra ellas, mostrando su poder al lograr vencerlas.
- El artista demuestra un claro interés en destacar los objetos pertenecientes al imán Alí, es decir, su espada Dhul-Faqár y su aljaba, que se distinguen del resto de armas por la aplicación de la perspectiva jerárquica con una intencionalidad evidente; en primer lugar, para ayudar al lector del códice a identificar a tan importante y sagrado personaje, y, en segundo lugar, para subrayar la faceta heroica del imán Alí y su contribución a la expansión del islam mediante la *yihad* o guerra santa (fol. 110 v.).
- El códice ofrece, además del tema de las batallas con personajes reales, otro asunto de carácter bélico pero totalmente fantástico, protagonizado por los campeones imaginarios del imán Alí en la tierra del este. Estos asuntos ficticios tenían como protagonistas a unas criaturas fabulosas debidas a la influencia china, que, por otra parte, son habituales en las miniaturas de la escuela mongol-hindú (fol. 239 v.). Igualmente, cuentan con la representación imaginaria de la tribu de Gog y Magog mediante una serie de criaturas fantásticas, ya que es desconocida la descripción física de sus miembros en los textos coránicos a pesar de confirmar su existencia. En esta línea fantasiosa que adopta el códice en las escenas bélicas, habría que llamar la

atención sobre cómo el artista exagera el tamaño de la espada del imán Alí, alimentando la imaginación del lector en cuanto a la capacidad aniquiladora de esta arma mortal, con la cual su propietario era capaz de partir un cuerpo en dos mitades.

- La escuela mongol-hindú es el ámbito en el que se llevaron a cabo las miniaturas del código. Esto se comprueba, por ejemplo, en sus características técnicas, como es el gran tamaño de las ilustraciones a diferencia de las miniaturas iraníes de moda en ese tiempo. También se podría citar el estilo específico de la vestimenta masculina, compuesta de pantalones cortos y túnica con mangas largas, asida por un cinturón de tela; atuendo que se completaba con un turbante de tamaño pequeño y de múltiples pliegues, a veces adornados con piedras preciosas o con unas plumas. Por su parte, las mujeres, que aparecen en muy contados casos a tenor del tema principal de la obra, figuran vestidas a la moda hindú, con colores brillantes, como el amarillo, rojo y azul. Por último, se puede observar cómo los fondos arquitectónicos islámicos se adaptan al estilo hindú, especialmente en cuanto al tipo de arcos que se utilizan en los escenarios.
 - Dos corrientes de influencias se aprecian en el estilo artístico de este conjunto de miniaturas que ilustran el código:
 - Las influencias iraníes son claras en los artistas que formaron parte de la escuela mongol-hindú en general y en el autor de las miniaturas del código en particular. Estos artistas fueron unos apasionados de los temas iraníes a través de sus libros de poesía y prosa, los cuales fueron ilustrados por grandes miniaturistas iraníes, como Behzad, Merck y Sultán Mohamed. Esto explica que el diseño general de los paisajes esté influido por las técnicas artísticas iraníes, como la forma de pintar las montañas rocosas al estilo *safávida*, las cuales culminan en la parte superior de la escena trazando una línea de horizonte alta, lo cual, por otra parte, pudo tener como objeto ampliar el espacio destinado a narrar los acontecimientos.
 - Las influencias chinas aparecen en las miniaturas del presente código a la hora de representar los rostros de las personas y sus rasgos faciales.

También, se aprecian en las características nubes "Chi" que pueblan casi inevitablemente la parte superior de cada ilustración. Del mismo modo, tendríamos que mencionar la influencia asiática en la división de cada escena en tres planos principales: primero, intermedio y fondo. Respecto a las nubes de estilo chino "Chi" habría que aludir a su característica forma esponjosa, situándose su origen en Extremo Oriente, donde estos elementos de la naturaleza fueron desarrollados por los miniaturistas en los primeros tiempos del islam hasta que se cambió totalmente.

11. BIBLIOGRAFÍA

- ABDELHADI, QANDIL, E., *Fenon Al-cheaar Al-farsi*, El Cairo, 1981.
- ABDELMONEIM, R., *Majtut Jamsa Nizami fy Dar Al-kotob Al-masrya*, Tesis doctoral, Universidad del Cairo, El Cairo, 2005 (inérita).
- ABDEL-SAMAD, REEM ABDEL-MONEIM, *Madrest Al-galaarya fy Doa Majtot Kalila wa Demna*, Tesis doctoral, Universidad de El Cairo, 2007 (inérita).
- ABDO, MOHAMED, *Al-islam Bayn Al-elm w Al-tamdon*, ed. Nuevo, El Cairo, 2011.
- ACADEMIA DE LA LENGUA ÁRABE, *Al-moeayam Al-wayiz*, El Cairo, 1994.
- ALAZRAQI M., *Kitab 'ajbar Makka*, Beirut, 2010.
- ALBAYHAQI A., *Al-sunan Al-kobra*, vol. 3, Beirut, 2010.
- ALBIHINSI, AFIF, *Jamalyt Al-fan Al-arabi*, Kuwait, 1987.
- ALBIHINSI, AFIF, *Eilm Al-jamal eind 'abi Hayan Al-twhydy wa Wasayil fi Al-fn*, Ministerio de Comunicación, Bagdad, 1972.
- ALBUJARI M. I., *Al-Saheeh*, t. 4, por ZUHIR MOHAMED, Beirut, 2000.
- ALHAKIM ALNISABORY, *Mustadrak Al-Sahihayn*, vol. 2, Beirut, 2002.
- ALHAYTHAMI, NUR AL-DIN ALI IBN ABI BAKR, *Majmae Al-zawayid w Manbae Al-fawayid*, vol. 9, Beirut, 1994.
- ALI, WALEED, *Faat Al-sonaa w Al-oomal fel Majtotat Al-islamya*, Trabajo fin de Master, Universidad de El Cairo, El Cairo, 2005.
- AL-MUHR, RAJAB SAYED AHMED, *Madrest Al-monamnat fy Iran w Al-hend mn Al-qarn Al-acher hata Al-qarn Al-sades-acher*", Tesis doctoral, Universidad de El Cairo, El Cairo, 1999 (inérita).
- ALNAIMI, NAHEDHA A., *Maqamat Al-hariri Al-mosawara*, Ministerio de Comunicación, Bagdad, 1979.

AL-SUYUTI, JALAL AL-DIN IBN ABI BAKR, *Al-durr Al-manthoor fy Al-tafseer be Al-ma'azor*, vol. 2, Beirut, 2010.

AL-TABARI, ABU-JA'FAR MUHAMMAD IBN JAREER, *Tareej El-umam wa'l-Melouk*. Beirut, Líbano, 1ª ed., AH 1422/ 2001 CE.

ALTOHAMI, MOHAMED, *Al-kaanet Al-jorafya fel Taswer Al-islami fy Iran*, Tesis doctoral, Universidad del Cairo, El Cairo, 2003.

ALTOWSI, M., *Behar Al-anwar*, vol. 42, El Cairo, 2008.

AL-ZAHABI, SHAMS AL-DIN, *Syar Aalam Al-noblaa*, vol. XIV, Beirut, 1996.

AIZAH, FARID, *Al-gasad w Al-suwar w Al-muqdis fi Al-islam*, Beirut, 1999.

AL-ZAYAT, AHMED TAWFIQ, *Al-azyaa Al-airania fy Tasawer Al-madrasa Al-safwya*, Tesis doctoral, Universidad de El Cairo, 1980.

ARNOLD THOMAS W., *Painting in Islam: A study of the place of pictorial art in Muslim culture*, New York, 1965.

BARRETT D., GRAY B., *Indian Painting*, Geneve, 1963.

BASEM, DAHDOUH, Al-taswir eand Al-arab bayn Al-chubuhah waltahrim fi Al-eusur Al-wasatii, *Journal of University of Damascus*, , vol. 26, n° 1, 2010, p. 322-340.

CAGMAN, F. & TANINDI, Z., *The Topkapi Saray Museum: the albums and illustrated manuscripts*, (Trans. J. M. Rogers), New York, 1986.

CAGMAN F. & TANINDI Z., *Islamic Miniature Paintings*, Topkapi Sarai Museum, Istnabul, 1979.

CHEIKOWSKI, P.J., *Nizami Gandjawi, Encyclopaedia of Islam*, vol. 8, 1995.

DAVID, G. A., "Dhu'l-faqar and the Legacy of the Prophet", *Gladius*, 19, 1999, pp. 58-187.

DHABIHALLAH, S., *Mujtasir Dor Tarij Tahuol Nazzm Wanathar Barsi*, Teherán, 1333, H. SH.

ELASQLANI, I., *Al-esaba fi Tameez Al-sahaba*, Beirut, 2012.

ELASSAL, IBRAHIM, *Paintings of Sufism in Islamic Manuscripts*, Tesis doctoral, Universidad de Helwan, El Cairo, 2013 (inédita).

ELASSAL, IBRAHIM, "Attributes of Sufis and dervishes in islamic Miniatures", *Cuadernos de la Alhambra*, 48, 2016, en prensa.

ELASSAL, IBRAHIM, "The Veiled faces of prophets in the Islamic miniatures - application on illustrated manuscripts of XVI century in Konya Mawlānā Museum", *International Journal of Arab Archeologists Union*, 2016, versión internacional 1, pp. 89- 125.

ELPACHA, HASSAN, *Fenon Al-taswer Al-islami fy Misr* , El Cairo, 1973.

ELSAYED, S., *Derasat Majtot Haydr Nameh*, Tesis doctoral, Universidad de Ainshams, El Cairo, 2009 (inédita).

ELTORAZI, NASARALLAH, *Fehrs Al-mojtotat Al-farsya fy Dar Al-kotob Al-masrya*, El Cairo, 1968.

ETHE, H., *Catalogue of the Persian manuscripts in the Library of the Indian Office*, Oxford, 1903.

ETTINGHAUSEN R., *Islamic Painting*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New York, 1978.

ETTINGHAUSEN, R., *Arab Painting* , Skira, Ginebra, 1977.

FARGALI, A., *Al-taswir Al-islami*, El Cairo, 1990.

FARES, BISHAR, *Ser Al-zajrif Al-islamia*, El Cairo, 1952.

FRTIZ, M., *The Mystic path*, New York, 1988.

GRABAR, O., *The formation of Islamic art*. New Haven, Yale University Press, 1973 – 1987.

GROHMANN A. & ARNOLD T., *The Islamic Book. A Contribution to its Art and History from the VII-XVIII Century*, Paris, 1929.

HASNAYN, ARABI, *Ta'ziir Al-iitjahat Al-fikriat w Al-aqayidia ala Al-fenon Al-islamiya fy Misr*, Trabajo fin de master, Universidad de El Cairo, El Cairo, 1984 (inédito).

HASSAN, SUMAYA, *Al-madrasa Al-qajarya fel Taswer Al-islami, Derasa Fanya Asrya*. Trabajo fin de master, Universidad de El Cairo, El Cairo, 1977 (inédito).

HASSAN, ZAKI MOHAMED, *Al-siyn wafunun Al-islam*, El Cairo, 1941.

HASSAN, ZAKI MOHAMAD HASSAN, "*Al-taswer Al-islami enda Al-fors*, El Cairo, 1936.

HASSAN, ZAKI MOHAMAD HASSAN, *Madrasat Baghdad fi Al-taswir Al-islami*, Ministerio de Comunicación, Bagdad, 1972.

HOSSEIN, ETTY, M., *Biharistan Darr Tarij Waturajim RijAlí Qaynat Waqahsatan*, Teherán, 1327.

IBN KATHIR M., *Al-bedaia w Al-nihaia* , vol. 2, Beirut, 1998.

IBN KATHIR M., *Al-sira Al-nabawiyam*, Beirut, 1976.

IBRAHIM HUSSEIN, MAHMOUD, *Mawsoaet Al-fananyen Al-moslmeyen*, El Cairo, 1981.

KUNL, ERNST, *Al-fn Al-islami* , El Cairo, 1966,

JA 'FAR MUSTAFA SUBAYH, *Siratu Saidu Al-Anam*, vol. 3, La Meca, 2001.

LEROUX, ERNST, *Lee mosquées du Caire*, París, 1932.

MUHAMMAD ALI AL-SABOUNI, *Safuat Al-tafseer*, vol. II, Beirut, 2007.

MAHMOUD MORSI, MOHAMED, *Tasweer Qest Yousef wa Zulija fy Madares Al-taswer Al-iraní w Al-turqi w Al-hindi*, Trabajo fin de master, Universidad de El Cairo, El Cairo 1996 (inédita).

MEHREZ, GAMAL, *Mawqef Al-yahudia we Elaqatoh belislam*, *Journal of faculty of Arts of Cairo University*, vol. 1, 1947, p. 88-107.

MERVAT, ISSA, "Bayna Ramzeiat Ash-shkl wa Ramzeyat Az-zajaref ", *Journal of Arab Archeologists Union*, no.3, El Cairo, 2002, p.124-147.

- MILSTEIN R., RUHRDANZ K. y SCHMITZ B., *Stories of the Prophets, Illustrated Manuscripts of Qisas Al-Anbiya, (Islamic Art and Architecture)*, Washington, 1999.
- MOHAMAD, ANWAR, S., *Fn Sinaeat Al-majtut Al-farsia*, El Cairo, 2002.
- MO'IN, MUHAMMAD, *Tahlil-i Haft Paykar-i Nezami*, Tehran, 2006.
- MUSA, SALAMA, *Tarij Al-funun wa'ashhur Al-suwar lel Sayed William Orin*, Dar Al-Hilal, El Cairo, 1950.
- MUSLIM, N., *Sahih Muslim* , por ELFARABI MOHAMED, t. 2, El Cairo, 2006
- MUSTAFA, ABDO, *Al-mudajal 'iilaa Filisifat Al-jamal*, El Cairo, 1994.
- OKASHA, THARWAT, *Al-tasweer Al-islami Al-deni* , Beirut, 1989.
- OKASHA, THARWAT, *Al-taswer Al-farsi wal Turki*, Beirut, 1983.
- OMAR, AHMED MUKHTAR, *Al-lughat wal Al-wan*, El Cairo, 2^a ed., 1997.
- POPE, A. U. *A survery of Persian art*, Oxford, 1964.
- REINHART, DUSSEN, *Kamos Asmaa Malabes Al-aarb*, Akram Fadel (tr.), Bagdad, 1971.
- RIEU, C., *Catalogue of the Persian manuscripts in the British Museum*, vol. 2, London, 1988.
- ROBINSON W., *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford, 1958.
- ROGERS, JAMES M., *The Topkapi saray Museum. The Albums and Illustrated Manuscripts*, Istanbul, 2001.
- ROMMELH, MAHMOUD, G., *Al-muzdug w Al-mustawi bayn Al-arabia w Al-farsia*, El Cairo, 1991.
- RYPKA, JAN, *Poets and Prose Writers of the Late Saljuq and Mongol Periods*, vol. 5, Cambridge ed., 1968.
- SABEQ, ELSAYED. *Fiqh Al-suna*, vol. 1 y 2, t.5, Beirut, 1977.

SAEID HILAL, MAHIR, *Al-taqyia Al-mulawia*, Trabajo fin de master, Universidad de El Cairo, El Cairo, 2003.

SAYED, AYMAN F., *Al-kitab Al-arabi Al-majtuta*, El Cairo, 1997.

SAYED ALI HASSAN, MONA, *Fananon fy Balat Al-abatra Al-magol fy Al-hend*, Biblioteca Zahraa Al Sharq, El Cairo, 1ª ed., 2005.

SCHMTIZ, B., *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in the Pierpont Morgan Library*, New York, 1997.

SCHMTIZ, B., *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, New York, 1992.

SHARE, E., *Al-Alfadh Al-Fareseia Al-Moarraba*, El Cairo, 1988.

SOGANCIO, ISMAIL OZGUR, "Islamic Aniconism: Making Sense of A Messy Literature", en Marilyn Zurmuehlen, *Working Papers in Art Education*, 1, University of Iowa, 2004, pp. 5-19.

STIERLIN, H., *Islamic Art and Architecture: From Isfahan to the Taj Mahal*, New York, Thames and Hudson Ltd., 2002.

WRIGHT, ELAINE. *Islam, Faith. Art. Culture. Manuscripts of the Cheaster Beatty Library*, Dublin, 2009.

ZAKI, ABD AL-RAHMAN, *The Islamic Sword in the Near East*, El Cairo, 1979.

12. ÍNDICE DE FIGURAS

- 1- [Fig. 1] La ascensión al cielo del profeta Mohamad (fol. 7v).
- 2- [Fig. 2] El imán Alí capturando a soldados enemigos (fol. 31r).
- 3- [Fig. 3] El imán Alí con Jaur Shah (fol. 36r).
- 4- [Fig. 4] Los dos ejércitos se encuentran enfrentándose en un batalla (fol. 126r)
- 5- [Fig. 5] El imán Alí ejecutando a su enemigo con su espada (fol. 115v).
- 6- [Fig. 6] El imán Alí montando su caballo en la batalla (fol. 110v)
- 7- [Fig. 7] El ejército del imán Alí levantando las banderas en señal de victoria (fol. 105r).
- 8- [Fig. 8] Traslado del botín de guerra en compañía del imán Alí, Saad y la mujer Farah Nizad (fol. 39v) .
- 9- [Fig. 9] Abul elMihgan rescata al imán Alí y Saad del pozo (fol. 63v)
- 10- [Fig. 10] El imán Alí llevando a los musulmanes a la victoria contra el ejército de los reyes de Oriente (fol. 83 r).
- 11- [Fig. 11] El ejército del imán Alí en una escena de la victoria en una batalla enfrente de unos soldados muertos del ejército enemigo (fol. 149r).
- 12- [Fig. 12] El imán Alí encima de la montaña de cristal (fol. 178r)
- 13- [Fig. 13] El imán Alí luchando contra las tribus de Gog y Magog (fol. 74 v.)
- 14- [Fig. 14] El rey Dhul Qarnain construyendo una pared, *Felnameh*. Biblioteca Chester Beatty, Dublín, siglo XVI.
- 15- [Fig. 15] El imán Alí logrando una importante victoria en una de las batallas (fol. 186 r.)
- 16- [Fig. 16] El imán Alí y sus amigos Abul elMihgan y Saad en un consejo de guerra con los soldados (fol. 58 r)
- 17- [Fig. 17] El imán Alí y sus amigos en un consejo de guerra con los soldados (fol. 87 r)
- 18- [Fig. 18] El imán Alí y su amigo Abul elMihgan luchando contra criaturas imaginarias (fol. 241 v)
- 19- [Fig. 19] El imán Alí se encuentra con un mayor en su camino hacia la guerra contra los ejércitos del Oriente (fol. 316 r)

- 20- [Fig. 20] El imán Alí se encuentra con otro mayor en su camino para luchar contra los ejércitos del Oriente (fol. 318 r)
- 21- [Fig. 21] El imán Alí mata a uno de los reyes del oriente sentado en su trono (fol. 259 v)
- 22- [Fig. 22] El imán Alí mata a los soldados del ejército de los enemigos en una batalla.(fol. 206 r)
- 23- [Fig. 23] El imán Alí matando un león extraordinario (fol. 246 r)
- 24- [Fig. 24] El imán Alí matando una serpiente gigante (fol. 239 v)
- 25- [Fig. 25] El imán Alí en una de las batallas luchando con su espada de dos puntas, "Dhul-Fiqár" (fol. 167 v.)
- 26- [Fig. 26] El imán Alí luchando con su ejército contra los ejércitos de los Reyes del Oriente (fol. 306 r.)
- 27- [Fig. 27] El imán Alí contra el ejército enemigo con su espada Dhul-Fiqár (fol. 303 v.).
- 28- [Fig. 28] El imán Alí en una de sus reuniones en presencia del derviche (fol. 95 r.)
- 29- [Fig. 29] La participación del derviche en las batallas contra el ejército del imán Alí (fol. 77 r.).
- 30- [Fig. 30] Un derviche en un batalla del imán Alí (fol. 107 r.).
- 31- [Fig. 31] El imán Alí dispara una flecha a uno de los reyes del Oriente, matándole (fol. 329 v.)
- 32- [Fig. 32] El rey se enfrenta al ejército a caballo del imán Alí (fol.298 v.).
- 33- [Fig. 33] El muerto de la reina del Oriente (fol. 308 r.).
- 34- [Fig. 34] la reina del Oriente en la asistencia de su ejército (fol. 51 v.)
- 35- [Fig. 35] El imán Alí visitando el cadáver del rey en el campamento militar después de haberle matado (fol.330 v.)
- 36- [Fig. 36] El imán Alí a caballo contempla la batalla (fol. 293 v.).
- 37- [Fig. 37] Uno de los episodios de la guerra del imán Alí contra el rey del Oriente y su esposa (fol. 288 r.).
- 38- [Fig. 38] El imán Alí con su ejército encaminándose a una de las batallas (fol. 233 r.)
- 39- [Fig. 39] El imán Alí a caballo observa a su ejército (fol. 197 v.).
- 40- [Fig. 40] El imán Alí, en la parte central de la escena, a caballo, con patas de proporciones anatómicas desiguales (fol. 219 v.).

- 41- [Fig. 41] El imán Alí enfrentándose a uno de los reyes del Oriente en la presencia del mayor *Sheij* (fol. 182 r.)
- 42- [Fig. 42] El rey del Oriente aparece sentado con el imán Alí en un diván (fol. 188 r.)
- 43- [Fig. 43] El imán Alí con su ejército enfrentándose a los ejércitos de oriente (fol. 119 v.)
- 44- [Fig. 44] El imán Alí enfrentándose al ejército de Oriente (fol. 138 r.).
- 45- [Fig. 45] El imán Alí saliendo de la zanja (fol. 152 v.)
- 46- [Fig. 46] La tortura de cautivos por los ejércitos de los enemigos del imán Alí (fol. 169 r.)
- 47- [Fig. 47] Los soldados del ejército enemigo, con uno de los soldados del ejército del imán Alí, luchando contra el rey de Oriente en presencia del imán Alí y sus soldados (fol. 193 r.).
- 48- [Fig. 48] El imán Alí delante de la casa de un ermitaño, saliendo el humo de ella de acuerdo con los textos (fol. 317 r.).
- 49- [Fig. 49] El imán Alí recibiendo a la delegación de los reyes de Oriente para que escucharan las condiciones del imán (fol. 258 v.)
- 50- [Fig. 50] El imán Alí con sus soldados antes de una batalla (fol. 56 v)
- 51- [Fig. 51] El imán Alí después de sus victorias en el Oriente (fol. 344 r.)
- 52- [Fig. 52] El profeta Mohamed con el imán Alí el día de Ghadir, "El jardín de los felices", Biblioteca Nacional de El Cairo.
- 53- [Fig. 53] El matrimonio del imán Alí y la señora Fátima en presencia del profeta Mohamed. Escuela turca, Biblioteca Chester Beatty, Dublín.
- 54- [Fig. 54] El imán Alí y el profeta Mohamed durante el día de la apertura del castillo Qamus, *Azar al Mudhaffar* "Los vestigios del *Mudhaffar*", 1567, Biblioteca Chester Beatty de Dublín.
- 55- [Fig. 55] El imán Alí lleva su espada Dhul-Fiqár, el jardín de *As-safa*. siglo XV. Museo de la Galería Freer, Washington.

13. APÉNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	7 verso
Temática	La ascensión al cielo del profeta Mohamed
Personajes con aniconismo	El profeta Mohamed
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	23 x 15,3 cm

Fig. 2:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	31 recto
Temática	El imán Alí capturando a soldados enemigos
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 3:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	36 recto
Temática	El imán Alí con Jaur Shah
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 4:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	126 recto
Temática	Los dos ejércitos se encuentran enfrentándose en un batalla
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 5:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	115 verso
Temática	El imán Alí ejecutando a su enemigo con su espada.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 6:



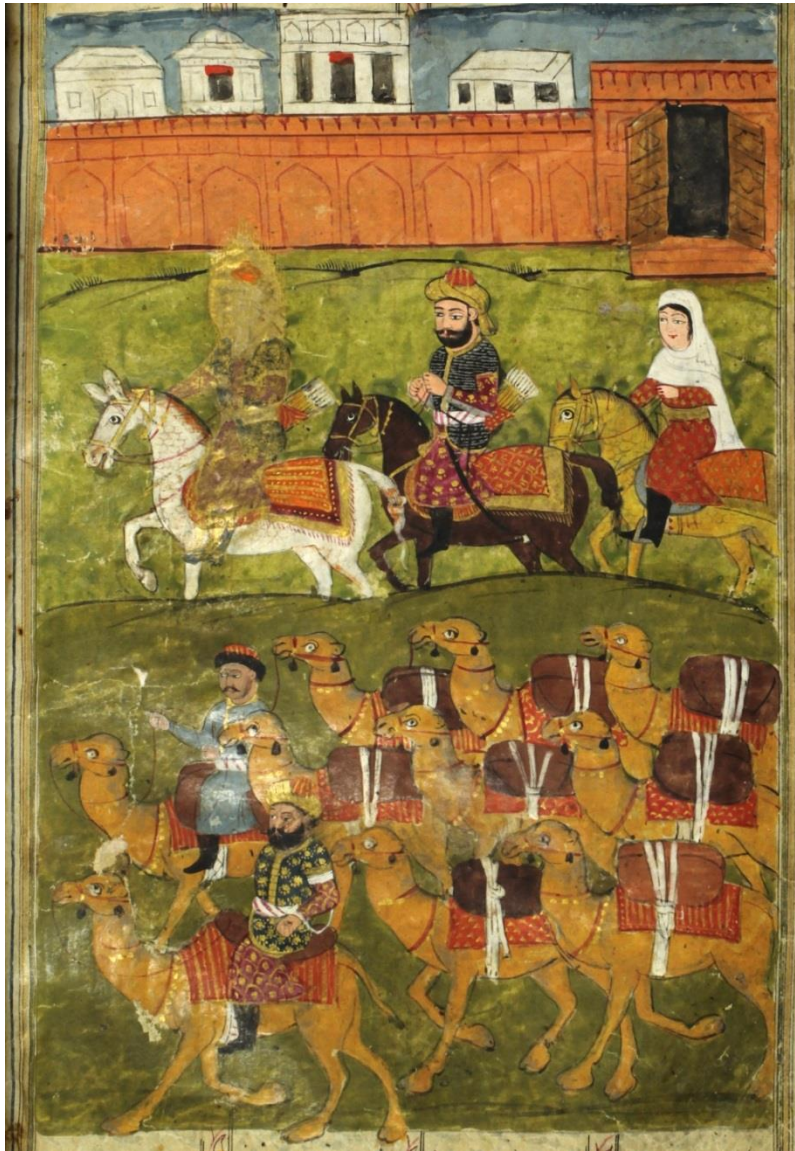
Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	110 verso
Temática	El imán Alí montando su caballo en la batalla
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.2 x 14,2 cm

Fig. 7:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	105 recto
Temática	El ejército del imán Alí levantando las banderas en señal de victoria.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.4 x 14,4 cm

Fig. 8:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	39 verso
Temática	Traslado del botín de guerra en compañía del imán Alí, Saad y la mujer Farah Nizad
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	No Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 9:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	63 verso
Temática	Abul elMihgan rescata al imán Alí y Saad del
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 10:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	83 recto
Temática	El imán Alí llevando a los musulmanes a la victoria contra el ejército de los reyes de Oriente
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,5 cm

Fig. 11:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	149 recto
Temática	El ejército del imán Alí en una escena de la victoria en una batalla enfrente de unos soldados muertos del ejército enemigo.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 12:



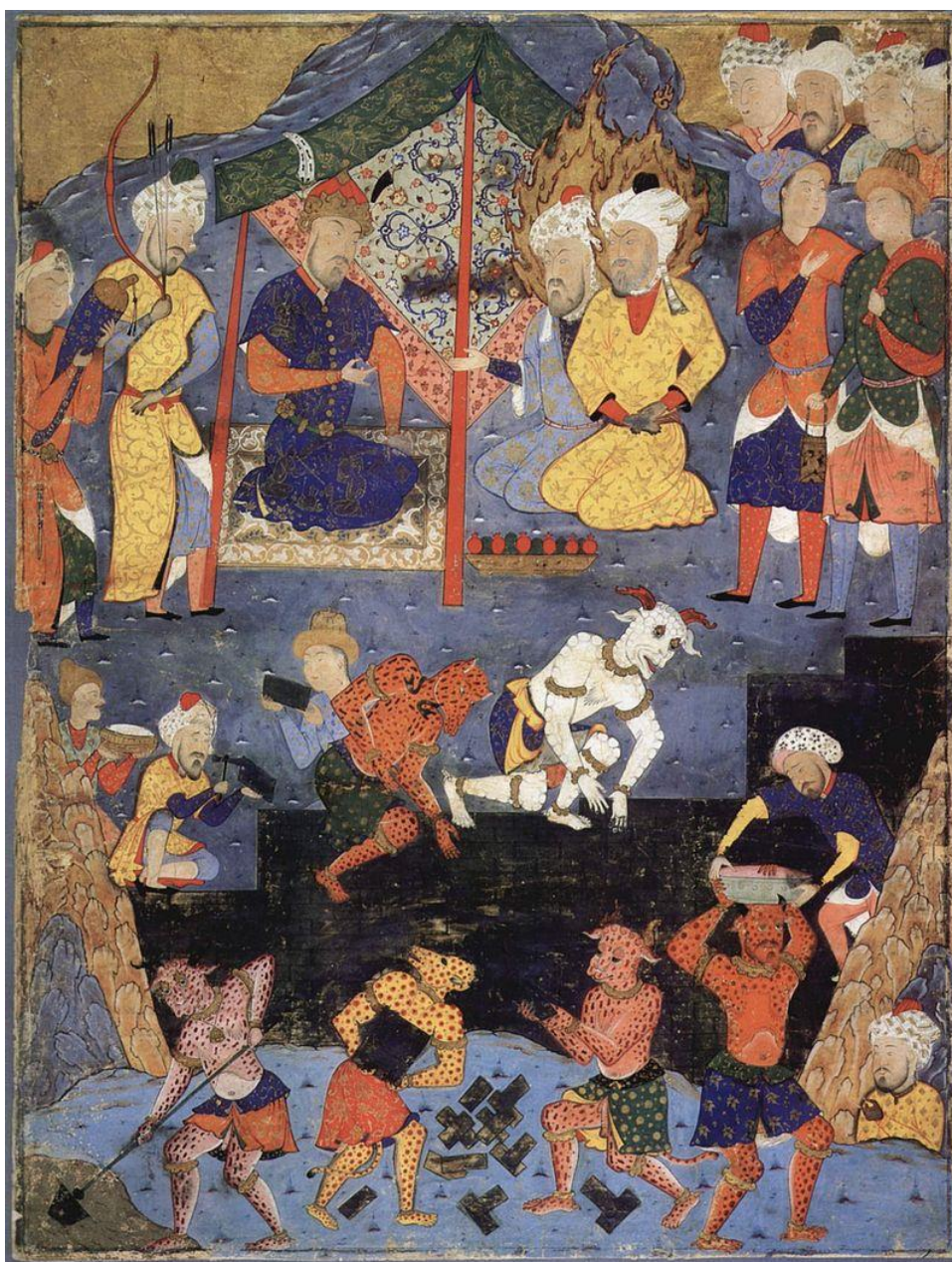
Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	178 recto
Temática	El imán Alí encima de la montaña de cristal.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24 x 14,8 cm

Fig. 13:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	74 verso
Temática	El imán Alí luchando contra las tribus de Gog y Magog
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 14:



Biblioteca
Nombre del manuscrito
Signatura
Escuela
Cronología
Temática
Efectos del Aniconismo
Bibliografía

Biblioteca Chester Beatty de Dublín
Felnameh
-
Persia
Siglo XVI
El rey Dhul Qarnain construyendo una pared
No Hay
AMIN, HAILA MANTEHHI , *La Leyenda de Alejandro según el Šāhnāme de Ferdowsī, La transmisión desde la versión griega hasta la versión persa*, Tesis Doctoral, Universidad de Alicante, 2014, p. 196.

Fig. 15:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	186 recto
Temática	El imán Alí logrando una importante victoria en una de las batallas
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.1 x 14,6 cm

Fig. 16:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	58 recto
Temática	El imán Alí y sus amigos Abul elMihgan y Saad en un consejo de guerra con los soldados.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 17:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	87 recto
Temática	El imán Alí y sus amigos en un consejo de guerra con los soldados.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 18:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	241 verso
Temática	El imán Alí y su amigo Abul elMihgan luchando contra criaturas imaginarias.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 19:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	316 recto
Temática	El imán Alí se encuentra con un mayor en su camino hacia la guerra contra los ejércitos del Oriente.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 20:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	318 recto
Temática	El imán Alí se encuentra con otro mayor en su camino para luchar contra los ejércitos del Oriente.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24 x 14,4 cm

Fig. 21:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	259 verso
Temática	El imán Alí mata a uno de los reyes del oriente sentado en su trono.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 22:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	206 recto
Temática	El imán Alí mata a los soldados del ejército de los enemigos en una batalla.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.2 x 14,4 cm

Fig. 23:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	246 recto
Temática	El imán Alí matando un león extraordinario
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 24:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	239 verso
Temática	El imán Alí matando una serpiente gigante.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24 x 14,4 cm

Fig. 25:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	167 verso
Temática	El imán Alí en una de las batallas luchando con su espada de dos puntas, "Dhul-Fiqár".
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24 x 14,6 cm

Fig. 26:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	306 recto
Temática	El imán Alí luchando contra los ejércitos de los Reyes del Oriente.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 27:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	303 verso
Temática	El imán Alí contra el ejército enemigo con su espada Dhul-Fiqár.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 28:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	95 recto
Temática	El imán Alí en una de sus reuniones en presencia del derviche
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 29:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	Haydr Nameh "El Libro de Haydr" o Alejandro Nameh "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	77 recto
Temática	La participación del derviche en las batallas contra el ejército del imán Alí.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 30:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	107 recto
Temática	Un derviche en un batalla del imán Alí
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,4 cm

Fig. 31:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	329 verso
Temática	El imán Alí dispara una flecha a uno de los reyes del Oriente, matándole.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	23.6 x 14,4 cm

Fig. 32:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	298 verso
Temática	El rey se enfrenta al ejército a caballo del imán Alí.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	23.9 x 14,4 cm

Fig. 33:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	308 recto
Temática	La muerte de la reina del Oriente.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 34:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	51 verso
Temática	La reina del Oriente asiste con su ejército ante la presencia del imán Alí.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 35:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	330 verso
Temática	El imán Alí visitando el cadáver del rey en el campamento militar después de haberle matado.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,4 cm

Fig. 36:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	293 verso
Temática	El imán Alí a caballo contempla la batalla
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24 x 14,4 cm

Fig. 37:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	288 recto
Temática	Uno de los episodios de la guerra del imán Alí contra el rey del Oriente y su esposa
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo

Medidas

24.6 x 14,2 cm

Fig. 38:



Biblioteca

BNEC

Nombre del manuscrito

Haydr Nameh "El Libro de Haydr" o *Alejandro Nameh* "El Libro de Alejandro"

Signatura

80 – Historia Persa

Escuela

Mongol-hindú

Cronología

Siglo XVII -XVIII

Número de folio

233 recto

Temática

El imán Alí con su ejército encaminándose a una de las batallas.

Personajes con aniconismo

El imán Alí

Efectos del Aniconismo

Completo

Medidas

24 x 14,5 cm

Fig. 39:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	197 verso
Temática	El imán Alí a caballo observa a su ejército.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	25 x 14,5 cm

Fig. 40:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	219 verso
Temática	El imán Alí, en la parte central de la escena, a caballo, con patas de proporciones anatómicas desiguales
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del aniconismo	Completo
Medidas	25 x 14,6 cm

Fig. 41:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	182 recto
Temática	El imán Alí enfrentándose a uno de los reyes del Oriente en la presencia del mayor <i>Sheij</i>
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	25 x 14,6 cm

Fig. 42:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	188 recto
Temática	El rey del Oriente aparece sentado con el imán Alí en un diván
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	23.9 x 14,6 cm

Fig. 43:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	119 verso
Temática	El imán Alí con su ejército enfrentándose a los ejércitos de oriente
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	25 x 14,5 cm

Fig. 44:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	138 recto
Temática	El imán Alí enfrentándose al ejército de Oriente.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 45:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	152 verso
Temática	El imán Alí saliendo de la zanja
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	25 x 14,6 cm

Fig. 46:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	169 recto
Temática	La tortura de cautivos por los ejércitos de los enemigos del imán Alí.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24 x 14,2 cm

Fig. 47:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	193 recto
Temática	Los soldados del ejército enemigo, con uno de los soldados del ejército del imán Alí, luchando contra el rey de Oriente en presencia del imán Alí y sus soldados
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	25 x 14,5 cm

Fig. 48:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	317 recto
Temática	El imán Alí delante de la casa de un ermitaño, saliendo el humo de ella de acuerdo con los textos
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 49:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	258 verso
Temática	El imán Alí recibiendo a la delegación de los reyes de Oriente para que escucharan sus condiciones
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	25 x 14,5 cm

Fig. 50:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	56 verso
Temática	El imán Alí con sus soldados antes de una batalla.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	25.1 x 14,4 cm

Fig. 51:



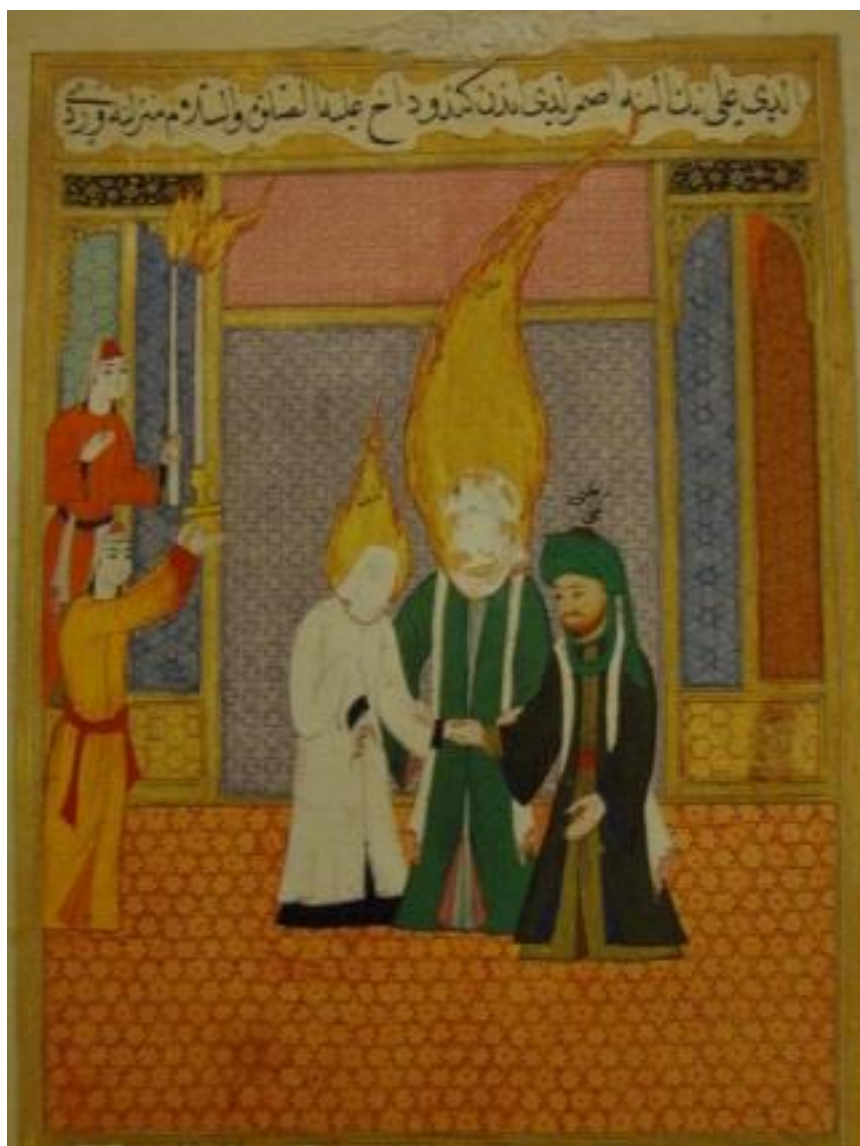
Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	<i>Haydr Nameh</i> "El Libro de Haydr" o <i>Alejandro Nameh</i> "El Libro de Alejandro"
Signatura	80 – Historia Persa
Escuela	Mongol-hindú
Cronología	Siglo XVII -XVIII
Número de folio	344 recto
Temática	El imán Alí después de sus victorias en el Oriente.
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	Completo
Medidas	24.6 x 14,2 cm

Fig. 52:



Biblioteca	BNEC
Nombre del manuscrito	Hadiket Alsoaada "El jardín de los felices"
Signatura	81 – Historia Turca
Escuela	Turca
Cronología	1503-1504
Número de folio	64 recto
Temática	El profeta Mohamed con el imán Alí el día de Ghadir
Personajes con aniconismo	El profeta Mohamed
Efectos del Aniconismo	No Completo
Medidas	17×12 cm

Fig. 53:



Biblioteca	Chester Beatty de Dublín
Nombre del manuscrito	Siyer –i Nabi "La Vida del Profeta"
Signatura	CBL, T.419
Escuela	Turca
Cronología	1594-1595
Número de folio	24 verso
Temática	El matrimonio del imán Alí y la señora Fátima en presencia del profeta Mohamed.
Personajes con aniconismo	El profeta Mohamed y la señora Fátima
Efectos del Aniconismo	No Completo
Medidas	37.4 cm × 27 cm
Bibliografía	WRIGHT, ALAINE, <i>Islam, Faith. Art. Culture, Manuscripts of the Chester Beatty Library</i>, Dublin, 2009, fig. 35.

Fig. 54:



Biblioteca	Chester Beatty en Dublín
Nombre del manuscrito	El códice de los vestigios del Mudhaffar
Signatura	CBL, Per 395.2
Escuela	Persa
Cronología	1567
Número de folio	24 verso
Temática	El imán Alí y el profeta Mohamed durante el día de la apertura del castillo Qamus.
Personajes con aniconismo	El profeta Mohamed y El imán Alí
Efectos del Aniconismo	No Completo
Medidas	26 cm × 17.8 cm
Bibliografía	ALAINE, WRIGHT, <i>Islam, Faith. Art. Culture, Manuscripts of the Cheaster Beaty Library, Dublin, 2009, Fig. 7.</i>

Fig. 55:



Biblioteca	Museo de la Galería Freer en Washington
Nombre del manuscrito	Jardín de <i>As-safa</i>
Signatura	S 1986.238
Escuela	Persa, Safávida
Cronología	1571-1572
Número de folio	24 verso
Temática	El imán Alí lleva su espada Dhul-Fiqár
Personajes con aniconismo	El imán Alí
Efectos del Aniconismo	No Completo
Bibliografía	http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_S1986.238&bcrumb=true

