

# La circunstancia social en el arte

Escribe: LUIS VIDALES

— XVI —

## LA CONTINGENCIA PLASTICA DEL ISLAM

### TERCERA Y ULTIMA PARTE

Los árabes fueron aprovechados discípulos de los persas, como suele ocurrir a los conquistadores de pueblos, en circunstancias de que la Persia sasánida, que se extendía del Eufrates al Himalaya, era uno de los focos mayores de la expansión del haber cultural griego en el mundo. Ya por entonces, textos enteros de medicina, astronomía y metafísica helénicos entraron a engrosar el *Avesta* o libro sagrado de los persas (el *Zend-Avesta*, hoy conocido). Cuando —finalmente— Persia cae bajo el Islam, en el año 651, esta herencia griega entra al mundo musulime, como parte cultural de la conquista. Mas no solo el saber entró al haber islámico con esta expansión. Los diques y canales que al promediar el siglo VI se construyeron en el país, sirvieron de modelo a los que el Islam procuró en tierras de su invasión, tal como ocurrió en España.

De la propia posesión de la tierra, elemento el más precario para el musulime, aprendieron los sistemas de la Persia sasánida, asentada sobre un fuerte régimen de propiedad territorial, cuyo feudalismo podía colegirse con solo ver al monarca, quien iba tocado de corona almenada, como símbolo de la realeza. Por cierto que de este ámbito parte el amor persa por la cinegética, una como supervivencia de las viejas sociedades de cazadores, pero que allí ganaba altura regia de deporte, tal como se patentiza en múltiples de sus expresiones culturales y, desde luego, en la plástica de la cerámica, los platos de metal, la miniatura, la escultura y la pintura.

El monumento a Cosroes II, tallado en la roca, en el que la efigie aparece montando al caballo Shab-Diz y los relieves representan escenas de caza, es de la serie. El Sapor I en el acto de cazar un ciervo y el Sapor II en la cacería de un león (ambos en el Museo del Ermitage, de Leningrado) forman parte también de esta plástica.

No escaseaban por cierto los ejemplos de arquitectura que tuvieron en Persia los musulimes en su largo aprendizaje escolar en este pueblo, el más civilizado que por mucho tiempo contó el mundo. Firuz Abad y Sarvistán, ruinas hoy, lo comprueban así. Y lo comprueba el monumental apeadero de caza de Ctesifonte, una sala de 23 metros de ancha y bóveda parabólica, en pleno desierto. A sus lados se alzaban las *crujías*, para aposento de los altos dignatarios de la corte. *Sigmurd*, un dios plurianimal, se prodiga en la orfebrería y las telas, con mucho sabor de las deidades de los pueblos primitivos del sol, la luna, la lluvia, la escarcha y los animales. Este *Sigmurd* es una entidad maravillosa que reúne en su expresividad plástica las cosas que el hombre no puede hacer o solo puede hacer con trabajo: tiene de dragón, que expelle fuego por la boca; de ave, que puede volar por el aire; de grifo, que puede andar por la tierra, y de pez, como el más hábil de los nadadores. Ello denota que estos últimos persas no se habían olvidado de los primeros.

En un plano más amplio, los musulimes tuvieron ocasión de observar el recorrido de una plástica que se desenvuelve desde la forma esencial de las comunidades más o menos primitivas, más o menos cohesivas, hasta las formas artísticas de una sociedad de constancias individuales. Es el camino que va, pongamos por caso, del relieve Nash-Rustem, de Persépolis, de vigor plástico impresionante; de la simbólica tela del Sigmurd; del relieve de Tak-i-Bostán, de reveladora sencillez; del Cosroes II en su caballo Shab-Diz, y de los temas del combate de Rustem con Isfandiyar, a la pintura del escultor que para salvar un vado lleva en sus hombros a caballo y caballista (Sirín, la deseada), en un rasgo de galantería que da buena cuenta de la sociedad de que se trata. Esta misma línea de desarrollo podían observarla en comparación con las expresiones artísticas de sus comunidades más primitivas de Arabia. Y sin embargo siguieron una línea contraria porque, sencillamente, es la sociedad, desde adentro, quien dicta sus contenidos. Y los del arte también.

\* \* \*

En las ilustraciones de los manuscritos árabes se transparenta todo cuanto había de constancia personal en la sociedad arábica, desde muy pronto, sin que la prohibición del Corán interfiriera su expresión plástica. Las escenas de la vida de Mahoma, en los textos que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de París, son muy dicentes a este respecto. Y cuando se dice "escenas", ya se sabe que se trata de "categorías históricas plásticas", si se nos permite emplear esta expresión.

Lo mismo, como es obvio, tiene ocasión de manifestarse en la esfera de la pintura. Buen ejemplo es ese Grupo Familiar de Mahoma, en que aparece rodeado de su hija Fátima, su yerno Alí y los Imanes Al-Hussén y Al-Hassán. A la izquierda, un conjunto de tres figuras, en equilibrio con el de la derecha ya descrito, complementa la composición general con no poca intención narrativa. Al centro, la naturaleza tiene permiso amplio de hablar el lenguaje de lo visual.

En una miniatura que ha sido muy comentada y reproducida, inserta en un manuscrito, se describe la escena de Mahoma relacionada con la

*pedra negra de la Kaaba*, también en forma muy personal, de retrato, de los personajes que intervienen en ella. La composición es rítmica y de franco compás plástico, desde luego, lo que no deja de prestar cierta simetría al conjunto.

En la pintura en que se cuenta la ascensión de Mahoma al cielo, la composición, de respiro individualista, no puede ser más reveladora. Mahoma va por los aires, jinete en su yegua Alborac, como pudiera hacerlo por una de las calles de La Meca o Medina. Su rostro aparece cubierto como un velo, pero no el de forma de mujer de su cabalgadura, como si él no pudiese, y ella sí, contemplar a Alá "cara a cara". Lo magnífico de esta pintura reside en que el fondo está ocupado por ángeles cuyas alas, en ángulos agudos, reproducen con suma propiedad el dramatismo del tema, lo que indica que los árabes no habían olvidado el valor anímico de las formas geométricas, que todo pueblo de constancias sociales comunes suele emplear en su plástica. Otro antecedente de esta sapiencia es el de la escritura, la cual, cuando surge, denota su ascendencia de la pintura de los pueblos más primitivos, es decir, es más cercana al símbolo picto o ideográfico. Es posiblemente esta procedencia lo que le permite a la escritura tomar puesto tan importante en la decoración árabe, en sus últimas fases.

\* \* \*

La concepción que suele tenerse de la escultura no permite apreciar la actividad que los árabes emplearon en ella, acaso una de las más extraordinarias de todos los pueblos. Con ese criterio, seguramente solo se salvaría la múltiple escultura de los doce leones sobre cuyos lomos reposa el tazón de la fuente, en el patio de La Alhambra. Las figuras en relieve, talladas en los vasos de cristal de roca, no entrarían, es claro, dentro de esa curiosa jerarquización. No participarían tampoco de este beneficio los mosaicos que cubrían los muros de la mezquita de Ben Tulún, en El Cairo, ni el friso en madera tallada que reproducía el Corán, ni el artesanado plástico del *liwan* principal. Los capiteles, mosaicos en mármol, esmaltes, etc., que decoraban este templo mahometano, quedarían dentro de las habituales clasificaciones del arte en mayor y menor, "más arte" y "menos arte".

En las regiones mesopotámicas del norte, ricas en canteras de alabastro, se presenta un desarrollo notable de la escultura musulme. Últimos descubrimientos en el nordeste pérsico indican que allí tuvo asiento una actividad escultórica de mosaicos en cerámica, cuyo estilo se hizo general en el orbe islámico.

Pero el mejor argumento sobre estas categorizaciones del arte lo da el arte mismo. Y cuando decimos esto nos es imposible olvidar que la mezquita de Omar es, sencillamente, octagonal; que el *mirhab* de la mezquita de Córdoba es un polígono y de su propia entalladura surgen los octágonos formados por el cruce de muros y arcas; que en El Cairo, las tumbas de los mamelucos, que gobernaron el país durante los siglos XIV

y XV, exhiben cúpulas cubiertas de relieves que se alzan sobre plataformas poligonales. En la India, la sala del sepulcro de la esposa favorita del sultán Djahán, en las proximidades de Agra, es octagonal. En la época de los mamelucos, el Egipto islámico presencia el florecer de la metalistería de adorno geométrico, la misma que pasa por el Irán hasta la India y por Venecia a Occidente, llevando el mensaje del poligonismo sistemático, predilectamente de exágonos y de octágonos. No es que queramos decir —no vale la pena— que la decoración árabe proceda directamente de la arquitectura de ese pueblo o, viceversa, que esta decoración influyó en la arquitectura musulime. Los dos términos pueden valer para un arte como el musulmán, tan peculiar en su desarrollo. Empero, lo que sí es irrefragable es que en el estilo de un pueblo todo es integral, y en el estilo de su arte todo es único e igual: la arquitectura y la decoración; ese universo de manifestaciones que suele cubrirse con el manto de mendigo de “arte menor” y aquellas manifestaciones del gusto que ni siquiera alcanzan a este minorazgo. Porque el arte es *uno* y no permite que a él se traslade la jerarquización que se hace con las clases sociales, de donde parece provenir esa forma del juicio.

\* \* \*

El tránsito de lo óptico a lo geométrico o, si se prefiere, del mundo de la perspectiva al mundo de lo pensado, se hace discernible en todas las obras de la plástica árabe. Algunos ejemplos deben allegarse: del siglo X hay un tejido sirio con la representación de dos pavos reales cuyas cabezas están aparejadas bajo la suntuosa corona de las dos colas, en una composición del orden óptico. Compáresele con el del siglo XIV, del Museo de Cluny, de procedencia árabe-española, en que las formas están transferidas a una concepción simétrica. En este, evidentemente, ya no es el hombre, en singular, el medidor de las cosas, según la fórmula de Montaigne; se trata, a todas luces, de una medida del hombre social, de un símbolo constante. Son estas comprobaciones, justamente, las que dan permiso a la afirmación de que el desarrollo plástico fue a la inversa en el pueblo musulime, como lo fue su propia historia.

Todavía en el siglo XIII el arte musulime no ha olvidado por completo la representación de figuras humanas y de animales por el método de medición que tiene entre ceja y ceja la pirámide visual, lo que denota que el simetrismo convencional de esa sociedad llegó tardíamente, cuando el medioevo salía del simetrismo románico y el porvenir de la plástica era el de las formas captadas por el ojo del hombre, quien se iba a instaurar como nuevo “centro del universo”. Hay una serie de obras musulimes de esa centuria en que la plástica libre y visual se entrevera con las alusiones a la románica. Una bandeja de *ataujía* (e incrustaciones de cobre), propiedad del duque de Aremberg (Bruselas), que data de 1240, es comprobante de esta coexistencia de valores plásticos.

El vaso Barberini (1260), del Museo del Louvre, considerado como la más alta expresión de la metalistería sirio-egipcia, exhibe el arabesco más acusado que la pieza anterior, sin que las agrupaciones —cinegéticas y de guerra— dominen su arquitectural señorío.

En el siglo XV la artesanía en metal pluraliza los ejemplos del poligonismo musulme. Colocar frente a frente el cuenco egipcio de bronce (1468), que se encuentra en la Antigua Cámara del Tesoro Imperial, de Constantinopla, tan "poligonizante", con el vaso egipcio de cristal de roca, labrado por el procedimiento del desgaste por arenilla (Museo Victoria y Alberto, de Londres), de representaciones visualistas, pese a la ascendencia de estas del fabulismo oriental, es asistir a este proceso plástico en vía contraria, a consecuencia del avatar de ese pueblo.

Este curiosísimo fenómeno es muy desigual en el tiempo, de acuerdo con las características locales de los Estados musulmes Pero es constante y no ocasional. El tránsito pudo advenir entre los siglos XIII y XIV. Las comprobaciones, muy intencionales por cierto, no son escasas. Equipara, verbi gracia, la cantimplora esmaltada, de vidrio soplado, en azul, blanco, rojo y verde, y figuras distribuídas en cuatro zonas circulares y el cuello (Tesoro de la Catedral de San Esteban, de Viena), del siglo XIII, con la ya más geometrizable lámpara siria, de vidrio, en azules, verdes, rojos, dorados, en la que campean seis áreas poligonales y profusa decoración de arabescos (Museo de Historia Natural, de Viena), del siglo XIV, es asistir a esta crisis. El contraste con obras de siglos anteriores a éstas, resulta más substancial. El famosísimo gallo en cobre (Museo del Ermitage, de Leningrado), oriundo del oriente musulmán, de los siglos VIII o IX, es ejemplar entre millares de plástica musulme al corte del *naturalismo* de acepción renacentista. "Está que canta", como dice el "Rey de la Naturaleza", o sea el hombre de Bacon, de Montaigne y de Kant.

A todo lo largo del siglo XV, antes de la dominación turca, se alzan en Egipto los testimonios de este desarrollo en sentido contrario, dentro de la plástica musulme. En El Cairo, las tumbas de los califas mamelucos despliegan el signo geométrico, sin que nos sea fácil desentendernos de la tiranizante estructura comunitaria de aquel feudalismo árabe. A veces, a los aceitunies se les llama "preciosismo", pero son más bien combinaciones, sobre las cúpulas de esas tumbas, del signo simbólico musulme, tal como se ven en los mausoleos del Sultán Barkuk (1400-1410), Bars Bey (1432) y Kait Bey (1463), entre otros.

Se ha dicho que "el instinto de lo ornamental y decorativo ahoga la voluntad de forma en el pueblo árabe", naturalmente refiriéndose a este monopolismo poligonal. Pero resulta que esa plástica hace dentro de su "encerramiento", precisamente, el más extraordinario alarde, la más profusa y rica explosión de formas (acantos, palmetas, helechos, piñas, hojas de parra a medio-abrir, granadas, vástagos vegetales, que en ocasiones ceden pequeños espacios en el entrecruzado a la presencia de leones, tigres, gacelas y pájaros, como acontece en los relieves planos de la India. Y es digno de observar que la tendencia a la síntesis plástica es más notoria allí donde la galvanización al orden feudal es más fuerte y donde el núcleo social, por lo mismo, es más pungentemente coránico. La abreviación plástica, por tanto, no es tendencia igual en todos los Estados islámicos. El grado o nivel de aquella *condensación* más o menos acentuado es lo que permite en algunos países la presencia adusta de la "forma pensada" o la de un arte de representaciones libres, en el sentido vi-

sual. Recientes descubrimientos en el nordeste pérsico se han encontrado con un antecedente de pintura mural musulme de fines del siglo VIII o principios del IX, con exposición de figuras, humanas y de animales, de no poca animación óptica. Y ya hemos dicho que de las excavaciones de esa zona han sido extraídas infinidad de piezas de cerámica con motivos zoomorfos y fitomorfos. El siglo XI abre campo en la casi totalidad del universo islámico a las obras de brevedad plástica, de masa, en que la solución artística concluye por montarse sobre el signo geométrico. Durante el califato cordobés, esa abstinencia de la forma se impone. Y, finalmente, en numerosos Estados mahometanos comienza a bajar la marea hacia el siglo XVI, no solo por modificación de las condiciones propias, sino por el crecimiento de lo que en historia se ha denominado "los tiempos modernos". En los siglos XVI, XVII y XVIII, Persia asiste a un verdadero florecimiento de la pintura, dentro de la franca y libre representación *figurada*, como dice la expresión del orbe de la persona, aunque todo bajo el cielo es *figurado* y aunque en estas representaciones no falta nunca el recuerdo del diseño rítmico-geométrico, el que, como lo han anotado muchos comentaristas de arte, no ha sido jamás definitivamente puesto en desuso. En la India del siglo XVI, Agra, bajo el impulso de Barkar y luego de su nieto, Akbar, es centro de avanzada del islamismo, En una corte de príncipes ilustrados —escritores, poetas, artistas— surge una escuela de pintura aplicada principalmente a la ilustración de libros. La miniatura del retrato, en papel, es igualmente notable. En la Biblioteca Nacional de París, en el Museo Guimet, de París; en el Museo Condé, del Castillo de Chantilly, etc., hay piezas de este arte en el que puede apreciarse el juego individual de las figuraciones y del retrato, según el contralor de las apariencias del ojo.

\* \* \*

Hay en el primer versículo del Canto II del Corán unas iniciales (A.L.M.), que nadie ha podido descifrar. La historia política y plástica de los árabes, de tan pobrísima manera aquí descrita, ojalá no se parezca a ese "misterio", pero, de todos modos, no tiene por qué ir más lejos. Hemos dicho lo que nos importa, y aquello que en los textos —de historia y de arte— no luce la representación que debiera por su magnífico poder resaltante. No luce, mejor dicho, ninguna figuración, que es precisamente lo que nos permite a nosotros rescatarla de ese secular anonimato. Se dice que "los mahometanos escupen del lado izquierdo para no ensuciar al ángel bueno". Pero resulta que a la salida de la Edad Media el ángel bueno estaba *a la izquierda*. Y ese fue el error que perdió a los Estados musulmes, y a su arte también.

## CONCLUSION Y NOTAS

Todos los pueblos de desarrollo orgánico hacen igual recorrido en el proceso del arte. Tribus, clanes, estirpes, estructurados más o menos en el llamado "comunismo natural" y en las eras del mito, hacen un arte expresivo de los fenómenos del orden natural (representaciones del sol,

la luna, la lluvia, la escarcha, el viento, etc. etc). El tótem o encarnación del mito es la única figura individual en aquel universo socialmente parejo.

En el matriarcado, la mujer es reproducida plásticamente, no como individualidad, sino genéricamente como *la madre*, por cuanto la sociedad también es genérica y dicta sus normas.

En el tránsito del erratismo a la radicación agrícola, la plástica se modifica. Una inter-relación del tótem (o animal protector) y del hombre (ánima del muerto) se expresa en el arte, por algún tiempo, hasta que el *animismo* impone sus fueros y generalmente se expresa, en las fases finales, por las efigies de los guerreros.

A medida que el pueblo se desenvuelve hacia las formas liberales de economía, el convencionalismo plástico cambia en igual sentido, hasta llegar al anatomismo y, universalmente, a las mediciones personales de las cosas. Si hay disturbios, los hay en la plástica (los barrocos). Si una nueva sociedad se insinúa en el seno de la vieja, la plástica que intenta surgir es la contraria de esta. Tal ocurre en la hora presente.

Pero hay pueblos que no se desarrollan así. Pueblos que para ser realmente *naciones*, les falta la condición rudimentaria: el suelo donde habitar y desenvolverse históricamente. Si crecen demográficamente, se desbordan en busca de lo que les falta. Y esta impronta de su destino hace que su proceso plástico se verifique, como si dijéramos, al revés. La misma condición de invasores hace de ellos conglomerados elásticos, enrumados, a falta de fundamentación en la tierra, hacia las actividades de expresión industrial. En otros términos, esas sociedades son por lo general avanzadas, de cerebro agudizado por la propia contingencia económico-social. Y ello pone su sello en el arte. Judíos y árabes se hallan dentro de esa condición específica.

Este avanzar *al revés*, de un pueblo que no comienza su plástica por la arquitectura propia sino que debe aceptar esta tal como la encuentra en el país invadido, se marca igualmente en los estilos de la ornamentación y la decoración. Los musulmes no dan principio a su plástica por medio de la síntesis geométrica, como todos los pueblos que rinden sus jornadas históricas en su propio suelo, una tras otra, orgánicamente. Se inician por donde suele concluir una sociedad: por el arte del sentido visual. Es el período de la expansión. Todavía, donde quiera que surge la mezquita, la decoración absorbe la exhuberancia que viene de la libertad en que anda el pueblo conquistador. Incluso la práctica decorativa se hace entonces más complicada, más sobrada, más proveniente de la imaginación popular, dejada a su anchas.

En una segunda etapa de la dominación, aquel orbe, si no se simplifica, al menos entra en un proceso de "elaboración". La línea se torna más estilizada, el motivo más encerrado dentro de un concepto. Aparece así el "arabesco", primer asomo de una convención plástica musulmana.

En la tercera y final etapa, la decoración obligadamente culmina en el molde simétrico. El arte musulmán se convierte en un símbolo exacto.

Este símbolo, de poderosa significación religiosa, es el polígono. Una forma somera, esquemática, profundamente sintética, que resume o quiere resumir la unidad musulme —económica, social, religiosa— hacia la cual debe mirar todo un pueblo.

Pero se ha llegado tarde y completamente en sentido contrario al vuelo europeo: cuando el Occidente enrumba hacia las formas personales del Renacimiento, en todo el abanico de la vida humana. Tal es el drama y la paradoja del Islam, lo mismo en su historia que en su arte.

\* \* \*

En el Corán se trasluce, bajo sus normas de conducta, la voluntad de un pueblo enfrentado a la necesidad imperativa de un ámbito para su desarrollo. A este profundo sentimiento contribuye el hecho de que La Meca, tierra pedregosa, sin agua, subsistía por una economía comercial que se redoblaba por los ingresos que dejaban los peregrinos visitantes de la Kaaba, año tras año. Especies, incienso, almizcle, pasaban de la Arabia del sur y de Abisinia por La Meca, hacia Siria, Bassora y Damasco. Las empresas de transporte camellero de La Meca eran en ocasiones de alcance colectivo en que participaban miles de habitantes. En el Corán se dan instrucciones para los viajes del pueblo caminante, *ejercicios de la conquista*.

\* \* \*

Hay en las *suras* una norma estética muy oportuna. El ángel Gabriel, el confidente de Mahoma, le aconsejaba que no recitara la *sura* mientras la oía. Le decía que retuviera en la mente la revelación, porque el desentrañarla y seleccionar las palabras para su traducción “son cosas enteramente de nuestra incumbencia y no de la tuya”. Denota una buena conducta para la creación intelectual; una *sura*, en suma.

\* \* \*

La *Hégira* o huída de La Meca fue organizada por Mahoma el 20 de junio del 622, primer año mahometano. Le siguieron un centenar de prosélitos. Mahoma se torna político, militar y organizador religioso. Consolida el Islam bajo un gobierno teocrático. En las *suras* de Medina establece, siempre por medio de su corresponsal, el ángel Gabriel, las condiciones previas para sacar al pueblo árabe de los arenales, esto es, para la conquista. Son un código de ley civil, normas de vida práctica y castigo a los infractores. En el 630 conquista La Meca, que le había sido hostil. Va al frente de diez mil seguidores. Destruye los 360 ídolos de la Kaaba; luego restituye algunos de estos, según los pactos y alianzas (por sobre la rigidez religiosa, la unidad para las invasiones). Había entrado a La Meca sobre la misma camella de la *Hégira*, lomo de la unificación teocrática.

\* \* \*



Mahoma fue el verdadero "san-gabriel" del islamismo. A su muerte, Arabia era "una", teocráticamente. Esta era el ingrediente que faltaba para la expansión. Dice Pijoán ("Historia del Mundo"): "la prodigiosa expansión del Islam se explica a menudo recordando las querellas de Bizancio, las costumbres afeminadas de los persas, el descontento de la población indígena de Egipto, el cansancio teológico de Siria y, sobre todo, la potencia ardiente de Arabia". No se puede explicar una empresa de esta dimensión por agentes negativos. Nos parece haber dejado clara y recalcitrantemente establecido cuál fue el "agente positivo" que condujo al Islam a las conquistas, porque sin ello es imposible conocer el arte arábigo. Abu-Béker discípulo del Profeta y primer califa —pronuncia la palabra de orden que corresponde a ese "agente activo" de que hablamos. Dice: "cuando un pueblo deja de pelear por las vías del Señor, es el Señor quien se desentiende de ese pueblo". Es la voz de la "Guerra Santa". A ella siguieron las invasiones a Siria y Caldea.

\* \* \*

La separación de Córdoba del califato fue el resultado de la madurez en España de una culturación nueva de significación peculiar. Peculiar, no como lo dice Schaefer "por las especiales circunstancias de población que se daban en la península ibérica", sino por las modulaciones propias, en primer lugar económicas, que había tomado el asentamiento musulme en España. El emirato, expresión administrativa de esta orbitación, no es sino un paso en este amanecer, cuya culminación suele situarse en el siglo X, bajo el califato de Abderramán III. La mezquita de Córdoba, comenzada en tiempos del primer omeya, se termina por entonces, aunque después se le hacen agregados y enmiendas. De la fecha en que cae Córdoba en poder de Fernando III (1236) a la entrega de Granada al poder español (el 2 de enero de 1492), el arte da un salto más. Es la diferencia que va de la mezquita de Córdoba a La Alhambra, el monumento final y cimero del ciclo español, más árabe que Mahoma, con más alma de oasis que la de los desiertos de Arabia.

\* \* \*

Del hecho de que no exista equivalencia rígida entre evolución social y movimiento artístico, no se deduce que no exista equivalencia.

\* \* \*

Del hecho de que "el arte no se ajuste estrictamente al movimiento histórico", no se deduce que no se ajuste.

\* \* \*

Solo el crítico u observador epigónico toma ramas del arte como epigónicas. Las alfombras son obras de arte del mundo musulmán. Los talleres de Bokara, Samarkanda, Tabriez, Ispahán, entre muchos otros, dejaron culminadas piezas maestras de la tapicería. Al finalizar la Edad

Media, Alcaraz asciende a cúspides de pureza notable, con la característica de que los tapetes son obras manuales, sin intervención del telar, dentro del más integral impulso creativo. El tapete oriental, decorado de palmas, leones, grifos y caligrafía coránica, de solución geométrica, es un logro de la mayor altura estética. Algunas de estas escuelas, en Egipto y otros lugares, continúan el vuelo creador a que da lugar la alfombrería musulme.

\* \* \*

¿Por qué los árabes fueron abstinentes en la escultura de bulto o de tres dimensiones? Los leones de La Alhambra, la estatua de la esposa favorita de Abderramán III en Medina Azahra, los “doce animales de oro rojo” en el palacio de esta (dos testimonios que solo conservan existencia verbal), y quizá no más. La ausencia de armazón arquitectónica en los primeros estadios de las conquistas —razón de peso— aleja la posibilidad de esta forma de arte. La falta de espacio sólido, la aleja. Ya la aleja, el peso específico de la metalistería industrial, de tal torrencial transparencia en la escultura plana. Pero si nos abstraemos del criterio tradicional que aplicamos al vocablo “escultura” y que, entre otras cosas, en todos los pueblos tiene una primera faz en la escultura plana hasta ganar su redondez en los medios individualistas (Grecia es ejemplo cumbre), la escultura en metal de los árabes presenta desarrollo cabal, dentro de las características “peculiares” de ese pueblo. Los comprobantes tienen extensión de catálogo. Belleza impresionante, que puede servir de ilustración, es el Grifo de bronce del Campo Santo de Pisa, un pebetero trabajado a cincel, del siglo XI, si no posterior, obra a todas luces egipcia, por su brevedad plástica. Los comprobantes tienen extensión de catálogo, repetimos. Y no estamos haciendo catálogos. En arte, nuestro interés en tomar las “temperaturas”.

#### BIBLIOGRAFIA DE FACIL CONSULTA

“Compendio Histórico del Arte Universal”, Igual Ubeda (Arts).—“Para saber ver”, Matteo Marangoni.—“Estilos Artísticos”, K. D. Hartmann.—“Historia del Arte” e “Historia del Mundo”, José Pijoán, Salvat Editores, S. A., Barcelona.—“El Arte Medieval”, Elie Faure (Poseydón).—“El Legado del Islam”, Universidad de Oxford.—“Historia General”, tomo II, Edad Media y Tiempos Modernos, F. Frías Valenzuela.—“Arte Arabe”, Ahlenstiel-Engel (Colección Labor).—“Historia del Arte”, Germán Bazin (Ediciones Omega).—(Historia de la Cultura”, Weber (Fondo de Cultura Económica, México).—“Historia Universal”, dirigida por Walter Goez, tomo III, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1962.—“Tratado de Estética”, Luis Vidales.