

Representaciones iconográficas del exotismo intercultural: "El milagroso viaje de mahoma". La imagen en una obra prohibida (S XV)

RIGUEIRO GARCÍA, Jorge /FFyL-UBA –jorgerg@sinectis.com.ar

Eje: Arte antiguo y medieval

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: Libros de viajes - Interculturalidad – Exotismo.

Introducción¹

Durante la Edad Media, la experiencia de un viaje era altamente azarosa, enriquecedora, podía acabar de la peor manera, o con un ciclo de perfeccionamiento vital personal alcanzado, como en el caso de una peregrinación (Guglielmi 1994).²

Un viaje muchas veces significaba el partir a un “mundo” desconocido y pleno de leyendas o, por lo menos, de relatos de quienes ya lo han visitado o escucharon hablar de él, generando hasta proceso de marginación en los viajeros y en quienes abandonaban su hogar para emprender un viaje (Guglielmi 1981, 1986).

La preparación para un viaje era ardua y no exenta de la angustia de no saber si se retornaba con vida: caminos inseguros, viajes por mar llenos de peripecias (piratas y monstruos marinos, por supuesto), enemigos y ladrones acechantes en bosques o sitios apartados y pueblos diversos con culturas y tradiciones hasta absolutamente opuestas al viajero esperaban del otro lado del mapa.

Libros de viajes, guías de viajeros y extensas relaciones de travesías poblaban los estantes de bibliófilos y viajeros avezados, inflando la imaginación del resto de la población con un doble sentimiento de curiosidad y miedo, pero superando todo esto, viajeros, comerciantes, evangelizadores y peregrinos se las arreglaron para seguir su marcha y tratar de retornar con el pellejo intacto y si era

¹ Este trabajo surge de la fusión de dos artículos escritos sobre la base de la misma fuente: “Visiones celestiales en ‘El milagroso viaje de Mahoma’. Iconografía de un viaje celestial en una obra prohibida”, presentado en las *XI Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires, UCA, 2014 y de “Lo monstruoso e infernal en ‘El milagroso viaje de Mahoma’. Iconografía de un viaje celestial en una obra prohibida”, expuesto en las *V Jornadas de Reflexión Monstruos y Monstruosidades*. Buenos Aires, FyL, UBA 2014. Con un profundo reconocimiento por Nilda Guglielmi, que sin su generosa colaboración este artículo no hubiera existido

² Sobre viajes *cf.* Mollat 1990. Más abarcativos, sobre peregrinajes y los preparativos, rutas y otros temas: Stopani 2007, Oursel 1998. Más amplio, sobre el entorno meridional: Abulafia 2013.

posible, la billetera llena o los pecados redimidos. Asimismo, una multitud de santos viajeros y advocaciones de la Virgen, ayudaban al peregrino o al que emprendía la travesía para la feliz resolución de su trámite, permitiendo que volviese a casa y salvase la vida y la bolsa.

Sólo un viaje estaba vedado o no tenía un retorno posible: el viaje al Más Allá. Este viaje a tierras infernales o al mismísimo Cielo, era algo imposible desde un punto de vista práctico, pues requería la muerte física del “viajero” para que fuese habilitado a cruzar los umbrales de ese otro mundo. Sólo Orfeo pudo, en la mente de los hombres medievales, cruzar la Estigia y volver vivo, pero con un alto costo en el camino. Mucho más tarde, Dante se dio el lujo de visitar minuciosamente el Infierno para llegar al Paraíso a través de una obra literaria de largo periplo, para encontrarse con su Beatriz, pero dado lo incompleto de su obra, no sabemos qué tal le fue en el camino de retorno.³

En el presente artículo, el viajero analizado es el mismísimo Profeta Mahoma, quien a partir de unos pocos pasajes coránicos y de la tradición o *Sunna* posterior, nos informa de un viaje “horizontal” a través de tiempo y espacio durante la noche, en el que viaja desde La Meca a Jerusalén a lomos de un animal fabuloso, el *Al-Burâk*, teniendo en la misma noche y en una segunda instancia, una ascensión “vertical” en recorrida por los siete Cielos y un posterior descenso a los siete infiernos. Luego de su dilatado recorrido volvió a la mañana siguiente, cargado de experiencias extáticas y tras conocer y dialogar en persona con algunos de los más importantes personajes de la Fe del Antiguo y del Nuevo Testamento.⁴

Este viaje ha sido tomado por el Islam como un acontecimiento de real importancia, amén de lo milagroso y relevante de su contenido para la doctrina ya que mediante la tradición de su relato y a instancias de Moisés, fueron instituidas las cinco oraciones al día que todo fiel debe realizar. Si bien,

3 Sobre el diablo, ente otros: Cardini 1999, Muchembled 2000. Sobre las influencias culturales en Oriente: Blázquez 1998 o PauL 2003. Sobre el Cielo: Dannell y Lang 2001.

4 En sus textos, *Al-Bujâri* y *Muslim*, de quienes hablaremos más adelante, narran las líneas generales del viaje a Jerusalén (*Isrâ*) y hacia los Cielos (el *Mi'râÿ*): El Profeta montó sobre un animal de naturaleza mística, el *Al-Burâq*, más grande que un asno pero menor a un mulo y cuyo paso alcanzaba los límites de la vista. Entró en la Mezquita *Al-Aqsâ*, en la actual Explanada frente a la Cúpula de la Roca, y ahí realizó una oración absolutamente abstraído del mundo exterior. A continuación, el Ángel Gabriel le dio a elegir para beber de dos recipientes, uno contenía vino (el vino aún no había sido prohibido) y el otro contenía leche. Mahoma escogió el que tenía leche y tras beber de él, el Arcángel le dijo: “Has acertado en la naturaleza primordial (*fitra*)”. Después, lo condujo al primer cielo, luego al segundo, al tercero, hasta el que al llegar al final del séptimo cielo, el cual es la frontera para las criaturas, el Profeta avanzó, pudo contemplar el Árbol de Loto y Allah “le mostró lo que le mostró”, pero sin haber visto a Dios directamente. Durante esa Noche, fue impuesta a los musulmanes la práctica del *Salât* (la oración) cinco veces al día. Durante este viaje ha conocido a los más importantes Profetas del Antiguo y Nuevo Testamento: Adán, Moisés, Abraham, Cristo o José. Al día siguiente, una vez vuelto a Meca, Mahoma describió a la gente lo que acababa de vivir, pero muchos lo acogieron entre burlas. Incluso algunos lo desafiaron a describir los restos del Templo de Salomón, ya que había estado en él. Durante su visita a Jerusalén, no se había fijado en los detalles y no pudo responder al principio. *Al-Bujâri* y *Muslim* continúan su narración aduciendo que el mismo Profeta fue nuevamente “... al interior del recinto de la Kaaba, y ahí Allah me hizo ver de nuevo el Templo de Jerusalén. Salí y se lo describí tal como había aparecido bajo mi mirada”. A pesar de ello, muchos siguieron afirmando que Mahoma mentía o había sido víctima de una alucinación. Los llamados “idólatras” acudieron ante Abû Bakr, cuya sensatez y prudencia consideraban en alta estima y le contaron lo ocurrido. Esperaban que él se echara atrás y abandonara a Mahoma y dejase de seguirlo en su prédica, pero en lugar de ello, él dijo: “Yo digo que sus palabras son verdaderas, y lo sostendría aunque fuera más lejos en sus afirmaciones”. Por ello, Abû Bakr, que luego sería el primer califa tras la desaparición de Mahoma y uno de los primeros testigos de lo que luego explicaremos como *hadices*.

en un primer momento, fueron dictadas cincuenta oraciones distribuidas a lo largo de la noche y del día, pero su número fue reducido finalmente al de cinco, valiendo cada una de ellas por diez (5) Si bien se trata de un único viaje, diversas tradiciones han incurrido en agregar elementos, datos y hasta sitios visitados durante este periplo, habiendo, incluso, re escrituras cristianas medievales en las que se hace hincapié en el encuentro y diálogo entre Dios y el Profeta.⁶

La obra que nos ocupa para reseñar este viaje de tan pocos datos iniciales en el Corán, es el “*El milagroso viaje del Profeta*”, exquisito libro compuesto por *Mir Haydar* hacia 1436, con caligrafía en turco del este y anotado en escritura del Uighur por *Malik Bakhshi* de Héraït, que ha recibido ilustraciones de desconocidos pero magníficos artistas, confeccionado sobre papel importado de China (Seguy 1997).

Obra rica en testimonios interculturales, contiene en sí múltiples intervenciones de diversas manos, ilustradores y caligrafías. El manuscrito con anotaciones en *persa, turco, árabe y uighur*, realizó asimismo, un intrépido periplo y tuvo suerte dispar, hasta que en 1673 fue comprada en Constantinopla por el traductor francés de *Las mil y una noches*, Antoine Gallard. En Francia, permaneció en la biblioteca del ministro Colbert hasta que pasó a los Fondos Nacionales. Actualmente, está en la Sección “Rarezas turcas” de la Biblioteca Nacional de Francia, bajo el número 190. Este Viaje, asimismo, fue reelaborado en otras zonas del mundo islámico, pero en ningún caso, ha sido ilustrado como en el ejemplar que nos ocupa.

Inspirado en los primeros versos de la Sura XVII *al-Isrâ*,⁷ se cuenta cómo el Profeta fue llevado por el Arcángel Gabriel desde el Santuario de La Meca hasta la “Mezquita lejana” o *Al- Acqsa*, en la Explanada frente al sitio en el que posteriormente sería construido el edificio conocido como Cúpula de la Roca, en torno del año 620 en Jerusalén. Este edificio, parte del completo religioso en la

5 Originariamente, las oraciones solicitadas por Dios eran cincuenta, pero a instancias de Moisés, Mahoma solicitó una reducción, lo que le fue concedida. Esta vez, las oraciones fueron diez. Ante la insistencia de Moisés, por lo engorroso de realizar diez oraciones, Allah concedió que las oraciones fuesen sólo cinco. Si bien Moisés aconsejó a Mahoma que solicitase una nueva reducción, Mahoma sintió vergüenza de un nuevo pedido a Dios, por lo que desde ese momento, las oraciones obligatorias son sólo cinco para cada fiel. Sobre aspectos culturales e históricos del Islam, entre muchos de alto valor: Hourani (2008), Rogan (2010), Lewis (1995), Abd Al-Ati (1993), Küng (2006), Waines (2008) o Cruz (1981).

6 Como el interesante Libro de la Escala de Mahoma, que puede verse en las ediciones clásicas de Muñoz Sendino (1949), Cerulli (1949); se han realizado recientemente traducciones a lenguas modernas, en algunos casos en edición bilingüe con el latín: *Le livre de l'échelle de Mahomet*, trad. Gisèle Besson y Michelle Brossard-Dandré (Paris: Le Livre de Poche, 1991); *Libro de la escala de Mahoma, según la versión latina del siglo XIII de Buenaventura de Siena*, trad. José Luis Oliver, prólogo de María Jesús Viguera (Madrid: Siruela, 1996); Hyatte (1997), en Echevarria Arsuaga (2006). También es de suma utilidad para aspectos culturales Melo Carrasco y Vidal Castro (2012).

7 La cita textual es: “¡Gloria a quien una noche hizo / viajar a su siervo desde la Mezquita / Inviolable hasta la Mezquita más lejana, aquella cuyos / alrededores hemos bendecido, / para mostrarle parte de Nuestros signos! / Verdaderamente El es Quien oye y Quien ve”. En: *El Noble Corán y su traducción comentario en lengua española*; Arabia Saudita, Complejo del Rey Fahd, 1989. En adelante, se citará *Corán*.

Explanada de la Roca, está construido sobre restos de edificaciones anteriores, e incluso, según la tradición, sobre restos mismos del Templo de Salomón.⁸

Luego de una purificación espiritual en la oración y en las aguas sagradas de la fuente de *Zazam* (de la cual, según la tradición, bebió Ismael para aplacar su sed y se encuentra en La Meca) para evitar el error y la duda, el Arcángel lo obliga a repetir las palabras y pensamientos que pronto se transformarán en la base del Corán y lo ayudó a montar en el *Al-Burâq*, rápido como el rayo. ⁽⁹⁾ Si bien el Corán es altamente exiguo respecto del viaje hacia el Cielo, pero sumamente ilustrativo en lo que a castigos infernales se refiere, la Sunna o tradición posterior, se encargó de explicar el doble proceso del viaje y todas las implicancias del mismo.¹⁰

La interculturalidad en el arte

Cuando Bagdad fue promovida a Capital Califal en el 762, el rechazo por la figura humana en la iconografía se profundizó, por lo que un riquísimo programa de grutescos, entrelazados y lacerías multicolores pobló los manuscritos. Asimismo, los artistas evitaron caer en la idolatría de la representación de la imagen humana, para no imitar a Dios y de ahí que las pocas imágenes del Profeta se hacían sin rostro o con el mismo velado, para evitar contemplar su faz y simbolizando su aspecto profético.

Anteriormente, califas omeyas habían hecho acuñar moneda con efigies de seres vivos siguiendo patrones tradicionales del arte persa y bizantino, pero llegaron a resellar monedas para quitar

8 Por la fecha, el lector deberá comprender la importancia de este viaje, pues data de poco tiempo antes de que Mahoma debiera abandonar La Meca y refugiarse en Media, tras una serie de atentados contra su persona y empezar desde allí la expansión del Islam.

9 Sobre Mahoma, apenas un clásico: Rodinson (2002).

10 La palabra *Sunna* significa básicamente “conducta” y se transformó posteriormente, en doctrina para los musulmanes, por provenir del conjunto de dichos y hechos de Mahoma y su manera de proceder según resulta del testimonio de los *ashab*, sus contemporáneos y compañeros. Como muchas veces el Corán no entra en detalles respecto de un sinfín de cuestiones, la *Sunna* a través de los *hadits* (o *hadices*), se han agregado a las fuentes interpretativas coránicas. Un *hadit* es un breve relato en el que se recogen palabras, dichos, hechos o actos testimoniados por contemporáneos del Profeta. De esta forma, Los *hadices* sirven para establecer la Tradición, conformando la segunda fuente del Islam. Cada *hadit* se compone de dos partes: en primer lugar el contenido de la tradición propiamente dicha y luego, la cadena de los nombres de quienes lo transmitieron. Tras la muerte del Profeta, se recogieron numerosos hechos y dichos suyos, por lo que hubo que distinguir los *hadices* auténticos de los más o menos añadidos e inventados, apareciendo las seis principales y originarias colecciones oficiales. Este trabajo de recopilación y crítica se hizo en el siglo IX. La primera gran compilación la hicieron el abogado abasí Muhammad ibn Ismail Bujari (muerto en 870) y Sahih Muslim (muerto en 875), que dieron por auténticos 7.000 de los 60.000 examinados. Los ritos y las obligaciones de los Cinco Pilares del Islam, así como gran parte del derecho penal, tienen su origen en los *hadices* de Bujari. También, el relato más pormenorizado respecto del viaje del Profeta es suyo, e indudablemente, fuente para la inspiración del artista ilustrador. Sobre la base de esta Sunna, es que en las noches que pasaba en vela cerca de la Kaaba, el Arcángel comenzó a aparecerse a Mahoma y le extrajo del cuerpo por segunda vez en la vida el corazón, lavándolo y curándolo en la fuente de *Zamzam*. A partir de esta purificación, es que pudo emprender el viaje nocturno montado en el *Al-Burâk* y en su compañía. En una versión anterior a la analizada, comentada en nuestra nota 7, se habla del *Libro de la escala de Mahoma*.

ilustraciones “inconvenientes” o iconografía cristianizante. Posteriormente, artistas de origen timur o mongoles, aprovecharon este vasto programa y fuente de recursos e inspiración no musulmana para darle al Profeta variada representación dentro de obras de marcada motivación espiritual y mística, en un clima de cierta tolerancia y piedad encendidas, pero que progresivamente iban decantando hacia un arte abstracto y no figurativo.¹¹

Así, los conquistadores musulmanes en su expansión, se encontraron con influencias sasánidas o bizantinas sumado a los aportes del Turquestán oriental, punto de unión de tradiciones diversas y hasta encontradas (García Mansilla 2012). Pero se podría asegurar que el arte persa ha elaborado una síntesis de las corrientes iconográficas y estilísticas con caracteres altamente realistas de las figuras animadas, de la misma forma que de los paisajes en su aplicación al viaje analizado.

Un ejemplo de esto son los nimbos sobre las cabezas de algunos personajes realizados como coronas de llamas, o la influencias bizantina en cuanto al tratamiento del espacio donde se mueven las figuras o las sombras que éstas proyectan (Grabar 1953).¹² Por otra parte, el uso del oro en los

11 Una escuela teológica islámica, denominada *Mutazila*, en el primer tercio del siglo IX, trató de purificar el Corán de cualquier interpretación simplista, esto es, popular y antropomórfica. Utilizando el razonamiento filosófico cristiano, de raíz griega clásica, proscribió uno de los recursos populares como son las imágenes tanto religiosas como laicas. No obstante el nacionalismo árabe que dio forma al descontento popular tanto contra el *mutazilismo* como contra el cristianismo, persiguió cualquier elemento de la cultura que pudiera ser tomado como cristiano, y por tanto, toda imagen se tildó de cristiana o peor aún, de pagana. De esta manera la iconofobia de la tradición *sunní* coincidió con el *mutazilismo*. Esta situación iconofóbica explica que el mismo califa abbasí mandara borrar todas las imágenes de sus palacios en el 870, inaugurando un auténtico desierto iconográfico hasta el siglo XIII. La prohibición alcanzaría para siempre al interior de las mezquitas y al propio Corán que no se ilustró. Para apoyar estas teorías, los musulmanes elaboraron tradiciones en las que se insistía en la idea de que quien crea imágenes incurre en la soberbia sacrílega de parangonarse con el Creador. En este contexto se dio una extraña paradoja, ya que allí donde el sustrato figurativo fue más importante, como en Oriente, la reacción iconoclasta fue más decidida, mientras que en Occidente, depauperado culturalmente por las invasiones de los pueblos bárbaros, hubo una cierta tolerancia iconográfica. En Oriente, el eclipse de la figura humana se prolongó durante todo el siglo X, aunque desde el siglo XI, de forma tímida, aparecen las primeras figuras, precisamente en la ilustración de libros. Se trata de las figuras humanas, de rasgos chinos o mongoles, que representan constelaciones en un manuscrito de 1009 hecho en Irak. Otra temprana representación son las pinturas al fresco del palacio de la ciudad de Gaza y también en el Salón del Trono del palacio de Lasjari Bazar, cercano a aquella ciudad, fechados ambos a comienzos del siglo XI. A partir de estos momentos, Oriente recuperará, en temas de índole civil, científica e histórica, la figura humana y las escenas, aunque tal cosa solo se generalizaría a partir del siglo XIII. /.../ El capítulo 42, sura 11 del Corán señala que “[Alá es] el creador de los cielos y la tierra... (no hay) nadie a semejanza de Él" Por lo que los musulmanes consideran que Alá no puede ser capturado por un imagen hecha por una mano humana, tal era su belleza y grandeza. Intentar hacerlo era un insulto para Alá. La misma creencia se busca aplicar a Mahoma: en el Corán (Capítulo 21, suras 52 a 54) se lee “Abraham] dijo a su padre y a su pueblo: “¿Qué son estas imágenes que están adorando?”. Ellos respondieron: “Hemos averiguado que nuestros padres las adoraban”. Él les dijo: “Ciertamente, ustedes, y vuestros padres, se encontraban en claro error”. /.../ En Persia, hoy Irán, el arte se volvió especialmente notable por su arte figurativo en muros y manuscritos iluminados. Se incluían escenas de la vida del Profeta, reyes de Irán y otras figuras humanas. Los ejemplos incluyen 56 pinturas en miniatura del siglo XIV del libro llamado “Shah-namej” (“Libro de Reyes”); también las ilustraciones del “Jami' at-tawarikh” (“Historia Universal de Rashid ad-Din”) y el manuscrito “Khawaju Kermani” del año 1396. El estilo de representación irania estaba influenciado por el arte Seljuk pero también por la pintura de lejano oriente. El más celebre de los pintores islámicos fue Behzad (quien vivió entre los años 1455 a 1536), liderando una escuela de arte en Irán” en Klein 2009, 49-62 et passim).

12 Más recientemente: Beckwith (1964) o Lowden (1998). Muy útil es Mathews (1998). Sobre influencias comerciales y hasta culturales entre Bizancio y Venecia, entre muchísimos: Ravegnani (2011).

manuscritos data de antiguo y ya las corrientes maniqueas pre musulmanas lo usaban junto a la plata para algunas de sus obras más importantes.

La influencia turquestana se verifica en los tonos ocre o rojos usados en los fondos, o en la realización de paisajes inspirados en regiones del Asia Central, producto de la expansión del budismo desde China al Irán Occidental y vehículo de la influencia del Extremo Oriente en los manuscritos.

Tras la unificación de los pueblos mongoles en el S XIII, este impresionante imperio que abarcaba desde el Volga hasta a la China del N y desde Siberia hasta la India, fue el escenario de un traspaso cultural intensísimo, aunque de una duración relativamente corta: pasada la mitad del S XIV, tres imperios sobrevivieron a lo que Gengis Khan había levantado, pero el de los Timures, sería el más poderoso y fecundo, generando en su seno tres grandes escuelas pictóricas con importantes tradiciones artísticas: Chiraz, Tabriz y Héràit.¹³

La escuela de Chiraz, capital de la provincia de Fars, actualmente en Irán, es la que ha conservado la mayor cantidad de elementos del arte persa y de Bagdad; distinguiéndose en sus obras los fondos ocre amarillo y rojos a la vez que el estilo importado del Turkestán y Asia central, con mínimas influencias chinas.

La de Tabriz, en el Azerbaidjan oriental, proveniente de la capital del imperio iranio mogol de Gengis Khan (1256-1353) estuvo marcada por la influencia china, sobre todo por las relaciones mantenidas entre los nuevos maestros persas y el Celeste Imperio. Devenida capital, Tabriz recibió célebres viajeros occidentales, tales como Odorico de Pordenone o Marco Polo (Racine 2012, Larner 2001). De esta forma, la escuela de iluminación creada recibió la influencia que trajo consigo un numeroso grupo de artistas chinos emigrados. Otra de las aportaciones que esta escuela trajo fue la revolucionaria técnica de representación de la perspectiva.

De esta forma, el arte figurativo iranio se irá amalgamando con las influencias chinas, cambiándolo de forma definitiva, por más que tratase de recuperar la identidad “nacional”. Pero, definitivamente, el más destacado centro timur en el Irán del S XV, ha sido el de Héràit, actualmente en Afganistán. Arte surgido de una provincia oriental persa, es la que nos ha legado el mayor número de manuscritos iluminados, aunque igualmente influenciada por la escuela china, pero que alcanzó una cumbre en el arte iconográfico de su tiempo.

La obra

Entre las “rarezas turcas” de la Biblioteca Nacional de Francia, el *Mirâj Nâme* es una de las más bellas obras surgidas de los talleres de Héràit, capital de Khorassan. Visiblemente realizada por tres artistas diferentes, tiene 61 ilustraciones con una impresionante riqueza de colores y delicada factura

13 Sobre la expansión mongola: Burbank y Cooper (2011).

en su realización. Esta exquisitez en la realización se debió, en parte al impulso que le diera a la iluminación de libros *Chân Rokh* o *Shahruj* (1396-1447), hijo y sucesor de *Timur Lang* (conocido en Occidente como *Tamerlán*). Posteriormente, su hijo *Bâysonqûr Mirâ* o *Baysunghur I* (1399-1433), heredó un inmenso reino consolidado y próspero. Se rodeó de poetas, artistas, científicos y fue un gran amante de los libros, creando un auténtico *Scriptorium* en la capital, Samarcanda; donde se elaboraron una importante cantidad de manuscritos de real valía artística. Asimismo, al profundizar las relaciones diplomáticas y comerciales con China, las influencias de este país, junto con las de la India y el Asia Central, se dieron cita en el reino Timur.

Fruto de cruzar aspectos culturales diversos, la Escuela de Hérait contiene elementos tradicionales y los que anuncian al futuro arte de la miniatura persa: las características de lo “analítico” del arte musulmán combinado con la delicadeza y extremo detallismo del chino, donde se combinan el hieratismo y alargamiento de las figuras, el marcado colorido y profundidad de los tonos, sumado a una arquitectura representada con edificios pomposos y cargados de decoración exterior y arabescos, pero sin un mayor trabajo perséptico.

El *Mirâj Namêh*, es un emblema de esta escuela, donde, por ejemplo, se aprecian las alas del Arcángel intensamente multicolores (que ciertamente recuerdan las que Fra Angelico había hecho para sus Anunciaciones), y los cielos cuajados de estrellas en oro y plata. Llama la atención el colorido hasta excesivo que pueden verse en la mayoría de las escenas, extensivo también a la cerámica y a las producciones textiles de la región.

Los ropajes de los personajes representados, lujosos y elegantes, corresponden fundamentalmente, a la moda mongola, más especialmente de Turfan, al igual que los calzados: superposición de prendas, colores y texturas, mangas largas que ocultan las manos y zapatillas blancas o medias. Se notan rasgos altamente mongoloides en las figuras, incluso en el mismo Profeta, pero los rostros de los personajes femeninos en los infiernos o de los espíritus angélicos, asimilables a muchachas jóvenes, son especialmente chinos: caras ovaladas, delicadas cejas arqueadas, largos cabellos trenzados y recogidos sobre la cabeza a la moda de Turfan y cuidada gestualidad, altamente expresiva en sus manos en las escenas paradisíacas. En las visiones infernales, el cabello suelto, revuelto y largo para las almas atormentadas de las pecadoras.

Lo que distingue a los personajes masculinos más “arabigos” por su origen están especialmente resaltados por los turbantes y por las tupidas barbas, símbolo de virilidad, poder y sabiduría (amén de las vestiduras verdes del Profeta a lo largo de toda la obra), viéndose la influencia irania en la realización de nimbos o auras llameantes pintadas en oro en torno de las figuras de profetas o santos, que los envuelven prácticamente por completo. Las influencias mongolas en la iconografía se verifican a través de la realización de los pliegues de los ropajes, los diseños de las nubes en el espacio aéreo, los tipos de sombreros, tocados y plumas usadas en algunas figuras, al igual que las coronas (como la del *Al-Burâk* o de los ángeles) o tocados ornitomorfos que ornán algunas cabezas, símbolo de la rapidez y altura del vuelo de las aves.

A excepción del *Al-Burâk* (siempre representado de frente, con corona mongola, patas larguísimas y muy finas, asemejan bastante al esbelto cuerpo de un caballo iranio, mantiene una misma dirección en todas las imágenes y su representación parece ser calcada temáticamente a lo largo de todas sus apariciones, convirtiéndose en una suerte de tópico iconográfico), son muy pocas las imágenes de animales: aves multicolores y estilizadas en las imágenes paradisíacas o camellos como monturas de las *huríes*. En las regiones infernales, apenas cabezas de animales impuros o monstruos.

Las visiones paradisíacas

La obra muestra una amplia gama de escenas en las cuales el Profeta es protagonista e interactúa con una serie de personajes que sirven de marco al relato del viaje milagroso. Desde el inicio del relato, la interacción entre el Profeta y el Arcángel se manifiesta muy viva y a poco de empezar, ambos se ponen en marcha hacia Jerusalén, dando inicio al misterioso y sobrenatural periplo. Concluida la visita a los Siete Cielos.¹⁴ Tal como en Dante, las visiones infernales son hasta casi más interesantes y numerosas que las paradisíacas, pero el Paraíso está compuesto con delicadeza y elegancia.

Veamos tan sólo algunos ejemplos de la Obra.

La primera imagen a analizar, correspondiente a la imagen nº 3 proveniente del Fol. 5 de la obra, nos muestra a Mahoma montado en el *El-Burâk* y acompañado por el Arcángel Gabriel y guiados por el Arcángel Miguel, que porta el caduceo, símbolo de su poder. Alrededor, en un tumultuoso y colorido horror vacui, multitud de ángeles de rostros andróginos y alas multicolores, portando sombreros enojados y coronas gemadas para las almas de los elegidos. Este numeroso y desordenado grupo de ángeles y personajes se desenvuelve en medio de nubes doradas, que acaban por ocultar, prácticamente, el cielo estrellado del fondo de la imagen. Además, estas nubes cubren parte de la escena y sirven de algún soporte a las figuras angélicas, carentes de pies y emergidas de una especie de cola llameante o del vuelo de sus propios vestidos, dando una sensación de velocidad y movimiento al conjunto. (Figura 1)

En su camino ascensional y en el paso de cielo en cielo, el Profeta ha ido encontrando a grandes personajes de la fe, del que sólo reseñaremos el encuentro con los Profetas, Juan, Zacarías y Abraham. Para el primer y segundo caso, en el folio 15, en la parte inferior de la página 13, el Profeta se encuentra con Juan y Zacarías, una vez traspasado el Segundo cielo. Ambos Profetas son presentados a Mahoma por el Arcángel que lo señala, montado en *El-Burâk* y están en posición erguida y un tanto hierática. Jóvenes y barbados, sus manos ocultas entre las ropas, las cabezas con turbantes y rodeados

14 “El que creó siete cielos, uno sobre otro. No verás en la creación del Misericordioso ninguna imperfección. Vuelve la vista. Ves algún fallo? /.../ Hemos adornado el cielo de este mundo con luceros, dispuestos para lapidar a los demonios. Y a ellos les hemos preparado el castigo del Sair”. *Corán*, Sura LXVII; 3 y 5

del fuego profético a su alrededor parecen mantener algún tipo de diálogo. Ambos son retratados juntos en virtud de unas notas del Corán¹⁵ que menciona el nacimiento milagroso de María y la posibilidad que Zacarías tuviese un hijo: Juan. En torno de ellos, un cielo con pocas nubes de estilo chino y unas grandes estrellas en formato de pastillas, tachonan toda esta sección del manuscrito.

En la imagen superior a la descrita, un ángel policéfalo con 70 cabezas que a su vez tienen 70 lenguas y que alaban constantemente a Dios en diversos idiomas, recibe a los viajeros, con ropajes exquisitamente bordados sus manos cubiertas por las mangas del vestido, en señal de respeto y un par de alas desplegadas que rivalizan, ciertamente, en colorido y delicadeza con las del Arcángel Gabriel.¹⁶

Posteriormente y a las puertas mismas del Jardín, la imagen N° 39 de la obra, en el Folio 45 vº, nos presenta la concepción arquitectónica del artista respecto de la entrada al Paraíso que ha de acompañar las restantes visiones del mismo sitio: Un pórtico con tres puertas coronadas de cúpulas de perlas, jacinto y esmeraldas, en un exquisito ensamble colorido cuyos vanos de acceso están tapados con cortinados rojos (que, indudablemente, permiten recordar los cortinados bizantinos que ocultaban al Emperador en las ceremonias de aparato). Hay un delicado juego de arabescos en las cúpulas del extremo, en tanto los vanos que se abren por debajo, están sólo dorados en el manuscrito. La cúpula central está dorada, pero el vano que contiene el acceso está magníficamente trabajado en lacerías y las jambas cubiertas con un diseño que podría remitir a mayólicas en azul intenso, el cual se continúa en las basas de los arcos. De esta forma, se genera una suerte de ritmo que contribuye a resaltar la entrada central, la que contiene a las figuras del Profeta y del Arcángel, a la vez que el color con el que están escritos los textos en cúfico sobre los arcos de entrada. Aún así, el edificio carece de perspectiva o de juego de luces y sombras, muy propios del arte mongol.

Ingresados al Jardín, la figura N° 40 del texto, nos muestra al profeta en diálogo con el Arcángel y cerca el *El-Burâk*, el espacio interior del Edén: el suelo está representado por bandas de terreno y agua pobladas de una vegetación lujuriosa que demuestran los diversos planos sucesivos hasta alcanzar el horizonte. En esta imagen se nota la carencia de efecto atmosférico o de profundidad, en tanto las figuras representadas parecen estar suspendidas en el aire y no posar sus pies sobre el terreno. También hay referencia a elementos arquitectónicos en la entrada con una de las hojas abiertas de la puerta, de la que sale un ángel.

Más adelante, la imagen N° 41 del manuscrito en el Folio 49, nos presenta al Profeta en compañía del Arcángel y del *Al-Burâk*, sobrevolando el mismísimo Jardín, poblado de delicadas *huríes*, o esposas purificadas, prometidas a los creyentes. Algunas de ellas bromeando entre sí, otras trepadas a un árbol, arreglando ramos de flores, algunas más sentadas sobre troncos dorados y enjoyados. Coloridos pájaros no dudan en posarse sobre sus cabezas, aunque también, algunas de ellas tienen tocados con plumas de ave. Un arroyo dorado de reflejos como de espejo cruza la escena

15 *Corán*, Sura III, 33-40.

16 *Corán*, Sura XL, 3 a 6.

feérica, donde la luz impera en forma absoluta y sin que se generen conos de sombra por debajo de las figuras o de la copa de los árboles. Todo está imbuido de una paz y concordia extremas, en una suerte de movimientos cortesanos en las mujeres, a la espera de sus esposos elegidos. (Figura 2)

El Corán, evoca la imagen paradisíaca¹⁷ aunque la Biblia había hecho lo propio con lujo de detalles. En ambos casos, ha sido el lugar donde Adán y Eva habían desarrollado su vida antes de la caída. Para el caso coránico es descrito como un inmenso jardín cubierto de árboles, surcado por arroyos y con palacios donde moraban los elegidos en compañía de las esposas liberadas de los pecados y dolores terrestres. Estas evocaciones gozosas y hasta materiales y terrenales, estaban dedicadas a inspirar a hombres del desierto, aunque no deben ser tomadas tan literalmente, sino bajo una concepción simbólica, donde prime la contemplación extática de la Esencia Divina.

Finalmente, imagen N° 42, correspondiente al Folio 49 v°, el divertimento de las huríes se hace presente: el Arcángel con sus alas desplegadas en pleno vuelo, avanza entre árboles y arbustos densamente floridos, los cuales ni siquiera tienen sus raíces sobre el suelo. Su sustento, es un terreno apenas insinuado, creando una verdadera sensación de *horror vacui*. Ante el Profeta, las *huríes* intercambian ramos de flores, tienen pájaros exóticos y coloridos próximos a sus cabezas y algunas de ellas montan camellos. Según la tradición, en esos camellos las huríes y los elegidos realizarán travesías los días viernes en derredor de la Kaaba celeste, rodeados de ángeles en oración y en viaje hacia el Eterno. Nuevamente, nos encontramos con la representación del suelo en bandas superpuestas al estilo mongol, en la intención de generar una visión hacia el horizonte, mientras que las flores y el follaje deben su terminación a influencias del Extremo Oriente.

Las visiones infernales

La obra muestra una amplia gama de escenas en las cuales el Profeta es protagonista e interactúa con una serie de personajes que sirven de marco al relato del viaje milagroso. Las visiones infernales son, al igual que en la *Commedia*, más interesantes y numerosas que las paradisíacas y de ellas, daremos cuenta a través de algunos ejemplos principalísimos. El infierno musulmán consta, según la mayoría de los *hadices* de siete partes con sus respectivas puertas, correspondientes con las siete partes del Paraíso y está preparado para atormentar a una serie de pecadores perfectamente clasificados.¹⁸

17 Por ejemplo en *Corán*, LV (61 a 75 et Passim) “del Misericordioso”, dice: “Y además de éstos habrá dos jardines más /.../ En ellos habrá dos fuentes manando /.../ En ellos habrá frutas, palmeras y granados. / ¿Cuál de los beneficios prometidos / por vuestro Señor negaréis ahora? / Habrá unas elegidas y hermosas /.../ De ojos hermosísimos; resguardadas en tiendas. /.../ Antes de ellos ningún hombre ni genio las habrá tocado /.../ Estarán recostadas sobre verdes cojines y hermosos lechos”.

18 Según *Al-Bujari*, los pecados castigados en la cita son: 1) *shirk*, entendido como un desplazar a Dios de su lugar, y por tanto como algo que puede abarcar a la idolatría, el politeísmo, el ateísmo, el agnosticismo o el

Un buen ejemplo para ejemplificar nuestro paseo por la parte infernal de la obra es la correspondiente al folio 53: la mismísima entrada al Infierno es una sólida pared de fuego custodiada por el terrible Malik, príncipe guardián de las puertas infernales, asistido por 19 esbirros.¹⁹ La tradición indica que jamás ha sonreído ni dialogado con nadie, pero en el momento en que el Arcángel le anunció la presencia del Profeta, Malik se disculpó, sopló sobre el fuego de la puerta de entrada y franqueó el paso a los tres visitantes. Esta puerta sirve de ingreso al primero de los siete infiernos, el *Yahannam*, reservado para los musulmanes culpables de delitos. Por tanto, su guardián está vestido de rojo, coronado por su condición principesca y con un rico cinturón enjorado.

Seguidamente, la del folio nº 53 vº, titulada *El árbol infernal*, que nos presenta al Profeta montado sobre el *Al-Burâk* y guiado por el Arcángel, frente al frondoso árbol infernal llamado *Zakkum*, especie de cactus gigante con frutos amargos y venenosos, espinas largas como lanzas, de la cual salen cabezas de leones, cerdos, elefantes y otros animales existentes o figurados.²⁰ Al pie de este árbol, una serie de demonios de color rojo vestidos tan sólo con unos exiguos paños, le cortan la lengua a unos pecadores de rodillas y con las manos atadas, pintados en color ocre. Este castigo correspondía a los bebedores, a los que no siguieron las rectas indicaciones de Dios o se libraron la fornicación u otros actos perversos. Al frente de este equipo infernal, un demonio de cuerpo azul y ojos rojos vigila por el cumplimiento del suplicio, en medio de un panorama envuelto en llamas que cubren toda la mitad izquierda del folio. Este fuego, alimentado por piedras de azufre, que prende rápido, es altamente inflamable, de mal olor y abundante humo, se conjuga con el fuego producido por la combustión de las estatuas de falsos ídolos y dioses de otras religiones.²¹

La segunda, corresponde al folio 65 de la obra y consta de dos imágenes en una misma página: la superior representa el castigo a los falsarios, con cabezas de cerdo (animal impuro en el Islam) de cuyas bocas salen afilados colmillos y unas largas lenguas ardiendo hinchadas en busca de alguna bebida que los refresque de las llamas. Se encuentran custodiados por un demonio rojizo que atiza el fuego para que expíen su pecado de falso testimonio.

satanismo, 2) La brujería, 3) El asesinato fuera del derecho moral-religioso, 4) El robar o hurtar, 5) El apropiarse de los bienes del huérfano, tema que preocupaba al Profeta, en virtud de ser él mismo uno, 6) El escapar en un combate lícito a los ojos de Alá, 7) Lanzar calumnias de indecencia sobre mujeres castas y creyentes. Las puertas están nombradas en la Sura 15: 43-44. Cada uno entrará por una puerta distinta de acuerdo a los pecados cometidos y se le asignará el nivel donde quedará para ser castigado correspondientemente. Las puertas son abiertas y cerradas el día del juicio, sólo en el mes de Ramadán es distinto y según las distintas escuelas ubican el infierno bajo la tierra, aunque también otras lo sitúan en los cielos y otros prefieren no dar su opinión porque sólo Dios conoce el lugar y comprende el Universo. En la descripción del lugar concuerdan diciendo que es enorme e inmensamente profundo, ya que una piedra tarda años en llegar hasta el fondo, tal como asegura *Al-Bujarí*; “Nosotros estábamos con el mensajero de Dios y sentimos el ruido de algo que caía. El profeta nos preguntó si sabíamos que era eso, a lo que contestamos: “Dios y el profeta conocen mejor que nosotros”. Entonces el dijo “Esta piedra fue arrojada al infierno 70 años atrás y todavía está cayendo”.

19 *Corán*, Sura XLIII, 77

20 *Corán*, Sura XXXVII, 62-68.

21 *Corán*, Sura XXI, 98-99

La imagen que se encuentra debajo corresponde a los malvados que no hicieron buenas obras. Demonios rojizos cortan lenguas o cabezas con largas espadas a estos díscolos de la ética musulmana, en la cual la obediencia a Dios, las buenas obras y la caridad, son pilares de la fe.²² (Figura 3)

En la ilustración N° 54 del Fol. 63, un grupo de torturados controlados por un demonio negro con sus párpados rojos y las fauces verdes, permanecen sumergidos en el mar de fuego infernal con unas pesadas piedras rojas de molino sobre sus hombros, permitiendo sacar la cabeza apenas.

Este castigo estaba reservado a los que evadieron impuestos y no contribuyeron con la *zúkât* para los miembros de la *Umma*.

Esas piedras rojas inmensas vienen a representar las respectivas fortunas amasadas por estos personajes y que en el momento de morir, no se les había aligerado el peso, en virtud de haber redistribuido pertenencia o ayudado a los carenciados y peregrinos. El demonio que preside la escena, mira hacia el observador de la escena, en vez de contemplar al ilustre visitante, el que se encuentra, como habitualmente, montado en el *Al-Burâk* y acompañado por el Arcángel.²³

Finalmente, en una injusta selección de escenas infernales, la del folio N° 61 v°, corresponde al castigo a las mujeres adúlteras. Sobre un fondo absolutamente sombrío se recorta la figura de una especie de soporte rojo del cual están colgadas siete mujeres de edad variada y con las manos atadas. Del soporte penden unos poderosos ganchos que se incrustan en sus senos y así las mantienen sobre un fuego vivísimo, atizado por un demonio rojo con panza blanca, con patas en forma de garra, vestido con un exiguo paño de pudor y de una expresión feroz, que intercambia miradas con el Profeta y sus acompañantes, señalando a las condenadas. La cara de este demonio recuerda a la de los dioses maléficos orientales tradicionales, con expresiones de máscara colorida y de furia más que de rasgos naturales.

A modo de conclusión

En esta apretadísima reseña de una obra exquisita, el Profeta ha realizado un viaje del que sólo extrajimos algunas de las más representativas imágenes correspondientes a su visita al Edén y al Infierno, guiado por el Arcángel Gabriel y donde fue recibido por Profetas del Antiguo y Nuevo Testamento. Posteriormente, en su llegada al Jardín, las huríes se dejaron ver en sus piadosos juegos por un mortal purificado. Tras eso, las puertas llameantes del Infierno de abrieron para los Viajeros y se pudieron contemplar algunos de los castigos más horribles para los vicios y pecados descritos en el *alcorán* y para aleccionamiento del lector.

22 *Corán*, Sura XXIII, 102 - 105.

23 *Corán*, Sura III, 176 - 180.

En este viaje fabuloso y milagroso de pocas referencias coránicas, pero de ampliada explicación e inspiración a través de la *Sunna*, pudimos contemplar lo que para los ortodoxos musulmanes ha sido una auténtica herejía: el rostro de Mahoma a lo largo de todo *El Milagroso viaje del Profeta*, pero que no pudo sortear la censura religiosa de su momento.

Si bien no es la única obra medieval o posterior que ha mostrado concretamente la faz de Mahoma, sí resultó una de un intrincado sistema de mutuas influencias artísticas de Extremo y Medio Oriente, con toques bizantinos y de tradición irania, que acabaron por crear un producto altamente inspirador y espiritual. Salvada de la destrucción por vericuetos y avatares dignos de un libro de aventuras, *El Milagroso viaje del Profeta* también tuvo su propia peripecia y viaje, para terminar depositado en la Biblioteca Nacional de Francia.

Allí, atesorado y estudiado, nos sigue atrapando con el dorado esplendor del papel chino, la técnica asiática, mutuas interferencias y préstamos culturales a la vez que estilísticos, como, magistral y poderosamente, la simbiosis cultural.

Bibliografía

- Abd Al-Ati, H. (1993). *Luces sobre el Islam*. Madrid: España: Centro Cultural Islámico de Madrid.
- Abulafia, D. (2013). *El gran mar. Una historia humana del Mediterráneo*. Barcelona, España:Plantea.
- Beckwith, J. (1964). *El primer arte medieval*. Buenos Aires, Mexico: Hermes
- Blázquez, J.M. (1998).: *Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad*. Madrid, España: Cátedra.
- Burbank, J. y Cooper, F. (2011). *Imperios. Una nueva visión de la historia universal*. Barcelona, España: Crítica.
- Cardini, F. (1999). *Magia, brujería y superstición en el Occidente Medieval*. Barcelona, España: Península.
- Cerulli, E. (1949). *Il Libro della scala e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina comedia*, Ciudad del Vaticano, Italia: Biblioteca apostólica vaticana.
- Cruz, M.H. (1981). *Historia del pensamiento en el mundo Islámico*. Madrid, España.
- Dannell, C. Mc. Y Lang, B. (2001). *Historia del cielo*. Madrid, España: Taurus.
- Echevarria Arsuaga, A. (2006). La reescritura del Libro de la Escala de Mahoma como polémica religiosa. *CEHM*, (29), 173-199.
- García Mansilla, J. Dir. (2012). *Historia del arte medieval*. Valencia, España: Universitat de València.
- Grabar, A. (1953). *La peinture byzantine*. Gèneve, Italia: Skira.
- Guglielmi, N. (1981). *La ciudad medieval y sus gentes (Italia, siglos XII-XV)*. Buenos Aires, Argentina: _____ (1986). *Marginalidad en la Edad Media*. Buenos Aires, Argentina: EUdeBA.
- _____ (1994). *Guía para viajeros medievales (Oriente. Siglos XIII- XV)*. Buenos Aires, Argentina: PRIMED.
- Hourani, A. (2008). *La historia de los árabes*. Barcelona, España: Zeta.
- Hyatte, R. (1997). *The Prophet of islam in Old French: The Romance of Muhammad (1258) and The Book of Muhammad's Ladder (1264)*. Leiden: Brill.
- Klein, F. (2009). La representación de Mahoma: lo prohibido y lo permitido. *Entelequia* (9), 49-62 et passim.
- Küng, H. (2006). *El Islam: historia, presente, futuro*. Madrid, España: Trotta.
- Lewis, B. (1995). *El mundo del Islam. Gente. Cultura. Fe*. Barcelona, España: Destino.
- Mollat, M. (1990). *Los exploradores del siglo XIII al XVI*, México: FCE..
- Lowden, J. (1998). *Early Christian & Byzantine art*, New Jork, US: Phaidon.
- Mathews, T. (1998). *Byzantium: from antiquity to the Reinassance*, London, UK: Yale University Press.

Melo Carrasco, D. y Vidal Castro, F. (Eds.) (2012). *A 1300 de la conquista de Al-Andaluz (711-2011). Historia, cultura y legado del Islam en la Península Ibérica*. Coquimbo, Chile: Universidad Adolfo Suárez.

Muchembled, R. (2000). *Historia del diablo. Siglo XII-XX*. Buenos Aires, Argentina: FCE.

Muñoz Sendino, J. (1949). *La escala de Mahoma*; Madrid, España: Ministerio de Asuntos Exteriores

Oursel, R. (1998). *Pellegrini del medioevo. Gli uomini, le strade, i santuari*. Milano, Italia: Jaca Books.

Paul, J. (2003). *Historia intelectual del Occidente medieval*. Madrid, España: Cátedra.

Racine, P. (2012). *Marco Polo et ses voyages*. Paris, España: Perrin.

Larner, J. (2001). *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*. Barcelona, España: Paidós.

Ravegnani, G. (2011). *Bizancio y Venecia. Historia de un Imperio*. Madrid, España: Machado.

Rodinson, M. (2002). *Mahoma*. Barcelona, España: Península.

Rogan, E. (2010). *Los árabes*. Barcelona, España: Crítica.

Seguy, M. R. (1977). *Le voyage miraculeux du Prophète (edición presentada y comentada por): Mirâj Nâmeḥ*. Paris: Bibliothèque Nationale. Manuscrit Supplément turc 190; Paris, France: Draeger.

Stopani, R. (2007). *La via Francigena. Una Strada europea nell'Italia del Medioevo*. Firenze, Italia: La Lettere.

Waines, D. (2008). *El Islam*. Madrid: España: Tres Cantos; Akal.

Figuras

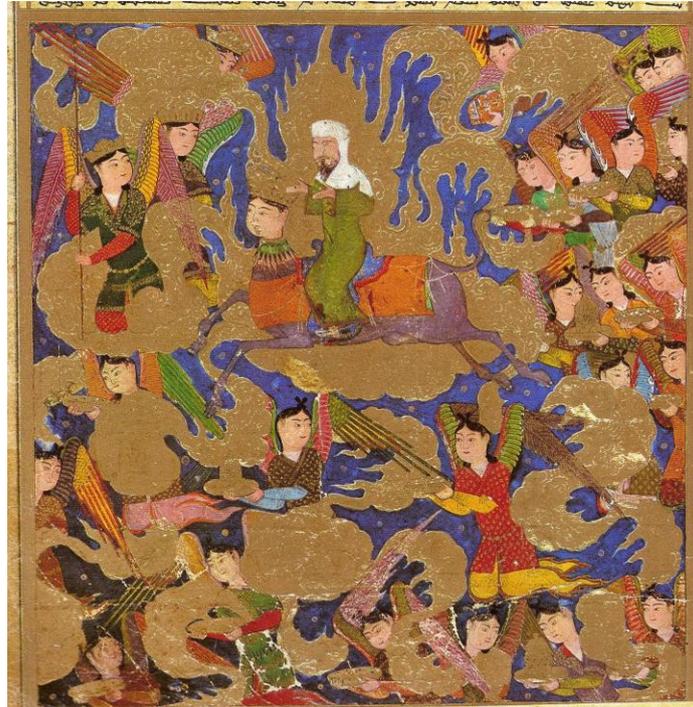


Figura 1. Mirâj Nâmeh – El viaje hacia Jerusalén.

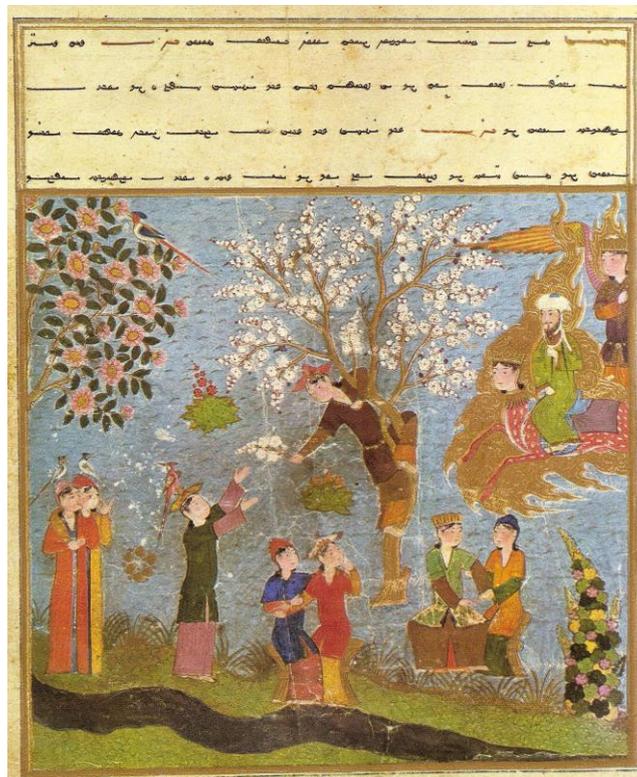


Figura 2. Mirâj Nâmeh – El Jardín del Edén. Las huríes



Figura 3. Mirâj Nâmeh – El Infierno. Castigos a falsarios y a los malvados.