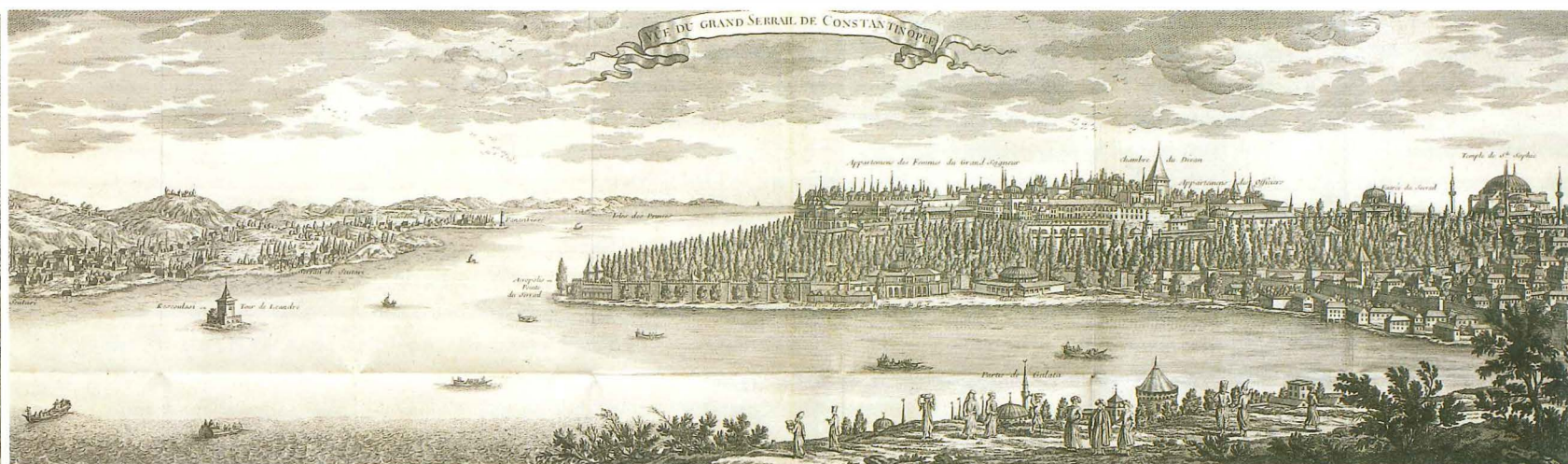


## L'HAREM DE TOPKAPI



“Vista del gran serrail de Constantinoble”, dins J. A. Guer, *Mœurs et usages des Turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique, Avec un abrégé de l’Histoire Ottomane*, Merigot & Piget, Paris 1747

25,8 cm x 22 cm  
Biblioteca Palatina di Parma

“És l’harem imperial otomà el que ha fascinat Occident gairebé fins al grau de l’obsessió. És aquest harem turc el que va inspirar centenars de pintures orientalistes els segles XVIII, XIX i XX.” [F. M., *Somnis de l’harem*, p. 37]

Després de la presa de Constantinoble el 1453, el sultà Mehmet II Fatih (el Conqueridor) va convertir Istanbul en capital de l'imperi Otomà i en centre de l'islam sunita, en substitució de Bagdad. La caiguda de la ciutat i, amb ella, la del debilitat imperi Bizanti, no van suposar, però, la fi de la presència occidental en aquest enclavament privilegiat. Mehmet II va impulsar la reforma de la ciutat –conversió de Santa Sofia en mesquita, construcció de nous palaus i residències– sense excloure'n el gran nombre de mercaders europeus (principalment venecians i genovesos) establerts al Bòsfor, que es van instal·lar al barri de Gàlata. Istanbul, centre del poder de la dinastia otomana, va continuar essent el lloc de referència per a comerciants i viatgers europeus, la ciutat que obria les portes a Orient i oferia la imatge –més propera i també més emblemàtica– de l'harem.

Una de les primeres obres de Mehmet II va ser la construcció de l'Eski Saray (Palau Vell) on s'instal·là l'harem imperial. Un temps després, entre 1459 i 1465, fou construït el Yeni Saray (Palau Nou), que al segle XVIII rebria el nom de Topkapi Sarayı (Palau de la Porta del Canó). Aquest nou palau es va construir sobre l'acròpolis de l'antiga Bizanci, en un emplaçament extraordinari des d'on es dominen la mar de Màrmara, el Bòsfor i el Corn d'Or.

El 1541, quan un gran incendi va destruir gran part de la primera residència, Roxelana –aleshores segona dona de Solimà– es va instal·lar al Palau Nou amb part de les seves esclaves i dels seus eunucs. No obstant això, l'harem no es va traslladar completament al Palau de Topkapi fins tres generacions després, en temps de Murat III, nét de Solimà. El Topkapi Sarayı fou la residència imperial fins al 1836: d'aleshores ençà, els sultans van preferir instal·lar-se en altres palaus construïts a les ribes del Bòsfor. La deposició d'Abdul-Hamid el 1909 significà la fi de l'últim harem imperial.

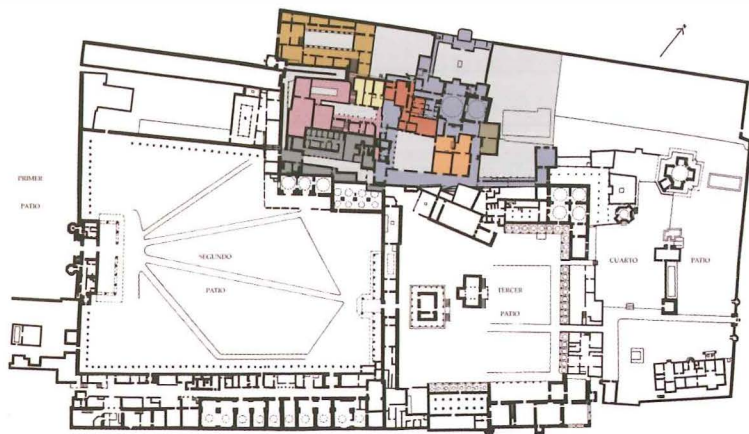
Al llarg de quatre segles els sultans van edificar, restaurar i adaptar pavellons i estances segons els seus gustos o necessitats, fent de l'harem de Topkapi un espai d'arquitectura complexa. L'harem ocupa una gran part de la zona nord-oest del palau. Un cop traspassada la Porta dels Carruatges, es troben les habitacions dels guardes, els

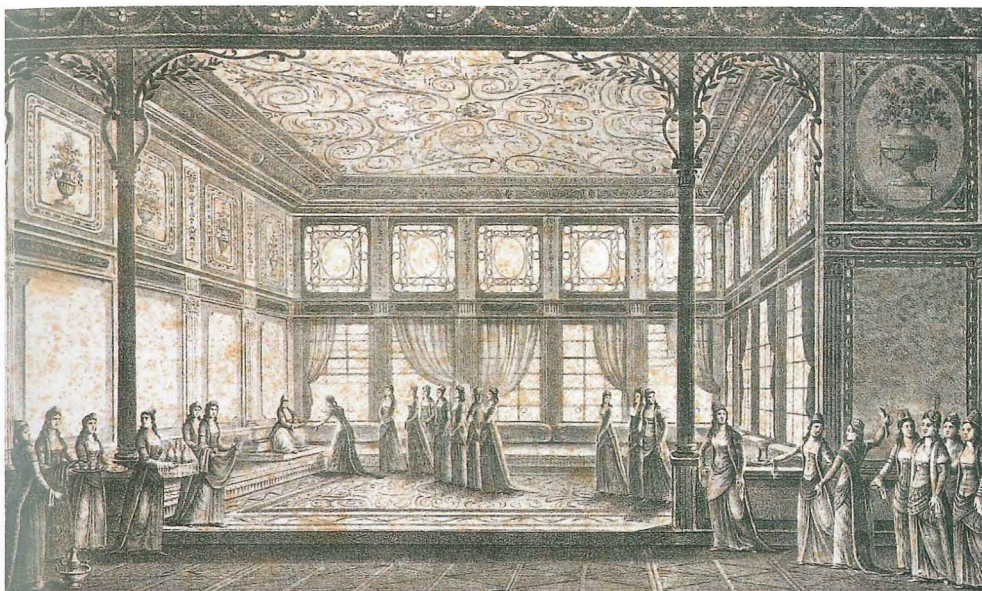


eunucs negres i el seu cap (*kizlar agassi*). Els eunucs negres són, juntament amb el sultà i el bufó, els únics homes que poden traspasar la porta principal de l'harem. Malgrat la complexitat arquitectònica, el primer pis –la zona més important– pot dividir-se en grans seccions que reproduïxen la jerarquia de l'harem. La zona de les *cariye* (esclaves) es troba rere les cambres dels eunucs negres i també al pis superior; les estances de la sultana *valide* (mare de sultà) es troben a tocar del pavelló del sultà, aproximadament al centre de l'harem; a prop seu hi ha les habitacions de la primera i segona *kadin* (esposa), i, contigües a la zona de les esclaves, les de les altres esposes (generalment tres). La resta del primer pis està dedicat al sultà, mentre que els apartaments dels prínceps (que, llevat del príncep hereu, viuen a l'harem només fins la circumcisió, a onze o dotze anys), estan situats als pisos superiors, a l'extrem nord. Cada zona té *hammam* (bany) propi i els patis corresponents.

La intricada disposició de les estances ha sabut traduir l'espai de relacions altament jerarquitzades que és l'harem, on ascendir significava obtenir més privacitat i comoditats, i habitacions decorades més sumptuosament. La sultana *valide* governava l'harem i el seu poder s'estenia també al govern de l'Imperi. El *kizlar agassi*, al seu torn, era un dels principals membres del govern i el responsable màxim de l'harem. La sultana *valide*, les sultanes (germanes i filles del sultà, a les quals es permetia sortir de l'harem i pels matrimonis de les quals s'oferien grans celebracions), i les *kadin* disposaven de les cambres, serventes i eunucs propis.

Són *kadin* o esposes del sultà les mares dels seus fills barons, mentre que la mare del primogènit rep el nom de *bas kadin* o primera esposa. Les favorites del sultà s'anomenen *ikbal* i, en cas de tenir fills, *hasseki*. Les *gözde* són favorites inferiors a les quals s'atorguen una habitació pròpia i algunes esclaves, i poden arribar a ser favorites; si són oblidades, tornen a la seva posició anterior. Totes les dones de l'harem, excepte les sultanes i les esposes, són *cariye* (serventes) i totes aspiren a elevar la seva categoria i arribar a ser *kadin* o *hasseki*. Les infantes *cariye* són educades des de petites per ser dones del sultà, mentre les *odalik* són les esclaves de pell més blanca, que poden arribar a ser favorites.





“Interior d'un saló del  
palau de la sultana  
Hadigé”.

dins *Voyage pittoresque  
de Constantinople et des  
rives du Bosphore.*

*D'après les Dessins de  
M. Melling, Architecte de  
l'empereur Sélim II, et  
Dessinateur de la Sultane  
Hadigé et sa Soeur,  
Brussel-les, 1826*

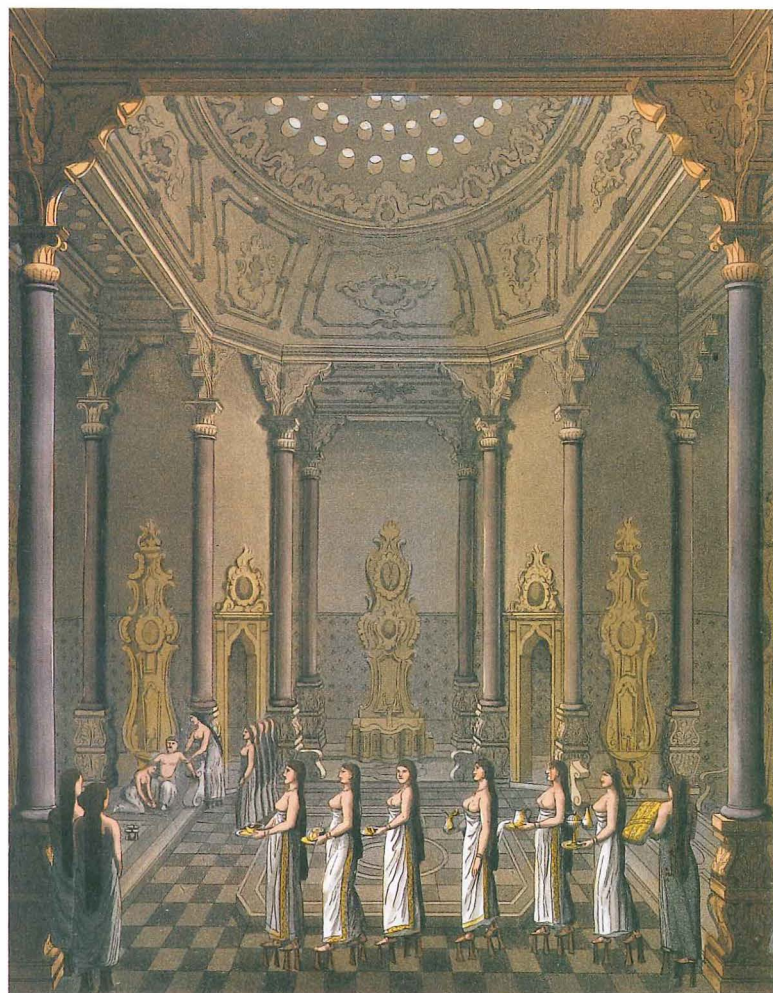
Litografia

Llibre: 47 cm × 34 cm.

litografia: 35 cm × 21 cm

Biblioteca Estense Universitaria  
di Modena

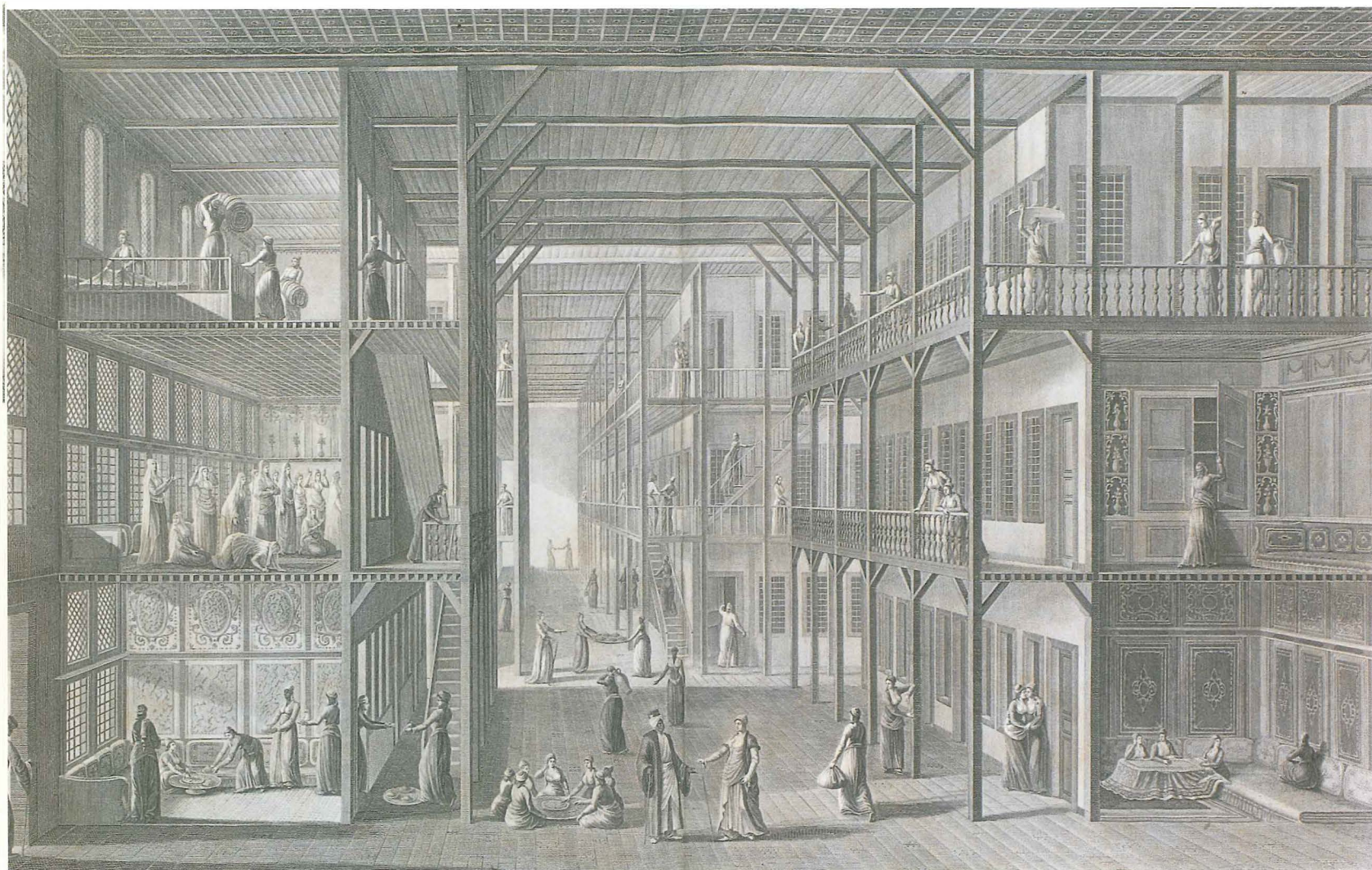
37



“Interior d'un harem.  
Odalisques preparant  
el bany del sultà”,  
dins Giulio Ferrario,  
*Il costume antico e  
moderno*, V. Bartelli,  
Florència 1823

Aiguatinta acolorida  
24 cm × 19,5 cm

Biblioteca Estense Universitaria  
di Modena



**Antoine-Ignace Melling** va ser l'arquitecte del palau situat a Besiktas, residència de la sultana Hatice, la germana favorita de Selim III, i va reunir les seves experiències a la cort de la sultana en aquest llibre de gravats.

"Escenes de la vida quotidiana a l'interior de l'harem, imaginades per l'arquitecte favorit de la princesa Hatice", dins *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*. D'après les Dessins de M. Melling, Architecte de L'empereur Sélim II, et Dessinateur de la Sultane Hadidgé et sa Soeur, Didot, Paris 1819

Gravat  
65 cm x 55 cm  
Biblioteca Palatina di Parma

#### Interior d'una part de l'harem del Gran Senyor

"En primer pla d'aquest gravat, es veu la *Usta-Kadin*, superintendenta d'un dormitori, que imparteix ordres a un oficial dels eunucs negres. El servei dels eunucs a l'harem del Gran Senyor només té per objecte la persona del sobirà quan aquest es troba a les cambres intermèdies que donen pas a l'harem. Les dones titulars del Gran Senyor es cobreixen amb un vel quan els parlen per donar-los ordres o per rebre els missatges de Sa Altesa. Els eunucs tenen a càrrec seu la guàrdia de les portes de l'harem, i el seu cap, el *Kizlar-Aga*, n'és el supervisor.

Al mateix pla, a la dreta, es veu una cambra decorada amb un sofà i un *tandur* al voltant del qual seuen algunes de les dones al servei del Gran Senyor. El *tandur* és un moble consistent en una taula quadrada amb un fons normalment folrat de llauna, s'hi fica un gibrell ple de carbons encensats recoberts de cendra i es cobreix la taula amb teles més o menys riques: aquesta és la manera d'escalfar-se a les habitacions de les dones; a les dels homes hi ha grans brasers que les escalfen suficientment; a més, les pellisses que vesteixen també els protegeixen del fred.

A la cambra que hi ha a l'esquerra del primer pla veiem una d'aquestes dones a taula. Coneixem la manera de menjar dels turcs; s'estan al sofà i els posen al davant una mena de tamboret o trípode damunt del qual es disposa una gran safata rodona d'aram o d'argent, o argentada, o daurada, segons el rang i la importància de cada persona: s'hi serveixen successivament els plats, que tot seguit passen en una segona taula on mengen els oficials de la casa. Aquesta segona taula està parada a la gran sala que hi ha en primer terme; al seu voltant hi ha unes quantes noies, donzelles de la dona al servei del Gran Senyor. Les donzelles es distingeixen pel vestit, que consisteix en un simple *antary* de mussolina brodada de seda, o d'or, o d'argent, o de tafetà, o d'algun teixit de les Índies.

Damunt de l'*antary* que, obert per davant, permet de veure-hi una bonica camisa de seda, les noies duen un ample cinyell, ordinàriament de mussolina brodada o de caixmir, segons l'estació. L'abillament de les esclaves difereix del de les dones al servei del Gran Senyor, mestresses seves, en el fet de portar damunt de l'*antary* una *binisch*, una segona peça sense folre, com podrem notar si posem els ulls en la dona que parla amb l'oficial dels eunucs i en el gran nombre de donzelles que ens ofereix el gravat.

Damunt de la cambra on sopa aquesta dona n'hi ha una altra de consagrada a la pregària; hi ha diverses esclaves en diferents actituds, les quals compleixen aquest deure, tan imperiosament prescrit. Melling va indicar d'aquesta manera com se succeïen al llarg de la pregària. Estan cobertes per un gran vel de mussolina reservat per a aquests actes de pietat.

Al tercer pis es veu un dormitori. Els turcs no tenen llits muntats i decorats; posen un matalàs damunt d'una tarima, d'un sofà, o simplement al bell mig de l'habitació; el cobreixen amb un llençol de seda o cotó i flasades d'indiana, de teixit d'or, o xals, segons la categoria de cadascú; els coixins de les persones riques de tots dos sexes són de teles de seda brodades amb or o plata. Hi veiem les esclaves que al matí aixequen els matalassos que s'han fet servir a la nit i els entaforen en grans armaris destinats a aquest menester.

La resta del gravat, en el qual Melling va representar tots els moviments de l'harem, ens permet veure noies que puguen i baixen, i compleixen totes les funcions del servei."

[Extret de "Escenes de la vida quotidiana a...", *op. cit.*]



**“El gran senyor al serrall, amb el Kizlar-Agassi”,**  
Le Hay [ed.], *Recueil de cent estampes représentant différentes Nations du Levant, tirées sur les tableaux peints d'après*

*natures en 1707 et 1708 par les ordres de M. de Ferriol ambassadeur du roi à la Porte et gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr Le Hay, Paris 1714, làm. 2 (autor del gravat, F. Simonneau, fill)*

Cravat  
Volum: 49,6 cm × 34,5 cm × 4,3 cm, gravat: 34,2 cm × 22,7 cm  
Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

“La figura representa el Gran Senyor en hàbit ordinari. El retrat de Sa Majestat és tan fidedigne com el senyor Van-Mour ha pogut, car no l'ha pintat sinó de memòria, després d'haver-lo vist sovint quan anava a caçar o a la mesquita.

“El Gran Senyor regnant actualment té per nom sultà Ahmet III, i es troba en el quaranta-cinquè any d'edat. Pujà al tron el 22 d'agost de 1703, després de deposar el seu germà gran, el sultà Mustafà, que morí de llangor sis mesos després a Constantinoble. Tots dos eren fills del sultà Mehmet IV i d'una mateixa mare, que és l'actual sultana *valide*.”



**“La sultana Asseki o sultana reina”,**  
*op. cit.*, làm. 3 (autor del gravat, C. Scotin)

“Representa una sultana al seu apartament. La sultana Asseki o sultana reina és aquella que té el primer fill mascle viu: si mor, el seu rang passa a una altra. Totes les noies del serrall són esclaves, de manera que tots els prínceps otomans són fills d'esclaves. No estaria permès al Gran Senyor de tenir al seu serrall una noia lliure, llevat que la prengué en matrimoni. D'una persona lliure cal que en faci la seva dona, car no pot ser una odalisca. El divorci, permès als turcs, repara una mica aquesta trava; però des del moment que un marit repudia tres vegades la seva dona, ja no la pot tornar a prendre que no hagi passat per altres mans.

“Hi ha més de dues mil dones al serrall; el Gran Senyor tria entre totes aquelles que li agraden més. El sultà Mehmet, pare del Gran Senyor regnant, en tenia set.”



**“El Kizlar-Agassi, cap dels eunucs negres i superintendent del serrall del Gran Senyor”,**  
*op. cit.*, làm. 4 (autor del gravat, G. Scotin)

“El nom de Kizlar-Aga procedeix de “kis”, que significa “noia”, i “aga”, “senyor o amo”: és el superintendent de l'apartament de les dames, i dels plaers del Gran Senyor; en ell recau també la direcció de totes les mesquites.

“És un esclau negre, que en la majoria dels casos no ha costat a la seva joventut més de quaranta escuts. Quan els destitueixen, se solen retirar a Egipte, on porten les riqueses que han amassat durant la seva època de prosperitat. Quan el Gran Visir va al serrall a veure el Gran Senyor, normalment s'atura a la cambra del Kizlar-Aga fins que aquest ha avisat el Gran Senyor que el visir requereix parlar amb ell. Hom ha constatat que els visirs que no han respectat aquesta deferència envers l'eunuc negre no han durat gaire temps.”



**“Dona turca fumant  
al sofà”,**  
*op. cit.*, làm. 45 (autor  
del gravat, C. Scotin)

“Les dones turques fumen de bona gana; s’asseuen molt còmodament al sofà amb un tamboret als peus, on recolzen les llargues pipes.”



**“Noia turca a qui li  
trenen els cabells al  
bany”,**  
*op. cit.*, làm. 49 (autor  
del gravat, I. Haussard)

“Les dones turques es banyen gairebé cada dia: els plau de menjar al bany i de beure-hi aigües gelades; costum que els causa diverses malalties de consumpció i la mort, car als banys hi fa tanta calor que hom no hi pot gairebé ni respirar. Després d’haver-se banyat, passen en una cambra propera al bany, on reposen en un sofà i sovint s’hi endormisquen.”



**“Noies turques jugant  
al mancala”,**  
*op. cit.*, làm. 53

“A Turquia, el *mancala* és un joc molt habitual entre les dones; s’hi juga amb petites petxines de mar; és un joc de càlcul i memòria, que s’estila força a Holanda.”





*fig. 1*  
 Bishandas [atribuït]  
**Naixement d'un  
 princep,**  
 escola mogola, Índia,  
 c. 1620

Guaix sobre paper  
 26,35 cm × 16,51 cm  
 Museum of Fine Arts, Boston,  
 Francis Bartlett Donation of 1912  
 and Picture Fund, 14.657

AMINA OKADA

Els viatgers europeus, que entre els segles xvii i xix van fer cap a l'Índia en gran nombre, empesos pel gust per les terres llunyanes o seduïts pel desig, més prosaic, de fortunes ràpidament construïdes, es van mostrar gairebé sempre fascinats per un lloc on pocs d'ells podien esperar ser mai admesos: el *zenana* o harem. Aquesta curiositat gairebé obsessiva per l'existència oculta a les mirades de les princeses i dames de rang elevat confinades al *zenana*<sup>fig. 1</sup> es traslluïa repetidament als relats de viatges que aquests aventurers van deixar de la seva estada a l'Industan, narracions plenes de color on abunden, inevitablement, les descripcions de segona mà o les hipòtesis, de vegades ben peregrines, sobre la sort d'aquelles recluses principesques.

És el cas de François Bernier, que va viure a l'Índia entre 1656 i 1668 –va ser adscrit en qualitat de metge al seguici del príncep Dara Shikoh, primogènit de l'emperador mogol Xa Jahan– i que, en una carta adreçada a un dels seus corresponents parisencs, s'esforça a evocar els secrets i els encants de l'harem mogol: “Ara voldria poder-vos fer passejar pel serrall com he fet amb la resta de la fortalesa. ¿Però quin viatger en pot parlar perquè l'ha vist? Jo hi vaig entrar alguna vegada quan el rei no era a Delhi, i em sembla que força endins, en una ocasió que una gran dama estava tan malalta que no podien atansar-la a la porta com era costum. Però tota l'estona vaig estar cobert de cap a peus per un xal de caixmir que penjava com un gran mocador, mentre un eunuc m'hi duia de la mà com a un cec, de manera que no us sabia descriure amb detall com és. Només us puc dir, en general, segons que vaig sentir de boca d'alguns eunucs, que allà dins hi ha bellíssimes estances, separades les unes de les altres, més o menys grans i magnífiques segons la qualitat i les pensions de les dones; que gairebé no hi ha cap cambra que no tingui a la porta el seu safareig d'aigua corrent; que pertot hi ha platabandes, passeigs arbrats, rierols, salts d'aigua, grutes, grans soterranis on protegir-se de la calor durant el dia, i grans divans i terrasses ben construïdes i ventilades per dormir a la fresca durant la nit...”<sup>1</sup>

El que François Bernier designa amb el nom de serrall era comunament denominat, tant pels cronistes musulmans com per la majoria dels viatgers estrangers a l'imperi mogol, *zenana* o *mahal*. Reservat exclusivament a la mare de l'emperador, a les seves esposes, a les seves germanes, a les princeses, a certes dames de la noblesa o fins i tot a les favorites reials, el *zenana* ocupava una bona porció del palau imperial, el qual es dividia a grans trets en tres parts principals. La més exterior era accessible al conjunt dels nobles, dels escrivans o de qui tenia alguna cosa a fer al palau. Després hi havia una secció freqüentada per un públic més restringit. Finalment, lleugerament separats, hi havia els edificis de l'harem o *zenana*.

L'harem pròpiament dit, el formaven un gran nombre de palaus i pavellons bastits al bell mig d'atractius jardins regats per estanys i fonts, i atribuïts a les dames d'acord amb el seu rang<sup>fig. 2</sup>. Les concubines imperials hi tenien assignades estances i fins, de vegades, palaus. Les cròniques imperials ens informen que durant el regnat de l'emperador Akbar (1556-1605), vivien al *zenana* més de cinc mil persones incloent-hi les serventes. Gairebé un segle després, sota el regnat de l'emperador Aurangzeb (1658-1707), el nombre de només les serventes de l'harem s'acostava a dues mil.

Les portes de l'harem es tancaven quan el sol es ponia i cap home, llevat de l'emperador, els membres de la família reial i alguns nobles, no era admès en la intimitat del *zenana*. A part d'això, hi regnava una de les més estrictes disciplines, especialment pel que feia al personal femení i als eunucs, que no es podien permetre la més petita inconveniència ni la menor

1  
BERNIER, F., *Voyage dans les États du Grand Mogol*, París 1981 [reed.], p. 201.

44 familiaritat. L'ambaixador del rei Jaume I d'Anglaterra, Sir Thomas Roe –que va ser rebut a la cort mogola el 1615–, narra que una serventa va ser enxampada un dia coquetejant amb un eunuc. La infel·liç va ser immediatament colgada fins a les aixelles, privada d'aliment durant dos dies i dues nits, i exposada, amb el cap i els braços nus, a la violència del sol. Pel que fa a l'eunuc, va ser condemnat a morir aixafat per un elefant.<sup>2</sup>

No cal dir que el *zenana* era gelosament guardat i protegit de tota intrusió. El testimoni d'Abu'l Fazl, biògraf de l'emperador Akbar i cronista del seu regnat, n'és bona prova: “L'interior de l'harem és guardat per dones enèrgiques i de sang freda; les més dignes de confiança s'estan a prop de les estances de Sa Majestat. Els eunucs es mantenen a l'exterior del recinte, i a una distància convenient munten la guàrdia fidels *rajputs*. Més lluny hi ha els guardians de les portes. A més a més, nobles, *ahadis* i altres tropes fan guàrdia, segons el seu rang, en cada un dels quatre costats”.<sup>3</sup>

Els accessos de l'harem van ser confiats, a partir de l'època d'Akbar, a la guàrdia dels orgullosos i valents soldats *rajputs*, tradició que es va perpetuar fins al segle XVIII; els *rajputs* defensaven amb la mateixa bravura l'honor de les seves dones que el de les dames mogoles. A més dels eunucs, les *darogah*, guardianes i vigilants alhora, estaven encarregades per l'emperador de vigilar les diferents parts de l'harem i les intendentess tenien la funció de fer-hi regnar l'ordre i la disciplina. Tot sovint les guardianes eren abissínies (*habshi*).

El personal femení destinat a la supervisió del *zenana* estava ben pagat. A més, un interventor tenia la missió d'anotar amb una exactitud extrema les despeses de les dames recluses a l'harem. Detallats informes elaborats per les *darogah* eren elevats obligatòriament als *nazir*, els eunucs a càrrec de l'harem. Cada dama noble tenia el seu *nazir*, que li era en tot devot i en el qual tenia plena confiança. Finalment, gràcies a la diligència dels seus espies, l'emperador era mantingut al corrent de tots els esdeveniments que es produïen al *zenana*, fins i tot del més anodí.



Francisco Pelsaert, originari d'Anvers, que va sojornar a l'Índia entre el 1620 i el 1627, dóna una definició pertinent, per bé que lapidària, de la vida al *zenana*: “Sensualitat lasciva, festes despreocupades i impúdiques. aparat superflu, vanitat excessiva i refinament exquisit: així són els ornaments dels *mahals*”.<sup>4</sup> fig. 3 A l'harem mogol, hi regnava certament una magnificència inaudita i les dones hi passaven la major part de les seves ocioses jornades en divertiments variats, en espectacles de dansa i concerts, en concursos de poesia. Tampoc François Bernier no s'està de fer notar el luxe ostentós que caracteritzava el “serrall” mogol i evoca per al seu corresponsal parisenc “la despesa increïble d'aquest serrall, més indispensable que no es podria creure; aquest pou sense fons de teles fines, d'or, de brocats, de teixits de seda, de brodats, de mesc, d'ambre, d'olis perfumats i de perles”,<sup>5</sup> dels quals no se'n podien estar, pel que sembla, les princeses i dames nobles fig. 4.

Els fastos que evoquen Pelsaert i Bernier van caracteritzar la vida al *zenana* mogol fins al segle XIX. Fanny Parks, esposa d'un funcionari britànic que va ser admesa dins el *zenana*, relata aquesta experiència inèdita esdevinguda el 1828, quan lluíen somortes les últimes flames d'un imperi mogol camí de desaparèixer: “...era una visió de les més entretingudes, ja que mai abans no m'havia estat permès d'entrar en un *zenana* i mai no havia vist tantes dones plegades. Suposo que n'hi havia milers.

2  
BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Empress of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 99.

3  
ABU'L FAZL [H. Blochmann, trad.], *Ain-i-Akbari*, I, Calcuta 1873, p. 45.

4  
PELSAERT, F., *Remonstrantie*, Cambridge 1925, p. 64-65.

5  
BERNIER, F., *op. cit.*, p. 161.

44 familiaritat. L'ambaixador del rei Jaume I d'Anglaterra, Sir Thomas Roe –que va ser rebut a la cort mogola el 1615–, narra que una serventa va ser enxampada un dia coquetejant amb un eunuc. La infeliç va ser immediatament colgada fins a les aixelles, privada d'aliment durant dos dies i dues nits, i exposada, amb el cap i els braços nus, a la violència del sol. Pei que fa a l'eunuc, va ser condemnat a morir aixafat per un elefant.<sup>2</sup>

No cal dir que el *zenana* era gelosament guardat i protegit de tota intrusió. El testimoni d'Abu'l Fazl, biògraf de l'emperador Akbar i cronista del seu regnat, n'és bona prova: "L'interior de l'harem és guardat per dones enèrgiques i de sang freda; les més dignes de confiança s'estan a prop de les estances de Sa Majestat. Els eunucs es mantenen a l'exterior del recinte, i a una distància convenient munten la guàrdia fidels *rajputs*. Més lluny hi ha els guardians de les portes. A més a més, nobles, *ahadis* i altres tropes fan guàrdia, segons el seu rang, en cada un dels quatre costats".<sup>3</sup>

Els accessos de l'harem van ser confiats, a partir de l'època d'Akbar, a la guàrdia dels orgullosos i valents soldats *rajputs*, tradició que es va perpetuar fins al segle XVIII; els *rajputs* defensaven amb la mateixa bravura l'honor de les seves dones que el de les dames mogoles. A més dels eunucs, les *daroghah*, guardianes i vigilants alhora, estaven encarregades per l'emperador de vigilar les diferents parts de l'harem i les intendentess tenien la funció de fer-hi regnar l'ordre i la disciplina. Tot sovint les guardianes eren abissínies (*habshi*).

El personal femení destinat a la supervisió del *zenana* estava ben pagat. A més, un interventor tenia la missió d'anotar amb una exactitud extrema les despeses de les dames recluses a l'harem. Detallats informes elaborats per les *daroghah* eren elevats obligatòriament als *nazir*, els eunucs a càrrec de l'harem. Cada dama noble tenia el seu *nazir*, que li era en tot devot i en el qual tenia plena confiança. Finalment, gràcies a la diligència dels seus espies, l'emperador era mantingut al corrent de tots els esdeveniments que es produïen al *zenana*, fins i tot del més anodí.

Francisco Pelsaert, originari d'Anvers, que va sojornar a l'Índia entre el 1620 i el 1627, dóna una definició pertinent, per bé que lapidària, de la vida al *zenana*: "Sensualitat lasciva, festes despreocupades i impúdiques. aparat superflu, vanitat excessiva i refinament exquisit: així són els ornaments dels *mahals*".<sup>4</sup> <sup>fig. 3</sup> A l'harem mogol, hi regnava certament una magnificència inaudita i les dones hi passaven la major part de les seves ocioses jornades en divertiments variats, en espectacles de dansa i concerts, en concursos de poesia. Tampoc François Bernier no s'està de fer notar el luxe ostentós que caracteritza el "serrall" mogol i evoca per al seu corresponsal parisenc "la despesa increïble d'aquest serrall, més indispensable que no es podria creure; aquest pou sense fons de teles fines, d'or, de brocats, de teixits de seda, de brodats, de mesc, d'ambre, d'olis perfumats i de perles",<sup>5</sup> dels quals no se'n podien estar, pel que sembla, les princeses i dames nobles <sup>fig. 4</sup>.

Els fastos que evoquen Pelsaert i Bernier van caracteritzar la vida al *zenana* mogol fins al segle XIX. Fanny Parks, esposa d'un funcionari britànic que va ser admesa dins el *zenana*, relata aquesta experiència inèdita esdevinguda el 1828, quan lluien somortes les últimes flames d'un imperi mogol camí de desaparèixer: "...era una visió de les més entretingudes, ja que mai abans no m'havia estat permès d'entrar en un *zenana* i mai no havia vist tantes dones plegades. Suposo que n'hi havia milers.

2  
BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Empress of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 99.

3  
ABU'L FAZL [H. Blochmann, trad.], *'Ain-i-Akbari*, I, Calcuta 1873, p. 45.

4  
PELSAERT, F., *Remonstrantie*, Cambridge 1925, p. 64-65.

5  
BERNIER, F., *op. cit.*, p. 161.



*fig. 3*  
 Faiz Allah [atribuït]  
 Vista d'un palau amb  
 els jardins de l'harem,  
 Faizabad, Índia, c. 1765

Aquarel·la opaca sobre paper  
 Fulla: 46,3 cm × 32,5 cm,  
 il·lustració: 45,5 × 31,8 cm  
 The David Collection,  
 Copenhaguen, núm. inv. 46/1980

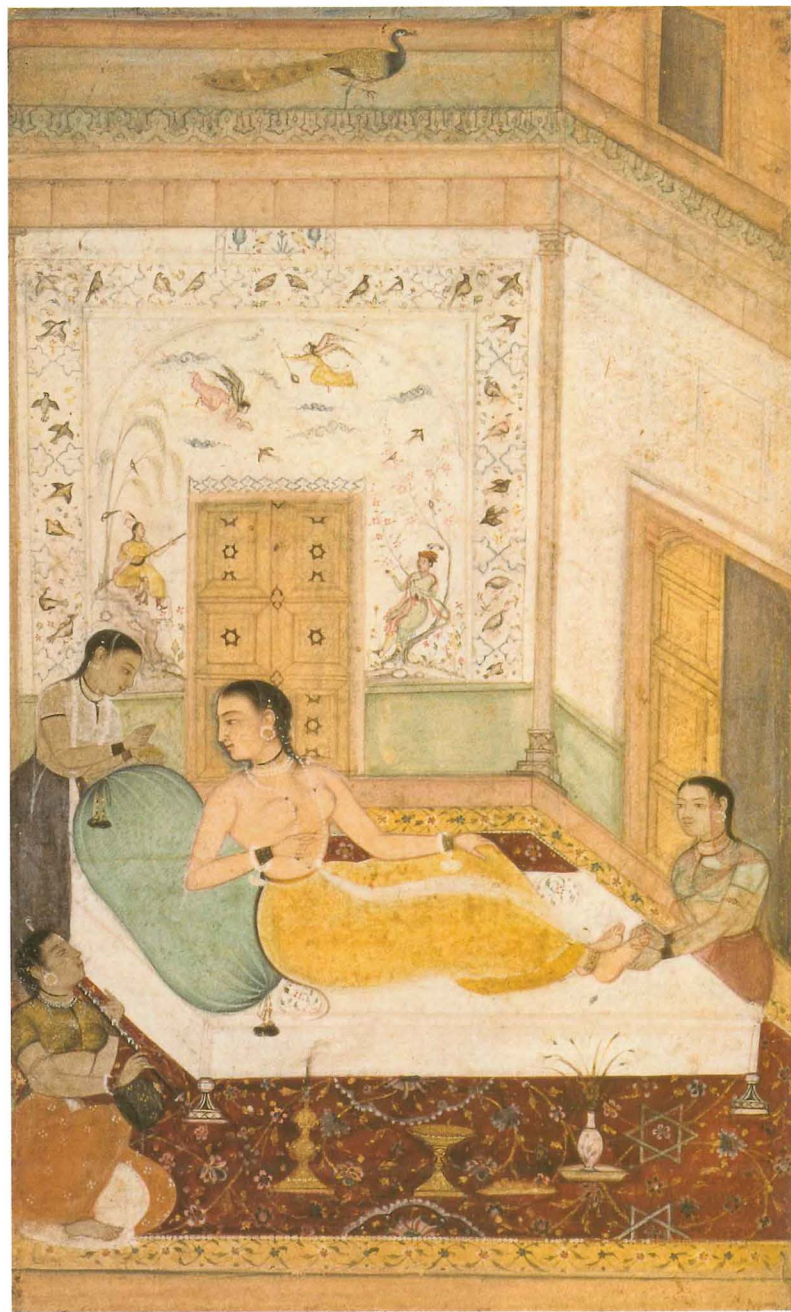
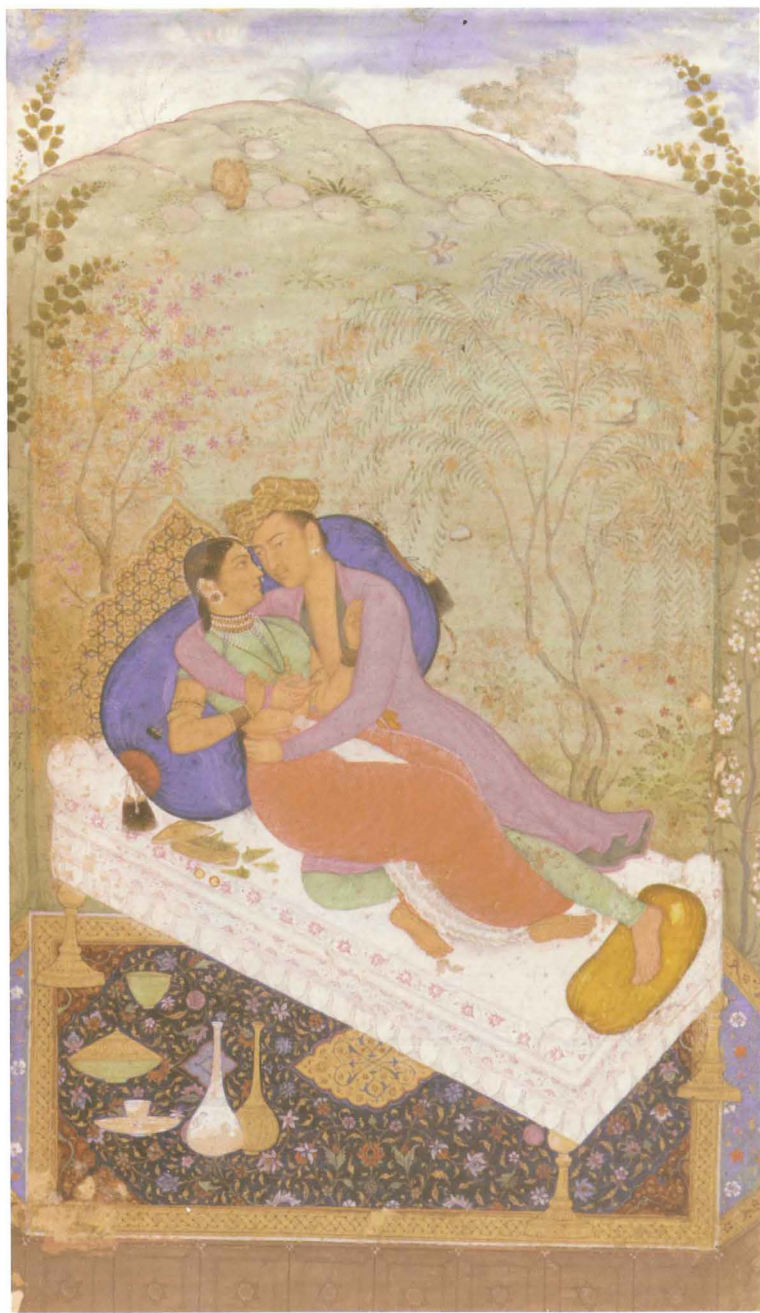


fig. 2

Manohar [atribuït]  
Escena amorosa, escola  
mogola, Índia, c. 1597

Aquarel·la opaca i or sobre paper  
17,2 cm x 9,8 cm  
Freer Gallery of Art, Smithsonian  
Institution, Washington, D.C.:  
Purchase, Fig1980

fig. 4

Mansur [atribuït]  
Una princesa abillada  
amb un vel transparent  
i faldilles grogues  
ajaguda en un llit  
entre dues serventes,  
escola mogola, Índia,  
c. 1605-1610

Aquarel·la  
13,7 cm x 7,9 cm, amb la vora:  
16,5 x 11,4 cm  
Chester Beatty Library, Dublín

Unes portadores es van emparar dels nostres *tanjan* (palanquins). Un regiment de dones abillades amb uniformes masculins, amb galons d'or i plata, feien guàrdia a l'entrada. Alguns homes, principalment africans, estaven empleats a l'interior del *zenana* i tots havien sofert la sort del cèlebre Velluti –n'hi havia moltes, d'aquestes criatures espantoses. La vella Begum i la bellíssima esposa favorita del difunt rei no duïen cap ornament, ja que els ho impedia la condició de vídues. Però les dones del rei actual anaven sumptuosament abillades i semblaven criatures de *Les mil i una nits*...<sup>6</sup>

El costum de tenir concubines era força estès tant entre els membres de la família reial com entre els nobles. Les concubines treïen partit de tot el seu saber i talent a fi de seduir i retenir els seus amants, i no dubtaven a emprar unguents o perfums embriagadors preparats per les seves serventes, ni tampoc, fins i tot, a incitar-los a consumir opi o altres drogues. “Gasten tot el que tenen en luxe –escrivia l'italià Gemelli Careri, que va desembarcar a l'Índia el 1695– i sobretot a mantenir un munt de criades i concubines. I com que d'aquestes últimes n'hi ha un gran nombre, cadascuna d'elles s'esforça tant com pot per esdevenir la favorita; fan servir tota mena d'atractius, perfums i aigües d'olor per encisar l'amo i fins per excitar la seva passió; li fan prendre compostos de perles, d'or, d'opi i d'ambre, o vi en abundància, per tal d'incitar-lo a demanar-ne alguna per tenir companyia al llit. Aleshores, una li espantarà les mosques, una altra li fregarà els peus i les mans, una altra ballarà, una altra tocarà un instrument; en fi, totes s'afanyen a complaure'l...”<sup>7</sup> I Francisco Pelsaert, tot evocant la festiva rebuda que reservaven, quan queia la nit, al seu amo i senyor, les dones assistides per les seves serventes, conclou no pas sense humor i clarividència: “El marit estava com un gall daurat voltat de gallines daurades fins ben entrada la nit, fins que el desig es desvetllava en ell o la beguda l'empenyia al llit”.<sup>8</sup>

Gelosies, rivalitats i intrigues constituïen el color·lari inevitable de la vida al *zenana*, on es produïen amb una regularitat inquietant accidents, de vegades mortals i rarament fortuïts, ja que malgrat els variats entreteniments que es proposaven a les recluses, les delicades menges que els servien, l'aparat i els fastos que constituïen el seu univers quotidià, la vida al *zenana* no estava exempta d'una monotonia insidiosa. L'ociositat, patrimoni de moltes de les dones, exacerbava les inclinacions diverses o malèvols d'algunes d'elles i sumia les altres en una neurastènia no menys nociva. “Així –anota el viatger i ‘metge’ venecià Nicolò Manucci, que va estar-se a l'Índia entre el 1656 i el 1717–, les dones, tancades d'aquesta manera i constantment vigilades, sense llibertat ni ocupacions, no tenen cura de res llevat d'elles mateixes, i només ocupen el seu ànim en alguna maldat o algun excés. Una tal confessió me la va fer un dia una d'aquestes mateixes dames. Era la dona d'Asad Kahn, el visir, que tenia per nom Naval Bae i que em va assegurar que no tenia cap pensament que no fos imaginar la manera de satisfer el seu marit i d'impedir que es lliurés a altres dones... Si tenen cap altre pensament és el de fer-se oferir els regals, vestits i joies o perles més bells, i perfumar-se el cos amb tota mena de perfums i essències”.<sup>9</sup>

Les dones tenien en escasses ocasions la distracció d'abandonar el *zenana* i, ni que fos per fer una simple passejada, havien d'obtenir prèviament el permís de l'emperador. També esperaven que algun assumpte urgent requerís que l'emperador deixés la capital, ja que només solia desplaçar-se acompanyat de les seves dones i la seva cort. “Pel que fa a les princeses –constatava el joier Jean-Baptiste Tavernier, que va ser rebut a la cort de l'emperador Aurangzeb (1658-1707)–, ni les dones del rei ni les seves filles i germanes no solen sortir del palau llevat que el sobirà decideixi passar alguns dies al camp per oferir-los alguna distracció...”<sup>10</sup>

6  
DALLAPICCOLA, A.L., *Princesses et Courtisanes*, París s.d., p. 15.

7  
CARERI, G., *Voyage du tour du monde*, vol. III, París 1719, p. 240-241.

8  
PELSAERT, F., *op. cit.*, p. 64.

9  
MANUCCI, N. [W. Irvine, trad.], *Storia de Mogor*, II, Londres 1907, p. 352.

10  
*Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier en Turquie, en Perse, et aux Indes*, II, París 1679, p. 276.

## 48 L'emperadriu Nur Jahan: un destí excepcional

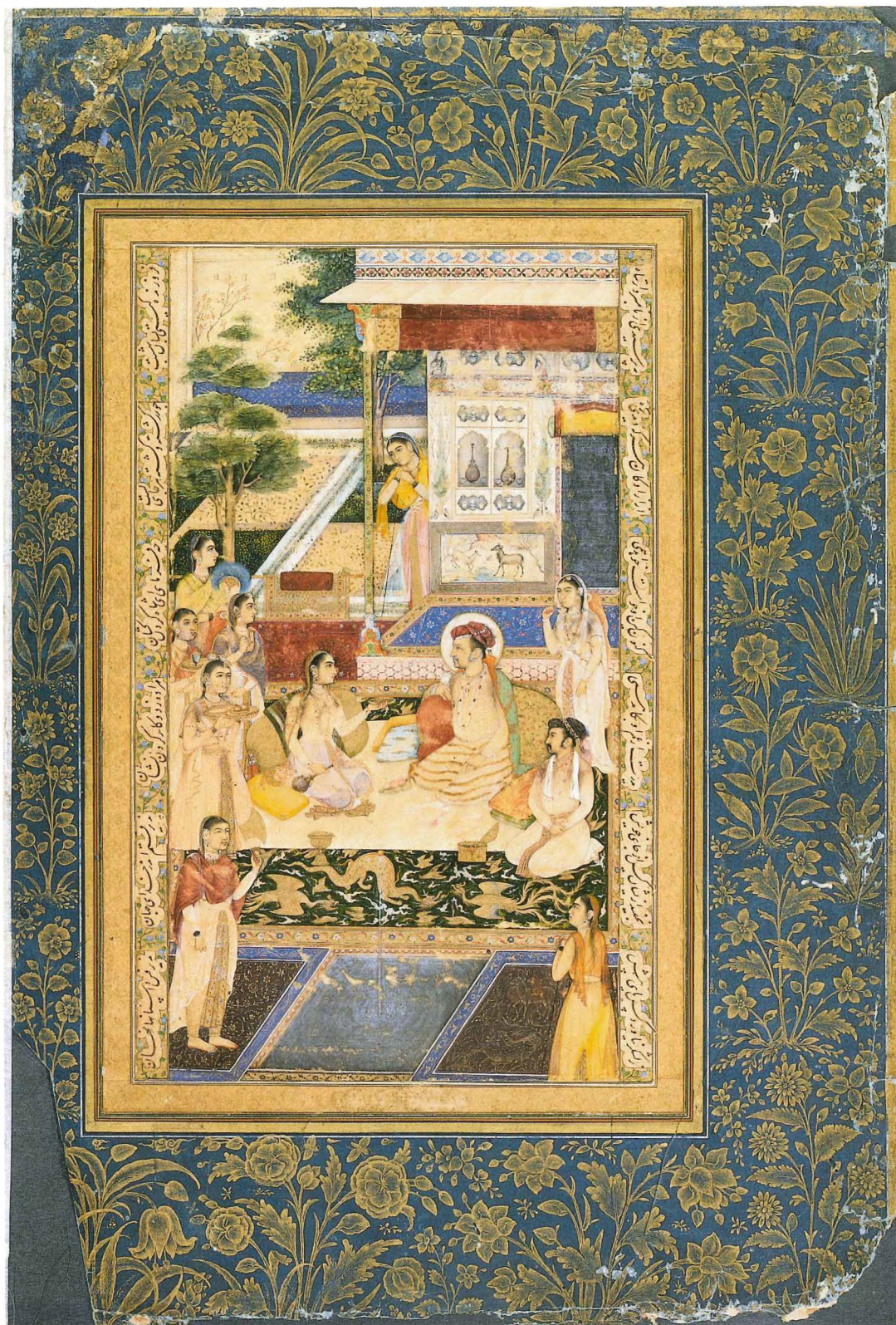
Si bé els costums als quals s'havien de sotmetre les sobiranes, princeses i dames de rang elevat recluses dins els harems mogols eren els exposats més amunt, hi havia tanmateix algunes escasses i notables excepcions. És el cas de l'emperadriu Nur Jahan (1577-1645), el destí i la personalitat fora del comú de la qual es compten entre els més literaris i seductors de la història de l'Índia <sup>fig. 5</sup>. L'emperador Jahangir, que es va enamorar de la dona el març de 1611 i s'hi va casar al cap de dos mesos, hauria dit d'ella: "Abans d'esposar-la ignorava que significava realment el matrimoni!". I, tanmateix, Nur Jahan va ser la divuitena –i última– esposa del sobirà!

D'origen persa, Mehrunnisa tenia trenta-quatre anys quan es va casar, en segones noces, amb Jahangir. La bellesa de la dona no va ser l'única cosa que va subjugar l'emperador, al qual també van encisar, encara més sens dubte, la gràcia jovial i la intel·ligència penetrant de l'emperadriu. Monarca esteta i lletrat, Jahangir apreciava a més en la seva esposa les múltiples mostres d'una educació refinada i d'una vasta cultura, el seu profund coneixement de la literatura persa i els seus dots, que li permetien compondre poemes amb una fluïdesa magistral.

L'any mateix del seu casament, Jahangir va concedir a Mehrunnisa, per tal de remarcar el seu prestigi, el títol de Nur Mahal, "la Llum del Palau". Cinc anys després, el 1616, li va atorgar el de Nur Jahan, "la Llum del Món". Però d'ençà del 1613, Nur Jahan ja era la primera dama de la cort i de l'imperi. "En esposar Nur Jahan –informa l'anglès Peter Mundy, que va viatjar per l'Índia de 1629 a 1634–, Jahangir va esdevenir el seu presoner, ja que durant el seu regnat l'emperadriu va, en una certa manera, governar tot governant-lo, encunyant moneda per iniciativa pròpia, construint i actuant al seu gust, manllevant o concedint a qui li semblava el favor imperial." <sup>11</sup> Pel que fa a l'emperador, deia si fa no fa el mateix, per bé que en termes diferents, ja que reconeixia haver descarregat en la seva muller deures d'Estat i confessava, no pas sense complaença i humili-tat fingida, "que amb una mica de vi i de menjar n'hi havia prou per mantenir la seva felicitat". Jahangir, és ben cert, veia com declinava la seva salut de mica en mica –a conseqüència del consum excessiu d'alcohol i, sobretot, d'opi, que afectava tant el seu organisme com la seva voluntat– i només podia veure amb alleujament la possibilitat de descansar de les vicissituds i embolics del poder en una esposa perspicaç i fins perfectament capaç de secundar-lo en determinats punts de política interior. Per deixadesa i per indolència, Jahangir va anar deixant de mica en mica en mans de la seva enèrgica esposa les regnes de l'imperi.

Ambiciosa i volunterosa, Nur Jahan va rebutjar amb desdeny les restriccions i servituds de la reclusió (*pardah*) i de la vida al *zenana*, incompatibles amb el poder que detenia i amb l'autoritat que volia exercir, i no tenia cap temor a aparèixer en públic. Fins va arribar a mostrar-se al costat de l'emperador en ocasió del *Jharokha-i-darshan*, quan el cerimonial de la cort exigia que es presentés davant els seus súbdits i n'escoltés els possibles greuges. Acostumada a donar ordres als escrivans i dignataris de l'imperi, a governar en comptes i en lloc del seu espòs, l'emperadriu no va trigar a emetre decrets (*farman*), tot com-partint de manera excepcional aquest privilegi reial, i exclusiu, amb el seu espòs –el monarca era, tradicionalment, l'única persona facultada per emetre *farman*. Nur Jahan, a més, va començar a encunyar moneda amb el seu nom i les peces d'or marcades amb el títol de la sobirana pretenien ser una afirmació tan real com simbòlica del seu creixent poder. Jahangir li havia concedit un altre privilegi excepcional, normalment reservat a l'únic monarca regnant: el de fer tocar una orquestra de cort pròpia i els seus tambors (*naqqara*) personals, després que l'orquestra imperial toqués la música reservada al sobirà.





*fig. 5*  
**Jahangir i el príncep  
 Khurram obsequiats**  
 per Nur Jahan, escola  
 mogola, Índia,  
 c. 1617

Aquarel·la opaca i or sobre paper  
 25,2 cm x 14,2 cm  
 Freer Gallery of Art, Smithsonian  
 Institution, Washington, D.C.: Gift  
 of Charles Lang Freer, Frg07.258



*fig. 6*

Abul Hasan Nadiruz  
Zaman

**Retrat de dona amb  
fusell (probablement  
Nur Jahan),  
Índia, c. 1612**

Rampur Raza Library Board.  
Rampur

L'emperador Jahangir deia a les seves memòries que Nur Jahan, la seva dona, disparava el fusell millor que ell.

Nur Jahan posseïa terres, o *jagir*, escampades arreu de l'imperi, les rendes de les quals percebia, i l'emperador li havia concedit, a més, el dret de percebre els arbitris de Sikandarabad sobre totes les mercaderies procedents de Bengala i Butan. També posseïa un cert nombre de vaixells i tenia interessos en el florent comerç de l'indi i els teixits brodats. La sobirana tenia a més a més relacions amb els portuguesos establerts a Daman i Diu.

A part de la seva aptitud per governar i el seu talent com a poetessa, Nur Jahan tenia gust per a la moda i per a la decoració. La seva influència sobre la moda és ben coneguda i les seves creacions originals en matèria de models o de motius decoratius van revolucionar el gust de l'època. Escrivint un segle després, el cronista mogol Khafi Khan constata que les modes introduïdes per la sobirana continuaven regint la societat. El seu interès per l'arquitectura –en són testimonis, a Agra, la tomba que va fer bastir per al seu pare, l'timad ud-Daulah, i, a Lahore, la tomba aixecada per a Jahangir– i encara més pel disseny de jardins harmoniosos –els més cèlebres dels quals es troben a la vall del Caixmir– confirma la diversitat dels seus dots i el seu profund criteri artístic.

De naturalesa ardent i sencera de caràcter, Nur Jahan es mostrava tan compassiva amb els seus amics i aliats com intractable i implacable amb els seus enemics. Intrèpida i dotada d'una constitució robusta, muntava molt bé a cavall i participava amb entusiasme en expedicions de caça en companyia del seu espòs. En les seves *Memòries*, Jahangir no estalvia elogis sobre el coratge i l'habilitat de la seva muller, considerada sense rival en la caça del tigre; per cada tigre abatut d'un tret de fusell per Nur Jahan <sup>fig. 6</sup> l'emperador li regalava ornaments de perles i diamants o, fins i tot, orgullós en excés de les proeses cinegètiques de la seva esposa, vessava sobre el seu cap un miler de monedes d'or!

A la mort de Jahangir, esdevinguda el 1627, Nur Jahan –que durant gairebé quinze anys havia sostingut amb mà enèrgica les regnes del poder i havia estat el personatge més notable de l'imperi mogol– va renunciar a tota ingerència en els assumptes de l'Estat, així com també a les seves considerables prerrogatives, i va decidir retirar-se de l'escena política que no feia gaire dominava amb la seva imperiosa personalitat. Vestint des d'aleshores únicament de blanc, renunciant a festes i diversions, va dur, lluny dels ambients oficials, una existència retirada i observà una solitud esquerpa i altiva. Nur Jahan, que va sobreviure divuit anys el seu espòs, va traspasar el 1645, a l'edat de seixanta-vuit anys. Als jardins de Dilkusha, al nord-oest de Lahore, s'alça la seva tomba, humil sepultura que conté un poètic epitafi compost per la mateixa sobirana:<sup>12</sup>

*A la meva tomba, quan moriré,  
que no hi cremi cap llàntia, que no s'hi posin gessamins,  
que cap espelma de flama vacil·lant  
no perpetui el record de la meva fama,  
que cap dels rossinyols que canten al cel  
no digui al món que l'he abandonat.*

**Un afer clandestí**  
 Índia, escola mogola,  
 c. 1590

Aquarel·la opaca, or i tinta sobre  
 paper

15,24 cm × 17,78 cm

Los Angeles County Museum of  
 Art, From the Nasli and Alice  
 Heeramaneck Collection, Museum  
 Associates Purchase, Los Angeles



Aquesta curiosa miniatura il·lustra, segons que sembla, una cita galant dins l'harem: de nit –una espelma coberta per una tela lleugera per atenuar-ne la llum indica l'hora nocturna–, un home s'ha introduït secretament dins el *zenana*, on l'espera la seva estimada, que estén els braços vers ell. Al costat de la jove descansen, adormides, dues de les seves companyes. Fora de l'harem, tres homes de gestos vindicatus i eloqüents semblen perseguir l'intrús, la presència del qual profana la intimitat de les estances reservades a les dones.

Il·lustració d'alguna cançó o narració desconeguda i impossible d'identificar amb certesa, atesa l'absència de text i d'inscripció, aquesta miniatura és una evocació perfecta de la vida enclaustrada de les dones als *zenana* reials i de les intrigues que, tanmateix, hi podia haver, tot i l'estricta vigilància imposada per les *darogah* –que hi feien de guardianes o vigilants– i, sobretot, pels eunucs, que estaven encarregats –sota pena de càstigs terribles si fracassaven– de vetllar per tal que cap estrany pogués penetrar dins l'harem i que cap de les dones que guardaven pogués ser abordada per ningú llevat de l'amo del lloc. A la cort mogola hi va haver, tanmateix, notables excepcions: així, el cap dels eunucs (*nazir*) de Jahanara, filla estimada de l'emperador Shah Jahan, afavoria en secret les intrigues amoroses de la princesa –algunes de les quals van acabar tràgicament per als aspirants introduïts pel seu compte i risc dins el *zenana* imperial.<sup>1</sup> [A. O.]

1  
 BERNIER, F., *Voyage dans les États du Grand Mogol*, París 1981 [reed.], p. 36-37, i BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Princess of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 98-99.





**Princesa amb narguil**  
Índia, escola mogola,  
segona meitat del  
s. XVIII

Cuaix i ressaltos d'or sobre paper  
12,6 cm x 8,6 cm  
Musée national des Arts  
asiatiques - Guimet, París

Aquesta graciosa miniatura, que representa una princesa o dama noble mogola amb una carta a la mà i sostenint amb l'altra l'embocadura d'un narguil (*huqqa*), és una prova de la inspiració intimista dels pintors mogols del segle XVIII, inclinats a l'evocació d'escenes de gènere que tenien per protagonistes dames de rang elevat recloses al *zenana*. Però els artistes, que pintaven escenes d'harem sense haver estat admesos dins les estances reservades a les dones, no podien, consegüentment, fer retrats realistes dels seus models i es veien obligats a recórrer a la improvisació i, sobretot, a les convencions quan volien pintar les belleses femenines enclaustrades als harems. En la relació que va fer de la seva estada a l'Índia -on va viure del 1656 al 1717-, l'aventurer i "metge" venecià Nicolo Manucci anota: "No conec cap retrat de reina ni de princeses, ja que és impossible veure-les, atès que es mantenen sempre ocultes. Si algú pretengués haver pintat retrats semblants, això no podria ser tingut per cert, ja que només es podria tractar de retrats de concubines i ballarines fets segons la imaginació de l'artista". Llevat d'escasos retrats de l'emperadriu Nur Jahan, a l'Índia mogola els retrats de dones ofereixen sense excepció la imatge graciosa, per bé que convencional, d'amables belleses, generalment anònimes, de trets invariablement estereotipats i idealitzats.

Cal fer notar, al polze dret de la jove, un gran anell l'encast del qual estava guarnit amb un brillant minúscul -joia molt apreciada per les elegants de l'època. [A. O.]



**Dona rentant-se**  
Índia, escola mogola,  
c. 1760

Guaix i ressaltos d'or sobre paper  
12 cm x 7,4 cm  
Musée national des Arts  
asiatiques - Guimet, París

Els pintors mogols es complaïen a evocar la intimitat de les dones als *zenana*, sovint representades fent la toaleta, ocupades a rentar-se o pentinar-se la llarga cabellera de banús, o a abillar-se amb cura tot contemplant el seu rostre en un mirall. En aquestes escenes de condícia i intimitat femenines, la presència de l'estimat se suggereix implícitament –les dones embellint-se i guarnint-se mentre esperen amb ànsia el seu “amo i senyor”. Dins el món clos dels harems, les dones, que rivalitzaven en afectació i seducció, s'afanyaven a presentar-se infinitament desitjables i per fer-ho recorrien tradicionalment a diversos artificis –emprats des de temps ben reculats als gineceus de l'Índia antiga. Setze maneres tradicionals d'agençar-se s'enumeraven com segueix: banyar-se, abillar-se amb vestits nets i bonics, aplicar laca vermella als peus, pentinar-se, emprar els cinc ungüents (vermelló a la clenxa, marca de pasta de sàndal al front, piga a la galta, safrà damunt del cos i alquena als palmells de les mans), portar joies i flors, rentar-se les dents i mastegar bètel i cardamom, fregar-se les dents amb pasta perfumada, envermellir els llavis i ennegrir les pestanyes amb antimoni”. El venecià Manucci evoca en la seva cèlebre *Storia d'o Mogor* –narració de la seva estada a l'Industan– el costum tradicional femení de recobrir amb laca vermella o alquena els palmells de les mans i les plantes dels peus, costum que il·lustra precisament la miniatura del Museu Guimet: “Totes les dones de l'Índia tenen el costum de perfumar-se les mans i els peus amb una terra que denominen *mehndi*, la qual acoloreix de vermell les mans i els peus de manera que semblen portar guants”. [A. O.]





Haram dov'e il Serraglio delle Donne del Re

### El serrall de les dames del rei

Índia, escola del Dècan,  
final del s. XVII o  
començament del XVIII

Guaix i ressaltos d'or sobre paper  
23,8 cm × 14,1 cm  
Musée national des Arts  
asiatiques - Guimet, Paris.  
MA 5027

Aquesta miniatura, que representa set dones esllanguides lliurades als plaers de la beguda en una terrassa coberta per un dosser, va ser versemblantment realitzada per a algun viatger o negociant europeu, àvid de testimonis diversos sobre la vida i els costums indis, i fascinat per l'evocació dels costums femenins als harems principescos. La llegenda escrita en italià al marge inferior de la pàgina –*Haram dov'e il Serraglio delle Donne del Rè* ('Harem on hi ha el serrall de les dones del rei')– indica que aquesta pintura va ser encomanada per algun viatger italià a més de fer pensar en les il·lustracions del cèlebre Àlbum Manucci, aplegat per l'aventurer venecià Nicolo Manucci, que avui dia es conserva a la Bibliothèque Nationale francesa.

Aquesta obra –i moltes altres de la mateixa naturalesa i que tracten el mateix tema amb algunes variacions–, encomanada o adquirida amb presses per algun europeu desitjós de fixar el record de la seva estada a l'Índia, il·lustra a la seva manera un aspecte de l'imaginari occidental vinculat al misteri i al secret de la reclusió femenina als *zenana* –interès també testimoniati per nombroses narracions de viatges dels segles XVII i XVIII. Aquests relats posen l'èmfasi en l'existència feta d'ociositat, futilitat i intrigues que era el destí de les dones confinades als harems. Parlant de Pèrsia, a on va arribar el 1666 –però el seu testimoni també evoca el tema de nombroses escenes de *zenana* de l'Índia mogola o del Dècan–, el cèlebre viatger i negociant Jean Chardin escriu: "[Les dones] passen la seva vida en la indolència, l'ociositat i la mol·lície, i estan tota la jornada ocupades o a rebre friccions de les petites esclaves, el que és una de les grans voluptuositats de les asiàtiques, o a fumar el tabac del país, que es pot prendre del matí al vespre sense indisposar-se" (*Voyage en Perse*). [A. O.]

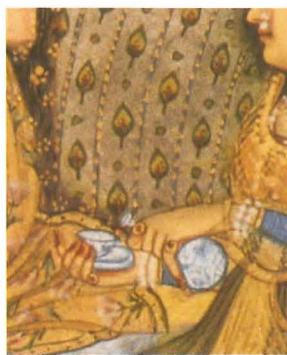


**Dames escoltant  
música als jardins d'un  
palau,**  
Índia, escola de  
Lucknow o de  
Murshidabad, c. 1760

Cuaix i ressaltos d'or sobre paper  
45,5 x 31 cm  
Bibliothèque Nationale de France  
- Département des Estampes et de  
la Photographie, Paris

Asseguda, a la nit, en una terrassa de marbre blanc que domina un estany, una dama de rang elevat escolta dues músiques, una de les quals toca el *llaüt (rebab)* (?) mentre que l'altra marca el compàs amb les mans. Dues serventes s'afanyen a prop de la noble dama –l'una li serveix una beguda, l'altra porta una safata.

La música i la dansa es comptaven entre les distraccions més vivament apreciades per les dones confinades als harems. Sembla que, en general i per raons de decòrum, les princeses no podien tocar cap instrument ni aprendre l'art del cant –la música era considerada degradant i estava reservada en exclusiva a intèrprets professionals o a dones de mala vida. Curiosament, nombroses miniatures d'època mogola mostren, tot i això, princeses i dames nobles tocant diversos instruments, com ara la cítara o *vina*. A més, si hem de creure Manucci, algunes músiques estaven encarregades d'ensenyar el seu art a les dames de l'harem. En tot cas, la dansa i la música estaven essencialment reservades a les esclaves i a les intèrprets professionals. Entre aquestes últimes, que podien tenir diverses procedències –l'Índia, el Caixmir, Pèrsia–, eren especialment famoses les *kanshani*, tant pel refinament del seu art com per la seva bellesa, gràcia i educació. [A. O.]



## LA VIDA A L'HAREM

- 58 “De seguida em vaig adonar que la majoria d’homes somreien quan jo pronunciava la paraula harem. [...] Tanmateix, per a mi, la paraula harem no sols és un sinònim de la família com a institució, sinó que mai no se m’acudiria associar-la amb cap cosa divertida.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 10 i 20]



**Vincenzo Marinelli** (1819-1892). “No t’embruteixis als billars europeus i torna a gaudir d’una sessió d’*almehs*”, escriu Flaubert a un amic des del Caire. Com Bouchard, Gérôme, Chassériau o Constant, l’italià Marinelli recorre també a una representació del ball de “l’abella”, que en aquesta fantasiosa composició, a la manera d’una gran escenari operístic, interpreta una sensual ballarina negra. [E. B.]

*A l'esquerra*  
**Vincenzo Marinelli**  
**El ball de l'abella, 1862**

Oli sobre tela  
 183 cm x 264 cm  
 Museo di Capodimonte, Nàpols

*A la dreta*  
**Part en un barem,**  
**Turquia, final s. XVIII**

Aquarel·la opaca i or sobre paper  
 21,9 cm x 13 cm  
 Los Angeles County Museum  
 of Art, The Edward Binney, 3rd.  
 Collection of Turkish Art at the  
 Los Angeles County Museum  
 of Art





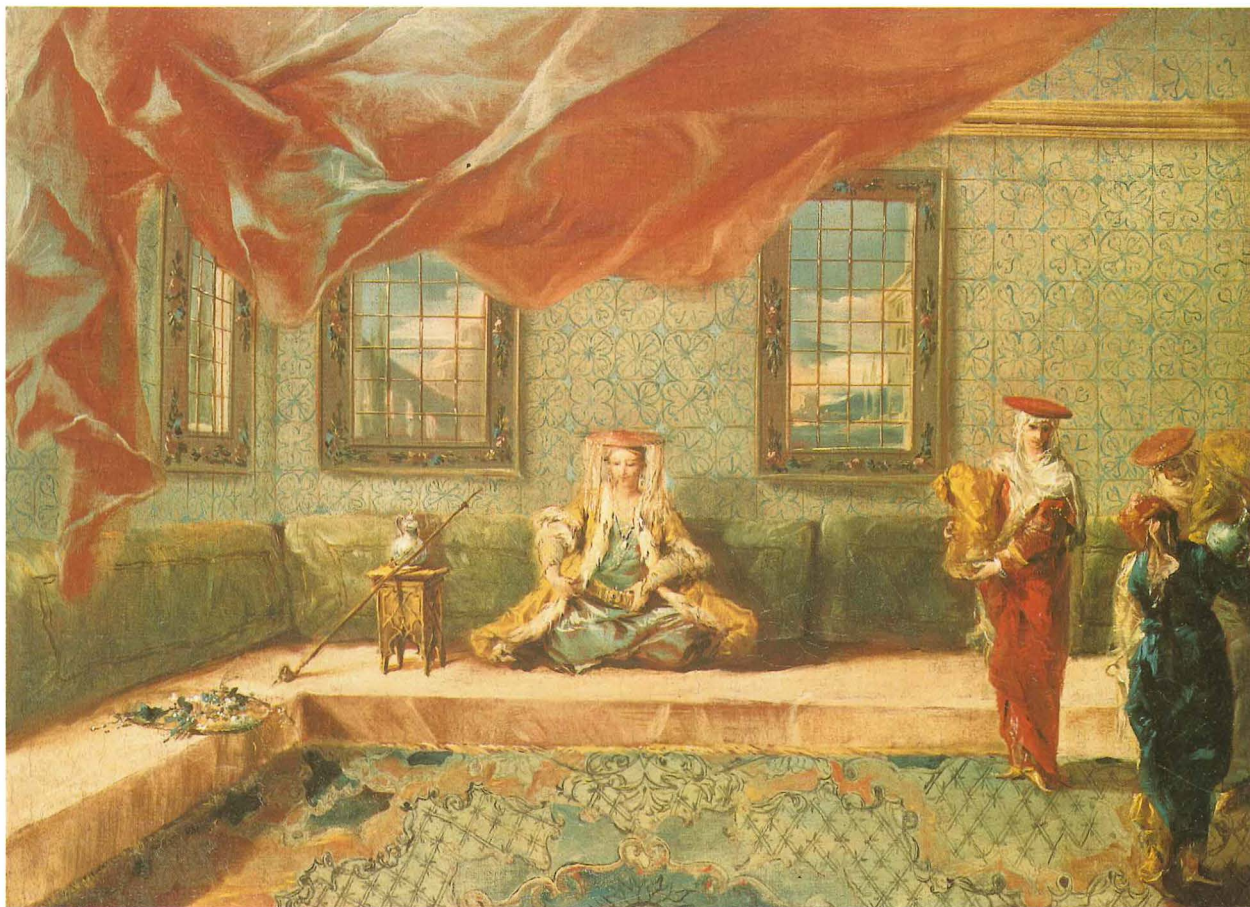
Parella i servents en  
un interior,  
Iran, s. XIX

Guaix sobre paper  
30,7 cm × 25,5 cm  
Musée du Louvre - Section Islam,  
Paris



Nasir al Din Sah  
[atribuït]  
**Retrat d'Ula, mare de  
Nasir al Din Sah,**  
Iran, mitjan s. XIX

Guaix sobre paper enganxat  
sobre cartró  
23,9 cm x 29,5 cm  
Musée du Louvre - Section Islam,  
Paris



**Giovanni Antonio Guardi** (1699-1760). El mariscal Shulenburg, important col·leccionista d'art, va encarregar un conjunt de quaranta-tres *quadri turchi* (només se'n coneixen vint-i-un) per decorar el saló oriental de la residència que posseïa a Verona. Per a la seva execució, Guardi va recórrer a unes estampes realitzades a partir de les pintures d'un artista franco-flamenc, pintor oficial del sultà de Turquia.

El narguil, que tanta importància té en aquesta composició, és un element que apareix en gairebé tota la iconografia de les dones d'harem. Com va escriure Théophile Gautier, "res no és més favorable als somnis poètics que aspirar aquest fum aromatitzat", i el seu ús als harems era força estès. Però mentre que a les miniatures islàmiques les figures femenines l'usen a la manera d'un petit plaer quotidià, l'artista europeu recreava aquest objecte per posar èmfasi en l'exotisme i l'atmosfera viciosa i sensual de l'harem. Guardi, que va ser un mestre *di tocco*, sap desmaterialitzar la forma amb petites pinzellades soltes i lliures. [E. B.]

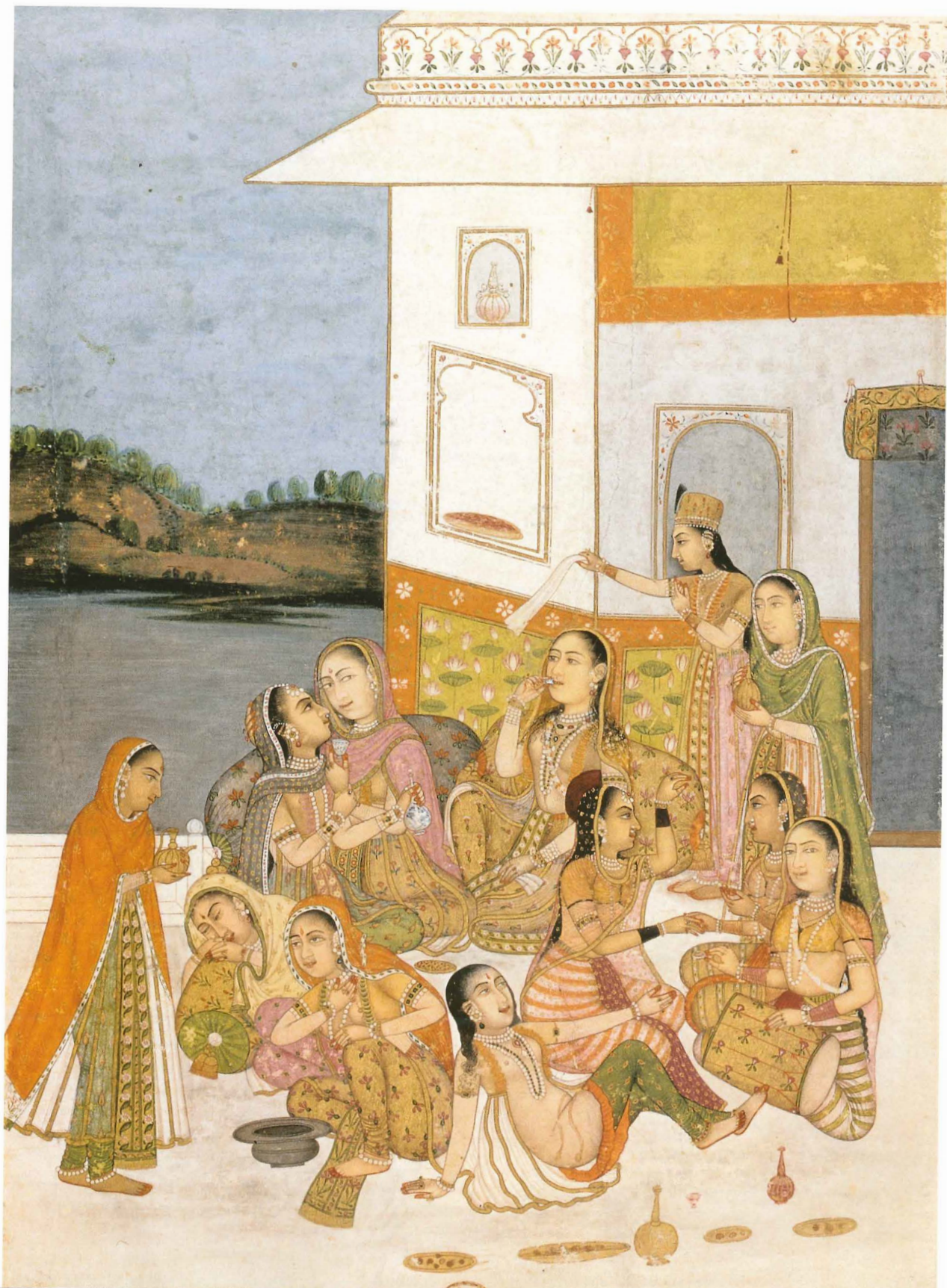
“–¿Per què et penses que els nostres avantpassats musulmans van construir palaus envoltats de murs i amb jardins a dintre per tanca-hi les dones? –em preguntava. Només uns homes exageradament febles i que estiguessin convençuts que les dones tenien ales podien crear una cosa tan dràstica com un harem, una presó amb aparença de palau.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 15]

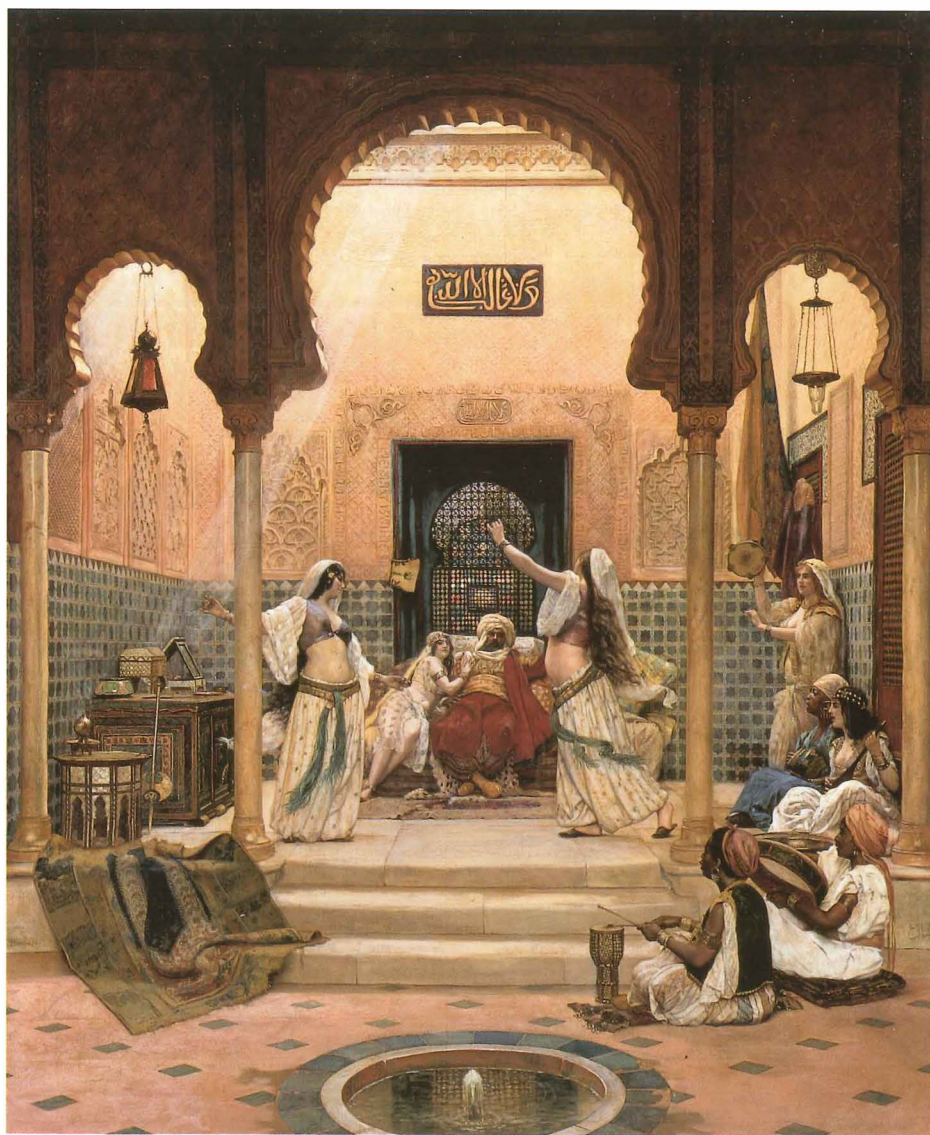
**Dones índies a la  
terrassa d'un palau,  
escola de Lucknow o de  
Murshidabad c. 1760**

Cuaix sobre paper  
25,6 cm x 17 cm.  
pàgina: 45,5 cm x 31 cm  
Bibliothèque Nationale de France  
- Département des Estampes et  
de la Photographie, Paris

*A l'esquerra*  
**Giovanni Antonio  
Guardi**  
**La favorita grega de  
l'harem,**  
c. 1742-1743

Oli sobre tela  
46,5 cm x 64 cm  
Thyssen-Bornemisza Collections,  
Lugano





Paul Louis Bouchard  
**Les ballarines (almeh),**  
 c. 1892-1893

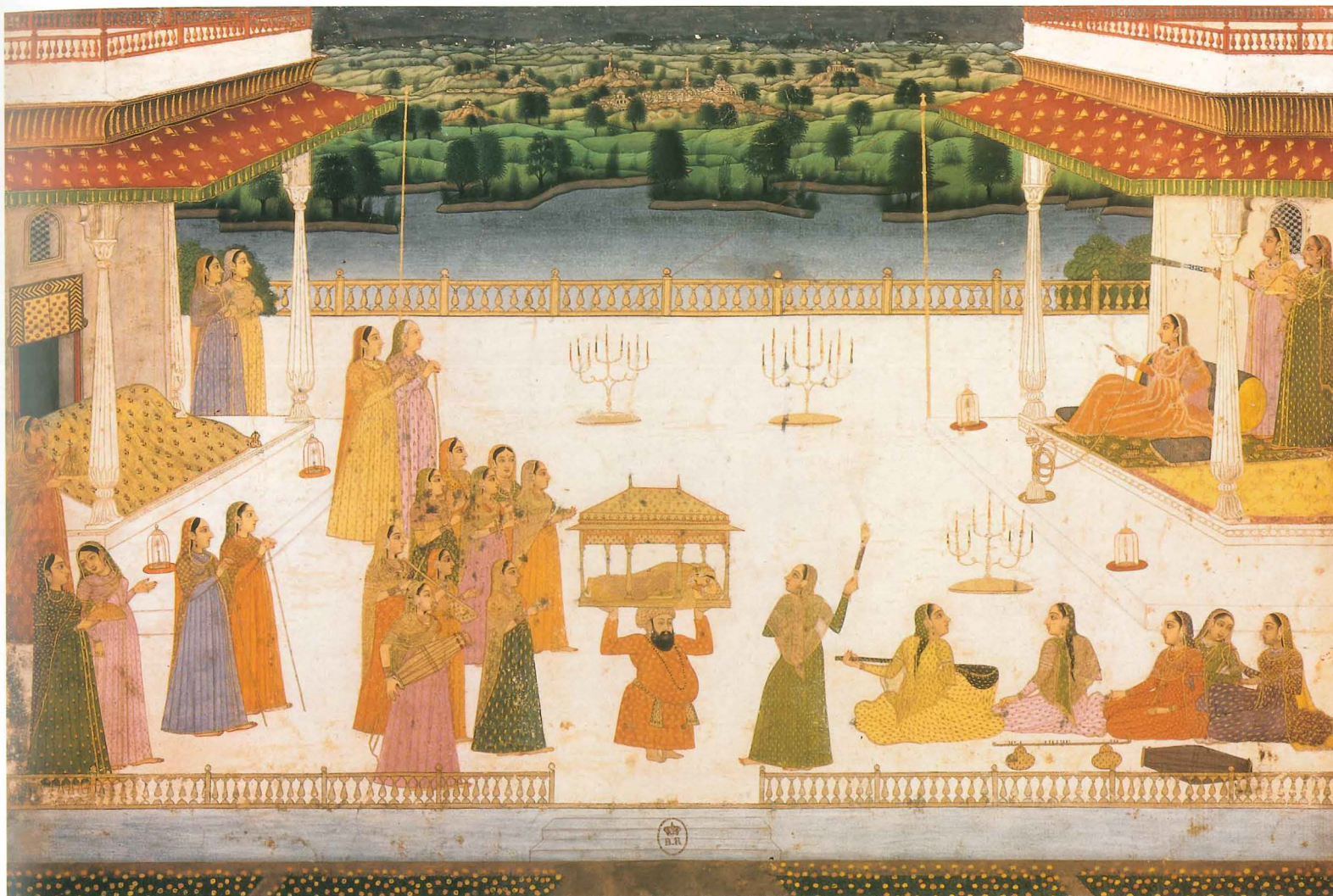
Oli sobre tela  
 160 cm x 133 cm  
 Musée d'Orsay, donació d'André  
 Bouchard, fill de l'artista, 1961.  
 Paris

**Paul-Louis Bouchard** (1853-1937). Aquest artista es va distingir per les seves obres de nus femenins als famosos harems turcs. El títol d'aquesta obra (*Les Almées*) fa referència a les *almehs*, segons el concepte, però, que se'n tenia al segle XIX. Molts anys abans, la societat egípcia designava amb aquest nom les dones que eren expertes recitadores de poesia (*almeh* significa en àrab "dona instruïda"), però a mitjan segle XIX, aquest mot s'aplicava a les ballarines que també eren prostitutes. Potser les pàgines més conegudes del viatge de Flaubert a Orient (*Les Lettres d'Égypte*) són les que tenen relació amb Kučuk Hanem, cèlebre ballarina i cortesana amb la qual l'escriptor va tenir una apassionada relació després d'haver-la vist ballar la popular dansa del ventre, de vegades denominada "de l'abella", en un lloc públic.

Un altre francès, Théophile Gautier, deixa entreveure en un fragment del seu *Voyage pittoresque en Algérie* com el va impressionar la contemplació d'un d'aquells balls: "La dansa mora consisteix en unes ondulacions constants del cos, en torsions dels ronyons, en balanceig de les anques, en moviment dels braços agitant mocadors; la fesomia defallida, els ulls esvaïts o en flames, els narius tremolosos, la boca entreoberta, el pit oprimit, el coll doblegat com el d'un colom sufocat d'amor; tot plegat representant, sens cap mena de dubte, el misteriós drama de la voluptuositat del qual és símbol tota la dansa".

La curosa composició de Bouchard uneix a la precisió en el dibuix, que recorda Gérôme, una sensibilitat pel color que inunda de llum l'espai del fons, una llum daurada on destaquen el vermell de la roba del sultà i les notes de color dels vestits de les ballarines. [E. B.]





Escena nocturna en un  
harem principese,  
escuela de Lucknow o de  
Murshidabad c. 1760

Guaix sobre paper  
25,6 cm x 17 cm,  
pàgina: 45,5 cm x 31 cm  
Bibliothèque Nationale de France  
- Département des Estampes et de  
la Photographie, Paris



Giovanni Antonio  
Guardi  
**El jardí del serrall,**  
c. 1743

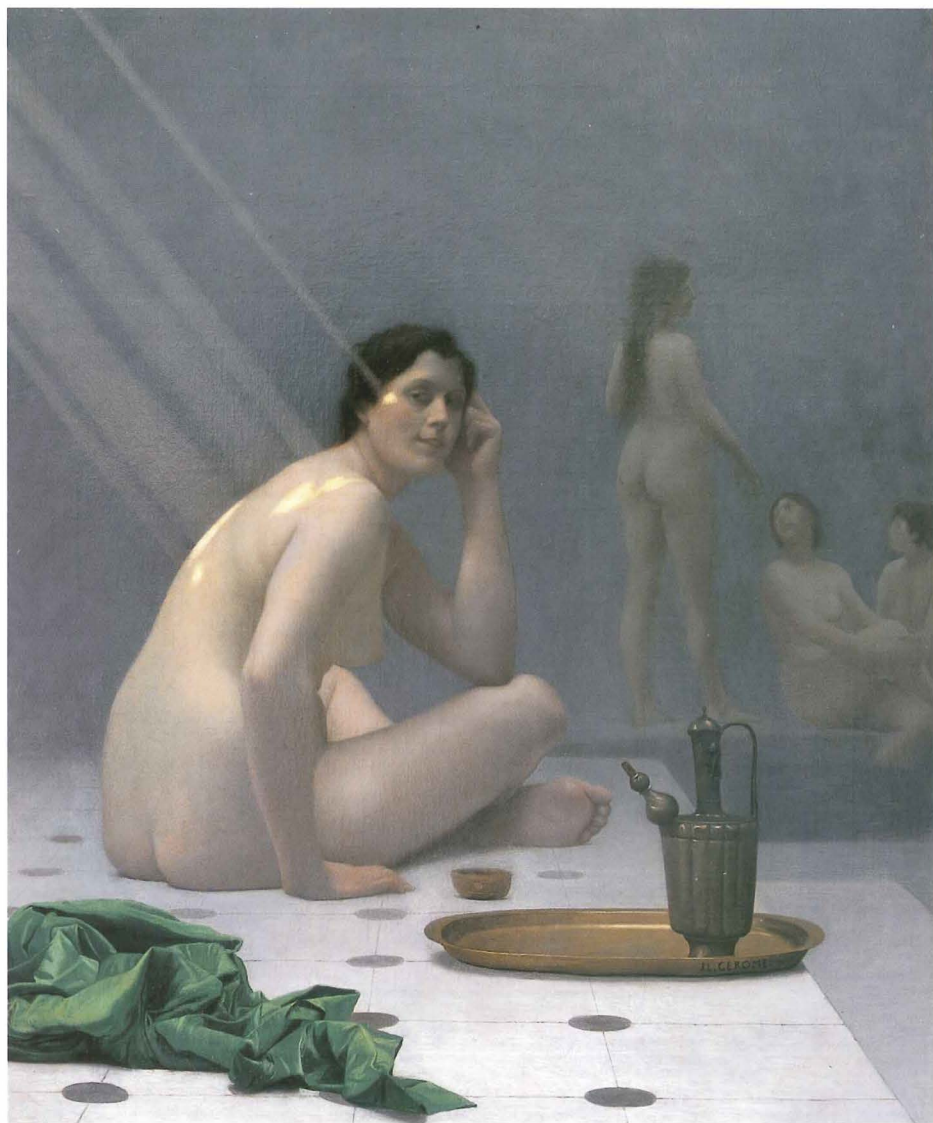
Oli sobre tela  
46,5 cm × 65 cm  
Colección Carmen Thyssen-  
Bornemisza en dipòsit al Museo  
Thyssen-Bornemisza, Madrid

“La paraula *majliss* significa ‘grup de gent d’interessos semblants, que es reuneixen en un lloc bonic, com ara un jardí o una terrassa, pel pur plaer de xerrar i passar una estona agradable’.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 131]



Riza-i Abbasi  
Festa campestre,  
c. 1610-1615

Guaix sobre paper  
40 cm x 24 cm  
Keir Collection, Richmond,  
Surrey



Jean-Léon Gérôme  
**Dones al bany**, 1898

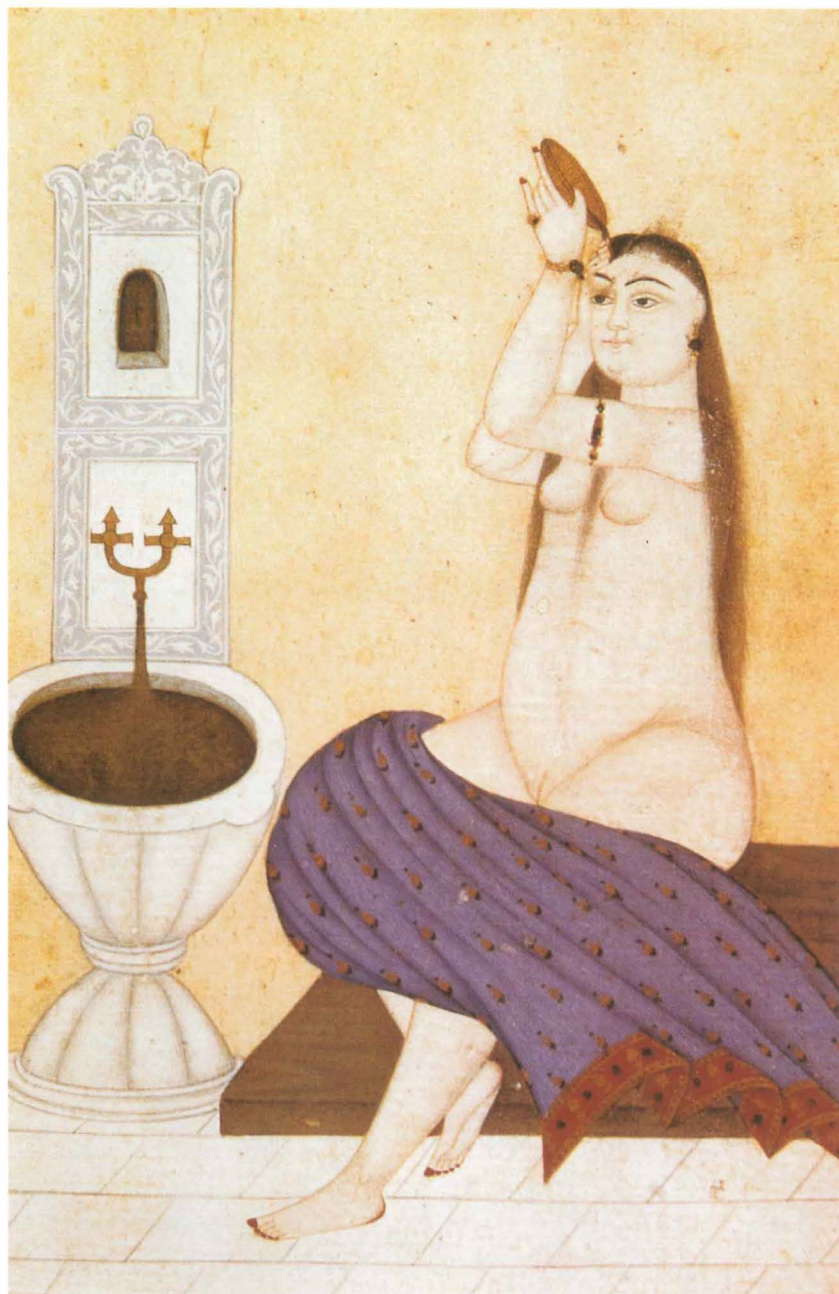
Oli sobre tela  
 65,5 cm x 54,5 cm  
 Musée Georges-Garret, Vesoul

**Jean-Léon Gérôme** (1824-1904). Va ser la fascinació que des de ben jove va sentir per l'Orient el que va impulsar el francès Gérôme a fer un seguit de viatges regulars en aquells països, molt particularment a Egipte, on va executar una sèrie d'obres de tema orientalista que l'havien de fer famós, tant pel seu domini del dibuix com per l'exactitud arqueològica amb què les portava a la tela. El pintor hi va emprar dues menes de fonts. Una va ser la fotografia: el 1877 va encarregar a un amic turc d'Istanbul, Abdullah Siriez, pintor del sultà, que li proporcionés una sèrie de fotografies que li havien de permetre donar un to de versemblant realisme als seus interiors d'harems i banys. No sabem qui va fer les fotografies, però no cal dir que, al *hammam* de les dones, no hi tenia accés cap home. A l'harem, sí, però només l'amo de l'harem i els eunucs, motiu pel qual és ben possible que fos novament una dona qui va fer les fotografies sol·licitades per l'escrupolós Gérôme. L'altra font en la qual es va inspirar va ser la literària. Algunes pàgines de *Les Orientales* de Victor Hugo són traslladades a la tela pel seu pinzell i, per a una composició sobre el tema de la venda d'esclaves al Caire, es va basar en la descripció que en va fer Gerard de Nerval en *Voyage en Orient*.

El seu petit oli *Dones al bany*, mostra en un primer pla una figura femenina asseguda, amb el cos inclinat, que adreça la mirada vers l'espectador. Per a aquesta obra i per a les altres que té sobre el tema del *hammam*, Gérôme degué tenir més present les cartes de Lady Mary Wortley Montagu que no pas les anotacions de Julia Pardoe, ja que, mentre que Lady Montagu afirma que al bany de les dones "totes anaven com van venir al món, és a dir, en anglès pla, completament nues, sense amagar bellesa ni defectes", Pardoe, en relatar la seva vista al *hammam* més d'un segle després, les descriu a mig vestir. [E. B.]

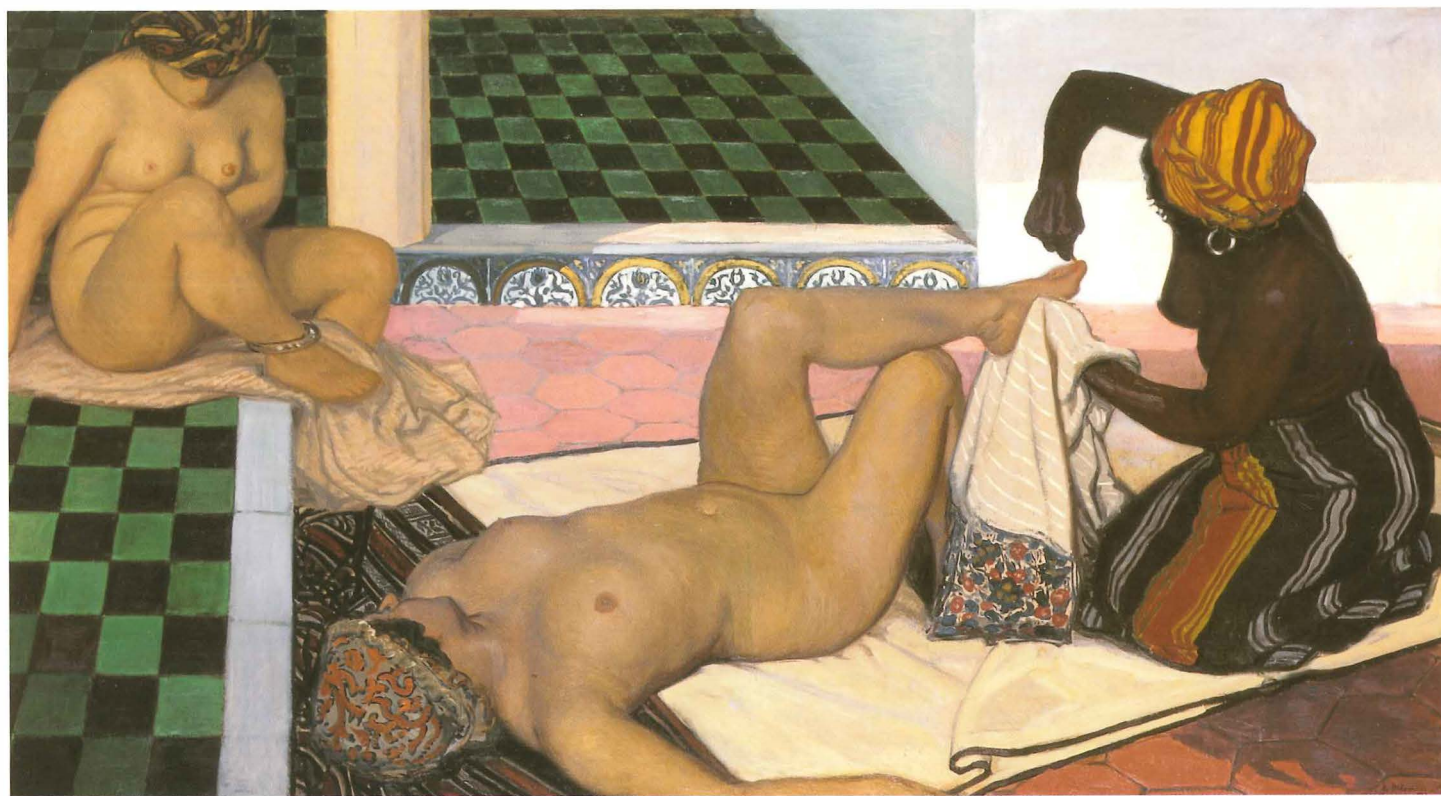
“En *Les mil i una nits* abunden les descripcions de banys, que se solen practicar com a rituals preparatoris d'actes importants que impliquin pas de noves fronteres en el temps i en l'espai. [...] Com que en la cultura cristiana no existeix aquest concepte del bany com a ritual de purificació, no és estrany que molts artistes occidentals se sentissin atrets per allò que consideraven una exòtica fantasia oriental.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 103]

69



Abdallah Bukhari  
**Dona al bany,**  
 Turquia, 1741-1742

Cuaix i or sobre paper  
 16,2 cm x 10,8 cm  
 Topkapi Sarayı Müzesi, İstanbul



**Jules Migonney** (1876-1929). En aquesta pintura són força abundants les imatges en què a la pell blanca, de vegades semblant al marbre, de les odalisques o favorites s'hi contraposa la pell fosca de les serventes, les quals, a diferència de la freqüent nuesa de les mestresses, gairebé sempre es veuen vestides i només en algunes ocasions mostraran la part superior del cos (vegeu el quadre de Lecomte du Noüy). Aquesta interessant obra de Migonney, ofereix una visió menys exòtica, més naturalista del tema, i també més moderna, en recórrer a un punt de vista enlairat, japonitzant, i a l'ús de colors complementaris. [E. B.]

Jules Migonney  
**El bany moro**, 1911

Oli sobre tela  
104 cm × 188 cm  
Musée de Brou, Bourg-en-Bresse



**Dona rentant-se,**  
Índia, c. 1770-1780

Guaix sobre paper  
15,7 cm x 9 cm  
Musée national des arts asiatiques  
- Guimet, Paris

Mirza Baba [attribuit]  
Dues noies de l'harem,  
Iran, c. 1811-1814

164,2 cm × 106 cm  
Royal Asiatic Society, Londres

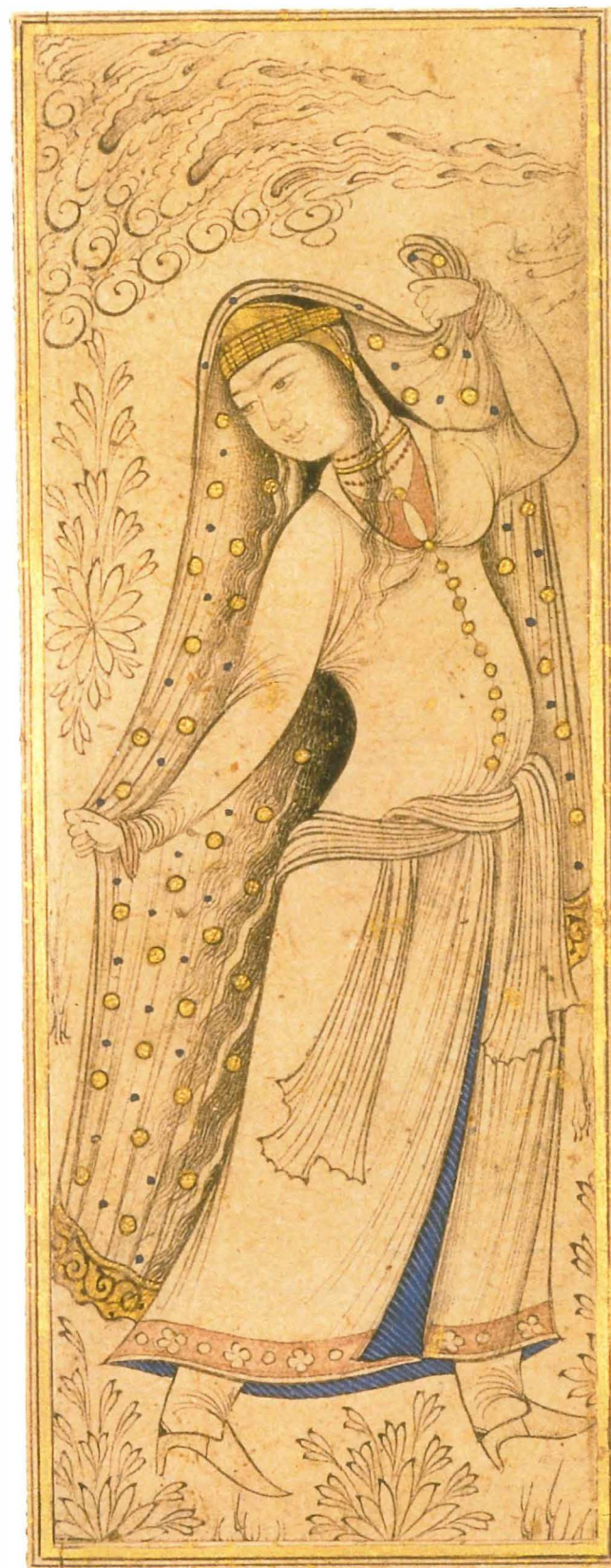




“El califa va preguntar a Tauaddud: ‘¿Com te dius?’. Ella va respondre: ‘Tauaddud’. Aleshores ell li va preguntar: ‘¿Tens coneixements de ciència o de lletra?’. I ella va contestar: ‘Majestat, domino la gramàtica, la retòrica, la mètrica, la història, la geografia, la música, la geometria i l’aritmètica [...]. També he après de memòria molts llibres de ciència: matemàtiques, filosofia, medicina i lògica. I, en música, hi sóc una entesa. Toco el llaüt a la perfecció i domino la tècnica d’afinar les cordes i, a més a més, canto totes les melodies i ballo les danses més sublimes. En resum, he arribat al punt del *provectes en ciència*, tal com els anomena el sagrat Alcorà, en la sura quarta, verset cent seixanta-dos.’”

[“L’esclava Tauaddud”. *Les mil i una nits*, traducció

de Dolores Cinca i Margarida Castells, Proa, Barcelona 1997, vol II, p. 392]



Muhammad Ali  
Ballarina,  
Iran, mitjan s. xvii

Tinta, guaix, ressaltos d'or engomat  
sobre paper pigallat d'or  
11,5 cm x 43 cm  
Musée du Louvre - Section Islam,  
Paris



Jean-Jules-Antoine  
Lecomte du Noüy  
**L'esclava blanca, 1888**

Oli sobre tela  
149,5 cm × 118,3 cm  
Musée des Beaux-Arts, Nantes

**Jean-Jules-Antoine Lecomte de Noüy** (1842-1929). Influenciat per Gérôme, de qui va ser alumne, a trenta anys va fer el seu primer viatge a Egipte i Turquia, on va realitzar una infinitat d'esbossos per a unes obres que palesen la seva atracció pel mite de l'erotisme i la violència d'aquelles terres. Com en gairebé tots els pintors orientalistes, en Lecomte du Noüy no es percep cap element que trenqui la tradicional harmonia d'un món que començava a desaparèixer, i com la resta dels dits artistes seleccionava els seus temes rebutjant totalment els aspectes industrialitzats i moderns d'algunes ciutats. Per aquest motiu s'inspirava per als seus quadres en la literatura de Victor Hugo i Théophile Gautier. *L'esclava blanca* fa referència a l'origen ètnic d'una gran majoria de dones de l'harem procedents de terres d'"infidels", on havien estat capturades per ser venudes per comerciants jueus als famosos mercats de Constantinoble i Isfahan. Com que l'Islam prohibia l'esclavatge de musulmans, es dona la circumstància que molts dels sultans van ser fills d'esclaves, gairebé totes cristianes: circassianes, georgianes, cretenques, russes, gregues i fins venecianes. El quadre de Lecomte du Noüy reflecteix el rostre d'ivori d'una dona de trets clarament occidentals que fuma amb voluptuositat un cigarret dins un bany. [E. B.]



Muhammad Q\_sim  
[atribuït]  
Noia fumant,  
període safàvida,  
Isfahan, Iran, s. xvii

Cuaix sobre cartró  
17,3 cm x 11,6 cm  
Topkapi Sarayi Müzesi, Istanbul

دران شیرین لبان رخسار  
چو ماهی بود که در ماه پرین  
باید هر بان عیش میکرد  
کمی میداد با ده گاه بخورد  
چو خود پسند که دار و صورت  
بخوان گفت مکان صورت سارید  
بر آن صورت خادش هم شامگاه  
که کردت این تمهیدان یارید



بیاوردن صورت پسند  
بر دیدار از دست می شد  
کهنان بر رسیدن ازین کار  
چو شیرین نام صورت بر کنند  
از آن مجلس جواش گرم کنند  
دران صورت فروشد ساعی جنب  
بر جای که خور و از دست  
کران شیرین شود نمکه که فرما  
کران مثال را دیوان  
سندی سوختند و در که  
نه دل میداد از دل بر گشتن  
چو میدید از سوس مید دلش  
درید نماز نم آن شکرین را  
پری ارست ازین جواگر نیم  
کو اکب را بدو آتش فاشند  
نی شایسته اندر بر گشتن  
چو نیکو و زینسان با زنی است  
که نش از روی برده آن شکرین را  
بجواهی در گرفتیم و خیریم  
خفت را بدیدگشت را ندید

"Xapur mostrand  
el retrat de Cosroès  
a Xirin",  
dins Nezami, *Khamseh*  
(‘Quintet’), dinastia  
Aqqoyonlu, Iran  
occidental o Anatòlia  
oriental, 1487

La lectura d'algunç grans textos de la literatura persa i àrab suscita immediatament la sorpresa del lector neòfit; pel que fa a l'amor, hi regna una llibertat de to que fa de mal associar a la imatge sòlidament establerta de la distribució de papers entre els sexes. En aquestes narracions, les dones hi ocupen tot sovint una posició central i distingida: que siguin mestres dels plaers no seria pas gaire sorprenent, si no hi detinguessin també la posició d'un mestre moral i iniciàtic, que mereix un principi d'aclariment. Els exemples que segueixen no són res més que una invitació a la lectura amb totes les portes de l'esperit obertes.

### **Els personatges femenins a l'obra de Nezami**

Cinc obres famoses componen el *Khamseh* –en àrab– o *Quintet* de Nezami, *Pandj Gandj* en persa. Tres d'elles atorguen una part important als personatges femenins: *Cosroès i Xirín* (1180), *Lailà i Almajnun* (1188) i *Les set princeses*.

*Cosroès i Xirín* narra els amors contrariats del sobirà sassànida Cosroès II i de la reina cristiana d'Armènia Xirín, “la dolça”. L'obra funciona com un mirall de prínceps, destinat a l'edificació i la progressió moral del sobirà, tasca que correspon a Xirín. Aquesta història es barreja amb la de l'escultor Farhad, que estima la bella Xirín sense ser correspost. És ell qui, segons la llegenda nezamiana, guarneix amb relleus històrics els espadats de Bisutun. Quan rep la falsa notícia de la mort de Xirín, es llença al peu de les imatges.

El relat dels amors de Cosroès i Xirín ha estat abundantment il·lustrat. La imatge és, de fet, una de les protagonistes de la història: el pintor Xapur –l'obra del qual provoca l'enamorament de Xirín– n'és un dels personatges essencials i l'escultor Farhad n'és un altre. En la retòrica nezamiana, la dona és un ídol –en el sentit grec del terme, una imatge.

Xirín s'enamora de Cosroès gràcies a una imatge deixada dissimuladament a la vista per Xapur. La història d'amor entre Cosroès i Xirín és la història d'una llarga persecució, una veritable cacera que sempre falla el seu objecte. La caça i la captura amorosa apareixen, a més, repetidament a l'obra. Fugint d'un complot ordit contra seu, Cosroès descobreix la bellesa de Xirín, que es banyava nua en un estany, escena il·lustrada en nombrosos manuscrits. Coberta tan sols pels seus cabells, es precipita fora de l'aigua per fugir a lloms del seu negre i ràpid cavall de batalla. En realitat, els dos amants es troben en el decurs d'una cacera. Però totes les dificultats del destí s'alçaran per tornar-los a separar i ajornar la seva unió. La història acaba tràgicament amb la mort dels dos amants esdevinguts esposos, destronats i llençats a les tenebres d'un calabós. El personatge de Xirín hi té un relleu ben particular: encarna amb notable constància l'amor sincer i sacrificat, la fidelitat als compromisos contrets, la rectitud i el coratge moral i físic. És probablement el personatge femení més individualitzat, més acabat de la literatura persa.

L'obra de l'andalús Ibn Hazm, escrita sens dubte entre el 1025 i el 1030, s'hauria inspirat en *El llibre de la flor* d'Ibn Dawud d'Isfahan. Potser es deuen a aquesta font persa les nombroses analogies temàtiques amb els episodis de les pàgines de Nezami.

Per exemple, la seducció com a sedició (*fitna*) de les pràctiques de la comunitat –el poeta al-Ramadi abandona la mesquita a l'hora de la pregària del divendres per seguir una noia que el mena més enllà del pont de Còrdova vers les tombes abandonades dels omeies, dinastia exiliada que no prega amb la resta dels musulmans–; o l'amor com a subversió del llenguatge –només els amants copsen el doble sentit de les seves paraules enmig del grup d'amics o de la família, ignorants del vincle ocult que els uneix. L'amor és una decepció, pura il·lusió quan la passió guanya gràcies a una imatge sense existència tangible, com quan Xapur apresa Xirín dins el parany de la seva pintura. L'amor inverteix la jerarquia dels sexes, l'amo esdevé esclau de la seva esclava; joc cortès que tanmateix capgira la història quan l'amo és el califa, com al-Hakam II (961-976) i l'amant, l'esclava que li imposa el seu successor contra la llei i l'aparell de l'Estat. Finalment, l'amor és una iniciació, conduïda per les dones, dins l'espai reclus de l'harem, i això en un doble sentit: s'inscriu en la memòria imperible de la infantesa, la maduració de la qual protegeixen les dones, però l'amor acaba esclatant com una fruita massa madura i dóna a llum l'home quan arriba l'hora. *El collaret del colom*, com *Les set princeses*, finalitza en uns capítols clarament "legalistes" on la paraula de l'harem s'esborra davant de la de Déu i la seva comunitat (*umma*).<sup>1</sup>

### Entre la sinceritat i la sedició: Fitneh / Azadeh

El personatge femení que encarna alhora l'audàcia, el repte i la perseverança és la música Azadeh de l'obra de Ferdowsi *El llibre dels reis (Xa nameh)*, compost al començament del segle xi. El mateix personatge, tornem a trobar-lo en la gran obra de Nezami, *El pavelló de les set princeses*, composta el 1197. En l'obra de Ferdowsi, Azadeh, favorita del sobirà iranià Bahram Gur, l'acompanya a la cacera. Azadeh, "la franca", porta amb ella la seva arpa. Quan arriben a prop d'un ramat de gaseles, incita Bahram a una demostració de bravura: ha de transformar un mascle en femella, després una femella en mascle i finalment reunir-los tots dos en un sol animal. Amb un gest hàbil, el sobirà dispara una fletxa que escapça les dues banyes d'un vell mascle, després llança dues fletxes que es planten com dues banyes al cap d'una gasela. Finalment llança una bola d'argila que frega l'orella d'una gasela, la qual alça la pota de darrere per gratar-se i Bahram li clava la peül·la a l'orella i al crani. Azadeh, horroritzada, li retreu que allò és la feta d'un dimoni i no pas d'un home; el sobirà, crispat, la llança de la seva muntura i la trepitja. Dos segles després l'episodi és reprès per Nezami, però en una versió assuaujada. Azadeh rep el nom de Fitneh, la "sediciosa" (i la seducció). Els dos personatges cavalquen muntures diferents. La incitació de Fitneh no té per finalitat un gest cruel sinó l'exaltació de la perseverança que du a la constància i a l'excel·lència sense parió. Si Bahram és un mestre en la utilització de l'arc, Fitneh regna en l'art del llaüt. Les fetes de Bahram només mereixen la impassibilitat de la música, que diu que són cosa de pràctica i no pas proeses. El sobirà, furiós, ordena que sigui degollada. Fitneh persuadeix el botxí de salvar-la tot predient el penediment del rei. Refugiada a la casa del funcionari còmplice, cada dia s'imposa un estrany exercici. La casa té una terrassa al capdamunt d'una escala de seixanta graons. Cada dia els puja carregant a coll i bé un vedell nounat. Ho fa durant tot el creixement de l'animal. El rei, en passar un dia a prop del pavelló de caça del funcionari, se sorprèn de veure una dona jove coberta amb el vel pujar les escales amb un toro damunt les espatlles; treu la conclusió que només una pràctica constant pot explicar aquest fet; de sota del vel sorgeix la veu de Fitneh, que li respon que tant portar un búfal com transformar els onagres és cosa d'exercitar-s'hi. Bahram Gur reconeix Fitneh. En la variació de Nezami el personatge d'Azadeh guanya en humanitat i qualitat moral. En la segona versió fa el paper d'una educadora que du el sobirà

1

Per a aquesta anàlisi, llargament acariciada, vegeu MARTÍNEZ-GROS, G., *Identité andalouse*, Sindbad, Paris 1997, i *ibid.*, "L'amour tracé: réflexion sur le collier de la colombe", *Arabica*, xxxiv, p. 1-47, 1987, així com també la seva traducció del text de HAZM, Ibn, *De l'amour et des amants*, Sindbad, Paris 1992. La traducció a l'espanyol és d'E. García Gómez, *El collar de la paloma*, Alianza, Madrid 1998.



“Cosroès espia Xirín  
mentre es banya”,  
dins Nezami, *Khamseh*  
(‘Quintet’), escola  
d’Isfahan, Baghbad,  
Turkmenistan, 1620-1624

Guaix sobre paper  
24 cm × 36 cm  
Bibliothèque Nationale de France  
- Département des Manuscrits  
Orientaux, Paris



“Cosroès i Xirín es  
troben”,  
dins Nezami, *Khamseh*  
(‘Quintet’), dinastia  
Aqqoyonlu, Iran  
occidental o Anatòlia  
oriental, 1487

34 cm × 19 cm  
Museum of Turkish and Islamic  
Arts, Istanbul

80 a contemplar les seves pràctiques en un mirall i a sotmetre's a una norma. Assenyala al rei el camí d'una progressió personal. És la reveladora –en el moment suprem alça el vel que li cobreix el rostre– de la veritat. Mestra pel gest més que no pas per la paraula, ocupa el terreny de l'home per excel·lència: la força física. La seva acció ensenya i esclareix com ho fa la paraula de Xahrazad.

El poema comença amb una incitació a la constància que mena al desvetllament del secret. L'objectiu del poeta són els reis, la seva edificació i la seva educació moral. S'hi exposen tresors de savieses antigues. Nezami segueix un "esperit viu" –Ferdowsi– que duia al seu torn la marca d'un "llibre-univers", l'*Avesta* dels zoroastrians.

En l'obra de Nezami el sentit es troba, doncs, a la mà de les dones, set princeses, set línies o set fills estesos vers la veritat. La metàfora de la teixidora es barreja amb l'alusió al pintor, traçador de línies, "cal sotmetre's sempre a l'única veritat". Així, la il·lustració del text és evocada des del mateix prefaci.

L'obra de Nezami va constituir la base d'una ensenyança lliurada a l'Iran més enllà dels cercles principescos. Va guanyar l'àmbit de les madrasses.<sup>2</sup> L'episodi de Fitneh i Bahram Gur va ser freqüentment il·lustrat, tant en miniatures com en peces de ceràmica, vaixelles o rajoles. La font de la il·lustració no sempre és clara: de vegades podem inclinar-nos més pel *Xa nameh* de Ferdowsi que per *Les set princeses* de Nezami.

Situada al començament del poema, Fitneh és l'ambaixadora de les set princeses, que repetiran el missatge de la iniciació, de l'ensenyança i de l'edificació espiritual i moral.

### **Bahram Gur i les set princeses**

Bahram descobreix un gabinet secret al palau de Khavarnaq on es troben els retrats de les set princeses, filles dels reis dels set climes, amb les quals està destinat a casar-se. "Tot allò que de més subtil hi ha en imatge era dibuixat a les parets de la sala". Hi estan reunides les filles del rajà de l'Índia, del khan de la Xina, del rei de Coràsmia, del rei d'Eslavònia, del rei de Barbaria, de l'august Cèsar i del rei d'Iran. Durant set nits, al caprici de les visites de Bahram a cadascuna en pavellons empavesats de colors diferents, les princeses li faran recórrer un camí iniciàtic. Les set contistes lliuraran la saviesa per mitjà de la paraula. Senyores del joc i del sentit, narren les proves que representen la temptació física i la necessària superació del desig. El protagonista del primer relat comentarà el seu enviliment: "Vaig esborrar del meu vocabulari la paraula joia, com més en tenia, més en volia".<sup>3</sup> La segona princesa explica un conte moral de renúncia al plaer, el d'una jove esclava que es nega a qui la desitja, i el seu domini sobre un rei, esclau d'amor. El personatge femení és l'antítesi de l'afany de lucre tan sovint retret a les dones. La tercera esposa exalta la castedat i denuncia la malvolença, l'orgull i la impietat. És en aquest episodi, on la moral triomfa clarament, on el vi no begut de la unió és vessat finalment.

A la quarta part del relat, una noia, una bellesa condemnada a reclusió sota l'amenaça dels pretendents, "cerca pels voltants una muntanya, alta, tan llunyana de l'ultratge com el cel". Aquest personatge femení té un relleu particular dins l'obra: la dama de la fortalesa és una princesa sàvia, dotada per a l'escriptura i "igual al pintor del taller de la Xina", "per l'aparença dona, pel valor home". El model és de totes totes masculí. Gràcies a la imatge la bella surt de la reclusió tot convocant el món i refusant-lo en la mort. "Va prendre la ploma, i de cap a peus, damunt la seda va traçar el seu retrat. Sobre el rostre va escriure amb la millor mà: Tothom que em desitgi, el desafiio a sotmetre's a una prova". Al cap de quatre proves els caps tallats s'ammuntguen davant la porta de la ciutat fins a tapiar-la.



Aquesta ama doña, castradora i talladora de caps, és la perla central del collaret de Nezami: la precedeixen tres relats i tres més la segueixen. Només un príncep ple de moral reeixirà a neutralitzar la matadora, un cop compresa la lliçó essencial: “Per a qui es pren el món a la valenta, el desenvolupament de l’afer està compromès”. Reclusió, renúncia i perdó formen la tríada de la història.

La cinquena història posa en guàrdia contra l’avidesa i l’afany de possessió amb una èpica escenificació de les forces del mal. La sisena princesa proposa una imatge assossegada, tendra i guaridora de les dones, ben diferent a la desesperació assassina de l’heroïna del quart conte. El llindar de la setena princesa, en un pavelló blanc, és el de l’amor just i moral, on han desaparegut amos i esclaus, on l’amor és protegit per la llei. El final, “legalista”, de la història, com una concessió a l’ordre després de les tempestes de la temptació, recorda l’obra de l’andalúsí Ibn Hazm.

### Xahriar i Xahrazad de “Les mil i una nits”

El personatge de Xahrazad ens proposa un altre aspecte de la “carrera” femenina en la literatura dels països islàmics. *Les mil i una nits* són un conjunt de relats de perfils variables sorgits, segons un consens recentment capgirat, d’una tradició oral, el resultat d’una fusió de tradicions diverses (dominis abbàssides, fatimites d’Egipte...), finalment transcrit a mitjan segle XIII. Per descriure-les s’empra l’expressió “relat-bastidor”, metàfora manllevada de l’art de brodar. En efecte el contista broda al voltant dels trets principals d’un relat. La compilació no pertany, doncs, al gènere de les “belles lletres” (*adab*), sinó a una literatura popular que no tenia patrocinadors que en financessin còpies ricament il·lustrades. Ja que a Orient el manuscrit no va ser il·lustrat fins molt tard, i a més força poc, després que el corpus hi tornés engalanat amb el seu èxit a Europa.<sup>4</sup> J.L. Borges va ser, sens dubte, qui en va fer el comentari més penetrant: *Les mil i una nits* són un “llibre d’arena”, eternament recomençat, d’una lectura infinita. El punt de partença és l’amargura d’un rei enganyat per les dones que decideix de no refiar-se’n mai més. Cada nit, doncs, pren una esposa nova que farà executar l’endemà al matí. Vet aquí, però, que davant Xahriar compareix la bella i feble Xahrazad, que deturarà el temps amb un relat sens fi; ja que dins les històries que explica torna a representar-se la seva, la d’una pròrroga: en un moment crucial, en què s’encreuen la vida i la mort, el personatge amenaçat suspèn la sentència gràcies a la paraula. “No li vull llevar la vida –es va dir Xahriar– fins que hagi acabat aquesta història extraordinària, fins i tot si el relat durava dos mesos”.

La premonició és magnífica, la idea, sorprenentment moderna i fa pensar en la frase de Freud: “És més clar quan algú parla”. *Les mil i una nits* són una apologia de la paraula, de la claredat vessada per una dona. Segons les versions, el destí final de Xahrazad canvia, els esperits més exigents prefereixen una fi tràgica per a l’heroïna que aconsegueix conquerir el cor del seu botxí anunciat i apaivagar-ne la vena assassina; Xahrazad viu de paraules i un cop Xahriar salvat, redimit per la paraula d’una dona, aquesta ja no té motiu per viure: només li resta deixar-se endur pel silenci i la mort.

2  
Escoles on l’ensenyança, basada en les disciplines religioses eixides de l’estudi de l’Alcorà, ultrapassa tanmateix l’àmbit religiós i cobreix les disciplines més diverses: pràctica mèdica, astronomia...

3  
NEZAMI, *Les sept portraits*, Fayard, París 2000. Traducció d’Isabelle de Gastine.

4  
Sobre aquest punt, vegeu MAKARIOU, S., en *L’étrange et le merveilleux en terres d’Islam*, [catàleg d’exposició], Musée du Louvre, París 2001, p. 18 i 19.



Lailà i Almajnun,  
Cosroès i Xirín,  
il·lustracions de temes  
de la poesia persa,  
escola de Lucknow,  
Uttar Pradesh, Índia,  
c. 1775

Aquarel·la opaca i or sobre paper  
Pàgina: 39,4 cm x 25,7 cm.  
il·lustració: 36,5 cm x 22,5 cm  
Los Angeles County Museum of  
Art, From the Nasli and Alice  
Heeramaneck Collection. Museum  
Associates Purchase, Los Angeles

“Vaig mirar d’imaginar-me què hauria passat si Ingres s’hagués trobat Xirín cara a cara al Bois de Boulogne. ¿Li hauria tret les fletxes i el cavall per pintar-la? ¿Li hauria tret també el caftà de seda i la roba?” [F. M., *L’harem occidental*, p. 168]

84 **Jean-Auguste-Dominique Ingres** (1780-1867). A diferència d'Eugène Delacroix, el seu adversari artístic, Ingres mai no va viatjar al Pròxim Orient, motiu pel qual les seves pintures d'odalisques es basen únicament en fonts literàries.

La fascinació d'aquest pintor per les dones del món exòtic i prohibit de l'harem té el seu origen en la seva joventut i en la impressió que li va causar la lectura d'un llibre no identificat, d'un dels capítols del qual, intítulat "Els banys de l'harem de Mahoma", va prendre detallades notes en un quadern. Més endavant va contribuir a exaltar la seva imaginació la publicació de les *Cartes* de Mary Wortley, en les quals va deixar constància de les seves experiències de viatgera curiosa, tot plegat molt d'acord amb l'esperit de la Il·lustració.

La figura de l'odalisca d'Ingres, nova versió de *La gran odalisca* del Louvre (1814), revela les desviacions poc habituals de l'artista respecte al cànon clàssic, en modificar la natura de tal manera que es pot afirmar que va ser un precursor dels deformadors de la línia. Molt abans que els ulls penetrants de Picasso (el dilema artístic posterior als seus anys cubistes fa palesa la influència d'Ingres a la seva obra), el poeta Paul Valéry, que va copsar la bellesa deforme d'aquest cos, afirmava en un escrit: "El pinzell d'Ingres persegueix la gràcia fins a fer monstres dels seus éssers". Les llicències que es va permetre el pintor en el dibuix, visibles a les seves obres del mateix tema, sorgeixen del poderós sentiment que en ell despertava la visió d'un nu femení, del qual partia per realitzar el seu concepte de bellesa ideal.

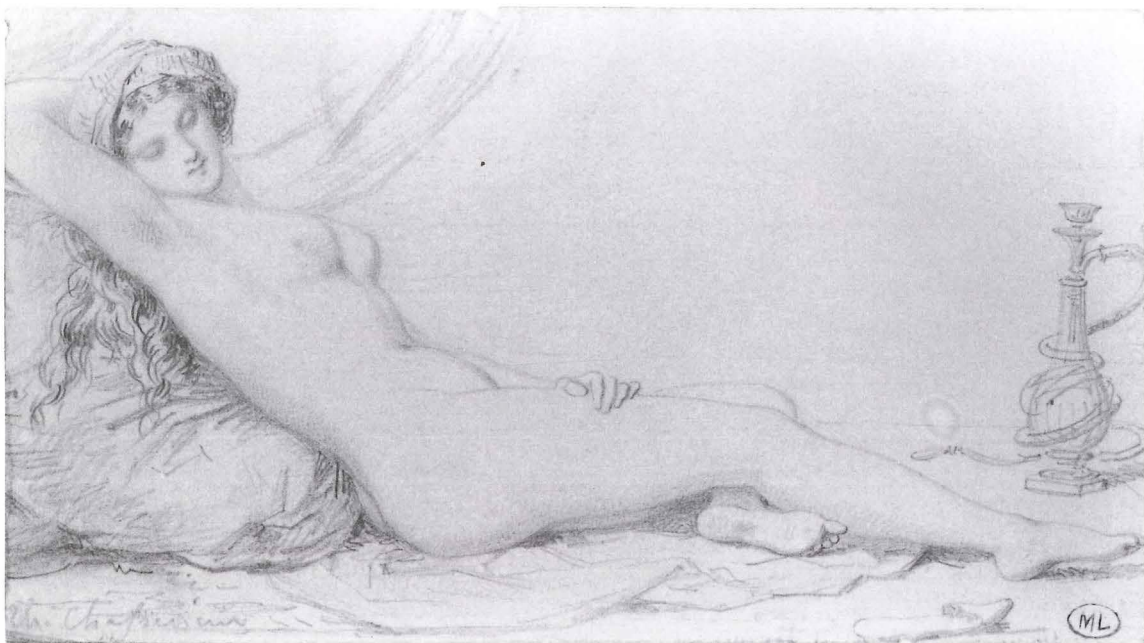
La seva distant odalisca, de calma inalterada, presenta un cos d'abstracta anatomia, les contraccions i expansions de la qual reviu el preciosisme eròtic i formal del manierisme, i revelen com, a més a més, el seu concepte de la dona era el d'una criatura d'ús exclusivament sexual.

A l'obra exposada, el nu està menys ornamentat que a la del Louvre. S'hi han suprimit el narguil, el ventall de plomes de paó i les polseres. Ingres només n'ha conservat el cos i la mirada. [E. B.]

Jean-Auguste-  
Dominique Ingres  
**Odalisca en grisalla.**  
1824-1834

Oli sobre tela  
83,2 cm x 109,2 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
Catharine Lorillard Wolfe  
Collection, Wolfe Fund, 1938  
(38.65). Nova York





Theodore Chasseriau  
**Odalisca ajaguda nua  
 amb el cap girat cap a  
 l'esquerra,**  
 c. 1842-1845

Mina de plom  
 6,9 cm x 12,4 cm  
 Musée du Louvre. Département  
 des Arts Graphiques, Paris

*A baix*

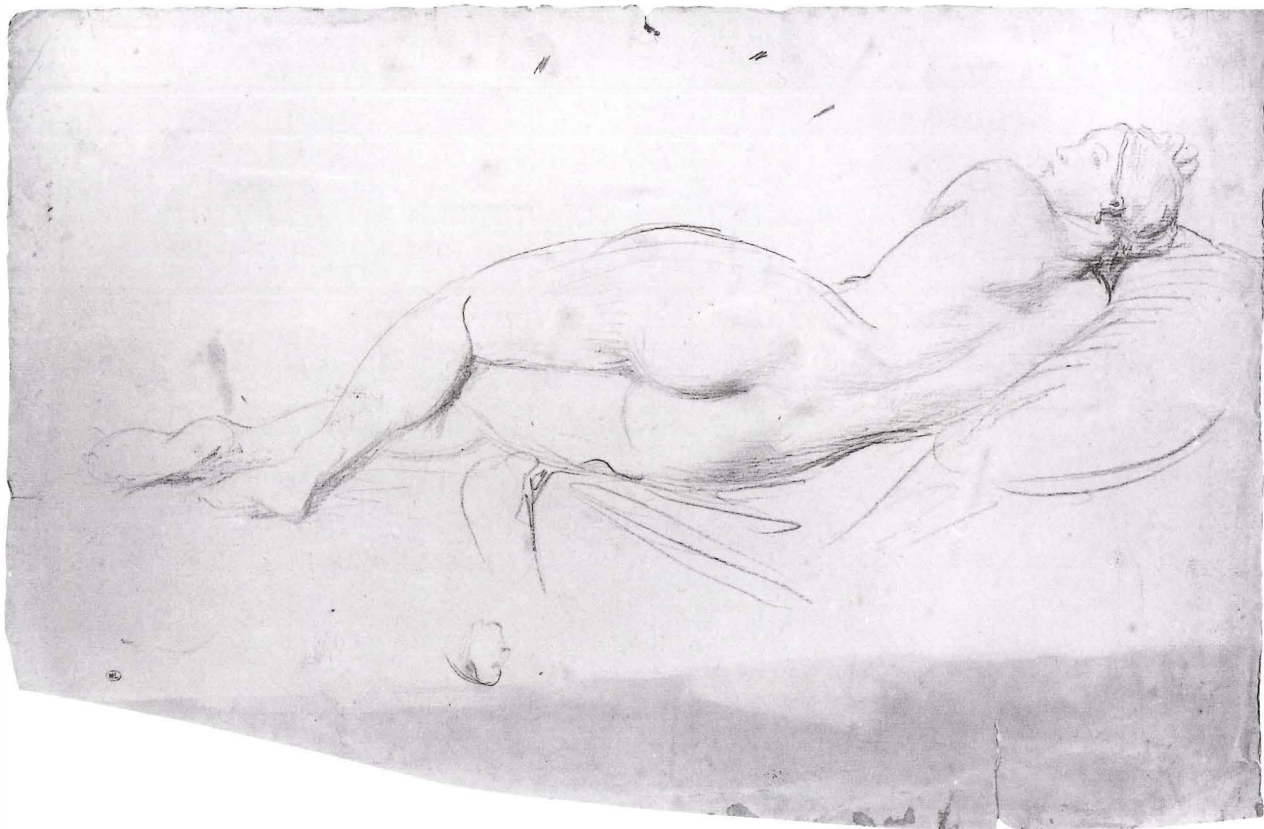
Theodore Chasseriau  
**Dona nua ajaguda amb  
 el cap girat cap a  
 l'esquerra i els braços  
 al voltant del cap,**  
 c. 1853

Llapis negre i esfumat  
 20,7 cm x 26,6 cm  
 Musée du Louvre. Département  
 des Arts Graphiques, Paris



“Al meu harem prefereixo que les dones vagin completament nues, igual que *La gran odalisca* d’Ingres –va dir en un to cerimoniós que prohibia qualsevol tipus de desacord. Nues i silencioses, aquestes són les dues qualitats de les dones del meu harem.

”Sí que és estrany, això –vaig gosar comentar per fi, quan vam sortir de la Sala Denon i ens encaminàvem cap a la sortida. Sembla com si el musulmans traguessin una mena de poder viril del fet d’obligar les dones a posar-se el vel i fer-los la guitza pel carrer si no van ‘tapades’ com cal; en canvi, pel que es veu, als occidentals com tu destapar-les us produeix un plaer enorme.” [F. M., *L’harem occidental*, p. 108]



Theodore Chasseriau  
Dona nua ajaguda vista  
d'esquena amb  
el cap girat cap a la  
dreta, de perfil  
i aixecat,  
c. 1848- 1852

Mina de plom i esfumat amb  
traces d'incisió  
29,5 m × 45 cm  
Musée du Louvre. Département  
des Arts Graphiques. Paris



“Per a la mentalitat musulmana, l’amor és aprendre a creuar la línia per afrontar el desafiament de la diferència. També vol dir descobrir la riquesa admirable de la humanitat, la pluralitat, la diversitat de les criatures d’Al·là.”

[F. M., *L'harem occidental*, p. 171]

“Amants”,  
dins *Antologia poètica*,  
escola uzbeka, Bukhara,  
Uzbekistan, 1547-1548

Cuaix i or sobre paper  
16 cm X 10,3 cm  
Topkapi Sarayi Müzesi, Istanbul





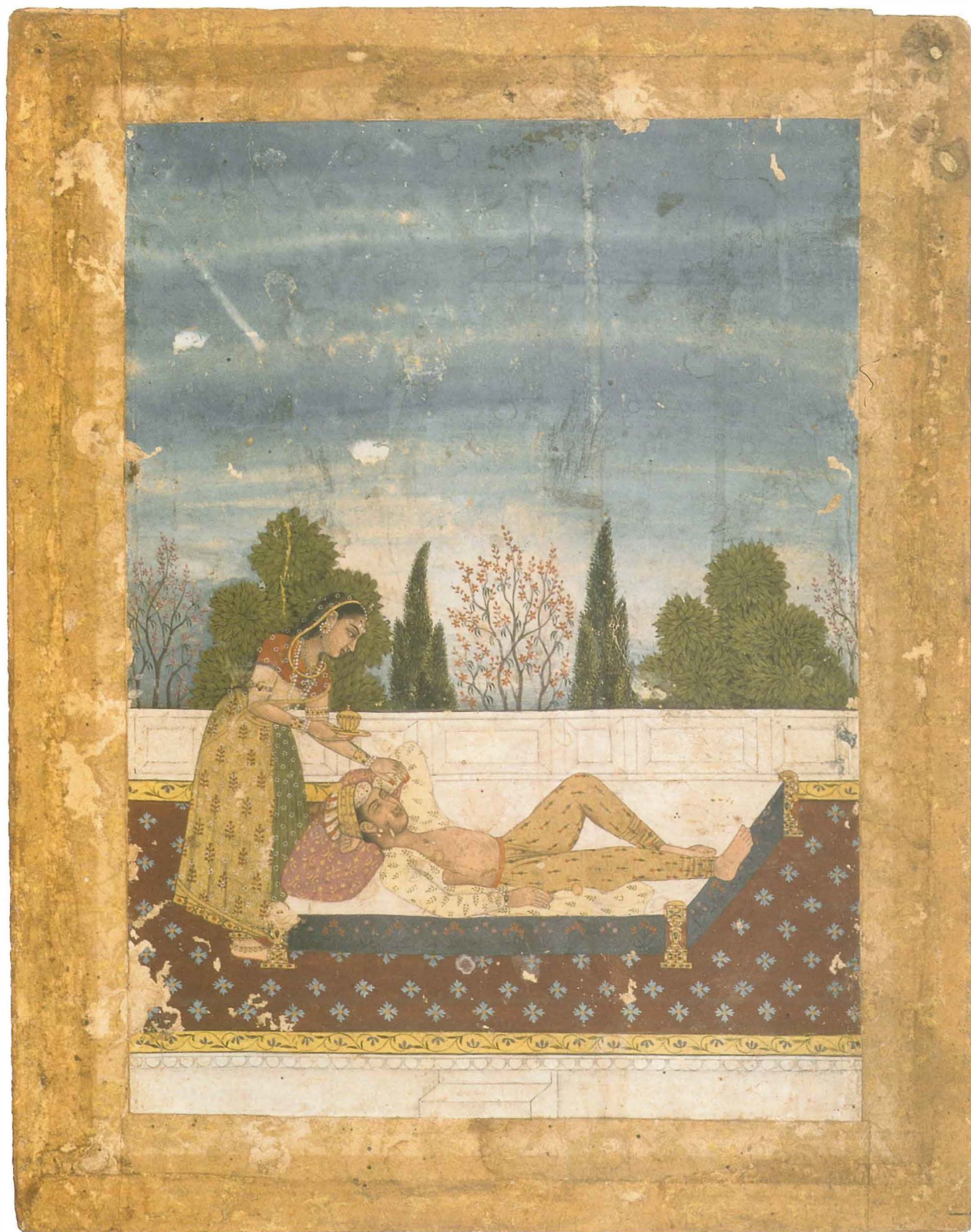
Edouard Manet  
**Lodalisca,**  
 c. 1862-1868

Aquarel·la, tinta xinesa, ressaltos  
 de guaix  
 13 cm x 20 cm  
 Musée du Louvre, Département  
 des Arts graphiques, fons del  
 Musée d'Orsay, donació de la  
 Société des Amis du Louvre,  
 1926, París

“Enamorar-se és experimentar amb una cosa diferent, obrir-se un mateix al plaers arriscats de sensacions i emocions desconegudes, en un lloc on la por i el desig de descobriment s’entrellacen fatalment.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 135]

**El despertar,**  
Índia, final del s. XVII

Guaix i or sobre paper  
24,2 cm x 19,1 cm  
Musée du Louvre - Section Islam,  
Paris



92 “*Samar* és una de les moltes paraules àrabs carregades de sensualitat. Tot i que literalment només vol dir ‘parlar de nit’, també implica que parlar fluixet en la foscor pot obrir vetes de sentiments increïblement riques. El *samar* arriba a l’estat perfecte quan hi ha lluna [...] A l’ombra de la lluna, els amants es fonen amb el seu origen còsmic i es converteixen en part del cel resplendent. A l’ombra de la lluna, el diàleg entre home i dona –que sembla tan difícil de dia– esdevé possible. La confiança entre tots dos sexes té més possibilitats de florir quan els conflictes del dia s’han esvaït.” [F. M., *L’harem occidental*, p. 135]



*A l'esquerra*

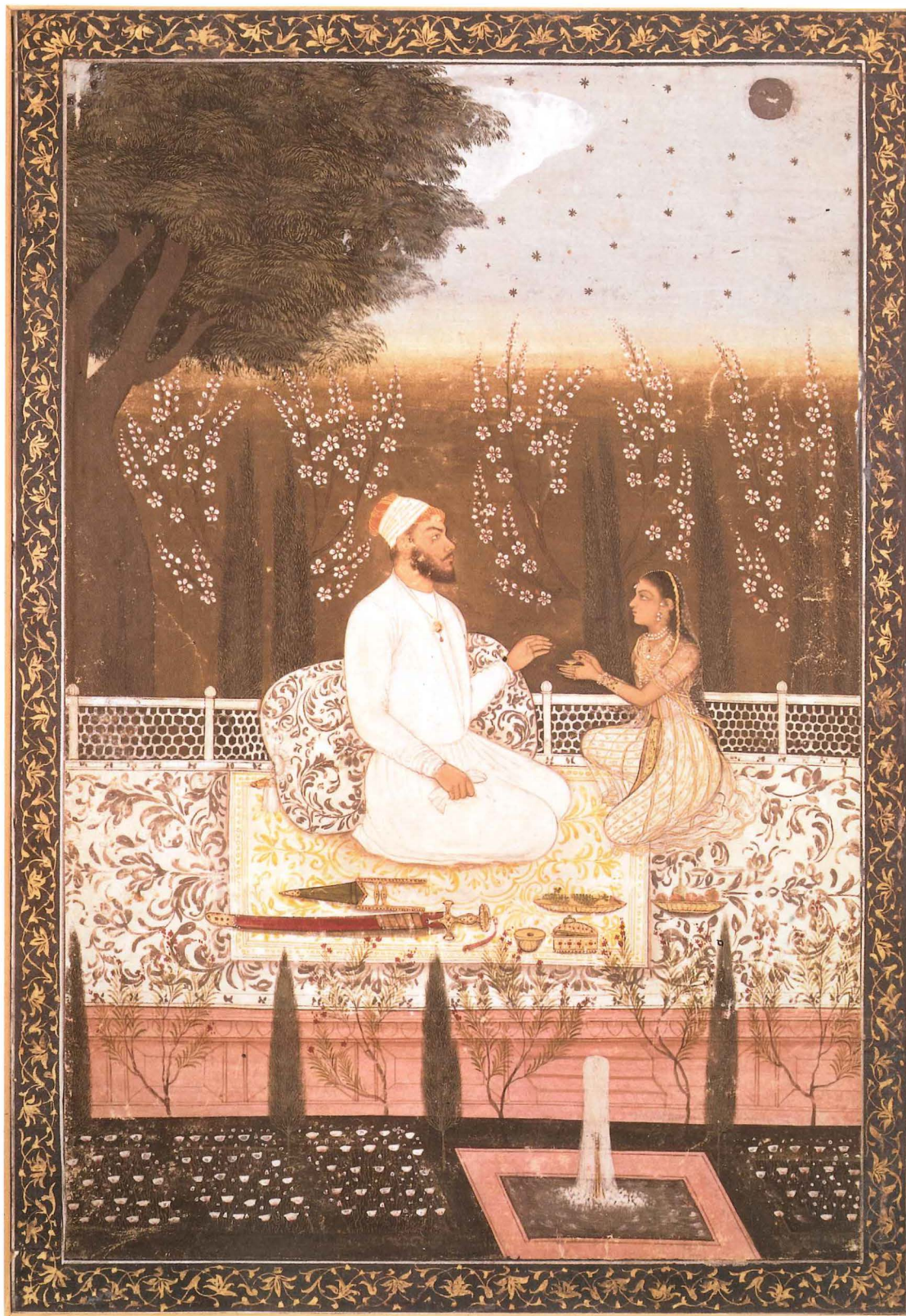
**Parella abraçada en  
una terrassa,**  
Lucknow, Índia, final  
del  
s. XVIII

Guaix sobre paper  
16 cm × 11,2 cm  
Musée national des arts asiatiques  
- Guimet, Paris (Dipòsit del  
Département des Arts Graphiques  
del Musée du Louvre)

*A la dreta*

**Parella en una terrassa,**  
escola del Dècan, Índia,  
c. 1750

Guaix sobre paper  
17,7 cm × 27 cm  
Musée national des arts asiatiques  
- Guimet, Paris





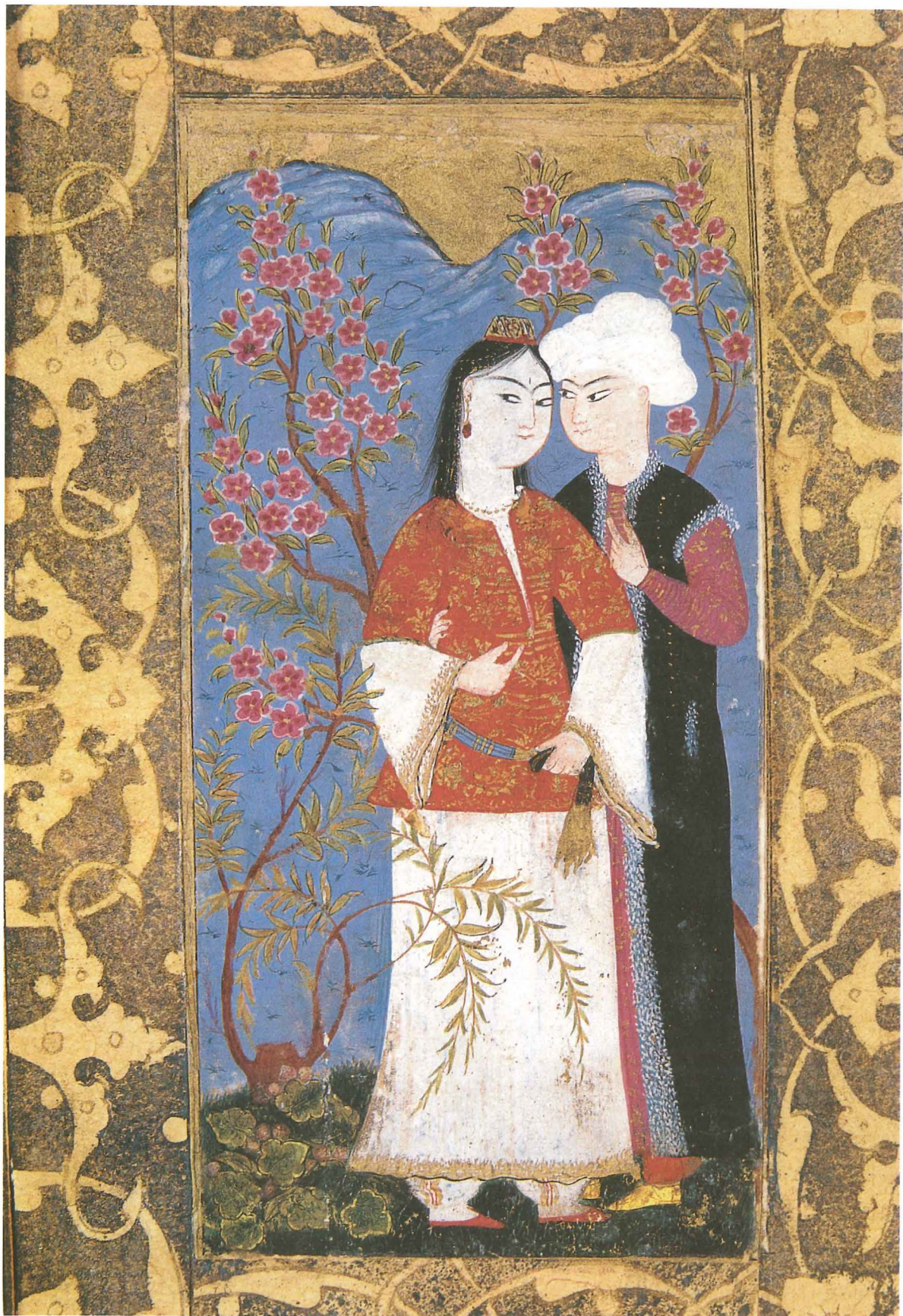
Marià Fortuny  
**Odalisca, 1861**

Oli sobre tela  
 56,9 cm x 81 cm  
 Museu Nacional d'Art de  
 Catalunya, Barcelona

**Marià Fortuny** (1838-1874). El seu viatge a Orient es va deure a l'encàrrec que li va fer la Diputació de Barcelona, interessada en el fet que un bon artista deixés testimoni pictòric del valor dels voluntaris catalans a la guerra hispano-marroquina del 1860. Fortuny va estar més de dos mesos al Magrib i va restar tan impressionat pel país, per la seva llum i el seu color, que hi va tornar a títol particular en tres ocasions més. Tot i que com els altres artistes, llevat de Delacroix, mai no va visitar cap harem, tampoc no va ser aliè a la fantasia de l'harem, fins al punt de fer tres quadres sobre aquest tema. Tanmateix, la seva *Odalisca* és un treball d'estudi, executat l'any següent al seu taller de Roma i enviat com obsequi a la Diputació de Barcelona juntament amb altres obres acordades al contract de pensionat a la capital italiana. La seva esclava, d'un provocatiu i lluminós cos nu, inclinat vers l'espectador, escolta ajaguda sobre la rica roba del llit i amb mirada absent, la música que interpreta un àrab al fons del quadre. [E. B.]

**Amants,**  
Turquia, c. 1560-1570

Guaix i or sobre paper  
10 cm x 4,4 cm  
Topkapi Sarayi Müzesi, Istanbul





Benjamin Constant  
Els califes, 1884

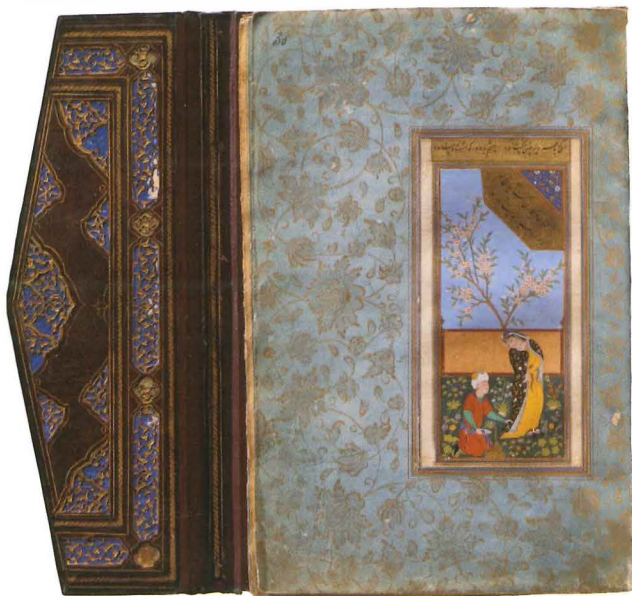
Oli sobre tela  
114 cm × 195 cm  
Musée des Beaux-Arts de Pau

**Benjamin Constant** (1845-1902). Com la majoria dels orientalistes francesos, Constant va viatjar al Marroc sota la impressió de les obres de Delacroix. També va ser a Espanya, on havia de rebre influències de Marià Fortuny.

L'escena del seu quadre *Els califes* reflecteix, més que no pas d'altres, tota la sensualitat tèrbola i espessa de l'harem imaginat per l'home occidental. Ambient voluptuós, el de l'obra, al qual no és pas aliè l'accent en l'abandonament dels cossos als plaers del sexe i als abusos dels opiacis. L'acusat clarobscur i les tonalitats vermellenques de l'interior tancat contribueixen a crear aquesta atmosfera. [E. B.]

“[...] em vaig referir a Jahiz, escriptor egipci del segle IX, que en diversos assaigs va analitzar la difícil situació de la *jarya* i va afirmar que seria completament irracional no preveure que una dona intel·ligent miraria d'utilitzar el seu poder i les seves habilitats per dominar l'amo. La mena d'amor (*'isq*) inspirat per una *jarya* intel·ligent 'és una epidèmia que redueix els homes a l'absoluta vulnerabilitat', explica Jahiz, perquè els fa caure en el parany d'un complicat embolcall sentimental, teixit per múltiples emocions que funcionen a diferents nivells. 'Aquest *'isq* inclou i nodreix moltes menes d'afecte -observa Jahiz. Engloba el sentiment de l'amor (*hub*), la passió eròtica (*hawa*), l'afinitat (*mushakala*) i la inclinació a mantenir la companyia (*ilf*)'.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 42]





Châhi  
 Divan ('Recull d'obres  
 poètiques'),  
 escola de Khorasan,  
 Iran, o Bukhara,  
 Uzbekistan, 1514-1515

Guaix sobre paper  
 24 cm x 17 cm x 4,5 cm  
 Bibliothèque Nationale de France  
 Département des Manuscrits  
 Orientaux, Paris



98 “Doncs mira, per exemple, els homes occidentals, a diferència dels pintors de les miniatures musulmanes, no es representaven ells mateixos als harems que pintaven. A l’harem d’Ingres, no hi trobem el company masculí; potser un esclau de tant en tant, però no l’amo. [...] L’erotisme en la pintura occidental –va continuar Christiane–, sempre ha consistit en un observador masculí que es mira una dona nua que ell mateix ha immobilitzat dintre d’un marc.”

[F. M., *L’harem occidental*, p. 179]



François Boucher  
L'odalisca morena, 1745

Oli sobre tela  
53 cm x 64 cm  
Musée du Louvre. Département  
des Peintures, Paris

**François Boucher** (1703-1770). A França, a mitjan segle XVIII, les *turqueries* hi van tenir un gran èxit i Boucher, un pintor especialment atent a les modes artístiques, en va tenir prou amb una lleu al·lusió al tema, limitat a la lligadura de la figura i a un mocador de disseny si fa no fa oriental, per executar la seva odalisca. Boucher, com els altres artistes del període, mai no havia estat a Orient, però això no es considerava important per representar la imatge d'una dona de l'harem. En realitat, al segle XVIII l'obra no va rebre el títol amb què ara la coneixem, motiu pel qual és força probable que el pintor no pretengués realitzar un tema orientalista, sinó que, responent a la moda del moment i a una llibertat recuperada en l'execució i demanda de nus femenins, va pintar la model en una posició descarada i desinhibida. Pel que fa a qui va ser aquesta model, hi ha diverses hipòtesis. Una d'elles recull un rumor de l'època –que Diderot subscriu per atacar el pintor– en el qual s'afirma que la model és la muller de Boucher. Una altra versió prové de les memòries, sempre poc fiables, de Casanova, on el venecià relata que el 1751 li havien estat presentades dues germanes flamenques que vivien a París (una d'elles era, segurament, amant púber de Lluís XV). Segons que escriu el famós llibertí, ell les denominava “la Morfi” i “la petita Morfi” nom, que amb el decurs del temps va derivar en les *mademoiselles* O'Murphi o O'Murphy, que així és com popularment es coneix la jove odalisca i com, en ocasions, és denominada l'obra. A la Pinacoteca de Munic hi ha un quadre molt similar titulat *Jove descansant* o *Mlle. O'Murphy*, que va pertànyer a la col·lecció de Lluís XV. En aquest cas, la model, a diferència de *L'odalisca*, és rossa i, per bé que sembla força probable que sigui l'altra germana, s'ignora quina és la gran i quina la petita. [E. B.]



Kâtebi  
Kollyât ('Recull de  
totes les obres'),  
escola de Shiraz, Iran,  
1483

Guaix sobre paper  
26 cm x 15,5 cm x 4 cm  
Bibliothèque Nationale de France  
- Département des Manuscrits  
Orientaux, Paris



Bihzad Ibrahimii  
 "Amants en un  
 pavelló",  
 dins Hafiz, *Divan*  
 ('Recull d'obres'), Tun,  
 Khorasan, Iran,  
 c. 1581-1586

Guaix sobre paper  
 31 cm x 20 cm  
 Keir Collection, Richmond,  
 Surrey

*A la dreta*  
 Abdullah Bukhari  
 Parella abraçada  
 amorosament,  
 Turquia, 1744

Tinta, aquarel·la opaca i or sobre  
 paper  
 Pàgina: 23,2 x 17,8 cm;  
 il·lustració: 17,1 cm x 11,7 cm  
 Los Angeles County Museum  
 of Art, The Edward Binney, 3rd.  
 Collection of Turkish Art at the  
 Los Angeles County Museum of  
 Art, Los Angeles



L'HAREM DE DELACROIX I PICASSO

102



“¿Què els passa als sentiments d'un home quan la bella femenina és una imatge, i ell mateix és qui construeix aquesta imatge?” [F. M., *L'harem occidental*, p. 140]

A l'esquerra

Eugène Delacroix  
**Dues dones àrabs**  
 assegudes, estudi per  
 a *Dones d'Alger*, juny de  
 1932

Aquarel·la sobre traços de llapis  
 10,7 cm x 13,8 cm  
 Musée du Louvre. Département  
 des Arts Graphiques, Paris

A la dreta

Eugène Delacroix  
**Dona àrab asseguda**  
 sobre coixins, estudi  
 per a *Dones d'Alger*, juny  
 de 1932

Aquarel·la sobre traços de llapis  
 10,7 cm x 13,8 cm  
 Musée du Louvre. Département  
 des Arts Graphiques, Paris

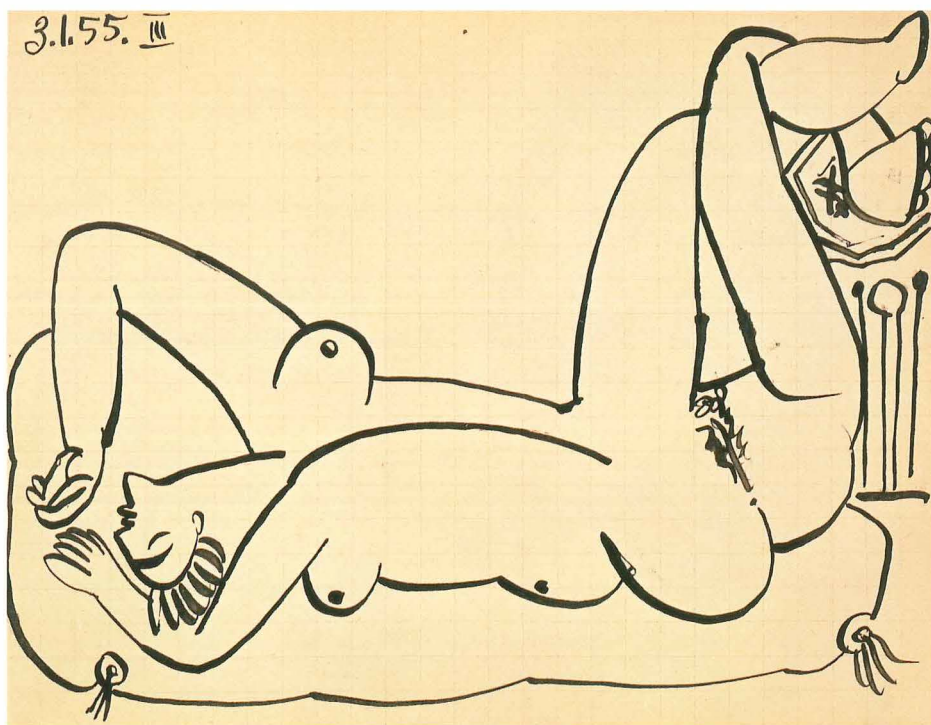


**Eugène Delacroix** (1798-1863). Delacroix va ser l'únic artista del qual es té notícia fidedigna que va tenir accés, gràcies a la seva insistència, a l'interior de l'espai prohibit d'un harem, visita que li va permetre d'executar aquests esbossos, que més endavant van donar lloc a la cèlebre obra *Dones d'Alger*. (Els quaderns d'apunts del seu viatge al nord d'Àfrica es poden comparar, quant a minuciositat i exactitud, amb les notes de Flaubert per a *Salammbô*.)

Un amic del pintor, Victor Poirel, enginyer que treballava en la direcció portuària de la capital d'Algèria, va aconseguir que un dels seus empleats accedís a introduir Delacroix d'amagat al seu propi harem domèstic. Altres fonts parlen d'aquest empleat del port com d'un antic "pirata", un apòstata que havia renegat de la religió cristiana. Si això era cert, s'entendria per què, desafiant els costums musulmans, va permetre l'entra-

da d'un home al seu harem. En un fragment d'una carta seva, Charles Courault, pintor i viatger pel nord d'Àfrica, relata com agradava a Poirel recordar aquest episodi: "Les dones, advertides, es van abillar amb els seus vestits més bells i Delacroix en va fer esbossos a l'aquarel·la que més tard li van servir per pintar el seu quadre [...]. Estava com embriagat per l'espectacle que tenia davant dels ulls". I afegeix que el pintor, extasiat, va exclamar en diverses ocasions: "És preciós! És com en temps d'Homer!".

Aquests esbossos, que per les seves dimensions i delicadesa palesen el coneixement que l'artista tenia de les miniatures islàmiques (als anys vint en va fer còpies de diversos tipus), revelen tota l'espontaneïtat de l'obra feta *in situ*. [E. B.]



**Pablo Picasso** (1881-1973). La notícia del decés de Matisse el 1954 va causar a Picasso un gran abatiment del qual, tanmateix, es va refer de seguida per lliurar-se amb fúria a la pintura. "Quan Matisse va morir –va confessar a Roland Penrose– em va llegar les seves odalisques". I en dos mesos, entre el desembre del 1954 i el febrer del 1955, va fer una sèrie de treballs sobre aquest tema a partir, però, de les *Dones d'Alger* de Delacroix (Françoise Gilot recorda que Picasso la duia expressament al Louvre a contemplar-hi aquesta obra). Aparentment, hi ha una contradicció entre la seva afirmació –una mena d'homenatge a l'amic–, i el fet de tornar-se cap a un altre pintor per a la seva representació d'unes dones de l'harem. Tanmateix, aquesta contradicció s'esvaeix quan se sap que

a l'obra de Delacroix es trobava la font de la qual va beure Matisse, que durant una visita al Louvre va expressar la seva admiració davant les aquarel·les de *Dones d'Alger* i altres estudis d'odalisques. Picasso, sense abandonar mai el seu llenguatge, analitza, descompon i recompon l'obra de Delacroix i, amb la incorporació inesperada d'un nu femení i la deformació crispada dels cossos que s'hi retorcen, converteix la sensualitat del quadre de Delacroix en unes obres agressivament eròtiques.

Ara bé, cal fer notar que el títol dels dibuixos pot induir a engany, ja que, tot i ser evident que Picasso parteix de Delacroix, introdueix Matisse en el nu amb els braços sota el cap i les cames encreuades, potser pensant en *Odalisca amb pantalons vermells*, però sobretot en la figura nua d'*Odalisca amb magnòlies*. És a dir, a través de Delacroix, Picasso retroba l'amic i rival que acaba de morir. [E. B.]

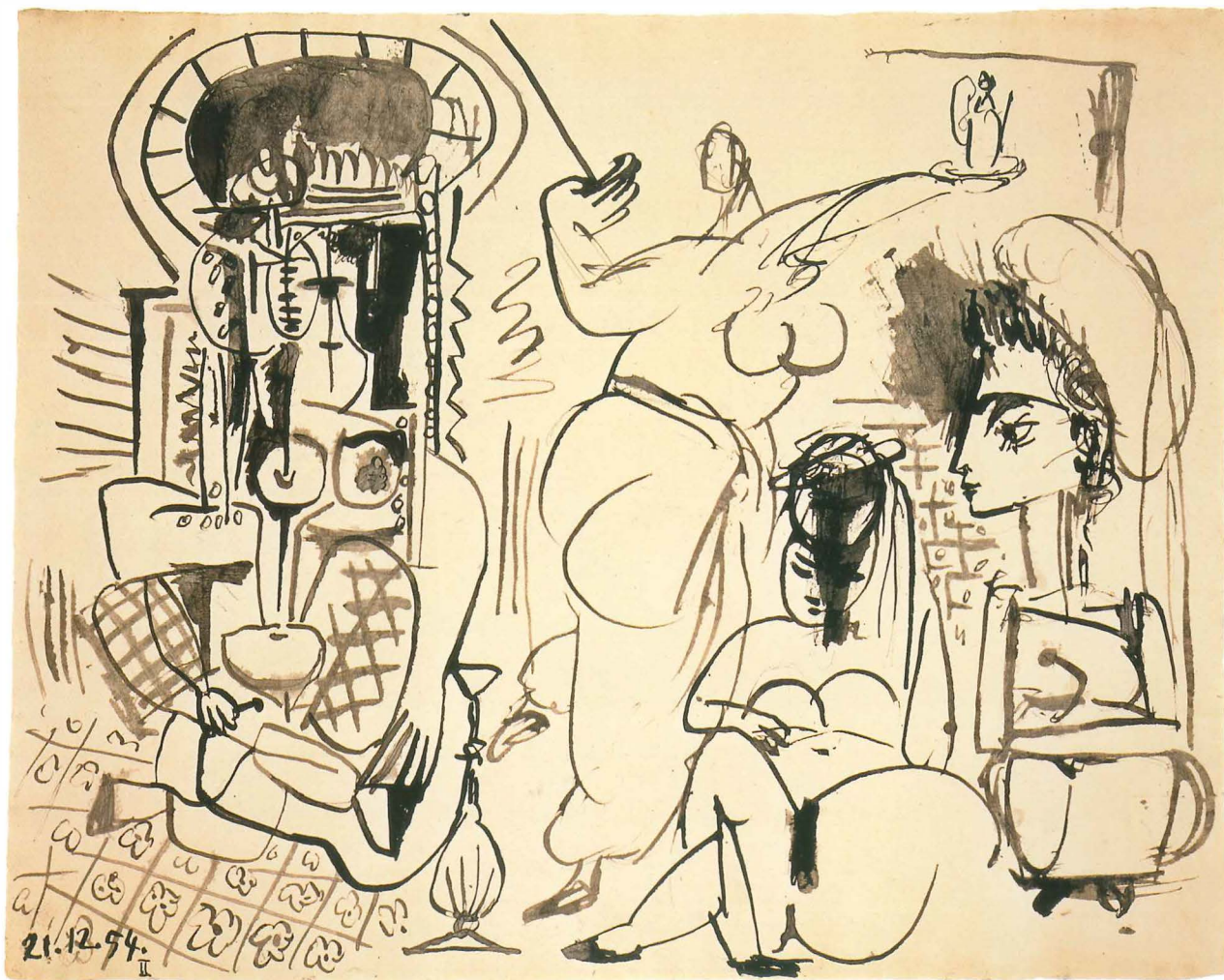


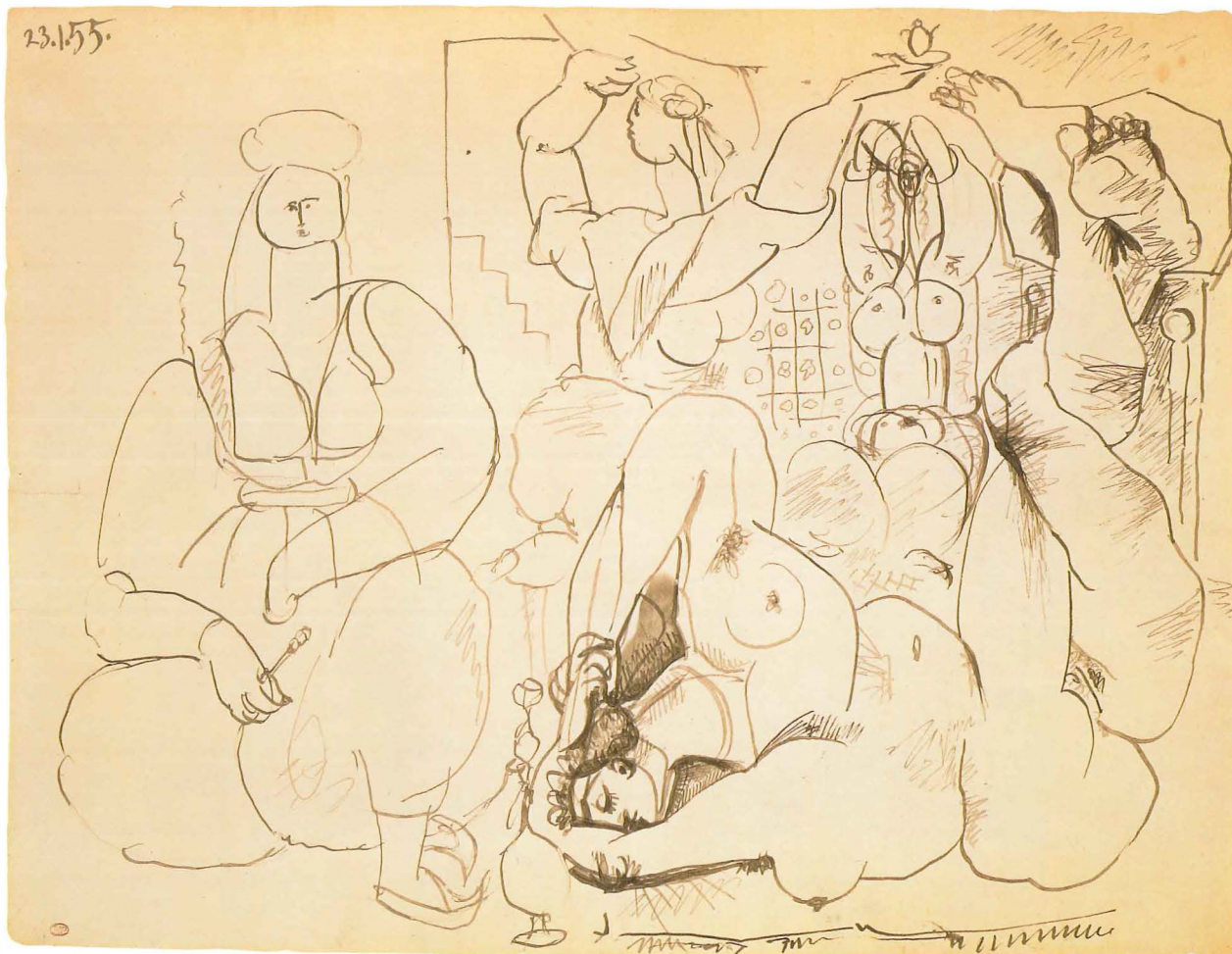
*A l'esquerra*  
 Pablo Picasso  
 Estudi per a *Dones*  
*d'Alger* a partir de  
 Delacroix,  
 1955

Ploma i tinta xinesa sobre paper  
 21 cm x 27 cm  
 Musée Picasso, París

*A la dreta*  
 Pablo Picasso  
 Estudi per a *Dones*  
*d'Alger* a partir de  
 Delacroix,  
 desembre de 1954

Tinta xinesa sobre paper  
 35.5 cm x 43.5 cm  
 Musée Picasso, París





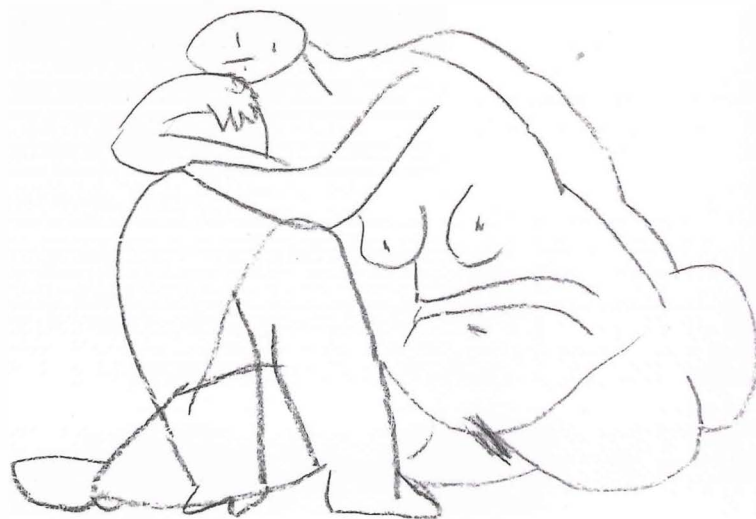
Pablo Picasso  
**Estudi per a Dones  
 d'Alger a partir de  
 Delacroix,**  
 23 de gener de 1955

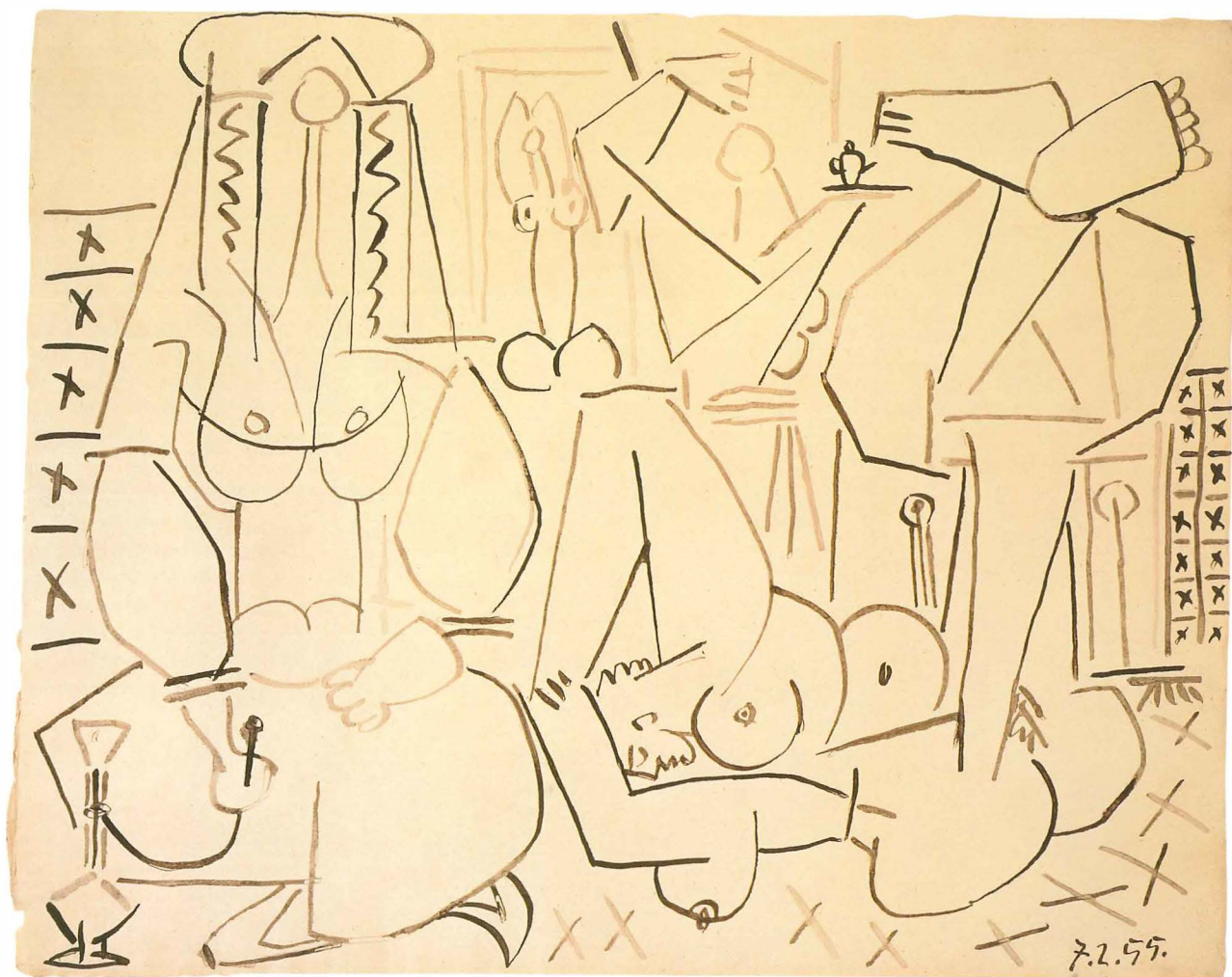
Tinta xinesa i ploma sobre paper  
 42,1 cm x 55 cm  
 Musée Picasso, París

*A baix*

Pablo Picasso  
**Estudi per a Dones  
 d'Alger a partir de  
 Delacroix,**  
 25 de desembre de 1954

Llapis  
 21 cm x 27 cm  
 Musée Picasso, París





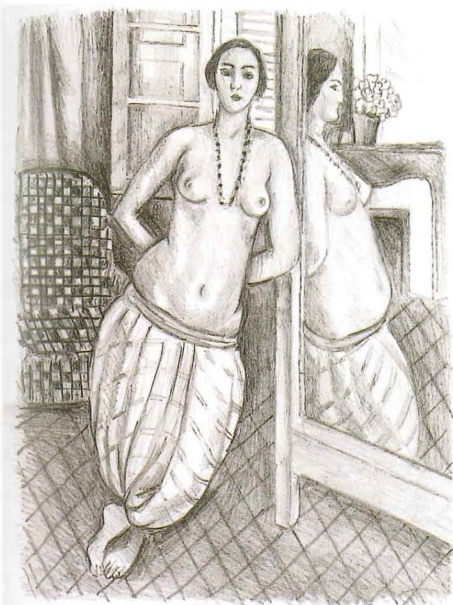
Pablo Picasso  
**Estudi per a Dones  
 d'Alger a partir de  
 Delacroix,**  
 7 de febrer de 1955

Ploma i tinta xinesa sobre paper  
 35 cm x 43,5 cm  
 Musée Picasso, Paris

**Henry Matisse** (1869-1954). Matisse va passar a Tànger els hiverns de 1911-1912 i 1912-1913, experiència que, com ell mateix va comentar, es va traduir en una evolució de la seva obra que reflectia la seducció que sobre ell exercien l'art islàmic i les seves llibertats decoratives.

El 1917, el pintor s'instal·là a Niça, lloc del qual amb prou feines es va allunyar, i allà, al sud, sent que retroba la llum perduda del Marroc i inicia una sèrie de quadres d'influència oriental: interiors banyats per una atmosfera lluminosa en els quals inclou les seves models femenines, ajagudes i gairebé immerses enmig d'un munt de teixits ornamentals.

És indubtable que la seducció d'allò que era àrab el va dur a compondre d'una forma molt conscient unes obres on el seu concepte de felicitat terrenal semblava corporificat en aquells ambients i en aquelles dones, tot i ser molt conscient, com ho reflecteix la seva interpretació del tema –tan distinta a la dels denominats orientalistes–, que les seves odaliques són una fantasia decorativa construïda en termes absolutament pictòrics. “Mai no he donat importància a l'anècdota”, va afirmar en una ocasió. Els ambients sufocants, el clarobscur i el tractament d'un naturalisme volgutament torbador dels nus femenins dels orientalistes no interessaven pas Matisse, que recorre a les tintes planes i a la línia arabesca de les miniatures perses que tant admirava. Probablement, en aquestes obres no es va mantenir aliè al mite d'Orient, però per ell les odaliques representen bàsicament el problema pictòric de la integració de la figura en un fons ornamental. [E. B.]



Henri Matisse  
Odalisca amb  
pantalons de ratlles  
reflectida en un mirall.

1923

Litografia, tinta sobre paper  
40 cm x 30 cm  
Bibliothèque Nationale de France  
- Département des Estampes et de  
la Photographie, Paris

*A la dreta*

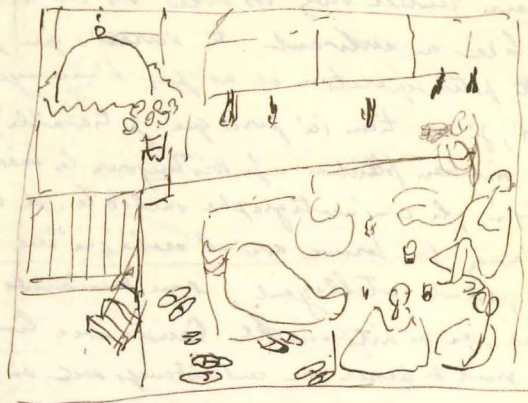
Matisse al seu taller  
dibuixant una odalisca,  
1928

Photo Archives Matisse, Paris



2 Je compte que vers le 15 nov. Glaser enverra 1000 fr. qui auront bien servi. Si ce temps pouvait continuer jusqu'à fin novembre. Je pense que j'aurai bien travaillé et que je retournerai content en France - j'ai l'intention (pourvu que ça se fasse) de voir à Barcelone, car si j'y trouvais un atelier assez clair pour y passer l'hiver ça serait bien - si j'en ai à Collioure - Dans ce cas pour y aller avec Marie - En quittant Tanger irai-je à Barcelone? pour y chercher l'atelier - et de là irai-je à Paris pour expédier mes tableaux à Miroff ad - Schoukine, car il leur faudra des cadres - on peut s'en procurer à Paris à Stein qui les encadrera et les expédiera. Ça dépendra comment je serai - si j'ai besoin de repos j'irai à Paris - pour recevoir ensuite - Ça ne me préoccupe pas beaucoup je verrai ensuite - tu m'as étonné que tu n'as pas parlé du jardin de Bourg - je te disais que c'est pour lui que j'ai été voir Harri, et qu'il ne m'en a pas parlé de tout j'ai pensé que ça ne lui souvenait guère de m'y venir aller - Camoug m'a offert le jardin de rue Tisseu, mais je suis en ce moment à la Casbah et j'y vais du travail - j'aimerais par exemple faire une table de la cour du Palais du Trisor - mais j'ai ses figures aussi à faire - J'ai une nature morte dans une chambre, la table ne me manque pas. J'ai pu tout faire en même temps - j'ai l'espoir aussi de faire deux grands panneaux de Tanger - Comme ça - et représenterait la terrasse du Café arabe à la Casbah. avec des crabes busant le front avec autres - vers la fin de jour, avec au fond la ville.

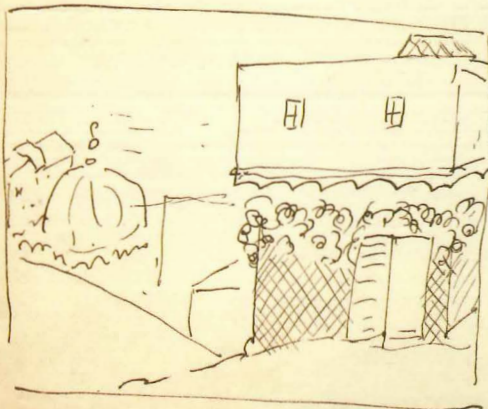
sur le cloquai - et c'est j'ai oublié de te faire avec une carte - j'ai copié un croquis sur lequel ils ne pouvaient pas - le couloir de droite au fond léger - de avec des jumeaux. Les autres couloirs doucement en même d'entrent ils régent - l'autre personne représentait un petit café arabe ou je suis quelquefois à la fin de la journée vers 5 heures prendre le café - c'est un café sérieux où vont les gens graves tu l'as remarqué quelquefois sur le chemin de la Casbah. il est percé à l'heure le bâtiment avec des arcades blanches sur un fond bleu



jusqu'à hauteur de cinquise -



C'est celui que tu vois au  
 dessus - Il y a 12 cages à  
 servir - je ne les ai pas fait tous.  
 Le second café est aussi très joli -  
 il se trouve en haut de la casbah  
 c'est la maison qui on voit de la  
 terrasse du petit café - cette mai-  
 son a une devanture très élégante  
 en ferris bois bleus qui sont en  
 ce moment couverts de volubilis  
 violet et est superbe je l'ai déjà  
 dessinée bien des fois - tu te les  
 rappelleras sans les volubilis -  
 car il était mort l'année dernière



Ce petit café est une salle très gentille  
 avec une petite fenêtre de 50 cm de  
 haut dans la mur à gauche par laquelle  
 on voit le golfe de Tanger - C'est très intime  
 les gens ont été très gentils avec moi - j'y suis  
 entré parce que je travaillais à côté et j'aurais  
 aimé jouer du violon - la curiosité m'a  
 poussé à voir le concert et pour l'instant  
 j'ai pris son instrument et lui-même tout

Henri Matisse  
 Carta a Amélie amb  
 dibuixos del café  
 marroquí,  
 octubre de 1912

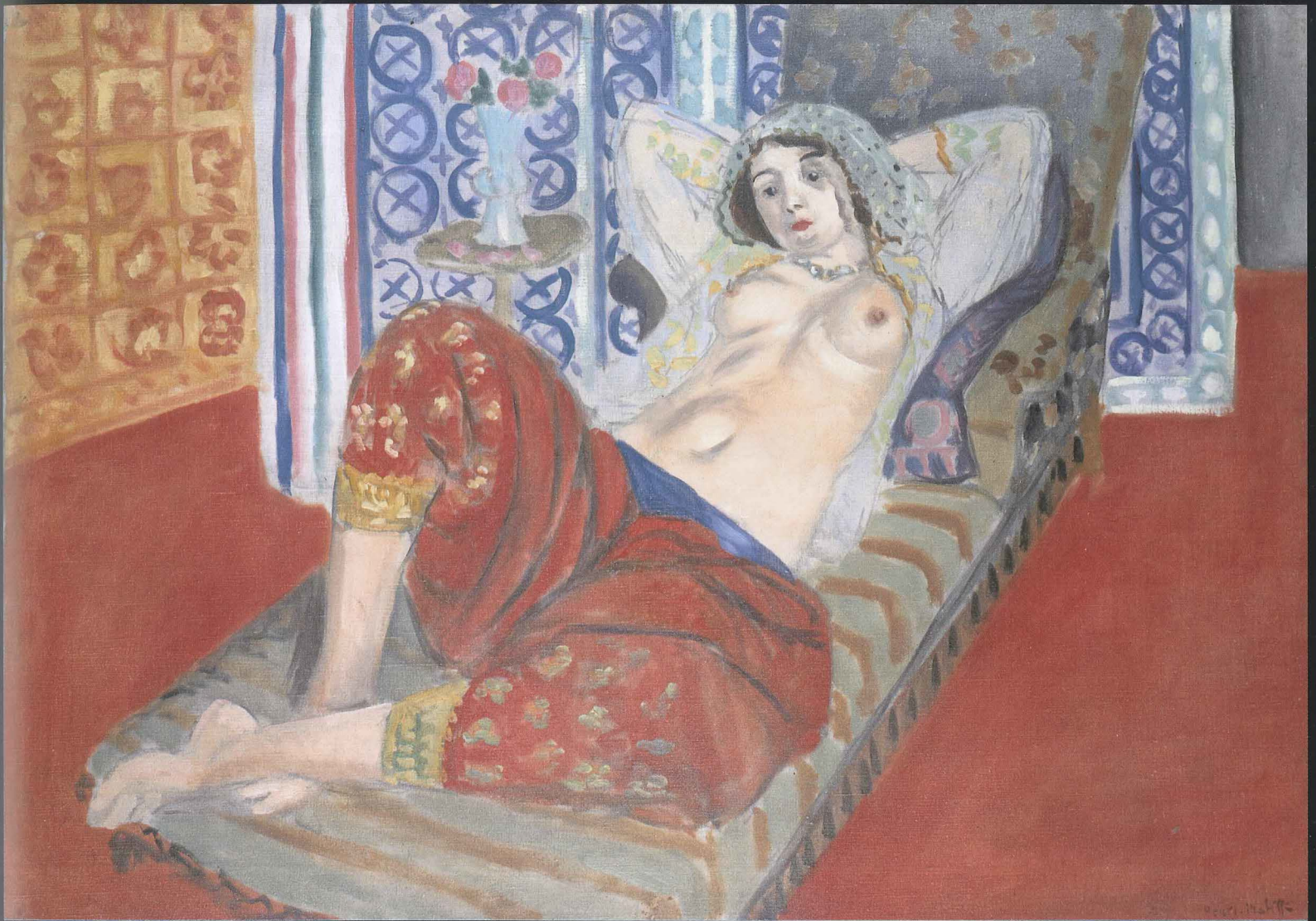
Photo Archives Matisse, Paris

“Just quan estàvem a punt de sortir de la sala, em vaig adonar que Matisse havia acabat de pintar *L'odalisca amb pantalons vermells* el 1921 [...]. Aquesta data és important en la història musulmana perquè és l'any de l'alliberament nacional de les dones. A la dècada dels vint, mentre Matisse pintava les turques representant-les com a esclaves d'harem, Kemal Atatürk va promulgar les lleis feministes que van concedir a les dones del seu país el dret a l'educació, el dret al vot i a ocupar càrrecs públics.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 110]

Henri Matisse  
**Odalisca amb  
pantalons vermells**  
Niça, 1921

Oli sobre tela  
65 cm x 90 cm  
Centre Georges Pompidou,  
Musée National d'Art Moderne /  
Centre de création industrielle,  
Paris







Mustafà Kemal Atatürk  
i la seva esposa Latife  
Hanım  
en una fotografia  
publicada a la revista  
*Time*, 1923

Cordon Press, Madrid

Tres de les primeres  
dones parlamentàries  
fent una visita al poble  
de Naxilli,  
acompanyades per  
funcionaris del  
municipi,  
10 de març de 1937



“Com a conseqüència d’aquestes lleis, que transformarien tot el món musulmà, disset dones van resultar elegides per al Parlament turc, el primer organisme representatiu elegit democràticament a Turquia, fins aleshores governada per la poderosa dinastia otomana.”

[F. M., *L'harem occidental*, p. 110]



*A l'esquerra*  
**Estudiants de primer curs a l'escola Evkaf, 1913-1914**

Women's Library and Information Center Foundation, Istanbul

*A baix, a l'esquerra*  
**"Les primeres graduades del Col·legi Universitari Femení el 1913",**  
 dins *Monde Féminin*, 5 d'abril de 1917

Women's Library and Information Center Foundation, Istanbul

*A baix*  
**"Matmazel Jan Hervu, pilot",**  
 dins *Monde Féminin*, 21 de setembre de 1922

Women's Library and Information Center Foundation, Istanbul





**Nezihe Muhiddin,**  
 escritora i fundadora  
 del primer partit  
 polític femení, 1923

Women's Library and Information  
 Center Foundation, Istanbul

*A la dreta*

**Süreyya Agaoglu,**  
 primera dona  
 advocada, 1930

Women's Library and Information  
 Center Foundation, Istanbul





Moda de carrer per a  
la tardor de 1919,  
1 de febrer de 1919

Women's Library and Information  
Center Foundation, Istanbul

A la dreta

"Nezihe Hanım,  
presidenta del Club de  
Caça",

Yedigün, núm. 11, 1935

Women's Library and Information  
Center Foundation, Istanbul





**Fehime Sultan, filla de  
Murad V,  
final del s. XIX**

22,5 x 16 cm  
Topkapi Sarayı Müzesi, İstanbul

Ce numéro se compose de VINGT PAGES, au lieu de seize, et contient en supplément le 5<sup>e</sup> et dernier fascicule d'une nouvelle de M. Georges Belacqua: LE BEAU COUCHANT.

# L'ILLUSTRATION

Prix de Numéro : 75 Centimes.

SAMEDI 8 MAI 1909

67<sup>e</sup> Année. — N<sup>o</sup> 3454.



FIN DE RÈGNE

« Il était habillé en civil, avec une négligence qui trahissait sa hâte et son agitation. Il avait les bras ballants! Ses traits tremblaient légèrement; ses lèvres, plus rouges que d'ordinaire encore, lui donnaient un air d'humilité... »  
 (Récit de CARASSAT PPELLE, un des délégués de l'Assemblée nationale qui soutinrent à Abdul-Hamid sa déposition.)

“Abdul-Hamid després de la seva deposició”, portada de *L'illustration*, núm. 3454, 8 de maig de 1909

Biblioteca de Catalunya,  
 Barcelona

Els Joves Turcs van encapçalar l'oposició a la dictadura d'Abdul-Hamid, l'últim gran sultà imperial que va regnar entre 1876 i 1909. El 27 d'abril de 1909 el sultà va ser deposat i, pocs dies després, es va decidir que s'havia d'exiliar a Tessalònica. El sultà i un petit seguici (cinc fills, tres esposes, quatre favorites, quatre eunucs i catorze servents) van marxar la mateixa nit i el nou govern va desallotjar tots els membres de l'harem. Es va notificar a les famílies de les dones, moltes d'elles circassianes, que podien endur-se-les; però la majoria mai no van ser reclamades.

*A la dreta*

**Membres de l'harem del sultà Abdul-Hamid marxen a l'exili a Viena acompanyades de dos eunucs després de la deposició del sultà, 1909**

Cordon Press, Madrid

El fotògraf explicava que havien arribat a Viena el 29 de setembre per interpretar les “dances de l'harem”, que descrivia com “un esdeveniment únic per veure membres de l'harem sense vel”. En convertir-les en objectes d'exhibició, la curiositat del públic occidental assegurava un mitjà de subsistència a les dones de l'harem no casades ni reclamades per les seves famílies.





“El 1909, els Joves Turcs van prohibir els harems i el sultà es va veure obligat a alliberar les seves esclaves, ara ciutadanes de la primera república de la història musulmana. El Codi Civil turc, adoptat el 1926, també va declarar il·legal la poligàmia i va atorgar els mateixos drets de divorci i custòdia dels fills a homes i dones. De seguida va arribar la concessió del dret de vot a les dones, que van poder votar a les eleccions locals del 1930 i a les nacionals del 1935.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 111]



**Dones de l'últim sultà  
de Turquia, Mehmed VI,  
a l'exili sense vel,**  
c. 1922

Cordon Press, Madrid

Després de la deposició d'Abdul-Hamid, la figura del sultà va esdevenir purament testimonial, l'últim vestigi de l'antic imperi otomà després de les guerres balcàniques i de la derrota davant les forces aliades el 1918. L'1 de novembre de 1922 la Gran Assemblea Nacional turca, presidida per Mustafà Kemal (després Kemal Atatürk), va promulgar la separació entre el sultanat i el califat, va abolir el primer i va reduir el segon a un paper exclusivament religiós. Mehmed VI va ser l'últim sultà i el 1922 va perdre el càrrec que havia ocupat des de 1918. Va ser el propi Mehmed VI qui, el 17 de novembre de 1922, va decidir exiliar-se. L'endemà la Gran Assemblea Nacional el va deposar com a califa.

Rudolf Hedrich  
 "Desplaçament d'un  
 harem",

*L'illustration*, núm. 3422,  
 26 de setembre de 1908,  
 p. 207

Biblioteca de Catalunya,  
 Barcelona

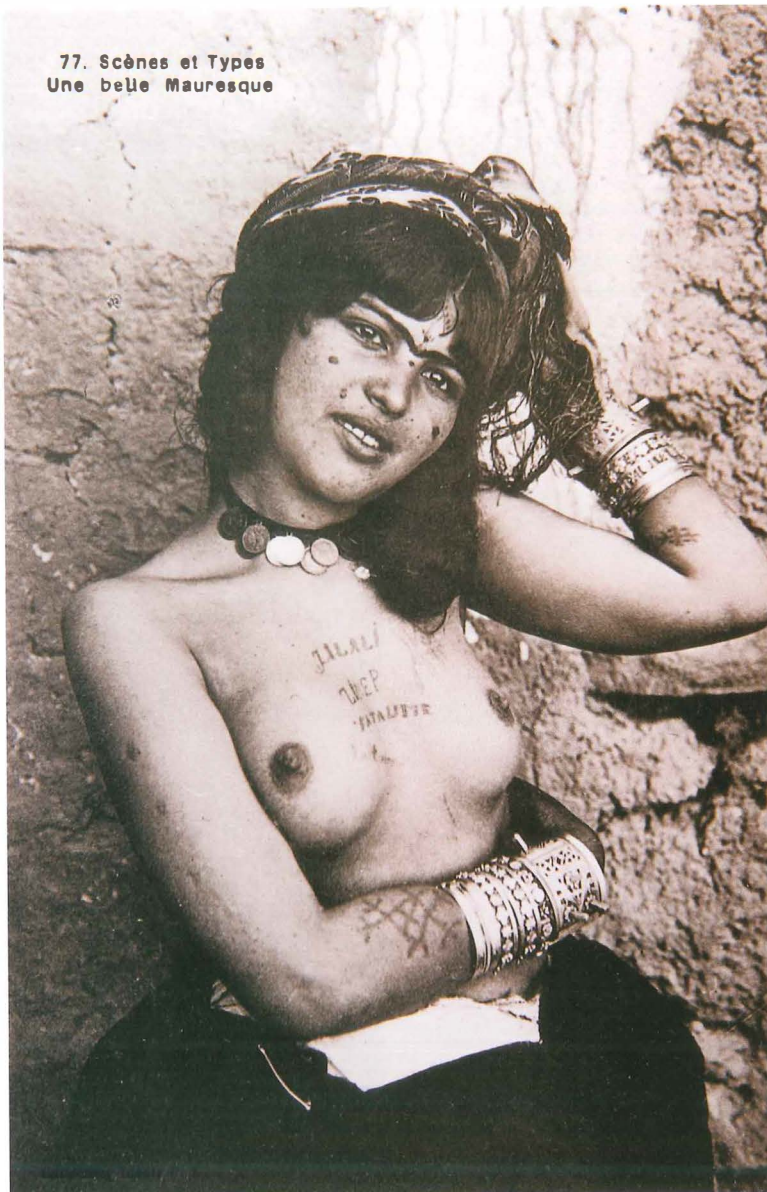
Desplaçament de Fes a Tànger de l'harem de Si Mehedi el Menebhi, caigut en desgràcia davant del sultà del Marroc Abd-el-Aziz, de qui havia estat conseller des del 1900. La fotografia va ser feta a l'escullera de Mazagan quan el grup de dones es dirigia al vaixell que les havia de dur a la residència de Tànger. La revista setmanal *L'illustration* qualifica la fotografia de "pintoresca" i s'hi refereix com a un "seguici de dones tapades de cap a peus amb el vel, la majoria fins i tot amb els ulls coberts".



L'HAREM DE LES POSTALS

124

77. Scènes et Types  
Une belle Mauresque



Targetes postals de  
dones algerianes,  
c. 1900-1910

Col·lecció Malek Alloula, París

100. Alger. Femmes arabes prenant leur café.

6



445 SUD-ALGÉRIEN. — La danse

J. Geiser, phot.-Alger.



Anònim  
**Interior a Alger:  
 harem,**  
 1852 o 1853

Tiratge d'època, paper albuminat  
 18 cm x 23,5 cm  
 Collections de la Société de  
 Géographie / Bibliothèque  
 Nationale de France, Cartes  
 et Plans, Paris

Encara que moltes fotografies de tema oriental es realitzaven amb dones autòctones i als països d'origen, gairebé res no les diferenciava de les fotografies d'estudi fetes a Europa. Els fotògrafs, reprenent el gènere pictòric de l'"odalisca", en tenien prou amb un gest, un complement del vestuari, un decorat o una positura insinuant per oferir als viatgers occidentals la imatge més exòtica o sensual de les dones de l'altre costat del mar.



Zangaki  
**Grup de dones de  
 l'harem**  
 (núm. 825), c. 1870-1880

Paper albuminat a partir d'un  
 negatiu sobre vidre al col·lodió  
 22,5 cm x 28,5 cm  
 Bibliothèque Nationale de France  
 - Département des Estampes et de  
 la Photographie, Paris

**Germans Zangaki** (actius cap al 1870). Aquests fotògrafs, possiblement d'origen grec, van treballar al llarg de la Mediterrània, d'Egipte a Turquia.



J. Pascal Sebah  
i Joaillier  
**Dona jove turca**  
(núm. 251), c. 1870

Paper albuminat a partir d'un  
negatiu sobre vidre al col·loidió  
26,5 cm x 21 cm  
Bibliothèque Nationale de France  
- Département des Estampes et de  
la Photographie, Paris

**J. Pascal Sebah** (?-1890). Aquest fotògraf turc es va instal·lar a Constantinoble i va estar associat durant un temps amb Joaillier. Les seves obres van tenir molt d'èxit entre els viatgers i es troben a la majoria d'àlbums de l'època.



*A l'esquerra*

J. Pascal Sebah et  
Joaillier [atribuïda]  
**Dama turca amb vel,**  
Turquia, 1880

Albúmina  
22,8 cm × 27,9 cm  
Research Library, The Getty  
Research Institute, Los Angeles  
(96.R.14)

J. Pascal Sebah et  
Joaillier [atribuïda]  
**Dama turca,**  
Turquia, 1880

Albúmina  
19,4 cm × 24,3 cm  
Research Library, The Getty  
Research Institute, Los Angeles  
(96.R.14)

*A la dreta*

J. Pascal Sebah et  
Joaillier [atribuïda]  
**Dama turca,**  
Turquia, 1880

Albúmina  
27,2 cm × 21,5 cm  
Research Library, The Getty  
Research Institute, Los Angeles  
(96.R.14)







*Dame Turque.*



J. Pascal Sebah et  
Joaillier [atribuïda]  
Dama turca a l'harem,  
c. 1885

Gelatina acolorida a mà  
19 cm x 24,3 cm  
Research Library, The Getty  
Research Institute, Los Angeles  
(96.R.14)

“A Occident la bellesa femenina correspon a la imatge que els homes n’han fabricat: sigui en una tela o en una pel·lícula, sempre hi apareixen nues, sempre callades, indiferents als èxits assolits per les dones de carn i os a la vida real.” [F. M., *L'harem occidental*, p. 113]



Roger Fenton  
Paixà i baiadera,  
1858

Albúmina  
45 cm × 36,3 cm  
The J. Paul Getty Museum,  
Los Angeles

**Roger Fenton** (actiu entre 1840 i 1862). Aquest fotògraf anglès, format artísticament a França, va realitzar al seu estudi londinenc una sèrie de fotografies de tema oriental d'acord amb els gustos de l'Anglaterra victoriana.



E. Aubin  
**Estudi de nu**  
 (núm. 15), 1881

Paper albuminat a partir de  
 negatiu sobre vidre al col·lodió  
 9,5 cm x 14 cm  
 Bibliothèque Nationale de France  
 Département des Estampes et de  
 la Photographie, Paris

E. Aubin  
**Estudi de nu**  
 (núm. 39), 1881

Paper albuminat a partir de  
 negatiu sobre vidre al col·lodió  
 9,5 cm x 14 cm  
 Bibliothèque Nationale de France  
 Département des Estampes et de  
 la Photographie, Paris

**E. Aubin** (actiu cap al 1881-1882). Aquest fotògraf francès  
 es va instal·lar a Beirut.

**Dues dones distraient  
un home,**  
c. 1890

Cordon Press, Madrid





**Theda Bara en el paper  
de Cleòpatra  
en la pel·lícula  
homònima de J. Gordon  
Edwards, 1917**

Fox Films (Courtesy Kobal,  
Londres)

*A baix*

**María Montez en el  
paper de Xahrazad  
en *Arabian Nights*,  
John Rawlins, 1942**

Universal (The Kobal Collection,  
Londres)

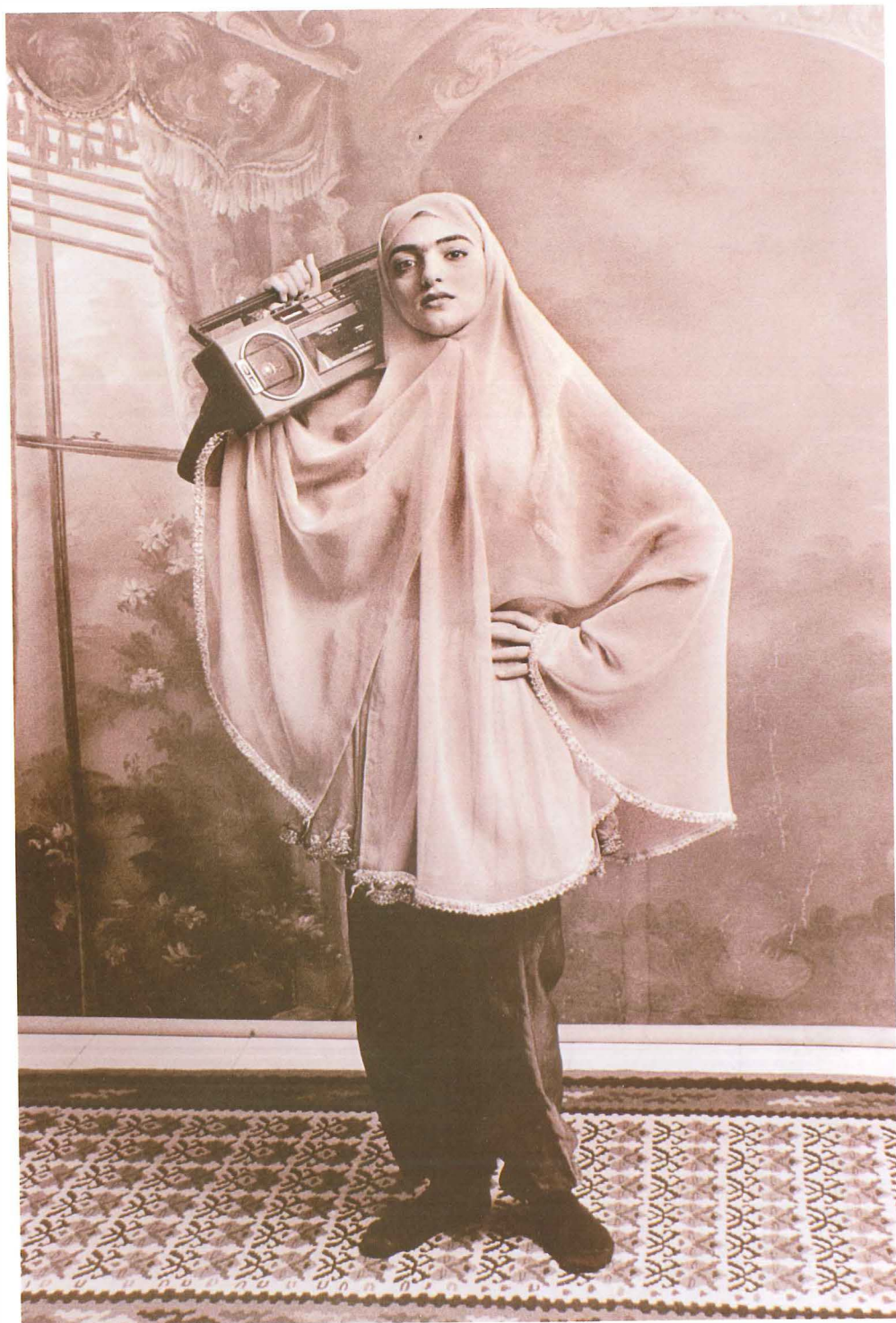




Veronica Lake,  
1940

Paramount (The Kobal Collection,  
Londres)

“A Occident, Xahrazad i l’harem es van comprendre d’una manera superficial, cosmètica i supèrflua. L’anhel de Xahrazad d’un diàleg entre homes i dones no hi havia tingut cap ressò.” [F. M., *L’harem occidental*, p. 76]



Shadi Chadirian  
Sense título, 1998

75 cm x 50 cm  
Shadi Chadirian, Teheran / Rose  
Issa, Londres