

Yegenoglu fue más allá e interpretó las representaciones del harén de Lady Montagu a partir de los presupuestos del discurso colonial y feminista. Si la viajera inglesa visitó Oriente fue únicamente gracias al traslado de su marido, de tal modo que sus descripciones se conformaron como una mirada por y gracias a él. Asimismo, su discurso se caracterizó por un deseo de control: en el fondo deseaba rescatar el cuerpo de los sujetos/objetos del harén para hacerlos visibles. Y para ello, usó su autoridad para entrar en este espacio, lo cual le concedió un enorme poder. Ella sabía perfectamente que era la primera mujer europea que había entrado en un harén: "Me invitaron a cenar en casa de la esposa del Gran Visir, y con gran placer me preparé para una ceremonia jamás ofrecida a ninguna cristiana".<sup>20</sup> Por otro lado, Lady Montagu pudo acceder también a otros espacios orientales prohibidos para los hombres. Durante su viaje a Sofía (Bulgaria), visitó un baño turco. Esta subjetiva descripción se convirtió en una de las fuentes básicas del cuadro de Ingres, *El baño turco* (1862). El pintor francés reprodujo en sus diarios pasajes completos de la carta del 1 de abril de 1717<sup>21</sup> de la viajera, en la traducción francesa de 1805. De este modo, el texto de Lady Montagu se conformó como el Oriente real de Ingres. Tanto en el cuadro como en la narración de las *Cartas*, el placer y el deseo asociados al carácter oriental se vieron multiplicados al describirse un gran número de mujeres en el baño: "Calculo que en total habría unas doscientas mujeres".<sup>22</sup> Lady Montagu representó este lugar con una mirada que mostraba a las mujeres más como objetos exóticos que como sujetos que pudieran hablar por sí mismos: "Caminaban y se movían con la misma gracia majestuosa que describe Milton al referirse a la madre de todas nosotras. Había entre ellas algunas tan bien proporcionadas como cualquiera de las diosas dibujadas por el lápiz de Guído o Tiziano, en su mayoría tenían la piel brillante y blanca, cubiertas solamente por su hermoso cabello peinado en muchas trenzas que les colgaban sobre los hombros, embellecidas con perlas o cintas; eran una representación perfecta de las figuras de las Gracias".<sup>23</sup> La viajera aprovechó la narración para representarse a sí misma como un

objeto estético más dentro del baño.

Sin embargo, frente a "tantas mujeres desnudas, en distintas posturas"<sup>24</sup> aparecía dignificada y en una posición privilegiada, pues no se había quitado el traje de amazona que llevaba puesto. Incapaz, con todo, de soportar el calor del baño turco, se vio finalmente obligada a desabrocharse la camisa y "a mostrarles las ballenas [del interior del vestido], algo que las satisfizo mucho".<sup>25</sup>

Más de un siglo después, Ingres pintaba a veintiséis mujeres en actitud pasiva. Deleitándose con ellas mismas, permanecían encerradas en un espacio privado, sólo apto para quien observase el cuadro, al cual, además, había dotado de la forma de un ojo de cerradura que le otorgaba un deseo mayor de ser observado. Asimismo, en *El baño turco* no existía nada realmente que se pudiera identificar con el espacio de un baño, y todo parecía una excusa para representar la sensualidad que ya en el siglo XIX se había identificado como rasgo esencial de la mujer oriental. En conclusión, en el cuadro de Ingres se podían adivinar los códigos sociales y morales burgueses europeos.

Lady Montagu proyectó su imaginario en Oriente y tejió en su obra un diálogo entre ella misma y sus deseos. En una sociedad de hombres, en unos espacios que no se salían de las rutas y los monumentos descritos por los viajeros anteriores y en unas visitas a lo más selecto de la sociedad musulmana, no le quedó más remedio que imaginar, soñar e inventarse Turquía. Como ella misma señaló, con el acercamiento estético que caracterizó su forma de viajar, "cada escena me inspira una idea poética"<sup>26</sup> y cada nueva descripción, "un cambio de escena."<sup>27</sup> Y eso representó Oriente para Europa, un teatro y un escenario donde poder crear una imagen de sí mismo: "Este país es sin duda uno de los más magníficos del mundo. Hasta ahora, cuando veo me resulta tan nuevo que todos los días son como distintas escenas de una ópera nueva."<sup>28</sup>

Lady Montagu, como tantos y tantos viajeros europeos por Oriente, reflejó en sus *Cartas* la posibilidad de definirse a partir del Otro. Su identidad se vio alterada en contacto con Oriente y le hizo definir y esencializar las características que sólo el viaje

ponía de manifiesto. En Oriente se podían denunciar la falta de aquellas mejoras sociales y políticas que formaban parte de esta geografía, pero también las transformaciones que todavía eran necesarias en Europa. En realidad, cuando se acusaba a Oriente, se estaban mostrando las ansiedades y las necesidades de los europeos. Europa necesitó a Oriente para definirse. Y la mirada sobre éste se volvió a modo de espejo convexo y reflejó la Europa que lo había producido. Cada Oriente es fruto de una historia y cada Oriente tiene su construcción. En definitiva, para el viajero de ese siglo, el Otro no es conocido; lo es únicamente en la medida en que se refleja y se proyecta uno mismo.

#### Notas

1 YEGENOGLU, Meyda, *Colonial fantasies. Towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 73.

2 BERCHET, Jean-Claude, "Le bonheur oriental", en AA.VV., *Orient en lumières*, Universidad de Grenoble III, Grenoble 1987, p. 98.

3 JULLIARD, Colette, *Imaginaire et Orient. L'écriture du désir*, Harmattan, París 1996, p. 10.

4 MOULIN, Anne-Marie, y CHUVIN, Pierre, *Lady Mary Montagu. L'Islam au péril des femmes*, Maspero, París 2001, p. 8.

5 HALSBAND, Robert, *The life of Lady Mary Wortley Montagu*, Clarendon Press, Oxford 1960, p. V.

6 GRUNDY, Isobel, *Lady Mary Wortley Montagu*, University Press, Oxford 1999, p. 153.

7 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *Cartas desde Estambul*, Casiopea, Barcelona 1998, p. 174.

8 *Ibidem*, p. 135 y 136.

9 *Ibidem*, p. 142.

10 PASQUALI, Adrien, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Klincksieck, París 1994, p. 53.

11 LITVAK, Lily, *El ajedrez de las estrellas. Crónica de viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*, Laia, Barcelona 1987, p. 15.

12 MOUREAU, François, "L'Imaginaire vrai", en *Métamorphoses du récit de voyage*, Slatkine, París 1986, p. 166.

13 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 206.

14 *Ibidem*, p. 123.

15 *Ibidem*, p. 117.

16 DAMIANI, Anita, *Enlightened Observers. British Travellers to the Near East 1715-1850*, American

University of Beirut, Beirut 1979, p. 67.

17 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary. *op. cit.*, p. 173.

18 *Ibidem*, p. 60.

19 *Ibidem*, p. 194.

20 *Ibidem*, p. 137.

21 SCHLENOF, Norman, *Ingres, ses sources littéraires*, PUF, París 1956, p. 281. Otra fuente fundamental será la obra de MASTER, L. D., *Turc allant au Bain* (1568), véase THOMPSON, James, *The east imagined, experienced, remembered*, The National Gallery of Ireland National Museums, Dublin 1988, p. 24.

22 WORTLEY MONTAGU, Lady Mary, *op. cit.*, p. 104.

23 *Ibidem*, p. 105

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*, p. 106.

26 *Ibidem*, p. 204.

27 *Ibidem*, p. 104.

28 *Ibidem*, p. 100.

#### EL HARÉN DE TOPKAPI

p. 34 a 41

Tras la toma de Constantinopla en 1453, el sultán Mehmet II Fatih (el Conquistador) convirtió Estambul en capital del imperio Otomano y en centro del Islam sunita, en sustitución de Bagdad. La caída de la ciudad y, con ella, del debilitado imperio Bizantino, no supuso sin embargo el fin de la presencia occidental en este enclave privilegiado. Mehmet II impulsó la reforma de la ciudad –conversión de Santa Sofía en mezquita, construcción de nuevos palacios y residencias– sin excluir al gran número de mercaderes europeos (principalmente venecianos y genoveses) asentados en el Bósforo que se instalaron en el barrio de Gálata. Estambul, centro del poder de la dinastía otomana, siguió siendo el lugar de referencia para comerciantes y viajeros europeos, la ciudad que abría las puertas a Oriente y ofrecía la imagen –más cercana y también más emblemática– del harén.

Una de las primeras obras de Mehmet II fue la construcción del Eski Saray (Palacio Viejo) donde se instaló el harén imperial. Poco después, entre 1459 y 1465, fue construido el Yeni Saray (Palacio Nuevo), que en el siglo XVIII recibiría el nombre de Topkapi Sarayı (Palacio de la Puerta del Cañón). Este nuevo palacio se construyó sobre la acrópolis de la antigua Bizancio, en un emplazamiento extraordinario desde el que se

dominan el Mar de Mármara, el Bósforo y el Cuerno de Oro. En 1541, cuando un gran incendio destruyó gran parte de la primera residencia, Roxelana –por aquel entonces segunda mujer de Solimán– se instaló en el Palacio Nuevo con parte de sus esclavas y eunucos. Sin embargo, el harén no se trasladó completamente al Palacio de Topkapi hasta tres generaciones después, en tiempos de Murat III, nieto de Solimán. El Topkapi Sarayı fue residencia imperial hasta 1836: a partir de entonces los sultanes prefirieron instalarse en otros palacios construidos a orillas del Bósforo. La deposición de Abdul-Hamid II en 1909 significó el fin del último harén imperial.

A lo largo de cuatro siglos los sultanes edificaron, restauraron y redecoraron pabellones y estancias según sus necesidades o gustos, haciendo del harén de Topkapi un lugar de compleja arquitectura. El harén ocupa una gran parte de la zona noroeste del Palacio. Tras cruzar la Puerta de los Carruajes se encuentran las habitaciones de los guardias, los eunucos negros y su jefe (*kizlar agassı*). Los eunucos negros son, junto al sultán y el bufón, los únicos hombres que pueden cruzar la puerta principal del harén. A pesar de su complejidad arquitectónica, puede dividirse el primer piso, la zona más importante, en grandes secciones que reproducen la jerarquía del harén. La zona de las *carıye* (esclavas) se halla tras los aposentos de los eunucos negros y también en el piso superior; las estancias de la sultana *valide* (madre del sultán) se encuentran junto al pabellón del sultán, aproximadamente en el centro del harén; cerca de ellas están las habitaciones de la primera y segunda *kadin* (esposa), y, contiguas a la zona de las esclavas, las de las otras esposas (generalmente tres). El resto del primer piso está dedicado al sultán, mientras que los apartamentos de los príncipes (que, salvo el príncipe heredero, viven en el harén sólo hasta su circuncisión a los once o doce años) están situados en los pisos superiores, en el extremo norte. Cada zona tiene su propio *hamman* (baño) y sus patios correspondientes. La intrincada disposición de las estancias ha sabido traducir el espacio de relaciones altamente jerarquizadas que es el harén, donde ascender significaba obtener

más privacidad y comodidades, y habitaciones decoradas más suntuosamente. La sultana *valide* gobernaba el harén y su poder se extendía también al gobierno del Imperio. El *kizlar agassi*, a su vez, era uno de los principales miembros del Gobierno y el responsable máximo del harén. La sultana *valide*, las sultanas (hermanas e hijas del sultán, a las que se permitía salir del harén y en honor de cuyos matrimonios se ofrecían grandes fiestas) y las *kadin* disponían de sus propias estancias, sirvientas y eunucos. Son *kadin* o esposas del sultán las madres de sus hijos varones, mientras que la madre del primogénito recibe el título de *bas kadin* o primera mujer. Las favoritas del sultán son llamadas *ikbal* y, en caso de tener descendencia, reciben el nombre de *hasseki*. Las *gözde* son favoritas inferiores a las que se otorga una habitación propia y algunas esclavas, y pueden llegar a ser favoritas; si son olvidadas, vuelven a su posición anterior. Todas las mujeres del harén, excepto las sultanas y las esposas, son *cariye* (sirvientas) y todas aspiran a elevar su categoría y llegar a ser *kadin* o *hasseki*. Las infantas *cariye* son educadas desde niñas para ser mujeres del sultán, mientras que las *odalik* son las esclavas de piel más blanca, que pueden llegar a ser favoritas.

#### Interior de una parte del harén del Gran Señor

Antoine-Ignace Melling, *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore*, París 1819

Escenas de la vida cotidiana en el interior del harén, imaginadas por el arquitecto favorito de la princesa Hatice.

Biblioteca Palatina, Parma

En primer plano de este grabado, se ve a la *Usta-Kadin*, superintendente de un dormitorio, que imparte órdenes a un oficial de los eunucos negros. El servicio de los eunucos en el harén del Gran Señor sólo tiene por objeto a la persona del soberano cuando éste se halla en las cámaras intermedias que dan paso al harén. Las mujeres titulares del Gran Señor se cubren con un velo cuando les hablan para darles órdenes o para recibir los mensajes de Su Alteza. Los eunucos tienen a su cargo la guardia de las puertas del harén, y su jefe, el *Kizlar-Aga*, es su supervisor.

En el mismo plano, a la derecha, se ve una habitación decorada con un

sofá y un *tandur* a cuyo alrededor se sientan algunas de las mujeres al servicio del Gran Señor. El *tandur* es un mueble consistente en una mesa cuadrada con un fondo normalmente forrado de hojalata, en el que se deposita un lebrillo lleno de carbones encendidos cubiertos de ceniza y se cubre la mesa con telas más o menos ricas: éste es el modo de calentarse en las habitaciones de las mujeres; en las de los hombres hay grandes braseros que las calientan suficientemente; además, las pellizas que visten también los protegen del frío.

En la habitación que hay a la izquierda del primer plano vemos a una de esas mujeres en la mesa. Conocemos la manera de comer de los turcos; permanecen en el sofá y les ponen delante una especie de taburete o trípode sobre el que se deposita una gran bandeja redonda que se obtore o de plata, o plateada, o dorada, según el rango y la importancia de cada persona: se sirven sucesivamente los platos, que a continuación pasan a una segunda mesa en la que comen los oficiales de la casa. Esta segunda mesa está puesta en la gran sala que hay en primer término; a su alrededor hay unas cuantas muchachas, doncellas de la mujer al servicio del Gran Señor. Las doncellas se distinguen por el vestido, que consiste en un simple *antary* de muselina bordada de seda, o de oro, o de plata, o de tafetán, o de algún tejido de las Indias. Encima del *antary* que, abierto por delante, permite ver una bonita camisa de seda, las muchachas lucen un cinturón ancho, ordinariamente de muselina bordada o de cachemir, según la estación. El atavío de las esclavas difiere del de las mujeres al servicio del Gran Señor, sus amas, por llevar sobre el *antary* una *binisch*, una segunda pieza sin forrar, como podremos notar si nos fijamos en la mujer que habla con el oficial de los eunucos y en el gran número de doncellas que nos ofrece el grabado. Encima de la cámara donde cena esta mujer hay otra consagrada a la plegaria; hay varias esclavas en diferentes actitudes, que cumplen con ese deber, tan imperiosamente prescrito. Melling indicaba de este modo cómo se sucedían durante el rezo. Están cubiertas por un gran velo de muselina reservado para tales actos de piedad.

En el tercer piso se ve un dormitorio. Los turcos no tienen

camas montadas y decoradas; disponen un colchón encima de una tarima, de un sofá, o simplemente en el centro de la habitación; lo cubren con una sábana de seda o algodón y mantas de indiana, de tejido de oro, o chales, según la categoría de cada cual; las almohadas de las personas ricas de ambos sexos son de telas de seda bordadas con oro o plata. Vemos a las esclavas que por la mañana levantan los colchones usados por la noche y los meten en grandes armarios destinados a tal fin. El resto del grabado, en el que Melling representó todos los movimientos del harén, nos permite ver a muchachas que suben y bajan, y cumplen todas las tareas del servicio.

#### EN LOS HARENES DE LA INDIA MOGOLA

Amina Okada

p. 42 a 51

Los viajeros europeos, que entre los siglos xvii y xix llegaron a la India en gran número, empujados por el gusto por las tierras lejanas o seducidos por el deseo, más prosaico, de fortunas rápidamente construidas, se mostraron casi siempre fascinados por un lugar en el que pocos de ellos podían esperar ser admitidos: el *zenana* o harén. Esta curiosidad casi obsesiva por la existencia oculta a las miradas de las princesas y damas de rango elevado confinadas en el *zenana* <sup>fig. 1</sup> se trasladaba repetidamente en los relatos de viajes que esos aventureros dejaron de su estancia en el Indostán, narraciones llenas de color en las que abundan, inevitablemente, las descripciones de segunda mano o las hipótesis, a veces muy peregrinas, sobre la suerte de aquellas reclusas principescas. Es el caso de François Bernier, que vivió en la India entre 1656 y 1668 –fue adscrito en calidad de médico al séquito del príncipe Dara Shikoh, primogénito del emperador mogol Shah Jahan– y que, en una carta dirigida a uno de sus correspondientes parisinos, se esfuerza en evocar los secretos y los encantos del harén mogol: “Ahora querría poderos hacer pasar por el serrallo como he hecho con el resto de la fortaleza. ¿Pero qué viajero puede hablar porque la haya visto? Yo entré alguna vez cuando el rey no estaba en Delhi, y me parece que muy adentro, en una ocasión en que una

gran dama estaba tan enferma que no podían acercarla a la puerta como era costumbre. Pero todo el rato anduve cubierto de pies a cabeza con un chal de cachemir que colgaba como un gran pañuelo, mientras un eunuco me llevaba de la mano como a un ciego, de modo que no os sabría describir con detalle cómo es. Sólo os puedo decir, en general, según oí de boca de algunos eunucos, que allá dentro hay bellísimas estancias separadas entre sí, más o menos grandes y magníficas según la calidad y las pensiones de las mujeres; que casi no hay ninguna habitación que no tenga en la puerta su alberca con agua corriente; que en todas partes hay parterres, paseos arbolados, arroyos, saltos de agua, grutas, grandes sótanos donde protegerse del calor durante el día, y grandes divanes y terrazas bien construidas y ventiladas para dormir al fresco durante la noche...”.<sup>1</sup>

Lo que François Bernier designa con el nombre de serrallo era comúnmente denominado, tanto por los cronistas musulmanes como por la mayoría de los viajeros extranjeros en el imperio mogol, *zenana* o *mahal*. Reservado exclusivamente a la madre del emperador, a sus esposas, a sus hermanas, a las princesas, a ciertas damas de la nobleza o incluso a las favoritas reales, el *zenana* ocupaba una buena porción del palacio imperial, el cual se dividía a grandes rasgos en tres partes principales. La más exterior era accesible para el conjunto de los nobles, de los funcionarios o de quienes tenían algo que hacer en el palacio. Después había una sección frecuentada por un público más restringido. Finalmente, ligeramente separados, se hallaban los edificios del harén o *zenana*.

El harén propiamente dicho, lo formaban gran número de palacios y pabellones construidos entre atractivos jardines regados por estanques o manantiales, y atribuidos a las damas según su rango <sup>fig. 2</sup>. Las concubinas imperiales tenían asignadas estancias e incluso, a veces, palacios. Las crónicas imperiales nos informan de que durante el reinado del emperador Akbar (1556-1605), vivían en el *zenana* más de cinco mil personas, contando a las sirvientas. Casi un siglo después, bajo el reinado del emperador Aurangzeb (1658-1707), el número de tan sólo las sirvientas del harén se aproximaba a diez mil. Las puertas del harén se cerraban a

la puesta del sol y ningún hombre, salvo el emperador, los miembros de la familia real y algunos nobles, era admitido en la intimidad del *zenana*. Además, reinaba en el harén una de las más estrictas disciplinas, especialmente para el personal femenino y los eunucos, que no se podían permitir la menor inconveniencia ni la más ligera familiaridad. El embajador del rey Jaime I de Inglaterra, Sir Thomas Roe –que fue recibido en la corte mogola en 1615–, narra que una sirvienta fue sorprendida un día coqueteando con un eunuco. La infeliz fue inmediatamente enterrada hasta los sobacos, privada de alimento durante dos días y dos noches, y expuesta, con la cabeza y los brazos desnudos, a la violencia del sol. En cuanto al eunuco, fue condenado a morir aplastado por un elefante.<sup>2</sup>

Ni que decir tiene que el *zenana* era celosamente guardado y protegido de toda intrusión. El testimonio de Abu'l Fazl, biógrafo del emperador Akbar y cronista de su reinado lo demuestra: “El interior del harén es guardado por mujeres enérgicas y de sangre fría; las más dignas de confianza permanecen cerca de las estancias de su Majestad. Los eunucos se mantienen en el exterior del recinto, y a una distancia conveniente montan la guardia fieles *rajputs*. Más allá se hallan los guardianes de las puertas. Además, nobles, *ahadis* y demás tropas montan guardia, según su rango, en cada uno de los cuatro lados”.<sup>3</sup>

Los accesos al harén fueron confiados, a partir de la época de Akbar, a la guardia de los orgullosos y valientes soldados *rajputs*, tradición que se perpetuó hasta el siglo xviii; los *rajputs* defendían con idéntica bravura el honor de sus mujeres que el de las damas mogolas. Además de los eunucos, las *daroghah*, guardianas y vigilantes a un tiempo, estaban encargadas por el emperador de vigilar las distintas partes del harén, y las intendentes tenían la función de hacer reinar el orden y la disciplina. A menudo las guardianas eran abisinias (*habshi*). El personal femenino destinado a la supervisión del *zenana* era pagado generosamente. Además, un interventor tenía la misión de anotar con extrema exactitud los gastos de las damas reclusas en el harén. Detallados informes elaborados por las *daroghah* eran elevados obligatoriamente a los *nazir*, eunucos a cargo del harén. Cada

dama noble tenía su *nazir*, que le guardaba devoción absoluta y en el que tenía plena confianza. Finalmente, gracias a la diligencia de sus espías, el emperador era mantenido al corriente de todos los acontecimientos que se sucedían en el *zenana*, incluso del más anodino.

Francisco Pelsaert, originario de Amberes, que estuvo en la India entre 1620 y 1627, da una definición pertinente, aunque lapidaria, de la vida en el *zenana*: "Sensualidad lasciva, fiestas despreocupadas e impúdicas, aparato superfluo, vanidad excesiva y refinamiento exquisito: así son los ornamentos de los *mahals*".<sup>4</sup> fig. 3 En el harén mogol reinaba ciertamente una magnificencia inaudita y las mujeres pasaban la mayor parte de sus ociosas jornadas en diversiones variadas, en espectáculos de danza y conciertos, en concursos de poesía. Tampoco François Bernier se priva de subrayar el lujo ostentoso que caracterizaba el "serrallo" mogol y evoca para su correspondal parisino "el gasto increíble de este serrallo, más indispensable de lo que se podría pensar; este pozo sin fondo de telas finas, de oro, de brocados, de tejidos de seda, de bordados, de almizcle, de ámbar, de aceites perfumados y de perlas".<sup>5</sup> de los que no podían prescindir, según parece, las princesas y damas nobles.<sup>fig. 4.</sup>

Los fastos que evocan Pelsaert y Bernier caracterizaron la vida en el *zenana* mogol hasta el siglo XIX. Fanny Parks, esposa de un funcionario británico que fue admitida en el *zenana*, relata esta experiencia inédita acaecida en 1828, cuando aún brillaban mortecinas las últimas llamas de un imperio mogol a punto de desaparecer: "...era una visión de las más entretenidas, ya que nunca hasta entonces se me había permitido entrar en un *zenana* y jamás había visto a tantas mujeres juntas. Supongo que había miles. Unas porteadoras se apoderaron de nuestros *tanjan* (palanquines). Un regimiento de mujeres ataviadas con uniformes masculinos, con galones de oro y plata, montaban guardia a la entrada. Algunos hombres, principalmente africanos, estaban empleados en el interior del *zenana* y todos habían sufrido la suerte del célebre Velluti –había muchas, de esas criaturas espantosas. La vieja Begum y la bellísima esposa favorita del difunto rey no llevaban ornamento alguno,

ya que se lo impedía su condición de viudas. Pero las mujeres del rey actual iban suntuosamente ataviadas y parecían criaturas de las *Mil y Una Noches*...".<sup>6</sup> La costumbre de tener concubinas estaba muy extendida, tanto entre los miembros de la familia real como entre los nobles. Las concubinas sacaban partido de todo su saber y talento a fin de seducir y retener a sus amantes, y no dudaban en emplear ungüentos o perfumes embriagadores preparados por sus sirvientas ni siquiera en incitarlos a consumir opio u otras drogas. "Gastan en lujos todo lo que tienen –escribía el italiano Gemelli Careri, que desembarcó en la India en 1695– y sobre todo en mantener a un montón de criadas y concubinas. Y, dado que hay gran número de estas últimas, todas y cada una se esfuerzan al máximo para convertirse en la favorita; utilizan toda clase de atractivos, perfumes y aguas de olor para hechizar a su amo e incluso para excitar su pasión; le hacen tomar compuestos de perlas, de oro, de opio y de ámbar, o vino en abundancia, a fin de hacerle pedir a alguna que le haga compañía en el lecho. Así, una le esparitará las moscas, otra le frotará los pies y las manos, otra bailará, otra tocará un instrumento; en fin, todas se afanan en complacerle...".<sup>7</sup> Y Francisco Pelsaert, evocando la festiva acogida que reservaban, cuando caía la noche, a su amo y señor, las mujeres asistidas por sus sirvientas, concluye no sin humor y clarividencia: "El marido estaba como un gallo dorado rodeado de gallinas doradas hasta bien entrada la noche, hasta que su deseo se desvelaba o la bebida le empujaba al lecho".<sup>8</sup> Celos, rivalidades e intrigas constituían el corolario inevitable de la vida en el *zenana*, donde se producían con regularidad inquietante accidentes, en ocasiones mortales y raramente fortuitos. Puesto que, a pesar de los variados entretenimientos que se proponían a las reclusas, los delicados manjares que les servían, el aparato y los fastos que constituían su universo cotidiano, la vida en el *zenana* no estaba exenta de una monotonía insidiosa. La ociosidad, patrimonio de muchas de las mujeres, exacerbaba las inclinaciones perversas o malévolas de algunas y sumía a las demás en una neurastenia no menos nociva. "Así –anota el viajero y 'médico'

veneciano Nicolo Manucci, que estuvo en la India entre 1656 y 1717–, las mujeres, encerradas de tal manera y constantemente vigiladas, sin libertad ni ocupaciones, no se cuidan de nada salvo de sí mismas, y sólo ocupan su ánimo en alguna maldad o algún exceso. Tal confesión me la hizo un día una de esas mismas damas. Era la mujer de Asad Kahn, el visir, que tenía por nombre Naval Bae y que me aseguró que no tenía otro pensamiento que imaginar el modo de satisfacer a su marido e impedir que se entregase a otras mujeres... Si tienen algún otro pensamiento es el de hacerse ofrecer los regalos, vestidos y joyas o perlas, más hermosos y perfumarse el cuerpo con toda clase de perfumes y esencias".<sup>9</sup> Las mujeres tenían en escasas ocasiones la distracción de abandonar el *zenana* y, aunque fuera para dar un simple paseo, debían obtener previamente el permiso del emperador. También esperaban que algún asunto urgente requiriese que el emperador dejase la capital, ya que sólo solía desplazarse acompañado de sus mujeres y de su corte. "En cuanto a les princesas –constataba el joyero Jean-Baptiste Tavernier, que fue recibido en la corte del emperador Aurangzeb (1658-1707)–, ni las mujeres del rey ni sus hijas y hermanas suelen salir de palacio, a no ser que el soberano decida pasar algunos días en el campo para ofrecerles alguna distracción...".<sup>10</sup>

#### La emperatriz Nur Jahan: un destino excepcional

Aunque las costumbres a las que debían someterse soberanas, princesas y damas de alto rango reclusas en los harenes mogoles eran las expuestas anteriormente, había algunas escasas y notables excepciones. Es el caso de la emperatriz Nur Jahan (1577-1645), cuyos destino y personalidad fuera de lo común se cuentan entre los más literarios y seductores de la historia de la India.<sup>fig. 5.</sup> El emperador Jahangir, que se enamoró de la mujer en marzo de 1611 y se casó al cabo de dos meses, habría dicho de ella: "¡Antes de desposarla ignoraba qué significaba realmente el matrimonio!". Y, sin embargo, ¡Nur Jahan fue la decimotercera –y última– esposa del soberano! De origen persa, Mehrunnisa tenía treinta y cuatro años cuando se casó, en segundas nupcias, con

Jahangir. La belleza de la mujer no fue lo único que subyugó al emperador, que también fue hechizado, aun más si cabe, por la gracia jovial y la penetrante inteligencia de la emperatriz. Monarca esteta y letrado, Jahangir apreciaba además en su esposa las múltiples muestras de una educación refinada y de una vasta cultura, su profundo conocimiento de la literatura persa y sus dotes, que le permitían componer poemas con una fluidez magistral. El mismo año de su boda, Jahangir concedió a Mehrunnisa, a fin de realzar su prestigio, el título de Nur Mahal, "la Luz del Palacio". Cinco años después, en 1616, le otorgó el de Nur Jahan, "la Luz del Mundo". Pero desde 1613, Nur Jahan ya era la primera dama de la corte y del imperio. "Al desposar a Nur Jahan –informa el inglés Peter Mundy, que viajó por la India de 1629 a 1634–, Jahangir se convirtió en su prisionero, ya que durante su reinado la emperatriz, en cierto modo, gobernó gobernándolo, acuñando moneda por iniciativa propia, construyendo y actuando a su gusto, arrebatando o concediendo a quien le parecía el favor imperial".<sup>11</sup> En lo que al emperador respecta, decía más o menos lo mismo, aunque en términos diferentes, puesto que reconocía haberse descargado en su mujer de deberes de Estado y confesaba, no sin complacencia y fingida humildad, "que con algo de vino y de comida bastaba para mantener su felicidad". Jahangir, ciertamente, veía como poco a poco declinaba su salud –a consecuencia del consumo excesivo de alcohol y, sobre todo, de opio, que afectaba tanto a su organismo como a su voluntad– y sólo podía contemplar con alivio la posibilidad de descansar de las vicisitudes y enredos del poder en una esposa perspicaz e, incluso, perfectamente capaz de secundarlo en determinados aspectos de política interior. Por dejadez y por indolencia, Jahangir fue dejando poco a poco en manos de su enérgica esposa las riendas del imperio. Ambiciosa y voluntariosa, Nur Jahan desdeñó las restricciones y subyugos de la reclusión (*pardah*) y de la vida en el *zenana*, incompatibles con el poder que ostentaba y con la autoridad que quería ejercer, y no tenía temor alguno a aparecer en público. Incluso llegó a mostrarse al lado del emperador en ocasión del *Jharokha-*

*darshan*, cuando el ceremonial de la corte exigía que se presentase ante sus súbditos y atendiese sus posibles quejas. Acostumbrada a dar órdenes a los funcionarios y dignatarios del imperio, a gobernar en vez y en lugar de su esposo, la emperatriz no tardó en emitir decretos (*farman*), compartiendo de modo excepcional tal privilegio real, y exclusivo, con su esposo –el monarca era, tradicionalmente, la única persona facultada para emitir *farman*. Nur Jahan, además, empezó a acuñar moneda con su nombre y las piezas de oro marcadas con el título de la soberana pretendían ser una afirmación tan real como simbólica de su creciente poder. Jahangir le había concedido otro privilegio excepcional, normalmente reservado al único monarca reinante: el de hacer tocar a una orquesta de corte propia y sus tambores (*naqqara*) personales, después de que la orquesta imperial tocara la música reservada al soberano.

Nur Jahan poseía tierras, o *jagir*, esparcidas por todo el imperio, cuyas rentas percibía, y el emperador le había concedido, además, derecho a percibir los arditos de Sikandarabad sobre todas las mercancías procedentes de Bengala y Bután. También poseía cierto número de naves y tenía intereses en el floreciente comercio del añil y los tejidos bordados. La soberana tenía además relaciones con los portugueses establecidos en Daman y Diu. Dejando aparte su aptitud para gobernar y su talento como poetisa, Nur Jahan tenía gusto para la moda y para la decoración. Su influencia sobre la moda es bien conocida y sus creaciones originales en materia de modelos o de motivos decorativos revolucionaron el gusto de la época. Escribiendo un siglo después, el cronista mogol Khafi Khan constataba que las modas introducidas por la soberana continuaban rigiendo la sociedad. Su interés por la arquitectura –lo demuestran, en Agra, la tumba que hizo erigir para su padre, l'timad ud-Daulah, y, en Lahore, la tumba levantada para Jahangir– y aún más por el diseño de jardines armoniosos –los más célebres se hallan en el valle de Cachemira– confirma la diversidad de sus dotes y su profundo criterio artístico. De naturaleza ardiente y entera de carácter, Nur Jahan se mostraba tan compasiva con sus amigos y aliados como intratable e implacable con sus enemigos. Intrépida y dotada

de una constitución robusta, montaba muy bien a caballo y participaba con entusiasmo en expediciones de caza en compañía de su esposo. En sus *Memorias*, Jahangir no regatea elogios sobre el coraje y la habilidad de su mujer, considerada sin rival en la caza del tigre; por cada tigre abatido de un tiro de fusil por Nur Jahan fig. 6 el emperador le regalaba aderezos de perlas y diamantes o, incluso, orgulloso en demasía de las proezas cinegéticas de su esposa, ¡derramaba sobre su cabeza un millar de piezas de oro! Después de la muerte de Jahangir, acaecida en 1627, Nur Jahan —que durante casi quince años había sostenido con mano enérgica las riendas del poder y había sido el personaje más notable del imperio mogol— renunció a toda ingerencia en los asuntos del Estado, así como a sus considerables prerrogativas, y decidió retirarse de la escena política que no hacía mucho dominaba con su imperiosa personalidad. Vistiendo desde entonces únicamente de blanco, renunciando a fiestas y diversiones, llevó, lejos de los ambientes oficiales, llevó una existencia retirada y observó una soledad adusta y altiva. Nur Jahan, que sobrevivió dieciocho años a su esposo, falleció en 1645, a la edad de sesenta y ocho años. En los jardines de Dilkusha, al noroeste de Lahore, se alza su tumba, humilde sepultura que contiene un poético epitafio compuesto por la misma soberana:<sup>12</sup>

*En mi tumba, cuando muera,  
que no arda una lámpara, que no  
[dejen jazmines,  
que ni una vela de llama vacilante  
perpetúe el recuerdo de mi fama,  
que ni uno de los ruiseñores que  
[cantan en el cielo  
diga al mundo que lo he abandonado.*

#### Notas

- 1 BERNIER, F., *Voyage dans les Etats du Grand Mogol*, París 1981 [reed.], p. 201.
- 2 BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Empress of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 99.
- 3 FAZL, Abu'l [H. Blochmann, trad.], *'Ain-y-Akbari*, I, Calcuta 1873, p. 45.
- 4 PELSART, F., *Remonstrantie*, Cambridge 1925, p. 64-65.
- 5 BERNIER, F., *op. cit.*, p. 161.
- 6 DALLAPICCOLA, A. L., *Princesses et Courtisanes*, París s.f., p. 15.
- 7 CARERI, G., *Voyage du tour du monde* (T. III), París 1719, p. 240-241.
- 8 PELSART, F., *op. cit.*, p. 64.

9 MANUCCI, N., [W. Irvine, trad.], *Storia do 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.

11 PRASAD, B., *History of Jahangir*, Madrás 1922, p. 194, nota 20.

12 En lo tocante a la vida de Nur Jahan, véase BANKS FINDLY, *op. cit.*

#### Obras comentadas Amina Okada

p. 52 a 57

**Princesa con narguile**, India, escuela mogola, segunda mitad del siglo XVIII  
Gouache y resaltes de oro sobre papel  
12,6 cm x 8,6 cm  
Musée national des Arts asiatiques  
— Guimet, París

Esta graciosa miniatura, que representa a alguna princesa o noble dama mogola con una carta en la mano y sosteniendo con la otra la boquilla de un narguile (*huqqa*), constituye una prueba de la inspiración intimista de los pintores mogoles del siglo XVIII, inclinados a la evocación de escenas de género que tenían por protagonistas a damas de alto rango reclusas en el *zenana*. Pero los artistas, que pintaban escenas de harén sin haber sido nunca admitidos en las estancias reservadas a las mujeres, no podían, consiguientemente, hacer retratos realistas de sus modelos y se veían obligados a recurrir a la improvisación y, sobre todo, a las convenciones cuando querían pintar a las bellezas femeninas enclaustradas en los harenes. En la relación que, de su estancia en el Indostán, —donde vivió de 1656 a 1717—, hizo el aventurero y “médico” veneciano Nicolo Manucci anota: “No conozco ningún retrato de reina ni de princesas, ya que es imposible verlas, dado que se mantienen siempre ocultas. Si alguien pretendiese haber pintado retratos semejantes, no podría ser tenido por cierto, puesto que sólo se podría tratar de retratos de concubinas y bailarinas hechos al albur de la imaginación del artista”. Salvo escasos retratos de la emperatriz Nur Jahan, en la India mogola los retratos de mujeres ofrecen sin excepción la imagen graciosa, aunque convencional, de amables bellezas, generalmente anónimas, de rasgos invariablemente estereotipados e idealizados. Nótese, en el pulgar derecho de la

muchacha, una gran sortija cuyo engaste estaba decorado con un minúsculo brillante —joya muy apreciada por las elegantes de la época.

**Mujer aseándose**, India, escuela mogola, c. 1760  
Gouache y resaltes de oro sobre papel  
12 cm x 7,4 cm  
Musée national des Arts asiatiques  
— Guimet, París. MG 9134

Los pintores mogoles se complacían en evocar la intimidad de las mujeres en los *zenana*, a menudo representadas aseándose, ocupadas en lavarse o peinarse la larga cabellera de ébano, o en ataviarse con cuidado mientras contemplan su rostro en un espejo. En estas escenas femeninas de aseo e intimidad, la presencia del bienamado se sugiere implícitamente —las mujeres embelleciéndose y adornándose mientras esperan ansiosas a su “amo y señor”. En el mundo cerrado de los harenes, las mujeres, que rivalizaban en afectación y seducción, se afanaban por presentarse infinitamente deseables y para lograrlo recurrían tradicionalmente a diversos artificios —empleados desde tiempos remotos en las gineceos de la India antigua. Dieciséis maneras tradicionales de prepararse se enumeraban como sigue: bañarse, ataviarse con vestidos limpios y bonitos, aplicar laca roja a los pies, peinarse, emplear los cinco ungüentos (bermellón en la raya del pelo, marca de pasta de sándalo en la frente, lunar en la mejilla, azafrán para el cuerpo y alheña en las palmas de las manos), llevar joyas y flores, lavarse los dientes y mascar betel y cardamomo, cepillarse los dientes con pasta perfumada, enrojarse los labios y ennegrecer las pestañas con antimonio”. El veneciano Manucci evoca en su célebre *Storia do Mogor* —narración de su estancia en el Indostán— la costumbre tradicional femenina de recubrir con laca roja o alheña las palmas de las manos y las plantas de los pies —costumbre que ilustra precisamente la miniatura del Museo Guimet: “Todas las mujeres de la India tienen la costumbre de perfumarse las manos y los pies con una tierra que denominan ‘*mehndi*’, la cual colorea de rojo las manos y los pies de modo que parecen llevar guantes”.

**El serrallo de las damas del rey**, India, escuela del Decán, finales del

siglo XVII o principios del XVIII  
Gouache y resaltes de oro sobre papel  
23,8 cm x 14,1 cm  
Musée national des Arts asiatiques  
— Guimet, París

Esta miniatura, que representa a siete lánguidas mujeres entregadas a los placeres de la bebida en una terraza cubierta por un dosel, fue verosíblemente realizada para algún viajero o negociante europeo, ávido de testimonios diversos sobre la vida y las costumbres indias y fascinado por la evocación de las costumbres femeninas en los harenes principescos. La leyenda escrita en italiano en el margen inferior de la página —*Haram dov'e il Serraglio delle Donne del Rè* (“Harén donde se halla el serrallo de las mujeres del rey”)— indica que esta pintura fue encargada por algún viajero italiano además de recordar las ilustraciones del célebre Álbum Manucci, reunido por el aventurero veneciano Nicolo Manucci, que hoy en día se conserva en la Bibliothèque Nationale francesa. Esta obra —y muchas otras de la misma naturaleza y que tratan del mismo tema con algunas variaciones—, encargada o adquirida con prisa por algún europeo deseoso de fijar el recuerdo de su estancia en la India, ilustra a su manera un aspecto del imaginario occidental vinculado al misterio y al secreto de la reclusión femenina en los *zenana* —interés también atestigüado por numerosas narraciones de viajes de los siglos XVII y XVIII. Esos relatos insisten en la existencia hecha de ociosidad, futilidad e intrigas que era el destino de las mujeres confinadas en los harenes. Hablando de Persia, adonde llegó en 1666 —aunque su testimonio también evoca el tema de numerosas escenas de *zenana* de la India mogola o del Decán—, el célebre viajero y negociante Jean Chardin escribe: “[Las mujeres] pasan su vida en la indolencia, la ociosidad y la mollicie, y están toda la jornada ocupadas o en recibir fricciones de las pequeñas esclavas, lo que es una de las grandes voluptuosidades de las asiáticas, o en fumar el tabaco del país, que se puede tomar desde la mañana hasta la noche sin indisponerse” (*Voyage en Perse*).

**Un asunto clandestino**, India, escuela mogola, c. 1590  
Acuarela opaca, oro y tinta sobre papel  
15,24 cm x 17,78 cm  
Los Angeles County Museum of Art,

From the Nasli and Alice Heeramaneck Collection, Museum Associates Purchase, Los Angeles  
Esta curiosa miniatura ilustra, según parece, una cita galante en el harén: por la noche —una vela cubierta por una ligera tela para atenuar su luz indica la hora nocturna—, un hombre se ha introducido secretamente en el *zenana*, donde le espera su amada que tiende los brazos hacia él. Junto a la joven descansan, dormidas, dos de sus compañeras. Fuera del harén, tres hombres de gestos vindicativos e elocuentes parecen perseguir al intruso, cuya presencia profana la intimidad de las estancias reservadas a las mujeres.

Ilustración de alguna canción o narración desconocida e imposible de identificar con certeza, dada la ausencia de texto y de inscripción, esta miniatura es una evocación perfecta de la vida enclaustrada de las mujeres en los *zenana* reales y de las intrigas que, sin embargo, podía haber, a pesar de la estricta vigilancia impuesta por las *daroghah* —que hacían las veces de guardianas o vigilantes— y, sobre todo, por los eunucos, que estaban encargados —bajo pena de castigos terribles si fracasaban— de velar por que ningún extraño pudiese penetrar en el harén y que ninguna de las mujeres que guardaban pudiese ser abordada por nadie salvo el amo del lugar. En la corte mogola hubo, sin embargo, notables excepciones: así, el jefe de los eunucos (*nazir*) de Jahanara, hija bien amada del emperador Shah Jahan, favorecía en secreto las intrigas amorosas de la princesa —algunas de las cuales acabaron trágicamente para los aspirantes, introducidos por su cuenta y riesgo en el *zenana* imperial.<sup>1</sup>

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

**Damas escuchando música en los jardines de un palacio**, India, escuela de Lucknow o Murshidabad, c. 1760  
Gouache y resaltes de oro sobre papel  
45,5 cm x 31 cm  
Bibliothèque Nationale de France - Département des Estampes et de la Photographie, París  
Sentada, por la noche, en una terraza de mármol blanco que

domina un estanque, una dama de alto rango escucha a dos músicas, una de las cuales tañe el laúd (*rebab*) (?) en tanto que la otra marca el compás con las manos. Dos sirvientas se afanan cerca de la noble dama –una le sirve de beber, la otra lleva una bandeja. La música y la danza se contaban entre las distracciones más vivamente apreciadas por las mujeres confinadas en los harenes. Según parece, en general y por razones de decoro, las princesas no podían tocar instrumento alguno ni aprender el arte del canto –la música era considerada degradante y estaba reservada en exclusiva a intérpretes profesionales o a mujeres de mala vida. Curiosamente, numerosas miniaturas de época mogola muestran, a pesar de lo dicho, a princesas y damas nobles tocando diversos instrumentos, como la cítara o *vina*. Además, si hacemos caso a Manucci, algunas músicas estaban encargadas de enseñar su arte a las damas del harén.<sup>1</sup> En todo caso, la danza y la música estaban esencialmente reservadas a las esclavas y a las intérpretes profesionales. Entre éstas últimas, que podían tener diversas procedencias –India, Cachemira, Persia–, eran especialmente famosas las *kanchani*, tanto por el refinamiento de su arte como por su belleza, gracia y educación.

<sup>1</sup> Véase BANKS FINDLY, E., *Nur Jahan: Princess of Mughal India (1611-1627)*, Oxford 1993, p. 113. [Amina Okada]

## MUJERES, LETRAS Y SEDICIÓN Sophie Makariou p. 76 a 81

La lectura de algunos grandes textos de la literatura persa y árabe suscita inmediatamente la sorpresa del lector neófito; en cuanto al amor, reina una libertad de tono difícil de asociar a la imagen sólidamente establecida de la distribución de papeles entre los sexos. En tales narraciones, las mujeres ocupan muy a menudo una posición central y distinguida: que sean maestras de los placeres no sería muy sorprendente, si no ostentasen también la posición de un maestro moral e iniciático, que merece un principio de aclaración. Los ejemplos que siguen no son más que una invitación a la lectura con todas las puertas del espíritu abiertas.

## Los personajes femeninos en la obra de Nezami

Cinco obras famosas componen el *Khamseh* –en árabe– o *Quinteto* de Nezami, *Pandj Gandj* en persa. Tres de ellas otorgan una parte importante a los personajes femeninos: *Cosroes y Shirín* (1180), *Leila y Majnun* (1188) y *Las siete princesas*. *Cosroes y Shirín* narra los amores contrariados del soberano sasánida Cosroes II y la reina cristiana de Armenia Shirín, “la dulce”. La obra funciona como un espejo de príncipes, destinado a la edificación y la progresión moral del soberano, tarea que corresponde a Shirín. Esta historia se mezcla con la del escultor Farhad, que ama a la hermosa Shirín sin ser correspondido. Él es quien, según la leyenda nezamiana, adorna con relieves históricos los acantilados de Bisutun. Cuando recibe la falsa noticia de la muerte de Shirín, se arroja al pie de las imágenes. El relato de los amores de Cosroes y Shirín ha sido abundantemente ilustrado. La imagen es, de hecho, una de las protagonistas de la historia: el pintor Shapur –cuya obra provoca el enamoramiento de Shirín– es uno de los personajes esenciales y el escultor Farhad es otro. En la retórica nezamiana, la mujer es un ídolo –en el sentido griego del término, una imagen. Shirín se enamora de Cosroes gracias a una imagen dejada disimuladamente a la vista por Shapur. La historia de amor entre Cosroes y Shirín es la historia de una larga persecución, una verdadera cacería que siempre yerra su objeto. La caza y la captura amorosa aparecen, además, repetidamente en la obra. Huyendo de un complot urdido en su contra, Cosroes descubre la belleza de Shirín, que se bañaba desnuda en un estanque, escena ilustrada en numerosos manuscritos. Cubierta sólo por su cabellera, se precipita fuera del agua para huir a lomos de su negro y veloz caballo de batalla. Los dos amantes se encuentran en realidad en el transcurso de una cacería. Pero todas las dificultades del destino se alzarán para volverlos a separar y aplazar su unión. La historia acaba trágicamente con la muerte de ambos amantes convertidos en esposos, destronados y arrojados a las tinieblas de un calabozo. El personaje de Shirín tiene un relieve muy particular, encarna con notable constancia el amor sincero y sacrificado, la fidelidad a los compromisos contraídos, la rectitud

y el coraje moral y físico. Probablemente sea el personaje femenino más individualizado, mejor acabado de la literatura persa.

## “El collar de la paloma”

La obra del andalusí Ibn Hazm, escrita sin duda entre los años 1025 y 1030, se habría inspirado en *El libro de la flor* de Ibn Dawud de Isfahan. Acaso se deban a esta fuente persa las numerosas analogías temáticas con los episodios de las páginas de Nezami. Por ejemplo, la seducción como sedición (*fitna*) de las prácticas de la comunidad –el poeta al-Ramadi abandona la mezquita a la hora de la plegaria del viernes para seguir a una muchacha que le lleva más allá del puente de Córdoba hacia las tumbas abandonadas de los omeyas, dinastía exiliada que no reza con el resto de musulmanes–; o el amor como subversión del lenguaje –sólo los amantes captan el doble sentido de sus palabras en medio del grupo de amigos o de la familia, ignorantes del vínculo oculto que los une. El amor es una decepción, pura ilusión cuando la pasión gana gracias a una imagen sin existencia tangible, como cuando Shapur apres a Shirín en el cepo de su pintura. El amor invierte la jerarquía de los sexos, el amo deviene esclavo de su esclava; juego cortés que sin embargo tuerce la historia cuando el amo es el califa, como al-Hakam II (961-976) y la amante, la esclava que le impone su sucesor contra la ley y el aparato del Estado. Finalmente, el amor es una iniciación, guiada por las mujeres, en el espacio recluso del harén, y en un doble sentido: se inscribe en la memoria imperecedera de la infancia, cuya maduración protegen las mujeres, pero el amor acaba reventando como una fruta demasiado madura y da a luz al hombre cuando llega la hora. *El collar de la paloma*, como *Las siete princesas*, finaliza en unos capítulos claramente “legalistas” en los que la palabra del harén se borra ante la de Dios y su comunidad (*umma*).<sup>1</sup>

## Entre la sinceridad y la sedición: Fitneh / Azadeh

El personaje femenino que encarna a un tiempo la audacia, el desafío y la perseverancia es la música Azadeh, de la obra de Ferdowsi *El libro de los reyes* (*Shah nameh*), compuesto a principios del siglo XI. Volvemos a encontrar a ese mismo personaje en la gran obra de Nezami, *Las siete princesas*, compuesta en el año 1197. En la

obra de Ferdowsi, Azadeh, favorita del soberano iraní Bahram Gur, le acompaña en la cacería. Azadeh, “la franca”, lleva consigo su arpa. Cuando llegan cerca de un rebaño de gacelas, incita a Bahram a hacer una demostración de bravura: ha de transformar un macho en hembra, después una hembra en macho y finalmente reunirlos a ambos en un solo animal. Con un hábil gesto, el soberano dispara una flecha que parte los dos cuernos de un viejo macho, después lanza dos flechas que se plantan como dos cuernos en la cabeza de una gacela. Finalmente lanza una bola de arcilla que roza la oreja de una gacela, la cual levanta la pata trasera para rascarse y Bahram le clava la pezuña en la oreja y el cráneo. Azadeh, horrorizada, le reprocha que lo que acaba de hacer es la obra de un demonio y no la de un hombre; el soberano, crispado, la arroja de su montura y la pisotea. Dos siglos después, el episodio es recuperado por Nezami, aunque en una versión suavizada. Azadeh recibe el nombre de Fitneh, la “sediciosa” (y la seducción). Ambos personajes cabalgan monturas distintas. La incitación de Fitneh no tiene por finalidad un gesto cruel sino la exaltación de la perseverancia que lleva a la constancia y a la excelencia sin par. Si Bahram es un maestro en el uso del arco, Fitneh reina en el arte del laúd. Las gestas de Bahram sólo merecen la impasibilidad de la música, que dice que son cosa de práctica y no proezas. El soberano, furioso, ordena que sea degollada. Fitneh persuade al verdugo de que la salve prediciendo el arrepentimiento del rey. Refugiada en la casa del funcionario cómplice, cada día se impone un extraño ejercicio. La casa tiene una terraza en lo alto de una escalera de sesenta escalones. Cada día los sube cargando sobre sus hombros un becerro recién nacido. Lo hace durante todo el crecimiento del animal. El rey, al pasar un día cerca del pabellón de caza del funcionario, se sorprende al ver a una mujer joven cubierta con el velo subir las escaleras con un toro sobre los hombros; concluye que sólo una práctica constante puede explicar tal hecho; de debajo del velo surge la voz de Fitneh, que le contesta que tanto para cargar un búfalo como para transformar los onagros hay que ejercitarse. Bahram Gur reconoce a Fitneh. En la variación de Nezami el personaje de Azadeh gana en humanidad y calidad moral. En la segunda

versión interpreta el papel de una educadora que lleva al soberano a contemplar sus prácticas en un espejo y a someterse a una norma. Indica al rey el camino de una progresión personal. Es la reveladora –en el momento supremo alza el velo que le cubre el rostro– de la verdad. Maestra por el gesto más que por la palabra, ocupa el terreno del hombre por excelencia: la fuerza física. Su acción enseña y esclarece como lo hace la palabra de Sherezade. El poema empieza con una incitación a la constancia que conduce al desvelamiento del secreto. El objetivo del poeta son los reyes, su edificación y su educación moral. Se exponen tesoros de sabidurías antiguas. Nezami sigue a un “espíritu vivo” –Ferdowsi– que llevaba a su vez la marca de un “libro-universo”, el *Avesta* de los zoroastrianos. En la obra de Nezami el sentido se encuentra, pues, en manos de las mujeres, siete princesas, siete líneas o siete hilos tendidos hacia la verdad. La metáfora de la tejedora se mezcla con la alusión al pintor, trazador de líneas, “siempre hay que someterse a la única verdad”. Así, la ilustración del texto es evocada desde el mismo prefacio. La obra de Nezami constituyó la base de una enseñanza entregada en Irán más allá de los círculos príncipescos. Ganó el ámbito de las madrasas.<sup>2</sup> El episodio de Fitneh y Bahram Gur fue frecuentemente ilustrado, tanto en miniaturas como en piezas de cerámica, vajillas o azulejos. La fuente de la ilustración no siempre está clara: a veces podemos inclinarnos más por el *Shahnameh* de Ferdowsi que por *Las siete princesas* de Nezami. Situada al inicio del poema, Fitneh es la embajadora de las siete princesas, que repetirán el mensaje de la iniciación, de la enseñanza y de la edificación espiritual y moral.

## Bahram Gur y las siete princesas

Bahram descubre un gabinete secreto en el palacio de Khavarnaq donde se encuentran los retratos de las siete princesas, hijas de los reyes de los siete climas, con las que está destinado a casarse. “Lo más sutil que hay en imagen estaba dibujado en las paredes de la sala”. Están reunidas las hijas del rajá de India, del kan de China, del rey de Corasmia, del rey de Eslovania, del rey de Berbería, del agosto César y del rey de Irán. Durante siete noches, al albur de las visitas de Bahram a cada una en pabellones empavesados con colores

diferentes, las princesas le harán recorrer un camino iniciático. Las siete cuentistas entregarán la sabiduría mediante la palabra. Dueñas del juego y del sentido, narran las pruebas que representan la tentación física y la necesaria superación del deseo. El protagonista del primer relato comentará su envilecimiento: "Borré de mi vocabulario la palabra alegría, cuanto más tenía, más quería".<sup>3</sup> La segunda princesa explica un cuento moral de renuncia al placer, el de una joven esclava que se niega a quien la desea, y su dominio sobre un rey, esclavo de amor. El personaje femenino es la antítesis del afán de lucro tan a menudo reprochado a las mujeres. La tercera esposa exalta la castidad y denuncia la malevolencia, el orgullo y la impiedad. Es en este episodio donde la moral triunfa claramente, donde el vino no bebido de la unión se vierte finalmente. En la cuarta parte del relato, una muchacha, una belleza condenada a reclusión bajo la amenaza de los pretendientes, "busca en los alrededores una montaña, alta, tan lejana del ultraje como el cielo". Este personaje femenino tiene un relieve particular en la obra: la dama de la fortaleza es una princesa sabia, dotada para la escritura e "igual al pintor del taller de China", "por la apariencia mujer, por el valor hombre". El modelo es absolutamente masculino. Gracias a la imagen, la bella sale de su reclusión convocando al mundo y rechazándolo en la muerte. "Tomó la pluma, y de arriba abajo, sobre la seda trazó su retrato. Sobre el rostro escribió con su mejor mano: A quienquiera que me desee desafío a que se someta a una prueba". Al cabo de cuatro pruebas las cabezas cortadas se amontonan ante la puerta de la ciudad hasta tapiarla. Esta ama mujer, castradora y cortadora de cabezas, es la perla central del collar de Nezami: la preceden tres relatos y la siguen tres más. Sólo un príncipe lleno de moral logrará neutralizar a la matadora, una vez comprendida la lección esencial: "Para quien se toma el mundo a la tremenda, el desarrollo del asunto es comprometido". Reclusión, renuncia y perdón forman la tríada de la historia. La quinta historia pone en guardia contra la avidez y el afán de posesión con una épica escenificación de las fuerzas del mal. La sexta princesa propone una

imagen plácida, tierna y curadora de las mujeres, muy diferente a la desesperación asesina de la heroína del cuarto cuento. El umbral de la séptima princesa, en un pabellón blanco, es el del amor justo y moral, en el que han desaparecido amós y esclavos, en el que el amor es protegido por la Ley. El final, "legalista", de la historia, como una concesión al orden después de la tempestad de la tentación, recuerda la obra del andalusí Ibn Hazm.

#### Sahriyar y Sherezade de "Las Mil y una noches"

El personaje de Sherezade nos propone otro aspecto de la "carrera" femenina en la literatura de los países islámicos. *Las mil y una noches* son un conjunto de relatos de perfiles variables surgidos, según un consenso recientemente alterado, de una tradición oral, el resultado de una fusión de tradiciones diversas (dominios abásidas, fatimidas de Egipto...), finalmente transcrito a mediados del siglo XIII. Para describirlas se emplea la expresión "relato-bastidor", metáfora tomada del arte del bordado. En efecto, el cuentista borda alrededor de los trazos principales de un relato. La compilación no pertenece, pues, al género de las "bellas letras" (*adab*), sino a una literatura popular que no tenía patrones que financiasen copias ricamente ilustradas. Dado que en Oriente el manuscrito no se ilustró hasta muy tarde, y además muy poco, después de que el corpus volviese engalanado con su éxito en Europa.<sup>4</sup> J.L. Borges fue, sin duda, quien hizo el comentario más penetrante: *Las mil y una noches* son un "libro de arena", eternamente recomenzado, de una lectura infinita. El punto de partida es la amargura de un rey engañado por las mujeres que decide no volver a confiar nunca más en ellas. Cada noche, pues, toma una nueva esposa a la que hará ejecutar por la mañana. He aquí, sin embargo, que ante Sahriyar comparece la bella y débil Sherezade, que detendrá el tiempo con un relato sin fin; ya que en las historias que explica vuelve a representarse la suya, la de una prórroga: en un momento crucial, en el que se cruzan la vida y la muerte, el personaje amenazado suspende la sentencia gracias a la palabra. "No le quiero quitar la vida –se dijo Sahriyar– hasta que haya acabado esta historia extraordinaria, aunque el relato dure dos meses". La premonición es magnífica, la

idea sorprendentemente moderna y recuerda la frase de Freud: "Es más claro cuando alguien habla". *Las mil y una noches* son una apología de la palabra, de la claridad vertida por una mujer. Según las versiones, el destino final de Sherezade cambia, los espíritus más exigentes prefieren un final trágico para la heroína que consigue conquistar el corazón de su verdugo anunciado y apaciguar su vena asesina; Sherezade vive de palabras y una vez Sahriyar salvado, redimido por la palabra de una mujer, ésta ya no tiene motivos para vivir: sólo le queda dejarse llevar por el silencio y la muerte.

#### Notas

1 Para este análisis, largamente acariciado, véanse MARTÍNEZ-GROS, G., *Identité andalouse*, Sindbad, París 1997, y *ibid.*, "L'amour tracé: réflexion sur le collier de la colombe", *Arabica*, xxiv, p. 1-47, 1987, así como su traducción del texto de HAZM, Ibn, *De l'amour et des amants*, Sindbad, París 1992. La traducción al español es de E. García Gómez, *El collar de la paloma*, Alianza, Madrid 1998.

2 Escuelas en las que la enseñanza, basada en las disciplinas religiosas procedentes del estudio del Corán, va más allá, no obstante, del ámbito religioso y abarca las disciplinas más diversas: práctica médica, astronomía...

3 NEZAMI, *Les sept portraits*, Fayard, París 2000. Traducción de Isabelle de Gastine.

4 Sobre este punto, véase MAKARIOU, S., en *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam* [catálogo de exposición], Musée du Louvre, París 2001, p. 18 y 19.

#### NOTAS BIOGRÁFICAS

##### Erika Bornay

**Paul-Louis Bouchard** (1853-1937). Este artista se distinguió por sus obras de desnudos femeninos en los famosos harenes turcos. El título de esta obra (*Les Alméés*) hace referencia a las *almehs*, aunque en el concepto que se tenía de ellas en el siglo XIX. Muchos años antes, la sociedad egipcia designaba con este nombre a las mujeres que eran expertas recitadoras de poesía (*almeh* en árabe significa mujer instruida), pero a mediados del siglo XIX, este nombre se reservaba a las bailarinas que también eran prostitutas. Las páginas más conocidas del viaje de Flaubert a Oriente (*Les Lettres d'Égypte*) acaso

sean las que tienen relación con Kučuk Hanem, célebre bailarina y cortesana con la que el escritor tuvo una apasionada relación después de haberla visto danzar la popular danza del vientre, a veces denominada de "la abeja", en un lugar público. Théophile Gautier, deja entrever en un fragmento de su *Voyage pittoresque en Algérie* cómo le impresionó la contemplación de uno de aquellos bailes: "La danza mora consiste en unas ondulaciones constantes del cuerpo, en torsiones de los riñones, en balanceo de las caderas, en movimiento de los brazos agitando pañuelos; la fisonomía desfallecida, los ojos diluidos o llameantes, las aletas de la nariz temblorosas, la boca entreabierta, el pecho oprimido, el cuello doblado como la garganta de una paloma sofocada de amor; todo representando, sin duda alguna, el misterioso drama de la voluptuosidad del cual toda la danza es símbolo". La cuidadosa composición de Bouchard une a su precisión en el dibujo, que recuerda a Gérôme, una sensibilidad para el color que inunda de luz el espacio del fondo, una luz dorada en la que destaca el rojo de los ropajes del sultán y las notas de color de los vestidos de las bailarinas.

**François Boucher** (1703-1770). En Francia, a mediados del siglo XVIII, las *turqueries* conocieron un gran éxito y a Boucher, pintor especialmente atento a las modas artísticas, le bastó una leve alusión al tema, limitado al tocado de la figura y a un pañuelo de diseño más o menos oriental, para ejecutar su *Odalisca*. Boucher, como los otros artistas del período, nunca había estado en Oriente, aunque este hecho no se consideraba relevante para representar la imagen de una de mujer del harén. En realidad, en el siglo XVIII no se le dio el título con el que ahora es conocida la obra, por lo que es muy probable que el pintor no pretendiera realizar un tema orientalista, sino que, respondiendo a la moda del momento y a una libertad recuperada en la ejecución y demanda de desnudos femeninos, pintara a la modelo en una posición descarada y desinhibida. Existen varias hipótesis sobre quién fue la modelo. Una recoge un rumor de la época –que Diderot suscribe para atacar al pintor– en el que se afirma que la modelo era la esposa de Boucher. Otra versión procede de las memorias, siempre poco

fiables, de Casanova, en las que éste relata que en 1751 le habían sido presentadas dos hermanas flamencas que vivían en París (una de ellas, seguramente amante púber de Louis XV). Según el famoso libertino, él las llamaba "la Morfi" y "la pequeña Morfi", nombres que con el tiempo derivaron en las *mademoiselles* O'Murphi u O'Murphy, que es como popularmente se conoce a la joven odalisca y, en ocasiones, se designa la obra. En la Pinacoteca de Munich hay otro cuadro muy similar a éste titulado *Joven descansando o Mlle. O'Murphy*, que perteneció a la colección de Louis XV. En este caso la modelo, a diferencia de *La Odalisca*, es rubia y, aunque parece bastante probable que se trate de la otra hermana, se desconoce quién era la mayor y quién la menor.

#### Benjamin Constant (1845-1902).

Como la mayoría de los orientalistas franceses, Constant viajó a Marruecos bajo la impresión que le habían causado las obras de Delacroix. También estuvo en España, donde recibiría influencias de Marià Fortuny.

La escena de su cuadro *Los califas* refleja, si cabe más que otras, toda la sensualidad turbia y espesa del harén imaginado por el hombre occidental. Ambiente voluptuoso, el de la obra, al que no es ajeno el acento en el abandono de los cuerpos a los placeres del sexo y a los abusos de los opiáceos. El acusado claroscuro y las tonalidades rojizas del cerrado interior contribuyen a crear esa atmósfera.

#### Eugène Delacroix (1798-1863).

Delacroix es el único artista del que se tiene noticia fidedigna que tuviera acceso, gracias a su insistencia, al interior del espacio prohibido de un harén, visita que le permitió ejecutar estos bocetos, que más adelante darían lugar a su conocida obra *Mujeres de Argel*. (Sus cuadernos de apuntes de su viaje al norte de África se pueden comparar, por su minuciosidad y exactitud, a las notas de Flaubert para su *Salammbo*.) Un amigo del pintor, Victor Poirel, ingeniero que trabajaba en la dirección portuaria de la capital de Argelia, consiguió que uno de sus empleados accediera a introducir clandestinamente a Delacroix en su propio harén doméstico. Otras fuentes consideran a ese empleado del puerto como un antiguo "pirata", un apóstata que había

renegado del cristianismo. De ser cierto, se entendería por qué, desafiando las costumbres musulmanas, permitió la entrada de un hombre en su harén. En un fragmento de una de sus cartas, Charles Cournault, pintor y viajero por el norte de África, relata cómo gustaba a Poirel recordar este episodio: "Las mujeres, advertidas, se ataviaron con sus mejores vestidos y Delacroix hizo de ellas unos croquis a la acuarela que posteriormente le sirvieron para pintar su cuadro [...]. Estaba como embriagado por el espectáculo que tenía ante los ojos", escribe, y añade que el pintor, extasiado, exclamó en varias ocasiones: "¡Qué belleza!, ¡es como en tiempos de Homero!". Estos bocetos, que por su tamaño y delicadeza ponen de manifiesto el conocimiento que tenía el artista de las miniaturas islámicas (en los años veinte dibujó e hizo copias de miniaturas de varios tipos), revelan toda la espontaneidad de la obra hecha *in situ*.

**Marià Fortuny** (1838-1874). Su viaje a Oriente se debió al encargo que le hizo la Diputación de Barcelona, interesada en que un buen artista dejara testimonio pictórico del valor de los voluntarios catalanes en la guerra hispano-marroquí de 1860. Fortuny permaneció más de dos meses en el Magreb y quedó tan impresionado por el país, por su luz y color, que regresó como particular en tres ocasiones más. Aunque como los otros artistas, a excepción de Delacroix, nunca visitó un harén, tampoco fue ajeno a la fantasía del harén, realizando tres cuadros sobre este tema. Sin embargo, su *Odalisca* es un trabajo de estudio, ejecutado al año siguiente en su taller de Roma y enviado como obsequio a la Diputación de Barcelona junto con otras obras acordadas en el contrato de pensionado en la capital italiana. Su esclava, de provocativo y luminoso cuerpo desnudo, inclinado hacia el espectador, escucha tendida sobre ricas ropas de cama y con mirada ausente, la música que interpreta un árabe en el fondo del cuadro.

**Jean-Léon Gérôme** (1824-1904). Fue la fascinación que desde muy joven sintió por Oriente lo que impulsó al francés Gérôme a hacer una serie de viajes regulares a aquellos países, muy en particular a Egipto, ejecutando una serie de obras de tema orientalista que lo harían famoso, tanto por su dominio

del dibujo como por la exactitud arqueológica con que las llevaba al lienzo. El pintor utilizó dos tipos de fuentes. Una fue la fotografía: en 1877, encargó a un amigo turco de Estambul, Abdullah Siriez, pintor del sultán, que le proporcionara una serie de fotografías que iban a permitirle dar ese tono de veraz realismo a sus interiores de harenes y baños. Se desconoce quien realizó las fotografías, ya que al *hamman* de las mujeres no tenía acceso hombre alguno. Al harén sí, aunque estaba limitado al dueño del harén y los eunucos, por lo que es muy posible que fuera de nuevo una mujer quien tomase las fotografías solicitadas por el escrupuloso Gérôme. La otra fuente de inspiración fue la literatura. Algunas páginas de *Les Orientales* de Victor Hugo fueron trasladadas al lienzo por su pincel y, para una composición sobre el tema de la venta de esclavas en El Cairo, se basó en la descripción que hizo Gerard de Nerval en su libro *Voyage en Orient*.

Su pequeño óleo *Mujeres en el baño* nos muestra en primer plano a una figura femenina sentada, con el cuerpo inclinado, que dirige su mirada hacia el espectador. Para esta obra y las otras que tiene sobre el tema del *hamman*, Gérôme debió de tener más presentes las cartas de Lady Mary Wortley Montagu que las anotaciones de Julia Pardoe, pues mientras que Lady Montagu afirma que en el baño de mujeres "todas iban como vinieron al mundo, es decir, en inglés llano, completamente desnudas, sin ocultar bellezas ni defectos", Pardoe, al relatar su visita al *hamman* más de un siglo después, las describe medio vestidas.

**Giovanni Antonio Guardi** (1699-1760). El mariscal Schulenburg, importante coleccionista de arte, encargó un conjunto de cuarenta y tres *quadri turchi* (de los que sólo se conocen veintinueve) para decorar el salón oriental de la residencia que poseía en Verona. Para su ejecución, Guardi recurrió a unas estampas realizadas a partir de las pinturas de un artista franco-flamenco, pintor oficial del sultán de Turquía. El narguile, que tanta relevancia tiene en esta composición, es un elemento que aparece casi en toda la iconografía de las mujeres de harén. Como escribió Théophile Gautier, "nada es más favorable a los ensueños poéticos que aspirar este humo aromatizado" y su uso

en los harenes estaba muy extendido. Pero mientras en las miniaturas islámicas las figuras femeninas lo usan a la manera de pequeño placer cotidiano, el artista europeo recreaba este objeto para enfatizar el exotismo y la atmósfera viciosa y sensual del harén. Guardi, que fue un maestro *di tocco*, sabe desmaterializar la forma con pequeñas pinceladas sueltas y libres.

**Jean-Auguste-Dominique Ingres** (1780-1867). A diferencia de Eugène Delacroix, su rival artístico, Ingres nunca viajó a Oriente. Próximo, por lo que sus pinturas de odaliscas se basan únicamente en fuentes literarias. Su fascinación por las mujeres del mundo exótico y prohibido del harén tiene su origen en su juventud y en la impresión que le causó la lectura de un libro no identificado, de uno de cuyos capítulos, titulado "Los baños del harén de Mahoma", tomó cuidadosas notas en un cuaderno. Más adelante contribuyó a exaltar su imaginación la publicación de las *Cartas* de Mary Wortley, en las que dejaba constancia de sus experiencias como viajera curiosa, muy acorde con el espíritu de la Ilustración.

La figura de la odalisca de Ingres, nueva versión de *La gran Odalisca* del Louvre (1814), revela las inusuales desviaciones del artista respecto al canon clásico, modificando la naturaleza de tal modo que puede afirmarse que fue un precursor de los deformadores de la línea. Mucho antes de que los ojos penetrantes de Picasso lo observaran (el dilema artístico que siguió a sus años cubistas pondría de manifiesto la influencia de Ingres en su obra), el poeta Paul Valéry ya supo captar la deformada belleza de este cuerpo. Como afirmaba en un escrito: "El pincel de Ingres persigue la gracia hasta llegar a hacer de sus seres monstruos". Las licencias que el pintor se tomó en el dibujo, visibles en otras obras suyas del mismo tema, surgen del poderoso sentimiento que despertaba en él la visión de un desnudo femenino, del cual partía para realizar su concepto de belleza ideal. Su distante odalisca, de calma intocada, presenta un cuerpo de abstracta anatomía cuyas contracciones y expansiones reviven el preciosismo erótico y formal del manierismo, y revela que su concepto de la mujer era el de una criatura de uso exclusivamente sexual.

En esta obra, el desnudo aparece menos ornado que en la del Louvre. Se han suprimido el narguile, el abanico de plumas de pavo real y las pulseras. Ingres sólo ha retenido el cuerpo y la mirada.

**Jean-Jules-Antoine Lecomte du Noüy** (1842-1929). Influenciado por Gérôme, de quien fue alumno, a los treinta años de edad hizo su primer viaje a Egipto y Turquía, donde realizó infinidad de bocetos para unas obras que revelan su atracción por el mito del erotismo y la violencia de aquellas tierras. Como en casi todos los pintores orientalistas, en Lecomte du Noüy no se percibe elemento alguno que rompa la tradicional armonía de un mundo que estaba dejando de ser, y como el resto de dichos artistas seleccionaba sus temas rechazando totalmente los aspectos industrializados y modernos de algunas ciudades. Por tal motivo se inspiraba para sus cuadros en la literatura de Victor Hugo y Théophile Gautier. *La esclava blanca* hace referencia al origen étnico de una gran mayoría de mujeres del harén procedentes de tierras de "infieles", donde habían sido capturadas para ser vendidas por comerciantes judíos en los famosos mercados de Constantinopla e Isfahán. Como el Islam prohibía la esclavitud de musulmanes, se da la circunstancia de que muchos de los sultanes fueron hijos de esclavas, casi todas cristianas: circasianas, georgianas, cretenses, rusas, griegas e incluso venecianas. El cuadro de Lecomte du Noüy refleja el marfileño rostro de una mujer de rasgos claramente occidentales fumando con voluptuosidad un cigarrillo en el interior de un baño.

**Vincenzo Marinelli** (1819-1892). "No te embrutezas en los billares europeos y vuelve a disfrutar de una sesión de *almehs*", escribe Flaubert a un amigo desde El Cairo. Como Bouchard, Gérôme, Chassériau o Constant, el italiano Marinelli recurre asimismo a una representación del baile de la "abeja", que en esta fantástica composición, a la manera de un gran escenarista operístico, interpreta una sensual bailarina negra.

**Henri Matisse** (1869-1954). Matisse pasó en Tánger los inviernos de 1911-1912 y 1912-1913, experiencia que, como él mismo comentó, se tradujo en una evolución de su obra que reflejaría la seducción del arte islámico y sus libertades decorativas.

En 1917 el pintor se instala en Niza, lugar del que apenas se alejó, y allí, en el sur, siente que reencuentra la luz perdida de Marruecos e inicia una serie de cuadros de influencia oriental, interiores bañados por una luminosa atmósfera, en los que incluye a sus modelos femeninas tendidas, casi inundadas por la profusión de tejidos ornamentales. Es indudable que la sugestión de lo árabe le llevó a componer, de forma muy consciente, unas obras en las que su concepto de felicidad terrenal se diría corporeizado en aquellos ambientes y en aquellas mujeres, y así, en su interpretación del tema –tan distinta a la de los llamados orientalistas– se refleja que sus odaliscas eran una fantasía decorativa construida en términos absolutamente pictóricos. "Nunca he concedido importancia a la anécdota", afirmó en una ocasión. Los ambientes sofocantes, el claroscuro y el tratamiento de un naturalismo intencionadamente turbador de los desnudos femeninos no interesan a Matisse, que recurre a las tintas planas y a la línea arabesca de las miniaturas persas que tanto admiraba. Probablemente en estas obras no fue ajeno al mito de Oriente, aunque para él sus odaliscas representaban básicamente el problema pictórico de la integración de la figura en un fondo ornamental.

**Jules Mignonney** (1876-1929). En esta pintura son muy abundantes las imágenes en las que a la blanca, a veces marmórea, piel de las odaliscas o favoritas se contraponen la piel oscura de sus sirvientas. Éstas, a diferencia de la frecuente desnudez de sus dueñas, casi siempre aparecen vestidas y sólo en algunas ocasiones mostrarán la parte superior de su cuerpo (como en el cuadro de Lecomte du Noüy). Esta interesante obra de Mignonney, ofrece una visión menos exótica, más naturalista del tema, y también más moderna, al recurrir a un punto de vista elevado, japonizante, y al uso de colores complementarios.

**Pablo Picasso** (1881-1973). La noticia del fallecimiento de Matisse en 1954 causó a Picasso un gran abatimiento del que, sin embargo, se repuso pronto para entregarse con furia a la pintura. "Cuando Matisse murió –confesaría a Roland Penrose–, me legó sus odaliscas." En dos meses, entre diciembre de 1954 y febrero de 1955, ejecutó una serie de trabajos sobre este tema, aunque partiendo de Delacroix y sus *Mujeres de Argel*

(Françoise Gilot recuerda que Picasso la llevaba ex profeso al Louvre para contemplar dicha obra). Apparentemente, hay una contradicción entre su afirmación, como de homenaje al amigo, y el volverse hacia otro pintor para su representación de unas mujeres del harén. En realidad, tal contradicción desaparece cuando se sabe que en la obra de Delacroix se encontraba la fuente de la que bebió Matisse, quien en el curso de una visita al Louvre expresó su admiración por las acuarelas de *Mujeres de Argel* y otros estudios de odaliscas. Picasso, sin abandonar jamás su lenguaje, analiza, descompone y recompone la obra de Delacroix y, con la incorporación inesperada de un desnudo femenino y la deformación crispada de los cuerpos que se contorsionan, convierte la sensualidad del cuadro de Delacroix en unas obras de agresivo erotismo. Ahora bien, hay que hacer notar que el título de los dibujos puede inducir a engaño, ya que, aunque es evidente que Picasso parte de Delacroix, introduce a Matisse en el desnudo con los brazos bajo la cabeza y las piernas cruzadas, acaso pensando en *Odalisca con pantalón rojo*, pero sobre todo en la figura desnuda de *Odalisca con magnolias*. Es decir, a través de Delacroix, Picasso se reencuentra con el amigo y rival recién fallecido.

## LAS NUEVAS SHEREZADES

Rose Issa

p. 136 a 163

Dice la leyenda que Sahriyar, soberano de Bagdad en *Las mil y una noches*, se enfureció tanto cuando descubrió la infidelidad de su mujer con un esclavo negro que la mató y decidió ejecutar en el día siguiente a su noche de bodas a todas y cada una de las novias vírgenes que la siguieron. Demasiadas muertes después, Sherezade, hija de un visir, se propuso poner fin a la matanza casándose con Sahriyar para después fascinarlo de tal modo con sus historias que tuviese que prolongar su vida para poderlas oír. Sherezade es ante todo una artista: una mujer con imaginación, inspiración, originalidad y talento. Cuando arriesga su vida para salvar la de las otras mujeres, pone en juego todos sus recursos —una confianza formidable en sí misma, inteligencia, belleza, dotes interpretativas y habilidad literaria—

para hechizar a un marido que puede matarla en cuanto se aburra. Se enfrenta al dueño de su vida y de su muerte cautivándolo con los ingeniosos arabescos de sus cuentos. Gracias a su creatividad, consigue su salvación y la de las futuras víctimas después de apaciguar la desconfianza de su amante hacia las mujeres. Cuando, en el siglo XVIII, *Las mil y una noches* fue traducida por el diplomático y erudito francés Antoine Galland, esta historia de amor, que combina poéticamente arte y sensualidad, dio lugar a una imagen fascinante de la mujer oriental que aún perdura. “Las nuevas Sherezades” explora las maneras en que las mujeres orientales de hoy enriquecen la sociedad contemporánea utilizando un lenguaje visual personal que desafía radicalmente la visión tradicional de las mujeres de Oriente Próximo y el norte de África. Esta parte de la exposición no consiste únicamente en invertir el telescopio, sino en explorar las contradicciones y paradojas de nuestras sociedades cuestionando nuestra percepción de los “demás” y de nosotros mismos en términos de género, raza y cultura. No son artistas etnográficas, sino artistas interesadas en las fuentes de su cultura y cuya obra contribuye a ampliar su horizonte estético y a profundizar en su comprensión.

## Narrativa del siglo XXI: social, doméstica y estética

Lo que más sorprende de estas modernas Sherezades del Este y el Sur del Mediterráneo es su coraje cuando se trata de expresar los más íntimos dramas y preocupaciones personales, y el amplio abanico de métodos que emplean para comunicarlos. Utilizan su estética y su sentido del humor para ilustrar las paradojas de nuestras culturas; transgreden los tabúes sexuales y exploran con gran discreción y dominio el siniestro poder de los objetos domésticos que nos rodean. Las hay que reducen a formas y patrones puramente abstractos su observación de lo que las rodea, patrones frecuentemente asociados a sentimientos de enclaustramiento, secreto o segregación. También nos sorprende intensamente la expresión laminada de su visión, que a menudo invita al espectador a recomponerla en un juego de memoria, amor, belleza, conocimiento, perplejidad, descubrimiento y autoconocimiento,

no muy diferente a la búsqueda mística de la unidad.

## La belleza de las paradojas

La fotografía ofrece una gran flexibilidad en los países con censura y por tal motivo es uno de los medios preferidos por muchos artistas iraníes. Durante los largos años de estrictas restricciones posteriores a la revolución islámica de 1979 y la devastadora guerra entre Irán e Irak (1980-1988), en los que las facultades de arte, los cines y las galerías artísticas estaban cerrados, numerosos artistas se volcaron en la fotografía. Explorando las paradojas inherentes a la imposición de viejas normas religiosas en una sociedad que no puede escapar de la modernidad, transformaron su expresión artística en metáforas de la vida. Inspirada en las fotografías qajar de las reservadas mujeres de la corte qajar (s. XIX), **Shadi Ghadirian** (1974, Irán) retrata en su estudio a su familia y amigas, en su mayor parte mujeres de su edad, que posan ataviadas a la manera qajar junto a objetos hoy en día corrientes: un lector de CD, una lata de Pepsi-Cola, una bicicleta o un diario. En Irán, tales objetos —mercancías importadas de Occidente, toda la música pop, la mayor parte de los vídeos y libros— aún están prohibidos. Cuando no se ven objetos prohibidos, las mujeres de Ghadirian están completamente cubiertas de velos que las convierten en formas abstractas decorativas e inanimadas. Otras te miran con una mirada penetrante, serena y llena de fuerza, con el velo levantado, lo que en la sociedad qajar del siglo XIX era un signo de protesta. El humor seco y las escenas encantadoramente compuestas de Ghadirian ilustran con mucha gracia las paradojas en que viven las mujeres iraníes de su generación y las contradicciones de una sociedad dividida entre tradición y modernidad. En las fotografías más recientes, hechas después de la boda de Ghadirian, las caras de las mujeres están completamente cubiertas por velos, cacharros de cocina y objetos domésticos, señal de protesta contra la condición doméstica de las vidas de las mujeres y contra el anonimato en el que se sumen cuando sus ocupaciones se reducen a limpiar, cocinar y atender a la familia. Estas bellas imágenes, en su mayoría de color sepia, nos muestran que la resistencia se mantiene viva y fuerte dentro de los

confines de la casa.

Su compatriota **Malekeh Nayiny** (1955, Irán) se nutre de la nostalgia del exilio. En su estudio de París colorea con tonos brillantes antiguas fotografías familiares en blanco y negro, que transforma mediante la fotografía digital en imágenes alegóricas y fantasmales llenas de detalles nostálgicos, como una alfombra, un loro, una lechuga, un icono religioso popular o un anuncio de sostenes. Encontramos imágenes de su madre y su primito, de su tía abuela y de su tío abuelo, conocidos por sus travesuras, el abuelo sentado a la mesa frente a un telón panorámico, el padre yendo a jugar a tenis. Nayiny emplea la tecnología digital como si fuera una especie de máquina del tiempo que actualizase el álbum familiar dándole color y vida a fin de renovarlo y revitalizarlo. Mediante anacronismos visuales, como aplicar el motivo de un sello de correos a los vestidos de los antepasados o inventar fondos descaradamente fuera de contexto en relación con la escena principal, los trasplanta a un lugar y un tiempo diferentes y los embellece amorosamente. La paradoja y el humor son también elementos clave de los autorretratos obsesivos, ingeniosos y lacónicos como haikus de **Ghazel** (1966, Irán). La serie de esbozos videográficos titulada *Me* ('Yo'), en curso desde 1997, tiene una calidad afilada, cruda; los esbozos duran de un segundo a dos minutos. Muestran su modo de saltar incesantemente entre las actividades al aire libre y las actividades en recintos cerrados —esquí acuático, motociclismo, natación, equitación, lectura, danza o gimnasia—, siempre obediente a las estrictas restricciones islámicas en lo que atañe a la manera de vestir. Esto hace que Ghazel parezca fuera de lugar, especialmente cuando toma el sol en la terraza cubierta de pies a cabeza por el chador y las gafas de sol. Las paradojas que revela son un recordatorio constante de su vida, mental y físicamente nómada, viajando entre Irán y Occidente. Actúa, filma y monta estas pelliculas autobiográficas caseras, en las que reflexiona sobre sus identidades paralelas y “su deriva inacabable de una a otra”. Su familiaridad con los idiomas extranjeros, mostrada en los textos que subtítulan esos diarios visuales, da otra dimensión a sus cáusticas

observaciones y autoparodias. Insiste en dejar erratas en los textos a fin de reflejar sus múltiples e imperfectas identidades, y su condición de extranjera tanto en su país como en todas partes. El humor y un intenso sentido de la comicidad de la vida de cada día están omnipresentes en la banda sonora de *Cairo, Street Courtship* ('El Cairo, galanteo callejero') de **Nadine Touma** (1972, Líbano). Paseando por la ciudad graba el léxico callejero del galanteo egipcio, con su humor, poesía, agresividad, placer y agotamiento. Pretende captar las nociones de belleza y amor en la psique del hombre egipcio. En el Cairo, la gente de la calle (hombres en su mayor parte) no se da cuenta de que es árabe. ¿Pero, qué apariencia se supone que debe tener una mujer árabe? ¿Se puede deducir de cómo anda o de su porte? ¿Es su modo de mirar directamente a los ojos de los hombres? ¿Sin timidez? ¿Su manera de vestir? ¿O su amistosa sonrisa? A veces los comentarios la halagan, aunque a menudo opta por ignorarlos. Cuando Touma responde y refleja su conducta, los hombres se sorprenden, se espantan y se deshacen en excusas. “Cogerlos con la guardia baja siempre es un placer”, dice.

En la obra de Touma, el lenguaje tiene el papel de un *voyeur* que la hace sentir como si estuviera detrás de una puerta cerrada en vez de ir andando libremente por la calle. Su cuerpo es cartografiado constantemente con las palabras de ese diccionario del galanteo o el acoso, con su música y su encanto particulares (que se pierden parcialmente con la traducción). “Mira esa hermosa carne blanca; quién fuera carnicero.” (Un vendedor ambulante de dulces) “Esa es la clase de azúcar que nunca me enfermaría.” (Un transeúnte) “Eres una rosa... crema... azúcar... luna. ¡Alá!” Touma está cautivada por esa coqueta poesía amorosa (*ghazals*) y su acompañamiento de silbidos, pedoretas, chupadas, guiños etc.

## Tejiendo tabúes eróticos

Durante siglos las mujeres han expresado su creatividad artística anónimamente: las nómadas tejían alfombras, velos nupciales, utensilios decorativos domésticos y alforjas; las mujeres de ciudad bordaban suntuosos tejidos para dar color, forma y textura a sus