

FORMA Y REPRESENTACIÓN EN LOS MANUSCRITOS PERSAS DE LA ÉPOCA SAFAWĪ: EQUIVALENCIAS TERMINOLÓGICAS

Soheila Pirasteh Karimzadeh-Tabrizi

P.T. Diseño Gráfico del Dpto. de Dibujo, Diseño y Estética de la ULL

RESUMEN

Dentro del universo de la pintura persa, el periodo Safawī (1502-1736) representa una época dorada a la que sólo tangencialmente ha podido acercarse la teoría occidental del arte. Uno de los principales escollos lo ha supuesto la singular nomenclatura con la que tradicionalmente se ha codificado dicha práctica. Todo intento de aproximación requiere, pues, el paso previo de la comprensión y asunción de esta particular terminología. Este estudio pretende analizar algunos de los principales términos usados por los pintores safawīes con el fin de descifrar el contenido de sus obras y establecer sus posibles equivalencias con géneros pictóricos occidentales.

PALABRAS CLAVE: Safawī, miniaturas persas, nomenclatura.

ABSTRACT

Within the universe of Persian miniatures, the Safawī (1502-1736) period represents a golden age, which the western theory of art has only tangentially been able to approach. One of the main difficulties has lied in the singular nomenclature traditionally used to classify the practice. All attempted approaches, therefore, require an understanding and acceptance of this particular terminology. This study intends to analyse some of the main terms used by Safawī painters in order to decipher the content of their work and establish possible equivalencies with western pictorial genres.

KEY WORDS: Safawī, Persian miniature, nomenclature, drawing, portrait, group images, landscape, animals, decoration.

El recorrido que proponemos por la terminología pictórica de la época Safawī implica examinar las imágenes utilizadas por estos artistas desde el punto de vista de «qué» representan y de «cómo» lo representan. Esto es, desde sus contenidos temáticos y morfológicos y desde los códigos de representación formal y de estructuración espacial que utilizan.

En el primer caso, no podemos olvidar que el contenido de las ilustraciones supone, sobre todo, la traducción al lenguaje visual de contenidos literarios por lo que, en la formalización de los mismos, *su desarrollo temporal se convierte en espacial*



y el pensamiento *abstracto se concreta* en imágenes, caracterizadas por su continuidad y por un mayor o menor grado de analogía respecto al precepto de las que derivan. Por otro lado, la *emoción* que expresan no es tanto la que motivó, en su día, al autor del texto, sino la que su lectura transmite al ilustrador y lo que la ejecución de la obra le sugiere. En todo ello puede existir un factor de diferenciación subjetiva que tal vez podemos detectar a través del grado de concentración que introducen en la forma y de la manera en que realizan las ilustraciones que encontramos en las obras, lo que nos puede conducir a conocer más directamente la sensibilidad de los mismos.

Somos conscientes de que en tareas como éstas, el observador forma parte de lo observado, por lo que es inevitable introducir un cierto grado de subjetividad. También lo somos de que trabajamos sobre un conjunto de obras que, aunque ordenadas cronológicamente y seleccionadas entre las que se consideran más representativas de aquellas a las que hemos tenido acceso, no supone sino la punta del iceberg de toda la producción realizada —gran parte de ella hoy perdida o perteneciente a colecciones particulares de difícil acceso—.

Comentaremos aquí los términos que se refieren al retrato y a las escenas de género, a la representación de paisajes a los diseños ornamentales.

EL RETRATO: FORMA Y SIGNIFICADO

La palabra *Surat*, que literalmente quiere decir «forma», es la que se emplea comúnmente para referirse al retrato. La amplitud del término nos obliga a establecer algunas premisas:

- O bien se consideran retratos todas las figuras humanas que pueblan las escenas de los manuscritos safawíes, lo que apelaría a una base de representación realista, tomada de la experiencia cotidiana y basada en los códigos de percepción.
- O bien el retrato se identifica con la figura de «hombre» como concepto sin que interese personalizar demasiado los rasgos físicos individuales del retratado, bastando con inducir algunos rasgos de su caracterización. En nuestra opinión ambas hipótesis confluyen, aunque respecto de la segunda existen varios testimonios interesantes sacados de algunas narraciones épicas de la literatura persa. Estos relatan la historia de un retrato de tanta elegancia y encanto que es capaz de robar el corazón a cualquiera que lo contemple. Éste fue el caso del retrato de Khosrow pintado por Shapur, o el de Hosn pintado por Khiyal. Para otros autores, al igual que los sueños, el retrato es capaz de encantar y arrastrar a la pasión. La perfección de tales retratos permite a Nushabe reconocer a Iskandar, aun a pesar de su disfraz. Esto ocurre porque el retrato va más allá de la imitación de la naturaleza: no se limita a la reproducción de una forma sino que transmite el «gran significado» de la forma (la esencia) (fig. 1).

A esto se refiere Sadeqi cuando habla acerca de los retratos pintados por su maestro, Ali Mozaffar:





Figura 1.

Si decidía pintar el retrato de alguien,
Lo hacía de tal modo que era como la imagen original.
Nadie podía encontrar la diferencia,
Excepto cuando considera el movimiento y la elevación

Descripciones similares son comunes en poesía: cuando miramos hoy uno de los retratos del período Safawí, nos parece algo muy alejado de un retrato «realista». Sin embargo, una anotación de Sadeqi afirma al respecto:

He llegado a ser tan hábil en el arte del retrato,
que he cogido el sendero fuera de la imagen formal (*surat*) hacia el significado interior (*ma'ni*)¹.

Todo se vuelve más claro tras recorrer este nuevo camino, un retrato no es para los safawíes un duplicado de la imagen «real», original (*surat*), sino una visión más elevada de la realidad, que va más allá del objeto (*ma'ni*, el «significado» por excelencia). Sadeqi añade, acerca del «arte del retrato»:

Nadie estará libre de error
Ni siquiera Mani o Behzad.

¹ SADIQI, Suvar. *Qanun al-Suvar*. [The Canons of Images]. Edita M.T. Danishpazhuh. *Hunar va Mardum* 90, (13 49S/1970), pp. 11-20.



Esto demuestra, una vez más, que más allá de la perfección fotográfica se encuentra la emoción o el significado oculto de la realidad que se intenta descubrir.

Parece que la adopción de un lenguaje pictórico conceptual tan poco adscrito al «realismo» como el de la «miniatura» obedece, en cierto modo, a una manera de defenderse contra un tabú imperante sobre la imagen. De cualquier modo, el temor a romper este tabú impidió la formación de un concepto de arte «realista». Prueba de ello sería la excepcionalidad de la escultura *bulto en redondo* de los países islámicos, y también la superstición con que es vista la fotografía por el público en general.

Además, la preferencia dada al «significado» sobre la «forma» es también uno de los aspectos esenciales del Sufismo. En este sentido, y en relación con la pintura del reino de Akbar, M. Brand cita las siguientes líneas de Amir Beyg Saveji «Peyrovi»:

¡Oh Dios! No puedo alcanzar el mundo del ideal,
Perdóname si admiro la forma.

Estas líneas que parecen contradecir lo expresado por Sadeqi, son utilizadas por M. Brand para explicar que la pintura de la época de Akbar es más «realista» que las de la era Safawí o la de antes de Akbar. Sin embargo, mientras que la idea de Peyrovi es aceptable para la poesía, es —al contrario de lo que piensa M. Brand— muy diferente del concepto de arte de Akbar, que se guía más por estas líneas de Abu al-Fazl, inspirado indudablemente por la noción de Ibn Arabi de «*vahdat al-vojud*»:

Lo que nosotros llamamos forma (sovar) nos conduce a reconocer un cuerpo; el mismo cuerpo nos lleva a lo que llamamos una noción, una idea (ma'ni). De este modo, al mirar la forma de una letra, reconocemos la letra, y esto nos llevará a su vez a alguna idea. De modo similar ocurre con las personas designadas por un dibujo².

SURAT-GARI, EL RETRATISTA

Además del término «surat», encontramos otras palabras que se refieren al retrato, más o menos sinónimas de la anterior. Así, por ejemplo, el término «tasvir» equivale al de «imagen», incluyendo «forma» y «contenido». Se refiere a cualquier dibujo que tiene un referente real, independientemente de que esa realidad sea física, cultural o psicológica. Otras palabras que se refieren al retrato son: *cebre-goshā'i*, *cebre* (o *surat*) *pardazi*, *shabih-keshi*, así como otros nombres compuestos, usados a

² IBN ARABI. «*Turyumän al-aswāq: The Tarjumän Al-Ashwāq. A Collection of Mystical Odes By Myhyi 'Ddín Ibn Arabí*», tr. por Reynolds A. Nicholson, Londres, Theosophical Publishing House, 1978 (reimp.; 1ª ed., 1911).

menudo en los textos más por su asonancia y juego de palabras que para especificar una determinada técnica realista. Por otro lado, los términos usados en pintura para indicar las diferentes actitudes del sujeto, retrato, busto, retrato de cuerpo entero, y otros vocablos usados en Occidente, son casi desconocidos. El término *yeke surati* indica el retrato de una única persona, y se opone a *majles-sazi*, un retrato de grupo o una escena de género (ver más adelante). La mayoría de los retratos iraníes muestran las tres cuartas partes de los rostros; el perfil (*nimrokh*), raramente dibujado en Irán, es mencionado, hasta donde yo sé, sólo en el contexto técnico de algunos textos de la India. No obstante, esto puede parecer sorprendente si leemos en Chardin:

Es verdad que los rostros representados guardan una semejanza bastante buena; son generalmente mostrados de perfil porque son más fáciles de pintar; los pintan también en sus tres cuartas partes; pero cuando se trata de rostros completos o frontales, se equivocan, ya que ellos no saben bien cómo sombrearlos³.

Varios textos, aparte de las novelas, mencionan algunos retratos. Como vimos en un principio, el sasánida *Khoday-name*, incluía retratos de reyes y reinas. Del mismo modo, durante la era musulmana, Nezami² Aruzi nos cuenta en su *Chahar maqale* la historia del retrato de Avicenna que Mahmud de Ghazni encargó supuestamente al pintor Abu Nasr 'Eraq Naqqash. Estas referencias, sin embargo, no aclaran nada acerca del estilo de estos retratos. Por otro lado, se ignora qué quiere decir Eskandar Beyg cuando cuenta que Seykh Mohammad Sabzevari «introdujo el retrato *farangi* en Irán (Ajam). A su vez, Qazi Ahmad afirma que el Sultán Muhammad «representó mejor que otros pintores el comportamiento (*ravesb*) del Qizilbash». Ambas afirmaciones están relacionados probablemente con asuntos de apreciación estética difíciles de entender en la actualidad, pero que quizás designen también tipos de materias particulares: el retrato *farangi* tal vez muestra la primera representación de los europeos; la conducta del Qizilbash es quizás un modo de pintar la cortesía de los «cabezas rojas». En todo caso, su noción de crítica de arte y el vocabulario que conlleva resulta aún difícil de transferir a la teoría del arte occidental.

MAJLES-SAZI: RETRATOS DE GRUPO Y «ESCENAS DE GÉNERO»

La palabra *majles-sazi* se refiere, como ya hemos señalado, a pinturas en las que aparecen varias personas; hay varios tipos de representaciones convencionales, a menudo destinados a decorar el frontispicio de una obra, como, por ejemplo, escenas de un banquete (*majles-e bazm*), escenas de batallas (*sepah pardazi*), o escenas de cacería (*shekar-gah*). Eskandar Beyg dice de Mozaffar 'Ali:

³ CHARDIN, Jean. *Voyages du Chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*. 3 Volúmenes. Amsterdam: Jean Louis de Lorme, 1711. Nosotros no compartimos esa idea de Chardin. Creemos que en la pintura persa el rostro de 3/4 o de perfil se prefiere porque es más expresivo, más significativo y más caracterizador al permitir arrojar mayor cantidad de información sobre lo representado.



*Tasvirat-e-dowlat-e dowlatkane-ye homayun va majles-e eyvan-e cehel sotun tarahi moshar aleyhe*⁴.

Las figuras de fortuna del palacio real y las escenas genéricas del pabellón de las cuarenta columnas han sido dibujadas por los arriba mencionados (Mozaffar 'Ali).

La misma palabra es usada por Qazi Ahmad para describir las escenas genéricas que fueron dibujadas por el Shah Tahmasp en el palacio de Cehel Sotun de Qazvin. En un pasaje tomado de la obra de 'Abdi Beyg Shirazi, se hace referencia a las cualidades del Shah Tahmasp como pintor, *Dowhat al-azhar*, y se describe las pinturas de los palacios de Qazvin, entre las que se encuentran: *Majles-e bazm va shekargah* (escenas de festín y cacería), *Majles-e Yusuf va Zoleykha* (las mujeres egipcias cortándose sus propias manos), *Majles-e qabaq andazi va cabok savaran* (escena de un juego de *qabab*, «arco y flecha» y ágiles jinetes).

Iskandar Beyg dice que Siyavsh Beyg sobresalía en la representación de escenas de batalla (*sepah pardazi*) y en las escenas genéricas (*majles-sazi*).

Dust Mohammad para describir la escena que muestra a la corte de Gâyumars pintada por Súlтан Muhammad, emplea la palabra *mowze*: «*mowze*'-e *palang-pushan ast*» (tema que representa algunas figuras vestidas con pieles de pantera) (fig. 2); del mismo modo, palabra que es usada varias veces en el *'arze-dasht* del taller de Baysanqor en relación a los pintores Amir Khalil y Khavaje Ghiyas al-din.

PAISAJES Y ANIMALES

Las pinturas de paisajes, sin figuras, son muy escasas entre las miniaturas persas. Sin embargo, algunos detalles de los paisajes, por ejemplo las montañas, han sido analizadas por autores como Eskandar Beyg, quien dice que los artistas Siyavush y 'Ali Asghar Kashi fueron excepcionales en *kuh-paraazi* (el dibujo de montañas).

Janevar-sazi, o «dibujo de animales», es un diseño común no sólo en las miniaturas, sino que también constituye un recurso esencial para la iluminación de los márgenes. La descripción de esta clase de pintura se encuentra, sin embargo, sólo en algunas líneas de Sadeqi. Este autor ante todo realiza un listado con los nombres de los animales: el *simrgh*, el dragón, el león, el *gav-e ganj*. Un listado no exhaustivo; ya que, de hecho, resulta bastante común ver animales que no fueron mencionados por Sadeqi. Continúa describiendo el *gereft-o-gir*, o «animales peleando», un tema típico en el arte iraní ya desde los relieves de Persépolis donde se muestran animales luchando. Añade que Aqa Mirak es el maestro de este arte, ejemplo de ello es la pintura que se le atribuye: «enseñando a Majnun en el desierto» (fig. 3), rodeado de los animales». El pintor mansur de Jahangir fue celebrado varias veces por este soberano a causa de sus pinturas de la vida de los animales y las flores.

⁴ ROBINSON, B.W: *Fifteenth-Century, Persian Paunting, Problems and Issues*, New York University Press, New York & London 1991, tomado de Beig Turkaman, Iskandar, *Alam Araie Abbasi*, 1601. Recopilación 1651.

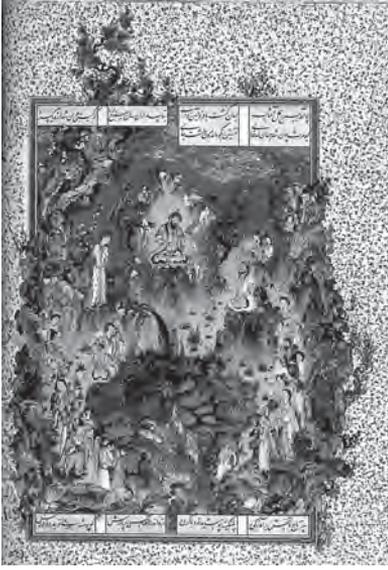


Figura 2.



Figura 3.

Es conocido por nosotros gracias a varias obras firmadas y muestra un estilo que está mucho más cerca del de nuestros pintores de animales.

Otras expresiones son usadas por autores iraníes actuales para describir las composiciones de los animales y del follaje, tales como *shakh-o morgh* (ramas y pájaros). Aunque ésta no aparece recogida en los textos como una técnica de expresión. Sin embargo, 'Abdi Beyg emplea estas palabras para describir las pinturas Qazvin:

Neshaste morgh bar shakh-e khata'i»
 (el pájaro sobre un arabesco / rama en el estilo chino) y:
 «ze shakh o barg o morgh-e gune gune
 (ramas, hojas y pájaros de todas las clases y colores)⁵.

Otros términos, tales como *shakh-o barg* (ramas y hojas), *gol-o bolbol* (la rosa y el ruiseñor), son también expresiones comúnmente usadas por los autores iraníes modernos.

⁵ *Ibid.*, pp. 104-112.

DISEÑOS ORNAMENTALES

Aunque la mayoría de los diseños de animales que hemos visto son usados frecuentemente para decorar los márgenes o los frontispicios de los manuscritos, nosotros nos limitaremos aquí a realizar un estudio de los diseños no figurativos.

El férreo tabú impuesto a la imagen durante ciertos períodos y en determinadas regiones del mundo musulmán constituye un factor obvio que impulsa el desarrollo de la pintura decorativa no figurativa. Así, 'Afif nos cuenta que Firuz Shah Tughluq prohibió la representación de figuras en las pinturas de su palacio; no obstante, algunos dibujos no figurativos fueron pintados en lugar de aquellas:

be jay-e suratgari, naqsh-e bustan negarand.
(los dibujos de jardines serán pintados, en lugar de los retratos)⁶.

Un «sistema básico» parece imperar en los diseños aplicados a los dibujos; éstos son los *haft asl-e naqqashi* (los siete principios básicos de la pintura). Aparecidos probablemente en textos de mediados del siglo XVI, estos «siete principios» son mencionados tanto por Sadeqi como por otros autores como Qotb al-din Qesse Khvan y Qazi Ahmad. Quizás la mención más antigua de estos *haft* sea la que encontramos en Qotb al-din Qesse Khvan (964/1557) que da nombre a estos «siete principios»:

hamcenan ke dar khatt shesh qalam-e asl ast, dar in fann niz haft qalam mo'tabar ast: eslami, khata'i, farangi fassali, abr, dagh, gere⁷.
(como en caligrafía donde hay seis estilos (principios) de escritura, igualmente en esta técnica (la pintura), pueden reconocerse siete «pinces»).

Vamos a recordar los siete nombres mencionados por Sadeqi:

eslimi, khata'i, abr, vaq, nilufar, farangi, band-e rumi.

En el *Rowzat al-safat* de 'Abdi Beyg Shirazi, compuesto en 967/1559, encontramos la siguiente inscripción:

Naqsh be haft asl dar afasl o vasl/hamco sepehrist dar u haft asl⁸.
(el dibujo tiene siete principios a él sujetos, es como el cielo, que tiene siete principios).

'Abdi Beyg no especifica aquí cuáles son esos «siete principios». Sin embargo, podemos imaginar que el hecho de que Qotb al-din tomara prestada la teoría de

⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁸ *Ibid.*, p. 112.

las dos plumas de junco del *A'in-e eskandari* de Abdi Beyg, compuesto en 950/1544 fue también determinante para la idea de asociar los siete principios de la pintura a los seis estilos básicos de la escritura. El origen de esta idea no está todavía bien definido. Por otro lado, algunos de los nombres de estos «siete principios» ya eran bien conocidos en la primera mitad del siglo XVI. La existencia y significado de estas palabras han sido materia de detallados estudios. Vamos sin embargo a retomar aquí ciertos detalles:

-*Eslimi o eslami*: este diseño, ya mencionado en el *'arze-dasht* del taller de Baysanqor (alrededor del 1427-28) relacionado con el encuadernador Qavvam al-din, fue inventado por el mismo 'Ali, según Dust Mohammad (951/1544):

Dar akhbar cenin amade ast ke avval kasi ke be naqsh va tazhib-e zeynat afzay-e ketabat-e kalam lazem al-tarhib shodand, Hazrat «alib. Abi Taleb al-salam budand (...) va cand barg ke dar 'orf-e naqqashanbe «eslami» ma'rufast, an hazrat ekhtera' farmude-and.

«Cuenta la tradición que la primera persona que introdujo la pintura y la ilustración como decoración para añadir a la palabra fue 'Ali hijo de Abi Taleb..., es decir, el que inventó el follaje llamado «eslami» en el lenguaje de los pintores».

La atribución de la creación de un diseño «islámico» a 'Ali resulta significativa. Surge en un momento histórico durante el cual los «discípulos de 'Ali», los safawíes shií, ostentaban el poder en Irán. De hecho, el *eslami* se opone a otros dos conceptos, el turco o bizantino *rumi* y el chino *khata'i* (que también significa «culpable»). El poeta Omidí menciona un *beyt* en el *Mer'at al-estelah*, para explicar el doblete *eslimi / khata'i*:

Qaza' dar kargah-e kebria'i / fekande tarh-e eslimi Khata'i⁹.
El destino en el taller divino ha esbozado algunos arabescos (*eslimi*) (en) el *khata'i*.

Sin embargo, esta afirmación resultaría incomprensible si no se sitúa en su contexto: la batalla de Chaldoran celebrada entre el Shah Esmá'il, cuyo nombre de pila era «*Khata'i*», y el sultán otomano Selim. Sólo así se evita la confusión de que *eslimi*, la invención de 'Ali, sea identificada con el turco.

- *Khata'i*: originariamente, esta palabra procede de China, *Catai*. El gusto persa por un cierto «exotismo» literario, que convierte a Mani en un pintor chino y fabrica sedas chinas pintadas, es bien conocido. La palabra es también motivo de cierta ambigüedad: *Khata'i* no sólo significa «chino» sino también, como hemos visto, «culpable» y puede por tanto oponerse a *eslami* o *eslimi*, que significa «islámico»; por lo que, sin duda, originalmente *eslimi* se refiere a una pintura no figurativa, en la que no sólo están ausentes las hojas y las ramas (*shakh-o-barg*) sino también los

⁹ *Ibid.*, pp. 112-113.



animales. Sin embargo, esta dicotomía desaparece gradualmente (si alguna vez existió) y se transforma en un doblete: después *eslimi-khata'i* se usa para expresar toda clase de arabescos, como dice Anand Ram Mokhles en 1157/1744, en su definición de esta pareja:

Khotuti ke gerd-e noqush keshand va anra gere bandi sazand va dar 'avam be band-e rumi ahohrat darad¹⁰.

«Las líneas que rodean los dibujos y de las cuales están hechas los arabescos; la gente normal las llama «*band-e rumi*» .

Esta última definición es interesante en cuanto que reúne tres conceptos que originariamente aparecen separados en la relación de los «siete principios»: *eslimi*, *khata'i* y *band-e rumi*. Y vale la pena señalar que esta misma definición se da en el diccionario *Ceragh-e Hedayat*, mencionado por Danesh-Pazhuh.

-*Band-e rumi o gere-bandi*: este término es usado en el Ma'aser-e Mahmudshahi, fechado en 872/1467, para describir las decoraciones de las baldosas hechas por los artesanos persas en el *Bam-e behest madrasa* en Mandu, en el año 845/1442:

dar ta'qid-e gere-bandi sefati ejtehad nemude-and

«Ellos desplegaron sus mayores esfuerzos para dibujar la delineación decorativa».

Como hemos visto anteriormente, además de por Sadeqi, 'Abdi Beyg, Qotb al-din y Anand Ram, este término es usado también por Dust Mohammad al hacer referencia a Kamal al-din Hoseyn:

va har band-e rumi va katreme ke u sakhte...

(y cada motivo de delineación y katreme que él hizo...)

En la traducción de Minorsky, «*gere*» se lee como *akrah*, probablemente debido a la defectuosa escritura del manuscrito. No obstante, creemos inaceptable la sugerencia hecha por Zakhoder que es el nombre para Agra. Encontramos *gere* mencionado numerosas veces en las descripciones de Shahjahanabad, hechas por Mohammad Saleh. Por ejemplo:

«dar taz'in-e saaf-e zarrin-e eyvan-e ghoslkhanek be tariq bandha-ye delgoshha-ye khater-e pasand-e farangi va gereha-ye khosh tarh-e rumi sarasar be sarf-e noh lak rupiye be enjam resanid» .

«Se gastaron 9 lak rupias para la decoración del tejado dorado del palacio de los baños, que luce una encantadora delineación al estilo de los francos, y un follaje de bonitas líneas 'bizantinas'».

¹⁰ *Ibid.*

-*Farangi*: esta palabra probablemente se refiera a un follaje de origen europeo, similar quizás al acanto, que fue empleado más tarde bajo el reinado de Luis XV. Sin embargo, esta palabra aparece, bastante antes del reinado de este rey, en 'Abdi Beyg, en la declaración de los siete principios de Sadeqi y Qotb al-din y, como ya hemos visto, en Saleh.

-*Fassali*, que aparece dentro de los «siete principios» únicamente en Qotb al-din, es mencionado por Qazi Ahmad, no sólo en el pasaje que toma de Qotb al-din acerca de dichos principios, sino también en la biografía de Abu al-Ma'sum Mirza, y en el *Resale-ye jeld-sazi*. En dos casos posteriores, se trata claramente de un término propio de la encuadernación de libros (véase más adelante). No obstante, 'Abdi Beyg dice:

ze fassali-ye hezaran fasl tasvir/nemude nuk-e kelk-e mamlekat-gir.

«La punta de la pluma que deleita el reinado / ha mostrado el dibujo del '*fassali*' de miles de temporadas».

Fassali es un vocablo de difícil traducción: en lo referente al *tasvir*, el dibujo, podría decirse que se trata de un término técnico, pero hay también una cuestión de *fasl* (época, división); la asonancia es fácil pero es significativa. Esta palabra es sustituida en el listado de Sadeqi por *nilufar* (una planta trepadora: *Convolvulus*). Aunque mencionada por 'Abdi Beyg en sus descripciones, no puede decirse con certeza que sea una palabra técnica.

-*Abr* es mencionada, en el contexto de los «siete principios», por Qotb al-din y Sadeqi. 'Abdi Beyg la cita varias veces, cuando se refiere a la descripción, sin que sea posible para nosotros saber si está relacionado de verdad con las nubes o con algún diseño decorativo en particular. Por otro lado, hemos señalado que en el caso de la expresión *kagha-e abri*, ésta indudablemente quiere decir *papel mármol* (jaspado). Queda decidir si *abri*, considerado como papel mármol, puede considerarse realmente uno de los siete principios. Permanece cargado de incertidumbres, como ocurría con el término de encuadernación *fassali*.

-*Vaq o dagh*, mencionado por Qotb al-din y Sadeqi, no aparece en ningún otro lugar. Algunos historiadores del arte llaman *vaq-vaq* al diseño delineado que muestra cabezas de animales o de personas, y que recuerda al árbol del *Shahnameh* e a la legendaria isla cuyos habitantes crecen, según Qazvini, sobre los árboles. Parece curioso que una referencia tan literaria pudiera ser la causa del nombre de un diseño decorativo. En cualquier caso, se trata de un diseño antiguo que aparece, en particular, en una baldosa de cerámica de Kashan, fechada en el año 656/1259.

Existen además de estos «siete principios», otros vocablos técnicos, que aparecen a veces y son aún bastante conocidos en nuestros días. Algunos de esos términos del ámbito del dibujo indican su posición en el manuscrito, como *dibace* («prefacio»), *onvan* («título»), *sar-lowh* («parte superior de la página»).

-*Dibace* es mencionado por Mirza Haydar Dughlat refiriéndose a un frontispicio en el cual Mahmud Mozahbed trabajó durante siete años. Esta misma palabra se emplea en varias ocasiones en el *'arze-dasht* del taller de Baysanqor, en relación al dibujante Mowlana 'Ali y Mowlana Shahab.



Sar-lowh aparece en el mismo documento. El texto también hace mención del término *lowh* (literalmente «losa»), es probable que para indicar los títulos de capítulos menores. Encontramos, por ejemplo:

Mahmud az dah lowh-e divan-e Khvaju haft lowh be bum resanide baqi mashghul ast.

«Mahmud ha completado el pasado de siete de los diez *lowh* del diván Khavaju (Kermani) y está en proceso de completar los otros (tres)».

Sar-lowh es utilizado también por Qazi Ahmad cuando se refiere a ‘Abdallah Mozahheb. En el *Mer’at al-estelah*, se dice que *sar-lowh* es la «pintura de la hoja en la que se encuentra el *bismillah* («En el nombre de Dios», por lo tanto, la primera página).

‘*Onvan* («título», pero también «dintel de una puerta») es mencionado por Qazi Ahmad cuando describe el friso epigráfico que el calígrafo Ebrahim Astarabadi diseñó para la tumba de Fátima en Qom.

Toronj («amarillo pálido») se emplea con frecuencia para indicar el medallón central de la encuadernación (o de las alfombras), a menudo de forma ovalada. Junto con *konj*, indica el medallón central con los cuatro pedazos de ángulo. Los más tardíos son llamados también *lacak*. El medallón puede estar relleno con un *sar-toronj*. El ovalado se llama también *badamak* («con forma de almendra»).

Shamse («el sol») es el término usual para referirse al medallón redondo del frontispicio. Éste aparece citado en el ‘*Umdat* entre las decoraciones de las encuadernaciones, y por Qazi Ahmad. En el ‘*arza-dasht* del taller de Baysanqor, se dice que Mowlana Shahab pintó ocho *shamse* en un *dibace*. Esta clase de *dibace* con medallones, bastante característica de los manuscritos timurí, incluye a menudo una «tabla de contenidos» (vid. pl. núm. 2).

Una vez más, y como ya vimos en el caso del *jadval* o del *mastar*, los diversos términos técnicos representan una delicia para los autores de los prefacios de los álbumes. En un ejemplo común, el medallón, *shamse* o *toronj*, se compara con el sol situado sobre la página color lapis-lázuli que representa al cielo. Una muestra de exuberancia metafórica, que podría servirnos como primer resultado de un hipotético balance obtenido de la confrontación terminológica que hemos venido desarrollando. Otros podrían ser su extremada codificación y complejidad técnica o su particular concepción de lo decorativo. En cualquier caso, el diálogo entre la tradición pictórica safawí y el arte occidental sólo será inteligible a partir del conocimiento de dicha tradición y la riqueza léxica sobre la cual basa muchos de sus principios.

