

EL COMBATE DE ANIMALES EN EL ARTE ISLÁMICO

Noelia SILVA SANTA-CRUZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
nsilva@ucm.es

Resumen: El combate de animales constituye un tema de naturaleza principesca, versátil y milenario, ampliamente representado en la iconografía islámica, cuyos orígenes se remontan al mundo mesopotámico y a la Persia aqueménida. Interpretado como una metáfora visual del poder del monarca, este emblema político se vinculó desde antiguo con la iconografía regia, pudiendo rastrearse su significado simbólico en algunas fuentes literarias medievales.

Palabras clave: Islam; Al-Andalus; Animales en combate; León; Toro; Águila; Ciervo.

Abstract: The animal combat is a motif of princely, versatile and millenary nature widely depicted in Islamic iconography, whose origins date back to the Mesopotamian world and Achaemenid Persia. Interpreted as a visual metaphor of the monarch's power, this political emblem was related, since ancient times, to royal iconography, being possible to track its symbolical meaning in some medieval literary sources.

Keywords: Islam; Al-Andalus; Combatant Animals; Lion; Bull; Eagle; Deer.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

El célebre tema alegórico de los animales en combate, reiteradamente reproducido en el arte islámico, está protagonizado por una pareja de animales. Un depredador, ya sea una rapaz (águila) o bien un cuadrúpedo poderoso (león), se representa atacando, devorando o persiguiendo a una presa, interpretada siempre como un herbívoro más débil, que suele identificarse como un toro, un antílope o ciervo, una gacela o cabra, y menos frecuentemente, un camello. Estas dos modalidades básicas son eventualmente equiparables en cuanto a significado simbólico¹.

Más allá de su lectura primaria en relación con la lucha por la supervivencia, estos combates presentan en el Islam un marcado sentido metafórico y simbólico². Integrado desde antiguo en el ciclo de temas reales, este asunto en sus diversas variantes conforma una imagen de origen literario y clara naturaleza política, que expresa gráficamente la fuerza dominadora y el poder del soberano musulmán, y su lucha contra todo lo que representa el mal, lo que le otorga un destacado valor representativo oficial y de

¹ Prescindimos en este estudio de los combates de animales que incluyen animales míticos como arpías, grifos, dragones o *simurghs*, dado su heterogéneo valor conceptual, que sobrepasa el alcance de este trabajo.

² BERNUS-TAYLOR, Marthe (dir.) (2001): p. 95.

propaganda estatal. En al-Andalus, por ejemplo, está documentado su uso por la dinastía omeya cordobesa como enseña o divisa militar³.

Con frecuencia se trata de una composición concebida de modo heráldico, que incorpora parejas de animales repetidos de forma estrictamente simétrica, como si estuvieran reflejados en un espejo, siguiendo una inspiración vinculada con diseños textiles, y perfectamente integrada y vigente en el lenguaje político del Islam medieval. Sin duda, aquellos que veían la representación comprendían inmediatamente y sin problemas el mensaje propagandístico implícito⁴.

Fuentes escritas y orales

Tanto los leones como las águilas se asociaron durante siglos a la iconografía cortesana y a la soberanía, exhibiendo un claro valor representativo. Significaban la fuerza sobre la debilidad, así como la victoria sobre el enemigo, ya que de forma simbólica –tal como se pone de manifiesto en numerosos testimonios poéticos– el monarca musulmán se identificaba con el vigor y la potencia de estos animales. Por ejemplo, el yerno del Profeta, Alí, era identificado por los si'ies como “el león de Allāh”⁵. Los panegiristas omeyas comparaban a sus soberanos frecuentemente con “leones rugientes”⁶ un símil que se mantuvo vigente asimismo en al-Andalus y en todo el ámbito islámico medieval.

Contamos con magníficos ejemplos para la España musulmana que ilustran extraordinariamente esta correspondencia simbólica. El poeta Ibn ‘Abd Rabbiḥī elogiaba al califa ‘Abd al-Rahmān III tras el éxito de la campaña de Monteleón en los siguientes términos:

*“Por ti la tierra se llena de justicia, como antes lo estuvo,
de injusticia, y se hace patente el camino del bien obrar.
¡Oh luna de su tiniebla, sol de su mañana,
y león de su combate cuando alguien lo provoca!”⁷.*

En otra de las numerosísimas odas compuestas en honor de al-Nasir se dice del soberano lo siguiente:

*“(...) es un fiero león que corre a la lucha,
e incluso tal vez más bravo:
(...)”⁸.*

Asimismo, en los poemas panegíricos de Ibn Darray (958-1030), se alude reiteradamente a los ‘amiríes en su dimensión guerrera como águilas o leones y, a sus

³ En septiembre de 971, con motivo de un alarde, Ibn Hayyān hace referencia al uso de enseñas militares con águilas abatiéndose sobre la presa. Vid. IBN HAYYĀN (1967): cap. 26, p. 68. Citado en MILLÁN CRESPO, Juan Antonio (1987): p. 17.

⁴ LEWIS, Bernard (1990): p. 46.

⁵ BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús y CALANCHA DE PASSOS, Jorge (1995): p. 354.

⁶ LAMMENS, Henri (1908): p. 216. Citado por MAKARIOU, Sophie (2012): p. 20.

⁷ LÉVI-PROVENÇAL, Évariste y GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1950): p. 104.

⁸ IBN HAYYĀN (1981): p. 38. Más ejemplos, en este caso dirigidos al califa al-Hakam II, en PRADO-VILAR, Francisco (2005): p. 142.

enemigos, como animales más débiles. Por ejemplo, en unos versos compuestos para loar la victoria de al-Mansur sobre el conde castellano García Fernández, el poeta interpela al cristiano en los siguientes términos:

*“¿Dónde puedes salvarte cuando el león de las guaridas, el protector
Almanzor ha venido a ti enfadado (...)?”⁹.*

En otra de las composiciones, el metafórico felino ‘amirí pone en fuga al enemigo, encarnado en un grupo de gacelas:

*“Y manadas de gacelas groseras que el desorden [la batalla] les había retirado la
mejilla dejando ver ojos en que se manifiesta el desavío y el hambre”¹⁰.*

Una anécdota en relación con al-Mansur cuenta que en el año 985 Sa’id ibn al-Hasan al-Baghdadi, uno de los poetas cortesanos de al-Mansur, quiso agradecer al *hajib* y, como un buen augurio para su campaña contra el conde de Castilla, García Fernández, le regaló un ciervo que tenía una cinta alrededor del cuello. Junto al ciervo, él le entregó un poema, en el que llamaba al ciervo “García” y expresaba su deseo de que lo que le había ocurrido al ciervo le ocurriera también al conde cristiano. Por casualidad, García fue hecho prisionero el mismo día y llevado ante al-Mansur¹¹. Esta anécdota, repetida en varias fuentes islámicas, refleja cómo el ciervo (y presumiblemente también la liebre e incluso los toros) fueron empleados para personificar alegóricamente al enemigo.

Extensión geográfica y cronológica

De inspiración oriental, este tema metafórico adquiere en la Edad Media una enorme expansión en el tiempo y en el espacio. Se localizan ejemplos en todos los territorios islámicos medievales desde época Omeya, tanto orientales (Siria, Persia) como occidentales (Norte de África, Egipto, al-Andalus). Entre estos últimos destaca no solo el Egipto fatimí sino también, y muy especialmente, la España islámica. Es frecuente en la iconografía andalusí desde el siglo X, particularmente patente en los marfiles califales y taifas y en un grupo de pilas realizadas en los primeros años del siglo XI en relación con la dinastía amirí.

Aquellos territorios situados en los límites del Islam fueron muchas veces permeables a la influencia iconográfica musulmana e incorporaron esta metáfora visual y sus variantes a su propia imaginería. Es el caso, por ejemplo, del arte hispano de repoblación, donde se rastrea en las ilustraciones de algunos Beatos e igualmente en los programas iconográficos de ciertos templos armenios, formando parte de su ornamentación arquitectónica, como es el caso de la iglesia de la Santa Cruz de Aghtamar (siglo X).

Desde el punto de vista cronológico, este emblema de poder trascendió los límites de la Edad Media para continuar utilizándose durante la Edad Moderna e incluso Contemporánea.

⁹ LA CHICA GARRIDO, Margarita (1979): poema 106, 20 (p. 95).

¹⁰ Ibid., poema 105, 20 (p. 92).

¹¹ Citado por BAER, Eva (1999): p. 16.

Soportes y técnicas

Esta imagen, muy estable desde el punto de vista representativo y de su configuración iconográfica, se adaptó con gran versatilidad a múltiples soportes y técnicas artísticas a lo largo de la época medieval. No solo forma parte de ornamentaciones arquitectónicas en forma de relieve pétreo o de superficie musivaria conformada a partir de pequeñas teselas, sino también se incluye en objetos de uso doméstico o palatino como pilas de agua, así como en piezas de carácter suntuario ya sean utensilios de metalistería, marfiles o textiles. Incluso los numerosos manuscritos ilustrados de la célebre historia de los dos chacales Kalila e Dimna, entre otras obras literarias, fueron pretexto para representar el combate de animales¹².

Precedentes, transformaciones y proyección

El tema evidencia un incesante flujo de aportaciones iconográficas que hunden sus raíces en el arte oriental antiguo. La imagen del combate entre el león y el toro se rastrea desde época asiria y en la Persia aqueménida (Vaso de Entemena, c. 2400 a.C., y relieves del Palacio de Persépolis, c. 359-338 a.C.), interpretándose originalmente como un símbolo astronómico que hace referencia a las apariciones alternadas de las constelaciones de Leo y Tauro, coincidentes con las estaciones de verano e invierno¹³. En Mesopotamia, las divisiones y subdivisiones del año se indicaban por las salidas y puestas helíacas de destacadas estrellas. Hacia el año 4000 a.C. la salida helíaca de las Pléyades, las principales estrellas de la constelación de Tauro, anunciaban el paso del Sol por el ecuador de norte a sur en el equinoccio de primavera, indicando la época de labranza. La salida helíaca de Régulo (la “Estrella Regia”), el principal astro de la constelación de Leo, anunciaba la posición más alta del Sol en el trópico norte, o sea, el solsticio de verano. En la puesta helíaca de las Pléyades, Régulo, que tiene una separación de 90 grados respecto de ellas, culmina aproximadamente en los 8" del cenit. Por tanto, la constelación de Leo se hallaba en el ápice del cielo y dominaba los Cielos cuando Tauro (el Toro) desaparecía debajo del horizonte. Cuarenta días después, Tauro (el Toro) aparecía de nuevo y gradualmente adquiría fuerza, elevándose más alto en el cielo cuando Leo (el León) se hundía por el horizonte. La batalla del León y el Toro dividía, pues, el calendario astronómico en cuatro fechas intermedias que corresponden al año agrícola, precediendo a los equinoccios y solsticios entre treinta y cuarenta días¹⁴. Kühnel, en cambio, propone una interpretación de este tema y sus diversas variantes como una representación de la lucha entre el Bien y el Mal, reflejo del dualismo mazdaístico o zoroástrico tomado de fuentes iránicas¹⁵.

No obstante, y aunque estas representaciones debieron tener en primer lugar un significado astral o religioso, ya en algunos emblemáticos ejemplos de arte aqueménida ligados al ámbito áulico se manifiesta la existencia de un significado alternativo para las mismas vinculado con el poder real, en forma de emblema heráldico. Es el caso de las representaciones de la escalera de la apadana de Persépolis, donde no existen

¹² ROUX, Jean-Paul (1981): p. 7.

¹³ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 161-164.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ KÜHNEL, Ernst M. (1964): pp. 16-18.

representaciones reales directas, sino que estas son sustituidas por esta imagen regia localizada junto a una inscripción en la que Jerjes proclama su realeza divina¹⁶.

La escena del león persiguiendo a una gacela fue también un tema muy difundido en la decoración de mosaicos pavimentales en Siria y Jordania durante el dominio bizantino¹⁷.

En su expansión, el Islam incorporó territorios procedentes de los antiguos imperios bizantino y sasánida, lo cual favoreció que los Omeyas (661-750) y los primeros Abbasíes asimilaran este asunto, manteniendo su interpretación preislámica como metáfora de la dominación militar o política. Un león ataca una gacela en el mosaico del baño de la residencia de Khirbat al-Mafjar, construida por el califa omeya Walid II hacia 743-744, mientras es un toro el animal representado como víctima del ataque de la misma fiera en el pavimento del palacio también omeya de Qastal (Jordania)¹⁸.

Desde entonces el enfrentamiento entre un felino y un bóvido, un cáprido o un cérvido fue un asunto frecuente en la iconografía medieval de los diferentes territorios musulmanes orientales y occidentales (al-Andalus, Norte de África), así como de la Sicilia normanda, que recibió buena parte de esta tradición representativa a través de los artífices islámicos que trabajaron para Roger II (1095-1154) y Guillermo II (1166-1189)¹⁹. Buenos ejemplos de ello los encontramos en la eboraria califal (píxide de al-Mugīra) o en piezas áulicas del período ‘amirí (arqueta de Leyre o pila de la Alhambra), sin olvidar el ámbito fatimí (placa de marfil del Louvre) o el combate del león y el toro de la mezquita de Diyarbakir, Turquía, siglo XII, así como el manto de Roger II perteneciente al ámbito sículo-normando. Los animales participantes en el combate se fueron diversificando: pájaros de presa contra cuadrúpedos o dos aves de especies diferentes batiéndose entre ellas.

En opinión de Hartner y Ettinghausen, a partir del siglo XII o XIII, este símbolo evolucionó en su ciclo vital, haciéndose cada vez más frecuente. En este proceso de popularización fue despojado progresivamente de su significado político original para abandonar el exclusivo contexto palatino y tornarse en una simple forma ornamental que pasó a adoptar muchas veces una finalidad exclusivamente estética como parte de la decoración de objetos diversos e incluso de miniaturas²⁰. Es decir, abandonó su carácter de emblema para convertirse progresivamente en puro ornato. Para E. Baer, si embargo, sus connotaciones de poder y triunfo y su valor prestigioso no desaparecieron completamente sino que se mantuvieron incluso cuando aparenta poseer una función ornamental o puramente decorativa²¹.

La interpretación simbólica del enfrentamiento protagonizado por cualquiera de las asociaciones de animales antes señaladas puede fluctuar, sin embargo, dependiendo de la cronología y del contexto. Desde una óptica turco-mongola, por ejemplo, el mismo tema

¹⁶ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 168-169.

¹⁷ BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (1997), p. 13.

¹⁸ MAKARIOU, Sophie (2012): p. 20, fig. 28.

¹⁹ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 164-170.

²⁰ *Ibid.*, pp. 170-171.

²¹ BAER, Eva (1999): p. 17.

aparece como un mito del origen, de la unión sexual, tal como señalan J.-P. Roux²². Así, por ejemplo, el origen de la dinastía mongol se consideraba el resultado de la unión de un lobo azul y una corza blanca.

Selección de obras

- Vaso de Entemena, c. 2400 a.C. Dedicado por Entemena, rey de Lagash, al dios Ningirsu. París, Musée du Louvre, n° inv. AO2674.
- Disco de bronce asirio que formaba parte del escudo del rey Sargón II (siglo VIII a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 48.1318.
- Relieve de la fachada occidental de la escalera oeste del Palacio de Darío (*tachara*) en Persépolis (Irán), c. 359-338 a.C.
- Mosaico pavimental del baño oriental del palacio omeya de Khirbat al-Mafjar (Territorios Palestinos), siglo VIII.
- Píxide de al-Mugīra, 968. París, Musée du Louvre.
- Pila de la Alhambra, mármol, siglo X, procedente del palacio de al-Mansur en Córdoba. Granada, Museo de la Alhambra, n° inv. 243.
- *Beato de Gerona*, 975. Museo de la Catedral de Girona, n° inv. 7 (11), fol. 165v.
- Arqueta de Leyre, c. 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.
- Fragmento de placa de marfil, Egipto fatimí, siglo XI. París, Musée du Louvre, n° inv. OA6266.
- Manto de Roger II, Palermo (Italia), c. 1133-1134. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° inv. XIII 14.
- Relieve de entrada a la Gran Mezquita de Diyarbakir (Turquía), c. 1179-1180.
- Tintero, Khorasán, siglo XIII. Vaduz, Furusiyya Art Foundation, inv. n° R-2026.

Bibliografía

BAER, Eva (1999): “Ornament versus Emblem. The Case of Combatant Animals”. En: FINSTER, Barbara; FRAGNER, Christa; HAFENRICHTER, Herta (eds.): *Bamberger Symposium: Rezeption in der Islamischen Kunst vom 26.6.-28.6.1992*. Orient Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Beirut – Steiner, Stuttgart, pp. 13-18.

BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (1997): “The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar”, *Muqarnas*, XIV, pp. 11-18. Disponible en línea: <http://eprints.soas.ac.uk/388/>

BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús; CALANCHA DE PASSOS, Jorge (1995): “Leones del Maristán”. En: *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, catálogo de la exposición (Granada, 1995). Comares, Granada, pp. 351-356.

²² ROUX, Jean-Paul (1981), p. 10.

BERNUS-TAYLOR, Marthe (dir.) (2001): *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, catálogo de la exposición. Réunion des Musées Nationaux, París.

CÓMEZ RAMOS, Rafael (1982): "Un tema iconográfico oriental antiguo en el arte hispano-musulmán del siglo XI". En: *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*. Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 125-138.

HARTNER, Willy; ETTINGHAUSEN, Richard (1964): "The Conquering Lion, The Life Cycle of a Symbol", *Oriens*, vol. XVII, pp. 161-171. Reimpreso en ETTINGHAUSEN, Richard (1984): *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers*, edición de M. Rossen-Ayalon. Gebr. Mann Verlag, Berlín, pp. 693-711.

IBN HAYYĀN (1967): *El Califato de Córdoba en el "Muqtabis" de Ibn Hayyān. Anales palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por Isa ibn Ahmad al-Razi (360-364H. = 971-975 J.C.)*, traducción de Emilio García Gómez. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid.

KÜHNEL, Ernst M. (1964-1965): "Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte hispano-islámico", *Al-Mulk. Anuario de Estudios Arabistas*, nº 4, pp. 5-21.

LA CHICA GARRIDO, Margarita (1979): *Almanzor en los poemas de Ibn Darrāy. Anubar*, Zaragoza.

LAMMENS, Henri (1908): "Études sur le règne du calife omayyade Mo'awia I^{er}", *Mélanges de la Faculté orientale de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth*, III, fasc. 1, pp. 145-312.

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste; GARCÍA GÓMEZ, Emilio (eds.) (1950): *Una crónica anónima de 'Abd al-Rahmān III al-Nasir*. Instituto Miguel Asín, CSIC, Madrid-Granada.

LEWIS, Bernard (1990): *El lenguaje político del Islam*. Taurus, Madrid.

MAKARIOU, Sophie (2012): *La pyxide d'al-Mughira*. Musée du Louvre, París.

MILLÁN CRESPO, Juan Antonio (1987): "Estandartes medievales hispanos a través de la fuentes iconográficas y escritas". En: *II Congreso de Arqueología Medieval Española (Madrid, 19-24 enero 1987)*, vol. III (comunicaciones). Dirección General de Cultura, Comunidad de Madrid – Asociación Española de Arqueología Medieval, Madrid, pp. 13-21.

PRADO-VILAR, Francisco (2005): "Enclosed in Ivory: The Miseducation of Al-Mughira". En: FOLSACH, Kjeld von; MEYER, Joachim (eds.): *The Ivories of Muslim Spain. Papers from a symposium held in Copenhagen from the 18th to the 20th of November 2003*, vol. 2.1 de *Journal of the David Collection*, pp. 139-163.

ROUX, Jean-Paul (1981): "Le combat d'animaux dans l'art et la mythologie irano-turcs", *Arts Asiatiques*, vol. 36, pp. 5-11. Disponible en línea:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arasi_0004-3958_1981_num_36_1_1134



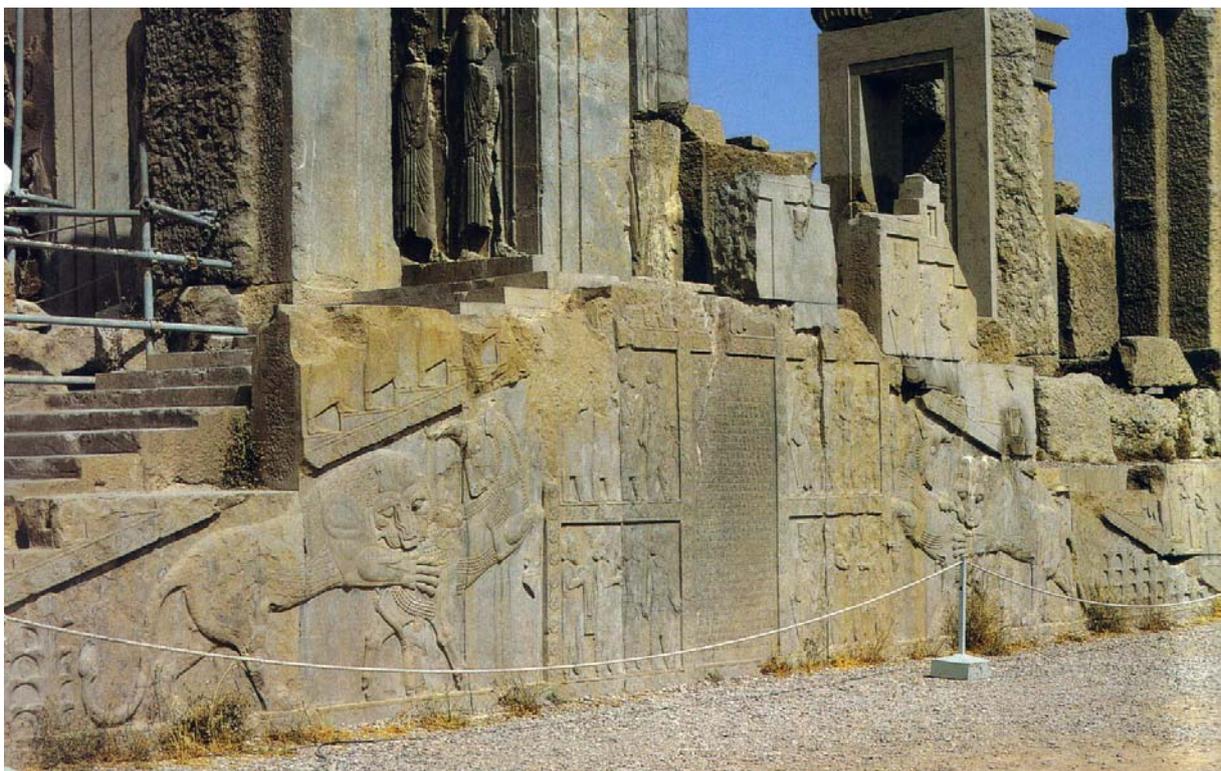
▲ Disco de bronce asirio que formaba parte del escudo del rey Sargón II (siglo VIII a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 48.1318.

<http://educators.mfa.org/ancient/decorated-boss-shield-102673>
[captura 11/4/2014]

◀ Vaso de Entemena, c. 2400 a.C. Dedicado por Entemena, rey de Lagash, al dios Ningirsu. París, Musée du Louvre, n° inv. AO2674.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vase_Entemena_Louvre_AO2674.jpg [captura 11/4/2014]

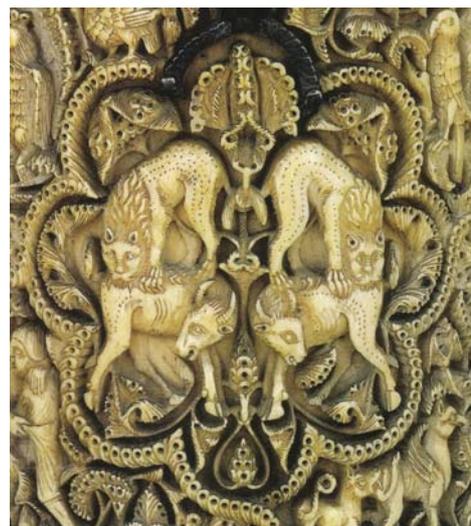
▼ Relieve de la fachada occidental de la escalera oeste del Palacio de Darío (*tachara*) en Persépolis (Irán), c. 359-338 a.C.





Mosaico pavimental del baño oriental del palacio omeya de Khirbat al-Mafjar (Territorios Palestinos), siglo VIII.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arabischer_Mosaizist_um_735_001.jpg
[captura 11/4/2014]



Píxide de al-Mugīra, 968. París, Musée du Louvre, detalle.



▲ Pila de la Alhambra, mármol, siglo X, procedente del palacio de al-Mansur en Córdoba. Granada, Museo de la Alhambra, nº inv. 243.

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/ydeporte/blog/wp-content/uploads/2014/01/Pila-de-Badis.jpg> [captura 11/4/2014]

► *Beato de Gerona*, 975. Museo de la Catedral de Girona, nº inv. 7 (11), fol. 165v., detalle.





◀ Arqueta de Leyre, c. 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

▼ Fragmento de placa de marfil, Egipto fatimí, siglo XI. París, Musée du Louvre, n° inv. OA6266.

[Foto: Musée Du Louvre]



▲ Manto de Roger II, Palermo (Italia), c. 1133-1134. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° inv. XIII 14.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/4/44/20071126214136!Weltliche_Schatzkammer_Wienc.jpg [captura 11/4/2014]

▼ Relieve de entrada a la Gran Mezquita de Diyarbakir (Turquía), c. 1179-1180.

<http://m7.i.pbase.com/u40/dosseman/upload/32582847.000DiyarbakirUluMosque.jpg> [captura 11/4/2014]



▲ Tintero, Khorasán, siglo XIII. Vaduz, Furusiyya Art Foundation, inv. n° R-2026.