



La universidad de Granada
Facultad de filosofía y letras
Debartamento de historia del arte

**LA IMAGEN DE LA
ARQUITECTURA ISLÁMICA EN
LA HISTORIA DE LA PINTURA EGIPCIA
CONTEMPORÁNEA
(ESCUELAS, MÉTODOS Y ARTISTAS)**

EMAN AHMED AREF GOMAA

**DIRECTOR DE TESIS:
JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ**

2006

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Eman Ahmed Aref Goma
D.L.: Gr. 729 - 2006
ISBN: 84-338-3806-7

Agradecimiento

Agradezco a mi tutor y director de esta tesis el Dr. D. José Miguel Puerta Vílchez por no haber escatimado en sus esfuerzos para que mi trabajo saliese a la luz.

También doy las gracias a mis amigos, quienes me ayudaron a perfilar el trabajo en español. Tampoco puedo olvidar el papel que desempeñaron los equipos de trabajo pertenecientes a las instituciones siguientes:

- Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada.
- Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada.
- Facultad de Bellas Artes, Universidad De Helwan de El Cairo.
- Facultad de Bellas Artes, Universidad De Alejandría.
- Facultad de Bellas Artes, Universidad De Al-Minía.
- Facultad de Arqueología, Universidad de El Cairo: departamento de Historia Islámica.
- Museo del Arte Moderno de El Cairo.
- Museo de Mohammad Nagi.
- Museo general de la Universidad de Helwan.
- Biblioteca mayor de Alejandría.
- Biblioteca general de la Universidad de Helwan.
- Biblioteca general de la Universidad del Cairo.
- Biblioteca de la Universidad de americana in El Cairo (AUC).

Y debo un agradecimiento muy especial al artista Mohamed Sabry que me recibió en su casa varias veces y me dio informaciones de suma importancia sobre su propia vida y su obra, aparte de algunos libros y revistas que me ayudaron mucho. También tuve la oportunidad de realizar entrevistas personales con el artista, de las que obtuve datos muy relevantes acerca de su trayectoria artística, lo que se refleja de modo especial en el primer capítulo de este trabajo.

ÍNDICE DE CONTENIDO

<i>AGRADECIMIENTO</i>	3
ÍNDICE DE CONTENIDO.....	5
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y FOTOS.....	7
CAPÍTULO UNO	13
Introducción.....	15
1. La expedición francesa y la fricción cultural con Occidente (1798-1801).....	17
1.1. Principales objetivos de la expedición francesa a Egipto.....	18
1.2. Movimiento de traducción.....	18
2. Papel de la expedición francesa en la orientalización científica, artística y cultural.....	19
2.1. Viaje sobre el alto y el bajo Egipto durante la expedición de Napoleón, editado en 1802 por Vivian Denon.....	19
2.2. Description de l’Egypte (1809-1823).....	20
2.3. Primera idea de creación de una escuela de Bellas Artes en Egipto.....	21
2.4. Papel de la expedición francesa en la llegada de artistas orientalistas.....	22
3. Factores que ayudaron a atraer la atención de Europa, y en especial la de Francia e Inglaterra, hacia la importancia de Egipto a lo largo del siglo XIX y su reflejo en el arte.....	22
3.1. Factores políticos.....	22
3.2. Factores geográficos y climáticos.....	25
3.3. Factores artísticos.....	25
3.4. Factores culturales.....	26
3.5. Factores literarios.....	26
4. Salida de la expedición francesa de Egipto en 1801, comienzo de la época de Muhammad Ali y nacimiento del estado moderno.....	26
5. El camino hacia la independencia y el cambio de monarquía a república.....	29
6. Introducción del movimiento artístico egipcio a finales de siglo XIX y principios del XX.....	31
7. La creación de una Escuela de Bellas Artes en 1908.....	33
8. Primeras exposiciones de los artistas egipcios de vanguardia.....	34
9. La influencia de los grupos artísticos extranjeros y el movimiento de crítica de 1952 en el desarrollo de la sociedad egipcia y su arte.....	38
9.1. Artistas Armenios (1894-1938).....	38
9.2. Estudios de El Cairo (1930-1960).....	38
9.3. Estudios y talleres de pintura de Alejandría o Artistas Libres (1930-1960).....	39
10. Factores que provocaron el retraso de la aparición de las características del arte egipcio a pesar del desarrollo de los diversos grupos artísticos.....	40
11. Influencia del movimiento de revisión crítica de 1952 en la organización y renovación de la estructura organizativa gubernamental en lo que respecta al arte y la cultura.....	41
12. Los sucesos políticos y las actividades culturales europeos y su influencia en la dirección del arte egipcio contemporáneo.....	42
13. La plástica en Egipto.....	44
14. El arte clásico contemporáneo y su relación con la arquitectura islámica.....	44
15. El movimiento realista clásico académico.....	49

16. Mohammed Nayi (1888-1956).....	49
17. Hussein Fawzi (1905-1990).....	59
17.1. <i>Su viaje a Francia (1929-1933)</i>	60
17.2. <i>Su regreso a Egipto (1933)</i>	60
17.3. <i>Fases de su formación artística</i>	61
18. El movimiento empirista modernista.....	80
18.1. <i>Primera corriente</i>	81
18.2. <i>La segunda corriente</i>	82
18.3. <i>La tercera corriente</i>	82
19. Mahmud Saïd (n. 1897-m. 1964) y su papel en el movimiento surrealista en el arte contemporáneo egipcio.....	83
19.1. <i>Etapa de formación artística (1918-1930)</i>	85
19.2. <i>Etapa geométrica temprana (1925-1930)</i>	100
19.3. <i>Etapa de madurez artística (1931-1949)</i>	107
19.4. <i>Etapa del misticismo (1934-1942)</i>	117
19.5. <i>Etapa de los paisajes naturales (1950-1964)</i>	138
20. El movimiento expresionista realista.....	141
21. Hamid Nada (1924-1990).....	141
21.1. <i>La primera etapa Entre el surrealismo y el expresionismo</i>	143
21.2. <i>Segunda etapa</i>	146
CAPÍTULO DOS.....	161
Introducción.....	163
22. Mohamed Sabry (1917) Un pintor egipcio en España.....	165
22.1 <i>La primera etapa de formación artística</i>	165
22.2. <i>Los cuadros de los cuarenta y cincuenta</i>	166
22.3. <i>La segunda etapa de formación artística</i>	173
22.4. <i>Los cuadros de los sesenta y setenta</i>	178
22.5. <i>La tercera etapa de formación artística, el definitivo regreso a Egipto y su inmensa producción</i>	198
22.6. <i>Los cuadros de los sesenta y ochenta en El Cairo</i>	199
23. Los movimientos artísticos contemporáneos.....	227
24. Ša'ban Mach'al (1932).....	228
25. Ahmed Nabil (1942).....	245
26. Mamdoh 'Ammar (1928).....	252
27. Zainab 'Abd al-Hamid (1919-2003).....	258
28. Wessam Fahmi (1939).....	268
CAPÍTULO TRES.....	273
Introducción.....	275
29.1 BIOGRAFÍA.....	280
29.2 OBRA PICTÓRICA.....	281
CONCLUSIÓN.....	293

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y FOTOS

1. Alexandre Bida, <i>Masacre de los mamelucos</i> , 1861.....	17
2. Henri Lévy, <i>Bonaparte en la Mezquita Mayor en El Cairo</i> , s. XIX.....	17
3. Dutertre, <i>Vista interior de la casa de Ibrahim Katayda al-Sinari</i> , Residencia en El Cairo de los artistas orientalistas europeos el siglo XVIII.....	23
4. Féver, alzado de la casa de Ibrahim Katayda al-Sinari, el siglo XVIII.....	23
5. Mahmud Mojtar, <i>Renacimiento de Egipto</i> , 1919-1928.....	35
6. Nayi, <i>Cando dátiles</i> , 1912-1956.....	52
7. Nayi, <i>Mujeres amasando pan</i> , 1934.....	53
8. Nayi, <i>Escuela artística alejandrina</i> , 1938.....	54
9. Nayi, <i>Los árabes y la medicina</i> , 1939.....	56
10. Miniatura en la obra <i>Materia Médica</i> de Dioscórides, de 1224.....	57
11. Fawzi, <i>Bajo Bab al-Metawalli</i> , 1935.....	62
12. Fawzi, <i>Minarete y cúpula de la mezquita Qaymas al'Ishaqi</i> , 1940.....	64
13. Fawzi, <i>La mezquita Qaymas al'Ishaqi</i> , 1940.....	64
14. Minarete y cúpula de la mezquita Qaymas.....	64
15. Minarete y cúpula de la mezquita Qaymas.....	64
16. Fawzi, <i>La mezquita del Maridani</i> , 1940.....	67
17. Mezquita de Maridani, sala de oración.....	67
18. Fawzi, <i>Patio de la mezquita de Maridani</i> , 1940.....	69
19. Patio de la mezquita de Maridan.....	69
20. Fawzi, <i>Mezquita y madraza de Sultán Barquq</i> , 1940.....	71
21. Fawzi, <i>Vista interior de la madraza del Sultán al-Guri</i> , 1940.....	72
22. La madraza del Sultán al-Guri.....	72
23. David Roberts, <i>Vista interior de la mezquita del sultán al-Guri</i> , s. XIX.....	73
24. Fawzi, <i>La mezquita del-Mu'ayyad Shayj</i> , 1940.....	74
25. Fawzi, <i>La mezquita del-Mu'ayyad Chayj</i> , 1940.....	74
26. David Roberts, <i>Clase en el interior de la mezquita del sultán al-Mu'ayyad Chayj</i> , s.XIX.....	76
27. Fawzy, <i>La ablución</i> , 1940.....	77
28. La ablución de la mezquita del sultán Hassan.....	77
29. David Roberts, <i>Interior de la mezquita del sultán Hassan</i> , s. XIX.....	79
30. David Roberts, <i>El patio del sultán Hassan</i> , s. XIX.....	79
31. Saïd, Retrato personal del artista, <i>Psicoanálisis</i> , 1919.....	85
32. Saïd, Retrato del artista, <i>El Profeta</i> , 1924.....	86
33. Saïd, <i>Entierro</i> , 1924.....	87
34. Saïd, <i>Entierro</i> , 1924.....	88
35. Miniatura del manuscrito <i>Makamat al Hariri</i> , representando el entierro de un muerto en la ciudad de Sawa, Manama nº 11, época de los "atávicas salayika", escuela de Bagdad.....	88
36. Saïd, <i>Los cementerios de Bacous en Alejandría</i> , 1924.....	91
37. Dutertre, <i>Al-Qarafa (el cementerio) en El Cairo</i> , s. XVIII.....	92
38. Prisse d' Avennes, <i>La tumba del sultán Tarabay</i> , siglo XVIII, El Cairo.....	93
39. David Roberts, <i>Los mamelucos</i> , El Cairo, s. XVIII.....	93

40. Conjunto Sultaniya en el Cementerio sur, s. XIV.....	96
41. Saïd, <i>Naima</i> , 1927.....	97
42. Saïd, <i>La esposa del artista con el chal azul</i> , 1927.....	98
43. Una página de un manuscrito andaluz del califa Mamún y Yazid.....	99
44. Saïd, <i>Frente de la casa en el alto Egipto</i> , 1927.....	101
45. Frederick Goodall, <i>La canción del esclavo Nubian</i> , 1880.....	101
46. Saïd, <i>Vista del campo egipcio</i> , 1927.....	103
47. Saïd, <i>Vista del campo egipcio</i> , 1927.....	103
48. Frank Waller, <i>En el Nilo</i> , 1873.....	105
49. Saïd, <i>El jinete en burro</i> , 1929.....	107
50. Saïd, <i>El paseo</i> , 1932.....	109
51. Portain, <i>Vista de una calle que conduce al antiguo puerto de Alejandría</i> , s. XIX.....	111
52. Cécile, <i>Vista del nuevo puerto, tomada de los cementerios que lo separan del antiguo</i> , s.XIX.....	112
53. Saïd, <i>Banat Bahari o las chicas de la marina</i> , 1937.....	113
54. Saïd, <i>La ciudad</i> , 1937.....	114
55. Saïd, <i>La ciudad</i> , 1937.....	115
56. Saïd, <i>La oración en la mezquita de Ibn Tūlūn</i> , 1934.....	117
57. Saïd, <i>La oración en la mezquita de Ibn Tūlūn</i> , 1934.....	118
58. Portain, <i>Interior de la mezquita de Ahmed Ibn Tūlūn</i> , S. XIX.....	120
59. Prisse d´Avennes, <i>El interior de la mezquita de Ahmad Ibn Tūlūn</i> , s. XIX.....	121
60. Prisse d´Avennes, <i>Vista interior de la mezquita de Ahmad Ibn Tūlūn</i> , s. XIX.....	122
61. John Gardner wilkinson, <i>una vista general de Ibn Tūlūn</i> , s.XIX.....	123
62. Perspectiva de las columnas en la mezquita.....	123
63. Saïd, <i>Los derviches</i> , 1936.....	125
64. Jean Léon Gérôme, <i>Los derviches que giran</i> , s.XIX.....	127
65. El baile de los derviches en una de las fiestas de la ciudad de El Cairo.....	129
66. Saïd, <i>El-Zar</i> , 1939.....	129
67. Saïd, <i>El orante</i> , 1941.....	130
68. Jean Léon Gérôme, <i>Oración pública en la Mezquita de ‘Amr</i> , 1870.....	132
69. Vista interior de la mezquita de ‘Amr Ibn Al-‘As (642-827).....	132
70. Saïd, <i>Puerto Marsa Matruh</i> , 1950.....	138
71. Saïd, <i>La playa de Marsa Matruh</i> , 1950.....	139
72. Nada, <i>Distritos populares</i> , 1978.....	144
73. Nada, <i>Vista exterior de la mezquita de al-Zahir Baibars</i> , 1979.....	147
74. Prisse d´Avennes, <i>Mezquita y Janqa del Sultán Baibars al-Gachankir</i> , siglo XIV.....	149
75. Janqa del sultán Baybars Al-Gachankir, cúpula y alminar, El Cairo.....	149
76. Nada, <i>Una de las calles de El Cairo</i> , 1979.....	151
77. Nada, <i>Sabil al-Saleh Najm al-Din Ayyūb</i> , 1951.....	152
78. David Roberts, <i>La madraza de al- Salih Najm al-Din Ayyūb</i> , s.XIX.....	154
79. La madraza y mausoleo de al-Salih Najm al-Din Ayyūb.....	154
80. Nada, <i>Una escena de El Cairo desde arriba</i> , 1979.....	156
81. Nada, <i>El Cairo y la paz</i> , 1980.....	157
82. Sabry, <i>Los Caldereros o Los Artesanos del cobre</i> , El Cairo, 1948.....	167

83. Sabry, <i>Los Caldereros o Los Artesanos del cobre</i> , El Cairo, 1948.....	167
84. Sabry, <i>Al-Kuttab en Luxor</i> , 1948.....	169
85. Sabry, <i>Al-Kuttab en Luxor</i> , 1948.....	169
86. Frederick Goodall, <i>Una escuela Coránica</i> , s. XIX.....	170
87. Sabry, <i>Una mezquita en la isla de Aswan</i> , 1949.....	171
88. Sabry, <i>Una mezquita en la isla de Aswan</i> , 1949.....	172
89. Sabry, entre el rey Juan Carlos y la reina Sofía, durante la entrega al pintor de la medalla de oro a la pintura. Salón de Otoño (xxxv), Madrid, 1964.....	175
90. Mohamed Sabry posa en compañía de algunos miembros de la Academia de San Fernando de Madrid, a su izquierda el gran escultor Pérez Comendador.....	175
91. Sabry, <i>Alcázar de Sevilla</i> , 1961.....	178
92. Alcázar de Sevilla.....	178
93. Sabry, <i>La Mezquita de Córdoba</i> , 1961.....	180
94. Sabry, <i>Patios de los Naranjos</i> , Córdoba, 1961.....	180
95. Sabry, <i>La Mezquita de Córdoba, una vista del exterior</i> , 1961.....	181
96. Alminar de la mezquita de Córdoba.....	181
97. La mezquita de Córdoba, Patio de los Naranjos.....	181
98. Sabry, <i>La Alhambra de Granada</i> , 1961.....	184
99. Sabry, <i>La Alhambra</i> , 1961.....	184
100. Torre de las infantas, desde el Paseo de los Tristes.....	185
101. Sabry, <i>Patio de los leones</i> , Alhambra, Granada, 1961.....	187
102. Patio de los leones, los doce leones y sus dos baldaquines, Alhambra, Granada.....	187
103. Sabry, <i>El patio de Comares - Galería Norte</i> , Alhambra, Granada, 1961.....	189
104. El patio de los Arrayanes - la galería del sur, Alhambra, Granada.....	189
105. Sabry, <i>La puerta de la Justicia</i> , 1961.....	191
106. La puerta de la Justicia, Alhambra, Granada.....	191
107. Sabry, <i>La Alcazaba de Almería</i> , 1961.....	193
108. Sabry, <i>La Alcazaba de Almería</i> , 1961.....	193
109. Sabry, <i>La Alcazaba árabe de Málaga</i> , 1961.....	196
110. Sabry, <i>Bab al-Mitwalli</i> , El Cairo antiguo, 1966.....	199
111. Sabry, <i>Bab al-Mitwalli</i> , El Cairo antiguo, 1966.....	200
112. Bab al-Mitwalli.....	200
113. Sabry, <i>Beit Al-Souhaymi</i> , El Cairo antiguo, 1966.....	202
114. Sabry, <i>Beit Al-Souhaymi</i> , El Cairo antiguo, 1966.....	203
115. Feu Balzac, <i>Una vista interior de la casa del palacio Kasim Bik</i> , s.XVIII.....	204
116. Beit Al-Souhaymi, El Cairo antiguo.....	205
117. Sabry, <i>Bab Al-Futuh</i> , El Cairo antiguo, 1981.....	207
118. Sabry, <i>Bab Al-Futuh</i> , El Cairo antiguo, 1981.....	207
119. Bab al-Futuh, El Cairo.....	208
120. Sabry, <i>El Mausoleo de Al-Guri</i> , El Cairo, 1981.....	209
121. El Mausoleo de Al-Guri, El Cairo.....	210
122. Sabry, <i>Una esquina de la calle del Mausoleo de El-Guri</i> , El Cairo, 1988.....	212

123. Harith en el mercado de esclavos. Miniatura del Maqamat de Hariri, copiado de Al-Wasiti, 1236-1237.....	212
124. Escena de bazar. Miniatura del Lisan Al-Tair de Nawai. Tabriz o Qazvin, alrededor de 1550.....	212
125. Sabry, <i>El Nilómetro - Maqiyas Yazirat Ar-Rawda</i> , 1948.....	214
126. Sabry, <i>El Nilómetro - Maqiyas Yazirat Ar-Rawda</i> , 1983.....	214
127. El Nilómetro- Maqiyas Ar-Rawda vista general desde el sur, isla de Rawda, El Cairo.....	215
128. Sabry, <i>La escuela y al mausoleo de al-Salih Najim al-Din Ayyub</i> , 1988.....	217
129. La escuela y al mausoleo de al-Salih Najim al-Din Ayyub.....	218
130. Sabry, <i>Janqa del sultán Bayabars al-Gachankir</i> , 1988.....	219
131. Sabry, <i>Janqa del sultán Bayabars al-Gachankir</i> , 1988.....	219
132. Sabry, <i>Una Calle en El Cairo antiguo</i> , 1988.....	221
133. Sabry, <i>Una calle secundaria de El Cairo antiguo</i> , 1988.....	221
134. Sabry, <i>una calle secundaria de El Cairo antiguo</i> , 1988.....	223
135. Sabry, <i>una calle secundaria de El Cairo antiguo</i> , 1988.....	223
136. Sabry, <i>La casa de Al-Harrawi</i> , 1988.....	225
137. La casa de Al-Harrawi.....	225
138. Ša'ban, <i>Complejo del sultán al-Mansur Qala'un</i> , 1978.....	229
139. Complejo del sultán al-Mansur Qala'un.....	229
140. David Roberts, <i>la Mezquita de El Mooristan Qala'un (Tiendas en los laterales de la calle al-Mu'izz)</i> , 1996.....	231
141. Ša'ban, <i>La calle al-Al-ŷallābiyya</i> , 1971.....	233
142. Ša'ban, <i>La calle al-Al-ŷallābiyya</i> , 1971.....	234
143. Prisse d'Avennes, <i>Mosque & Janqa la cúpula y alminar de la mezquita y Janqa del sultán Baybars al-Gachankir</i> , Minaret, s. XIII.....	234
144. David Roberts, <i>Khanqaalminar de la mezquita y Janqa del sultán Baybars al-Gachankir, cúpula y alminar</i> , El Cairo 1840.....	234
145. Janqa del sultán Baybars al-Gachankir, cúpula y alminar, El Cairo.....	235
146. Ša'ban, <i>Un Sabil en la calle al-Mu'izz li-Din Allah</i> , 1986.....	238
147. Ša'ban, <i>Un Sabil en la calle al-Mu'izz li-Din Allah</i> , 1986.....	238
148. Š'aban, <i>La mezquita de Barquq</i> , 1986.....	241
149. La mezquita Barquq.....	241
150. Š'aban, <i>Vista del barrio al-Kal'a (la ciudadela)</i> , 1987.....	243
151. Š'aban, <i>Vista del barrio al-Kal'a (la ciudadela)</i> , 1987.....	243
152. Nabil, <i>La calle de al-Mu'izz li-Din Allah</i> , 1986.....	246
153. Nabil, <i>Una calle de El Cairo antiguo</i> , 1992.....	247
154. La casa de Gamal Al-Din Al-Dahabi.....	248
155. Nabil, <i>Calle de El Cairo antiguo</i> , 1992.....	249
156. Nabil, <i>al-Sabil</i> , 1992.....	250
157. Al-Sabil de 'Abd al-Rahmān Katkudā, 1744.....	251
158. 'Ammar, <i>Una escena del barrio Al-ŷallābiyya</i> , 1970.....	252
159. Ammar, <i>Una esquina de Al-ŷallābiyya</i> , 1970.....	254
160. 'Ammar, <i>Al-Bab al-Akhdar (La puerta verde)</i> , 1959.....	255
161. 'Ammar, <i>Callejón popular</i> , 1971.....	257

162. Zainab, <i>Khan el-Khalili</i> , 1984.....	260
163. Zainab, <i>Barrio al-Hussein</i> , 1984.....	262
164. Zainab, <i>Mercado al-Muski</i> , 1984.....	263
165. Zainab, <i>Mercado al-Muski</i> , 1984.....	263
166. Zainab, <i>La puerta de al-Azhar</i> , 1980.....	264
167. <i>La puerta de al-Azhar</i>	265
168. Zainab, <i>Barrio al-Ghuriya</i> , 1984.....	266
169. Zainab, <i>Barrio al-Ghuriya</i> , 1984.....	267
170. Wessam, <i>Una escena islámica</i> , 1987.....	269
171. Wessam, <i>Una escena islámica</i> , 1987.....	269
172. Wessam Fahmi, <i>Abrazo de la cultura</i> , 1991.....	270
173. Wessam Fahmi, <i>Composición de unas alminares</i> , 1991.....	271
174. Eman 'Aref, <i>Ar-Rif (El Campo)</i> , 1994.....	281
175. Eman 'Aref, <i>Ar-Rif (El Campo)</i> , 1994.....	281
176. Eman 'Aref, <i>Composición campesina</i> , 1997.....	284
177. Eman 'Aref, <i>Música folclórica</i> , 1998.....	286
178. Eman 'Aref, <i>Boceto del cuadro Alegría heredada</i> , 2000.....	288
179. Eman 'Aref, <i>Alegría heredada</i> , 2000.....	289

Capítulo uno

Introducción

Durante mucho tiempo he estado interesada en cómo se producen los encuentros entre las diferentes culturas. Se considera que la religión Islámica es actualmente casi la segunda mayor religión en Europa. Esto provoca nuevos encuentros en Europa al mismo tiempo que la cultura occidental ejerce también una gran influencia en las sociedades no europeas. Sobre este contexto, es importante conocer y entender las formas de expresión cultural de las diferentes sociedades islámicas para llegar a comprender el proceso que se fue desarrollando en las sociedades occidentales de carácter multicultural.

Egipto siempre ha sido un importante punto de encuentro entre Oriente y Occidente. Desde la invasión napoleónica de 1789, este país ha sido el acceso más importante para los estudiantes occidentales que buscan alcanzar el objetivo de comprender las culturas islámicas. Habían encontrado en Egipto una clave para entender las culturas islámicas y orientales y, por otro lado, Egipto lograba conservar su excepcional historia nacional a través de estos estudiantes. La cultura y la sociedad egipcias, del siglo XIX hasta la actualidad, han sido pues prolijamente estudiadas a través de la tradición educadora que mantenían los estudios orientales. La mayor parte de las ciencias humanísticas (tales como la arqueología, antropología, historia de la religión, historia de la literatura e historia del arte, etc.) se han ocupado de diferentes aspectos de la cultura egipcia e islámica.

Egipto ha estado, además, bajo una fuerte influencia cultural occidental que había comenzado en la época de la invasión de Napoleón y, sin embargo, no ha dejado de mantenerse inserta en su esfera cultural y religiosa islámica. Esto implica que las ideas occidentales y los fenómenos asociados que conllevan aparezcan de una manera distinta a la que acontece en Occidente. Un ejemplo de esto es la prohibición religiosa sobre el arte pictórico que se aplica en las mezquitas y en las ediciones del Corán. Esto le da a la pintura un sentido y una historia diferentes a las de Occidente. El arte pictórico egipcio moderno es un fenómeno de este siglo. Fue creado en el encuentro con Europa y con la cultura europea. Existen, por tanto, tendencias muy diferentes y antagónicas que forman la base del arte pictórico moderno en Egipto, así como en otras sociedades islámicas.

Para estudiar el arte pictórico moderno en Egipto voy a establecer una base teórica acudiendo a la información sobre las tradiciones europeas, lo que reportará también un mejor conocimiento de otras sociedades islámicas y la posibilidad de establecer una amplia estructura principal que suponga un cimiento fundamental para futuras investigaciones.

El objetivo más importante de esta tesis es aclarar, describir y analizar parcialmente cómo es el arte pictórico moderno egipcio en la actualidad. Voy a tratar de estudiar qué características son específicamente de la cultura egipcia y cuáles forman parte de los movimientos internacionales. Constatamos finalmente que el objetivo esencial y general de esta tesis es proporcionar una reseña concisa y clara sobre el título "Pintura Moderna Egipcia"; un título que desde hace tiempo está siendo examinado estableciendo las relaciones que se

mantienen entre la historia antigua y la historia moderna de Egipto, además de incluir las tendencias en el arte pictórico occidental. Es necesario aclarar también cómo y por qué la pintura egipcia se ha desarrollado hasta convertirse en lo que es en la actualidad. Y se constata, por otro lado, que dicha temática ha tenido poco interés para los estudiantes, investigadores y público pertenecientes, en general, a territorios externos a Egipto. Espero, por tanto, que esta tesis pueda contribuir siquiera modestamente a la mejora del entendimiento de las culturas no europeas por parte de los países de Europa.

En primer lugar, hay que aclarar algunas cuestiones relacionadas con el cómo y el porqué se fundó un arte pictórico nacional en Egipto después de 1908, en el encuentro con Occidente. Posteriormente, hasta donde me sea posible y sea requerido por el contexto en el que se enclava el trabajo, investigaré la existencia de alguna característica pictórica distintiva común árabe-islámica con la que el arte egipcio pueda o deba ser vinculado y que sea diferente de las directrices culturales y estéticas occidentales dominantes.

1. La expedición francesa y la fricción cultural con Occidente (1798-1801)

Egipto atrajo la atención gracias a su destacada situación geográfica, a su posición internacional y a sus ventajas económicas derivadas de sus materias primas; factores todos estos sobre los que se cimienta el desarrollo y la tecnología europeos de la modernidad.

El célebre *País del Nilo* se ha distinguido por ser un punto de conexión entre Oriente y Occidente, tanto geográfica como comercialmente, del mismo modo que fue también considerado un punto de confrontación entre Inglaterra y Francia, habiéndose adelantado a ellos el Imperio Otomano. En julio de 1798, Napoleón Bonaparte invadió Egipto tras numerosas batallas contra los mamelucos, entre las que pueden destacarse la Batalla de Imbaba y la Batalla de Abuquir.



A.

1. A. Alexandre Bida, *Masacre de los mamelucos*, 1861.

Lápiz negro, grafito y arrastre sobre papel,
92 x 69 cm.

París, Museo del Louvre. Departamento de
Artes Gráficas.



B.

2. B. Henri Lévy, *Bonaparte en la Mezquita Mayor en El Cairo*, s. XIX

Óleo sobre lienzo. 150 x116 cm.
Museo de Bellas Artes, Mulhouse.

1.1. Principales objetivos de la expedición francesa a Egipto:

Edward Said ha dicho que los objetivos fundamentales de la invasión napoleónica de Egipto fueron:

- “1) El sometimiento de Egipto al Imperio de Francia, así como la confirmación de Napoleón Bonaparte y la plasmación de su huella histórica, y
- 2) Trasladar la civilización europea a Egipto para convertirlo en un ejemplo, además de crear un segundo territorio para los franceses y mejorar la vida de éstos”.¹

La civilización europea empezó a ser conocida por parte de los egipcios a finales del siglo XVIII, cuando fueron deslumbrados por las manifestaciones culturales extranjeras, tanto formales como temáticas, que la expedición francesa de 1798 había traído consigo. La forma y el color contenidos en la civilización occidental ejercieron una gran atracción, pero los egipcios no llegaron a asimilarlos en su totalidad. Éstos habían asimilado la forma, el placer de la belleza dirigida a la labor artística, pero no así el contenido de lo que significaba, puesto que las costumbres y tradiciones heredadas eran muy diferentes. El conocimiento de la plenitud de la belleza no se lleva a cabo totalmente hasta que la temática de la labor artística forma parte del patrimonio de la cultura que la acoge o bien refleja sus costumbres y tradiciones.

Una de las consecuencias relevantes de la expedición francesa en Egipto (1798-1801) fue el hecho de que este país saliera de la esfera de poder Otomano y empezara un cambio en la construcción de la sociedad. El modelo de política y de arte occidental fue aceptado por parte de los intelectuales, lo que se tradujo en la imitación de la temática occidental.

1.2. Movimiento de traducción:

El movimiento de traducción se convirtió en un símbolo relevante en la etapa de la expedición francesa en Egipto y en el oriente árabe, de la misma forma que ya lo había sido en la primera época de los abasíes en el Iraq del s. X-XI. Durante el califato de Al-Maamun se tradujeron al árabe una gran cantidad de obras del persa, latín y siríaco sobre diferentes ramas del conocimiento, lo que quedó reflejado en el acervo cultural.

La traducción bajo la protección francesa tenía como objetivo principal la comunicación entre las fuerzas de la invasión extranjera y los egipcios, por lo que la mayor parte de la actividad de esta expedición se apoyó en publicaciones, documentos y normas. Este movimiento no tuvo, sin embargo, una huella directa en el patrimonio cultural egipcio, pero sí tuvo una huella indirecta, y no menos profunda, que se puede percibir en la apertura de las relaciones de comunicación entre las dos culturas, la árabe y la occidental, sin llegar a influir

¹ Edward W. Saïd, *Orientalism, western conceptions of the orient, From Fourier: Preface historique*, vol.1 of description de L’Egypt, London, 1991, p. xcii, p. 85.

determinantemente la cultura occidental en la egipcia. Algunos traductores participaron en traducciones científicas en las que también trabajaron orientalistas, traductores nativos miembros del círculo de científicos. Sus bibliotecas contenían obras en árabe y en francés. También ayudaron las bibliotecas de las mezquitas, que guardaban miles de obras escritas, colaborando en la actividad traductora del patrimonio árabe al francés. Al-Yabarti registra estos hechos en *Tarij 'aya'ib al azar fi at-tarayim wa-l-ajbar* (Historia de las maravillas de las antigüedades.: de biografías y crónicas):

“He visto que tenían una obra llamada Ashifa’ del Qadi Al-Ayyad, más conocida con el título de Ashifa’ sharif wa-al-Barada, de al-Busairi. Traducían una gran cantidad de versos a sus idiomas y los memorizaban”².

Sobre los intelectuales egipcios de la época influyó la cultura francesa por medio de las publicaciones, continuando este fenómeno hasta el final de la expedición francesa. El propio historiador Abd el-Rahman al-Jabarti describió lo que vieron los intelectuales de dicha expedición:

“Agruparon a los astrónomos, a los entendidos en ciencias, sobre todo en matemáticas, arquitectura y fisonomía; a los escultores, a los pintores, a los escritores y a los contables en la callejuela de Nasiriyya, ya que allí se encontraba la casa de Qasem Bey, la de Amir al-Hachch, conocido como Abi Yussef y la de Kashef Jerkess, y pusieron una gran cantidad de obras al cuidado de bibliotecarios que se las presentaban y custodiaban a los estudiantes”³

Del mismo modo, el Sheikh Hassan al-‘Attar tenía muchas amistades con los franceses y, en concreto, con los franceses orientalistas. Este importante personaje ayudó en las ciencias racionales y en la renovación lingüística. Tenía una amplia cultura y un profundo conocimiento científico y social.

2. Papel de la expedición francesa en la orientalización científica, artística y cultural.

Napoleón acompañó a un grupo de artistas, arquitectos e ingenieros que, durante su estancia en Egipto, pudieron retratar los monumentos arqueológicos, artísticos y naturales del país, en un ambiente de imitación del pasado faraónico e islámico que se prolongó durante todo el siglo XIX. Veamos qué publicaciones se convirtieron en fuente básica de inspiración para numerosos artistas orientalistas a quienes cautivó el arte oriental:

2.1. Viaje sobre el alto y el bajo Egipto durante la expedición de Napoleón, editado en 1802 por Vivan Denon:

² ‘Abd al-Rahmān al-Yabarti, *Tarij ‘aja’ib al-azar fi at-tarayim wa-l-ajbar*, Beirut, *Dar al-Yeil*, vol. II, p. 234.

³ Al-Yabarti, *ibid.*, p. 233.

Esta obra ejerció una influencia grande y directa en la conformación del orientalismo pictórico a principios del siglo XIX. Se publicó directamente después de la expedición y antes de la enciclopedia *Description de l’Egypte*, publicada cinco años más tarde. Esta obra contenía pinturas sobre la vida, el ambiente, las costumbres, las tradiciones, las fiestas, los ritos religiosos, las relaciones sociales y los rasgos de dicha civilización egipcia.

También contenía grabados detallados sobre los templos faraónicos más importantes, tanto del Alto como del Bajo Egipto. Describía, así mismo, los diferentes modelos de escritura jeroglífica, los modelos artísticos de relevantes esculturas y dibujos con témpera, los prototipos de edificios islámicos y las estrategias llevadas a cabo por Napoleón para dirigir las batallas sobre Egipto.

Los trabajos artísticos de Denon se caracterizaron por la panorámica y la mezcla con intentos de unir las diversas facetas y manifestaciones de la vida social y la naturaleza egipcias en un único trabajo artístico. Su obra tenía tres dimensiones:

- En la introducción del cuadro: la dimensión frontal muestra la vida humana que se manifiesta en individuos de diferentes razas, árabes, turcos, mamelucos y judíos, con sus vestimentas populares características
- En la dimensión intermedia: hay manifestaciones de la naturaleza, con plantas y animales
- Y en la dimensión posterior: se presentan las edificaciones orientales.

El modelo clásico y la obra de Denon coinciden, ya que en ambos la exposición básica es la grabación y la documentación en forma de pruebas que se apoyan en el texto y en las pinturas con una función aclaratoria. Su trabajo artístico pictórico carecía de espíritu artístico. Diversos artistas orientalistas siguieron este modelo clásico; insistieron, además, en la aclaración de los detalles minuciosos, en la delimitación de las líneas y en la fortaleza de la creación general del cuadro, teniendo en cuenta las características reales de las personas y el clima general imitados.

2.2. *Description de l’Egypte (1809-1823):*

Esta enciclopedia aportó una notable información sobre el grupo de científicos franceses creado por Napoleón antes de su expedición a Egipto. Los temas estudiados por este grupo se pueden desglosar en cinco materias: “matemáticas, naturaleza, economía política, humanidades y arte”⁴.

Es considerada como una de las más importantes aportaciones de la expedición francesa y de sus artistas, ya que se convirtió en una fuente que formó parte de la investigación científica y

⁴ Cf. J. Christopher Hirold, *Bonaparte en Egipto*, traducción al árabe de Fuad Andaraous, El Cairo, *Al-Hai’a al-misriyya li-l-kitab*, 1986, pp.18-39.

artística sobre la mayoría de los aspectos de la sociedad egipcia de principios del siglo XIX, es decir, las diferentes facetas de la historia y el patrimonio histórico urbanístico, las artes y la psicología de los egipcios en sus diferentes estratos y etnias. Del mismo modo, la importancia de esta obra de referencia única radica también en lo que concierne al orientalismo, en que aportó a la sociedad europea de entonces una imagen oriental de Egipto (que pasó a ser considerado como fuente y modelo artístico de las humanidades y el arte en Europa). Dicha obra otorgó a los centros orientalistas y a los círculos científicos la temática cultural precisa para animar el movimiento orientalista y motivó la llegada de los orientalistas a la región, lo que se tradujo a su vez en una buena propaganda para Egipto en el exterior. Además, dicha obra contribuyó a la protección de la mayor parte de las antigüedades de El Cairo antes de la llegada de la modernización, que empezó en la época del sultán Muhammad Ali y sus sucesores.

La mayor parte de los estudios que se llevaron a cabo en *Description de l’Egypte* fueron realizados con acuarelas, lápices y tinta, destacando considerablemente en ellos la imagen de la arquitectura. Esto se debe, entre otras cosas, a que participaron en la realización de las distintas representaciones el topógrafo E. Jomard, el ingeniero jefe de puentes y caminos Edouard Devilliers, y otros expertos en matemáticas y ciencias.

Description de l’Egypte está compuesto, finalmente, por unos doce tomos de gran volumen repletos de mapas, tablas y dibujos, más otros veinticuatro volúmenes de textos. De éstos, los tres primeros están compuestos por una introducción histórica sobre los monumentos faraónicos y sobre la arquitectura en la era islámica. El resto de los volúmenes contiene investigaciones suplementarias sobre el estado de Egipto al comienzo de la expedición francesa, con una descripción concisa de las zonas del sur de Egipto, el Delta, El Cairo, el Canal de Suez, Alejandría y los límites del Nilo. También contiene numerosos estudios sobre las más diversas materias: artes musicales orientales, prosodia, agricultura, artesanía, comercio y costumbres de los egipcios de entonces. La obra también describe las riquezas naturales de las tierras egipcias, además de haber tenido la ventaja de haber contado en su composición con el trabajo de un equipo de destacados pintores, de artistas egipcios, editores y de cerca de cuatrocientos expertos en artes gráficas que realizaron novecientas ilustraciones, la mayoría sin color. La publicación de *Description de l’Egypte* duró veinticinco años, desde 1803 hasta 1828, y para ver la luz tuvo que superar obstáculos políticos y económicos que llegaron a detener su impresión durante cinco años⁵.

2.3. Primera idea de creación de una escuela de Bellas Artes en Egipto:

Fue el ingeniero francés Dutertre el primero en sugerir la creación de una escuela de Bellas Artes para enseñar a los egipcios. Al ser una idea pionera en este campo se la expuso a Napoleón. Se pretendía inculcar el pensamiento francés en los egipcios, asegurar la permanencia de la expedición en la región y conseguir el afecto del sencillo pueblo egipcio. La

⁵ Su publicación por tomos se llevó a cabo en los años 1808, 1820 y 1827 (Sarwat ‘Uk-asha, *Misr fi ‘uyun al-guraba’ min al-rahhal wa-l-fannanin wa-l-udaba’* (siglo XIX), El Cairo, *al-Hay’a al-misriyya li-l-kitab*, vol. I, 1984, p. 145).

colonización se hizo sobre la idea de que los egipcios de esta época eran quienes construyeron aquellos magníficos monumentos y edificaciones, por lo que ahora habrían de simpatizar con el nuevo proyecto, aunque en el fondo se oponía a sus verdaderas perspectivas estéticas y culturales. La primera escuela de Bellas Artes se creó en El Cairo en 1801 y en ella participaron intelectuales y artistas de la expedición francesa, sobre todo grabadores, pintores e investigadores.

2.4. Papel de la expedición francesa en la llegada de artistas orientalistas:

La campaña francesa en Egipto ayudó a abrir las vías de comunicación entre Oriente y Occidente y favoreció la activación del movimiento de orientalización europeo en todos los ámbitos a lo largo del siglo XIX. De dicha participación cabe mencionar los siguientes hechos:

- 1) El valor artístico, científico y cultural de Egipto atrajo la atención de las sociedades europeas. Aumentó el interés de los artistas orientalistas gracias a la reacción de la parte egipcia después de la publicación de la obra que describía Egipto, y por el activo papel informativo que jugó Occidente a favor de la expansión de la cultura orientalista en Europa;
- 2) La presencia de la expedición francesa en Egipto ayudó a que llegaran una gran cantidad de artistas egipcios a diversas partes de Europa hasta la aparición de la etapa de la invasión británica en 1802. Y por otro lado, las ventajas que se les brindaban a los orientalistas influyó en que estos decidieran instalarse en Egipto;
- 3) La campaña francesa fue la base para la construcción de los organismos científicos, administrativos y tecnológicos en el ámbito de la investigación científica sobre los restos arqueológicos y el entorno urbano y ambiental egipcio. Su método fue imitado por los demás orientalismos, incluso después de finalizada la expedición francesa. Y, por otro lado, persistieron las investigaciones en los centros orientalistas de la sociedad francesa, que continuaron de la misma manera en la mayor parte de los países europeos de la época.

3. Factores que ayudaron a atraer la atención de Europa, y en especial la de Francia e Inglaterra, hacia la importancia de Egipto a lo largo del siglo XIX y su reflejo en el arte.

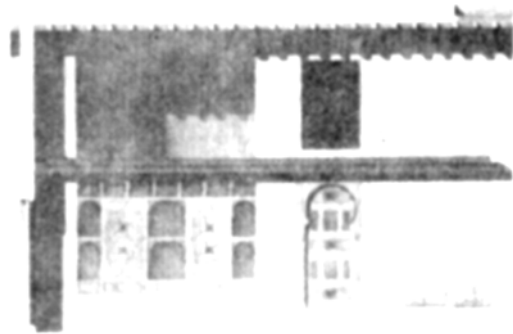
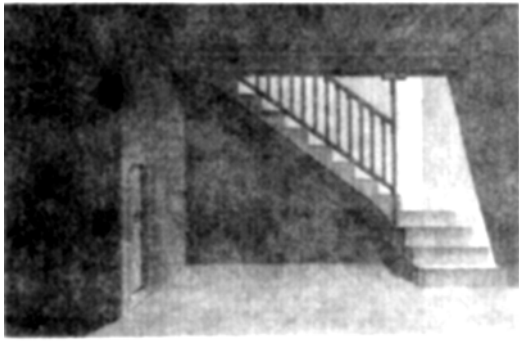
3.1. Factores políticos:

El arte se unió a la política debido a la necesidad de que Egipto fuera un punto de encuentro entre la creación artística y las directrices de la política francesa, lo que se produjo ya durante la misma expedición francesa al país en 1798, como se ha mencionado anteriormente.

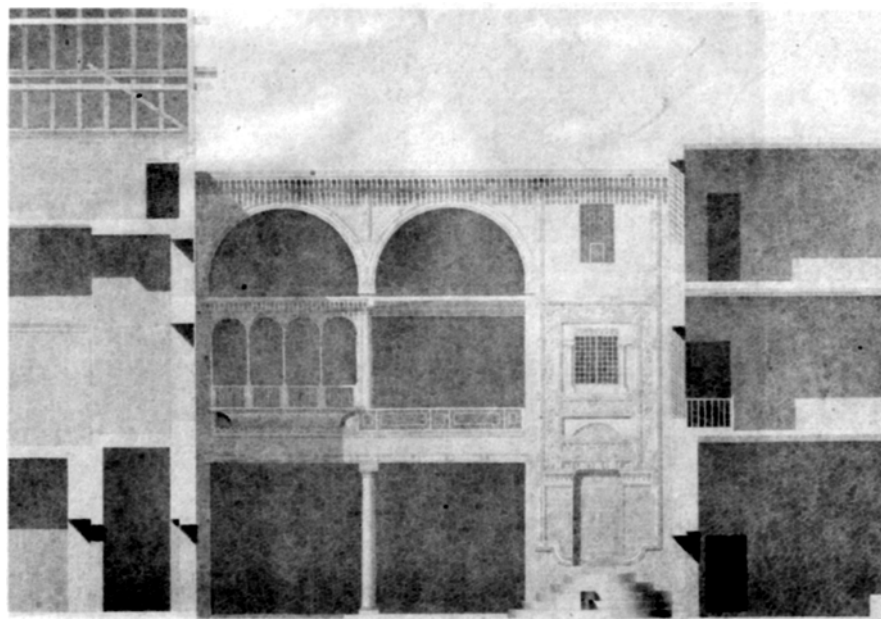
Este fue el primer acontecimiento que ayudó a agrupar a los artistas de Europa, una vez vencidos los inconvenientes que suponían los viajes y de que se incentivara su estancia en el país

del Nilo. Su huella se prolongó durante todo el siglo XIX, siendo su modelo imitado por otros países europeos.

Los orientalistas que pudieron visitar Egipto desde 1840 a 1900, se instalaron en la casa del Sinari. Pretendían pintar la imagen de un Egipto "oriental", es decir, su objetivo se centraba en los barrios populares, los zocos con carpas, las gentes rezando en las mezquitas, los estudiantes en los corros en las bibliotecas y los diversos tipos de edificaciones islámicas.



3. Dutertre, *Vista interior de la casa de Ibrahim Katayda al-Sinari*,
Residencia en El Cairo de los artistas orientalistas europeos el siglo XVIII.
Lápiz negro grafico sobre papel.



4. Féver, *alzado de la casa de Ibrahim Katayda al-Sinari*, el siglo XVIII.
Lápiz de carbón sobre papel.

Por otro lado, el asunto orientalista también atrajo la atención de los políticos europeos, especialmente los de Inglaterra y Francia, las mayores potencias en la confrontación por repartirse las posesiones del Imperio Otomano. Dicha repartición comenzó a realizarse justamente con la invasión de Egipto por parte de Francia en el año 1789 y duraría hasta finales de la Primera Guerra Mundial. Fue continuada, igualmente, con la posterior invasión de Egipto

por parte de Inglaterra en 1882. Al mismo tiempo, el norte de África estaba bajo dominio militar francés; Francia acabó invadiendo Argelia en 1830. Durante esta confrontación entre Francia e Inglaterra, los artistas franceses se incorporaban al ejército o a las delegaciones científicas y diplomáticas enviadas a la cuenca del Mediterráneo e Irán. Francia aspiraba a limitar la expansión de los efectivos ingleses por el oeste de Afganistán e Inglaterra se instaló en Egipto básicamente para defender sus intereses en la India y Palestina, debido a razones estratégicas. Francia envió a los artistas a la zona oriental para conmemorar su victoria militar y erigió un monumento conmemorativo. Se le encomendó la fabricación del monumento a la Escuela Clásica Moderna, interesada tradicionalmente en pintar episodios heroicos. Dicha escuela consideraba a Oriente como un “espacio artístico” para sus decoradores, cuyo único objetivo era inmortalizar el heroísmo francés en Oriente, que añadía a los triunfos de Napoleón nuevos motivos de esplendor. Más tarde, después de retornar los franceses a su país, conservaron su nostalgia por El Cairo perdido, donde habían contemplado cosas maravillosas que imaginaban semejantes a lo que leían en *Las mil y una noches*, cuya traducción, edulcorada y censurada al francés por parte de Galand, difundió estos relatos en Europa y el mundo. Vivieron, como lo hiciera su héroe conquistador Napoleón, cautivos de ese sueño oriental y de sus recuerdos, en los que se mezclaba la realidad con la imaginación. Los ingleses, sin embargo, contemplaban más bien el aspecto real de Oriente, expresando sin tapujos sus sueños de dominación y hegemonía.

Egipto ganó mucho, a su vez, con la aportación de los artistas orientalistas que retrataron diversas facetas de la vida cotidiana con un lenguaje vivamente documentalista. No en vano, la mayoría de los artistas orientalistas fueron franceses, y eso por dos causas fundamentales, según ‘Afif al-Bahnasi:

- “1) Francia ocupó desde su gran revolución un puesto de liderazgo en la vida europea, tanto en los ámbitos políticos y sociales, como en los literarios y artísticos.
- 2) Las relaciones internacionales francesas estaban en su apogeo con el mundo árabe, casos de Argelia, Marruecos, Túnez, Siria, Líbano y Egipto, sobre todo durante los tiempos del comisionado, lo que despejó el camino a los artistas franceses para aprovecharse de las tradiciones del arte y de los temas árabes”.⁶

La inauguración del Canal de Suez en 1869, en la época de Jedive Ismael, fue un acontecimiento político muy importante al que asistieron políticos y personalidades de todas las partes del mundo que fueron alojados en palacios de estilo europeo y se les agasajó con festines para celebrar el evento. Esta inauguración atrajo la atención del mundo hacia Oriente, siendo mayor la atención hacia Egipto, un país en el que se congregaron muchos artistas enviados desde Europa para registrar y retratar el acontecimiento. La inauguración del Canal de Suez acortó en la práctica las distancias entre Oriente y Occidente, lo que provocó el aumento del número de investigadores y de interesados en el estudio y retrato de los detalles de la vida de la sociedad

⁶ ‘Afif al-Bahnasi, *Al-Yamalia al-Islamia fi al-Fan al-Hadiss*, Damasco: Dar al-Walid; El Cairo, al-Kitab al-‘arabi, 1988, p.101.

oriental, así como aumentó el flujo de turistas para gozar del calor y del encanto de Oriente. Esta apertura de la cultura oriental hacia occidente propició la influencia sobre ciertos estratos de la sociedad egipcia, especialmente las clases altas de los territorios turcos y egipcios, que empezaron a imitar a Occidente en el comportamiento y en el vestir, cosa que los pintores europeos no desearon representar en sus obras. El sueño se esfumaba y entonces dirigieron su atención hacia el desierto, las calles, los mercados de El Cairo y hacia la mezcla que brotaba en la modesta vida de la sociedad egipcia. Podemos considerar la fecha del 17 de noviembre de 1869 como el final del orientalismo en Oriente próximo, a juzgar por los cambios que experimentó la sociedad oriental, como dijimos antes. Dicho fin fue propiciado igualmente por la aparición de la fotografía en el año 1888, que terminó con la imaginación romántica. Los pintores extranjeros se sirvieron de ella como fuente de aportación e inspiración de sus temas artísticos, a los que llegan sin tan siquiera haber convivido con la realidad. Naturalmente, el resultado de sus cuadros era bastante forzado y decorativo y, la mayoría de las veces, no tenía la más mínima relación con la realidad. Esto no quiere decir que esos retratistas que realizaron obras que se encuadran en el movimiento romántico carezcan de mérito, sino que su obra marca ya el final de una época y de una visión del Oriente islámico; este es el caso de los autores franceses Harace Vernet (1789-1863), Prosper Gearger Antaine Marilhat (1811-18479) o Eugène Formentin (1824-1904), de los ingleses como David Roberts (1796-1864) y John Frederick Lewis (1805-1876), y de los suizos Marc Gabriel Charles Gleyre (1806-1874) y Hermann David Salomón Corrodi (1884-1905).

3.2. Factores geográficos y climáticos:

Egipto se distinguió de los demás países de Oriente Medio por la facilidad de sus transportes y, por consiguiente, también destacó por el desplazamiento entre sus fronteras, sobre todo después de la inauguración del Canal de Suez. Mientras, el movimiento viajero hacia Mesopotamia era relativamente arduo, sobresaliendo en esfuerzo aquellos desplazamientos que se realizaban a través del desierto que tenían como destino final la Península Arábiga, los países del Golfo, Irak e India. Todo ello contribuyó a la dificultad que encontraban los pintores orientalistas para hallarse de manera regular en estos países. El entorno geográfico egipcio (que descubría contrastes paisajísticos que abarcaban zonas desérticas, del litoral, montañosas y fluviales) estimuló la inspiración de los artistas orientalistas, lo que confirió a sus temas un tinte y una vivacidad nuevos. Además, el clima estable, la luz brillante y el reflejo de la luz sobre los tejados propiciaban soluciones más imaginativas y originales al tema de la luz, que en aquél entonces era motivo de discusión.

3.3. Factores artísticos:

Egipto, uno de los países del Oriente Medio, fue una fuente de inspiración para los artistas orientalistas en lo que concierne a la estética y riqueza de temas, así como de los valores preciosistas en cuanto al color, a las líneas y a las formas de los tejados. Todo ello, teniendo en cuenta la revelación de los espectaculares elementos cívicos como patrimonio, vestigios, vida social y popular, que estaban integradas por las clases humanas de las diversas nacionalidades

que había en aquél entonces, además de las muchas industrias y oficios populares con sus tradiciones y costumbres. Esto dio un impulsó a los artistas orientalistas que comenzaron a individualizarse en la utilización sus métodos, a buscar lo nuevo y a experimentar constantemente. El ambiente artístico europeo del siglo XIX propició esta renovación. Llama la atención la convivencia de aquellos artistas con la vida egipcia sencilla, asentados en los barrios populares, practicando sus creencias y tradiciones a su aire, lo que confirió a algunas de sus obras realismo y credibilidad, propiciando el predominio del romanticismo.

3.4. Factores culturales:

Los vestigios egipcios de diverso tipo y diferentes civilizaciones (faraónicas, coptas e islámicas) atrajeron a los artistas y viajeros del siglo XIX, lo que hizo que sus obras desbordaran con temas de lugares de culto, necrópolis faraónicas, iglesias coptas y mezquitas islámicas, así como algunas ruinas de vestigios romanos del arte helénico alejandrino. El descubrimiento de vestigios por pintores orientalistas llevó parejo un gran interés por la arqueología egipcia, que se tornó en una amalgama de ciencias y arte, que plasmaron tanto en sus cuadros como en los libros que escribieron sobre Egipto. Esta influencia oriental faraónica quedó reflejada en las obras de famosos artistas europeos como Paul Gauguin (1848-1903) y Pablo Picasso (1881-1973).

3.5. Factores literarios:

La literatura oriental y sus fabulosas leyendas influyeron en los temas de las obras de los artistas orientalistas, que se convirtieron en románticas y soñadoras. Con el desciframiento de la piedra de Rosetta (197 a. C.) por el científico francés Jean François Champollion (1790-1832), se abrieron nuevas posibilidades para la traducción de textos literarios faraónicos, cosa que aprovecharon muchos artistas orientalistas. Igualmente creó impacto el movimiento de traducción del árabe al francés, como por ejemplo la traducción de la obra *Las mil y una noches*, traducida por Antoine Galland, que provocó pasión por el romanticismo y la imaginación orientales, por lo que tomaron cuerpo maravillosas obras de gran colorido sobre Oriente, aunque la mayoría de las veces no fueran realistas.

4. Salida de la expedición francesa de Egipto en 1801, comienzo de la época de Muhammad Ali y nacimiento del estado moderno:

Los gobernantes egipcios no querían para Egipto el modelo de civilización napoleónica. Napoleón y sus fuerzas fueron expulsados por las fuerzas británicas y otomanas, entre las que se encontraba Muhammad Ali, un comandante Otomano que luchó contra las tropas francesas. Éste fue proclamado *pachá* en 1805. Era un vasallo del sultán Otomano en Estambul que, sin embargo, dirigió Egipto como si fuera su propio reino. Una de sus ambiciones era convertir Egipto en un estado moderno, en parte siguiendo el estilo europeo, pero con sus propias características. Sus sucesores consolidaron sus planes, pero no dispusieron de los suficientes medios económicos.

Al finalizar la campaña francesa de Egipto en 1801 d.C., se publicó un decreto Otomano nombrando ese mismo año a Muhammad Ali (1805-1849) como gobernador de Egipto. Cuando éste logró dar alcance a su objetivo de hacerse con el poder en solitario en 1811 y pudo formar después un ejército fuerte de ciudadanos egipcios entrenados bajo las órdenes de oficiales de orígenes franceses y turcos. Dicho ejército trató, con el fin de ensanchar su reino, de emular las acciones llevadas a cabo por Napoleón Bonaparte, cuya personalidad era admirada por Muhammad Ali. Todo ello teniendo en cuenta, sobre todo, su idea de utilizar el poder como medio para construir un país poderoso a imagen y semejanza de la civilización occidental en general, y de la civilización francesa en particular. Para ello, tomó como ejemplo la tecnología occidental valiéndose de la experiencia de científicos, arquitectos, agrónomos, militares y médicos franceses, así como de ideólogos de la propia expedición francesa.⁷

Muhammad Ali envió, además, las personas jóvenes egipcias que encontró mejor preparadas hacia Francia para aprender las ciencias del arte con fines industriales como son el grabado, el dibujo y la arqueología. A su vuelta, se encargaron de enseñar en la Escuela de Grandes Obras, en la Qalaa (La ciudadela), que es una escuela industrial de arte.

En la época de Muhammad Ali, se construyeron una gran variedad de edificios grandes, palacios, jardines públicos y fuentes con la ayuda de artistas occidentales venidos de Francia, Grecia, Italia y Armenia. Esta afluencia de cooperaciones occidentales propició la infiltración del arte Barroco y del Rococó en el modelo artístico Otomano y mameluco, además de la aparición de lo que se conoce en la historia del arte como la Época Turca. Algunos de esos artistas europeos fueron destinados a la Escuela de Grandes Obras de la Qalaa (La ciudadela) para enseñar dibujo y decoración.

En ese periodo llegaron a Egipto muchos artistas extranjeros, sobre todo los seguidores del grupo de Saint Simon (1760-1825 d.C.).⁸ Rifa al-Tahtawi se maravilló de la diversidad de saberse que encontró y se volcó para saciarse de cultura, arte y lenguas, volviendo a Egipto con el estandarte de la divulgación del pensamiento y la cultura europeos. Habiendo observado que la mejor manera de divulgar el saber comenzaba por la enseñanza de lenguas extranjeras, creó la escuela de lenguas para formar generaciones de traductores que pudieran cumplir su papel de traducir y divulgar la nueva cultura. Rifa al-Tahtawi es considerado como uno de los más importantes promotores del renacimiento moderno de Egipto y se le otorga el reconocimiento

⁷ Ahmed Husain al-Sawi, *Fayir al-Sahafa al-Misria, Dirasa fi i'lam al-Hamla al-Faranseia*, El Cairo, Al-Haia al-Misriah al-'Amah lilkitab, 1975, p. 260.

⁸ *El Grupo de Saint Simon* (1760-1825 d.C.), de origen francés, fue el primero que reivindicó la creación de la sociología moderna. Sus opiniones sobre ética y sus pensamientos sociales, políticos, militares y económicos fueron el motivo de que le llamaran el *Profeta de la humanidad*. El artista Prosper Infantin, y con él una multitud de jóvenes activos, creyentes en los principios de San Simón, se encargaron de la revisión de algunos de sus principios y su explicación, tejiendo con ellos una ideología filosófica, que se conoció en 1827 con el nombre del *Sansimonismo*. Prosper Infantin fue uno de los 55 artistas *sansimonistas* que llegaron a Egipto en 1833 (Sarwat 'Uk-asha, *IBID*, pp. 181-182.

de líder del pensamiento revolucionario moderno. Más adelante hablaremos con más detalle de su papel de liderazgo en la influencia occidental sobre la formación del pensamiento egipcio contemporáneo y sobre el renacimiento de las artes figurativas. De igual modo llamó la atención de al-Tahtawi la Academia de Bellas Artes francesa que escribió su libro *Tajlis al-Ibriz fi masalik Paris* con las cuatro secciones: la de dibujo, la de escultura, la de arquitectura y la de grabado; cuatro áreas que eran, por supuesto, las que componían el conjunto de materias en las que se englobaban los conocimientos enseñados en la ya nombrada Academia de Bellas Artes de Francia.⁹

Este suceso ocurrió setenta años antes de que aconteciera la creación de la Escuela de Arte en la ciudad de El Cairo.

A partir de 1841, Egipto se convirtió en una provincia autónoma dentro del Imperio Otomano. Los planes de modernización y los problemas financieros desencadenaron fuertes tensiones dentro de Egipto, tanto en relación con el Imperio Otomano como respecto a sus relaciones con Europa, especialmente con Inglaterra y Francia.

Cuando el pachá Ismael se hizo con el gobierno en 1863, su interés se centró en la unión de Egipto con la civilización occidental. La causa de su interés por las manifestaciones culturales occidentales en lo que concierne a la cultura y al arte, se debían a su formación y cultura francesas. Permitió el acceso a Egipto del pensamiento, la cultura y el arte europeos. El estado fomentó estas actividades y su expansión construyendo teatros, óperas y conservatorios para la enseñanza de todo tipo de arte.

Es curioso que el pachá Ismael construyera suntuosos palacios en El Cairo, en Alejandría, en al-Mansora y en al-Minia aunque, a pesar de la grandiosidad de su apariencia exterior, estos estaban faltos de la exquisitez y del refinamiento que corresponderían a su aspecto interior. La imposición por parte del pachá Ismael de la defensa de la europeización acabó...

“... con el derribo de las construcciones musulmanas, como edificios y mezquitas, con la intención de construir en su lugar avenidas con grandes almacenes como las avenidas de París”¹⁰.

Así pues, fue en esta época cuando se levantaron en El Cairo y en Alejandría monumentos como las magníficas estatuas de bronce de Muhammad Ali, del rajá Sulaimán y del rajá Lazughli, y las cuatro estatuas de leones en las dos entradas de cobre del palacio del Nilo, que fueron encargadas al artista francés Kourdier. En la época de Ismael se inauguró el Canal de Suez, concretamente en el año 1869, y se construyeron los magníficos palacios al estilo europeo destinados para acoger a los reyes y a los gobernantes que llegaban a estos territorios

⁹ Rifa al-Tahtawi, *Tajlis al ibriz fi masalik Paris*, El Cairo, s.d., p. 213.

¹⁰ ‘Izz al-Dīn Najīb, *Fayir al-Taswir el-Masri al-Hadiz (1900-1945)*, El Cairo, Dar al-Mustakbal al-‘Arabi, 1985, p. 18

provenientes de todas las partes del mundo. El acto con el que se dio inicio a esta inauguración fue la gran Ópera Aída.¹¹

Hasta Egipto llegaron artistas de toda Europa con el propósito de inmortalizar esta sublime inauguración. Estos lujos influyeron en el empobrecimiento económico del país, aumentando la pobreza en la sociedad egipcia, lo que hizo que el sultán otomano tomara medidas en contra de Ismael despojándole del poder y poniendo en su lugar a su hijo el *jedive* Tawfiq en el año 1879.

Fue a la sombra de esos acontecimientos políticos cuando los egipcios tuvieron contacto con el arte académico europeo. Este contacto se produjo tras el regreso de los artistas egipcios que habían sido enviados a Europa y que traían las formas y los contenidos del arte occidental. Como consecuencia de dicha difusión de esa cultura pictórica que difería de la tradicionalmente egipcia, se produjeron familiaridades en las formas artísticas y también imitaciones de dicho estilo artístico. Desgraciadamente no nos ha llegado ninguna obra de los artistas de aquella etapa. Lo más probable es que regresaran para enseñar en la Escuela de Grandes Obras en la ciudadela de El Cairo.

Los egipcios mantuvieron una relación estrecha con las artes plásticas europeas debida también en gran parte a la entrada de algunos grupos de evangelizadores que ayudaron a propagar la ideología y la cultura europeas en Egipto en forma de escuelas dirigidas por clérigos. Entre los contenidos que enseñaban estos evangelizadores estaban la enseñanza de la pintura y la de la música. Esto hizo que en las escuelas egipcias también se impartieran esta serie de conocimientos. El estado asignó parte del periodo de tiempo lectivo a la enseñanza de las artes en todas las escuelas extranjeras. No podemos olvidarnos, en este contexto, de la influencia que tuvieron los libros de texto para la enseñanza, estos llegaban a Egipto directamente desde Europa y se repartían entre los estudiantes de todas las etapas de la enseñanza que eran adornados con dibujos y con fotografías que reflejaban claramente el arte occidental. Este hecho influyó notablemente sobre la perspectiva artística que estaban desarrollando aquellos estudiantes.

5. El camino hacia la independencia y el cambio de monarquía a república:

En 1881 se produjeron importantes disturbios en Egipto debido a la conflictiva situación política y a las condiciones económicas del pueblo. Todas las fuerzas dirigentes ocuparon los diversos puestos antes de que comenzara la que posteriormente fue denominada como La Revuelta de 'Urabi, puesto que había sido liderada por el coronel Ahmad 'Urabi. Demandaban una constitución y una legislación al estilo europeo, además de los correspondientes cuerpos representativos democráticos y de un gobierno. La nueva constitución fue proclamada en noviembre de 1881 y la primera asamblea electa de Egipto con autoridad legislativa fue abierta por el *jedive* Tawfiq Pachá. Estos nuevos movimientos nacionalistas causaron una gran agitación

¹¹ Cf. la ópera 'Aida de Roland Firbank, en *The Eccentricities of Cardinal Pirelli*.

en Francia e Inglaterra, que querían proteger los intereses consolidados en el Canal de Suez. El paso libre a través de este canal era de vital importancia para la conservación de sus colonias. Egipto acumuló una gran deuda exterior y la economía era insostenible. Los accionistas ingleses y franceses del Canal de Suez y de otros importantes proyectos mantuvieron una constante y creciente influencia en la administración y en la economía egipcias, situación que les reportaba excelentes beneficios económicos, políticos y militares. Durante el verano de 1882 hubo una gran tensión militar en el Mediterráneo. Las fuerzas británicas ocuparon la zona del Canal y El Cairo el 13 de septiembre de 1882, debido a que el gobierno británico no había recibido garantías para sus intereses. El sultán Otomano en Estambul no tenía poder para hacer resistencia a las fuerzas británicas. Después de esto, en la práctica Egipto cayó bajo la administración británica con el Conde de Cromer (1841-1917) en calidad de Cónsul General. Dicho conde ocupó este cargo durante 24 años comenzando a partir de 1882. El *jedive* Tawfiq Bachá aún estaba en el poder y nombró un gobierno pro-británico con la aprobación de Cromer. Hay constancia de que Egipto nunca se convirtió en colonia británica, aunque la diferencia fuera simbólica. En 1916 el gobierno británico declaró Egipto como protectorado, para asegurar sus propios intereses en la zona de Suez, después de que el Imperio Otomano entrara en la guerra en el lado germano. Surgieron, durante unas cuantas décadas, fuertes movimientos nacionalistas en Egipto, hecho que se vio más favorecido por el exilio del líder Sa'd Zaghloul a Malta en 1918. Esto ocurrió después de que el movimiento del Wafd demandara la autonomía de Egipto. La deportación produjo disturbios en todo el Estado.

La demanda de autonomía no fue aceptada por los británicos hasta el año 1922, de forma que, acabó proclamándose una monarquía independiente. Fuad I fue proclamado rey (1922-1936). Los británicos siguieron manteniendo influencias sustanciales sobre la administración en Egipto y, en particular, sobre el Canal de Suez. Existían grandes conflictos políticos, por una parte, entre el partido del Wafd y, por otra parte, los reyes Fuad I y Faruk I (1936-1952) y los británicos. La declaración de La Segunda Guerra Mundial retrasó el proceso de independencia. En 1952 se celebraron elecciones, en las que el partido del Wafd obtuvo una triunfante victoria. Formaron un gobierno, pero el rey Faruk I disolvió el gobierno después de un desacuerdo entre el primer ministro Nahhas Pachá y el rey Faruk I sobre la retirada de Suez. Esto condujo a frecuentes levantamientos y a demostraciones anti-británicas; el ejército fue llamado para acabar con las revueltas. Una asociación conocida como el-Dobbat al-Ahrar (Los oficiales libres), que fue organizada como un movimiento militar secreto de oposición, estuvo, durante un largo tiempo, esperando la oportunidad de hacerse con el poder por un golpe de estado. Planearon hacerlo en 1954, pero aprovecharon la oportunidad gracias a las revueltas que estallaron en 1952:

“No había ninguna otra alternativa política en ese momento que pudiera gobernar mejor Egipto. El 23 de julio de 1952 llevaron a cabo el golpe de estado, y declararon Egipto como una república independiente el 27 de julio. El rey Faruk I fue exiliado”¹².

¹² Arthur Goldschmidt Jr., *Modern Egypt*, The Formation of a Nation-State, London, p. 89.

6. Introducción del movimiento artístico egipcio a finales de siglo XIX y principios del XX:

La expresión artística europea de Egipto se limitó a los extranjeros hasta comienzos del siglo veinte, periodo durante el cual los gobernantes de Egipto habían contratado a artistas extranjeros, que residieron en este país para realizar obras artísticas, consagradas básicamente a retratar a los gobernantes y príncipes, de forma que acabaran resaltando su grandiosidad y lujo. Este suceso permitió, en un primer momento, engalanar el palacio Yawhara en la Qalaa (La ciudadela) con diferentes cuadros para embellecer los palacios de los personajes ilustres y notables del mundo rural. Para esta labor, los artistas extranjeros contaban con la asistencia de ayudantes escultores y grabadores egipcios que habían aprendido el oficio y empezaban a imitar y copiarles, aunque evidentemente sus obras fueran de una calidad muchísimo peor que la de sus maestros. Algunos grabados parecían tener cierta profundidad cuando el observador estaba situado distante con respecto a la obra; pintaban paredes como si estuvieran revestidas de mármol o dibujaban paisajes en los muros para dar la impresión de que las habitaciones se asomaban a espacios abiertos.¹³

De esta manera, desapareció la idiosincrasia islámica del arte egipcio, prevaleciendo el modelo europeo. La llegada masiva a Egipto de artistas orientalistas se produjo de forma continua a partir del año 1830, eligiendo todos ellos el barrio al-Jarnafach como base de actuación, lo que llegó a transformar la personalidad de la calle:

“... y la calle se tornó como si fuera el barrio de Montparnasse en versión diminuta”.¹⁴

Algunos de estos artistas se alojaron en el domicilio del maestro sufí Albakri Jalaf, localizado en la escuela al-Ferir, edificada en el citado barrio Al-Jarnafach de la ciudad de El Cairo:

“... lo que provocó la ira de los residentes de ese barrio, cuando supieron que allí se pintaban a mujeres europeas desnudas, al mismo tiempo que se escuchaba de noche, lo que se llamaba música ruidosa. Ante esto, se quejaron al propietario de la casa, amenazando con echarla abajo con los ocupantes dentro, si estos no se iban inmediatamente del barrio. Otro grupo de artistas orientalistas se alojó en casa del Hachch Malti, en Darb el-Lebbana”¹⁵.

Estos artistas orientalistas se apasionaron por el retrato y el dibujo de los barrios populares, las mezquitas, los mausoleos, las casas musulmanas, los mercados, las mujeres con velo, los desiertos egipcios, los vestigios de las regiones del levante y las vistas campestres a las

¹³ Rushdī Iskandar, kamal al-Malaj, Subhi al Charuny, *80 sanah min al-fann, 1908-1988*. El Cairo, al-Hay'ah al-Misriyah al-'Āmmah lil-Kitāb, 1991, p. 12.

¹⁴ Rushdī Iskandar (et. al.), *ibid*.

¹⁵ Mohamed Sedki al-Yabajanyi, *Tarij al-Haraka al-Fania fi misr hatta 1945*, El Cairo, al-Hay'ah al-Misriyah al-'Āmmah lil-Kitāb, 1986, p. 9.

orillas del Nilo. Siguieron métodos procedentes de diversas escuelas de arte como la clásica contemporánea, la romántica, la realista con connotaciones impresionistas, y también utilizando los métodos impresionistas mezclados con un estilo salvaje; métodos que podemos observar tomando como ejemplos las obras del impresionista francés E. Bernard (1868-1941).

En las obras de esos artistas, se observa, por regla general, el predominio del tinte figurativo o descriptivo, tal y como ocurre con la pintura, donde los temas se reflejan con precisión absoluta. Ejemplos de estos artistas son L. Deutch (1855-1939), D. Roberts (1796-1864) y R. Ernest (1854- ?).

La aristocracia egipcia recibió con agrado a esos artistas extranjeros, a los que albergó y cuidó. Por el contrario, no encontraron la misma demanda de sus obras por parte de la clase media, a excepción de algunos notables que se sentían atraídos por sus retratos personales y que siempre iban ataviados con sus grandes medallones dorados. En su libro *Historia del movimiento artístico en Egipto*, Mohamed Sedki al-Yabajanyi menciona la primera exposición de artistas extranjeros celebrada en El Cairo:

“Aquellos artistas no tuvieron más remedio que organizar exposiciones de sus obras, que se amontonaban en sus estudios, y así, pudieron trasladar sus deseos al gobernador ‘Abbas Hilmi (1874-1943) por mediación de personas afines próximas a su corte. El Jedive aceptó patrocinar una exposición, que inauguró en 1891 en la Casa de la Ópera. Asistieron a esta fiesta de inauguración de la primera exposición de dibujo, pintura y grabado que conoció El Cairo, todo el cuerpo diplomático y representantes de países extranjeros, así como ministros, altos funcionarios del estado, ricos y personas relevantes”¹⁶.

Todos se apresuraron a comprar cuadros, no por amor al arte, sino para halagar al afrancesado Jedive, con el fin de aproximarse a él y al mismo tiempo aparecer como entendidos del arte. Esto hizo que la exposición fuera todo un éxito, lo que indujo a los artistas extranjeros a seguir organizando exposiciones de artes gráficas. En este contexto, acordó organizar su segunda exposición en 1902, en casa de uno de los comerciantes y...

“... pensaron organizar la exposición en una de las grandes calles para facilitar el acceso a los viandantes. Eligieron el local de Nahmaan, un comerciante de objetos de valor, en la calle al-Madabigh (calle de las Tintorerías, actualmente calle Charif), en donde organizaron la exposición, colgando una placa que rezaba: “Complejo artístico”¹⁷”.

El arte figurativo moderno empezó su andadura en El Cairo, lo que le permitió abrirse infinidad de puertas para expandirse y extenderse. Así accedió a casas de ciertos notables que mostraban interés y aquellos que aprendieron arte en el extranjero, a manos de orientales, como el artista Ya’cub Sanu’a, que enseñaba arte a los hijos de los ricos.

¹⁶ Mohamed Sedki al-Yabajanyi, *op.cit*, p. 10.

¹⁷ ‘Izz al-Dīn Najīb, *Fayr al-taswir al-misri al-Hhadiz*, *op.cit*, p. 24.

7. La creación de una Escuela de Bellas Artes en 1908:

La primera vez que se enseñaron bellas artes en Egipto en la era moderna fue en 1908, con la fundación del príncipe Yusuf Kamel de la Escuela de Bellas Artes, que es también conocida como *École Egyptienne des Beaux-Arts*, tomando como modelo las academias de Bellas Artes occidentales. Con anterioridad, sólo habían existido escuelas de dibujo y de artesanía. Se puede decir sin miedo a equivocarse que allí no existía ningún tipo de arte pictórico hecho por y para los egipcios antes de esta escuela. Lo que se había hecho debe considerarse, pues, pintura *amateur*. La escuela pudo ser establecida porque el mufti de Egipto, el teólogo liberal Mohammed 'Abduh, declaró que el arte pictórico no era contradictorio con el Islam, siempre que no atacara directamente los principios islámicos. Mohammed Abduh fue el mufti de Egipto entre 1889 y 1905 y fue leal a la reforma y a la modernización del sistema judicial y de la enseñanza en Egipto. 'Abduh intentó encontrar un punto intermedio entre los conservadores de Al-Azhar (la célebre universidad coránica de El Cairo) y los movimientos seculares europeos. Quiso, entre otras cosas, modernizar la Shari'a (o Ley islámica) introduciendo el *lytihad*, es decir, el derecho a interpretar La Revelación.

El mismo príncipe Yusuf Kamel fue el responsable de la financiación de la academia por más de 25 años. El personal docente estaba compuesto en su mayoría por franceses e italianos, por ejemplo, Gabriel Biessy (1854-1935), Juan Sintés (1900-1941) y Beppi Martin (1869-1954). Fue en esta academia donde se formaron los artistas egipcios modernos.

No se anunció la inauguración de la Escuela Egipcia de Bellas Artes hasta que no se juntaron cerca de cuatrocientos estudiantes para inscribirse en sus cuatro especialidades (escultura, pintura, decoración y arquitectura).

La inscripción era gratuita y no se exigía ningún requisito de edad ni de nivel académico para el acceso. El material escolar se encargaba de entregarlo la institución. El único requisito que se pedía era superar una prueba que servía para valorar las aptitudes y la preparación del alumnado con el fin de empezar las clases en octubre del mismo año. Al principio, la escuela se estableció en un edificio que pertenecía a las propiedades del príncipe Yusuf Kamel, sito en la calle al-Yamamiz nº100. En el año 1928, la escuela se trasladó de esta calle a la denominada calle al-Yeritli, concretamente se reubicó en la callejuela que llevaba desde la casa de Saida Zainab hasta la casa Sehimi. Más adelante, se trasladó a un tercer lugar en la calle Jallat nº 11, en el barrio de Shobra; posteriormente, en el mes de agosto de 1931, se trasladó la calle Gizeh nº 91, y finalmente se estableció en la villa de Abdu Pachá que estaba pegada a la casa del célebre Decano de Filología Árabe, pensador y escritor, el doctor Taha Hussein, en la calle Ismael Muhammed.

Cuando se creó, la escuela carecía de biblioteca para los estudiantes y no había en ella más que una modesta colección de libros de arte que no superaba los 30 volúmenes. Las

clases se impartían en francés, o en un pésimo árabe, y a los profesores no les preocupaba si se entendía o no su lenguaje¹⁸.

Los estudios se impartían según la doctrina en vigor en Europa a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, a semejanza de la escuela de Bellas Artes de París. En cuanto a la competitividad de ciertos profesores académicos extranjeros, el escritor e historiador Aime Azar señala que *“aunque eran honestos en su trabajo, su enseñanza no parece que haya ayudado en modo alguno a reafirmar la personalidad de cualquier talento”*¹⁹.

No impartieron a sus pupilos clases de cómo aprovecharse de la estética patrimonio de la civilización egipcia, como lo hiciera el escultor Lablan con el escultor egipcio Mahmud Moktar, al que orientó para estudiar escultura egipcia antigua para formar su propio estilo artístico. La resistencia de los profesores extranjeros a aventurarse para fomentar el cambio, o la evolución, quizás se debió a su intento de hacerse merecedores de la aprobación de la élite aristócrata y la burguesía egipcias; dichos profesores eran mantenidos, por aquél entonces, por el academicismo de la escuela en la que enseñaban, amén del estímulo material y moral. Esa élite actuaba como un tutor de los nuevos artistas que limitaba su creatividad y coartaba su evolución. Además, esta clase social rica era la que podía adquirir sus obras de arte, además de que profesaba el pensamiento y la cultura occidentales. A pesar de ello, esa clase aristocrática no supo entender las profundas y nobles metas del arte ni su papel colaborador en el renacimiento de la nación y la expresión de sus esperanzas, sus sueños y su futuro, así como de sus sufrimientos, el sufrimiento de su pueblo, ocupado por el colonialismo inglés y de su gobernador extranjero, de origen turco o macedonio.

8. Primeras exposiciones de los artistas egipcios de vanguardia:

En 1911 tuvo lugar la primera exposición popular de pintura y escultura, producto de la primera promoción de la Escuela de Bellas Artes, y participaron en ella algunos de los artistas seleccionados como Mahmud Moktar, Yusuf Kamil, Mohamed Hasan y Raguib ‘Ayyad. Con la revolución nacional de Egipto de 1919, después del final de la Primera Guerra Mundial, el pensamiento, el arte y la política adoptaron la bandera de la regeneración y la vuelta del espíritu nacionalista sobre la base de la gloria faraónica antigua. El descubrimiento de la tumba de Tutankamón (c.1352-1325 a.c) en 1923, afirmó esta corriente y el interés por la civilización faraónica dominó la cultura de esta época, propiciando el primer destello de luz en la historia del arte de la escultura moderna, con el escultor Mahmud Mojtart (1891-1934):

“Es comúnmente sabido que Mahmud Mojtart (1891-1934) fue el padre del arte moderno egipcio. Fue elegido por todos los estudiantes a los que enseñaba como un pionero que hizo historia. Trabajaba en un relativo lenguaje clásico, figurativo y naturalista, en el que uno

¹⁸ ‘Izz al-Dīn Najīb, *op.cit*, p.23.

¹⁹ Aimé Azar. *Pierre Beppi-Martin, Quelques français d’Egypte*, Collection historique fondée par R. Lackany Alexandrie, 1958, p. 15.

puede ver influencias de diferentes fuentes, tanto francesas como egipcias. Vivió su edad adulta en París. Son evidentes sus influencias de fuentes francesas, de Auguste Rodin (1840-1917) y Aristide Maillol (1861-1944), pero la influencia más destacable vino de los artistas del Art Decó como Jeannot y Émile-Antoine Bourdelle. También estuvo influido por la tradición egipcia. Especialmente evidente es la influencia recibida de las esculturas de la época de Ramsés II. Tenía 20 años cuando entró a la Escuela de Bellas Artes de París en 1911, siendo el primer estudiante egipcio. Rápidamente se adaptó a la vida bohemia de los artistas en París, muy lejos de su humilde ambiente de campo”²⁰.

Mojtar vivió la mayor parte de su vida en París, pero expuso y tuvo importantes encargos en Egipto. Se unió al grupo La Chimère y expuso con ellos en diversas ocasiones. Su habilidad de combinar tendencias modernas actuales en la escultura francesa con la fuerte y dominante tradición escultórica faraónica le concedió una importante posición en la historia del arte moderno en Egipto. La inspiración de las densas formas clasicistas de Aristide Maillol con diferente sensualidad puede verse combinada con la tradición faraónica. Ha sido señalado, en muchas ocasiones, como el pionero entre los artistas egipcios debido a su habilidad de combinar su herencia cultural egipcio-faraónica con el arte contemporáneo occidental.

Creó una bella tendencia para casar los principios artísticos europeos con los faraónicos, ya que pudo describir la vida social que vivió y la búsqueda de la personalidad egipcia inmediatamente después de la rebelión de 1919. De entre sus obras artísticas, destaca *Renacimiento de Egipto*.



5. Mahmud Mojtar, *Renacimiento de Egipto*, 1919-1928

²⁰ Liliane Karnouk, *Contemporary Egyptian Art*, El Cairo, AUC, 1995, p.13.

Un buen ejemplo de este excelente arte neo-faraónico es esta escultura realizada en material de granito, *Renacimiento de Egipto* de 1919-1928, que se encuentra situada enfrente de la Universidad de El Cairo, en Gizha. La escultura muestra una esfinge en piedra despertándose del letargo. El cuerpo del león estira sus patas y garras delanteras del mismo modo en que lo hacen los gatos cuando se despiertan.

La cabeza de la esfinge, que parece un faraón, pero que también simboliza al Egipto moderno, tiene una mirada seca y directa. Una elegante y erguida mujer se sitúa al lado de la esfinge que se dispone levantando su velo indicando una entrada en los tiempos modernos. A nivel formal, hay diversos puntos que se deben tomar en consideración. El primero es la evidente inspiración faraónica. La escultura es en su mayor parte frontal, pero también se puede observar desde los otros lados. No encontramos ningún elemento del ideal de *contrapposto* griego que da vida y movimiento a la escultura clásica y naturalista. Lo siguiente es el Neoclasicismo de los años veinte y treinta que se aleja de la idea de movimiento interior en las esculturas, más bien se ve cambiado por cierto grado de abstracción. El resultado es una expresión pictórica enérgica pero masiva que está también relacionada con el militarismo, debido a que ésta era la expresión pictórica dominante en Alemania e Italia durante la época fascista y en la Unión Soviética durante la época de Stalin (1879-1953). A este respecto, es interesante ver cómo los diferentes artistas, con diferentes bases, pueden acercarse de esta manera a uno u otro estilo. El contenido específico de esta escultura es el carácter simbólico; es un símbolo nacional, no el retrato de un soberano. Ninguna de las dos caras puede ser identificada con la de personas relevantes de Egipto.

Los primeros artistas egipcios (1939-1955) tuvieron el mérito de dar los primeros pasos allanando el camino a las posteriores generaciones que fueron sucediéndose para construir el renacimiento artístico y reafirmar el papel de las artes figurativas en todos los ámbitos, que pasaron a considerarse una necesidad vital en la era moderna. Al-Mazni comenta, con sinceridad, el comienzo de la era del Renacimiento egipcio moderno en el ámbito de la literatura y el arte con las siguientes palabras: “la suerte quiso que nuestra era fuera una era de comienzo y que sus hijos trabajasen para pulverizar las rocas que cortan el camino y allanar la tierra a los que vendrán después”²¹.

Por su parte, Badr al-Din Abū Ghāzī explica así el estilo de aquellos pioneros del arte:

“Sin embargo, los sujetos de la generación de la época de la revolución de 1919, tienen en común su orientación democrática en la creación artística; no eligieron el camino de David ni el clasismo de David d’Angers (1788-1856), sino que se decidieron por las artes que comulgaban con la persona normal, su vida, su ambiente y su entorno donde abrieron campos para la expresión artística sobre el ambiente egipcio en las montañas, en los pueblos y en los barrios populares, origen de la personalidad egipcia”²².

²¹ Badr al-Din Abū Ghāzī, “Ahmed Sabri, Fanan ‘asr wa ostaz Yil”, Revista *al-Hilal*, nº 64, enero de 1966, p. 147.

²² Badr al-Din Abū Ghāzī, *Yil min al-Riuad*, El Cairo, Al-Haia al-Misriah al-‘Amah lilkitab, 1975, p. 99

En efecto, la segunda generación (1945-1958) y la tercera (1958-1972) se decidieron por la idea de un arte nacional y por el enfrentamiento con el nazismo y el fascismo, lo que hizo que sus voces fueran más escuchadas que la generación que les precedió. Así comenzaron a formarse olas de alzamiento y revueltas entre jóvenes artistas egipcios que clamaron por el cambio en la forma y en el contenido del arte, intentando al mismo tiempo generar formas artísticas acordes con los cambios sociales y políticos por los que atravesaba la sociedad. En esa etapa, Egipto conoció una época de formación de grupos artísticos que se unieron alrededor de una sola posición en temas de pensamiento, arte y política, con el localismo como meta principal y la búsqueda de una identidad artística egipcia desde el punto de vista social y explicar las bondades del nacionalismo árabe.

Podemos clasificar las principales agrupaciones artísticas que tuvieron un papel importante en el movimiento artístico egipcio como sigue:

“1) Les Aînés, de 1927, llamado también La Chimère.

2) Les Inquiets. Con este grupo como base se fundaron diferentes grupos internacionales como Art et Liberté en 1938.”²³

En protesta contra los fascistas y los nazis que condenaron el arte moderno como Entartet.

“3) L'Eveil de la Conscience Picturale o Le Group de l'Art Contemporain en 1946, dividido en los siguientes subgrupos: A) Intellectualité et Poésie, B) Peintres Tragiques, C) Permanence de l'Âme Oriental

4) Le Group de l'Art Moderne, en 1946.”²⁴

Este último se considera uno de los grupos artísticos más importantes que se formaron en aquella etapa y le dio al arte egipcio y al movimiento de artes plásticas contemporáneas una forma y aspecto nuevos.

5) Les independants.

Los Independientes es el último grupo y está formado principalmente por jóvenes artistas de la primera generación, en la actualidad todavía siguen en activo algunos de ellos. También hubo otros grupos de corta existencia relacionados con galerías o exhibiciones específicas.

Aquella época conoció una encarnizada lucha ideológica, lo que conllevó la división de literatos, pensadores y teólogos en dos partidos contendientes, provocando el quebrantamiento de la armonía creada por Mohamed 'Abduh a comienzos del siglo XIX entre el occidentalismo y el salafismo (pensamiento religioso y social que propugna el retorno a los principios originarios del Islam) para generar a partir de ambos una misma corriente egipcia. Esta lucha desconcertó a muchos, mientras que pensadores de otro signo como

²³ Aimé Azar, *La Peinture Moderne en Egypt*, op.cit, pp. 50-51.

²⁴ Liliane Karnouk, *Contemporary Egyptian art*, El Cairo: American university en Cairo, 1995, p. 30..

Ahmed Amin invitaban a encontrar una base social pedagógica capaz de unificar a las culturas occidental y árabe, para así superar la tensión que había paralizado el renacimiento intelectual y la vida social”²⁵ .

El escritor liberal agnóstico, Mohamed Husein Haykal, apelaba por su parte, en 1936, a...

“... beber del manantial de reconciliación genuina del Sheikh Mohamed Abduh, después de que ésta se viniera abajo, desequilibrada a causa de la lucha que perduró entre la corriente del Sheikh Rachid Reda por un lado, y la de Taha Husein y Ali Abdu el-Razzek por otro”.²⁶

Toda esta ebullición y problemática cultural y política contribuyó a afianzar la idea del nacionalismo en las artes figurativas egipcias.

9. La influencia de los grupos artísticos extranjeros y el movimiento de crítica de 1952 en el desarrollo de la sociedad egipcia y su arte:

Muchos extranjeros de diversas nacionalidades se instalaron en Egipto, sobre todo en las ciudades de El Cairo y Alejandría:

9.1. Artistas Armenios (1894-1938):

Fue la primera asociación artística que se creó en Egipto, teniendo su sede en la ciudad de Alejandría. Esta asociación fue conocida con el nombre de Cercle Artistique. Estaba siendo dirigida por Ervan Demirdjian, un armenio exiliado que llegó a Alejandría a finales del siglo XIX. Él estudió en la Escuela de Bellas Artes en Turquía, después continuó sus estudios en 1893 en la Academia Julien en Paris, para terminar siendo discípulo del artista orientalista Benjamín Constant (1845-1902). Al mismo tiempo estuvo en el Museo del Louvre como mecanógrafo y estudiante. Asimismo, enseñó a algunos interesados en Bellas Artes en su propio estudio. Recordemos que los años finales del siglo XIX se caracterizaron por la inquietud y las turbulencias políticas y que, además, en 1896 los armenios fueron objeto de una injusta persecución en Turquía, lo que obligó a miles de ellos a exiliarse y a emigrar a Alejandría. Al principio, la vida de esos exiliados se presentaba bastante difícil debido a la falta de recursos económicos que tenían. Después, esas dificultades pudieron solventarse gracias a alguien llamado Dikran Bajá Orban cuya función fue la de dirigir a la comunidad armenia. De entre las personas más importantes de esta asociación artística (que presentó obras anualmente entre 1896 y 1894), cabe destacar la figura de Abati Pachá y de su hijo.

9.2. Estudios de El Cairo (1930-1960):

²⁵ Ahmed Amin, revista *Al-Risala* , El Cairo , 1, 15 de enero de 1933, p. 32.

²⁶ Muḥammad Jābir Anṣārī, *Tahawilat al-fikr wa al-Siasa fi al-Chark al-‘Arabi*. Kuwait, al-Maylis al-watani lilsakafa, s.d, p. 67.

Fueron creados por jóvenes artistas extranjeros residentes en El Cairo siguiendo diversos métodos y escuelas con el objetivo de ensayar y de intentar innovar en el terreno artístico para renovar las obras artísticas. De entre ellos, a título de ejemplo, destacan: Lucie Caroline Reiner, Eric de Neimes, Margot Veillon y, por último, Micaela Burchard Simaika.

9.3. Estudios y talleres de pintura de Alejandría o Artistas Libres (1930-1960):

Los jóvenes artistas extranjeros residentes en Alejandría crearon diversos estudios de pintura de estilo artístico diferente. Sin embargo, no pudieron formar un bloque homogéneo, como fue el caso de los artistas de El Cairo, aún cuando adoptaron los mismos principios básicos del arte figurativo. Los artistas enseñaron los elementos esenciales de la formación y del estudio de los colores. Del mismo modo, aquellos profesores fomentaron el intercambio de exposiciones de estudios de pintura entre las ciudades de El Cairo y Alejandría, lo cual estimuló en ellos habilidades tales como la creatividad y la búsqueda de lo nuevo, de lo innovador. Al mismo tiempo, organizaron algunas exposiciones para que los artistas que eran reconocidos internacionalmente y que visitaban Egipto pudieran mostrar sus obras. Artistas tales como Auguste Rodin, Edgar Degas y otros. Éstos también contribuyeron al enriquecimiento de la cultura y del pensamiento de aquellos jóvenes artistas, albergando algunas exposiciones mundiales tales como la exposición de arte romano, de dibujo japonés o de pintura yugoslava. Es de señalar que los pintores de Alejandría destacaron por sus colores claros y nítidos, que contrastaban con los colores terrosos que empleaban los caiotas.

Además de los poderosos países como Francia y Gran Bretaña, también había cabida para otros muchos países mediterráneos tales como, por ejemplo, Italia, España y Grecia (así como el gran grupo de armenios citado) que durante más de 150 años trataron de conseguir las posiciones más influyentes. También existía una colonia judía considerable, además de la población perteneciente a los otros países árabes. Durante el periodo en que se estuvo bajo el dominio británico, no se fomentó una clase media nacional suficientemente poderosa como para que fuera posible el adecuado desarrollo de la economía egipcia. Egipto estaba necesitado de riqueza y de expertos en una amplia variedad de campos. En esta época, este carácter cosmopolita con el predominio europeo era muy importante para el desarrollo firme tanto del arte como de la sociedad. La influencia extranjera más importante permaneció hasta el año 1952, momento en que las posesiones extranjeras fueron nacionalizadas o confiscadas. Después de 1956 se hicieron grandes restricciones sobre los negocios privados egipcios. La revolución condujo a profundos cambios culturales. Casi todos los extranjeros dejaron Egipto y con ellos se fue también una gran parte del público que estaba interesado en el arte y en los artistas de origen extranjero que habían estado trabajando en el país egipcio. Al mismo tiempo, un nuevo renacimiento tuvo su inicio en todas las clases de la sociedad. En lo que respecta al arte pictórico, este renacimiento se produjo debido a la introducción de nuevos modelos y de movimientos políticos que venían inspirados por movimientos realistas y, concretamente, por el movimiento del realismo social.

Los años que se situaban inmersos entre la independencia en el año 1922 y la revolución del año 1952 fueron un momento importante de cambio en la sociedad y en la cultura egipcias. Fueron treinta años dominados por grandes cambios y expectación. Las expectativas, desde 1922, sobre una nueva y mejor sociedad no se cumplieron y esto dio lugar, en parte, a la creación de un fondo de descontento que se convirtió en la base para el inicio de la revolución del 52. Egipto era un estado joven que luchaba por labrarse una identidad nacional y una nueva imagen de sí mismo. Había una gran necesidad de crear instituciones nacionales en todos los campos y por supuesto, también dentro del arte. El escenario artístico en Egipto, en este momento, se presentaba muy ajetreado y con una relaciones muy distantes entre las diferentes direcciones artísticas. Los creadores extranjeros ocupaban importantes cargos en las instituciones dedicadas al arte tales como los cargos de maestros y profesores en las escuelas. Durante todo este siglo, los artistas egipcios volvieron a sus raíces culturales. Esto condujo a una mezcla de impresionismo egipcio, realismo social y romanticismo nacional. El resultado sería muy diferente del que se llevaba obteniendo anteriormente y, sobre todo, sería mucho más cercano al espíritu egipcio.

10. Factores que provocaron el retraso de la aparición de las características del arte egipcio a pesar del desarrollo de los diversos grupos artísticos:

Los artistas egipcios modernos han sido educados principalmente en una tradición académica clásica conservadora que el público también ha aceptado. El arte experimental se ha encontrado con unas condiciones peores en Egipto en comparación con la situación en Europa. Sólo una pequeña facción de los artistas egipcios habían tenido la oportunidad de estudiar en Occidente o de haber hecho largos viajes a Europa o Estados Unidos, donde los movimientos artísticos eran mucho más complejos y estaban más llenos de matices que la tradición académica. Hay muchas razones que explican las diferencias entre el arte europeo y el egipcio. La mayor parte es por razones de carácter político, económico y/o social. El público europeo ha estado acostumbrado al arte pictórico durante siglos. Las partes progresistas y liberales de la clase social media estaban entusiasmadas con las nuevas estéticas del arte desde *La bauhaus* y los expresionistas. Estas formas estéticas eran un signo de la moderna prosperidad y del éxito alcanzado por las nuevas generaciones, pero parte de él se debía al saqueo de las colonias, como por ejemplo Egipto.

En este siglo, el arte popular en Egipto se ha desarrollado sobre la base de una clase aristocrática, una clase media-burguesa y nueva clase media rica pero menos ostentosa, con una educación y unos ideales europeos, y con residentes extranjeros en Egipto. Ni la clase alta ni la media-burguesa mostraron ningún interés particular ni tuvieron la oportunidad de que les fueran más familiares las nuevas tendencias artísticas en Europa. Los residentes extranjeros y algunos egipcios que habían vivido durante un largo tiempo en Europa, pensaron y actuaron como europeos, como por ejemplo Ramsés Younan. Esta influencia europea también puede verse en la arquitectura. Numerosas edificaciones fueron construidas en El Cairo en el periodo de entreguerras en un extraordinario Art Decó o en el Funcionalismo.

Durante los años veinte y treinta, el mercado artístico estuvo dominado por los europeos que vivían en Egipto y por los egipcios occidentalizados. Es comprensible que los clientes extranjeros quisieran un arte que expresara “el carácter genuino egipcio”, al mismo tiempo que era aceptado por las demandas formales “conservadoras”. Esto era también común a los fuertes movimientos nacionalistas entre los egipcios en ese tiempo. Como señala Vogt:

“Los egipcios eran en este momento tenían una actitud más positiva hacia “Occidente”. Su gusto se formó al estilo de los europeos. Esto puede explicar en parte por qué el público era tan convencional”.²⁷

Al mismo tiempo, había una oposición más radical a dichos esquemas sociales. La oposición de Les Inquiets que veremos más adelante, entre otros, estaba orientada por los movimientos marxistas. Los artistas se dirigían hacia el Surrealismo cuando buscaban otras alternativas, por lo que las buscaron en lugares bien conocidos como París. También había muchos extranjeros afiliados al movimiento de izquierdas en esos años. Estos contribuyeron a crear un mercado para el arte alternativo.

11. Influencia del movimiento de revisión crítica de 1952 en la organización y renovación de la estructura organizativa gubernamental en lo que respecta al arte y la cultura:

Las autoridades egipcias prestaron, desde la revolución de 1952, gran atención al arte y a la cultura. Se fundó una junta directiva de arte dentro del Departamento de Cultura, que era responsable de la intervención gubernamental en el arte y la cultura. Se habían fundado en El Cairo escuelas de Bellas Artes, escuelas de artes aplicadas, de educación artística, además de escuelas de música, teatro, ballet, ópera y cine, además de en otras importantes ciudades de las provincias de Alejandría, Assiout y al-Mansoura. Este fuerte interés puesto en el arte tiene que verse como un arma necesaria en la modernización y, también de este modo, como un instrumento para la occidentalización de la sociedad a la que los gobiernos egipcios han venido dando prioridad hasta la actualidad.

La enseñanza del arte en Egipto, como en otros países, ha sido criticada de muchas maneras. Se ha denunciado, por una parte, que la enseñanza es conservadora y, por otra parte, que es muy informal e inconsistente. Una diferencia importante con respecto a la enseñanza del arte en Europa es que en Egipto hay una prohibición total de usar modelos desnudos en ningún instituto ni facultad. Desde un punto de vista europeo, esto impide el aprendizaje de un dibujo correcto de la figura. Se fundó un Museo de Arte Contemporáneo en El Cairo. También se han organizado muchas exposiciones ambulantes en el país. Se han otorgado becas para los artistas, se han organizado exposiciones de artistas tanto reconocidos como principiantes, se han realizado notables esfuerzos para montar exposiciones extranjeras a Egipto y para traer a

²⁷ Vogt Kari Vogt, *Islams Hus., op.cit.* p. 202.

artistas egipcios residentes en el extranjero. Del mismo modo, se han venido organizando bienales y trienales internacionales en El Cairo y en Alejandría, con participantes de todas las partes del mundo.

Una diferencia importante en comparación con Europa es que la escena artística viene estando dominada por las instituciones de carácter público. Muy pocas habían sido las galerías respetables privadas que han seguido funcionando. De las diez galerías públicas que existen en la ciudad de El Cairo, tres de ellas pertenecían a las respectivas facultades de arte. Además, sólo existían cinco o seis galerías privadas y otros tantos centros culturales europeos que pusieron en marcha algunas exposiciones durante este periodo.

Con todo, sorprende el gran esfuerzo público dedicado al arte en un país tan pobre como Egipto, lo que ha de deberse a la reciente historia política de Egipto. Tuvo que haber una necesidad de expresar muchos aspectos de la cultura nacional. Era importante mostrar que el nuevo gobierno después de 1952 representaba algo nuevo y revolucionario, comparado con los gobiernos anteriores que habían servido como marionetas a los diferentes intereses extranjeros. Bajo el poder tanto de Gamaal 'Abd el-Nasser (1918-1970) como de Anwar el-Sadat (1918-1981) se encargaron representaciones artísticas heroicas de diferentes eventos de la reciente historia egipcia. Esto era comparable a los antiguos estados socialistas y no aliados con los que Egipto en ese momento tenía estrechas relaciones. Los aspectos negativos de esta asociación pública eran que en el periodo de Nasser había un grado elevado de censura en todas las actividades culturales, especialmente dentro de la literatura, en los periódicos y en el teatro, así como en la pintura. Esto dio lugar a que algunos artistas que habían sido reconocidos consiguieran un gran reconocimiento y más encargos que otros contemporáneos suyos. La censura en la sociedad fue desapareciendo gradualmente a partir de la época de Sadat, pero siguió existiendo, aunque en menor medida en años posteriores a ésta. Este fuerte y continuo compromiso gubernamental con la cultura tuvo, por supuesto, múltiples efectos negativos. Algunos artistas se quejaron de que no se les permitía exponer en las galerías de arte públicas, siendo obligados a hacerlo en las galerías privadas o en el extranjero. Esto no sólo afectó a los *amateurs* sin otras posibilidades, sino también a otros artistas bien reconocidos. Aunque había diversas exposiciones con guardias, esto no era una garantía en contra del nepotismo dentro de la vida cultural. En vez de un fuerte esfuerzo público a favor del arte, sólo había una pequeña minoría que podía vivir de su trabajo como artistas y la mayor parte de los artistas debía también trabajar como maestros de arte, profesores o dentro del contexto de la burocracia.

12. Los sucesos políticos y las actividades culturales europeos y su influencia en la dirección del arte egipcio contemporáneo:

Hablando de manera general se puede decir que los artistas egipcios, hasta la actualidad, no han formado parte de los círculos vanguardistas de Europa, a pesar de haber estudiado o trabajado allí. Habían estado trabajando, al parecer, en estilos figurativos más conservadores. Cuando consideramos la situación en el periodo de entreguerras nos encontramos con dos excepciones. Por un lado, el Art Decó inspiró el Neoclasicismo y éste encontró su campo de

cultivo en Egipto. Recurrieron a formas artísticas que, de acuerdo con las condiciones, no perjudicaban el gusto egipcio. Por otro lado, como segunda excepción encontramos el círculo que se formó alrededor de Les Inquiets. Aquí podemos encontrar experimentos con arte surrealista y abstracto.

Había muchos artistas que, indudablemente, fueron inspirados por el Expresionismo y el Impresionismo franceses de los años veinte y treinta. El estilo conservador no sólo se debe al gusto del público, sino que es también una cuestión relacionada con el centro *versus* periferia. Se produjeron importantes innovaciones en el centro, no en la periferia. Por otra parte, es posible que ocurrieran, bajo ciertas circunstancias, innovaciones revolucionarias en la periferia. Un ejemplo es el joven arte soviético en la primera década después de la revolución. Ni Moscú ni Leningrado (1924-1991) eran los centros del arte en Europa, y la recién nacida Unión Soviética estaba sin dinero. Las importantes razones de esta enorme creatividad se pueden explicar por el entusiasmo que los artistas sintieron hacia la revolución, al mismo tiempo que tenían estrechos vínculos con los centros artísticos en Alemania y Francia. Destaca el hecho de que allí no se producían importantes contactos entre Egipto y el panorama escénico alemán. Esto sigue una tradición histórica en parte relacionada con la posición independiente de Egipto hacia el Imperio Otomano. La clase alta de los otros países del Imperio fueron a Estambul a estudiar, donde también conocieron la cultura alemana. Alemania tuvo estrechas relaciones con el Imperio Otomano en el siglo XIX. Pero los egipcios fueron al extranjero a estudiar, principalmente a París. Durante la II Guerra Mundial hubo algunos movimientos pro-alemanes en Egipto, si bien la razón más importante de esto fue el hecho de que Alemania se consideraba un país con convicciones anti-británicas. La mayor parte de los políticos observaron una posible ocupación italo-alemana de Egipto que sería potencialmente tan negativa como la británica. Por todo ello, como ha observado Arthur Goldschmidt...

“... los egipcios siguieron el modelo general de Europa; París fue el lugar de visita más importante para los estudiantes de arte. Se debe considerar como una excepción el hecho de que los artistas fueran a Berlín para estudiar. El centro del arte occidental ha cambiado muchas veces en este siglo. Primero fue en Francia y en Alemania al mismo tiempo en el periodo de entreguerras. Tras la toma del poder por parte de Adolf Hitler (1889-1945) en 1933 Alemania perdió su posición, y Francia, especialmente París, fue el centro artístico más importante durante algunos años hasta que la guerra alcanzó Francia. Tras la II Guerra Mundial, ha sido Nueva York el centro artístico más importante, con París en segundo lugar. En la última década Berlín ha jugado de nuevo un papel importante, pero no se puede decir que fuera el centro, sino que estaba entre los diferentes centros artísticos independientes como Nueva Cork y Londres. El expresionismo alemán en este siglo tuvo un papel muy activo, en una gran parte, de lo que pasó después en el arte europeo. Esta tendencia está totalmente ausente en Egipto”²⁸

²⁸ Goldschmidt, Arthur; Amy J. Johnson & Barak A. Salmoni. *Re-envisioning Egypt: 1919-1952*. El Cairo, American University in Cairo, 2005, p.p. 72-74

Había diversos impulsos culturales dominantes que, durante muchos años, jugaron papeles importantes en Egipto. Además de los impulsos occidentales, también se iniciaron impulsos culturales desde los países mediterráneos e islámicos. El Mare Nostrum es aún una realidad en lo que a identidad se refiere, ya que todavía existen numerosos aspectos de carácter cultural, político, deportivo y económico que se siguen compartiendo entre los países que rodean al Mediterráneo.

Pero la inspiración más productiva fue sin duda la proveniente de París: el Surrealismo. La inspiración e influencia surrealista es, junto al clasicismo del Art Decó, el único movimiento artístico moderno que se ha producido en Egipto mientras todavía estaba activo en Europa. Esto se puede explicar por el hecho de que son expresiones artísticas francesas y mediterráneas. El Art Decó es, al mismo tiempo, moderno y conformista. Aunque conformista no sea, por otra parte, un concepto que pueda aplicarse al Surrealismo.

Es importante recordar que muchos artistas modernos como, por ejemplo, Picasso, Léger y Modigliani, también tuvieron periodos neo-clasicistas en sus carreras artísticas y que no se expresaron dentro de un único estilo. Al contrario, utilizaron diferentes expresiones estilísticas cuando lo necesitaron. Este aspecto es una característica que también podemos encontrar en muchos artistas egipcios.

13. La plástica en Egipto:

A lo largo de las siguientes líneas, desarrollaré de manera general los primeros y más importantes movimientos artísticos que se produjeron y se expandieron por Egipto. Algunos de estos movimientos se desarrollaron tras la corriente de crítica política en el año 1952 y que influyeron en el renacimiento del futuro de las Bellas Artes en Egipto:

- 1) *El movimiento realista académico.*
- 2) *El movimiento surrealista.*
- 3) *El movimiento expresionista.*
- 4) *Los movimientos artísticos contemporáneos.*

14. El arte clásico contemporáneo y su relación con la arquitectura islámica

Antes de comenzar nuestro análisis de las pinturas de los artistas egipcios contemporáneos y clarificar el método y el estilo en que cada uno de ellos trató las imágenes de la arquitectura islámica, debemos explicar la relación del arte clásico contemporáneo con el arte de la arquitectura islámica. Con la palabra “arte” estoy haciendo referencia a las artes plásticas que nos provocan una sensación agradable subjetiva, que nos despiertan sensaciones internas y que comprenden la arquitectura como elemento principal, además de la escultura, la pintura y las miniaturas.

Hay varias opiniones que consideran que las artes islámicas aparecieron en un periodo y en unas circunstancias determinadas, y que utilizaron los materiales de las construcciones que había disponibles en ese momento; posteriormente alcanzaron su perfección y su florecimiento hasta convertirse en un patrón. Con la desaparición de esa época y de sus circunstancias, y con la aparición de una época nueva con diferentes condiciones históricas y culturales (que arrastraban las transformaciones sociales y económicas por las que había atravesado el mundo islámico), se generó una problemática caracterizada por la pérdida de confianza de esta civilización y el surgimiento de puntos de vista y gustos divergentes. Frente a tal diversidad, apareció el estudio sistemático de las artes islámicas, cuya función principal era la de interpretar su grado de desarrollo respecto a los principios teóricos sobre los que el Occidente construyó su Renacimiento.

Por ello, creo que en este momento se hace presente una buena ocasión (puesto que estamos insertos en el estudio y en el análisis de las escuelas artísticas egipcias, así como en el estudio de los fundamentos de la arquitectura islámica en Egipto y Al-Andalus) para hacer algunas reflexiones sobre varias de las influencias que se establecieron entre todas ellas. En la época moderna aparecieron muchas teorías artísticas, tales como el cubismo y el realismo. Asimismo, apareció la teoría funcionalista que consistía en que la forma se adaptaba a la función. También aparecieron pautas de creación que se utilizaban para valorar las obras desde un punto de vista funcional y estético. Surgieron nuevos conceptos tales como el de unidad, equilibrio, textura, dinamismo y otros términos para expresar tanto opiniones personales como críticas categóricas e indiscutibles en la valoración de las obras de arte.

Hasta que esas teorías aparecieron, el arte era considerado un intento de reflejar la naturaleza con precisión que mostraba la habilidad del artista o, para ser más exactos, la palabra “arte” se correspondía con la habilidad técnica y con el talento personal. Ese arte que se limitaba a reflejar la realidad tal y como es (de forma superficial y objetiva) no contaba con el reconocimiento de los filósofos y los sabios tradicionales. Lo veían como una labor de precisión o un instrumento de registro del que se podría prescindir tras la invención de la cámara fotográfica y, por tanto, la representación artística no era considerada como un arte creativo capaz de aportar algo nuevo.

A pesar de las diferencias entre las teorías artísticas modernas como el cubismo, el estilo abstracto y el impresionismo, todas esas teorías se mostraron de acuerdo en que el artista no debería ser un esclavo de la naturaleza y sus ciencias, sino que debe ser libre en la expresión de una nueva visión de la realidad y de la belleza. Y del mismo modo que nuestros sentidos no pueden asimilar todos los pequeños detalles, sino que más bien evitan todo lo que es innecesario con respecto a la cuestión que les interesa, el artista también debe elegir los detalles que le aportan un significado propio para luego combinarlos en un diseño o una imagen que tenga sentido personal (exactamente de la misma manera como el músico que armoniza las palabras y las notas y afina las cuerdas y los instrumentos para, al final, ofrecer una sinfonía que complace al oído). El arte consiste, pues, en la abstracción de las características naturales del mundo

material o, como lo describió el pintor holandés Mondrian (1872-1944), consiste en “la expresión directa de la belleza de la creación”.

La belleza del arte y su grandeza reside, para el artista, en la elevación sobre todas las formas individuales y las costumbres locales, y también sobre las particularidades en general. La escuela abstracta llegó a exigir de sus adeptos que depuraran los elementos descriptivos y se contentasen con las formas geométricas y los volúmenes arquitectónicos que se expresan por sí mismos en la lengua de las formas y los colores; o, dicho de otro modo, apela a la deducción de un nuevo modelo a partir del análisis y el diseño. El Occidente empezó a seguir este enfoque a principios del siglo XX en respuesta a la evolución de las circunstancias materiales, económicas y sociales imperantes.

El artista musulmán llegó a una conclusión similar hace varios siglos, sin divagaciones filosóficas o análisis complicados, partiendo de los principios de la religión islámica. Podemos decir que esos principios empujaron al artista musulmán a la creatividad en los campos que se alejan de la representación literal de la naturaleza. Esto es debido a que la representación de las criaturas vivas no estaba, en general, bien vista en el Islam, debido a un deseo de alejar a los musulmanes de la idolatría. Asimismo, la simplicidad que acompañó a la aparición del Islam no animaba a que se esculpiesen estatuas o se dibujasen imágenes. Por ello, la repulsa a la escultura y la pintura fue general entre los teólogos musulmanes, siendo indiferente el que pertenecieran a una y otra de las escuelas religiosas.

Sin embargo, la civilización islámica es como un crisol en el que se fundieron otras culturas y el principio de evitar las representaciones pictóricas y los dibujos explicativos no fue completamente respetado, particularmente entre los musulmanes no semíticos que tenían una herencia artística en ese campo desde la época pre-islámica, como los persas, los turcos y los hindúes. Esto explica para muchos la proliferación de representaciones sobre los seres humanos y sobre los animales en las obras artísticas de esas naciones. Y, aun así, en esas representaciones la mayoría de los artistas musulmanes recurrieron a la estilización a fin de evitar la imitación de la creación divina. En contadas ocasiones se preocupaba el artista musulmán de representar el cuerpo humano y su anatomía respetando las leyes de la perspectiva. Asimismo, en la representación de las plantas también se aprecia bastantes distorsiones, ya sea añadiendo o reduciendo elementos, puesto que todo esto se hacía temiendo la imitación directa que conduce a la representación en su sentido más completo. Ello no difiere mucho, en el fondo, de la escuela impresionista en la que el arte consiste en la impresión general resumida.

Así, los artistas árabes se concentraron en otros objetivos que se alejaban de la representación natural de las criaturas vivas, como los dibujos geométricos, la caligrafía árabe y las decoraciones vegetales de aspecto geométrico, que es un elemento esencial del arte islámico dominado por el principio simbólico de expresión que convierte la imagen en un modelo estilizado. En general, se puede decir que el artista musulmán no aspira a una auténtica representación de la naturaleza, sino que representa las cosas como las imagina.

Por ello, el arte islámico está dominado por los conceptos y las nuevas perspectivas que caracterizan al arte moderno. Ello no se reduce a la decoración, sino que se puede generalizar a la arquitectura y los edificios en la arquitectura islámica. En estas obras se aplicaba la teoría funcionalista moderna en la que la forma externa del edificio indica las funciones que ocurren en su interior. Los edificios religiosos poseían una fuerza expresiva que no necesitaba explicación, pero además las habitaciones, con su simplicidad, expresaban el modo de vida y las actividades de sus habitantes, tal como veremos en los cuadros que representan los barrios y las callejuelas atestadas de viviendas antiguas de tipo islámico.

De este modo, en un hogar que se reduce a un cubo en el medio del cual hay un espacio vacío, los muros externos sólo muestran algunas pequeñas galerías (o arcos) que no anuncian su fachada. Ello expresa perfectamente el deseo de concentrar la vida en su interior, debido tanto a las costumbres y las tradiciones como a las exigencias del clima. El arquitecto se adaptó a los movimientos cotidianos del sol y la sombra para crear volúmenes en direcciones diferentes. Por un lado, la fachada ganó en belleza y, por otro lado, contribuyó a proteger a la vivienda de los tórridos rayos del sol. Considerando las fachadas externas en su conjunto, el cubo se percibía como una unidad. Además, la utilización de los arcos dio lugar a un movimiento que expresa el dinamismo de la vida que demanda de la persona el energía y la actividad. Esta dinámica crea un equilibrio libre, aunque cuantificable, entre los diferentes elementos del edificio (los arcos, los relieves y las ornamentaciones) que, además de ayudar a apreciar el conjunto, plasma una capacidad innata del arquitecto musulmán que proviene de los valores originales y la experiencia acumulada en el subconsciente colectivo durante generaciones y que se aprecia como resultado también de la posesión de un conocimiento profundo de los materiales y de sus posibilidades.

El elemento de la unidad se representa en la arquitectura musulmana en la manera de utilizar los elementos arquitectónicos. Desde el punto de vista material, se puede considerar la simple repetición de algunos elementos arquitectónicos tales como las columnas y las arcadas circundantes (por ejemplo, en el patio de la mezquita) que muestran uno de los ejemplos de los distintos tipos de unidad. En ello acecha el peligro de la monotonía y el arquitecto moderno quizás se ha alejado de esa repetición temiendo ese peligro. Sin embargo, el arquitecto musulmán lo trató poniendo un elemento dominante en el conjunto: el minarete y la fuente de abluciones en el centro del patio (*sahn*) de la mezquita. Así, de esta forma, cada vez que el creyente va a la mezquita y elige un nuevo lugar para rezar, se le ofrece una perspectiva nueva del conjunto.

Las estrategias del arquitecto musulmán para tratar el problema de la unidad no se reducen a ésta, sino que también utiliza un pequeño elemento que repite en posiciones y tamaños diferentes. Del mismo modo, utilizaba el contraste de texturas haciendo destacar el elemento fundamental de la obra. Un ejemplo de ello es la fachada de un edificio en el que el diseñador adopta el rectángulo como elemento fundamental, puesto que la fachada tiene en general la forma rectangular y los arcos de la misma también son rectangulares; sin embargo, las direcciones, divisiones y tamaños representados son diferentes. También tenemos las

celosías, el tamaño de cuyos orificios varía de forma que existe una relación de equilibrio con el volumen original de la fachada, lo cual asegura la relación de la parte cerrada de la fachada con los arcos en una unidad funcional que afianza la unidad visual. Ello ocurre porque se ha estudiado la relación de los elementos de la celosía individualmente y cómo se integran con el edificio. El resultado de todo ello es una sinfonía cuyas melodías son los diferentes rectángulos de diferentes texturas.

Además de la rica variedad de la fachada, debemos apreciar el juego de las sombras sobre los relieves que, a causa del movimiento del sol, cambia de manera constante en la forma general del paramento. Personalmente, no creo que haya nada más lejano a la monotonía que eso. Lo que ha sido comentado se puede ver en algunas obras de los miembros del grupo De Stijl como Mondrian y Théo van Doesburg (1883-1931), que se concentraron en el efecto global del conjunto derivado de los rectángulos de diferente forma y color. La preocupación del artista musulmán por la textura se muestra en su manera de cubrir los espacios, sin dejar ningún espacio sin decoración. Lo que más llama la atención en general, tanto en las obras arquitectónicas como en las obras de arte musulmanas, es la enorme cantidad de decoración hasta cubrir todo el espacio o una parte del mismo. El sentido de la textura aquí aumenta con los juegos de relieve y las sombras resultantes. Con respecto a las ornamentaciones de la superficie, su coloración y dorado tienen el mismo objetivo. El uso por parte del artista musulmán de materias primas tan diferentes como lo son la piedra, la madera, la cerámica, el mármol y muchas otras le conducen a una variedad de texturas que aumentan el valor estético del edificio representado.

En lo que respecta al arte moderno, el estudio de las texturas llegó a un extremo que podemos calificar de microscópico para poner las partículas compuestas de materiales diferentes y la relación entre unas y otras con el fin de descubrir nuevas texturas que añada nuevos aspectos a la obra artística. Así se crearon muchos cuadros por medio de diferentes materiales que aportaban texturas y no simplemente por medio del dibujo plano.

Arriba he intentado mostrar algunos de los muchos ejemplos con que cuenta la arquitectura islámica entre los valores y teorías artísticas más modernas. Y, si bien es cierto que la arquitectura islámica, considerada un crisol en el que se agruparon diferentes artes, es una parte del espíritu de una época de auge que llegó a ejemplos elevados y de un credo que constituía una fuerza presente y fuente de inspiración, como se ha indicado previamente, es innegable que se trata también de una arquitectura viva que se puede utilizar en la época contemporánea. Lo que se pretende con su utilización no es, por supuesto, la imitación ciega, sino que es necesario que pensemos (como lo hacía el artista musulmán) en el marco de las necesidades modernas, así como en las enormes posibilidades que han ofrecido las tecnologías modernas.

Es natural que este arte tenga un impacto sobre las perspectivas artísticas plásticas, tanto a nivel local como internacional, y sobre las escuelas de arte modernas, que han aparecido inspiradas por sus valores y sus elementos artísticos. Algunas se pusieron a reproducirlas de

manera literal y otras las distorsionaron, mientras que otras se inspiraron en sus elementos mezclándolos en el marco de la realidad y del sueño. Se multiplicaron los estilos artísticos muy diferentes entre sí y, sin embargo, la arquitectura islámica continuó preservando sus rasgos particulares destacados.

15. El movimiento realista clásico académico

Este movimiento comprende una pléyade de artistas atraídos por el estilo académico realista con el fin de destacar los aspectos plásticos en la representación de las imágenes de manera que registra la realidad sin sumergirse en aventuras arriesgadas de estilo o exponerse a corrientes modernas. Además, tratan aquellas temáticas que se adaptan al gusto de la sociedad a través de la organización de exposiciones artísticas. Y si las obras de esos artistas responden en primer lugar a las necesidades de una élite social que las adquiere para hacer ostentación de las mismas o decorar los hogares, también son, en cualquier caso, un tipo de pintura presente y deseable por todo movimiento artístico que comprende diferentes corrientes, además, claro está, de suponer un vínculo entre las antiguas escuelas simplificadoras y las nuevas escuelas exuberantes.

Los estilos realistas clásicos se caracterizan por la representación literal de los diferentes lugares buscando la fidelidad de modo que la obra preserva, en sus ricos detalles, las peculiaridades físico-temporales del paisaje que se quiere retratar. Se trata de un arte que depende de la exactitud del dibujo, del talento en la representación literal y de la utilización de cada color en sus distintos grados. En la mayoría de los casos, se utilizan colores que expresan imágenes sociales, temporales y arquitectónicas y a esto se le conoce como arte fotográfico o realista. A continuación, se indican algunos de esos artistas y aquellas de sus obras que representan paisajes del viejo Cairo, sólo a título de ejemplo y sin afán de exhaustividad.

16. Mohammed Nayi (1888-1956)

Mohammed Nayi es sin duda uno de los artistas que más contribuyeron al establecimiento de las bases del arte fotográfico moderno en Egipto. Produjo una gran cantidad de pinturas, algunas de las cuales se remontan a 1907, cuando todavía tenía 19 años.

Los profundos sentimientos que advertimos en los cuadros de Mohammad Nayi se corresponden con lo que sentimos con las melodías del músico Sayyed Darwish (1892-1923), con la literatura del gran literato Tawfiq al-Hakim (1898-1987) y con el pensamiento de Taha Hussein (1889-1973). La forma es un contenedor de filosofía, un instrumento exacto y un oficio para resaltar lo implícito. Es uno de esos artistas que se esforzaron en expresar sus ideas sociales y humanitarias; su conciencia social representaba un contenido que completaban las líneas y los colores, cuyo principio humanitario le añade sentimientos profundos y un gran conocimiento.

Nacido el 17 de enero de 1888 en Alejandría y criado en el seno de una familia rica, Nayi estaba fascinado por todos los tipos de arte cuando era niño. Casi podemos decir que no veía nada en el mundo más estimulante que el arte. Aprendió a tocar el laúd con gran maestría y su talento se hizo aparente desde una edad temprana. De hecho, seguiría el camino del arte y llevó a cabo una importante contribución al progreso de la pintura egipcia moderna. Nayi fue abogado, además de pintor, y durante toda su vida fue muy activo en otros ámbitos de la vida cultural, ocupando además importantes puestos en la administración cultural egipcia. Fue el primer egipcio que estudió arte académico en la capital del arte italiano (Florencia).

La evidencia más clara del estilo único de Nayi es que sus pinturas fueron mostradas con las de famosos artistas franceses en 1920. En 1922 conoció a Juliette Adam, la madre espiritual del gran líder egipcio Mustafa Kamel (1874-1908), que se esforzó en liberar Egipto de la ocupación británica y la pintó con su delicado pincel, dando lugar a pinturas maravillosas. Su pintura “Renacimiento de Egipto” fue expuesta en el Salón de París y le valió la medalla de oro que también fue concedida al famoso escultor Mahmud Mojtah por su maravillosa escultura del mismo nombre. En apreciación de su peculiar tipo de arte, el estado lo homenajeó convirtiendo su taller en un museo que albergaría todas sus obras maestras.

Adoptó iniciativas para mejorar la situación de los artistas egipcios. Sirvió en el servicio de asuntos exteriores entre 1924 y 1928, aunque finalmente lo abandonó debido a su desacuerdo con las políticas culturales y artísticas egipcias. En 1935 fundó el Taller de Alejandría y en 1952 el Taller de El Cairo, organizaciones de artistas y galerías regidas por artistas. Es posible apreciar las diferencias de esas galerías con las galerías de arte egipcias contemporáneas; éstas últimas no son vanguardistas, pero siempre han jugado un papel importante como lugar de encuentro para jóvenes pintores, poetas y músicos egipcios. Nayi fue el primer director egipcio de la Escuela de Bellas Artes de El Cairo entre 1937 y 1939. Más tarde, dirigió el Museo de Arte Moderno de El Cairo entre 1939 y 1947. En 1947 se convirtió en el director de la Academia Egipcia en Roma y en el agregado cultural de la Embajada Egipcia en la propia Italia. Allí permanecería, en la capital italiana, hasta el año 1950.

Aimé Azar lo ha situado en el grupo de “Les Aînés”²⁹ (Los Ancianos). Trabajó en dos estilos estrictamente diferentes. En sus pinturas dominaban el momento y los sentimientos. Su estilo preferido estaba basado en una combinación de impresionismo y realismo. En las obras históricas más épicas utilizó un estilo inspirado por el neoclásico, además de por la pintura egipcia antigua.

A lo largo de su carrera, estuvo muy relacionado con Italia, tanto en el nivel profesional como en artístico. Aunque vivió una larga temporada en Italia, no estuvo influenciado por el Futurismo italiano ni tampoco de manera destacada por tendencias francesas modernas como el Expresionismo o el Cubismo, con las que sin duda entró en contacto durante sus estudios y su trabajo en Francia. Esto tiene que ver con el espíritu egipcio de la época. El concepto egipcio de

²⁹Véase Aimé Azar, *La Peinture Moderne en Egypte*, Le Caire, Les éditions nouvelles, 1961.

la pintura era, como ya he mencionado, bastante conservador. Había una necesidad y un deseo extendidos de crear un arte que pudiera expresar las emociones y sentimientos nacionales. En esas condiciones, era imposible trabajar dentro de los movimientos vanguardistas modernos como el Futurismo, que eran internacionalistas y, por consiguiente, de poco interés para los artistas egipcios. Los movimientos de arte modernos serían alienantes en el contexto en el que Nayi trabajaba. El momento no había llegado todavía.

Nayi había estudiado durante una temporada en la Academia de André Lhote en París. Llegarían a ser buenos amigos que se visitaban mutuamente con frecuencia pero, como indica Etienne Muriel:

“Nayi no fue afectado considerablemente por los principios de composición de Lhote, aunque sí lo fue en cierto modo por su uso de los colores. Nayi fue también un gran admirador de Claude Monet y lo visitó en Giverny en 1918. Alquiló una casa y trabajó allí durante el verano”.³⁰

Un ejemplo de estos trabajos es *Paysage à Giverny* (Paisaje en Giverny), pintado en 1918. Éste es un clásico motivo pastoral que muestra ganado y pastores. El primer plano es relativamente soluble, realizado con grandes pinceladas; lo completa una vaca marrón situada en el centro. La distancia media está dominada por un cercado donde pasta el ganado, cerrado a la derecha por una arboleda. En el fondo se elevan algunas colinas bajas. El motivo es apacible y equilibrado, pero marcado por una composición soluble, el espectador no percibe inmediatamente lo que el autor busca describir. Los colores tienen un frío tono azulado, que capta la luz del amanecer. Tanto el uso de los colores como las pinceladas son prueba de un gran respeto por el maestro Monet.

De sus estudios en Italia realizaría varias pinturas líricas, agradables pero relativamente neutras, de diferentes sitios del país, como *La maison du faune à Pompéi* (La casa del fauno en Pompeya) de 1912. El motivo muestra una plaza abierta, o un gran atrio, con una logia en el fondo y elementos de otro edificio a la derecha. En el medio de la plaza hay una fuente con una pequeña escultura de un fauno. La pintura tiene una composición triangular clásica, parcialmente orientada hacia la izquierda. Probablemente fue pintada a principios de la primavera o finales del verano, puesto que el color y la luz tienen una fría sombra azul-violeta y el paisaje es ligeramente brumoso y por consiguiente sin sombras claras.

³⁰ Etienne Meriel, “La peinture de Naghi”, *Un impressioniste Egyptien*, p. 24.



6. Naji, *Cando dátiles*, 1912-1956.

Óleo sobre lienzo, 190 x130 cm.

Pintura oval colgada del techo del Museo de Pintura de El Cairo

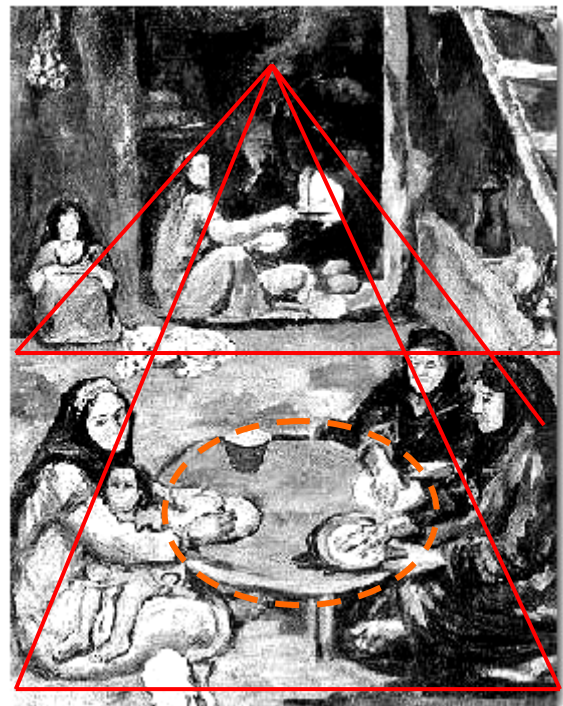
Naji se distingue entre los artistas egipcios pioneros por la gran cantidad de pinturas de grandes dimensiones, para realizar las cuales alquilaba talleres especiales. En principio, la casa de su padre en Alejandría fue su estudio tras su regreso definitivo de Italia en 1914, una vez que hubo terminado sus estudios en la Academia de Florencia. Y entre sus cuatros más importantes de ese periodo se encuentra *Recolectando dátiles*, pintado entre 1912 y 1956, que constituye la cumbre de su capacidad creativa y de su experiencia y que fue inspirado por su aldea natal, Abu Hems. Es una de las ironías del destino que ésta fuera la última obra en la que trabajó antes de abandonar este mundo. Pretendía realizar en ella algunas modificaciones y añadirle los frutos de la experiencia que ganó durante su trayectoria creativa durante 42 años, pero el destino no se lo permitió. Cuando falleció, la obra en cuestión todavía estaba en el caballete y, delante de ella, se encontraban la paleta y los pinceles.

Naji pintó diferentes lugares del campo egipcio y se destacó por su elección de la perspectiva que se adecuaba más a la naturaleza de su tema. Sus temas podían ser bastante expresivos, como en *Recolectando dátiles* en 1912. La pintura es peculiar por su forma oval, como si debiera ser instalada como decoración de un techo o de un panel. Adopta una perspectiva de rana, en la que se ve a los campesinos subiéndose a las palmeras y transportando pesadas cajas del fruto. La pintura fue ejecutada con grandes pinceladas y colores sumamente vivos. La perspectiva es exagerada, con líneas que descienden hacia el centro de forma dramática. Parece que haya experimentado con lentes para crear este efecto distorsionador. La forma oval también puede ser un indicativo de la experimentación con lentes.

En el mismo periodo, que transcurre entre los años de la Primera Guerra Mundial, es decir, entre 1914 y 1918, se instaló en un taller en la aldea de al-Qurana en Luxor, en la orilla occidental del río Nilo, entre los restos arqueológicos egipcios y el Valle de los Reyes. En cuanto

a la obra *Renacimiento de Egipto*, que hemos mencionado con anterioridad y que fue pintada en 1919, fue creada en un taller especial que se adecua a su grandes dimensiones, en una antigua casa mameluca de gran tamaño en Darb al-Labbana en el barrio de la Qalaa (La ciudadela) de El Cairo (que más tarde se convertiría en la Casa de los Artistas) mientras circulaban bajo su ventana las manifestaciones populares revolucionarias en la plaza de la citada ciudadela. En aquella época, la estatua *El Renacimiento de Egipto* todavía no había sido realizada y el escultor Mahmud Mojtar todavía no había expuesto el modelo reducido de su conocida obra en el Salón de París.

Al comparar las obras de Mojtar y Nayi, se nota particularmente el gran énfasis que ambos ponen en el pasado clásico faraónico. Mojtar destaca entre los artistas egipcios por su elección consecuente tanto de motivo como de estilo. Egipto se distingue de sus vecinos árabes debido a una larga historia de una civilización interrumpida. En Egipto, el periodo islámico representa tan solo un capítulo de su historia y bastante breve. También es destacable que en ambos, su arte no trata del Islam o de ningún otro tema contemporáneo de índole religioso, político o cultural. Más tarde, el Islam jugará un papel más importante como fuente de inspiración para los artistas. A través del arte de Nayi, resulta claro que los artistas egipcios no son influenciados excesivamente por concepciones de estilo, sino que, al contrario, las dominan: utilizan diferentes formas estilísticas para expresar diferentes temas y acontecimientos. El estilo es, de esta manera, reducido a una forma y pierde mucho de su contenido ideológico original. Ello conlleva que las concepciones de estilo habituales no son conceptos completamente adecuados para la clasificación del arte egipcio moderno.



7. Nayi, *Mujeres amasando pan*, 1934.

Óleo sobre lienzo, 50x70 cm.

Como la mayoría de sus contemporáneos, Nayi tenía una percepción romántica de Egipto. La vida en el campo era un tema importante para él y viajó de manera intensa por todo Egipto pintando monumentos, aldeas y gentes en diferentes situaciones. Muchas de estas pinturas, como por ejemplo *Mujeres amasando pan* de 1934, muestran una vívida composición de figuras y expresan el motivo de manera tierna. Nayi pinta aquí una de las imágenes cotidianas de los hogares del campo donde las mujeres se congregan para amasar y cocinar el pan. La imagen se muestra con una perspectiva aérea y la mesa redonda que aparece en primer plano nos recuerda una mesa similar que muestra la miniatura en el manuscrito *Escena de banquete en Hormuz, Shiraz* (Miniatura de manuscrito, Irán, Shiraz. Tinta, acuarela opaca y oro sobre papel, 22,5 x 11,2 cm. Colección Nasli M. Heeramaneck, donación de Joan Palevsky). Del mismo modo, los personajes de la obra aparecen con toda naturalidad, sin elaboraciones, y percibimos la vitalidad y el realismo del tema a través de la forma en que las mujeres se sientan alrededor de la mesa y en frente del horno, así como en los animales domésticos (los pájaros y el perro). Nayi se esfuerza en reflejar, a través de las toscas pinceladas de la obra, la rudeza de la vida en el campo en hogares contruidos de barro y paja.



8. Nayi, *Escuela artística alejandrina*, 1938.

Óleo sobre lienzo, 112 x 82 cm.

Nayi no cambió de estilo durante su vida creativa tras haber terminado sus estudios académicos en Florencia porque, en general, se inclinó hacia la opción del impresionismo como forma narrativa. Durante su periodo etíope, en el cual su personalidad única se destacó de manera notable, alquiló un taller en Adís Abeba y realizó una enorme cantidad de pinturas sobre el tema del emperador etíope Haile Selassie (1892-1975), la familia real y los ritos religiosos. Entre ellas, la famosa obra *Domingo de Palma* que se conserva en la Galería Tate en Londres. En cuanto a su obra *Escuela artística de Alejandría*, la comenzó en el año 1938 en una de las salas del Museo de Arte Moderno, del cual fue nombrado primer director. Dicha obra lo acompañaría cuando viajó a Roma después de que fuera nombrado director de la Academia

Egipticia en esa ciudad en el año 1947. Además, el gobierno italiano le ofrecería un taller privado para que pudiese terminarla y ha llegado a ser considerada como una de sus obras de mayores dimensiones y de mayor importancia artística. *Escuela artística de Alejandría* refleja sentimientos de estabilidad e invita a la reflexión sobre el panorama de la vida humana y nos inclina hacia el pensamiento sobre una sociedad que vive en lo más profundo de la historia, al mismo tiempo que nos recuerda la actual situación que sigue persistiendo entre nosotros en los tiempos presentes.

En realidad, Nayi fue capaz de hacernos llegar esos sentimientos que se concentran cuanto más meditamos los detalles, el sistema cromático, las diferentes texturas visuales, las líneas imaginarias. A través de todo esto, nos evoca todo aquello imposible de percibir a través de los poemas o a través de las melodías. Ese es el secreto de la grandeza y la genialidad de Nayi y, como vemos en el fondo del cuadro, conserva la existencia de un equilibrio y una complementariedad entre los templos, los palacios, los circos y las bibliotecas que fueron construidos por los griegos y los romanos en Egipto. El primer plano muestra a Alejandro Magno, el Macedonio, que está entregando el título de propiedad de la ciudad de Alejandría a los árabes musulmanes que conquistaron Egipto. El asunto se centra en la extensión y la continuación del renacimiento artístico en Alejandría a través de las épocas y las civilizaciones e ilustra el alcance del desarrollo artístico al que llegó la ciudad como resultado de una evolución interrumpida.

En esta obra, Nayi recurre al efecto de la luz sobre los objetos y al reflejo de los rayos del sol sobre los colores. Utilizó en su composición elementos visuales con significación y tema, empleando colores verdaderos para mostrar los significados, la naturaleza y el contenido de los objetos. Esto es lo contrario de lo que hacían los impresionistas que se concentraban de manera particular en el análisis de la luz y el aspecto externo de los objetos y que plasmaban más bien la impresión subjetiva en lugar de la verdadera forma. Ellos eran paisajistas que comenzaban y terminaban sus obras en el exterior (entre el sol, el aire y la naturaleza) y no se preocupaban por los contenidos. Nayi, por su parte, realizaba bocetos y estudios con lápices y colores que dibujaba en la naturaleza, entre los modelos vivos, y volvía entonces a su taller para recomponerlos y revisarlos. Finalmente trataba de recomponer su contenido hasta hacer surgir las maravillosas obras que estudiamos.



9. Nayi, *Los árabes y la medicina*, 1939.
Óleo sobre contrachapado, 112 x 82 cm.

Del mismo modo que Nayi se vio afectado por el estilo de las escuelas artísticas europeas, era natural que tuviera un impacto sobre él las escuelas árabes y sus temas, que dejaron sus tesoros preservados en la sección de manuscritos de la Biblioteca de El Cairo y en el Museo del Arte Egipcio. Un ejemplo sería el cuadro de *Los árabes y la medicina*, pintado por Nayi en 1939, que desde el primer momento muestra esa herencia árabe y, en particular, su clara inspiración en la división del espacio. Nayi dividió esa obra en dos partes, una superior y otra inferior. La parte inferior muestra el núcleo del tema, que es uno de los pacientes yacentes rodeado por un grupo de médicos que comentan su estado y discuten qué medicinas utilizar para tratarlo. En la parte superior, observamos el influjo claro que tuvo un manuscrito de la *Materia Médica* de Dioscórides realizado en el año 1224 que muestra en el medio a uno de los médicos sentados en cuclillas mientras estudia e investiga y, a ambos lados, los receptáculos de medicinas.

Nayi rompió así la rutina de las líneas horizontales y principales; a los colores fríos (amarillo, blanco y verde) agregó el rojo, cuya calidez añadió vitalidad al cuadro. Del mismo modo, ayudó a que el ojo se moviera de forma natural y espontánea de la parte inferior del cuadro a la superior a través de la línea que describe el brazo del enfermo, continuada por los brazos del médico a su izquierda, que indica al final la idea principal del tema: la superioridad y la perseverancia de los árabes en el desarrollo de la medicina. En cuanto a la distribución, Nayi dividió la superficie del cuadro en cuatro partes equilibradas, con el núcleo del tema en el centro, rodeado de otros elementos complementarios.



10. Miniatura en la obra *Materia Médica* de Dioscórides, de 1224,
Conservada en la Biblioteca de Ayaa Sofía en Estambul.

Comparando las características del manuscrito de Dioscórides con el cuadro de Nayi mencionado con anterioridad, destaca la manera en que el pintor árabe, inspirado por el manuscrito, secciona el fondo arquitectónico en dos partes horizontales y paralelas, siguiendo una proporción de 1:2 y dividiéndolo también longitudinalmente en tres partes, de modo que cada rectángulo coincide con un octavo de la totalidad del cuadro. El rectángulo grande que está situado en el centro del diseño y que representa el núcleo fundamental del manuscrito muestra la excelencia de los árabes en la medicina que es, a su vez, el tema principal del cuadro de Nayi.

La larga experiencia de Nayi, proveniente de multitud de fuentes, supera a la del mero disfrute de su indudable habilidad técnica e incluso a los elementos del producto resultante de su arte y lo individualiza a pesar de que no añadió a la historia de la pintura universal nada nuevo. Lo que aportó fue claramente aquello que él mismo vio, vivió y aprendió durante su vida de mano de sus maestros en cuanto a métodos y soluciones aplicadas al lienzo que tenía delante. Su verdadera aportación radica en que asimiló de manera inteligente los métodos de los impresionistas que tuvieron un gran impacto al principio de su vida artística, además de digerir los de fauvistas y expresionistas. Absorbió también de manera consciente las aportaciones del Renacimiento italiano. Esa asimilación consciente dio como resultado una gran conciencia de las leyes fundamentales de la pintura y, del mismo modo, una conciencia de la renovación en el arte, todo lo cual le ayudó a comprender el antiguo arte egipcio y a inspirarse en el arte africano durante su viaje en Etiopía. Así, fue capaz de crear su propio estilo con la contribución y la composición de cada una de esas aportaciones, dando lugar a una visión que combinaba pequeños detalles variados para crear una producción propia e independiente con su propia personalidad. En su producción actúa ese poderoso elemento que representa la riqueza del espíritu del pueblo oriental, en el que se combinan las aportaciones de las sucesivas civilizaciones desde la época de los faraones con su clara línea geométrica y su ritmo equilibrado

e incluso la calidez de sus colores (más la claridad de la luz de las producciones impresionistas y fauvistas).

Quizás ese espíritu nacional no tendría un efecto y un papel tan considerable si no viniera en un molde popular, el cual parece una revolución contra el marco de un lienzo de dimensiones limitadas, puesto que crea murales cuyo objetivo es la interacción con la gente, del mismo modo que son un intento de devolver la importancia al papel del arte en la construcción de la sociedad y su influencia en la misma, intento por otro lado sin precedentes en la historia de la pintura moderna en Egipto. Si Nayi no hubiera dominado los elementos de la pintura al óleo, quizás sus enormes murales se hubieran visto afectados por el deterioro y la distorsión visual. Sin embargo, junto a la fuerza expresiva y a los colores cálidos que distinguieron su producción, su dominio de la técnica le permitió expresar su intensa creatividad. Su tendencia geométrica ofrece a cada uno de los personajes y de los elementos que contienen sus cuadros un preciso lugar dentro de la composición arquitectónica.

En 1951, tres años tras su jubilación, construyó un enorme taller en la zona Hada'eq al-Ahram en Gizah, en el que vivió lo que le restaba de vida. Ese taller, cuyos muros conocieron los últimos momentos de la vida del gran artista, se conoce ahora con el nombre de "Museo de Nayi".

17. Hussein Fawzi (1905-1990)

Cuando el Imperio Otomano estaba en su periodo de decadencia, dejó en el Este, que era parte de dicho Imperio y que incluía multitud de pueblos, restos de su lengua y de su arte. Por ello, es normal que encontremos en la sociedad cairota esa sociedad burguesa de grandes señoras y de efendis, muchas familias turcas que legaron sus gustos, sus modas y costumbres a la población local de manera evidente.

En este ambiente nació Hussein Fawzi el 4 de septiembre de 1905 en el barrio de al-Helmiyye al-Yadide, que se extiende entre Bab al-Jalq y Sayyida Zaynab, y que destaca por sus barrios populares que nutren la experiencia de los artistas. Sus ojos se abrieron a la luz en un clima que se caracterizaba por el orden, la limpieza y el respeto a uno mismo, además del amor y el acercamiento a los demás. Después de completar sus estudios primarios, Fawzi fue matriculado en la escuela del *muhandis Janeh* (arquitecto o ingeniero), de acuerdo con el deseo de su padre que era compartido por muchos progenitores de la época. Sin embargo, Fawzi no quería estudiar allí y por eso se presentó de manera secreta al examen de acceso en la Alta Escuela de Bellas Artes, que había sido inaugurada en 1908. Su familia finalmente aceptó su decisión cuando se evidenció su gran talento, heredado de su abuelo que desde su infancia lo había animado a dibujar.

En esa época, la sede de la Alta Escuela de Bellas Artes se encontraba en Sayyida Zaynab, cercana a su hogar. Fawzi obtuvo su diploma en esta Escuela en 1928. Los profesores que se ocupaban de la enseñanza, por aquel entonces, eran un grupo destacado de artistas italianos y franceses. Sus alumnos formaron la primera promoción de egipcios que tuvieron la responsabilidad de establecer y enriquecer el movimiento artístico plástico del país del Nilo y del mundo árabe. Fawzi fue uno de los pioneros que empezaron sus estudios con esos profesores europeos, entre los que se incluía al español Juan Santese. Éste enseñaba arte gráfico y dibujaba divertidas caricaturas en la revista *Kashkul*. Fawzi lo imitaba, y no se contentó con eso, sino que contactó con algunas instituciones mundiales dedicadas al arte de la tinta china en Inglaterra y se matriculó en la escuela Estienne para seguir un curso por correspondencia durante cinco años con el fin de aprender sobre la ilustración de libros, revistas y prensa.

La primera promoción de los artistas egipcios, cada uno con su propia visión artística, constituyó un movimiento que continuaría trabajando hasta el final de la década de los cincuenta. En aquel entonces, la mayoría de estos pioneros había ganado experiencia artística y se vieron motivados por su interacción con la sociedad y con los sucesos de su época. Además, querían dar a su trabajo el carácter de un arte egipcio plástico contemporáneo que sirviera de modelo a los artistas que vendrían más tarde. Algunos de esos artistas de la primera promoción se limitaron a imitar la tradición, mientras que otros fueron más allá y desarrollaron su propio estilo, evolucionando del academicismo que se limita a registrar la realidad a la abstracción más absoluta, intentando asimilar los conocimientos que se podían adquirir de las escuelas extranjeras. Al mismo tiempo, algunos abandonaron el dominio de la pintura de forma total y encontraron ocupación en otros campos tales como el de la crítica del arte, caso de Muhammad

Sidqi al-Gabahangi. Hussein Fawzi, por su parte, concentró todas sus energías en el arte gráfico a fin de establecer las bases de dicho arte en Egipto, adaptando el estilo del realismo académico a dicha disciplina, lo cual no hace sino mostrar el dinamismo del pensamiento del artista egipcio moderno.

17.1. Su viaje a Francia (1929-1933):

El Ministerio de Educación y Enseñanza egipcio organizó en 1929 un concurso al que se presentaron 60 estudiantes y

“Hussein Fawzi obtuvo el primer premio, que consistía en ser enviado a París para estudiar en el taller del artista francés Fougerat”³¹.

Sin embargo, no sintió que sus estudios de pintura al óleo lo contentaran y utilizó todas sus capacidades, por lo que se matriculó en la Academia Golean para estudiar, a sus propias expensas, el arte de hacer bocetos, con en el que se ejercitaban gran cantidad de artistas de relevancia mundial en aquella época. A continuación se inscribió en la Alta Escuela de Artes y de Ornamentación de París y en ella obtuvo un diploma en ornamentación. Al mismo tiempo, el artista francés Hodker, que era responsable de las artes plásticas en Egipto, entregó los dibujos en plumilla y tinta china de Fawzi al responsable de la Escuela Etienne, que decidió inscribir a Fawzi en su centro, especializado en el estudio del grabado.

Durante sus estudios, Fawzi se sentía orgulloso de su país porque los primeros que descubrieron el grabado en la madera fueron sus antepasados, los antiguos egipcios, que lo utilizaban para la impresión de sus dibujos y de sus estampaciones en tejidos. Dicho arte pasó del Antiguo Egipto a la China y Japón y ahora el gobierno egipcio enviaba a Fawzi a conocerlo a fondo para que pudiera devolvérselo a Egipto. Fawzi fue uno de los tres o cuatro alumnos árabes que estudiaron en ese momento en la mencionada escuela, con lo cual estudiaba tres técnicas a la vez: pintura académica, grabado para impresión sin utilizar el lápiz o la pluma (sino directamente el buril sobre madera) y por las tardes decoración. Además, Fawzi destacó también en la escultura, que era una de las disciplinas importantes de la enseñanza del momento. En todas esas técnicas fue el alumno más destacado mientras estudió. Su vida artística profesional comenzó con su participación en el Salón de París en 1932-1933. Tras ello, volvió a Egipto.

17.2. Su regreso a Egipto (1933):

Después de que terminase en 1933 el contrato del artista británico Bernard Raeise, que había fundado el Departamento de Grabado en la Escuela de Bellas Artes de El Cairo, Fawzi

³¹Mohamed Sedki Al-Yabajanyi, *Tarikh al-harak al-fanniyya fi misr hatta*, El Cairo, al-Hay'ah al-Misriyah al-'Āmmah lil-Kitāb, 1945, p. 98.

ocupó su puesto, pasando gradualmente de profesor de ese Departamento a director, cargo que desempeñaría hasta su jubilación en 1964. Debemos destacar su papel pionero en el campo de la impresión, puesto que instituyó la primera imprenta en la Escuela de Bellas Artes, que costó con su propio dinero y proveyó con la primera máquina de impresión y todos los instrumentos necesarios para este arte. Asimismo, el Ministerio de Cultura le encomendó la creación del programa escolar de su Departamento y durante toda su vida se esforzó en que el mismo continuara funcionando para que pudiesen seguir saliendo de él generaciones de artistas y estudiantes que creyeran en su arte y en su mensaje.

17.3. Fases de su formación artística:

La experiencia artística de Hussein Fawzi continuó en una línea clara y recta y, de hecho, desde sus comienzos sus ideas prometían grandes logros que superaban el nivel del movimiento plástico de la época. A través de su trabajo, contribuyó al temprano desarrollo del arte de acuerdo con las bases estudiadas porque en relación con el fondo histórico las condiciones sociales y el clima cultural en el que apareció el movimiento de la generación de pioneros determinaban el que dichas bases fueran bastante limitadas. Así, el artista trabajaba en el establecimiento del arte y la creación de normas y, por encima de todo, intentaba encontrar la personalidad egipcia original. El propio Fawzi decía que...

“... No existe ninguna duda de que el Renacimiento del arte plástico en Egipto es un Renacimiento auténtico, y ello se debe a los esfuerzos sinceros de los artistas. Sin embargo, pienso que la agresión del arte moderno sobre el clasicismo no permite encontrar estabilidad a las escuelas artísticas en el mundo contemporáneo”³².

Se observa que la temporada que pasó Fawzi en París formó su visión artística personal a través del estudio de los movimientos modernos. También encontramos en él un esfuerzo o una reacción que tenía por objeto conocer una realidad ajena y nuevos elementos para asimilarlos a su experiencia personal en general, y artística en particular, en el marco de una realidad preocupante y llena de desafíos. Es cierto que las nuevas escuelas occidentales, el ambiente social y los grandes acontecimientos políticos tuvieron un efecto importante en la extensión de sus horizontes artísticos, sus ideas e incluso en su imaginación. Sin embargo, ello no se puede separar de la concepción del artista como espejo de su época y su realidad. En concreto, lo que quiere decir que el artista (que circunscribió su tarea en reflejar la realidad), pudo haberse beneficiado de diferentes corrientes intentando mezclarlas con la tradición y con los elementos locales para llegar a un nuevo resultado.

A través de nuestro análisis de las pinturas de Fawzi, observaremos las diferentes modalidades y métodos creativos, que pueden ser ricos en fuerza e incluso violentos o, en otras ocasiones, pueden estar impregnados de tranquilidad y de sencillez. Veremos, asimismo, el

³² Mujtar al-‘Attar, *Maqalat al-mu’tamar al-3am al-awwal li-niqabat al-fannanin al-tashkiliyyin*, El Cairo, 1989; pp. 6-7.

contenido psicológico y artístico de una manera mucho más concreta. En la mayoría de sus obras podemos observar la utilización de diferentes estilos a través de los cuales nos muestra su maestría y su creatividad en todos los dominios que eligió explorar con su talento. Para la comprensión de este fenómeno es necesario entender los elementos y las fuentes fundamentales de su creación.



11. Fawzi, *Bajo Bab al-Metawalli*, 1935.

Tinta china sobre papel, 35x50 cm.

Fawzi es considerado como uno de los principales artistas egipcios cuyas obras se distinguen tanto por su temática como por su estilo. Sus comienzos están vinculados a la pintura al óleo durante los años treinta y cuarenta del siglo XX, en el ambiente de un barrio popular y buscando expresar la sencilla vida social de los barrios populares. El pintor buscaba reflejar las imágenes, las costumbres y las tradiciones de estos barrios y trataba esos temas con un realismo académico. Ello se nos hace patente en la obra *Bajo Bab al-Mutawalli*, que refleja una de las imágenes cotidianas de un barrio popular musulmán, en este caso, vendedores ambulantes como el vendedor de regaliz, de frutas y verduras o algunos otros vendedores que se sientan en los caminos, junto al ajetreo de la compra y la venta. Fawzi eligió una perspectiva arquitectónica artística que muestra una gran habilidad técnica desde el punto de vista de su composición con los elementos humanos. Pintó el techo interior de la citada puerta de la ciudad, *Bab al-Mutawalli*, caracterizada por su gran altura, tratando dicha altura de manera artísticamente consciente que armoniza con el tamaño de la gente sin distorsionar las leyes de la perspectiva ni sacrificar la belleza plástica del cuadro.

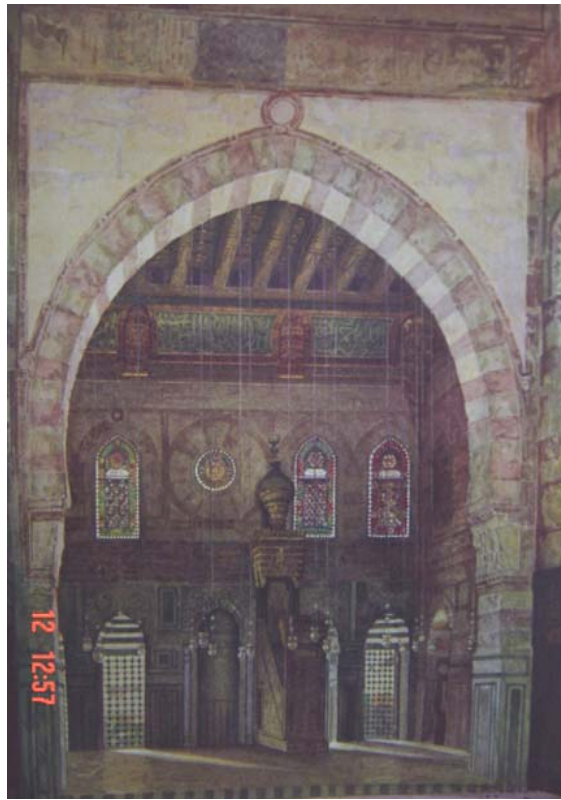
Desde el comienzo de su experiencia artística, Fawzi se concentró en los elementos realistas como parte de su visión y su imaginación personales. Adopta las formas y los elementos realistas como los propios de su trabajo artístico. Por ello, encontramos que en la representación de las formas no se limitó al marco tradicional, sino que intentó conectarlas con el significado general de su experiencia artística. Ello se nos hará evidente de forma clara cuando analicemos las diferentes obras que realizó en el campo de la pintura, del dibujo y del arte gráfico. Veremos pues que esa conexión entre las formas y la realidad es tan intensa que el espectador descubre que Fawzi recurre a una imaginación fundada en un realismo producto de la relación del mismo artista con la realidad, así como de su propia educación artística.

Una mayor observación de los detalles indica, por ejemplo, la influencia en sus pinturas del arte egipcio antiguo y el arte islámico y, de manera general, las artes del Oriente. Este es un punto de gran importancia para comprender los niveles por los que pasó Fawzi hacia la creación de un estilo artístico nuevo y especial en el dominio del grabado más que en la pintura. Si nos fijamos en su obra antes citada *Bajo Bab al-Mutawalli*, veremos un uso de la técnica contemporánea en la época en que la realizó, al lado de un contenido eminentemente realista. Además, las influencias del ambiente egipcio aparecen de manera muy clara en la composición con la distribución de los volúmenes hasta un punto que la forma se convierte en un elemento nuevo a través del cual descubrimos que el artista investigaba el contenido esencial de los estilos arquitectónicos islámicos y de las imágenes de la vida social egipcia. Con ello, apreciamos que los saltos estilísticos de Fawzi son en el fondo un síntoma de su gran ambición artística en relación con aquellos años de la evolución artística en Egipto, por no decir del mundo árabe en su totalidad. Fawzi fue capaz de llegar a un nuevo y valioso punto de partida, cuyos más importantes componentes se resumen en que el artista dio al arte un significado creador, pero sin separar el arte de la belleza ni de los efectos del propio trabajo artístico, vinculando la técnica artística con la creatividad, utilizándolas juntas por el bien del arte y ofreciendo al espectador sentimientos de dinamismo en sus pinturas realistas.

A través de sus estudios del arte occidental en sus diferentes escuelas y estilos, Fawzi llegó a la conclusión de que no podía evitar abordar de manera clara las cuestiones nacionalistas. Por ello, vemos que sus trabajos artísticos contribuyeron a fundamentar el verdadero comienzo del arte gráfico egipcio contemporáneo y que el verdadero valor de éste comenzó con sus obras que casi se podrían calificar de conciencia de una generación que ahora se ha convertido en parte de nuestro legado.



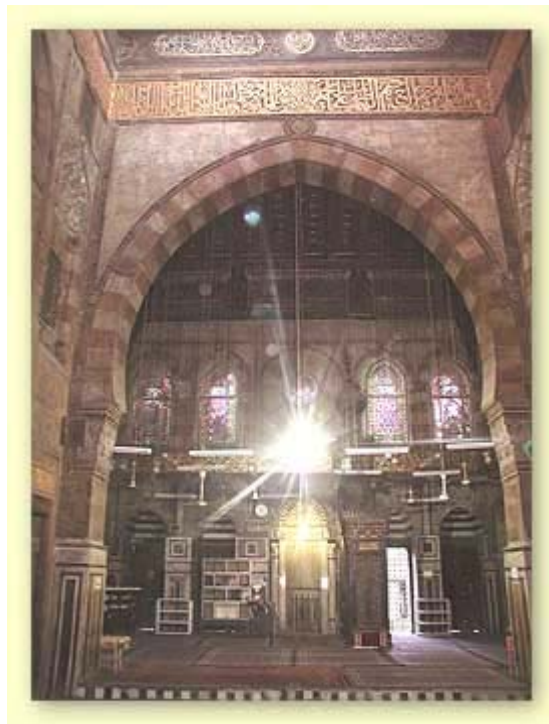
12. A.Fawzi, *Minarete y cúpula de la mezquita Qaymas al'Ishaqi*. 1940.
Tinta china sobre papel, 35x50 cm.



13. B.Fawzi, *La mezquita Qaymas al'Ishaqi*, 1940.
Acuarela sobre papel, 60x70 cm.



14. A. *Minarete y cúpula de la mezquita Qaymas*.



15. B. *Al-Ishaqi Vista interior de la qibla iwan con el mihrab y el mimbar*.

Fawzi tuvo la oportunidad de pintar las viejas mezquitas desde el interior, puesto que el gobierno le encargó que lo hiciera como parte de un proyecto para registrar las antigüedades islámicas, que se reunieron en el libro *Las mezquitas del Cairo* que fue impreso en el año 1940.

En estas pinturas, que reprodujo durante un periodo de alrededor de ocho años dibujándolas con acuarelas, es patente su destreza artística en la técnica de la acuarela en la que alcanza óptimos resultados, además de su habilidad en la elección de puntos arquitectónicos que muestran las mezquitas que pintaba en toda su belleza arquitectónica, a la vez que ponen de manifiesto su valor espiritual. Estos cuadros se asemejan a los de los pintores orientalistas, como el francés Jean-Léon Gérôme o el inglés David Roberts, tanto en la técnica como en el estilo y en la riqueza de detalles, además del esfuerzo en preservar el equilibrio arquitectónico de la composición y su especificidad académica clásica. Y no son una excepción los cuadros de los artistas de la campaña francesa que fueron los primeros en pintar dichas antigüedades. La gran diferencia que distingue a Fawzi de todos esos pintores orientalistas es la credibilidad del sentido espiritual oriental. Fawzi mismo lo expresó con claridad al comentar su posición frente al estudio de los estilos clásicos:

“A través de mis estudios clásicos, con cuyos cánones no estaba de acuerdo, y a causa de mi deseo de evitar la rigidez, mis obras pertenecen al nuevo clasicismo, que se basa en comprender el espíritu de la herencia cultural y la capacidad de modelarlo, alejándose del arte extranjero y sin ceñirse a ningunas reglas a fin de ensanchar el dominio del desarrollo”³³.

Quizás la cita evidencie también la inocencia de su visión artística particular que, ligada a la herencia cultural antigua, trata de encontrar soluciones con las que destruir las bases tradicionales que dominaban el movimiento artístico en esa época.

Fawzi se distinguió de los demás artistas de su generación por una visión artística dependiente tanto de su experiencia personal como de su capacidad de observación en la elección del punto de mira, lo que evidencia una activa e inteligente creatividad siempre relacionada con los objetivos intelectuales y creativos del artista. Así, podemos esquematizar los objetivos artísticos de Fawzi de la siguiente forma:

- Primero:* Otorgar al trabajo artístico un valor creativo que supere la mera copia o imitación
- Segundo:* Aprovechar los sucesos históricos que dejaron tras de sí una serie de leyendas e historias que se reflejan en los restos arquitectónicos;
- Tercero:* Crear un nuevo estilo artístico que haga del arte la lengua apropiada para expresar el nacionalismo, intentando al mismo tiempo mostrar su relación como el legado arquitectónico, humano y cultural.

La habilidad de Fawzi apareció en sus pinturas de las mezquitas de Egipto, en las que utilizó las acuarelas que le ofrecieron la posibilidad de pintar con libertad y rapidez y le permitieron mostrar la primera impresión y los primeros sentimientos del artista sin la rigidez que provocan otros materiales. Procedía a dibujar en primer lugar con lápiz sobre el papel y, a continuación, añadía las sombras fundamentales y los pequeños detalles y ornatos. Después,

³³ Mujtar al-‘Attar, *Maqalat al-mu’tamar al-3am al-awwal li-niqabat al-fannanin al-tashkiliyyi*, op.cit, pp. 6-8.

coloreaba con las acuarelas, que se mezclaban hasta cierto punto como los restos del lápiz. Ello ofrece graduaciones de color y diferentes texturas, por ejemplo, los muros antiguos y sus grietas y las columnas de mármol también con sus grietas o los arabescos de madera, cuyos detalles embellecen puertas, ventanas y tejados, además del vidrio que decora las ventanas de dichas mezquitas. De la combinación del lápiz y las acuarelas se producen asimismo colores apagados que nos hacen sentir el impacto que el tiempo dejó sobre las arquitecturas pintadas, haciéndoles perder sus vivos colores.

Lo primero que observamos en el cuadro *La mezquita Qaymas al-Ishaqi* son las ventanas de escayola y las vidrieras de color que Fawzi se esforzó en representar de forma muy detallada, lo que nos recuerda el estilo de algunos de sus profesores tales como Joan Santese, Paolo Forcella, Bernard Raese y otros. Fawzi se apoyó en la base del diseño artístico equilibrado en la composición de su cuadro, cuidando la perspectiva y el equilibrio de los elementos lejanos y cercanos.

El interior de esta mezquita es un ejemplo a escala reducida de la evolución típica cariota de la *madrassa* (escuela islámica) con forma de cruz y con un patio cubierto (*sahn*) rodeado de pequeños *iwanes* laterales. Es una de las mezquitas antiguas más importantes del periodo Qaytbay. Sus ornamentos son extraordinarios debido a la armonía de colores de los paneles de mármol, los delicados gravados en piedra de los muros y los espléndidos techos de madera, muy bien decorados y dorados. El *mihrab* (nicho en el muro de la *qibla* que indica la dirección de la Mecca) es muy interesante puesto que posee una rica decoración realizada con una técnica innovadora: se utiliza pasta negra y roja para definir las figuras sobre el fondo de mármol blanco, lo que puede deberse a la carencia de mármol durante este periodo, pero también al deseo de obtener un efecto más sinuoso y compacto. Cerca del centro del *mihrab*, el artista que creó la decoración de la mezquita estampó su firma: “Realizado por ‘Abd al-Qadir el grabador”. Cerca está el *minbar* (púlpito desde el que el imán dirige la oración) con una escalera central de diseño geométrico.

Los suelos de esta mezquita también son espléndidos, aunque debe pedirse al guardián que levante las esterillas para poder contemplarlos. Están pavimentados con excelentes paneles de mármol, siendo el suelo del *iwan* y la *qibla* especialmente hermoso. Ventanas de cristales de colores permiten la iluminación interna de la mezquita. Su diseño policromo incluye un ciprés, lo que indica que fueron restaurados en el periodo Otomano.

Generalmente el fondo histórico de los vidrios que hemos visto, algunos de ellos se encuentran en las ventanas de estuco de esta mezquita, radica en que los árabes mostraron el enorme interés en mejorar el material del vidrio y le añadieron una belleza que no tenía antes. Sabido es que desde la invención del vidrio no ha variado sustancialmente su fabricación ni la manera de decorarlo y que los árabes mantuvieron su fabricación y uso ornamental.

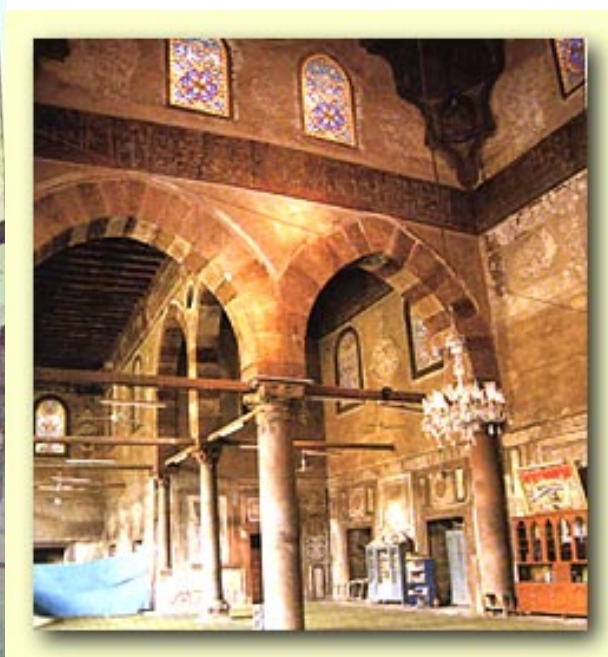
La mezquita del príncipe Qiyas al-Ishaqi, también llamada mezquita de Abu Hurayba, está situada en Darb al-Ahmar en el Cairo Antiguo. La calle Darb al-Ahmar, también llamada *Darb al-Tabbana*, es inmensamente rica en monumentos islámicos tales como la antigua puerta de los

Fatimíes, *Bab Zuweila*, y frente a ella se sitúa la igualmente imponente Mezquita de *Sultan al-Mu'ayyad Shaykh*. La mezquita fue construida entre 1479 y 1481 por Amir Sayf al-Din Qaymas, siendo restaurada en 1894 y 1982. Amir Qiymas al-Ishaqi ocupó varios puestos importantes durante el reinado de Sultán Qaitbay. El complejo de Amir Qiyas al-Ishaqi está muy cerca de Bab Zuweila y presenta su faceta más atractiva mirándola desde esa dirección hacia la Ciudadela. De hecho, el minarete de esta mezquita nos proporciona una buena vista de Bab Zuweila y del barrio que lo rodea.

La mezquita del Maridani, construida por el príncipe del-Tunbuga al-Maridani en 1340, es uno de los primeros monumentos del siglo XIV. Encima de la entrada de la mezquita hay un magnífico panel de mármol de *al-albaq* (diseño consistente en la alternación de colores rojo y blanco, o bien negro y blanco) compuesto por seis capas en forma de hoja de colores: rojo, negro y blanco con toques turquesa. Ese parece ser el punto focal para los dinteles de mármol cubiertos de mosaicos que están situados por encima de las ventanas. En la entrada hay también unas inscripciones coránicas.



16. Fawzi, *La mezquita del Maridani*,
Zona de la qibla de la sala de oración, 1940.
Acuarela sobre cartón, 60x75 cm.



17. Mezquita de Maridani, sala de oración.

Al estudiar los cuadros de Fawzi, observamos que en cada uno de ellos utilizó una técnica especial de policromía conforme con el ambiente general de luces y sombras del interior de esas mezquitas. Gracias a este estilo peculiar conservó la veracidad y realidad del lugar sin tergiversaciones. En la mayoría de sus cuadros de mezquitas, Fawzi muestra un dominio perfecto al compaginar y controlar las luces y sombras del interior y, gracias a ello, puede resaltar los detalles ornamentales y arquitectónicos importantes. Casi podemos oler el perfume del incienso en los alrededores de esas mezquitas, por ejemplo, viendo sus pinturas de las columnas de

mármol y los pequeños detalles ornamentales del *minbar* y las ventanas de la mezquita del Maridani. Su especial y sutil realismo se aprecia en la forma con que trata la ornamentación interior de la mezquita, así como en las columnas de mármol con incrustaciones de nácar, estuco y madera tallados y especialmente también en las ventanas vidriadas con mosaicos.

El mihrab es muy colorista, con sus mosaicos de piedra policroma y madreperla, columnitas de vidrio turquesa y dovelas ensambladas de colores en contraste. El muro de la *qibla* está decorado con estuco, tallado de una manera muy poco frecuente con el fin de representar árboles.

Llaman la atención las distintas formas de sus columnas, pues en los primeros tiempos del Islam se utilizaban las de templos, iglesias y monumentos destruidos o abandonados para construir las naves de oración tal y como sucede en la mezquita 'Amr Ibn 'Ass, que incluye columnas de distintos estilos.

Con el tiempo, la arquitectura islámica tuvo sus columnas y capiteles propios de fuste cilíndrico, espiral u octogonal y se decoraron sus astrágalos a veces con ornamentaciones vegetales, como en la mezquita de Qaitbay, diferenciándose sus capiteles por hojas y elementos vegetales simples y compuestos. Las columnas más simples en la arquitectura islámica tuvieron forma de campana, al igual que las basas pero a la inversa, es decir, con forma de campana invertida, y pronto se incorporaron los capiteles de mocárabes³⁴. A menudo se usaron también tirantes y contrafuertes de madera entre las columnas para afianzar la estructura.

Naturalmente el efecto visual del conjunto de esas columnas fue extraño, como podemos apreciar en el cuadro de la nave de la mezquita de al-Maridani pintado por Fawzi, que se considera una típica pintura de la época que representa las columnas de las mezquitas. Lo mismo podemos observar en algunos cuadros de los pintores egipcios u orientalistas que representan algunas vistas interiores de las mezquitas que incluyen naturalmente columnas islámicas. Estas columnas fueron creadas por arquitectos y artesanos árabes que les dieron formas sencillas, pero una gran esbeltez y una altura que llega a doce veces su diámetro, más bellos capiteles y hermosos ornamentos de mocárabes.

³⁴ Tawfīq Aḥmad 'Abd al-Jawād, *Tarij al-'aimara wa al-finunn al-Islamyia*, El Cairo, Vol.3, 1970, pág. 58.



18. A.Fawzi, *Patio de la mezquita de Maridani*, 1940.
Acuarela sobre cartón, 60x75 cm.



19. B. *Patio de la mezquita de Maridan.*

En otra vista del patio de la mezquita de al-Maridani, observamos la técnica y habilidad de Fawzi al pintar un cuadro majestuoso. Vemos también que este cuadro caracterizado por la tendencia al ornamento por parte del pintor no está influido por los fuertes colores heredados de la tradición de las artes islámicas. La paleta de colores que utiliza es muy suave y refleja el ambiente sosegado característico de las mezquitas.

El pozo cuadrado del primer plano fue reducido por el artista, sirviendo únicamente de área de transición entre la mezquita y el minarete. El interior consiste en un enorme y abierto patio central rodeado de cuatro naves con arcadas ojivales de piedra soportadas por columnas de mármol. Vistos desde arriba, estos arcos forman una fila de nichos con medallones y un ornato inciso sobre ellos.

En el centro del patio se encuentra la fuente para las abluciones, que está cubierta con un techo de madera, coronado por una cúpula en forma de bola situada en el centro del techo octogonal. En la época de los Mamelucos se desarrollaron diferentes tipos de construcciones, uno de ellos fue, por ejemplo, la fuente ubicada en el centro de los patios de los edificios civiles y religiosos, tal y como lo vemos en este cuadro, y también en el patio interior de la madraza del Sultán Hasan (1362-1356.) y de la janqa (eremitorio) del Sultán

Baybers, que se encuentra situada en el barrio Nahasin. Ese tipo de fuentes fue considerado un elemento fundamental en la construcción de las mezquitas en el Egipto islámico. La primera fuente construida de esa manera fue la de la mezquita de Ibn Tulun. Anteriormente, en lugar de esta fuente, había otra coronada con una cúpula dorada, soportada por diez columnas mármol y rodeada por otras dieciséis. Esa construcción fue destruida por un incendio a principios de la época fatimí, en el año 986, y Aziz Billah mandó construir otra fuente en su lugar³⁵. La fuente actual que podemos apreciar en el cuadro de Fawzi fue construida más tarde por Hussam al-Din Layan. Su interior conserva la forma octogonal, su cúpula está construida con materiales de piedra y la soportan pilares decorados. Esta misma forma que encontramos en la estructura de la cúpula la encontraremos en la fuente de al-Munfi que se remonta a finales del siglo VII/XIII y se halla en el pequeño cementerio de la ciudad de El Cairo.

La mezquita está dotada de un elemento muy característico inusual en las demás mezquitas de Egipto, que es además el más antiguo que se conserva en todo el país: una espléndida celosía de *mashrabiyya*, cuya función consiste en separar la sala de oración del patio. Parte de esa celosía aparece en el lado derecho del cuadro de Fawzi, aunque se aprecia mejor en la fotografía.

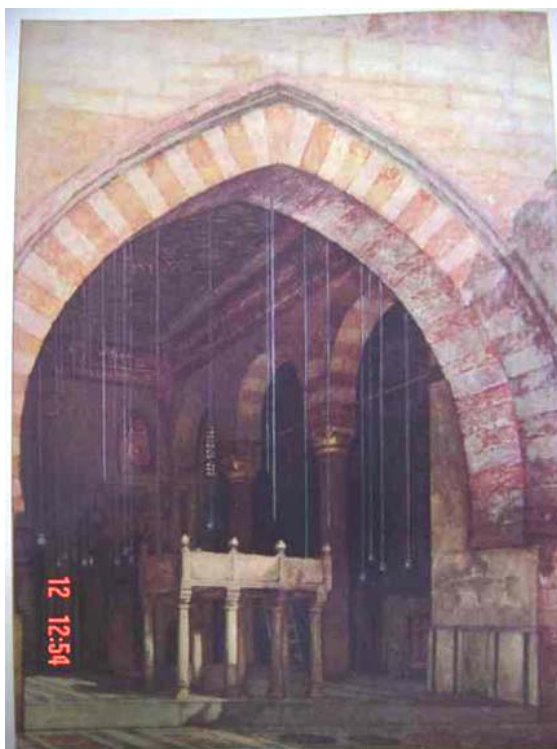
En los dos cuadros de Fawzi podemos apreciar también las similitudes entre la mezquita de Maridani y la mezquita de al-Nasir Muhammad. El acceso a la mezquita de al-Tunbuga está marcado por un arco apuntado sin mocárabes y en el centro del patio hay una pila octogonal de mármol cubierta por una cúpula de madera procedente de la madrasa del sultán Hasan. Ya en la sala de la qibla se puede observar que la cúpula frente al mihrab abarca el ancho de dos naves, en vez de las tres que hay en la de al-Nasir Muhammad. Se trata de una cúpula de dimensiones similares a las que se levantaban sobre los *mihrabs* de época fatimí y a los de la mezquita del sultán Baybars, el primero de los sultanes mamelucos *bahríes*. Aunque fue restaurada en 1905, todavía las pechinas conservan hileras de mocárabes de madera, bajo las cuales, en una banda de madera con inscripciones doradas sobre fondo azul, hay aleyas coránicas³⁶.

Todo esto no es casual puesto que ambas fueron trazadas por el mismo arquitecto de la corte de los sultanes, el maestro (*al-mu'allim*) al-Suyufi. Sin embargo, se diferencian en algunos de sus elementos.

La mezquita de Maridani es considerada una de las mezquitas más importantes de la época de los mamelucos (1250 d.C-1527 d.C), dinastía que legó una herencia rica en edificios arquitectónicos que combinan las funciones religiosa, funeraria, educativa y otras en unos complejos multifuncionales.

³⁵ Hassan 'Abd al-Wahaab, *Tarij al-Masajid al-azaryia*, El Cairo, Dar el-Kutub al-Misría, 1946, p. 40.

³⁶ 'Ali 'Atteya, *El Arte Mameluco. Esplendor y magia de los sultanes, mezquita de al-Tanbuga al-Maridani*, El Cairo, al-Dar al-Masriyya al-Lubnaniyya, 2001, pp. 120-121.



20. Fawzi, *Mezquita y madraza de Sultán Barquq*. 1940.
Acuarela sobre cartón, 60x70 cm.

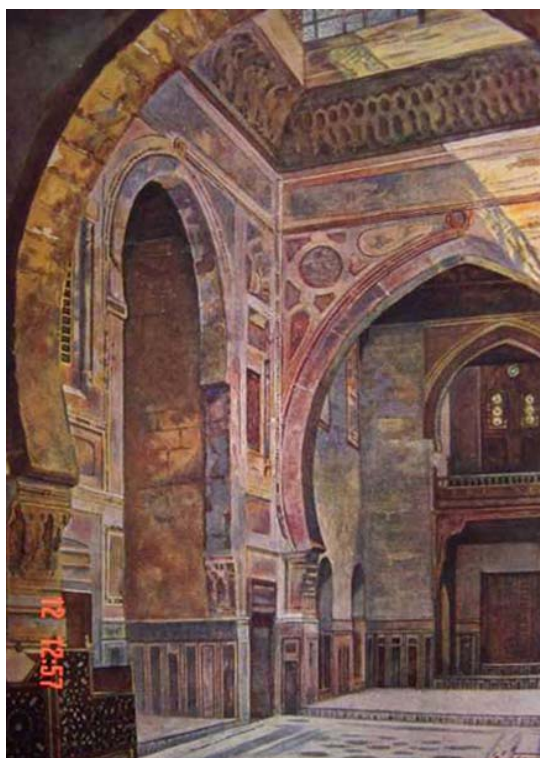
En la acuarela de la mezquita y madraza del Sultán Barquq salta a la vista el enorme arco apuntado dotado de gran altura, compuesto por piedras de colores blanco y rojo alternados, elemento muy característico conocido por el nombre de la técnica de *ablaq* (blanquinegro). Parece como si el arco abrazara el estrado del predicador (*dikat al-muballig*) situado en el centro tras el arco. El cuadro posee un gran realismo. Esta autenticidad es tal que el espectador tiene la sensación de estar contemplando una foto. Fawzi se aplica aquí en la reproducción de los detalles decorativos y ornamentales de las paredes, los techos y las columnas. Para transmitir el ambiente sagrado y tranquilo del lugar, el pintor recurre a una enorme variedad de sombras en el fondo, mientras que avanzando hacia el primer plano, las sombras adquieren matices cada vez más claros. Fawzi apoya también la caída de los rayos del sol sobre la *dikat* (estrado) para darle dinamismo y vitalidad al cuadro, reforzando el contraste entre la claridad y la oscuridad. Asimismo, el cuadro nos muestra uno de los cuatro iwanes que rodean el patio interior de la mezquita, concretamente el *iwan* de la *qibla*, compuesto por tres naves separadas por tres arcadas.

La *dikat al-muballig* (estrado del predicador), situada en la entrada del *iwan*, es de mármol y está sostenida por seis columnas del mismo material. Mientras los otros tres iwanes están cubiertos por bóvedas de cañón apuntado, la bóveda del *iwan* noreste, el mayor de los tres, está construida con hileras de piedra. Este *iwan* estaba reservado a la doctrina *hanafi*, el rito seguido por el sultán, el *iwan* noreste a la doctrina *shafi'i*, y los otros dos laterales a las doctrinas *maliki* y *hanbali*.

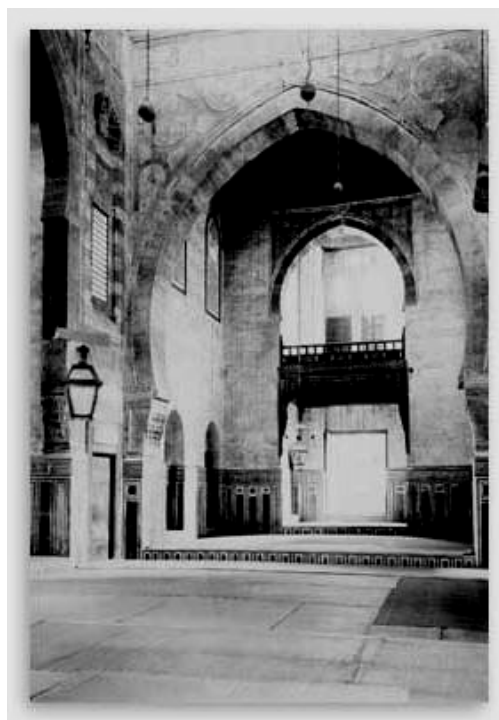
Fawzi reproduce una parte de la magnífica decoración del techo que está realizada sobre fondo azul con dibujos de flores e inscripciones doradas. La pintó de manera sencilla, pero logrando captar y transmitir totalmente la apariencia real del techo.

Históricamente, la madraza y la janqa de sultán Farag Ibn al-Barquq es considerada uno de los complejos arquitectónicos más importantes por su diversidad de funciones y grandiosidad: mezquita para las oraciones, una janqa para los sufís (a diferencia de la madraza del sultán Hasan) que habitaban allí, así como madraza para la enseñanza del Corán y las ciencias del Islam; además incluía el mausoleo del sultán Barquq y su familia, y dos sables o fuentes. La janqa y la madraza se encuentran en la calle de al-Mu'izz li-Din Allah, a continuación del complejo del sultán Qalawun. La construcción del edificio, que duró dos

años entre 786/1384 y 788/1386, fue supervisada por el emir Yargas al-Jalili, siendo su arquitecto el gran maestro Chihab al-Din Ahmed Ibn Tulun, arquitecto e hijo de una gran familia de arquitectos que fueron autores de varias obras en Egipto y la Península Arábiga³⁷. En la construcción de los edificios del conjunto anteriormente mencionado participó también su hermano, el rey al-Mansur ‘Abd al-‘Aziz.



21. A.Fawzi, *Vista interior de la madraza del Sultán al-Guri*, 1940.
Acuarela sobre cartón, 60x75 cm.



22. B. La madraza del Sultán al-Guri.

Al igual que en la acuarela anterior, en esta vista podemos apreciar un panorama del patio interior descubierta al que se accede desde el *derka*, un pasillo en recodo con una *muzammala*. El patio cuadrado está decorado, en la parte superior de su perímetro, con cuatro hileras de mocárabes de madera y sus paredes están revestidas a la altura de casi dos metros con bandas verticales de mármol policromado con elementos geométricos y paneles de madera dorados. Una banda de inscripciones de cúfico florido, realizada con incrustaciones de negro sobre el mármol blanco, remata el conjunto.

Actualmente, el patio interior de la madraza del Sultán al-Guri está formado por un patio abierto, situado en un nivel más bajo y rodeado por cuatro iwanes. Los dos iwanes más grandes tienen arcos apuntados que arrancan desde abajo, mientras que los arcos de los iwanes más pequeños se inician en la parte superior del muro. El interior está lujosamente pavimentado y revestido con paneles de mármol blanco y negro. Las paredes están cubiertas por piedra tallada de menor calidad y repetitiva. Muy interesantes son los mocárabes que enmarcan la parte alta de las paredes del patio cubierto, bajo el tragaluz.

A la derecha del mihrab está el mimbar de madera, compuesto por pequeñas piezas ensambladas unas a otras que forman figuras geométricas taraceadas con marfil y nácar. En el iwan de enfrente destaca la *dikat al-muballig* (estrado del predicador) de madera. Esta estructura se dispone rodeada a media altura con la luz del arco apuntado que se eleva hasta el techo y cuya colocación aparece apoyada majestuosamente sobre dos ménsulas de madera con inscripciones y motivos florales dorados.

³⁷ Medhat al-Menabbawi, *El Arte Mameluco, Esplendor y magia de los sultanes, janqa y madrasa del sultán Barquq*, El Cairo, al-Dar Al-Masriah al-Lubnaniah, 2001, p.140.

Esta madraza se encuentra en la calle al-Mu'izz li-Din Allah, en el cruce con la calle al-Azhar. Junto a ella se levanta, además, la madraza adyacente del mausoleo del Sultán Qansuah al-Guri, que la fundó en el año 1504, en el último estilo mameluco, y que se caracteriza por la planta cruciforme del mausoleo inspirada en la madraza de Qaitbay (excepto la forma del minarete), aunque es, sin embargo, de mayor tamaño pero de menor elegancia en los detalles. El efecto que produce este edificio es agradable con marcados rasgos masculinos y funcionalidad en el diseño. La fachada occidental de ese complejo tiene decoración en forma de mocárabes, una banda característica y un minarete en el extremo meridional.



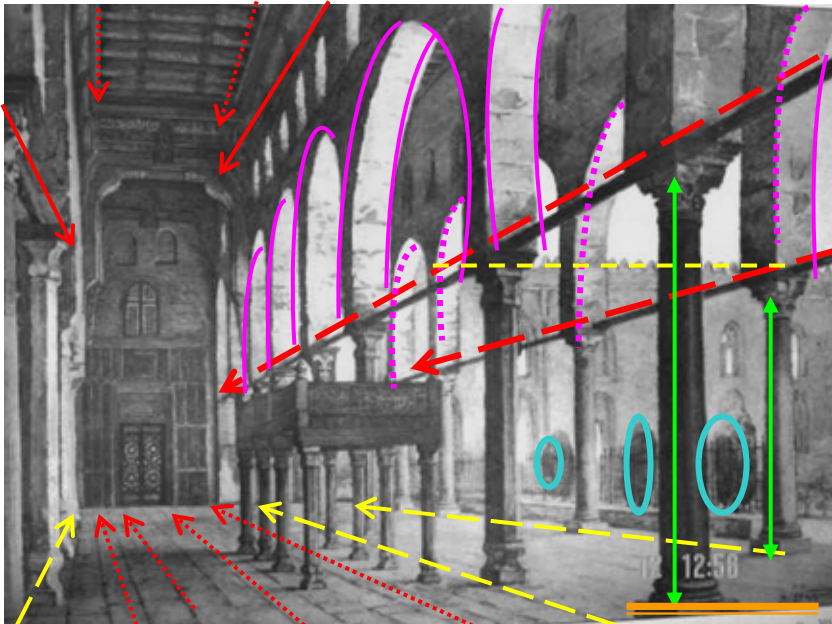
23. David Roberts, *Vista interior de la mezquita del sultán al-Guri*. s. XIX
Óleo sobre lienzo

Como hemos visto en los cuadros de Fawzi y del pintor inglés David Roberts, cada uno de ellos representó una amplia vista interior de la mezquita del sultán al-Guri, pero el estilo o el modo en que lo hicieron es muy diferente. Roberts se aplica a captar todos los detalles decorativos y ornamentales geométricos del mármol que cubren las paredes y el suelo, al igual que las ventanas de estuco, hasta tal punto que la obra da la impresión de ser un verdadero diseño arquitectónico. Reflejó fielmente todos los detalles arquitectónicos, lo que, por otro lado, privó al cuadro del espíritu artístico. El pintor trata de dar vida al cuadro, sin embargo, pintando algunas personas en diferentes puntos del patio con el fin de dinamizar el ambiente y de preservar el equilibrio entre los diferentes elementos de la composición. Para conseguir la perspectiva arquitectónica del interior, el pintor recurre al contraste de la luz brillante, entrante desde el lado izquierdo, que ilumina el arco que constituye la parte principal del cuadro con las sombras y la oscuridad del fondo.

A diferencia de cuadro de Roberts, la obra de Fawzi destaca por su naturalidad, simplicidad y por un realismo que no se preocupa tanto por distinguir todos los detalles del modelo arquitectónico representado. Así, ofrece una mayor frescura que le viene dada por el colorido y por transmitir a la obra el sentimiento del pintor, que transfiere al cuadro su propia mirada (la de alguien que pertenece de forma natural a este entorno arquitectónico), su percepción subjetiva del lugar (que se revela una mirada diferente a la del extranjero) y todo ello manteniendo, sin embargo, el estilo europeo de la pintura realista adoptado por el artista egipcio.



24. Fawzi, *La mezquita del-Mu'ayyad Shayj*, 1940.
Acuarela sobre cartón, 40 x60 cm.



25. Fawzi, *La mezquita del-Mu'ayyad Chayj*, 1940.
Acuarela sobre cartón, 40x60 cm.

La mezquita de al-Mu'ayyad Chayj está cerca del Bab Zuwayla. Fue fundada por el rey Al Mu'ayyad y conocida con el nombre de la mezquita roja. Su construcción se prolongó desde 1415 hasta 1420 y estuvo a cargo del constructor Al Mu'ayyad Sultan. Se dice que la mezquita fue construida en un lugar donde anteriormente se había establecido una prisión en la cual el sultán al-Mu'ayyad había sido encarcelado. Él juró que, si se liberaba conservando la vida, construiría una mezquita para reemplazar dicha prisión. Esto explica la notoriedad de la verja del sur, en la que probablemente fueron ajusticiadas muchas personas bajo la horca incluso después de la destrucción de la prisión. Aparecen dos alminares que están de pie *a horcadas* sobre esta verja del sur y que ofrecen una vista panorámica de El Cairo. La entrada de la mezquita se elaboró en rojo y turquesa y la propia puerta de latón se denominó con el nombre del Sultán Hassan y fue alejada de su madraza.

Dentro hay un vestíbulo que conduce a las tumbas del sultán Mu'ayyad y su hijo. Las paredes de la tumba están completamente cubiertas de piedras de mármol con un moldeado policromado y adornado con patrones geométricos. Esto desemboca en el patio abierto que se convirtió en un huerto.

En las paredes del patio hay unos nichos ciegos de arcos de estilo Pérsico parecidos al de la Mezquita de al-Azhar. En el vestíbulo de la oración, el techo, el mihrab y el minbar son admirables y los pilares son muy originales. El mihrab tiene un mármol muy fino cubierto de decoración y el arco de adobe esta afestonado, mientras el minbar se decora con tableros poligonales con perla y marfil originales. Encima de los pilares están sobrepuestas dos filas de arcos que se asemejan al estilo de la mezquita de Omeya en Damasco, donde El-Mu'ayyad fue gobernador. Al final de la mezquita, hay una segunda tumba en la que fueron enterradas las mujeres de la familia del sultán.

Este cuadro se considera una referencia histórica relevante en la que se reflejan varios tipos de columnas de las que utilizó el arquitecto musulmán en sus construcciones. Ejemplos de estas columnas son las columnas románicas y góticas, junto con la columna musulmana, que tuvieron el cometido final de decorar y transformar el aburrimiento latente de las salas en una justa monotonía de filas.

Fawzi eligió un panorama arquitectónico cuya disposición estaba dividida en tres partes diferentes, pero paralelas. Utilizó una perspectiva lineal con un único punto basado la construcción que aparece en el cuadro *La mezquita del-Mu'ayyad Chayj* para mostrar la mayor parte del interior de la mezquita (la nave, el fondo del techo de madera, el patio interior, la puerta y las ventanas de vidrio del mausoleo, etc). En general, pintó todos los elementos procurando no distorsionar ninguna de las partes de la escena arquitectónica. Nos transmite una vista tridimensional de la nave del Haram³⁸ al-Masyid y, a través de ello, podemos mirar en el fondo otra vista amplia del patio abierto con su jardín.

También podemos observar la nave del Haram al-Masyid (la mezquita) que aparece en la primera línea del cuadro. Ésta incluye unas filas arqueadas y paralelas que se extienden a lo largo de la superficie de la perspectiva hacia la puerta del mausoleo. Asimismo, parece estar indicándonos el seguimiento de una dirección que lleva a la quibla, generalmente situada frente a la dikat al-muballigb que abraza la nave. Además, éste dikat al-muballigb jugó un papel muy importante logrando interrumpir la monotonía rítmica que causaba la alternancia constante entre las columnas arqueadas.

Nuestro pintor mostró su poder artístico y esto se aprecia si observamos los distintos materiales que representa, como es el caso del mármol, el adobe, la madera, el estuco, etc. Sin embargo, no trazo de forma clara los detalles ornamentales. Por otra parte, se puede notar cómo el autor mantiene el equilibrio y la relación existente entre los tonos que adquieren el contraste entre las sombras y las luces y la iluminación que reflejan los arcos apuntados que aparecen radiados de un color dorado. Además, el pintor no olvidó mostrar los efectos causados por el paso del tiempo sobre las superficies de la pared y de las columnas que, como se puede observar claramente, parecen antiguas y destruidas parcialmente.

Él reafirmó la extensión de las líneas que aparecen en el fondo de la perspectiva con las columnas que se disponen de forma alternativa. Al mismo tiempo mostró visiblemente las maderas que conectan las filas de columnas. El pintor utilizó una paleta de colores ocre y marrón con un toque de violeta oscuro.

Como observamos en el cuadro del pintor Fawzi, nos aparece en el centro de la escena una dikka que aparece elevada con aspecto de plataforma. Ésta era utilizada por el responsable (probablemente el cadí) de repetir el ritual tras el imām³⁹ y que contestaba a las preguntas de los fieles a fin de que las etapas de la oración pudieran ser transmitidas a las congregaciones futuras. Generalmente la al-dikka se muestra como una edificación muy

³⁸ Haram: espacio sagrado. Parte cubierto de la mezquita, destinada a la oración. Generalmente es columnado y se divide en naves perpendiculares al muro de la quibla que, sin embargo, no rompen la unidad del espacio. En la arquitectura palaciega, zona reservada a las mujeres. Alfredo J. Morales, *Historia del arte islámico*, Barcelona, editorial Planeta, S.A., 1995, pág.103.

³⁹ Imām: Imán, (1. m. Encargado de presidir la oración canónica musulmana, poniéndose delante de los fieles para que estos le sigan en sus rezos y movimientos.2. m. Guía, jefe o modelo espiritual o religioso, y a veces también político, en una sociedad musulmana. Diccionario real de la lengua española, vigésima segunda edición.

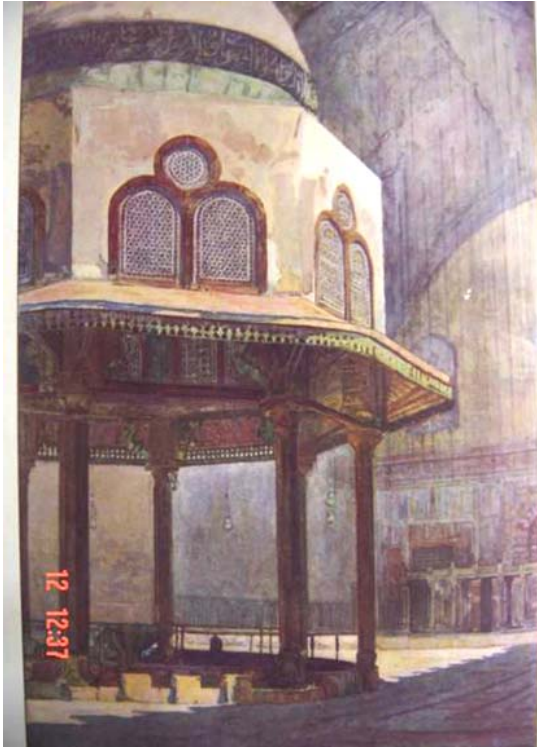
firme y estable que, a menudo, está ubicada dentro del santuario, cubierto como vimos en el diseño de esta mezquita. Algunas veces puede estar ubicada en el patio abierto; pero, eso depende de la medida que tenga el diseño de la mezquita. Independientemente, está adornada con la colocación del mihrab.



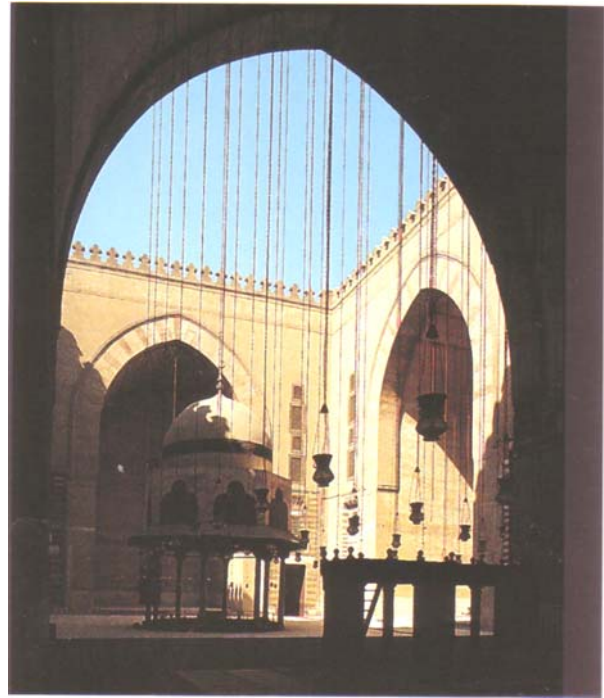
26. David Roberts, *Clase en el interior de la mezquita del sultán al-Mu'ayyad Chayj*, S.XIX
Óleo sobre lienzo.

El Cairo, 1996. Cortesía de la universidad Americana de El Cairo.

Al contrario de lo que hemos visto en el cuadro de Fawzi, sentimos en el cuadro del pintor David Roberts que la escena interior de la mezquita es más alta y los arcos parecen esbeltos. Además, el autor se centró en los detalles de los ornamentos decorativos representados por las coronas de las columnas y por la fachada del mausoleo (que pertenece al fundador de la mezquita). Para darle a la escena un espíritu real optó por presentar una lección religiosa y para hacer que el cuadro fuese más dinámico eligió varias posturas de los oradores. Para mantener el equilibrio del cuadro usó el tono oscuro en la base, donde apenas percibimos la al-kursi (silla) del libro sagrado Corán, colocada a fin de que el hombre del cadí leyese y relatase las lecciones del Corán. David fue radiando progresivamente el matiz de la luz para enfocarla sobre el dikka del Imām. A pesar de la monotonía de los arcos, no percibimos una sensación de aburrimiento, ya que manejó la luz de forma maestra.



27. A. Fawzy, *La ablución*, 1940.
Acuarela sobre cartón, 50x70 cm.



28. B. La ablución de la mezquita del sultán Hassan.

La mezquita y la madraza del sultán Hassan forman parte de otros complejos arquitectónicos enormes y hermosos, cuya construcción fue ordenada por el sultán mameluco al-Nasir Hassan bin al-Nasir Muhammad en el segundo periodo de su gobernación. Su construcción se llevó a cabo durante los años 1356-1363 d.C./757-764 de la hégira. La mezquita da a la plaza de la ciudad y está situada frente de la madraza de Qanibay al-Sayfi. Frente a ellas está la mezquita de al-Rifa‘i, que fue construida a principios del siglo XX. En ella están enterrados el jedive Isma‘il y el rey Fu‘ad, y recientemente el shah de Irán. La plaza peatonal está delimitada por las dos mezquitas, pavimentada con piedra blanca y posee un jardín grande.

La mezquita y la madraza del sultán Hassan tiene un elemento muy representativo como es la parte interior del patio que se dispone abierto y que presenta dos elementos fundamentales que son la fuente para las abluciones y los cuatros iwanes. Dicho elemento representativo es tal porque la mayoría de las mezquitas históricas tienen en el centro del patio interior una fuente con varias tomas de agua corriente para permitir a los fieles lavarse antes de las cinco oraciones diarias; muy a menudo estas fuentes están situadas en un cuarto cerca del lugar para los zapatos, en general detrás de la entrada de la mezquita.

En la época mameluca aumentó el interés por construir escuelas que estuviesen unidas al mausoleo de la persona que las construyó. Estas escuelas se registraban a nombre de su fundador. “Probablemente la idea de las escuelas llegó a Egipto de Siria en la época ayubí. Al-Zahir Bibars construyó escuelas para enseñanza religiosa: asimismo, Sultán Qalawun fundó establecimientos que incluían escuela, mausoleo y hospital en el periodo 683-684 de la hégira (1284-1285 d.C). Tanto la escuela como el mausoleo están situados juntos en el mismo lado, pero el edificio de la escuela destaca más que el del mausoleo”⁴⁰; entre ellos está la entrada de la mezquita que conduce hasta las puertas de ambos. El patio cuadrado de la escuela está rodeado por cuatro iwanes y el más grande se encuentra en la entrada, donde se ve una serie de arcos apoyados sobre las columnas. Dentro de la escuela hay un cuarto que se utiliza como un santuario para las oraciones. En el centro del mausoleo hay una base octogonal que soporta una cúpula sostenida por ocho columnas de mármol.

⁴⁰ Na‘mat Isma‘il, *Fenun al-Shark al-Awsat fi al-‘sur al-islamiya*, El Cairo, Dar al-Ma‘arif, cuarta edición, 1989, p. 274.

El pensamiento de la cultura islámica da a la arquitectura flexibilidad en cuanto a los diseños avanzados (como el diseño octágono de la iglesia); sin embargo, cuida su objetivo religioso que es la unicidad de Dios (tawhid) y la descentralización, propósitos que son muy evidentes en la fuente para las abluciones de la mezquita del sultán Hassan, reflejada por el pintor Fawzi en su cuadro. Él eligió una escena especial para mostrar la belleza de esta estructura, siendo generalmente un diseño creativo e inventivo, sostenida sobre un pabellón abovedado en forma de domo enorme.

En el cuadro de la fuente de las abluciones, Fawzi presentó una parte de la escena incompleta. El pintor eligió la perspectiva que abarca el iwán sudeste dirigido hacia la qibla, y no los otros tres iwanes⁴¹ que también rodean a la fuente. Eso se debe a la enormidad de ese iwán, su intensa ornamentación: las paredes cubiertas de mármol y piedra colorada, una franja epigráfica a la altura del inicio de la bóveda que contiene una inscripción coránica de la sura al-Fath con decoraciones vegetales en el fondo, etc. Este signo caligráfico recuerda las inscripciones cúficas de la Alhambra, aunque estas inscripciones están tan ornamentadas, colocadas en sitios tan oscuros y situadas en lugares tan altos de la pared que actualmente no es posible leerlas. Otro factor de la elección de esta perspectiva puede ser el hecho de que este iwán sea uno de los mejores de la época mameluca. El pintor captó dos tercios del templete y la mitad del arco del iwán principal. Parece que quería mostrar la belleza de este patio o la mayor parte del mismo. Nos mostró la enorme altura de la fuente comparándola con el todavía más grande arco en el fondo. Como observamos, dedicó el primer plano del cuadro al templete con todos sus detalles: las maderas, las marquesinas, las celosías de estuco vidriadas que decoran las ventanillas en la parte superior, una franja con fragmentos del Corán en el pie de la cúpula, etc. No obstante, no olvidó incluir algunos elementos arquitectónicos importantes del fondo tales como dikat al-muballig y una parte del mihrab, considerado uno de los mejores mihrabs de Egipto y de los más majestuosos por su diseño y su decoración.

Fawzi utilizó una perspectiva de vista de hormiga para mostrarnos la bóveda del iwán y la parte interior del templete, así como para equilibrar el cuadro situando los rayos del sol en el suelo detrás de la fuente y en la parte superior (en el lado colocado más a la derecha del cuerpo octogonal del templete). Esto, a su vez, nos revela las huellas del paso de tiempo en el deterioro de las paredes de esa misma parte octogonal de la fuente.

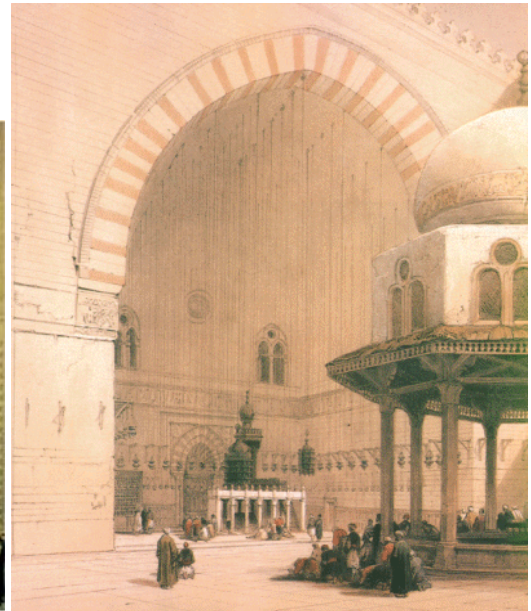
El artista utilizó una paleta cromática con colores ocre y distintos marrones, mezclando también el amarillo Nápoles rojizo y matices de violeta cobalto.

El respiro que da el patio abierto de esta mezquita cuando nos encontramos en el centro hace que nuestra sensación sea la de estar viendo una arquitectura etérea, sin embargo, su estructura es amplia, alta y gruesa. El origen de este respiro empieza en el espacio que ocupa el patio interior y se va extendiendo hacia los cuatro iwanes tomando formas de arcos amplios. Estos arcos se disponen de forma que sus superficies ascienden hacia una zona superior hasta encontrarse en un punto central donde ellos desaparecen. Entonces, estos cuatro iwanes se asemejan a cuatro bocanadas enormes de aire que vienen para elevar dicha parte de la arquitectura. Desde este diseño podemos observar el poder del arquitecto musulmán que tenía la habilidad de organizar y utilizar los materiales arquitectónicos, y también de construir dichas edificaciones, cuyas sensaciones evocadas chocaban con las expectativas del observador que esperaba encontrar las impresiones propias de lugares tan pequeños y altos.

⁴¹ “Entre los tres iwanes restantes de plantas rectangulares y superficies menores que la del principal, los iwanes sur y norte poseen puertas que conducen hacia cuatro madrazas dedicadas a la enseñanza de las cuatro escuelas jurídicas: shafi’í, malikí, hanbalí y hanafí, siendo la última la mayor de las cuatro, en la que aparece el nombre del aparejador que supervisó la construcción, Muhammad Ibn Bulayk al-Muhsini.” Para más información veáse Hasan abd al-Wahhab, *Tarikh al-Masayid al-Athariya*, El Cairo. Tomo I, pág. 176-180. Salah al-Bahnasi, *Mezquita y madrasa del sultán Hassan*, El arte mameluco esplendor y magia de los sultanes, Electa, El Cairo, 2001, p. 83-86.



29. A. David Roberts, *Interior de la mezquita del sultán Hassan*, el siglo. Óleo sobre lienzo.



30. B. David Roberts, *El patio del sultán Hassan*, el siglo XIX. Óleo sobre lienzo.

Como vimos en los cuadros de Fawzi y Roberts, la cúpula de la fuente de las abluciones recuerda, en cuanto al diseño, a la cúpula de la mezquita de piedra de Jerusalén. El domo de la fuente tiene un significado oculto en su forma arquitectónica: la unión entre el cielo representado por el domo en forma que recuerda al hemisferio celeste, y la tierra simbolizada por los cuerpos octogonales que soportan la cúpula, constituidos por un cuadrado que girando alrededor de su eje cambia de posición. El patio interior de esta mezquita tiene otros símbolos fundamentales: el cielo es el espacio abierto, el suelo es el espacio de superficie extendida y la luz organiza, une los espacios abiertos y cubiertos. El patio interior representa el espíritu o el alma religiosa de la unicidad: que Dios es la luz del cielo y de la tierra. Además, hay una relación recíproca entre los dos últimos visible en los alminares “que teniendo su base sobre la tierra se lanzan hacia el cielo. Al mismo tiempo, la luz radia desde el cielo y desciende sobre los elementos arquitectónicos que rodean el patio interior de la mezquita, trayendo consigo la misericordia. Como consecuencia de esta relación, se obtiene una unión entre los lados opuestos que son el bulto y el espacio libre, igual que el signo negativo y positivo, y también el cuerpo y el alma.”⁴²

La arquitectura religiosa tenía que confirmar los fundamentos del Islam y estos están representados en el interior de las grandes mezquitas que fueron el lugar público de la ciudad, destinados no solamente a los rezos o ritos religiosos, sino también a otros eventos y asuntos sociales. Con el tiempo los patios de las mezquitas fueron perdiendo ese papel de punto de encuentros sociales al trasladarse éstos a otros lugares abiertos situados en alrededores de las residencias de los gobiernos.

⁴² Sarwat 'Uk-asha, *Al-Qiam al-Ŷamaliya fi al-'amara al-islamiya*, El Cairo, Dar al-Shuruq, 1994, p. 40.

Roberts mostró interés por el sahn de la mezquita del sultán Hassan, al igual que otros pintores árabes y extranjeros orientalistas que presentaron la misma escena desde varias perspectivas, pero Roberts fue muy meticuloso a la hora de pintar los detalles arquitectónicos que parecen una fotografía de los mismos. El pintor eligió los elementos fundamentales de este patio, como son el templete de la fuente y el iwan en el fondo a la mano izquierda, dotándoles de su merecido protagonismo. También mostró la relación existente entre la fuente y las bóvedas que parecen abrazar a la misma. A su vez, en el cuadro B vemos como el iwan casi absorbe el templete, destacando así la unión entre los dos. En el cuadro A, Roberts mantuvo el equilibrio entre los dos lados compaginando la horizontalidad y la verticalidad, la primera con los iwanes colocados en los dos lados, y la segunda gracias a las alturas, destacando el eje de la composición a través del ángulo agudo formado por los bordes de las paredes en la parte superior que coincide con el elemento que culmina la cúpula de la fuente. En el cuadro B, el equilibrio se expresa a través de las alturas adecuadas del iwan y la fuente, así como a través del corte vertical de la escena. Para desarrollar el dinamismo y subrayar la enormidad del arco, utilizó a las figuras humanas que a su vez transmiten un cierto grado de realidad. El foco de luz sirve para concentrar nuestra vista en la protagonista del cuadro: la fuente. La paleta de colores está ajustada a la realidad.

De todos los cuadros presentados de Fawzi, podemos concluir que el pintor contribuyó en gran medida a poner los fundamentos del arte gráfico contemporáneo y, además, él abrió para otros pintores el camino de la importancia de intentar de buscar otras soluciones artísticas para crear estilos nuevos sin tener que copiar la realidad en sus cuadros, por eso, necesitaban conocer la historia del arte mundial. Podemos considerar a Fawzi uno de los primeros empiristas en Egipto que utilizó los estilos clásico y realista. Por otro lado, con su experiencia, intensa producción e investigaciones intentó reflejar, destacar y solucionar los problemas artísticos que sufrían los pioneros egipcios contemporáneos. Él intentó dar al arte un significado profundo. Partiendo de este objetivo se crearon estilos artísticos nuevos.

18. El movimiento empirista modernista.

Esta etapa fue conocida como etapa empírica modernista, que había dado vida al surrealismo en Egipto. Los artistas de esta etapa son considerados como la generación más importante de la pintura egipcia moderna, ya que, desde el principio, se caracterizaron por poseer un alto grado de conciencia de la mismísima acción creativa, así como el papel del artista contemporáneo que no debe contentarse con copiar la apariencia exterior de las figuras. El artista creativo tiene que comprender la esencia de las figuras y su aspecto exterior para reformarlas acorde con su propia visión artística plástica particular, lejos del calco académico que prevalecía en esos tiempos. El artista puede igualmente traspasar las reglas establecidas en busca de una combinación artística conveniente que se acomode tanto al ritmo como a las circunstancias del momento, así como tener conciencia del movimiento de la historia y de la imperiosidad de sus cambios, de la estabilidad y repetición hacia los acontecimientos variables, según el cambio de las condiciones de la sociedad y su movilidad permanente, que no cesa.

El arte no tuvo límites ni reglas rígidas, sino compenetración de la lucidez con las herramientas, la historia y las condiciones del momento y la capacidad para la creación artística que convienen a la necesidad del cambio y al desarrollo en el seno de la sociedad. Salvo esto, el artista ha que tener el valor aventurero y la libertad de investigar sin límite alguno. La etapa de los años treinta del siglo XX conoció en Egipto una relativa transformación lúcida hacia la cristalización de los signos de la personalidad egipcia moderna. Sin embargo, esta transformación se quedó rezagada, no pudiendo asimilar los cambios que se producían en el mundo ni las novedades y transformaciones en el arte, referentes a la visión, al pensamiento y a la metodología de la investigación. En el momento en que las artes plásticas en Occidente se habían aliado al movimiento expansivo revolucionario contra el galopante fascismo, que presagiaba una nueva guerra total, el arte en Egipto seguía inmóvil ante el impresionismo, en un estado de “murmuración”, como es el caso de las obras del artista Ahmed Sabri, o en la elegancia del color en las obras del Mohammed Nagi, la pintura de la naturaleza en los cuadros de Yusuf Kamel, a excepción de los ensayos de Raguib ‘Ayyad y Mahmud Saïd, que se orientaron hacia la búsqueda de un sentido más profundo del arte, en el que no se busca únicamente la belleza y el gozo.

Cuando llegó la segunda generación de pintores modernistas egipcios, la mayoría de ellos parecieron detenerse ante los mismos límites, no existiendo ningún indicio de que esa situación fuera a mejorar. De ahí que fuera necesario cambiar, o, que por lo menos, producir una sacudida que favoreciera la creación de una nueva orientación, más entusiasta con los avances de la era y más unida al pensamiento y a la cultura modernos, sobre todo por la existencia de signos que obligaban a profundizar en las relaciones entre los artistas y los literatos, por medio de publicaciones (Asociación de la imaginación) que fundó el artista escultor Mahmud Moktar en 1928, mencionado anteriormente. Ese grupo, que abogó por el arte popular y su vinculación con la civilización de mediterránea, al que siguió el grupo al-Muḥawilin (Los renovadores), que clamó, por medio de su revista *EFOR* por la libertad del arte y la obligación de adherirse al arte moderno en el Mundo. El comienzo de este cambio fue protagonizado por ese tercer grupo de pintores de la segunda generación en Egipto, a través de tres corrientes, cuyas referencias aparecen en el seno de la mayoría de los miembros de este grupo de artistas de la generación del centro, o segunda generación de pintores de Egipto.

18.1. Primera corriente:

Engloba a Ramsés Yunan, Fuad Kamil y Kamel el-Telmisani que ofrecieron por medio de su grupo Arte y libertad que fue fundado el 9 de enero de 1939, después de que sus miembros publicaran el 22 de diciembre de 1938 un comunicado titulado “Viva el arte decadente”, respondiendo así al llamamiento de André Bretón, líder del movimiento surrealista, y del artista mexicano Diego Rivera, que reivindicaban la libertad y la independencia del arte, en respuesta a lo que habían hecho las fuerzas nazis al destruir estatuas de Ernst Barlach, destrozaron obras de Pierre August Rendir (1841-1919), Oskar Kokoschka (1886-1980) y otros, cerrar la escuela del Beaux House y quemar obras de Freud, con la excusa de combatir el arte degradante .

El primer resultado artístico de los artistas egipcios, consecuencia de su primera exposición, el 8 de febrero de 1940, fue chocante en los medios artísticos y culturales de entonces, ya que sus obras artísticas mostraban visiones surrealistas, impregnadas de desastres dramáticos, donde se convulsionaban pesadillas y una amarga realidad, apareciendo en su expresionismo terrorífico y en la brutalidad de los destrozos de lo que predominaba como belleza convencional perfecta, que aparecía entonces como la ruptura de los grilletes de lo que parecía que era normal y corriente, para descubrir un mundo más capacitado para expresarse, influir y provocar el cambio. Participó igualmente en esta exposición el artista Mahmud Saïd, en cuyos trabajos encontraban muchas afinidades, considerándolo como el único de entre la primera camada que pudo expresar sus sentimientos con una profunda sinceridad.

18.2. La segunda corriente:

La protagonizaron Seif y Adham Wanli, Hamid ‘Abdallah y Margarete Nakhla, todos ellos pertenecientes al grupo de artistas libres, que optaron por una nueva visión, sobrepasando el estilo realismo y el impresionismo, hacia el descubrimiento de su ser y su capacidad artística, a través de una lengua más singular y capacidad para expresar y enlazar con la primera corriente. Sin embargo, no pudieron portar la misma lógica revolucionaria y su producto no tuvo ese énfasis que caracterizó las obras de Ramsés Yunan, Fuad Kamel y Kamel el-Telmisani, sino que llegó como una elección libre, a la vez impregnada de precaución y perplejidad de todas esas corrientes del fovismo expresionistas, surrealistas y abstractas que predominaron después de que el impresionismo ejerciera su papel en Europa. Quizá lo que más distingue el producto de ese grupo sea el indicio de cambio progresivo dentro del marco de la reconciliación, esto es, reintentar alguna forma de cambio sin estrellarse con la forma predominante en aquél entonces, durante la etapa de los años treinta del siglo XX, haciendo del diálogo entre el realismo expresionista y el fovismo un sentimiento, un sabor y una visiónp especiales que comenzaron a cristalizar después y que destacaron dentro del marco de la segunda generación de pintores, incluso, de manera general, dentro del camino de la pintura moderna en Egipto.

18.3. La tercera corriente:

La representó la agrupación El arte contemporáneo, fundado por el artista Hussein Yusuf Amin a mediados de los años cuarenta, que se comprometió a comenzar y a afianzar lo que Raguib ‘Ayyad, Mohammed Nagi y Mahmud Saïd habían advertido en el producto de sus obras artísticas, relativo a la importancia de la investigación en el alma egipcia, tanto en la forma como en el fondo. Este grupo se propuso cristalizar la visión egipcia del arte que se extendió, con todas sus consecuencias, creencias y costumbres, por el interior del verdadero componente social egipcio, de donde se inspiraba para la obtención de elementos de investigación y herencias de la creatividad artística, para llegar a lo que después se denominó la personalidad egipcia en el arte, sin estancarse en la repetición directa de los aspectos y conductas y sin extremismos en el diálogo por alcanzar lo novedoso. Teniendo plena conciencia de la historia, de la realidad egipcia y de las circunstancias del momento, Hamid Nada, Abdelhadi Yaz-zar, Samir Rafi’, Mahir Raif, Ibrahim Mas’uda y Kamal Yusuf, comenzaron a expresarse libremente y a

allanar el camino, adoptando las dos corrientes anteriores del resto de los miembros de ese grupo de artistas de la segunda generación de pintores egipcios. No obstante, es de señalar que sólo algunos pocos artistas de los mencionados, continuaron a producir su arte, como el artista Hamid Nada y Abdelhadi Yazzar, mientras que el resto de sus compañeros optaron por otras actividades, como el caso de Mahir Raif, que destacó en el arte de las excavaciones.

19. Mahmud Saïd (n. 1897-m. 1964) y su papel en el movimiento surrealista en el arte contemporáneo egipcio

“El artista, lleno de vitalidad, desborda sentimientos hasta límites salvajes y espiritualidad hasta llegar al sufismo”. Esta es una frase que quedó grabada en mi mente del relato *Zaharat al-o'mr* (la flor de la vida), obra del literato egipcio Taufik al-Hakim. Creo que esta expresión se corresponde con la personalidad de este artista que se caracterizó por sus sentimientos maduros. Mahmud Saïd es considerado uno de los pilares que contribuyeron a la formación del espíritu patriótico egipcio y a la articulación de la identidad egipcia, derivada de la mezcla de las culturas faraónica, cóptica e islámica, ambos en el arte de la pintura al óleo. Asentó las bases racionales de este arte con el fin de alcanzar y obtener un arte egipcio genuino. El papel de Saïd fue, en algunos aspectos, semejante al del músico Sayyid Darwich, que había sentado las bases esenciales de la música árabe y había creado partituras musicales egipcias genuinas que emanan de la entidad y del sentimiento del pueblo egipcio.

Saïd trabajó en silencio, sin pretensiones o vanaglorias hacia la élite aristocrática a la que él mismo pertenecía. Amaba el arte por el arte sin buscar intereses lucrativos como hacían algunos de sus coetáneos. En aquella época, Saïd pintó los mejores cuadros de su vida artística inspirándose en la gran herencia cultural egipcia. No copió los motivos faraónicos ni siguió el ritmo del arte copto o el arte islámico, pero entendía sus estilos y sus motivos perfectamente y fundió en su crisol todas estas artes, con su estilo oriental y occidental, reestructurándolas a su propia manera artística.

Saïd nació el día 8 de abril en el año 1897 en la ciudad de Alejandría y creció en el seno de una familia rica de alto nivel sociocultural que era amante de las artes y la cultura. Desde su infancia, tomó clases particulares de arte, habiendo sido la pintora italiana Emilia Casanova su profesora en 1912. Había estudiado en la academia de Florencia y posteriormente había abierto un estudio de arte en Alejandría, donde enseñaba el arte plástico a algunos estudiantes egipcios y extranjeros. Posteriormente Saïd se incorporaría al estudio del pintor italiano Antonio Zanieri.

Saïd fue muy influido por el renacimiento nacional egipcio. Este movimiento nació en el seno de la revolución de 1919 y se expandió entre los pensadores que comenzaron a reivindicar el orgullo de la identidad egipcia, su dignidad y el carácter general de la nación. Asimismo, reivindicaron el interés por los patrimonios faraónico, copto y musulmán. Por supuesto, esta nueva corriente marcó a algunos pintores como es el caso que nos ocupa, Mahmud Saïd. El pintor se interesó por el arte egipcio antiguo, especialmente la escultura y la arquitectura. No le

gustaba el dibujo faraónico porque para él el estilo faraónico era plano, su paleta cromática era limitada y se componía de unos elementos demasiado ornamentados; él se decantaba motivacionalmente por aquellos trabajos ricos en los matices del color que lograban adquirir una forma tridimensional.

Desde el principio, Saïd no se sintió atraído por el estilo impresionista ni por el estilo clasicista que se estaban enseñando en la escuela de bellas artes y en los estudios privados de los artistas extranjeros residentes en Egipto en aquel tiempo. A él le interesaban las investigaciones y los tratamientos artísticos de los pintores europeos, puesto que estaban buscando soluciones estéticas nuevas para aumentar y mejorar el movimiento artístico. Por ello, aprovechó la ocasión después de obtener la licenciatura en Derecho, en 1919, y viajó hasta París para terminar sus estudios superiores de Derecho. Durante ese período, frecuentó museos internacionales, iglesias, catedrales y la mayoría de los edificios de la Edad Media, dado su interés por la arquitectura histórica, de manera que, además, estaba incorporando en sus vacaciones estivales el aprendizaje en algunos estudios artísticos tales como la academia del *Grand Chombere* y la academia de *JulianK* (donde fue discípulo del pionero francés Paul Albert Laurence durante el período comprendido entre 1919 y 1921), así como en otros estudios en Holanda, Italia, Francia, Suiza, Bélgica y España. Después, en 1922, volvió a Alejandría y trabajó en la rama de la Justicia, donde escaló puestos hasta llegar a ser consejero en el Tribunal de Apelación. Posteriormente, al cumplir los cincuenta años (en 1947), decidió abandonar dicho puesto para dedicarse exclusivamente al arte. Saïd hizo realidad sus bonitos sueños y su talento lo llevó al mundo de la creación.

La verdad es que clasificar los cuadros del pintor Saïd se convierte en una ardua tarea puesto que utilizaba varios estilos en el mismo cuadro. Podemos observar claramente unos elementos de influencia clasicista y realista, y también del Art Decó, aunque es perceptible también alguna influencia cubista. Asimismo, es notable obviamente la inspiración procedente del arte orientalista occidental tal y como se puede ver reflejada en los cuadros: *La oración en la mezquita de Ibn Tūlū* (1934), *Los derviches* (1936), *El-Zar* (1939), etc. Trató ambas, tanto las figuras humanas como la arquitectura, de una manera artificial.

Entre los cuadros de Saïd, podemos ver también la influencia del surrealista Giorgio de Chirico (1888-1978), principalmente en las pinturas de los años veinte en las que observamos la misma seriedad y sequedad, características que podemos observar, por ejemplo, en el autorretrato del artista *El Profeta* de 1924, en *Naima* de 1927 y en *La esposa del artista con el chal azul* de 1927. Estas influencias artísticas que inspiraron al pintor se prolongaron y mezclaron en las sucesivas etapas artísticas debido a su mezcolanza con algunos métodos de las escuelas artísticas contemporáneas que le habían atraído a Saïd y también debido a la diversidad de las temáticas artísticas. Saïd no se atrevió a extender el aspecto artificial, al menos no tanto como lo habían hecho los surrealistas; sin embargo, participó en algunas exposiciones surrealistas en El Cairo en los años cuarenta. Esto fue debido a que intentaba, al igual que el resto de los artistas egipcios contemporáneos de esa época, elegir lo que más se adecuaba a las temáticas sociales egipcias para que pudieran entenderlas las clases populares, por lo que, los temas de sus pinturas

reflejan el corazón de la sociedad egipcia, un espíritu que el autor tuvo que elaborar con un lenguaje artístico que resultase entendible y claro.

Su arte describe las relaciones entre las tendencias egipcias y las modernas tendencias europeas. Los artistas las probaron y las utilizaron en la medida en que quedaban satisfechos con el resultado que obtenían. Estas tendencias continúan existiendo en el arte contemporáneo. También son visibles en su arte temas inspirados en pintores del *Art Deco* en París como pueden ser Jean Dupas y Tamara de Lempira. Del mismo modo, también sirvieron de inspiración para los cubistas tempranos. Saïd evitaba detalles innecesarios, concentrándose en la figura principal. No llegó tan lejos en el constructivismo de las figuras como lo habían hecho bastante antes George Braque (1882-1963), Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) o Fernand Léger (1881-1955), con quienes debió tener relación durante sus tres años en París. En París de los años veinte convivían muchos y diversos estilos. Es a menudo difícil dibujar líneas nítidas entre ellos debido a que existen transiciones graduales en las expresiones y debido a que los artistas utilizaron diferentes expresiones para diferentes propósitos.

En conclusión, los motivos de Saïd son muy a menudo realistas, surrealistas y sensuales al mismo tiempo. En consecuencia, utiliza expresiones pictóricas metafóricas. Sus motivos están también, sin excepción, tomados de la realidad egipcia, incluso de una manera exagerada. Es, sin ninguna duda, un pintor nacional. Esto fue lo que lo diferenció de los surrealistas puros.

19.1. Etapa de formación artística (1918-1930)

Esta etapa comprende un grupo de obras de diferentes estilos artísticos. Al principio, Saïd se sintió atraído, en gran medida, por el tratamiento artístico del estilo impresionista, seguido por el artista holandés Vincent Van Gogh (1853-1890). Esta tendencia artística consiste en la utilización de colores que se manejan con bastante más densidad y grosor de lo habitual, directamente del tubo al cuadro, sin mezclas, sugiriendo las pequeñas parcelas cromáticas adyacentes con los colores y sombras que se proponía el artista. Este método fue empleado por Saïd en su cuadro *Psicoanálisis* de 1919.



31. Saïd, Retrato personal del artista,
Psicoanálisis, 1919
Óleo sobre el lienzo, 55x70 cm.

Esta obra es considerada como una de las más extrañas del artista, pues no existen otras obras suyas pintadas de este modo. Sin embargo, muy pronto se inclinó hacia los artistas italianos, lo que se plasmó sobre sus tempranas obras en la etapa de los años veinte. Su influencia por el arte italiano no aparece como una imitación pasajera, propia de un artista principiante, sino como la obra de un investigador culto que busca los valores de expresión que poseen los colores y las bases edificantes de la creación. Así, después de encontrar los matices radiantes, delatores de optimismo, los colores de las pinturas de Saïd se apagaron, desapareciendo esa alegría y apego a la vida. Todo ello tuvo lugar coincidiendo con un acontecimiento desfavorable: el artista sufrió una crisis de salud que se reflejó a la hora de elegir temas para sus pinturas. Esto puede observarse en cuadros tales como *El profeta*, *El entierro* y *Los cementerios de Bacous en Alejandría*, todos de 1924; ello dio paso a la predominancia de colores apagados y oscuros, tomando como referencia el método filosófico. En esa obra aparece el mismo autor sumergido en el alma del artista holandés Vincent Van Gogh (1853-1890). Las líneas aparecen dinámicas, los colores radiantes de vitalidad, penetrantes en las facciones de la cara, casi como amenazantes y prestas a la lucha contra la realidad circundante. Los toques del pincel aparecen con forma de movimientos circulares y violentos, y el pintor utiliza diferentes matices de azul y marrón.



32. Saïd, Retrato del artista, *El Profeta*, 1924
Óleo sobre lienzo, 50x70 cm.

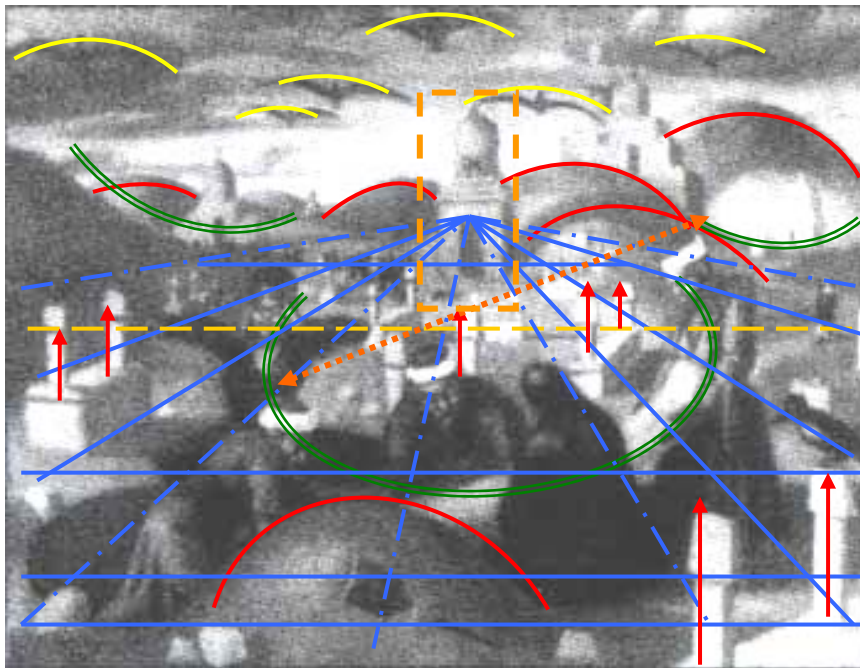
De entre sus obras de temas mortuorios destaca el cuadro *Al-Rasul (El Profeta)* de 1924, en donde se autorretrata por segunda vez dando la espalda a la vida encarnada por las viviendas, la gente y las generaciones, pero mostrándose interesado y ocupado en el otro mundo, el mundo de lo desconocido que es, en suma, la idea de la muerte. También aparece en sus ojos una mirada de estupefacción y de fijeza como si acabara de descubrir un secreto que se le negaba antes. Al mismo tiempo, sus facciones aparecen claras y sosegadas. De este modo, Saïd reunió en su obra las dos contradicciones: la vida y la muerte. Retomó este mismo tema de manera más

profusa en sus dos obras siguientes *El entierro* y *Los cementerios de Bacous en Alejandría*, que pintó el mismo año de 1924. Desde mi punto de vista personal, el grupo de cuadros que pintó Saïd en ese período, bajo la presión psíquica que tuvo que soportar durante su crisis de salud, nos muestra y refleja el patrimonio cívico y artístico egipcio en su conjunto en el que Saïd creció y al que se añaden las influencias a las que se sometió en las escuelas europeas donde cursó estudios. Sin embargo, las marcas y huellas que predominaron en esas obras fueron el puro patrimonio cívico egipcio. Hay que precisar que Saïd no pretendía resaltar esa particularidad, sino que fue simplemente el fruto de la naturaleza humana que se impone sobre las emociones de la persona, ya que cada cual se expresa en su lenguaje y según la realidad en la que vive. El artista genuino es aquél que se aprovecha de las experiencias que adquiere y que asimila perfectamente sin tener que recurrir a la imitación, sino que las moldea según su método personal revelando el ambiente en el que evoluciona. La fuerza de carácter de Saïd se nos muestra a través de la elección de sus temas y el tratamiento artístico que les asigna. Esto aparece, por ejemplo, en la obra *El Profeta*, donde la manera de pintar su rostro nos recuerda las caras de los ataúdes, objetos de grandes ojos que miran al más allá. De otra forma, el artista utilizó la arquitectura islámica como fondo de sus obras, representando el barrio o la zona donde vive y sugiriendo con ello su abandono de la vida y de todos sus componentes materiales. Tuvo especial cuidado en pintar esos cuadros con un estilo seco que fuera coherente con la idea que se pretendía transmitir. Observamos que las composiciones arquitectónicas aparecen de forma cúbica, adyacente y de forma que se perciban pegadas las unas a las otras, lo cual les confiere una naturaleza ornamental a ejemplo del arte musulmán que se caracteriza por la repetición y la redundancia. De igual manera, la obra se distingue por la ausencia de materialismo, lo que concuerda igualmente con las características del arte islámico. En cuanto a su tratamiento artístico, el pintor se ha esforzado en resaltar el impacto de la luz sobre la cara, que parece contarnos así, silenciosa y sosegadamente, la esencia del tema de la obra.



33. Saïd, *Entierro*, 1924.

Óleo sobre lienzo, 50x70cm.



34. Saïd, *Entierro*, 1924.
Óleo sobre lienzo, 50x70cm



35. Miniatura del manuscrito *Makamat al Hariri*, representando el entierro de un muerto en la ciudad de Sawa, Manama nº 11, época de los “atávicas salayika”, escuela de Bagdad, casa de libros populares de Paris, nº 5847, Yahya Wasiti, anverso de la hoja nº 29.

“Cuando el arte árabe figurativo abandonó la realidad del momento, dejando de patinar y de copiar minuciosamente, las figuras comenzaron a vislumbrarse con más nitidez y más próximas a la esencia y a la pureza. La libertad, aunque relativa, en la pintura de las cosas, permitió un salto al mundo irracional e irreal, acudiendo a la imaginación y al sueño. Eso se

plasmó en los trabajos de pintura que acompañan los manuscritos de anatomía, de pueblos, de astrología y zodiacal. Así fue como apareció la tendencia surrealista en los trabajos de los pintores árabes en los manuscritos islámicos mil años antes de la aparición de la escuela surrealista”⁴³.

A esta escuela surrealista fue a la que después pertenecieron algunos de los nietos de los árabes en el siglo XIX, entre los cuales se encontraba Saïd que se interesó más por la esencia de las cosas que por su apariencia exterior aprovechando la experiencia que, a través de los tiempos, legaron los pintores árabes en sus manuscritos. Este legado dejaba al descubierto el principio de la estética propia del artista musulmán que era contrario a los conceptos aristotélicos y platónicos que implicaban la imitación de la naturaleza de manera lo más precisa y con la mínima distorsión posible. Este principio enriqueció el valor artístico no ya en la imitación o similitud, sino en la creación o, dicho de otra manera, crear un mundo nuevo libre, un mundo diferente, contrario a las apariencias sensacionalistas de la naturaleza en el mundo que se muestra. Esta descripción se aplica a todas las pinturas de Saïd, sobre todo en sus tres últimas etapas artísticas. El grupo de obras relativas a la muerte es considerado como el comienzo de la puesta en marcha de este principio. Así, observamos la magnitud del parecido entre el cuadro *El entierro* de 1924 y uno de los manuscritos árabes en el que se está representando el momento del entierro de un muerto en la ciudad de Sawa, en los cuales se observa la representación del argumento que trata sobre el efecto de la muerte sobre las personas. Al-Wasiti expresó su visión de la muerte con ese vacío que acontece en la frialdad y pequeñez del entierro; como si la persona, después de recorrer su tiempo de vida, se trasladara de la penumbra de la matriz a la oscuridad de la tumba que lo engulliría en pocos instantes acompañado por sus amigos que le despiden, algunos con semblantes que denotan el dolor de la separación y otros apenas conteniendo sus lágrimas por la parada tan brusca de la alegría de la vida o meditando el viaje del ser. Esa alegría de la vida está representada por cuatro mujeres, sin embargo, sus vestidos rojos y verdes no pueden disimular el dolor de la tristeza que se refleja en sus rostros.

No obstante, Saïd expresó el momento del entierro con un montón de tierra que ocultaba el lugar del sepulcro, como si quisiera referirse al lugar de entierro de forma velada y metafórica. De esta manera, pretende enseñarnos, de la misma forma que en la miniatura árabe, la representación del muerto amortajado y el acto de condolencia. En la creencia musulmana, el ser humano es un fenómeno pasajero, apto para la extinción y no perenne. Saïd insistió en ese sentido haciendo que la dirección de líneas de los cuerpos vivos se orientara hacia el epitafio de la tumba con bóveda, en el centro del cuadro, pues es el destino de todos.

Cuando miramos el horizonte en la miniatura, nos encontramos que al-Wasiti ya nos había descubierto un valor filosófico que acompaña nuestra altanería y nuestro desprecio a las ocupaciones de la vida cotidiana, pues la brisa mece los árboles que bailotean alrededor de la

⁴³ ‘Afif el-Bahnasi, “al-Hudur al-‘Arabi fi Ibda’at al-Garb klal al-Karn al-‘ishrin” , revista *al-Wahda*, nº 70-71, al-Maylis al-kaumi lil-zakafa al-‘arabiyya, Rabat, Reino de Marruecos, 1990, p. 12.

cumbre de los edificios, en cuyo interior yacen los cadáveres. Observamos aquí que el mismo valor filosófico nos lo presenta otro artista, un siglo después de al-Wasiti, en otro lugar, cuando el artista italiano Giotto (1266-1337) quiso expresar la muerte en la obra *Depósito de los despojos de San Francis* que había pintado junto a otros siete cuadros en la iglesia de *Santa Cruce*, en Florencia. Empleó la misma contradicción, esto es, utilizó como escena central la singularidad del momento en que expira la persona con el momento en que la naturaleza viva sobrepasa los límites de la muerte. La representa inclinándose y bailando en el regazo del cielo, donde el alma del santo remonta en el cielo cual estrella orgullosa por encima de una nube blanca que brilla con la luz de esa misma estrella que se encuentra balanceándose en su subida hacia El Altísimo. Encontramos también la misma paradoja en la miniatura *La muerte del rey Marados* que surgió en Tabriz (Irán) de las manos del gran artista Sultán Muhammad en el año 1522 d.C., en la época del estado safávidas⁴⁴. Igualmente, encontramos la misma paradoja filosófica en 1924, en el cuadro *El entierro* de Saïd, donde se ven los pájaros volando en el cielo. En esta obra Saïd tuvo el cuidado de mostrar los epitafios de las tumbas a lo largo de toda la zona visual, situando en el centro de la obra la cúpula de uno de los epitafios, conocida en la época mameluca y adoptada posteriormente por la mayoría del pueblo como símbolo de los muertos de cierto rango y relevancia, difuntos tales como los jeques, sabios y religiosos con el fin de que se diferenciaron sus tumbas de las de los demás. Saïd rompió la intensidad del duelo que acuciaba a la repetición y la reticencia entre las líneas curvas y las horizontales con el movimiento de las manos de la mujer llorosa extendida horizontalmente, consiguiendo así una solución modesta que aparece como fácil y fascinante.

Saïd colocó a sus personajes de forma pivotante alrededor del lugar del entierro, en forma de un arco grande dirigido hacia arriba y contrapuesto en su dirección a los demás arcos esparcidos en toda la pintura. Todo ello, empezando desde la línea frontal y luego al fondo para terminar en el lado superior del cuadro, consiguiendo así un equilibrio extremadamente espiritual, como si señalara hacia el cielo, hacia la Unidad Divina del Creador de este universo. Es aquí donde Saïd tuvo éxito en la fusión de lo material y lo espiritual, en una escena artística intensa, preciosista, vivaz y espiritual. También percibimos idéntico significado en las miniaturas islámicas del artista musulmán, que son una especie de pequeños retratos del mundo espiritual y material donde se encuentran diversas artes arquitectónicas (pintura, música, poesía y decoración) en una fusión armoniosa que expresa una sola visión de belleza incrustada en la estructura orgánica general de la miniatura de manera sutil. La miniatura hizo de la naturaleza un espacio donde se suceden los acontecimientos generales y personales.

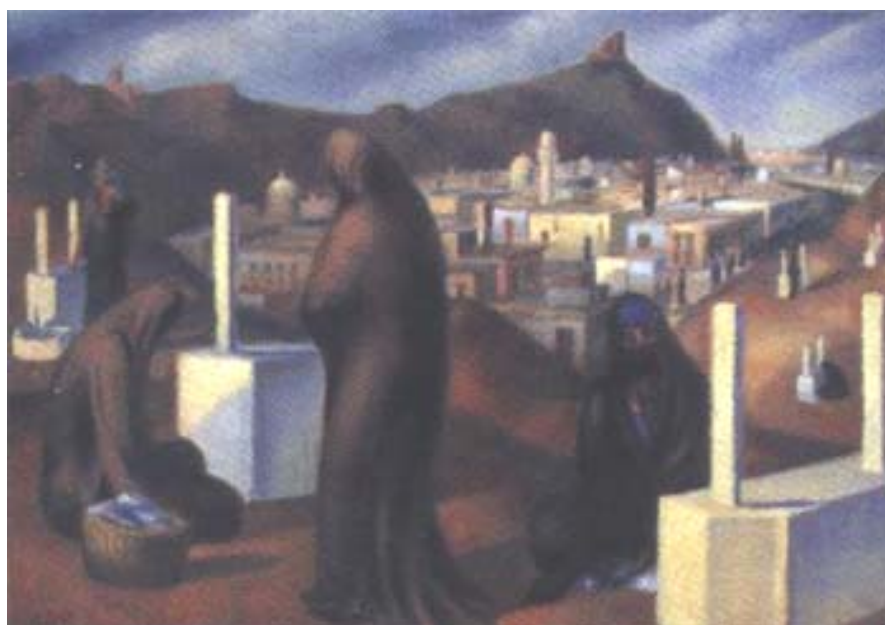
En cuanto al orden espacial, propio de la miniatura anterior...

“... nos encontramos que al-Wasiti se vio obligado a buscar un espacio que le permitiera situar a los personajes unos detrás de otros, en vez de repartirlos en un espacio y ordenarlos

⁴⁴ Véase: Anthony Welch, *Treasures of Islam*, Welfleet press, New Jersey, 1985, p.74.

en capas. Para eso, era menester utilizar la espiral, de forma oval, que es lo más apropiado ya que sugiere profundidad y penetración del espacio”⁴⁵.

Al-Wasiti es de los más grandes artistas capaces de llevar la belleza de la confusión a límites insospechados, pues aún cuando la miniatura nos muestra un mundo creíble con sus personajes importantes que toman su posición de forma clara según conviene al relato, si miramos fijamente en el orden propio al espacio libre, veremos que los personajes están ordenados con mucha destreza a lo largo de las curvas. La miniatura destaca por la distribución de los bloques en el vacío a ritmo bastante inspirado en un alarde de espontaneidad y sinceridad. En cuanto a las cúpulas, aparecen como uno de los elementos propios de la arquitectura de las tumbas de esta época.



36. Saïd, *Los cementerios de Bacous en Alejandría*, 1924

Óleo sobre lienzo, 50x70cm.

Saïd siguió pintando su famoso grupo, cuya función gira alrededor de las tumbas y los muertos de la manera más pesimista y rendida en la etapa posterior a la muerte. Son las visitas habituales que suelen aparecer en estas ocasiones, en las fiestas, en el aniversario de su muerte, etc. Esta es una costumbre que ha sido heredada desde las épocas faraónicas, cuando la familia del difunto se reunía alrededor de la tumba con sus cestas de comida y frutas para repartirlas entre los pobres en nombre del difunto. De esta manera, creían que estaban ayudando al difunto a expiar los pecados. Saïd pintó esta escena dramática con tal destreza que nos hizo vivir esos sentimientos trágicos. El artista musulmán fue capaz, de esta forma, de crear un mundo libre y un pequeño universo ordenado, haciendo que los colores y las formas tomaran posición en el trabajo artístico. Por razones ocultas relacionadas con las condiciones de la libertad de la estructura, Saïd pudo seguir el mismo ritmo realizando su mundo propio que reunía silencio y

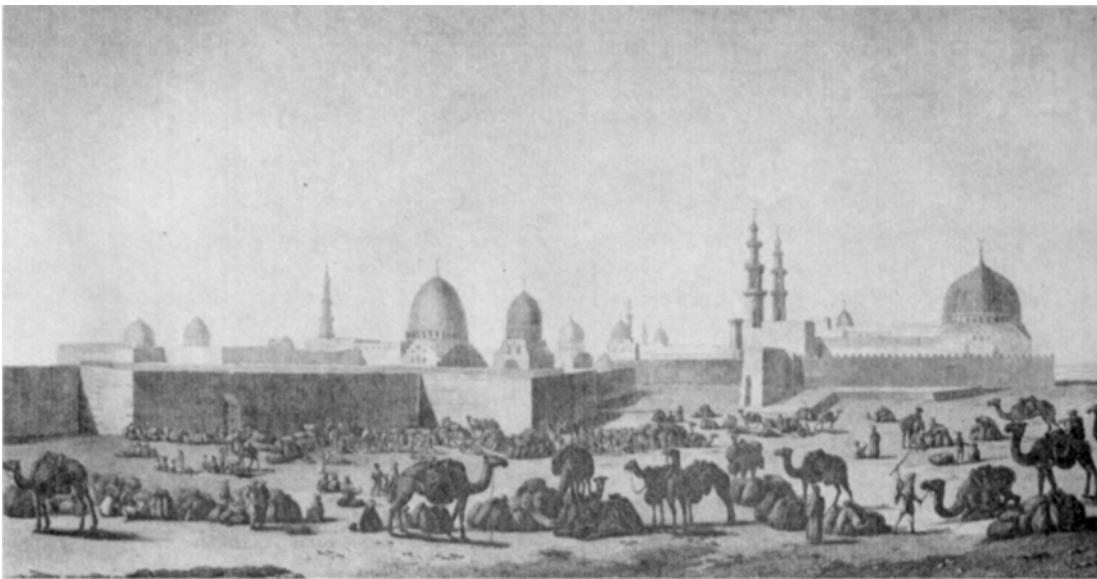
⁴⁵ Alexandre Papadopoulo, *Islam and Muslim art*, London, Thames& Hudson, 1980, P.p. 96-97.

movimiento, penumbra y luz, vida y muerte, aprieto y flexibilidad, en una sinfonía ensoñadora y plácida.

Saïd insistió sobre el testimonio de las tumbas de color blanco en sus diversos grados, pues ellas son el héroe en ese cuadro. Además, mantuvo la costumbre de no mostrar ninguna señal que pudiera interpretarse como un signo de que las personas podrían generar movimiento, pues la gran virtud es el gran silencio. Los elementos de la composición del cuadro se ordenaron de manera tridimensional, de forma que pudieran coordinarse con los vértices de un triángulo. Eso lo vemos en la posición de las dos mujeres que se sientan en el suelo, teniendo entre ellas una tercera mujer de pie. Saïd confirma el triángulo con un movimiento hacia la postura de inclinación de las tres mujeres.

“El triángulo en el pensamiento islámico significa elevación y la altura eminente. La repetición del triángulo indica alabanzas al nombre de Dios, Altísimo, Poderoso, Uno y Único, que se nombra continuamente y siempre”⁴⁶.

Asimismo, observamos la utilización del trío para designar a las tres personas primordiales y la cantidad de cementerios en la cabeza del cuadro y en su final. En el cuadro predominan los colores oscuros, interferidos por el color blanco, que simboliza el mundo libre de materia, el mundo de las almas limpias.



37. Dutertre, *Al-Qarafa* (el cementerio) en El Cairo, s. XVIII.

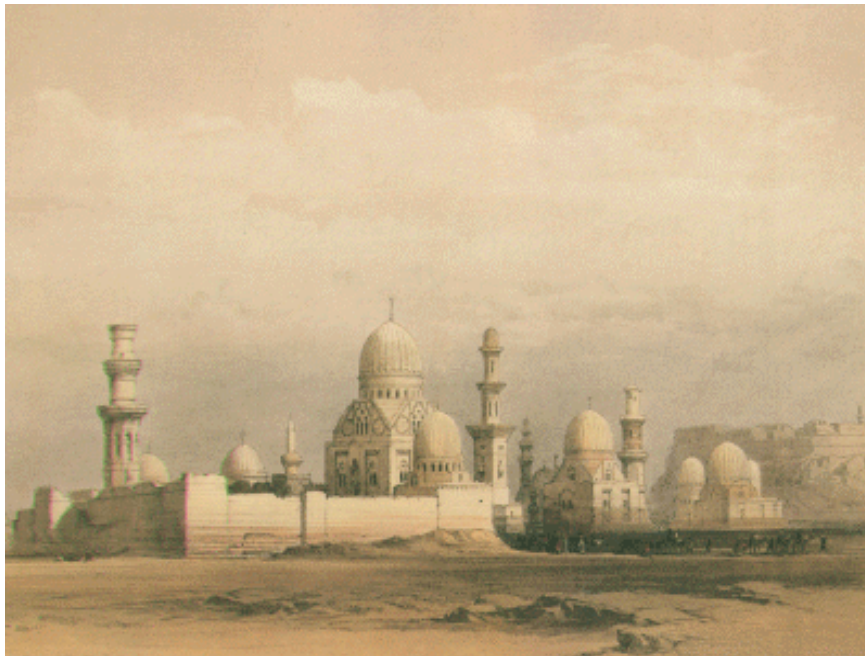
Lápiz grafico sobre papel.

El libro de descripción de Egipto

⁴⁶ ‘Ali Zin al-‘Abidin. *Fann seyagat al-Hulay fi al- Nuba*, El Cairo, al-Hay’ah al-Misriyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1981, p 336.



38. Prisse d' Avennes, *la tompa del sultán Tarabay*, siglo XVIII, El Cairo.
Acuarela sobre papel.



39. David Roberts, *Los mamelucos*, El Cairo, s. XVIII
Acuarela sobre papel

Una gran parte de los sabios que acompañaron a Napoleón Bonaparte en la campaña francesa fueron atraídos, al igual que otros artistas llegados posteriormente, por la pintura de los cementerios de El Cairo, Alejandría y otras ciudades como Luxor y Rashid, que plasmaron en sus cuadros con todo lujo de detalle como eran los epitafios de las tumbas de la gente normal y cómo eran las tumbas de los jeques e imanes, nobles, reyes y sultanes. Lo más importante que observamos en sus cuadros en diferentes épocas históricas y etapas artísticas diversas es su esmero en presentar los signos particulares de los epitafios y las construcciones y cúpulas que los cubren, pues cada zona de Egipto tiene una forma particular y relevante. No obstante, todas participan de un principio esencial que es el de enterrar el cuerpo del difunto bajo tierra, según los preceptos del Islam. La mayoría de los artistas orientalistas hicieron hincapié en sus obras

sobre el silencio general que impera en esos cementerios. A lo largo de la investigación, y salvo el que se me escapara sin querer, no pude encontrar ningún trabajo artístico que revelara una operación de entierro. Esto lo achaco a la fuerte personalidad egipcia que considera el entierro como de alto contenido de privacidad que no debe ser violada por los extraños. Muchos artistas orientalistas plasmaron en sus cuadros la imagen de las cúpulas, como es el caso de los artistas Dutertre y David Roberts que retrataron esas cúpulas, cada una de las cuales tiene una concha de piedra con nervaduras unida a otra concha de ladrillo dejando apreciar la armonía del aspecto general, entre los diferentes tamaños y altura que había en las cúpulas y las cúspides de los alminares. Evocando las cúpulas, Michael Meinecke dice:

“Si los constructores caiotas hubieran podido erigir un cúpula de piedra sobre la proyectada tumba del sultán, no hay duda de que lo hubieran hecho, pero sus enormes dimensiones debieron de obligarles a utilizar madera. Su perfil bulbiforme, sin embargo, se encuentra también en otras cúpulas funerarias erigidas en El Cairo a mediados del siglo XIV. Por ejemplo, la que cubre la tumba del emir Sarghatmish (1356) tiene un perfil liso, pero el tipo más habitual tiene nervaduras que arrancan de una cornisa de mocárabes alrededor de un alto tambor”⁴⁷.

La arquitectura de cementerios en El Cairo y sus arrabales fue bautizada por los franceses como ‘ciudades cementerios’ y el historiador francés Jumar dijo de ella que es una especie de grupos de tumbas que, a veces, eran más grandes que las ciudades y que se llamaban necrópolis. Los sabios de la campaña francesa retrataron dos de estas ciudades en El Cairo. Una de ellas se localiza en la zona sur y comienza desde las tumbas del imán al-Shafi‘í. Éstas se extendían hasta zonas alejadas de los caminos de los huertos, en cuyas cercanías se descubrieron los cementerios de al-Qarafa (que después fueron denominados como tierras de la señora Um Kaceim). Sus cementerios se caracterizaron por su lujo, ya que se decoró con mármol y oro. Los artistas de la campaña francesa le dedicaron seis planos impresos en una serie de libros; en uno de esos tomos llegaron a describir Egipto con la denominación de estado moderno, como hemos explicado anteriormente.

Esos artistas de la campaña pintaron asimismo los grandes panteones que pertenecían a familias ricas que se cerraban con puertas de piedra al girar sobre sus articulaciones. También nos dieron pruebas de su destreza pintando y registrando las grabaciones en mármol pintadas de oro. Esos cementerios se adornaban con decoraciones de vivos colores. En cuanto a los pilares y epitafios, estaban decorados con escrituras árabes grabadas, amén de las decoraciones igualmente grabadas, que daban belleza a las cavidades de las cúpulas.

En cuanto a la segunda ciudad que los artistas de la campaña francesa registraron, se encontraba al este de la ciudad de El Cairo y se conocía como Cementerio de Kaitbay, siendo, según el historiador francés Adam Francois Jumar, no menos grandiosa y magnífica que los

⁴⁷ Michael Meinecke. *Die mamlukische Fayencemosaik dekorationen*. p. 131, y Christel Kessler, *The carved Mansory Domes of Medieval Cairo*, London, 1976, P.p. 9-10.

cementerios de al-Qarafa. Estaban también los cementerios de *Bab el-Wazir*, *al-Gharib*, *Bab al-Nasr* y los cementerios *al-Qaser*. Los franceses numeraron igualmente una cantidad de cementerios dentro de la misma ciudad, como el cementerio de *La mezquita roja*, *al-Rui'i*, *al-Azballa*, aún cuando no las pintaron en sus cuadros. Tampoco mencionaron otros cementerios de menor importancia⁴⁸.

J. de Chabrol, uno de los sabios de la campaña francesa, aduce que el interés de los egipcios por los cementerios de sus difuntos se debe a...

“... la costumbre de cuidar los cementerios de sus antepasados, que les llevó hasta el extremo de construir grandes y suntuosas obras, aún siendo menos grandiosas de las que fundaron sus antepasados faraones. No obstante, esas obras eran de una exquisitez anormal, si tenemos en cuenta la situación de los egipcios durante los estudios. Aún cuando hubo una rebelión general contra las tradiciones, religiones y viejas costumbres (el escritor se refiere aquí al paso del tiempo y épocas que conoció Egipto), las riberas del Nilo siguieron lo que eran en el pasado. Es el lugar donde más se respetan los restos mortales y sus tierras. Hay allí altos árboles que dan sombra a las tumbas, además de flores que hacen que esta clase de lugares tristes adquieran el aspecto de jardines públicos, donde hay asientos espaciados que forman una especie de pequeñas calles entre ellos, que en su transcurso nos revelan la acción del hombre”⁴⁹.

Los cuadros que pintaron los orientalistas, una pequeña cantidad de los cuales mencionamos aquí a título testimonial, tomaron como tema los primeros cementerios islámicos de cúpulas hechas de ladrillo y adornadas con motivos que representaban techos erguidos sobre cuatro paredes, donde se distribuían puertas y ventanas entre las cuales aparecían formas cuadradas como adorno. También pintaron parejas de tumbas y cementerios mamelucos que igualmente utilizaron ladrillos para su construcción, de los cuales los cementerios del norte conocidos como la Sultaniya en El Cairo se consideran como los más importantes.

⁴⁸ Para más detalles sobre el tema de los cementerios en El Cairo, véase: Adam Francois Jumar, *La descripción de la ciudad de El Cairo y la ciudadela de la montaña*, traducción de Aiman Fuaad Saied, primera edición 1988, p. 224 y-226.

⁴⁹ Zuhair Al-Chaib, *Dirasat fi 'adat wa taqalid sukan Misr al-muhdathun*. Primer tomo de la traducción árabe completa de la serie del libro *Description de L'Egypt*, de J. de Chabrol, el Cairo, al-Haiaa al-Misria lllkitab, p. 161.



40. Conjunto Sultaniya en el Cementerio sur, s. XIV.

Como vemos en esta fotografía tomada de la realidad, aparecen las dos altas cúpulas situadas a los dos lados del *iwan* que toman el parecido de dos centinelas de este lugar. Si nos dedicamos a describir este *iwan*, sabemos que daba originariamente a un patio del cual sólo queda un minarete en una esquina. Y, tal y como observamos en la forma general del techo de las cúpulas, éste está tallado de forma ondulada, como una concha.

“El conjunto es sostenido por un sistema de soportes interiores oculto en el espacio que hay detrás del tambor y encima de la cúpula baja interior. Este sistema trata de traducir a la piedra caliza las exigencias estructurales de una cúpula de ladrillo; demuestra claramente que se trataba de un tipo de construcción extranjero e importado a Egipto desde el mundo iraní. No obstante, los ejemplos más antiguos que había allí datan, como *al-Gur-i Mir* de Samarcanda, de principios del siglo XV, pero tuvo que haber otros anteriores que no se han conservado y la tradición iraní de dobles cúpulas construidas en ladrillo se puede rastrear hasta el siglo XI”⁵⁰.

Haciendo desfilas las pinturas de los artistas orientalistas y las de Saïd, podemos demostrar la diferencia de orientación de cada uno de ellos en el tratamiento de los temas de los cementerios. Esto es debido a varias razones, de las que las más importantes son la diferencia de culturas, de épocas y de experiencias. No podemos menospreciar la valía de cualquiera de ellos, pues cada uno expresa su opinión y su interés por el mismo tema, pero de manera que se corresponde con su propia personalidad y su papel histórico.

⁵⁰ Sheila S. Blair y Jonathan M. Bloom, *Arte y Arquitectura del islam 1250-1800*, Cátedra, p.134. Para más información sobre este tema, consultar *Nizam al-Mulk, The book of government or rules for kings*, trad. Huber darke, Londres, 1978, p.167.



41. Saïd, *Naima*, 1927

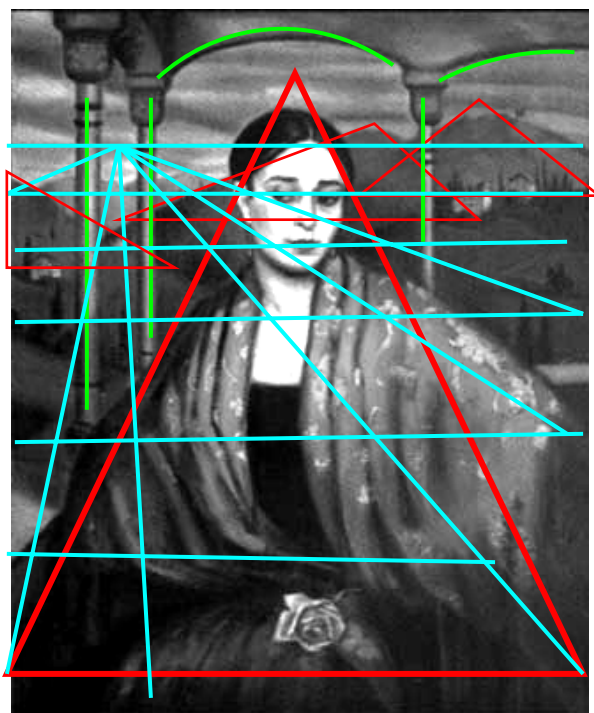
Óleo sobre lienzo, 50x70 cm.

Cuando Saïd remontó la crisis de salud que había atravesado, en sus siguientes cuadros se notó un retroceso de las escenas de arquitectura mortuoria y de colores oscuros tristes hacia el segundo plano en ciertas obras personales, de entre las cuales podemos mencionar, por ejemplo, el cuadro *Naima* donde aparece su interés por la clase general popular y pobre, que en aquel entonces representaba la gran mayoría a la que pertenecían los hijos del pueblo egipcio. Se interesó por pintar a los obreros, las sirvientas y las celestinas resaltando las profundidades psíquicas y filosóficas. Eligió para ello a mujeres populares que rebozaban un verdadero espíritu egipcio, a aquellas que llevaban esta esencia dentro de sí desde hacía miles de años, creando una nueva vida en sus cuadros, acompañando así a sus héroes, mujeres y hombres, y demás seres, tornándose éstos en su verdadera vida.

Entre la década que abarca desde 1927 hasta 1937, observamos que han sido unos años en los que se nos ha legado lo mejor de Saïd y sus más espléndidos trabajos. Como si al descubrir, a su manera, el significado de la identidad egipcia y moldearla con ese estilo simpático y único, comenzara a crear sus variados temas con total soltura y profusión, marcando así el camino para que su talento se distinguiera y expresara.

El cuadro *Naima* se considera uno de aquellos en los que comenzó a vislumbrarse su inclinación por la decisión de situar sus personajes en forma de grupos triangulares dispuestos a ocupar la parte más frontal del cuadro. En el cuadro vemos a *Naima* que aparece en el principio de la pintura con una mirada plácida y soñadora y envolviéndose con una sábana de color negro que la mayoría de las mujeres populares llevaba en aquella época. *Naima* aparece sentada en una posición tranquila y sosegada al borde de la azotea de una casa. Vemos también en el fondo de la pintura una parte de las murallas de El Cairo y una de las residencias, coronada por un minarete y la cúpula, que ya habíamos visto en la pintura *El entierro*, de 1924. Hay allí un significado

filosófico que podemos sentir a través de esta pintura y éste es la nobleza de la vida palpitante y su elevación sobre lo material. En cuanto al diseño del fondo del cuadro, éste nos recuerda las vistas de El Cairo desde lo alto, como es el caso también en las obras de los orientalistas como Jean Léon Gérôme (1824-1904) que lo plasma en su cuadro *Almuecin en el alminar*.



42. Saïd, *La esposa del artista con el chal azul*, 1927

Óleo sobre lienzo, 50x70cm

El cuadro *La esposa del artista con el chal azul* de 1927 es un recuerdo de su viaje turístico a España y se convirtió en la fuente de inspiración de los primeros días de su vida conyugal. Observamos la influencia que supuso el arte de la época del renacimiento y el barroco, representado por los nudos o indicios que figuran en el segundo plano de la pintura. El artista pudo consolidar los elementos de la formación del trabajo artístico, puesto que en el primer plano del cuadro vemos la manera de sentarse de la mujer que aparece de forma piramidal, lo que nos recuerda la tranquilidad, la rigidez, la elevación y la firmeza que caracterizan a las estatuas egipcias antiguas. El artista insistió en esta formación constructiva piramidal en el fondo del cuadro con las cadenas montañosas que se extienden hasta donde alcanza la vista, brillando su centro a la izquierda en la zona que se descubre detrás de la señora. De ellas emerge también la luz que se refleja alrededor de la señora, confiriéndole una majestuosa consideración y respeto. Es sabido que los artistas del renacimiento tenían mucha consideración por esa aureola que simboliza respeto y devoción.

El artista prueba su destreza y su gran poder cruzando diferentes tonos de color celeste tenue y luminoso con otros derivados del color marrón. Las columnas pintadas al fondo del cuadro y la manera que tiene el artista de interesarse por resaltar la pluralidad de los pliegues del chal.

Se aprecia el estilo de la caligrafía de la escuela árabe⁵¹, que utilizó en sus primeras etapas las columnas como marco exterior, haciendo una separación entre sus pinturas y el reverso del manuscrito, como es el caso en el manuscrito denominado *Particularidades de los medicamentos*, de Discórides en el año 1229. De la misma manera, las columnas y los métodos de su sombra y el tratamiento de la perspectiva se asemejan para mostrar la tercera dimensión con un trazado andalusí del fondo de al-Mamún y Yazid. Parece ser que el artista se dejó influenciar por el ambiente general de al-Andalus, en el que la cultura islámica ha dejado el patrimonio de sus ancestros.

Saïd percibió en el italiano Masaccio (1401-1428) el sentimiento de construcción en el cuadro. Expresaba la masa y el tamaño con una profusión de luz y dotando a los personajes de sus cuadros de consistencia y vitalidad, haciendo resaltar su contenido cultural y simbólico. Esto se observa claramente en sus obras *el-Rasúl* (1924), *Naima* (1927) y *La esposa del artista* (1927). Se ve con toda claridad cómo Saïd se deja influir con el estilo de los artistas de la época del renacimiento y la elección de sus modelos, que se caracterizaron por las facciones impasibles. Lo mismo ocurre con el punto de huida en la perspectiva situada al fondo del cuadro.



43. Una pagina de un manuscrito andaluz del califa Mamún y Yazid

En una carta de las intercambiadas entre Saïd y el artista francés Beppi Martin (1869-1954), el primero escribió:

“De entre todos los trabajos que he visto de Florencia, Nápoles y Milano, quedé muy admirado de Giovanni Bellini (1430-1516) y de Vittori Caparaccio (1455-1526). La visión exterior sincera de los elementos y de la arquitectura, el ritmo ondulado y vibratorio de la

⁵¹ La escuela árabe: su estilo se expandió de Irak, en el Golfo Persa, hasta Al-Andalus, habiendo sido los más importantes centros artísticos de esta escuela los de: Bagdad, Mosul, Damasco, El Cairo, Córdoba y Granada.

tierra y del cielo en sus temas imaginarios, emiten una magia inolvidable de estas pinturas, donde la vista se pierde en un deslumbramiento sin fin”⁵².

El cuadro de San Giorio Maggiore del pintor Paolo Caliari (1528-1588), natural de Verona, dejó huella en Saïd cuando lo contempló con sus colores artísticos sobresalientes en una de las pequeñas iglesias de Italia, donde había ido en busca del tintineo del color y las huellas anárquicas de la luz, sin tener en cuenta el aire grisáceo al lado de los verdaderos colores como aparece en el cuadro de Giovanni Bellini (1430-1516). Saïd comentó esto diciendo:

“Aspiro a realizar el destello y no me interesa la luz en sí misma, por eso me intereso por la luz interior y no por la iluminación superficial”⁵³.

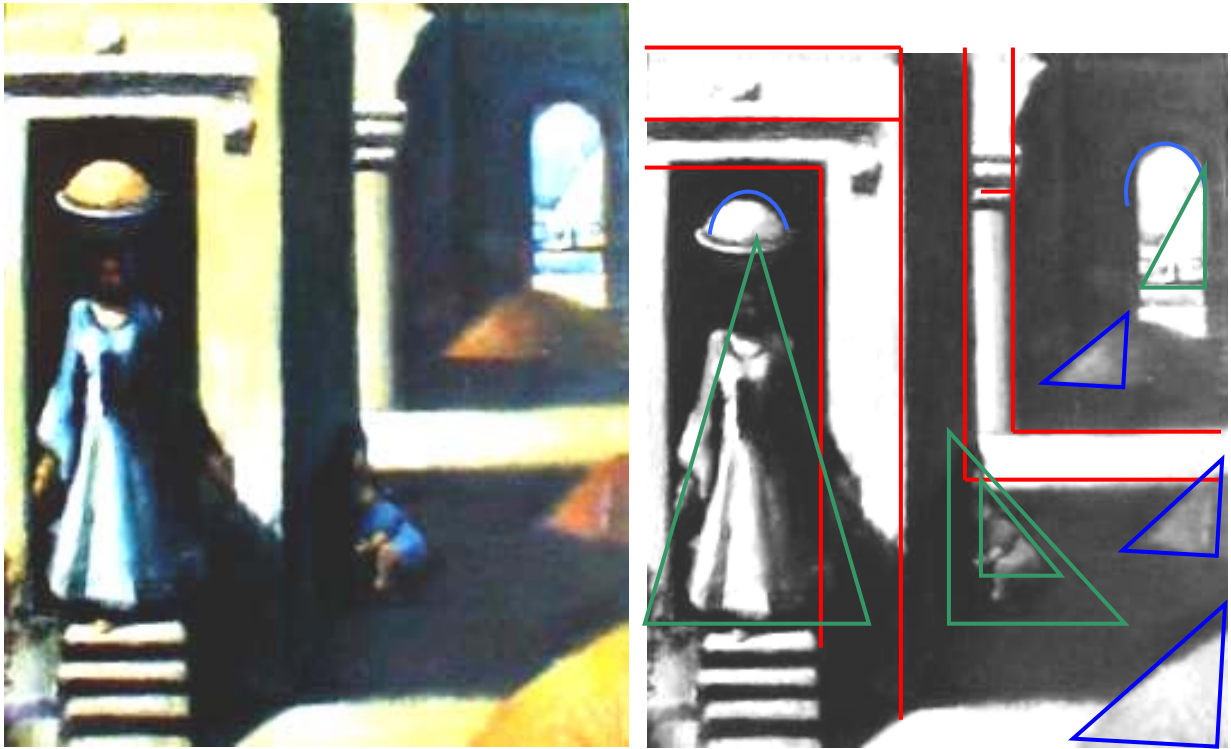
Esto justifica el que no haya seguido bajo influencia de la escuela impresionista que había seguido en los comienzos de sus primeros trabajos artísticos, como lo había hecho igualmente la mayoría de los artistas egipcios de la primera y segunda generación que pertenecían a la escuela impresionista clásica.

19.2. Etapa geométrica temprana (1925-1930)

La etapa anterior fue invadida por otra importante en el estilo artístico de Saïd y es la aparición de la formación de los elementos de sus pinturas en forma geométrica, que se extendió y progresó en la etapa siguiente, pero ya de manera diferente y con un tratamiento plástico relevante que Saïd casi monopoliza en los medios artísticos egipcios de su época. El registro del momento efímero y la impresión rápida de las visiones no comulgaba con la personalidad de Saïd, pues en algunas de sus pinturas comenzó a practicar la construcción geométrica, que era algo que había adquirido de sus estudios del arte europeo. Así, en la época renacentista utilizó esta geometría para la construcción de la imagen que le interesaba estudiar y la investigación teórica en pos de la realización del equilibrio, la coordinación y la armonía en la creación artística. Su estudio del arte contemporáneo europeo, según Cézanne y los artistas post-impresionistas, intentaron devolverle su consistencia al retrato y su sólida construcción geométrica, que casi desaparece a manos de los impresionistas. Si esta constitución geométrica de la imagen utilizada por los artistas renacentistas aparece velada, más bien como insinuación que como declaración directa, Saïd la construye de una manera espontánea y manifiesta, que nace de su utilización de formas geométricas claras en la construcción de la imagen tales como la forma piramidal, cilíndrica, redonda, arqueada, con líneas horizontales, líneas verticales, líneas inclinadas que imperaron en sus trabajos desde finales de los años veinte.

⁵² *Les Cahiers de Chabramant*. N. 3-4, El Cairo, p-107.

⁵³ *Ibid.*, p.111.



44. Saïd, *Frente de la casa en el alto Egipto*, 1927
Óleo sobre lienzo



45. Frederick Goodall, *La canción del esclavo Nubian*, 1880.
Óleo sobre lienzo

Parece ser que el diseño y orden de los elementos de ese cuadro tiene un cierto parecido con el cuadro *La canción del esclavo Nubian* de 1880 del pintor Frederick Goodall, donde se ve en el primer plano una mujer rústica portando sobre su cabeza una tinaja y teniendo detrás una persona sentada en el suelo bajo la sombra seguida de un rosario islámico y una mezquita al fondo. El parecido en el tratamiento artístico del tema aparece en la iluminación y planificación. Los dos pintores distribuyeron la oscura iluminación en la delantera del cuadro y el rosario

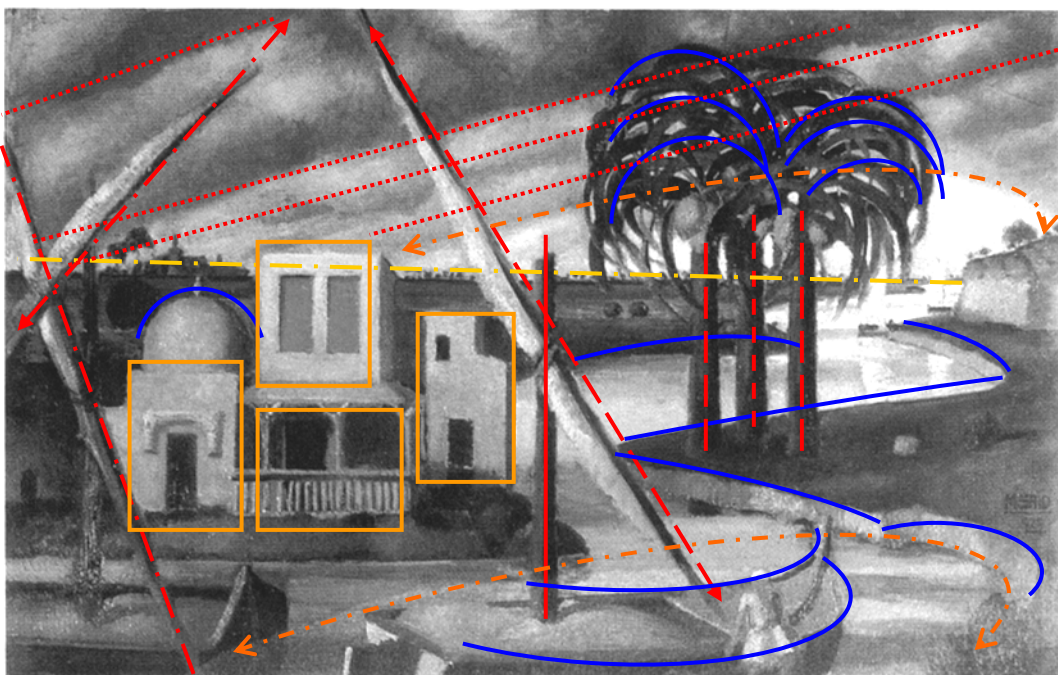
islámico lo utilizaron como una ventana luminosa en el corazón y en el fondo del cuadro, consiguiendo así un equilibrio entre la masa de la zona anterior y la del segundo plano. Mientras, nos encontramos con que Saïd no siguió el método de la progresión del color y de la luz que siguió el artista orientalista, consiguiendo así que sus colores apareciesen claros y destellantes, donde las dos masas son filtradas por otra luminosa totalmente clara en forma de ángulo rectangular frente a otro ángulo contrario en la delantera del cuadro, en el sentido opuesto, representado por la fachada de la casa árabe rural. Por otro lado, Saïd repitió la línea curva en el primer plano del cuadro y en su fondo que estaba encarnada por el rosario islámico y la cesta que agarra la mujer. El ritmo utilizado es de triple armonía. Frederick Goodall recurrió a la repetición triplicada que aparece en la organización de las jarras consiguiendo así un equilibrio en todo el cuadro, sobre el que impera el estilo de la escuela clásica moderna.

En el cuadro *Frente a la casa en el alto Egipto*, de 1927, Saïd pintó una de las fachadas de las modestas casas populares que dan sobre las riberas del Nilo, cuyos moradores cuentan con el tractor para llenar agua de ese río. La percepción figurativa con la que tomó el tema es altamente perfecta, pues aparecen los personajes en forma de masa complementando la forma arquitectónica. Saïd dividió la superficie del cuadro en una proporción de 1:3, que es la proporción estética del rectángulo, que se conoció como el sector dorado y que se utilizaba en la época del renacimiento. El elemento principal ocupaba un tercio del cuadro, mientras que el resto de elementos ocupa los dos tercios restantes. Saïd recalcó la seriedad de su estilo geométrico utilizando el contraste entre los grados del color claro y el oscuro para así mostrar la estructura geométrica arquitectónica de la modesta casa rural a orillas del Nilo.

Esta afición por la construcción geométrica no se debía únicamente a sus estudios del arte europeo, sino que es también un legado artístico del arte faraónico y musulmán. No cabe duda de que este patrimonio era parte de la cultura del artista Saïd que formó su ser. El resultado de la suma de lo que está adherido al ser y los elementos de la personalidad es esa geometría melodiosa que impera en las pinturas del artista, como es el ejemplo del cuadro *Frente a la casa en el alto Egipto* de 1927 que nos recuerda la geometría de la construcción rural que tiene impresas las huellas del trabajo manual y no la sequedad de la unidad de los instrumentos geométricos.



46. Saïd, *Vista del campo egipcio*, 1927
Óleo sobre lienzo, 50x70 cm.



47. Saïd, *Vista del campo egipcio*, 1927
Óleo sobre lienzo, 50x70 cm.

Es de los pocos cuadros de Saïd que pertenece al periodo anterior a los años cincuenta, época en la que desde el primer momento la vista natural se exhibe a sí misma y no como mero elemento complementario. Pero desde mi personal punto de vista, lo que Saïd hizo en este cuadro fue reflejar significados simbólicos más que registrar y plasmar la naturaleza en sí. La prueba de ello es que no se esforzó en seguir los principios de la perspectiva, que hasta entonces acostumbraba a seguir en sus pinturas, sino que hizo hincapié en mostrar elementos habituales en la naturaleza egipcia tales como la inclinación de las orillas del Nilo y la curvatura de las palmeras, arqueándose de manera que casi se cierran en círculos. O como la mezquita de forma

rectangular sobre la que se eleva una cúpula circular. Las personas aparecen también diminutas y apagadas, a pesar de su ubicación en el primer plano del cuadro, mientras que el espectador es llevado por un grupo de palmeras hacia los huertos que se extienden al fondo del cuadro para ser atraído después por las casas y las embarcaciones de forma circular. Quizás sea que el ambiente y el viejo patrimonio que recorren las venas del artista estaban siendo reflejados en su decisión de envolver y realzar esos elementos que forman el cuadro.

A título de ejemplo, las líneas curvas y onduladas provocan el movimiento con una dinámica que emula la tendencia expansiva del Nilo que nos hace sentir el infinito. Este sentimiento se aplica a los habitantes de las ciudades costeras, que es el ambiente donde creció el artista, donde el mar aparece con sus ondeantes y sinuosas olas que se parecen a las líneas del desierto con sus montículos y sus ríos. La línea curva es, en su origen, una línea recta con capacidad para flexibilizarse y Saïd lo utilizó, con gran destreza, mediante la utilización de otras clases de líneas tales como las rectas, las paralelas y las inclinadas, demostrando su capacidad para descomponer los aspectos de las formas de la naturaleza (refiriéndose a las personas, a las plantas y a los cuerpos inertes), tal y como hacen los cubistas.

Si tomamos los sentidos simbólicos que contiene el cuadro que no han sido improvisados o plasmados previamente cuando el artista pintaba el cuadro, la manera de pintar los elementos como, por ejemplo, la palmera nos recuerda las pinturas del modesto artista popular que pinta las palmas con líneas curvas y a veces inclinadas, como fue pintada la palmera en las artes islámicas, con líneas decorativas y simples en las que las ramas y las hojas aparecen inclinadas y entrelazadas, el tronco erguido y el fruto redondo u oval como en el manuscrito iraní *Madjnun (Loco)* y *Salim en el Palmar*⁵⁴, ilustración de Jamsa de Nizami, Estambul.

Desde épocas remotas tanto faraónicas como coptas o musulmanas, la palmera siempre ha sido considerada como uno de los árboles sagrados en Egipto. El artista popular en Egipto desnudó los elementos de la naturaleza, entre ellos los elementos naturales. De esta forma, no se conservaba más que el tronco y las hojas, pero adoptando la forma de figuras y líneas geométricas. Sin embargo, también retrató algunas señales de formas naturales de forma resumida y abstracta.⁵⁵ El artista musulmán rehizo y ordenó esos elementos de plantío decorativos ayudado por su destreza en las ciencias geométricas y algebraicas, lo que añadió una nueva espiritualidad sufista. El arte se desplaza a través de los tiempos por medio del lenguaje de las formas y los símbolos⁵⁶.

⁵⁴ Para más información sobre este manuscrito, véase: Markus Hattstein y Peter Delius, *El Islam, Arte y Arquitectura*, Könemann Verlagsgesellschaft mbh, Barcelona, Edición Española, 2001, p. 51.

⁵⁵ “La idea de utilizar las plantas como elementos decorativos es antigua y remonta a las épocas de la conquista árabe islámico” Akram Kansua.” Al-Fan al-cha’bi al-‘arabi”, *Celsilet ‘Alaam al-Ma’arifa*, Kuwait, al-Majjliz al-wattanyi, 1995, p.128.

⁵⁶ Para más información sobre los significados simbólicos de las clases de líneas y plantas, véase: Eman Ahmed Aref: *The Folk. Drawings and it is contemporary mural painting*, master degree, Faculty de Bellas arts, Universidad de Helwan , 2000, pp.32 -65 & 119-129.

Observamos en este cuadro muestras de algunos signos cubistas de su primera etapa. En él, la descomposición de las formas y las distintas direcciones que toman las líneas se someten a la voluntad del pintor dando vida y movimiento a todas las partes del cuadro. Además, el cuadro adquiere un significado filosófico y simbólico en la minimización del cuerpo humano a lo largo de todo este extenso reinado. El estilo del tratamiento figurativo, considerado como la marca personal de Saïd en su utilización de la repetición triple, denota un cierto tratamiento de los elementos parecido al del cuadro *En el Nilo* de 1873 de Frank Waller. Pero establece una diferencia en el ángulo de visión y tratamiento figurativo donde se ve la forma de la mezquita con su cúpula y los movimientos de las velas de las embarcaciones que son ciertamente parecidos hasta cierto punto. Con su dibujo de la extensión del Nilo al fondo de la obra, Saïd dio un significado simbólico, a saber, la abundante riqueza del gran Nilo que fue venerado por sus antepasados faraones y al que adoraban ya con anterioridad. Por otro lado, la otra pintura es únicamente testimonial y no comporta ningún significado simbólico.

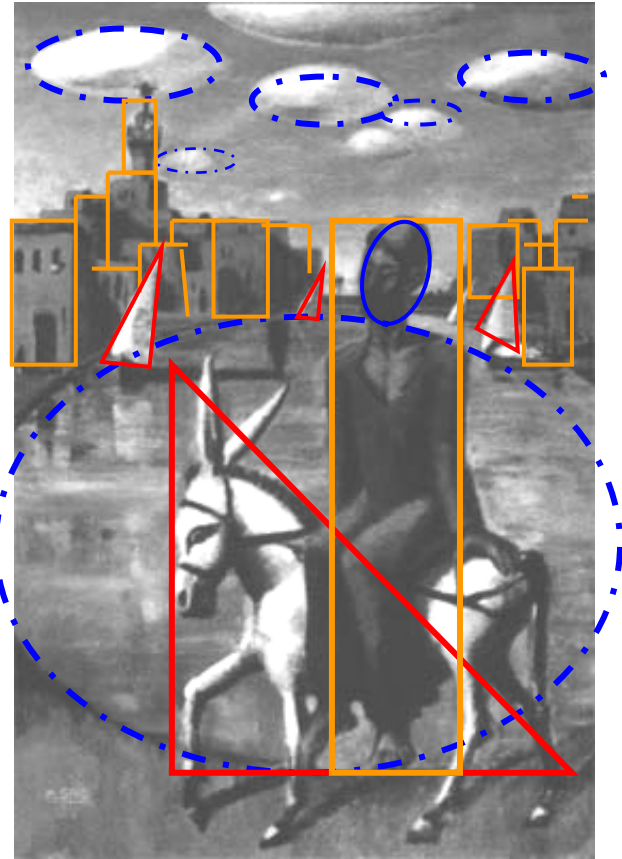
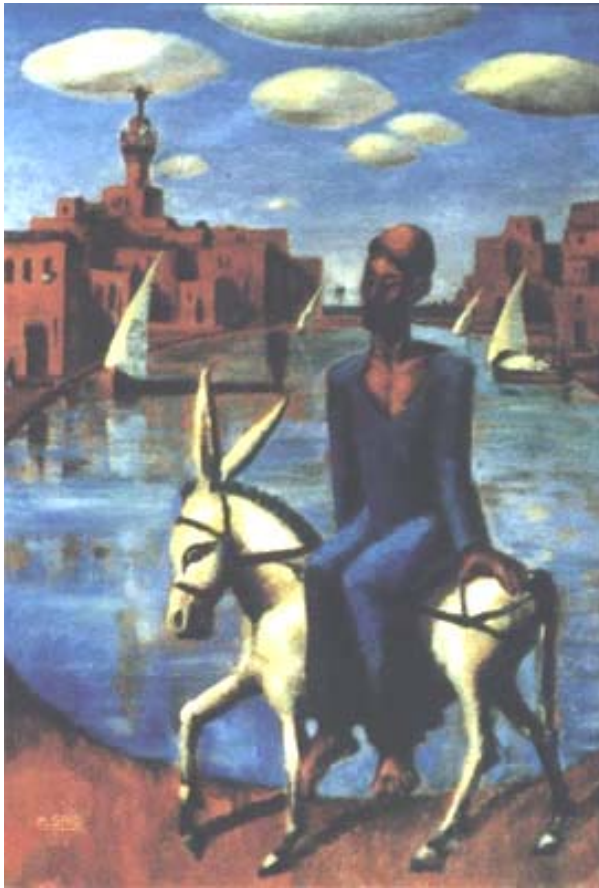


48. Frank Waller. *En el Nilo*, 1873
Óleo sobre lienzo, 30,5x66, 7 cm.
La galería de Richard York, Nueva York.

El orientalista americano Frank Waller (1642-1923) pintó este cuadro durante una de sus visitas a Egipto en el año 1872 y es uno de los cuadros que expuso en dos exposiciones privadas, en Nueva York y Boston el año 1875, tratando de sus viajes a Egipto y a Roma. Las obras que pintó desde Egipto son *los cementerios de los califas*, *la noria en las orillas del Nilo*, *la mezquita de Mohammed Ali en la puesta del sol* y *unas ruinas en el Karnak*, un grupo de figuras en el desierto de El Nilo. De lo que se sabe de este artista es que se interesó por la pintura de las construcciones, así, en Egipto encontró bastante material para enriquecer sus cuadros con diferentes modelos de construcciones que se construyeron a lo largo de diversas etapas históricas. Es uno de los más importantes artistas que se esmeró en estudiar la arquitectura y las perspectivas arquitectónicas para aplicarlos en sus cuadros. Lo que marca sus obras es el estilo clásico moderno.

Saïd nos deleita en mostrarnos, en una de sus pinturas, un modesto pueblo egipcio que se asoma a las riberas del Nilo cuya imagen de enfrente, que se observa en una zona centro-lateral del cuadro, es la de un velero donde vive un pescador con su familia. El autor tuvo éxito en revelar uno de los aspectos de la correlación y la dualidad entre el estilo de los edificios islámicos y el de las edificaciones populares de carácter más modesto puesto que el agricultor sencillo cuidó más la construcción de la mezquita que su propia vivienda en lo que se refiere al material de construcción y a la forma tradicional en la que la construyó (tal como hicieran sus antepasados). Los antiguos egipcios faraones también se habían esforzado en llevar a cabo las construcciones religiosas que se componían de templos, palacios y cementerios especiales para los reyes dioses, dando poca importancia a la construcción de sus propias casas, de aspecto vetusto. Por otra parte, esa costumbre la heredaron de sus antepasados musulmanes, que se preocuparon más de la construcción de la mezquita que de la construcción terrenal, pues la mezquita es la casa de Dios y la de todos los musulmanes. También observamos esta dualidad entre los estilos de la construcción en la cúpula, que se eleva sobre la mezquita y que se construyó a semejanza de las torres de depósito, donde se almacenan las cosechas anuales.

La mezquita está pintada de blanco y de marrón rojizo, semejante al barro del Nilo con el que se construían las modestas casas populares. Los delgados minaretes, de estilo otomano, se elevan ellos también al lado derecho del cuadro, teniendo a la misma altura las velas de la embarcación que se encuentra en el primer plano del cuadro. Observamos la profundidad de la perspectiva hasta donde alcanza la vista y la utilización que hace el artista de colores nublosos en la profundidad de la obra, lo cual nos sugiere extensión, y donde el color predominante es el azul añil en sus tonos claros.



49. Saïd, *El jinete en burro*, 1929

Óleo sobre lienzo 50x70 cm.

Saïd se inspiró en el campo egipcio para pintar su obra *El jinete en burro* en 1929, considerada como punto de partida de su nuevo e importante estilo personal. Es el prelude de una etapa de madurez artística, durante la que creó sus más importantes y grandiosas pinturas. En este cuadro mostró juntas y con claridad todas las composiciones geométricas arquitectónicas, de forma cercana al arte abstracto. Pintó una de las charcas que estaban conectadas con el río Nilo, cuyos lados estaban rodeados de modestas casas rifeñas rectangulares, donde la vista general de esa bifurcación le hace aparecerse a un lago cerrado de lados, lo que nos permite observar la capacidad del artista a redondear masas de formas sin dañar su forma básica general. El mismo redondeo aparece en el primer plano y, en el centro del cuadro, encontramos una forma de triángulo y de rectángulo sumergidos en la forma oval que va del fondo del cuadro a su delantera, respetando el estilo de repetición que observa en la mayoría de sus cuadros, conservando el equilibrio y el entrelazado general entre las formas. Los colores utilizados por el artista son colores totalmente realistas, donde el color azul oscuro es el del Nilo y el color marrón rojizo es el del barro del mismo río.

19.3. *Etapa de madurez artística (1931-1949):*

Saïd fue influenciado por el artista Cézanne que tomó una posición intermedia entre el conservadurismo y el acercamiento de las figuras que se encuentran en un plano más alejado simulando su acercamiento con la utilización de la fuerza de los colores, con las luces que la

iluminan (y las sombras que oscurecen) y con los puntos de contacto cromáticos de las partes más cercanas. También por la falta de interés por algunos detalles relativos al profundo vacío de las conexiones de la superficie de la pintura. Con ello, Saïd pudo confirmar las indicaciones de la cavidad con límites menos claros en el equilibrio de la superficie del cuadro, de la misma manera que observamos parecidos entre el tratamiento que hacen Cézanne y Saïd de las plegaduras de los ropajes, tal y como observamos en los cuadros *El Paseo* y *Jamilat Nahri*, en los que se exageró en su construcción geométrica y se resaltó un aspecto muy diferente al de su forma real. Comenta Saïd la influencia que recibió de Paul Cézanne (1839-1890) en lo que respecta a su utilización del color diciendo:

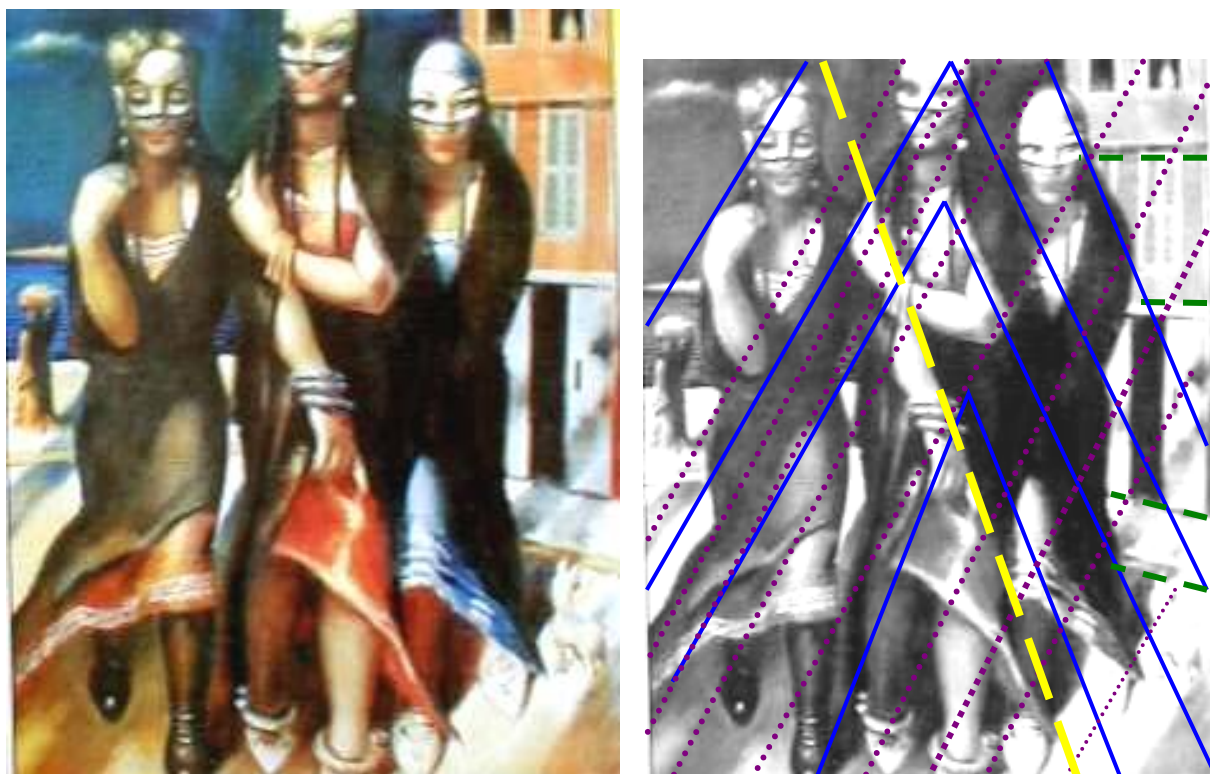
“Yo empiezo con el color porque no veo la línea, sólo veo el color. Esta idea la tomé de Cézanne y estoy convencida de ella. No existen en la naturaleza las líneas, existen sólo volúmenes que se mueven, y sus relaciones con otros volúmenes cercanos a ellos son las que conforman la línea”⁵⁷.

El significado de lo anteriormente mencionado por el pintor no es que la línea haya desaparecido totalmente de sus cuadros, ya que ésta aparece al final del corte, sino que se sirve de ella utilizándola en su última etapa para limitar algunas partes de las figuras exteriores como instrumento para afirmar la cercanía y la lejanía de una figura con respecto a otra que se acerca por su color. Por otro lado, encontramos que en Cézanne se utiliza la línea limitando la figura exterior de algunos elementos de la creación para afirmar la solidez y el refinamiento de estas figuras, del mismo modo que la utilizó, a veces, para resaltar partes de la figura de otras que se les asemejan para crear una unión en la creación y su equilibrio.

Es de aquí de donde Saïd sacó las temáticas de sus cuadros sin descuidar, por supuesto, el tema de los rayos del sol para el análisis de los colores y la limitación de la luz y de la sombra. Realizó modificaciones sobre las figuras vistas (elementos tales como las personas, los animales, las plantas y los paisajes naturales) y las volvió a crear según el modelo original, pero no imitándolas en la perspectiva, ya que pinta la esencia permanente y no el aspecto efímero. Cuando pinta a una joven egipcia no apunta a una joven determinada, sino que pinta la feminidad egipcia que camina sobre la tierra en un estado de fertilidad y vitalidad que se diferencian, en su esencia, de la feminidad europea o de cualquier otra sociedad. En su cuadro extrae la feminidad egipcia conocida como el rasgo de una figura que se corresponde con ella, con un diseño y unos colores extraños a la realidad superficial y simple, que aparecen en sus visiones efímeras. Cuando pinta sus cuadros con ornamentos cromados, la huella ornamental es una imitación para nuestras artes, a través de la historia como egipcios y como orientales. Cuando pinta animales en sus cuadros, en realidad no hace alusión al animal en sí (como en el cuadro donde aparece un burro), sino que pinta el sabor, la tranquilidad y la sumisión al destino; es esto lo que observamos en sus cuadros *El que monta al burro* de 1929, *Las hijas del pescador* de 1937, etc. A pesar del cambio de las tradiciones y las costumbres y la desaparición de los velos,

⁵⁷ Mustafa Yusuf, *Derasat Nafsyia fi al-Fan*, El Cairo, Ediciones de El Cairo, s.d, p.103.

de los pañuelos que se ponen en la cabeza y de las *melallas* (prendas de vestir de las beduinas), observamos que lo evoca en sus cuadros como si fueran una realidad verdadera que vivimos. En lo que respecta a los paisajes naturales, las embarcaciones, las montañas y los árboles, parece como si el artista los trajera también de los ámbitos egipcios o los sacara de entre las líneas de los cuentos populares, los mitos y las leyendas de *Las mil y una noches*, como si recordara las figuras de sus elementos y sus colores extrayendo de ellas la estilística y añadiéndolas a su superficie y a sus circunstancias personales. Así, de esta forma, lograría atraer nuestra atención hacia el mundo particular que vivió desde que consolidó su sueño sobre este método provocador en la etapa de los años veinte.



50. Saïd, *El paseo*, 1932.
Óleo sobre lienzo

Mahmud Saïd produjo en la etapa de los años treinta sus más importantes obras y las que más éxito tuvieron durante su vida artística. Estas obras se consideran, desde la perspectiva del investigador, signos luminosos en el trayecto de la pintura egipcia actual y contemporánea, ya que ahondó con su pincel en el cuerpo femenino, la profundidad de la feminidad y el atractivo insinuado en su desnudez. El pintor supo crear una percepción de sensualidad sin servirse de un cuerpo desnudo. Las formas de las mujeres son más hermosas con vestidos que si estuvieran desnudas porque se aprecia más su feminidad. Saïd fue seducido, durante aquella época, por la metodología de Petrus Paulus Rubens (1577-1640) en el aspecto del movimiento, de la vitalidad y del potencial palpitante que hay tras la materia.

Saïd pinta en sus cuadros mujeres con rasgos *rubensianos*. Es una alusión a Rubens que Saïd adaptó a su propia línea de conducta, pues observamos en el cuadro *El paseo* de 1932 y en *Banat Bahari* (las chicas de la ribera o de la marina) de 1937 a unas señoras llenas de salud; sus

pieles brillan con la luz cobriza y cálida que refleja la atracción hacia el género femenino. Se sintió más atraído por Rembrandt (1606-1669) en cuanto a la utilización que hace de distintos niveles de colores compactos unos sobre otros y por los tratamientos metafísicos de la influencia de la luz sobre las figuras y la profundidad de la influencia de la sombra en el aplazamiento del trabajo artístico. Además, la luz proviene de la profundidad de la persona que descubre lo que esconde el alma humana expresando los significados religiosos y mundanos. Saïd utilizó esta luz para iluminar el ambiente mítico y mágico, igualmente se interesó por ensombrecer el fondo y destacar las figuras que estaban en un plano secundario a través de esta sombra, centrando el interés en el personaje con la fuerte iluminación que siempre había caracterizado la metodología de Rembrandt. Los personajes de Saïd aparecen en esta etapa como figuras geométricas de caras de *Akhneatonadas* que se caracterizan por la estructura rectangular de las caras, la delgadez de la parte superior y la corpulencia de la inferior.

En la pintura *El paseo*, de 1932, vemos a tres hermanas jóvenes acercarse desde el puerto. Llevan puesto cortos vestidos muy coloridos y escotados. Alrededor de los cuerpos y delante de las caras llevan un ligero y negro velo transparente. Estas pinturas (*El paseo* de 1932 y *Banat Bahari* de 1937) muestran que él es también parte de la tradición otomana.

“En las miniaturas otomanas del siglo XVIII de, entre otros, Levni (uno de los pintores de la corte de Ahmed III), existen también damas paseando que muestran una conducta coqueta y que flirtean a través de sus velos. El estilo de Saïd puede ser visto como una versión moderna y una síntesis entre las ilustraciones orientalistas victorianas y la pintura miniaturista otomana”⁵⁸.

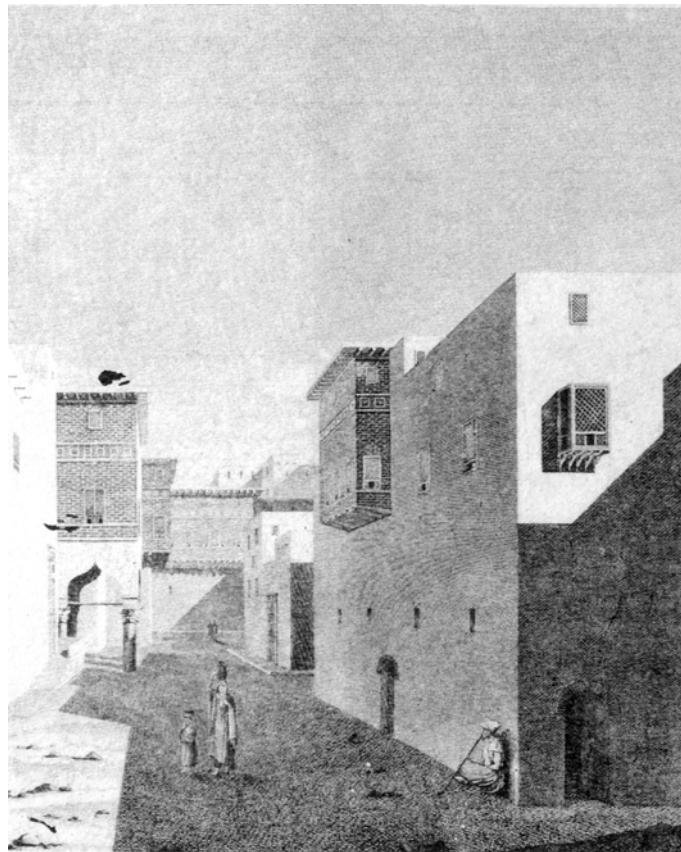
Durante su ocio en Alejandría, en la costa de al-Anfuchi, Saïd pintó su obra *Las chicas de Bahari*, donde se esmeró en mostrar el ambiente popular en el que sus casas denotan la ausencia de elementos decorativos y fuentes islámicas que, en general, existían en las casas egipcias. Con esto, Saïd registró la etapa transitoria del cambio en el ambiente y en la sociedad egipcia impregnado de la política de sus gobernantes turcos, que estaban decididos a transformar la sociedad y los establecimientos arquitectónicos al estilo europeo.

La razón de analizar esa pintura ha sido la necesidad de mostrar las aptitudes del artista para transformar los personajes de sus cuadros como si estuviera tratando con elementos estructurales arquitectónicos, integrándolos y enlazándolos con la arquitectura real sin influir sobre la vivacidad de sus personajes, llenos de movimiento, y de forma que se consiguiera mostrar al mismo tiempo la tercera dimensión en la construcción del trabajo artístico y los

⁵⁸ Siri Sande, “Tyrkisk billedkunst” , in *Kunst og Kultur*, Nr. 2 1984, Oslo, p. 81.

El hecho de que los velos no son un obstáculo para una conducta indecente fue utilizado por Kamal Atatürk en sus esfuerzos de modernizar Turquía tras la revolución de 1923. Llevó a cabo una radical occidentalización de todos los aspectos de la sociedad turca, tras la caída del Imperio Otomano. Le estaba prohibido a todas las mujeres, menos a las prostitutas, llevar el velo. Esto tuvo como consecuencia la total desaparición del velo en Turquía.

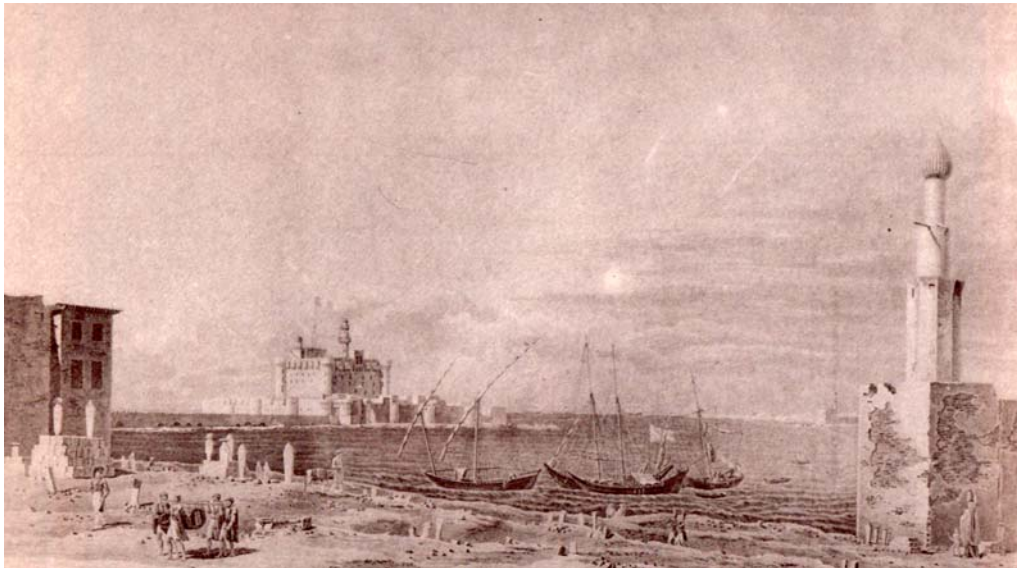
elementos de sus formas. Esta pintura es considerada como una de sus pinturas de ensayo para pintar su famoso cuadro *Las chicas de la marina* de 1937. Decidió estudiar en diversos cuadros suyos el ambiente popular en Alejandría y algunas formas arquitectónicas que escenificaban el segundo plano de la mayoría de sus cuadros. Reflejó el estado de pobreza de las casas de esa época, donde raras veces existían fuentes y, cuando las había, eran de pobre precisión y belleza habituales en las épocas anteriores. Esto se ve con claridad en los cuadros *El paseo*, *La ciudad* y *Las chicas de la marina*. Las ventanas aparecen estrechas, hechas con madera de ínfima calidad. El artista utilizó la construcción piramidal en el diseño de su cuadro, que puede observarse en el encuentro de las líneas que se extienden desde la base del cuadro hacia la parte superior. Del mismo modo, se extendió por todo el cuadro un espíritu de movimiento que emanaba de la dinámica engendrada por el encuentro de las líneas horizontales, visibles en las modestas casas populares y en las jóvenes, además de en las líneas piramidales, que se perciben entre la masa que componen las tres chicas y en las líneas inclinadas y paralelas, mostrando un trabajo artístico coherente y entrelazado como si se tratara de una hilatura textil.



51. Portain, Vista de una calle que conduce al antiguo puerto de Alejandría, s. XIX

Lápiz grafico sobre papel

Libro la descripción de Egipto.



52. Cécile, *Vista del nuevo puerto*, tomada de los cementerios que lo separan del antiguo, s.XIX.

Lápiz grafico sobre papel.

Libro la descripción de Egipto.

Puesto que Said es originario de la ciudad de Alejandría y todos sus cuadros están tomados de su ambiente, nos encontramos en la obligación de echar un rápido vistazo histórico hacia esa ciudad que le cautivó tanto a él como a algunos artistas orientalistas. La importancia histórica de la ciudad de Alejandría reside en que fue la capital de Egipto durante casi mil años. La antigua ciudad de Alejandría se extendía por toda la zona situada entre el Mar Mediterráneo y el Canal Marriot. Debido a su situación estratégica, los árabes se interesaron por ella desde que consiguieron conquistar Egipto el año 641 DC., aún cuando la verdadera actividad se había trasladado a la capital, El Cairo. No obstante, crearon líneas principales de comunicación para el comercio entre Alejandría y Al-Hijaz (Arabia Saudí) en Oriente, al mismo tiempo que conservaron el comercio con el sur de Asia y Europa, a través del Mar Mediterráneo, aunque ya no era tan barato como antaño.

En tiempo de los franceses, la ciudad de Alejandría se ubicaba entre los dos puertos, el antiguo y el nuevo, éste último protegido por dos fortalezas construidas sobre un cabo situado entre dos montañas adentradas en el mar formando una bahía. El artista francés Cécile pintó una vista general del nuevo puerto desde la zona de los cementerios que lo separan del antiguo puerto, obra que el francés Gareou decidió grabar.

En el cuadro se ve una vista general de la fortaleza Kaitbay situada rodeada de pilares sobre el cabo montañoso de la parte oeste y de la fortaleza de la Cadena situada sobre el cabo ubicado en la parte oriental que ya no existe. Es de señalar que durante la campaña francesa, esa fortaleza estaba formada por fragmentos de una torre que se había construido sobre la cadena de rocas cercanas a la superficie del agua enlazando la barrera principal de la tierra que protegía. A través del cuadro, el artista mostró los rasgos que caracterizaban la nueva construcción durante la campaña y su compenetración con la ciudad de los cementerios, así como consiguió comunicarnos el estado climatológico invernal que imperaba en el momento de pintar la escena

por medio de las nubes acumuladas que Gareou supo grabar con líneas paralelas y cruzadas dejando que sus bordes tomasen el color de las hojas. También generalizó las líneas paralelas oscuras en lado superior del horizonte para hacerlas rebajar el tono a medida que bajaban, tornándose más claras. El artista e historiador Robert Anderson dice que...

“... A través de los planos de la campaña francesa de la ciudad de Alejandría, apareció una parte de los muros árabes, que se habían construido en el siglo IX d.C., rodeando una pequeña zona de la antigua ciudad greco-romana que los franceses habían encontrado en mal estado, por lo que registraron sus observaciones sobre el descubrimiento de una serie de torres laterales con muchas paredes. Eran grandes y se habían construido perfectamente. Estaba totalmente desierta en el año 1798 d.C., no encontrando dentro de la superficie fortificada nada que no fuera escombros amontonados entre las tumbas y las casas abandonadas que pertenecían a gobernantes árabes. Encontraron igualmente dos monasterios coptos, una sinagoga y muchas mezquitas, todos juntos”⁵⁹.

En cuanto a la nueva ciudad de Alejandría, se erigió en la época otomana sobre la tierra existente entre la isla Fairuz (turquesa) y la tierra Fukara (pobres) y sigue siendo conocida en la actualidad como Alejandría. Los franceses la habían encontrado en forma de edificios distribuidos de manera monótona y un tanto melancólica con calles sin pavimentar, sin canales de agua residual y siempre sucia, además de la pobreza de unas construcciones que carecían de todo indicio de bienestar y de lujo. Esto se nos mostrará en las pinturas de Saïd, en donde la arquitectura aparece con un nivel menor del que era habitual en aquellas épocas de ambiente islámico en cuanto a fuentes, entradas y vistas exteriores y generales de las viviendas.



53. Saïd, *Banat Bahari o las chicas de la marina*, 1937

Óleo sobre lienzo, 2x4 m.

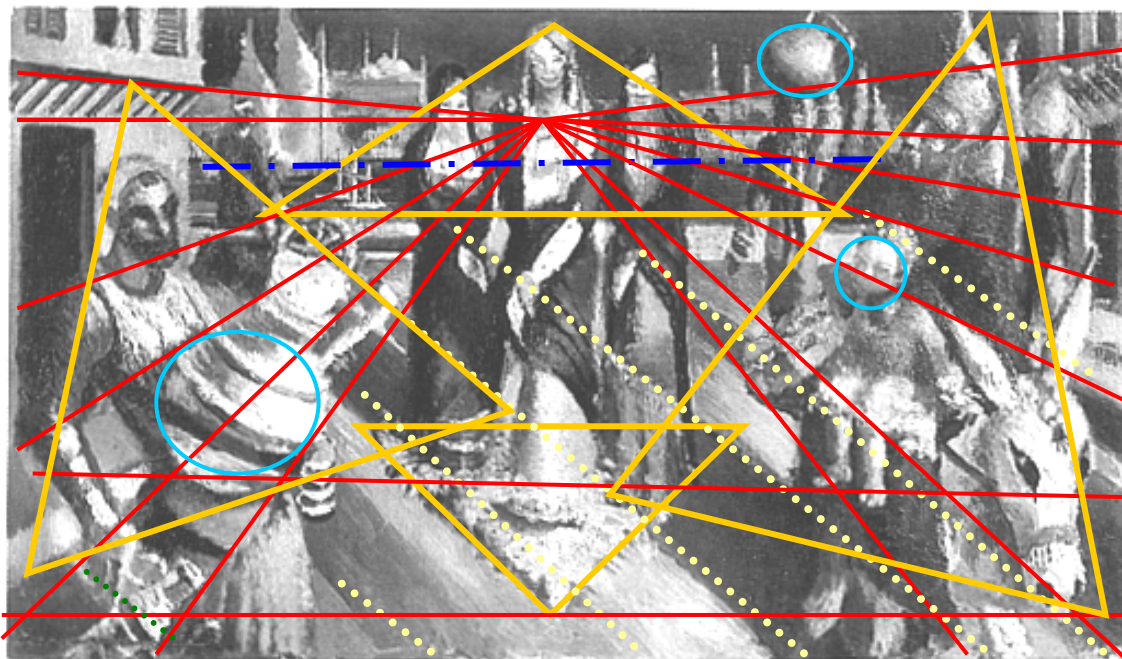
⁵⁹ Robert Anderson, *Egypt Revealed: scenes from Napoleon's Description de l'Egypte*. traduce por Ibrahim Fawzy, El Cairo, AUC, 1987, pp. 121-124.

Cuando contemplamos los cuadros de Saïd, podemos quizá caer en el error de creer que es un artista de la Ilustración que copia la naturaleza. Sin embargo, los hombres, las mujeres y los niños que pinta (e incluso los animales, la naturaleza y las plantas), aparecen como si fueran un mundo especial para él que no existe sobre tierra ni en el mundo que conocemos. Un mundo de sueños eterno, perennes. Ya no existen artistas creadores como Saïd. Sus personajes no son hombres de carne y hueso como nosotros, sino de una masa especial de sensibilidad cobriza, piel dura imposible de penetrar, fuerza hercúlea, consistencia generosa y una mirada fija en la lejanía más allá del horizonte, personajes que aparecen legendarios que no sabemos de dónde llegaron. Así es como consiguió hacer realidad lo imaginario, encarnando lo invisible y convirtiéndolo en una realidad tangible que vemos con toda claridad. Si contempláramos con atención su monumental cuadro que recibe en la fachada al visitante del museo egipcio moderno de El Cairo, repleto de mujeres esbeltas, muy altas y graciosas, de cuerpo compacto (como genuinamente gusta a los egipcios), sentiríamos que atrae inmediatamente al espectador a su mundo encantador.



54. Saïd, *La ciudad*, 1937

Óleo sobre lienzo



55. Saïd, *La ciudad*, 1937

Óleo sobre lienzo

Saïd pudo afianzarse como único artista entre los pioneros del arte egipcio contemporáneo en la formación y modulación de los elementos de sus cuadros, que son una confirmación lírica de una vida egipcia alejandrina con gusto especial que destila con el espíritu de la tierra y de las personas en un periodo de tiempo determinado, un equivalente a las historias de Naguib Mahfud y a las poesías de Fuad Haddad. Historietas y cuentos artísticos creados por el poeta de los colores (Saïd) para contar una realidad más extraordinaria que la posible en la imaginación. Con sus pinturas desveló la parte buena y bella de lo más profundo de nuestra vida egipcia. Su estilo de pintura y su modulación creativa es un modelo independiente lleno de tranquilidad y seguridad que nos incita a una sutil curiosidad y que nos permite conocernos de nuevo a nosotros mismos y ver a través de sus obras nuestra vida humana ocultada tras nuestros quehaceres cotidianos. Además, con ello nos devuelve otros detalles vitales que procura que nuestra vida interior, nuestras raíces, no sean olvidadas cuando cambia el exterior debido al progreso cultural.

Sin embargo, el núcleo permaneció para iluminar el camino a nuestras generaciones futuras apoyando a su fe con el alma y con la vida y para que los egipcios siguieran con unas raíces fuertes conforme la vida fuera continuando, aportando a la humanidad más cultura y belleza como todos los pueblos del Mundo. Además, tenemos una identidad propia que no cambia en su esencia, aún cuando por el efecto cultural cambien las apariencias. La construcción general de ese cuadro es en forma de abanico. El cruce de las líneas se inicia en un mismo punto y continúa hacia ambos lados en forma de abanico y, así, consigue obtener una forma cercana a una tela trenzada, como podemos observar en la construcción piramidal sobre la cual ordenó los elementos de las figuras con la intersección de la longitud de las líneas de esos elementos extendidas desde abajo hacia arriba que van cerrándose encontrándose en un mismo punto central de la perspectiva.

Los cuadros de *El paseo* (1932) y *Banat Bahari* (1937) se consideran como un resumen de sus anteriores cuadros, ya que recogieron la mayoría de sus elementos de personajes y edificios islámicos. Es pues, un resumen elocuente y una reutilización de elementos elegidos de cuadros anteriores, de entre los cuales, *Banat Bahari*, *El montado a burro*, y *La mujer y las jaras* fuesen los cuadros con los que quizás el autor buscara retratar la vida del fondo popular de la ciudad de Alejandría en tiempos de paz y estabilidad, poco antes de la Segunda Guerra Mundial. Esas pinturas se caracterizan por su profunda formación arquitectónica que, vista su gran extensión que sobrepasa los ocho metros, aparecen como un grandioso edificio arquitectónico. Así mismo, la estructura de estos cuadros se caracterizó por el orden y la distribución de los colores y del ritmo tranquilo, de las áreas de luz y sombra y del ambiente encantador, que nos sugiere que es el retrato de una vida que emergió improvisadamente de las entrañas de la historia trayendo consigo un mezcla de ambientes mamelucos y egipcios antiguos, así como ambientes populares actuales; o quizás sean retratos de la vida popular de lo más profundo de Alejandría.

En su imaginación alegre y creadora se mezclaron vida humana y otros seres a los que estamos acostumbrados y que no nos asombra su exceso de vivacidad bien porque hayan abandonado su especificidad para incorporarse a nosotros o bien porque parecen invitarnos a su mundo maravilloso, lleno de sugerencias y originalidad, que creó Saïd con su fluida imaginación y su genialidad única. La estructuración del cuadro se presenta en forma piramidal enlazando con algunas líneas gruesas del mar y con el lado opuesto lleno de mezquitas y edificios islámicos.

Observamos que el ritmo se consigue ordenando los elementos y las formas de cierta manera coordinada en la que hay repetición y una circucción que aleja los elementos de su realidad y de la lógica de su registro, tal como parece ante los sentidos. Este ritmo decorativo es un elemento complementario de la construcción geométrica, pues los dos emanan de la necesidad del artista de trenzar el plano, cosa que fue siempre la gran inquietud de Saïd. El que éste describa la clase de ritmo como decoración no quiere decir que se sitúe en esa línea decorativa corriente que ocupa un espacio de ese vacío, sino que es una característica aproximada de la clase de circucción por el que optó el artista junto a otras cualidades con las que formaba sus obras artísticas. Para formar este cuadro, Saïd contó en gran medida con las estatuas.

Así vemos en ambos lados del cuadro las dos masas arquitectónicas, que son las casas. Lo mismo ocurre con los dos hombres, uno de ellos montado sobre un burro, con un niño delante de él, y el otro vendiendo regaliz. Las dos masas forman sendos triángulos, uno al frente del otro. Lo mismo acontece con las formaciones superior e inferior de las mujeres. El artista iluminó con color azul el fondo de las dos obras: *El paseo* y *La ciudad* (1937) para distinguir a las mozas del resto de sus personajes; al igual que utilizó lo máximo que pudo el color rojo en las casas y mezquitas, que aparecen en el mismo fondo a ambos lados de la pintura con motivos decorativos relacionados con el equilibrio entre la línea horizontal (protagonizada por las personas y las formas arquitectónicas) y la vertical (representada por el mar y el cielo). En cuanto al color rojo, lo usó como símbolo del predominio del sexo en nuestro fondo humano.

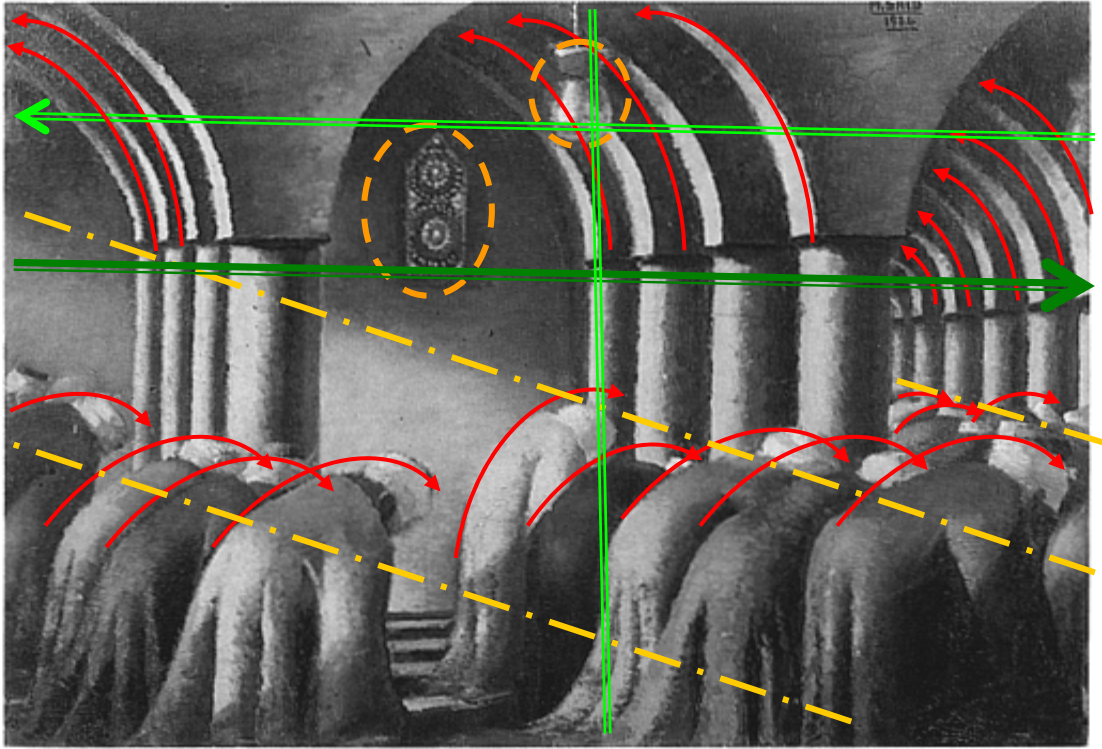
19.4. Etapa del misticismo (1934-1942)

Saïd profundizó en el mundo espiritual a comienzos del año 1934, cuando empezó a pintar algunos ritos religiosos, escenas de culto islámico y antiguas creencias heredadas como en la obra *al-Zar* (1942) donde trata estos temas casi de manera directa. En esta pintura no aparecen el ambiente y la ambigüedad mágica como viéramos en anteriores cuadros. Los edificios islámicos aparecen como fondo de sus personajes, haciendo hincapié en algunas cualidades del arte musulmán tales como el ritmo o repetición rítmica, el contraste entre los movimientos y la dirección de las líneas rectas, inclinadas y angulares, conservando el equilibrio de las masas y tamaños, sabiendo cómo distribuirlos y cómo resaltar su movimiento dentro de la superficie del cuadro. En esta obra, la luminosidad interior de procedencia desconocida jugó un papel importante en la construcción y composición del movimiento para la realización de estos cuadros. Viendo estas obras, no podemos pasar por alto el tinte legendario y la aparición del significado psicológico que surge del cuadro.



56. Saïd, *La oración en la mezquita de Ibn Tūlūn*, 1934.

Óleo sobre lienzo



57. Saïd, *La oración en la mezquita de Ibn Tūlūn*, 1934.

Óleo sobre lienzo

La mezquita de Ahmed Ibn Tūlūn (263-265 H. / 876-879 DC.) es la tercera que se levantó en el Egipto islámico después de la mezquita de ‘Amr Ibn el-‘As (21 H / 641 DC.) y la mezquita el-‘Askar (que desapareció cuando lo hizo la ciudad que lleva el mismo nombre, conocida posteriormente como ciudad Zayn el-Abidin y que, actualmente se denomina, al-Matadero). La mezquita Ahmed Ibn Tūlūn se erigió para ser una mezquita que reuniera a los musulmanes en la oración del viernes.

“Fue construido en un área de seis *feddans* (*yuntas*) y medio, lo que la hizo la mezquita más larga de Egipto. También tenía extensiones adicionales o *ziyadahs* hacia el oeste, el norte y el sur, parecidas a las de la Mezquita de Samarra, que tenían por objeto proteger y aislar la mezquita del ruido exterior”⁶⁰.

Lo que atrae la atención es la anchura de la pared de la Mezquita de Ibn Tūlūn. Esto es lo que afirma y muestra Saïd con su sensibilidad y su transparencia artísticas en su obra *Los oradores*, ya que varios investigadores y eruditos como, por ejemplo, Oleg Grabar comentaron:

“Los muros eran, casi sin excepción, gruesos y macizos, y raramente tenían aberturas o estaban decorados en el exterior. En un principio eran el medio de separar del mundo exterior un espacio reservado a los musulmanes y raramente había en el exterior un símbolo o un signo que indicase la naturaleza del edificio. Los portones o puertas comienzan a aparecer en el mundo islámico occidental a finales del siglo IX, pero no son frecuentes. En las

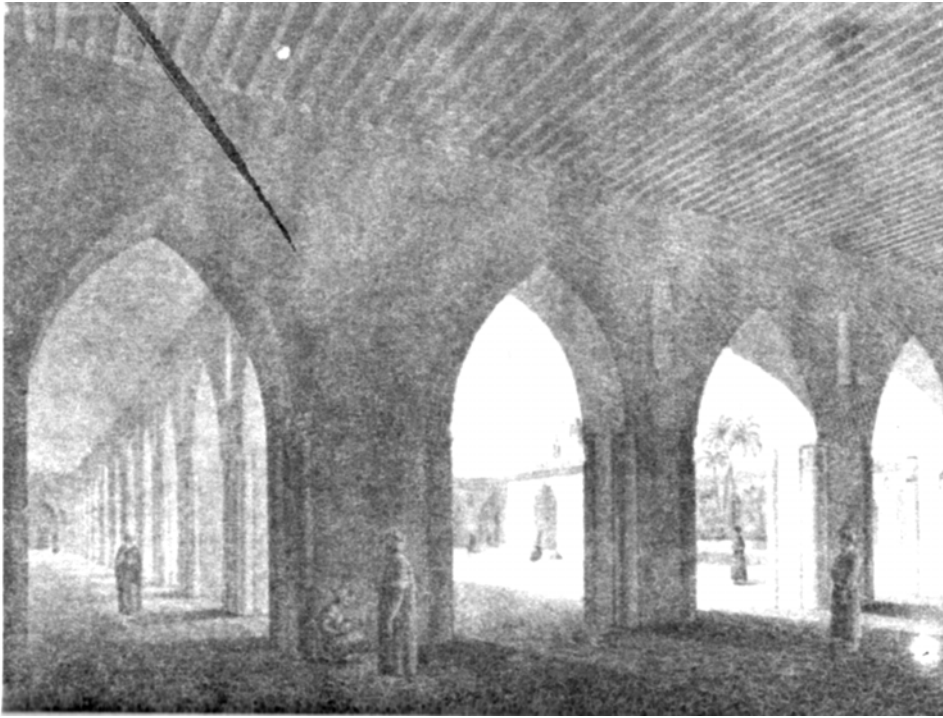
⁶⁰ Mostafa Shiha, *La arquitectura islámica en Egipto*, El Cairo, *Dar Al-Kutub*, 2001, pp. 53-54.

mezquitas de Samarra y en la de Ibn Tūlūn, en El Cairo, los muros exteriores eran almenados y tenían un sistema organizado de ventanas y aberturas que servían para aligerar la monotonía de una pared lisa⁶¹.

Saïd retrató una escena desde la mezquita de Ahmed Ibn Tūlūn de El Cairo en la que los oradores están rezando. En dicha pintura hace muestra de una gran destreza y habilidad, al haber elegido perpetuar ese panorama donde notamos la armonía musical, homogénea y equilibrada entre los arcos y las columnas de la mezquita que se colocan de forma paralela y consecutiva con las filas de los oradores. Éstos se disponen apropiadamente con sus espaldas curvadas en un movimiento cuya dirección es contraria al de los arcos de las columnas consiguiendo así una fusión orgánica entre la figura arquitectónica y humana. Eso nos hace percibir un sentimiento total e interminable que encontramos perenne en las miniaturas del arte islámico. Encontramos también que la iluminación es interior, procedente de varios orígenes, como si de la iluminación de un teatro se tratara; las sombras densas y ambiguas nos muestran el grosor de las columnas y sus nudos. Con ello, Saïd simbolizó de manera directa la unicidad sobre la que se levanta la religión islámica, la unicidad de la dirección hacia la que los oradores se inclinan, hacia la Kaaba. Insistió de manera indirecta sobre esa simbolización pintando una sola ventana y un solo candelabro, eligiendo su posición en el cuadro con gran maestría según las exigencias de la regla de oro (un tercio y dos tercios en cada uno de los lados del cuadro). Saïd pudo vencer la intensidad del ardor trágico entre las líneas verticales, horizontales e inclinadas utilizando algunas líneas tenues y sombras extendidas sobre las paredes y el suelo. Los colores utilizados son reales y proceden del entorno egipcio, donde era costumbre utilizar colores añiles, marrones y negros en los vestidos de la clase popular resistentes al polvo y al trabajo.

Esto fue lo que aclaró Saïd en su pintura *La oración*. Lo describe con el especial ambiente del culto. Separa el ambiente exterior utilizando colores oscuros y suaves iluminaciones indirectas que se aprovechan del grosor de las paredes, de las columnas y del movimiento de su arco con la repartición de su iluminación interior en el trabajo artístico. Antes se habían adelantado otros artistas orientalistas, como el francés Portain que pintó la mezquita desde una perspectiva interior y se centró en mostrar la fortaleza de la iluminación natural que cae sobre las paredes de la mezquita y el suelo, poniendo especial hincapié en mostrar los detalles interiores de la mezquita como los motivos ornamentales, los techos, los púlpitos, las rejas enyesadas y cromadas y todos los detalles que contiene la mezquita. Se ha de hacer hincapié que tanto Saïd como Portain no se interesaron por la relación de los personajes con respecto a la arquitectura de la mezquita, ya que los personajes no están pintados de manera proporcional en relación a la altura de las columnas. En Portain pasa lo contrario, mientras que Saïd no nos sorprende con su perspectiva pictórica lógica ya que su objetivo no era servir de documento a la arquitectura interior de la mezquita. Es reprobable el que el artista francés Portain siguiera los modelos documentales clásicos que obedecen a la documentación de los pormenores más detallados.

⁶¹ Oleg Grabar, *La formación del arte islámico*, traducción de Pilar Salsó, sexta edición, ediciones Cátedra, s.a., 1990.p.140.



58. Portain, *Interior de la mezquita de Ahmed Ibn Tūlūn*, S. XIX

Lápiz carbónico sobre papel, 39.2x30.2

Libro la descripción de Egipto.

La mezquita de Ahmad Ibn Tūlūn sigue la misma estructura tradicional de las mezquitas: un patio abierto rodeado por cuatro pabellones o *riwaqs*, el más largo de los cuales es el de la *qiblah*, que está formado por cinco naves apuntadas con cinco bóvedas apuntadas. Las hileras de bóvedas situadas en el *riwaq* de la *qiblah* y en los demás *riwaqs* se distinguen por sus pilares de adobe rectangulares con columnas comunicadas en las cuatro esquinas. Encima de estos pilares, y entre sus arcos, podemos ver, a través de las pinturas de los artistas, que existen pequeñas aberturas con arcos apuntados que sirven para levantar con facilidad el peso y dejar pasar la luz y el aire en los pasillos de los *riwaqs*. Los tres *riwaqs* tienen dos pasillos cada uno. El objetivo de tales ventanales no es sólo ayudar a iluminar y a mover el aire en la mezquita sin perturbar la mente del orante, sino que éstas ayudan a formar las fachadas exteriores. Con el análisis de las fachadas de la mezquita se hizo patente, de manera general, la inexistencia de las relaciones entre los lugares donde se encontraban las ventanas y puertas, y los ejes de los arcos situados en la esfera interior de las ventanas exteriores.



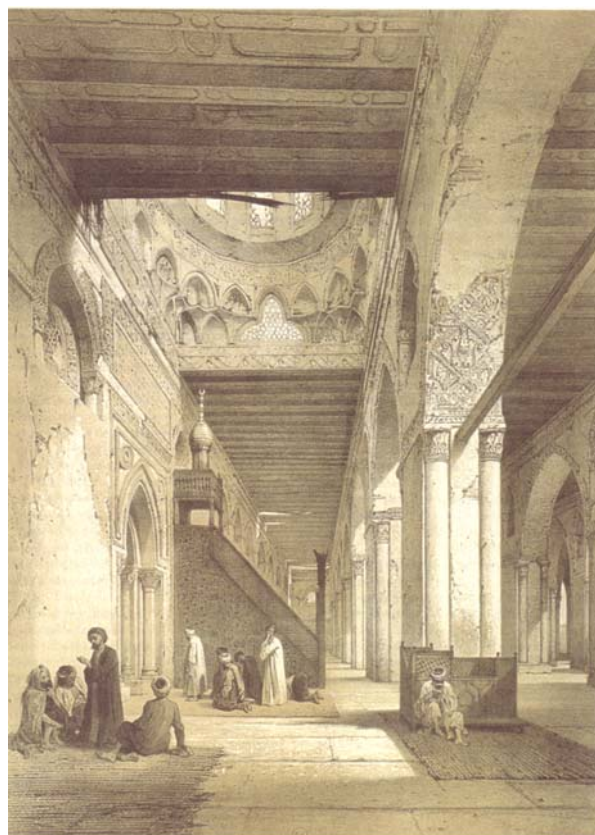
59. Prisse d'Avennes, *El interior de la mezquita de Ahmad Ibn Tūlūn*, s. XIX
Acuarela sobre papel

El orientalista francés Prisse D'Avennes (1807-1879), que sigue el método de la escuela Romántica, pintó una de las vistas interiores de la mezquita Ahmad Ibn Tūlūn conservando la proporción aproximada entre el tamaño de los personajes y la arquitectura interior de la mezquita tal y como muestra uno de los laterales de la misma en la que se utilizaron pilares en vez de columnas unidos por arcos apuntados. En cada frente del alminar de Ahmad Ibn Tūlūn y a su mismo nivel, se proyecta una galería ciega en forma de dos arcos gemelos de herradura trasdosados con alfiz y columnillas con parteluz. Las partes superiores de las paredes contienen un gran número de ventanas de estuco cada una de las cuales con diferente decoración y formas geométricas. La mayoría de las columnas presentan arcos semicirculares en su parte superior y éste es el caso de la mezquita de Ahmad Ibn Tūlūn, cuyo arco apuntado aparece en muchos monumentos islámicos primitivos.

Tal y como vemos en el cuadro, Prisse d'Avennes se centró en mostrar la repetición de la simetría del arco apuntado que toma el aspecto de la herradura de un caballo con sus pilares y bandas ornamentadas, con su escritura, con las ventanas que se sitúan en su lateral y con las ventanas de estuco a través de las cuales se disfruta al máximo de la luz que se va apagando y que está relacionada con la espiritualidad del lugar de culto y de oración.

Existen bandas decorativas de estuco del tipo de Samarra, especialmente cerca del patio de la mezquita, en las partes más altas de los arcos. Una banda de madera bajo el techo sostiene inscripciones cúficas de los versos del sagrado Corán. Es digno de mención que el artista egipcio Saïd no olvidó dibujar uno de los rasgos que caracterizan a aquella mezquita y que es una de las

ventanas de estuco cromado en el fondo del cuadro; estas ventanas son una fuente de luz interior y espiritual para el fondo del cuadro. Situó esta característica con lo que corresponde el corte del rectángulo dorado que es el tercio y los dos tercios de la superficie del cuadro.



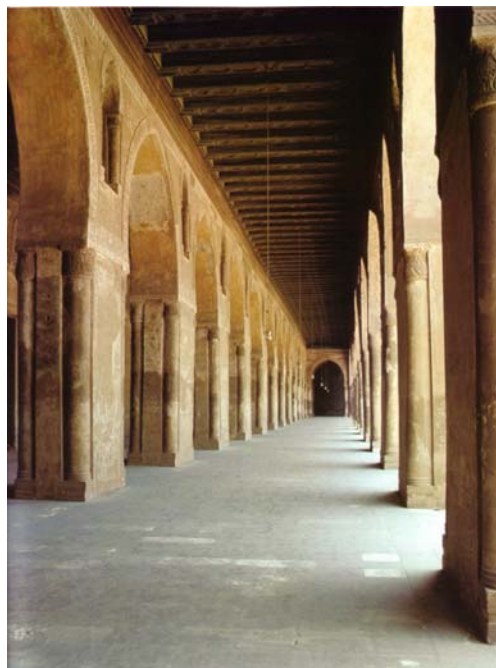
60. Prisse d' Avennes, *Vista interior de la mezquita de Ahmad Ibn Tūlūn*, s. XIX
Acuarela sobre papel.

Se ha establecido en el espíritu de la persona árabe, que contiene la vasta aldea con su cúpula celestial, y permaneció firme al cielo con su mirada examinándolo a través de la mirada descubierta. Por ello, aumentó la utilización de las aperturas en la claraboya y en las cúpulas, añadiéndoles como funciones, entre otras, las de airear e iluminar la visión del cielo en las mezquitas y en las viviendas. Y esto es lo que se puede ver en relación al diseño de la cúpula de la mezquita de Ahmad Ibn Tūlūn que vemos en la obra de Prisse d' Avennes en la que había pintado a algunos oradores y a otros personajes, concretamente en el aula bajo la cúpula y delante del *mihrab*, mostrando una perspectiva lateral de los gruesos pilares continuos que parecen haber estado ornamentados, en su día, con una capa de motivos ornamentales de escayola y de las que no quedan actualmente más que escasos restos. En el cuadro vemos una parte de los motivos ornamentales que se sitúan por debajo de la cúpula y algunas de las aperturas en su cavidad, que describe Gómez Moreno de la siguiente manera:

“Bajo el puente que une el muro septentrional de la mezquita de Ibn Tūlūn con el alminar, vuelan a cada lado de su bóveda cuatro modillones recortados en curva cóncava y provistos

de cinco lóbulos, listón vertical atravesado y copada nacela”⁶². “Del mismo tipo de los modillones de la cornisa de la fachada que da al patio, y a los que sostienen el tejazoz avanzado sobre la portada de San Esteban en la mezquita de Córdoba”⁶³.

Son obra de ‘Abd al-Rahmān al-Nāsir⁶⁴, aunque estas últimas llevan nueve lóbulos. Casi todos los diseños que se encuentran en las mezquitas sólo pueden interpretarse como puramente ornamentales. Las largas inscripciones de la cúpula de la mezquita de Ibn Tūlūn o de Córdoba, enmarcan y subrayan determinadas partes arquitectónicas y puede que su inteligibilidad como textos sea ajena a su empleo en la decoración.



61. A. John Gardner Wilkinson, *una vista general de Ibn Tūlūn*, s.XIX.

Lápiz gráfico sobre papel.

62. B. Perspectiva de las columnas en la mezquita.

En realidad, nos damos cuenta de que los arcos gemelos con aspecto de herradura del alminar de Ibn Tūlūn (1296) antes indicados llevan alfiles precisamente andaluces, concretamente de tipo califal cordobés auténtico hasta el punto de que es indudable el pensar en una influencia directa de Córdoba. En este asunto, muchos investigadores y eruditos tienen opiniones diversas a la vez que están de acuerdo en la influencia arquitectónica recíproca entre algunas creaciones arquitectónicas islámicas en Egipto y Al-Andalus. Como ejemplo, sirva lo que se ha mencionado arriba además de lo siguiente:

⁶² Gómez Moreno, “Arte árabe español hasta los Almohades”, *Arts Hispaniae*, t. III, Madrid, 1949, p. 192.

⁶³ Al-Sayyid ‘Abd al-‘Azīz Sālīm, *Al-Ma’āzin al-Miṣrīyah: naẓrah ‘āmmah ‘an aṣliḥā wa-taṭawwuriḥā mundhu al-faṭḥ al-‘Arabī ḥattā al-faṭḥ al-‘Uṭhmānī*. El Cairo, 1959, p. 16.

⁶⁴ Veas Torres Balbás, *Arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba*, en *Historia de España*, dirigida por Menéndez Pidal, t. V, Madrid, 1957, p. 472. Salem, *Historia de Córdoba, metrópoli del califato omeya en Al-Andalus*, t. I, p. 336.

“Una ménsula de madera tallada y con su extremo en forma de proa fue encontrada en una sala inmediata a la mezquita y pegada exteriormente al muro de la *qibla* que formaba parte del palacio del emirato de los *ṭūlūnīs*”⁶⁵.

El sabio Marçais cree que esta ménsula pertenece a la época del sultán Hasan al-Dīn Lāyīn al-Mansūrī (1296-1298) puesto que es muy parecida a las que pueden encontrarse en la sinagoga de Santa María la blanca en Toledo de finales del siglo XII⁶⁶. Por el contrario, la opinión de Torres Balbás no concuerda con la del sabio Marçais porque piensa que, si atribuimos la ménsula a la herencia hispánica exclusivamente toledana, realmente estamos excluyendo la posibilidad de que este elemento provenga de muchas otras localizaciones españolas, puesto que se han encontrado ménsulas análogas por toda la España musulmana y mudéjar.⁶⁷

En mi opinión, no quiero dar a entender que la sinagoga de Santa María la blanca de Toledo es la base inspiradora de las obras andaluza en la mezquita de Ibn Tūlūn. Alfonso VI conquistó Toledo en 1085 y el tratado de capitulación permitió a los musulmanes convivir con los cristianos. La tolerancia de la sociedad a nivel personal y de religión facilitó el que las tradiciones islámicas se mantuvieran en Toledo, lo que favoreció la aparición del estilo mudéjar toledano. Asimismo, tengo la seguridad de exponer personalmente que la aparición en Egipto, durante el siglo III, de una ménsula de tipo andaluz no coincide con la conquista cristiana de Toledo (1085), sino con la de Córdoba, que tuvo lugar en una fecha muy admisible para que emigrantes cordobeses pudiesen participar en las obras de Hasan al-Dīn Lāyīn al-Mansūrī. Torres Balbás no esconde su prudencia en lo que se refiere a la hipótesis de Marçais y escribe:

“Tal vez si admitimos las fechas que propone Marçais para las obras españolas de Ibn Tūlūn, cabría suponer que artistas andaluces emigrados después de la conquista de Córdoba 1236, y Sevilla 1248, por San Fernando, levantaron la puerta de la biblioteca de la mezquita mayor de Qayrawān y, prosiguiendo su viaje hacia oriente, tal vez camino de la Meca, trabajaron en las obras de 1296 en la mezquita de Ibn Tūlūn”⁶⁸.

Podemos por otra parte notar el origen de la forma de proa que se destaca en la ménsula de Ibn Tūlūn en la hoja curvada como una concha, que emplearon como ménsula imposta del arco de la entrada al mihrāb de la mezquita de Córdoba y en las puertas orientales exteriores de la ampliación de al-Hakam II y las del Almanzor en la misma mezquita. Cree Torres Balbás que, a partir de las ménsulas de la Alcazaba de Málaga, de las

⁶⁵ Véase George Marçais, « Les échanges artistiques entre L’Egypte et les pays musulmans occidentaux », en *Hesperis*, XIX 1934, p.104.

⁶⁶ Ibid. p. 104.

⁶⁷ Torres Balbás, “Intercambios artísticos entre Egipto y el Occidente musulmán”, en *Al-Andaluz*, II 1935, p.417.

⁶⁸ Ibid., p.417.

de la mezquita de Tremecén, de las de la Aljafería y de las que aparecieron después en edificios andaluces musulmanes y mudéjares, se derivaron de estas hojas curvadas.⁶⁹



63. Saïd, *Los derviches*, 1936.

Óleo sobre lienzo

El cuadro *Los derviches*, pintado por Saïd en el año 1936, se parece a la pintura *Los derviches que giran* de Jéan Léon Gérôme (1824-1904). En cuanto a la elección del tema y la selección del fondo arquitectónico de líneas curvas y verticales, Saïd contó con el enriquecimiento de la dinámica de la construcción circular en el movimiento de rotación de los *derviches*, que complementan y reafirman esa dinámica con el retrato de parte de un muro circular con columnas, lo que nos induce a pensar en la existencia de una cúpula sostenida por esas columnas que parece tener la misma formación arquitectónica que la cúpula de la roca. Mientras que el artista Gérôme hizo resaltar la construcción circular pintando en la parte superior ornamentaciones arquitectónicas parecidas a colmenas. Esos ornamentos y cornisas se utilizaron en la decoración arquitectónica o en el cambio de una forma a otra, sobre todo en el cambio de una superficie cuadrada a una superficie circular sobre la que se alzan las cúpulas, como nos muestran las dos obras de ambos artistas. Algunas veces, esas cornisas hacen la función de los techos de una vertiente.

“Las cornisas aparecieron en el siglo XI, luego los musulmanes las utilizaron mucho, hasta el punto de convertirse en un distintivo de la construcción islámica en las fachadas de las mezquitas y casa, bajo las cúpulas, en las coronas de las columnas y en los tejados de

⁶⁹ Torres Balbás, *ibid*, p.421.

madera. Sus formas cambiaron según los tiempos y los lugares. La utilización de las cornisas llegó a su más alto nivel en la Alhambra de Granada. Los motivos de su utilización eran la mucha energía en todas las esquinas de la habitación cuadrada, cuando se quiere edificar sobre ella una cúpula circular”⁷⁰.

La ornamentación en los edificios islámicos no influía mucho en la planificación arquitectónica. Se interesó más por las cornisas uniformes, igual que por la ornamentación y por las cornisas en la arquitectura clásica, a las que se añadieron motivos que emanan del espíritu del Islam y sus preceptos que prohíben las estatuas. Por ese motivo difieren los motivos ornamentales en la construcción islámica de los coptos, romanos y otros.

En el cuadro *Los derviches* de 1936 hay una clara influencia del estilo de las escuelas de manuscritos árabes, que utilizaron una variedad de clases de espirales en la formación de la estructura básica para pintar las miniaturas arabo-persas, hindúes, mogolas, turcas y otomanas y las tardías pinturas del cercano Oriente, donde Saïd utilizó la espiral vertical cambiando la profundidad horizontal por el espacio vertical y situando el punto de visión totalmente delante del espectador. Esta misma situación se corresponde con la miniatura *Ghorrat al-kitab (el prólogo del libro)*. A título de ejemplo, presentamos la obra *Ghorrat kitab al aghani* de Abi Faray al-Asfahani, Mosul, 1220 d.C., donde se ordenaron los personajes el uno encima del otro comenzando desde abajo en una construcción libre hecha con una espiral vertical⁷¹ que recorre las caras y, algunas veces, las manos. Quizás fuera involuntaria esta influencia en cuanto a la planificación arquitectónica de ese cuadro *Los derviches*, pero fue necesaria su utilización porque se acopla a los elementos de la formación del tema que torna alrededor de los movimientos de los derviches y de la rotación de la construcción arquitectónica. Es de señalar que algunos de los artistas occidentales de la era moderna, como Henri Matisse (1869-1954), intentaron también ordenar sus trabajos artísticos sobre la base de la espiral o la doble espiral, una frente a la otra.

El centro de partida de la espiral geométrica se encuentra en el centro del cuadro, encarnado por un *derviche* que, con sus manos alzadas al lado de otro *derviche*, transmiten la intensidad y velocidad giratoria que impera en todas las partes del cuadro hacia arriba en dirección de la cúpula velada que intuimos a través del plano arquitectónico. El artista limitó la repetición de líneas arqueadas, que se dirigen hacia una sola dirección, con líneas inclinadas y quebradas en la delantera y en el fondo del cuadro; dicha dirección se encuentra representada por la diferencia de movimiento de las manos de los *derviches* y la dirección del movimiento de sus cabezas. Asimismo, Saïd nos reprodujo una línea imprevista y cortante con el movimiento de los brazos extendidos de uno de los *derviches*, rebajando así la intensidad de la repetición de las líneas curvas, las arqueadas y las quebradas.

⁷⁰ Tawfiq Ahmad ‘Abd al-Jawād, *Tarij al-‘aimara wa al-finunn al-Islamyia*, El Cairo, 1970, p.57.

⁷¹ Para más información sobre las diferentes espirales en las miniaturas de los manuscritos islámicos, véase: Papadopoulos Alexander, *Islamic and Muslim Art*, Londres, 1980, pp.96-98.



64. Jean, Léon Gérôme, *Los derviches que giran*, s.XIX.

Óleo sobre lienzo, 1899, 73x95 cm.

Para Gérôme, la visión artística eran sus propias particularidades, que influyeron sobre el lenguaje de las formas en su cuadro en cuanto al estilo expresivo y al grado de prestación, que es también de expresión fija en la mayoría de sus trabajos orientalistas. Al igual que los artistas orientalistas contemporáneos y algunos de los que le antecedieron, Gérôme se esforzó mucho en el tema oriental como materia artística. No obstante, él destacó por su capacidad de elegir lo que es susceptible de convenir a sus intereses y a sus elevadas prestaciones técnicas. Ya que su meta se situaba en torno a lo que registraban sus ojos de la realidad del ambiente egipcio, tuvo cuidado de mostrar las particularidades naturales para crear sus temas alejándose de toda perversión de las formas y ajustándose a su estado original. Al mismo tiempo, reflejó sus ideas en el montaje de los elementos de la figura según las exigencias del mismo trabajo artístico. Observamos que Gérôme destacó en esto por su realismo, aspecto que respetó en sus obras orientalistas.

En cuanto a los temas que Gérôme trató en sus cuadros, algunos de los cuales analizaremos en esta investigación, nos encontramos con que son tantos que dejó perplejos a sus contemporáneos, confirmando así su capacidad para ajustarse al ambiente egipcio. A través del seguimiento y del análisis de sus obras paisajísticas y construcciones islámicas en Egipto, encontramos temas relacionados con el ambiente popular que quedaron plasmados gracias a su clarividencia y en los que quizás vio, a través de sus diferentes ritmos, soluciones plásticas que beneficiaban sus posibilidades artísticas y que, al mismo tiempo proporcionaban a Europa temas extraordinarios que despertaban la imaginación. De entre estos temas, destacamos el de *Los derviches*. Los valores plásticos con los que Gérôme trató sus temas orientales se caracterizan por su diversidad que va en función de la etapa temporal que estemos estudiando, apareciendo cercanas y parecidas en su tratamiento y su utilización de las líneas y colores, sus sombras y luces,

su ritmo y su equilibrio, habiendo llegado el investigador a esa conclusión después de estudiar algunos de sus cuadros hechos en tiempos diferentes.

En el cuadro *Los derviches*, observamos que el movimiento toma cuerpo en la forma de los elementos, consiguiendo así grandes valores de belleza que Saïd expresó con su capacidad de registrar los detalles más mínimos en sus pinturas. Encontramos esos valores en la línea que refleja el movimiento rotatorio de la falda que viste el *derviche*; unos valores a los cuales se añaden otros valores caligráficos que representan los versículos coránicos y que pueden encontrarse en una banda situada en la parte superior del cuadro, consiguiendo así una dinámica de movimiento en la forma arquitectónica; es sabido que la escritura tiene un carácter muy oficial. Uno de los motivos ornamentales más comunes en la mezquita era la escritura de distintos textos árabes. La mayor parte procedían del Corán, pero también se incluían textos de suma importancia sobre el edificio. Ha añadido la repetición de diversas proyecciones al borde gráfico que se sitúa en la parte de más distal en cuanto al observador. Para conservar la armonía en el cuadro, trazó una línea paralela entre la dirección de los giros de los *derviches* cuya orientación es vertical y los adornos arquitectónicos, ejemplificados en los mocárabes en su posicionamiento superior.

El artista rompió la monotonía de la repetición de líneas curvas, las principales y las superiores, con una línea inclinada que cobra consistencia en la dirección del movimiento de extensión de la elevación de brazo del *derviche* hacia arriba. Gérôme utilizó también una gama cromática que se acerca a la realidad presente en dicho lugar y su carácter cromático le permitió darle una musicalidad ligera permanente de la luz conservando las dimensiones. El artista muestra su poder de estudio de algunos detalles y la adecuada distribución de los contrastes entre las zonas oscuras y las zonas iluminadas.

Saïd se interesó por mostrar el espíritu de la escena tomando el elemento arquitectónico como un instrumento perfeccionado, ya que su interés no estaba centrado en documentar la edificación musulmana. Más bien, su interés era el de mostrar la combinación y la unión de la temática con la figura arquitectónica. Mientras tanto, Gérôme centró una parte de su interés en documentar el lugar y el tiempo de la misma manera que intentó hacer lo mismo, en la medida de lo posible, con la medición de la mayor extensión posible de la perspectiva. Nosotros no pretendemos infravalorar con ello su visión artística, ya que cada artista tiene un sello particular y unas circunstancias diferentes que influyen sobre su visión y los modos de tratar artísticamente un tema.



65. El baile de los derviches en una de las fiestas de la ciudad de El Cairo.

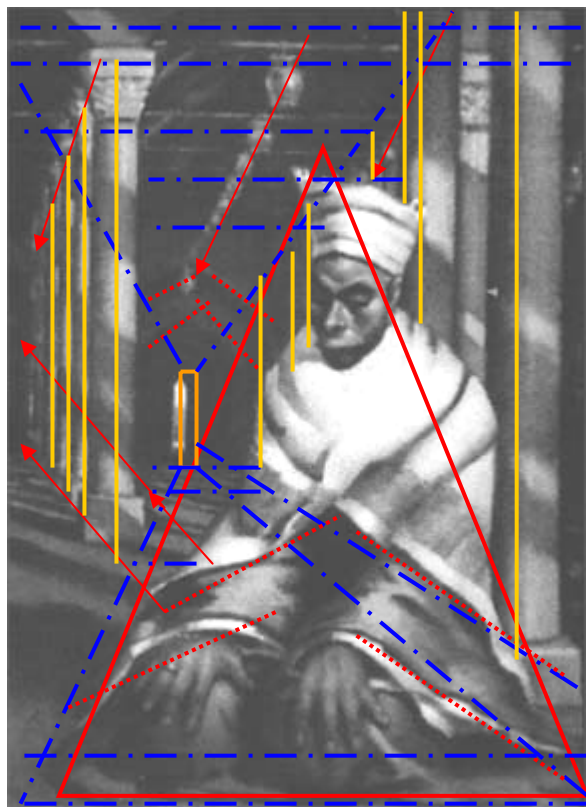


66. Saïd, *El-Zar*, 1939

Óleo sobre lienzo

Este cuadro nos muestra una visión clara y realista dentro de una de las sencillas casas populares. Podemos observar una reja que presenta una posición elevada y que guarda celosamente la intimidad del hogar con unos techos fabricados de madera y con celosías fabricadas con una baja calidad. Podemos observar el ritmo rápido que caracteriza el movimiento circular en los cuadros *al-Zikr* (*Invocación del nombre de Dios*) de 1936 y *al-Zar* de 1939 que da la sensación de movimiento. Además, se puede percibir una situación psicológica subjetiva en la que pueden sentirse las vivencias de los personajes de *al-Zikr* que son percibidos con facilidad cuando vemos y seguimos sus movimientos. Para investigar este ritmo dinámico dentro de su cuadro, utilizó como elemento la luz, de procedencia desconocida, que iluminaba los cuerpos y

las ropas de los personajes y el suelo; todo ello, formando zonas luminosas y una oscuridad intensa que facilitaba la percepción de contraste que conecta todas las partes de la composición de forma que conserva el equilibrio de la escena. Para centrar la mirada en un punto desde donde pueda apreciarse adecuadamente la escena, situó un rayo de luz mucho más intensa que las demás en uno de los personajes.



67. Saïd, *El orante*, 1941
Óleo sobre lienzo

Este cuadro se diferencia de los anteriores en lo que respecta a la arquitectura. Observamos que el artista pintó las columnas de la mezquita con una estructura figurativa realista y corpórea, característica poco predominante en sus obras anteriores. Quizás recurrió al acercamiento a la realidad para que nuestra atención fuese atraída por el personaje de su cuadro, un personaje que representa la clase de hombres dedicados a la agricultura.

Representa la mezquita de 'Amru Ibn Al'as que creó en la ciudad de Fustat un símbolo característico que representaba la máxima prueba de que ésta no fue sólo la primera mezquita del Egipto musulmán, sino también de África (cuya construcción inició el caíd 'Amru Ibn Al'as en el año 21 de la Hégira y 641 d.C.). La mezquita tenía en efecto varias funciones, además de albergar los rezos. Varios círculos de instrucción están contenidos en sus *riwaqs*, en los cuales se enseñan varias doctrinas religiosas. La mezquita incluye la hacienda musulmana, un despacho en el que se resolvían disputas y controversias, así como otras muchas funciones religiosas.

“Es notable que a la mezquita se le dieron diversos nombres tales como la Mezquita Antigua, la Mezquita de Egipto, la Mezquita de *Ahl-Ur-Rayah* (los portadores de pancartas), la Mezquita de Fateh (conquista), Taj al-Jawami’ (la corona de las mezquitas) y Matla’ al-anwar al-Lawami’ (la fuente de las luces relucientes)”⁷².

Quizás estos nombres reflejan su importancia y su destacado papel espiritual y político en la historia del Egipto musulmán. Es digno de mención que todavía, hasta la actualidad, se continúen realizando algunos ritos religiosos y tradiciones heredadas en esta mezquita, como por ejemplo el rezo del último viernes del mes de Ramadán todos los años. Éste es conocido con el nombre del *viernes huérfano*. También se hacía la oración de la rogativa para pedir la lluvia (*istiska’*), para pedir el aumento de la crecida anual del Nilo; ritos religiosos en los que participaban todos los estratos egipcios con todas sus creencias.

Tal y como vemos en los cuadros anteriores (*al-Zikr* y *al-Zar*), evolucionaban hacia direcciones metodológicas y temáticas modernas y nuevas. La visión ilustrativa del pintor se mantuvo fija y desapareció la mágica luz, trasladándose desde la simbología a la expresión directa; lo que nos permite decir que tal modernización y cambio en su estilo no se consideran exactamente un cambio, sino que forma parte de una etapa dentro de su vida que le prepararía para introducir nuevos caminos futuros. En cuanto al cuadro *El orador* (1941), nos muestra a uno de los orantes durante su rezo llevado a cabo con humildad, mientras en su rostro aparecen los rasgos *akhanatonianos* (de *Akhnaton*) que nos evocan los rasgos de las caras de los personajes de Saïd.

Dicho cuadro se considera uno de los signos de la transformación del artista a una etapa nueva en su vida artística en la que mezcla la imitación de la realidad y su metodología abstracta y surrealista que hemos visto en cuadros anteriores. Saïd tomó la arquitectura las bóvedas y las columnas de la mezquita ‘Amru Ibn Al’as como fondo para el protagonista de su cuadro, cuya creación se muestra con el aspecto de un triángulo gigante que sale del trazo del primer plano del cuadro. En el fondo del cuadro se sitúan una serie de columnas y arcos consecutivos y paralelos, que parecen estar buceando en la oscuridad de la profundidad del cuadro, si no fuera porque existe una fuente de luz proveniente de una de las puertas de la mezquita a las que dirigen las columnas. La estética artística que se oculta en dicho cuadro es la solidez de la construcción, el equilibrio arquitectónico-geométrico y el tratamiento subjetivo, casi realista, que se le da al cuerpo humano. Del mismo modo, la extensión casi acabada de las columnas arqueadas se dispone en el cuadro siguiendo una dirección única y presente en todos los elementos, como si dicha puerta iluminada representara la soledad situada en el centro de la obra.

⁷² Mostafa Abdallah Shiha, *The islamic architeure in Egypt*, Prism archaeological series 5, El Cairo, departamento de cultura extranjera, Dar Al-Kutub, 2001, P.52.



68. Jean, Léon Gérôme, *Oración pública en la Mezquita de 'Amr*, 1870.

Óleo sobre lienzo, 88.9x74.9 cm.

Museo Metropolitano de arte, Nueva York.



69. Vista interior de la mezquita de 'Amr Ibn Al-'As (642-827)

Sobre el fondo histórico y arquitectónico de la mezquita de 'Amr podemos empezar diciendo que la expansión islámica se produjo en un período de tiempo relativamente corto. En menos de un siglo, el Imperio Islámico ya estaba configurado. La incursión árabe en Egipto se produjo en el siglo VII. En torno al año 641, las tropas de 'Amr se establecieron al norte de Menfis, cerca del delta del Nilo. Este primer asentamiento se convirtió en una pequeña ciudad, Fustat, origen del futuro Cairo. Desde tiempos pre-islámicos la agitada vida urbana que había caracterizado las metrópolis egipcias se reducía a Alejandría. Ésta fue perdiendo importancia en

favor de la floreciente Fustat, situada al sur del delta del Nilo. Su enclave poseía una excelente posición tanto militar como comercial. De Fustat se han conservado escasos testimonios arquitectónicos que no permiten un análisis de las primeras construcciones islámicas en Egipto. Debieron tener un carácter fundamentalmente militar y pertenecieron a la dinastía Omeya (661-750).

La mezquita de 'Amr Ibn al-'As fue construida, por primera vez, de una manera reducida, utilizando una metodología simple con una forma rectangular. Por lo visto, la estructura originaria de...

“... la mezquita era extremadamente simple, 28'90 metros de largo por 17'34 metros de ancho. Las paredes estaban echas de adobe, mientras que el techo estaba hecho de frondas de palma sostenidas por columnas de troncos de palmera. Tiene seis puertas: dos en la zona norte, dos en la sur y dos en la zona occidental. La mezquita en ese tiempo daba al Nilo por una parte y por otra estaba rodeada por los barrios de Fustat”⁷³.

Liberó su orientación un grupo de compañeros entre los que se encontraban Zubair Ibn el-'Awwam y 'Abbada Ibn al-Samit. Algunos historiadores citan que 'Amr es el que puso su orientación, pero que la desvió hacia el este. La corrigió Curra Ibn Charik cuando empezó la reconstrucción de la mezquita. Se dice que en la época del califato omeya, en el año 53 de la Hégira/672 d.C., el valí Muslima Ibn Mukalid en la época del califato de Mu'awiya, empezó el derrumbe de la mezquita desde la base y empezó su reconstrucción de nuevo, sobre un terreno que duplicaba su superficie original. Igualmente, añadió marquesinas en la parte de la *qiblah*. En aquella época, la mezquita tenía un patio abierto cubierto con esteras.

También había un acuario anexo a la parte norte. Abdul 'Aziz Ibn Marwan dio la orden de demoler la mezquita en el año 79 de la Hégira/698 d.C. y la volvió a reconstruir añadiendo nuevas partes. En el 89 de la Hégira/707 d.C. su bajo techo fue elevado por orden de Abdul-Malik Ibn Marwan. Cuando llegó el valí Karra Ben Sharif en la época del califa Alwalid Ben Andel-Malik, llevó a cabo su derribo desde la base y posteriormente volvió a reconstruirla en el año 92 de la Hégira/710 d.C. alcanzando su superficie los 750 metros, esto es, la mitad de su superficie actual. Construyó un *mihrab* subterráneo y le proporcionó un púlpito de madera. Construyó una *macsura* al lado del *mihrab*. Cuando Andel-Lah Ben Tahir Ben Al-Hisin se hizo cargo de los asuntos de Egipto, antes de la llegada del califa Al-Ma'mun Al-Àbbasi, le añadió en el año 212 de la Hégira/827 d.C. nuevas estancias a la mezquita por la parte sudeste, que casi igualaban la misma superficie sobre la que se situaba la mezquita tras las reformas del valí Curra Ibn Charik. Entre los restos más importantes que aún permanecen en la mezquita, que se le asignan a la época del valí Andel-Lah Ben Taher, se encuentran algunos soportes de madera conocidos con el nombre de *tabali* (mesitas bajas y circulares) que elevan los capiteles de las columnas en la esquina derecha del pórtico de la *qibla*, que se adornó con ornamentos vegetales esculpidos, parecidas a los

⁷³ Mostafa Abdallah Shiha, *op.cit*, p. 50.

ornamentos de los mosaicos de la Cúpula de la Roca, y algunos ornamentos murales de la Mezquita *el-Aksa de Jerusalén*.

Se produjeron diversos cambios en la Mezquita de 'Amr Ibn Al-'Ass durante la época fatimí, la *Ayyūbī* y la otomana, algunos de los cuales fueron positivos y otros negativos tales como el incendio de Fustat que destruyó la mezquita en el año 564 de la Hégira/1175 d.C.; catástrofe iniciada por el consejero del visir de Al-'Adhedh, el último califa de la época *Ayyūbī*, para impedir la entrada de los cristianos a Fustat. Se mantuvo sí hasta la llegada de Salah Addin Al-Ayyūbī que ordenó su reforma en el año 568 de la Hégira/1179 d.C., volviendo a construir la *qiblah* con lo que había en ese gran *mihrab* al que revistió de mármol y esculpió en él su nombre.

“Durante el reinado del sultán Zahir-Baybars en el 666 de la Hégira/1267 d.C. y el sultán el-Nasir Muhammad Ibn Qalawun, antes de que falleciera en el terremoto de año 702 de la Hégira, fue reformada en el 703 de la Hégira por el príncipe Salar, que también cambió su construcción hasta cierto grado. De estas modificaciones sólo han quedado unas pocas ventanas de estuco en la parte oeste. También añadió otro nicho de estuco fuera de la mezquita”⁷⁴.

Recibió la mezquita de 'Amr⁷⁵ durante este periodo el cuidado y la custodia necesarios. No hay signos que Fustat hubiera sido destruida y que hubiera sido abandonada por sus habitantes. Poco antes de la entrada de los franceses a Egipto se dio cuenta de su situación Murad Beik, uno de los gobernantes de Egipto de aquella época, por lo que empezó su construcción en el año 1211 de la Hégira/1796 d.C., volviendo a construir la mezquita de nuevo y reformando su techo y sus suelos (de los que colgó candiles) con esteras. Este edificio cambió todas sus características y sus límites exteriores, por lo que no se observa en ella nada del diseño originario. También llevó a cabo el cambio de la sala con columnas y los patios, de manera que la sala con columnas de la *qiblah* pasó a tener seis filas de columnas en vez de siete, del mismo modo que las *baikat* (*arcadas*), que significan filas de columnas, adoptaron posiciones perpendiculares a la pared de la *qiblah*, mientras que antes estaban paralelas a ella. El resultado de aquello fue que los extremos de algunas de estas salas con columnas de la parte de la *qiblah* terminaban en algunas rejas, lo que condujo a su cierre, de la misma manera que se observa que las bases de algunas de las columnas laterales se han encontrado con otras rejas, lo que también condujo a su clausura. Se erigieron las columnas del pórtico con las nuevas reglas en lugares diferentes a los de las antiguas columnas.

⁷⁴ Mostafa Abdallah Shiha, *op.cit.*, p. 51.

⁷⁵ Para más detalles sobre esta mezquita consultar: Al-Maqrizi, *Al-Khutat*, vol. 2, pp.246-256; K.A.C. Creswell, *A short account of early muslim architecture*, revisado y complementado por Allan James Wilson, Scolar Press, Inglaterra, 1945, p.8, 15 K.A.C. Creswell, *Compendio de Arquitectura paleoislamica*, edición de Alfonso Jiménez Martín, Universidad de Sevilla, N. 4, 1979, p 25-26 y 29-30. Mostafa Shiha, *Muslim Monuments in Egypt from the Arab conquest until the Ayyubid period*, El Cairo, 1992, pp. 69-77.

El estado de la mezquita en la actualidad se traduce en una superficie descubierta con la que limitan salas con las arcadas de las columnas que fueron ordenadas en dirección perpendicular al *mihrab*. Las amplias columnas de forma circular soportan techos de madera que se apoyan sobre columnas cuyos capiteles son diferentes (probablemente, la mayor parte de éstas hayan sido traídos de edificaciones antiguas). De un capitel a otro se extienden unos travesaños de madera que sirven para soportar los candiles que cuelgan de ellos. Alrededor de esta simple figura se sitúa un patio descubierta con cortinas.

La producción de Gérôme, que representó las particularidades de la escuela orientalista en el siglo XIX en cuanto a sus direccionamientos artísticos que se caracterizaron por la representación realista de la forma en el ámbito de la enseñanza artística académica, fue muy importante ya que influyó sobre el movimiento artístico europeo de aquel entonces, directo y fuerte, reflejándose en las pinturas de muchos de los pintores que siguieron su ejemplo, y así también otros artistas empezaron a modernizar su trato y su metodología artísticos. Esta influencia permaneció durante la segunda mitad del siglo XIX como una prueba irrefutable del periodo de vida de esta producción artística y de su aceptación a pesar del cambio que se produjo en el ámbito de la pintura. Este cambio se fue produciendo comenzando desde la escuela inductiva hasta llegar a la escuela fauvista y la escuela surrealista, lo que abrió un nuevo horizonte para la orientalización moderna desde principios del siglo XX. Hemos seguido esa huella desde su primera exposición orientalista en el año 1857.

Empezó su trabajo como pintor oriental o árabe y, más tarde, sus obras empezaron a ocupar un lugar principal en el salón de París durante un periodo de treinta años. Esto consolidó en el resto de los egipcios orientalistas, y gracias a su producción artística, la formación de una escuela orientalista en el arte de la pintura. Gérôme se caracteriza en la pintura orientalista por la frondosidad, ya que presentó una gran cantidad de los bocetos que estaban relacionados con este diseño. Sus obras al óleo eran únicas; hemos expuesto a lo largo de la investigación las más importantes y las que están relacionadas con la temática de la misma.

Estas obras siguen estando en la mayor parte de los museos europeos y las producciones impresas, tanto las antiguas como las nuevas, se conservan en una serie de libros contemporáneos franceses que ofrecieron una exposición detallada de sus creaciones más importantes.

La precisión de detalles en este cuadro sugiere que debe estar basado en unos bocetos cuidadosos de la mezquita de 'Amr hechos durante la visita de Jean Léon Gérôme (1824-1904) a Egipto en compañía de Paul Lenoir. Además, esta pintura es de los primeros años de 1870. La pintura muestra una de las cinco oraciones del día. Un diverso grupo de musulmanes celebran el momento en el santuario de la mezquita de 'Amr Ibn Al-'As.

Gérôme empezó a observar la conducta religiosa de los musulmanes en las ceremonias de las oraciones durante su estancia en Egipto. Reflejó los rasgos de las formas arquitectónicas y las indumentarias religiosas características en aquella etapa, en las que se mezclan las influencias

turcas y mamelucas. A pesar de la realidad documental, expresó la sensación identificada en la entrega y la tranquilidad de los orantes, debido al ángulo de visión lateral de uno de los pasillos que eligió.

Parece existir cierta simulación a la hora de practicar el rezo debida a la sensación que desprende la separación que se observa entre el grupo que está de pie en la parte derecha y el grupo de los orantes. Annette Hagedorn describe lo siguiente:

“Gérôme muestra en un óleo en estilo europeo (casi fotográfico en la reproducción realista de los detalles) un grupo de hombres rezando en una habitación. Para el versado espectador, esta habitación se identificará claramente como la mezquita ‘Amr de El Cairo”⁷⁶.

Y esto, en efecto, es lo que percibimos a primera vista al ver dicho cuadro, la clara y real separación entre las filas de los orantes, ya que no existe ninguna diferencia entre un hombre rico y otro pobre durante la celebración de la ceremonia de la oración. En este cuadro se refleja claramente la igualdad de los hombres ante Dios, por lo que, la única diferencia que existe entre un hombre árabe y otro no árabe es la fe, uno de los principios básicos en el Islam. Gérôme nos sorprende al pintar a uno de los turcos más ricos armado y con los ropajes más elegantes que se dispone detrás a sus guardaespaldas. También es llamativa su detallada pintura y la constatación abierta que hace de los pormenores de aquellos suntuosos ropajes. Quizás se inclinó por evidenciar eso para adaptarse a la solemnidad y sublimidad del edificio de la mezquita de ‘Amr Ibn el-‘As. Con la diversidad de los movimientos de los personajes y sus dimensiones se difumina su visión con el fondo arquitectónico; Gérôme nos hace percibir esta relación existencial entre el musulmán y la adoración de su Dios como si este movimiento humilde se mezclara con el edificio de la mezquita, que simboliza la pureza y la soledad. El artista reflejó aquello en su obra con una luz artística imperceptible, una sombra nebulosa con formas simples y con colores realistas sin modificar nada y sin recurrir a la imitación. El ritmo cambiante revela la permanencia de movimiento.

La pintura de Gérôme refleja la enorme acogida europea que tuvo la arquitectura islámica y sus prácticas religiosas en el siglo XIX. La cuidadosa delineación de los capiteles corintios, las hileras continuadas de columnas profundamente hundidas, el policromado simple de los arcos árabes y los estampados de las baldosas sobre el suelo dan una visión armónica a la Mezquita de ‘Amr, donde el candor y el carácter de la arquitectura árabe está en su estado más originario, más sencillo y, consecuentemente, más hermoso. La deliberada alineación de las figuras que oran y de las columnas, giradas hacia el suroeste, hacia el *mihrab* y la Meca, integran las figuras y la arquitectura dentro de una solemne exposición religiosa. Gérôme ofrecía la posibilidad de la proyección de los propios deseos y del potencial de los sentimientos reprimidos. Mary Anne Stevens refiere que Gérôme evitó reflejar el deterioro de la mezquita y tres elementos más (como son: una roca sabrada, un par de columnas y una única columna que se había

⁷⁶ Markus Hattstein & Peter Delius. *El-Islam arte y arquitectura*, Barcelona, 2001, p. 589.

trasladado directamente desde la Meca). Esto produjo la visión del Islam como repleto de costumbres supersticiosas. Pero, por otro lado, Mary Anne también dice lo siguiente:

“Entonces, en vez de evitar la referencia a estas características de la mezquita, Gérôme quizá comprometió la veracidad de esta imagen. Quizá también tuvo éxito al provocar una respuesta favorable por parte del espectador occidental en cuanto al poder del Islam transfiriendo otorgándole a la mezquita el estatus de más antigua de Egipto, de ahí el simbólico y actual abrazo del Islam en ese país”⁷⁷.

La organización del diseño de los cuadros orientalistas de Gérôme se llevaba a cabo mediante la organización y el ajuste de los elementos para construir una realidad que procede de su imaginación. Sin embargo, se interesó en el orden y en la unión que se aprecia en la verdadera realidad para crear sus escenas. Además, utilizó los diseños teniendo en cuenta las perspectivas, las normas de la sombra y de la luz y la importancia del equilibrio entre los elementos de la escena. Esto se muestra en su cuadro *Los Orantes* (1870) en la mezquita de ‘Amr Ibn el-‘As. También llevó a cabo el estudio de los detalles y de la repetición en las delineaciones iniciales, que eran rápidas y hábiles. Posteriormente, cuando regresó a su estudio de París, se dedicó a trasladar pinturas realistas al óleo, en cuya repetición tomó en cuenta la experiencia y las fotografías obtenidas. Gérôme pintó detalles diversos de los aspectos de la vida y del ambiente social egipcio en lo que respecta tanto a personas como a animales, edificios y producciones prácticas. Parece que la carrera de Gérôme hacia el idealismo de la figura es clara en su estudio de la belleza de las normas y en su elección de las semejanzas de manera consciente; quizás aquello fuera volver a interesarse profundamente por el arte griego, con cuyo estudio e influencia había dado inicio a su vida artística. Este nuevo interés daría un mayor entendimiento a las obras que había producido en cuanto a las temáticas los baños árabes y las esculturas, temas que siguió exponiendo hasta el fin de su vida en el salón de París. Esto se refleja en el aspecto de los personajes del cuadro de *Los orantes* (1870) en la mezquita de ‘Amr Ibn el-‘As. Parece como si fueran masas esculpidas y que, a través de ellas, podemos observar la perceptible armonía con una carga de diversa proyección en sus vestiduras. Su interés por finalizar las figuras aparece en un grado de resplandor cromático sublime que a veces se diferencia del mundo natural. Si observamos la obra de la mezquita de ‘Amr vemos que la tradición a la que aspiraba sobre la naturaleza en su temática llegó a un alto grado de armonía y la característica predominante sobre la forma de la realidad añadió vitalidad a sus cuadros, que palpitaban con el movimiento y la sensibilidad oriental original.

⁷⁷ Mary Anne Stevens, *The orientalists: Delacroix to Matisse (European painters in the north Africa and the near east)*, Royal Academy of arts, London, 1984, p.142. Para más información sobre el cuadro ver: Catherine Lorillard Woolfe, New Cork, 1887. E. Strahan, *Art of America*, Philadelphia, 1879, I, p.126. A. Hoeber, *The Treasure of the Metropolitan Museum of Art*, 1900. p.80. Dayton, Art Institute, *Jean- Léon Gérôme as a painter of near eastern subjects*, R.Ettinghausen, in Jean, Léon Gérôme (1824-1904), 1972. p.22. Ch. Sterling and M. Salinger, *French paintings: Catalogus of the Metropolitan Museum of Art*, II, XIX century, New York, 1966, p.171.

19.5. Etapa de los paisajes naturales (1950-1964)

Esta etapa comenzó a principio de los años cincuenta, cuando Saïd optó por el paisaje natural como meta directa sin imponerlo como simple complemento secundario de las formas humanas. Para él, el paisaje es romanticismo con cierto halo de resplandor mágico. Sin embargo, estaba satisfecho con la realidad que le rodeaba y que le permitía meditar profundamente sobre el Universo. Le embriagaba el ritmo de la calma perenne en su versión mística y sobria. Ningún ser le hacía sentir el paso del tiempo, como si todos los seres hubieran sido separados de esas voces y de esa tranquilidad permanente, a pesar del movimiento en que evolucionan. Saïd paraba el tiempo para registrar los pormenores del momento, aunque estuviera lleno de movimiento, y plasmó este significado en obras como *al-Zikr* y *al-Zar*. Aún cuando el color brilla por su grosor y su peso, convierte el agua, el cielo y todos los componentes transparentes en planos coloridos, llenos de riqueza. Y, a pesar de que la mayoría de sus cuadros no se comprometen con el reflejo exacto de la realidad (como es contemplado por el artista oriental musulmán) y con la concepción psíquica del artista (sin tener en cuenta su realidad y sus dimensiones visibles), a pesar de eso, en la percepción real de las dimensiones proporcionalmente dispuestas en la naturaleza aparece la transformación de las cualidades de los objetos dándoles un aire legendario.



70. Saïd, *Puerto Marsa Matruh*, 1950.

Óleo sobre lienzo



71. Saïd, *La playa de Marsa Matruh*, 1950.

Óleo sobre lienzo

Al final de su vida, cuando dimitió de su puesto en Justicia, Saïd se dedicó casi exclusivamente al paisajismo, creando muchos cuadros con temas paisajísticos tales como *Marsa Matruh* (1950) y *La playa de Marsa Matruh* (1950). Creó muchos cuadros en *La playa de Marsa Matruh*, lugar donde se goza de un sosiego total y donde la vista, con sus colores claros, es hechizadora. Entendemos la visión de esta época a través de los cuadros de Saïd, como si éste hubiera sobrevolado el lugar con su espíritu accediendo a él en sueños, sin noción de lugar, y trasladando la tierra a un mundo de ensueño. El cuadro *Marsa Matruh* destaca por la cohesión de la construcción arquitectónica y la madurez en la utilización del color. Si comparamos los cuadros de Saïd con las corrientes artísticas europeas que marcaron su etapa de formación artística, no podemos más que llegar a la conclusión de que es un constructor artesanal, experto en lo clásico. Sin embargo, la construcción clásica que realizó Saïd podría ser de un valor preciosista limitado si no aspirara a sobrepasar los valores de belleza que caracterizaron a esta escuela: la estabilidad de la arquitectura, el equilibrio, las estatuas, la visión geométrica, el sector dorado, la anatomía muscular según la proporción griega, la corpulencia cilíndrica de los cuerpos, el color sosegado que confirma la firmeza de las masas, la luz de emanación interior en la formación y las sombras espesas. Si suponemos que Saïd se había limitado únicamente a estos valores, entonces, para el clasicismo no sería más que un artista académico. A lo sumo, un artista barroco.

Filosóficamente hablando, Saïd era un artista ejemplar, pues para él el mundo es una fuerza invisible y desconocida dueña de la lucidez humana, siendo las formas en la naturaleza una parte de las leyes eternas y permanentes. Todo lo que puede hacer el artista para seguir viviendo es buscar la manera de lograr un equilibrio psíquico con la vida, como el conseguido por la naturaleza. De todas formas, con ello refleja la cultura tradicional que formó una parte importante del ser egipcio a lo largo de épocas, cultura que contribuyó a profundizar la situación social hasta el punto de situarse entre los elementos que forman lo que se conoce como personalidad egipcia. Para llegar a ello, era natural que Saïd se inspirara, aunque sin querer, en el patrimonio faraónico, copto y musulmán y en algunas artes orientales, junto a las clásicas

europas, pues todas ellas se identifican en su tendencia ejemplar y su arquitectura, amén de su sensibilidad y su espiritualismo.

Así, Saïd consiguió para sí nuevas cualidades estructurales como, por ejemplo, el recurso de la circucción y, algunas veces, la exageración y repetición de formas y líneas en la utilización de la luminosidad interna de forma directa (como si de potentes lámparas se tratase), reiterándolas en el cuadro de forma regular, como si fueran una rima. Estos tres elementos, circucción, iluminación y repetición, lo ayudaron para enlazar los elementos de la formación de manera precisa y conseguir una estructura homogénea, además de conseguir algo del espíritu legendario y mágico que yace en las raíces de la existencia humana. Todo ello, genera al mismo tiempo sensación de impotencia y conciencia de poder, temiendo a la naturaleza y al mismo tiempo pudiendo dominarla, lo que en suma es la esencia natural de todo arte. Además, hay otra cualidad que tuvo más impacto en la dinámica de sus trabajos, salvándolos de la inacción académica, a saber, la unificación de dos antagonismos: estabilidad y movimiento, lo que inevitablemente confiere a sus trabajos la calidad de modernismo haciendo que aparezca próximo a las corrientes modernas más rebeldes.

A través del análisis de sus cuadros, quedó patente que había utilizado cuatro maneras para estructurar la obra que son:

- **Primero:** la estructuración piramidal, que consiste en el encuentro de las líneas que se extienden de la parte baja a la parte alta del cuadro.
- **Segundo:** La estructuración en abanico, o sea, la intersección de las líneas para formar una más bien próxima a un tejido trenzado.
- **Tercero:** La estructuración circular, donde los elementos que forman el cuadro son circulares.
- **Cuarto:** El sector dorado, o estructura rectangular dorada, donde el artista divide la superficie del cuadro en una proporción de 1/3, que es el porcentaje detallado del rectángulo.

Con esto, el artista creador Mahmud Saïd se constituye como uno de los líderes de la modernización y como uno de los forjadores del movimiento del arte plástico en nuestro país en el siglo veinte, pues empleó sus días y todo lo que tenía de poder, dinero y elevada cultura en un trabajo que recuperaba la alegría de nuestros corazones y el disfrute de nuestra mente, una labor de la que nos enorgullecíamos por habernos dejado al nivel de Roma, Paris y otras capitales de avanzada cultura. Porque tenemos artistas modernos de gran talla que no desmerecen de sus antepasados y que añaden más gloria a nuestra historia porque continúan el camino de la civilización que empezaron los antiguos egipcios, enseñando a la humanidad con sus artes, siempre grandiosas: templos, pinturas rupestres, papiros y otros, enseñando a todo el mundo lo que es y cómo debe de ser el arte.

Es natural que el arte moderno egipcio sea diferente al europeo, o a cualquier otra sociedad, tanto en su forma como en su temario, contenido y época, pues nuestra cultura emerge y sigue siendo de raíces egipcias antiguas, mientras que la cultura occidental nace y sigue

manteniéndose en base a sus orígenes greco-romanos. Debemos de tener en consideración la analogía de la diferencia horaria y la velocidad del cambio cultural. Así, el arte moderno europeo comenzó a finales del siglo XIX, cuando los impresionistas descartaron el significado clásico de la realidad inamovible de lo visual, para someterla al cambio formal según los reflejos de la luz, de la sombra y de los colores originados por la caída de los rayos del sol. Sin embargo, la modernización comenzó en Egipto en el primer cuarto del siglo XX, a manos de los conocidos pioneros que ya hemos mencionado con anterioridad. De entre estos pioneros, Saïd se convirtió en uno de los más importantes cuando planteó un tercer concepto de la realidad de lo visual que difería de la alteración impresionista y de la firmeza clásica. Un concepto que emerge de nuestro patrimonio y de nuestra tierra es que hay algo más allá de lo visual y que los seres poseen en su interior una esencia que difiere de su apariencia formal y que se conserva a pesar de las alteraciones externas que puedan sufrir.

20. El movimiento expresionista realista

Tras haber estudiado cómo el arte egipcio se relacionaba con el surrealismo, naturalmente vamos a continuar estudiando su relación con el expresionismo. Esta relación ha jugado un rol fundamental en el arte pictórico egipcio a lo largo de esta centuria. Durante este periodo expresionista aconteció una tendencia importante en la pintura europea. Sobre esta relación mostraré con claridad la relación que hay entre el expresionismo y un pintor, Hameed Nada. Él, junto a otros artistas, encontró su inspiración en el expresionismo, procedente del oeste, y en otros movimientos pictóricos egipcios y europeos de la época clásica y contemporánea.

21. Hamid Nada (1924-1990)

Los trabajos de Hamid Nada suscitan un interés particular en todo aquél que se propone estudiar el movimiento de la pintura egipcia moderna. Era el más activo de los miembros del grupo artístico contemporáneo del que hemos hablado anteriormente; organizó múltiples exposiciones en El Cairo desde 1946 hasta 1951. También fue uno de los artistas que expusieron sus trabajos en París en noviembre del año 1949, fecha del despertar de la conciencia plástica del Egipto moderno. El grupo de arte moderno cumplió su histórico y conocido cometido hasta noviembre de 1955, fecha en la que se produjo su disgregación provocada por el alejamiento de su líder, filósofo y pensador Husein Yusuf Amín, por la emigración a Francia de su miembro más relevante, el artista Samir Rafie, y por la muerte, en 1966, de una de sus estrellas más brillantes, el artista Abdelhadi El Yazzar. Así, Nada tuvo que llevar a cabo un cometido importante como era el de propagar su arte con su excelente cultura, su talento incomparable y su gran experiencia hasta el punto de convertir sus cuadros en modelo único del dibujo moderno en Egipto, imponiéndose con un nivel que puede igualarse al de los pintores internacionales.

En sus estudios académicos, en sus lecturas y en sus viajes al extranjero, Hamid Nada percibió hasta dónde había llegado el retrato en el siglo XX. Su clara visión artística, la firmeza de su personalidad y su estabilidad filosófica, fruto de su nacionalismo, le evitaron perderse en laberintos sombríos e hicieron que se afanzara sobre terreno firme, sin hacer concesiones en su

firmeza y modernismo artístico. Llama la atención el hecho de que a lo largo de treinta años de fecundidad artística las obras de Nada no han claudicado en su devoción al espíritu egipcio en cuanto a la estructura, al color y a la temática (de igual manera que la fe de Saïd en la tierra donde creció y la historia profunda de la civilización que formaba esa tierra). Nada hizo surgir la vida popular egipcia desde los primeros trazados de su lápiz, desde la primera pincelada. La pureza firme de sus cuadros llamó la atención de los críticos de arte extranjeros, que comenzaron a escribir con admiración sobre esta firme tendencia. Éste es el caso de Etienne Miril que, en febrero del año 1953, describió a Nada como...

“... uno de los retratistas que, registrando la realidad, expresan sus sentimientos y su personalidad sin degradarla con pretensiones racionalistas, sino que sobre todo extrae de las cosas sus significados más recónditos para expresar su verdadero sentido⁷⁸ .

Miril prosigue describiendo la naturaleza de los cuerpos humanos en los cuadros de Nada describiendo el carácter del significado de sus pinceladas, las cuales “son de una extraña rigidez”; como si todo fuera una parte más del propio interior del pintor.⁷⁹

Nada es considerado como uno de los artistas que entendieron con mucha lucidez que, analizando su realidad y su pasado, el mundo árabe podría recuperar sus raíces, que la fatalidad quiso que se ahogaran y perecieran durante largos años de las academias nocturnas o que fueran apartadas por las pretensiones de occidentales incultos.

Nada nació en el año 1924 en un hogar de corte mameluco en el barrio al-Kal’aa, cerca de la mezquita de la Señora Sakina, donde el carácter religioso del barrio ayudó a anclar las costumbres populares (que son, en realidad, el patrimonio de las culturas anteriores) en un ambiente en el que se repetían los cánticos de los más relevantes pioneros de la música árabe tales como Sayed Darwich, Salama Hiyazi y Munira Mahdiya. Presenció veladas veraniegas junto a los grandes en la hospedería, en la parte alta de la casa, desde donde por las mañanas iba a la redacción del šheikh Batumi, que es un lugar de la casa que muchas veces había observado meditando desde las ventanas de la parte trasera, mirando a los obreros de la panadería de al lado despojarse de sus ropas y sacando el pan del horno. Sobre las circunstancias que rodearon su primera infancia e influyeron en su visión artística, Nada dice lo siguiente (en una entrevista personal con el crítico de arte Naïm Atiyah):

“... mi padre era un anciano de mundo que me rodeó de un ambiente religioso. Me hablaba de los alienados y de los *derviches*, a los que yo besaba las manos como lo hacían los demás para obtener su bendición y para satisfacer a Dios. Hacía lo mismo con los señores. Cuando fui joven, mis observaciones críticas me hicieron cambiar. También leía los libros de filosofía con mucha avidez y me interesaban los análisis de Freud y Adler sobre el comportamiento enfermizo que se esconde detrás de muchas apariencias que, a simple vista, parecen

⁷⁸ Na‘îm ‘Atiyyah, *Al-‘Ayn al-‘ashiqah: lahazāt ma’a sab‘at rassāmīn Miṣrīyin*, El Cairo, 1976, p. 122.

⁷⁹ Na‘îm ‘Atiyyah, *op.cit*, p. 122.

normales y corrientes. Empecé a darme cuenta de las contradicciones trágicas y grotescas entre lo que se ve y lo que se cuenta en la vida de los ambientes populares y a entender el grado de esterilidad y nulidad en los personajes que pasan largas horas sentados en los cafés, fumando la “chicha” con majestuosidad y respeto, tomando vasos de té con la mirada extendida en la lejanía. Me ausentaba un tiempo y al volver, allí seguían ellos, sentados en sus asientos sin revelar ninguna intención de moverse, como si hubieran sido esculpidos de la misma piedra que las estatuas faraónicas, como si fueran personajes de granito”⁸⁰.

Esas circunstancias ayudaron a Saïd a ver de cerca la vida de los humildes, la variedad de alienados y *derviches*, las costumbres y tradiciones de esa clase que vive a base de cuentos y creencias populares, lo que permitió a su memoria almacenar retratos gravados de lo que acontecía en las salmodias, bautizos, lugares populares de ocio y epopeyas que contaban los cuentistas. Todos estos recuerdos se reflejaron en sus trabajos de manera sensacional. Aún hasta nuestros días podemos observar en sus cuadros ese ambiente pletórico de movimiento, vitalidad y dramatismo, mostrándose los elementos de sus pinturas distribuidos a modo de cortar y pegar (arte del collage) sin que la vista se desoriente con la observación de una imagen plana, descuide la perspectiva ni omita la masificación. Nada no copiaba a la naturaleza, sino que creaba formas, añadía y restaba para conseguir elementos creados que pueden relacionarse con la naturaleza para obtener un fin determinado.

21.1. La primera etapa Entre el surrealismo y el expresionismo

En realidad, Hamid Nada se sitúa más cerca del expresionismo que del surrealismo, a pesar de que muchas veces se le relacione con este último, pues está más ligado a la realidad que a las creaciones de la mente, la imaginación o los sueños. Esta mezcla se debe quizás a lo mucho que se parecen el surrealismo y el expresionismo. El término expresionismo indica una manera de arte, posterior al impresionismo, que apareció con la intención de reavivar el interés por el factor dramático del ser humano en la pintura y para hacer que la forma lógica fuera reemplazada por la forma sentimental ilógica. Para determinar los elementos del surrealismo en el estilo de Nada, tenemos que admitir que todo trabajo artístico, exento de surrealismo, no puede ser considerado como tal, esto es, que la expresión espontánea, sea del color y de la orientación que sea, y siempre y cuando sea un trabajo sincero, no puede estar exenta de la personalidad del artista. Si ya, desde un principio, el surrealismo se desarrolló a partir de una tendencia al simbolismo, Hamid Nada adoptó ciertos simbolismos populares que no eran simples círculos, triángulos o líneas onduladas, sino simbolismos tangibles en gran medida. Dicho de otra manera, el origen de los símbolos para Nada no es la vida interior, sino la misma vida popular. Si el mundo del arte es un mundo de símbolos y de gozo para el que los recrea, la simbología de Nada difiere de la de los surrealistas en varios conceptos. Los símbolos de Salvador Dalí, por ejemplo, son extraídos de puro abecedario sexual. La finalidad del artista surrealista no es sino vencer los obstáculos, tanto naturales como psíquicos, que separan la conciencia de la inconsciencia. Nada intentó someter a prueba la solidez de los vínculos entre las cosas: procurando destruir su ser, mostrando el objeto

⁸⁰ Na‘īm ‘Atīyah, *op.cit.*, p. 122

fuera de su entorno natural o incumpliendo su cometido predeterminado, como en el caso de su obra *Distritos populares*, que pintó en el año 1978, quebrantando con esto la lógica de los surrealistas y de los académicos.



72. Nada, *Distritos populares*, 1978

Óleo sobre cartón

El expresionismo es la revelación de los sentimientos del artista a cualquier precio, que es, a menudo, la deformación de lo visible y su exageración hasta los límites del ridículo y la consternación. De este modo, el arte de la caricatura es una rama de expresionismo que la gente asimila sin dificultad, pero cuando el estilo caricaturesco es trasladado al ámbito de las artes plásticas oleosas o al arte de la escultura (cuando imperaba el arte clásico), la mayoría de la gente se resiste a aceptarlo, como ocurriera en una exposición del artista expresionista Georges Row (1871-1958). En realidad no es anormal o malo, como algunos lo imaginan, sino sólo cuando pensamos que no existe un estilo artístico digno de consideración más que el clasicismo que se atiene a la realidad. Así pues, en sus primeras etapas, las pinturas de Nada se aproximan al estilo caricaturesco, lo que, en la mayoría de los casos, es el destino insoslayable del expresionismo. Un ejemplo son las obras de los artistas expresionistas Flarnest Ludwigh Kirchner (1880-1938), Eric Heagle (1883), Emil Nold (1867-1956), Edgard Munich (1863-1944), Henry de Toulouse Lutrik (1864-1901) y Georges Row (1871-1958).

Nada pintó sus primeros cuadros con colores acrílicos, tinta y cera, teniendo que pasar antes por un período de pruebas hasta lograr la visión que imaginaba. Quería conseguir con los colores oleosos la misma apariencia que se obtenía con los colores acrílicos, la cera y la tinta china. Lo consiguió finalmente llegando a realizar, con toda naturalidad, pinturas con colores oleosos, hecho éste que indujo a presagiar que pudiéramos ver pinturas con colores brillantes, habida cuenta de la riqueza y proliferación de colores en el ambiente popular. Sin embargo, observamos que el artista apostó por ritmos de colores parcos y poco deslumbrantes, destilando miedo y progreso al mismo tiempo, lo que confiere a sus creaciones un sello de autenticidad.

En esa pintura observamos una visión de las calles populares egipcias repletas de casas apiñadas y una falta de lógica en la distribución de los elementos, donde figuran los pórticos de las casas populares y los nudos de las puertas de los barrios islámicos que se suceden y que separan una calle de otra. Nada dividió el cuadro en varias láminas de diferentes tamaños, cada cual de ellas contiene una vista panorámica diferente, algunas representando fachadas de casas, otras de vistas exteriores de calles o zonas donde se sitúan esas humildes casas. Nada mostró igualmente la posición de las personas con respecto a esa aglomeración y apiñamiento que aparece a través del enclaustramiento y la limitación, en el que el ser está rodeado de oscuridad y de tierra, sin más posibilidades que el confinamiento en una estrecha esquina, dentro de un círculo limitado de luz, sin posibilidad de que sus ojos y su voluntad traspasen ese mundo limitado. A través de sus observaciones cotidianas, Nada evocó igualmente otros factores que le hacen sufrir interiormente, como la vida que padece la mayoría del pueblo egipcio en barrios como Al-Jalifa, Assayida Zainab y Al-Kal'aa (la ciudadela). Esa clase pobre y humillada de compañeros que no consiguen el sustento diario y están destrozados por la necesidad, cegados por la ignorancia, cuya incapacidad los ata a una tierra en ruinas, a unas habitaciones con paredes agrietadas y techos vetustos, iluminadas con lámparas de queroseno que, con su débil luz, proyectan sombras confusas sobre las paredes. Lo extraño es que en sus expresiones plásticas el artista empleó algunos símbolos extraídos de las artes populares y de las costumbres del entorno, la brujería, las creencias faraónicas y de sus propias visiones. Así, en ese cuadro encontramos al gato, animal que repetía en muchos de sus cuadros, con una flexibilidad corporal y una agilidad que le permitían crear composiciones estéticas. Igualmente, utilizó al gato como símbolo, por lo que tiene de dualidad, que sugiere interferencia de dos mundos.

Este estilo deja asombrado al espectador que es, al fin y al cabo, lo que anhelan los surrealistas pues buscan sacudir las conciencias de aquellos que se conforman con una vida injusta, basada en normas estrictas que no admiten discusión. Nada no permitió que los instrumentos estéticos tradicionales frenaran su destacado talento. Con su estilo personal consiguió imponer al espectador una confusión inquietante y provocar sentimientos confusos, repletos de ansiosa espera y ambigüedad o, más aún, de profundo sentimiento poético a través de la sugerencia de acontecimientos, encuentros extraños y enigmas confusos. Los enigmas de sus cuadros aparecen menos intensos que los de sus colegas artistas contemporáneos, como Abdelhadi al-Yazzar y Samir Rafi', en cuyos cuadros aparecen elementos enigmáticos harto perplejos y extraños. Esto se debe a que Nada no se aventuró con los surrealistas en busca de esos elementos porque sí, sino para realizar su objetivo expresionista, resaltando sus visiones

personales de la realidad popular bajo una perspectiva dramática. Quizá sea una originalidad el que los personajes de Nada nos recuerden los muñecos de los artistas italianos Giorgio di Greco (1888) y Carlo Car (1881).

A fin de cuentas, Nada no es un artista surrealista con todo el significado de la palabra, pues aún cuando reivindicó la liberación de los sentidos del yugo de los supuestos arcaicos, en realidad no adoptó ni se sirvió de los enigmas que fluyen de la inconsciencia. El artista no se esforzó en buscar, como lo hicieran los surrealistas, la manera de llegar a provocar una conmoción impactante en la inconsciencia. En esta mente interior del individuo es donde yacen las cosas de forma ambigua y enigmática entrelazándose de manera que parecen de un mundo distinto al mundo real. Nada no confió en el sueño y no embriagó su alma de utopías imaginarias. Tampoco confió en los enormes ingredientes de ciertas épocas pasadas, utilizando sus hechizos y talismanes. Si Nada se aproxima más al expresionismo, debemos, no obstante, tener en cuenta que el artista no percibe la existencia (en base al expresionismo) en el mismo momento en que traza las primeras líneas de su cuadro, sino mucho antes. Así, el retrato artístico del pintor expresionista no es una transmisión de la realidad exterior, sino una exteriorización de la carga de sentimientos emocionales del artista, fruto de la fundición de la existencia en su imaginación y su vaciado posterior sobre el lienzo, como si se tratara de un trozo de su ser y no una parte de la realidad que le rodea.

21.2. Segunda etapa

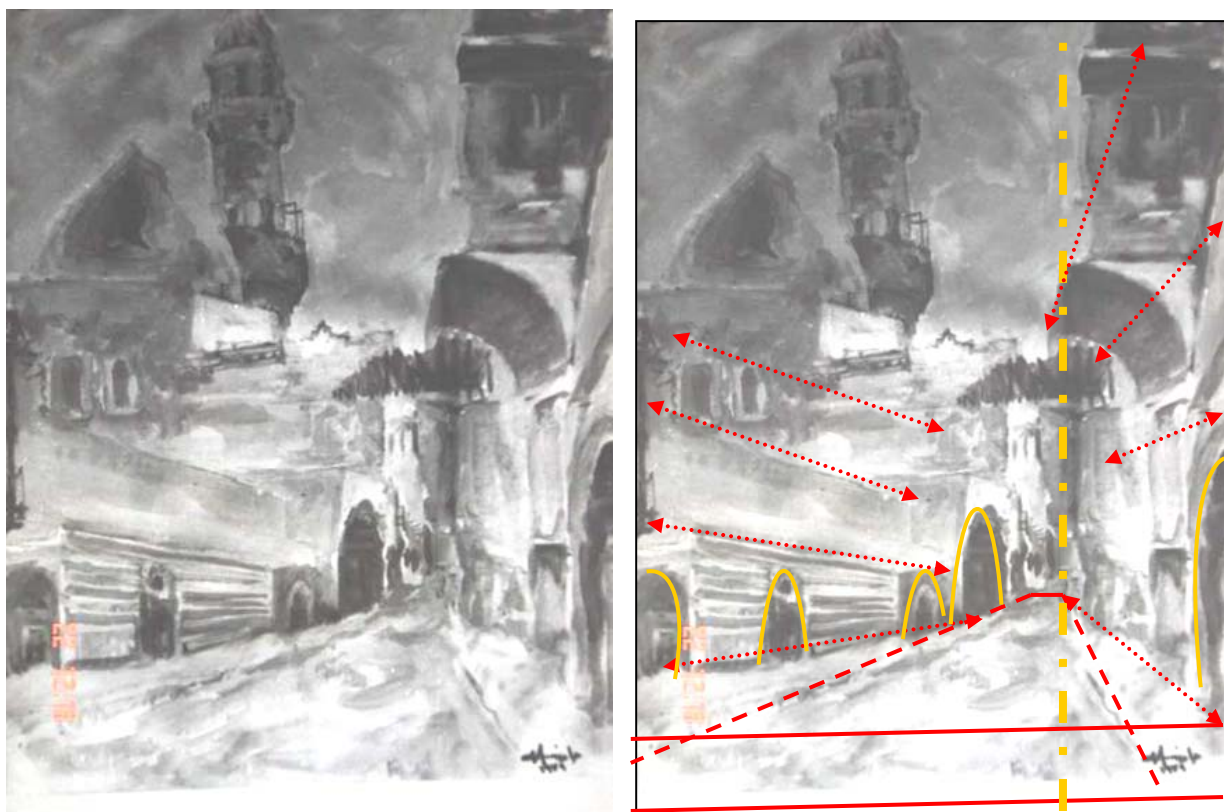
Nada estuvo sujeto a mucha más influencia de su profesor, el artista Husien Yusuf Amin del Ministerio de Educación y Enseñanza, que a la de cualquier otro de sus profesores de la Facultad de Bellas Artes. Yusuf tenía un estudio privado en la zona al-Haram (de las pirámides), donde, animado por sus discípulos y abanderado por el arte modernista, se dedicó a descubrir nuevos estilos artísticos que empezó a crear desde la exposición del grupo en mayo de 1946, en el edificio del liceo francés en la zona de Bab al-Luk en El Cairo, cosa que ya habíamos mencionado en la era de la formación de los grupos artísticos en Egipto. Es bien sabido que Nada fue presionado por sus profesores extranjeros en la Facultad de Bellas Artes Nada. Esto es debido a que pintaba trazados rudos y gruesos que se parecían a los trabajos del artista francés Georges Row (1871-1958). Sobre esto, Nada había dicho:

“Después concluí que esto era un honor para mí y no algo que me quitara méritos. Entre Row, yo y otros expresionistas había muchas afinidades espirituales. Aunque, bien es verdad que en mi adolescencia sabía poco de los trabajos artísticos extranjeros. En cambio leía mucha filosofía, sociología y psiquiatría”⁸¹.

En la segunda etapa, el estilo de Nada se desarrolló de manera radical. Los personajes que ocupaban el primer plano de sus obras empezaron a decaer y comenzó a interesarse más por

⁸¹ Na‘īm ‘Atīyah, *Op.cit.*, p.140.

los segundos planos arquitectónicos, situándolos en primer orden de importancia. Parece ser que se había cansado del modelo escultural que utilizaba para pintar sus personajes. En aquel período le vencía el amor a la superficialidad y la perseverancia en conseguirlo, lo que le indujo a la pintura lisa de las figuras, rayando la abstracción. Con el tiempo, se encontró más interesado en la figura, el color y el diseño faraónicos. De igual manera, seguía en la dirección de la metodología faraónica que igualmente estaba pletórica de modernidad y firmeza. No obstante, tuvo que afrontar muchos problemas de tratamiento artístico para la composición de sus pinturas. Aún así, supo rodear a los personajes de sus cuadros de un ambiente colorido lírico, de tal manera que aparecieron como si vivieran en un mundo de claridad. Lo mismo acontece en su tratamiento artístico de la pintura de edificios islámicos donde percibimos que la línea horizontal casi se desvanece, no llegando a saber bien dónde reposan esas masas arquitectónicas. He intentado precisar, utilizando la lógica, las líneas de la perspectiva en algunas de sus pinturas, pero me encontré con que estaban tan perturbadas que no pude. Pero a pesar de eso, la belleza de la estructuración de la pintura no desmerece en nada y los elementos parecen, hasta cierto punto, planear en el espacio con equilibrio y firmeza.



73. Nada, *Vista exterior de la mezquita de al-Zahir Baibars*, 1979.

Acuarela, 30 X 40 cm.

Tratando con esmero las superficies de sus pinturas, Nada eligió a propósito los colores fuertes que ayudan a conseguir expresiones dramáticas. Esto fue, quizás, el resultado de la experiencia que adquirió durante su periplo por el alto Egipto y su utilización de las diferentes escalas del color marrón para pintar la piel de la gente de allí, consiguiendo así resaltar sus personajes (a pesar de utilizar el estilo de superficialidad), lo que aumentó la sensación de amplitud y espacio alrededor de sus personajes. En realidad, fue en aquella época cuando el

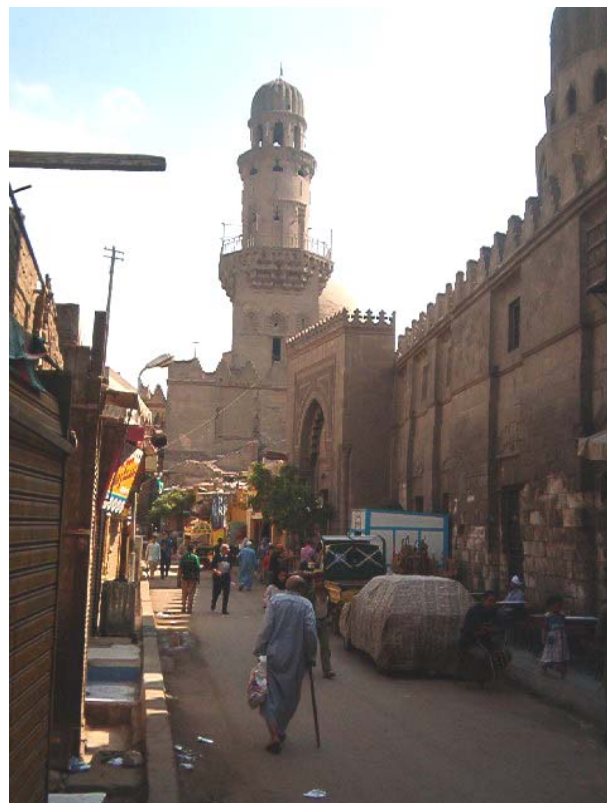
contenido de la pintura comenzó a retraerse. Las figuras se tornaron rebeldes, cuando antes se ofrecían por su contenido social y psicológico. Los modelos comenzaron a refinarse más por su valor plástico que por tener un significado psicológico o una intención social. Los signos sociales se restringieron a favor de formaciones arquitectónicas y aglomeraciones de viviendas o de personas, que por otra parte fueron intencionadas por su capacidad para estructurar un trabajo figurativo cohesionado y encontrar así soluciones plásticas a los problemas de masa, de espacio, de perspectiva, de diseño y de cadencia, con el resto de las partes de la obra artística. Después de que en la primera etapa prevalecieran los colores dramáticos oscuros como el rojo, el azul y el verde, los colores empezaron a adquirir, a partir de 1955 aproximadamente, una calidad simbólica según el contenido de la figura. Pero, a partir de 1961, los colores predominantes fueron el negro y el blanco, con escalas armoniosas y una claridad que no dependían tanto de determinada simbología como lo hacían de la superficie y de la sensibilidad. Aún cuando Nada se esforzaba bastante en resaltar los detalles de las superficies en los elementos estructurales de sus cuadros, ese esfuerzo fue *in crescendo* hasta convertirse en un estilo relevante y básico. De la misma forma que aumentó su interés por la masa arquitectónica, aumentó su fascinación por hacer que apareciera más voluminosa que en la realidad. Por otra parte, la connotación dramático-trágica aumentaba a medida que disminuían las transparencias acostumbradas en su primera etapa. Así, observamos que finalmente no hay reglas obligatorias estables, sino reglas personales que emanan del propio talante del artista y de su endeble sensibilidad artística. Es precisamente esto lo que se acontece con uno de sus cuadros de 1979 en el que pintó una de las partes del barrio Al Yamalía. Sin embargo, con el tiempo, Nada tendió a abandonar la pluralidad de colores e incluso optó por un solo color en sus diversas escalas como forma de hacernos sentir holgados de color. En la mayoría de pinturas que seguidamente vamos a analizar, observaremos su tendencia a utilizar un solo color o, lo que es lo mismo, una economía de colores. A pesar de esta economía en utilizar colores, el espectador tiene la impresión de estar ante una riqueza inaudita de matices, llegando a pensar que ve más de un color. Esto lo consigue Hamid con la utilización gradual y sutil del color. Aún cuando detrás de los colores hay siempre una significación social y humana, encontramos que hay una simpatía simbólica especial entre Nada y algunos colores que se corresponden con su lógica personal y con sus sentimientos íntimos, como es el caso de los colores marrón, rojo, amarillo indio, azul, verde, amarillo y blanco. Es de señalar igualmente su preferencia por la mezcla del marrón con el rojo y algunas veces con el azul y el verde. Es la estabilidad de la pintura la que influye sobre la utilización de un determinado color y no el contenido dramático del cuadro. De este modo, una pintura donde predomina el color negro no tiene porqué ser necesariamente de contenido dramático. Al contrario, una pintura blanca puede parecernos de mucho más dramatismo.

En el cuadro *Vista de un barrio de Yamalía*, de Janqa Baibars al-Gachankir, Nada consiguió atraernos con ímpetu al fondo del cuadro, hacia los trazos más profundos de sus creaciones arquitectónicas, en una interminable inmersión atenuando este impulso con dos masas casi iguales a los lados de la estructura, formadas por las fachadas de algunas viejas construcciones de estilo islámico que se sitúan en el lado derecho del cuadro; por otro lado, aparecen Janqa Baibars al-Gachankir y sus muros de hileras de piedra en la parte izquierda. Así mismo, consiguió un equilibrio entre las líneas verticales y las horizontales utilizando las líneas

curvas, logrando con ello una extraordinaria visión harmoniosa entre los colores claros y los oscuros. Nada se contentó con expresar la forma general de este barrio y lo que lo distingue a partir de la presencia de Janqa Baibars al-Gachankir, con su minarete y su cúpula, caracterizadas por la forma y adornos a base de líneas y sombras sencillas que llaman nuestra atención a pesar de lo modesto de su elaboración. Sin embargo, inmortalizó algunas de sus características, a saber, los muros de la fachada exterior de la mezquita, que se extienden entre la entrada principal y la esquina, y en los que aparecen varias ventanas, cada una de las cuales lleva un nudo en forma de semicírculo.



74. A. Prisse d'Avennes. *Mezquita y Janqa del Sultán Baibars al-Gachankir, siglo XIV.*
Acuarela sobre papel.



75. B. Janqa del sultán Baybars Al-Gachankir, cúpula y alminar, El Cairo.

Esta edificación se encuentra en la calle al-Yamalía. Para llegar hay que seguir la calle al-Mu'izz li-Din elah en dirección a Bab al-Futuh y continuar por la derecha por la calle Darb al-'Asfaraa que desemboca frente al monumento.

Medhat El-Menabbawi cita su superficie y su diseño de la siguiente manera:

“La janka está edificada a lo largo de más de 68 m, de manera perpendicular a la calle al-Gamaliyya (al-Yamalía), donde la fachada se divide entre la del mausoleo y la del acceso, cubierto por media cúpula de mocárabes y coronada por un arco de medio punto. Este acceso presenta una evolución innovadora que consiste en la abertura de nichos coronados

por arcos de medio punto realizados en columnas de mármol, en medio de los muros laterales y encima de los bancos de mármol”⁸².

Lo que más atrae la atención de ella a primera vista es la formación maravillosa y armónica que se debe a la unión entre la cúpula lisa y el alminar altamente ornamentado. Prisse d’Avennes pintó una vista de la parte frontal de la mezquita que posteriormente publicó en su libro *L’Art arabe d’après les monuments du Kaire* publicado en 1877.⁸³ También pintó un corte perpendicular en ella y aquí uno puede plantearse la siguiente pregunta: ¿es la cúpula una innovación de los musulmanes? Respecto a esto, algunos historiadores, como Criswell, piensan que la cúpula no fue inventada por los musulmanes pero a ellos se debe su desarrollo. No fueron ellos quienes las crearon pero fueron quienes la trajeron de los faraones egipcios y también de los antiguos iraquíes y los romanos.

“Las cúpulas en aquellos tiempos eran pequeñas. Estaban soportadas por unas salas circulares que se utilizaban en las zonas más estrechas, hasta que los sirios descubrieron una figura arquitectónica que eran los *Pendetives* con los que pudieron crear la cúpula encima de la habitación cuadrada”⁸⁴.

En el siglo XIII d.C. los persas inventaron otro modo: la utilización de la inclinación angular (*quinches*). Cumple la misma función, sólo que los musulmanes tomaron la cúpula de aquellos que les precedieron y la desarrollaron e innovaron mucho en su construcción hasta que se convirtió en uno de los rasgos arquitectónicos musulmanes más importantes. El-Menabbawi describe la cúpula particular de Baybars de la siguiente manera:

“En la qubba sepulcral, destaca la singular decoración del zócalo del mihrab compuesto por la alternancia de dobles columnas pequeñas de piedra y conchas a modo de arco, cuyas albanegas están rellenas con motivos vegetales en relieve”⁸⁵.

El alminar de la Janqa de Baybars está decorada con diversos ornatos artísticos lo que hizo que no fuera difícil que atrajera la atención de uno de los artistas orientalistas, Prisse d’Avennes, que la pintó con todo lujo de detalles, ya que eligió uno de los ángulos de visión más claros, efímeros y desconocidos de la cúpula. Mostró tan solo una parte de ella, pero en su estado real y natural sin eliminar ni añadir nada artístico, a tono con su metodología académica que estaba basada en la imitación de las figuras tal y como son y desde la misma perspectiva visual que recoge el alminar y la cúpula. Sin embargo, lo llevó a cabo eligiendo una dirección diferente a la escogida por la pintura del artista egipcio Sha’ban Mash’al (1932), que es uno de los líderes de la

⁸² Medhat El-Menabbawi, *Janka del sultán Baybars al-Gachankir*, El Arte mameluco, El Cairo, 2001, p. 143.

⁸³ Para más información, consultar Prisse d’Avennes, *Arabic Art after monuments in Cairo*, foreword; Clara Schmidt, *L’aventurine*, 2000.

⁸⁴ K.A.C. Creswell, *The Muslim architecture of Egypt*, Nueva York, 1978, V.II, p. 101-118.

⁸⁵ Medhat El-Menabbawi, *ibid*, p. 143.

tercera generación en el movimiento artístico contemporáneo del que expondremos sus obras artísticas posteriormente. El-Menabbawi describe el alminar así:

“El alminar, situado encima de la entrada principal, consta de tres fustes (cuadrado, circular y qawsaq) separados por dos balcones sostenidos por varias hileras de mocárabes y está coronado por un remate acanalado (llamado mabajara por tener forma de pebetero) que originalmente estaba revestido con cerámica verde”⁸⁶.

Merece especial interés la base del alminar de forma cuadrada que es similar a la base de los alminares andalusíes, pero de la que se diferencia por la parte superior que es cilíndrica.



76. Nada, *Una de las calles de El Cairo*, 1979.

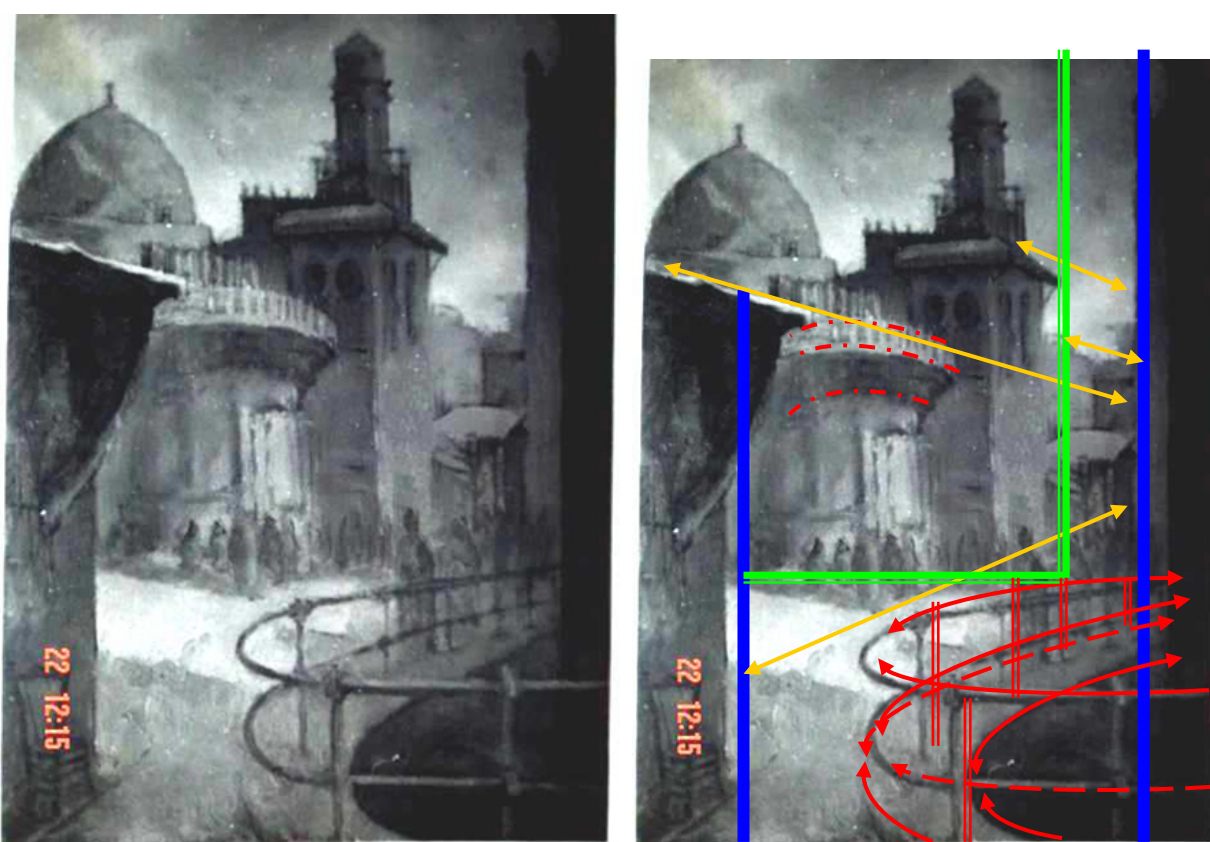
Óleo sobre lienzo, 30x40 cm.

Cuando contemplamos los trabajos de Nada, que se nos presentan inspirados en los lugares antiguos de El Cairo, sobre todo del barrio al-Husein donde Nada en compañía de sus discípulos solía frecuentar los cafés populares y el hotel al-Husein (que da sobre la plaza al-Husein y al-Azhar) y desde donde miraba las mezquitas más altas de El Cairo y sus viejas casas abarrotadas con sus azoteas vetustas y sus calles zigzagueantes. Todas estas vistas fueron pintadas por Nada con gran realismo añadiéndoles algunos toques suyos, personales, que lo distinguen nada más verlos.

⁸⁶ Medhat El-Menabbawi, *Ibid.*, p. 144.

Nada fue de los primeros artistas que tuvieron estudios en los barrios populares. Así, su estudio de al-Musafir janaa le facilitaba una total convivencia con los vecinos y el estar cerca de barrios populares que tienen el don de enriquecen el ser de cualquier artista. Era asiduo del barrio al-Husein y pasaba siempre por la calle al-Mo'iz li-Ddin elah al- Fatimi o por el barrio al-Yamalía para llegar a su estudio. Miraba y se preocupaba siempre por los vestigios islámicos de aquella zona que es considerada como un museo abierto donde hay algunas huellas de las épocas islámicas fatimíes, ayyubíes, mamelucas y otomanas con sus diferentes estilos arquitectónicos.

Todas estas extraordinarias reliquias formaron una cierta simbiosis entre el artista y estas zonas de cálido contenido social. El artista tomó de ellas muchos retratos que, en un principio, emulaban básicamente la realidad, transformándose después hasta reflejar de manera filosófica y constructiva la realidad de la vida en aquellas zonas.



77. Nada, *Sabil al-Saleh Najm al-Din Ayyub*, 1951

Óleo sobre lienzo, 40 X60 cm.

En la pintura *Sabil al-Saleh Najm al-Din Ayyub* percibimos aquella visión realista que el autor cuidó desde sus comienzos. En ella aparece una parte de la calle Al-Mo'iz li-Din elah al-Fatimi, mostrando un vestigio musulmán que se remonta al estado Ayyubī. La importancia de este cuadro reside en la época en que fue pintado, es decir, la época de los años cincuenta (concretamente en 1951, año en que Nada terminó sus estudios en Bellas Artes). A través de esa pintura observamos una dependencia del trabajo realista, académico, subordinado, sin orientación hacia un estilo artístico moderno. El cuadro emula exactamente la realidad y se corresponde con el estilo de los cuadros de Yusuf Kamil y de Husni al-Bannasi, pertenecientes los

dos al movimiento realista clásico y que pintaron del mismo modo, aunque desde puntos de vista diferentes. Hamid les parece igualmente en el tratamiento artístico, lo que confirma que los comienzos de Hamid Nada fueron realistas y figurativos antes de orientarse hacia la opción surrealista y expresar esas zonas con símbolos, significados sociales, costumbres y tradiciones heredadas.

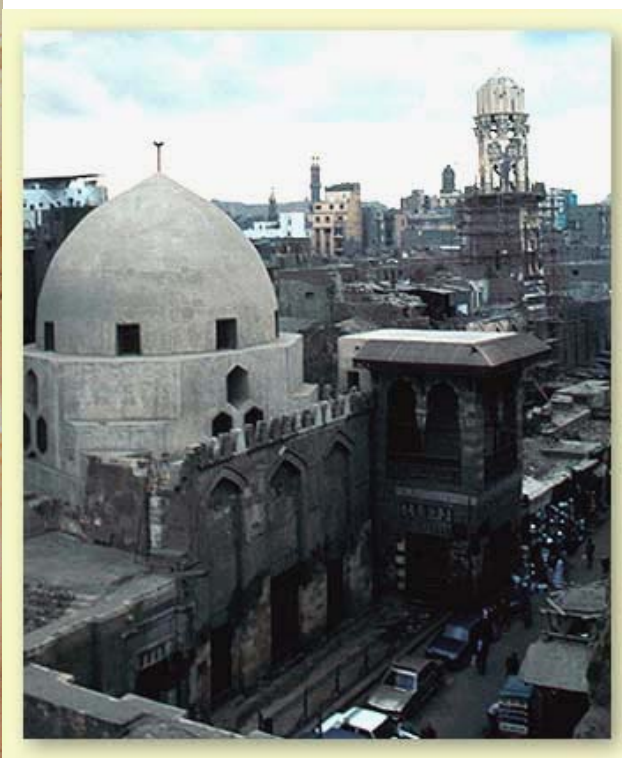
Observamos que las líneas horizontales son, normalmente, bajas y muy próximas, lo que hace que el espectador casi toque los techos arquitectónicos y que casi ponga sus pies sobre las calles de la panorámica. Recalca esto en la manera de orientar sus trazados hacia el interior del cuadro, en un ambiente en que el silencio impera sobre las vistas de El Cairo islámico; así, aparecen las calles y los edificios casi vacíos de personas y sin ningún abarrotamiento. Los movimientos de las pocas personas que aparecen son tranquilos, casi imperceptibles a primera vista, al contrario de lo que acontecía en sus primeras etapas artísticas donde se retrataban los edificios de forma amontonada y pegados los unos a los otros, la acumulación excesiva de personas, animales y símbolos. La siguiente etapa refleja la claridad de visión del artista y su rechazo a las aglomeraciones.

Para el diseño de este cuadro, Nada utilizó el cuadrado dorado para resaltar un elemento importante del cuadro. Vemos así cómo el artista circunda la parte central de su trabajo, que ocupan la fuente y el minarete, con un elemento arquitectónico situado a la derecha en forma de masa que comienza desde la parte superior del cuadro y termina en la inferior. Otra construcción a la izquierda, se sitúa de forma que parece señalar el interior del cuadro, quedando la parte central como si estuviera entre paréntesis. El artista añadió algo de circuiación al cuadro, de modo que el edificio de la izquierda de la pintura es, en realidad, más alto de cómo aparece en el lienzo. Lo que pasa es que el artista prefirió que el edificio fuera de esa altura para evitar que ocultase detrás de él la cúpula, que confiere belleza al cuadro y complementa al grupo de edificaciones arqueológicas.

Del mismo modo, la luz ha jugado un papel importante para lograr concentrar la atención en la parte central. Así, el artista dirigió una cantidad determinada de luz sobre la construcción de la fuente de agua, sobre la cúpula y sobre el minarete, mientras que ocultó la luz a los demás elementos y, así, destacar lo que más le interesaba. Para añadir viveza al panorama, el artista pintó algunas personas al lado de la fuente puesto que esta zona era muy frecuentada por la gente y tenía mucha reputación dado su eterno alboroto. No obstante, el artista no quiso que esas personas tuvieran un excesivo protagonismo en el cuadro, por lo que apenas les prestó importancia.



78. A. David Roberts, *La madraza de al-Salih Najm al-Din Ayyub*, s.XIX
Acuarela sobre papel.



79. B. La madraza y mausoleo de al-Salih Najm al-Din Ayyub

Después de debilitarse el estado fatimí a finales de su época y que Salah Eddin al Ayyūbī hubiera conseguido destituir a su califa poniendo fin a la época de los poderosos ministros, se estableció en Egipto el estado Ayyūbī. Salah Eddin al Ayyūbī no construyó nuevas capitales, como hicieron sus predecesores, sino que agrupó las anteriores capitales en una sola para convertirse en la capital del estado Ayyūbī. Este estado duró 80 años (desde 1171 d.C. hasta 1250 d.C.) en el transcurso de los cuales florecieron la arquitectura y las artes islámicas en general. Fue también en esta época cuando comenzó la aparición de la caligrafía transcrita, que tomó como base los textos históricos. Igualmente fue relevante en esta época el desarrollo de la bóveda, que conoció un aumento relieves de mocárabes y la construcción de sillones solitarios sobre las tumbas, en vez de bóvedas. De entre las más importantes construcciones que se atribuyen a la época Ayyūbī, tenemos la escuela y el mausoleo de al-Salih Najm al-Din Ayyūb, que está junto a una escuela y a un iwan occidental cubierto con una cúpula de adobe, compuesta de tres filas de mocárabes para transformar el cuadrado en círculo, y cuyas paredes estaban fabricadas de piedra. John D. Hoag cita en su libro *Islamic Architecture (La arquitectura islámica)* aludiendo a la situación de esta escuela...

“... en la parte oriental de Bayan al-Kasrayan fatimí, actualmente Suq al-Nahassin (zoco de la artesanía del cobre), fue el primero en Egipto en dedicarse a las cuatro ramas de la ley sunní. Consiste en dos conjuntos divididos por una estrecha calle que fue denominada Haret al-Salihiya (callejón al-Salihiya) con la que conectaban ambos complejos comerciales”⁸⁷.

Siguiendo la costumbre de esa época, la escuela incluía el sabil y el mausoleo. La esposa del sultán, Chajarat al-Ddur, modificó su estructuración en el año 1249, debido a la muerte del sultán. Lo que más llama la atención en los cuadros de Nada y el artista británico David Roberts

⁸⁷ John D. Hoag, *Islamic Architecture (History of World architecture)*, Milan, 1975, p. 76.

es la arquitectura del alminar y del sabil de forma que los presenta en una escena realista adecuadamente distribuidos. La describe John D. Hoag diciendo...

“... el alminar consiste en una base cuadrada con tres ventanas que soportan un pabellón octogonal sobre el que hay una cúpula estriada ... que crece de una cornisa de suntuosos mocárabes. La arquitectura fue elaborada y definida bajo el dominio de los fatimíes. Los ayyubíes quizá habían importado albañiles tal y como atestiguan las elaboradas y sacudidas dovelas, pero no al diseñador sirio”⁸⁸.

La época mameluca es considerada como una época dorada en la historia de la arquitectura islámica en Egipto, tal y como muestra la construcción de los enormes cementerios. Las construcciones más grandiosas son: el cementerio y la janqa de Barkuk, el cementerio Kaitbay, y el cementerio Baresbay en los cementerios mamelucos; elementos todos que he incluido en la investigación. Señalamos que la construcción de mausoleos fue anterior al periodo monárquico que es considerado como la época dorada de la edificación religiosa musulmana. Volviendo a la época antigua, encontramos que existen grandes cementerios que se construyeron de la misma manera que los encontrados en Aswan, tanto en la parte litoral como en la parte interior, y que también encontramos en los cuadros de Saïd. Las tumbas tienen forma de cajón alargado en las que no cabe más que el cuerpo de un cadáver. Tienen paredes de escasa altura y se sitúan bajo tierra.

La visión panorámica y el tratamiento artístico fueron interpretados de manera distinta por Hamid Nada y David Roberts, este último conocido por su estilo académico figurativo. Las pinturas de David son, por lo tanto, de mucho realismo y muy detalladas. Los movimientos de las personas parecen naturales, sin ningún esfuerzo, pues el artista procuró copiar la realidad con todos sus detalles, lo que queda patente con su elección del ángulo de visión desde el que pudo dominar la mayoría de los elementos que circundan el edificio de la fuente y la vida social egipcia. El artista consiguió trasladarnos a esta época remota, que se fue dejándonos algunos vestigios que perduran en nuestros días y otros que perecieron y que hemos podido conocer gracias a pinturas tales como las de la campaña francesa, los orientalistas y los viajeros. Son igualmente estas pinturas el mejor apoyo para la reconstrucción arqueológica, con el fin de devolverlas a su estado primitivo. Por lo tanto, hemos tenido la suerte de conocer la belleza del edificio de Najm al-Din Ayyūb, donde se utilizaron filas de ladrillos de colores que se alternaban de la manera que se acostumbraba en aquella época, así como el minarete que se caracterizaba por su esbeltez, su composición y su armonía con la superficie y volumen de la fuente, mostrándonos la destreza de David al pintar las líneas de la vista sin ningún error.

⁸⁸ John D. Hoag, *op.cit*, p. 78.



80. Nada, *Una escena de El Cairo desde arriba*, 1979.
Óleo sobre lienzo 30 x 40cm

Nada pretendió igualmente crear una forma especial adecuada a su estilo artístico para la composición de sus pinturas. Así vemos que recurre a la repetición de determinadas composiciones, como si se tratara de una regla que mostrara los significados y reafirmarlos. Nada entiende que hay un simbolismo especial en esta repetición. A este respecto, observamos que utiliza conjuntos de dos en dos, tanto si están unidos como separados, uno frente a otro, arriba del cuadro o en la parte baja, en el lado derecho o en el izquierdo. Lo encontramos siempre pletórico de optimismo, buscando soluciones en sus cuadros para que éstos salgan a la luz de la forma más satisfactoria para él y para sus observadores. En su obra *Una escena de El Cairo desde arriba* nos encontramos con una perspectiva diferente (perspectiva de ojo de pájaro) al de sus otros cuadros. Es uno de los trabajos más importantes de la vida del artista, cuya importancia radica en el estilo que utilizó el artista para su elaboración. Agrupó esta visión realista de comienzos de su vida artística con su manera creativa para expresar las vistas de El Cairo, estilo éste que comenzó en los años sesenta. De esta forma, Hamid delata su permanente anhelo de pintar vistas cairotas con un estilo realista mezclado con su nueva tendencia.

Es igualmente conocido que el artista Nada utilizó el estilo surrealista expresionista que le caracterizó y que adoptaba un carácter ilusorio. Además, añadió algunos elementos populares, estilo éste que le aportó una gran fama. El artista dedicó gran parte de sus trabajos a registrar vistas de barrios populares de El Cairo Antiguo que comenzó a rememorar a finales de su vida, como si reviviera sus días anteriores en esos lugares de los que gozaba. Era como si contara estos cuadros de una forma especial, como si planeara sobre las alturas de esas zonas sin tener que sumergirse en su significado interno. En sus trabajos se sumergía en el interior oculto de la sociedad para resaltar ciertas realidades y expresar las costumbres y tradiciones, que aparecen como si fuera un sueño en el que busca muchas explicaciones.

Una escena de El Cairo desde arriba es considerada como una operación de sometimiento de la vista para obligarla a concordar con su ideología artística y su visión. El paisaje se asemeja a una foto de superficie que registra las particularidades de las calles desde un plano superior, como si su alma volara sobre estos lugares. Para la creación de este trabajo artístico, el artista se basó en el ritmo irregular con que se forman los tejados de las casas, así

como las formas de las sombras y las extensiones de luz, que parecen cuerpos geométricos abstractos. Después, el artista colocó estas construcciones en posición ordenada, como si se tratase de escaleras de piedra desgastadas, donde ningún escalón se parece a otro ni en la forma ni en el tamaño, estando cada uno en un nivel inmediato superior, de manera que empiezan en la base del cuadro para terminar en lo más alto de forma correlativa. Nada intentó mostrar los nudos circulares que caracterizan y distinguen las fachadas arquitectónicas islámicas, esto es, las mezquitas, las fuentes de agua y los divanes, en un intento de conferirles esa sensibilidad oriental que caracteriza a los barrios populares. De la misma manera, el artista tuvo especial cuidado en resaltar las aberturas de las numerosas ventanas, situación ésta que confiere al panorama una visión de anarquía, que es precisamente lo que busca el artista, para dar sensación de amontonamiento y de abarrotamiento y adhesión de las viviendas. Con este trabajo, tenemos la sensación de que el artista intentara gravar un diálogo mudo de esas construcciones: del tejado circular sube el sonido, propagándose hasta las profundidades, para atenuarse, a medida que las viviendas se alejan y se empequeñecen, hasta que finalmente desaparece.



81. Nada, *El Cairo y la paz*, 1980
Óleo sobre lienzo, 45x60 cm.

Nada pintó su cuadro *El Cairo y la paz* al son del estilo del cuadro anterior. El verdadero artista es aquél que, cuando construye su estilo creativo, no empieza por la nada. Cuando afianzó su experiencia de aire legendario y poético, rica en simbolismos populares, hechizos, musas, embrujo y expresiones religiosas, el artista Nada vio cómo este espíritu comenzaba a infiltrarse en las panorámicas que pintaba inspirado por el viejo Cairo. El seguidor de los trabajos de Nada descubre ese escalonamiento de estilo, seguido por el pintor para recrear las vistas de El Cairo. Un estilo que comenzó a principios de los años cincuenta, después de graduarse de Bellas Artes. Siguió en esta línea de manera realista, académica e interpretativa, hasta que cristalizaron sus ideas, decidiendo entonces alejarse del arte paisajístico durante los años sesenta, época que fue para él de procreación de su estilo de visión surrealista expresionista, que tuvo que abandonar después, cuando de nuevo tuvo nostalgia de pintar paisajes desde los viejos barrios populares de El Cairo, entremezclando la su primera etapa de académico y la segunda de liberal.

En el cuadro *El Cairo y la paz*, que pintó en 1980, encontramos la mejor prueba de la mezcla de las dos etapas anteriormente citadas, pues el paisaje es una vista de un barrio cairota para el que el artista eligió un ángulo elevado, de manera que lo dominaba totalmente de arriba abajo. Por su importancia estratégica, este ángulo elevado era muy importante y preferido por el artista Nada, quien lo utilizó mucho para registrar sus vistas. Creo que la causa es su deseo de alejarse del estilo de moda en aquél entonces para retratar paisajes que se basaba en el retrato tridimensional, que sugiere profundidad dentro del cuadro, cuya finalidad

es mostrar la destreza del artista. Este fue un aspecto que hizo que el pintor Nada buscara otro ángulo que conviniese a la operación de mezcla de las dos tendencias: la realista y la creativa. Podría igualmente haber otra razón, y es que el artista intentara dominar la mayor parte posible del paisaje y ver las distancias y el lejano horizonte, cuya visión sería imposible desde tierra, sobretodo porque los lugares populares padecen de hacinamiento, sobrecarga y abarrotamiento.

Esta pintura se caracteriza por ser el eslabón entre dos épocas, por lo que es de composición especial. El artista intenta imponer su visión personal a la naturaleza del paisaje tratando de omitirlo en favor de la exageración en el retrato de los edificios, de manera que recoge y muestra distintos lados del mismo edificio, haciendo del paisaje una composición arquitectónica distribuida de manera determinada que hace que los ojos del espectador se trasladen por el cuadro de manera preconcebida. Igualmente puso varios ejes centrales correlacionados para albergar los elementos retratados y mostrar con claridad su visión filosófica. Así, el eje principal de este trabajo se centra sobre la construcción mediana, de forma extraña, que el artista rodeó de una estructura mural que acapara la visión del espectador. De esta manera, esta simple porción de pintura aparece como si fuera un cuadro independiente de las pinturas del artista con contenido expresivo popular, en el que hace uso de símbolos. Así vemos que pintó un animal parecido a un león con cabeza humana, como el que vemos en las leyendas populares. Encima de ese ser extraordinario pintó un pájaro, igualmente fantástico, mezcla de gallo y de paloma, sujetando con el pico una rama de olivo. Asimismo, pintó un ojo, que me inclino a creer es símbolo de la envidia. Bajo este ojo aparece la palma de una mano. Todas estas figuras se utilizan en los medios populares modestos como símbolos y amuletos. En la parte alta de la pintura, el artista añadió la frase “Dios es Paz”.

Esta adición al arte paisajista es considerada como la firma del artista, con la que rubrica su obra. Con ello hace que esa vista le sea particular y propia, no pudiendo ser confundida con el estilo de otro artista. Sería inmediatamente reconocida aún cuando se mezclara entre miles de obras que representaran paisajes cairotas. Los demás ejes plasmados en su obra por el artista están encarnados por un grupo de viviendas que rodean la construcción principal. Uno de ellos muestra la vista del horizonte lejano, donde se hacían las viviendas y aparece el monte Mokattam rodeando el paisaje desde atrás como dos brazos que lo rodean.

En el cuadro *El Cairo y la paz*, Nada se aferró a los colores del entorno, pero eso sí, distribuyó los grados de colores vivos entre las partes que le interesaba resaltar por su importancia. De esta manera, atribuyó al edificio principal que ocupa el centro de la obra un color rojo oscuro, gradualmente atenuado, clarificándolo a veces y oscureciéndolo otras. El amarillo oscuro que caracteriza al entorno egipcio y que es además el color de las piedras con las que se construían las viejas estructuras, lo utilizó en otros edificios. Mientras que el azul claro lo asignó a varias zonas para crear una cierta oposición entre graduaciones vivas del color y graduaciones frías o claras, que se consiguen con el color azul. Añadiendo estas graduaciones frías, el artista quiere expresar la profundidad del interior del cuadro, al igual que con los colores vivos espera resaltar las cosas cercanas.

En realidad, las obras pintadas por Nada en su época primitiva le han valido varios galardones: el Premio Bienal en Alejandría en 1958 y 1959; el primer premio del Salón de Exposiciones que organiza la Asociación de amigos de Bellas Artes en 1958; por la colección privada para el Ministerio de Cultura Egipcio en los años 1956 y 1957. Su primera exposición en Alemania Occidental en el año 1956 tuvo un éxito extraordinario, al que siguió su participación en 1959 en la Bienal de San Paolo. Su estancia en España para estudiar fue entre 1960 y 1961 y logró ser muy fructífera para su desarrollo artístico.

En 1962, fue profesor de diseño mural en la Facultad de Bellas Artes de El Cairo y continuó desarrollando su estilo artístico, intentando que las formas llegasen a ser simples y agradables sin que su arte se privase, de ninguna forma, del interés por las grandes causas humanitarias y nacionales, como el drama de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, la lucha de Vietnam, la construcción de la Presa de Asuán, la nacionalización del Canal de Suez y los edificios islámicos egipcios.

Nada conservó sus lazos con la realidad, sólo que en ninguno de sus trabajos artísticos, a pesar de su modernidad y vanguardismo, consiguió dar ese salto al vacío que dieron sus contemporáneos del arte abstracto. Nada se parece al artista español Pablo Picasso, que hace correr sus pinceles con la mente fija en la realidad. La realidad es el único tema de su arte, es la materia con la que forma sus opiniones. En este sentido, Nada dice:

“Hay dos clases de abstracción. La primera utiliza las formas que emanan de la realidad de nuestra vida y la segunda nos da formas incoherentes, que se encuentran en los sentimientos interiores del artista, y que son absolutas. Yo ahora represento la primera opción y acepto la segunda, aunque me siento impotente para conseguirla”⁸⁹.

Nada nos recuerda al artista francés Henri Matisse (1869-1954). Redondea sus figuras de diversas maneras, algunas de las cuales de manera sublime. Sus personajes, por ejemplo, no se mantienen sobre el suelo firme ni en posiciones horizontales como se acostumbra a ver en la naturaleza y sus colores cambian del dramatismo de la primera etapa a la lírica de la segunda pues, aún cuando son inéditos, no tienen relación alguna con la realidad. De esta manera, Nada se aproxima a Henri Matisse en su rechazo de las formas voluminosas, prefiriendo las figuras que mejor satisfacen las necesidades del cuadro, figuras plana que facilitan la extensión y la inserción, con una inclinación hacia la simplicidad y la decoración indirecta. Todo esto forma parte de su estilo artístico pues aporta soluciones personales para la elaboración de la figura plana y la musicalidad de los segundos planos, amén del aumento del sentimiento de espaciosidad y confortabilidad alrededor de sus personajes. Por eso, raras veces le encontramos cuadros con hacinamiento de personas y figuras.

Nada nunca aceptó el “registro”, pues rechaza que el artista moderno sea un seguidor de la realidad, ya que el que lo es no es genuino, no es libre, no tiene poder para crear y no tiene voluntad para hacer algo original. Es de los artistas que empujan al arte hacia adelante sin detenerse, pues parar es petrificarse y estancarse, mientras que observamos en los cuadro de Nada mucha profundidad, es un pintor que trabaja en silencio y que se aleja de la vana fama porque él teme que alguien vigile los pasos de su alma, su mente y sus manos, él necesita ser libre para que la verdad de sus cuadros pueda salir de forma natural sin máscaras ni hipocresía.

⁸⁹ Sin autor, *Diario Watani*, número del 11 de enero de 1959.

Capítulo dos

Introducción

Con frecuencia podemos encontrar influencias artísticas entre las culturas egipcia y española. Existen varios ejemplos de ello en la arquitectura islámica: ornamentos, métodos y estilos artísticos contemporáneos. Hay varios estudios y trabajos de investigación sobre las influencias históricas, que han tratado ese tema de un modo colectivo y han penetrado en el fondo de cada elemento artístico u ornamento decorativo. Estos son los estudios realizados por especialistas como: Leopoldo Torres Balbás, entre otros.

Sin embargo, estos estudios no están enfocados en el tema del intercambio cultural e histórico entre los países; circunstancia difícil de suponer teniendo en cuenta el gran valor del arte plástico contemporáneo egipcio, aunque quizás pueda explicarse por el retraso que conllevó el desarrollo del mismo o por carecer de fama a nivel internacional. Para poder identificar las relaciones artísticas y las influencias en los cuadros de los pintores de los dos países haría falta un trabajo colectivo que permitiera un mayor esfuerzo.

El contenido general de estos estudios, como ya dijimos en el primer capítulo, se concentra en el fondo histórico del arte contemporáneo egipcio y el intercambio artístico entre los diferentes estilos artísticos del occidente musulmán, especialmente el arte andaluz. En ellos algunos elementos decorativos y arquitectónicos marroquíes y andaluces se atribuyen a Egipto y otros egipcios de la España Musulmana. No somos capaces de reunir todos esos elementos.

En cuanto al fondo histórico artístico podemos decir que la llegada a Egipto de las influencias andaluzas ha sido la consecuencia natural de determinados factores, entre los que destacamos el permanente contacto, tanto por medio de comerciantes andaluces (y, desde el siglo XIII, también catalanes, aragoneses y castellanos) como por los emigrantes que afluían hacia el oriente mediterráneo a continuación de cada ola reconquistadora. Existían entre estos emigrantes unos técnicos en artes industriales y decorativos que registraron algunos detalles artísticos, reflejando su origen andaluz.

Los orientalistas que se afincaron en Egipto estimularon el desarrollo del floreciente arte contemporáneo egipcio. Ya algunos de ellos habían contribuido en sus inicios a ese desarrollo. A éstos les siguieron después otros genios egipcios. Lo mismo ocurrió con algunos pintores egipcios que viajaron al extranjero, se asentaron allí y coexistieron con los demás ciudadanos, éste es el caso de Mohamed Sabry.

Es sorprendente que ningún investigador/a haya realizado trabajos sobre la trayectoria de este pintor en Egipto, ni tampoco en el extranjero, a pesar de que el artista pasó gran parte de su vida en España pintando muchos cuadros de gran prestigio que tuvieron una gran fama en la cultura española.

Sabry (1917) es uno de los artistas destacados por utilizar la técnica del pastel. Fue uno de los discípulos más geniales de la mano de maestros egipcios muy afamados (como eran Hossni Jalil, Mohamed Ezzat-Mostafa y Ahmed Ragheb) y de otros tantos maestros prestigiosos españoles (como Julio Moisés, Vázquez Díaz, Joaquín Valverde, Juan Adsuara y Enrique Pérez Comendador).

En sus primeras etapas, se inspiró en célebres artistas como Rembrandt y siguió los pasos que marcaban las distintas escuelas: el romanticismo primero, el realismo y, finalmente, el impresionismo; aunque siempre supo desarrollar un estilo propio, una forma de pintar con la que representó sus temas preferidos: el mundo rural egipcio, los monumentos de la época faraónica, los barrios y las callejuelas de El Cairo islámico, y también los ambientes andalusíes de algunas de las más importantes edificaciones islámicas que perviven en España. Mohamed Sabry procuró reflejar además los problemas sociales de las personas que pintaba. Retrató personajes muy célebres de la cultura y la política, como es el caso de Naguib Mahfuz, la Reina Sofía y Don Ramón Menéndez Pidal; fue la manera de brindarles un homenaje por las buenas

demostraciones de entrega que estos personajes habían inmortalizado en las vidas de la gente que habitaba en la cultura española.

Sabry es uno de los pintores contemporáneos pertenecientes a la segunda generación de pintores contemporáneos que hemos presentando en el primer capítulo. Ejemplos de estos pintores son el pionero del movimiento surrealista Mahmud Saïd (1897-1964) y el pionero del movimiento expresionista realista Hamid Nada (1924-1990). Sin embargo, Sabry siguió el movimiento expresionista y el impresionista de forma personal, adaptados a su estilo artístico.

En la época contemporánea han aparecido otros movimientos artísticos que han intentado cambiar totalmente el modo y el ambiente artístico de todo Egipto. Algunos de los pintores se inspiraban a través de los elementos arquitectónicos nuevos de la arquitectura islámica, pero algunos siguieron estilos filosóficos y otros pusieron mayor interés en las formas arquitectónicas nuevas. Finalmente, el arte plástico Egipcio ha conservado su carácter personal llegando a ser de fama reconocida y valorada ya en el siglo XX.

22. Mohamed Sabry (1917) Un pintor egipcio en España.

Consideramos que Mohamed Sabry es digno de ser considerado como uno de los pintores egipcios contemporáneos que eligieron un estilo técnico acorde con su carácter y con su cultura, que se convirtió en su estilo propio que podríamos denominar como expresionismo impresionista. En su vida, su estilo artístico pasó por tres etapas de evolución:

- *La primera etapa de formación artística* es la época comprendida entre los años *cuarenta y cincuenta*.
- *La segunda etapa* es en la que su estilo se ve modificado en los cuadros de los años *sesenta y setenta*.
- *La tercera etapa* abarca los años que implican su *regreso definitivo a Egipto y su inmensa producción de cuadros*. Este periodo abarca *de los años setenta hasta los años ochenta* en la ciudad de *El Cairo*.

22.1 La primera etapa de formación artística:

Comenzaremos exponiendo los rasgos fundamentales que conforman la personalidad, la vida y la trayectoria profesional de este artista egipcio.

Sabry nació el día 21 de diciembre de 1917 en Bulaq Abu Al-'ela en El Cairo. Los monumentos faraónicos, coptos e islámicos que observó desde pequeño tuvieron mucha influencia en la personalidad y en la obra de nuestro célebre pintor. Tanto los mencionados monumentos como el Nilo marcan una profunda huella en su persona.

Ya desde temprano Sabry demostró su talento. Cuando aún era un niño, en los años de la escuela, evidenció especiales dotes para el manejo de los colores. Con el tiempo, el talento del autor no hizo sino enriquecerse y llegó a ser un verdadero maestro de la pintura egipcia con un estilo muy personal, sobre el que luego hablaremos.

Antes de graduarse en la Facultad de Artes Aplicadas, Sabry había participado ya en el mundo del arte. En 1936 participó en el Décimo Sexto Salón de El Cairo, que era en aquella época uno de los acontecimientos artísticos más prestigiosos de nuestro país. Para cualquier artista era un honor participar en tal acontecimiento y Sabry pudo exhibir dos retratos junto a los gigantes de la pintura egipcia de aquel tiempo: Mohamed Hassan, Ragheb 'Aiad, Ahmed Sabry, Mahmud Saïd y otros pintores orientalistas que estaban afincados en Egipto en esa época.

Su formación artística empezó en la Escuela Superior de Artes Aplicadas, cuyo diploma consiguió en 1939, siendo el primero de su promoción. Algunos de sus profesores merecen ser mencionados: Hossni Jalil, Mohamed 'Ezzat-Mostafa y Ahmed Ragheb.

Luego estuvo algún tiempo esperando poder viajar al extranjero para seguir estudiando arte. Existía por ese tiempo un proyecto que consistía en reemplazar a los profesores extranjeros por otros egipcios que se hubieran formado en las grandes escuelas de arte y Sabry quería entrar a formar parte de dicho plan nacional. Después de haber acabado la carrera, se dedicó a estudiar las mezquitas históricas de los barrios más antiguos de El Cairo.

En el citado año, habiéndoselo propuesto el profesor Mohamed Hassan, Sabry comenzó a trabajar en el Museo del Ministerio de Educación junto con otros artistas como Salah Yusef Kamel, Kamal Mustafa y 'Abd Al-Salam Ahmed, con los que, además, le unía una gran amistad. Practicaban, cada uno con su propio estilo, la pintura y escultura y componían poesía en dialecto egipcio. Desde el edificio del Museo de Educación se veían las orillas del Nilo, los parques con sus mástiles, los jardines de al-Nozhaa y la plaza al-Tahrir. Todo ello inspiraba a nuestro artista, al que le atraían hondamente el paisaje y los motivos de la naturaleza. Permaneció en su trabajo en el museo hasta 1943.

En cuanto a la primera exposición de Sabry, se celebró en el año 1945 en el Salón de Oro de Burgo; concretamente, en la Galería de Goldenberg que está situada en la calle de Qasr Al-Nil, en El Cairo. La exposición albergó varios temas, todos ellos inspirados por la gente egipcia

y por la naturaleza. “La esposa, óleo sobre lienzo, 50x60 cm., en 1948”, “Lección religiosa o Al-Kuttab, óleo sobre lienzo, 30x45 cm., 1948” y “La medianoche, óleo sobre lienzo, 35x45 cm., 1948” son obras memorables de esta exposición. Su primera muestra se convertirá, además, en un momento crucial en la vida de nuestro pintor, puesto que su arte fue muy apreciado por el gran artista Ahmed Sabry, quien le abrió un amplio campo al incorporarlo a un Departamento en la Facultad de Bellas Artes. Esto se tradujo en un gran impulso que animó a Sabry a llevar a cabo su segunda exposición en 1946. Más tarde, se afanó en participar en otras exposiciones, junto a los grandes maestros de vanguardia egipcios y extranjeros afincados en el país del Nilo. Todos estos proyectos logrados fortalecieron la confianza del autor en su propio arte y le empujaron a realizar algunas de sus ilusiones.

Desde 1943 hasta 1948 trabajó como bibliotecario en la Escuela Superior de Artes Aplicadas donde conoció a notables intelectuales tales como los pintores académicos Taha Hussein y Ramzi Mustafa. Nuestro pintor se dedicó allí a leer y a investigar. En 1948 ganó el concurso que había organizado la Escuela Superior de Bellas artes (Se trata de la actual Facultad de Bellas artes de la Universidad de Helwan) por su obra “Artesanos del Cobre” y otras pinturas de El Cairo antiguo, sobre todo del barrio de Nahhasin (los artesanos).

El premio de este concurso fue una beca de dos años (desde 1948 hasta 1950) para consagrarse como pintor en Luxor. El artista vivía allí en una casa antigua que era una bella mezcla de tradición y estilo islámico y popular. Durante aquellos años permaneció viviendo en Luxor durante la temporada invernal y residiendo en El Cairo durante los veranos. En Luxor contemplaba la luz del sol reflejando sus rayos sobre los monumentos faraónicos y dándole una belleza muy especial que cautivó al artista aficionado a los paisajes naturales. Esto se reflejó en muchas pinturas como, por ejemplo: “El templo de karnak, pastel, 45x61 cm., 1948”, “El Valle de los Reyes, pastel, 35x60 cm., 1949”, “Los paisajes del Nilo con sus barquitos populares, pastel, 45x 60 cm., 1949”, “Una mezquita en la isla de Aswan, pastel, 35x45 cm., 1949”, “Al-Kuttap del pueblo, óleo sobre lienzo, 30x45, 1948”, “Zoco de Luxor, pastel, 32x45 cm., 1948”, etc.

En el primer año de su beca, algunos de sus cuadros fueron elegidos para formar parte de la Exposición Internacional de Artes Contemporáneas que tuvo lugar en Saraiiaa Al-Nasr, situado en Al-Jazzira, en El Cairo. En el mismo año fue ganador del primer premio de pintura en el concurso del Gran Festival de Artes y Letras. En 1949 se le otorgó la medalla de oro de la pintura en la Decimosexta Edición de la Exposición Agrícola-Industrial celebrada en la ciudad de El Cairo. Asimismo, colaboró en la Muestra de Bellas Artes que organizó la UNESCO en Beirut.

En 1950 expuso sus pinturas de la etapa Luxor (El Cairo) por tercera vez en el Salón de Goldenberg, participando con los grandes pintores egipcios Saïd Al-Sadr y Ramzi Mustafa. Sabry presentó cuadros entre los que destacaban motivos faraónicos de Luxor, con temas populares y del casco antiguo de El Cairo. La producción de los dos años fue rica y dio lugar a una exposición maravillosa. Ésta fue alabada tanto por la crítica egipcia como por la extranjera. Tal éxito llamó la atención del gran escritor e intelectual Taha Hussein, por entonces Ministro de Cultura, quien nombró a Sabry miembro del Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid. Con este cargo se deseaba, también, subrayar en Europa que la cultura egipcia contemporánea no se reducía a la literatura árabe, sino que contaba también con artistas plásticos cualificados y de notable valor intelectual. Sabry fue uno de los primeros en obtener una beca de ampliación de estudios en dicho Instituto.

22.2. Los cuadros de los cuarenta y cincuenta:

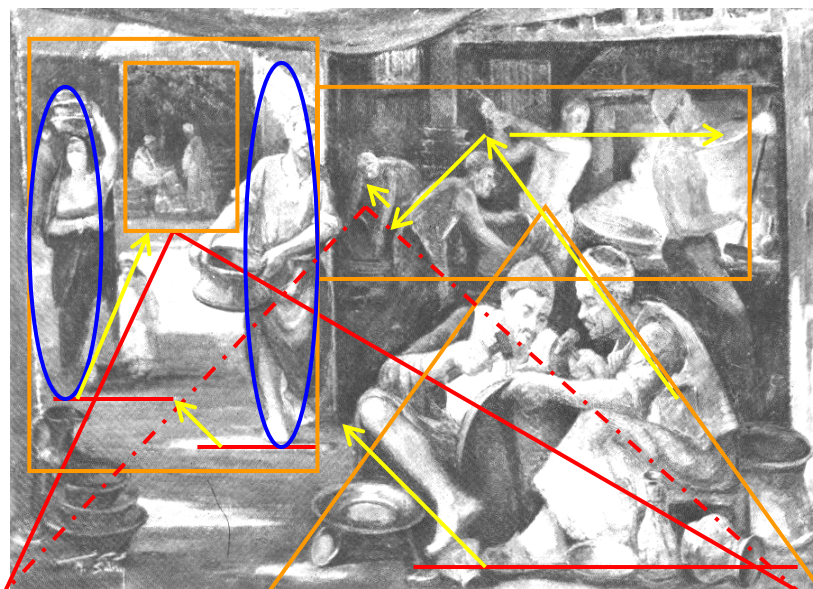
Mohamed Sabry inauguró sus primeras exposiciones en los años cuarenta con cuadros que reflejaban una inmensa solidaridad con el pueblo egipcio. Dichas exposiciones pretendían tratar sus problemas de tipo social con un extraordinario coraje, llamando la atención y dejando un eco notable en todos los medios artísticos. M. Sabry es un pintor de una marcada sensibilidad y poseedor de una delicadeza extraordinaria. Dedicaba una especial atención cuando tiene que elegir y combinar sus colores, su técnica nos transporta hasta tal punto que nos hace sentir el mismo escalofrío que él experimenta al coger el pincel o la tiza y al

acercarse al lienzo o el papel. Es muy preciso cuando elige sus temas, se percibe que lo hace con el alma. El resultado de su dedicación son sus cuadros, obras que reflejan lo más hondo del ser humano, las pasiones y las esperanzas que no han podido aflorar al exterior. Su arte se basa en la expresión fiel del tema que trata y el noble pensamiento con el que lo aborda, adoptando un estilo impresionista y una composición estructural y equilibrada.

Sabry está considerado como uno de los primeros artistas positivistas comprometidos con la problemática de su sociedad. Se le considera el segundo en cuanto a la práctica de esta tendencia dentro del territorio de Egipto; se le ubica en segundo plano tras el gran artista Mahmud Saïd, un autor célebre por cuadros como “Las Chicas de Bahari” y “El Zar”.



82. Mohamed Sabry, *Los Caldereros o Los Artesanos del cobre*, El Cairo, 1948
Óleo sobre lienzo, 100x 135 cm.



83. Mohamed Sabry, *Los Caldereros o Los Artesanos del cobre*, El Cairo, 1948
Óleo sobre lienzo, 100x 135 cm.

En su primera exposición personal, Sabry reflejó asuntos de la vida social y el ambiente egipcios. Estas pinturas lo consagraron como uno de los pioneros del óleo en su país. Ahmed Sabry elogió estos primeros esfuerzos de Mohamed Sabry y sus escritos le animaron a continuar. Además, marcaron el comienzo de una gran amistad entre el estudiante y el profesor. Sabry entró entonces en el departamento libre de la facultad de Bellas Artes, y su proyecto de graduación le dio derecho a la mencionada beca para trabajar en el taller de Luxor. El tema de dicho proyecto fue *Los Caldereros o Los Artesanos del cobre*, cuyo conocido gremio y barrio de

al-Nahhassin se haya junto a Khan Al-Khalili en El Cairo. El motivo principal de la pintura es el fuego de los caldereros, un fuego que parece sustituir a la luna. Es el fuego que encienden los populares caldereros para hacer maleables las láminas de cobre para trabajarlas con el martillo o con otras ancestrales herramientas. El cuadro presenta a los caldereros reunidos alrededor del fuego y concentrados en su trabajo. La fuente principal de luz es el fuego que se eleva en la oscuridad descubriéndonos los rasgos de los personajes. En un primer plano aparecen dos hombres sentados mientras baten, forjan y pulen el metal. A la izquierda se contempla la calle en la que aparece un bazar por el que deambula la gente.

Al principio de su carrera artística, Sabry focalizó su interés en representar la vida cotidiana y el ambiente típico egipcio, caracterizado por un sistema de vida simple y agreste. El cuadro "Tienda de artesanos" del 1948 representa una de sus mejores obras de aquellos años.

En esta pintura, Sabry se centra en representar las caras de los trabajadores, en sus movimientos y en el trabajo que están llevando a cabo. Una peculiaridad de esta obra es la original distribución de la luz natural y artificial: de hecho, no se puede establecer con seguridad de dónde procede la luz solar que esclarece diferentes puntos del cuadro. Este efecto reproduce los verdaderos ambientes laborales egipcios de aquel entonces, caracterizados por numerosos talleres y tiendas que se asomaban a los callejones del barrio antiguo del Cairo.

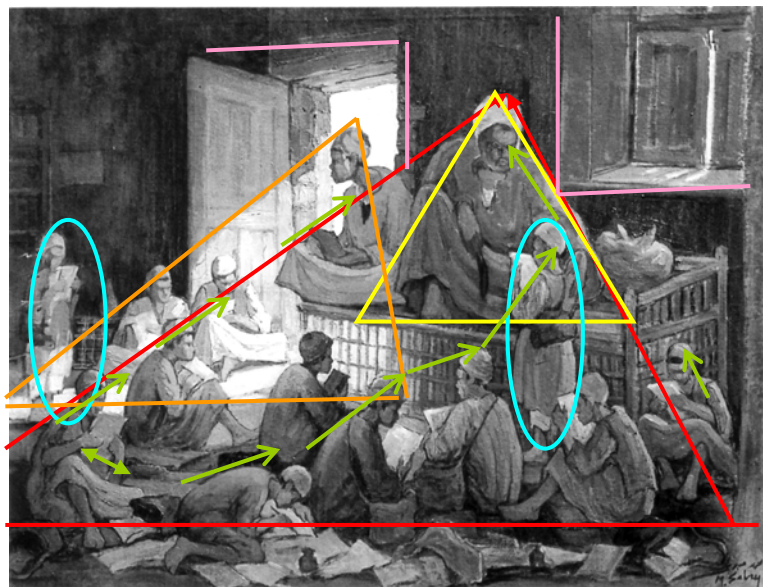
Sabry realizó diferentes bocetos de esta pintura, en los que estudió en detalle los distintos componentes de la misma. Probablemente, por esta razón, si miramos atentamente la obra, podemos distinguir en su interior diferentes partes que constituirían por sí solas cuadros independientes. Es una composición articulada y animada, en la cuál el espacio se divide en formas geométricas que comienzan a partir del triángulo formado por los dos obreros dibujados en primer plano y que siguen por los dos rectángulos situados en un segundo plano y delimitados por las líneas que definen los talleres, lo que divide el cuadro en dos mitades.

Un importante papel lo juega el hombre colocado de pie que en el centro del cuadro, iluminado por la luz que representa el punto de encuentro entre los dos espacios rectangulares y las construcciones triangulares. Este punto de encuentro regala profundidad a la vista y unión entre los distintos planos que animan la pintura.

La pintura se caracteriza por el marcado dinamismo y movimiento que desprende y que es creado por los efectos de la luz, por los movimientos reales y naturales de los artesanos y por las variadas dimensiones en las que se desarrolla la escena. La paleta utilizada por Sabry es el resultado de la influencia del conocido pintor Mahmud Saïd. Esa influencia se ve reflejada en el uso del naranja y del rojo, colores que se adaptan perfectamente a la representación del cobre y del fuego necesario para su elaboración.



84. Sabry, *Al-Kuttab en Luxor*, 1948.
Óleo sobre lienzo, 30x45 cm.



85. Sabry, *Al-Kuttab en Luxor*, 1948.
Óleo sobre lienzo, 30x45 cm.

Gracias a la beca recibida, Sabry aprovechó su estancia en Luxor pintando cuadros de elevada calidad artística como “Al-Kuttab”, la escuela religiosa de Luxor, en el año 1948. Nuevamente, se confirma el interés del pintor por la íntima vida diaria de Egipto, acercándose a la vida rural y simple de su país, integrándola en algunas obras con los imponentes vestigios de la pasada época faraónica. El pintor pone en evidencia con esta obra la importancia que ocupa “Al-Kuttab” en la sociedad egipcia, siendo esta la base de educación de aquel entonces, cuando la mayoría de las familias disfrutaban de medios limitados y no podían garantizarles a sus hijos una instrucción más extensa y profunda. “Al-Kuttab” proporcionaba además una educación continuada durante todo el año que estaba destinada a la mayoría de los estudiantes y, de ese modo, la educación estaba presente en cada barrio de las ciudades.

La estructura del cuadro sigue una forma piramidal, cuya base está compuesta por los discípulos que atienden a las instrucciones del maestro y de su asistente estando sentados en el suelo. La cumbre de la pirámide coincide con la cabeza del maestro, sentado en un banco de madera, en posición más elevada respecto a los alumnos. Las líneas imaginarias que delinear la pirámide están reafirmadas por la línea de separación entre la sombra (que ocupa la parte derecha del cuadro) y la luz solar (que entra por la puerta iluminando la habitación de la

escuela). También, la dirección de la mirada del maestro y la de su asistente, dirigida a los estudiantes, ayuda a definir los bordes laterales de la pirámide. Esta estructura triangular simboliza metafóricamente el aumento y el ascenso hacia los conocimientos, que están representados claramente en su ápice por la figura del maestro. Esta solución artística subraya además el respeto y la consideración que se confiere a la cultura y a los conocimientos. Al igual que en otras obras de Sabry, aquí encontramos dinámicos que animan el cuadro y que, en este caso, están representados por los movimientos y las distintas posiciones de los discípulos y por las hojas de papel sueltas en el suelo. De la misma manera, el equilibrio presente en la obra se integra con los elementos dinámicos; en particular, llama la atención la representación especular del niño que está siendo atendido por el maestro y que está representado, casi como un reflejo, en la parte opuesta del cuadro. Curiosamente, el “niño especular” está siendo atendido por el asistente del maestro. Este efecto consigue establecer equilibrio en el cuadro, al igual que la rendija de luz que proviene de la pequeña ventana ilumina tímidamente la pirámide humana y de conocimientos, de forma que, se opone a la luz clara y definida que entra por la puerta. En esta obra parece que Sabry empieza a experimentar y a definir las relaciones artísticas entre las líneas, los colores, las luces y los elementos humanos, cuidando con más atención los contrastes de luz y las proporciones entre los componentes. Estos ensayos técnicos terminarán en un estilo artístico único y original, en el cual no predominan la perspectiva, los colores, los contrastes de luz ni los componentes arquitectónicos, sino que todos estos elementos están amalgamados entre sí al servicio del equilibrio y del dinamismo. Gracias a estos artificios estéticos, Sabry es capaz de presentarnos los mismos sujetos artísticos desde diferentes puntos de vista y en distintas maneras.



86. Frederick Goodall, *Una escuela Coránica*, S. XIX
Óleo sobre lienzo

El tema de la escuela coránica fue uno de los elementos que en ese periodo cautivó el interés de los pintores orientalistas, tal como vimos en este cuadro del pintor inglés Frederick Goodall, que es uno de los testimonios artísticos que nos dejaron estos autores. Aparece en él un maestro enseñando la lección a los alumnos. Junto a él está sentado su ayudante que va leyendo en voz alta la lección y que desempeña otra función añadida como es la de ir repitiendo lo que el maestro quiere que los alumnos aprendan. Observamos en este cuadro que el pintor quiere reflejar una tradición de la sociedad egipcia de esta época. Lo que intenta transmitir con esta representación pictórica es la técnica que Al-Kuttab o la escuela religiosa utilizaban para que los niños pequeños pudieran memorizar Al-Curan, otras ciencias religiosas y además, aprendieran otros conocimientos como la jurisprudencia y la doctrina musulmana. Al observar las distintas vestiduras y las características que el pintor refleja en la representación de esos niños, distinguimos varios elementos: el color, la forma y el tejido de las ropas, el color de la piel y los rasgos faciales. Interpretamos a partir de estas evidencias que existían diferencias entre los alumnos que asistían a esas clases porque se pueden distinguir distintas

clases sociales, distintas procedencias e, incluso, distintas culturas. De esta forma, se deduce que El Cairo fue una ciudad famosa y muy avanzada para su época en cuanto a la calidad y valor de su enseñanza. Por tanto, no era de extrañar que los países vecinos enviaran a sus hijos a El Cairo para que pudieran recibir esa educación tan prestigiosa.

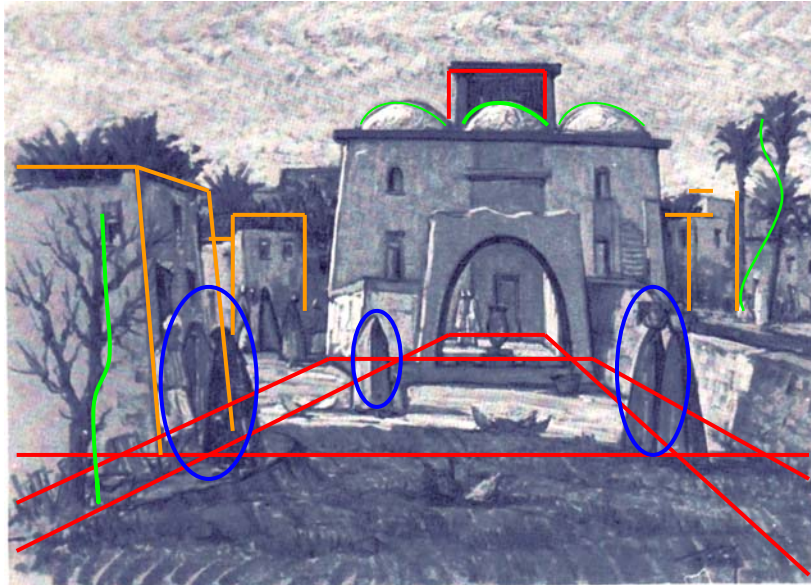
Sin embargo, podemos contrastar esta información con otros datos que aporta el pintor con su pintura: las paredes parecen estar agrietadas, los muebles y las alfombras parecen ser de poco valor económico. Todo esto evidencia una pobreza latente en esta década. Goodall representa la vista interior de un Sabil, que según el sistema arquitectónico musulmán se sitúa en la segunda planta. A través de la ventana, distinguimos al fondo las vistas hacia la calle y en ella se ven edificios que presentan terrazas y ventanas. Con ello, el autor nos quiere transmitir el realismo de la imagen retratada.

En el cuadro se diferencian las figuras del profesor y del ayudante de la de los niños en varios factores como son: la posición, la expresión facial, la postura corporal, la vestimenta, la edad y las alfombras que cubren el suelo donde están sentados. Se observa a los niños todos juntos encima de una estera, mientras que la situación del maestro y del ayudante dista de ser tan cercana, situándose en un lugar con alfombra propia.

Un aspecto importante a destacar es el efecto de la luz y del contraste entre el interior y el exterior. El cuadro está iluminado desde el exterior, gracias a la luz del sol que se refleja en el interior jugando con las sombras que dejan las columnas. A su vez, el color blanco comienza desde el interior hacia el exterior logrando dar un movimiento rítmico continuado al trazo que surge de las vestiduras de los niños (en sus cabezas, en sus ropas) y finaliza en el 'aimah' (turbante) que cubre su cabeza. Al mismo tiempo, la iluminación que se crea al combinar el blanco del profesor con el blanco del exterior, parece que el pintor no quiere dar a entender que dicho 'aimah' se contagia de la luz exterior. Se aprecia un acusado dinamismo y una gran energía procedente de los movimientos del trazado y de la combinación de colores frescos (el blanco) con colores cálidos (el marrón, el naranja).



87. Sabry, *Una mezquita en la isla de Aswan*, 1949.
Pastel, 35x45 cm.



88. Sabry, *Una mezquita en la isla de Aswan*, 1949.
Pastel, 35x45 cm.

Desde la década de los años cuarenta hasta los cincuenta, Sabry trabajó bajo la influencia del estilo impresionista. Concretamente, va a tomar como modelo el estilo utilizado por Nagi, que dejó su sello característico en muchos otros artistas egipcios de esa época. Esto se aprecia claramente en *El templo de Ramsium*, obra de Luxor realizada en 1949. El templo, representado con líneas sintéticas, pero impregnado de ese misterioso ambiente de los sacerdotes y los rituales egipcios, constituye el tema principal. Los elementos complementarios se limitan en un primer plano a un gran árbol de hojas igualmente esquemáticas y contribuyen al equilibrio final del cuadro. A la izquierda se divisan, apenas en la lejanía, líneas dispersas de casas rurales. Esto denota una etapa todavía muy inicial de la creación artística de Sabry.

Otra pintura de importante valor artístico es el cuadro que representa la *Mezquita de la Isla de Aswan* de 1949. Esta mezquita fue construida según el típico estilo de Luxor y el de las casas del Sur de Egipto, y podemos observar en esta toda la influencia de los antiguos templos faraónicos. La forma de esta mezquita recuerda explícitamente los templos de Karnak en Luxor y la fachada de al-Dar al-Bahary de la reina Achib Tsud. Otras características relevantes son las tres cúpulas del techo, con una clara influencia de las casas de Nubia, cuya función era almacenar el aire cálido y seco de la casa para mantenerla lo más fresca posible y servir de despensa para las legumbres.

Los contrastes de luz y sombra se alternan, creando distintos planos de profundidad que convergen en el núcleo del cuadro: la mezquita. Todas las partes de la composición están al servicio del protagonista. Su forma particular y el arco de herradura que la anticipa presentan formas muy distintas a las casas cúbicas de alrededor.

Los detalles no son especificados ni tratados en profundidad, siendo la mezquita representada de manera humilde y las pinceladas del cielo similares a las del suelo, lo que consiguen centrar la atención una vez más en el edificio religioso. También las personas dibujadas sugieren la idea de las estaciones, de puntos estratégicos para llegar a la mezquita.

En esta pintura, parece que Sabry experimenta con una técnica artística que utilizará sucesivamente en varias ocasiones posteriores. De hecho, en el primer plano Sabry abre un espacio reservado para el espectador, un punto de vista privilegiado para disfrutar del paisaje que el pintor nos ofrece.

El crítico Mohamed Sedki Al-Yabajanyi describirá así el estilo de nuestro artista:

“El arte de Mohamed Sabry pertenece al realismo impresionista, que no sabe de ficciones ni de engaños, que resiste de manera netamente consciente y firme, en

medio del sinfín de corrientes y gustos de las escuelas, siempre moderado, y sin renunciar a la naturaleza de su carácter. Sabry continúa participando en el movimiento artístico con su propio estilo realista impresionista, con la misma ilusión y la misma transparencia que caracterizan su arte y su personalidad”.⁹⁰

El motivo por el cual he escogido el cuadro de Sabry es que ambos son contemporáneos, pero se pueden apreciar las diferencias existentes entre hacer un cuadro reflejando las costumbres que son propias del lugar desde el que se pinta o hacerlo estando insertado en otra cultura que tal vez suponga valores y tradiciones diferentes o con variaciones desde la original. Al comparar ambas pinturas estamos comparando la representación de la cultura con la representación mental que se tiene de ella. En esta segunda forma de plasmar la tradición se aprecia un valor más dogmático y menos cercano; ésta es la forma en que Goodall pinta. En la pintura de Sabry, las figuras tienen más movimiento y se sienten de una forma más natural; mientras que en la pintura de Goodall solo se muestra un aspecto de movimiento ajeno al que de forma natural posee la escena real.

22.3. La segunda etapa de formación artística:

En 1961, a su regreso a España de las vacaciones de Egipto, emprendió un viaje por Andalucía para satisfacer su interés histórico. Con orgullo y entusiasmo, pintó treinta cuadros al pastel que recogen preciosos motivos inspirados en los incomparables monumentos árabes de la Alhambra de Granada, la Mezquita de Córdoba, la Giralda de Sevilla, la Torre del Oro, el Alcázar, la Alcazaba de Málaga, la de Almería, el Puente Árabe de Ronda, etc. El resultado de estas obras fue el asombro y la admiración por las mismas.

Estos cuadros reflejan el salto hacia adelante en el dominio de la técnica que experimenta nuestro pintor. Destacan por la sencillez a la que sólo tienen acceso los grandes maestros. Reflejó el ambiente y la vida española con luces brillantes. Intercaló colores, unas veces transparentes y otras suaves en consonancia con los magistrales reflejos que hacen de unas simples piedras verdaderas obras de arte. Con esta recreación artística tenemos la sensación de revivir la historia de aquellos grandes monumentos musulmanes. Estos cuadros se exponen en dos lugares: en una exposición colectiva que se exhibe en la ciudad de Madrid en el Salón de Pintura de La Montaña y en una exposición individual expuesta en la ciudad de El Cairo en el Salón denominado “El arte para todos”.

Sabry utilizó especialmente los elementos del paisaje y el procedimiento del pastel. Trabajó mucho en Granada, seducido por la abundancia de argumentos y por la extraordinaria belleza de estos. Los interiores de los palacios nazaríes no fueron pintados con vistas al turismo, sino por el pleno sentimiento de su hermosura. La carrera de Darro que, aunque ahora está muy mistificada, aún es una de las calles más representativas de entre las que puedan encontrarse en el mundo, encantaron al pintor y éste reprodujo todo esto con distintas iluminaciones y desde varios ángulos.

Sabry es un pintor respetuoso con el medio natural y con el vínculo entre paisaje y arquitectura histórica. En sometimiento a tal respeto practica una técnica de gran simplicidad. Como dibujante preciso y muy correcto, traza el asunto con mucha delicadeza y concentración. El autor confía los medios tonos al tinte del papel Ingres para que sea éste el que matice ligeramente estos tonos; para los tonos oscuros se abandona a la intensidad del dibujo y para las luces se encomienda a breves toques de pastel. El efecto así conseguido es un efecto en el observador que tiene una percepción de realidad en la imagen como reflejo fidedigno de ella, y al mismo tiempo crea en dicho espectador un notable efecto de sugestión. Sabry, en lugar de centrarse en plasmar oscuros subjetivismos, convierte la contemplación inenarrable de lo natural en la fuente de todas sus emociones.

En el año 1962, organizó su tercera exposición en la ciudad de Roma con la ayuda de un organismo oficial del Vaticano “L’Observatore Romano” que se encargó de llevar a cabo todos

⁹⁰ Mohamed Sedki Al-Yabajanyi, *Mohamed Sabry*, El Cairo, al-Hay’ah al-Misriyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, 1980, p. 6.

los trámites y disposiciones. Este mismo organismo publicó en 1962 un artículo en el que se reproducía un cuadro de Sabry que hoy día está en paradero desconocido.

En este mismo año se expuso por cuarta vez la obra de Sabry, aunque en Frankfurt (Alemania), con una inmejorable acogida a la cual se sumó la prensa; concretamente el “Frankfurter Alagmien” publicó en julio de 1962 los elogiosos comentarios que se presentan a continuación:

“El artista Mohamed Sabry puede estar orgulloso de su estilo impresionista... y el tiempo en que realiza sus cuadros... Ningún crítico de arte puede negar su talento. Su sensibilidad y sencillez en elegir sus colores tan suaves... Los artistas talentosos como M. Sabry, que aprecian la escuela clásica, no aceptan todo lo que aporta el Arte Moderno”.⁹¹

Su quinta exposición no se hizo de esperar y fue en Granada durante el mismo año. Esta exposición se denominó “Viaje de Andalucía” y también fue expuesta posteriormente en el mismo año en el Salón Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde obtuvo una magnífica acogida por parte de la crítica. Su ulterior exposición en el Salón Qantas situado en el Piccadilly de Londres le procuró una excelente reputación, impulsando a los críticos ingleses a considerarlo como un “maestro del pastel”. Concretamente en abril de 1962, el periódico londinense *New Daily* publicó un artículo, escrito por el crítico de arte C. R. Cammell, bajo el título de “El maestro al pastel de Egipto” en el cual se comentaba lo siguiente:

“Esta exposición al pastel es única en su género. Desde hace muchos años Londres no había visto un solo artista semejante. Esta exposición es maravillosa en su técnica al pastel, con un estilo específico y singular, de una excepcional calidad. Sabry pinta - añade el reputado crítico inglés- sus paisajes inspirados directamente del natural, con una muy expresiva belleza de toques de luz y de sombra. Los cuadros de Sabry son de tonos luminosos radiantes, que invitan al observador a vivir contemplando con admiración su gran valor artístico”.⁹²

También el corresponsal del periódico madrileño ABC en Londres hizo una declaración entorno a la exposición “Viaje de Andalucía”:

“El pintor egipcio Sabry ha expuesto en Londres una colección de cincuenta pinturas al pastel que reproducen principalmente paisajes andaluces (...). El tema y la realización han merecido críticas muy elogiosas. No rehúye la imagen pintoresca y conocida, pero la obra resulta siempre original. La Andalucía de M. Sabry es clásica, reflejada por un artista que nació en la otra orilla del Mediterráneo, y que siente esa región española como si hubiese nacido en ella. Consigue una interpretación internacional del espíritu andaluz con rasgos genuinos”.⁹³

Al año siguiente sigue con el circuito de exposiciones por España llegando hasta Madrid, donde expone en la Sala del Ateneo de Madrid, y posteriormente hasta la Sala Municipal de Córdoba durante las Segundas Sesiones Hispano-Musulmanas. Todas estas exposiciones le granjearon la admiración del público y suscitaban debates y críticas sobre su obra en los círculos artísticos.

La exposición en la sala del Ateneo de Madrid refleja la gran capacidad del pintor egipcio para captar las bellezas de Andalucía, en aquellos lugares en los que los árabes dejaron parte de su vida, de su sangre y de su espíritu. Las pinturas de Sabry, de exquisita concepción y delicados matices realizados al pastel, responden a un criterio limpio y poético en la interpretación de las formas reales. Sus paisajes son de graciosa y bella perfección. Su exposición es una muestra más de sus dotes plásticas, su sinceridad y sencillez estéticas, y esa sutil recreación del pasado hispano-árabe visto con los ojos de un pintor egipcio del siglo XX.

⁹¹ I.E.D, sin título, Frankfurter Alagmien, 11 de julio, 1962.

⁹² R.S. Cammell, “A master of pastel from Egypt”, *The New Dali*, Londres, 19 de April, 1962.

⁹³ A.B, “El egipcio Mohamed Sabry expone en Londres cincuenta paisajes Andaluces”, ABC, Madrid, 1962.



89. Sabry, entre el rey Juan Carlos y la reina Sofía, durante la entrega al pintor de la medalla de oro a la pintura. Salón de Otoño (xxxv), Madrid, 1964.

De hecho, los ambientes artísticos y académicos españoles se lo reconocieron cuando en 1964 fue el ganador del primer premio de pintura de la 35ª edición del Salón de Otoño celebrada en el Palacio de Velázquez de Madrid. En ese mismo año participa en otras dos exposiciones celebradas en el Salón l'Atelier de El Cairo y en el Salón del Casino en Murcia.

Estos acontecimientos artísticos confirman la calidad de Sabry como un auténtico precursor en el uso de la pintura al pastel. En él se conjuga el policromatismo, los matices líricos acompañados por el movimiento y la vitalidad acompañada por la sensibilidad creadora, la precisión y la sencillez.

A finales de 1965, Sabry regresó a El Cairo, concluida su labor artística en España. En esta ocasión iba acompañado de su esposa María Escribano, con la que acababa de contraer matrimonio en la sede de la Embajada de Egipto en Madrid en ese mismo año.

En 1966, el Ministerio de la Alta Presa de Aswan le invitó, junto a otros grandes artistas, a plasmar con sus herramientas la segunda etapa de la construcción del célebre embalse. De nuevo en Madrid, Sabry recibe en 1967 el encargo de celebrar una exposición personal en la Sala de Honor del Palacio de Velázquez en el Parque del Retiro (Madrid) con motivo del XXXVIII Salón de Otoño.



90. Mohamed Sabry posa en compañía de algunos miembros de la Academia de San Fernando de Madrid, a su izquierda el gran escultor Pérez Comendador.

En 1967, Sabry fue nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) por el talento y el éxito de sus exposiciones. Este acto fue celebrado en la sesión extraordinaria celebrada por la Real Academia el 6 de noviembre de 1967, tras una propuesta de José Camon Aznar, José Aguiar y Enrique Segura. Sabry se convirtió, de este modo, en el primer artista árabe que consigue el honor de incorporarse a una de las más antiguas y prestigiosas academias internacionales de arte, a la cual pertenece la élite de los grandes artistas españoles.

En noviembre de 1968 nació la primera hija de Sabry, Mariam, en El Cairo y cuatro años después, en 1972, viajó a España para inaugurar cuatro muestras suyas en Madrid, Segovia, Benidorm y Valencia, que tuvo una repercusión positiva para su popularidad, cuestión que se reflejó simultáneamente en la prensa de esas ciudades.

En el año 1972, se presentó el catálogo de estas exposiciones. Lo redactó el que entonces era considerado el “decano de los críticos españoles”, el Marqués de Lozoya, historiador y presidente a la vez de la Academia de San Fernando de Madrid. Dicha celebridad comentó de Sabry lo siguiente:

”Con toques certeros de lápiz blando consigue los efectos de la pincelada al óleo y una ligereza, una fluidez que parecían reservadas a la acuarela. Consciente o inconscientemente, Mohamed Sabry es un romántico. Espiritualiza los paisajes urbanos o agrestes e infunde en ellos un encanto impregnado de una suave melancolía”.⁹⁴

Cuando el pintor evoca Egipto y España se observa la misma capacidad de emoción que aparece en los cuadros de David Roberts, Gerano Pérez-Villaamil, Eugenio Lucas y Padilla, entre otros. Su pintura es la de un artista de alma romántica, pero que conoce el impresionismo francés de fin de siglo.

Como consecuencia de sus últimas exposiciones, la Real Academia de San Carlos de Valencia le nombró miembro académico en 1973, estando Sabry en El Cairo. Así, sería ésta la segunda academia de arte que reconocería el mérito del pintor egipcio como uno de sus académicos. De esta manera, se encontraba en la misma posición que famosos artistas españoles y otros extranjeros con la labor de representar el arte europeo.

En 1974 fue destinado a trabajar en el Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, en Madrid, como subdirector técnico. En febrero del mismo año, Sabry fue condecorado en Egipto con la Medalla de las Artes y las Ciencias (Primera Categoría), por ser maestro precursor de la pintura al pastel, condecoración ésta que le fue otorgada por su gran labor en el estrechamiento de lazos artísticos entre Egipto y España a través de sus múltiples exposiciones. En aquel año publicó, además, un libro sobre arte y cultura en España.

En 1976 fue invitado de Honor en la Exposición de Bellas Artes en el Palacio de Cristal del Retiro, en Madrid. En diciembre de ese mismo año nació su segundo hijo, Hany. En abril del año siguiente, Hussein Bekar, pintor y crítico de arte, escribió en el diario *Al-Akhbar* el artículo “Un cuadro y un embajador en Misión Especial”, en el que dice:

”Pudo convertir sus cuadros, en vez de en meras copias topográficas, en ecos culturales, en huellas de un legado y páginas de un glorioso y auténtico pasado. Sabry es un fenómeno artístico sin precedentes que surge en medio de la persecución histórica y jadeante de las nuevas modas. Afrontó, con pies firmes, aquellas corrientes enfebrecidas y sigue siendo amigo de la desnudez y del paisaje insólito; fue sincero en su cosmovisión y consigo mismo, y permaneció fiel a la materia prima (los colores al pastel), que le acompañó en toda su trayectoria creadora y fue generosa con él, por lo que los críticos occidentales aplaudieron su obra y se precipitaron a adquirirla”⁹⁵.

⁹⁴ Marqués de Lozoya, presentación del catálogo de la exposición de M. Sabry, en la Caja de Ahorros de Segovia, Marzo, 1972.

⁹⁵ Hussein Bekar, periódico *Al-Kbar*, “Un cuadro y un embajador en Misión Especial”, El Cairo, 1977.

La crítica egipcia supo valorar sus cuadros y la repercusión europea que su obra generó. El autor, representante del nivel cultural alcanzado en Egipto, pintó lo mejor de las calles, ciudades y monumentos de España.

El año 1978 fue uno de los más señalados en la trayectoria de Sabry. El diccionario enciclopédico Espasa recoge su biografía y su actividad artística, con sus cuadros en color, así como el retrato que hizo de Ramón Menéndez Vidal (Madrid, 1978, t. XI, p. 62). Ese mismo año fue elegido miembro del jurado del Salón de Otoño en Madrid y celebró una exposición en la sede del Salón de la Caja de Ahorros de Almería.

Al año siguiente una muestra de su obra tuvo gran resonancia al ser expuesta en el Centro Cultural Egipcio en París y fue recogida por la revista *Journal de l'Art* en su número del primero de marzo de 1979 y en la prensa francesa.

Entre octubre de 1979 y junio de 1980 el Ministerio Español organizó una exposición itinerante de su obra al pastel, que recorrió nueve museos en nueve ciudades españolas, Toledo, Ciudad Real, Zamora, Albacete, Granada, Sevilla, Córdoba, Valencia y Villajoyosa (Alicante). Tuvo tal eco que se publicaron veinticinco artículos de prensa para reconocer el arte de Sabry. Esta exposición itinerante fue una gran ocasión para aumentar las relaciones culturales y artísticas entre España y Egipto, al mismo tiempo que se difundía a la opinión pública española la actividad del arte egipcio contemporáneo a través de la prensa, radio, televisión. Entre los artículos mencionados, el crítico de arte A. M. Campoy escribió en el periódico ABC, en abril de 1980, que:

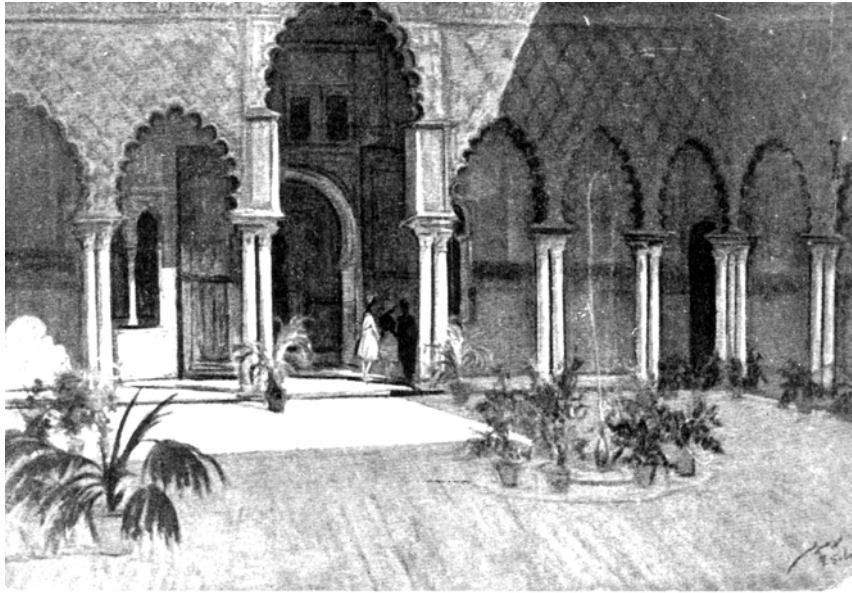
”La obra de M. Sabry debe adscribirse a la que hemos llamado “España clara” siendo su obra una de las sagas paisajísticas más nobles que se han pintado en España. M. Sabry, que es uno de los pastelistas más importantes del momento, pinta nuestras ciudades no desde la cáscara de sus imágenes, sino desde la imagen que las esencializa. Esta visión de España merece un ensayo más amplio y pormenorizado”⁹⁶.

Por tanto, la figura de Sabry es reconocida como un artista de lo español pese a (o unido a sus raíces árabes y egipcias). Sabry tiene constancia artística personal en cuadros que hoy figuran en diversos museos de África, Portugal y España, así como también en diversos centros oficiales de Italia.

En enero de 1987 se le entregó a Sabry la Cruz de Oficial de la Orden de Isabel la Católica. Le fue entregada por su Majestad el Rey de España como una prueba de aprecio y merecimiento hacia él, un gran pintor mundialmente conocido por su labor artística y por lograr el enriquecimiento de las relaciones estrechas existentes entre Egipto y España.

⁹⁶ A.M. Campoy, “Exposición de Mohamed Sabry”, ABC, 27 de Abril, 1980.

22.4. Los cuadros de los sesenta y setenta:



91. Sabry, *Alcázar de Sevilla*, 1961.
Pastel, 45x60 cm.



92. *Alcázar de Sevilla*

En la pintura aparece representado el Alcázar de Sevilla, concretamente el Patio de Contratación que es una de las partes que forman los Alcázares Reales. La construcción de esta estructura arquitectónica abarca el período almohade de mitad del siglo XII en Sevilla. Este monumento en su conjunto fue denominado “Casa de Contrataciones” y lo que queda hoy de él es uno de los pocos restos que se han conservado de la arquitectura palaciega del estilo almohade. A pesar de su estado deteriorado, en su jardín se observa una estructura cruciforme con una acera elevada y una alberca central. El jardín está delimitado en los lados cortos por dos edificios palaciegos con un pórtico delantero cuyas fachadas están ricamente adornadas con arcos. Los dos pórticos laterales, muestran claramente el patrón a seguir por el posterior arte nazarí. El valor aportado a la estructura de las arquerías es falso puesto que la verdadera importancia la adquieren los pilares y los dinteles que, en este caso, proporcionan una función tectónica de sustento. Todo ello permite desarrollar paneles calados de sebqa que dejan pasar la luz exterior y toman la función desempeñada por verdaderas pantallas arquitectónicas. Detrás de estos elementos estructurales, se puede observar la existencia de un acceso que deja paso a las salas circundantes a dicho patio. Este acceso ha sido edificado según un esquema de pórtico formado por arcos de herradura. La mencionada construcción cruciforme del patio y del jardín de dicho patio nos transporta en la similitud de su disposición al Jardín Alto de la ciudad palaciega de Medina Azahara.

Uno de los cuadros más representativos de Sabry en Sevilla es, sin duda, la pintura del patio interior del Alcázar de Sevilla. Este cuadro fue elegido para la portada principal del catálogo de la exposición que Sabry presentó en Roma en mayo de 1962.

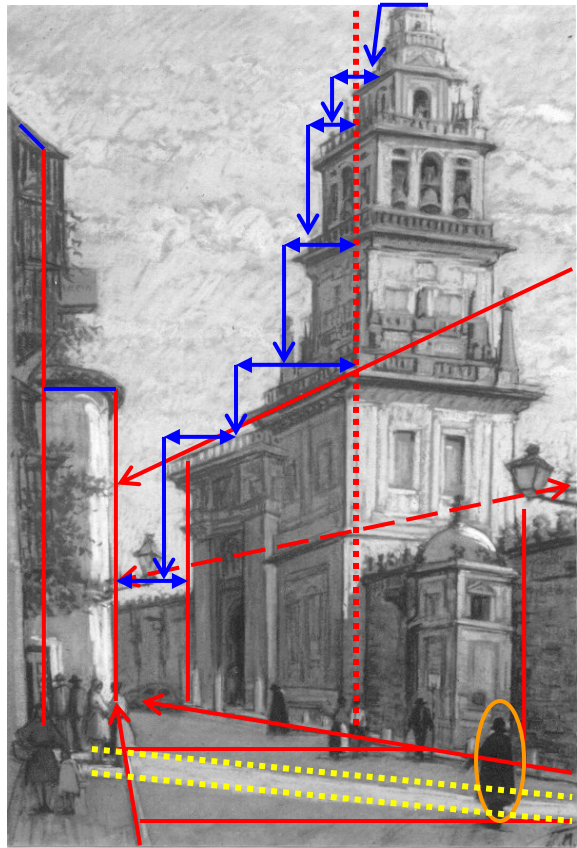
La pintura refleja la habilidad de Sabry para representar la arquitectura islámica desde puntos de vista originales y poco convencionales, empleando paletas de colores suaves y presentando nuevas soluciones para los juegos de luces y sombras. En efecto, el cuadro nos muestra una perspectiva artística especial, rica en metáforas e intuiciones originales.

En general, en las pinturas la luz natural ilumina de forma directa las construcciones y los edificios, mientras que, en esta composición, la luz solar cae sobre el suelo del patio, iluminando las columnas y el suelo anterior al portón de la entrada que no son elementos centrales en la pintura, sino que sirven de intermediarios para reflejar la luz en todos los demás elementos arquitectónicos de forma indirecta. Ésta originalísima solución adoptada por Sabry nos recuerda la intensa luz de un foco que ilumina al actor protagonista en un escenario de teatro mientras todos los demás elementos se quedan envueltos en la penumbra. Este efecto le permite al pintor jugar con los distintos matices y variados contrastes de luces y sombras. Podemos apreciar inteligentes trucos de luz y progresivos cambios en las tonalidades.

La importante zona de penumbra que envuelve el edificio se relaciona metafóricamente con su potencia y fortaleza, además de con su reconocido valor histórico. La sombra sigue difundiéndose hacia la derecha del cuadro, envolviendo como en un abrazo todo el edificio y dejando solo una pequeña porción de luz.

Conforme con el estilo de Sabry, los detalles decorativos no representan elementos significativos. El artista los retrata de forma simple y somera, rompiendo con los clásicos estilos artísticos del arte islámico, enfocados a representaciones fieles y realistas de los articulados elementos arquitectónicos y decorativos. Nuevamente, el ritmo y el equilibrio se combinan en la pintura de Sabry: concentra su atención en el movimiento de los arcos lobulados, que anima y rompe con el insólito contraste de luz y sombra, mientras la conversación entre las líneas decorativas, rectas y curvadas, confieren equilibrio y armonía a la composición.

Este patio pertenece a la Casa de Contratación, un edificio del gobierno de la ciudad con la finalidad de servir como almacén de carga y descarga de las mercancías dirigidas al Nuevo Mundo o procedentes de él. Es un edificio de la segunda mitad del siglo XII que tiene influencias del arte almohade en el estilo mudéjar de España, en cuyo interior se encuentra un patio ocupado por un jardín. El jardín tiene una posición central y es una construcción cruciforme, al igual que el patio, que muestra una fuente también en la situación central sin elevación; dicho jardín presenta una acera elevada en las zonas más próximas a las paredes. Ambas estructuras, jardín y patio, recuerdan a la disposición del Jardín Alto de la ciudad de Medina Azahara. Su fachada es similar a la del Patio de Yeso. Las fachadas del pórtico que observamos están ricamente decoradas con arcos polilobulados. En este edificio se adoptan principios formales de la época califal en la arquitectura palaciega, lo que permitía una mayor libertad de creación artística en comparación con la arquitectura sacra.



93. Sabry, A. *La Mezquita de Córdoba*, 1961.
Pastel, 45x60 cm., Colección privado.



94. Sabry, B. *Patios de los Naranjos, Córdoba*, 1961.
Pastel, 45x60 cm. Colección privado.



95. Sabry, C. *La Mezquita de Córdoba, una vista del exterior*, 1961.
Pastel, 45x60 cm. Colección privado.



96. A. Al minar de la mezquita de Córdoba. 97. B. La mezquita de Córdoba, Patio de los Naranjos.

Esta disposición, heredada de las basílicas paleocristianas y transformadas por el culto musulmán en la tipología conocida como mezquita hipóstila, evita las articulaciones espaciales jerarquizadas, características de sus antecesoras cristianas. Otra de las novedades de estas salas hipóstilas es su capacidad para crecer indefinidamente, como en el caso de la mezquita de Córdoba (España, siglos VIII-X), ampliada en numerosas ocasiones debido al aumento de la población. Las mezquitas, sin embargo, mantuvieron la concepción primitiva del rezo al aire libre, en un patio rodeado de soportales que proporcionaban sombra a los fieles. Por ello la sala de oración permaneció como un espacio abierto al patio o sahn, que siguió siendo un elemento importante del conjunto, a menudo con igual o mayor superficie que la zona cubierta. En algunos casos como en las mezquitas de Córdoba o Sevilla (España) el sahn imitaba la configuración interior por medio de filas de naranjos alineados y a la misma distancia que las columnas de la sala adyacente. Además, en el patio solían aparecer dos elementos característicos: la fuente para las abluciones (sabil) y la torre para llamar a la oración, el alminar o minarete. En los primeros tiempos no existía el alminar, de modo que los fieles se

reunían para orar sin necesidad de una llamada previa. Sin embargo, debido al aumento de la congregación, se acabó instituyendo la llamada de un muecín, a viva voz, desde la cubierta más alta del edificio. La Gran Mezquita Omeya de Damasco (705-715) es el primer ejemplo que presenta una torre o minarete, situada en una de las esquinas del patio, para realizar esta función.

El mimbar o púlpito se utilizó por primera vez en la mezquita de Medina. Al principio se empleaba como estrado, pero pronto se convirtió en un verdadero púlpito para la predicación del imán. Otro de los elementos característicos de las mezquitas es la maqsura, un espacio acotado por arquerías situado delante del mihrab y decorado con mayor riqueza. Es un ámbito destinado a los gobernantes de la comunidad con el fin de protegerles de sus enemigos, especialmente después de que varios de los primeros califas fueran asesinados por la espalda durante la oración.

El estuco, el ladrillo y el azulejo se usaron como elementos decorativos en los edificios islámicos. Los Selyúcidas añadieron la cerámica vidriada. Las superficies de los mihrabs, con sus bandas de inscripciones coránicas, se realizaron en estuco tallado o barro vidriado. Los paneles murales se adornaron con motivos decorativos de lacería geométrica sobre azulejos. En la arquitectura de los Timuríes y en la Córdoba califal, los mihrabs se recubrieron con teselas de mosaico de colores brillantes. Los turcos fueron destacados productores de cerámica. En el Irán Safawí, la mayor parte de los edificios públicos se decoraron con azulejos. Las celosías de madera tallada, en ocasiones con incrustaciones de marfil, también proporcionaron un soporte para la decoración arquitectónica en el mundo islámico. Se emplearon en macsuras, mimbres, ventanas, pantallas y puertas. Los relieves de piedra y de mármol se encuentran en lugares tan distantes como Turquía, Egipto y España.

Las influencias entre la composición arquitectónica de la Gran Mezquita de Damasco, el Santuario de Jerusalén (la Cúpula de la Roca), la Mezquita Qalawun en El Cairo y la Gran Mezquita de Córdoba lograron un tremendo impacto en la imaginación de Sabry. Podemos observarlo en algunos cuadros que se puede encontrar en el Instituto Egipcio de Madrid, en el Museo del Arte Contemporáneo Egipcio y también durante el encuentro en persona con el pintor. Prueba de este impacto es también el hecho de que Sabry intentó pintar el mismo edificio desde perspectivas diferentes.

No me pareció nada extraño ver que eran representaciones del exterior de la Mezquita, ya que Sabry es un paisajista, lo que queda reflejado en el cuadro “El Patio de los Naranjos” que fue escogido para la portada del catálogo de la exposición de sus cuadros del 12 al 25 de mayo de 1963. En él, el alminar es una parte más de la composición a parte de los elementos botánicos, la fuente, la gente y el edificio colindante.

Sabry eligió un ángulo diferente al de otros pintores, muy característico para él, dejando un espacio en la primera línea. Algunas veces encontramos un espacio abierto de una calle (“Alminar”), un patio (“El Patio de los Leones”), un estanque (“Comares”) o una fuente, tal y como podemos observar en “El Patio de los Naranjos”. Los bordes de la fuente forman en ese cuadro un ángulo obtuso, como si fueran a abrazar al espectador o a su vista, despertando en él sensaciones sugerentes y estimulando su imaginación (provocando de esa manera una interacción entre el que mira y el cuadro). En el espejo del agua no están reflejados los elementos que rodean a la fuente (edificios, árboles). Su superficie ondulada tranquiliza la mirada y forma un equilibrio entre la parte superior del plano (el cielo, que se dispone resaltando de esta manera la parte central) y los edificios (el minarete en particular), pero no llegando a distorsionar la armonía entre la totalidad de los elementos.

En cuanto al minarete, destaca su altura, su belleza estática, su verticalidad y la gradación de su contorno, que a su vez son características que están equilibradas con los elementos naturales (árboles y palmeras), alzándose éstas últimas en frente del alminar y el dinamismo provocado por las curvas de sus hojas es otro método de contrapesar la perspectiva. Lo mismo ocurre con la armonía que Sabry encontró entre el tamaño y el volumen del bloque pesado del edificio y la suavidad, finura y sutileza derivadas de las plantas y de la superficie

del agua. Al solucionar así el diseño, el pintor consiguió que todos los elementos de la composición se unieran formando un conjunto compacto, como si de un mismo tejido se tratase.

“Alminar” (Sabry, A) es de los tres cuadros el que más nos acerca al minarete. Destaca el lado iluminado por los rayos del sol, es como si dirigiera la mirada del espectador hacia la parte superior del cuadro, hasta la cúspide de la torre, para después hacerla deslizarse fácilmente por el lado sombreado siguiendo los grados de su contorno hasta llegar al fondo del cuadro, al lugar por donde continúa la calle.

Mi impresión personal es una sensación de percibir como si el pintor hubiera aplastado el cuerpo del minarete para poderlo mostrar entero. Para ello, utiliza unas líneas muy sencillas y sin distorsión alguna de la realidad; técnica y realismo que refuerza con un preciso empleo de la luz y de las sombras.

La solución que Sabry suele poner para resaltar algunas partes de la composición, en el intento de mantener una proporción, es jugar con la luz y los colores intensos, lo que también observamos en el “Alminar”. El tercio derecho que presenta el alminar con su iluminación (protagonista indiscutible del cuadro por la forma de llamar la atención creada por el pintor) se contrarresta con parte de un edificio en el tercio izquierdo del plano que logra diferenciarse por la sabia utilización de dos colores intensos: el blanco y el marrón-teja. Sabry enlazó los dos lados (derecho e izquierdo) con una raya de luz extendida dotada de un matiz diferente. Esta unidad de luz continua conduce nuestra mirada cuando sube por el lateral izquierdo del cuadro y continúa recorriendo el alminar para terminar su traza subiendo hacia una zona más alta y descendiendo posteriormente por el lateral luminoso del cuadro.

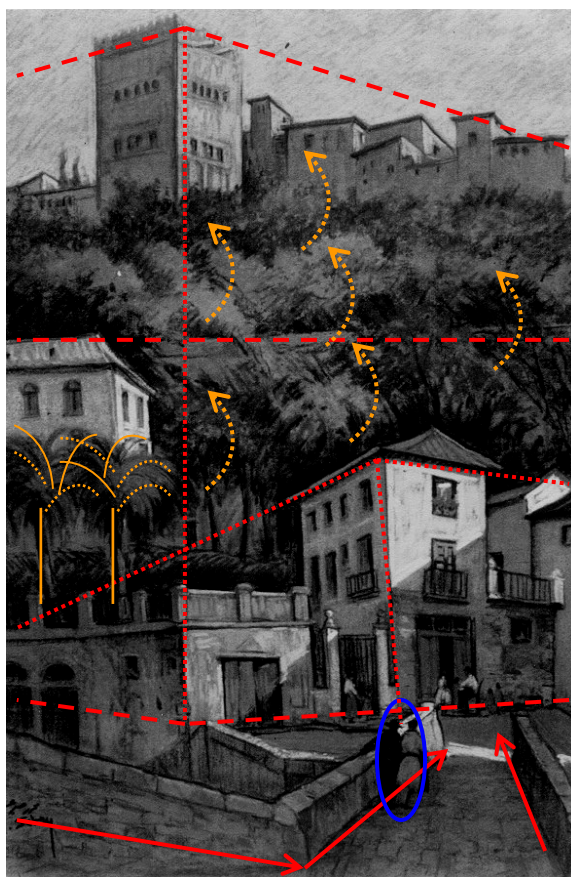
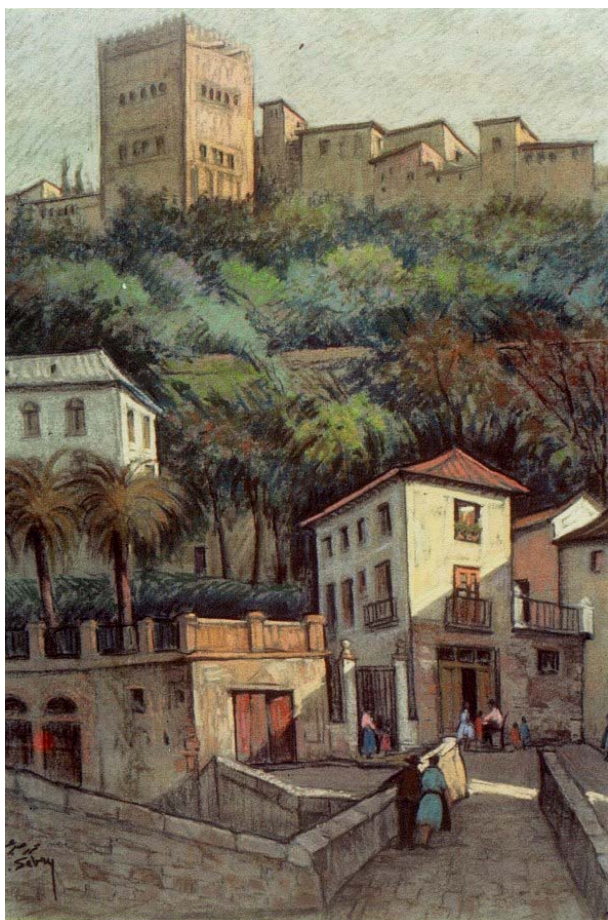
Para el fondo del cuadro el pintor utilizó colores apagados con pinceladas cortas para así conseguir una casi total transparencia del cielo y provocar una mayor acentuación de la belleza del minarete. Sin embargo, estos tonos utilizados son de la misma gama de colores, forman parte de la misma gradación de tonalidades que predomina en todo el cuadro.

En el cuadro del Minarete visto desde una plaza (Sabry, A), la perspectiva es distinta. La gradación es horizontal debido al contorno de la pared frontal a la que superpone un muro y en el fondo aparece el alminar como si fuera un obelisco fácil de ser visto desde cualquier lugar en las cercanías de la Gran Mezquita. El centro de la perspectiva está constituido por la puerta central en el fondo.

En el cuadro predominan las sombras y los tonos apagados. Se observa algún que otro toque luminoso en el patio y sobre el muro de la torre situada justo delante del minarete (un poco a nuestra derecha). Esta combinación consigue contrastar y equilibrar los elementos arquitectónicos con la luminosidad del casi totalmente blanco cielo; un cielo que aparece bordado de tonos pálidos. Este monumento arquitectónico de estilo y procedencia islámico se conserva íntegro en la actualidad y en una situación de coexistencia con el resto de la arquitectura urbana.

Sabry ha reproducido el alminar desde tres perspectivas diferentes que abarcan desde las posiciones más lejanas hasta las más cercanas. El tamaño de las personas retratadas es un fiel reflejo de la realidad y se ajusta a la perspectiva del cuadro, de forma que, estas figuras son al mismo tiempo una confirmación del tamaño real de los elementos que aparecen y un instrumento que guía la mirada del observador hacia la parte central del cuadro, con lo que consigue dar cierta dinámica al cuadro que puede ser percibida a partir de las distintas orientaciones desde las que se contemple la obra. Durante mi entrevista con Sabry en su casa de El Cairo, en 2003, éste hizo un comentario al respecto:

“En mi opinión, los pintores que al representar grandes edificios en sus cuadros no incluyen en ellos a personas, lo hacen porque temen ser incapaces de mantener una proporción adecuada”.



98. Sabry, A. *La Alhambra de Granada*, 1961.
Pastel, 45x 60 cm.



99. Sabry, B. *La Alhambra de 1961*
Pastel, 45x 60 cm.



100. Torre de las infantas, desde el Paseo de los Tristes.

Otro ejemplo de este equilibrio entre arquitectura islámica tradicional, naturaleza y viviendas populares, es *La Alhambra de Granada*. En su armónica y original composición con una perspectiva poco habitual, las murallas protegen, bajo el sol del invierno, a la antigua ciudad, que vemos pintada de bellísimos colores y terminando en una fortaleza protectora, pero no amenazante.

La Alhambra fue construida bajo las órdenes de los sultanes que gobernaron durante el reinado nazarí, desde 1238 hasta 1492. En esta pintura se puede apreciar la parte noreste de la Alhambra. En ella aparece una torre que deja detrás la Alcazaba y que se denomina Torre de las Infantas. Se trata de un palacio en miniatura y es un ejemplar derivado de la qa'a egipcia o residencia de patio cubierto. Pertenece a la etapa de finales del siglo XIV o principios del XV. Como corresponde a toda estructura doméstica, tras su entrada en ángulo, un pequeño patio con arcos sobre pilares da paso a la estancia principal, con pequeñas alcobas en el eje de cada uno de sus costados exteriores, y ventanas de doble arco. Lo más destacado son sus zócalos alicatados, que presentan bellísimas trazas con piezas de variados colores, entre los que sobresale el púrpura, cuya aparición en la cerámica arquitectónica ha sido considerada única, coronados por una cartela epigráfica también alicatada. Las yeserías, originalmente policromadas, cubren el resto a modo de entelado o tapizado. A semejanza de las estructuras domésticas tradicionales, la torre tiene habitaciones en la planta superior y una terraza. Por las características de su decoración, su mayor rudeza de ejecución y sus proporciones menos elaboradas, esta torre marca el inicio de la decadencia del arte nazarí. El interior sigue el esquema de vivienda tradicional: un espacio cubierto que se corresponde con el patio, centrado por una fuentecilla, da a las estancias principales, tres alcobas con ventanas al exterior. La linterna central, con galerías en la planta alta en dos de sus costados y acceso a la terraza, estaba cubierta originalmente por una bóveda de mocárabes, perdida y sustituida en el siglo pasado por el actual artesanado de madera.

Al igual que muchos otros artistas, también Sabry fue cautivado por el encanto de la Alhambra. Retrato este monumento arquitectónico en diferentes pinturas, de entre las que vamos a seleccionar únicamente dos. Seleccionaremos estas y no otras porque fue el propio pintor el que las escogió (dándome una fotografía de cada una para facilitar mi labor) durante la entrevista que le hice. Las fotografías de los demás cuadros de la Alhambra, puesto que habían sido hechas en formato de blanco y negro, no reunían todos los requisitos necesarios para un análisis completo.

El primer cuadro que vamos a analizar, abre una mirada hacia la Alhambra desde la perspectiva que se tiene si la observamos desde la Carrera del Darro. A partir de este punto, se tiene la sensación de que la mirada del espectador es invitada hacia el interior del cuadro. Esta invitación nos conduce por un recorrido ordenado en el cuadro que discurre siguiendo las líneas

de la barandilla del puente y que encuentra una continuación en las personas que se adentran caminando hacia el centro de la composición.

Sabry emplea dos tipos diferentes de perspectivas: por un lado, en la perspectiva hay un punto de referencia situado en el centro y dirigen la mirada hacia ese mismo centro del cuadro; por otro lado, en la otra perspectiva, los puntos de referencia son dos y están situados a los extremos laterales confluyendo hacia el centro cada vez con una mayor amplitud, lo que provoca que la mirada se dirija también hacia la zona central del cuadro. Ambas perspectivas se combinan en distintos puntos del plano creando, de ésta forma, un gran dinamismo y el movimiento en los elementos. El ángulo formado por las líneas del puente sugiere la presencia de un marco interno al cuadro que guía la mirada hacia el centro. Éste efecto causado por las líneas crea una delicada armonía entre la parte inferior y la zona superior del cuadro.

Las líneas imaginarias que animan y delimitan la pintura muestran cómo Sabry analiza atentamente sus obras y reflexiona sobre ellas para, posteriormente, ser juicioso al elegir entre las perspectivas y los elementos que suponen una mejor combinación para obtener el resultado más óptimo; un resultado en el que dichos elementos y perspectivas consigan ampliar o cortar el espacio o trayectoria de la mirada, llevando al espectador a través de recorridos internos.

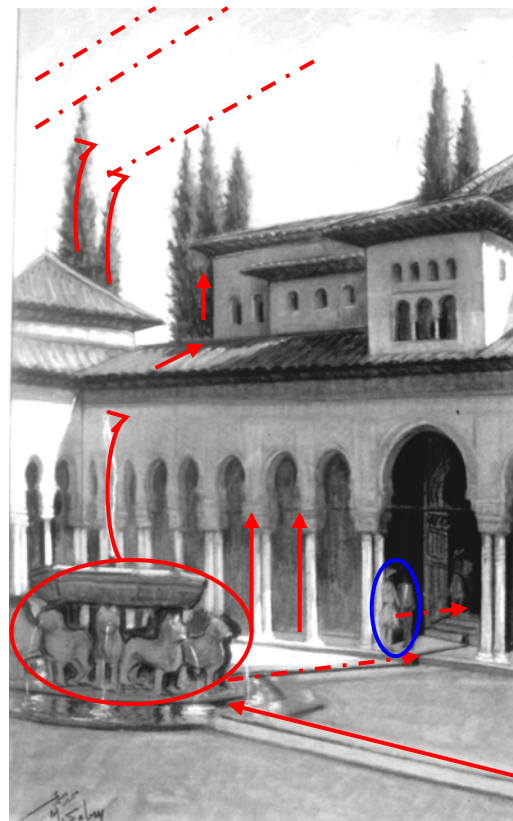
Junto con el equilibrio entre las distintas partes de la composición, destaca el movimiento entre las zonas de luz y las zonas de sombra. Estas zonas sufren alteraciones en su contraste, logrando que la representación de ese choque vaya decreciendo de forma gradual. De hecho, la parte inferior del cuadro se caracteriza por una gama de colores oscuros intensos que representan metafóricamente la firme base que sirve de sostén y a partir de la cual se desprende la sensación de movimiento interno. Por otro lado, los colores se van aclarando progresivamente en sus tonalidades hasta llegar a los tonos más claros de la torre y del cielo, lo que genera la impresión de estar observando una corriente ascendente. De la misma forma, las líneas rectas que caracterizan la parte inferior del cuadro al entrelazarse con las líneas que describen el articulado perfil de la Alhambra terminan en un encuentro dinámico. Sin embargo, al igual que los colores, también las líneas decrecen en la intensidad de su dinamismo cuando más nos acercamos a la parte superior, lo que enfatiza la existencia de un impulso ascendente.

Nuevamente, Sabry alterna la vivacidad dinámica con el equilibrio de los elementos, interrumpiendo el juego cerrado que se establece en las líneas rectas de las partes superior e inferior cuando se encuentra con las líneas irregulares y blandas de la vegetación situada en la parte central. Otro elemento de equilibrio se identifica en la clara semejanza entre el volumen y la posición de la torre y del edificio urbano, situado en primer plano en la parte inferior de la pintura, confiriendo armonía y equilibrio entre la parte superior e inferior. Como ocurre en numerosas obras de Sabry y de sus contemporáneos, el verdadero protagonista del cuadro se encuentra en segundo plano o al fondo. En esta pintura, el elemento protagonista es la torre, colocada por encima de todos los elementos e integrada por medio del equilibrio que se logra con los demás elementos del cuadro al mantener cierta similitud con sus líneas y colores.

El segundo cuadro de Sabry que voy a analizar, retrata la Alhambra desde un ángulo diferente. Sin embargo, el elemento protagonista de la obra sigue siendo la Torre de las Infantas. La perspectiva que el pintor emplea en éste cuadro, al igual que en el anterior, se caracteriza por los dos puntos de fuga laterales, aunque en esta ocasión la mirada del espectador se abre hacia la superficie del cuadro.

El pintor utiliza con sabiduría los juegos de colores, de luces y sombras, y de líneas, creando el movimiento en la vegetación (que ocupa buena parte de la obra) y en otros elementos. La luz se concentra sobre las fachadas de los edificios urbanos. Este efecto se ve ampliado por la zona de sombra del enorme árbol situado a la izquierda y de la pendiente de tierra situada a la derecha. Sabry pinta con colores claros e uniformes la articulada arquitectura de la Alhambra, renovando el efecto ascendente del cuadro que empuja la mirada del espectador hacia el verdadero corazón de la pintura.

De nuevo, Sabry introduce elementos de equilibrio y armonía reflejados en la alternancia entre las líneas rectas de los edificios y las líneas blandas de la vegetación y del cielo.



101. Sabry, *Patio de los leones, Alambra, Granada, 1961.*
Pastel, 35x60 cm.



102. *Patio de los leones, los doce leones y sus dos baldaquines, Alhambra, Granada.*

Otro patio de la Alambra presentado por Sabry en uno de sus cuadros es el Patio de los Leones. Este patio corresponde a la parte dedicada a la vida privada de sus moradores y data de mediados del siglo XIV. En el espacio privado juegan un papel importante los patios que ordenan las estancias y estas mediante vanos que se abren comunican el espacio interior con espacios abiertos (patios, jardines) estos vanos son miradores que en la parte superior son vanos de acceso de luz cubiertos de celosía que en el interior proyecta juegos lumínicos y decorativos. La parte privada organizada en torno al patio de los leones es la última construcción de la Alhambra. Aquí aparece el más claro exponente de todas las características

que definen la arquitectura islámica (abierta y transparente) donde no se establece una separación entre naturaleza y arquitectura que están íntimamente unidas a través de un elemento fundamental que es el agua reflejada en la fuente de los leones. Este patio representa la principal recreación del paraíso islámico, es decir, la plasmación de un microcosmos en el que triunfa el mundo de los sentidos.

El modelo de jardín es el persa, que es la tipología de jardín que predominará en las construcciones palaciegas.

La organización del patio de los leones corresponde a la tipología persa y proyecta un alto valor simbólico. Cuatro regatos dividen este espacio, desde las habitaciones a la fuente central, el lago sostenido por doce leones. Se hizo en tiempos de Muhamad V. Consta de 124 columnas y los capiteles, todos diferentes, consagran el tipo más estilizado del arte nazarí.

A la derecha según se entra al patio, queda la sala de los Abencerrajes, cuyo nombre se debe a una leyenda que cuenta cómo el monarca reinante habría decapitado uno por uno a toda una familia de nobles abencerrajes en la fuente que preside el aposento. Las manchas ferruginosas del mármol, serían su sangre indeleble. Al levantar los ojos se ve la más bella de las cúpulas de la Alhambra.

El agua representa un don de la divinidad y su depositario es el sultán, que representa el poder político y religioso, y a su vez es el centro del Estado. El agua es concedida por el sultán a sus súbditos representados en los leones. Por todos estos aspectos el agua de la fuente de los leones resume toda la proyección simbólica de este elemento en el mundo islámico.

Sabry eligió un ángulo de perspectiva que refleja su poder técnico y artístico, así como su expresión del lugar y su sensibilidad propios. En el primer plano tenemos la primera línea del crucero a nuestra derecha. Esta línea provoca atracción en nuestra vista y la conduce hacia la fuente en la que predominan los colores oscuros. El pintor ha incluido también algunas pinceladas claras, como los chorros del agua vertida por los surtidores y su reflejo en el canal, para después ir añadiendo progresivamente otros colores, que se hacen cada vez más claros conforme ascienden por las columnas de mármol. El caño de agua que surge de la pila, constituye un equilibrio con las columnas y gracias a su verticalidad ayuda a que la vista del espectador ascienda hasta la zona superior, donde los colores son cada vez más claros.

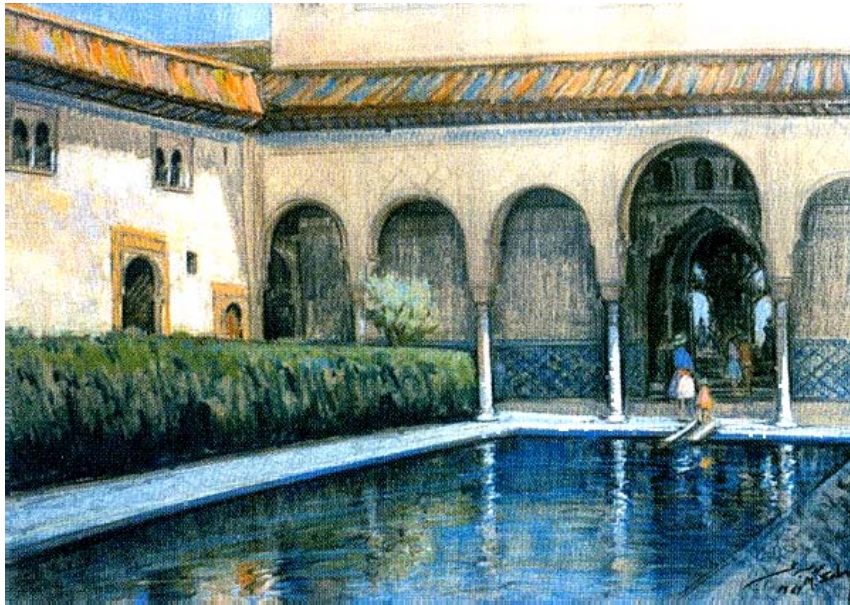
Para equilibrar la intensa verticalidad provocada por las esbeltas columnas, por el caño de agua y por los árboles en el fondo, el pintor utiliza líneas horizontales, tal y como puede observarse si fijamos la vista en los bordes oscuros de los techos, de las nubes y en las pinceladas diagonales trazadas en el cielo. Todo ello da como resultado una gradación de colores.

La sala en el fondo a la derecha destaca por su oscuridad. El pintor quiso resaltar así que existía un espacio latente en el fondo que pretende crear la sensación de misterio en el observador para lo cual el pintor lo plasmó con una claridad selectiva. Sabry eligió ese ángulo para mostrar la mayor parte de la belleza del conjunto del edificio y su composición. Aunque el lado izquierdo del panorama está cortado, Sabry consiguió hacerlo de manera que no distorsionase la perspectiva total.

Los toques de luz que el pintor resaltó en el fondo del cuadro contrastan con la oscuridad del plano principal; está estableciendo una metáfora en la que el alma histórica islámica del edificio está aún viva, aunque después de ella hubieran existido otras.

La impresión general que provoca el cuadro se disgrega en dos. Por un lado, se aprecia la pesadez y la permanencia e inmovilidad de la fuente con sus colores oscuros; por el otro, el pintor quiso reflejar cierta ligereza en el cuadro que compensara esa carga de la figura arquitectónica, de manera que, el observador pudiera apreciar una dirección marcada por varios factores, como la dirección de las pinceladas, la dirección y fuerza del caño de agua,

reflejando con ello una línea-guía que asciende desde la pila de la fuente, pasa por la esquina de la construcción arquitectónica y termina finalmente subiendo entre los árboles y llenando el cielo. Así el observador podrá alzar la mirada para tomar un respiro ante la fuerza de la imagen arquitectónica. Sabry supo captar la sensación auténtica que uno percibe al entrar en el Patio de los Leones.



103. Sabry, *El patio de Comares- Galería Norte, Alhambra, Granada, 1961*.
Pastel, 45x 60 cm.



104. El patio de los Arrayanes- la galería del sur, Alhambra, Granada.

Al entrar en el patio de Comares nos abruma que el espacio sea tan amplio en comparación con otros patios de la Alhambra como son el Patio del Cuarto Dorado o el Patio de los Leones. Es un patio alargado y rectangular, características propias que le dotan de mucha más perspectiva y de la sensación de movimiento que procura el aire. Existe un mejor equilibrio entre el espacio y la decoración, así como más ligereza y frescura en el trato hacia el observador. Forman parte del área protocolaria de la Alhambra y data del siglo XIV.

Un airoso pórtico da paso a la sala de la Barca, cuyo nombre se debe a una corrupción del término árabe *baraka* (bendición divina, suerte). Esta pieza sirve de antesala al salón de

Embajadores, el más amplio del palacio. Hacía las veces de salón del trono, donde eran recibidos los emisarios extranjeros. Es una sala cuadrada, de más de 11 metros de lado y que alcanza una altura de casi 20 metros. En los tres laterales exentos de la torre se abren tres balcones. Desde el central, geminado, se tiene una espléndida vista de la alameda que desciende hasta el Darro y el vecino Albayzín.

En la estructura del edificio real podemos observar muchas partes integrantes de su arquitectura. En el centro del patio hay un estanque rectangular, limitado por setos de mirto. En sus extremos aparecen fuentes de las que el agua mana, de manera que, al entrar en el estanque, se percibe difusamente el flujo de agua sobre en la superficie (gracias a un sistema especial de conducción de agua hacia el depósito). En los extremos del patio podemos apreciar unas galerías que están compuestas por siete arcos. En la galería norte, presentada por Sabry en el cuadro, vemos que sobre los arcos, a excepción del central, están calados preciosos lienzos de escayola en forma de rombos (Sebka). El arco central es más alto y se diferencia de los demás por tener albanegas macizas. El apoyo de los arcos constituye columnas de mármol con capiteles mozárabes. A los dos costados de la galería se encuentran pequeños albamíes que son pequeñas estancias que conservan en su interior todos los elementos decorativos de la arquitectura nazarí: la cúpula de los mozárabes, las bandas epigráficas, las yeserías policromadas y el alicatado de cerámica. Este último elemento se prolonga por la pared hasta la parte trasera de la galería, aunque con un diseño diferente y con una banda epigráfica de yeso superpuesta. En el cuadro de Sabry podemos observar la sombra del interior de uno de los albamíes, así como el alicatado.

El Patio de los Arrayanes es la parte oficialista de la Alhambra organizada en torno al patio de la alberca, presidida por la torre de Comares donde en su interior está el salón de los embajadores.

Detrás del arco central, en la parte superior de la pared hay tres arcos con yesería calada y debajo un arco mozárabe que nos conduce a las siguientes dependencias: la Sala de la Barca y la Sala del Trono. Las ventanas de esta última se pueden apreciar en el fondo del cuadro. Los lados de mayor longitud del patio están constituidos por pasillos de dos plantas con dependencias de uso diario: habitaciones de verano abajo y habitaciones de invierno arriba, a las que conducen puertas adornadas con arcos de herradura bien conjuntadas con las ventanas de doble hueco y parteluz encima, lo cual reflejó también Sabry.

Desde la perspectiva que se tiene al estar situados en el extremo sur del patio, podemos observar que, gracias al espacio y a la luz, se queda reflejada la parte del edificio que se aprecia en el dibujo, pero aparece invertida en el estanque. De esa forma, se crean dos perspectivas del mismo sector del edificio: una real y otra difusa, como la imagen de un sueño. A todo ello se añade la proporción entre la torre, la galería y la longitud del depósito de agua que mantuvo el constructor con la intención de que así se pudiera ver un reflejo entero del extremo norte de patio de Comares.

En su cuadro Sabry evitó los detalles arquitectónicos que, junto con los colores suaves no exagerados, reflejaba el toque personal y característico del pintor, tomando el cuadro a su vez cierto carácter de bosquejo. Se concentró más en transmitir el ambiente general del conjunto constituido por las diferentes partes del patio: la galería, el estanque, el Mirto y la crujía (el pasillo). De esta forma, no conseguía sino coincidir en cierta manera con la composición de David Roberts denominada “Comares” en la que el pintor se empeñó en mostrar la escena del edificio en su conjunto.

En cuanto al reflejo del edificio en el estanque, tanto Sabry como Roberts y Luis González, no pudieron olvidarse de presentarlo en sus respectivos cuadros. Este aspecto pone de manifiesto el papel que juega dicho reflejo en la totalidad del conjunto arquitectónico porque cada detalle es una parte del edificio deliberadamente pensado por el arquitecto y que se unen todos finalmente formando un equilibrio excepcional que solamente ser podría ver interrumpido cuando alguna de esas partes desapareciera.



105. Sabry, *La puerta de la Justicia*, 1961.
Pastel, 35x47 cm.



106. La puerta de la Justicia, Alhambra, Granada.

La primera parada que hacemos subiendo la cuesta de la Alhambra está en la Puerta de la Justicia, *Bāb al-Šarī'a*⁹⁷, una de las puertas más emblemáticas y completas del monumento nazarí. Fue construida por Yusuf I e inaugurada en 1348 cuya función era la de comunicar la Alcazaba y la ciudad que la Alhambra guardaba en su interior con la comarca exterior. Entrando por la puerta de la justicia, da acceso a la parte pública, parte inicial de la Alhambra, donde se administraba justicia. Destacamos la utilización como soporte de la columna nazarí, además del muro, predominio de las techumbres adinteladas en madera sobre las que se proyecta una decoración en sebka.

En cuanto a elementos decorativos destacaríamos:

- ✚ Gran zócalo con motivos geométricos de cerámica alicatada de colores azul, verde y rojo.
- ✚ Muros totalmente decorados con toda la variedad de decoración geométrica sobre yesería.
- ✚ Decoración en mocárabe sobre las ménsulas que sostienen la techumbre adintelada.

Es una sala que ha sido muy modificada por Carlos V y Felipe IV, este último convirtió esta sala en una capilla privada y por ello se realizó una balconada. Fue edificada en 1348, según

⁹⁷ Que significa La Puerta de la Explanada, refiriéndose a la explanada que se ubicaba en las afueras de la puerta, siendo el nombre la Puerta de la Justicia, un nombre equivocado. Para más información, consulte: Pareja López, E.: *“El Arte en el Sur de Al-Andalus”*, Serie *“Historia del Arte de Andalucía”*, vol.II, p. 368

indica la lápida fundacional situada sobre el arco de entrada, en cuya clave aparece tallada una llave, símbolo iconográfico que se repite con frecuencia en las puertas nazaríes; también como símbolo ha de interpretarse la mano que aparece en el gran arco exterior que encuadra y solemniza la entrada a la fortaleza. La explicación más aceptada sobre la presencia de la mano es que simboliza un gesto de paz. Algo más arriba se puede observar una imagen gótica de la Virgen, encargada por los Reyes Católicos. Una vez franqueada la puerta (revestida de placas de hierro y que conserva aún el cerrojo de la época), nos hallamos con la típica estrategia defensiva musulmana: un pasillo en "S". Más allá vemos un amplio corredor donde los jinetes esperaban para ser lanzados al ataque. Interiormente este acceso se desarrolla en pendiente y con un doble recodo, cuyos ámbitos, además de disponer de los indispensables bancos para la guardia, están cubiertos por la que probablemente es la mejor alternancia de bóvedas de la Alhambra, ornamentadas con una pintura que simula ladrillos rojos.

Sabry pintó esta puerta desde la parte exterior. Tal y como vimos, está compuesta por un enorme arco de herradura que da paso a un patio (Alcazaba) y a la puerta exterior (Puerta de la Justicia). Intentó mostrar el material de ladrillo en la dovela que tiene forma de cuña. Este detalle lo podemos observar en la fotografía que muestra la imagen real con el antebrazo y la mano abierta, aspecto que no se refleja en el cuadro de Sabry. En la cultura árabe es un conocido símbolo de bienvenida. Antonio Fernández Puertas, catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada y un gran especialista en temas relacionados con el patrimonio cultural de la Alhambra, escribió lo siguiente:

“El arco y su entorno estuvieron estucados de ladrillo rojo; el resto de la torre-puerta lo estuvo fingiendo sillares blancos con tendeles almagra. La fachada exterior de la puerta es de bloques de mármol, con arco apuntado de herradura, semicolumnas talladas en los sillares, dovelaje remetido o saliente, alfiz y trasdós con moldura en nácela, y dintel por encima con la dovela clave adornada por la emblemática clave”⁹⁸.

Encima del dintel se nos presenta una inscripción fundacional cursiva en la que aparece el nombre del constructor y el año de inauguración. El nivel superior de la fachada está formado por un paño de azulejos vidriados en relieve. En la parte lateral de la torre-puerta hay una ventana de dos arcos con columna parteluz y arguillos de herraduras en los laterales, que nos recuerda a una ventana semejante al Minarete de la Mezquita de Ibn Tūlūn en El Cairo.

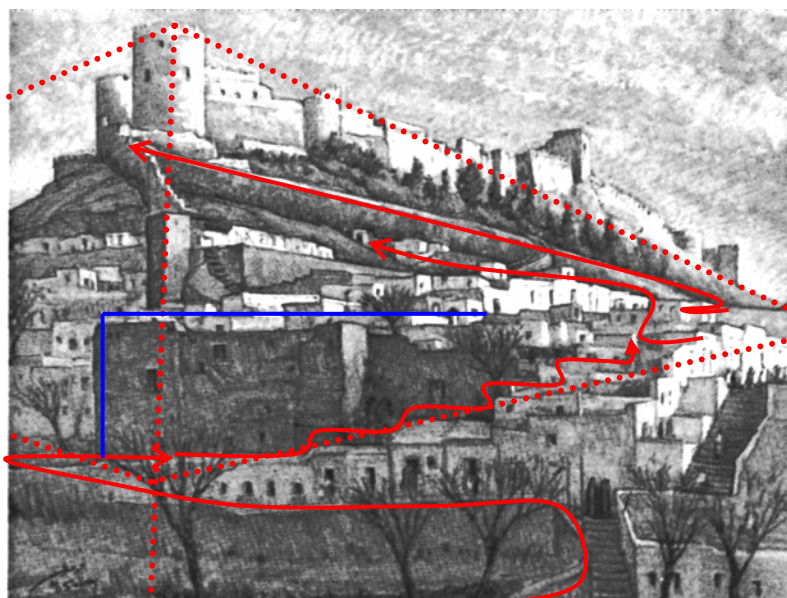
A pesar de carecer de los colores originales, podemos observar el juego entre el contraste que utilizó Sabry para equilibrar las partes arquitectónicas del monumento, a la vez que destacó la belleza de la puerta.

⁹⁸ Antonio Fernández Puertas, *El reino Nazarí de Granada (1332-1492), sociedad, vida y cultura-Parte tercera- (El Arte)*,

Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2000, p. 229.



107. Sabry, *La Alcazaba de Almería*, 1961.
Pastel, 50x70 cm.



108. Sabry, *La Alcazaba de Almería*, 1961.
Pastel, 50x70 cm.

La Alcazaba constituye la cúspide de la pirámide que organiza la ciudad. En ella residía el poder político y religioso y, desde ella, partían las defensas fortificadas que abrazaban la ciudad. Su particular configuración la determina el cerro sobre el que se asienta y al que se adapta perfectamente. La Alcazaba, en su relación original con la ciudad, responde a la tradición oriental de las ciudades con recinto separado. La muralla no sólo sirve para defenderse de los enemigos, sino también para aislarse y separarse del resto de la urbe. Es como una pequeña ciudadela que podía mantener su autonomía frente a la propia ciudad. Sus puertas se convertían en el paso obligado de una relación dinámica con la trama urbana. En el espacio actual se pueden observar tres recintos diferenciados: Los dos primeros, separados por el Muro de la Vela, corresponden al diseño musulmán, el tercero a la última incorporación cristiana (siglo XVI). Los accesos hasta ella se desarrollaron con un complicado sistema de defensa. Primero, en el norte,

con una puerta protegida por una línea de muralla con torres al exterior, después al sur, con una torre casi albarrana y un recinto cerrado, desde el que se accedía a la puerta de la torre de la Justicia, con entrada en recodo. Esta última corresponde a la entrada actual. Aunque hoy día el primer recinto está dedicado a jardines, las recientes excavaciones arqueológicas han permitido documentar su naturaleza original. Nos encontramos frente a un espacio que estaba totalmente urbanizado, con casas, aljibes y baños, que a veces se utilizó como necrópolis. Por tanto, opuesto a un espacio vacío como han venido reflejando, sistemáticamente, todas las referencias historiográficas. Por su parte, en el segundo recinto, se pueden distinguir las construcciones de lo que fue una auténtica ciudad palaciega, dotada de las dependencias más necesarias: mezquita, baños, aljibes, etc. Este espacio acogió el palacio de Al-Mutasin tan renombrado en todas las fuentes escritas, debido a su riqueza ornamental.

La alcazaba de Almería se sitúa en un cerro aislado que domina la bahía, en la calle Almanzor del barrio de La Chanca de la ciudad de Almería, provincia de Almería. Sus 1000 años de historia están unidos a la ciudad, acompañando sus momentos de esplendor y decadencia, como un testigo privilegiado desde ese promontorio que se asoma como atalaya a la bahía de Almería. En el año 955, Adb al-Rahman III, primer califa de Al-Andalus, concedió la categoría de medina al núcleo de Almería, mandando construir la Alcazaba, la Mezquita Mayor y fortificando el espacio urbano, entre la propia alcazaba y la orilla del mar. La Alcazaba fue levantada sobre las ruinas de una fortaleza anterior en un cerro aislado que domina la bahía.

La alcazaba de Almería, con sus 1430 metros de perímetro amurallado es, después de la Alhambra, la construcción musulmana más extensa de España y nuestro monumento más representativo. En el Conjunto Monumental actual se pueden observar tres recintos diferenciados: los dos primeros responden al diseño musulmán, siendo el tercero de origen cristiano. La puerta exterior, abierta en una torre albarrana, conduce a la Puerta de la Justicia a través de una rampa en zigzag de reciente construcción, protegida por la Torre de los Espejos.

En el extremo más oriental se localiza el Baluarte del Saliente, del que partía hacia el mar la primitiva muralla que cerraba la ciudad en el siglo X. Desde aquí se puede ascender hasta la explanada del Muro de la Vela, un libro abierto que nos permite leer las continuas transformaciones arquitectónicas que han ido acumulándose en la Alcazaba. Sobre el muro se levanta una espadaña con una campana, denominada Santa María la Mayor, que fue fundida en 1763 reinando Carlos III. Esta campana en principio servía para avisar de las incursiones piratas, pasando posteriormente a marcar los turnos de riego de la vega.

Al norte de la explanada del Muro de la Vela, se puede contemplar el impresionante lienzo de muralla que, atravesando el barranco de la Hoya, sube hasta el Cerro de San Cristóbal. Esta fortificación corresponde a la ampliación de las defensas de la ciudad que ordenó realizar el rey taifa Jayrán, entre los años 1014 y 1028.

Tras la toma de la ciudad en 1489, los Reyes Católicos mandaron construir un Castillo en la parte más occidental y elevada de la Alcazaba. Su ejecución provocó la desaparición de gran parte del área palaciega anterior. Sus fuertes muros de sillería, la forma circular de sus torres y la

propia estructura del conjunto corresponden a las nuevas necesidades militares, que ya han incorporado el uso de la artillería.

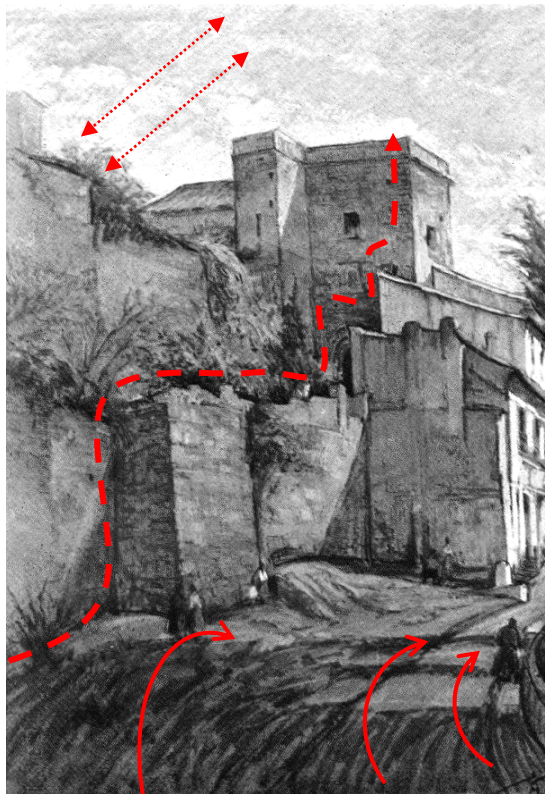
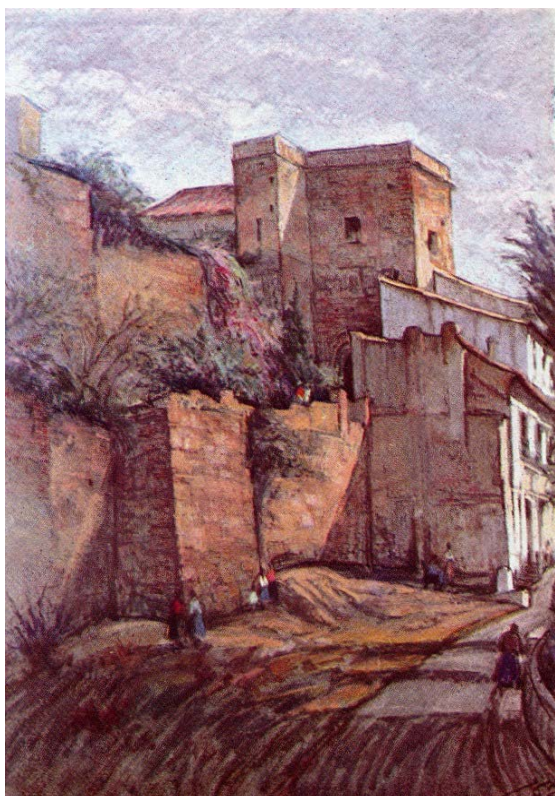
A este recinto, protegido por tres torres semicirculares y un foso, se accedía a través de un puente levadizo. El interior se organiza en torno al Patio de Armas. Todo el conjunto está dominado por la Torre del Homenaje, que presenta una portada gótica, con un arco conopial coronado por el escudo de los Reyes Católicos.

Entre las maravillas artísticas de la ciudad de Almería destaca la Alcazaba que Sabry retrató como si se tratase de una reina que se asoma con elegancia y que mira el barrio que se alza bajo sus pies. Se trata de un barrio que Sabry representa con colores oscuros y que divide la superficie del cuadro en espacios cúbicos que son los que corresponden a las típicas casas almerienses construidas con los característicos techos planos.

El dinamismo de los elementos con sus diferentes formas y alturas sugiere la existencia de numerosas escaleras imaginarias, que, a través de varios recorridos, llevan al observador hacia el elemento protagonista del cuadro: la Alcazaba. De la misma forma, la escalera físicamente real que está representada en primer plano nos invita y nos guía por el camino hacia la Alcazaba. Aunque la escalera no está pintada en su totalidad, nuestra imaginación y el dinamismo ascendente del cuadro nos ayudan para percibir una continuación de la subida.

Al igual que en otras obras de Sabry, la corriente ascendente es un elemento muy importante en este cuadro y se refuerza por el uso de un ritmo en las líneas rectas que es cerrado en la parte inferior y más abierto en la parte superior. Este efecto sugiere metafóricamente la pesadez y la fortaleza de la Alcazaba, representada en varias líneas rectas y con los colores oscuros de la parte inferior del cuadro. Parece como si las propiedades de robustez y potencia de la Alcazaba hubieran sido transferidas al barrio que rodea la falda de esa colina, de forma que, se destaca en la construcción la elegancia y la compostura. Todos los elementos están al servicio de la sensación ascendente que nos orienta hacia la Alcazaba; también la perspectiva desde la cual se dibuja persigue esta intención, una perspectiva cuyas líneas confluyen en un único punto de fuga posicionado en el cuarto superior izquierdo del cuadro. Esto no hace sino la función de indicar el punto de llegada del camino hacia la Alcazaba.

Otra característica relevante de la pintura es la dominancia de la gama del beige, además del color blanco intenso, utilizado para representar la orientación de la luz solar y para conferir armonía al cuadro. El uso de las distintas tonalidades del color beige expresa el poder técnico de Sabry para jugar con un solo color dominante en la casi totalidad de la tela.



109. Sabry, *La Alcazaba árabe de Málaga*, 1961.

Pastel, 45x 60 cm.

La alcazaba de Málaga se eleva sobre un cerro adaptándose a su topografía, en cuya parte más alta se encuentra también el castillo de Gibralfaro, en la localidad de Málaga, capital provincial.

Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre el posible origen fenicio de la fortaleza. Pero de lo que sí están seguros es de su origen romano, ya que recientemente se han encontrado importantes ruinas a los pies de la colina sobre la que se encuentra edificada la alcazaba. La alcazaba de Málaga fue residencia de reyes y gobernantes musulmanes y cristianos. En el año 1065 paso a poder del reino de Granada, cuyos reyes la engrandecieron nuevamente. Entre los siglos XIII y XVI el edificio fue reformado y fusionado con el de castillo de Gibralfaro. Su relevancia siguió con los Reyes Católicos, quienes levantaron su cruz y su pendón en la torre del Homenaje. El recinto fue habitado por Felipe IV en 1624. Carlos III ordenó tirar las murallas y construir residencias.

La alcazaba de Málaga es comparable en importancia con la de Almería, aunque su arquitectura es completamente diferente. El castillo de Gibralfaro y la Alcazaba de Málaga están unidos por una doble fila de murallas rampantes. La alcazaba, en su mayor parte construida en el siglo XI, fue el palacio-fortaleza de los gobernantes musulmanes de la ciudad. En su origen este edificio fue construyó para fines defensivos, por lo que se dotó con 30 torres y 20 puertas fortificadas en las que se utilizan recodos para dificultar el acceso. El conjunto está formado por dos recintos de forma alargada que se adaptan al terreno, y en su interior podemos encontrar jardines, baños, aljibes, etc. En la alcazaba se pueden distinguir también unas fortificaciones de

acceso que irían unidas a la muralla de la ciudad, y de las que destacan la Puerta de la Bóveda, construida en recodo para aumentar su valor defensivo, y la Puerta de las Columnas, que reaprovecha fustes y capiteles romanos como material de construcción. El Primer recinto amurallado o recinto inferior, al que se accede a través de otra puerta en recodo, llamada Torre del Cristo, por haberse utilizado como capilla durante muchos años, es un gran espacio que se adapta a la topografía del cerro y que rodea por completo al recinto superior del que destacan el Patio de Armas, hoy día ajardinado, con un baluarte para la defensa costera en su cara sur, y la torre, que en el extremo oriental, da salida a la Coracha que une con Gribalfaro. El Segundo recinto amurallado o recinto superior, también muy adaptado a la forma del cerro, está fuertemente defendiendo en sus dos extremos, por el oeste por la Puerta de los cuartos de granada, que es su único acceso y que está muy restaurada y por el este por la torre del Homenaje. La torre del Homenaje es de mayor altura que las demás, y posee planta cuadrada. Esta torre es ya una característica propiamente cristiana. El material empleado en la construcción de la Alcazaba fue en gran parte una piedra caliza fosilífera que se descompone fácilmente, por lo que ha a lo largo de su historia sufrió importantes reconstrucciones. Para su construcción se utilizaron varios sistemas constructivos, entre los que destaca la mampostería, en la que apenas se trabaja la piedra, con hiladas de ladrillo. En algunas partes también se utilizó el tapial con sillería, siendo la piedra de forma más elaborada.

Es novedad de esta época, tal vez debida a la influencia cristiana, la existencia de una [torre] prominente, que no aparece en las fortalezas hispanomusulmanas anteriores. En vez de estar aislada, en el centro del recinto, como en las occidentales, los granadinos la emplazaron en uno de sus ángulos. La Alcazaba árabe de Málaga tiene planta cuadrada y extraordinarias dimensiones (12,30 por 12,15). Las puertas en recodo, habituales en el mundo almohade, se complican y se organizan en doble y a un triple recodo. Su trazado está permitido por las torrespuertas. Igualmente continúan las torres albarranas y las barbacanas o muros exteriores. Está emplazada en el lugar más elevado y en un extremo de los recintos cercados, con objeto de tener libre la salida al campo. Doble y triple anillo de muralla las protege; el número de sus puertas es escaso, pero, en cambio, multiplicándose en profundidad, para romper el ímpetu del asaltante y dificultar lo más posible el acceso. Estas puertas suelen ser, como las almohades, entradas en recodo abiertas en el interior de una torre.

Un interesante juego de luz nos sorprende al contemplar *La Alcazaba árabe de Málaga*, obra en la que los nuevos edificios se distinguen por su colorido, por su estilo y por el radiante luminoso que se extiende entre ellos por igual, mientras que la Alcazaba, con gran elevación, aparece cual testigo de una notable historia. No cabe duda de que este artista es un observador de la luz radiante que da esplendor a la arquitectura islámica, a la que recrea con unos colores delicados y transparentes, como se aprecia en la arquitectura y el cielo.

Este cuadro es considerado como una de las experimentaciones de nuestro pintor. En él estaba intentando utilizar una técnica nueva en la relación entre la luz y la sombra, junto al contraste intenso, que consistía en iluminar partes de la arquitectura con los rayos del sol para destacarla del resto de los elementos. Además, utilizó la oscuridad con consistencia en la primera

parte del cuadro y distribuyó las sombras en varias partes en el cuadro para enfocar la vista sobre el núcleo arquitectónico artístico. Luego mantuvo este estilo en su tercera etapa artística en El Cairo antiguo.

En el cuadro *Alcazaba árabe de Málaga*, vimos un lado de las murallas y algunos restos en sus colores naturales: el color rojo trazando líneas ligeras y los rayos del sol iluminando algunas superficies de los muros del edificio arquitectónico. El pintor intentó transmitirnos una visión real y la sensación del movimiento ascendente que introduce al observador en el cuadro. Con las pinceladas curvadas, cortadas y frecuentes el pintor logra dar la impresión de estar en el cuadro subiendo esos caminos empinados.

En conclusión, sabemos que Sabry vino a España a estudiar tanto el arte islámico como el arte europeo. La riqueza cultural de España ha subyugado también a muchos otros artistas egipcios. En los últimos años, Sabry ha trabajado casi exclusivamente con el pastel y con esta técnica ha dibujado numerosos paisajes y monumentos islámicos de España y de Egipto. En su tradicional forma de plasmar la realidad en sus cuadros, el pintor suele acentuar la importancia del modelo disimulando u obviando los detalles indeseados. Sabry aplica este principio también a sus paisajes y monumentos, donde el realismo se intercambia con una expresión que se ve claramente influenciada por el estilo impresionista romántico. Él dibuja paisajes pintorescos tales como viejas ruinas, iglesias, mezquitas o aldeas típicas, que convierte en elementos centrales de la obra. Sin embargo, en sus cuadros también aparecen personas con bastante frecuencia. Podemos identificar el origen de las personas por detalles tales como los dibujos de las vestiduras que llevan puestas. Es evidente que alcanza un carácter de intemporalidad en sus cuadros y lo hace evitando todos los elementos que puedan dar la impresión de una rigurosa y precisa actualidad; son todos los indicios de modernidad lo que no incluye en sus cuadros y es por ello por lo que no pinta coches, trenes o artilugios recientes como las redes eléctricas.

22.5. La tercera etapa de formación artística, el definitivo regreso a Egipto y su inmensa producción:

Sabry volvió finalmente a su patria en el año 1980 con la intención de darle una nueva dimensión a su trabajo. Tras la abundante actividad y el gran éxito de los años anteriores, Sabry comienza a impartir clases en la Facultad de Artes Aplicadas, dejando una amplísima aportación al arte del siglo XX, labor emprendida inicialmente desde que comenzó a exponer en 1936. Durante su carrera artística, organizó más de cuarenta exposiciones individuales y participó en más de ochenta exposiciones colectivas e internacionales en Egipto y Europa.

Sus cuadros forman parte del patrimonio artístico de varios museos: el Museo de Arte Contemporáneo en El Cairo, el Museo del Palacio de Abdón, el Museo de la Real Academia de San Fernando en Madrid, el Museo del Ayuntamiento de Madrid, el Museo del Ayuntamiento de Villajoyosa, el Museo de Arte Contemporáneo en Granada, Córdoba y Murcia, además del Ministerio de Obras Públicas Italiano en Roma, el Consejo del Soviet Supremo en Moscú, las Cadenas de Hoteles Sheraton y Marriot en El Cairo y los Ministerios Egipcios de Cultura, Educación

y Asuntos Exteriores. Además, se encuentran numerosas colecciones privadas diseminadas por Egipto, España, Inglaterra, Italia, Alemania, Portugal, India, Francia, Marruecos, Estados Unidos y América Latina.

En la actualidad, Sabry es también miembro de los Consejos Nacionales Especializados Egipcios, de la Asociación de Amigos del Arte, del Sindicato de Artistas Plásticos, del Sindicato de Diseñadores de la Facultad de Artes Aplicadas, y es miembro de honor de la Asociación de Pintores y Escultores de Madrid.

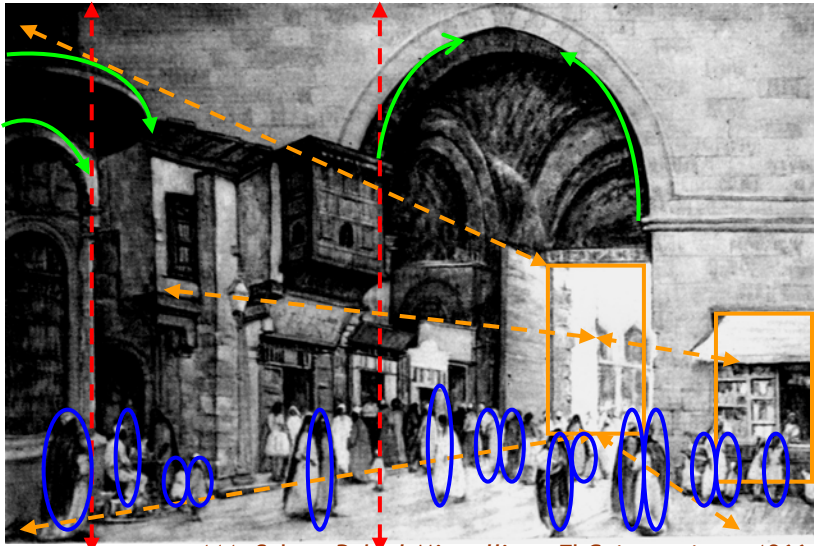
Se ha escrito mucho sobre el arte de Mohamed Sabry y su maestría en la técnica del pastel, con la que expresa la belleza a través de su visión de los paisajes, los lugares urbanos, los monumentos históricos, las figuras, las costumbres y las tradiciones populares. Los historiadores y los grandes críticos del arte en Egipto y en Europa han escrito con admiración numerosos artículos en diversas lenguas como la árabe, la española, la inglesa, la francesa, la italiana, la portuguesa y la alemana. Algunos famosos críticos y académicos españoles se sumaron en brindar elogios hacia la técnica y la obra del pintor: el Marqués de Lozoya, José Camon Aznar, José Francés, Sánchez Camargo, Gracián Quijano, Alfonso Sánchez, A. M. Campoy, Luis Gil Fillol, José Prados López, Mariano Tomás, Eduardo Lloset, Gil Benomeya, Antonio Cobos, Julia Sáez Angulo, Santiago Córdoba, Vicente Aguilera Cerni, Juan Cortés, Olano, Medina González, Marino Antequera, Manuel García Prieto, José Ballester, Andrés Soberano, P. Monzon, F. Laserna, Carlos Senti Esteve, Juan Latino, M. S. Pintado, F. Gil Graviotte, Iván de Nolla, Salvador Barber, etc.

22.6. Los cuadros de los sesenta y ochenta en El Cairo:



110. Sabry, *Bab al-Mitwalli, en El Cairo antiguo*, 1966.

Pastel, 70x 100 cm.



111. Sabry, *Bab al-Mitwalli*, en El Cairo antiguo, 1966.
Pastel, 70x 100 cm.



112. Bab al-Mitwalli

En este cuadro el artista intentó mostrar la enorme altura de la puerta (una de las puertas antiguas de El Cairo) llamada comúnmente Bab Zwaitah. El gran arco apuntado parece como si estuviera abrazando los edificios colindantes. Sabry contrarrestó este enorme arco con la curva sombreada en la parte superior del Sabil en el lado izquierdo del plano. Lo mismo ocurre con la sombra de dicha curva y también con la que vemos en el fondo del arco, de manera que, ambas están situadas formando una armonía. Es un efecto de equilibrio que también consigue el autor con las líneas curvadas de los arcos del Sabil en el fondo de la figura y de los arcos semicirculares detrás del arco.

En este cuadro la gama de colores elegida por el pintor, así como la manera de manejarla, es distinta a las de los otros cuadros. Sabry no utilizó colores brillantes, fuertes, sino una paleta bastante limitada, basada en el color verde y marrón. Como resultado, obtuvo colores fríos,

asignándole también al gris cierto protagonismo y, de éste modo, permitir que este color actuase como mediador entre los dos anteriores. El pintor recurrió a unas pinceladas rojizas junto con el color marrón para acentuar la machrabiyya (la celosía), pero siempre integrándolas dentro del mismo ambiente y sin dejar que sobresaliesen demasiado.

La fuente de luz está centrada en el fondo, donde comienza la perspectiva y los rayos que se extienden hacia fuera lo hacen de manera suave y gradual, iluminando lo que se encuentran en el camino y dejando también su reflejo en los edificios. La luz no es fuerte ni brillante como ocurre en la pared frontal del arco; este es un detalle que diferencia este cuadro de los demás. Esta solución óptica hace percibir la altura y grandeza de la puerta, dejando al mismo tiempo un hueco para nuestra imaginación que puede continuar avanzando hacia la parte más alta del edificio.

El espacio está repleto de gente (hasta hoy día este lugar es un mercado). Sin embargo, las personas son como siempre un instrumento de dinamizar el cuadro, procurando al mismo tiempo no acaparar la atención del observador porque el elemento protagonista absoluto debe ser la arquitectura islámica que pretende ser el tema principal y dominante.

Sabry demostró un gran poder técnico a la hora de buscar y conseguir el equilibrio entre la sombra, la oscuridad y la claridad. La parte izquierda del plano constituida por la sucesión de elementos oscuros y sombreados está contrapesada con la parte derecha (la pared frontal) cuyos elementos son planos y de colores claros. Todo ello sin que se produzca ninguna distorsión en la percepción de la imagen como reflejo de la realidad. Más bien sucede al contrario, nos provoca una sensación de asentamiento, de peso, de robustez.

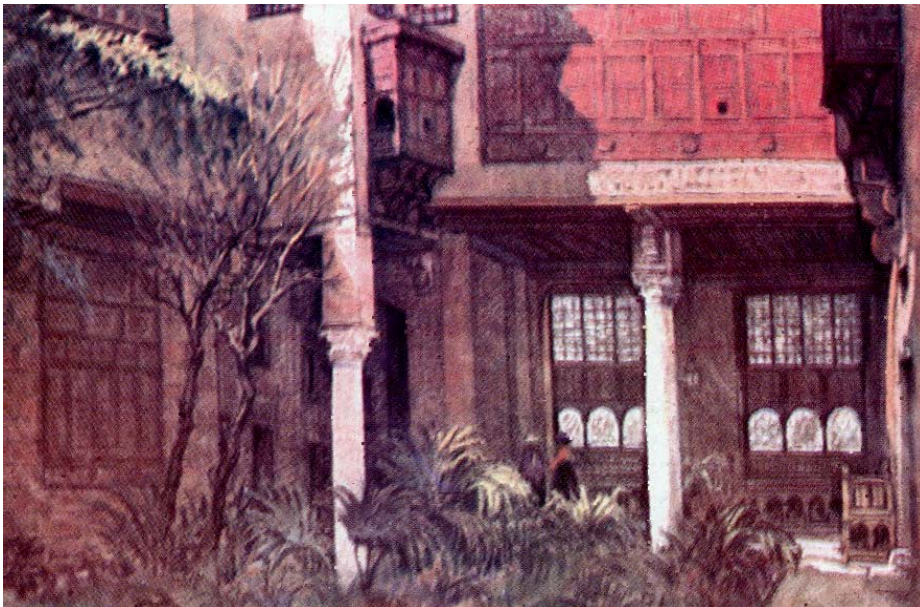
En cuanto al trasfondo histórico de esta puerta diremos que en El Cairo no se conforma como una ciudad fortificada hasta 1087. Hasta ese momento sería una ciudad muy desprotegida, cuya debilidad era obvia. Es entonces cuando Badr ad-Din al-Gamali, el visir de Al-Mustansir, encarga en el año 485 de la Hégira la construcción de las tres entradas principales de la Muralla Fatimí en El Cairo a tres hermanos sirios de Edessa. Estas puertas se llegarían a denominar Bab al-Futuh, Baba al-Nasr y Bab Zuwaila, formando parte de la reestructuración de las murallas del sur de El Cairo. Son puertas macizas, elevadas y gruesas.

Los habitantes de la región le dieron al Bab Zuwaila el nombre de Bab Al-Mitwalli. Este nombre lo tomaron de Qutab al-Mituwalli, la autoridad de la comunidad. Esta puerta marcaba los límites del sur de la ciudad Fatimí inicialmente, aunque luego se expandió. Su valor emblemático se refleja en muchos aspectos. Fue una fuerte defensa contra los adversarios, centro desde el cual se podían vigilar las caravanas, escenario de celebraciones y grandes fiestas amenizadas con músicos que tocaban instrumentos y cantaban. Esta puerta fue el lugar de paso para la peregrinación a La Meca. Además, en la puerta principal fueron colgadas las cabezas de los traidores como un castigo hacia ellos y en un intento de adoctrinar al resto de la población. En esta misma construcción, el Sultán Salim ordenó la decapitación del último sultán de los mamelucos llamado Tumanbey.

El plano de la puerta responde a una estructura cuadrada. Las dos torres que aparecen a sus lados tienen forma semicircular o cilíndrica. El plano de esta puerta es muy similar al de la Bab al-Futuh. En medio de las dos torres se sitúa la fachada.

Esta puerta sufrió varias modificaciones durante la época del sultán al-Muaied Chik en el año 819 de la Hégira. El sultán mandó construir un lugar específico para poder admirar las caravanas que entraban y salían del lugar. Las dos torres fueron utilizadas como base para construir dos alminares, con lo cual se perdieron las dos habitaciones que tenían como misión la defensa del tercio superior de cada una de las torres.

Lo que más destaca en el estudio de las puertas de El Cairo Antiguo son sus diferentes planos y diseños (rectangular, cilíndrico o semicircular). Los elementos básicos de la construcción son las torres, las puertas principales y los arcos. Las puertas principales se sitúan en medio de las dos torres. Sobre la puerta principal aparecen varios tipos de arcos que se organizan sucesivamente y de forma cruzada. En la parte superior de las torres se hallaban las habitaciones de los soldados y el cuerpo del edificio construido con piedras sólidas para asegurar la fortaleza. La decoración de las puertas en general no reviste complicación. Se limita a los arcos y algunas ornamentaciones sencillas (ventanillas, rejillas, las puntas de las flechas). En Egipto y al-Sham (Siria, Palestina, etc.) las murallas se sitúan en línea recta, al contrario que en los países del Occidente Árabe y que en Al-Andalus. La defensa de las murallas se ve reforzada por torres y puertas situadas entre ellas.



113. Sabry, *Beit Al-Souhaymi*, en El Cairo antiguo, 1966.

Pastel, 45x 60 cm.



114. Sabry, *Beit Al-Souhaymi*, en El Cairo antiguo, 1966.

Pastel, 45x 60 cm.

En 1966, Sabry presentó en su cuadro denominado *Beit Al-Souhaymi* las influencias de la economía sobre la arquitectura de las casas a través de una perspectiva tomada desde el patio interior. En este cuadro mostró la riqueza de los dueños de la casa, la belleza del patio amplio, el jardín, los vidrios y las ventanas que se disponían alrededor del patio adornadas con varios tipos de celosías. Esta casa fue la casa de un mameluco, su construcción sufrió en la época violenta de los gobernadores con la confiscación de las propiedades a la gente y con las guerras que acontecían. Este patio explica porqué el arquitecto abrió distintas ventanas grandes en la parte interior que da al patio y porqué evitó intercalarlas en el exterior: se trataba de no llamar la atención de los ladrones ni del gobierno. Este motivo fue recogido en más obras, tal y como se aprecia en el cuadro del pintor francés Feu Balzac denominado “La Casa del Palacio Qasim”; dicho autor fue uno de los pintores galos que quedaban durante la ocupación francesa de Egipto.

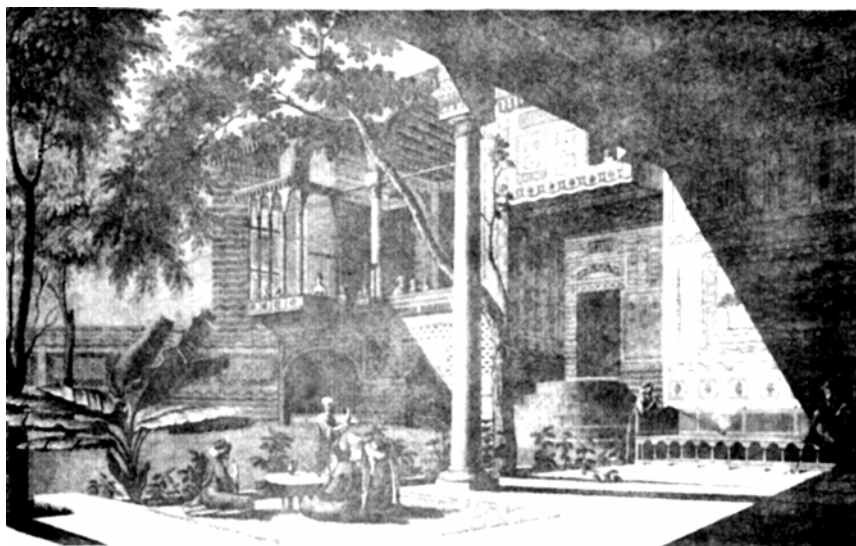
El patio interior de la casa de Al-Suhaimi, en el Cairo, es un lugar que despertó el interés artístico de nuestro pintor. Por ello, quedó immortalizado en el año 1966 en un cuadro suyo repleto de significados y metáforas.

Sabry elige una perspectiva insólita para realizar esta obra abriendo la mirada del espectador hacia el patio desde la esquina derecha, con lo que el pintor consigue crear un efecto de profundidad y de protección. Sabry pone en evidencia algunos elementos arquitectónicos como, por ejemplo, las decoradas ventanas de madera y sus celosías. Dichos elementos están pintados de forma que parecen asomarse al patio con curiosidad y son el resultado del cruce entre las líneas verticales y las líneas horizontales que dibujan la parte superior del cuadro. Los detalles decorativos no despiertan la atención de Sabry, pues los pinta de forma sencilla y superficial, aunque sin quitarles importancia a esos elementos puesto que son resaltados finalmente gracias a los contrastes de luz y sombra. De la misma forma, la vegetación y los árboles del jardín son representados de forma abstracta y con colores suaves y apagados.

El pintor confiere equilibrio al cuadro, dividiéndolo en partes iguales y simétricas. La parte superior, iluminada con colores intensos y brillantes, enlaza con la parte inferior, oscura y sombría. El elemento de conjunción entre estas dos partes es el arquitrabe blanco que separa con un color neutro la parte superior, lugar privado destinado únicamente a las mujeres, de la parte inferior, reservada a los huéspedes y a los hombres.

Los colores utilizados pertenecen a una paleta de tintas naranjas y rojas, colores cálidos que nos transmiten una sensación acogedora de tranquilidad y que, en cierta manera, parecen estar protegiéndonos de la ruidosa y caótica vida de la calle. Al mismo tiempo, estos colores vivos y brillantes dinamizan la estática del cuadro que, junto con los contrastes de luz y sombra, le confieren una mezcla especial de movimiento y equilibrio típica de la pintura de Sabry.

En esta obra, el pintor combina dos estilos diferentes. Por un lado, al pintar el patio con colores típicos del ambiente egipcio, Sabry quiere enseñarnos un escorzo de la verdadera y real vida cotidiana egipcia; pero, por otro lado, al exagerar la interpretación de los colores según su estilo personal, nos quiere llevar a su ambiente artístico privado, a su único punto de vista. De esta forma, Sabry imprime con originalidad en el cuadro unas huellas de realismo y de impresionismo. Su particular sensibilidad artística y su experiencia logran mostrar al espectador una escena real vista a través de sus ojos; nuestra mirada, llamada por el juego de la luz clara de las columnas y de las ventanas iluminadas, se siente guiada hacia el fondo oscuro del patio. Es como si el pintor nos invitara y nos acompañara hacia el interior de la casa, acercándonos metafóricamente a su mundo artístico interior.



115. Feu Balzac, *Una vista interior de la casa del palacio Kasim Bik*.S.XVIII
El libro de la descripción de Egipto



116. Beit Al-Souhaymi, El Cairo antiguo.

En relación al fondo artístico, la rutina diaria y las oraciones que reza el musulmán están estrechamente relacionadas con la observación del cielo y del sol. De ahí, la gran importancia que el patio interior tiene en las casas que representa es prolongación espiritual entre el ser humano y el cielo. Se pueden observar varias miniaturas llenas de dibujos de los patios interiores de las casas con todos los elementos que lo integran, tales como: fuentes, plantas, flores, etc.; este aspecto puede verse en Maqamat al-Hariri, en el año 1230 d.C. La temática del patio interior fue una fuente de inspiración para los pintores del arte contemporáneo egipcio y occidental. A parte de las miniaturas, lo que les ayudó a los artistas a la hora de representar esos patios de manera realista, casi viva, fue el hecho de que fuesen elementos que estaban a su alcance, que fuera posible tocarlos y verlos hasta hoy en día sumergidos en el ambiente histórico de El Cairo Antiguo. Prueba de ello la encontramos en los cuadros de Sabry y otros pintores orientalistas como Feu Balzac. Este último, por ejemplo, plasmo en su cuadro “el Patio de la Casa del Palacio Qasim5” una visión real de los habitantes de la casa reunidos en el patio interior, rodeados de palmeras, flores, terrazas, ventanas, azulejos, etc.

Como ya hemos visto en la introducción a la vida artística de Sabry, el pintor fue bibliotecario en la Facultad de Artes Aplicadas, revelando un gran interés por el fondo histórico-artístico de los estilos artísticos. Observamos que su pintura refleja con la miniatura una perspectiva que nos muestra parte de la segunda planta con las trazas y ventanas de madera cálida en aspecto de la celosía y vidrios.

El patio interior era una característica propia de la cultura egipcia, su origen se remonta a la época faraónica, donde los patios interiores eran uno de los elementos arquitectónicos básicos de la estructura de la casa. Esto podemos verlo en las casas que están situadas cerca del Templo Al-Badari y en las casas propias de los sacerdotes junto al Santuario o la Tumba de Kintacos de la

cuarta familia. Más adelante, esta característica entraría a formar parte de las casas grandes tal y como podemos ver en la ciudad Al-Haunn de la Edad Media en la que su lugar pasa a estar en un lugar más central, siendo antes el patio parte de la entrada de la casa.

Con el paso del tiempo, Egipto continuaba dejando huella de su herencia cultural en la época musulmana. Tenemos constancia de ello en la prohibición del profeta de sentarse en las calles. Así, los arquitectos musulmanes ocupaban los espacios interiores de las casas con sus jardines, lugares que destacaban en la organización de las plantas, las fuentes, los pequeños surtidores, los estanques y sitios como las glorietas. Este último elemento estaba formado por paredes caladas, como celosías y capulines de madera, etc., intentando inspirarse en los elementos del Paraíso como le describía El Corán. Además, estudió la relación del movimiento entre luces y sombras para organizar o situar las habitaciones y los muebles de la mejor manera. El resultado de todo esto fueron nuevos elementos arquitectónicos como: Al-Mik'ad (silla, banqueta), al-Arwik (pórtico, galería), Iwan (pérgola-sala abovedada). En resumen, este diseño aportó la sensación real de poseer una vida privada, cómoda, segura y conservadora de las tradiciones musulmanas.

A. *Mik'ad (silla, banqueta)*: esta situada en la primera planta de la casa, conectando directamente con el patio interior por una escalera privada, se reserva para los invitados cercanos de la familia. Está compuesto de un espacio rectangular con un techo y una parte frontal abierta al patio interior orientado hacia el sur para recibir el aire fresco. Se asoma hacia el patio por varias ventanas de celosía.

b. *Al-Ariwak (claustro, galería)*⁹⁹: esta formado por pasillos con techo arqueado y adornado. Además, comunica directamente con el patio interior.

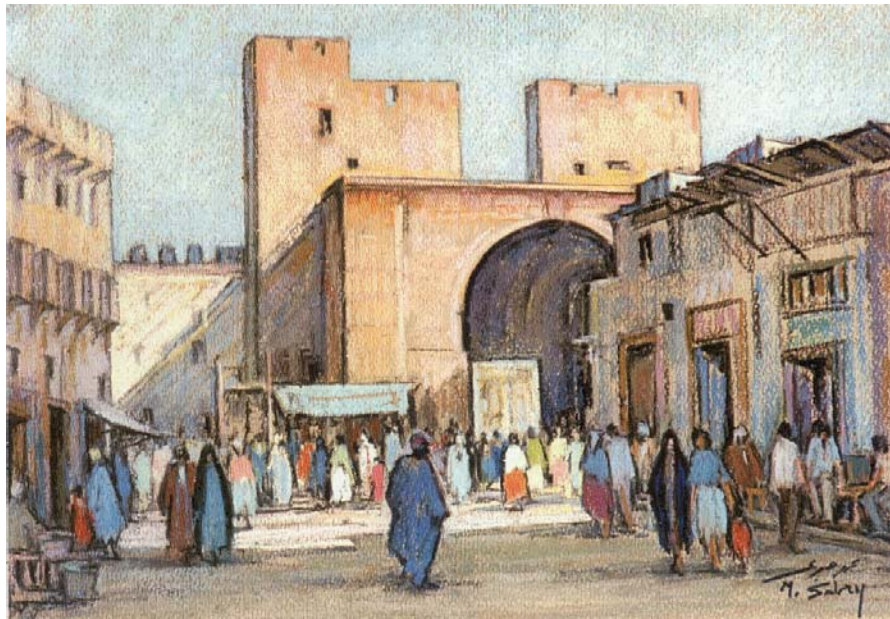
c. *Iwan (pérgola- sala abovedada)*¹⁰⁰: esta formado por un espacio cuyo techo está protegido contra el sol. Comunica con el patio interior, situado en la zona norte en la planta baja de la casa. Su función es la de acoger a los invitados y también se utiliza para reuniones y para el recibimiento de la familia (es en este lugar donde mejor se puede brindar la acogida puesto que es donde mejor se disfruta del aire fresco).

d. *Al-Taktabuch*: está situado en la planta baja, frente la entrada principal de la casa. Está formado por una superficie rectangular y abierta al patio interior. Su suelo está elevado y presenta una escalera. El techo está soportado por una única columna y su mobiliario lo componen los siguientes elementos: *Mik'ad (banquetas)* en los tres lados (tal y como observábamos al fondo del cuadro *Beit Al-Souhaymi*). Su función, básicamente, es la de servir

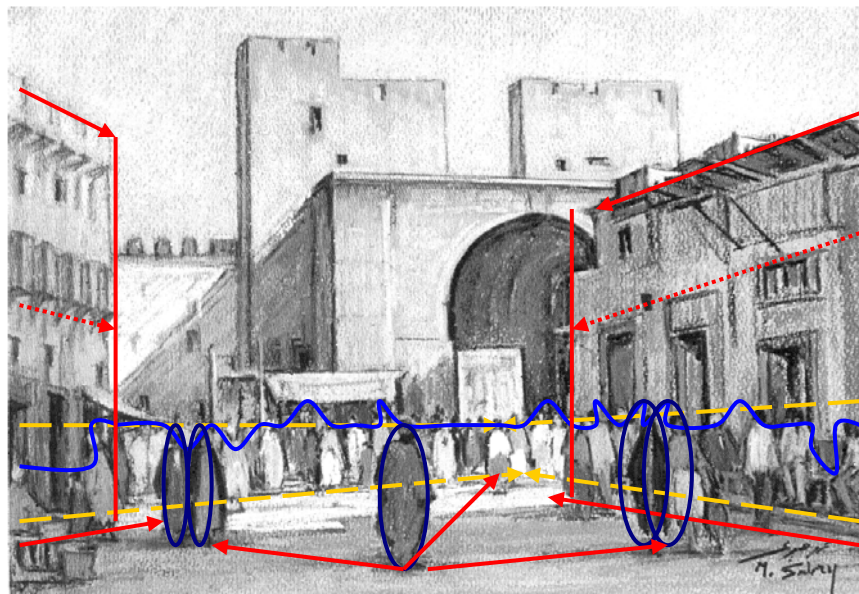
⁹⁹ Cf. Mohamed Rafik Zahir, *al-'Amara al-Islamia*, El Cairo, al-Haiah al-Misria al-'Amma li-l-Kitab, 1991, p.87

¹⁰⁰ Cf. Ali Bahgat, *Hafriat al-Fusttatt*, El Cairo, Dar al-Kutob al-Misria, 1928, p.52. Mustafa ibn-Chams (al-Aktary), *Camus Kairi Kabir*, Turkia, al-Mattma'ah al-'Amirah, Tomo I, 1370 Hig., p. 87.

como sala de espera a los invitados hasta que el dueño de la casa bajase hasta los aposentos de la planta baja.



117. Sabry, *Bab Al-Futuh*, El Cairo antiguo, 1981.
Pastel, 45x60 cm.



118. Sabry, *Bab Al-Futuh*, El Cairo antiguo, 1981.
Pastel, 45x60 cm.



119. Bab al-Futuh, El Cairo.

Esta arquitectura es la protagonista en Bab Zuwaila. Es un edificio que se construyó en 1966 y en la pintura de Sabry se recoge una de las puertas de El Cairo Antiguo y algunos vestigios del arte islámico. Igual ocurre en Bab Al-Futuh, arquitectura de 1981, que también muestra el talento del pintor para unificar diferentes formas. En estos cuadros integra la figura humana de manera profusa. Su intención es reflejar la vitalidad y el movimiento que gozan estos lugares y procurar que esta arquitectura antigua sea todavía parte de la vida cotidiana de la población; porque no hay arquitectura nueva sin la antigua.

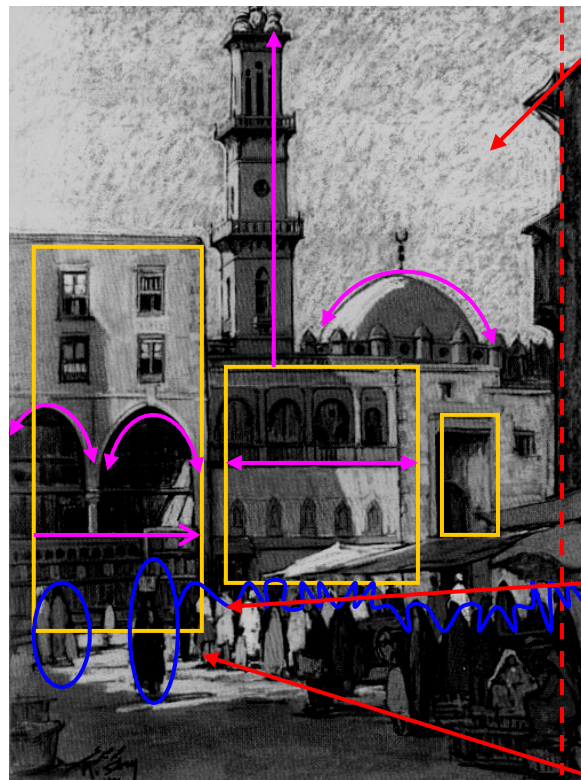
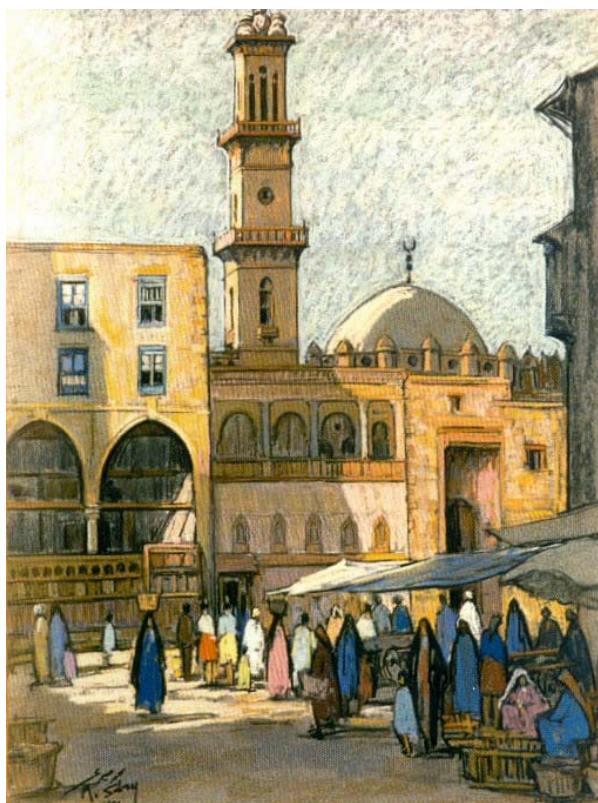
Este importante cuadro presenta Bab al-Futuh, una puerta de la época fatimí de El Cairo Antiguo. Una vez más, Sabry representa los edificios arquitectónicos desde perspectivas completamente originales, dibujando, en este caso, la puerta desde un punto de vista insólito. De hecho, normalmente, los pintores están interesados en destacar el gran arco de la puerta y su profundidad, mientras que Sabry corta la mirada y la representación de ésta incluyéndola entre los otros edificios de alrededor y representando sólo una parte. Este insólito punto de vista le permite incluir en su cuadro una parte de los muros de fortificación de la ciudad antigua.

La protagonista es sin duda la gran puerta hacia la cual confluyen los puntos y las líneas de las perspectivas. Sabry la pinta cuidando sus detalles y sus colores, mientras los edificios alrededor no gozan de ninguna atención en particular, lo que se observa en sus líneas superficiales y poco definidas y los colores utilizados. Sabry también parece querer dar importancia en el cuadro a la muralla que acompaña a la puerta representándola con líneas más definidas y con un mayor número y proporción de detalles con respecto a las otras construcciones.

Las figuras humanas que animan el mercado de las calles están posicionadas según las líneas de las perspectivas, configurando la relevancia de la puerta, que Sabry eligió pintar desde el punto de vista interno de la ciudad, para introducirla en el cálido y dinámico ambiente

cotidiano egipcio. Entre las personas presentadas que se acercan con armonía hacia la puerta, destaca un hombre que se encuentra en primer plano, en el centro del cuadro, pintado con un color azul brillante cuyas líneas se han trazado con un ánimo fuerte y decidido. Estos artificios artísticos consiguen despertar el interés del observador hacia su posición y hacia su rol dentro del cuadro, que se traduce en el equilibrio que genera entre los otros elementos del cuadro, siendo el punto de contacto entre las distintas dimensiones de profundidad de la pintura.

Los contrastes de luz y sombra son nítidos y bien definidos, sin términos medios ni trazados difusos. Emplea este recurso mostrando un ritmo alegre y un dinamismo en las formas tanto arquitectónicas como humanas. Los colores empleados poseen diferentes tonalidades, pero todas brillantes y vivaces, aunque no resaltan el volumen de los elementos, los cuales aparecen planos y bidimensionales. Por otro lado, los colores y los efectos de tridimensionalidad se evidencian en el volumen de la gran puerta indicando su relevancia sobre los otros componentes de la obra.



120. Sabry, *El Mausoleo de Al-Guri*, El Cairo. 1981.

Pastel, 45x 60 cm.



121. El Mausoleo de Al-Guri, El Cairo.

Sabry regresó de Europa rico en experiencias y con un estilo artístico más maduro y personal que empleó en retratar la mezquita del mercado del barrio Al-Guri, en 1981. Al-Guri es un barrio céntrico que está situado en el corazón de El Cairo Antiguo. Este barrio despertó el interés de varios artistas egipcios y extranjeros por sus peculiares características arquitectónicas, por el ambiente que se respira en sus calles y por la forma única del alminar de la mezquita.

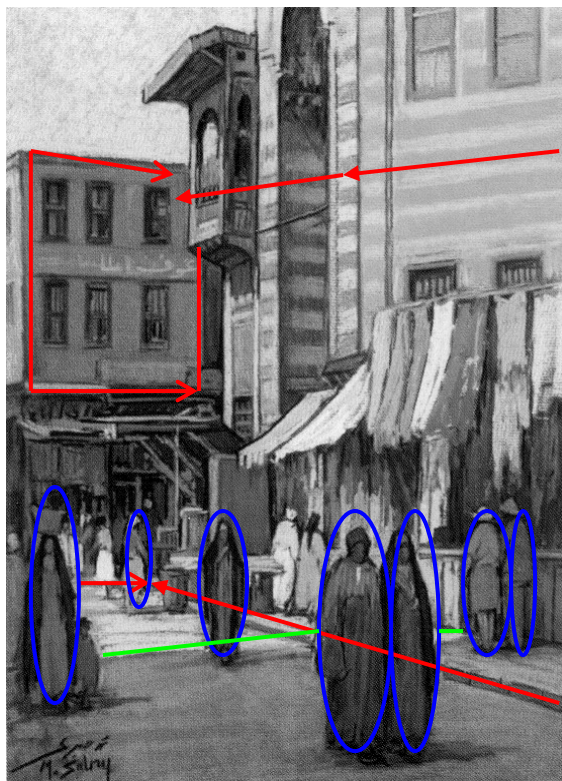
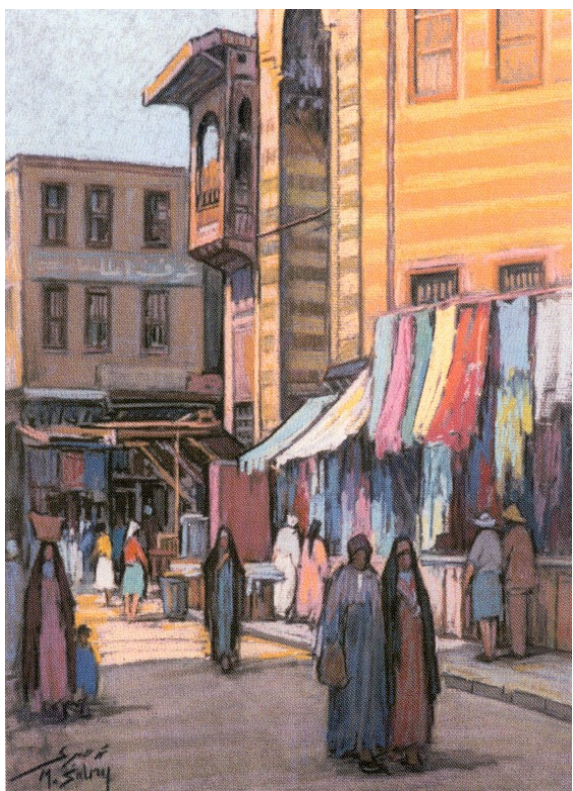
El alminar posee una base cuadrada, típica del estilo artístico andalusí y nos enseña con elegancia su forma imponente y armoniosa. Desde la cima del alminar se asoman cinco pequeñas cúpulas, elementos que aumentan la peculiaridad del minarete confiriéndole unicidad en todo Egipto. Al igual que muchos otros artistas, también Sabry fue cautivado por el encanto de este escorzo del ambiente egipcio, destacando en este cuadro dos protagonistas: el alminar y la cúpula de la mezquita. Entre estos dos elementos, el alminar resalta sobre la cúpula y parece como si trepanara el espacio superior del cielo, elevándose sobre los otros edificios; mientras que la cúpula equilibra y llena el espacio inferior contrarrestando la altura del minarete. Además, los colores suaves y la luz poco intensa del alminar consiguen redimensionar su escala, armonizando dicha estructura arquitectónica con el resto de edificios, lo que no le resta protagonismo.

Todos los elementos del cuadro están indirectamente conectados por un componente central: la fachada lateral del mercado. Ésta posee una forma rectangular y sus colores oscuros representan una especie de basamento seguro para la cúpula y el alminar. El ritmo de las ventanas de los arcos en su interior amplían la sensación de movimiento tanto hacia la derecha como hacia la izquierda, dándole vida a una escalera imaginaria que desciende desde el alto y oscuro edificio de la izquierda hacia el edificio de la derecha (más bajo, pero iluminado por la luz

solar). La fachada lateral del mercado es además el punto de fuga hacia el cual confluyen las líneas que marcan la perspectiva del cuadro, constituyendo verdaderamente el núcleo del equilibrio entre los demás componentes. También las figuras humanas siguen en su movimiento las líneas de la perspectiva y, una vez más, Sabry remarca su idea de equilibrio, agrupando en la esquina derecha del cuadro numerosas personas en la sombra que establece una balanza entre figuras humanas y figuras arquitectónicas. Esto se logra resaltando las figuras humanas que, aunque son escasas, se verán iluminadas por la luz solar desde la esquina izquierda.

En esta pintura, Sabry utiliza colores vivos, que emplea principalmente en el vestuario de la multitud que anima las calles del mercado, sugiriendo la idea de actividad y afán del comercio y del ambiente cambiante. Entre los colores, el azul intenso ocupa un papel importante resaltando sobre las demás tonalidades. Podemos distinguir en el cuadro un marco interno, delimitado por el edificio en la sombra de la izquierda, por la sombra del pavimento de la calle y por el edificio de la derecha. Este marco interno produce de forma eficaz la impresión de profundidad en el cuadro, a la vez que evita que la mirada del espectador se pierda fuera de los límites. Es decir, lo que procura y finalmente consigue es guiar la mirada hacia los protagonistas, que son el alminar y la cúpula. Al mismo tiempo, el marco interno deja libre el lado superior del cielo; es un lugar abierto que nos proporciona un respiro y nos conduce hacia un lugar espacioso y libre.

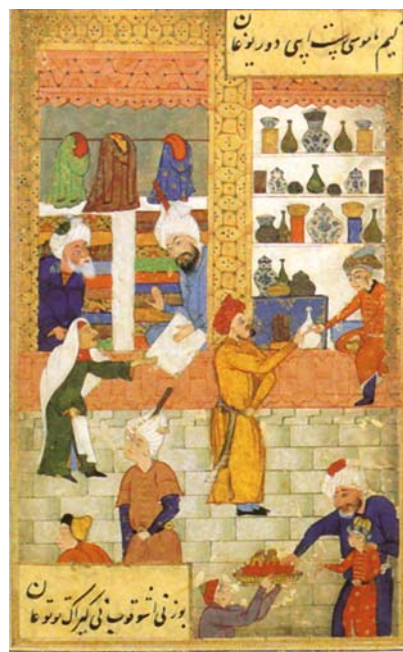
Al Mausoleo de Al-Guri fue construido alrededor de 1504 por el Sultán Qansuh al-Guri. Hoy funciona como un centro cultural que de vez de cuando pone en marcha algunas obras de teatro. Se distingue de su mezquita, la cual está situada en la esquina contigua, por su cúpula inacabada y por un Sabil-kuttab. Desde el vestíbulo se observa que la cámara fúnebre está en el lado derecho y que a la izquierda aparece el vestíbulo destinado a la oración el cual contiene tres liwans (sala abovedada) uniformemente distribuidos alrededor de la zona levantada y cubierta en la que se halla un farol. En algún momento de la historia, ésta fue parte de un khanda, donde los Sufis venían para trabajar en al- zikr (ritual que consiste en la repetición de palabras en alabanza a Dios). Al Sabil-kuttab se sitúa delante del mausoleo y se dice que es un perfecto ejemplo de la arquitectura mameluca. La fachada tiene paneles hechos de piedra que se encuentran encima de tres ventanas con celosías y que hacen que la calle es estrecha hasta cierto punto. Hacia el sur, el minarete de la mezquita estrecha también la calle, de manera que se forma un “cuadrado” entre las dos estructuras. Este lugar era un mercado donde se comerciaba con la seda. Las dos estructuras juntas, el mausoleo y la mezquita, han sido señaladas como uno de los complejos más impresionantes de El Cairo. El interior del Sabil-kuttab es un lugar que posee una extensa decoración con suelos de mármol y cuyo techo lo sostienen vigas redondas, pintadas y doradas.



122. Sabry, *Una esquina de la calle del Mausoleo de El-Guri*, El Cairo, 1988.
Pastel, 35x60 cm.



A.



B.

123. A. Harith en el mercado de esclavos. Miniatura del Maqamat de Hariri, copiado de Al-Wasiti, 1236-1237.

124. B. Escena de bazar. Miniatura del Lisan Al-Tair de Nawai. Tabriz o Qazvin, alrededor de 1550.

Sabry no pudo rechazar la oportunidad de pintar la zonas de alrededor del mausoleo y de la mezquita de Al-Guri porque era considerado uno de los mercados más importantes de El Cairo Antiguo.

En la cultura islámica se observa una estrecha unión entre la economía y el desarrollo de las ciudades musulmanas. Hay varias miniaturas en las que se representa el movimiento económico como un proceso mediador entre la venta y la adquisición de productos que se lleva a cabo a través de las tiendas y los mercados. Probablemente, este es el resultado final de una cultura perteneciente al Islam, cultura nacida en un lugar repleto de experiencias económicas que dejaron su influencia en la elección de un sitio concreto en las ciudades. Este lugar se localizaba en el mismo lugar donde se asentaban las caravanas puesto que así se garantizaba y se aseguraban las mercancías con las que posteriormente iban a comerciar.

El mercado estaba siempre situado en el centro de la ciudad, pero con el paso del tiempo confluyó hacia otras zonas por el continuo desarrollo e incremento que lo llevaron a proliferar. En un principio, el mercado estaba situado en el palacio y sus cercanías (en la mayoría de los casos), más tarde se fue alejando instalándose en las cercanías de la mezquita mayor (Al-Masjed Al-Jami') y, finalmente, continuó su avance hasta la entrada de las puertas principales que se encontraban en las murallas tales como Bab Al-Futuh, Bab Al-Mituali (Zewila), y Bab Al-Nasr). Parece como si la "columna vertebral" de la ciudad se bifurcase hacia varios lados a través de las calles o de los pasos secundarios y se volvieran a unir cuando confluyen en cada uno de los pasajes que rodean a la ciudad. Se puede decir que estos pasajes constituyen la calzada principal junto a la cual se levantan los edificios importantes. Dichas construcciones no son otras que aquellas que representan la arquitectura religiosa y política. A los lados de esta calle (Al-Qasaba) y en sus calles secundarias se originan una gran variedad de tiendas y de mercados. Si pudiéramos divisar el mercado en un mapa cartográfico, lo que estaríamos distinguiendo entre todas las estructuras arquitectónicas tomaría la forma de un árbol del cual surgen muchas ramificaciones.

Realmente, el desarrollo de estas calles en las que se desempeñaba este proceso de intercambio que mejoraba la economía evolucionaba en forma de pirámide. De esta forma, esta práctica comercial llegó a extenderse hasta capitales como El Cairo, Bagdad, Alepo, Damasco, Ispahan, Marruecos y con mayor impulso en Egipto en la calle Al-Mu'izz que se extiende desde Bab Al-Futuh hasta Bab Zewila y pasa por la calle Bein Al-Qasrein. Las calles secundarias las ocupaban los gremios que se especializaban en un tipo de producto diferente. Estos gremios se podían encontrar en zocos tales como Gen Al-Dawasin, Berguan, Gen Al-Jalili, etc., cuya existencia ayudaba mucho al avance de las industrias tanto económicamente como materialmente puesto que la competencia entre gremios lograba unos productos de mejor calidad y a un mejor precio.

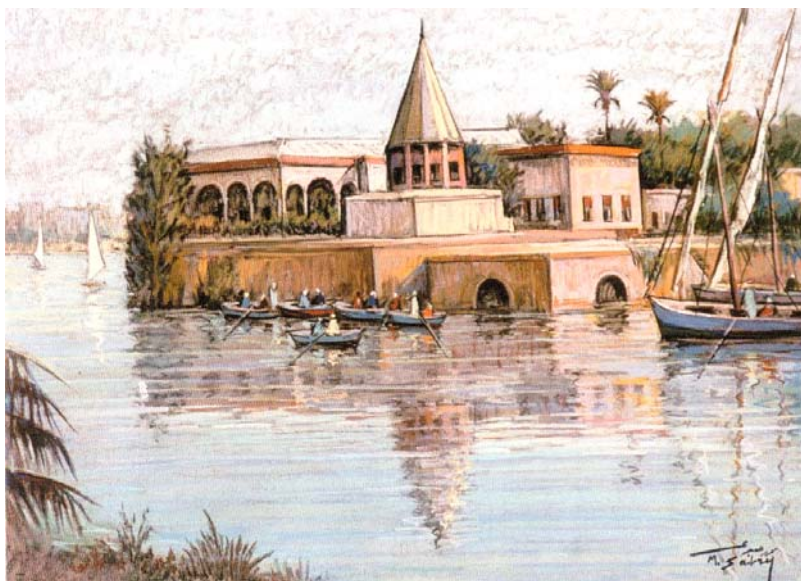
Incluso, hoy día podemos encontrar algunos mercados que están instalados en la misma localización espacial y que todavía conservan la especialidad que tradicionalmente han seguido manteniendo. Estamos hablando de lugares tales como el zoco Al-Guría, entre otros, en el que se puede respirar cierta fragancia inundada de historia debido a que está en presencia de la

arquitectura de la época y del mismo ambiente que en aquellos años de desarrollo económico y mercantil.



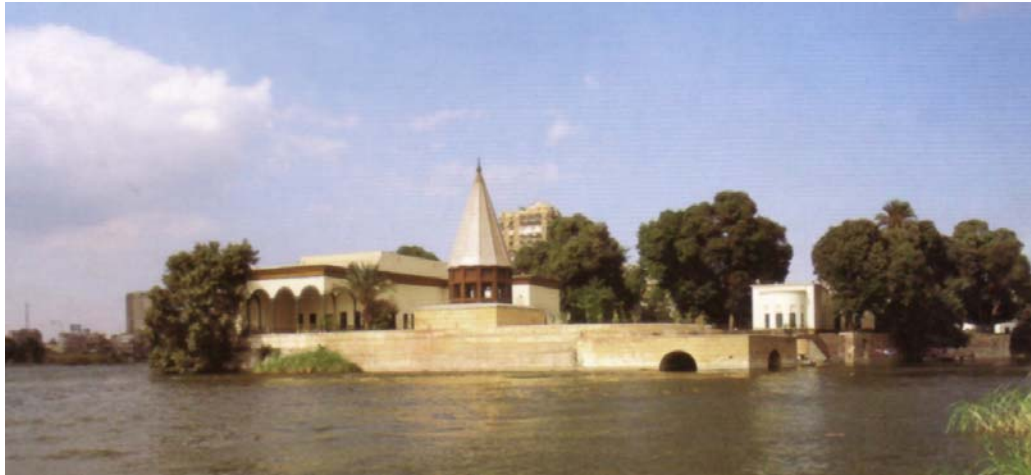
125. Sabry, *El Nilómetro - Maqiyas Yazirat Ar-Rawda*, 1948.

Pastel, 45x60 cm.



126. Sabry, *El Nilómetro - Maqiyas Yazirat Ar-Rawda*, 1983.

Pastel, 45x 60 cm.



127. El Nilómetro- Maqiyas Ar-Rawda vista general desde el sur, isla de Rawda, El Cairo.

Algunos historiadores defienden la idea de que la edificación del Nilómetro se debe al califa Abbasí Al-Ma'mun (170/786-218/833). Sin embargo, otros historiadores, como Ibn Jalikan, son de la opinión de que el verdadero califa que mandó construir dicho edificio arquitectónico fue el califa Al-Mutawakkil. El kilómetro está situado en el extremo sur de la isla de Rawda y es el monumento más antiguo que aún se conserva en su estado original. En cuanto a sus elementos arquitectónicos, la columna central es uno de los elementos de mayor importancia. Es una columna octogonal de 10,5 centímetros que presenta una base de madera cuya función era evitar que se hundiera el lecho del Nilo. Otro elemento a destacar son las bandas con inscripciones caligráficas de estilo cúfico que recorren el perímetro interior de la zona superior de las paredes.

Durante la investigación y el análisis detallado de la obra de Sabry, llama enormemente la atención el hecho de que el pintor intentara captar un edificio o conjunto arquitectónico desde varias perspectivas diferentes hasta que quedara convencido de que esa pintura reflejaba perfectamente lo que él sentía y percibía, lo que él quería reflejar.

La primera vez que Sabry pintó Maqiyas Ar-Rawda (A) fue antes de su viaje a España, a fines de los años 50 y principios de los 60. Y volvió a reproducir este monumento arquitectónico (B) en el año 1982.

En el cuadro A el pintor tiene la intención de representar el paisaje junto con la arquitectura y pretende reflejar la vida cotidiana de la sociedad egipcia, concretamente intentaba plasmar la realidad en la que viven los campesinos en su peregrinación periódica (todos los días) desde la Isla de *Ar-Rawda* hasta las orillas del Nilo. En el cuadro B, la temática central que ocupa en su pintura vuelve a utilizar los mismos elementos del edificio arquitectónico. Es en este cuadro donde el paisaje está jugando un papel diferente puesto que en esta pintura la edificación parece más firme y robusta que en el primer cuadro. El paisaje pasa a desempeñar una función mucho más protagonista y funcional puesto que parece como si el autor intentara crear en el observador la sensación de que el paisaje y los demás elementos que rodean al monumento son la base en la que se apoya toda la edificación. Da la impresión de que el agua y

sus reflejos, junto con el paisaje que rodea al edificio en las partes superior y lateral, sirven de cimiento para sustentar dicha estructura arquitectónica.

Podemos observar la influencia de la experiencia adquirida por el pintor durante sus viajes a la hora de reflejar el edificio en el espejo del agua, solución similar a la que recurrió pintando el Patio de Comares. Otra semejanza entre estos dos cuadros sería la división del plano en dos partes horizontales, superior e inferior, para así introducirnos en el ambiente artístico de la escena. En el cuadro B observamos también líneas fuertes y claras, colores puros, sin mezcla, mucho más vivos que en el A. El conjunto arquitectónico está situado en el punto central, como núcleo del que emana la fuerza. Una solución interesante aplicada por Sabry es la cercanía del cielo y la superficie del agua plasmada en una amplia gama de colores, que asemejan la transparencia real y que el pintor consigue a base de toques de pincel.

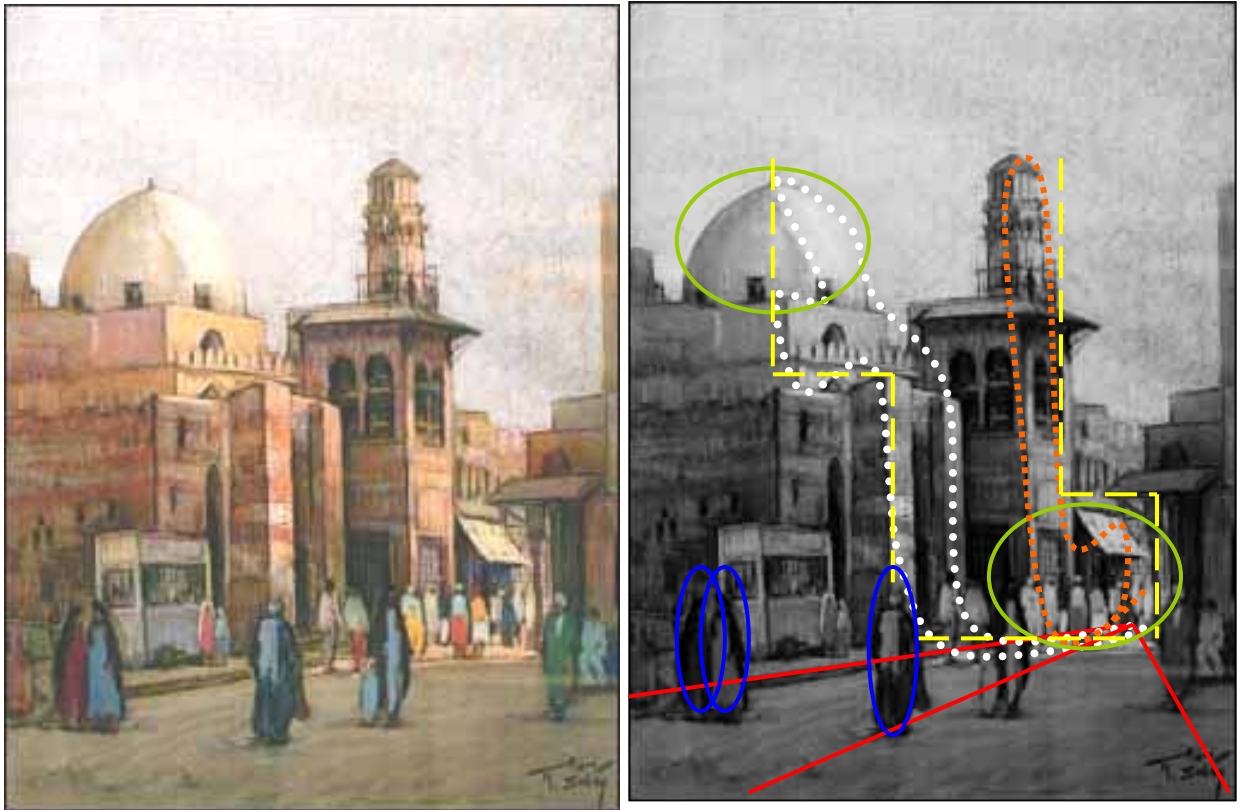
Lo contrario encontramos en el cuadro A, donde las líneas son débiles y predominan los colores apagados, opacos, sombríos, mates. Aquí el artista utiliza la luz como contraste con las sombras y como forma concreta para resaltar con un resultado sutil la forma y el contorno de los edificios.

Sabry se sirvió del mástil de uno de los barcos para trazar una línea diagonal imaginaria que le sería de ayuda para compensar la calma, la suavidad de las líneas y su evidente horizontalidad, junto con el techo con forma cónica de uno de los edificios. Procurando el mismo fin, representó la vela triangular de un barquito al fondo. De esta forma, consiguió que entre éste elemento triangular y los dos elementos anteriormente mencionados (el mástil y el techo) se produjera un equilibrio compensatorio. Volviendo al mástil como elemento rompedor de la tranquilidad, podemos decir que nos revoca hasta un cuadro de Mahmud Saïd, uno de los primeros pintores del arte contemporáneo egipcio cuyo estilo influyó a Sabry notablemente. Otra de las cosas que revelan dicha influencia podemos encontrarla si fijamos nuestra atención en cómo el pintor está mostrando la continuación del río Nilo en un avance directo hacia el fondo del panorama.

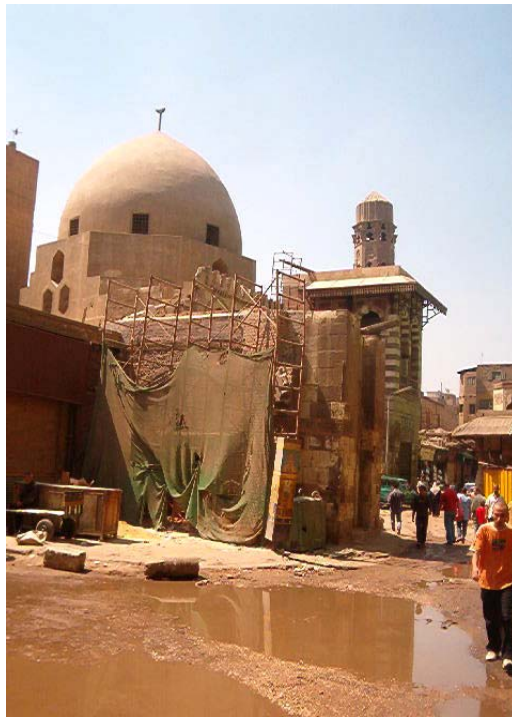
En mi opinión Sabry consiguió representar el mismo elemento arquitectónico de dos formas distintas. La primera refleja el alma del paisaje y el fondo del alma egipcia con toques ligeros. La segunda representa el edificio desplegando con esta imagen toda su experiencia y capacidad para controlar las técnicas artísticas: las líneas, equilibrio, ritmo, diseño, colores, grados de la sombra. Este manejo de gran cantidad de técnica es el resultado de su bagaje por multitud de lugares del extranjero y de su aprendizaje en esos países. Todo ello le ha proporcionado un basto conocimiento de la pintura y de los métodos e instrumentos artísticos para plasmar en un lienzo todo aquello que pretende hacer llegar a los observadores de su obra pictórica.

Sabry merece una gran alabanza por haber sido un seguidor fiel de la arquitectura durante mucho tiempo puesto que ha regresado a los lugares antes retratados para volver a pintarlos y, representando los mismos edificios junto con su entorno, hallando en ellos algo nuevo, algo inusual con respecto a su primera pintura. Es una labor de años que ha dado como resultado la

huella de los cambios a los que se ha sometido la arquitectura durante décadas. El pintor ha plasmado la huella histórica a través de su mirada y de su interpretación. El edificio en sí, junto con la evolución de todos los elementos cambiantes y con la modernización de la vida social, han sido un ejemplo de comparación entre dos épocas, dos ambientes que cambian, pero que al mismo tiempo permiten la subsistencia de las importantes huellas arquitectónicas que nos han dejado evidencias de la memoria histórica.



128. Sabry, *La escuela y al mausoleo de al-Salih Najim al-Din Ayyub*, 1988.
Pastel, 50x65 cm.



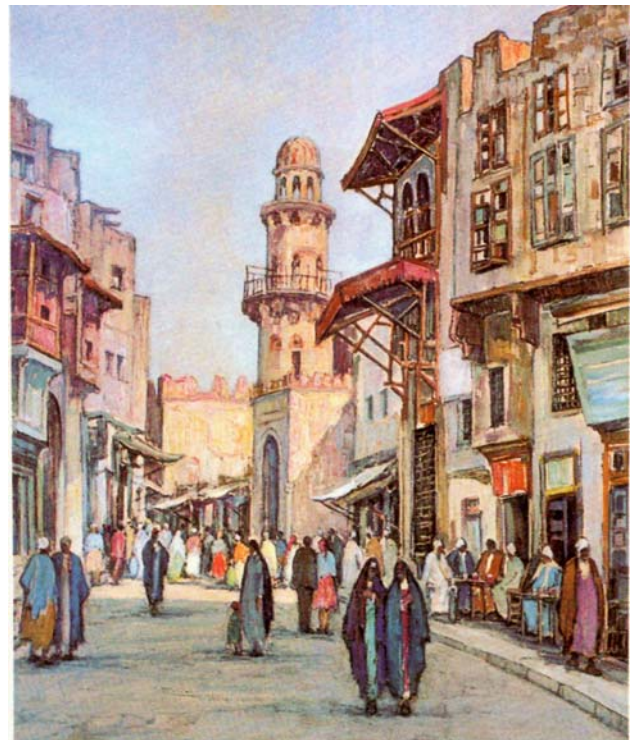
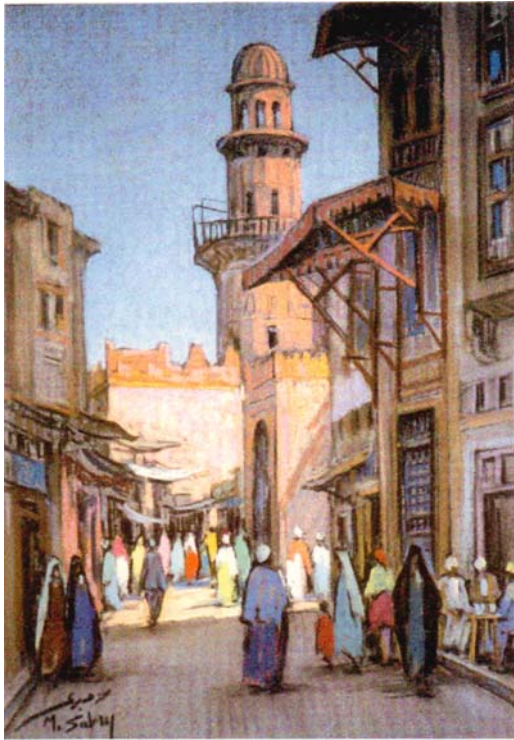
129. La escuela y al mausoleo de al-Salih Najim al-Din Ayyub.

El cuadro de *La escuela y el Mausoleo del sultán ayubí, Al-Salih Najim Al-Din Ayyub*, presenta una vista real desde la calle principal Al-Mu'izz li-Din Allah de la antigua ciudad fatimí. En esta calle existen dos estructuras arquitectónicas importantes como son la mezquita aljama (que constituye una excepción a los edificios que la rodean porque no sigue los cánones estrictos del resto de edificios mamelucos) y la madraza (que está situada en un emplazamiento irregular frente a la *qasaba* que es la calle principal de la antigua ciudad fatimí). Todo lo que queda de este edificio es el pórtico con un goterón con mocárabes y la cámara cuadrada de la tumba inmediatamente a su derecha, erigida entre 1277 y 1281 por Ibrahim ibn Ghanim al-muhandis. En frente de estas estructuras arquitectónicas encontramos el muro del *mihrab* desde el que la gente podía escuchar las recitaciones y las oraciones. La imponente escala y la lujosa decoración de este edificio, que combina una madraza y un mausoleo con un hospital, coronen el ejemplo más antiguo del nuevo estilo arquitectónico mameluco que se ha conservado en un estado parecido al original.

Sabry equilibra el volumen y el tamaño de la cúpula del mausoleo haciendo uso de la técnica de la perspectiva. El mausoleo está situado en el fondo del cuadro y la luz se dispone iluminando las superficies verticales cuya pared se orienta hacia la derecha del mausoleo, de forma que, consigue infiltrarse entre los edificios.

La sombra domina la mayor parte del cuadro, aunque algunos rayos de luz consiguen traspasar hacia su interior y lo despejan de oscuridad. Sabry posee una forma de jugar con la luz que sorprende por su originalidad. La luz en su pintura va en orden descendente comenzando desde la cúpula y dirigiéndose hacia el punto de fuga que se encuentra localizado en el fondo de la calle para finalizar ascendiendo hasta el alminar de la escuela, al cual sabe iluminar utilizando

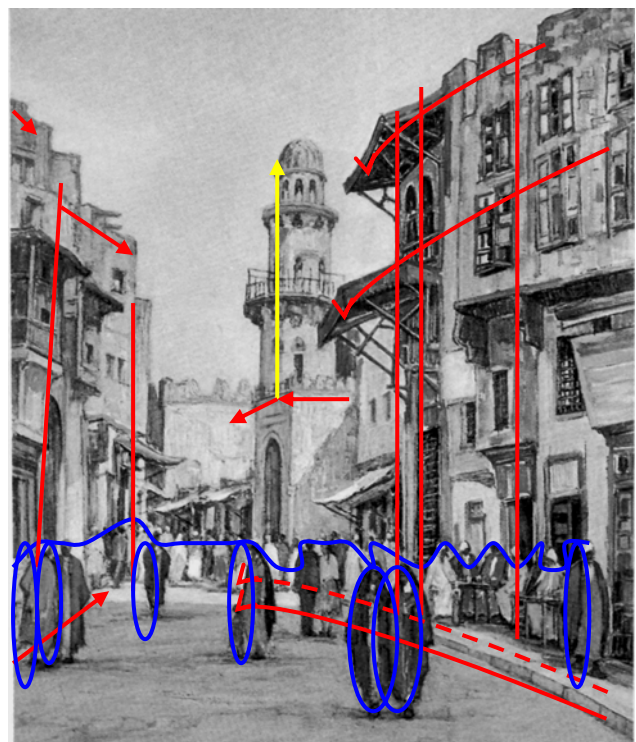
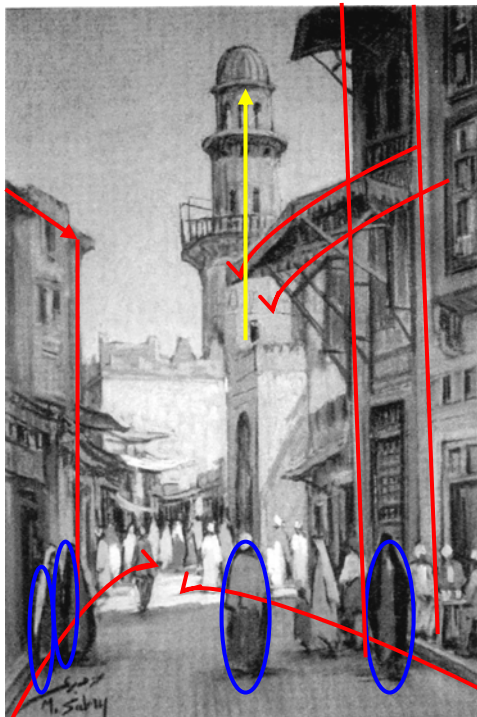
colores más suaves. Finalmente, el efecto creado proporciona un mayor dinamismo a la escena y provoca una unión latente entre los elementos del cuadro.



130. Sabry, *Janqa del sultán Bayabars al-Gachankir*, 1988.

A. Pastel, 35x40 cm.

B. Pastel, 45x60 cm.



131. Sabry, *Janqa del sultán Bayabars al-Gachankir*, 1988.

A. Pastel, 35x40 cm.

B. Pastel, 45x60 cm.

Esta figura arquitectónica, que ya describimos detalladamente en el primer capítulo, fue retratada también por Hamed Nada. La situación geográfica de la janqa de Baybars al-Gashankir es perpendicular a la calle denominada al-Al-ÿallābiyya. Su fachada se extiende entre la que forma parte del mausoleo y la que pertenece a la puerta de acceso. Dicho acceso presenta en la parte superior está formado por un arco de medio punto y lo cubre una cúpula de estilo mocárabe. Fue construida sobre lo que había sido la cancillería fatimí e inaugurada en el mes de ramadán del año 1310. Esta Janqa es la más antigua de cuantas se conservan en la actualidad. Estaba destinada a 400 suffíes, entre los que se encontraban los residentes, los soldados y los hijos de los emires. En ella trabajaban dos alfaquíes, dos repetidores, un portero, un amo de llaves, un encargado de mantenimiento, uno que rociaba con agua, otro que la distribuía, uno que encendía las lámparas, un cocinero, un pesador, un ayudante para el pan, dos ayudantes para la sopa, un oftalmólogo, un amortajador y diverso personal que se encarga de los temas relacionados con la residencia y con el cuidado de la tumba.

La Janqa está situada de manera perpendicular a la calle al-Al-ÿallābiyya, donde la fachada se divide entre la del mausoleo y la del acceso, cubierto por media cúpula de mocárabes y coronado por un arco de medio punto.

En su regreso a Europa, Sabry vuelve a pintar los edificios y los ambientes egipcios. De entre estas obras, vamos a analizar en detalle en esta tesis solamente dos pinturas, ambas producidas en el año 1981. En estas dos obras está representada una Mezquita de la ciudad de El Cairo Antiguo. Sabry intenta mostrar el objeto de sus pinturas desde el mejor ángulo posible. Es por ello que retrata el mismo contenido en más de un cuadro y así consigue proyectar en la tema, en bocetos o con pintura cómo influye en la atmósfera vital de la escena el paso del tiempo. Estas representaciones son manifestaciones de su evolución en las que se observa la utilización de los bocetos o de la pintura al pastel.

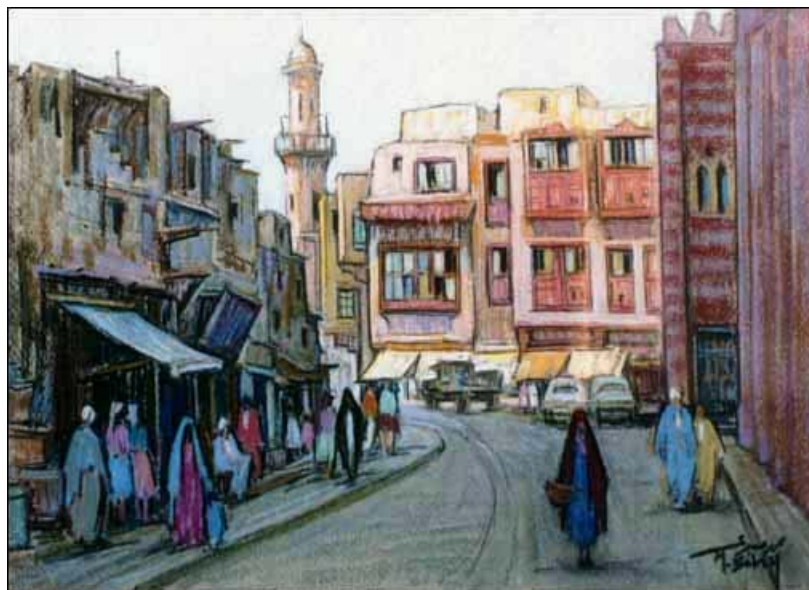
Concretamente, de la Mezquita del Barrio Antiguo tenemos dos representaciones distintas, las cuáles tratan esta estructura arquitectónica desde perspectivas diferentes. En el primer cuadro (al cual vamos a denominar “cuadro A”) parece que Sabry calculó y marco desde el principio las líneas principales y las proporciones generales del paisaje; mientras que en el otro cuadro (que denominaremos “cuadro B”) todos los elementos reflejan un orden y un equilibrio más sofisticado.

En el cuadro A, el contraste de luz y sombra conduce la mirada hacia el final de la calle, procurándonos una impresión de profundidad, mientras los colores brillantes animan y avivan el ambiente. En el cuadro B, la luz se expande de forma uniforme, dando luminosidad con colores claros y suaves que se van degradando en intensidad, por el alminar y por la parte superior del cuadro.

En las dos pinturas, Sabry pone en evidencia la movilidad del aparejamiento y el dinamismo del ambiente egipcio que anima las calles y las teterías del barrio. Una particularidad se refleja en el atuendo de la gente en cuanto que éste era representado de forma que no coincidía con la verdadera “moda” de la época en la que se realizó el cuadro, sino que se

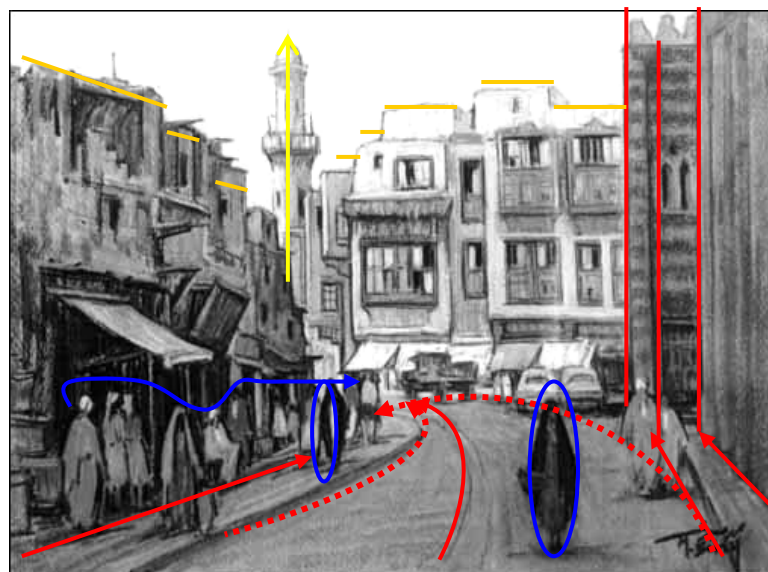
ajustaba al de épocas anteriores. El objetivo de este artificio artístico es relacionar la edad de los edificios representados con el ambiente humano que los anima y los habita; confirmando el interés de Sabry por la memoria histórica de las construcciones y del paisaje egipcio. El artista eligió pintar estos dos cuadros desde una estratégica orientación de enfoque que confluye hacia la puerta de entrada cilíndrica del alminar que “agujerea” el cielo.

Las líneas arquitectónicas son definidas y sencillas, mientras que los colores confieren un ritmo suave y equilibrado al cuadro, al igual que la tonalidad clara e uniforme del cielo amplio expande nuestra mirada hacia la parte superior del cuadro. Podemos apreciar, además, una particularidad de la pintura de Sabry, probablemente derivada de la influencia de Mahmud Saïd en el uso de dobles elementos (sobre todo parejas de personas que retrata en primer plano en varios de sus cuadros). Esta característica representa casi un símbolo distintivo de la pintura de Sabry, como un elemento especial que marca su estilo artístico.



132. Sabry, *Una Calle en El Cairo antiguo*, 1988.

Pastel, 45x60 cm.



133. Sabry, *Una Calle en El Cairo Antiguo*, 1988.

Pastel, 45x60 cm.

Da la impresión de que Sabry ha sido y sigue siendo uno de los pintores que se han conservado fieles a la arquitectura islámica de El Cairo Antiguo y de Andalucía, tal y como hemos podido observar en los estudios anteriormente elaborados. Él pintaba varias instantáneas poniendo como base el mismo escenario con el objetivo de investigar el fondo y de inferir las características del ambiente histórico que rodeaban el monumento en diferentes temporalidades. Todo ello lo aprovechaba para reflejar una memoria histórica.

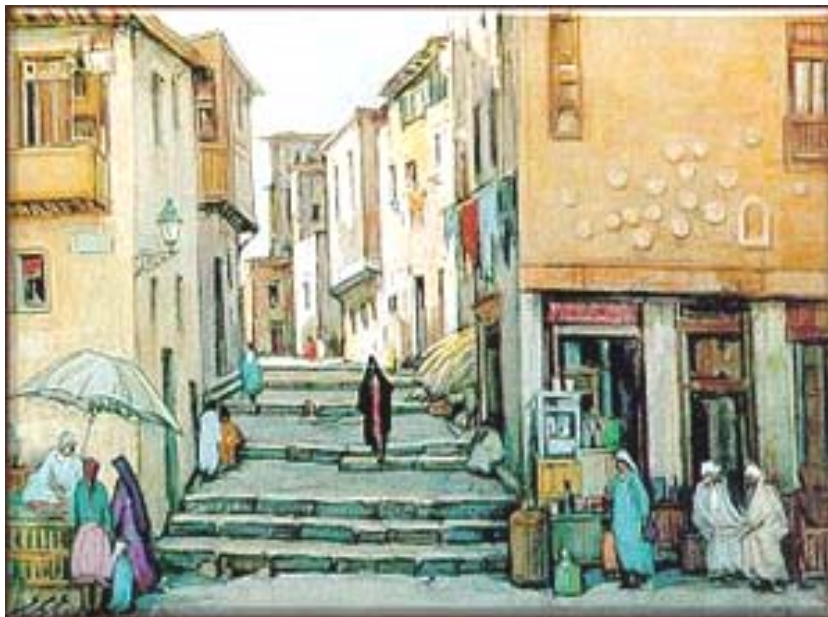
El estilo original de Sabry se encuentra nuevamente confirmado en la insólita vista de una mezquita del barrio antiguo, que se encuentra como punto final de una calle en el fondo izquierdo de la pintura. En este cuadro, no destacan las líneas de la perspectiva, que, como en muchas otras obras de Sabry, nos guían directamente hacia el núcleo de la composición. Aquí, son las líneas curvadas de la carretera que, torciendo a la izquierda, nos llevan hacia la mezquita y su alminar, elementos del arte islámico que Sabry pone a menudo en evidencia en sus pinturas.

Se aprecia además una clara diferencia entre los edificios civiles de los alrededores y los edificios islámicos como la mezquita y el minarete del fondo y la fachada del templo en primer plano a la derecha del cuadro. Estos últimos reflejan su forma y sus detalles elegantes y de gran valor artístico, que chocan directamente con el mal estado y la ruina de los edificios civiles y modernos de los lados.

Con esta simbología, Sabry quiere evidenciar la importancia, el buen estado y el gran valor histórico-religioso de los edificios islámicos comparándolos con los edificios civiles “modernos” que, a pesar de su edad reciente y de que imiten el estilo antiguo de construcción, no llegan a poseer el mismo valor y la misma solidez que presentan los antiguos.

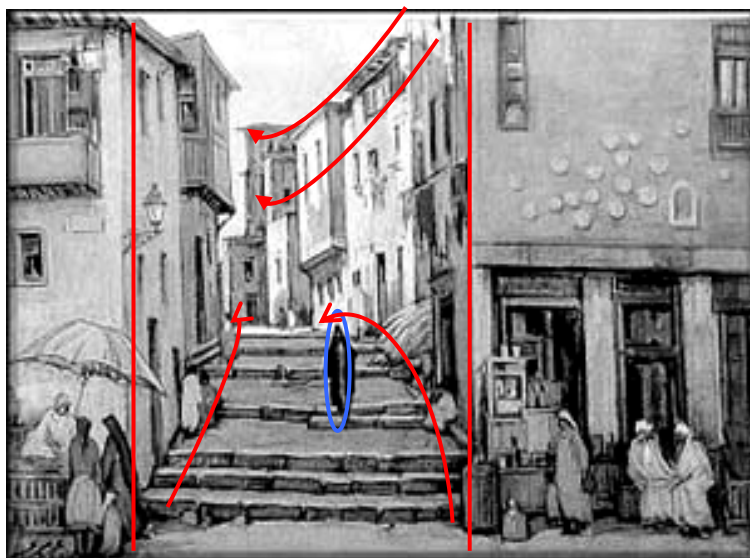
En este cuadro, el pintor pone de manifiesto un encuentro entre la época pasada y la actual, indicando claramente su preferencia por el Cairo Antiguo con sus edificios, sus habitantes y la sencilla vida cotidiana de aquel entonces. Por esta razón, aunque el artista incluya en su obra los coches aparcados al lado de la carretera, el vestuario de la gente de mercado no sigue la costumbre de la década en la cual se pintó el cuadro (1981), confirmando la nostalgia del pintor por las épocas pasadas.

Por un lado, la sombra y la luz se encuentran en un equilibrio continuo en sus interacciones en el que se distribuyen con armonía las partes inferiores y superiores del cuadro. Por otro lado, el azul sereno del cielo provoca una sensación de sosiego en nuestra mirada, concediéndonos un momento para el respiro y la tranquilidad.



134. Sabry, *una calle secundaria de El Cairo antiguo*, 1988.

Pastel, 45x60 cm.



135. Sabry, *una calle secundaria de El Cairo antiguo*, 1988.

Pastel, 45x60 cm.

Si pudiésemos eliminar a las personas que aparecen en el cuadro, cuyas vestiduras les delatan como ciudadanos de El Cairo Antiguo, podría parecer que la estampa fue trazada a partir de un barrio del Albayzín andalusí de Granada. Sin duda, esto puede deducirse de la estructura de las calles, pero realmente lo que está representando es un barrio de El Cairo Antiguo. Sabry pintó este cuadro por los sentimientos de nostalgia que le evocaba su añoranza de los barrios de Granada. Sus dedos se deslizaban por la pintura gracias al poder del sentimiento que se despertaba en su alma.

La ciudad de El Cairo mantiene las divisiones estructurales y los edificios famosos que constituyeron los franceses con sus diseños con un estilo similar al de las afueras de París. Sin embargo, las calles principales (como al-Muski, Klut Bik), los teatros (como Sliman Basha), los cines (como Qasr al-Nil), las grandes tiendas (como Shikorel), los palacios y las casas de los

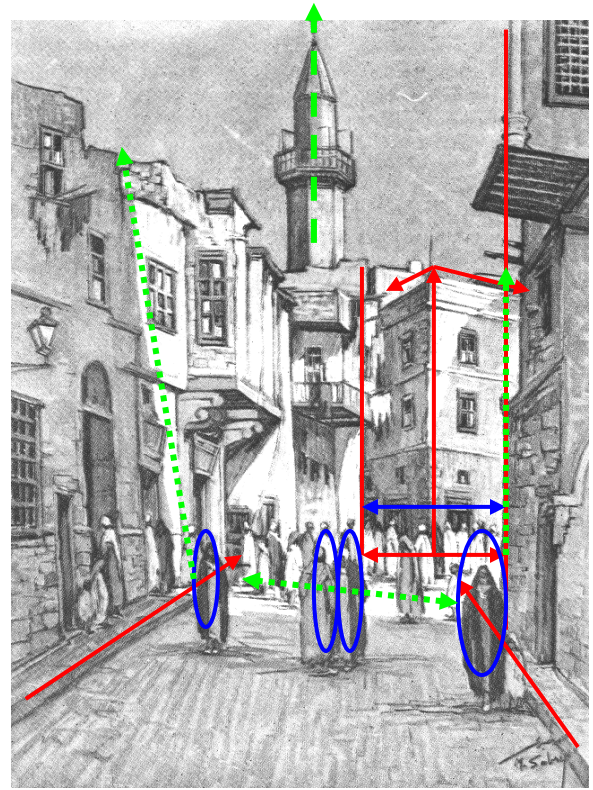
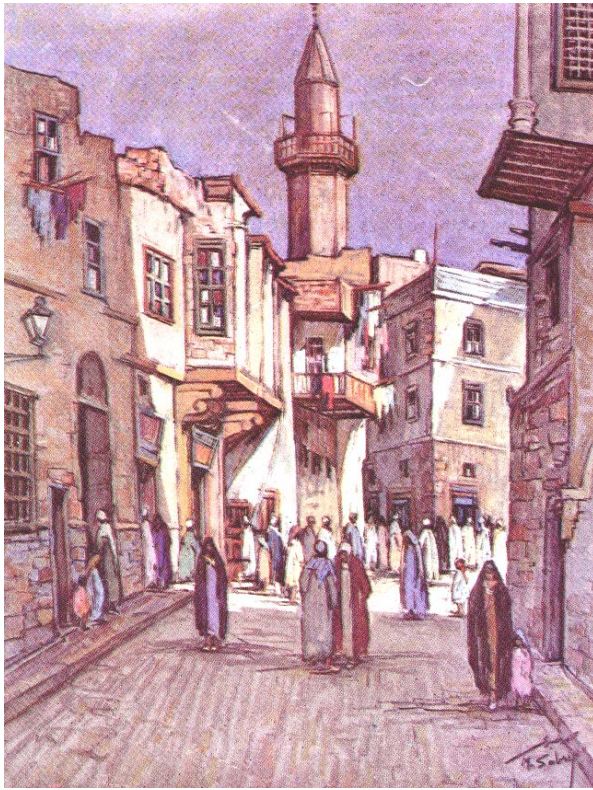
príncipes (como la comitiva del rey, de la gente importantes), etc., siguieron el estilo parisino propio que se observa en el centro de la ciudad. A pesar de todo, lo que puede verse en las edificaciones que se sitúan alrededor de la ciudad son unas construcciones artísticas, hermosas, cercanas a la perfección de una forma especial en cuanto que ocultan las figuras de los edificios que están tan mal contruidos que casi se puede decir que fueran una chapuza. Este es el mismo artificio que se utiliza, por ejemplo, cuando a una casa vieja se le coloca en la fachada unas flores o plantas para disimular la imperfecta realidad plasmada en el aspecto de la casa. Si entramos una calle que se aparta de la calle principal, podemos encontrar unas escaleras o unos callejones con un aspecto muy diferente. Por desgracia, la mayoría de los monumentos arquitectónicos musulmanes que forman parte de la arquitectura de esos barrios antiguos han quedado carentes de cualquier protección y sin que el gobierno de esa época los aislara del desgaste y destrucción provocada por el paso del tiempo y otras causas. Por esta razón, algunos monumentos se han derruido; aunque se han conservado algunas edificaciones arquitectónicas de materiales más robustos que denotan su carácter histórico tal y como lo podemos observar en los cuadros del artista.

En un significativo cuadro de 1988, Sabry nos enseña una calle secundaria del barrio antiguo del Cairo, lo cual es un paisaje muy típico de las ciudades musulmanas (pero también de aquellas ciudades que gozan de edificios y de una arquitectura árabe en su interior). El pintor nos muestra una vista nueva de una calle peatonal y dibuja en un primer plano los escalones de un callejón que desemboca en una calle que parece ser una ruta principal.

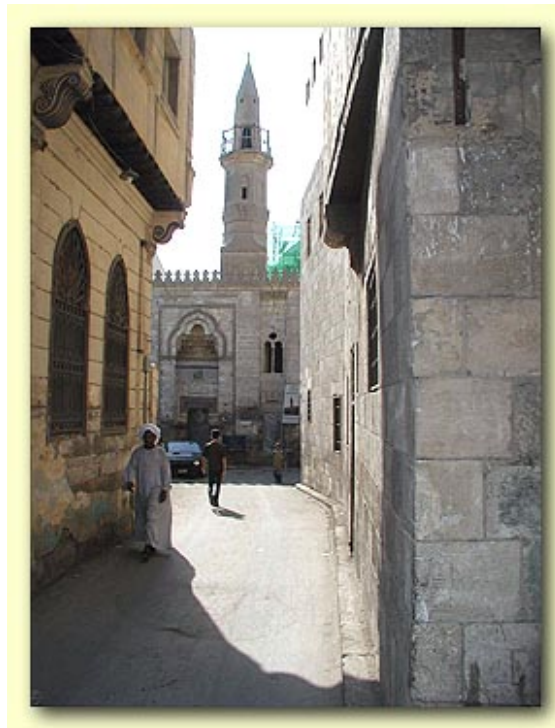
La mirada del observador es guiada hacia el interior del callejón, hacia el fondo, acompañada además por las típicas ventanas del barrio que se asoman hacia el exterior y por las dos grandes y cúbicas fachadas de la salida. Los edificios que aparecen en el primer plano no permiten que el espectador tenga la sensación de estar dentro del callejón. En este primer plano destacan las teterías, las cafeterías y los tenderetes del mercado. Estos elementos se disponen de forma que animan el ambiente cotidiano egipcio, el cual Sabry pinta con líneas superficiales e imprecisas con lo que consigue focalizar su atención en los detalles de las celosías.

La sombra y la luz se expanden de forma que se van alternando y en cuyos artificios aparecen contrastes claros y nítidos. Al mismo tiempo, por otro lado, el color se distribuye uniformemente y le confiere un aspecto bidimensional a las dos fachadas que aparecen en el primer plano.

Nuevamente se alternan en la pintura de Sabry el dinamismo en las figuras de los escalones, de la gente y de las líneas con el equilibrio de los volúmenes y de los colores. Y, al mismo tiempo, la mujer que está pintada en el centro del plano se rodea de una fijación latente en el observador que pone en evidencia la importancia de este elemento pictórico en lo que el autor coloca el punto central con el color azul brillante y con los bordes nítidos, pero espesos, de su perfil uniendo con armonía distintos elementos del cuadro.



136. Sabry, *La casa de Al-Harrawi*, 1988.
Pastel, 35x60 cm.



137. *La casa de Al-Harrawi*

Da la impresión de que Sabry es uno de los pintores más fieles a la arquitectura islámica de la ciudad de El Cairo antiguo y de Andalucía, tal y como hemos podido observar en los análisis anteriores. Él ha conservado la tradición de representar varias veces la misma escena en diferentes momentos históricos y esto nos refuerza en la investigación de su fondo histórico y

vital del lugar. El pintor intenta crear en el espectador una intuición creativa de la que pueda inferir cómo se desarrollaba el ambiente histórico que rodeaba el monumento en aquella época. Pretendía reflejar una imagen llena de su infancia original y de un sentimiento puro, sin hipocresía y sin artificios que disimulen la realidad.

En esta obra del año 1988, Sabry nos muestra la armonía y el equilibrio que existía entre las disposiciones de las casas civiles y del arte islámico en un barrio antiguo del Cairo. Una armonía que reflejaba la conexión tan cercana que existía para los egipcios entre la vida cotidiana y la vida religiosa. Nuevamente, Sabry anima y personaliza sus cuadros con una original perspectiva que, en este cuadro, destaca con los perfiles de las esquinas de los edificios. Este cruce de líneas rectas se dispone formando una especie de movimiento en “V” que es confirmado por las posiciones y las direcciones que expresan al andar la gente que está representada.

El alminar destaca sobre las demás estructuras y se eleva tras la casa del Harrawi, perteneciente a la época mameluca. No obstante, Sabry no pinta la parte interna de la mezquita, sino su elemento principal, el alminar, que además configura nuevamente la perfecta integración entre el ámbito cotidiano y religioso.

La luz se distribuye de manera equilibrada, junto con el volumen de los edificios, y se alterna con la sombra que se perfila en sentido vertical, con lo que consigue animar y dinamizar la composición. Los colores utilizados por Sabry son naturales y han sido elegidos específicamente para encontrar una conexión indirecta con las personas y con los edificios que son pintados por la misma gama de color. Por último, podemos apreciar cómo el sentido de las pinceladas del fondo sigue la dirección vertical de la perspectiva y nos recuerda, además, a la silueta de una alfombra imaginaria sobre la cual se desenvuelve la escena interna.

23. Los movimientos artísticos contemporáneos:

Cuando un artista creador se nutre de la naturaleza para pintar, no lo hace simplemente calcando lo que ve, sino también haciendo un perfecto uso de las leyes naturales que ya han sido descubiertas por los físicos, los químicos y los biólogos. El mejor ejemplo de ello son las escuelas artísticas internacionales que se levantaron sobre la base de la descomposición y la búsqueda de la esencia de las cosas, sin comprometerse verdaderamente con su forma real. Esto no es atribuible solamente a la elección del estilo de la escuela artística, sino que también lo es a la experiencia personal que el artista adquirió del entorno social y de los tiempos que le dan la inspiración, la naturaleza de sus inclinaciones culturales y psíquicas, puesto que la obra artística es la mezcla de la realidad y de la imaginación.

Una de las cosas sobre las que se sigue polemizando es la importancia del tema en la creación artística, pues hay quien ve que el tema es un medio y no un fin, por lo que el artista puede estar influenciado por un tema determinado, pero, durante su viaje creativo por la obra artística, empieza a despojarse paulatinamente de ciertas apariencias exteriores del tema. Puede comenzar, desde la impresión que le deja el sentido de la visión y sumergirse posteriormente en los elementos de la construcción de la pintura teniendo en cuenta las relaciones que existen entre de los detalles y las relaciones de los objetos y su ordenación en el cuadro. Todo ello, cuidando la simetría de las relaciones interlineales, las superficies, la diversidad de retoques y el equilibrio entre los elementos delanteros y traseros situados así en el cuadro. Es en el momento en que el artista consigue llegar a esta destreza artística, tan detalladamente, cuando se considera que ha ejecutado un papel creativo con su obra artística. En realidad, el lugar adquiere un aspecto diferente cuando el artista lo nutre de su ser, esto es, cuando se ejecuta en un molde artístico en el que el artista se libera de todos los elementos visibles que desvían la atención de la gente y la centran en el lugar con un enfoque visual realista.

Vemos también que cada artista tiene su propia visión, lo que hace que los cuadros casi se parezcan a un libro abierto, lo que nos permite conocer los sentimientos del artista en relación con lo que quiere expresar, como panorámicas de numerosos barrios, comercios, cafés, mezquitas antiguas que muestran la belleza de la arquitectura islámica así como las fuentes, las casas antiguas, las tiendas y las agencias, de todas las cuales emerge el olor de la historia, atrayendo a los artistas de todos los estilos y orientaciones artísticas. La personalidad del artista es la fuerza que predomina sobre su creación artística, aún cuando sus temas de arte se parezcan a los de otros artistas, ya que el tratamiento artístico es el que revela su identidad a través de la expresión. De esta forma, entraña una mayor dificultad el hecho de confundir sus peculiaridades, sus características diferenciadores. La verdad es que las condiciones ambientales, las costumbres y tradiciones y el patrimonio corren por las venas del artista egipcio de manera inconsciente, encontrándonos con que el pasado se extiende al presente del artista, cosa que no nos resulta nada extraño.

A continuación analizaremos, con espíritu crítico, algunas de las obras seleccionadas que tienen la base de su inspiración en los diferentes restos de obras islámicas de El Cairo Antiguo.

Éstas fueron llevadas a cabo por artistas egipcios modernos, los cuales vamos a tomar como ejemplo para mostrar el valor artístico-creativo y la visión que ofrece cada uno de ellos de las estructuras arquitectónicas de El Cairo, de lo que acontece y se observa en sus barrios populares, etc., con una visión curiosa y atractiva que llaman la atención del artista, alimentan a su ser y enriquecen su creación.

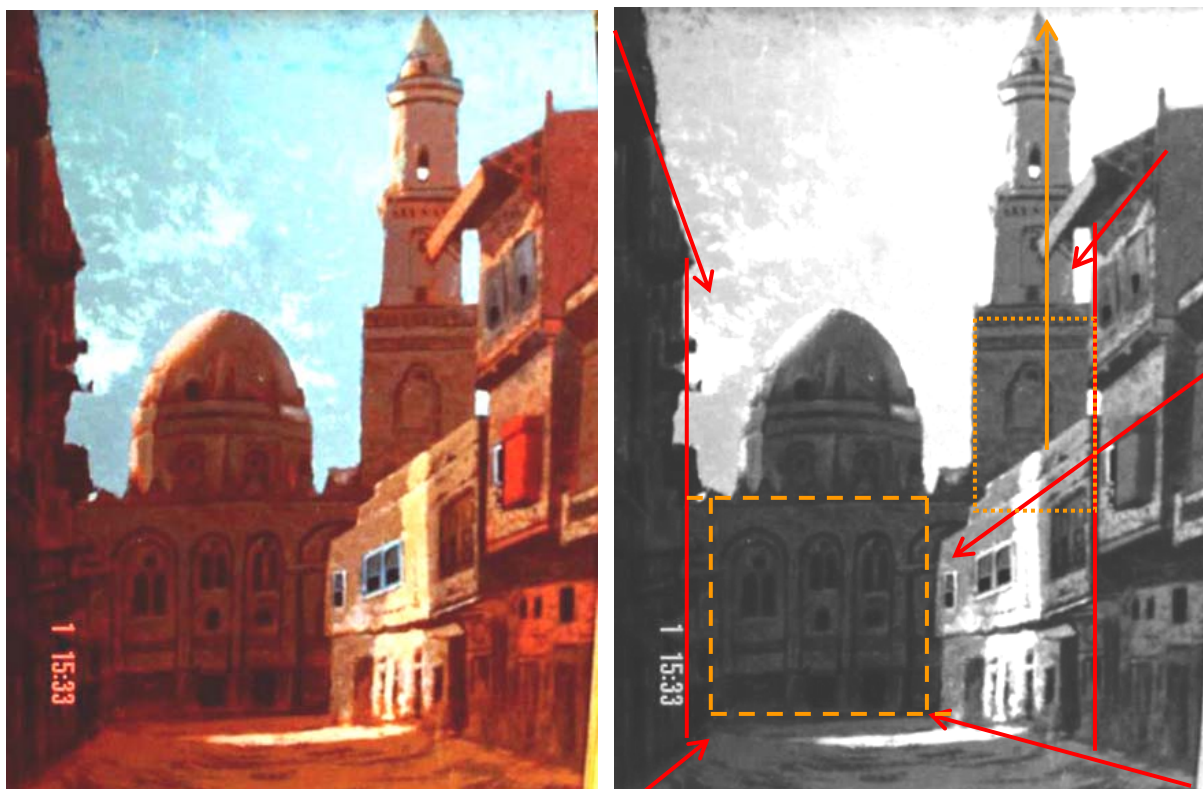
Hay que señalar a algunos artistas que tuvieron la agudeza de dotarse una metodología especial para tomar panorámicas de las construcciones islámicas en El Cairo Antiguo, y que, además, pudieron ejercer cierta influencia sobre esas visiones sin tener que apoyarse sobre los signos visuales y los signos simbólicos generales que identifican la naturaleza del lugar tales como las mezquitas, las casas y los caminos. En lugar de ello, moldearon las percepciones pintadas de forma casi musical, consiguiendo imágenes que conmueven al ser humano; un ser humano que ve y siente el ambiente del barrio egipcio, sin entrar en detalles, diseños arquitectónicos o profundidades panorámicas.

24. Ša'ban Mach'al (1932)

El artista Ša'ban Mach'al es considerado como uno de los líderes egipcios del movimiento artístico plástico moderno. Nació el año 1932 en la provincia de al-Mansura y se incorporó a los estudios en la facultad de Bellas Artes en 1955. Después de finalizar sus estudios en 1960, con la obtención de su diploma de estudios superiores en 1969, viajó a Italia para estudiar los diferentes estilos artísticos que imperaban en aquellos tiempos, así como para hacer su doctorado, que culminó en 1973 en la Academia de Bellas Artes de Roma. A pesar de su larga estancia en el extranjero, la naturaleza de la personalidad de Ša'ban no pudo acostumbrarse a esa situación en la que buscó un estilo propio. Así, prefirió volver a la costa Al-Manbat (su país nativo), encontrando sus actividades preferidas como el paseo por las callejuelas del viejo Egipto y sus barrios populares que le causaban una gran atracción por la gran simpatía que sentía por las casas, las mezquitas y los comercios que se apiñaban en un vecindario entrañable. Un lugar donde los rayos de sol entibiaban las viejas paredes, donde los cafés encerraban un pasado profundo, lo que infundía en el que contemplaba dicho ambiente (del que emana olor a historia) un recuerdo de las pinturas de los artistas orientalistas que habían sido atraídos por Egipto debido al hechizo del Oriente. Así estos pintores se propagaron por todos los confines de estas tierras registrando fielmente todo lo que quedaba de su civilización, documentando los pormenores de la vida en esa época histórica (de enorme riqueza y de personalidad única) aún cuando la relación del artista orientalista con el lugar es diferente a la del artista autóctono; un artista que es consciente de su pertenencia profunda al lugar y a sus habitantes, que tiene un sentimiento profundo de lealtad a los viejos edificios y un gran respeto por los significados y valores cívicos que reflejan.

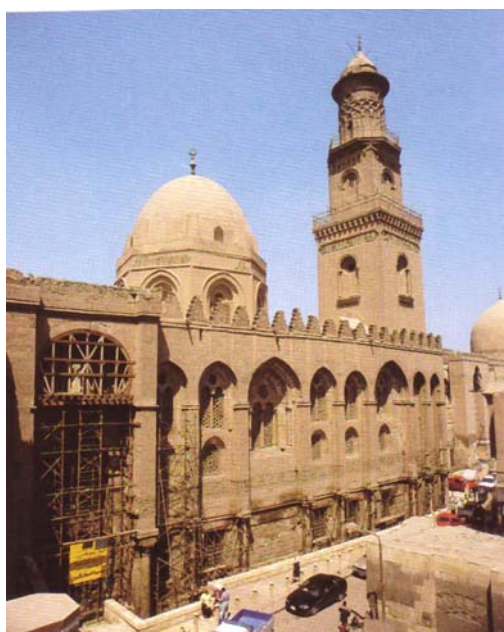
Quizás sea esto lo que inspiró a Ša'ban para dar un paso adelante con su experiencia artística realista, de tinte ligeramente surrealista, asimilando y sobrepasando la realidad topográfica, dando a esa nueva desviación un alcance psicológico totalmente diferente al de la visión, que se rige por las reglas de la vista y las particularidades arquitectónicas rígidas. Su estilo

artístico destacó por una cierta especialidad en la elección de los ángulos de visión de sus cuadros y sus simbolismos, inspirados de la naturaleza que le maravilló enormemente. El Cairo Antiguo, con sus variados edificios islámicos que pertenecen a épocas históricas diferentes, sus avenidas, barrios y calles, es considerado uno de los temas preferidos del artista, de los que se enamoró desde los años de sus estudios en la Facultad de Bellas Artes y que fueron el eje para su elección del proyecto de graduación en la facultad (1960). Dichos edificios de estilo islámico permanecieron a su lado como un compañero de camino hacia la creación artística.



138. Ša'ban, *Complejo del sultán al-Mansur Qala'un*, 1978.

Óleo sobre lienzo.65x85 cm.



139. Complejo del sultán al-Mansur Qala'un

En los lienzos en los que pintó las calles de El Cairo Antiguo, Ša'ban Mach'al tuvo como objetivo resaltar los elementos arquitectónicos del lugar, con su grandeza y majestuosidad. Así, en el cuadro *Mezquita de Qala'un* vemos las soluciones arquitectónicas que añade para trenzar la panorámica, de tal forma que añadiría algunos elementos o exageraría su tamaño por llegar a conferirle al diseño un cierto equilibrio, como, por ejemplo, la construcción que aparece a la derecha del cuadro y que el artista añadió para adecuarla a la altura de la construcción que aparece enfrente, a la izquierda. En cuanto al diseño artístico arquitectónico del cuadro, el artista cambió la perspectiva al punto central (que sugiere continuación y no final de la profundidad del cuadro) ayudado por esas dos largas masas arquitectónicas que se encuentran a ambos lados. Con ello, pudo conseguir una vista panorámica profunda guiada por la orientación de las dos masas hacia la temática principal que está situada en el corazón (la zona central) del cuadro que manifiesta la Mezquita del *Complejo del sultán al-Mansur Qala'un*. En consecuencia, Ša'ban dividió el cuadro en dos grandes partes. Por un lado, la mitad derecha de la obra no presenta una visión lateral y está en la zona opuesta al ángulo de visión ocular que el pintor quiere resaltar. Por el otro lado, la mitad izquierda del cuadro se somete al punto de partida central de la panorámica. Esta pluralidad de direcciones nos ofrece un resultado único que refleja cierta armonía y preponderancia entre los múltiples tejados que se colocan en oposición unos a otros y que, sin embargo, no presentan una vista panorámica. Además, esta pintura recoge un elemento de carácter tridimensional con lo que se pretende conseguir (y se consigue) que el cuadro se revista de cierto matiz renovador; aunque, claro está, en detrimento de la metodología que un pintor debe tener en cuenta cuando trata, como en este caso, continuamente con elementos arquitectónicos reales.

A través del tratamiento del color que aplica en ese cuadro, Ša'ban intentó ser fiel a los colores verdaderos del ambiente exterior, pero tratando siempre de resaltarlos y de matizarlos según su estilo y carácter personal artístico. Así, un color podría prevalecer sobre otro, de forma que proliferase y resplandeciese en detrimento de los demás colores. Sin embargo, el resultado último no sería ajeno a la disposición cromática que prevalece en el conjunto arquitectónico de los barrios populares de la ciudad de El Cairo.

A la hora de pintar las reliquias arquitectónicas islámicas, Ša'ban mantuvo su interés por el estudio de diferentes técnicas de pincelar que les eran aplicadas a las paredes arquitectónicas. Así que, para lograr expresar estos elementos con una total y verdadera fiabilidad, siempre intentaba utilizar todo lo que tenía a su alcance para solucionar las pequeñas diferencias existentes entre su pintura y el modelo real sobre el que se inspiraba. Por ello, resaltaba de manera convincente los detalles importantes, haciendo que el espectador gozase a través suya, mientras observaba la rudeza de las paredes, los detalles de las piedras utilizadas en la construcción, las cavidades, las protuberancias, las masas de ondulaciones en paredes que vivieron cientos de años. Parece tener la intencionalidad de crear en el observador la impresión de estar escuchando un relato sobre las historias acontecidas en esa zona, intención que el autor consigue a través de la expresión de sus "paredes mudas".

En cuanto al orden de colores que Ša'ban siguió en ese cuadro, podemos observar que se trata del mismo que había puesto en juego en el resto de sus pinturas. Preparó la superficie del cuadro con un color marrón oscuro, el cual predominaba en el ambiente que rodeaba los restos de la arquitectura islámica. A continuación hace uso de su ingenio para definir los rasgos particulares de cada elemento para distribuir después los colores en el resto del cuadro. Con ello consigue agrupar la capa de preparación en varias partes, que él quería aparentar como más sugerentes con pinceladas concretas o enfocadas hacia un elemento determinado, lo que continuaba, en esta manera, hasta el final de la obra. Este estilo provoca una forma de compenetración entre los colores reales y la meta artística que persigue el artista.

La luz es considerada como un elemento importante en las pinturas de Ša'ban. Aunque parezca una luz natural, es una luz propia del estilo del artista que exagera su aclaración y muestra la utilización de niveles elevados, candentes e iluminados de una manera poco realista que es la que conforma finalmente la realidad del artista y su visión particular. Con ello intenta encontrar un diálogo entre la realidad del efecto y su propia realidad. En esta pintura vemos que la luz se extiende sobre el suelo de la calle como una línea gruesa que separa el primer plano de la pintura de su fondo, y se dirige, cuan líneas luminosas, hacia las raíces de la mezquita en la parte izquierda como si fuera una flecha que apunta a lo más alto de la pintura. Todo ello para que nuestros ojos se posen sobre las partes más elevadas de la mezquita, que por efecto de aquella luz, se transforman en el luminoso alminar que sobrepasa los límites del claro cielo azul (cuyo color crea una evidente oposición con el color de las luces anaranjadas). El artista crea siempre una situación de contradicción límite entre la sombra y la claridad deslumbrante, sobre todo porque sitúa la claridad entre elementos oscuros para resaltarla.



140. David Roberts, *la Mezquita de El Mooristan Qala'un* (Tiendas en los laterales de la calle al-Mu'izz), 1996.

Acuarela sobre papel. (Cortesía de la Universidad Americana de El Cairo).

Esta misma mezquita ya había sido pintada con anterioridad por el inglés David Roberts. En ella se ve la utilización de la perspectiva desde un solo punto situado en el fondo, en medio de la pintura, dando la sensación de una extensibilidad sin fin. Todos los artistas han discrepado en los modos de expresión artística y en la elección del ángulo de la perspectiva, aunque ambas tenían un solo objetivo, pintar una panorámica exterior de la mezquita de Qala'un. Todos se expresaron sobre el panorama a través de su perspectiva artística, que estaba en armonía con su personalidad y su experiencia propias. David Roberts se interesó especialmente por aquello que caracterizaba la fachada de la mezquita de Qala'un, es decir, interesándose por elementos como la forma del alminar. Mostró la relación existente entre éste y las construcciones de celosías que estaban a su alrededor. Añadían a esa realidad, enormemente detallada, la copia casi exacta de todos los detalles que aparecen en dicha calle comercial cercana a la mezquita. Ša'ban se interesó por mostrar el modelo general característico de dicha mezquita, del mismo modo que lo hizo por el diseño artístico y la exhibición del monumento originario. Dio de lado las figuras de los individuos, a pesar de que aquella zona, considerada una de las zonas comerciales más importantes de al-Nahassin, estaba siempre llena de gente. Ša'ban se conformó con unir el espíritu del movimiento con la capacidad de diseño y su habilidad para distribuir los claros y las sombras.

Lo que más atrae nuestra atención en ambas pinturas es el diferente diseño del alminar, ya que era sabido que durante la dominación mameluca, los alminares de las mezquitas y de las *madrazas* egipcias empezaron a adquirir un aspecto muy similar, un tipo que puede ser calificado como egipcio, que va a ser identificado gradualmente hasta alcanzar su auténtica y definitiva forma en la *madraza* de Tambora en el año 1370. A pesar de que sus nuevas y distintas formas nos parezcan relativamente normales, se ha de decir que su modelo arquitectónico y su decorado pueden pertenecer a los alminares hispano-islámicos.

El alminar de la *madraza* de Qala'un se compone de tres cuerpos sobrepuestos que se unen al subir: los dos inferiores son de planta cuadrada y el cuerpo superior es de forma cilíndrica y lo cubre una decoración de arcos entrecruzados formando un entrelazo de delicada labor propio de la tradición andaluza (pariente de la šabaca almohade). El cuerpo superior fue edificado por al-Nāsir Muhammad ibn Qala'un después del terremoto de 1303. Además, Gómez Moreno hizo comentarios sobre la descripción histórica arquitectónica del alminar:

“Se abre en el frente de cada costada del cuerpo inferior un hueco circular encuadrado por un arco de herradura que apenas traspasa el diámetro y no lleva el alfiz andaluz tradicional. En el segundo cuerpo aparece un arco análogo que envuelva una ventana en forma de dos arquillos gemelos de herradura. Una arquería ciega, compuesta de siete arquillos trilobulados, ocupa el remate de este cuerpo y evoca en cierto modo los siete arcos que coronan el nicho del *mihrab* de la gran mezquita cordobesa o la arquería de arquillos de herradura muy cerrados que coronaba el cuerpo inferior del alminar de la misma”¹⁰¹.

¹⁰¹ Gómez Moreno, *ibid.*, pp. 77-80.

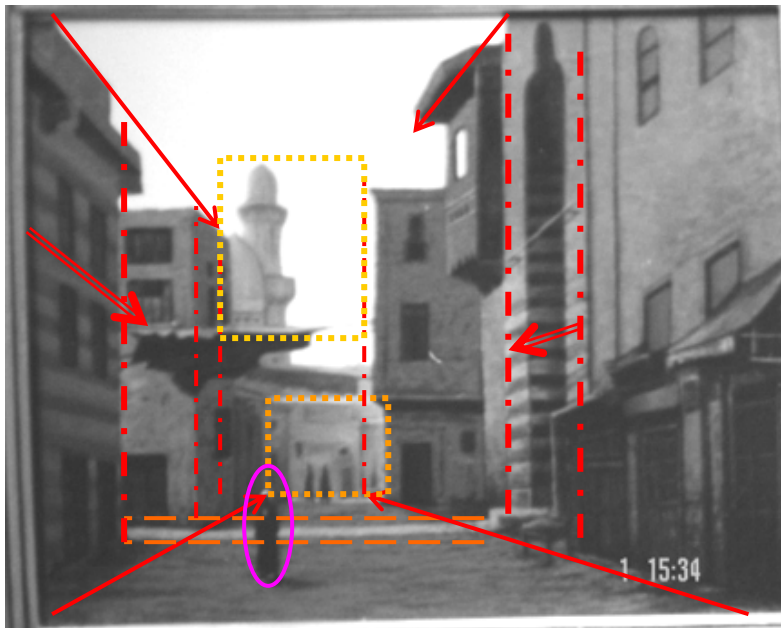
El complejo de Sultán Qala'un fue construido a lo largo de la calle *el-Muizz* en 1284 por el sultán el-Mansur Qala'un. Este complejo constaba de una mezquita-*madraza*, un mausoleo y un *maristán* (hospital), que fue reemplazado por un hospital moderno en 1920. El complejo es el ejemplo más temprano de un nuevo estilo sirio en aquellos tiempos y exhibe la arquitectura mameluca típica. Las ventanas exteriores tienen columnas y reminiscencias del estilo gótico, con el que Qala'un estaba realmente familiarizado con las iglesias de Crusader. El diseño de la entrada es de mampostería entrelazada policromada *ablaq*, mientras que el fondo cuadrado y los pisos medios del minarete reflejan el estilo sirio. Esto se abre a un largo pasillo con su travesaño original y techo de artesón, que en su parte izquierda está la mezquita-*madraza*, y en la derecha, en frente de la *madrasa*, está el mausoleo. El *maristán* estaba situado al final del pasillo, sobre el que hoy en día hay una clínica óptica.

El mausoleo que está frente a la *madraza* ha sido considerado como el edificio más hermoso de El Cairo. La orientación del interior del mausoleo, al igual que la de la *madraza*, no es la misma que la de la fachada exterior, que está alineada con la calle exterior. Dentro, la figura octogonal permite que el muro de la *qiblah* esté orientado hacia la Meca, que es evidente por el grosor variante de la pared exterior que se revela por los revestimientos de la ventana. El patio de la entrada está protegido del pasillo por una pantalla que, junto con la fachada, tiene motivos de estuco intrincados. Dentro, la inmensa cúpula está iluminada por cristales de colores intensos fijados con yeso y grabados con arabescos. Trozos de mármol, paneles de piedra policromada, dorados y techos de artesón pintados, junto con el *mihrab* ricamente ornamentado con su capota ornamentada con mármol policromado y su nicho dividido en segmentos de mosaico incrustado y arcos ciegos que proporcionan una percepción nueva a las artes decorativas mamelucas.

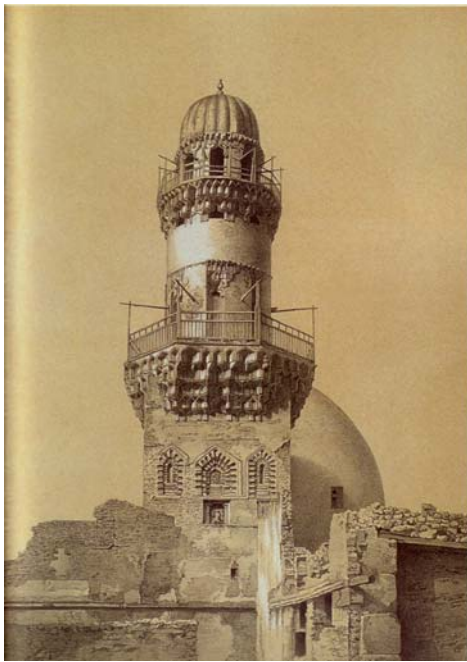


141. Ša'ban, *La calle al-Al-ÿallābiyya*, 1971.

Óleo sobre lienzo, 45x75 cm.



142. Ša'ban, *la calle al-Al-ÿallābiyya*, 1971.
Óleo sobre lienzo, 45x75 cm.



A.



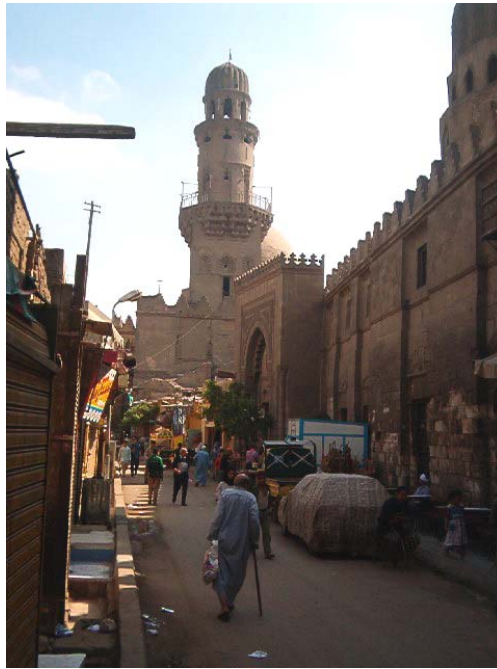
B.

143. A. Prisse d'Avennes, *Mosque & Janqa la cúpula y alminar de la mezquita y Janka del sultán Baybars al-Gachankir*, Minaret, S. XIII.

Acuarela sobre papel con tinta china.

144. B. David Roberts, *Khanqaalminar de la mezquita y Janka del sultán Baybars al-Gachankir*, cúpula y alminar, El Cairo 1840.

Acuarela sobre papel con tinta china.



145. Janqa del sultán Baybars al-Gachankir, cúpula y alminar, El Cairo.

Este edificio se encuentra en la calle al-Al-ÿallābiyya. Para llegar allí, hay que seguir la calle al-Mu‘izz li-Din Allah en dirección a Bab al-Futuh y coger a la derecha la calle Darb al-Asfar que desemboca frente al monumento.

El Janqa de Baybars Al-Jashankir es uno de los monasterios Sufis más antiguo de El Cairo, que fue establecido alrededor del año 1310 por Baybars Al-Jashankir. Fue, además, el primer Janqa construido como parte del complejo de una tumba real. Salah Al-Din introdujo estos tipos de estructuras, junto con las madrazas, para ayudar a combatir la influencia doctrinal Chiíta después de que la Fatimí fuera expulsada. El diseño del alminar es especial por tener un reforzamiento y ornamentación de cerámica turquesa. En la entrada al complejo hay una columna faraónica cuadrada con jeroglíficos caligráficos que se marcaron a través de un cobre desgastado que decoraba la fachada principal. Entrando a la izquierda se encuentra la tumba donde Al-Nasir finalmente permitió que el cuerpo de Baybar fuese enterrado junto con un jeque local denominado Muhammad Amin Al-Husayni (en 1939).

La entrada al Janqa se hace a través de una entrada que presenta un recodo tradicional, típico de las instalaciones militares. Las habitaciones de los Sufís se sitúan flanqueando los dos liwans, mientras que la decoración refleja actualmente motivos fatimíes.

Al-Janqa está edificada a lo largo de más de 68 m. de manera perpendicular a la calle Al-Al-ÿallābiyya, donde la fachada se divide entre la del mausoleo y la del acceso, cubierto por medio cúpula de mocárabes y coronada por un arco de medio punto. Este acceso presenta una evolución innovadora, que consiste en la abertura de nichos coronados por arcos de medio punto realizados en columnas de mármol, en medio de los muros laterales y encima de los bancos de mármol.

Este cuadro del pintor egipcio Sa'ban representa una vista del barrio antiguo llamado al-Al-ÿallābiyya. En él se observa una mezquita y también dos elementos importantes que el pintor quiso inmortalizar en su obra como son el alminar de dicha mezquita y Al-Janqa del Sultán.

Sa'ban pinta en este cuadro un ambiente silencioso, recogido, como parado en el tiempo. De hecho, el lugar que el pintor representa se encuentra normalmente animado por la gente que recorre atareada sus calles y llena las tiendas y los bazares. Sin embargo, podemos observar cómo el pintor no refleja este aspecto de la imagen que representa, sino que elimina estos elementos habituales para fijar la atención en otros elementos y dirigir nuestra mirada a los puntos hacia los que el pintor no encamina con sus trazados. El cuadro no solo es utilizado por el pintor como un medio para describir la realidad, sino que reproduce también su estado de ánimo, su personal estilo artístico que en este caso da lugar a una composición íntima, tranquila y silenciosa.

El sujeto principal de la obra es, sin duda, el magnífico alminar de la mezquita que curiosamente no ocupa el primer plano, sino que se encuentra en el punto más hondo de la perspectiva, parcialmente escondido por los edificios.

El pintor elige una original perspectiva para representar el cuadro posicionándose en el medio de una ancha calle hacia la cual se asoman los edificios civiles y la gran y colorada fachada de la mezquita (a la derecha).

La calle principal se encuentra envuelta en una casi total penumbra, exceptuando las zonas donde aparecen los intensos rayos de luz que se filtran desde las calles perpendiculares y secundarias y que parecen dividir el cuadro en distintos espacios rectangulares encajados uno entre el otro.

Aparece una única figura humana en todo el dibujo y ésta se encuentra caminando hacia el espectador. Parece como si quisiera invitarnos a seguir el cuadro de forma que estuviera guiando nuestra mirada hacia la mezquita blanca del fondo.

De la misma forma, la intensa y alegre decoración de la fachada de la mezquita en primer plano parece confirmar las líneas de la perspectiva, mientras que su color marrón “tierra quemada” se dispone alternándose con el intenso azul “ultramarino”, lo que le confiere dinamismo y vivacidad al cuadro.

En general, los colores que la mayoría de los elementos del cuadro muestran tienden a seguir la gama de los marrones y del ocre, mientras que la mezquita y su alminar son representados con tintes claros y luminosos, rememorando la importancia del objeto principal de la obra que es el que le da cohesión. Los colores usados son naturales y el cielo se compone de tintes claros y suaves que se contra posicionan a la sombra que predomina en las calles y en los edificios.

A) La misma mequita con su particular alminar fueron representados por el famoso pintor Priesse D’Avenue que incluye su obra en su conocido libro titulado “L’Arte arabe d’apres les monuments du Kaire”, obra impresa en el año 1877. Este pintor manifiesta un gran interés por el alminar y por la Janqa del Sultán, de la cual realiza una detallada sección vertical de su interior, mostrándonos una vista real, casi fotográfica del edificio, que es dibujado con líneas suaves y sin color.

El artista concentra su atención en los detalles y en las decoraciones del alminar, deteniéndose apenas sobre la cúpula que esconde inteligentemente de forma parcial detrás del alminar. Mientras que Sa’ban representa el alminar como un elemento natural en un ambiente real con sus valores y sus imperfecciones, Priesse D’Avenue exalta su belleza y su elegancia hasta el punto de corregir los defectos y los daños que el paso del tiempo ha tallado sobre la construcción.

El pintor francés prefiere enfatizar la belleza, la riqueza de las decoraciones y la elegancia del alminar, sacrificando el punto de vista real el sujeto. El historiador Medhat al-Menabbawi escribe:

“El alminar, situado encima de la entrada principal, consta de tres fustes (cuadrado, circular y qawsaq) separados por dos balcones sostenidos por varias hileras de mocárabes, y está coronado por un remate acanalado- llamado mabajara por tener forma de pebetero- que originalmente estaba revestido con cerámica verde.”¹⁰²

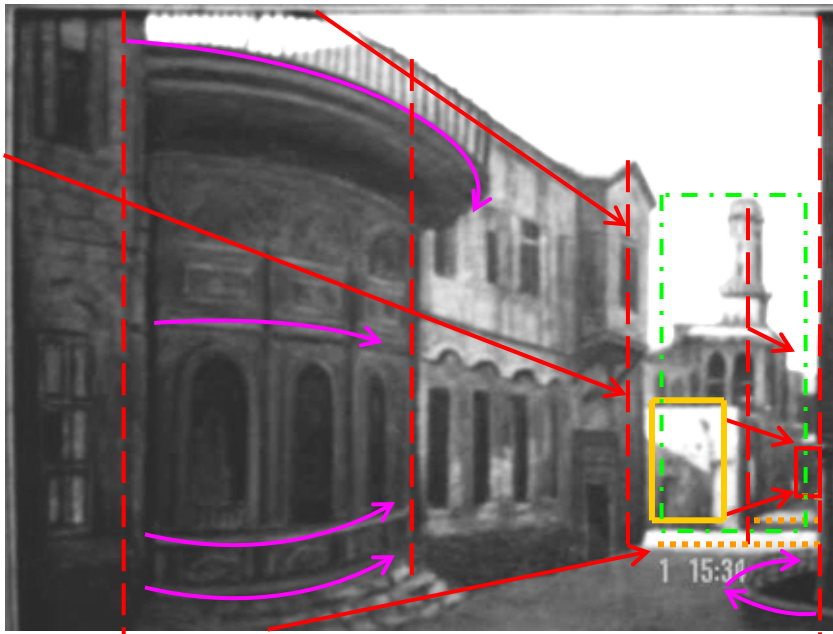
B) El pintor David Roberts nos proporciona otro punto de vista del ya famoso alminar del barrio al-Gammaliyya. Este pintor nos enseña una vista real del alminar que se retrae en el fondo del cuadro, mientras los edificios que se observan a su alrededor se encarroñan como un verdadero rey que se asoma sobre su reino. De la misma forma, los colores oscuros de estos edificios ayudan a marcar el perfil del blanco alminar que se afianza más como un protagonista absoluto de la obra.

David Robert representa el sujeto artístico en un estilo original, que asemeja el cuadro a un boceto, evitando definir los detalles y dejando incompletos los bordes de la composición. Los tres pintores se muestran interesados en el alminar, tanto por sus características únicas como por la base rectangular de estilo andalusí por su belleza y elegancia; sin embargo, parecen prestar una atención menor que Sa’ban a la cúpula, con lo que la dicha cúpula se retrae de forma sencilla y superficial.

¹⁰² Medhat El-Menabbawi, *El Arte mameluco*, El Cairo, Al-Dar Al-Masriah Al-Lubnaniah, 2001, p.144.



146. Ša'ban, *Un Sabil en la calle al-Mu'izz li-Din Allah*, 1986.
Óleo sobre lienzo, 45x65 cm.



147. Ša'ban, *Un Sabil en la calle al-Mu'izz li-Din Allah*, 1986.
Óleo sobre lienzo, 45x65 cm.

El agua siempre ha sido una preocupación de civilización islámica, con su valor ritual, su función refrescante y su contenido simbólico; claramente el agua es un complemento esencial de la arquitectura islámica. La mayoría de los países musulmanes posee terrenos áridos. La disponibilidad de agua, los métodos de recolectar, retener y distribuir dicha agua han sido a menudo los factores determinantes y han tenido mucho que ver con los diferentes caracteres de cada una de las regiones que responden a la religión del Islam. Ha jugado un papel crucial en la agricultura, en la vida social (los baños, las fuentes corrientes, el “Sabil”), en la cultura (el jardín con estanques, canales y fuentes) y en la religión (la fuente de abluciones). Todo sirve para enfatizar los ejes de la composición, para relacionar ámbitos aparentemente inconexos o para

transformar la configuración espacial de diferentes dependencias. Por lo demás, el agua funciona como un espejo capaz de reflejar y multiplicar los esquemas arquitectónicos y su decoración, tal y como hemos mostrado en el cuadro *El patio de Comares- Galería Norte* de la Alhambra, Granada, que lo retrató nuestro pintor en 1961.

Seguimos mostrando otros elementos arquitectónicos frecuentes en las calles de El Cairo antiguo, que se van uniendo con el agua, como es el Sabil (que pudimos observar en el cuadro *Sabil en la calle al-Mu'izz li-Din Allah* de Š'aban).

En la época mameluca se desarrolló un elemento arquitectónico corriente y frecuente en las calles principales: el Sabil-Kuttab. Al principio se construyó en una esquina de la mezquita en la parte exterior, y después se separó de su edificio y prosperó su diseño como instancia propia e individual. Consiste en un edificio de dos plantas. La primera planta tiene fuentes (Sabil) para vivir la gente en la calle (los transeúntes) y la segunda planta es una escuela (Kuttab) para enseñar a los niños pobres. En la época otomana se separó el Sabil-Kuttab totalmente de la mezquita porque los ricos cuidaban el que se construyera este tipo de arquitectura. Sus superficies estaban cubiertas con mármol y adobe ornamentado, el pilón era de mármol y sus fuentes de plata o cobre dorado con oro. En cima de este Sabil-Kuttab había una piedra en la que estaba escrito el nombre del fundador, su apellido y la fecha de la fundación. Aún hoy día quedan ejemplos de esta estructura como son: el Sabil-Kuttab 'Abd al-Rahmán Katjuda (1744) situado en la calle, el Sabil-Kuttab Jesro Baja (1545) situado frente al mausoleo de sultán Qala'un o el Sabil Mohamed Ali Baja (1818) en el barrio al-Nahassin.

La entrada al janqa se hace a través de una entrada inclinada de estilo tradicional, típico de las instalaciones militares. Las habitaciones sufis sitúan a dos liwanes en los lados, mientras las decoraciones reflejan actualmente motivos del estilo fatimí.

No es la primera vez que artistas contemporáneos egipcios muestran interés por *La escuela y al mausoleo de al-Salih Najim al-Din Ayyub*. Entre ellos, destacan Hamed Nada (genio del movimiento surrealista) que retrató el mausoleo en el año 1979 y Mohamed Sabry (pionero del pastel en Egipto) que lo pintó en el año 1988. El gran interés de estos importantes artistas por la escuela y el mausoleo de *al-Salih Najim al-Din Ayyub* reafirman el imponente valor histórico de uno de los más atractivos monumentos islámicos en El Cairo antiguo.

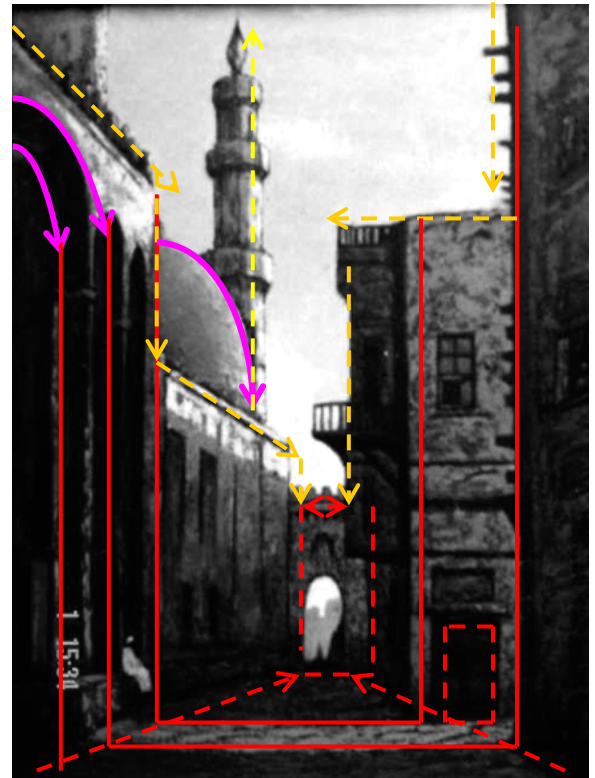
Del mismo modo, Ša'ban se sintió atraído por este lugar y, por este motivo, pintó el mismo objeto adoptando una perspectiva original y diferente cada vez, tal y como observamos en su cuadro *Un Sabil en la calle al-Mu'izz li-Din Allah* del año 1986. En esta obra, Sa'ban retrae a los protagonistas colocándolos en el fondo del cuadro y en el fondo de la perspectiva, de forma que pudiese hacer destacable su privilegiado valor histórico. Para ello, utilizó como instrumento la luz cálida de sus colores que parece llenar de iluminación y de brillo los elementos que componen dichas edificaciones aportando un color cobrizo a todas las superficies.

En este cuadro observamos una forma de construcción que difiere dependiendo de los elementos que tomemos en cuenta en la pintura analizada, puesto que están distribuidos entre las tres secciones del cuadro. De hecho, Sa'ban divide la superficie del cuadro en tres tercios y cada uno conserva diferentes tamaños de forma que puedan encajar el uno dentro del otro. Entre los distintos elementos, destaca, en un primer plano, el imponente edificio del Sabil que está compuesto con una forma semicilíndrica y continúa desarrollándose manteniendo la misma dirección hasta terminar en el fondo del cuadro. Además, si combinamos ese efecto junto con el ritmo de los arcos y de las ventanas, se produce un fortalecimiento de la dirección de las líneas de perspectiva. Por otro lado, el sinuoso ritmo de los arcos aparece dividido por el efecto de la luminosidad de la luz solar que se propaga saliendo desde una calle secundaria; además, podemos observar que, cuando logramos superar este pasaje luminoso, la cadencia que conforman los elementos de las ventanas y también la de los arcos avanza de forma silenciosa a través de la oscuridad.

El impacto de la luz divide el cuadro en dos partes distintas. Por un lado, aparece una zona amplia, pero oscura en la posición del primer plano, mientras que, por el otro lado, la zona que toma un segundo plano se sitúa en la parte más distal del observador, siendo esta segunda zona más extensa e iluminada que la primera. Por ello, el alminar tiene su lugar en la parte más luminosa y lejana. Allí es donde las líneas que conforman la perspectiva desembocan guiando la mirada del observador.

El original estilo que caracteriza la pintura de Sa'ban mantiene como objetivo principal el intentar destacar los verdaderos protagonistas del cuadro que, en este caso, son *La escuela y el mausoleo de al-Salih Najim al-Din Ayyub*. A pesar de que no estén posicionados en un primer plano (puesto que está ocupado, tal y como comentamos con anterioridad, por el Sabil), podemos apreciar claramente que su tamaño se mantiene con un carácter imponente envuelto en la zona sombría y que casi parece ocultarse con la genial utilización de una gama de colores intensa.

Los diferentes matices de cada color y las diferentes tonalidades con las que se traza el cuadro aparecen de forma armónicamente combinados con el ritmo y el dinamismo del cuadro. Pero, a pesar de esta lograda afinidad, sin embargo, desde la obra se induce a sentir una sensación de tranquilidad, de soledad y de silencio.



148. Š'aban, la mezquita de Barquq, 1986.
Óleo sobre lienzo, 70x55 cm.



149. La mezquita Barquq

La mayoría de los cuadros de Š'aban consistieron en la representación de arquitecturas enormes e imponentes, como hemos podido observar en las pinturas analizadas hasta ahora. La altura de la mayoría de los edificios casi siempre se localiza (la coloca el pintor) situada a los dos lados del cuadro, como si se tratara de dos bloques de hierro. Sin embargo, hay que destacar por otro lado que se dispone de una forma organizada y controlada manteniendo una composición

con el equilibrio tan admirable y tan sólido como refleja la realidad. Él nunca transmitió la escena como un plagio idéntico a la imagen real, lo que hizo fue manejar las dimensiones verdaderas manteniendo la misma proporción entre ellas de forma que no se alteraran las perspectivas ni las disposición habida entre las edificaciones circundantes. Lo que sí es cierto es que, algunas veces, evitó retratar unas partes de la arquitectura o incluyó otras que le convenían para crear el efecto que deseaba. De esta forma, exageraba o alteraba el significado de su representación. En sus preparaciones intentaba obtener diferentes tactos de las superficies arquitectónicas, de forma que, encima de ellas se mostraba el diálogo mantenido en la lucha de sombras y luces. Este impacto entre ambos contrarios le ayudó para legalizar la imitación personalizada, con lo cual no perdía su estilo personal y tampoco reflejaba una realidad alterada.

En este cuadro sitúa la luz entre dos zonas envueltas en oscuridad. Parece que el rayo de luz que divide la escena en dos partes se comprime entre los espacios oscuros del cuadro fisionando la imagen entre los edificios imponentes y fluye finalmente con una gama menos intensa de colores expresada sobre la superficie de la pared de la mezquita. Finalmente, la escala que colorea la pared de la mezquita se presenta más brillante en la parte superior de dicha superficie. Con esto, se le facilita al ojo la función de recorrer el cuadro puesto que se le va guiando a través de la escala luminosa de la reflexión de la luz, comenzando desde debajo de forma circular hasta la parte de arriba donde están el alminar y la cúpula de la mezquita.

Las líneas de la perspectiva orientan al observador hacia el centro del cuadro y termina en el fondo en una puerta arqueada y pequeña. Da la sensación de que fuese un lugar para respirar ante la oscuridad y la inmensidad de la arquitectura. Es la forma de tranquilizar la visión ante la intensidad de los colores oscuros, además de procurar equilibrio entre la parte inferior y la parte superior (el cielo) que está plasmada con un color azul celeste puro.

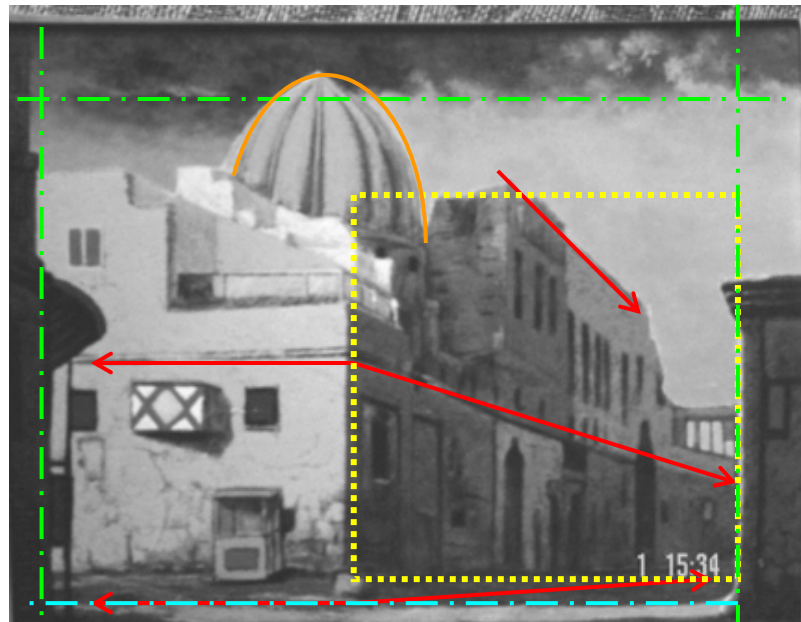
El pintor representó el edificio importante en un lado para poder destacar las líneas de la perspectiva de forma que se orientasen hacia el fondo, donde estaría dicha edificación. El ritmo repetido del rectángulo en las superficies termina al fondo con un aspecto rectangular. Todo esto crea una armonía equilibrada que nos dirige hacia el núcleo protagonista del cuadro (el alminar) que se elabora por encima de todos los elementos como podemos observar.

El color que predomina en la imagen pictórica es el marrón y el negro. Además, el violeta también hace su aparición en esta pintura mezclado con otros dos colores, de forma que, los grados claros del marrón y el azul ultramarino se entremezclan con él. La luz intensa del color naranja se combina con el color claro del amarillo.

Las escalas se reparten de forma distinta en la parte superior de la arquitectura que en la inferior. Este movimiento se hace dinámico mediante la utilización de los colores que dirigen al observador hacia el alminar, que estira el cielo con su forma esbelta, aunque conservando una imagen proporcionada en tamaño con las otras edificaciones.



150. Š'aban, vista del barrio *al-Kal'a* (*la ciudadela*), 1987.
Óleo sobre lienzo, 60x75 cm.



151. Š'aban, vista del barrio *al-Kal'a* (*la ciudadela*), 1987.
Óleo sobre lienzo, 60x75 cm.

Sa'ban utiliza en sus cuadros unos elementos típicos del folclore de la sociedad egipcia, como en el cuadro de *al-Kal'a*, la ciudadela, en el cual el pintor nos enseña una vista del barrio antiguo.

Los elementos folclóricos se concretan en algunos detalles y decoraciones típicos de la arquitectura civil egipcia, como las ventanas y celosías que destacan con colores brillantes en primer plano. El pintor distribuye la superficie del cuadro de forma cúbica, dividiendo el espacio según los perfiles rectangulares de los edificios que están presentados lateralmente, enfatizando las esquinas. Las líneas rectas de las esquinas están contribuyendo, en este caso, a separar la luz de la sombra.

Una característica original del estilo artístico de Sa'ban consisten en la transformación y modificación de las formas realistas y de las preparaciones arquitectónicas para poder representarlas según su propio estilo personal y la finalidad que quiere transmitir con estas transformaciones de los elementos.

En este cuadro en concreto, Sa'ban elimina partes arquitectónicas y exagera la forma de la cúpula, tanto en su tamaño como en las decoraciones, atribuyéndole una forma alargada y una posición que parece regalarle cierta independencia de los demás elementos.

El contraste entre la sombra y la luz armoniza la composición, siendo el volumen de edificios en la sombra correspondiente con el volumen de los espacios iluminados. Además de por el equilibrio, el cuadro está animado gracias a el movimiento de las líneas de la perspectiva que, dirigiéndose hacia el fondo, se encuentran obstaculizadas en la dirección que siguen por las líneas verticales de los edificios y de las líneas curvas e la cúpula.

Los colores utilizados por Sa'ban son puros, sin mezclas, y trazan líneas nítidas y claras que vuelven a enfatizar los colores típicos del Egipto: rojo, verde, blanco, negro y azul ultramarino.

El primer modelo de cuadro guarda una preocupación por la herencia artística islámica, por la elegancia de la arquitectura, por la preparación anterior del lienzo con un tacto rugoso (que daba la apariencia de estar ante la pared de una casa antigua) y por la atmósfera que refleja una gloria espiritual; y son todas estas cosas las que cubren todas las expectativas del observador. Requiere un esfuerzo por parte del que observa el hecho de contemplar e interpretar su significado. El ritmo, la armonía y los diseños decorativos varían y se usan de forma que cada artificio conserva la personalidad creativa del pintor y, al mismo tiempo, se dispone en cada cuadro de forma diferente puesto que cada elemento se integra en el cuadro de forma original sin que puedan hallarse elementos plagiados exactamente con la misma cualidad. Sus métodos académicamente meticulosos, controlados por las emociones y por medidas precisas, provocan un énfasis de la conexión entre sus detalles. El pintor hace una representación en la que reemplaza el caos y la espontaneidad por pinceladas premeditadas que producen finalmente un balance en conjunto sin conceptos desviados de la intención del pintor. Él preferiblemente mantiene ese balance dentro de la pintura usando un equilibrio entre una multitud de colores.

El pintor desarrolla sus pinturas desde formatos prefabricados y fórmulas geométricas que se rinden a sus líneas precisas y aceradas, un estilo que favorece la labor de distinguir e integrar sus trabajos (una acertada, decisiva y genuina observación en su obra). Su aproximación realista y ortodoxa evita cualquier patrón de estilo escolástico que llega a racionalizar la forma en que él emplea los colores luminosos que aparecen de forma manifiesta en el arte arquitectónico islámico del que él tiene un conocimiento complejo.

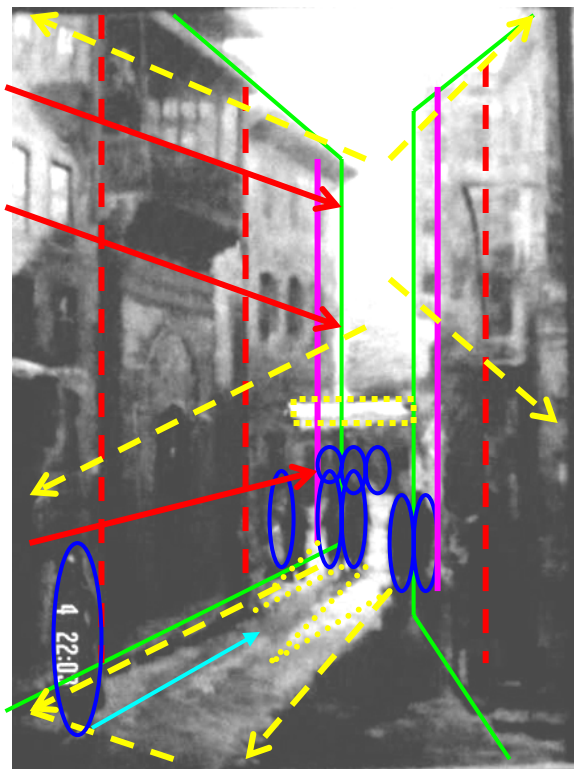
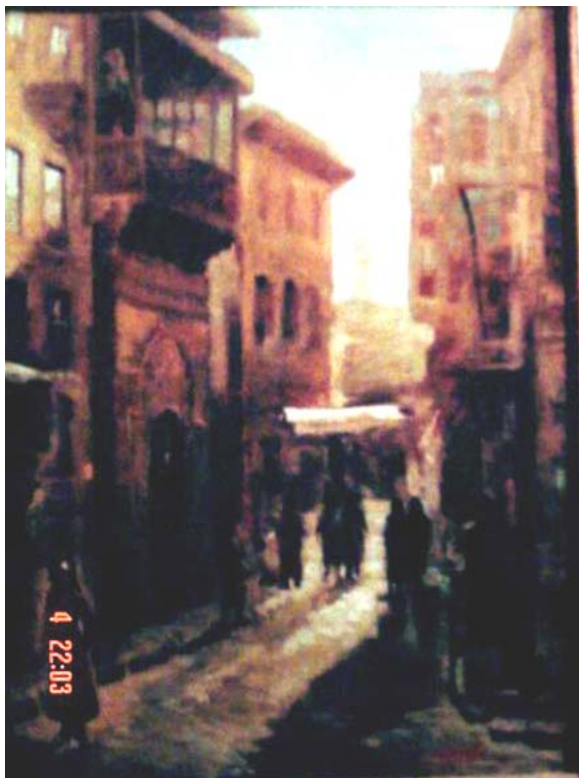
La sombra y la luz juegan un papel importante en sus trabajos. Las áreas iluminadas de sus cuadros representan las formas estructurales de la arquitectura. La modernidad se observa de forma obvia en su estilo, el cual emplea las sombras que no oscurecen los elementos principales de la pintura.

Él intercala colores en los espacios oscuros, que a veces se extienden hacia la parte alta de las sombras negras con una confianza majestuosamente resuelta. S'aban crea un contraste intenso entre los colores brillantes y las sombras oscuras.

Algunas de sus pinturas están impregnadas de una atmósfera que nos lleva a épocas pasadas. La herencia islámica atrajo los modelos y la arquitectura rural. Sin embargo, él era más cercano a las raíces de su país de las cuales él extraía sus escenas de paisajes rurales. El cielo y la tierra no se llenan de oscuridad por el uso que el pintor hace de la luz y de la sombra. Estas pinturas instan al observador a que contemple el significado oculto de la imagen que el pintor quiso retratar.

25. Ahmed Nabil (1942)

Como pintor necesita una fuente de inagotable y generosa inspiración a partir de la cual pueda crear nuevos motivos y hacerlos coherentes con su pensamiento artístico mediante cambios de algunos aspectos e la realidad, acoplamiento de aspectos de la realidad totalmente novedosos e inclusión de elementos distintos. Pero, a pesar de todo esto, el pintor debe conservar el tratamiento de la realidad sin alterar su naturaleza. El pintor Ahmed Nabil se introduce en el fondo de la herencia arquitectónica islámica y en el ambiente del lugar, incluso en la temática y la naturalidad de la gente, del cielo, de las leyendas y las tradiciones egipcias. Todas estas fuentes de inspiración son una parte que conecta con la arquitectura islámica tan importante que no puede ser olvidada. Encontramos este tratamiento en los cuadros del pintor Ahmed Nabil, nacido en 1942 en la ciudad de El Cairo. Es uno de los primeros genios del arte contemporáneo egipcio, concretamente el tercero de su promoción, licenciado por la facultad de Bellas Artes de El Cairo en el año 1960. Alcanzó dos diplomas en el arte contemporáneo, una en el año 1974 y otra en el 75, en la academia de Bellas Artes de Italia denominada Academia de Florencia. Tras este periodo de su vida y a partir del año 1980, ha seguido ejerciendo su función como profesor hasta el día de hoy en que está disfrutando de su “jubilación” (tal y como puede entenderse en su cultura). En la actualidad es un profesional que supervisa los trabajos de los demás profesionales del departamento de Mural de la facultad de Bellas Artes de la ciudad de El Cairo (Universidad de Helwan), puesto que en su momento ya elaboró distintos murales de materiales diferentes, tales como el Palacio de Raas al-tiin en Alejandría, la Estación de Ferrocarril de Luxor, el Museo de Luxor, el Patio Interior de la Facultad de Bellas Artes de El Cairo.



152. Nabil, *La calle de al-Mu'izz li-Din elah*, 1986.

Óleo sobre lienzo, 60x70 cm.

Nabil, durante sus primeros acercamientos al arte, siguió las enseñanzas de sus profesores extranjeros que invitaban a los alumnos a valerse de los estilos académico y clásico; sin embargo, con el paso del tiempo, Nabil desarrolló un estilo artístico propio congruente con su carácter personal y enfocado según las corrientes expresionista y simbolista. En su obras, Nabil introduce el espectador en un mundo espiritual, como observamos en la pintura de la *Calle de al-Mu'izz li-Din elah*.

Nabil organiza la superficie del cuadro dividiéndola en tres partes verticales en las que destacan los dos bloques arquitectónicos levantados a los lados del cuadro que parecen recordar dos batientes de una imponente puerta a punto de abrirse.

La luz, difundiéndose desde el fondo hacia el primer plano, se propaga hacia la oscuridad y fluye suavemente hacia el encuentro con el espectador, de forma que, esclarece las fachadas arquitectónicas con distintas gamas de colores. El contraste entre la luz y la sombra nos sugiere metafóricamente la existencia de una esperanza para la gente necesitada que anima los barrios antiguos del Cairo esperando que su calidad de vida y sus expectativas para el futuro mejoren.

Nabil se muestra extremadamente atraído por las tradiciones, las costumbres, las leyendas y la sociedad egipcia, considerando estos elementos como parte de un único bagaje cultural que se amalgama con los monumentos arquitectónicos islámicos.

El autor encontró esta vivaz armonía en la calle *al-Mu'izz li-Din elah*, llena y densa de gente y cuya fragancia histórica nos alcanza hasta hoy en día. En este cuadro, Nabil nos enseña

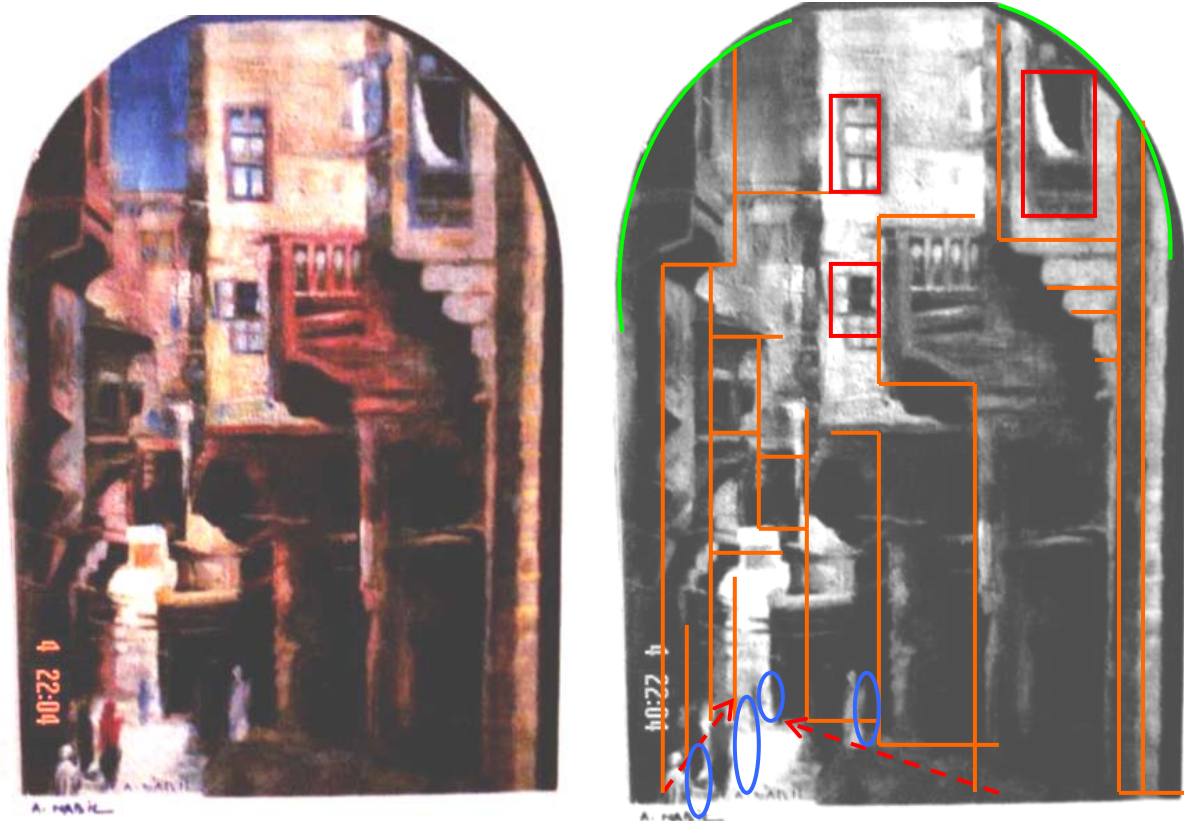
unos edificios arquitectónicos representados de manera difusa, donde apenas podemos distinguir algunos impalpables detalles, dejando que nuestra imaginación complete las partes faltantes. De la misma forma, la composición de los elementos es confusa e irregular, con el objetivo de cautivar al espectador en el personal ambiente artístico del pintor.

Los oscuros basamentos de los edificios representan el soporte sobre el cual se apoya el cuadro entero, confiriéndole una estabilidad general, mientras que la parte superior, más clara y radiante, ayuda a contrastar la pesadez de la parte inferior.

Las líneas que definen el perfil de las fachadas de la parte izquierda del cuadro se dirigen hacia el fondo siguiendo las líneas de la perspectiva que se sitúa en el centro del cuadro. De esta misma forma, el pintor reafirma la dirección de la perspectiva con el movimiento de las figuras humanas, semejantes a espectros o sombras que caminan hacia una ilusión. El centro del cuadro está iluminado con una luz blanca, casi pura, que se extiende hacia el primer plano dinámico.

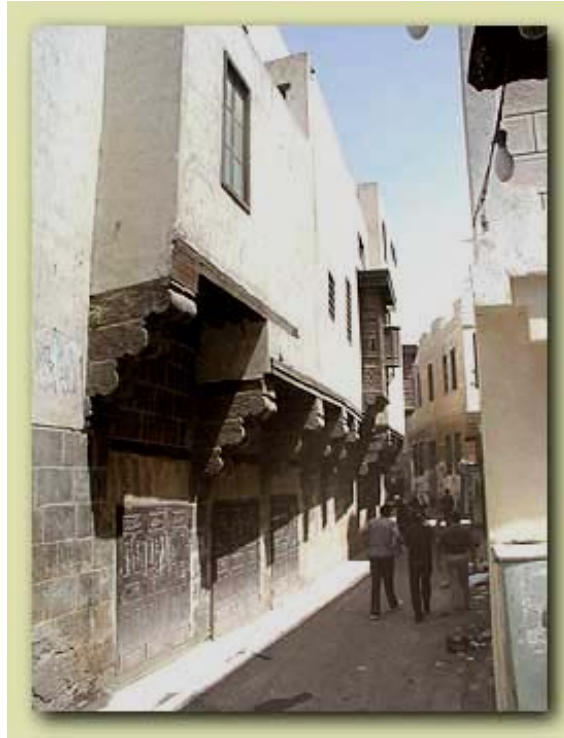
La sombra humana que está situada en un primer plano, concretamente en su segmento izquierdo, nos guía dramáticamente para salir de la oscuridad, dirigiéndonos hacia la luz, hacia la esperanza de salvarnos de la melancolía que domina en la casi totalidad del cuadro.

En el resto de la obra dominan los matices rojizos que aparecen acompañados por el negro y el blanco intensos, alternándose en una armonía creativa que se ve fortalecida por el equilibrio entre el volumen de la oscuridad y la dimensión de los espacios iluminados.



153. Nabil, *una calle de El Cairo antiguo*, 1992.

Óleo sobre lienzo, 60x70 cm.



154. La casa de Gamal Al-Din Al-Dahabi

En este cuadro, Nabil nos enseña una original vista del famoso barrio de Al-Magharbilin, en un conocido lugar cerca de la casa de Jamal Al Din Al-Dahabi.

Las pinturas de Nabil nos introducen en una atmósfera de sueños, e incluso en algunos casos de ensoñaciones como si fueran pesadillas, con matices melancólicos y oscuros. En esta pintura, en concreto, Nabil nos enseña un barrio de El Cairo Antiguo que se encuentra en la vida real en un estado lamentable de abandono y decadencia. Sin embargo, el pintor no parece interesado en su verdadero estado de conservación, sino que pone una especial y única atención en el alma de la edificación, en las sensaciones de nostalgia y tristeza que evoca, y en el valor histórico y representacional que tiene para la memoria de la ciudad desde épocas pasadas.

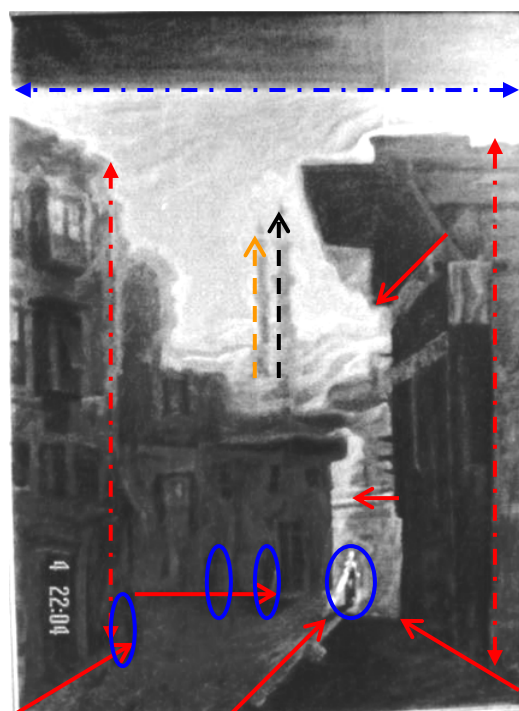
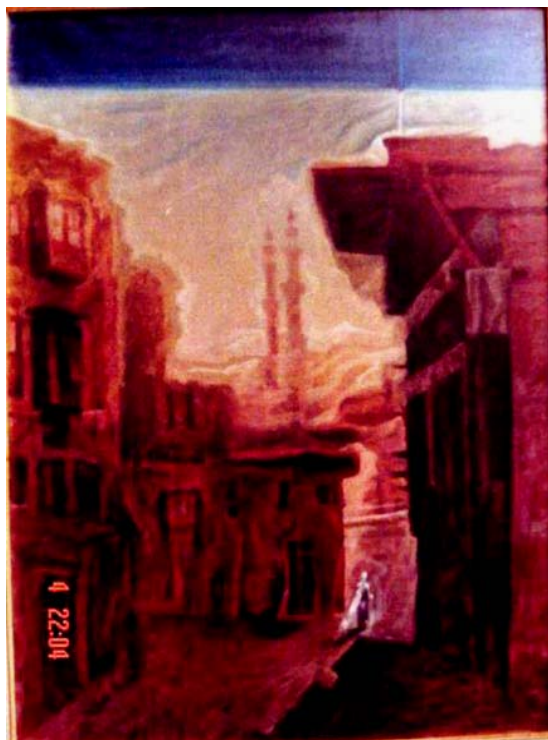
No podemos distinguir claramente las líneas nítidas que trazan las perspectivas e introduce un estilo en el que los edificios se ven representados de forma que parecen amontonarse unos sobre otros. La animación del cuadro la consigue utilizando las líneas rectas que se disponen cortando la continuidad de las paredes, delineando los perfiles de las terrazas como si fueran parte de el desarrollo de unas escaleras invertidas.

Por un lado, el autor es muy respetuoso con las formas arquitectónicas, cuyo mantenimiento se observa en la claridad con que se diferencian y con la carencia de distorsiones explícitas en sus trazos. Sin embargo, por otro lado, los efectos sombríos se obtienen utilizando la luz y la sombra, de manera que, se hace una distribución inteligente de ambas en su combinación y conjunto. Este efecto pesimista creado por la lucha entre luz y sombra coloca la oscuridad en un primer plano, mientras que expone en un menos espacio visual la luminosidad, confinada a la zona más distal del observador (el fondo del cuadro).

Las figuras humanas aparecen, de la misma forma que en al mayoría de las obras de Nabil, como si fueran espectros que expresan animosidad o inquietud al significado conceptual del cuadro.

Los colores utilizados son turbios, difusos, casi anacrónicos; este es un artificio del pintor con el cual quiere hacer entender al observador que está recreando una atmósfera suspendida en el tiempo y que, a la vez, está intentando lograr que la impresión del cuadro se rodee de cierto misterio. Hay una clarísima predominancia de colores pertenecientes a la gama de rojos oscuros e intensos, colores cuya esencia garantiza la armonía puesto que no son colores que desentonen entre ellos, más bien al contrario puesto que realzan el significado del ambiente del cuadro.

Por último, destacamos la forma exterior que Nabil eligió para el cuadro, un marco en forma de arco de medio punto que contextualiza la composición en su realidad históricamente islámica.



155. Nabil, *Calle de El Cairo antiguo*, 1992.
Óleo sobre lienzo, 60x70

Este cuadro nos aparece como un verdadero sueño, cuyos detalles y formas son vagos, difusos e imprecisos, y en el cual reina el silencio. Los edificios aparecen como testigos de un acontecimiento importante, mientras que, por otro lado, observamos cómo el edificio se presenta con tonalidades oscuras a su derecha y ostenta un perfil amenazante que nos recuerda a una boca llena de dientes afilados, como los de una fiera a punto de engullir a su presa.

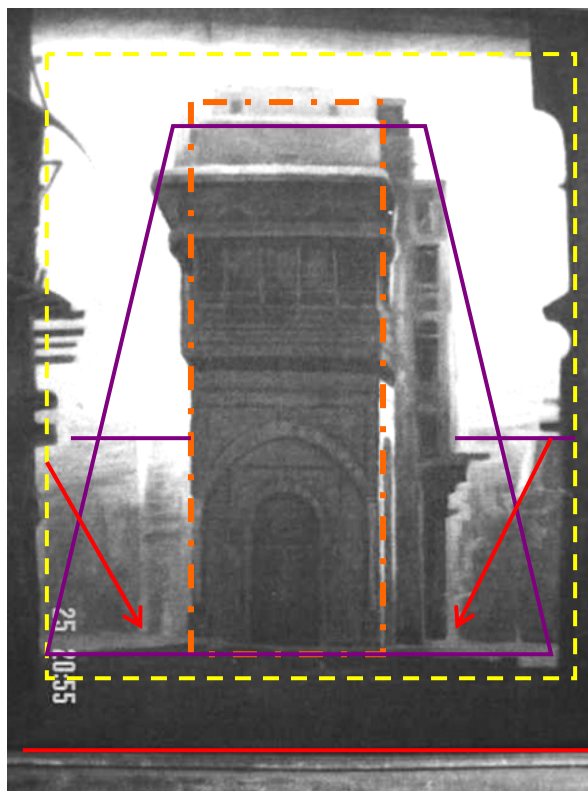
Los edificios de la zona izquierda del cuadro son más amplios y voluminosos que los de la derecha y eso provoca un contrabalanceo en la oscuridad que compensa el equilibrio del cuadro. Además, con esto se consigue crear una estabilidad misteriosa y sombría entre las dos partes.

Los elementos arquitectónicos que se ven representados de esta forma tan peculiar del pintor consiguen conmovir de forma dramática al observador y esto suscita una impresión visual congruente con la atmósfera que predomina en el cuadro: silenciosa, misteriosa y estancada, casi sin vida.

Nabil utiliza diferentes puntos de perspectivas difícilmente distinguibles, creando una composición compacta, unida y pesada. La única figura humana presente constituye el tema principal en el que se inspira el cuadro: el conocimiento y las antiguas leyendas que aún siguen vivas en los hogares de los barrios antiguos.

En la sombra podemos imaginarnos una historia en la que unos espectros parecen estar invitándonos peligrosamente a volver hacia atrás, a sumergirnos en la oscuridad mientras la novia, con paso firme, parece dirigirse rápidamente hacia la parte iluminada. La zona de luz parece reflejar, como si de un espejismo se tratara, la elevación de dos formas esbeltas que parecen alminares.

Los colores aportan nuevamente una gama de colores que continúan siendo rojos intensos que progresivamente parecen aclararse hasta llegar al blanco brillante que se aprecia en el fondo del cuadro. Sin embargo, el cielo equilibra la composición, llena de sombras, con un azul intenso para dar respiro a la parte angosta de la zona inferior del cuadro, lo que parece crear en el espectador una sensación de esperanza que augura algo bueno.



156. Nabil, *al-Sabil*, 1992
Óleo sobre lienzo, 60x70 cm.



157. Al-Sabil de 'Abd al-Rahmān Katkudā, 1744.

Este Sabil situado en la calle al-Tambakšīa, es un camino secundario de la calle al-Mu'izz li-Din Allah elah, en dirección a Bab al-Futuh, en el barrio al-Gamalya y cogiendo a la derecha la calle Darb al-'Asfara que desemboca frente al monumento.

Este sabil tiene tres frentes y cada uno está formado por dos arcos de medio punto que se soportan sobre dos columnas cilíndricas de mármol. El arco mayor rodea al pequeño que incluye unas ventanas pequeñas ornamentadas con cobre y que tienen en la parte interior unas fuentes para que puedan beber los paseantes. En la segunda planta hay una escuela (Kuttab) para enseñar a los niños. La janka está edificada a lo largo de más de 68 m. de manera perpendicular a la calle Al-Al-ŷallābiyya, donde la fachada se divide entre la del mausoleo y la del acceso, cubierto por medio cúpula de mocárabes y coronada por un arco de medio punto. Este acceso presenta una evolución innovadora, que consiste en la abertura de nichos coronados por arcos de medio punto realizados en columnas de mármol, en medio de los muros laterales y encima de los bancos de mármol.

Este cuadro nos muestra uno de los más importantes Sabil-Kuttab de la ciudad de El Cairo Antiguo porque es un monumento rico en ejemplos arquitectónicos de las pasadas dinastías de origen islámico.

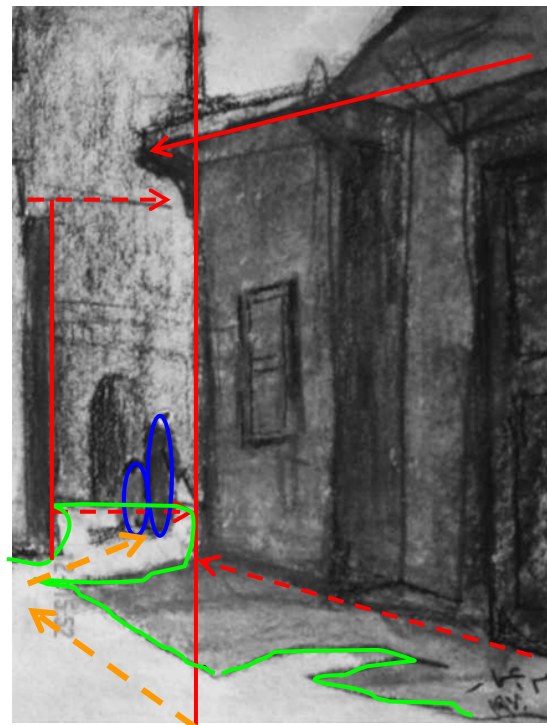
Si observamos con un primer vistazo de forma fugaz, percibimos una ilusión óptica de que nos parece estar viendo la imagen de una figura real, sin embargo, observando con más detenimiento y atención descubrimos que Nabil modificó el aspecto del Sabil, exagerando sus dimensiones y omitiendo los edificios de alrededor para enfatizar, de esta manera, la soberbia y la magnificencia del Sabil.

En la parte inferior del cuadro, Nabil dibuja un borde de madera para conseguir que la vista de cuadro se vaya asemejando con una observación más precisa a un paisaje que se asoma desde una antigua ventana árabe o desde el escenario de un teatro. El protagonista se eleva dibujando una forma trapezoidal, mientras la sombra de la parte inferior constituye el fuerte basamento de la composición al completo.

Parece que los colores rojizos del espectro solar se mueven expandiéndose hacia el fondo del cuadro en una armonía dramática congruente con la intensa gama cromática utilizada en la representación de la arquitectura.

26. Mamdoh 'Ammar (1928)

Mamduh 'Ammar es uno de los pintores que tiene un carácter especial en el movimiento artístico egipcio. Se puede decir que su obra se sitúa entre el carácter personal del autor y su estilo abstracto. Sin embargo, esto lo hace con el significado de que él no graba solamente el aspecto exterior de la arquitectura, sino que la utiliza como motivo de inspiración, para crear unos mundos artísticos nuevos. En realidad, podemos sentir en la mayoría de sus cuadros el ritmo dramático, con un tratamiento armónico muy suave. Parece en sus cuadros como si el humano fuese un muñeco de pequeño tamaño. Sin embargo, el ser humano es un elemento que colabora de manera muy esencial a la hora de radiar o desarrollar el dinamismo en varios lugares en el cuadro.



158. 'Ammar, *Una escena del barrio al-ÿallābiyya*, 1970.

Pastel y acuarela sobre cartón, 35 x 25 cm.

El cuadro *Una escena del barrio al-ÿallābiyya* nos muestra un callejón pequeño de tantos otros situados en El Cairo Antiguo. El motivo del pintor fue intentar reflejar la influencia del lugar

histórico sobre las casas humildes que rodean los edificios arquitectónicos islámicos, por esa razón, observamos que la composición de este cuadro y las de los cuadros siguientes están compuestas por superficies planas marcadas con líneas fuertes de carbón y de colores cromáticos con matices intensos y, al mismo tiempo, ligeros.

‘Ammar dividió la superficie de este cuadro en tres partes: los dos tercios de la zona derecha ocupa una pared frontal imponente de una casa humilde; así mismo, en el último tercio (el de la zona izquierda) parece expresar el trazado ilusorio de una puerta al fondo.

El humano aparece como un elemento que proporciona dinámica al diseño, por lo demás, consolida el pensamiento filosófico del pintor que ve al humano como un elemento en vía de extinción. Esto sucede al contrario que la arquitectura histórica cuya trayectoria consiste en mantener y continuar aumentando su valor auténtico a medida que acontece el paso del tiempo.

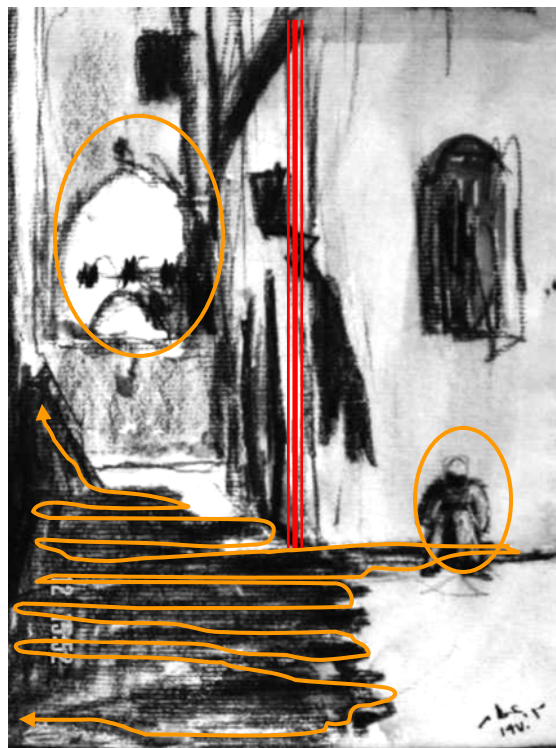
Como podemos observar a lo largo de la pared frontal del edificio, ésta se presenta casi totalmente desprovista de detalles. El pintor intenta conducirnos de forma que podamos seguir varias direcciones en el cuadro y, para ello, nuestro guía es un hombre acompañando por un niño, como logramos observar al fondo de la perspectiva. Este hombre viste una túnica popular típica de Egipto (denominada al- ÿallābiyya) retratada de un color que se sitúa entre el azul de cobalto y azul ultramarino (estos son los colores con los que tradicionalmente se puede encontrar esta vestimenta). Este color se utiliza irradiando brillo de forma dinámica porque es un color vivo y fresco, en comparación con la mayoría de los colores oscuros y apagados del cuadro.

En cuanto a la sombra, el pintor la trata de manera flexible como una alfombra. Además, presenta una relación de unión entre la arquitectura y la sombra como una base o una parte fundamental imposible de separar.

No pintó las líneas de la casa que está situada en el fondo de forma completa; además, su cromática es difusa en este aspecto porque lo que quiere conseguir es dejar que la imaginación del observador complete la visión íntegra del cuadro mientras se va moviendo a través de todos los elementos retratados.

El pintor da un enfoque a nuestra perspectiva a partir de la primera línea del cuadro y acaba conduciéndonos hasta el fondo, mediante una luz cuya dirección se va contorsionando a medida que ilumina el suelo. Esto se contrasta con otro tipo de luz que intenta darnos un significado climático al exponer un color dorado-cobrizo en la luz de la pared frontal que se sitúa al fondo, detrás del hombre y el niño, y en la parte superior; concretamente, este tono cromático nos anuncia que hay una metáfora en la que se especifica la estación del año en que están que podría ser el verano. Además, la luz que se refleja en la pared parece estar jugando con los tonos oscuros como en una sinfonía de espirales que van ascendiendo junto con la mirada del observador. Finalmente, acabará en una zona despejada de oscuridad en la que estalla un brillo inesperado y carente de tonos ensombrece dores. Por otro lado, el hombre que viste con una túnica de color azul nos dirige hacia otra dirección y cuyo final no llegamos a observar.

Ammar mantuvo el equilibrio entre los dos lados del plano a través de las franjas verticales de la sombra formada por colores oscuros intensos: a la derecha está situada la que constituye la puerta del edificio frontal; la puerta en el fondo forma la parte central de la perspectiva y, finalmente es la pared del muro la que queda en la parte izquierda del dibujo.



159. Ammar, *Una esquina de Al-ÿallābiyya*, 1970.
Carbón con acuarela, 25x35cm

Otra vez tenemos posibilidad de observar un callejón secundario de Al-ÿallābiyya. Esta vez domina el ambiente dramático, lleno de melancolía, ya que viene a representar una cúpula de un mausoleo-santuario; sin embargo, el pintor no tenía interés en mostrar el personaje al que estaba dedicado el mismo. Lo más importante a destacar era el ambiente que rodeaba este edificio y los alrededores.

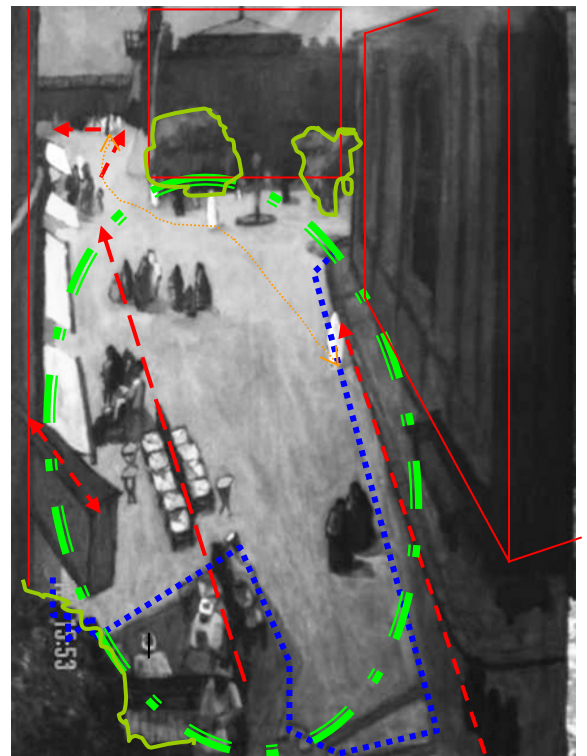
Las líneas sobre las que se apoya la composición parecen una carcasa de hierro con su dureza y fortaleza, siendo las más relevantes aquí las líneas curvadas de la sombra extendida por el suelo, las verticales y horizontales de los bordes del edificio a la derecha. Sin embargo, cabe mencionar que el pintor quiso controlar ese carácter duro de las pinceladas, pero al final acaba dejando dicha característica a la vista del observador, aunque sin propósito. También vemos como, para romper con el ritmo intensamente marcado de las líneas, el artista acudió a utilizar pinceladas suaves curvadas en la ventana del edificio frontal y en la forma de la cúpula en el fondo.

El foco de la luz se encuentra a nuestra izquierda y procede del sol poniente, como vemos en la sombra principal alargada. No obstante, el rincón derecho de la parte inferior del cuadro queda iluminado con una luz más débil y apagada que empieza a reptar a lo largo de la

perspectiva, compitiendo con las curvas de la sombra que tiene en el camino para llegar finalmente hasta el fondo de la perspectiva. La sombra de gran envergadura extendida por el rincón inferior izquierdo del plano está equilibrada con tres elementos situados más arriba a la derecha en dirección diagonal: la ventana del edificio, el farol en su esquina y el humano debajo de la ventana, todos ellos dotados de tonos igual de oscuros que dicha sombra.

Otro aspecto del equilibrio que destaca en la obra yace en la disposición de los colores dentro de la composición. No son colores reales de este lugar, sino que el pintor los modifica en el proceso de abstraer solamente el alma del lugar, el total del ambiente. El primer plano está lleno de colores flojos, poco intensos, como los de la superficie de la pared del edificio en la parte derecha del suelo. Al contrario, en el fondo tenemos un fuerte contraste entre el cielo amarillo fuerte y la cúpula blanca. El color del cielo no es auténtico, es más bien un factor resultante del cuerpo de la cúpula para que ésta tome claro protagonismo al fondo de la perspectiva.

En cuanto a la figura humana, el pintor la ha colocado ahí de forma que nos transmita el significado filosófico de la soledad, del abandono y la melancolía, e incluso el deseo de ese humano de morir y de ser enterrado en el mausoleo.



160. 'Ammar, *Al-Bab al-Akhdar (La puerta verde)*, 1959.

Óleo sobre lienzo, 81x100cm

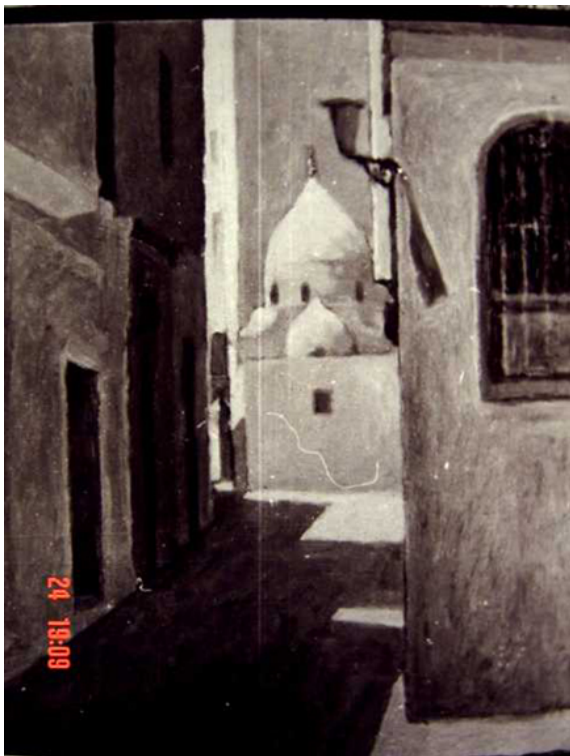
Considero que este cuadro fue uno de aquellos con los que el pintor más se concentró en el ambiente folclórico y tradicional del Cairo Antiguo. Eligió una perspectiva distinta de las utilizadas frecuentemente por otros pintores contemporáneos, incluso por él mismo. Es el ángulo

el que empieza desde arriba para así facilitar el abordaje desde una vista más amplia, siendo a su vez una vista vertical, una vista de pájaro.

La composición se apoya en una forma ovalada formada por cinco ejes que la rodean. La primera de ellas es el edificio más cercano al espectador cuyos bordes forman un trapecio que, situado a la derecha, ocupa un tercio del plano. Su color morado intenso le dota de un valor arquitectónico histórico, ya que parece una mezquita antigua. De la pared de ésta descendemos al segundo componente del óvalo, la sombra que hay situada debajo del primer edificio. Ésta se prolonga hasta formar el tercer elemento constituido por otra sombra que, en este caso está a la izquierda, en la cual se refugian varias personas en una tétaría (un restaurante de café y té árabe). Estas dos sombras son de color azul transparente. Después, el óvalo da un salto a través del letrero y se continúa con otra pared vertical hasta llegar a la fachada de una mezquita al fondo. La forma ovalada se cierra con la fachada anterior de la mencionada mezquita. La mayoría de las líneas siguen desde abajo de la perspectiva, de forma que continúan extendiéndose hacia esa mezquita cuya fachada anterior forma un cuadrado.

Cabe destacar también que, para no apretar la vista en un espacio estrecho cerrado por los dos lados, el pintor abre ese resquicio hacia una plaza situada delante de la fachada anterior de la mezquita del fondo, donde la vista puede tomar un respiro.

Con respecto a la gama de colores, salta a la vista el tono intenso del amarillo del suelo que se desarrolla desde matices sombreados (que se disponen partiendo de la sombra azul) hasta otros más claros en el fondo. Esta intensidad refleja el clima caluroso estival de Egipto, tal y como indica la agrupación de gente en la sombra de una tétaría y las dos filas de sillas vacías y las mesas expuestas al sol. Otro aspecto del color concentrado del suelo es que constituye un contraste con la sombra azulada que mencionamos en la parte inferior del plano. Ese continuo que abarca desde la calidez del amarillo hasta el frío del azul impacta, a su vez, sobre la visión del espectador. Por otro lado, el morado de la antigua mezquita y el verde oscuro del árbol situado en el rincón izquierdo inferior apaciguan el color azafrán del suelo; debido a la impresión de pesadez que emana de ellos, éstos forman una base fuertemente atrayente para la composición del cuadro. En el otro lado tenemos una franja del cielo azul celeste que también evoca un efecto tranquilizante incrementando la sensación provocada por el color azafrán. Sin embargo, su auténtica función es abrir el espacio y dejar entrar el aire desde arriba. Otro color que conecta todas las partes del cuadro es el blanco que se dispone siendo utilizado en varios toques distribuidos por los distintos puntos del plano a través de la ropa de las figuras humanas que o bien pasean o bien están sentadas en la terraza de la tetería, además de distribuirse dichos toques a través de la blancura que puede apreciarse en las dos filas de sillas.



161. 'Ammar, *Callejón popular*, 1971.
Oleo sobre cartón, 35x25cm

Es un cuadro muy especial en comparación con las demás obras de 'Ammar. En este caso concreto, se aprecia una composición previamente establecida y que funciona como una base completa y estructurada. Percibimos que es una parte de la ciudad de El Cairo Antiguo considerada de forma especial. Pienso que el pintor intentaba captar el diálogo del silencio aparente que se escondía entre los edificios antiguos. A su vez, se concentró en enfocar la luz sobre las edificaciones del mausoleo y de su cúpula, puesto que debía ser éste el perfecto y más adecuado testigo de dicha conversación.

Dividió el cuadro en tres partes mediante la utilización de líneas verticales, entre las cuales juega con algunas horizontales para conseguir, de esta forma, que la vista pudiera concentrarse en la parte central, en el fondo. Las cúpulas del museo, con su forma suave, elegante y distinguida, rompen el marcado ritmo de las líneas mencionadas. Los dos lados constituidos por los edificios a la derecha y a la izquierda, abrazan al lugar sagrado que está enmarcado en un rectángulo entre los edificios y el suelo. Para conectar las tres partes del cuadro 'Ammar se sirvió de un farol oscuro a la derecha y de una parte más sombreada del edificio a la izquierda.

El pintor utilizó la luz de manera teatral, haciéndolo de forma consciente e intencionada. Podemos apreciar la forma en que ésta evoluciona gradualmente, pasando de tonos oscuros en el primer plano a tonos más claros y brillantes en el fondo de la perspectiva que descansan sobre el protagonista que, en este caso, es el mausoleo.

‘Ammar nos enseña una parte importante que constituye la estructura de la vida social: el respeto que la gente sencilla siente por los lugares sagrados puesto que, en el caso de los mausoleos, acuden allí creyendo que se pueden favorecer de la bendición que tienen esos sitios por estar enterrada en ellos gente santa, de espíritu recto, así como para celebrar el día del nacimiento del Profeta Muhammad y de los mismos santos.

El estilo personal de ‘Ammar es un tanto innovador, distinto de los estilos de los pintores contemporáneos egipcios, lleno de mezclas y de composiciones entre diferentes elementos y que destaca por su utilización de las líneas rectas fuertes, de los contrastes de colores y de la destreza al distribuir las luces y las sombras, con perspectivas muy marcadas. Sin embargo, se hace notar también cierta experiencia cuya adquisición le fue conferida con el paso del tiempo, sobre todo en etapas más versadas en experiencia, lo cual puede observarse, por ejemplo, a través de la aplicación de líneas suaves.

27. Zainab ‘Abd al-Hamid (n. 1919-m. 2003)

La pintora Zainab ‘Abd al-Hamid se considera de mucha relevancia hoy día, entre otras cosas, por sus exposiciones nacionales e internacionales, además de por las obras que ha dejado en museos y en colecciones privadas en Egipto, España, Francia y Estados Unidos. En relación con sus exposiciones nacionales podemos citar la Exposición de la XXI Bienal de Alejandría (que goza de un carácter internacional) y la exposición denominada “Año Internacional de la Mujer” que se llevó a cabo en la ciudad de El Cairo en el año 1975. Otras exposiciones importantes son las que se dieron lugar en la Sala de la Ópera en Jazzira (El Cairo, 1989), en la Sala Akhenaton en Zamalek (El Cairo, 1991) y Bellas Artes en Zamalek (El Cairo, 1992). Con respecto a sus exposiciones internacionales, citaremos la de la Asociación “Amantes de Bellas Artes” en París (1949), la Bienal Internacional en Venecia (1950), la Antológica particular en el Club de Bellas Artes en Madrid (1952), la Bienal de São Paulo en Brasil (1953), Exposiciones particulares en Madrid (1970-1972), Colectiva en Michigan y Itinerante “Cinco pintores egipcios” en Estados Unidos (1976) y Arte Egipcio en la Semana Cultural de la India (1992), etc. Fue diplomada por el Instituto Superior de Bellas Artes de El Cairo en 1945 y becaria en España en el año 1951, además de formar parte del profesorado de Dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Cádiz) en 1952. Desde 1957 ocupó a la cátedra del Instituto Superior de Profesores de Bellas Artes en la Sección de Pintura. En el mismo año fue miembro de la Delegación Egipcia y expositora en Varsovia y Cracovia. Residió en México en el año 1964. En el año 1970 le fue otorgado el nombramiento de “Artista distinguida” por el Ministerio de Cultura Egipcio.

Esta pintora fue especialista en presentar aglomeraciones de gente de la sociedad egipcia. Las calles reflejan un bullicio propio de la ciudad mediante sus líneas que adquieren una frecuencia alta de utilización y que pueden resultar imprecisas. Reflejó temas tan importantes como la fiesta del nacimiento del Profeta, pero tiene una manera especial de tratar estos temas. La vida artística de esta artista empezó a principios de los años 50 cuando entró en un grupo llamado *Arte Nuevo*. Presenta la sociedad egipcia tan de cerca que casi transmite el latido del corazón de la misma. En sus obras intentaba reconciliarse con la realidad, los problemas sociales,

el ruido de las calles, la contaminación, etc., por eso, las perspectivas que elegía para sus cuadros estaban enfocadas siempre desde arriba. No se concentraba en detalles para evitar los lados negativos, las cosas desagradables. Sin embargo, consiguió captar el movimiento de las calles y, como observamos en el marco sobre el que compone, las líneas están siempre entrelazadas formando un tejido. Los colores son muy vivos, aspecto que no es observable en la imagen original de la realidad puesto que en el Cairo los colores están dominados por el polvo y se aprecian con una menor definición viva. De esta forma, la pintora quiso expresar y transmitir la energía del lugar. La pintura de Zainab mantiene una singular originalidad que utiliza de una forma totalmente novedosa. La forma en que distribuye y traza las líneas y los matices adquiere una estructura similar a las aglomeraciones desorganizadas. Las líneas que traza se colocan de forma que expresan un ritmo frenético y que dan la impresión de encerramiento.

Es poseedora de un carácter especial dentro del movimiento contemporáneo egipcio debido a la utilización de una visión oriental de la escena. Su inspiración está basada en la ornamentación islámica, en el ritmo y también en el planteamiento de la composición, lo que se ve reflejado en la compactibilidad y entrelazamiento de los elementos de los cuadros. Sin embargo, todo ello lo lleva a cabo manteniendo la característica de no representar ningún ornamento geométrico ni vegetal. La pintora controla esa técnica para reflejar la vista de los callejones, de las teterías, de los negocios y, en definitiva, de aquellos elementos que forman parte de la cultura implícita de los barrios más antiguos del Cairo como, por ejemplo, al-Ghuriyya y Khan al-Khalili. Si prestamos atención a otro aspecto particular del cuadro, podemos observar que en esas composiciones es notable la ausencia de figuras humanas. Se logra transmitir el sonido de esos lugares, su dinámica y movimiento, pero sin que sea necesaria la vinculación visual con la multitud gente que los caracteriza. Esta pionera entendió perfectamente las leyes del arte plástico y sabía cómo conducir la abstracción de los elementos, pero conservando en ellos el alma oriental y el legado tradicional de su cultura. Destaca también por la autenticidad con la que pintaba y por el deseo de expresar esta claridad en sus cuadros. Es como si estuviera tratando de hacerse parte implícita y necesaria de los lugares que pintaba.

Zainab utilizaba una perspectiva muy subjetiva que era modificada por su propia visión intrínseca del espíritu de la escena. Su trabajo lo llevaba a cabo de una manera peculiar: en algunas ocasiones utilizaba pintaba a “vista de pájaro”, mientras que otras veces pintaba con “vista de hormiga”; También acudía a mezclar varios ángulos para conseguir sus propósitos en cuanto a la representación e interpretación de sus obras. Mostró los lugares con un toque y con una visión extraordinarios e innovadores.



162. Zainab, *Khan el-Khalili*, 1984.

Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.

Khan el-Khalili, también conocido como el bazar turco durante el periodo otomano, se denomina ahora normalmente como “Khan” y este nombre, junto con el del mercado al-Muski, se utilizan con frecuencia de forma intercambiable para denominar a cualquiera de los dos.

Nombrados por el gran Caravansary, el mercado fue construido en 1382 por el emir Djaharks el-Khalili en el corazón de la ciudad fatimí. Junto con el mercado al-Muski, hacia el oeste, ambos comprenden una de las zonas comerciales más importantes de la ciudad de El Cairo. Sin embargo, es más que esto porque representan la tradición mercantil con la que El Cairo se estableció como uno de los mayores centros comerciales y el Khan como uno de los lugares en los que se encontrarían las mercancías extranjeras. Quizás, este mercado heterogéneo se adueñaba del monopolio de especias controladas por los mamelucos, las cuales animaban a los europeos para buscar nuevas rutas hacia el este y permitieron a Colón, indirectamente, descubrir las Américas. Durante su periodo temprano, el mercado fue, además, un centro para grupos subversivos. Estos revolucionarios invadieron el mercado antes de que el Sultán Ghawri reconstruyera gran parte del área perteneciente a la primera mitad del siglo XVI. No obstante, fue el mercado el que dio lugar a una gran abundancia inicial de El Cairo, incluso durante el tiempo de la fortaleza de Babilonia que con frecuencia iba cambiando de mercaderes. Este mercado estaba situado en una de las esquinas de la estructura triangular de mercados que se orientaban hacia el sur (hacia el Bab Zuwayla) y hacia el oeste (hacia el Azbakiyyah). El Khan estaba bordeado, al sur, por la calle al-Azhar y, al oeste, por el mercado Muski. Una de las puertas antiguas originarias guarda la entrada hacia el patio que se extiende hacia la mitad de la calle Sikkit al-Badistan. En una calle angosta que nos dirige hacia al-Badistan, uno encontrará el Café al-Fishawi o Café de los Espejos, que en su tiempo llegó a ser el lugar de encuentro para los

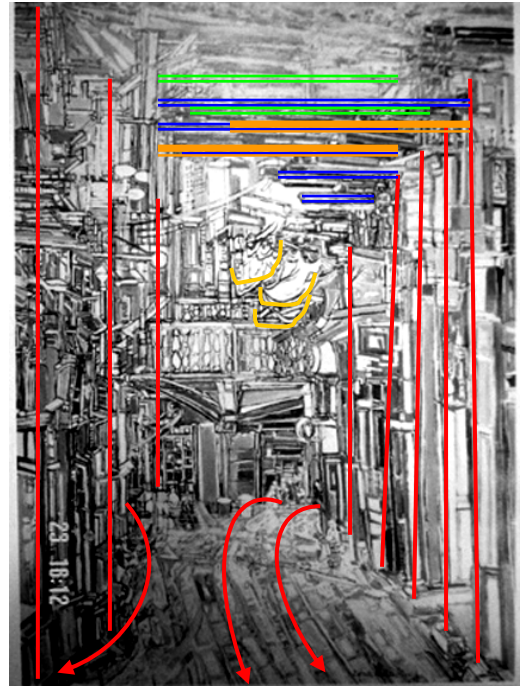
artistas locales y que todavía es frecuentado por el ganador del premio Nóbel l Naguib Mahfouz, uno de los autores más conocidos en Egipto.

Los constructores egipcios generalmente compraban en la zona norte de al-Badistan y en la zona oeste, donde los precios debían haber sido más bajos. Los mejores tratos para el oro y la plata se encontraban en el oeste del Khan por toda la “calle de los vendedores de oro” y uno encontraría más en los mercados de latón y de herreros del cobre.

La perspectiva de este cuadro nos conduce hasta el fondo de la calle dividiendo el espacio en dos formas trapezoidales laterales representadas por los dos bloques de edificios. La mayoría de las líneas empleadas son rectas y, entre ellas, destacan las cerradas líneas amarillas del suelo y las líneas de color azul trazadas en el cielo. Se les atribuye una importancia especial q las líneas que se disponen con estructuras curvadas y que podemos localizar a lo largo de las cortinas que esconden la calle del cálido sol egipcio y que conectan los dos bloques de edificios.

Zainab consigue crear un perfecto equilibrio entre todos los elementos sin acudir a la necesidad de emplear contrastes de luz y sombra. De hecho, la soberbia técnica de Zainab le sugiere representar con colores cálidos, tales como el rojo, el amarillo y el naranja, la parte derecha del cuadro cuando realmente en su escena originaria son los rayos del sol los que ejercen esta función iluminadora. Si observamos también con detenimiento, veremos que, de igual forma, la parte izquierda del cuadro no está envuelta en la sombra en ningún momento, sino que la autora ha dado un carácter oscuro utilizando con sutileza los colores fríos, como el verde y el azul.

En el fondo podemos imaginar la presencia de algunas figuras humanas, pero el alma del cuadro lo podemos encontrar indiscutiblemente localizada en la parte superior, puesto que posee una riqueza mayor en elementos tales como el movimiento, los colores, los carteles y los toldos. Todo esto aparece en oposición a la calle, que se presenta como un espacio vacío y desolado. El cielo, casi oculto, nos confiere una sensación de relajación que contrasta enormemente con la fiesta de colores que se disponen a su alrededor. Zainab coloca, nuevamente algunos trozos de tela que deja sin pintar para lograr su objetivo de disminuir la energía y la concitación de la pintora.



163. Zainab, *Barrio al-Hussien*, 1984.

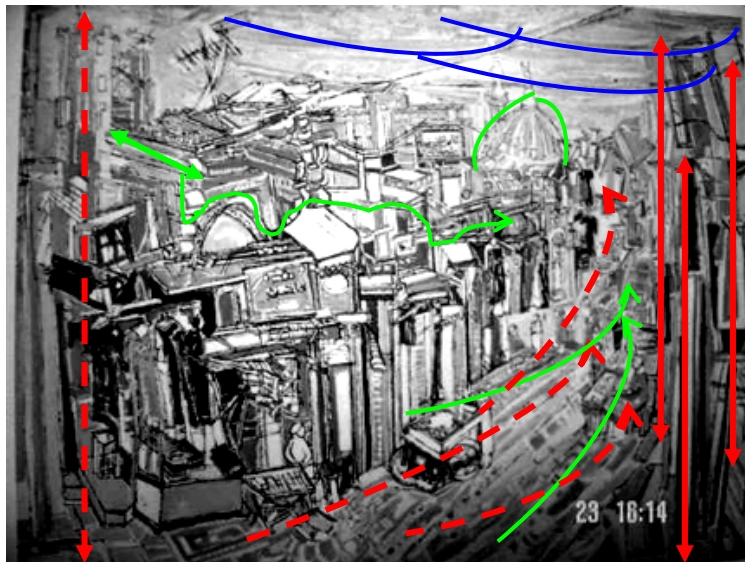
Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.

En el cuadro de *Barrio al-Hussien*, podemos observar como Zainab representa este paisaje civil desde una perspectiva frontal y posicionando el punto de fuga en el fondo del cuadro. Esta solución adoptada divide el espacio en dos partes iguales ocupadas por los dos bloques de construcciones de la derecha y de la izquierda, que establecen una interrelación gracias a la dirección curvada que toma la calle de forma que separa los edificios. La composición asume una forma abstracta. La estructuración de los edificios adquiere una representación mejorada, mientras que están ausentes las zonas detalladas, de las que podemos diferenciar sus elementos con un carácter aproximativo.

En este cuadro, Zainab no distingue entre edificios modernos y antiguos. Todos están mezclados para formar una única familia de elementos arquitectónicos, cuyas partes están vivamente iluminadas por los colores. Estos matices tienen la capacidad de lograr animar la obra expandiendo un intenso ruido cromático. El ritmo rápido de los colores vivos y brillantes se refleja de la misma manera en el uso de las líneas cortadas verticales, horizontales y curvas, que parecen infundir al cuadro entero una ilimitada energía oculta que representa metafóricamente la frenética e incesante actividad de los barrios egipcios. La gran habilidad artística de Zainab le permite establecer este efecto usando de forma estudiada y controlada las líneas y los colores sin incluir las figuras humanas.



164. Zainab, *Mercado al-Muski*, 1984.
Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.



165. Zainab, *Mercado al-Muski*, 1984.
Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.

La pintura de Zainab sigue un estilo realmente original y nuevo, en el cual las líneas y los colores amontonados de forma caótica representan simbólicamente los barrios y los edificios del Cairo antiguo, creando el dinamismo y la vivacidad del ambiente egipcio.

El alboroto de las calles se refleja en las líneas frecuentes y confusas, que, no obstante se suceden dibujando un ritmo cerrado y revuelto, están al servicio de las pinceladas de la pintora, que las mantiene bajo control.

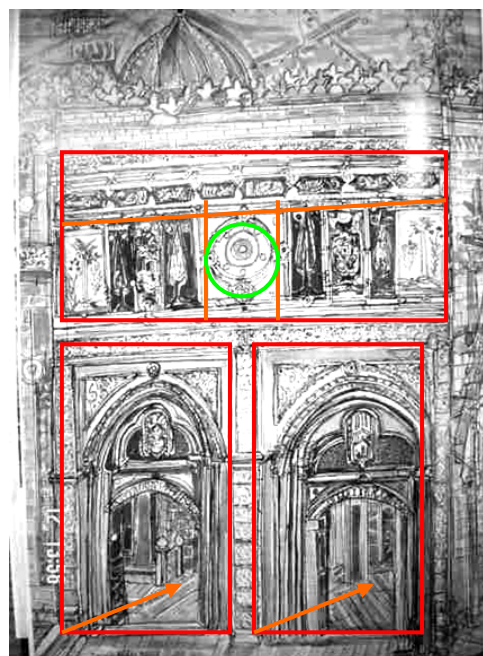
Tales características sobresalen en el cuadro *Suq Al Musqui* (mercado de Al Musqui) del año 1984. En este cuadro, Zainab expresa su espíritu sencillo, puro, casi infantil y logra representar la anarquía y el caos del mercado, que siempre está repleto y saturado de gente y de colores.

El elevado control de la artista sobre la técnica con acuarelas y óleos le permite reflejar el ambiente agobiante y dinámico del mercado, en el cual parece que hasta la mercancía se coloca de forma apilada y fuera de las tiendas, como si tuvieran que esforzarse para sobrevivir en el ruidoso ambiente del zoco.

Zainab tomo como optativa más adecuada el enseñarnos este paisaje desde una perspectiva de ojo de pájaro, lo cual enfatiza la vista de la calle y de las tiendas, mientras que el cuadro en sí sigue un movimiento oblicuo desde arriba hacia la esquina izquierda para volver a subir verticalmente siguiendo el borde de los edificios que están situados en los laterales izquierdos. La cadencia del movimiento nos dirige nuevamente hacia la derecha y nos conduce por el cuadro hacia la parte inferior jugando con un movimiento de escalera formado por las terrazas y los tejados de las casas.

Los perfiles de los edificios logran aparecer marcados por líneas de diferente espesor, más gruesas o más sutiles, de tal manera que el esqueleto de las construcciones resulta evidente y se representa por un juego con los colores. Los colores se distribuyen brillantes y contradictorios, como en una pelea cromática, aunque la pintora mantenga siempre bajo control la confusión y los contrastes del cuadro.

En realidad Zainab tiene el poder de convertir el ambiente del zoco agobiante, caótico y sucio en una obra de amplio valor artístico.



166. Zainab, *La puerta de al-Azhar*, 1980.
Óleo sobre lienzo, 54x73 cm.



167. La puerta de al-Azhar.

Con mucha frecuencia encontramos que la mayoría de las mezquitas suelen estar rodeadas por paredes altas con la finalidad de servir como protección frente al exterior. En el mundo antiguo la protección de la familia, especialmente tratándose de las mujeres y de las hijas, era una tarea encomendada a aquellos individuos de los que dependían en lugar de ser una función propia de las fuerzas públicas encargadas de la seguridad de la ciudad. Por consiguiente, esta es una característica propia de la naturaleza general que predominaba en la arquitectura musulmana temprana que incluso ha sobrevivido hasta la era moderna, conservando así la ocultación de los interiores de los edificios que se disponen de forma que estén fuera de la vista exterior. Las paredes que cercan el edificio, cuya función a veces era la misma que cualquier otra fortificación, eran comunes y aún hoy siguen siendo muy comunes en estos edificios.

Con respecto a las mezquitas, esta barrera llegó a simbolizar el umbral entre el caos, el bullicio del mundo externo que existían fuera y el ambiente tranquilo y sosegado que permanecía siempre dentro del edificio. La entrada a este ambiente más reposado se encontraba usualmente a través del portal, una entrada a la mezquita que asume una poderosa importancia psicológica. De esta manera, estos elementos son a menudo monumentales e incorporan comúnmente unas decoraciones que son muy elaboradas y trabajadas puesto que han sido pensadas con el fin de pagar el tributo que corresponde al estar en presencia de Dios. Realmente, se le ha atribuido otra función pues también tiene el objetivo de poner énfasis en la generosidad del patrocinador principal de la mezquita.

Otra razón para que la estructura de estas grandes entradas fuese así es que la teología islámica requiere que el exterior de una mezquita permanezca con una ornamentación muy llana y simple puesto que el propio edificio no debe seducir por medio de las florituras ornamentales. Sin embargo, en las mezquitas mayores donde ha sido posible (incluyendo el alminar, el domo y el portal), se han hecho a menudo concesiones para que el patrocinio del mayor contribuyente de

la mezquita pudiera conmemorarse apropiadamente, puesto que a menudo este patrocinador era el califa.

Como vemos en la parte frontal del portal de la mezquita del Azhar, hay diferentes tipos de ornamentos geométricos. Se parecen a las decoraciones de la mezquita de Omeya (Damasco). En general, podemos decir que este estilo de decoración proviene de la mezcla de los elementos decorativos del Judaísmo, del Cristianismo y del Islam, es decir, todos pertenecen a un pozo religioso común. Esos elementos son como los miembros de un árbol que sale de la misma raíz y podemos encontrar ejemplos de ellos, a veces iguales o parecidos, reflejados en la arquitectura islámica, pero dotados de un alma propia que surge de la mezcla de todos ellos.

Este cuadro representa la fachada occidental de la mezquita del Azhar, llamada por la gente del lugar Al-Mizayinin (lit. los peluqueros). Su valor artístico consiste en el diseño y carácter especial de su construcción, ordenado por el príncipe Abdur-Rahman Kathuda en el año 1167 de la hégira.

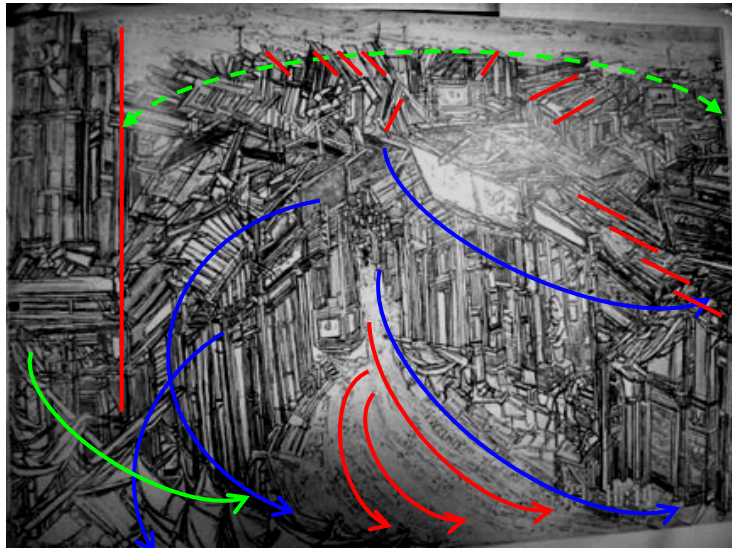
Zainab pinta la fachada desde una perspectiva de ojo de pájaro, dándonos la impresión de estar mirando la puerta suspendidos en el aire. De hecho, debido a este punto de vista, nos es posible divisar la imagen de la cúpula de la mezquita, mientras que la profundidad está representada por la vista del interior, posible gracias a las dos puertas abiertas de la parte inferior.

Los colores del cuadro parecen asumir el estilo típico de Zainab, un estilo que no refleja los colores reales que son de un matiz algo más monocromático y apagado. Zainab mide con atención los detalles, dibujándolos con énfasis, pero siempre amalgamándolos con su estilo único. La decoración del tejado se asemeja a la trama del tejado, mientras que las decoraciones geométricas y vegetales poseen los mismos colores típicos de los tejados árabes tradicionales. En este cuadro, Zainab experimenta la influencia de las decoraciones árabes a la vez que manifiesta su deseo de que los otros artistas aumenten su interés hacia el arte árabe y su belleza.



168. Zainab, *Barrio al-Ghuriya*, 1984.

Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.



169. Zainab, *Barrio al-Ghuriya*, 1984.
Óleo sobre lienzo, 73x92 cm.

Tal y como hemos visto en los cuadros de otros pintores egipcios y orientalistas que representan el barrio de al-Ghuriya, cada uno de ellos eligió una vista en consonancia con su propio estilo para mostrar la arquitectura islámica que podemos encontrar en este lugar. Algunos de ellos modifican las imágenes de los humanos vistiéndolos con ropas históricas para dar más autenticidad al ambiente del cuadro, otros reflejan una vista actual del barrio y otros le dan un trato más acorde con su pensamiento filosófico. Nuestra pintora puede encuadrarse en la última categoría porque representó el mismo barrio desde una perspectiva que le resultaba una elección más acertada, es decir, desde la perspectiva de ojo de pájaro porque así podía lograr presentar una visión de forma que fuese lo más panorámica posible, pero que se centrara en la calle.

Este cuadro se abre con la imagen de la calle como un río que divide los dos bloques de edificios a sus lados para, de esta forma, continuar dibujando una perspectiva semicircular que invita al ojo del espectador a seguir un movimiento con forma de espiral hacia el centro de la pintura. La vista adopta la forma de una curva desde la que podemos observar los techos de las casas como si pareciesen cerillas esparcidas y enmarañadas por el cuadro y conservando, así, un movimiento dinámico. Al mismo tiempo, la intensidad del movimiento se ve delimitada por los trazados cortantes de las líneas que se disponen de forma muy frecuente y con una estructura recta y corta. Además, estas líneas acaban tomando una dirección similar a la de la calle, que se dispone formando una torsión final.

La técnica utilizada por Zainab posiciona los elementos del cuadro tales como los edificios, las líneas y los colores de una forma cerrada y comprimida de forma que quedan representados en un segundo plano de una manera más relajada y separada; con ello, la autora consigue que al espectador le inunde una sensación de desahogo que toma una orientación dirigida hacia el fondo de la pintura.

En este caos de líneas y colores, Zainab no representa materiales. Como podemos observar, es imposible distinguimos ni la madera, ni los ladrillos, ni otro indicio de la realidad. No obstante, el perfecto dominio de la técnica de la pintora permite que las líneas y los colores nos describan, aunque sin detalles, los elementos del cuadro y las características relevantes que predominan en el ambiente egipcio.

Los colores puros y sin mezclas son importantes, por ello, Zainab renuncia a colorear las telas en algunos lugares estratégicos del cuadro. Es como si quisiera que en esos espacios se concentrara una llamada de atención especial, tal y como la autora quiere hacer entender a aquel observador despierto.

28. Wessam Fahmi (1939)

Wessam Fahmi es una pionera moderna egipcia que juega un papel activo en el movimiento del arte contemporáneo egipcio. Nació en el año 1939 en el Barrio al-Munira, este barrio es otro de los barrios de El Cairo Antiguo. Por supuesto, el ambiente histórico del lugar dejó influencia en su carácter artístico, tal y como podemos observarlo en los cuadros que mostramos a continuación.

Desde su infancia destacó en las clases del arte; en la enseñanza primaria del colegio de Mohamed Ali era conocido por sus dibujos que flotaban en el espacio. Después acabó sus estudios en la enseñanza secundaria y se incorporó, en el año 1962, al instituto de Leonardo Da Vinci en la ciudad de El Cairo para estudiar bellas artes. En aquella época no existía la escuela de Bellas Artes (aspecto reflejado anteriormente en el capítulo uno de nuestra investigación). Su graduación tuvo lugar en el año 1965. En esta década de su vida artística, se centró en dibujar las figuras de una forma característica; en algunas ocasiones modificaba algunos elementos tales como la arquitectura y la naturaleza, pero fueron las figuras de seres humanos y de una gran variedad de animales los máximos protagonistas centrales de sus cuadros. Así mismo estaba buscando un estilo nuevo para proporcionar una forma característica y diferenciada a su arte. Con el tiempo adquirió una mayor experiencia, especialmente la adquirida en su viaje al extranjero para presentar sus cuadros en varias exposiciones.

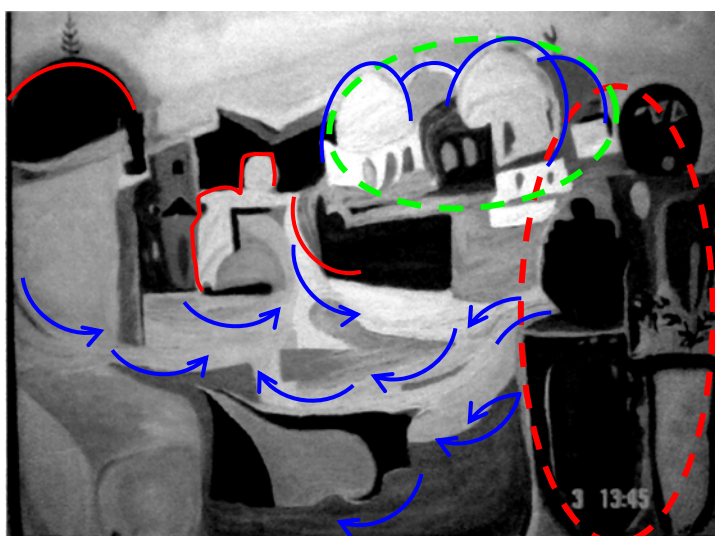
En el año 1973, su estilo cambió completamente, encontró su propia forma artística. Le otorgó una gran relevancia al valor de la superficie del cuadro. Amplió su conocimiento sobre el secreto del estilo abstracto, pero acomodó dicho estilo a su manera de percibir y plasmar la realidad. Llevó a cabo esta transformación guardando el equilibrio entre las figuras, los elementos arquitectónicos y la naturaleza. De forma natural, los pintores abstractos prestan un mayor interés a la superficie como medio para destacar su propio valor estético. Como había venido siendo en los anteriores criterios tradicionales y conforme a los otros factores fundamentales artísticos, la mayoría de ellos evitaron la figura en sus cuadros. En el caso de que algunos de ellos utilizaran las figuras humanas, tuvieron el cuidado de dar un trato indiferente a dichas representaciones, es decir, fueron retratadas como si de una parte más de superficie se tratara: insertaron dichos elementos en la composición de forma que su visión estuviera alterada.

Nuestra pintora siempre fue muy activa, lo cual podemos observarlo si tenemos en cuenta que presentó casi quince exposiciones en varios países: la mayoría son europeos (como Francia), pero también expuso en Bélgica, Estados Unidos y otros. Además, presentó sus imágenes en las salas privadas de las exposiciones de los diplomáticos internacionales en la ciudad de El Cairo. Ganó el primer premio internacional de la Bienal del arte árabe en Marruecos en el año 1977. También ganó el premio de la Bienal de Alejandría en Egipto, en el año 1980 y 1982. Por lo demás, tiene varios cuadros en colecciones privadas tales como en la Universidad de California y Los Ángeles, en el museo del arte contemporáneo en la ciudad de El Cairo, en el museo de Bélgica, en el ministerio marroquí de Cultura en Egipto, etc. Tomó parte en varias ediciones de las exhibiciones nacionales de arte en los años 1988, 1989, 1991, 1993, 1997 y 1999.



170. Wessam, *Una escena islámica*, 1987.

Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm.



171. Wessam, *Una escena islámica*, 1987.

Óleo sobre lienzo, 60 x 80 cm.

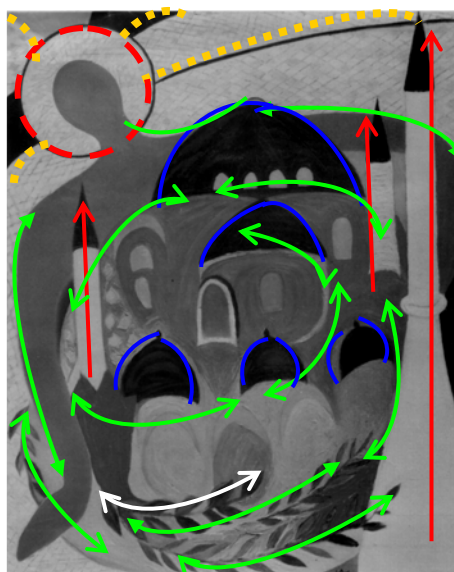
Wessam es conocida por sus pinturas sobre la naturaleza. Su estilo propio le conduce a provocar algunas modificaciones en la imagen de los árboles, las palmas y las casas con un estilo

abstracto (expresionismo). En las pinturas predominan las olas dinámicas y melifluas, cuyo color se redondea a través de la superficie de la pintura, intercalando algunas líneas rectas, aunque en raras ocasiones. Todo esto aparece formando un conjunto que podemos encontrar en su cuadro *Una escena islámica*. Observamos algunas formas de figuras abstractas entre la composición de las cúpulas que parecen como espíritus disolviéndose e influyendo entre las líneas de la estructura del cuadro.

La pintora dibujó los elementos arquitectónicos como una familia unida, sin embargo, no mostró ningún detalle de la apariencia real de las escenas que retrataba. Las líneas que el pintor trazaba adquirirían formas curvadas y flexibles que eran desarrolladas a través de la estructura principal del diseño.

Wessam representa en esta obra un paisaje suspenso de cúpulas agrupadas entre ellos como los miembros de una familia. La composición tripartita parece sumergida en un fluido en el cual los distintos elementos parecen flotar siguiendo las suaves líneas de los colores pastel. Se observa cierto equilibrio entre el primer plano y el fondo, sobre los cuales se distribuyen las cúpulas y las olas de color. Entre ellas se puede incluso vislumbrar unas figuras humanas en la zona central. Los colores pastel son puros, planos, mientras que se animan confiriendo volumen e importancia en algunos elementos. Los elementos que destacan vienen enfatizados utilizando el color y el volumen. Las líneas curvas predominan en el cuadro confiriéndole una atmósfera suave y sinuosa, sin esquinas ni cantos, y animan la composición con un dinamismo dulce y reafirmado por las formas de olas que adoptan los colores.

No existe una perspectiva real, ni una proporciones reales de los elementos porque es la personal sensibilidad de la pintora la que determina las medidas y las relaciones entre las diferentes partes del cuadro.



172. Wessam Fahmi, *Abrazo de la cultura*, 1991.

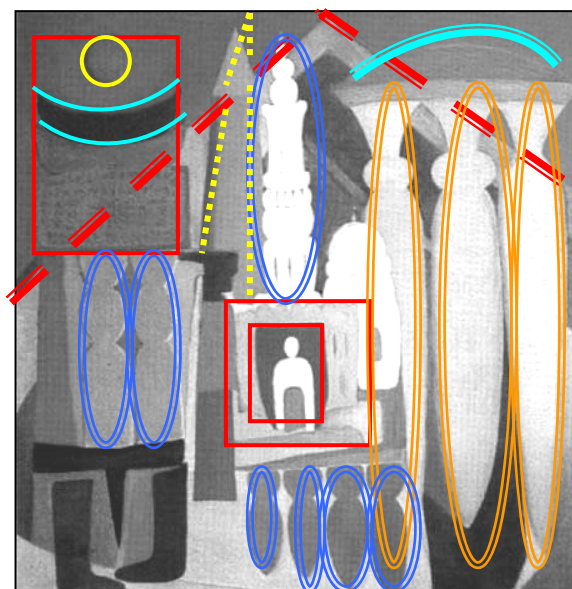
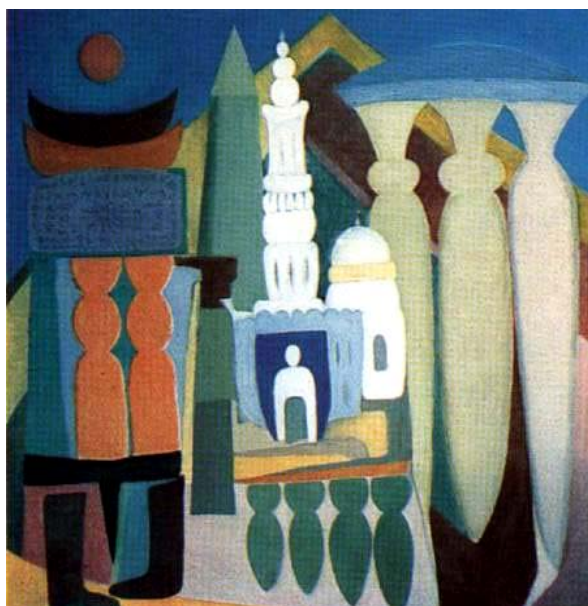
Óleo sobre lienzo, 85x100 cm.

En este cuadro la pintora nos explica su punto de vista sobre el papel de la cultura islámica, que abraza las demás culturas cogiendo elementos de la cultura romana y persa y adaptándolos a sus necesidades y objetivos religiosos.

La autora representa metafóricamente la cultura islámica como una mujer que, con sus brazos largos y sinuosos, abraza una serie de elementos arquitectónicos, mientras que su cabeza simboliza un sol que, como si fuera una representación de la cultura y el conocimiento, expande su luz iluminando los elementos internos del cuadro. Aparecen unos elementos geométricos, entre los cuales se observan dos triángulos en el centro de la composición que forman las cúpulas; estos elementos crean un movimiento en espiral que guía nuestra mirada desde el exterior hacia el interior, donde destacan unas ramas de olivo que son símbolos de paz.

El cuadro recobra la animación gracias a un ritmo musical formado por el acercamiento de elementos impares (tales como los alminares, las tres ramas de olivo y la cúpula grande) y de elementos pares (como las cuatro ventanas pequeñas de la cúpula central).

Los colores son intensos y fríos alrededor y se diferencia un dibujo que refuerza, como una red, la idea de abrazo a la cultura. Este abrazo se ve representado una situación central en la que predominan los colores con tintes cálidos e intensos.



173. Wessam Fahmi, *Composición de unas alminares*, 1991.

Óleo sobre lienzo, 85x100 cm.

En este cuadro la pintora compagina unos elementos de la cultura islámica, tales como la mezquita y las decoraciones de las celosías árabes, con elementos de la civilización egipcia, tales como el obelisco, las pirámides y las columnas egipcias. Este continuo debate silencioso entre los elementos evidencia las raíces egipcias de la cultura musulmana, representadas en el fondo, mientras que en el cuadro destacan la blancura y la luminosidad de la mezquita con su alminar

decorado. Los colores ponen en relieve el núcleo central de la composición, mientras que los elementos egipcios reflejan los colores cálidos de los templos faraónicos.

Entre todos estos elementos arquitectónicos, podemos observar la presencia de una figura humana situada en el centro de una puerta abierta con un significado metafórico. Esta puerta se abre hacia la luminosidad de la mezquita.

Capítulo Tres

Introducción

Existe un simbolismo que es común a todos los países árabes, inserto en su cultura y que forma parte de toda la sociedad, pero de forma implícita porque se une a las costumbres y representaciones que cada zona ya tiene.

Quiero dar un tratamiento especial a esta parte porque en ella voy a mostrar todo lo relacionado con mi obra, por la cual puede justificarse la razón que me ha llevado a realizar esta investigación tal y como lo he hecho.

Una de las razones por las cuales he elegido este tema para mi investigación ha sido la experiencia que he ido acumulando a través del tiempo y a lo largo de mis años de formación académica formal e informal. Acabé mi licenciatura en la Facultad de Bellas Artes en el año 1999, siendo la tercera de mi promoción (y la primera en cuanto al proyecto fin de carrera). Además, me formé con otros cursos sobre informática que estaban relacionados con mi carrera, como Microsoft Office y otros programas de manipulación gráfica (Photoshop, Coreldraw, etc.). Conseguí también un diploma de Pintura del Departamento de Pintura Mural, por el que fui calificada como la primera de mi clase. Posteriormente, realicé una diplomatura en Magisterio en dos lugares diferentes: Egipto y México; obteniendo una calificación de sobresaliente.

El tema tratado en mi magisterio de investigación fueron las raíces históricas de los símbolos artísticos del folclore de los dos países. En esta investigación tuve que indagar acerca de la historia de los símbolos, junto con las características propias de la gente popular analfabeta que podía encontrarse realizando murales artesanales y otros trabajos hechos de forma manual. De aquí saqué varias conclusiones, pues se llega a un punto en que es fácil reconocer que todos los símbolos que el pintor refleja de su percepción popular y folclórica, tienen un valor y un significado que se plasma implícitamente a través del objetivo que se propone. Además, no solamente es el objetivo el que se llena de significado a través de lo popular, sino que también este significado proviene de las raíces de la cultura egipcia, faraónica, copta, e incluso, completa su forma final con la cultura islámica porque es la última cultura religiosa en Egipto, cronológicamente hablando.

He intentado utilizar estos símbolos del folclore para aportar una actividad muy beneficiosa a los estilos artísticos de la cultura contemporánea más actual que estuviera de acuerdo con la tendencia actual y que no dejara atrás el punto de vista que tiene la sociedad más cercana. Por este motivo me trasladé a México donde pude estudiar cómo los pioneros del arte mural tales como lo son Diego Rivera, Sicalieris, etc., utilizan sus símbolos folclóricos en sus estilos personales y trabajan sus obras de forma que transforman esos símbolos antiguos de la mejor manera posible en la que puede reflejarse fidedignamente la estructuración de la sociedad y la presencia de los problemas reales que sufre la sociedad mexicana. Por ello, intenté llevar a cabo un proyecto que continuara con esos objetivos en los cuales pudiese confirmar que el reflejo social se percibiera tras las mismas características simbólicas, pero que lo que se plasmase fuera el reflejo de mi sociedad, del carácter de la misma, y de cómo se presenta la vida actual respecto a la

convivencia de muchas culturas viviendo en comunión y, asimismo, cómo comparten muchos símbolos. Cada uno de los símbolos parte de un origen que puede ser muy distinto en un principio, sin embargo, he intentado recoger todos los símbolos comunes y llevar a cabo ciertas modificaciones para terminar creando una especie de fantasía en la que danzan un sinfín de símbolos como en una fiesta de la cultura egipcia. Por otro lado, además, utilicé en este proyecto de fin de carrera los mosaicos que me han servido para proseguir con mi estilo artístico actual.

Una segunda razón destacable por la que he elegido como tema del doctorado el de la arquitectura islámica en relación con las pinturas y obras de los pintores egipcios se continúa con los motivos por los cuales llevé a cabo mi investigación del proyecto fin de carrera, esto es, voy a continuar con la opinión que había elaborado sobre la utilización de la arquitectura islámica con un significado simbólico. Por supuesto, he basado mis análisis de toda la simbología partiendo de la forma en que yo también utilizo la arquitectura como símbolo, puesto que he podido observar que la forma en que se estructura la expresión de los símbolos arquitectónicos se relaciona íntimamente con la manera en la que se va componiendo la arquitectura, es decir, existe una unión estructural estrecha entre la simbología y elementos tales como la decoración, el color, la disposición de las partes, la distribución del espacio, la forma, etc.

Además, he elegido este tema porque desde mi perspectiva cultural y social estoy inmersa en todo este mundo de significados y simbología. Soy de un país donde predomina la cultura islámica y en el cual estoy rodeada de lugares que se encuentran enquistados en el entorno de mi casa de forma que vivo inserta en un ambiente de simbolismo islámico en mi vida diaria. Me encuentro en un nivel muy cualificado para poder escribir perfectamente sobre la cultura islámica porque yo misma soy una parte de ella y, además, se une el que mi profesión sea la de ser artista pictórica. Con ello, puedo ver claramente las claves para llevar a cabo mis análisis desde una visión con sabiduría porque parto de una actitud comprensiva de mi cultura que me posibilita el saber distinguir entre símbolos referidos al objetivo del cuadro y símbolos procedentes de la percepción del arte desde la cultura islámica. Por la conjunción de estas dos cualidades que poseo, puedo mirar de una forma crítica las expresiones de la arquitectura islámica que pintan los pintores orientalistas extranjeros y también las que llevan a cabo los artistas de mi país. Puedo entender por separado a ambas partes porque cada uno de ellos logra tratar la arquitectura desde la manera en que capta la cultura islámica; asimismo, puedo separar y conocer si el autor de la obra es extranjero o habita en mi cultura. Entiendo que no soy historiadora y que tampoco soy arqueóloga para poder llevar a cabo un análisis concreto que me lleve a describir perfectamente como lo haría un especialista el contexto o el fondo histórico propio de aquellas obras que he incluido en mi investigación, pero lo que pretendía con esto era mostrar que una herramienta básica para el pintor es también la recopilación de información sobre el lugar que pinta. Esto le ayuda en el momento de reflejar el sentimiento que le genera el lugar. El pintor verdadero necesita haber estudiado y estar docto en sus investigaciones y, también, intentar probar con los estilos diferentes que existen (abstracto, realista, surrealista, etc.) hasta dar con aquel que expresa exactamente lo que se quiere dar a entender.

Para poder llegar a una comprensión fidedigna de ambos grupos artísticos (orientalistas y egipcios), me han sido de una enorme ayuda mis estudios sobre los temas y evoluciones del arte occidental europeo. En la Facultad de Bellas Artes donde llevé a cabo mis estudios estábamos estudiando de manera habitual lo relacionado con todas las escuelas occidentales y, además, yo completé mis estudios con la Historia del Arte Egipcio y Árabe. Por ello, pienso que a lo largo de mi formación educacional, he elaborado una base muy completa que me sirve de apoyo y por la que se justifica mi capacidad crítica desarrollada en mi investigación. Todo ello me ha ayudado a saber observar, entender y leer los cuadros. Además, durante esta investigación no podemos dejar a un lado la experiencia ganada como pintora para poder interpretar otros cuadros de pintores pioneros famosos del arte egipcio contemporáneo.

Quiero aclarar que no solamente me he dedicado a estudiar a los pintores orientalistas, sino que he leído muchos textos relacionados con el movimiento contemporáneo del arte español y con los autores que pertenecían a las posteriores escuelas artísticas. Como se puede observar en mi investigación, a pesar de esta formación en el arte de España no he mostrado ninguna obra de un pintor español por el motivo que ya he expuesto con anterioridad a estas líneas, y que no es más que mi creencia de que la mejor forma de hacer un análisis con una buena calidad es conociendo las raíces culturales de aquellas obras que son pintadas por artistas que comparten la misma base cultural. Me he documentado ampliamente mediante información sobre pintores españoles que han tratado la arquitectura islámica (información que, por primera vez, pude conocer estando ya en España), y esta base me ha ayudado mucho en el desarrollo de mi investigación, junto con el hecho de que estoy residiendo en España, un país de gran fama y un gran valor artístico. He preferido tratar en mi investigación a los pintores egipcios por la sencilla razón de que ya hay muchos otros trabajos, tesis e investigaciones que muestran en sus análisis a los pintores españoles y europeos retratando la arquitectura islámica, además de libros que muestran la arquitectura islámica de los pintores europeos. Durante el extenso periodo dedicado a la recopilación de información para el desarrollo de mi tesis, no he podido encontrar ningún libro que presente la arquitectura islámica a través de los cuadros de los pintores árabes orientales. Por lo cual, creo que es de mucha más utilidad el que mi tesis se enfoque desde una perspectiva más diferenciador, en la que veo la mejor oportunidad para presentar la cultura islámica, como la de Egipto, expresada en los cuadros contemporáneos árabes.

He escogido un estilo representativo que se observa en mis cuadros, debido a que no estoy mirando las cosas tal y como son, sino que recojo el espíritu y la esencia del lugar para expresar lo que me evoca. Así, es normal que solamente escoja una parte o un símbolo utilizado en el lugar del objeto real para la creación de la escena. No creo en la pintura como la repetición de un lugar tal y como si hiciésemos una fotografía, por ello, me gusta cambiar los lugares y coger partes de lugares diferentes para juntarlos, porque son esos objetos parciales los que recogen la espiritualidad que se encuentra en la escena captada. Utilizo colores como si fueran una fantasía porque así es la arquitectura, es decir, en las edificaciones que componen la escena encuentro un gran dinamismo, una escena viva.

He elegido el tema de la arquitectura islámica porque considero que todos los cuadros deben tener como base, y como punto fundamental de la construcción de las pinturas, un armazón. Igual que en el caso de la arquitectura cada construcción comienza con un armazón de metal, se establece una similitud con la pintura, pues también ésta debe procurarse una estructura de base que sustente las posteriores construcciones pictóricas. Por ello, todo aparece en cercana unión y como parte muy importante del resultado final. En mi trabajo siempre he dedicado una parte substancial a la estructura, composición y orden inicial. Hay elementos que se toman en cuenta en el momento de levantar una edificación arquitectónica que también he percibido cuando se comienza una obra pictórica, esto es, en la construcción del boceto de un cuadro hay que tener mucho cuidado con el establecimiento de la estructura inicial y con el equilibrio que se procura entre la simetría y la disposición de los elementos. Por ello, encuentro que estos elementos también se valoran en los componentes básicos de la construcción arquitectónica. Concretamente, en los arquitectos islámicos he encontrado estos puntos básicos que, al menos con un carácter general, son considerados con el máximo cuidado.

Otro elemento que determina mi estilo pictórico (y que también se observa en los arquitectos islámicos) es la proporción, puesto que se puede observar claramente que la utilizo en el diseño de mis cuadros como cualquier pintor, siendo la misma un elemento fundamental para la realización de un cuadro. Las gamas de colores que se utilizan son de una gran relevancia para el objetivo fijado. Además, ayudan de forma significativa las sombras y los contrastes de luz y sombra porque son los que dan relieve a mis cuadros cuyas figuras son totalmente planas. Asimismo, pueden apreciarse diferentes movimientos, puesto que el equilibrio entre los colores y los movimientos expresados se logra adivinar solamente cuando se toma en consideración la totalidad del diseño en la composición, debido a que la disposición de las figuras es de carácter geométrico, aunque claramente plano, y el contraste es el que juega un papel muy importante en el dinamismo de los colores. Los rasgos de las figuras son solamente una parte de mi diseño, aunque antes fueran el núcleo y las protagonistas de mi trabajo. Parece como si las figuras humanas que dibujo no estuviesen vivas, pero les dotó de movimiento. No son personas conocidas o que se parezcan a personas verdaderas, son dibujos planos, pero con movimiento, un dinamismo aportado con los colores que parecen estar en movimiento al compás con el ritmo que marca la escena reflejada en el cuadro. Sin embargo, el fondo es para mi punto de vista muy importante y llega a tener el mismo valor que los protagonistas, siendo un elemento relevante y fundamental aunque no se coloque en un primer plano, como es el caso de los protagonistas. Las figuras humanas y animales de mis cuadros no son fruto de la observación directa de la realidad, sus formas no son reales, pues son como parcialidades unidas de los aspectos captados en diversos elementos. Por un lado, se perciben figuras humanas, pero por el otro estamos ante unas figuras que pueden interpretarse como si fueran construcciones, como elementos unidos en forma de celosías, esto es, las diferentes partes se unen dejando superficies huecas, aunque entrelazadas, como si fuesen ventanas. Cada figura es una composición de muchos elementos unidos para formar un todo unificado.

Con el tiempo, y especialmente desde mi llegada a España, la arquitectura islámica y el ambiente árabe que encontré aquí han impactado a mis sentidos y han reavivado en mí el espíritu

de mi cultura. Además, una de las características de mis obras es la utilización, durante mi trabajo con la arquitectura islámica, de elementos tales como el rectángulo, el óvalo, el círculo, el cuadrado y otras formas geométricas en general. También utilizo ornamentos propiamente de carácter islámico que pueden apreciarse claramente en mi trabajo.

A partir de mi descubrimiento de la obra y vida de Mohamed Sabry, así como de mis conversaciones con él, comencé a utilizar el pastel (teniéndolo a él como guía) y el acrílico en vidrio y hierro. En Egipto pude ver los cuadros que había pintado de España y podía observar que realmente parecía que era un país árabe, no un país europeo.

Otro motivo por el que elegí mi tema en la tesis es porque no creo necesario hacer comparaciones entre los distintos estilos, épocas, pintores o etapas del arte contemporáneo; puesto que hacer una comparación entre lo que hace referencia a los europeos españoles que pintan la arquitectura islámica y lo referente a los egipcios no sería justo pues los europeos, en general, están más avanzados en el arte plástico (alrededor de un cuarto de siglo más) y ello lógicamente converge hacia una escuelas y unos materiales más avanzados. Sería, por tanto, una competición en desigualdad de condiciones el llevar a cabo una comparación con el arte contemporáneo egipcio debido a su tardía aparición con respecto al europeo.

Es destacable el que el arquitecto musulmán utilice varios materiales en las paredes, en las zonas altas, en los lugares más cercanos al suelo, etc., de la misma manera que el pintor los utiliza en los murales, en los grabados, etc. Asimismo, los materiales son diferentes y adaptados a cada estilo y diseño, esto es, en el caso del mármol se puede utilizar en jarras con dibujos cincelados, con partes en relieve, de forma que se utilizan varias técnicas manejando el mismo material. Este aspecto va de acuerdo con mi estilo puesto que yo también utilizo la superficie del cuadro para expresar la escena tratando con varios materiales de forma que el resultado final de la sensación de suavidad, de rugosidad, de expresión cortante, de fuerza férrea, etc. Disfruto mucho con la manera de solucionar los aspectos que plantea la escena en su reflejo de la superficie del cuadro, pero siempre utilizo materiales sencillos y descarto los complicados. En algunas ocasiones, puedo llegar a utilizar materiales de vidrio, de cobre, de cristal pegado sobre cristal, etc., y a veces también utilizo hierro forjado como parte del diseño porque quiero que el observador perciba fortaleza.

Algunos de los profesores que jugaron un papel importante en mi vida artística han sido descritos en mi investigación: Sabry, Nabil, Amar y otros. Mientras que otros los he conocido a partir de mi búsqueda de información por la cual he aprendido mucho analizando los dibujos de estos pintores: Zainab, Fahmi y otros. Por supuesto, hay otros pintores que he destacado en mi investigación como es el caso de David Roberts, Gómez Moreno, Gerôme, etc., sin embargo, de ellos no he aportado nada más que breves notas en lo referente a la relación de sus obras con aquellas que estábamos analizando, centrándome en la información relacionada con la arquitectura islámica y con la forma en que utilizan los materiales artísticos y el color para mostrar una escena de los barrios de El Cairo Antiguo.

29.1. BIOGRAFÍA

Nací en el corazón de El Cairo el día 8 de mayo de 1971. Mis raíces pertenecen al sur de El Cairo, concretamente a la llamada Nubia de los Faraones. He vivido en la zona del Shubra que está situada cerca de la Plaza de Ramsés. Esta plaza es muy importante puesto que hay dos plazas que se han de cruzar obligatoriamente para poder ir de un extremo a otro de El Cairo que son la de Ramsés y la de Taharir. Por esta zona está la estación de ferrocarril que está muy cerca de El Cairo Antiguo (a unos quince minutos). Se pueden ver allí algunos monumentos históricos, ya que es un parte de la ciudad muy cosmopolita en la cual residen habitantes de todo el mundo. Es una zona muy transitada por la cercanía del tren, de compañías de alquiler de coches, de la estación de autobuses y del aeropuerto.

De pequeña soñaba con ser pintora desde que comencé mi formación en un monasterio de monjas que se llamaba Norte Dame Deza Potre. Estudié en el departamento de inglés, que tomé como segundo idioma, y tuve como tercer idioma el francés, aunque el inglés ha supuesto una mayor influencia en mí. Después estudié en un instituto de educación secundaria y allí fue donde empecé mi vida artística. Mis profesores del instituto fueron dos pintores famosos en Egipto, uno de los cuales, Kamal Yankur, fue también muy amigo de mi familia, especialmente de mis padres. Él fue quien me animó para que empezara a pintar y quien me regaló mi primer libro de arte que trataba sobre el arte plástico de un pintor italiano Orazio Gentileschi (1562-1639).

Al terminar el curso de orientación universitaria, elegí la facultad de Bellas Artes. Mi padre me animó mucho cuando supo la noticia y me regaló una caja de pintura enorme el primer día que entré en la Facultad. Siempre salía de mi casa a las siete y media de la mañana y regresaba a las nueve porque disfrutaba durante todo el día en la facultad. Asistía a tesis, discusiones, encuentros, conferencias, etc. Siempre estaba en la Biblioteca U.E.C. y en el instituto francés. Además, era muy beneficioso el que los profesores que estaban enseñando en la facultad siempre animaran a los alumnos a descubrir nuevas maneras, estilos, a utilizar diversos materiales, gráficos, experimentar con formas en piedra, etc. Para llevar a cabo el proyecto fin de carrera de la facultad, estuvimos durante 40 días trabajando juntos como si fuéramos una familia. La facultad fue mi segunda casa.

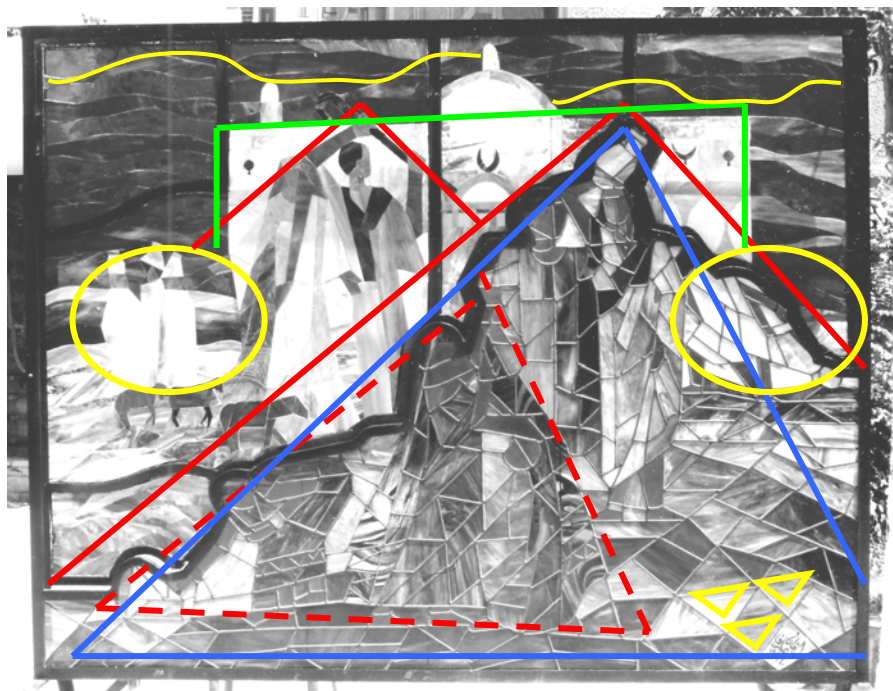
29.2. OBRA PICTÓRICA



174. Eman 'Arif, *Ar-Rif- (El Campo)*, 1994.

Vidrio con cobre, 2x3 m.

Colección privada del museo de la universidad de Helwan en El Cairo.



175. Eman 'Arif, *Ar-Rif- (El Campo)*, 1994.

Vidrio con cobre, 2x3 m.

Colección privada del museo de la universidad de Helwan en El Cairo.

El diseño de vidrio del cuadro “Ar-Rif” (El Campo), del año 1994, se asemeja a una red de las que utilizan los pescadores; se trata de un símil llevado a cabo por medio de materiales de hierro y cobre dispuestos en el primer plano.

La temática presentada en primer lugar y que se dispone de forma principal en la escena es un ambiente rural recogido del Sur de Egipto, concretamente estamos hablando de un lugar situado a orillas del río Nilo cuando pasa por una localidad denominada Nubia. En el primer plano destaca la función que realizan unas mujeres, consistente en llenar las jarras que transportan con el agua del río Nilo y cargarlas sobre sus cabezas hasta sus casas. Estas mujeres se disponen formando grupos de la siguiente manera: uno de ellos se encuentra en la zona central del cuadro, otro en la zona posterior derecha y otro en la zona posterior izquierda formando un triángulo cuyo vértice superior coincide con la cúpula central. Cada uno de los grupos se representa en un lugar diferente de la orilla del río, lo cual sugiere que la superficie con la que se trabaja aparenta ser muy amplia. Con esto último se intenta plasmar la realidad de la longitud del río Nilo y de los terrenos que hay a sus orillas en los que los campesinos trabajan. El ambiente rural que se observa es el que refleja la diversidad de estilos de vida que se dan a lo largo del río Nilo pues sus orillas son tan extensas que recogen una gran cantidad de escenas a su alrededor. Además, se puede observar cómo hay dos figuras masculinas reflejadas en el cuadro: una está detrás del grupo central de mujeres y otra lleva un bastón y está situado también en la zona central del cuadro. Esta última figura masculina está acompañada por una mujer y sus ovejas, con lo que se puede deducir que los dos, hombre y mujer, son pastores. Asimismo, a través de estas dos figuras humanas funcionalmente representativas es articulado otro elemento fundamental del trabajo en el campo egipcio como es el pastoreo.

El fondo del cuadro lo ocupa la mezquita que puede encontrarse habitualmente con esta forma en la región de Nubia. La técnica que se observa posee características propias del estilo arquitectónico del sur de Egipto. Dentro de la composición pueden distinguirse claramente aquellos elementos que son básicos en la vida cotidiana egipcia y en otros aspectos del ambiente de Egipto que son importantes para captar la forma de vida en general tales como el Nilo, la práctica campesina, el trabajo de las mujeres, el pastoreo y la mezquita; siendo ésta última un instrumento que transmite la importancia que la arquitectura tiene en este país.

En cuanto al diseño seguido, puedo decir que está dividido en dos zonas bien diferenciadas: la primera zona estaría compuesta por los elementos que aparecen en el primer plano que está en relieve y que está colocado de forma superpuesta en relación con el fondo del cuadro; la segunda zona bien diferenciada estaría compuesta por dicho fondo en el que se distribuyen los demás elementos de base. Además, puede percibirse claramente que ambas zonas utilizan diferentes técnicas en relación con los materiales que se han trabajado para conseguir dicho resultado. En cuanto a los susodichos materiales, el primer plano está estructurado básicamente con vidrieras y cobre, mientras que el fondo del cuadro tiene una estructura formada principalmente a partir de una mezcla entre cristales transparentes y vidrieras de colores en forma de mosaico. El punto de unión entre las dos zonas (principal y fondo) viene determinada por dos marcos construidos con hierro que sirven de enlace y cuyo material férreo constituye al mismo tiempo uno de los

componentes fundamentales que enriquecen sumamente la obra, frente al vidrio y al cobre. Otra de las funciones esenciales por las que su construcción se hizo a partir del hierro es porque era una excelente manera de fortalecer las estructuras realizadas en vidrio calado.

La determinación estructural que tomé para la construcción de los marcos es diferente en los distintos planos, de forma que, en el primero los marcos se disponen rodeando toda la escena, mientras que en el segundo (en el fondo) se distribuyen de forma que la escena es dividida en cinco partes. Es por esto que los marcos constituyen un instrumento de equilibrio puesto que el primero le transfiere un carácter dinámico con sus curvas y el fondo de la escena transmite una sensación de calma a través de las líneas rectas y estáticas. La franja de hierro que aparece en el primer plano sirve, además de como confirmación de fortaleza en la estructura y como elemento de unión, como un generador de imperturbabilidad frente al intenso movimiento que insinúa la compleja red formada por elementos como el cobre, los colores y las formas.

En la escena principal podemos distinguir con un detalle más preciso elementos tales como las figuras humanas, las formas de sus cuerpos, las características de sus ropas y demás elementos relevantes a través de las líneas hechas con cobre que se disponen enmarcando estos elementos, con lo que se logra que los componentes de dicha escena principal sean mucho más articulados. Sin embargo, cuando desplazamos nuestra vista hacia el fondo del cuadro, nuestra mirada advierte que las formas se van haciendo cada vez más abstractas, sencillas, planas, e incluso llegan a hacerse estáticas hasta llegar a la parte más distal de la escena que es el cielo. En este último elemento se han utilizado líneas horizontales y curvadas, pero mucho más suaves que en el resto del cuadro, esto es, como si fueran el factor último en el que acabara toda la acción del cuadro, de forma que, la graduación de los planos, la dinámica de los acontecimientos, el movimiento de la escena, etc., encontrarán aquí su último escalón y, asimismo, supondrían un factor armonizador con respecto al primer plano del cuadro.

He tenido que utilizar varios elementos para lograr el objetivo de conectar y conseguir un correcto equilibrio vertical, además de para transmitir cierta tridimensionalidad necesaria, entre los dos planos que se disponen de forma superpuesta el uno con el otro. Para lograr mi propósito me he servido de dos elementos figurativos que están situados a ambos lados del cuadro y cada uno en un plano diferente. Estos dos componentes son los dos grupos de mujeres antes mencionados, esto es, dos grupos cuya función es la de llenar las jarras de agua y llevarlas sobre sus cabezas. Uno de los grupos, el que está situado en el extremo derecho y en un primer plano, se dispone formando el elemento más distal de su perspectiva, mientras que el otro grupo se mantiene sencillamente como un elemento más del fondo situado en el extremo izquierdo. Ambos componentes integradores del cuadro juegan un papel muy importante en cuanto a la conexión que establecen entre ellos puesto que, además de la lejanía que comparten en cuanto a su perspectiva visual (cada uno en el plano correspondiente), las ropas de las mujeres presentan el mismo color. En cuanto a la horizontalidad y a la armonía que se da entre la parte inferior y la parte superior de la obra, es destacable el vínculo que se observa entre el cielo retratado en la parte superior del cuadro y la franja que dibuja el río en la parte inferior, una unión que se traduce en los colores con los que están plasmadas ambas figuras representativas. Por otro lado,

la mezquita está jugando un papel esencial a este respecto puesto que se percibe con una singular ligereza y, a su vez, como una figura estática, lo que contrarresta la pesadez y el movimiento que se observa en el primer plano.

En cuanto a lo que podemos decir de los colores utilizados, es importante resaltar que constituyen otro instrumento de graduación en la exposición perceptiva de la obra. Asimismo, observamos que los tonos cálidos que encontramos en la parte central del primer plano establecen un fuerte contraste con aquellos cuyas tonalidades son más suaves, los cuales están situados en la parte más distal de la zona izquierda del cuadro. El primer plano de la escena se ve, a su vez, contrastado con la gama de colores que se disponen en el fondo por la calidez, esto es, la mezquita y las ropas de las figuras humanas son elementos que dotan de una claridad mayor al cuadro a través de sus colores. El cielo se hace latente al fondo por sus colores azules con tonos fuertes y suaves, mientras que los azules del río son distintos a los de la zona superior del cuadro, pero finalmente la función que realizan ambos componentes de la obra no es otra que la de rodear y delimitar la escena en la que tiene lugar la acción y el fondo hasta donde se puede divisar la escena.



176. Eman 'Aref, *Composición campesina*, 1997

Pastel, óleo, pintura acrílica y rotulador sobre tablilla entelada, 25x18 cm.

La composición, desde un análisis general, se distribuye dándole una estructura en forma de escultura, incluyendo figuras al lado de símbolos folclóricos. La fuente a partir de la cual me basé para inspirar mi creatividad expresada en este proyecto procede de la relación existente entre los campesinos y los símbolos que representan, ya que ellos frecuentemente suelen utilizarlos en las

decoraciones de sus casas, en sus muebles, en sus joyas, etc. El tema principal de la obra es la fertilidad y aquellos símbolos que se relacionan con ella y que se mantienen conectados entre sí y relacionados íntimamente con la función que desempeña la mujer en el campo. Los elementos fundamentales dentro de la composición de este cuadro son las mujeres, el agua, los peces y las cobras.

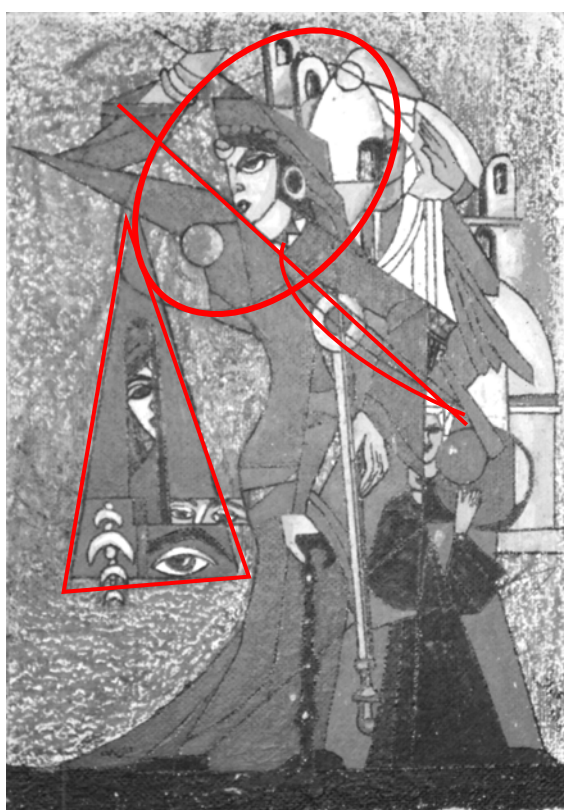
En la escena aparecen unas mujeres transportando jarras de agua. Este aspecto es el que constituye la función que desempeñan en su trabajo de manera habitual en el campo de las regiones egipcias. Además, también tiene otro significado mayor puesto que supone un factor fundamental para la prolongación y la continuación de la vida de todos los seres vivos, entre otros, los que hay representados en el cuadro como son los peces. Asimismo, los peces a su vez también tienen un componente de significatividad referida a la fecundidad y a la productividad. Se está exponiendo una realidad en la que las mujeres son el motor que mantiene la producción del campo egipcio. Por un lado, es así porque sin su labor desempeñada no sería posible la vida cotidiana. Por otro lado, las mujeres son, entre muchas otras cosas, la fuente de la fertilidad y gracias a ellas puede mantenerse la continuación de posteriores generaciones.

Otro significado latente y muy significativo que está relacionado con el papel de las mujeres en el campo es el reflejo de esta función profesional en la representación de dos cobras y una espada colocada encima de ellas. Esta simbología quiere dar a entender al observador un significado muy concreto. Las serpientes simbolizan el poder que poseen las mujeres: aparentemente su piel y su lengua es suave, igual que el carácter de las mujeres, pero en su interior oculta un veneno que le hace poseedora de un gran dominio. Dentro de los ambientes egipcios, según las creencias faraónicas, existía una diosa que se mostraba bajo la forma de una cobra. Posteriormente, este simbolismo se traspasó a los mismos faraones de forma que se transformó en un distintivo propio del poder faraónico. En el cuadro se observa una íntima relación entre el significado que porta este símbolo y la figura con la que está representada la mujer debido a que en una zona de las ropas de una de las mujeres aparece un trozo de ropa de color rojo que toma una forma similar a la que adopta la cobra que tiene el mismo color. Se puede observar claramente que en la parte inferior del cuadro la ropa de la mujer termina en una especie de espiral, da la impresión de que fuera a transformarse en una serpiente.

En cuanto a la espada que antes nombrábamos, hay que señalar que estamos ante otro símbolo que refleja dominio y poder en relación con la mujer. Este elemento sirve también como elemento puente entre la forma de las cobras y el brazo extendido de una de las mujeres, de forma que, se traza un itinerario que guía la vista desde la parte inicial que comienza en el final del trozo de tela en forma de espiral en la parte inferior del cuadro y que va ascendiendo a través de los cuerpos representados de las serpientes, después por la espada que se continúa con el brazo de la mujer, siguiendo hasta su otro brazo y culminando en el puño que la mujer presenta cerrado, cuya parte más alta se corresponde con la figura de un triángulo agudo. El triángulo es claramente la figura geométrica en la que está enmarcada la composición. Asimismo, el puño es otro de los elementos, junto con las cobras y la espada, que se descubre como un nuevo símbolo de mando.

Para el diseño de las figuras utilicé, sobre todo, líneas curvadas y finas junto con algunas otras líneas con formas rectas y gruesas. El equilibrio que alcanza la composición se define a partir de las figuras abstractas de los hombres, entre otros elementos, ya que no podemos olvidarnos del papel que juegan ellos en la vida egipcia en su relación con las mujeres. La armonía existente del hombre y la mujer encuentran su punto de conexión en el tema de la fertilidad.

Si centramos nuestra vista en algunos aspectos del cuadro, podemos observar cómo las curvas con trazados suaves rompen la monotonía del cuadro. En la parte inferior he utilizado un color oscuro y denso que proporciona una base sólida al cuadro y que, además, es el mismo color que podemos encontrar en las tierras de los campos egipcios. En la parte superior se hallan dos bloques, uno en cada esquina, que presentan un color claro diferente al que aparece en la gama principal que se utiliza en el resto del cuadro y que tienen la función de iluminar de forma indirecta la escena representada. El fondo presenta una textura rugosa que imita la rudeza presente en las paredes de las construcciones campesinas. La escena principal está inmersa en colores típicos del campo egipcio como son el verde propio de los cultivos, el azul propio del río Nilo, etc., todos ellos son, al mismo tiempo, colores que reflejan el folclore de esa región, esto es, colores sin mezclas y muy definidos que, a su vez, muestran una determinada simbología: el blanco es símbolo de pureza y de fe, el rojo es símbolo de sangre y de felicidad, el amarillo es símbolo de luz y del sol.



177. Eman 'Aref, *Música folclórica*, 1998

Pastel, óleo, pintura acrílica y rotulador sobre tablilla entelada, 50x70cm

Colección privada de la Universidad de Helwan en El Cairo.

Este cuadro fue el primero a partir del cual se puede observar un cambio en mi estilo pictórico, esto es, supone el punto de partida hacia un estilo que presenta una mayor abstracción, similar a una casi-realidad, en la que se mezclan los elementos reales con una visión subjetiva de acuerdo con mi estilo propio. La elección de esta temática representada a través de los elementos que aparecen se basa en lo que encontré a lo largo de mis observaciones personales sobre las personas que me rodeaban. He podido percibir cómo la sociedad egipcia era una colectividad que encerraba una mezcla de los estilos musicales y el folclore en general con la religión que se haya presente en la vida cotidiana. Es claramente patente la utilización que se ha hecho de un conjunto de motivos como son los faraónicos, los coptos, los islámicos y los populares contemporáneos. Estos componentes de la escena se disponen formando un tejido único simbólico. Para los investigadores y demás especialistas es posible alcanzar una distinción clara de los diferentes símbolos porque disponen del conocimiento apropiado para identificar la época o cultura a la que hacen referencia estos componentes simbólicos del cuadro. Sin embargo, desde la postura no conocedora del resto de la gente corriente, el cuadro se interpreta como una síntesis de elementos que se disponen formando un conjunto único y que coexisten de forma coetánea.

El diseño del cuadro está basado en una composición estructurada de formas geométricas triangulares en la zona del primer plano y que constituye las figuras de una mujer y de un hombre. En un segundo plano aparece un triángulo verde, una forma geométrica rectangular al fondo y una línea trazada con forma ovalada y de color negro que se dispone rodeando la cabeza de la figura femenina. El elemento que identificamos como una mujer es el que conecta todas las demás formas. La unión que establece el baile junto con la música y la forma en que las figuras geométricas representan estos elementos es lo que le otorga al cuadro un efecto extraordinario de dinamismo.

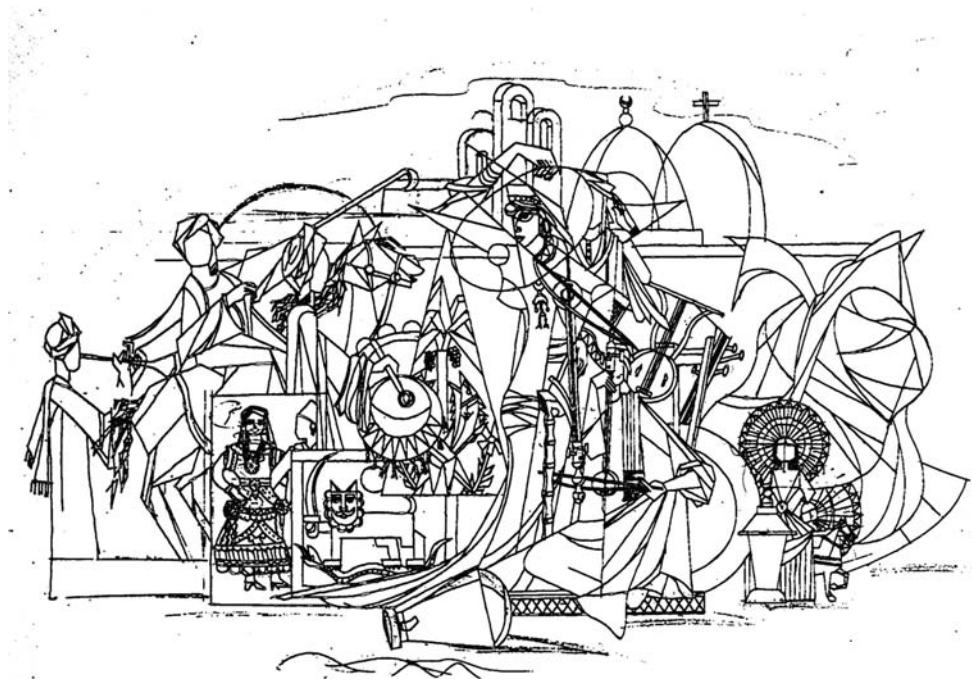
El elemento fundamental que mantiene el equilibrio entre las diversas partes de esta composición es el *rababah'*, situado en la zona central del primer plano y dotado de una silueta sublime con un color amarillo que lo distingue de los demás elementos. Este elemento representativo equilibra los dos lados del cuadro y juega, además, un papel importante en cuanto que ejerce la función de aportar estabilidad. Aparece una línea formando una figura geométrica oval diagonalmente que es la que conecta las distintas partes de la composición. Es destacable la relación que existe entre la indudable protagonista del cuadro (la mujer bailarina) y el propio violín que, con sus formas, colabora en la unificación de los distintos elementos del cuadro. Además, por otro lado se puede observar que son factores principales a partir de los cuales se origina el equilibrio de carácter dinámico que predomina en la escena. Así, la mujer es el motor del dinamismo por su cualidad de bailarina y el *rababah'* es la fuente a partir de la cual se experimenta cierta estabilidad en el cuadro.

En el cuadro predomina una perspectiva en dos dimensiones, a excepción del plano del fondo en el cual aparece una dimensión que ya no es plana como en el resto de los elementos, sino que se muestra dotada de tridimensionalidad. Este aspecto es básicamente observable en las torres de la campana y de la cúpula. Este último elemento articula mejor la perspectiva tridimensional,

siendo a su vez un elemento que aporta a la obra cierta amplitud y ligereza con respecto a los planos anteriores que aparecen muy congestionados por las figuras y por los colores.

En cuanto a lo que hace referencia a la textura que se observa en los trazados de los dibujos, la mayor parte del cuadro está constituido por superficies planas, llenas de colores, a excepción del fondo que destaca por una superficie rugosa que evoca las paredes de las construcciones que se encuentran de forma habitual en las regiones campestres egipcias. La función de esta cualidad del elemento arquitectónico de la pintura es la de abrazar la escena y de encuadrar en un lugar adecuado los diferentes elementos que comparten la misma.

En cuanto a la gama de colores utilizada, he optado por trabajar con colores latentes en la tradición y cultura egipcia como son el rojo (que simboliza la alegría), el amarillo (similar al de los rayos del sol), el verde (símbolo de los cultivos campestres), el marrón (un color pardo que encontramos en la tierra del campo egipcio), el blanco (representativo de la pureza, la paz y la esperanza) y el azul (como el del agua, símbolo de la vida). Para asentar la composición de la obra me he servido de la tonalidad azul marina profunda para construir la parte inferior. En el plano más distal de la pintura he utilizado colores que se acercan a los que podemos encontrar en la realidad, concretamente pueden observarse en la arquitectura representada. En cuanto al fondo del cuadro, está reflejado en un tono azul cobalto claro que representa el cielo.



178. Eman 'Aref, Boceto del cuadro *Alegría heredada*, 2000
Lápiz sobre papel, 50x70 cm.



179. Eman 'Aref, *Alegría heredada*, 2000

Mosaico pegado sobre madera, 2x3m.

Colección privada del club al-Chams en El Cairo

El tema principal de esta obra lo componen los símbolos egipcios tradicionales que representan la alegría y un ambiente festivo. Podemos observar figuras humanas completas, pero cortadas, además de símbolos del folclore, elementos de la arquitectura islámica y copta. Además, todo está lleno de movimiento.

El elemento que está situado en la zona más cercana al observador y en la parte inferior del cuadro es una jarra que se presenta, en cierta manera, aislada del resto de elementos en cuanto que deja tras de sí una escena que se dispone enmarcada dentro de un área con límite triangular. Esta zona con forma de dicha figura geométrica puede localizarse en el centro del cuadro y destaca por la concentración de elementos que representan instrumentos musicales y estilos de baile, al mismo tiempo que dicha escena se distingue como la parte fundamental del cuadro. A partir de este triángulo afloran hacia la orientación izquierda otras formas geométricas tales como un triángulo decorativo, un tambor redondo en las manos de un hombre que lo toca y unos cuadros rectangulares, situados bajo las figuras anteriores, que contienen símbolos con cierto carácter decorativo básicamente. La fuente de inspiración a partir de la cual se han tomado directamente éstos últimos motivos decorativos han sido las ornamentaciones presentes en las casas rurales del sur de Egipto.

Si observamos en la zona que queda tras estas formas geométricas podemos encontrar a un grupo de hombres que se disponen acompañando a la música con el sonido del tambor y de la flauta. Además, también forma parte de este conjunto simbólico musical el baile que inspira la protagonista del cuadro, la bailarina. Estas figuras masculinas establecen una fuerte conexión con las figuras simbólicas del cuadro que aparecen en la parte inferior a través del triángulo decorativo que hemos mencionado con anterioridad. Todos estos elementos parten del triángulo principal y lo hacen aportando una sensación de ligereza, de sencillez, de forma que logran abrir

el plano. Los extremos laterales parecen llegar casi a difuminarse, al contrario que el susodicho triángulo central que destaca por su intensidad y claridad de formas y rasgos, esto es, a medida que el observador se acerca a los extremos va perdiendo la sensación de precisión.

En el lado opuesto, el que queda a nuestra derecha, podemos observar a un derviche con su falda larga que está bailando. También podemos encontrar la representación de los dulces típicos que simbolizan la fiesta del nacimiento del Profeta (Mawlid An-Nabawi) junto con una lámpara que simboliza básicamente el mes de Ramadán.

Las líneas que se trazan a lo largo de la obra se asemejan a una red entramada cuyos hilos se concentran en la parte central del cuadro, con lo cual se corresponden con el núcleo principal de la escena, esto es, dicha unión central de la red dota a la representación de una mayor intensidad y definición y, conforme se van alejando del centro, se van haciendo cada vez más suaves y menos intensas. Estas líneas juegan un papel muy importante en la definición de los elementos geométricos que hay contenidos en la escena. Con esto no estoy haciendo referencia solamente a los componentes que saltan a primera vista por su tamaño y rigidez, como es el caso del triángulo que se sitúa al lado de la mujer y los dos rectángulos colocados a su lado, sino que también se aprecia una función substancial en el caso de las figuras geométricas de menor tamaño que forman parte de la composición total de las figuras humanas. Estas pequeñas figuras se disponen otorgándoles cierto grado de abstracción, pero no desvirtúan de ninguna manera su forma y su carácter humano originario. Para equilibrar el protagonismo de las líneas aparece el derviche que se presenta sumergido en un baile en el que su cuerpo se mantiene en movimiento y su falda se mueve con formas curvadas. Los brazos los tiene levantados y abiertos, lo que permite a la mirada del observador escapar del enredo que refleja el primer plano, además de dar la posibilidad de que nuestra mirada se oriente hacia el sol a través del camino que trazan las cúpulas.

En cuanto a lo relacionado con la paleta de colores escogida, he utilizado distintas gamas con tonos de colores amarillos, azules y rojos, entendiendo con ello que son tres colores básicos. Es importante resaltar que en esta obra son, concretamente, los colores un gran factor que posibilita enormemente la conservación del equilibrio. El azul intenso reflejado en la franja que representa el río Nilo en la parte más meridional contrasta con el azul celeste del cielo que se utiliza para dar más ligereza al cuadro y provocar la sensación de que el aire está entrando en él. En el caso del derviche, he utilizado también dos tonos opuestos de azul en su figura para provocar la presencia de una sensación de conexión con el cielo y así poder dirigir la mirada desde el cielo hacia el interior del cuadro, en el que se sitúa la escena principal. Por ello, podemos descubrir una línea continua que guía nuestra observación: comienza en la zona del Nilo, sube hasta el celeste del cielo y continúa por éste hasta terminar, por medio de la conexión descrita, en el derviche y la escena principal. El color rojo y el color amarillo se muestran provocando un movimiento en forma de espiral que centra la mirada en el interior del cuadro para ir recorriéndolo desde el centro hasta los extremos siguiendo su giro.

Si observamos atentamente los símbolos, motivo principal de la obra, y concretamente nos fijamos en el sol que está situado en el área superior derecha, podemos señalar que a primera vista puede parecer algo extraño y exótico para la cultura islámica (el qué?); sin embargo, la situación en la que se han distribuido estos símbolos, específicamente el sol, fue pensada con el propósito de acercar la arquitectura de forma que pueda hacerse patente el hecho de fusionar las distintas culturas compartidas por las épocas pasadas y la época contemporánea actual. El ojo que aparece en la zona interior del sol refleja un claro símbolo identificado con el mítico dios egipcio del sol, denominado Ra', y que era considerado según las creencias antiguas egipcias como el dios de los dioses. La línea en forma de zigzag que está colocada debajo del ojo simboliza el río Nilo y sus olas. La unión del río y del sol en un único símbolo tiene como propósito expresar la indispensabilidad que los dos factores, el agua y la luz, tienen para la vida. La cultura islámica se asemeja a los rayos del sol y a su efecto luminoso en cuanto que ejerce una potente influencia en todos los aspectos de la vida tales como, por ejemplo, las costumbres y rutinas cotidianas, el baile, la música, la arquitectura, la decoración, las leyendas, las prendas, etc. Este símbolo adquiere un significado de más profundidad y sentido en cuanto que fusiona en sí mismo los elementos pertenecientes a las épocas pasadas y a su legado, esto es, la utilización de los símbolos y sus relaciones es un aspecto común para todas las culturas que coexisten en Egipto tales como la islámica, la copta, etc.

Toda la escena en su conjunto está rodeada y resguardada por las representaciones de las edificaciones arquitectónicas que aparecen en el plano más distal del observador, esto es, el hecho de que se sitúen en el fondo de la escena indica una función mensajera y transmisora por la cual atestigua la cultura de cada época. Aparece claramente una media luna islámica y una cruz que permanecen unidas por la presencia de las cúpulas sobre las que se elevan. De esta forma es como se expresa la latente coexistencia de estas dos religiones y, asimismo, de las dos culturas que implican. Las tres torres que se observan en el centro también son un punto de unión entre ambas, ya que podemos divisarlas análogas a la forma de las torres que tienen las campanas cuando hacemos referencia a las iglesias o análogas a las mezquitas del sur de Egipto, las cuales están desprovistas de campanas como elemento decorativo. Finalmente, la última cúpula que está situada en la zona izquierda de la escena central es la más común de las que pueden encontrarse en las construcciones de las casas del sur de Egipto, pero de forma independiente a la cultura o a la religión a la que pueda pertenecer cada una de esas edificaciones.

El derviche es un elemento muy importante porque es un símbolo de las fiestas religiosas tales como el nacimiento del Profeta, el nacimiento de los santos o las reuniones del recuerdo de Allah (dhikr). El espectáculo llevado a cabo por la función de la bailarina, del cantante y del músico es otro componente que aparece inmerso en las fiestas populares, sobre todo en las bodas, al igual que los personajes que aparecen en el segundo plano como son el hombre con el tambor, el jinete y el flautista. Las fiestas están cargadas siempre y en casi todas las culturas de un componente de felicidad y demostración de alegría. Este sentimiento de alegría se ve reflejado, a su vez, en los diversos elementos de carácter decorativo que se reparten por toda la escena como son, por ejemplo, el triángulo o los rectángulos. En cuanto al triángulo podemos destacar

que fusiona dos símbolos de fertilidad y prosperidad como son el pez y la palmera (de la cual brotan dátiles). Los rectángulos simbolizan dos aspectos; recogen las figuras de dos leones. Uno de ellos simboliza al héroe 'Antar ibn Shaddad o Abu Zayd al-Hilali y también simboliza la alegría de la victoria lograda por el Bien sobre el Mal. La imagen representada por el otro león está haciendo referencia a la leyenda de Hassan y de Na'ima y, además, también hace alusión a la sensación de felicidad y alegría que aparece tras la victoria del amor que no ha sido vencido por las adversidades que impone el entorno.

CONCLUSIÓN

Desde el nacimiento del movimiento del arte pictórico moderno egipcio en 1908 la arquitectura islámica ha sido un elemento muy apreciado en las temáticas de los pintores egipcios. A pesar de ello, este recurso escénico no ha sido el protagonista principal y exclusivo, sino que se ha representado como si hiciesen referencia a un elemento secundario de la composición. Así, la mayoría de los pioneros de la primera generación practicaban con los mismos temas e iguales estilos artísticos occidentales que sus profesores extranjeros les enseñaban en la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, algunos de ellos (los pintores egipcios) intentaban crear un estilo nuevo mezclando o uniendo todos los estilos académicos del clasicismo, su carácter personal artístico y el ambiente real egipcio; esta corriente fue seguida por los pioneros del movimiento realista académico: Mohammed Nayi (1888-1956) que contribuyó al establecimiento de las bases del arte fotográfico moderno en Egipto y Hussein Fawzi (1905-1990) que pintó la mayor cantidad de los monumentos islámicos.

Asimismo, algunos de los pintores egipcios se preocuparon por informarse acerca de los nuevos movimientos artísticos que se estaban desarrollando en Europa. Posteriormente a esto, la siguiente generación de autores pretendió desencadenar una revolución completa en la dirección del arte plástico egipcio en todas sus formas. Entre estos autores, podemos encontrar al que se ponderó como el pionero del nuevo estilo, Mahmud Saïd (1897-1964), que fundó la base del movimiento surrealista en el arte contemporáneo en Egipto. Saïd es considerado también como uno de los ejes centrales que contribuyeron a la formación de la identidad patriótica egipcia y a la articulación de la caracterización egipcia derivada de la mezcla de las culturas faraónica, copta e islámica, ambas en el arte de la pintura al óleo. Este autor consiguió asentar las bases racionales de este arte y su objetivo no era otro que el de alcanzar y obtener un arte egipcio genuino y con una distintividad propia. A partir de esta época, se aprecia claramente un gran cambio a nivel de temáticas escogidas, esto es, los temas desarrollados en la mayoría de los cuadros de los pintores destacados fueron plasmados en escenas en las que la arquitectura islámica se disponía como elemento principal de la obra, aunque no tuviera un carácter de figura destacada. Con esto me refiero que las edificaciones representadas en esos cuadros reflejaban un serio respeto hacia ellas, lo cual puede constatarse en las partes procedentes de la investigación que se ha expuesto. Asimismo, la arquitectura se presenta como si lo que se reflejara fuese parte del mismo fondo de la escena y no como si estuviéramos observando una estructura centralizada que intenta captar toda la atención del observador. Además, parte de este carácter de elemento secundario lo juega cuando se permite que ejerza una función de acompañamiento con respecto a las figuras humanas. Éstas acontecen en sus quehaceres diario alrededor de una escena habitual en la que está presente la edificación arquitectónica como base de su movimiento, pero carente de focalización.

Como hemos podido observar, de forma gradual y a lo largo del tiempo, este papel secundario que había poseído la arquitectura pasa a traducirse en un rol más principal. En un segundo estadio de desarrollo pictórico la arquitectura islámica sufre algunas modificaciones y, entre ellas, la aparición de un impulso renovador que le permite convertirse en la protagonista de

las escenas habituales retratadas en los cuadros de nuestros pintores. Además de este aspecto innovador y logrado, consigue mantener su carácter y significación históricos, lo cual pudimos claramente observar en la serie de cuadros del surrealismo pertenecientes a las creaciones del pintor Saïd.

La etapa artística que se deriva de todos estos cambios viene a ser denominada como Movimiento Expresionista Realista (1924-1990) y su máximo representante es uno de los pintores que ya hemos analizado con anterioridad en esta investigación: Hamid Nada. En este periodo, donde el movimiento expresionista realista vive su mayor esplendor, Hamid Nada se cultiva pintando los edificios arquitectónicos de una forma singular en la cual dichas edificaciones son interpretadas y plasmadas en sus cuadros con un carácter muy subjetivo. Esto es, el autor expresa su realidad a través de los elementos y de la disposición de los mismos, de manera que, lo que el observador infiere de ellos no es el ambiente, sino la forma en que el pintor traducía la escena en términos de significados profundos e interiores y dotada de un deseo artístico expresado de forma implícita.

El pintor utiliza diferentes artificios para expresar su percepción interna de la escena y, entre ellas, cabe destacar aquella por la cual los elementos del cuadro no son reflejados con sus dimensiones reales, sino que cambian las proporciones en las que se disponen unos objetos con respecto a otros. De esta manera, podemos observar en sus cuadros cómo Hamid Nada altera la medida de sus edificaciones reduciendo o aumentando su altura; lo cual fue utilizado con gran maestría para lograr que la percepción de sus elementos fuese la que el pintor quería y para encontrar un mejor aspecto para los edificios relevantes que para los menos principales, todo ello según la impresión subjetiva del pintor. Gracias al pensamiento artístico de Nada y a su habilidad para cambiar las proporciones, hemos podido disfrutar de una excepcional modalidad de artes, puesto que no se trataba solamente de modificar sus medidas, sino de que no lo aparentara. Las alteraciones en las estructuras arquitectónicas eran, entre otras, las siguientes: se cambiaban las dimensiones en altura y anchura para incluir la mayor parte posible del ambiente o del lugar específico a retratar; se eliminaban algunas zonas o partes, pero sin acabar distorsionando o afectando al aspecto general o a la impresión subjetiva que podía generar el cuadro; etc. En un principio, y para un observador no cualificado, no podrían percibirse las pequeñas y sutiles modificaciones. Por otra parte, tampoco sería muy fácil captarlas si el observador no ha sido testigo de la escena real a partir de la cual se crea la obra. Solamente aquellos que hayan podido contemplar la imagen en la realidad y que sean lo suficientemente expertos a la hora de hacer una crítica hábil serán los que poseerán las habilidades adecuadas para percibir el juego que el pintor lleva a cabo con las alturas y los tamaños. Se hace necesaria esa mirada crítica centrada en los detalles del cuadro.

Posteriormente, aparecieron pintores que se encargaron de enfocar esta representación de la arquitectura islámica desde un punto de vista diferente; acababa de desarrollarse, por tanto, otra etapa en la percepción del sentido arquitectónico. Para esta nueva perspectiva, la arquitectura islámica se erigía como un elemento principal, tal como lo fuera en la etapa de Saïd, pero la novedad que lleva adosada se refiere a los elementos que son incluidos. De esta forma,

las edificaciones pasan a tener un papel principal frente a los demás elementos y los cuadros se recrean de forma específica en la arquitectura y en las calles de El Cairo Antiguo. Uno de los máximos representantes de esta tendencia es el pintor Mohammad Sabry, el pionero de la técnica del pastel. Este autor, que también ha formado parte del nuestro análisis, concentró su temática en la arquitectura islámica de El Cairo y de Andalucía. Las construcciones que plasmó en sus lienzos fueron tratadas con tonos pastel y con un plan artístico en el que se incluían el juego de la luz y de los colores y también la elección selectiva de las partes que serían admitidas en el resultado final de la obra artística. Además, no debemos olvidar que otro aspecto importante era la disyuntiva que ocasionaba el origen de la perspectiva que tomaba el autor. A pesar de que la técnica del pastel comenzó a utilizarse en esta época, ésta no fue utilizada en la forma en que Sabry lo hacía. Al fin y al cabo, Mohammad Sabry lo único que hizo con esto fue dar un empujón inicial para que se desarrollara y se consolidara la técnica del pastel tal y como hoy la conocemos; un papel muy importante en la consecución de posteriores propósitos.

La pintura de Sabry puede categorizarse en cuatro etapas principales que se distribuyen en función de la década de la que estemos hablando. Las obras creadas entre los años cuarenta y cincuenta se caracterizan por ser, en un primer momento, una pintura del quehacer diario, pero posteriormente sus pinturas se centraban más en la arquitectura en sí. Los colores utilizados en esta fase artística eran predominantemente mezclados con líneas débiles. En los años situados entre 1960 y 1970 se dedicó a pintar cuadros diferenciándose en dos modalidades: los centrados en la arquitectura islámica y los dedicados a retratar a personas importantes dentro de la sociedad española. Los colores que utiliza no están mezclados como en la etapa anterior, sino que son más puros y sus líneas son más fuertes, diferenciándose más el contraste entre la luz y la sombra. La última etapa, entre 1970 y 1980, se refleja en aquellos cuadros que vuelven a representar las mismas edificaciones y que nos han servido para poder compararlos y para hallar la evolución del artista. Los colores que utiliza en esta fase son más brillantes y las delineaciones de sus líneas se aprecian mejor.

Hay que considerar de una forma muy especial la relevancia que han tenido los cuadros de los pintores orientalistas y de los autores de origen egipcio. Estas obras pictóricas no son simplemente un reflejo de una realidad propia de la época en que pintaban, sino que va más allá cuando las consideramos en la actualidad como una referencia histórica que nos confiere un conocimiento que completa la visión de las décadas reflejadas. Hay que tener en cuenta, además, que el aspecto de la arquitectura islámica ha ido cambiando y ese cambio sería casi imperceptible sin la ayuda de la pintura que hemos analizado; sin olvidarnos, por supuesto, de la importancia que ha tenido el ambiente que rodeaba a las edificaciones arquitectónicas para la reconceptualización de la imagen cotidiana de los lugares mostrados en las pinturas. A partir de todas estas revelaciones “intencionadas” y realistas que nos han dejado los autores orientalistas y egipcios es como podemos saber, a través de fuentes fidedignas, cuál eran las características a nivel comercial, socioeconómico, de diferencia de clases, etc., que existían en la sociedad egipcia en el periodo relativo a esas décadas.

La arquitectura islámica tiene un carácter excepcional muy personal y exclusivo cuyo atractivo captó la atención de una gran variedad de pintores de todas las diferentes décadas. Cada uno de estos artistas retrató las características del modelo de las edificaciones islámicas partiendo de una concepción distinta, por lo que esto se tradujo en la creación de cuadros con estilos distintos y a los cuales les fueron dados tratos distintos en relación al objetivo final que se quiso conseguir con ello. A pesar de que cada pintura ha sido elaborada desde un ángulo personal y con un estilo y tratamiento diferente, todas ellas nos transmiten, a través de las interpretaciones que hacemos, la realidad o, al menos, podemos hacernos una idea bastante certera del aspecto general que pudo haber conservado esta arquitectura a través de los años. Además, podemos abstraer de las imágenes representadas un aspecto fundamental para la comprensión del mismo, y de la época en la que está inmersa la escena, como son las particularidades de la sociedad egipcia y de su cultura.

El hecho de tomar como temática principal la representación de elementos relacionados con la arquitectura islámica tiene un componente afectivo, tal vez emotivo, pues es un elemento que siempre está situado cerca de los habitantes de esos lugares. El patrimonio cultural habitualmente está muy cerca del “orgullo” de los que se sienten parte de él, es una forma de acercarse a los corazones de los egipcios porque es un elemento vívido y cercano, está siempre presente al igual que la cultura en la sociedad. Por otro lado, también se establece un vínculo temporal puesto que son los mismos monumentos arquitectónicos los que han acompañado a todas las sociedades desde que fueron construidos. Con ello se consigue un mayor acercamiento, puesto que no es simplemente el reconocimiento por parte de la memoria de los habitantes, sino que es el respeto por un símbolo de lo que son, han sido y serán, un simbolismo representacional vívido de la sociedad desde el pasado hasta la actualidad. La cercanía de la arquitectura se refleja en el cuadro de la misma forma en que se aprecia en la realidad pues, aunque son edificaciones que tal vez no cumplen con los adelantos que existen en la época actual, es una arquitectura que siguen utilizando y que normalizan dentro de la cotidianidad. En el caso de aquellas edificaciones que no están siendo utilizadas, no por ello son menos apreciadas puesto que son elementos que forman parte de sus esquemas mentales de la ciudad, son símbolos inseparables de lo que conforma sus ciudades; pueden observarlas millones de veces durante sus trayectos o, incluso, desde las ventanas de sus casas.

Esa simbología temática fue muy bien escogida puesto que, además, puede entenderse como un elemento necesario para el acercamiento e igualación de las clases sociales. Son lugares que pueden ser utilizados por todos los niveles de la sociedad egipcia sin distinción, discriminación ni favoritismo. Este aspecto es realmente especificado en los cuadros de nuestros pintores. Es una propiedad que está inserta en sus vidas diarias y en la cultura, tanto en la actual como en las anteriores.

He intentado recabar mucha información, a lo largo de toda mi investigación, sobre el fondo histórico de lo que se estaba representando en las pinturas de los autores escogidos. Mostré algunos análisis e información relevante acerca de los elementos arquitectónicos, los cuales pueden categorizarse en cuatro grupos diferentes como son:

- *La arquitectura militar*: las paredes, los muros defensivos, las puertas fortificadas, las murallas, las fortalezas, las torres, las alcazabas, etc.
- *La arquitectura religiosa*: las mezquitas, el kutab, el sabil, los hospitales, etc.
- *La arquitectura de oficios*: mercados, escuelas, etc.
- *La arquitectura rural y popular*: casas antiguas, calles, etc.

Además, he prestado una atención a elementos tales como los accesorios o las decoraciones arquitectónicas. Encontramos una distinción entre los accesorios, los cuales se pueden clasificar dependiendo si son útiles necesarios o si simplemente se colocan como refuerzo de decoración. En cuanto a los primeros, citaremos la cúpula, el domo, el alminar, las fachadas, los iwanes, los patios interiores, la nave y la fuente de abluciones, entre otros. Los que se utilizan como refuerzo serían, entre otros, las celosías, las ventanas de estuco, los vidrios de colores, los elementos decorativos del patio, etc.

Si orientamos nuestra atención en las decoraciones antes mencionadas, hallamos que existen varias maneras de adornar ornamentalmente las superficies arquitectónicas, entre ellas, la de tallar y la de esculpir en relieve. Asimismo, encontramos ornatos que requieren diferentes materiales según la finalidad que se proponga el autor. Todos estos detalles específicos pueden observarse en la mayoría de los cuadros de los pintores que retratan nuestra arquitectura islámica.

Hay un aspecto importante que no quiero, ni debo, dejar atrás porque es un hecho que nunca llega a estar separado de ninguna de las creaciones artísticas de cualquier autor; y hablo tanto desde una perspectiva pictórica como de la arquitectónica, la literaria, la periodística, la musical, etc. Lo que nunca puede estar desligado del arte en general es la estructura política puesto que lo rodea todo. En mi caso, esto es, en lo que respecta a esta investigación, la política forma una parte importante porque, al retratar la sociedad egipcia mediante las obras de los diversos autores que aquí se han tratado, se estaba también dando a conocer su estructura sociopolítica, su forma de organización social va incluso en su manera de distribuir los deberes de los ciudadanos y los regímenes políticos imperantes. Desde el principio de este estudio se ha dejado clara esta influencia, o tal vez esta parte inevitable, del arte en todas sus formas y procedencias. Tratando de establecer, de construir una escuela artística en Egipto desde una estructura formal, es como se entra en este círculo sin fin. Podemos ver que desde el capítulo uno hemos estado exponiendo esta condición inseparable del arte por la cual se han podido crear escuelas de artistas y se ha podido difundir la cultura como un producto de comercio más. Así, encontramos como fue el ingeniero francés Dutertre quien comenzó una escuela de Bellas Artes con el fin de dar un aprendizaje más formal a los egipcios y ello implica una estructura organizacional que, por tanto, también es un reflejo de la política imperante. Prueba de ellos es que dicho ingeniero tuvo que exponer esta idea ante Napoleón, con lo cual también se propusieron otros objetivos más de acuerdo con las políticas del gobernante como inculcar el pensamiento francés en los egipcios, asegurar la expedición en la región y conseguir su afecto.

Este es un hecho manifiesto puesto que la temática desarrollada en sus cuadros fue adoptada tanto por los pintores egipcios como los pintores orientalistas. Ambos grupos artísticos enfocaron un gran interés en reflejar artísticamente las calles de El Cairo Antiguo, prestando una especial atención a los callejones antiguos de esta ciudad. Sobre todo, puede verse este aspecto en una calle específica que ha sido la mayormente tratada por los pintores que ya hemos mencionado y que no es otra que la calle Al-Muarez. Uno de los objetivos más importantes que se plantea un pintor cuando desea enfocar el desarrollo de su obra es la forma en que ha de utilizar sus herramientas, sus recursos personales y el medio que le rodea (sin olvidar que un aspecto importante lo juegan aquellos que van a interpretar su obra posteriormente, como es la sociedad a la que va dirigida). El pintor se reúne todos los utensilios, materiales y no materiales, que va a necesitar para lograr mostrar en el resultado de su trabajo el palpitable movimiento de la vida egipcia, y lo hace mediante un instrumento natural y conocido, mediante su propio lenguaje y el idioma del público que lo verá, esto es, su pintura refleja el pensamiento de la sociedad que le rodea puesto que se comunicará partiendo de una misma base de razonamiento lógico.

Hablando en términos generales, el movimiento artístico contemporáneo crea un velo idiomático artístico por el que logra influir en el pensamiento de los artistas arquitectos, como si diera alas a su imaginación y recursos potenciales personales con los que logran inspirarse para crear motivos arquitectónicos novedosos. Si hacemos referencias concretas, podemos observar que esto es evidente en las estructuras arquitectónicas que se localizan en El Cairo Antiguo, donde los monumentos artísticos islámicos se sitúan junto a otras edificaciones que, aunque no siguen la tendencia del movimiento anterior, sí que ostentan el mismo estilo. Es como si en la esencia de estos edificios conservaran una misma alma que se va transmitiendo de unos a otros a pesar de tener apariencias diferentes. No se trata solamente de que una edificación arquitectónica que se ha quedado antigua o que ya no se usa se derrumbe para después levantar una torre u otro edificio nuevo más novedoso que sigue las tendencias actuales. Más bien es al contrario, los arquitectos aspiran a encontrar la forma de que todas las estructuras arquitectónicas que creen siguiendo los movimientos artísticos contemporáneos puedan convivir con las anteriores edificaciones de forma que formen un continuo sin que algunas partes sobresalgan más o mejor que otras.

Por medio de esta presentación he intentado destacar una gran variedad de artistas contemporáneos egipcios para los cuales los elementos de la historia egipcia han jugado un papel muy importante en todo lo que representan sus trabajos. Además, por otro lado, he pretendido llevar a cabo una completa explicación, en la medida de mis posibilidades, que deja clara las causas por las cuales los contextos históricos que se toman como referencia en el ámbito del arte contemporáneo se emplean de una forma más común en Egipto que en los territorios situados más hacia el oeste.

La ausencia casi total de arte abstracto es un rasgo notable tanto en relación con el arte de la zona occidental de este periodo como respecto al arte islámico antiguo. Previsiblemente, este aspecto se relaciona, a su vez, con la importancia que desarrolló en general el carácter nacionalista de este periodo en las particularidades esenciales del arte egipcio.

Los aspectos nacionalista e histórico siguen jugando un papel más importante en Egipto que en las zonas occidentales. Esta particularidad se puede dividir en torno a dos subgrupos como son el que conserva connotaciones egipcias y el que mantiene las características islámicas. Los artistas se han inspirado, en algunas ocasiones, a través de detalles específicos de la historia de Egipto o de la época contemporánea; sin embargo, otras veces, desarrollaron su inspiración a partir de los testimonios que ha dejado la cultura islámica.



El carácter islámico presenta dos dimensiones a tomar en cuenta como son es que respecta al arte occidental y al que se engloba dentro del contexto de la cultura islámica. El arte occidental está dedicado al realce de los valores nacionalistas que lo caracterizan con elementos que muestran su independencia y que se ve delimitado del resto de culturas y sociedades, esto es, la influencia del exterior es menos latente. Dentro del contexto islámico, el arte actúa de forma que mantiene una mayor relación con los elementos que provienen de fuera, por lo cual, se mueve en unos ámbitos más internacionales que acaban favoreciendo la inclusión de muchos aspectos de encuadres diferentes al islámico. Los intelectuales egipcios, directores de cine, actores, escritores, poetas, músicos y demás artistas relacionados dirigen su trabajo al mundo árabe en su totalidad, no solamente a Egipto. Asimismo, los elementos egipcios son, sin embargo, más importantes que los elementos árabes comunes en lo que se refiere al arte pictórico contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- ✚ Libros:
- ✚ Tesis doctoral:
- ✚ Diccionarios:
- ✚ Periodicos y revistas:
- ✚ Catálogos:
- ✚ Museos:
- ✚ Video:
- ✚ C.D:

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

-  'Abd al-Jawād, Tawfīq Aḥmad. **Al-‘Imārah al-Islāmīyah: fikr wa-ḥadārah**, El Cairo: Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah. (1987).
-  'Abd al-Jawād, Tawfīq Aḥmad. **Tarij al-‘aimara wa al-finunn al-Islamiya**, El Cairo, Vol.3. (1970).
-  'Abd al-Wahaab, Hassan. **Tarij al-Masajid al-azaryia**. El Cairo: Dar el-Kutub al-Misria. (1946).
-  'Aḥīyah, Na‘īm. **Al-‘Ayn al-‘ashiqah: laḥazāt ma‘a sab‘at rassāmīn Miṣrīyin**. El Cairo: al-Hay‘ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb. (1976).
-  'Atteya, Na‘īm. **Injy Efflatoun**. El Cairo: Al-Haia al-Misriah al-‘Amah lilkitab. (1986).
-  'Uk-asha, Sarwat. **Al-Qiam al-Ŷamaliya fi al-‘amara al-islamiya**. El Cairo: Dar al-Shuruq. (1994).
-  'Uk-asha, Sarwat. **Miṣr fi ‘uyun al-guraba’ min al-rahhala wa-l-fannanin wa-l-udaba’ (siglo XIX)**, vol. I, El Cairo: al-Hay‘a al-misriyya li-l-kitab. (1984).
-  'Uk-asha. **The Muslim painter and the divine, The Persian impact on Islamic religious**. London: Park Lane. (c1981).
-  A‘dā’ Jam‘īyat al-Nuqqād. **Al-Fannān Ḥusayn Bikār**. Cairo: al-Hay‘ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb bi-al- ta‘āwun ma‘a al-Jam‘īyah al-Miṣrīyah li-Nuqqād al-Fann al-Tashkīlī. (1993).
-  Abu Bakr, Mohamed. **Cairo Islamic architecture: ground plans**. Cairo: American University in Cairo. (1995).
-  Abū Ghāzī, Badr al-Din. **Rāghib ‘Ayyād**. Cairo: al-Hay‘ah al-‘Āmmah lil-Isti‘lāmāt. (1984).
-  Abū Ghāzī, Badr al-Din. **Yil min al-Riuad**, El Cairo: Al-Haia al-Misriah al-‘Amah lilkitab. (1975).
-  Ackerman, Gerald M. **Jean, Léon Gérôme- his life, his works 1824-1904**. Paris, Courbevoie: ACR Édition Internationale. (1997)
-  Ackerman, Gerald M. **Les Orientalistes de L’École Américaine**. Paris, Courbevoie: ACR Édition Internationale. (1994)
-  Ackerman, Gerald M. **Les Orientalistes de L’École Britannique**. Paris, Courbevoie: ACR Édition Internationale. (1991)
-  Adahl, Karin. **Den islamska konsten, in Islam**. Switzerland: Stockholm. (1985).
-  Adams, Charles C. **Islam and modernism in Egypt: a study of the modern reform movement inaugurated by Muhammad ‘Abduh**. London: Routledge. (2000).
-  Aḥmad, Maḥmūd. **Jāmi‘ ‘Amr ibn al-‘Āṣ bi-al-Fustāt : min al-nāhiyatayn al-tārīkhīyah wa-al-atharīyah**. Cairo: al-Maṭba‘ah al-Amīrīyah. (1938).
-  Aḥmad, Yūsuf Aḥmad.& otros. **Al-Ḥarakah al-Fannīyah fī Miṣr, 1920-1970**. El Cairo: al-Jumhūrīyah al-‘Arabīyah al-Muttaḥidah, al-Shu‘bah al-Qawmīyah li-Munazzamat al-Umam al-Muttaḥadah lil-Tarbiyah wa-al-‘Ulūm wa-al-Thaqāfah (al-Yūniskū). (1970).
-  al-‘Abidin. **‘Ali Zin, Fann seyagat al-Hulay fi al- Nuba**, El Cairo: al-Hay‘ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb. (1981).
-  Al-Asad, Mohammad. **The Re-invention of tradition: Neo-Islamic architecture**. Berlín: Proceedings of the XXVIII international congress of history of art. (1992).

- ✚ Al-Asad, Mohammad; Frishman. Martin& Khan. Hasan-Uddin. **The mosque: history, architectural development & regional diversity.** El Cairo: The American University in Cairo Press. (2002).
- ✚ Al-Bahnasi, 'Afif. **Al-Yamalia al-Islamia fi al-Fan al-Hadiss,** primer edición, Damasco: Dar al-Walid; El Cairo: al-Kitab al-'arabi. (1988).
- ✚ Ali, Wijdan. **Contemporary Art from the Islamic World.** London: Scorpion Pub., on behalf of the Royal Society of Fine Arts, Amman. (1989).
- ✚ Al-Sawi, Ahmed Husain, **Fayir al-Sahafa al-Misria, Dirasa fi i'lam al-Hamla al-Faranseia,** El Cairo, Al-Haia al-Misriah al-'Amah lilkitab. (1975).
- ✚ Al-Yabajanyi, Mohamed Sedki, **Mohammed Sabry,** El Cairo: al-Hay'ah al-Misriyah al-'Āmmah lil-Kitāb. (1980).
- ✚ Al-Yabajanyi, Mohamed Sedki, **Tarij al-Haraka al-Fanniyya fi misr hatta 1945,** El Cairo: al-Hay'ah al-Misriyah al-'Āmmah lil-Kitāb. (1986).
- ✚ Al-Yabarti, 'Abd al-Rahmān. **Tarij 'aja'ib al-azar fi at-tarayim wa-l-ajbar,** explicaciones por wa-sharh Hasan Muḥammad Jawhar, 'Abd al-Fattāh al-Saranjāwī, al-Sayyid Ibrāhīm Sālim. Primera edición. Cairo: Lajnat al-Bayān al-'Arabī. (1958-1967).
- ✚ Amo, ministerio de cultura de la república de Egipto& OING museo sin fronteras. **El Arte Mameluco, Esplendor y magia de los sultanes,mezquita de al-Tunbuga al-Maridani,** El Cairo: al-Dar Al-Masriah al-Lubnaniah. (2001).
- ✚ Andreson, Robert; Fawzy, Ibrahim. **Egypt revealed: scenes from Napoleon's Description de l'Egypte.** Cairo: American University in Cairo Press. (1987).
- ✚ Anṣārī, Muḥammad Jābir. **Al-Tafā'ul al-thaqāfī bayna al-Maghrib wa-al-Mashriq: fī āthār Ibn Sa'īd al-Maghribī wa-rihlātihi al-Mashriqīyah wa-taḥawwulāt 'asrih.** El primer edición. Bayrūt: Dār al-Gharb al-Islāmī. (1992).
- ✚ Anṣārī, Muḥammad Jābir. **Tahawilat al-fikr wa al-Siasa fi al-Chark al-'Arabi.** Kuwait: al-Maylis al-watani lilsakafa. S.d.
- ✚ Antonious, Jim. **Historic Cairo: a walk through the Islamic city.** Cairo: American University in Cairo. (1998).
- ✚ Ardlan. Nader& Bakhtaiar Laleh. **The sence of unity, The Sufi tradition in Persian architecture.** Chicago: The University of Chicago. (1973).
- ✚ Arias Anglés, Enrique. **El paisajista romántico Jenaro Pérez Villamil.** Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas (C.S.I.C). Centro de estudios Históricos. (1985).
- ✚ Arié, Rachel. **Aspects de l'Espagne musulmane: histoire et culture.** Paris: De Bocard. (1997).
- ✚ Arié, Rachel. **El Reino Nazarí De Granada (1232-1492).** Madrid: Mapfre. (1992).
- ✚ Arié, Rachel. **España musulmana: (Siglos VIII-XV).** Barcelona: Labor. (1982).
- ✚ Azar, Aimé. **La peinture moderne en Egypte.** 1. éd. Le Carie: Les éditions nouvelles. (1961).
- ✚ Baldinetti, Anna. **Orientalismo e colonialismo: la ricerca di consenso in Egipto per. l'impresa di Libia.** Roma: Institut per l'Oriente C. A. Nallino. (1997).
- ✚ Ballesteros, Ernesto. **Cultura y arte islámicos hasta el siglo XIII.** Madrid: Hiases. (1981).
- ✚ Baqshīsh, Maḥmūd. **Al-Baḥth 'an malāmiḥ qawmīyah.** Cairo: Dār al-Hilāl. (1989).
- ✚ Behrens-Abouseif, Doris. **Islamic architecture in Cairo: an introduction.** Leiden; New York: E.J. Brill. (1989).

- ✚ Benjamín, Roger. **Orientalism-Delacroix to Klee, The Art Gallery of New South Wales.** Ciudad: Thames and Hudson. (1997).
- ✚ Benjamin, Roger. **Orientalist aesthetics [electronic resource]: art, colonialism, and French North Africa, 1880-1930.** Berkeley (U.S.A): University of California Press. (2003).
- ✚ Bermúdez Pareja, Jesús. **Alcazaba y torres de la Alhambra.** Granada: Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Granada. (1972).
- ✚ Beruete & Moret, A. **Historia de la pintura española en el siglo XIX.** Madrid: Ruiz Hermanos. (1926).
- ✚ Bohrer, Frederick Nathaniel. **Orientalism and visual culture: imagining Mesopotamia in nineteenth century Europe.** New York: Cambridge University. (2003).
- ✚ Buonaventura, Wendy. **Serpent of the Nile: women and dance in the Arab world.** London: Saqi Books. (1994).
- ✚ Camps Cazorla, Emilio. **Módulo, proporciones y composición en la arquitectura califal cordobesa.** Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez,". (1953).
- ✚ Capart, Jean. **L'art égyptien: études et histoire.** Bruxelles: Vromant. (1924).
- ✚ Carré, Jean Marie. **Voyageurs et écrivains français en Égypte.** Le Caire: Institut français d'archéologie orientale. (1932).
- ✚ Casanova, Paul. **Essai de reconstitution topographique de la ville d'al Foustât ou Misr.** Le Caire : Institut français d'archéologie orientale. (1919).
- ✚ Casanova, Paul. **Histoire et description de la citadelle du Caire.** Paris: E. Leroux. (1897).
- ✚ Casanova, Paul. **Notes sur un texte copte du XIIIe siècle ; [et], Les noms Coptes du Caire et localités voisines.** Le Caire: Institut Français d'Archéologie Orientale. (1901).
- ✚ Casanova, Paul. **Taariikh Wa-Wasf Qal'at Al-Qaahirah.** El Cairo: Al Al-Hay'ah Al-Misriyyah Al-Àammah Lil-Kitaab. (1974).
- ✚ Çelik, Zeynep. **Displaying the orient: Architecture of Islam at nineteenth- century world's Fairs.** Berkeley: University of California Press. (c1992).
- ✚ Chafei, Farid Mohamed. **West Islamic influences on architecture in Egypt (before the Turkish period).** El Cairo: La Universidad de El Cairo. (1955).
- ✚ Chejne, A. **Historia De La España Musulmana.** Madrid: Cátedra. (1980).
- ✚ Chueca Goitia, Fernando. **Breve Historia Del Urbanismo.** Décima Reimpresión. Madrid: Alianza Editorial. (1986).
- ✚ Commission des sciences et arts d'Egypte. **Description de l'Égypte, ou, Recueil de observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publié par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand.** Paris: Imprimerie impériale. (1809-28).
- ✚ Coste Pascal. **Architecture arabe, ou, Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1825.** Paris: Firmin Didot Frères. (1839).
- ✚ Creswell, K. A. C. **A bibliography of Muslim architecture in North Africa (excluding Egypt).** Paris: Librairie Larose. (1954).
- ✚ Creswell, K. A. C. **A bibliography of painting in Islam.** Le Caire: Institut Français D'Archéologie Orientale. (1953).

- ✚ Creswell, K. A. C. **A bibliography of the architecture, arts, and crafts of Islam.** El Cairo: American University in Cairo Press. (1973).
- ✚ Creswell, K. A. C. **A brief chronology of the Muhammadan monuments of Egypt to A.D. 1517.** Le Caire : Institut français d'archéologie orientale. (1919).
- ✚ Creswell, K. A. C. **A short account of early Muslim architecture.** Bierut: Librairie du Liban. (1968).
- ✚ Creswell, K. A. C. **Early Muslim architecture.** With a contribution by Marguerite Guatier-van Berchem, Two editions, Oxford: Clarendon P. (1969-?).
- ✚ Creswell, K. A. C. **Early Muslim architecture: Umayyads, early `Abbāsids & ʿUyūnids.** Oxford: The Clarendon Press. (1932-1940).
- ✚ Creswell, K. A. C. **Four memoirs of Muslim architecture.** El Cairo: La Universidad de El Cairo. (1922-1926).
- ✚ Creswell, K. A. C. **Projet de reconstruction de la mosquée d'Amrou au Caire au temps de sa plus grande splendeur.** Le Caire: [S.l. : s.n.] American University in Cairo. (1926).
- ✚ Creswell, K. A. C. **The Creswell archive: Ashmolean Museum.** Oxford: Department of Eastern Art, the Ashmolean Museum. (1999).
- ✚ Creswell, K. A. C. **The Muslim architecture of Egypt (1952-59).** New York: Hacker Art Books. (1979).
- ✚ Creswell, K. A. C. **The Muslim architecture of Egypt.** Oxford: Clarendon Press. (1952-1959).
- ✚ Creswell, K. A. C. **The origin of concave mihrab.** El Cairo: American University in Cairo. (1999).
- ✚ Creswell, K. A. C. **The origin of the cruciform plan of Cairene madrasas.** Le Caire: Institut français d'archéologie orientale. (1922).
- ✚ Creswell, K. A. C. **The works of Sultan Bibars al-Bunduqdârî in Egypt.** Le Caire: Institut français d'archéologie Orientale. (1926).
- ✚ Cromer, Evelyn Baring. **Modern Egypt.** London; New York: Routledge. (2002).
- ✚ D'Avennes, Prisse. **L'art arabe d'après les monuments du Kaire : depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe.** Paris : Ve A. Morel et cie. (1877).
- ✚ Dāghir, Sharbal. **Al-Fann wa-al-Sharq: Al-mulkīyah wa-al-ma'ná fī al-tadāwul.** Primer edición. Al-Dār al-Baydā': al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī. (2004).
- ✚ Daniel, Norman. **The Arabs and mediaeval Europe.** London: Longman. (1975).
- ✚ D'Avennes, Press. **Arab art as seen through the monuments of Cairo from the 7th century to the 18.** Translated by J.I. Erythrapis. Paris: L Sycomore; London: Al Saqi. (1983).
- ✚ D'Avennes, Press. **Arabic art in color.** New York: Dover Publications. (c1978).
- ✚ De Angelis, Michele A. **Architecture in Islamic painting- Permanent and impermanent Worlds.** Cambridge, MA: Fogg Art Museum in association with the Aga Khan Program for Islamic Architecture. (1982).
- ✚ Devonshire, R. L., Mrs. **Eighty mosques and other Islamic monuments in Cairo.** English ed., rev. and enl. Paris: Maissonneuve frères. (1930).
- ✚ Devonshire, R. L., Mrs. **L'Égypte musulmane et les fondateurs de ses monuments.** Cairo: Livres de France. (1982).

- ✚ Devonshire, R. L., Mrs. **Quatre-vingts mosquées et autre monuments musulmans du Caire : guide des visiteurs**. Le Caire: Impr. par l'impr. de l'Institut Français d'Archéologie Orientale pour la Société Royale de Géographie d'Égypte. (1925).
- ✚ Dizy Caso, Eduardo. **Los orientalistas de la escuela española**. Paris: ACR. Édition Internationale, Courbevoie. (1997).
- ✚ Dozy, Reinhart. **Historia De Los Musulmanes En España**. Versión Castellano. Madrid: Turner. (1982).
- ✚ Dubois, Léon-Jean-Joseph. **Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le baron V. Denon: monuments antiques, historiques, modernes, ouvrages orientaux, etc.** Paris: Imprimerie Tiliard. (1826).
- ✚ Felshin, Nina. **But is it art? : The spirit of art as activism**. Seattle: Bay. (1995).
- ✚ Frishman, Martin. & Khan, Hasan-Uddin. **The Mosque: History, Architectural Development & Regional Diversity**. London: Thames and Hudson LTD. (1944).
- ✚ Gallego Burín, Antonio. **La Alhambra**. Granada: Patronato de la Alhambra. (1963).
- ✚ Geddes, C.L. (Charles L.)& another authors. **Studies in Islamic art and architecture: in honour of Professor K.A.C. Creswell / contributions**. Cairo: The Center for Arabic Studies by the American University in Cairo. (1965).
- ✚ Gharīb, Samir. **Surrealism in Egypt and plastic arts**. Cairo: Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations. (1986).
- ✚ Goldschmidt, Arthur. **Modern Egypt: the formation of a nation-state**. Boulder, Colo.: Westview. (1988).
- ✚ Goldschmidt, Arthur; Amy J. Johnson& Barak A. Salmoni. **Re-envisioning Egypt: 1919-1952**. El Cairo: American University in Cairo. (2005).
- ✚ Gomar. **Description de l'Égypte ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française**. Paris: Imprimerie Impérial. (1809- 1822).
- ✚ Gómez Moreno, M. **Guia de Granada**. Granada. Ed. facsímil. Universidad de Granada. Instituto Gómez Moreno. (1982).
- ✚ Gomez Moreno, Manuel. **Al-Fann Al-Islaamii Fii Isbaaniyyaa**. El Cairo: Al-mu'assasah al-misriyyah al-àammah lil ta'lii. (1968).
- ✚ Gómez, E. Garcia. **Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra**. Madrid: Publicaciones del Instituto de Estudios islámicos en Madrid. (1985).
- ✚ Goodwin, Godfrey. **A history of Ottman architecture**. Londres y Baltimore: Thames & Hudson. (1971).
- ✚ Goodwin, Godfrey. **Islamic Spain**. San Francisco: Chronicle Books. (1990).
- ✚ Goury, Jules. **Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra : from drawings taken on the spot in 1834 by Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones / with a complete translation of the Arabic inscriptions, and an historical notice of the kings of Granada from the conquest of that city by the Arabs to the expulsion of the Moors, by Pasqual de Gayangos**. London: O. Jones. (1842-1845).
- ✚ Grohmann, Adolfo. **Arabische Paläographie II: Das Schriftwesen. Die Lapidarschrift**. Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch - Historische Klasse: Denkschriften 94/2. Wein: Hermann Böhlau Nachf. (1971).

- ✚ Guttsman, W. L. **Art for the workers**. New York: Manchester University. (1997).
- ✚ Guzmán, Rafael López. **La arquitectura del Islam occidental**. Barcelona. (1995).
- ✚ Hakim, Besim S. **Arabic-Islamic cities: building and planning principles**. London; New York: KPI. (1986).
- ✚ Hattstein. Markus & Delius. Peter. **El Islam, Arte y Arquitectura**, Edición Española Barcelona: Könemann Verlagsgesellschaft mbh, (2001).
- ✚ Haitecoeur, Louis. & Wiet, Gaston. **Les mosquées du Caire**. Paris: Librairie Ernest Leroux. (1932).
- ✚ Haitecoeur, Louis. **Histoire de l'art**. Paris : Flammarion. (1959).
- ✚ Herz, Von Max, pasha. **Die Baugruppe des Sultan Aalaun in Kairo**. Hamburg: L. Freiderichsen. (1919).
- ✚ Hirold, Cf. J. Christopher. **Bonaparte en Egipto**, traducción al árabe de Fuad Andaraous, El Cairo: Al-Hai'a al-misriyya li-l-kitab. (1986).
- ✚ Hoag, John D. **Islamic Architecture (History of World architecture)**, Milan: faber and faber/ Electa editrice. (1975).
- ✚ Hodgson, Marshall. G. S. **The Venture of Islam (Conscience and History in a World Civilization)**. U.S.A: The University of Chicago. (1974)
- ✚ Humbert, Jean-Marcel. **L'Egypte à Paris**. Paris: Action artistique de la ville de Paris. (1998).
- ✚ Ibn Khaldūn, **Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale**, traduite de l'arabe par le Baron de Slane. Paris : P. Geuthner. (1982).
- ✚ Iskandar, Rushdī; Al-Malaj, Kamal; Al-Charuny, Subhi, **80 sanah min al-fann, 1908-1988**. El Cairo: al-Hay'ah al-Misriyah al-'Āmmah lil-Kitāb. (1991).
- ✚ Isma'il, Na'mat. **Fenun al-Shark al-Awsat fi al-'sur al-islamiya**, El Cairo: Dar al-Ma'arif, cuarta edición. (1989).
- ✚ Janūbī, Muḥammad Mukhtār. **Kitābat al-ṣūrah**. Cairo: al-Majlis al-A'lá lil-Thaqāfah. (2000).
- ✚ Jim, A. **Historical Cairo (A Walk through the Islamic City)**. Cairo: The American University in Cairo. (1988).
- ✚ Jones, Owen. **The Grammar of Ornament ; illustrated by examples from various styles of ornament; one hundred folio plates, drawn on stone by F. Bedford ; and printed in colours by Day and Son**. London: Day & Son. (1856).
- ✚ Jullian, Philippe. **The orientlists: European painters of Eastern scenes**; translated from the French by Helga and Dinah Harrison. Oxford: Phaidon. (1977).
- ✚ Karnouk, Liliane. **Contemporary Egyptian art**. Cairo: American University in Cairo. (1995).
- ✚ Kher, Amy. **Salma et son village; Le voyage de Nevine**. Ed. definitive. Le Caire: Mondiale. (1972).
- ✚ Khulūṣī, Muḥammad Mājīd 'Abbās. **'Imārat al-masājīd : tasmīm wa-tārīkh wa-tīrāz wa-'anāsir khamsah wa-thamānūn masjidan**. Cairo: Matābi' Sijill al-'Arab. (1998).
- ✚ Lacy, Suzanne. **Mapping the terrain: new genre public art**, Seattle, Wash.: Bay Press. (c 1995).
- ✚ Lemke, Wolf-Dieter. **Repre?sentations de l'Orient: imagerie populaire fin de sie?cle**. Beirut: Editions Dar An-Nahar. (2004).
- ✚ López Guzmán, Rafael. **Arquitectura de Al-Andalus (Almería, Granada, Jaén, Málaga)**. Granada: El Legado Andalusí, Comares. (2002).

- ✚ López, E. Pareja. **Arqueología Musulmana Granada**. Granada, Tomo Iii. Ed. Andalucía De Ediciones Anel, S.A. (1982).
- ✚ MacFarquhar, Roderick. **The origins of the Cultural Revolution**. London: Royal Institute of International Affairs, East Asian Institute of Columbia University and Research Institute on Communist Affairs of Columbia by Oxford University. (1974).
- ✚ Maḥmūd, Ahmad. **Concise guide to the principal Arabic monuments in Cairo**. Translated by Muḥammad S. Roḥa and Ahmad Khaki. Cairo: Government Press, Būlāk. (1939).
- ✚ Majlis al-A‘lá lil-Āthār (Egypt). **al-Qāhirah al-tārīkhīyah = Historical Cairo**. Cairo (Egypt): Wizārat al-Thaqāfah, al-Majlis al-A‘lá lil-Āthār. (2002).
- ✚ Majlis al-A‘lá lil-Āthār. **Al-Qāhirah al-tārīkhīyah= Historical Cairo**. El Cairo: Wizārat al-Saqāfah, al-Majlis al-A‘lá lil-Āthār. (2002).
- ✚ Maḥrīzī, Ahmad ibn ‘Alī. **Description topographique et historique de l’Égypte**. Traduite en français par U. Bouriant. Ptie. 1-4, fasc. 1. Paris: Ernest Leroux. 1900 (i.e. 1895-1900)-(1920).
- ✚ Maḥrīzī, Ahmad ibn ‘Alī. **Mawā‘iz wa-al-i‘tibār fī dhikr al-khiṭaṭ wa-al-āthār**. (Les marchés du Caire) traduction annotée du texte de Maḥrīzī / A. Raymond et G. Wiet. Le Caire: Institut français d'archéologie orientale du Caire. (1979).
- ✚ Marçais, George. **L'architecture musulmane d'Occident : Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne et Sicile**. Paris : Arts et métiers graphiques. (1955, c1954).
- ✚ Marçais, George. **L'art de l'Islam**. Paris : Larousse. (1946).
- ✚ Marçais, George. **L'art musulman**. Paris : Les Éditions G. Crès et Cie. (1962).
- ✚ Marçais, George. **Manuel d'Art musulman ; 2 vols**. Paris. (1926).
- ✚ Morales, Alfredo J. **Historia del arte islámico**, Barcelona: editorial Planeta, S.A., (1995).
- ✚ Moreno, M. Gómez **Guía de Granada**. Granada: facsímile. Universidad de Granada. Instituto Gómez Moreno. (1982).
- ✚ Muḥammad, Su‘ād Māhir. **Masājīd Miṣr wa-awliyā’uhā al-ṣāliḥūn**. Cairo: al-Majlis al-A‘lá lil-Shu’ūn al-Islāmīyah. (1971-1983).
- ✚ Nagel, Tilman. **Geschichte der islamischen Theologie. English. (The history of Islamic theology from Muhammad to the present**. Tilman Nagel; translated from the German by Thomas Thornton). Princeton, NJ: Markus Weiner Publishers. (2000).
- ✚ Najīb, ‘Izz al-Dīn. **al-Tawajjuh al-ijtimā‘ī lil-fannān al-Miṣrī al-mu‘āṣir**. Cairo: al-Majlis al-A‘lá lil-Thaqāfah. (1997).
- ✚ Najīb, ‘Izz al-Dīn. **Fayir al-Taswir el-Masri al-Hadiz**, El Cairo: Dar al-Mustakbal al-‘Arabi. (1985).
- ✚ Najīb, ‘Izz al-Dīn. **The Dawn of Egyptian Modern Painting**. Cairo: Foreign cultural information Department Cairo. (1992).
- ✚ Norden, Frederik Ludvig. **Travelers in Egypt and Nubia**. London: L. Davis and C. Reymers, (1757).
- ✚ Norman, Daniel. **The Arabs and mediaeval Europe**. London; New York. (1979).
- ✚ Oleg, Garbar. **La Alhambra: Iconografía Formas Y Valores**. Madrid: Alianza Editorial, S.A. Ed. (1980).
- ✚ Oleg, Garbar. **La formación del arte islámico**, traducción de Pilar Salsó, sexta edición, ediciones Cátedra, s.a., (1990).

- ✚ Oleg, Garbar. **Mostly miniatures, an introduction to Persian painting.** Princeton, N.J.: Princeton University Press. (2000).
- ✚ Oleg, Garbar. **The Alhambra.** Londres y Cambridge: MA. (1978).
- ✚ Orihuela Uzal, Antonio. **Aljibes Públicos De La Granada Islámica.** Granada: Ecmo. Ayuntamiento. (1991).
- ✚ Papadopoulo, Alexander. **Islam and Muslim art.** Traducido de francés por Robert Erich Wolf. Londres: Thames y Hudson (T&H). (1980).
- ✚ Pareja, F.M. **Islamologie.** Madrid: Ed. Fax. (1954).
- ✚ Pauty, Edmond. **L'architecture au Caire depuis la conquête ottomane.** Le Caire: Institut français d'archéologie orientale. (1936).
- ✚ Pearson, James Douglas. **A bibliography of the architecture, arts, and crafts of Islam by Sir K.A.C. Creswell, C.B.E. Second supplement, Jan. 1972 to Dec. 1980 (with omissions from previous years).** Cairo: American University in Cairo Press. (1984).
- ✚ Peltre, Christine. **Les orientalistes.** Paris : Hazan. (1997).
- ✚ Peltre, Christine. **Orientalism in Art.** New York: Abbeville Press. (c1998).
- ✚ Porras, Alberto Garcia. **Proyecto De Actuación Arqueológica En El Recinto Amurallado De Moclín.** Granada. Inédito. (1994).
- ✚ Prisse d'Avennes. **Histoire de l'art égyptien d'arabés les monuments depuis les plus reculés jusqu'à la domination romaine.** Paris: Arthus Bertrand. (1878-1879).
- ✚ Quesada, M.A. Ladero. **Granada, historia de un país islámico.** Madrid. Ed.: Gredos, S.A. la edición. (1989).
- ✚ Raafat, Samir W. **Cairo, the glory years: who built what, when, why and for whom?.** Alexandria, Egypt: Harpocrates Pub. (2003).
- ✚ Rice, David Talbot. **Islamic painting- A survey-.** Great Britain: Edinburgh. (1971).
- ✚ Riya Salima, pseud. **Harems et musulmanes d'Égypte: lettres.** Dos ediciones. Paris: F. Juven. (190-?) S.d.
- ✚ Robert, Robert & Fawzy, Ibrahim. **Egypt Revealed, Scenes from Napoleon's Description de l'Égypte.** El Cairo: American University in Cairo Press. (1987).
- ✚ Robinson, Francis. **Cambridge Illustrated History Islamic World.** Gran Britannia: Cambridge University. (1996).
- ✚ Rodinson, Maxime. **La fascination de l'Islam.** Paris: F. Maspero, c1980, t.p. 1981.
- ✚ Rossi, Guido Alberto. **Egypt (Gift of the Nile).** New York: H.N. Abrams. (1992).
 ʿAbd al-Ḥakam ʿAbd al-Laṭīf. **Al-Masjid: ramz al-ṣumūd wa-al-taḥaddī.** Primera edición. Madīnat Naṣr (Egypt): Maktabat al-Dār al-ʿArabīyah lil-Kitāb. (2002).
- ✚ Saad El-Din, Mursi. **Gazbia Sirry: lust for color.** Cairo: American University in Cairo Press. (1998).
- ✚ Saad El-Din, Samir. **Islamic monuments of Cairo: photographs.** Giza (Egypt): Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations. (Between 1982 and 1988).
- ✚ Said, Edward W. **Covering Islam: how the media and the experts determine how we see the rest of the world.** London: Vintage. (1997).
- ✚ Said, Edward W. **Orientalism.** 1st ed. New York: Pantheon Books. (c1978).
- ✚ Saïd, Hamed. **L'Art contemporain d'Égypte.** Le Caire: Ministère de la culture & de l'orientation nationale en collaboration avec la Maison d'edition "Jugoslavija". (1964).

- ✚ Saïd, Hamed. **The friends of art and life**. Guizeh, Egypt: Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations. (1986).
- ✚ Sajīnī, Jamāl. **Jamāl al-Sajīnī**. Cairo: al-Hay'ah al-'Āmmah lil-Isti'lāmāt. (1984).
- ✚ Sālim, al-Sayyid 'Abd al-'Azīz. **Al-Ma'āzin al-Miṣrīyah: nazrah 'āmmah 'an aṣliḥā wa-taṭawwuriḥā mundhu al-faṭḥ al-'Arabī hattā al-faṭḥ al-'Uthmānī**. Cairo: Wizārat al-Thaqāfah wa-al-Irshād al-Qawmī. (1959).
- ✚ Sālim, al-Sayyid 'Abd al-'Azīz. **Al-Masājid wa-al-qusūr fī al-Andalus**. Al-Iskandarīyah: Mu'assasat Shabāb al-Jāmi'ah. (1986).
- ✚ Schimmel, Annemarie. **Spiritual aspects of Islam**. Venezia: Istituto per la Collaborazione Culturale. (1962).
- ✚ Scholz-Hänsel. Michel. **Antigüedades Árabes de España', Wie die einst vertriebene Mauren Spaien zu einer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert verhalfen. Europa und der Orient 800-1900**. Berlín.(1989).
- ✚ Shāfi'ī. Farid M. **West Islamic influences on architecture in Egypt (before the Turkish period)**. Cairo: Cairo University Press. (1955).
- ✚ Shārūnī, Subḥī. **Sūlāḥ Tāhir**. Cairo: al-Hay'ah al-'Āmmah lil-Isti'lāmāt. (1984).
- ✚ Shiha. Mostafa, **La arquitectura islámica en Egipto**, Prism archaeological series 5, El Cairo: departamento de cultura extranjera, Dar Al-Kutub. (2001).
- ✚ Siliotti, Alberto. **Islamic Cairo**. Cairo: American University in Cairo. (2000).
- ✚ Southern R.W. **Western Views of Islam in the middle Ages**. London: Cambridge. (1962).
- ✚ Stevens, Mary Anne. **The Orientalists: Delacroix to Matisse. (European painters in the north Africa and the near east)**. London: Royal academy of arts. (1984).
- ✚ Sweetman, John. **The oriental: Islamic inspiration in British and American art and architecture 1500-1920**. New York: Cambridge. (1987).
- ✚ Taragan, Hana. **Politics and aesthetics: Sultan Baybars and the Abu Huraya/Rabi Gamliel Building in Yavne**. Cairo: American University in Cairo. S.d.
- ✚ Terrasse, Henri. **L'art hispano-mauresque des origines au XIII siècle**. París: G. van Oest. (1932).
- ✚ Thornton, Lynne. **La Femme dans la peinture Orientaliste (Women as portrayed in Orientalist painting)**. Courbevoie (Paris): ACR Edition. (1994).
- ✚ Thornton, Lynne. **Les orientalistes: peintres voyageurs, 1828-1908**. Traducción de l'anglais, Jean de La Hogue. Paris: ACR Edition. (1983).
- ✚ Thornton, Lynne. **The Orientalists, Painter-Travellers, 1828-1908**. Paris, Courbevoie: ACR Édition Internationale. (1983).
- ✚ Tisini, Tayeb. **Die Materieauffassung in der islamisch-arabischen Philosophie des Mittelalters / Bearbeitung: Gerhard Bartsch und Irene Kaiser**. Berlin : Akademie-Verlag, Matériaux pour un Corpus inscriptionum Arabicarum. Quatrième partie, Arabie. (1972).
- ✚ Torres Balbás, Leopoldo. **Ciudades hispanomusulmanas**. Madrid: Instituto Hispano-Arabe de Cultura. (1985).
- ✚ Torres Balbás, Leopoldo. **La Alhambra Y El Generalife De Granada**. Madrid: Plus-Ultra. (1953).

- ✚ Van Berchem, M. **Matériaux Pour Un Corpus Inscriptionum Arabicarum, Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'archéologie orientale du Caire. Tome.2/ 2& 2 / 3.** Le Caire: Institut français d'archéologie orientale. (1920-1927).
- ✚ Volney, C.-F. (Constantin-François. **Travels through Syria and Egypt, in the years 1783, 1784, and 1785 ... / by M.C.-F. Volney ; translated from the French.** London: G.G.J. & J. Robinson, 1787; London: Gregg International Pub.(1972).
- ✚ Wānālī, Adham. **Adham Wānālī (1908-1050).** Cairo: al-Hay'ah al-'Āmmah lil-Isti'lāmāt. (1984).
- ✚ Watt, William Montgomery. **A history of Islamic Spain.** Edinburgh: Edinburgh U.P. (1965).
- ✚ Whelan, Estelle. **The mamluk revival: Metalwork for religious and domestic use.** Nueva York: Jewish Museum. (1981).
- ✚ Whishaw, Ellen. M. & Bernhard. **Arabic Spain; Sidelights on her history and art.** London: Smith Elder& Co. (1912).
- ✚ Wiet, Goston. **The mosque of Cairo.** Paris: Libraire Hachette. (1966).
- ✚ Wiet, Gston. **Mohammed Ali et les beaux-arts.** Le Caire: Dar al-Maaref. (1949).
- ✚ Wizārat al-Awqāf al-Misrīa. **The mosques of Egypt from 21 H. (641) to 1365 H.** Egypt, Giza: The Survey of Egypt. (1946).
- ✚ Wood, Rooger. **Egypt in Color.** U.K.: McGraw-Hill Book Company. (1964).
- ✚ Yusuf. Mustafa, **Derasat Nafsyia fi al-Fan,** El Cairo: Ediciones de El Cairo, s.d,
- ✚ Zannier, (I.) **Le Grand Tour: In the Photographs of Travelers of 19th Century (Hardcover).** Venice: Canal & Stampera Editrice. (1997).
- ✚ Zogheb, Patrice, Comte de. **Our home in Cairo.** Alexandria, Egypt: Imprimerie du Commerce. (s.d.).

✚ Tesis doctoral:

- ✚ 'Attallah, Walid A. **'Abd al-Raḥmān al-Rāfi'ī and the 'Urābī revolution: a critical appraisal.** Cairo: American University in Cairo, Department of Arabic studies. (1987).
- ✚ 'Omran, Loai. **The celestial element: light as the integral component in Circassian Mamluk religious architecture.** Cairo: American University in Cairo. Dept. of Arabic Studies. (2001).
- ✚ Aref. Eman Ahmed. **The Folk Drawings and it is contemporary mural painting,** master degree, Faculty de Bellas arts, Universidad de Helwan, (2000).
- ✚ Haggag, Nadia. **Changes in Egyptian Family life from Muhammad 'Ali till the present: with special emphasis on the Cairo Muslim upper and middle classes.** Cairo: American University in Cairo. Dept. of Arabic Studies. (1958).
- ✚ Hampikian, Nairy. **The bimāristān of al-Mu'ayyad Shaykh and the area around it.** Cairo: American University in Cairo. Dept. of Arabic Studies. (1991).
- ✚ Higashi, Elizabeth Lee. **Commercial architecture in fifteenth-century Cairo: the Wikālat Qā'it Bāy at the site of the Mosque of Al-Azhar.** Cairo: American University in Cairo. Dept. of Arabic Studies. (1979).
- ✚ Kishk, Omar. **Acquiring Islamic identity through architectural style: the sun-dried brick architecture of Qasr al-Dakhla.** Cairo: American University in Cairo. Dept. of Arabic Studies. (2005).

- ✚ Moya Morales, Francisco Javier. **Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918). Arte y pensamiento / Francisco Javier Moya Morales; [director] Ignacio Henares Cuellar.** Univ. de Granada, Departamento de Historia del Arte. (2003).
- ✚ Roe, Hilary L. **The Baḥrī Mamluk monumental entrances of Cairo: a survey and analysis of intra muros portals 648-784/1250-1382.** Cairo: American University in Cairo. Dept. of Arabic Studies. (1979).
- ✚ Shediac, Injy Roy. **Qibla orientation versus street alignment in the Mosques and Madrasas from Qaytbay to the end of the Mamluk period.** Cairo: American University in Cairo. Dept. of Arabic Studies. (1984).
- ✚ Swelim, Tarek M. **The complex of Sultān Al-Mu'ayyad Shaykh at Bāb Zuwayla.** Cairo: American University in Cairo. Dept. of Arabic Studies. (1986).

✚ Diccionarios:

- ✚ **Diccionario del Arte Moderno.** Valencia: Fernando Torres, Editor. (1979).
- ✚ **Diccionario Enciclopédico Espasa.** Madrid, tomo XI. (1978).
- ✚ **Diccionario real de la lengua española,** vigésima segunda edición.
- ✚ Fatas G.; Borrás, G. **“Diccionario De Términos De Arte Y Arqueología”.** Zaragoza. Ed. Guara, S.A. (1980).




















✚ Periodicos y revistas:

- ✚ A. J. B. **“Mohmed Sabry (La pinacoteca)”**, revista **Barcelona**, Barcelona, 21 de marzo, (1959).
- ✚ Al-Bahnasi, Afif. **“al-Hudur al-‘Arabi fi Ibda’at al-Garb klal al-Karn al-‘ishrin”**, revista **al-Wahda**, nº 70-71, al-Maylis al-kaumi lil-zakafa al-‘arabiyya, Rabat, Reino de Marruecos, (1990), p. 12.
- ✚ Al-Jam‘īyah al-Malakīyah lil-Funūn al-Jamīlah. (1985- 1986). **“Al-Fann al-Misrī al-mu‘āsir. ‘Amman”**, revista **Al-Jam‘īyah al-Malakīyah lil-Funūn al-Jamīlah: al-Mathaf al-Waṭanī al-Urdunī lil-Funūn al-Jamīlah**].(21 Tishrīn al-Thānī 1985/10 Kānūn al-Thānī 1986).
- ✚ Andrés, Sobejano. **“Un destacado artista y una singular exposición”**, periódico **Linea**, Murcia, 20 de octubre, (1964).
- ✚ Antequera, Marino. **“Un pintor egipcio entusiasta del paisaje granadino”**, periódico **Granada**, Granada, 22 de junio, (1961).
- ✚ Aznar, J. C. **“La exposición de Mohamed Sabry”**. **ABC**.19 de enero (1962).
- ✚ Balbás, L. Torres. **“Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar”**. Madrid: **Arts Hispaniae**, Vol. Iv. (1951).
- ✚ Balbás, L. Torres. **“El Alminar De La Iglesia De San José Y Las Construcciones De Los Zresgranadinos”**. **Al-Andalus**,Vi, 422-446. (1941).
- ✚ Balbás, Leopoldo Torres. **“Intercambios artísticos entre Egipto y el Occidente musulmán”**, en **Al-Andaluz**, II, (1935), p.417.
- ✚ Balbás, Leopoldo Torres. **«Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar»**. **Ars Hispaniae**, Vol. Iv. Madrid. (1951).








- ✚ Basil, Fernando Lience. “*Mohamed Sabry en la pinacoteca*”, periódico **Barcelona**, Barcelona, marzo, (1959).
- ✚ Cámara. “*Óleos y pasteles de Mohamed Sabry en el Ateneo Mercantil*”, periódico **Levante**, Valencia, 2 de julio, (1959).
- ✚ Cifra. “*Expuso en el ultimo Salón de otoño de Madrid, Mohamed Sabry pintor egipcio, correspondiente de San Fernando*”, periódico **informaciones**, Madrid, 8 de noviembre, (1967).
- ✚ Cuello, Antonio Malpica; Becerra, Antonio Gómez y Lammali, Chafik: “*Una propuesta de análisis de los asentamientos fortificados en el reino nazarí de Granada: el ejemplo de Castril de la Peña*”. **Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio**, 26 (marzo) (1999), pp. 75-82.
- ✚ Chejne, Anwar. “*Historia De La España Musulmana*”. Madrid, Ed. **Cátedra**. 1980.
De Nolia, Iban. “*Hoy habla, Mohamed Sabry, no me interesa cuadros, España es el lugar ideal para el pintor*”, periódico **Murcia**, Murcia, 7 de octubre, (1962).
- ✚ Del Castillo, A. “*Mohamed Sabry en la pinacoteca*”, periódico **Diario de Barcelona**, Barcelona, 12 de marzo, (1959).
- ✚ Dewachter, M. « *Exploitation des manuscrits d'un égyptologue de XIX e siècle: Prisse d'Avennes* ». Paris: **Bulletin de la société français d'égyptologie**. (1984).
- ✚ Dewachter, M. Un Avesnois: l'égyptologue Priss d'Avennes. Paris: **Mémoires de la société archéologique et historique de l'arrondissement d'Avesnnes**, (1988). P.p. 143-167.
- ✚ Doderó, C.& Lozoya, M. “*La parroquia de San Millán de Segovia, universidad y Tierra*”. **Boletín de la universidad popular segoviana**, año I, núm. 1, enero-marzo, (1934). P.p 7-28.
- ✚ E. L., Chavarri- Andujar. “*Mohamed Sabry, en el círculo de Bellas Artes*”, periódico **Las Provincias**, Valencia, 13 de octubre, (1972).
- ✚ George Marçais, « *Les échanges artistiques entre L'Égypte et les pays musulmans occidentaux* », en **Hesperis** , XIX .(1934), p.104.
- ✚ Gonzáles, M. Meddina. “*Paisajes Bunitos*”, periódico **Córdoba**, Córdoba, 17 de mayo, (1963).
- ✚ Granadino, Jamas. “*El pintor egipcio Mohamed Sabry ha renovado el paisaje de Granada por el mundo, para mi, Granada-Nos dice es el paraíso de los pintores*”, periódico **Pataria**, Granada, 14 de noviembre, (1962).
- ✚ Graviotee, F. Gil. “*Mohamed Sabry y Marilena Klonaris exponen en el centro Artístico*”, periódico **La Patria**, Granada, 2 de noviembre, (1962).
- ✚ Hamza, Mohamed. “*Islamic art of painting in Egypt*”-“From pondering silence to creative revolt”. Cairo: **Egyptian Gazette**. N. (09.04). (1993).
- ✚ Jerrilynn D. “*The art of Islamic Spain*”. **Al-Andalus**. Nueva York, Dodds, ed. n.116. (1992).
- ✚ José, Ballester. “*La pintura serena de Mohamed Sabry*”, periódico **La Verdad**, Murcia, 7 de octubre, (1964).
- ✚ Kansua. Akram, “*Al-Fan al-cha'bi al-'arabi*”, **Celsilet 'Alaam al-Ma'arifa**: Kuwait, al-Majjliz al-wattanyi, (1995), p.128.
- ✚ La Borde, Enrique. “*En el centro cultural Egipcio de Paris, Paisajes españoles en la exposición de Mohamed Sabry*”, periódico **ABC**, Madrid, 15 de Marzo, (1979).
- ✚ Logos. “*Homenajes, entrega de un cuadro a Menéndez Pida*”, periódico **Ya**, Madrid, 18 de abril, (1959).

- ✚ Lopez, José Prados. “*Mohamed Sabry en el Slón de otoño*”, periódico Madrid, Madrid, 11 de octubre, (1967).
- ✚ Lorente, Manuel. “*Mohamed Sabry: Paisaje Egipto y Española*”, periódico ABC, Madrid, enero, (1980).
- ✚ Luján, Néstor. “*Mohamed Sabry en el pinacoteca*”, periódico El Noticiero Universal, Barcelona, 20 de marzo, (1959).
- ✚ M.P. “*Éxito de la exposición de Mohamed Sabry*”, periódico La Verdad, Murcia, 17 de enero, (1980).
- ✚ Maldonado, Basilio Pavón. “*Arte Hispanomusulmán En Ceuta Y Tetuán*”. Cuadernos De La Alhambra, n.6, (1970). P. 69-107.
- ✚ Marçais. “*Les échanges artistiques entre L'Égypte et les pays musulmans occidentaux*». Hespéris, xix, (1934). P.p. 95-106.
- ✚ Meunié, Jacques y Allain, Charles. «*La forteresse almoravide de Zagora*». Hespéris, XLIII, (1956). pp. 305-323.
- ✚ Moreno. Gómez, “*Arte árabe español hasta los Almohades*”, Arts Hispaniae, t. III, Madrid, (1949), p. 192.
- ✚ Mu'tamar lil-Āthār fī al-Bilād al-'Arabīyah. “*al-Mū'tamar al-rābi' lil-Āzār fī al-bilād al-'Arabīyah*”. Tūnis 18-29 Māyū (Āyār), (1963) / Jāmi'at al-Duwal al-'Arabīyah, al-Amānah al-'Āmmah, al-Idārah al-Thaqāfiyah. El Cairo: Maṭba'at lajnat al-Ta'līf wa-al-Tarjamah wa-al-nashr, (1965).
- ✚ Olano. “*Dialogo simple vista, Mohamed Sabry un pintor egipcio que busca agua! en satago! En su país la gente se entusiasma con la pintora*”, periódico La Noche, Galicia, 8 de agosto, (1952).
- ✚ Osuna, E. “*Después de veinte años, expone en Córdoba Mohamed Sabry*”, periódico Córdoba, Córdoba, 22 de abril, (1980).
- ✚ Prieto, Manuel García. “*pinturas de Mohamed Sabry en la Sala Municipal de arte*”, periódico Córdoba, 15 de mayo, (1963).
- ✚ Reid, D. M. “*Cultural imperialism and nationalism. The struggle to define and control the heritage of Arab art in Egypt*”. International journal of Middle East studies, N.24, (1992). P.p. 57-56.
- ✚ Renumeya, Rodolfo Gil. “*Egipto y el paisaje español*”, periódico Madrid, Madrid, 16 de enero, (1962).
- ✚ Saez, Julia. “*Mohamed Sabry entre Egipto y España*”, revista cultura hispano- Arabé, Madrid, julio- agosto- septiembre, n. 10, (1986).
- ✚ Salomé, Gómez. “*La exposición de pinturas de Mohmed Sabry asisto el delegado general, en representación del alto comisario*”, periódico España, Madrid, 25 de enero, (1956).
- ✚ Sassi, D. Elsevier. El Cairo: Al Ahram. Ninguno Declaró. (1992).
- ✚ Senti, Carlos.”*Mohamed Sabry, en el museo de Bellas artes*”, periódico Levante, Valencia, 2 de mayo, (1980).
- ✚ Varios. Catálogo “*Al-Andaluz. Las artes islámicas en España*”. Madrid. Ed. El Viso. (1992).




Catálogos:

-  Al-Andalus: **las artes islámicas en España:** [Catálogo de la Exposición realizada en Granada, 18 marzo-7 junio 1992 y en Nueva York 1 julio-27 septiembre 1992] / edición al cuidado de Jerrilynn D. Dodds. Nueva York: Metropolitan Museum of Art. (1992).
-  Arareen, Rasheed. **The other story: Afro-Asian artists in post-war Britain** [exhibition curator]. London: South Bank Centre. (1989).
-  Catálogo de la exposición de **Mohamed Sabry**, en el círculo de Bellas Artes en Valencia. (11-20 de Octubre, 1972). España: patrocina por la empajada de la R. A. de Egipto e instituto de estudios islámicos en Madrid.
-  Catálogo de la exposición de **Mohamed Sabry**. (11- 21 de Marzote 1972). Obra cultural de la caja de Ahorros y Monte de piedad de Segovia. España.
-  Catálogo de la exposición de **Mohamed Sabry**. (14-24 de Marzo, 1960). Círculo de Amistad. Salón de exposiciones Córdoba. España.
-  Catálogo de la exposición de **Mohamed Sabry**. (4- 15 de Mayo, 1956). III exposición (Pasteles). Circulo de Bellas Artes, Salón Minerva. Madrid.
-  Catálogo de la exposición de Mohamed Sabry. **Pastel**. (8-30 Mars, 1979). Paris: Centre culture Egyptien.
-  Catálogo de la exposición de Mohamed Sabry. **Pasteles**. (Abril, 1962). Qantas gallería. 57 Piccadilly, London, W.I.
-  Catálogo de la exposición del. **Pintor árabe Mohamed Sabry**. (12-25 de Mayo 1963). **II sesiones Hispano- Musulmanas**. Sala Municipal de Córdoba. España: Instituto de estudios islámicos.
-  Catálogo. **Images d'Egypte: de la fresque à la bande dessinée**. Le Caire: CEDEJ. (c1991).
-  Catálogo. **Ma'rad a'māl al-muṣawwir Muḥammad Mūsá Nājī : bi-munāsabat al-dhikrá al-ūlá li-wafātihi 5 aprīl 1957**. Cairo: al-Majlis al-A'lá li-Ri'āyat al-Funūn wa al-Adāb, 1957.
-  Cortes, J. **Catálogo de la exposición de Mohamed Sabry, en el salón la pinacoteca, en Barcelona**. España. (Marzo, 1959).
-  De Lozoya, E. M. **Catálogo de la exposición de M. Sabry, en la caja de Ahorros de Segovia**. España. (Marzo, 1972).
-  Dis conocido. **France-Egypte: dialogues de deux cultures**. Paris: AFAA : Paris-musées : Gallimard : L'œil. (1998).
-  Francés, J. **Catálogo de la exposición de Mohamed Sabry, en el círculo de Bellas Artes de Madrid**,. Madrid. (Mayo, 1956).
-  Humbert, J.-M. (1998). **L'Egypte à Paris**. Paris : Action artistique de la ville de Paris.
-  Humbert, Jean-Marcel ; Pantazzi, Michael & Ziegler, Christiane. (1994). **Egyptomania: Egypt in western art, 1730-1930**. Paris, Musée du Louvre, 20 January-18 April 1994; Ottawa, National Gallery of Canada, 17 June-18 September 1994; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 16 October 1994-29 January 1995. Ottawa : National Gallery of Canada ; Paris : Réunion des Musées Nationaux.
-  Varios. **Al-Andalus. Las artes islámicas en España**. Madrid. Ed. El Viso. (1992).
-  Varios. **La Casa Hispanomusulmana. Aportaciones De La Arqueología**. Granada: Publicaciones Del Patronato De La Alhambra Y El Generalife. (1990).


Museos:

-  Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
-  Museo de la Alhambra.
-  Museo de la facultad de Bellas Artes, El-Minía, el sur de Egipto.
-  Museo de la facultad de Bellas Artes, El Cairo.
-  Museo del arte contemporáneo, Dar al-Opera, El Cairo.
-  Museo del arte islámico, El Cairo.
-  Museo Mahmud Moktar, El Cairo.

Video:

-  Edward Said on orientalism [video recording] / Media Education Foundation; producer, Sanjay Talreja; Sut Jhally, director. AUC
-  Hallel. C. 1996, [c1992]. **Mosque**. Princeton, N.J.: Films for the Humanities & Sciences. AUC.
-  La Alhambra y el Generalife [video]. Granada: Video dar. (1990). Universidad de Granada.

C.D:

-  Al servicio de la religión [Archivo de ordenador]: prerrománico y arte islámico. Madrid: Ediciones Dolmen. (2000).