

LA DICOTOMÍA ESTÉTICA ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE EN LA NOVELA *ME LLAMO ROJO* DE ORHAN PAMUK

THE AESTHETIC DICHOTOMY BETWEEN EAST AND WEST
IN THE NOVEL *MY NAME IS RED* BY ORHAN PAMUK

Tatiana MUÑOZ BRENES

Universidad de Costa Rica (Costa Rica)

Resumen: La novela *Me llamo rojo* del Nobel turco Orhan Pamuk, revela las contrariedades del Estambul de finales del siglo XVI, en un taller de miniaturistas que enfrentan la influencia de la pintura occidental, particularmente del llamado Renacimiento veneciano. Se vive una disyuntiva entre la tradición pictórica islámica, que busca la representación del mundo con los ojos de Dios pero sin pretensiones de usurpar su lugar como creador único e inigualable; y su antítesis europea antropocéntrica, que procura la imitación exacta de la realidad. Este artículo examina los encuentros y desencuentros entre ambas culturas y sus cánones estéticos presentes en el texto de Pamuk, concluyendo que más que un conflicto con la cultura vecina es consigo mismos, en un intercambio Oriente-Occidente que se mantiene en condiciones de desigualdad hasta nuestros días, donde se busca la definición de sí mismos a partir del otro y de lo cual la Historia del Arte no ha sido ajena.

Palabras clave: Pamuk; Literatura; Pintura; Arte del islam; Historia del arte.

Abstract: The novel *My Name is Red* by the Turkish Nobel Prize Orhan Pamuk, reveals the setbacks of the late 16th century Istanbul, in a workshop of miniaturists who face the Western painting's influence, particularly the so-called Venetian Renaissance. A disjunctive exists between the Islamic pictorial tradition, which seeks the world's representation through the eyes of God, but without pretensions to usurp his place as the unique and incomparable creator; and its anthropocentric European antithesis, which looks for the exact imitation of reality. This article examines the encounters and disagreements between both cultures and their aesthetic canons present in Pamuk's text, concluding that more than a conflict with the neighboring culture, it is within itself, in an East-West exchange that remains unequal until our days, where the definition of themselves is sought from the other and from which the History of Art has not been alienated.

Keywords: Pamuk; Literature; Art of Islam; History of Art.

Introducción

Ellos pintan lo que ven, nosotros lo que miramos.
Orhan Pamuk, “Me llamo rojo”

La novela de 1998 titulada *Me llamo rojo*, del escritor turco Orhan Pamuk, ilustra el valor y el significado que el islam atribuye a las imágenes, así como la relación de encuentros y desencuentros entre Medio Oriente y la Europa Occidental. El presente texto propone un análisis de esta obra a partir de la Historia del Arte, haciendo hincapié en los modelos estéticos y tradiciones pictóricas que se confrontan en los inicios de la modernidad entre turcos y venecianos. No se ofrece un análisis literario de la obra, sino un reconocimiento de la misma como fuente válida de saber en tanto novela histórica, para comprender la historia y más precisamente la decadencia de la miniatura islámica y sus implicaciones culturales, estéticas, filosóficas y religiosas.

Orhan Pamuk (Estambul, 1952) recibió el Premio Nobel de Literatura en el año 2006, siendo considerado por el tribunal examinador de este prestigioso premio como “quien en la búsqueda del alma melancólica de su ciudad natal, ha descubierto nuevos símbolos para el choque y el entrelazamiento de las culturas” (The Nobel Foundation, 2006)¹. Su presencia en el mundo turco ha estado impregnada de polémica, pues el autor ha sido perseguido, amenazado e incluso enjuiciado por el supuesto daño que realiza a la identidad turca², haciéndose de él una figura controvertida y clave para apreciar, desde un punto de vista particular, la encrucijada intercultural que aquí nos ocupa. En palabras del autor:

Todos mis libros están contruidos con una mezcla de los métodos, procedimientos, costumbres e Historia de oriente y occidente y a eso es a lo que le debo mi [propia] riqueza. De ahí viene mi comodidad, mi doble felicidad y puedo vagar por ambos mundos sin sentir el más mínimo complejo de culpabilidad, como si pasara por mi casa. De la misma manera que los conservadores y los integristas nunca podrán sentir la comodidad que yo me he creado con Occidente, los modernistas soñadores nunca podrán entender que me aproveche con toda tranquilidad de la tradición (citado en Carpintero Ortega, 2006, p. 3).

Pamuk ha hecho de su biografía una historia personal donde se representa tal dualidad, la cual lo posiciona como una autoridad cultural para escribir sobre el tema de la integración y convivencia en medio de dos mundos en apariencia antitéticos.

Su novela *Me llamo rojo* narra la historia de un taller de ilustradores en Estambul a finales del siglo XVI. Dentro del gremio tiene lugar un asesinato del que se tiene noticia desde la primera frase del libro, crimen que permanece sin autor y sin móvil claro hasta casi el final de la novela. La obra se desenvuelve entre un tono “policíaco” y el debate intelectual-espiritual alrededor del tema de la pintura. La polémica consiste en que las influencias de Occidente están adquiriendo mucho peso en este contexto eminentemente anicónico: el retrato realista veneciano muestra una imitación “exacta”

1 Texto original: “who in the quest for the melancholic soul of his native city has discovered new symbols for the clash and interlacing of cultures”.

2 Ver “Premio Nobel de Literatura a Pamuk, bofetada a Turquía” (2006) y “Versiones contradictorias sobre los motivos de Pamuk para salir de Turquía” (Tilic, 2007).

de la realidad, la perspectiva lineal crea un trampantojo que permite ver profundidad en un lienzo, el claroscuro le da un verismo sin precedentes a los rostros, las pinturas no ilustran un texto (es decir, se hacen *per se*) y son colgadas en la pared para su contemplación... Situación que causa discordia entre los ilustradores turcos, quienes se ven en un callejón sin salida frente a la modernización de las nociones estéticas, en detrimento de sus ideas tradicionales musulmanas.

Se descubre progresivamente que los asesinatos que dan suspenso a la narración, se cometían en defensa de un libro que había sido encargado por el sultán y que se estaba manufacturando de manera clandestina: un retrato de su persona, realizado a la manera de “los francos”³ para ganar el respeto del Dux de Venecia, como estrategia política para obtener el favor de su Estado vecino, lograr alianzas y hacer pompa de las riquezas y capacidades del Imperio Otomano.

Consideraciones religiosas de la estética del islam

La obra de Pamuk se ocupa extensamente del tema de la pintura dado que es un asunto debatido a lo largo de la historia del islam. Al recurrir como fuente primaria a los textos sagrados, puede notarse que el Corán no establece explícitamente la prohibición de las imágenes. No obstante, según Delgado Pérez (2008), algunas de sus líneas se han interpretado como proscripciones de la creación figurativa, en tanto es interpretada como creación de ídolos⁴. Por ejemplo, el sura de *La mesa* (V, 92) condena la procedencia satánica de los ídolos: “¡Oh, los que creéis! Ciertamente, el vino, el juego de maysir [azar], los ídolos y las flechas son abominaciones procedentes de la actividad de Satanás. ¡Evitadla! Tal vez seáis los bienaventurados” (Corán, 2003, pp. 148-149).

El atomismo de la tradición islámica es clave: según Grabar (2012b), la capacidad de aglomeración de átomos en “cosas” es privilegio único de Dios, pero los artistas pueden organizar estos átomos en formas siempre y cuando no entraran en competencia con la divinidad de Allah. Así, según sus principios estéticos y religiosos, la creación sólo le corresponde a Dios, quien dota a los seres de *ruh* o aliento vital:

La exclusiva omnipotencia de Dios es un dogma esencial del islam con el que está relacionada la negación categórica de los ídolos. Puesto que en la representación artística del ser vivo se sospechaba ya de idolatría, la mayoría de los teólogos condenaba tales representaciones como pecado (Grabar, 2012a, p. 39).

En el sura de *Al-Hichir* (XV, 28-29), se relata cómo Dios dota a su creación divina de ese aliento dador de vida: “Acuérdate de cuando dijo tu Señor a los ángeles: ‘estoy creando un ser humano a partir de la arcilla moldeable; cuando lo haya concluido insuflaré en él parte de mi espíritu’” (Corán,

3 El término “franco” en este contexto, se utilizaba entre los turcos para designar genéricamente a los habitantes de Europa Occidental.

4 Este *aniconismo*, es decir, la prohibición y evitación de las imágenes de seres divinos dentro de un corpus de creencias, tiene visibles raíces hebreas (Vidal, 2015). Los judíos también comparten esta sensibilidad contra las imágenes y el rechazo a la idolatría. No así el cristianismo, cuya ideología asume la encarnación de Cristo como la imagen viva de Dios, librándose de la idea de la representación divina como una blasfemia. Son estas diferencias entre las religiones abrahámicas las que hoy en día suponen constantes enfrentamientos, que colocan la libertad religiosa contra la libertad de expresión artística.

2003, p. 262)⁵. Asimismo, el sura de *La reunión* (LIX, 24) afirma que: “Él es Dios, el Creador, el Innovador, el Formador” (p. 521), dando a Allah la única y sagrada potestad para crear; y a la vez se le denota como ente imposible de ser representado en el sura *El culto* (CXII, 1-4): “Él es Dios, es único, Él solo. No ha engendrado ni ha sido engendrado, y no tiene a nadie por igual” (p. 605).

Ante esta debatida ambigüedad sobre la prohibición de las imágenes, Carpintero Ortega (2006) apunta que

[...] es el motivo por el que la ilustración de libros escapa de la prohibición islámica general de representar imágenes: puesto que, en último extremo dependen del texto, no tienen un significado ni un valor por sí mismas. Lo verdaderamente prohibido por el islam, [...] no son los “ressamlar” sino los “musavvirler”, y aunque ambas palabras deriven de verbos árabes que pueden significar “dibujar”, la primera se refiere a representar en un sentido amplio y la segunda viene de “dar forma”, es decir “hacedor” hasta cierto punto, siendo musavvir uno de los atributos de Dios. Esto es, mientras que la facultad de dar forma, de crear, en suma, es prerrogativa sólo de Dios, el pobrecito ilustrador se limita a representar lo que ya existe (pp. 5-6).

Por lo tanto, es sólo mediante una exégesis teológica que la prohibición de la imagen figurativa puede ser deducida de los textos coránicos, dando como resultado el debate y un abanico de interpretaciones (Caputo Jaffe, 2011). Como se explicará más adelante, la proscripción más explícita de la representación de imágenes no pertenece en un sentido estricto a las primeras doctrinas del islam, sino al hadiz⁶, y no antes de la segunda mitad del siglo VIII (Delgado Pérez, 2008). No obstante, el aniconismo se convirtió “en auxiliar inseparable de lo sagrado; es incluso uno de los cimientos, si no el principal, del arte sacro del islam” (Burckhardt, 1999, p. 38).

El siglo XVI: los (des)encuentros con Occidente

A partir del siglo XVI, en los sistemas literarios ajenos a Occidente, la temática central ha sido el desafío frente a los modos occidentales (Lefevere, 1997). Dicha centuria constituyó una época de gran contacto con los europeos, principalmente con la próspera Venecia que, además de su fuerza comercial, contaba con una oleada de artistas que fundaron escuela para la posteridad. Venecia fue uno de los tres grandes focos del Renacimiento, al ser tierra fértil para el arte y el intercambio con Oriente; junto a Florencia, la depositaria de la nueva filosofía humanista, y Roma, la sede del papado (Bueno, 1977).

Según Brotton (2006), el comercio, las finanzas, las comodidades, el mecenazgo, el conflicto imperial y el intercambio con otras culturas son elementos clave del Renacimiento, en un contexto histórico que lleva a relecturas contemporáneas del concepto mismo de Renacimiento:

Uno de los problemas con las definiciones clásicas del Renacimiento propuestas es que celebran los logros de la civilización europea con exclusión de todos los demás. No es casualidad

5 Pasaje que es repetido en el sura de *Sad* (XXXVIII, 72).

6 “En la *sunna* tenemos la llamada ‘verbal’ o hadiz, fuente en la que, en el apartado de prohibiciones, queda claramente proscrita [...] la representación animal sobre alfombras, piedras, vestidos, dirhams, dinares, almohadas, cojines, etc., así como en paredes, techos, cortinas, turbantes, vestidos, etc., y se añade el mandato de destruir las imágenes. E igualmente está recogida en el hadiz la prohibición de retratos o similares” (Delgado Pérez, 2008, p. 3).

que el período que presenció la invención del término fuera también el momento en el que Europa afirmaba más agresivamente su dominio imperial en todo el mundo (p. 29)⁷.

Jardine & Brotton (2000) agregan a este clima de competitividad comercial y política, la confirmación estética (dada desde afuera) de lo que Europa era, es decir, aquello que los definía como “civilizados” frente a lo no europeo.

Es así como el intercambio cultural entre venecianos y el Medio Oriente produjo no sólo encuentros e intercambios culturales, sino desencuentros. O de manera más interesante, devino en conflictos entre ambas culturas, y más aún consigo mismas. Como puede observarse en el mapa de la Figura 1, la distribución política de los estados e imperios a inicios de la Edad Moderna, creó una cercanía geográfica entre los otomanos y el ducado de Venecia, siendo sitios limítrofes en una geopolítica muy distinta a la contemporánea.



Imagen 1. Mapa de Europa a principios de la Edad Moderna.
Fuente: Azcárate, Azcárate & Sánchez (2006), p. 135

Por el otro lado, el caso de Oriente se vio plagado de dudas sobre sus modos tradicionales de representación pictórica al mirar al otro, al vecino occidental. La tentación del naturalismo renacentista se hizo sentir en una tradición que, como se ha indicado, se abstiene de las representaciones de la naturaleza que compitan con la Obra Divina misma.

7 “One of the problems with the classic definitions of the Renaissance proposed is that they celebrate the achievements of European civilization to the exclusion of all others. It is no coincidence that the period that witnessed the invention of the term was also the moment at which Europe was most aggressively asserting its imperial dominance across the globe”.

Naturalismo vs. abstracción

Partiendo de los conceptos más generales, la tensión principal en la novela *Me llamo rojo* se basa en el enfrentamiento entre el naturalismo occidental y la abstracción del islam en las artes pictóricas.

Dado que la obra de Pamuk se ubica temporalmente en el siglo XVI, el contexto histórico del libro refiere a un fenómeno que está ocurriendo en las tierras vecinas de los turcos, y es lo que la historiografía del arte ha llamado “Renacimiento”.

Desde el siglo precedente al que enmarca la novela, los artistas italianos estaban empeñados en el estudio de nuevos recursos y mecanismos de representación que los llevaran a un naturalismo en las artes (en este caso, la pintura). Estaban interesados en reproducir la realidad tal y como la percibían a través de sus sentidos, sus obras eran trampantojos que se proponían como una ventana que daba la vista a un espacio profundo, una simulación tridimensional sobre un lienzo, naturalmente bidimensional.



Imagen 2. “El profeta Mahoma y el ejército musulmán en la batalla de Uhud”, del Siyer-i Nebi, 1595.

Fuente: Wikimedia Commons, dominio público

Es en ese estado coyuntural de contacto y desencuentros con Occidente que se pueden leer en *Me llamo rojo* algunas citas de los personajes que buscan reafirmar su modo de pintar: “los maestros ilustradores se convierten en tales pintando leyendas que no se parecen en nada [a la realidad] pero de forma que nosotros creamos que se parecen” (pp. 240-241)⁸. Se deja claro que no se busca “el parecido”, sino que el espectador pueda percibir la representación en un juego de *como si*: como si fuera la realidad, pero que no la es.

Según la estética del islam, el pintor debe percibir el mundo con la mirada de Dios y no con los sentidos del ser humano, de ahí que buscan no “pintar el mundo tal y como lo ven con sus propios ojos, sino con los ojos de Dios” (p. 420). Por eso la pintura musulmana es selectiva en la forma de representar el mundo, y no se ocupa de pintar todas las cosas que se miran (imagen 2) en busca de un realismo, pues ello significaría alejarse de los ojos de Dios. De ahí que señalen “la habilidad de los francos de engañar al espectador mostrando sus obras como si fuesen la realidad y no una representación, pintando con todos sus detalles [...] como si ante los ojos de Dios todo tuviera la misma importancia” (p. 503).

8 Todas las citas de la novela corresponden a Pamuk (2006), mas se indicará únicamente el número de página de la que fueron extraídas.

Ahora bien, esta ambivalencia entre rechazo y tentación por el naturalismo pictórico europeo puede ejemplificarse más desmenuzadamente a través de cuatro subcategorías: la pregunta por la representación de la realidad o de su significado, el uso de la perspectiva lineal, la sombra y las tonalidades.

Imitación vs. concepto

Mientras que los europeos conservaban una concepción platónica de la representación artística, donde el pintor es un imitador de la realidad, los turcos manejaban una noción muy distinta. Para ellos no se trataba de pintar tal y como ven los ojos, sino de pintar el concepto de las cosas, *su significado*.

Un ejemplo de ello lo brinda el cuentista del café, quien a través de la pintura de un árbol realizada por un maestro ilustrador, empezó a narrar la historia de alguien que, en medio de un bosque, decía: “pintar según las nuevas formas requiere tanta habilidad que si reproduces uno de los árboles de este bosque cualquier curioso que viera la pintura y luego viniera hasta aquí debería poder diferenciar ese árbol de los otros si quisiera”. Ante esto, el árbol de la ilustración (el cuentista a través de él) dice: “yo, esta pobre imagen de árbol que veis, le doy gracias a Dios por no haber sido pintado con semejante intención. [...] Yo no quiero ser un árbol, sino su significado” (p. 96).

Se busca el concepto por encima de la cosa. También se recurre a la metáfora de que una miniatura es la representación de un sueño congelado, de la cual se puede comentar que la pintura es más un concepto, una abstracción, un instante sin tiempo ni movimiento, ajeno al espacio real y a los planos cartesianos de la existencia. En palabras del especialista Titus Burckhardt (1999):

No intenta reflejar el mundo exterior tal como suele ofrecerse a los sentidos, con todas sus discordancias y accidentes; lo que describe de modo indirecto son las “esencias inmutables” de las cosas, en virtud de las cuales un caballo no es simplemente un individuo de su especie, sino el caballo por excelencia (p. 43).

Perspectiva, sombra y tonalidad

Uno de los principales logros del Renacimiento italiano fue la formulación y el perfeccionamiento de la perspectiva lineal, que permitió entre otras cosas representar la escala de los objetos según estos estuviesen más cerca o lejos del espectador, creando una ilusión de profundidad basada en trucos ópticos y cálculos matemáticos⁹ (Imagen 3).

No obstante, este descubrimiento es una blasfemia desde el punto de vista musulmán. La perspectiva fue un tema de debate entre los ilustradores de la novela: “hablamos tanto de la perspectiva y de si el hecho de que en la pintura veneciana los objetos del fondo fueran empequeñeciéndose constituía una impiedad o no” (p. 216), tensión que se mantendrá a lo largo del texto.

“Dicen que blasfemamos al mirar el mundo con la perspectiva de un asqueroso chucho [perro] de la calle porque pintamos del mismo tamaño un tábano y una mezquita, con la excusa de que la mezquita está más atrás” (p. 300). Estos trabajos en escala según la distancia de los objetos son un

⁹ Para una revisión de la perspectiva renacentista en la obra de Pamuk desde los estudios visuales, ver Belting (2012, pp. 45-50).



Imagen 3. Francesco di Giorgio Martini (atribuido). “Veduta arquitectónica”, ca. 1490.
Fuente: Wikimedia Commons, dominio público

irrespeto a la perspectiva desde la que mira Dios: “la perspectiva era una tentación del Diablo no sólo porque hace que el punto de vista de la pintura descienda del de Dios al de un perro callejero” (p. 305). Por ello, la pintura islámica hace uso de un punto de vista alto “desde donde Dios los contempla” (p. 134), con una línea de horizonte extremadamente elevada.

Con el uso de la perspectiva se abandonaba la mirada de Dios y se asumía la visión que se da de las cosas desde la tierra, sea por parte de un perro, de un ser humano, o cualquier ente animado o inanimado: “las cosas estaban pintadas no según la importancia que tienen en la mente de Dios, sino tal y como las ven nuestros ojos. Aquello era un terrible pecado” (p. 760).

La gravedad del uso de la perspectiva residía entonces en que implicaba un cambio en la jerarquía de valores. La perspectiva era, en otras palabras, un producto del antropocentrismo renacentista, que ponía a los ojos del hombre como el centro del mundo, desembarazándose del teocentrismo medieval y buscando la medida y proporción ajustada al ser humano. El hombre se vuelve la medida de las cosas y se olvida el punto de vista y la medida de Dios.

Un punto de debate se dio también en el tema del sombreado. El uso de la sombra que proyecta un objeto al interrumpir el paso de la luz es un signo de realismo y blasfemia:

Si queremos pintar el mundo tal y como se ve desde las calles por las que paseamos, en las que nos detenemos a charlar con otros transeúntes, si queremos hacer nuestras pinturas desde la calle, debemos aprender a introducir en nuestras pinturas, como hacen los maestros francos, lo que con más frecuencia se ve en ellas, la sombra (p. 212).

Por otro lado, los musulmanes defendían el uso de colores planos. El insertar matices de color supondría profundidad, claroscuro y con ellos un realismo no deseado. La siguiente cita es clara en ello:

Veían como cierta deshonra y como un signo de inexperiencia el hecho de que los maestros francos usaran todo tipo de tonos intermedios del rojo para la más vulgar de las heridas de espada o el más corriente de los paños y se reían de ellos sin hacerles el menor caso. Sólo un ilustrador novato, indeciso y sin voluntad usaría varios tonos para el rojo de un caftán, decían. Las sombras no sirven como excusa. De hecho, sólo había un rojo y sólo creían en él (p. 360).

Detalle considerable en tanto mira con desprecio un recurso occidental de representación y mira con orgullo su antítesis, la tradición del color puro. En palabras de Ettinghausen & Lukens (1978):

El uso de colores opacos puros en toda la pintura, sin atenuación de los pigmentos para indicar la distancia o efectos de iluminación, tales como la oscuridad o la noche. Sólo cuando las convenciones pictóricas occidentales llegaron a Oriente estos cánones clásicos cambiaron: primero en Turquía a fines del siglo XV, luego en India a fines del XVI y finalmente en Irán, intermitentemente a mediados del XVII y más decididamente a fines del XVIII, cuando la pintura al óleo sobre tela y las acuarelas reemplazaron la tradicional ténpera en papel (p. 3)¹⁰.

La temida y deseada ceguera

El tamaño de la pintura islámica (que no en vano se llama “miniatura”), la cantidad de horas continuas que trabajaba un ilustrador, el nivel de atención al detalle y la imposibilidad de la época para ayudarse de sustitutos de luz artificiales, conducían irremediablemente a la ceguera del artista. En *Me llamo rojo*, el asunto de la ceguera se trataba entre los personajes con una suerte de oscilación entre el temor y el deseo.

La ceguera se convirtió en un símbolo de estatus y honor entre el gremio. No quedar ciego durante la senectud era una deshonra y una vergüenza para el maestro ilustrador, e incluso se cuenta que, con el fin de evitar dicho desprestigio, era común que se fingiera haber quedado ciego. La ceguera garantizaba la calidad del pintor, quien tras años de arduo trabajo lograba acceder a la oscuridad, a la verdad suprema: el prescindir de los ojos para conocer la creación divina. Poder dibujar en la oscuridad significaba una verdadera aprehensión de la esencia de la realidad de Dios, sin la mediación de los ojos:

Los antiguos maestros de Shiraz y Herat –proseguí– decían que para que un ilustrador pudiera dibujar un verdadero caballo, tal y como Dios lo ve y lo desea, debería estar cincuenta años trabajando en ello sin parar y añadían que, de hecho, la mejor imagen de un caballo sería aquella que se dibujara en la oscuridad. Porque un ilustrador de verdad acabaría por quedarse ciego a fuerza de trabajar durante cincuenta años pero su mano memorizaría el caballo (pp. 37-38).

En la siguiente cita, un ilustrador resume con su narración la importancia de la ceguera, que tiene a final de cuentas un sustrato religioso y una toma de posición con respecto a las artes figurativas:

10 “The use of pure opaque colors throughout the painting, with no toning down of pigments to indicate distance or lighting effects such as darkness or night. Only when Western pictorial conventions came to the East did these classical canons change: first in Turkey at the end of the 15th century; then in India in the late 16th; and finally in Iran, intermittently in the mid-17th and more decidedly by the late 18th, when oil painting on cloth and watercolors superseded the traditional tempera on paper”.

La ceguera no era una maldición, sino la última dicha que Dios le concedía al ilustrador que había consagrado su vida entera a las bellezas por Él creadas. Porque la pintura es la búsqueda por parte del ilustrador de la manera en que Dios ve el mundo y esa visión incomparable sólo se alcanza después de una intensa vida de trabajo, recordándola cuando llega la ceguera una vez que los ojos se han cansado y el artista se encuentra agotado. Eso quiere decir que la visión que Dios tiene del mundo sólo puede comprenderse a través de la memoria de un ilustrador ciego. Cuando esa inspiración le llega al ilustrador ya anciano, o sea, cuando entre los recuerdos y la oscuridad de la ceguera se le aparece ante los ojos el paisaje visto por Dios, él se ha pasado la vida practicando, de manera que la mano puede pasar al papel por sí sola la maravillosa imagen (pp. 152-153).

El ilustrador que alcanza la ceguera se idealiza porque una vez liberado de las ataduras y engaño de la visión, es ahora capaz de pasar a la pintura sólo aquello que ha penetrado en su memoria.

La firma y el estilo

Es predecible que, si la tensión cultural que se está viviendo es con la Venecia del Renacimiento, el tema de la persona artista causaría debate entre los ilustradores turcos. Acostumbrados a una obra colectiva como lo es el libro iluminado, que lleva un arduo proceso de confección y en el que intervienen tanto las manos de diversos tipos de artesanos (como los encuadernadores o los calígrafos), así como las de muchos ilustradores del mismo taller; los pintores de miniaturas ven con novedad y temor el “estilo propio”. Fieles a la idea del “estilo del taller” por encima del estilo personal, no habían practicado oficialmente la firma de sus obras, quedando su nombre y su mano –no sin cierto remordimiento– en el olvido con el paso del tiempo. Se menciona expresamente la poca importancia que tiene aquel que ha pintado: “lo importante es que la pintura, con su belleza, remita a la riqueza de la vida humana y al amor, al respeto a los colores del mundo creado por Dios, a la meditación y a la piedad. La identidad del ilustrador no es importante” (pp. 110-111).

Mientras tanto, en Italia se está enalteciendo el nombre y el estilo del artista. Están surgiendo individualidades que marcarían para siempre la Historia del Arte occidental después de los anónimos medievales. Los turcos, por su parte, proceden de una tradición que concibe al estilo, la diferencia y la distinción como meras imperfecciones, defectos despreciables y viles dentro de la obra, tal y como se ilustra en la siguiente serie de citas:

La verdadera maestría y habilidad consisten en pintar una maravilla inigualable y no dejar el menor rastro que permita reconocer la identidad del ilustrador (p. 34).

Esa cosa llamada estilo sobre la que tanto insisten es sólo un error que nos conduce a dejar un rastro personal (p. 35).

Este capricho por el estilo, la firma y la personalidad ha llegado hasta nosotros desde Oriente por influencia de ciertos maestros chinos débiles de carácter que se desviaron del camino correcto engañados por las pinturas de los francos que les habían llevado desde Occidente los sacerdotes jesuitas (p. 119).

Creo que el estilo, o cualquier cosa que sirva para diferenciar a un ilustrador de otro, es un defecto; no una muestra de personalidad como algunos proclaman orgullosamente (p.187).

Entonces, la búsqueda del estilo es un engaño inducido por el demonio, un capricho identificado como producto de las colonizaciones de la fe por parte de Occidente (la referencia a la Compañía de

Jesús muestra que no es un asunto meramente estético, sino religioso). La imperfección es la madre del estilo, por lo que debe rechazarse la firma.

El prestigio del artista

Otro tema complicado para los ilustradores de Pamuk es la falta de reconocimiento y estatus social que tenían los pintores. El Renacimiento europeo fue acompañado de una valorización del artista, el cual no fue más un artesano y fue elevado al rango de humanista, creador e intelectual, respetado y buscado por los grandes mecenas.

Los artesanos turcos, según la novela, son condicionados desde jóvenes a creer ciertas ideas. Por ejemplo, 1) los ilustradores deben ganar dinero por otro medio ya que su oficio no les dará suficiente sustento, 2) los ilustradores han ido cayendo en decadencia, 3) los sultanes solicitan menos sus servicios, 4) el gremio termina fabricando una especie de *souvenir* improvisado para los occidentales, con temas obscenos y escenas sueltas que no forman parte de un libro, sino hechas sólo por el placer de verlas (toda una banalidad para el islam), 5) se ha abaratado la producción de ilustraciones: ahora se hacen en blanco y negro para cobrar menos y hallar compradores, o en papel sin barato pulir. Según Ettinghausen & Lukens (1978), “con muy pocas excepciones fueron considerados, debido a prejuicios religiosos y sociales, como meros artesanos en lugar de artistas creativos en el sentido occidental” (p. 3)¹¹.

Pregunta un personaje: “¿Y cuándo ocurrirá ese milagro? [...] ¿Cuándo se apreciarán realmente todas esas decenas de pinturas que hemos hecho hasta quedarnos ciegos? ¿Cuándo se me, se nos dará el aprecio que nos merecemos?” (p. 324).

La culpa y el castigo

Los personajes del libro son atormentados por la culpa de ser pintores. Se dice que, el día del Juicio Final, los artistas pictóricos serían castigados y Dios les impondrá la sentencia de dar vida a aquello que han creado (Steward, 1968), es decir, dotarlo de *ruh*. Se lee en el hadiz: “todos los hombres que reproducen la figura humana son imitadores de Dios, y en tanto que tales, punibles: Dios impondrá como castigo a aquel que haya creado una imagen la necesidad de insuflarle vida a su imagen; pero eso jamás será posible” (citado en Delgado Pérez, 2008, p. 2). Esta idea se ilustra en la siguiente cita de Pamuk:

¿Por qué todos creen que la pintura les cerrará las puertas del Paraíso? –¡Ya sabe por qué! Porque recuerdan que Nuestro Santo Profeta dijo que en el Día del Juicio Dios daría el más duro de los castigos a los pintores. [...] El Día del Juicio se les pedirá a los que han creado esos ídolos que les insuflen vida [...]. Pero como serán incapaces de darle vida a nada serán castigados con las penas del Infierno. No lo olvidemos; Creador es uno de los Nombres de Dios en el Sagrado Corán. Sólo Dios es el que crea, el que hace que exista lo inexistente y da vida a lo que no la tiene. Nadie debe intentar competir con él. La pretensión de los pintores de hacer lo que Él hace, de ser creadores como Él, es el mayor de los pecados (pp. 304-305).

11 “With very few exceptions, they were regarded, due to religious and social prejudice, as mere artisans rather than creative artists in the Western sense”.

Por lo tanto, el artista será juzgado por su orgulloso intento de imitar al creador único, lo cual condena a pintores y escultores como “los peores de los hombres [...] una especie de competidor de Dios al crear algo que tiene vida real o potencial” (Delgado Pérez, 2008, p. 2).

La preeminencia de la caligrafía vs. la autonomía de la pintura

El privilegio que goza la caligrafía sobre las artes figurativas en el islam, tiene que ver con la prohibición y el aborrecimiento por las imágenes naturalistas. La imagen quedaba infravalorada frente a la escritura por el rechazo que guarda el islam a la idolatría.

De esta manera, el calígrafo siempre fue el artesano más valorado, porque daba cuerpo a la palabra divina de Allah. Por ello la novela menciona a “aquellos enemigos del color y las ilustraciones que dicen que el auténtico arte es la caligrafía y que la pintura es sólo una excusa para que resalte” (p. 113). La pintura debía ilustrar la historia que se narraba, lo que la hacía estar siempre supeditada al orden de la caligrafía. La pintura se justificaba siempre y cuando estuviese sujeta a la disposición de la letra:

Nadie critica las pinturas de los maestros persas ni los prodigios de los mayores maestros de Herat porque, al fin y al cabo, se ven como parte de la decoración de los márgenes y realzan la hermosura de la escritura y las maravillas de la caligrafía (p. 762).

De la idea anterior se deduce que, si la pintura estaba subordinada a la caligrafía, era impensable la idea de la pintura aislada e independiente. No hay imagen sin texto:

Nuestros ojos, que se cansan leyendo estas historias, descansan mirando las ilustraciones. Si hay algo en la historia que a nuestra mente y a nuestra imaginación les cueste representarse, de inmediato acude en nuestra ayuda la ilustración. La pintura, el florecimiento en colores de la historia. Nadie puede imaginar una pintura sin historia (p. 48).

La pintura fuera del libro, en un lienzo independiente, sin razón de ser más que retratar la realidad y ser admirada, era una creación hereje. Colgar la pintura en la pared era un símbolo de idolatría:

Cuando intento pensar en una pintura que no completa una historia [escrita], lo primero que se me viene a la cabeza es que se convertiría en un ídolo. Porque como no podríamos creer en una historia que no existe, tendríamos que creer en la pintura, en esa cosa (p. 208).

Las pinturas no se cuelgan de las paredes. Porque si colgamos una pintura de la pared, sea cual sea nuestra intención, después de un tiempo acabaremos por adorarla. Si, como hacen los infieles, creyera que el Profeta Jesús es Dios al mismo tiempo, Dios me libre, entonces comprendería que Dios pudiera ser visto en el mundo e, incluso, que podría manifestarse en forma humana y podría aceptar que se hiciera una pintura de un hombre y que se colgara de la pared. Comprendes que, sin darnos cuenta, acabaríamos adorando cualquier pintura que se colgara de la pared, ¿no? (p. 209).

Mientras tanto, una pintura veneciana era autónoma (no dependiente del texto: “al mirarla comprendía que la pintura era la historia en sí misma. No era la prolongación de una historia, sino algo en sí mismo” (p. 49). De ahí el temor de occidentalizarse:

Si usamos las maneras de los francos, nuestro trabajo deja de ser sólo ilustración de algo, deja de ser algo sin valor para comenzar a ser pura y simplemente pintura. Eso que prohíbe

el Sagrado Corán y que tan poco gustaba a Nuestro Profeta (pp. 762-763).

Esta lógica explica también, más allá de la estética de los libros iluminados, la decoración de los espacios sagrados musulmanes (imagen 4). La mezquita está libre de imágenes figurativas, y su arte ornamental se basa en trazos caligráficos estilizados que revelan el verbo sagrado: “en el islam, los íconos dejan su lugar a la escritura sacra, que vienen a ser la encarnación visible de la Palabra Divina” (Burckhardt, 1999, p. 17).

El retrato

Un tema fundamental en la novela de Pamuk es la retratística, un género inexistente como tal para el islam en tanto su estética no busca la representación exacta de la realidad, sino una asimilación de su concepto. El contacto entre ambas culturas se había visto catalizado por un objeto que ejerció mucha influencia en la época, como lo fue la medalla retrato: “diseñadas para ser producidas en copias múltiples, estas imágenes de los famosos e influyentes fueron la base para las identidades duraderamente reconocibles de aquellos a quienes representaban” (Jardine & Brotton, 2000, p. 23)¹². De manera que estos retratos de personas influyentes se esparcieron a lo largo de Europa e incluso fuera de ella, dando al individuo retratado un halo de dominio y autoridad (la imagen 5 muestra al Süleyman representado a la usanza de la miniatura otomana, que puede contrastarse con la imagen 6 que muestra al mismo mandatario retratado a la veneciana).

Según Manguel (2007), la importancia del retrato en las artes figurativas estriba en que reproduce la unicidad identificable y no el común, el individuo y no la especie, la singularidad y nunca la universalidad. Aún más, el retrato va más allá de la identidad del retratado, y llega a simbolizar lo que esa persona representa (autoridad, en este caso); lo cual permite a su vez que la imagen usurpe al individuo “al reemplazar



Imagen 4. La Gran Mezquita de Bursa o Ulu Cami, Turquía, siglo XIV.
Fuente: Wikimedia Commons, dominio público

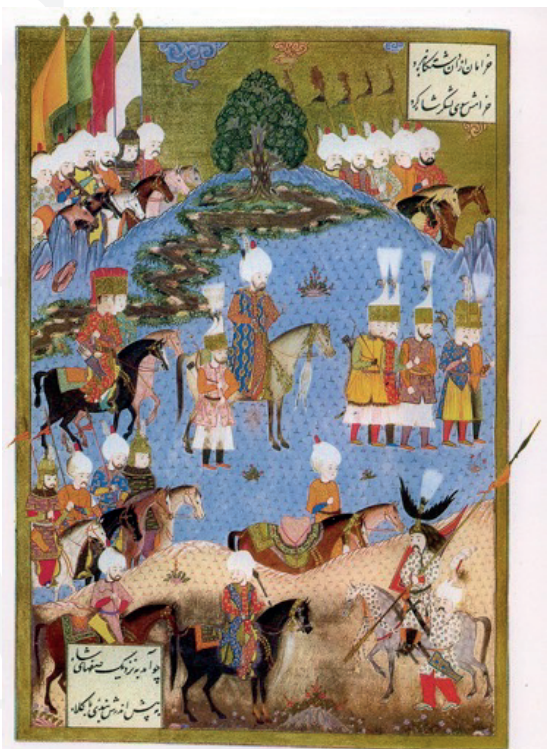


Imagen 5. “El magnífico Süleyman marchando con su ejército en Nakhichevan”, 1561.
Fuente: Wikimedia Commons, dominio público

12 “Designed to be produced in multiple copies, these images of the famous and influential formed the basis for lastingly recognizable identities of those they represented”.

la autoridad de la carne y la sangre verdaderas por un fantasma de pintura y madera y otorgar así la primacía al símbolo, no ya como símbolo sino como realidad” (p. 159).

Me llamo rojo muestra la tentación de la vanidad alimentada por el retrato. Ser recordado, ser inmortal:

Con que tu cara sea pintada así una sola vez, ya nadie será capaz de olvidarte. Por muy lejos que estés, aquel que mire tu imagen te sentirá muy cerca de sí. Todos aquellos que no te hayan visto en vida, años después de tu muerte pueden encontrarse frente a frente contigo como si te estuvieran delante (p. 50).

El retrato también servía para autentificar las banalidades de la vida: el poder, la riqueza, las posesiones y el cargo ocupado en una sociedad estratificada. Se critica en el siguiente fragmento la práctica común de retratar a los comitentes, a los poderosos mecenas al lado de las figuras sagradas en los altares europeos:

Todos se hacían retratos, como si se hubieran contagiado de una epidemia [...]. Toda Venecia. Los que tenían dinero y poder ordenaban sus retratos tanto para que fueran testigos y recuerdo de sus vidas como símbolos de sus fortunas, de su poder y su fuerza. Para que estuvieran siempre allí, frente a nosotros, para proclamar su existencia y sugerir que eran distintos y únicos. [...] A los ricos aficionados a la pintura, a los príncipes y a los miembros de las grandes familias les poseyó una fiebre tal por hacer que pintaran sus rostros con el menor motivo que incluso cuando encargaban alguna pintura para las paredes de las iglesias con escenas de la Biblia o de vidas de santos aquellos infieles ponían como condición que su rostro apareciera en algún lugar de la pintura (pp. 204-205).

El retrato brinda la posibilidad de un recuerdo más fiel a la memoria. Aunque este género pictórico sea la blasfemia absoluta, pues es producto del antropocentrismo renacentista que desafía la centralidad de Dios y busca representar al hombre como centro del universo.

En una suerte de pulso contra los Estados europeos, los turcos buscan medir su poder igualando los estilos francos: “el Sultán, Escudo del Mundo, quería demostrar en el milenario de nuestro calendario que tanto él como su Estado podían usar las maneras de los francos tan bien como ellos mismos” (p. 60). La pintura, como lo han sido siempre las artes, se convertía entonces en un mecanismo de poder, legitimación y afianzamiento. El retrato que provocó muertes y discordia en el libro de Pamuk, lo que pretendía era únicamente eso: “que el Dux de Venecia se dijera ‘Si tenemos en cuenta que los ilustradores empiezan a ver las cosas y a pintarlas como nosotros, eso quiere decir que los otomanos han comenzado a parecerse nos’ y que así admitiera el poder y la amistad de Nuestro Sultán” (p. 514). Que se mostrara al duque



Imagen 6. Seguidor de Tiziano, “El sultán Süleyman”, ca. 1530.
Fuente: Wikimedia Commons, dominio público

[...] la fuerza y la riqueza de la Casa de Osman, espada y orgullo del Islam, y que grabara el temor en su corazón. En este libro se hablaría, con sus correspondientes ilustraciones, de lo más valioso y lo más esencial de nuestro mundo y además habría en el corazón del libro una imagen de Nuestro Sultán como las de los tratados de fisonomía. Como se haría uso de las técnicas de los francos, el libro despertaría la admiración del Dux de Venecia y sus deseos de que fuéramos aliados (p. 438).

Según Caputo Jaffe (2011), en efecto, la resistencia ante la representación “dependía en parte de contingencias filosóficas, así como de los intereses políticos de los califas en particular. Era un tema controversial, sobre todo cuando se trataba de la representación de seres sagrados o de importantes imágenes religiosas y políticas” (p. 7).

Tradición vs. modernización

Un último punto engloba todo el análisis anterior. Lo que se juega en última instancia es un conflicto identitario y cultural que enfrentan los otomanos, la última gran dinastía islámica, a quienes la historia encomendó enfrentar un intercambio estético, cosmológico, espiritual, artístico. El contacto con Occidente ya ha desencadenado un proceso irrefrenable de modernización y de puesta en duda del paradigma tradicional, y la pintura del islam se irá permeando, como les sucedió a muchos pueblos a lo largo de la historia, de influencias europeas:

Las primeras pinturas turcas se inspiraron en fuentes persas del siglo XV. Pero sobre el año 1500 un cambio marcado tuvo lugar. En primer lugar, se introdujeron ciertas convenciones europeas, principalmente en el retrato y la representación de la perspectiva arquitectónica; ellos, sin embargo, fueron pronto descartadas. En el segundo cuarto del siglo XVI, hubo un interés creciente en el realismo, particularmente en la representación de operaciones militares y espectáculos de la corte. Este nuevo interés condujo a un aumento de los retratos, especialmente de sultanes y a figuras individuales estrechamente observadas (Ettinghausen & Lukens, 1978, p. 46)¹³.

En ciertos pasajes de la novela de Pamuk, se percibe aún cierta resistencia por parte de quienes defienden la tradición. Un espíritu de lucha se hace sentir en ciertos personajes en contra de la desaparición de la pintura otomana:

Nosotros somos los que queremos que en los talleres continúe la antigua ética, que se siga el camino de los maestros persas, los que afirmamos que no todo se puede pintar por dinero. Los que afirmamos que en nuestros libros deberían aparecer las viejas leyendas, las epopeyas y las historias antiguas en lugar de armas, ejércitos, prisioneros y conquistadores, que no se deberían abandonar los antiguos modelos (p. 178).

Por otro lado, en los capítulos finales se va notando el derrotismo, el temor, la nostalgia y el dolor (incluso la culpa, de nuevo) de ver el desvanecimiento de las miniaturas dentro del fenómeno

13 “Early Turkish paintings were inspired by 15th-century Persian sources. But about 1500 a marked change took place. At first certain European conventions were introduced, mainly in portraiture and the rendering of architectural perspective; they, however, were soon discarded. In the second quarter of the 16th century, there was a persistently growing interest in realism, particularly in the depiction of military operations and court spectacles. This new interest led to an increase in portraits, especially of sultans, and to closely observed individual figures”.

europizante: “tenía miedo porque había comprendido que la pasión por los retratos acabaría con la pintura musulmana, que los antiguos maestros de Herat habían hecho perfecta e inmutable, y además hasta lo había deseado” (p. 207); “iba a alejar la pintura de la perspectiva de Dios. Porque me disponía a traicionar las ilustraciones surgidas de los sueños de los maestros de Herat y toda una tradición pictórica” (p. 212); “le reconcomían el alma lo que consideraba una cierta falta de respeto hacia los antiguos maestros y una extraña deshonra que sentía por vez primera” (p. 244); “cuando se empieza a pintar imitando a los maestros francos e italianos, se acabará todo este universo de significado y comenzará el reino de la forma” (p. 607).

En la ambivalencia de su crisis identitaria, se descubre una nostalgia y a la vez un deseo de occidentalización. Empieza a anticiparse el final de su tradición, en una derrota frente a los modos francos que se están universalizando:

Nuestro estilo acabará muriendo y nuestros colores empalideciendo. A nadie le interesarán nuestros libros ni nuestras ilustraciones. Y aquellos a quienes les interese, o no entenderán nada y fruncirán los labios preguntándose por qué no hay perspectiva, o simplemente no podrán encontrar nuestros libros. Porque el desinterés, el tiempo y los desastres naturales irán royendo lentamente nuestras pinturas hasta acabar con ellas (p. 326).

Pamuk se vale del recurso de la voz femenina y emocional de Sekure para dar cierre a su libro. Ella funciona como epílogo a la extensa narración, adelantándose años a los hechos y contando cómo se dio de manera paulatina la muerte de la pintura otomana:

Y así fue como se marchitó la rosa roja del entusiasmo por la ilustración y la pintura que llevaba un siglo floreciendo en Estambul inspirada por el país de los persas. El conflicto entre las maneras de los antiguos maestros de Herat y los maestros francos, que dieron lugar a tantas discusiones entre ilustradores y a interminables debates, nunca llegó a resolverse. Porque se abandonó la pintura; ni se pintaba como los orientales ni como los occidentales: los ilustradores no se enfurecieron ni se rebelaron; como ancianos que aceptan en silencio una enfermedad, lentamente y de manera humilde, aceptaron el hecho con tristeza y resignación. No sentían curiosidad por las obras de los maestros de Herat y Tabriz, a quienes en tiempos tanto habían admirado, ni por lo que hacían los maestros francos, cuyas nuevas maneras habían tratado de imitar indecisos entre la envidia y el odio, ni siquiera soñaban con ello (pp. 797-798).

Conclusiones

Es el Diablo quien tiene un estilo,
es el Diablo quien separa el Oriente del Occidente.

Orhan Pamuk, “Me llamo rojo”

¿Qué se puede concluir de un tema que a todas luces es actual? ¿Hay una respuesta ante esta mirada frontal que se lanzan Oriente y Occidente? La historia, más que responder, ha arrojado más disyuntivas. El influjo occidental en las artes y la cultura islámica ha sido evidente, llegando a momentos de modernización forzada que terminan en movimientos que buscan un regreso a lo propio (por ejemplo, en la revolución iraní de 1979 o la primavera árabe que arranca en Túnez, 2010).

También hay un influjo de Oriente a Occidente (esto es bidireccional, aunque no equitativo), donde a modo de una fantasía fundamentada en torpes necesidades comerciales y modas, ha traído una versión *trivializada* y prejuiciada de la cultura islámica (el mejor ejemplo es la música y la danza) que se populariza sin una noción del verdadero significado de tales prácticas, sin interés alguno por un entendimiento intercultural. Oriente nos llega de esa forma también a través de los noticieros con prejuicios de tipo bélico, reduciendo la fe y la cultura islámica a la *yihad*, sin una fundamentación ni conocimiento claros del contexto histórico y político de dichos fenómenos. Se ignoran así los verdaderos aportes de esta cultura a Occidente: astronomía, álgebra, química, medicina, literatura, arquitectura, artes plásticas, filosofía, y demás.

La mirada frente a Medio Oriente se ha complicado, creando un discurso de la otredad donde es posible que Occidente esté proyectando lo peor de sí mismo (¿acaso no ha sido Europa quien ha jugado con esos pueblos a su antojo geopolítico, cuales piezas de ajedrez, durante siglos?). Un espejo deformado y negado, donde se concibe como amenaza lo ajeno y distinto, y donde los medios formadores de opinión pública hacen desastres, en lugar de atender a la invitación de “desembarazarnos de la concepción del mundo islámico como un cuerpo estático e inamovible, completamente opuesto al mundo cristiano, para dar paso a una visión que considere las múltiples concepciones y los constantes diálogos que este mundo ha tenido con Europa” y con el mundo (Caputo Jaffe, 2011).

Todo esto responde al fenómeno ampliamente estudiado por Edward Said (1990) y que se ha denominado *orientalismo*. Oriente es más que el vecino inmediato de Europa: es el territorio de sus colonias más extensas y ricas, la fuente de su civilización y su cultura material, pero que es al mismo tiempo percibido como un contrincante “y una de sus imágenes más profundas y repetidas de Lo Otro. [...] Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia” (p. 20). La creación imaginaria de un Occidente contrapuesto a un Oriente, es una formulación dentro de una compleja red de intereses en la que los europeos adquirieron fuerzas e identidad al enaltecerse en detrimento de Oriente, “al que consideraba una forma inferior y rechazable de sí misma” (p.22).

Me llamo rojo parece dejarnos en un callejón sin salida. Queda cierto sabor a nostalgia y desesperanza para el lector o lectora que ha logrado identificarse con los personajes aun siendo ajeno a la cultura turca. No obstante, aunque la historia no se puede detener en un mundo más tendiente –querámoslo o no– a la contradictoria globalización, donde muchas particularidades locales se han ido desvaneciendo ante la modernización irrefrenable; el texto analizado aquí nos deja algún rincón conciliador si se desmenuzan las líneas. Nos dice un personaje de Pamuk: “tanto el Oriente como el Occidente son de Dios” (p. 306), con un tono de más esperanza que el adoptado en el resto del libro. Al final, la distinción Oriente-Occidente es una ficción que separa y antagoniza a los pueblos, una necesidad de diferenciación. Recuerda al narcisismo de las pequeñas diferencias del que nos hablaba Freud (2000), la obsesión por diferenciarnos como grupo (imaginariamente cohesionado) de aquello que resulta más familiar y parecido. Esto nos lleva a la hostilidad que en todas las relaciones sociales se terminan sobreponiendo a cualquier lazo, a la cofraternidad, a la unión de la especie. Es un juego de espejos engañosos en donde buscamos hacer del otro algo exótico para definimos a nosotros mismos. La Historia del Arte, por supuesto, ha sido partícipe de esta contradicción.

Referencias

- AZCÁRATE, B., AZCÁRATE, M. V. & SÁNCHEZ, J. (2006). *Atlas histórico y geográfico universitario*. Madrid: UNED.
- BELTING, H. (2012). *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal.
- BROTON, J. (2006). *The Renaissance. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- BUENO, M. (1977). *Principios de estética*. Ciudad de México: Patria.
- BURCKHARDT, T. (1999). *El arte del islam. Lenguaje y significado*. Palma de Mallorca: Olañeta.
- CAPUTO JAFFE, A. (2011). “Iconoclasia y «aniconismo»: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano”. *Entremons, UPF Journal of World History*(2), 1-28.
- CARPINTERO ORTEGA, R. (2006). “Me llamo rojo de Orhan Pamuk: una sinécdoque de la occidentalización”. *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, XLII, 297-306.
- CORÁN. (2003). Traducción de Juan Vernet. Barcelona: Random House Mondadori.
- DELGADO PÉREZ, M. M. (2008). *La representación figurativa en el Islam: la recreación estética tolerada*. Ponencia presentada en el congreso “Los Derechos Humanos en al-Andalus”, Sevilla. Recuperado el 11 de agosto de 2018, de <https://www.academia.edu/5007116/La_representaci%C3%B3n_figurativa_en_el_Islam_la_recreaci%C3%B3n_est%C3%A9tica_tolerada>.
- ETTINGHAUSEN, R. & LUKENS, M. (1978). “Islamic art”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXXVI(2).
- FREUD, S. (2000). “Psicología de las masas y análisis del yo (1921)”. En *Obras completas* (Vol. XVI-II). Buenos Aires: Amorrortu.
- GRABAR, O. (2012a). “Arte y cultura en el mundo islámico”. En HATTSTEIN, M. & DELIUS, P. (Eds.). *Islam. Arte y arquitectura*. Alemania: H. F. Ullman.
- (2012b). “La mezquita”. En HATTSTEIN, M. & DELIUS, P. (Eds.). *Islam. Arte y arquitectura*. Alemania: H. F. Ullman.
- JARDINE, L. & BROTON, J. (2000). *Global interests. Renaissance Arte between East and West*. Londres: Reaktion Books.
- LEFEVERE, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- MANGUEL, A. (2007). *Leer imágenes: una historia privada del arte*. España: Alianza.
- PAMUK, O. (2006). *Me llamo rojo*. Buenos Aires: Alfaguara.
- PREMIO NOBEL DE LITERATURA A PAMUK, BOFETADA A TURQUÍA. (14 de octubre, 2006). *Proceso*. Recuperado el 5 de agosto de 2018, de <<https://www.proceso.com.mx/222203/premio-nobel-de-literatura-a-pamuk-bofetada-a-turquia>>.
- SAID, E. W. (1990). *Orientalismo*. Madrid: Libertarias/Prodhufo.
- STEWART, D. (1968). *El antiguo Islam*. Time-Life International.
- THE NOBEL FOUNDATION. (2006). *The Nobel Prize in Literature 2006*. Recuperado el 9 de octubre de 2016, de <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/>.

TILIC, D. (6 de julio, 2007). “Versiones contradictorias sobre los motivos de Pamuk para salir de Turquía”. *El Cultural*. Recuperado el 5 de agosto de 2018, de <<https://www.elcultural.com/noticias/letras/Versiones-contradictorias-sobre-los-motivos-de-Pamuk-para-salir-de-Turquia/500741>>.

VIDAL, J. M. (2015). “¿Quiere Dios que lo dibujen?” Recuperado el 10 de octubre de 2016, de <<http://www.elmundo.es/cultura/2015/01/08/54ae82a9268e3ee53d8b4575.html>>.