

Los curvilíneos trazos del calígrafo

Edgardo Civallero

Al-ḥamdullillah al-lathīna jaʿala al-aqlām rāḥatan al-āqdām wa nāʾibatan ʿan al-mushāfahati bil-kalām.

[Alabado sea Dios por el que nos trajo las plumas que nos evitan tener que utilizar nuestros pies y reemplazó la necesidad de hablar con palabras].

Frase antaño usada por las poblaciones islamizadas del Sahara como encabezamiento de una carta.

Mi agradecimiento a Sara Plaza Moreno por la revisión y corrección del texto y la discusión de las ideas que en él se expresan.

© Edgardo Civallero, 2015.

Distribuido como *pre-print* bajo licencia Creative Commons by-nc-nd 4.0 "Bibliotecario". <http://biblio-tecario.blogspot.com.es/>

Introducción

La caligrafía (árabe *khatt*, turco *hat*) fue, en tiempos pasados, una forma de arte. Una que, lamentablemente, se ha ido perdiendo de manera progresiva con el (alarmante) abandono de la escritura a mano.

Para los pueblos que lo crearon y para aquellos que asumieron como propio el alfabeto árabe (o alguno de sus derivados y asociados), esto no fue una excepción. Sus signos escritos –que fluían en su grácil trazado de derecha a izquierda– demostraron poseer buenas cualidades para convertirse en una prestigiosa forma de arte. Y terminaron haciéndolo: no solo sobre los manuscritos y otros documentos en papel o pergamino, por cierto, sino también en la cerámica, los textiles y, sobre todo, en la arquitectura. En los espacios religiosos islámicos –y buena parte de los grandes edificios públicos lo eran– no estaban permitidas las representaciones gráficas de seres con alma y, por ende, la decoración se realizó siempre a base de motivos geométricos y vegetales y de frases caligrafiadas, generalmente extraídas del Corán.

Los escritores árabes decían que la caligrafía era "música para los ojos". "La pluma", explicaban, "es la embajadora de la inteligencia, la mensajera del pensamiento, y la intérprete de la mente". "La caligrafía da mayor claridad a la verdad", concluían.

Como muchos otros artistas, el calígrafo árabe (*khattat*, *khattatiya*) tenía una relación muy especial con sus instrumentos de trabajo (*adawat al-khatt*). Los trataba con mimo, los adornaba e incluso los rodeaba de mística, de secretos y de leyendas, las cuales también eran, al fin y al cabo, parte del oficio.

El cálamo

El cálamo (árabe *qalam*; también *mirqash*, *mizbar*, *midhbar*, *qasab*, *yara'ah* o *rashshash*; turco *kalem*) era la principal herramienta del escribiente, una verdadera extensión de su brazo y de su espíritu.

Consistía en una pieza de caña (*Arundo donax*, *Phragmites australis*...) de unos 20 cm de longitud, tallada a mano. La caña –planta generalmente bianual, que alcanza unos 4 m de altura– necesita agua, viento y sol: el primero permite su crecimiento, el segundo

la bambolea de un lado a otro (lo que resulta en fibras más resistentes y elásticas), y el tercero la seca y convierte la película exterior en una capa lisa, dura y brillante. Las de mejor calidad solían encontrarse en las costas del Golfo Pérsico, aunque también se alababan las virtudes de las del Nilo y las del Mar Caspio. El calígrafo seleccionaba las piezas maduras y secas que le pareciesen más sólidas, rectas, agradables al tacto y a la vista, y que se ajustasen bien a su mano. Incluso las golpeaba levemente contra una superficie dura para escuchar el sonido que producían.



Tras dividir la caña en piezas de longitud apropiada (generalmente segmentos comprendidos entre nudo y nudo), algunos calígrafos sometían el material a ciertos procesos que le proporcionaban unas características determinadas. En Turquía, por ejemplo, se enterraban los tubos hasta cuatro años en estiércol, el cual mantenía una temperatura constante y daba a los cálamos dureza y un característico color marrón-rojizo.

Todo calígrafo poseía una navaja especial (*barrayah, mibrah, mibzaq, mijza'ah, mijwab*) para cortar y tallar (*bary, birayah*) sus cálamos. Se trataba de un cuchillo de hoja fina y filosa de acero templado y mango de hueso o marfil. Antaño había artesanos especializados en su fabricación, y las mejores navajas (ricamente decoradas) venían firmadas.

A la hora de preparar su cálamo, el calígrafo tomaba la pieza de caña y de un solo golpe cortaba en oblicuo la parte inferior de uno de sus extremos. Quedaban entonces a la vista tanto el exterior rojizo, llamado "la carne del cálamo" (*lahm al-qalam*), como el interior blanco, "la grasa del cálamo" (*shahm al-qalam*). Luego procedía a cortar los dos costados para crear una silueta de pluma (*anfah, khurtum*), y rebajaba ésta hasta darle el ancho que quería para su caligrafía. A continuación hendía la punta para facilitar la circulación de la tinta. Y finalmente seccionaba el extremo de esa punta (*qatt* o *qattah*) dándole la forma deseada: horizontal o *jazm (al-qatt al-mustawi)*, oblicua o *tahrif (al-qatt al-muharraf)*, o redondeada (*al-qatt al-musawwab* y *al-qatt al-qa'im*). Los dos últimos pasos generalmente se realizaban sobre una plaqueta de corte llamada *miqatt* o *miqattah* (turco *makta*), hecha de marfil, nácar, cuerno (*almikt*) o madera dura, que estaba provista de un hueco en el cual el cálamo quedaba sujeto.

Todas las etapas del proceso, llamado *ta'nif*, eran importantes, pero el último paso, el de cortar la punta de la pluma, era fundamental; tanto, que a veces era usado como *nasib*, prueba iniciática para entrar a algunas órdenes místicas. Pues se creía que para cortar la punta de forma correcta había que ser una persona recta y honesta.

"Un cálamo bien tallado ya es la mitad de la caligrafía" anotó el escritor egipcio Ahmad al-Qalqashandi en el s. XV. "Si das una buena forma a tu pluma, tu caligrafía será buena. Pero si eres negligente con tu pluma, lo serás con tu caligrafía", había dejado escrito Yāqūt al-Musta'simi dos siglos antes. Cada calígrafo, pues, creaba su propio cálamo de acuerdo a sus gustos y características físicas y personales. Y lo volvía a tallar periódicamente, para ajustarlo y enmendar los efectos del natural desgaste del material.

Cuando el cálamo se arruinaba era preciso preparar otro, pero había que hacerlo cuidadosamente, sobre todo si la sustitución ocurría durante la escritura de un manuscrito: dado que en toda la obra debía mantenerse el mismo grosor de línea y de letra, la anchura del nuevo cálamo tenía que ser la misma que la del que había quedado inservible. Para comprobar esa anchura, los calígrafos habían ideado un sistema de medición muy particular: en pelos de asno. Cada uno de los principales estilos caligráficos del mundo islámico tenía una medida determinada en esa curiosa unidad: una de las más importante, el *tomar*, se escribía con cálamos cuyas puntas tenían una anchura equivalente a 24 pelos de asno. El *thoulthaine* tenía una anchura de 16, el *nisf* una de 12 y el *thoulth*, una de ocho (nótese que los nombres de estos últimos estilos significan "dos tercios" de la anchura del *tomar*, "la mitad" de la anchura del *tomar* y "un tercio" de la anchura del *tomar*).



Los calígrafos diferenciaban entre lados y caras de la pluma. Así, por ejemplo, hablaban de *sadr al-qalam* (cara externa de la pluma) y *wajh al-qalam* (cara interna). Usando uno u otro lograban distintos tipos de trazos y adornos en las letras.

La tinta

La tinta (árabe *ahbar*; también *niqs* o *murakkab*; turco *mürekkep*) era un material muy especial para los calígrafos árabes. "Las estrellas de la sabiduría brillan en la profundidad de la tinta", escribió el célebre califa abásida Al-Ma'mun en el s. IX. Se trataba, sobre todo, de tinta negra (*khidad*, *sawad*) de dos clases: de hollín y de agallas. La primera, llamada *madâd*, se elaboraba con hollín obtenido de la combustión de aceites (rábano, lino), maderas, pelos de cabra, huesos de dátiles, cebada, guisantes o cera; debía ser un poco graso y extremadamente fino, y se mezclaba con goma arábiga y agua de mirto. A veces ese hollín se raspaba de las lámparas de las mezquitas, lo que daba al resultado final cierto toque espiritual. La segunda, denominada *hibr*, se preparaba con agallas de roble de Siria (*'afs*), sulfato de hierro (*zaj*) y goma arábiga.

Si bien había numerosos maestros (*habbar*, *hibri*) en el oficio de preparar tintas (de hecho, en todas las grandes ciudades solía haber un mercado especializado en el

tema), cada calígrafo se vanagloriaba de poder elaborar él mismo las suyas, e incluso de poseer recetas secretas. De hecho, cada cual añadía uno o varios ingredientes "personales": alumbre, corteza de granada, huesos de dátiles carbonizados y molidos, leche cuajada, azafrán, miel, clara de huevo, agua de rosas, agua de mirto, clavo de olor... La fase más delicada del proceso era la de obtener una mezcla homogénea de todos los materiales. Para ello, los textos antiguos ofrecían pintorescos consejos sobre la manera de conseguir que los componentes se aglutinaran bien: unos decían que era preciso atar la botella de tinta sobre el lomo de un camello que fuese en las caravanas de peregrinación a La Meca (el viaje tomaba varios meses, y a la vuelta, con tanto bamboleo, la tinta estaba perfectamente mezclada); otros, que había que atarla a la puerta de un *hammam* (baño público) muy frecuentado. El último paso consistía en filtrar la tinta para librarla de impurezas, y aromatizarla.

Los calígrafos tenían sus tintas favoritas en función de cómo se adaptasen a tal o cual papel, y también de acuerdo a una densidad, una negrura o una fluidez determinadas. Era un ingrediente tan importante que se escribieron numerosos textos sobre ella, como los que, en 1025, Tamin ibn al-Mu'izz ibn Badis incluyó en su obra *Kitab 'umdat al-kuttab wa 'uddat dhawi al-albab*. Algunas tintas se presentaban secas, como galletas, bloques o saquitos de polvos, y estaban destinadas a los calígrafos viajeros o a los itinerantes, que solo tenían que meterlas en su tintero (o en un recipiente llamado *misqah*, *siqah*, *mimwah* o *mawardiyah*), añadirles un poco de agua y diluirlas ayudándose de una espatulilla llamada *milwaq*.

Para ayudar al secado rápido de la tinta se la rociaba con arena fina (árabe *turab*; turco *rih* o *rik*), la cual se conservaba en un recipiente especial, el *rihdan*. Algunos agregaban polvo de oro, que se adhería a la tinta fresca y, cuando estaba seca, la hacía destellar.

La mayor parte de los antiguos manuscritos árabes presentaban caligrafías realizadas con tinta negra, negro-azulada (*akhal*) o marrón. Solo se usaban algunos puntos de color, concretamente rojo (*humrah*), para señalar las vocales (*al-naqt bi-al-nahw*). Esta economía tonal proporcionaba a los libros una gran sobriedad. Más tarde se comenzó a agregar más colorido en las cabeceras de los capítulos, y se emplearon gamas más vivas —rojas, amarillas, azules o verdes— para marcar tanto las vocales como los signos diacríticos (un proceso, el de decorar el texto con puntos multicolores, llamado *barshamah*). Los ornamentos vegetales o geométricos con los que se rodeaban los títulos también fueron coloreándose. Para algunos adornos, especialmente los del Corán, se utilizaba mucho el oro (incluyendo la tinta *ma' al-dhahab*), símbolo del paraíso.

De todas formas, el color siempre se usó de manera discreta en el mundo árabe, y no solo por razones de equilibrio estético: muchos de los pigmentos (*sabghah, sibagh, lawn*) utilizados en la confección de tintas eran muy costosos, sobre todo los de origen mineral, que eran los mayoritarios. Los ocre (*maghrah*) eran los más baratos, pues se extraían de determinadas arcillas bastante comunes. El amarillo dorado se obtenía de un sulfuro de arsénico llamado oropimente, un poco más difícil de conseguir, aunque mucho más económico que el oro al que solía reemplazar. El bermellón, por su parte, se preparaba con cinabrio (*zunjufr*) o con cierta arcilla roja de Iraq (*maghra 'iraqi*). Los azules se obtenían de dos piedras semi-preciosas, la azurita y el lapislázuli o *lazuward*, y valían tanto como el oro; con ellos se acostumbraba a decorar las dos primeras páginas del Corán y el título de las *suras*.



También se usaban pigmentos vegetales: añil, azafrán, cártamo, semillas de achiote, corteza de granada, cebolla, cáscara verde de nuez, bayas de espinillo, henna, y todo tipo de té. Sin embargo, se empleaban en menor cantidad, dado que eran muy sensibles a la acción de la luz y con el tiempo iban perdiendo fuerza y contraste. Además, eran bastante difíciles de preparar: se necesitaban grandes cantidades de materia prima y largos procesos de fermentación, filtrado y concentración, para

conseguir pequeñas cantidades de pigmento puro. Por lo general se aprovechaban para teñir el papel.

En cuanto a los pigmentos animales, como el rojo de cochinilla, su uso no estuvo demasiado extendido en el mundo árabe.

El tintero del calígrafo (*uskurrujah, sukurrujah, mihbarah, hibriyah, huqqah, hanifah, raqim, nun o rakwah; kubur o qubur*, si era cilíndrico; en turco, *hokka*) tenía que ser, por lo menos, "de la mejor madera", según un tratado anónimo del s. XI. En esas mismas páginas se señala que "el diámetro interno debe ser suficiente para contener cinco cálamos"; sin embargo, continúa el texto, "para retener la fortuna, deben de ser siete; siete cálamos para reinar sobre las siete partes del mundo".

El calígrafo le daba mucha importancia a su tintero, pues de su estructura y calidad dependía la buena conservación de los cálamos y las tintas. Con esa finalidad, en el fondo del mismo colocaba la *lika* (*liqah*; también *milaq, 'utbah, kursuf, mushaq harir*): una estopa de hilos de seda, lana, algodón o lino, o un simple pedazo de esponja natural. Además de minimizar las consecuencias del vuelco del tintero, la *lika* evitaba que las puntas de los cálamos se dañasen al golpearse contra el fondo del recipiente. Por otra parte, al absorber la tinta, permitía que el cálamo recogiese solo la necesaria para la escritura, ahorrando manchas y goteos. Había que cambiarla regularmente (una vez al mes, por lo menos) porque con el paso del tiempo empezaba a oler mal y, a veces, incluso aparecía cubierta por una capa blancuzca de hongos que algún calígrafo antiguo comparó, poéticamente, con sus propias canas.

Junto al tintero, el calígrafo dejaba a menudo un pequeño lienzo llamado *waqi'ah* (*wafi'ah, mimsahah, daftar*), con el que limpiaba la pluma. Asimismo, usaba un paño de algodón o de lana (*mifrash* o *mifrashah*) como papel secante.

En la elaboración de un tintero, además de la madera, podía utilizarse todo tipo de material: cerámica esmaltada, porcelana, vidrio, cobre, plata... Había sencillos tinteros portátiles con soportes para las plumas (turco *divit*), que eran empleados tanto por los viajeros como por los funcionarios que trabajaban a pie de calle, realizando censos o cobrando impuestos. Y había verdaderas obras de arte, si se toman en cuenta las ricas decoraciones de los que han sobrevivido hasta nuestros días.



Igualmente bellos podían ser los *dawah*, escritorios en los que los calígrafos guardaban y transportaban sus implementos. Los distintos modelos incluían varios cajones de madera, decorados con incrustaciones y elaborados trabajos de marquetería, que tenían a su vez varios compartimentos. Uno de ellos (*mitrabah*, *mirmalah*, *ramliyah*) estaba destinado a la arena, otro (*junah*, *furdah*) al tintero, otro (*majran*, *miqlam*) a las plumas (que iban envueltas en un paño de algodón o lana *mifrash* o *mifrashah*), otro para el borrador y otro para alguno de los numerosos tipos de regla *mistarrah*.

El papel

El primer papel árabe (*waraq*) solía elaborarse con fibras de algodón, de seda o de cáñamo. Si bien se trataba de un producto de altísima calidad (al menos de acuerdo a los parámetros modernos, dominados por distintas pastas químicas y mecánicas de madera), su superficie era muy irregular. Debido a que trabajaban con cálamos de caña y a que, en líneas generales, el trazo de la pluma de derecha a izquierda implicaba ir "contra el grano" del papel (lo cual generaba una ruidosa fricción que dificultaba en extremo la obtención de un trazo elegante, ininterrumpido y fluido), los calígrafos preferían papeles de superficie lisa y poco absorbente.

Para ello, tras obtener las láminas de papel (que debían ser finas, de estructura homogénea, y resistentes a la acción del agua), se las sometía a un proceso que incluía el coloreado (se consideraba que el papel blanco cansaba la vista), el encolado y el abrillantado. Este tratamiento podía ser realizado tanto por un artesano especializado como por el propio calígrafo. A lo largo de diez siglos, el procedimiento fue mejorándose hasta que, en el siglo XIX, los otomanos alcanzaron lo que podría calificarse como la cumbre del arte papelerol islámico.

Para el coloreado se utilizaban colores suaves, considerados más elegantes y agradables; solían ser tintes vegetales, casi transparentes. Se preferían los pardos y tostados, aunque también se empleaba el rosa, el verde pálido y el azul pastel. En algunos manuscritos, cada capítulo se escribía sobre papel teñido en un tono distinto. Incluso existía un proceso, denominado *ta'tiq*, que permitía "avejentar" el papel dándole una tonalidad sepia mediante el uso de azafrán o de paja hervida.

La siguiente fase era similar al moderno encolado: consistía en agregar una serie de sustancias que contrarrestaban la natural porosidad y absorción de las fibras de celulosa y proporcionaban una matriz elástica. En la versión más sencilla (que sería asimilada por los papeleros renacentistas europeos), se trataba el papel con almidón y una mezcla de alumbre y clara de huevo llamada *ahar*. Las recetas de *ahar*, como las de tinta, fueron muchas y muy variadas. Al principio eran terriblemente complejas, pero mediante ensayo y error fueron simplificándose progresivamente.

La fase de encolado contó con numerosas versiones. El maestro otomano Nefeszâde Ibrahim Efendi, en su *Gülzâr-ı savâb* (hacia 1650), señala una de ellas:

Es necesario moler primero un poco de alumbre blanco. Se lo pone en agua hirviendo y se lo hace cocer. Este líquido se coloca en un recipiente o una artesa poco profunda y, mientras todavía está caliente, se remoja en él el papel y se pone a secar a la sombra. A continuación se hierve agua pura [de lluvia] y luego se vierte en ella almidón disuelto y filtrado. Se hierve hasta que desaparezca el olor. Luego este líquido caliente se vierte en la artesa y el papel tratado con alumbre se remoja en él y se vuelve a poner a secar a la sombra. Por último, se pule a fondo. [El papel] debe dejarse reposar [por lo general de uno a tres años] antes de usarse (Zakariya, 2013).

Otro procedimiento incluía darle al papel una capa final de cola de pescado (generalmente gelatina de esturión) y goma arábiga, sustancias que le daban un mayor

brillo. Algunos calígrafos se evitaban los distintos pasos y procedían a mezclar goma arábica, cola de pescado, almidón y *ahar*, y a aplicar el producto resultante directamente. Y eran muchos los artesanos y escribientes que, en lugar de remojar el papel en una artesa, optaban por aplicar las sustancias de su preferencia sobre la superficie del papel con una *isfanjah* o esponja, generalmente de algodón.

En épocas más modernas (s. XVII), y según el propio Efendi, el procedimiento de encolado varió:

Tomar las claras de unos huevos de pato fresco y ponerlas en un bol. Si no hay huevos de pato disponibles, utilizar huevos de gallina. Agregar un poco de leche de higos verdes a las claras. Esta mezcla se agita con ramitas de higuera. (Si las ramitas tienen una gran cantidad de leche, esta cantidad es suficiente y no es preciso agregar la de los higos). Las claras de huevo empezarán a cuajarse. Después de prensar lo cuajado, el fluido se filtra a través de un paño. Luego se añade cola de pescado, dos o tres veces la cantidad de huevo. Cuando se obtenga la consistencia adecuada, el papel se pasa a través del líquido y se seca a la sombra. (Siempre es una condición de fabricación el que los papeles puedan secarse a la sombra, en un lugar sin mucho viento). A continuación, con el fin de deshacerse de lo aceitoso de las claras de huevo, el papel se pasa por agua muy caliente, eliminando la pátina brillante. Una vez más, se seca a la sombra. El papel será bruñido y el resultado será muy brillante. Puede pasarse por un baño caliente de almidón muy diluido (Zakariya, 2013).

Tras el encolado, se procedía al abrillantado: se pulía la superficie con una piedra (*hajar bajri lil-hakk*) de ágata o de jade, con un diente de camello, o con una bola de madera (*kurah*). Además de obtenerse como resultado un papel elástico, de superficie suave y homogénea, el abrillantado permitía que el material durase más y envejeciera bien.

El papel debía reposar al menos un año antes de ser usado, aunque cuanto más tiempo se lo almacenase, mejor. A pesar de su apariencia resbaladiza, el cálamo se agarraba perfectamente a la superficie, y la tinta se adhería sin ser absorbida. Las manchas y los errores podían eliminarse raspando la tinta con un pequeño cuchillo (el "cuchillo de corregir"; turco *tashih kalemtıraşı*) o con un pedacito de algodón húmedo. El material era lo suficientemente fuerte como para aguantar la aplicación de pegamentos, y no se desmigajaba (ni perdía la tinta) cuando se lo humedecía.

Un mundo de letras

Con todos estos elementos y su uso adecuado, perfeccionado a través de generaciones de escribientes-artistas árabes, persas y otomanos, se consiguió lo que en turco se denomina *kalem cereyani*, "el flujo de la pluma": el estado en el que mano, cálamo y tinta combinan sus esfuerzos para deslizarse de manera fluida. O, como expresaban Ibn-i Hilal y Yāqūt Al Musta'simi, calígrafos de la Bagdad abásida, que "la pluma fluyese como la respiración".

Así se lograba el milagro de la caligrafía, la cual fue tenida en alta estima en todo el mundo islámico a lo largo de la historia. Fue utilizada como decoración de mezquitas y palacios, como poderoso talismán, y como medio lleno de belleza para transmitir conocimiento. La caligrafía trascendió los siglos, las banderas, los reyes y los pueblos para llegar hasta la actualidad.

Hoy, cuando la escritura a mano se encuentra en uno de sus momentos más bajos, desplazada por las nuevas tecnologías y los medios digitales de comunicación, la caligrafía logra mantenerse en algunos reductos como una exquisita forma de arte llena de secretos, misterios y tradiciones seculares.

Bibliografía

1. Gacek, Adam (2008). *The Arabic Manuscript Tradition: A Glossary of Technical Terms and Bibliography*. Leiden: Koninklijke Brill.
2. Khân, Gabriele Mandel (2001). *L'écriture arabe: Alphabet, styles & calligraphie*. París: Flammarion.
3. Massoudy, Hassan; Massoudy, Isabelle (2003). *L'ABCdaire de la Calligraphie arabe*. París: Flammarion.
4. Roxburgh, David; McWilliams, Mary (2008). *Traces of the Calligrapher. Islamic Calligraphy in Practice, c. 1600-1900*. Houston: Museum of Fine arts, Yale University.
5. Zakariya, Mohamed (2013). Tools and techniques. *Mohamed Zakariya, Calligrapher*. [En línea]. <http://www.zakariya.net/tools/ahar.html>

Imágenes

1. Plumas de caña. *Arabic Calligraphy Suppliers*. [En línea]. <http://arabiccalligraphysupplies.com/bamboo/>
2. Plumas de caña y tintero. The Kameş Pen. *Nomad Out of Time*. [En línea]. <https://joshberer.wordpress.com/2010/09/10/the-kamis-pen/>
3. Caja de plumas con tintero incluido (Turquía, ca. 1850). Tools and Materials of the Calligrapher. *Islamic Arts & Architecture*. [En línea]. <http://islamic-arts.org/2011/tools-and-materials-of-the-calligrapher/>
4. Escritorio y plumas de caña. The Kameş Pen. *Nomad Out of Time*. [En línea]. <https://joshberer.wordpress.com/2010/09/10/the-kamis-pen/>

