

Las imágenes sagradas en Bizancio (siglos VI-IX) Teología e iconografía entre mito y realidad

Prof. Emanuela Fogliadini
Universidad de Málaga-15 de marzo de 2018

(traducción española de Paula Caballero Sánchez)

Introducción

Hoy me gustaría recorrer con vosotros algunos puntos clave de la controversia sobre las imágenes sagradas mediante una reconstrucción que arroje luz sobre algunos falsos mitos y que permita comprender la dimensión teológica de esta discusión (fig. 1). Se trata de un trabajo que ya he desarrollado en algunos libros y artículos¹. Cuando el profesor Raúl Caballero Sánchez me invitó, pensé que ésta sería una buena ocasión para hacer balance de la cuestión iconográfica que, en mi opinión, constituye el “agujero negro” del problema. En efecto, la teoría más difundida entre los estudiosos sobre las causas de que, antes del siglo VII, carezcamos de un arte figurativo y monumental sistemáticamente extendido en el Oriente cristiano se basa en las supuestas destrucciones perpetradas por los iconoclastas durante la controversia de las imágenes. Esta afirmación se debe a una interpretación común alimentada por la lectura iconófila, según un principio de causa-efecto: tenemos pocos retratos de Cristo, de la Theotokos y de los santos anteriores a la controversia, lo que significa que fueron destruidos. Buscar el origen de este escaso número de testimonios artísticos en las destrucciones iconoclastas y que las conservadas representen, sobre todo, personificaciones de oficios y ciclos estacionales, supone no considerar la profunda tendencia anicónica de gran parte del mundo bizantino de la época y convertir de manera precipitada a los iconómacos (en contra de las imágenes) en iconoclastas (destructores de las imágenes). Para evitar tesis generales que puedan resultar superficiales o inexactas, es necesario realizar un análisis iconográfico detallado que valore la iconografía de las diferentes zonas que conformaron el Imperio bizantino en un arco temporal que abarque diferentes siglos (siglos VI-X). De hecho, como podremos ver en la segunda parte de la conferencia, los testimonios figurativos de Cristo, su Madre y de los santos son muy variados, especialmente en la parte occidental del Imperio bizantino (Roma, Rávena, Aquilea, Parenzo), pero también en Chipre y en el Sinaí. Y son realmente numerosos los mosaicos pavimentales con animales, plantas, personificaciones de los meses y las estaciones, que solían colocarse en iglesias regularmente destinadas al culto y a las celebraciones.

Las pasadas investigaciones especulativas e iconográficas, que desde hace años complementan la investigación teórica, me han convencido de la complejidad de la cuestión desde el punto de vista artístico. Muchos son los matices de la adhesión,

¹ E. Fogliadini, *L'immagine negata. Il Concilio di Hieria e la formalizzazione ecclesiale dell'iconoclasmo*, Milano, 2013; *L'invenzione dell'immagine. Il secondo Concilio di Nicea e la legittimazione ecclesiale dell'immagine sacra*, Milano, 2015; «L'iconoclasmo bizantino», in T. Velmans (ed.), *Icone. Il grande viaggio*, Milano, 2015, pp. 23-27; «La théologie des iconoclastes byzantins: pour une réhabilitation», in *Revue des Sciences Religieuses*, Université de Strasbourg, 90, n.3 (2016), pp. 385-401.

recepción y aplicación de la teología anicónica e iconómica, pero de un resultado estoy segura: la iconografía anterior a la controversia no era uniforme, sino más bien diversificada, muchas veces según la situación geográfica, y las destrucciones no fueron la norma. Por este motivo, he decidido no volver a usar el concepto “controversia iconoclasta”. Y es que se trata de una noción que alberga un juicio acerca de la labor de los que estaban en contra de las imágenes sagradas, mientras que los testimonios arqueológicos muestran un panorama más complejo. Es preferible referirse al concepto de “querelle des images” (es decir, controversia de las imágenes), que sitúa en el centro del debate las representaciones sagradas, su legitimidad cultural y doctrinal, e invita a indagar con atención las numerosas pruebas artísticas antes de llegar a conclusiones fáciles, que podrían ser realmente iconoclastas.

Las premisas del debate: del concilio de Calcedonia al Concilio Quinisexto.

En la primera parte, quisiera centrarme en el pensamiento teológico-especulativo referente a las imágenes sagradas. Es un hecho que el cristianismo de los primeros siglos se concentró primeramente en la definición de su propia identidad doctrinal y dogmática y, en particular, para confutar las diferentes herejías que pusieron en discusión los puntos cardinales de la cristología y de la Trinidad. El concilio de Calcedonia (451) –pese a algunas divisiones generadas entre las iglesias calcedonianas y las que, por convención, solemos denominar “no-calcedonianas”– representó el punto culminante para la estructuración dogmática del cristianismo. Una vez que se resolvieron formalmente las diatribas doctrinales, de manera indirecta la Iglesia dejó espacio a la posibilidad de un arte sagrado cristiano: tras la definición de la identidad ontológica de Cristo también se quiso comprender mejor cuál era su aspecto físico².

La maduración gradual, lenta y controvertida del pensamiento cristiano sobre el papel de las imágenes religiosas en el sistema doctrinal implica considerar diferentes parámetros múltiples. Recuerdo algunos de ellos.

El paso del aniconismo cristiano a la difusión de las primeras imágenes sagradas (siglo III) se dio de manera espontánea y creciente, sin una regularización por parte de la Iglesia oficial.

Entre los siglos VI y VIII, los iconos se difundieron de manera consistente en las regiones del Oriente cristiano, se multiplicaron los hechos extraordinarios vinculados a extraordinarios iconos aquerópitas de Cristo, retratos que se remontaban al mismo *Logos* encarnado, que podría haber dejado impresa, voluntaria y milagrosamente, las facciones de su cara en un *mandilion*/pañuelo³. La difusión de los iconos conllevó algunos excesos en su veneración (rayar una parte de la madera del cáliz eucarístico, dar preferencia a los iconos como padrinos del bautismo, vestir prendas con representaciones sagradas), que se confundían peligrosamente con actos de superstición.

Durante el primer trienio del siglo VIII, se dio un fenómeno opuesto: el Mediterráneo Oriental, y sus principales expresiones religiosas, experimentaron fuertes corrientes de carácter espiritual al ser sacudido por una oleada de rigor religioso completamente hostil al arte figurativo, considerado inapropiado para expresar la esencia trascendente de Dios. En el ámbito cristiano bizantino, esta tendencia espiritualizadora provocó un juicio negativo, de devoción casi idolátrica, de los retratos de Cristo, de la Madre de Dios y de los santos, y convenció al mundo eclesiástico a afrontar la cuestión con las

² H. Belting, «Gli inizi», in *Il Volto di Cristo*, di G. MORELLO – G. WOLF, (ed.) Milano, 2000.

³ Cf. E. von Dobschütz, *Christusbilder, Untersuchungen zur christlichen Legende*, I und II Hälfte, Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1899; E. Fogliadini, *Il volto di Cristo. Gli Acheropiti del Salvatore nella Tradizione dell'Oriente cristiano*, Milano, 2012.

herramientas de la especulación teológica y recurriendo a las decisiones del órgano supremo: el concilio.

En este complejo contexto cultural y espiritual se desarrolló la disputa de las imágenes sagradas: frente a las interpretaciones que han atribuido a la corte imperial un papel clave en la ratificación y difusión de una política iconoclasta, en el Oriente bizantino esta disputa fue una cuestión esencialmente teológica con una dimensión eclesiástica. No hay duda de que los emperadores, sobre todo León III (717-741) y Constantino V (741-775), jugaron un rol importante al promover el aniconismo como doctrina oficial de la Iglesia bizantina, pero esto no habría sido posible sin el apoyo de gran parte de la jerarquía eclesiástica y la aprobación del concilio de Hieria (754). Puede sonar pleonástico recordar que la controversia sobre las imágenes sagradas tenía por objeto las representaciones, pero gran parte de la literatura científica que aborda el tema analiza factores hermenéuticos de todo tipo, infravalorando la reflexión teológica⁴: sin embargo, incluso sin tener que adentrarnos en las sutilezas de la especulación bizantina, cuatro concilios (dos iconoclastas, en el 754 y en el 815, y dos iconófilos, en el 787 y en el 842) deberían constituir una prueba suficiente de la importancia del tema para el cristianismo oriental.

Historia, teología, iconografía de la controversia sobre las imágenes sagradas

Antes de entrar en el debate, es necesario recordar que una constante fue la combinación mito-leyenda, que contribuyó a modelar una narración atractiva, a veces alejada de la verosimilitud histórica. De hecho, algunos personajes se convirtieron en protagonistas muy a su pesar; fueron demonizados, como el herético Constantino V (fig. 2), o santificados, como los monjes que se opusieron a las presuntas destrucciones en masa de iconos, comparados con los mártires de las persecuciones romanas. Sin embargo, la realidad histórica fue mucho más compleja. Cada una de las corrientes se caracterizó por diferentes matices ideológicos; no todos los emperadores estaban a favor o en contra de las imágenes sagradas, a algunos no les interesaba el tema, para otros era secundario, algunos (Constantino V, Teófilo) se apasionaron por el debate teológico, otros (Irene) defendieron la iconofilia, entre otras cosas, por estrategia política. Dentro del monacato también hubo diferentes posiciones: no todos los monjes estaban a favor de los iconos (el monasterio de Sergio y Baco en Constantinopla fue claramente iconómaco) y no todos los monjes iconófilos fueron perseguidos ni obligados a huir, ni tampoco quienes fueron ajusticiados fueron asesinados solo por motivos religiosos, aunque luego fueran considerados mártires por la Iglesia bizantina.

Conscientes de que afrontamos un cuadro histórico complejo, reconstruiremos los principales momentos históricos del debate. Partiremos del concilio Quinisexto-Trulano que, en el 692, legisló sobre la necesidad de sustituir la representación simbólica de Cristo (el cordero) por una representación realista (*Traditio legis*, mosaico del ábside de Cosme y Darmario, en Roma, año 530: fig. 3-4; mosaico de la bóveda de crucería del presbiterio de San Vital, en Rávena, año 546-556; fig. 5; sarcófago de Constancio III, Gala Placidia, Rávena, siglos V-VI). Esta decisión no fue adoptada por la iconografía latina: sirvan de ejemplo, entre otros, el cordero del mosaico del ábside de Santa Práxedes (fig. 6) y de la capilla del papa Zenón (fig. 7, siglo IX), y, en el siglo XII, el de

⁴ Sintomático representante de dicha tendencia es el volumen monumental de L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast era c. 680-850*, Cambridge, 2011, en el que se afronta la problemática iconoclasta en mil páginas, que toman en consideración diversos ámbitos desde la política a la economía, desde la vida en la corte a la rural, pasando por el análisis de todos los tipos de producción artística y numismática. A la cuestión teológica y al concilio de Hieria se dedican dos párrafos (de un total de 28 páginas).

la Basílica de San Clemente, todos situados en la sede papal de Roma. El éxito del motivo perdurará, desde el políptico del Cordero místico de Van Eyck (fig. 8, Catedral de San Bavón, Gante, 1426-1432) hasta el cordero situado bajo el Crucifijo del políptico de Issenheim pintado por Grünewald (1512-1516, Musée d'Unterlinden, Colmar). Sin entrar en el debate sobre la ecumenicidad del concilio Quinisexto⁵ y de su recepción artística, el concilio apunta a que se está llevando a cabo una reflexión sobre la cuestión de las imágenes y que dicha cuestión preocupa a la Iglesia.

Generalmente, a los historiadores les encanta buscar un momento concreto que marque el comienzo y el final de un fenómeno histórico determinado. Por lo que se refiere a la controversia sobre las imágenes sagradas, el edicto emitido por el emperador León III en el 726/730 y la presunta sustitución del icono de Cristo que presidía la entrada principal del palacio imperial de Constantinopla por una cruz, suele considerarse, tradicionalmente, el comienzo de la disputa de las imágenes sagradas⁶. El episodio concluyente se considera la proclamación de la fiesta del Triunfo de la Ortodoxia en el 843 (fig. 9, icono del British Museum). La reflexión sobre el tema animaba el debate incluso antes de que comenzara de manera oficial, pero no hay duda de que alcanzó su culmen con el ascenso al trono de Constantino V. La triunfante literatura iconófila pinta un retrato del emperador como su adversario por antonomasia⁷, hasta tal punto que el desprecio fue asociado a una condena que se renueva cada año en la liturgia de la fiesta del Triunfo de la Ortodoxia (celebrada el primer domingo de Cuaresma). Se denigraron todas las facetas de su vida y se le atribuyeron funestos presagios, desde su defecación en la pila bautismal (de ahí el halagador apelativo *Copronymus*), vicios sexuales y desviaciones de la fe. Lo que influyó en la opinión negativa sobre Constantino V fue su decisión de promover una reflexión teológica de la que él mismo se erigió en intérprete y de convocar un concilio, en Hieria en el 754, para conferir legitimidad doctrinal y eclesiástica al iconoclasmo.

Constantino V fue educado por los maestros y teólogos más prestigiosos, quienes le transmitieron su pasión por la materia. Es autor de un conjunto de interrogaciones, a modo de “preguntas y respuestas” (las *Peuseis*), que, por vía indirecta, proyectaron la cuestión del plano práctico (o sea, el riesgo de caer en una devoción supersticiosa, casi idolátrica) al plano teórico: nos han llegado extractos de las *Peuseis* gracias a la confutación que hizo de ellas el patriarca Nicéforo tres cuartos de siglo después en sus dos primeros *Antirrhêtikoi*, mientras que el *horos* del concilio de Hieria fue transmitido íntegramente por el segundo concilio de Nicea, que, convocado expresamente para confutar el concilio iconoclasta, fue obligado a retomar su definición de la fe al pie de la letra.

Las ideas cardinales de las *Peuseis* eran demostrar las incongruencias entre la representación de Cristo y el dogma calcedonio de la unión perfecta en una sola hipóstasis de la naturaleza humana y la divina. Según Constantino V, la imagen debía ser consustancial al modelo originario, lo que comportaba que el único icono posible de

⁵ E. Brunet, *Libri pro vetere agno. Il canone 82 del concilio Quinisesto*, Todi 2008.

⁶ «It is not entirely clear if an iconoclastic edict was issued in 726 and if it was, what form it took. In any case, Germanos remained in office for another four years. Only when, in January 730, the emperor convened a formal meeting (silention) to proclaim the new teaching, did the patriarch refuse to cooperate», C. Mango, «Historical Introduction», in *Iconoclasm. Papers given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975*, University of Birmingham 1977, p. 2; «Scholars have debated for years whether or not Leo issued a formal legislative decree against icons. I do not believe that he did», T. Noble, *Images, Iconoclasm, and the Carolingians*, Philadelphia 2009, p. 58.

⁷ En particular las narraciones hagiográficas: *Vita Stephani*, *Vita Andreae*, *Vita Pauli*; la obra de Nicéforo de Constantinopla *Antirretici*; *l'Adversus Costantinum Caballinum*; la *Narratio* de Juan de Jerusalén.

Cristo fuese la eucaristía. Sin extenderme en los matices de las definiciones (la fórmula imperial “de las dos naturalezas” respecto a la fórmula calcedoniana “en dos naturalezas”), la cristología de Constantino V se inclina por una radicalización de la *μία φύσις* al enfatizar la inseparabilidad de las dos naturalezas. Los padres que intervinieron en el concilio de Hieria en el 754 no tuvieron reparos en corregir las incongruencias de algunas afirmaciones contenidas en las *Peuseis*, en particular la identificación casi mágica entre imagen y prototipo, que pierde un aspecto esencial de la imagen, es decir, el de la semejanza. El concilio de Hieria también condenó las imágenes sagradas, aunque insistiendo en la distancia insalvable entre el mundo material y el celeste. El concilio, con una demostración de corte neoplatónico, consideró ilícita la representación material de Cristo porque la carne del *Logos* ha sido completamente divinizada.

Al poner el acento en la inseparabilidad de las dos naturalezas en el único *prosôpon* de Cristo (Constantino V) o en la divinización de la carne del Verbo hecho hombre (concilio de Hieria), los iconómacos pusieron en serias dificultades a los defensores de las imágenes. En efecto, si estos hubieran enfatizado la unidad de Cristo, necesariamente habrían circunscrito, junto a la carne, la palabra (eterna), incurriendo en la herejía monofisita. Por el contrario, si hubiesen insistido en la imposibilidad de circunscribir la naturaleza divina, habrían caído en la herejía nestoriana, reduciendo a Cristo a una mera criatura. La trampa intrínseca a dicha opción se acabó resolviendo al cabo de un tiempo gracias a las reflexiones de Teodoro Estudita (759-826) y Nicéforo, patriarca de Constantinopla, que explicaron que las naturalezas no se pueden circunscribir y que “el icono no representa la naturaleza de alguien, sino su persona”⁸.

Típica expresión del reino de Constantino V fue la cruz-mosaico de la concha absidal de la Basílica de Hagia Irene (fig. 10). Fundada en época bizantina y reconstruida por Justiniano después del incendio de la revuelta de Nika (532), representa un ejemplo típico de arquitectura bizantina imperial, la segunda más grande después de la basílica de Hagia Sophia (fig. 11), con la que, desde el siglo V, formó parte del complejo patriarcal junto al palacio imperial. Su destino fue interesante: pese a su estilo perfectamente anicónico y a diferencia de muchas iglesias constantinopolitanas (fig. 12), Hagia Irene nunca fue una mezquita. La concha absidal alberga una gran cruz a modo de mosaico que se apoya sobre un pedestal de tres niveles. El mosaico es de una calidad técnica excepcional: las teselas de la gran cruz negra, insertadas en un gran fondo dorado, son tan pequeñas y están tan unidas que la cantidad de oro utilizada es superior a la media. La ejecución fue impecable, con una calibración cuidada de los brazos cruzados que se curvan hacia abajo para adecuarse a la forma cóncava del ábside, permitiendo que los fieles percibieran la cruz horizontalmente desde el punto de vista en el que se encontrasen. Esta técnica fue rápidamente reproducida en el también célebre mosaico absidal de la Madre de Dios en el trono con Cristo niño, realizado en Hagia Sophia después del 867 (fig. 13).

La convocatoria del concilio iconódulo de Nicea II⁹ en el 787 fue posible gracias al ascenso al trono de la emperatriz Irene, cuyo reino supuso el culmen de una tendencia parcialmente favorable a los iconos, si bien de manera oficiosa, que había comenzado durante el gobierno de su predecesor, su marido León IV (775-780). El concilio, que fue convocado expresamente para condenar la doctrina iconoclasta, compensó la escasa especulación teológica previa: los escritos en defensa de las imágenes, sobre todo de procedencia monástica, estaban más cerca de la apología que de la especulación teórica. Así pues, gran parte del concilio se vio obligado a recurrir a la teología de

⁸ Teodoro Estudita, in PG 99, 405A.

⁹ E. Fogliadini, *L'invenzione dell'immagine sacra. Il secondo concilio di Nicea e la legittimazione ecclesiale dell'immagine sacra*, Milano, 2015.

Juan Damasceno (fig. 14, monasterio de Cora). En definitiva, pese a la solemne restitución del culto a las imágenes sagradas, la debilidad teológica de las tesis del segundo concilio de Nicea supuso que la definición de fe se mantuviese ajena a las cuestiones cristológicas. Los padres conciliares fueron muy hábiles al confutar el *horos* del concilio de Hieria y al restituir un marco general favorable a las imágenes sagradas. La reconstrucción del concilio presenta los iconos como una praxis común de la iglesia desde sus orígenes: “Todos vemos y comprendemos que, tanto antes como después de los santos, la representación de los iconos era una tradición de la Iglesia, como lo es el Evangelio”¹⁰. La finalidad del concilio era dar fundamentos a la idea de que las imágenes sagradas no habían sido introducidas en un momento concreto de la vida cultural de la Iglesia, sino que se trataba de una costumbre que caracterizó de manera ininterrumpida la historia del cristianismo desde sus comienzos. No hay duda de que esta lectura, que olvida el aniconismo de los dos primeros siglos y el arte monumental no siempre figurativo en los lugares de culto, contribuyó a alimentar el falso mito de los iconoclastas como destructores (fig. 15, salterio Chludov, fol. 67). El Niceno II no se limitó a legitimar la existencia de la representación sagrada de Cristo, de la Virgen y de los santos, sino que también admitió su culto y elevó la imagen sagrada a medio de la revelación divina, de manera complementaria a las Escrituras, confiriendo a los iconos una acepción y una misión inimaginable hasta entonces. Estas decisiones crearon una brecha hermenéutica y práctica con el Occidente latino que en el curso de la historia nunca llegó a solucionarse. Además, los iconódulos, al querer forjar la ecuación “defensa de los iconos-defensa de la encarnación”, condenaron a los iconómacos por heterodoxos, acusándoles de negar la encarnación por rechazar la imagen sagrada. Y esto a pesar de las correctas intenciones dogmáticas de Constantino V, del concilio de Hieria y de las corrientes anicónicas-iconómacas que, al condenar la representación de Cristo, quisieron salvaguardar el dogma calcedoniano de Cristo, Dios verdadero y hombre verdadero.

La cuestión iconográfica: una investigación diversificada y sorprendente

Para realizar una reconstrucción apropiada de la iconografía bizantina, se torna oportuno recordar que los territorios del Imperio bizantino cambiaron a lo largo de los siglos de su existencia. En los siglos tratados, VI-IX, han de señalarse dos cambios importantes: en el siglo VI, Rávena se convirtió en capital del Exarcado de Italia (la representación bizantina en Occidente), pero la presencia bizantina se extinguió en el 751, cuando fue conquistada por los longobardos (fig. 16); entre el 634 y el 638, los árabes invadieron Palestina y la Siria romana, y entre el 640 y el 717 conquistaron Egipto, Armenia y los territorios bizantinos del norte de África (fig. 17). Los territorios mencionados son de gran importancia para la investigación iconográfica: de hecho, si, por un lado, en Rávena se conservan los mayores mosaicos y los más espectaculares de la época pre-iconoclasta, por otro, en los territorios que se harían otomanos los testimonios de los siglos V-VIII son escasos, salvo algunas excepciones. Además, si prestamos la atención adecuada a las fechas, de inmediato comprendemos que los territorios indicados no sufrieron directamente la supuesta devastación del iconoclasmo bizantino, porque fueron conquistados por poderes extranjeros con anterioridad (Oriente bizantino) o justo antes de la controversia de las imágenes sagradas (Rávena). Por tanto, la cuestión se presenta compleja y las explicaciones necesariamente han de articularse de acuerdo con la variedad de los casos: los mosaicos figurativos de Rávena, en los que

¹⁰ *Definizione del santo grande ed ecumenico concilio*, in *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo 1999.

resplandecen Cristo (Basilica de San Vital, fig. 18), su madre, los santos (San Apolinar en Classe, fig. 19) y los emperadores (Teodora, Basilica de San Vital, fig. 20), plantean interrogantes sobre el aniconismo de la Basilica de Hagia Sophia de Justiniano (fig. 21), de los numerosos mosaicos palestinos, jordanos y sirios que muestran zodiacos, símbolos y animales exóticos (baptisterio de la Iglesia Monte Nebo, año 530, fig. 22). Los mosaicos que hemos visto tan sólo son una muestra de una gran riqueza iconográfica que merece ser analizada. Y para hacerlo, es preciso proceder con algunos ejemplos y mediante clasificaciones precisas.

Rávena es un mundo tan rico que de él podríamos hablar largamente sin dejar de contemplar sus mosaicos. Pero el profesor Caballero Sánchez nos ha invitado para una conferencia, ¡no para impartir un curso!; así que, hoy, la producción iconográfica de Rávena estará en el horizonte de nuestra investigación: no podremos analizarla detalladamente, pero estará presente como un faro que ilumina y plantea preguntas con su arte sagrado figurativo pre-iconoclasta.

Examinemos, pues, con algunos ejemplos seleccionados, los testimonios iconográficos realizados y conservados antes de la disputa sobre las imágenes sagradas en el arte monumental, en los lugares de culto, esto es, dejando a un lado la cuestión de los iconos y las imágenes devocionales, que es harto compleja; nos centraremos, sobre todo, en los territorios bizantinos que pasaron a manos otomanas para, a raíz de las reflexiones presentadas por el prof. Boespflug, preguntarnos sobre la posible influencia del aniconismo islámico en las elecciones anicónicas y/o iconoclastas del cristianismo oriental, pero también para llegar a una visión general iconográfica que nos ayude a esbozar el complejo panorama en su conjunto.

Salvo Rávena y Roma, hay pocos ejemplos de mosaicos absidales del siglo VI, en armoniosa mezcla entre belleza y solemnidad. En la concha del ábside de la Basilica Eufrásica de Porec, la Virgen aparece sentada en un trono sin respaldo, pero con un gran cojín, con su Hijo en brazos (fig. 23). A ambos lados, hay dos ángeles representados y, a la izquierda, desde fuera hacia adentro, San Mauro, el obispo Eufrasio y el archidiácono Claudio con su hijo Eufrasio, mientras que, a la derecha, tres mártires sin aureola cuyos nombres no aparecen. Sobre la cabeza de la Virgen se sitúa la *dextera Dei* con una corona de joyas. La solemnidad de las figuras queda acentuada por su perfecta frontalidad. La Madre, aureolada, lleva un *maphorion* sobre una túnica que le cubre la cabeza; y Cristo, con una aureola cruciforme, prendas regias y cara adulta, es el Dios Emmanuel. Un esquema similar se encuentra en la concha del ábside de la capilla VI del monasterio de San Apolo en Bawit, Egipto (fig. 24, Museo Copto de El Cairo). La isla de Chipre conserva dos mosaicos absidales del siglo VI en la iglesia de Panagia Kanakaria (los mosaicos se conservan en el Museo Bizantino de Nicosia) y en la de Panagia Angeloktisti en Kiti (fig. 25). En esta última iglesia, la Theotòkos, con el Niño sentado en su brazo izquierdo, está de pie sobre un pedestal ricamente decorado. Los arcángeles Miguel y Gabriel presentan alas con plumas de pavo real y se inclinan ante ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ, un epíteto no tan escaso que enfatiza la naturaleza santa de la mujer que dio a luz a Cristo. Al siglo VI también se remontan los maravillosos mosaicos de la Iglesia de la Transfiguración en el Sinaí (fig. 26). En la concha absidal (fig. 27), la escena de la Transfiguración se inserta en una banda de diecinueve medallones con bustos de Profetas. En la parte superior se representan escenas de la entrega de las Tablas de la Ley a Moisés en el Monte Sinaí, con la narración del episodio de Moisés junto a la zarza ardiente mientras se quita los zapatos. El episodio de la Transfiguración (fig. 28) muestra a Cristo en el centro de la concha absidal sobre un deslumbrante fondo dorado. De él irradia la luz divina, representada por ocho rayos de oro y plata que golpean a los Profetas y a los Apóstoles, situados a los lados. Pedro, impresionado por

la visión, está representado inclinado. A la izquierda de Cristo, Juan aparece arrodillado con los brazos abiertos, en actitud de asombro, con el profeta Elías a su lado, representado de pie. A la derecha, la misma disposición de las figuras, intencionadamente especular, retrata al apóstol Santiago y al profeta Moisés.

Igual de excepcional es el Cristo imberbe de la concha absidal de la iglesia de Hosios David en Tesalónica (fig. 29). El Cristo joven (fig. 30), con la mano derecha levantada como los triunfadores romanos, está sentado sobre un arco iris en el centro de una gloria rodeada por los símbolos de los cuatro evangelistas. En la mano izquierda sostiene un rollo de pergamino con las palabras de Isaías 25: 9-10. A sus pies fluyen los cuatro ríos del Paraíso que desembocan en el Jordán, cuya personificación se puede ver a la izquierda. Los dos personajes de la izquierda probablemente sean o Ezequiel o Isaías (fig. 31), quien, en medio de un paisaje montañoso, casi no se atreve a mirar a la divinidad, y, a la derecha, Abacuc (Fig. 32) está sentado en actitud de meditación profunda, con un libro abierto sobre las rodillas. En la parte oriental del Imperio bizantino, la iconografía se basa en imágenes simbólicas, como en la Iglesia de los Panes y los Peces de Palestina (fig. 33), donde en el mosaico pavimental (fig. 34) hay una cesta de panes y, a los lados, dos peces; o en la representación de estaciones, artesanía, ciudades o animales, como en Madaba, en la actual Jordania, que ha conservado un gran número de mosaicos bizantinos. En la iglesia ortodoxa griega de San Jorge se conserva el famoso mosaico del "mapa de la Tierra Santa", que se remonta al año 560 (fig. 35), pero fue descubierto en 1896. El mapa (fig. 36) representa 150 localidades, desde las ciudades fenicias de la costa libanesa actual, pasando por Egipto y el mar Mediterráneo hasta llegar al desierto. Se trata de un importante documento de geografía bíblica, pues ha permitido la identificación de muchos yacimientos arqueológicos, como la localidad del río Jordán donde fue bautizado Cristo. Las fuentes de este mapa fueron los diarios que informaban con todo detalle de la ruta de los peregrinos que llegaban a Tierra Santa en el siglo VI. En la Iglesia de la Virgen de Madaba (Fig. 37), el mosaico pavimental de forma circular constituye una obra maestra de diseño geométrico, realizado entre los siglos VI-VII.

Jordania ha conservado algunas sorpresas musivas en el espectacular complejo de Petra (fig. 38), donde en 1990 fueron descubiertas tres iglesias bizantinas del siglo VI. La iglesia azul (llamada así por sus columnas egipcias de mármol azul) conserva mosaicos pavimentales (fig. 39) de la primera mitad del siglo VI decorados con medallones de animales (fig. 40), que probablemente fueron importados por los romanos, como el peculiar pavo real africano; también presenta las personificaciones de las estaciones (figura 41: otoño; figura 42: primavera y verano; la del invierno se ha perdido) y el océano con un pescador (fig. 43). El uso de mosaicos en la región estuvo especialmente extendido: en la iglesia azul de Petra, las paredes también estaban recubiertas de mosaicos de los cuales sólo quedan algunos fragmentos que están siendo estudiados por los arqueólogos. En la iconografía conservada es evidente el uso frecuente de figuras humanas, que siguen el estilo de los mosaicos y las personificaciones del mundo romano. Sin embargo, no hay representaciones de Cristo, su Madre o de los santos.

Al final de nuestro recorrido volveremos a la iglesia de San Esteban en Umm er-Rasas, en Jordania, que sufrió la destrucción iconoclasta. Pero antes me gustaría completar este panorama con las zonas orientales bizantinas conquistadas por los árabes, presentando los mosaicos pavimentales de la iglesia de San Nilo, recientemente descubiertos en Mamshit (fig. 44), en la carretera entre Petra y Gaza (actual Palestina), en los que se pueden encontrar motivos geométricos, patrones, pájaros, una cesta de frutas, cinco dedicatorias en griego (la dedicatoria reza: "Dios, salva a tu siervo del

Nilo, amante de Jesús, que fundó este edificio. Cuida de él y de su familia"), y una cruz pavimental (fig. 45), de especial interés a propósito de lo expuesto por el prof. Boespflug sobre las proclamas y la supuesta destrucción islámica de las cruces cristianas.

Una obra maestra de la Siria bizantina es la gran alfombra musiva de 120 metros cuadrados, rica en escenas figurativas (fig. 46), que se conserva en la iglesia de San Cristóbal de Qabr Hiram (actual Líbano) y que fue construida en el 575 y reconstruida en el Museo del Louvre un siglo y medio después de su descubrimiento (1860). El mosaico refleja la planta de la iglesia, dividida en tres naves. En él se ven escenas rurales, frutas, animales, meses, estaciones y vientos. Dios es celebrado por medio de sus creaciones (fig. 47).

La calidad estética y la riqueza de referencias teológico-litúrgicas hacen que el baptisterio del complejo de la iglesia de Damous el-Karita (Kelibia), descubierto en Túnez y datado entre finales de los siglos IV y VI, sea excepcional. Se trata de una estructura (fig. 48) circular con tres escalones a la entrada y representaciones paradisiacas (árboles frutales con higos, dátiles, aceitunas), litúrgicas (velas pascuales, un cáliz) y el monograma de Cristo (Ji-Rho) con la alfa y la omega justo en el centro de la pila bautismal. Alrededor de la pila se leen en latín *fides*, *pax*, *caritas* junto a las inscripciones que identifican a los donantes y aquellos a quienes se dedicó la pila bautismal (Cipriano y Adelfio). Los animales también abundan en los 50 paneles musivos (fig. 49) encontrados en la iglesia de Qsar (Libia) del 539, conservados en el museo homónimo.

Hasta ahora, nuestra presentación demuestra que la supuesta destrucción iconoclasta ha de ser reinterpretada y que se torna esencial un análisis más detallado del problema para arrojar luz sobre la complejidad del cuadro y sacar conclusiones verosímiles y recortadas sobre la realidad histórica. Entre las alteraciones "iconoclastas", de matriz cristiana y no islámica, se halla la célebre iglesia bizantina de San Esteban, en Umm er-Rasas, actual Jordania (fig. 50). Las excavaciones llevadas a cabo por el Institutum Biblicum Franciscanum en sus diferentes campañas dirigidas por Michele Piccirillo en 1986, sacaron a la luz dos iglesias: la primera de ellas, del 586/87, construida y decorada con mosaicos en tiempos del obispo Sergio Madaba. En la época omeya se construyó la iglesia de San Esteban, que conllevó la destrucción de la sacristía y de parte de la nave sur de la iglesia del obispo Sergio: las numerosas inscripciones en los pavimentos musivos nos comunican los nombres del obispo que ordenó la construcción de la iglesia (Yobe) y, algo bastante excepcional, el de los artistas que realizaron en 756 los mosaicos del *bema* (Staurachios y Euremios de Esbous), con motivos estrictamente anicónicos. En cambio, los mosaicos de la nave (fig. 51) fueron realizados en el 717 por artistas anónimos. En el mosaico de la nave, los retratos de los benefactores y las escenas de caza, agricultura y vida pastoral fueron cuidadosamente desfigurados (fig. 52). Todos los elementos figurados ahora son ilegibles debido a una intervención intencional de borrado de las imágenes que se llevó a cabo mediante la eliminación de cada una de las teselas, que fueron recolocadas y adecuadamente mezcladas para llenar los huecos del pavimento y proteger el conjunto musivo. Sólo se salvaron unas pocas figuras (fig. 53), entre ellas los corderos del presbiterio y la estación de la esquina sureste. El interés del pavimento musivo se centra especialmente en el doble marco geográfico que representan las ciudades de Palestina, Jordania y Egipto (Fig. 54). El descubrimiento de las iglesias de los complejos de Umm al Rasas permitió establecer con más precisión la cronología y las características del fenómeno definido como "iconofobia", es decir, el rechazo a ver representados sujetos animados, siguiendo la concepción de algunos ambientes culturales y religiosos islámicos. En particular, la

datación del pavimento de la nave de la iglesia de San Esteban prueba que, en el 717, en un territorio sometido desde hacía mucho tiempo a los árabes, las comunidades cristianas locales podían decorar libremente sus iglesias con figuras de hombres y animales, y que la prohibición surgió algunos años más tarde, tal vez en paralelo al edicto promulgado, en el 723, por el califa Yazid II (687-724), que ordenaba la eliminación y demolición de representaciones e "imágenes de diferentes colores". En ámbito bizantino, nadie habría prohibido la representación de seres animados; en contexto islámico, sin embargo, la cuestión podía influir de acuerdo con la interpretación de algunos hadices referidos al Profeta. La opinión más generalizada entre los expertos¹¹ en esta iglesia es que la intervención fue decisión de los cristianos, tal vez bajo presión de los gobernantes árabes, con quienes probablemente compartían los lugares de oración. De hecho, la supresión fue llevada a cabo por trabajadores que consideraban importante la conservación del pavimento, tanto por la belleza y decoro que conferían al edificio como por su valor como oferta votiva ofrecida por los miembros de la comunidad local, cuyos nombres y efigies aparecían en esta suerte de "alfombras de oración".

El futuro de la controversia de las imágenes: una nueva metodología de investigación

No me demoraré con largas conclusiones: de hecho, mi presentación ya ha demostrado que se torna necesario realizar nuevas investigaciones puntuales por zonas geográficas, con el objetivo de recopilar diferentes datos arqueológicos antes de elaborar teorías generales. No obstante, podemos enumerar algunos puntos clave sobre los que reflexionar y trabajar.

En primer lugar, la necesidad de salvaguardar y señalar la complejidad del marco histórico, iconográfico y teológico de los siglos VI a VIII. Como hemos visto, la lucha entre iconófilos e iconómacos no fue ni temporal ni geográficamente uniforme en el Imperio bizantino, y los matices ideológicos fueron múltiples incluso dentro de una misma corriente. Está claro que la literatura iconófila y el "discurso de los ganadores" influyeron en la reconstrucción general de estos hechos, pero, como investigadores, tenemos el deber de ir más allá de las proclamaciones y las condenas y trazar un panorama que refleje todas las expresiones con sus contradicciones.

Espero que mi presentación haya puesto de manifiesto la importancia de la investigación iconográfica, que merece tanta atención como la especulativa. Los estudios con los que contamos sobre los diferentes lugares, iglesias y mosaicos pavimentales no son del todo completos y, además, suelen centrarse en investigaciones de carácter arqueológico y artístico que no tienen totalmente en cuenta las implicaciones del dato religioso, las influencias de la espiritualidad y las interacciones entre cristianismo anicónico y cristianismo figurativo, y entre cristianismo e islam. Un estudio atento presupone una investigación histórica de los territorios que tenga en cuenta los testimonios musivos cristianos, las relaciones entre la comunidad cristiana e islámica (en los casos en los que existan testimonios literarios) y las posibles decisiones del poder político. Obviamente, se trata de adentrarnos en ámbitos de investigación ajenos, pero sin esta interacción multidisciplinar, la narración sobre la controversia de las imágenes sagradas podría quedar oscurecida por el velo del mito y no sacar a la luz la riqueza de un periodo histórico tan poliédrico que aún requiere de muchas respuestas.

¹¹ S. Ognibene, *Umm Al-Rasas: La chiesa di santo Stefano ed il problema iconofobico*, Roma 2002.