

Iconoclasia y «aniconismo»: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano

Alessandra CAPUTO JAFFE
Universitat Pompeu Fabra

abstract

Islamic art European art and culture apparently seem to be -conceptually and formally-diametrically apart from each other. However, if we take a deeper look into Islamic and European art history, we may notice that there have been several points of similarities, continuous contact and an immense exchange of ideas and styles between one culture and the other. In this article, we analyze the concept of Iconoclasm applied to Christian and Islamic art, and the different purposes for which iconoclast actions against works of art and architectural monuments have taken place. Following the lead of different authors specialized on Islamic art and culture, such as Titus Bruckardt, among others; we distinguish a main difference between the destructions of works of art for political reasons and the prohibition to reproduce images that represent God and the Sacred.

keywords

Islamic art, Christian art, Islam, Europe, Iconoclast

La crisis iconoclasta de los siglos VIII y IX en el Imperio Bizantino significó un momento de convulsión para la representación visual y, en concreto, la creación de iconos, que entonces estaba completamente imbricada con la devoción y lo sagrado.¹ En aquel momento se plantearon cuestiones que iban más allá de la representación de las imágenes sagradas y el gran debate desembocó en la discusión sobre la naturaleza de lo divino. ¿Cómo debía afrontarse el hombre devoto

¹ Este trabajo plantea un análisis comparativo entre el Islam y Europa desde una perspectiva histórico-artística y filosófica. Nuestros puntos de referencia son, por lo tanto, estudios enfocados principalmente en el patrimonio artístico y en los debates filosóficos y teológicos en torno a la naturaleza de Dios. Debemos resaltar, sin embargo, que no tomamos las obras y monumentos en cuestión como «obras de arte», ya que nos enfocaremos en un período en el que este concepto aún no existía tal como lo conocemos en la actualidad (la idea de una arte autónomo, elaborada a partir del s. XVIII). Consideramos los elementos de interés de esta cultura visual como manifestaciones estéticas imbricadas con la religión, la política y el poder, principalmente (Ocampo, 1997).

a lo sagrado? ¿Era posible un acercamiento a Dios? Los cristianos en Bizancio se vieron reflejados en el espejo de los musulmanes, quienes también debían hacer frente a estas cuestiones. No sólo eso, sino que ante la rivalidad entre pueblos, ambos imperios debían tomar posturas férreas que distinguieran una tradición de la otra, y esto se debía evidenciar a través de los monumentos y, sobre todo, a través del arte sacro y sus rituales. De esta manera, las cuestiones de mayor profundidad teológica se fundieron con las necesidades y proyectos imperiales hasta tal punto que se volvió indistinguible la frontera entre política y religión, lo cual demuestra la indisolubilidad de lo secular y lo sagrado, tanto en el mundo cristiano como en el islámico.

Generalmente, se suele identificar el mundo islámico con la iconoclasia, en la que la representación visual de figuras antropomorfas y zoomorfas está estrictamente prohibida. Además, desde la perspectiva europea se ha resaltado a menudo el carácter hostil a la imagen por parte de sociedades islámicas, que incluso llegan a cometer graves «crímenes» en contra del patrimonio de la humanidad, presos por esta ideología iconoclasta. Sin embargo, creemos necesario distinguir —a pesar de la evidente indisolubilidad— entre aquellas acciones iconoclastas inscritas en una crisis teológica y momentos en los que se ha arremetido en contra del patrimonio cultural, como forma de invasión territorial, reivindicación del poder (terrenal) y como acto de protesta o desafío ante una sociedad enemiga. Además, pensamos que, si bien la cristiandad tomó la imagen de Cristo como estandarte de su religión, el triunfo de la imagen no estuvo exento de grandes debates en torno a la posibilidad de representación de lo divino. De forma paralela, en el mundo islámico también hubo grandes momentos de debate en torno a la imagen, cuyo desenlace conllevó al triunfo del «aniconismo» en lo concerniente a temas religiosos y a la posibilidad de crear imágenes en ámbitos seculares (arte cortesano, político, etc.)

En este trabajo proponemos un seguimiento, a vuelo de pájaro, de diversos momentos que han sido descritos como iconoclastas, tanto en el mundo cristiano como en el islámico. Con esto, deseamos verificar hasta qué punto las acciones violentas son parte de una convicción religiosa, en la que la imagen es considerada como un peligro que lleva a la idolatría —y debe ser por lo tanto destruida— o si, en cambio, se trata de un proyecto político, bélico. Con esto, intentaremos verter luz sobre el complejo mundo del arte islámico el cual, a lo largo de su existencia, y en su vastísima extensión geográfica, ha demostrado una gran complejidad de posturas y actitudes en torno a la imagen. Pensamos por lo tanto conveniente 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.

I. «La destrucción del arte»²

Para realizar un acercamiento crítico en torno al tema de la iconoclasia, creemos indispensable distinguir, desde un inicio, entre aquellas destrucciones de

² Título tomado de la obra homónima de Dario Gamboni (1997).

monumentos históricos, artísticos, políticos, etc. (en general, cualquier elemento que forme parte del patrimonio cultural de una nación o grupo político, social o religioso), y el debate en torno a la posibilidad de representar iconos, específicamente, de naturaleza religiosa o sagrada. Como veremos, en muchas ocasiones, el cuestionamiento teológico en torno a la naturaleza de Dios y, por lo tanto, a la posibilidad de representarlo, ha desembocado a menudo en violentas discusiones y en la destrucción de importantes patrimonios culturales y artísticos.

A pesar de ello, intentaremos demostrar cómo estas acciones vandálicas se atribuyen a justificaciones que esconden detrás del tema religioso las verdaderas motivaciones, de carácter político y expansionista. Pensamos que esta discusión viene al caso debido a las recientes destrucciones de monumentos culturales por manos de islamistas y relacionadas, por numerosos críticos, como acciones características del mundo musulmán: vandálicas, «medievales», basadas en un fundamentalismo religioso, «retrógrado» y «primitivo». El caso paradigmático fue la destrucción de las estatuas budistas en Bamiyán (Afganistán) llevada a cabo por el gobierno islámico talibán en 2001. Este evento desgraciado fue, como define Barry, la última condena del mundo occidental al Islam. Estas acciones fueron interpretadas —de forma errónea, pensamos— como una continuación de prácticas musulmanas medievales y de una tradición iconoclasta que despunta ya en los albores de esta religión.³



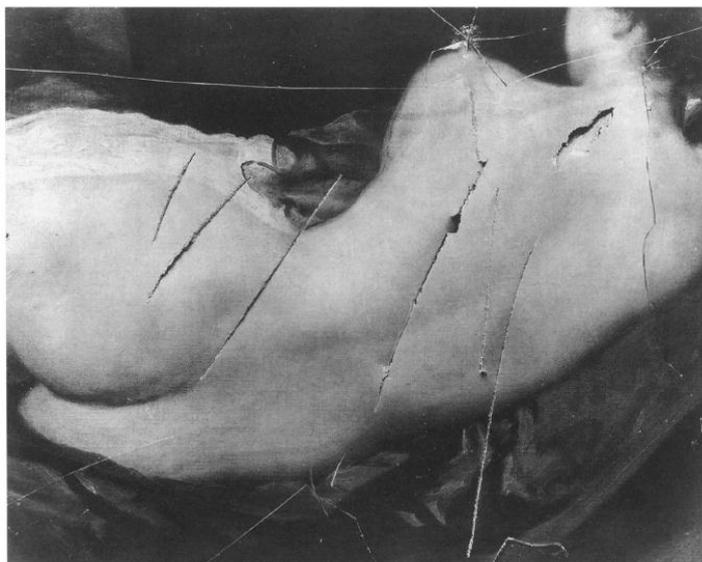
Budas de Bamiyán antes (izquierda, 1963) y después de su destrucción (derecha, 2009)
Fuente: UNESCO/A Lezine; Original uploader was Tsui at de.wikipedia (public domain)

Sin embargo, como intentaremos demostrar en este artículo, las acciones iconoclastas antes nombradas nos remiten más bien a aquellos momentos históricos de revoluciones y guerras, en las que se arremetió en contra de monumentos de gran

³ Nos basamos en críticas realizadas en periódicos nacionales e internacionales (Reuters, El País, La Vanguardia). Véase por ejemplo el artículo de El País: «Un profeta sin retratos ni esculturas», del 01/02/2006: [http://www.elpais.com/articulo/internacional/profeta/retratos/esculturas/elpepiint/20060201/elpepiint_1/Tes]

valor para el pueblo enemigo, como señal del mayor irrespeto hacia su memoria e identidad. Acciones como las de Bamiyan forman parte de una innumerable cadena de eventos iconoclastas, realizados tanto en el mundo cristiano como en el musulmán, motivados por razones más políticas que religiosas. En este apartado nos proponemos entonces demarcar diversas acciones iconoclastas, muy diversas entre ellas, pero cuyo común denominador consiste en la agresión contra un pueblo o sociedad enemiga. Entonces, la obra de arte o monumento se convierte en símbolo de aquello que se quiere destruir, sea una nación, un grupo étnico o religioso.

Proponemos así otro ejemplo iconoclasta, con tintes muy diversos a los de Bamiyan: el desgarrar con un cuchillo de una magnífica obra de Velázquez, la *Venus de Rokeby*, realizado en 1914 por Mary Richardson, y motivado según la propia autora como protesta al encarcelamiento de la feminista Emmanuele Pankhurst. Ahora bien, Bamiyan y el desgarrar de la *Venus*, a pesar de no tener aparente relación, han sido discutidos conjuntamente en el debate sobre la iconoclasia en la modernidad, por autores como Dario Gamboni y Finbarr Barry. Para dichos autores, entre otros, estos eventos han sido igualmente condenados por la sociedad civil y en particular por historiadores, amantes del arte y del patrimonio cultural. Se puede decir, además, que las motivaciones que impulsaron a estos «vándalos» a llevar su cometido fueron bastante similares. El motivo más evidente que desembocó en estas destrucciones es la acción política en contra de un enemigo: en un caso, el grupo fundamentalista talibán en contra de todo patrimonio histórico y cultural que no formase parte del acervo propiamente musulmán en Afganistán, y en el otro, la protesta política ante una sociedad que no permitía la libertad de expresión y de voto a la mujer.



Diego Velazquez, Venus frente al espejo (Rockeby Venus)
detalle, ca. 1640-48, tras el ataque por Mary Richardson en 1914
London, The National Gallery
Fuente: Wikipedia Commons (dominio público)

Otro gran momento iconoclasta en Europa digno de mención fue la Revolución Francesa⁴. En este período se intentó acabar con toda imagen que recordara al

⁴ Cabe destacar que los momentos iconoclastas en la historia europea han sido numerosos. Otro ejemplo importante, del cual sólo haremos mención en este artículo, es el período iconoclasta

Ancien Régime o que representara el pasado decadente que, por lo tanto, obstruía el paso al progreso y a la modernidad. Durante este período, se distinguió entre aquellas obras que representaban la dominación y perversión del Antiguo Régimen y que debían, por lo tanto, ser destruidas y aquellas que, en cambio, formaban parte del patrimonio de la humanidad y eran dignas de preservación. La intención no era, entonces, destruir la obra física como tal, sino el significado que ésta albergaba intrínsecamente. Como bien indica Dario Gamboni en su estudio sobre la iconoclasia en Occidente, la destrucción del arte fue usada durante la Revolución Francesa para distintos propósitos:

Iconoclasm played a role at every stage of the Revolutionary process -to foster it, to incite conviction or fear, and to make the change appear and become irreversible. But just as the individual actors, aims and circumstances varied so did the actual ways in which objects were handled (Gamboni, 1997: 32).

Posteriormente, el autor cita algunos procedimientos iconoclastas aplicados durante la Revolución (Gamboni, 1997: 32): el reemplazo de signos visuales e inscripciones sobre monumentos (renombrarlos o cambiar la dedicación), la transformación o reemplazo de obras enteras y el traslado de obras de espacios públicos a museos u otros espacios que modificaran su significado. Sin duda, el procedimiento que más nos llama la atención es la decapitación y el enterramiento de estatuas, tratadas como si fueran seres vivos. Precisamente, una de las tipologías iconoclastas más comunes es la de atacar una parte del legado histórico-cultural de una sociedad para herirla en su totalidad (*pars pro toto*). Con esto, se humaniza la obra de arte y se trata como a una víctima humana. Para hacer énfasis en la idea del tratamiento de la imagen vivificada, nos acercamos a la obra de Finbarr Barry, quien destacó cómo la mayoría de las veces no se destruye la obra entera, sino que se simula la decapitación o muerte de las figuras retratadas. Al parecer, ésta fue una característica común durante la iconoclasia medieval, tanto en Oriente como en Occidente. Como indica el autor,

The treatment of anthropomorphic images as if they were animate beings is a recurring characteristic of pre- and early modern iconoclasm that was already apparent to medieval observers (Barry, 2002: 648).

Barry utiliza como ejemplo el daño realizado a imágenes cristianas en Antioquia, durante la ocupación Seljuq, y descrito por William of Tyre, quien se había percatado de este particular tratamiento de la imagen:

The pictures of the revered saints had been erased from the very walls-symbols, which supplied the place of books and reading to the humble worshippers of God and aroused devotion in the minds of the simple people,

calvinista que se llevó a cabo en Holanda y en Francia (en menor medida) pero que acabó con todas las imágenes religiosas al interior de los templos. Sin embargo, como bien menciona Alain Besançon (*La Iconoclasia moderna*), si bien al interno de la iglesia no podían haber imágenes religiosas, en las casas, los cuadros que representaban los paisajes y las familias holandesas abundaban.

so praiseworthy for their devout piety. On these the Turks had spent their rage as if on living persons; they had gouged out eyes, mutilated noses, and daubed the pictures with mud and filth (Barry, 2002: 248).



Maqamat of al-Hariri, Iraq, ca. 1240, con alteraciones iconoclastas posteriores. fol. 32v. San. Petersburgo, Academia de Ciencias de Rusia.
Fuente: Barry (2002).

En la anterior imagen, que ilustra un manuscrito del siglo XVI, podemos evidenciar cómo el icono no fue destruido por completo, sino que las figuras que representa fueron «decapitadas» simbólicamente: se ha degollado a las figuras, marcando una línea en el cuello. Esto nos recuerda a la imagen de las estatuas budistas de Bamiyan antes de su destrucción total en el 2001. Podremos verificar que para entonces los rostros de los budas ya habían sido eliminados en un momento anterior. Por ello, intentamos resaltar la importancia del tratamiento de la imagen en estos momentos iconoclastas, así como la fuerte relación entre el icono y la idolatría. Se puede decir que, al tratar la imagen agredida como algo viviente o animado, los iconoclastas continuaban una cierta relación con el tratamiento idólatrico y mágico de la imagen.

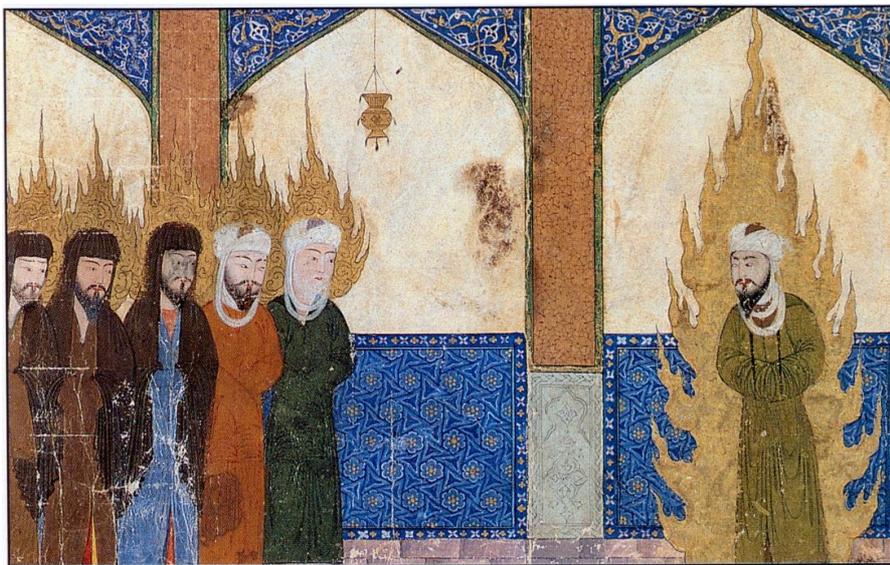
Ahora bien, nos preguntamos entonces si, efectivamente, el Islam se caracteriza por ser inherentemente iconoclasta y «medieval», tal como han descrito algunos críticos contemporáneos.⁵ Bien es cierto que debate en torno a la imagen ha estado muy presente, desde tiempos de Mahoma y ha continuado durante los siguientes califatos hasta el presente. En muchas ocasiones, califas y mandatarios recurrieron a la destrucción y prohibición de las imágenes antropomorfas que intentaban retratar lo sagrado. La primera acción destructora fue realizada por manos del mismo Mahoma quien, al entrar en la *Ka'aba*, parece haber destruido las figuras de las deidades y santos politeístas albergadas en su interior, acusando su veneración de pecado e idolatría. Este primer momento iconoclasta, abriría un gran debate en torno a la posibilidad de la representación. No obstante, el debate original se refiere

⁵ Nuevamente, nos referimos a los artículos de la prensa antes mencionados, así como a una opinión pública generalizada bastante numerosa en América y Europa.

únicamente a las imágenes sagradas. Por lo tanto, es posible encontrar en la tradición artística islámica, imágenes antropomorfas (incluso de Mahoma) en ámbitos seculares, mas no así en espacios religiosos —tal como sucedió durante la iconoclasia calvinista holandesa. Sin embargo, a través de esta restricción se generaría un cierto pudor por la representación de imágenes humanas en general y, en ciertos períodos, se evitaba cualquier tipo de representación, tanto en el ámbito secular como en el sagrado. Como bien indica Barry,

[...] In the eastern Islamic world, depictions of the prophet Muhammad survive from the thirteenth century on. In later paintings the Prophet is sometimes (but not always) portrayed with his face veiled or otherwise obscured; this reticence about the face finds a counterpart in the activities of medieval iconoclasts in the Islamic world (Barry, 2002: 664).

La reticencia hacia 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 (por ejemplo de Mahoma).



Mahoma guía a Abrahán, Moisés y Jesús en la oración. De un manuscrito medieval persa.
Fuente: "The Middle Ages. An Illustrated History" by Barbara Hanawalt (Oxford University Press, 1998)
en Wikipedia Commons (dominio público).

Al igual que en el mundo cristiano, el debate en torno a la figuración simbólica causó calurosos debates, muertes, y numerosos edictos que, o bien prohibían las imágenes o, por el contrario, condenaban las acciones iconoclastas. Son por lo tanto varios los episodios en los que musulmanes (y paralelamente los cristianos) destruyeron imágenes de antecesores suyos (en muchas ocasiones iconos hinduistas), por miedo al peligro de la idolatría.

Un elemento importante a tener en cuenta, destacado por Barry, es la diferencia entre la destrucción de imágenes como protección contra la idolatría (manifiesto en las «decapitaciones» de las imágenes en manuscritos) y la destrucción como parte de un proceso de conquista e imposición de un imperio o gobierno sobre otro. Barry

apunta así sobre aquellos objetos que simbolizaban no sólo el poder espiritual, sino también el poder terrenal, como por ejemplo la cruz en el caso cristiano, o el *minbar* en el caso musulmán. Según el autor, durante las guerras e invasiones se atacaba el símbolo de poder terrenal que estos objetos representaban:

Moreover, as the embodiment of both a major doctrinal difference between Christianity and Islam (the resurrection of Christ) and a symbol of Christian hegemony associated with the Byzantine enemy, the cross was a more consistent target of iconoclastic polemics than the icon. In this regard, it might be compared to the *minbar* (pulpit) in a mosque, which was the place from which the loyalty of the community to a given ruler was publicly affirmed in the sermon (*khutba*) each Friday. As a symbol of both religious and political authority, the *minbar* no less than the cross was also targeted for desecration or destruction by those Muslims who rejected the political authority that it embodied, often for religious reasons (Barry, 2002: 645).

Así, muchas acciones iconoclastas no implicaban una problemática teológica, sino que eran reflejo de una crisis dinástica o de poder. Como último argumento, el autor afirma que las ocasiones en las que se destruyeron imágenes durante el Medioevo son más bien escasas:

Destruction is, by its nature, difficult to confirm, but all the evidence indicates that iconoclasts in the medieval Islamic world only rarely destroyed images, in the sense of physically obliterating them (Barry, 2002: 646).

De acuerdo con las palabras de Barry, pensamos necesario investigar con mayor atención el tema de la iconoclasia y diferenciar entre los diversos tipos de ocasiones que han conducido al hombre a destruir sus propios (o ajenos) monumentos y obras de arte. Propondremos, en las siguientes páginas, la diferenciación entre iconoclasia y «aniconismo», destacando el primer término como la acción destructiva en contra del patrimonio (cualquiera que sea) y el segundo como el fundamento teológico y filosófico que imposibilita la representación (naturalista) de imágenes, en particular la de Dios.

II. Los albores del debate en torno a la imagen

La iconoclasia no se encuentra de forma relevante sólo en la tradición islámica. Las bases teóricas que fundaron la iconoclasia preceden la existencia de las religiones del Libro. En las mismas bases del pensamiento griego (más adelante, pilar de la tradición oriental y occidental), encontramos las primeras teorías que discuten acerca de la imposibilidad de representación de lo divino. En su extensa obra, *La imagen prohibida*, Alain Besançon (2003) estudia la iconoclasia occidental, desde la antigüedad griega hasta las Vanguardias del siglo xx. En ella, nos explica que desde que existe la noción de lo divino, el hombre se ha tenido que afrontar a la polémica que cuestiona la naturaleza de lo divino y las formas correctas para comprenderlo y aprehenderlo. Como indica el autor, esto vale para todas las culturas en las que existan (o hayan existido) imágenes de lo divino: «la representación plástica de los

dioses depende de la concepción que de ellos se hace la ciudad» (Besançon: 2000: 27).

En sociedades politeístas como la griega, al adquirir cada deidad una personalidad propia, con sus defectos y virtudes, se asimilaron al hombre y por lo tanto, el hombre se asimiló al Dios. Por ello, se hacía posible su representación; tal como indicó Schiller, «cuando los dioses eran más humanos, los hombres eran más divinos». Era lógico, por lo tanto, que los dioses adquirieran la forma de los propios humanos, haciéndose representables y cercanos al ellos. Por tanto, podemos decir que la posibilidad del hombre de representar lo divino enseña, no sólo la visión que tiene éste sobre los dioses, sino la propia visión que tiene de sí mismo y sobre su «ser en el mundo». Leemos en las páginas de Besançon, cómo la distancia entre Dios y el hombre se ve reflejada en su posibilidad (o no) de representación:

Greek art was unique in the way it finessed the incarnation, or rather, the inhabitation, of the divine in the human form. When man is represented, he is theomorphic, and the god, anthropomorphic (Besançon: 2000: 17).

Aun así, a pesar de que en el mundo griego el hombre y el Dios se reflejaban el uno al otro, no se liberaron de la discusión en torno a la naturaleza de lo divino y de lo profano. Así, ya en épocas prístinas, Anaximandro, entre los filósofos presocráticos, no se interesó tanto en averiguar la naturaleza de los dioses, sino en aquel elemento común a todos los hombres, el *apeiron*, otorgándole a este concepto una naturaleza abstracta e indescifrable y, por lo tanto, imposible de reproducir. Más adelante, Jenófanes el poeta, se revelaría en contra del antropomorfismo. El Dios de Jenófanes se separaba así de los dioses descritos por Homero, en cuanto a que creía en la existencia de «un solo Dios, el más grande entre los dioses y los hombres, y que en ningún caso se asemeja a los mortales, ni por su actitud [su figura] ni por su pensamiento» (Jenófanes, en Besançon, 1997: 34). Como indica Besançon, ésta es la «primera fórmula teológica negativa que nos ofrece la historia» (1997: 34). A partir de estas ideas, se formularía la imposibilidad de representación de la imagen divina, ya que todo lo que pertenece y se transmite mediante el mundo sensible es falso y corrompe la idea de lo sagrado:

La iconoclasia se funda en el hecho de que toda figura humana, y una figura hecha por la mano del hombre, es una inconveniencia y una blasfemia. Este sentimiento se acentúa aún más si la teología, por su parte, se declara incapaz de una determinación positiva de Dios y se refugia sistemáticamente en formulaciones negativas Besançon, 1997: 35).

Encontramos también un germen iconoclasta en Platón, para quien la Verdad era imposible de representar. Si bien la postura de Platón en torno al arte (específicamente, la poesía), es compleja y oscila entre la aceptación y el rechazo, se evidencia a menudo un claro repudio ante todo aquello que intente imitar o representar la Verdad. El arte se convierte así en ilusiones (*phantasmata*), engaños que distorsionan la verdadera cercanía hacia la Verdad. Reproducimos las palabras de

Pedro Azara (1995), quien analiza con profundidad la relación de Platón con la imagen:⁶

Platón condenaba la ilusión o el engaño (*apáte*) y la mentira o falsedad (*pseudos*) artísticos, y dio repetidas pruebas de que no toleraba el engaño. Los mentirosos, los falsarios y los fabuladores no tenían cabida en la ciudad. Como Platón postulaba en *Las Leyes*, "defraudar es el mismo género que mentir y engañar". (1995: 48).

El hombre, en cuanto perecedero y material, era incapaz de alcanzar una visión fidedigna de la Verdad; de esta idea, podemos derivar que «la visión de Dios no está al alcance del hombre» (Besançon, 2003: 43).

III. La crisis iconoclasta en el Imperio Bizantino

A pesar de que el debate sobre la iconoclasia haya sido retomado en diversos períodos de la historia del cristianismo, nos trasladaremos directamente a la crisis iconoclasta en el Imperio Bizantino (año 726 aprox., primera crisis, y 846 segunda crisis). El primer período iconoclasta vivido en el Imperio Bizantino fue iniciado por León III (717-41) quien mandó a destruir toda imagen que venerara a Dios. Según las fuentes históricas, este patriarca había sido influenciado por los «sarracenos», tal como explica Isidro Bango,

Los teólogos iconoclastas de principios del siglo IX y el cronista Teófanos han sido unánimes en considerar que los "sarracenos", enemigos de las imágenes, influyeron decisivamente en la actitud de los emperadores iconoclastas (Bango, 1996: 32).

Una de las fuentes contemporáneas al período de la «subversión de las imágenes», ha sido narrada por Juan de Jerusalén (Grunebaum: 1969: 1). Según éste, fue el califa Yàzid, quien, persuadido por el "mago judío" Tiberias, creó una política anti-icónica. Influenciado por estos hechos, León III generó una política iconoclasta que entró en vigor a partir del 726 y duró de manera intermitente hasta el año 787 —año del Concilio de Nicea—, que luego fue retomada hasta el año 843, fecha en la que se abolió la iconoclasia y se restauró definitivamente el culto a la imagen. Los historiadores de la época, en específico Teófanos, coinciden en la doble influencia, judía y musulmana, que tuvo la Crisis Iconoclasta:

Thus the iconoclastic movement is clearly identified with trends injected into the life of Byzantine Christianity by Jewish and Muslim models; it is, in fact, depicted as an imitation or extension of an action taken by a Muslim ruler (Grunebaum; 1969: 1).

⁶ No obstante, el mismo Platón justificaba —en la *República* y *Las Leyes*— "la necesidad de la mentira o del arte político, controlada por los políticos y al servicio de la *polis*" (Azara: 1995: 49). Podríamos interpretar un cierto pragmatismo a la hora de tomar una postura en contra o a favor de la imagen, según la conveniencia. Esta actitud no es extraña a la postura de la iglesia cristiana y del Islam en torno al icono.

Para los «icóndulos», es decir, los partidarios a favor de la imagen, la política iconoclasta era una verdadera herejía que procedía de pueblos bárbaros. En la siguiente presentamos una imagen del salterio Chludov (actualmente, preservado en el Museo Histórico de Moscú), elaborado a mediados del siglo IX, el cual relata en sus imágenes «marginales» la polémica Iconoclasta del 726 al 843. Dicho salterio expone, entre otras historias, la lucha entre el patriarca Nicéforo, defensor de las imágenes contra Juan el Gramático (patriarca del 837-843), uno de los máximos exponentes en contra de la veneración de los iconos. En esta iluminación, en particular, podemos ver un paralelismo entre la crucifixión —escena en que el soldado romano le ofrece una esponja con vinagre a Cristo— y una representación de Juan el Gramático (representado de forma caricaturesca con un peinado despelucado, como burla), a punto de destruir una imagen de Cristo (una *imago clipeata*). De esta manera, los autores del salterio resaltan el carácter herético y criminal de los iconoclastas.

Los argumentos icóndulos en contra de los iconoclastas se basaban en que el uso de las imágenes en ámbito religioso servía para instruir a los iletrados, así como para glorificar la grandeza de Dios. Como indicó Juan Damasceno, la imagen se convertía en un sacramento «que vivifica a quien contempla»; al observar una imagen sagrada éste declaró: «Yo he visto la imagen de mi Dios encarnado y mi alma ha sido salvada» (Bango, 1996: 30). De la misma manera, Isidro Bango hace mención de otro teórico importante en la querrela sobre la iconoclasia, Teodoro Estudita:



Lucha dialéctica entre Nicéforo y Juan el Gramático: Salterio *Chludov*, mediados del siglo IX. Museo Histórico de Moscú. Fuente: Wikipedia Commons (dominio público)

Teodoro Estudita, monje en el monasterio de San Juan de Estudio, realizó las argumentaciones más decisivas en la defensa de la representación de la divinidad: Como Jesucristo había sido Dios y hombre, con respecto a esta segunda naturaleza era perfectamente visible y por lo tanto representable (Bango, 1996: 30).

Aun así, al interno de la tradición cristiana existieron varios debates en torno a la posibilidad de representar lo sagrado. Éste había bebido, no sólo del neoplatonismo, sino de la disputa cristológica sobre la naturaleza de Dios, en la que los monofisitas ortodoxos y nestorianos tomaron caminos separados: los primeros abogaban por una única naturaleza divina y los segundos apostaban por la doble naturaleza de Dios y Cristo (Dios humano y Dios divino, como entidades separadas). Sin embargo, como observa Grunebaum, a pesar de las disputas, el triunfo de la creencia ortodoxa y por consiguiente, del icono, hizo posible pensar la imagen como una extensión del pensamiento en torno a Dios:

Such early Fathers as Clement of Alexandria and Tertullian condemn the artist as a deceiver; but under the influence of Neo-Platonic thought patterns it became possible in Christianity (but not in Islam) to view the work of the artist as "an extension of the divine act of creation," the lowest rung, as it were, in the descending ladder of the reflections of the divine. The greatest theorist of the iconophiles, the abbot Theodore of Studion (d. 826), insists that the prototype must produce the image which it includes *in potentia* (Grunebaum, 1969: 5).

Entendemos, a raíz de argumentos como éstos, la estrecha y particular relación entre el creyente cristiano y la imagen de Cristo encarnado. Al contrario, las otras religiones del Libro, la judaica y la islámica, carecen de dicha relación, puesto que para ellos Dios aún no ha descendido en forma humana al mundo de los mortales. Así, más allá de la coincidencia entre el avance del Islam hacia Bizancio con la Crisis Iconoclasta, existe un debate teológico que unifica la doctrina judeocristiana con la islámica: la prohibición de la representación de Dios en el Antiguo Testamento (Éxodo y Deuteronomio). Con estos ejemplos intentamos demostrar la imposibilidad de asociar una corriente de pensamiento o creencia religiosa con una actitud o política específica; y así, el debate en torno a la imagen, no sólo se llevó a cabo de manera viva y contradictoria al interno de la tradición cristiana, sino también en el marco político y teológico musulmán. Por lo tanto, consideramos imposible atribuir la iconoclasia como un elemento característico de una u otra cultura en particular.

Si regresamos a las fuentes históricas que describen la crisis iconoclasta como producto de la influencia islámica veremos cómo, por aquella época, los omeyas estaban pasando también por una «crisis» en la que se debatía el tema del icono. Como explicamos anteriormente, fue aparentemente el califa Yazid quien inició la polémica en torno a los iconos y decidió destruir aquellas imágenes que se remitieran a Dios. No obstante, apenas éste murió, se intentó restaurar la producción de imágenes votivas. En las propias palabras de Grunebaum,

When, after doing this, the Caliph Yazid died, no more than two and a half years later, and went into the everlasting fire, the images were restored to their original position and honour. His son Walid [the text ought to read: his brother and successor Hisham (724-743)], filled with indignation, ordered the magician to be ignominiously put to death for

his father's [ought to read: brother's] murder, as just punishment for his false prophecy (Grunebaum, 1969: 2).

Coincidimos por lo tanto con el autor al concluir que no existió una influencia directa islámica sobre la crisis iconoclasta bizantina. Preferimos hablar de una influencia mutua, en la que ambas religiones debían cuestionarse su propia naturaleza, también, para diferenciarse la una de la otra. Se trató, por lo tanto, de un debate en constante vigor —sobre todo en aquellas regiones en las que confluían diversas religiones—⁷, en la que cada imperio (el omeya y el bizantino) intentaba imponer sus creencias y su visión de mundo y, también, justificar su poder sobre los demás.

IV. El «aniconismo» islámico

De forma muy general, podemos decir que el arte islámico ha sido catalogado por los europeos como un arte profundamente anti-icónico e incluso hostil a la imagen. Existen evidencias claras que han corroborado esta postura iconoclasta del arte islámico; desde las propias acciones de Mahoma —la destrucción de ídolos en la *Ka'aba*—, hasta acciones de grupos fundamentalistas islámicos en la actualidad, como la antes mencionada destrucción del arte budista en Afganistán, por mano de los talibán. Sin embargo, como intentaremos demostrar en este apartado, la religión y el pensamiento en torno a la imagen en el Islam son más complejos de lo que se suele describir. Primeramente, creemos necesario distinguir entre el concepto de iconoclasia y de aniconismo. Consideramos, por ello, ejemplar la opinión de King, quien logra matizar en sus trabajos la diferencia entre ambos conceptos en el mundo islámico.

Islam has generally adopted a position opposed to the representational in secular art, and the exclusion of all figurative motifs from Islamic religious art is clear from the first, yet this attitude is not necessarily to be regarded as intrinsically iconoclastic in the true sense of the word; indeed, outside Arabia itself, the only evidence of iconoclasm until the fall of the Umayyad Caliphate in 132/750 is confined to the well-known attack on images and statues carried out on the orders of Yazid II. b. 'Abd al-Malik (101-105/720-724), (King, 1985: 267).

Si bien ha habido momentos en los que, efectivamente, se aplicado una actitud iconoclasta que arremete contra el patrimonio (cultural, artístico, etc.), debemos tener en cuenta que se trata generalmente de campañas políticas expansionistas o de sobre-posición de un nuevo califato sobre uno antiguo. Entonces, la destrucción del patrimonio del reino anterior, o del enemigo, se convierte más en una necesidad política que en una religiosa. La religión, al estar intrínsecamente unida con el poder político, se convierte generalmente en el estandarte que valida y justifica las acciones imperiales y guerreras. Aun así, es posible observar que los períodos (oficialmente) iconoclastas en el mundo islámico son, de todas maneras, contados, y se ubican en crisis particulares de mandatarios puntuales.

⁷ El Imperio Omeya no sólo debía hacer frente a la tradición cristiana, sino también a la judía, al zoroastrismo, al budismo y a aquellas religiones indígenas cuyos territorios habían sido invadidos. Esto creó un poderoso mosaico de influencias e intercambios culturales.

En cuanto al ataque de monumentos religiosos ajenos, como por ejemplo el cristiano, también preferimos interpretarlo en clave política y no religiosa. En este sentido, seguimos las palabras King, quien también considera los frecuentes ataques hacia la cruz durante la expansión Omeya, como un ataque político, llevado a cabo constantemente entre la lucha de imperios y no como un rechazo inquisitivo contra la imagen religiosa:

In view of the cross's role as the principal emblem of the Empire, its significance for the Christians and its ubiquity, it is little surprise that, like the Sassanians before them, the Muslims should subsequently have concentrated their attacks on this sign within the Caliphate (King, 1985: 273).

La cruz es interpretada, en este sentido, más como un símbolo del poder imperial bizantino, que como símbolo religioso. Así, concluimos en palabras de King, respecto a las acciones supuestamente iconoclastas de los musulmanes contra los cristianos que,

[...] the iconoclastic tendencies of the early Muslims in general, have been exaggerated. While the early Muslims constructed religious buildings devoid of figures, they built palaces in which figurative art abounded: even under the 'Abbasids a sculpture of a horseman surmounted the palace in the Round City of Baghdad. Within Palestine itself, there appears to be no significant break in production of icons between the sixth century A.D. and the ninth, confirming the view that such image-breaking as occurred was confined to Yazid's reign (King, 1985: 277).

Vuelve a indicar el período iconoclasta, coincidente con la Crisis del Imperio Bizantino, como una política particular del califa Yazid, que no representaba la ideología general del Imperio. Asimismo, resalta el hecho de que, si bien la imagen de Dios y de lo divino no debe ser representada, en el ámbito cortesano, imágenes de hombres y animales abundaban, tanto en la arquitectura, como en los manuscritos.⁸

Ahora bien, como habíamos mencionado antes, los inicios de la irrepresentabilidad de Dios en la doctrina islámica se encuentran en las mismas acciones y pensamientos del profeta. No sólo se prohíbe la veneración del icono (al igual que el antiguo Testamento), sino que el mismo Mahoma emprendió acciones iconoclastas, al destruir las imágenes de los ídolos politeístas, en la *Ka'aba*.⁹ Así, el historiador Titus Bruckhart, describió las hazañas del Profeta,

⁸ Similar actitud a la que se tomó en los Países Bajos durante el calvinismo; mientras que las iglesias se encontraban completamente vacías de imágenes, las casas y palacios abundaban de obras de arte que representaban la naturaleza y el hombre.

⁹ Tal como explica Besançon la crónica de al-Azraqi, "Sed contra", *cuenta que el Profeta, al volver victorioso a La Meca, y encontrar la Cava cubierta de frescos, ordenó que se borrarán, pero hizo una excepción con uno de ellos, ejecutado sobre una columna, que representaba a María y a Jesús* (2003: 105). Cabe destacar que la Ka'ba, símbolo neurálgico de la religión islámica, existía ya desde antes, y era un templo de religiones politeístas, árabes.

Los árabes paganos habían rodeado este lugar con un círculo de 360 ídolos, uno por cada día del año lunar. Tocándolos con su fusta, el Profeta los derribó uno por uno mientras recitaba la aleya del Corán "Ha llegado la Verdad y se desvanece lo vano. Cierto, lo vano es evanescente" (XVII, 81). (Bruckhardt, 1999: 16).

Al interior del templo, explica Bruckhardt, se encontraban representaciones de la vida de Abraham, otros ídolos y un icono de la Virgen María con el Niño. Mahoma mandó a destruir todos los íconos, menos el de la Virgen. En esta parábola, encontramos diversas directivas que nos iluminan acerca de la ideología del Profeta. Por una parte, éste seguía una tradición teológica establecida en religiones monoteístas, como la judía y la cristiana. A su vez, coincide con los estamentos filosóficos en los que la Verdad se aparta del mundo sensible, y por ello, el icono¹⁰ es símbolo de la pérdida de la verdadera creencia. Sin embargo, como ha sido resaltado por Besançon, en el Corán, la mención a la prohibición del culto a la imagen no resulta tan explícita, al menos en comparación con la fuerte crítica a la imagen realizada en el Antiguo Testamento. Expongamos, pues, uno de los versículos del Corán, que, según Besançon, es más explícito en torno a la iconoclasia:

El otro versículo del Corán (surata LIX, 24) que sirve de referencia a los iconóforos más estrictos dice así:

¡Él es Dios!
El Creador;
el que da comienzo a toda cosa:
el que modela.

[...] La idea misma de Dios descarta su representación, idea contenida en la surata CXII, confesión de fe por excelencia del islam:

Di:
"¡Él es Dios, es Uno!
¡Dios!
¡El Impenetrable!
No engendra,
no ha sido engendrado;
¡nadie es igual a él!".

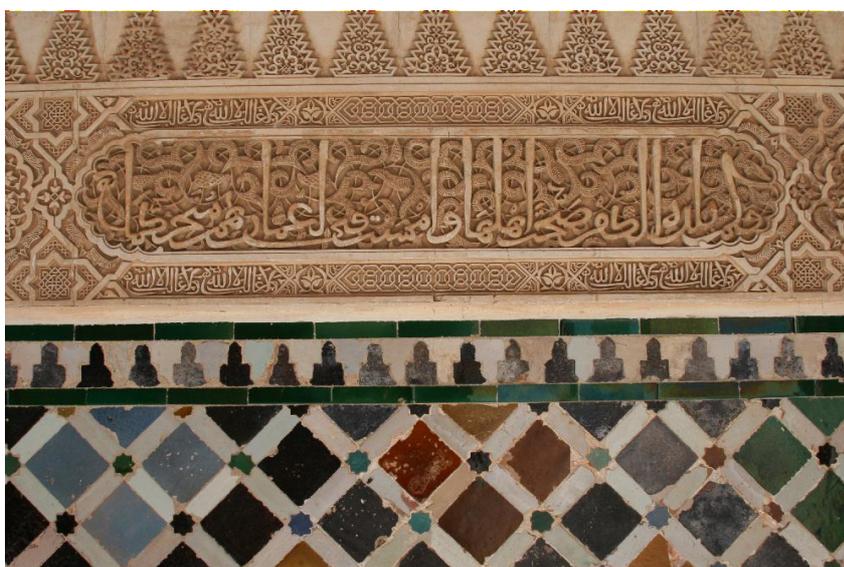
[...] Por lo tanto, no hay necesidad de mandamientos: la sumisión a Dios descarta cualquier veleidad de reproducir, mediante la mano humana, su calcinante trascendencia (Besançon, 2003: 104-105).

¹⁰ Como es posible constatar, existen varios significados de la palabra "icono". Entre ellas, encontramos su etimología traducida al hebreo, en la que la palabra significa "vanidad" o "mentira": podemos encontrar una explicación del término en Besançon: *La definición de "ídolo" (eidolon) está menos clara. La palabra griega (...) traduce treinta nombres hebreos diferentes. El sentido literal de estos nombres aclara el sentido que los judíos le otorgaban: a ven "vanidad", "nada", "mentira", "iniquidad"; gil-lulim, que puede interpretarse como "troncos de árboles" o "cantos rodados" y, según los rabinos, como "inmundicias" [...]* (2003: 89).

Como indica el autor, sólo a través de una exégesis teológica se puede deducir la prohibición de la creación de imágenes a partir del Corán, lo cual puede conllevar a lecturas e interpretaciones muy diversas. A pesar de una certera postura en contra de la representación de Dios, en el Libro no es explícita la llamada a la violencia (a las acciones iconoclastas). ¿Podemos distinguir entonces entre un Profeta político y uno religioso? Evidentemente, el uno y el otro forman parte de una misma esencia, pero se distinguen en cuanto al pensamiento sobre lo divino y las ideas imperiales, de dominación política

Volviendo así al tema estético, es innegable que el arte del Islam es, de forma ontológica, un arte abstracto. Es decir, si bien está permitida la figuración, ésta se encuentra excluida del ámbito religioso: todo lo trascendente es irrepresentable. Por este motivo, Bruckhardt propone la definición de aniconismo a cambio del concepto de iconoclasia: «El aniconismo [...] de algún modo se convirtió en auxiliar inseparable de lo sagrado; es incluso uno de los cimientos, si no el principal, del arte sacro del Islam» (Bruckhardt, 1999: 38). El estudioso relaciona también el carácter anicónico del Islam por la suplantación de la imagen por palabra —herencia nómada del árabe: «El arte nómada suele limitar las fórmulas gráficas: motivos ornamentales, emblemas heráldicos y símbolos, todo ello sencillo, pero digno de mención» (Bruckhardt, 1999: 50). Además, para justificar su proyecto imperial, Mahoma debía revolucionar las formas de culto y de representación de lo religioso. Por ello, Bruckhart no sólo interpreta la destrucción de los ídolos llevada a cabo por Mahoma en la *Ka'aba* como una acción iconoclasta y política, sino como afirmación de un nuevo arte sagrado: para distinguirse del ritual de la imagen (politeísta y cristiano), se transformó una religión que gira en torno a la Palabra:

Crear una nueva iconografía musulmana sería superfluo después de semejante ejemplo y privaría de significado la parábola [XVII, 81]. En el Islam, los iconos dejan su lugar a la escritura sacra, que viene a ser la encarnación visible de la Palabra divina. (Bruckhardt, 1999: 17).



El arte de la Palabra: detalle de estucos en la Alhambra
Fotografía de la autora

Por ello se puede hablar de un nacimiento del arte islámico profundamente abstracto, no sólo por voluntad divina, sino también como parte de un proyecto político, que debía crear un arte suntuario para una nueva religión y un nuevo imperio, propiamente islámicos. Los orígenes de esta particular característica han sido atribuidos, generalmente, al origen árabe y por lo tanto, originariamente nómada de los pueblos originarios de Mahoma. Será este elemento el cual, según autores como Bruckhardt, caracterizará el arte islámico:

El arte del Islam, por su parte, es abstracto, y sus formas no se derivan directamente del Corán o de los dichos del Profeta, parecen no tener fundamento escriturario, al tiempo que tienen un carácter profundamente islámico (Bruckhardt, 1999: 19).

Por ello el ritual islámico también se encuentra despojado de una oración o veneración hacia una figura sagrada. El templo sagrado, la mezquita —que toma la estructura de la basílica cristiana—, no tiene por lo tanto ningún punto de particular sacralización; no tiene altar, tal como es concebido en el mundo cristiano, sino el *minbar*, punto de orientación hacia la Meca. En todo caso, podemos tomar el mismo suelo de la mezquita, lugar de la oración, como el verdadero espacio sagrado. La religión islámica está, al contrario de la cristiana, despojada de la necesidad de lo matérico para poder consagrarse; lo único que necesita es la palabra. Específicamente, el árabe se convierte en el lenguaje sagrado del Islam: «Al convertirse en el idioma sagrado del Islam, el árabe determinó, en mayor o menor medida, el 'estilo de pensamiento' de todos los pueblos musulmanes» (Bruckhardt, 1999: 47). Por ello, si intentamos identificar un arte monumental sagrado, lo encontraríamos, en todo caso, en la arquitectura. Lo que se intenta lograr es un espacio idóneo para la contemplación y la meditación sobre Dios:

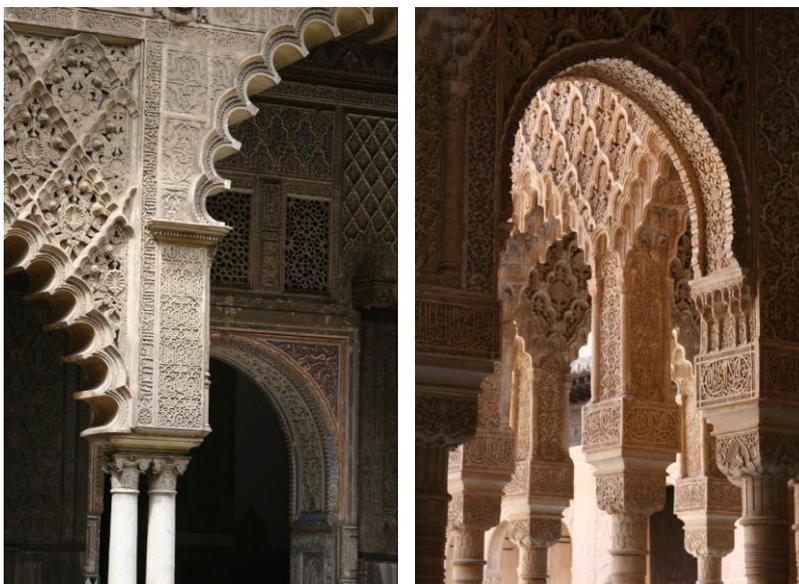
Un arte sacro no consiste necesariamente en imágenes, aun en el más amplio sentido del término; puede no ser más, por así decirlo, que la exteriorización silenciosa de un estado contemplativo, y en este caso no refleja ideas, sino que transforma cualitativamente cuanto le rodea [...]. Su objeto es, sobre todo, el entorno del hombre —de aquí el lugar destacado de la arquitectura—, y su cualidad es esencialmente contemplativa (Bruckhardt, 1999: 38).

Encontramos así en la arquitectura islámica una perfecta imbricación entre el ornamento y la pureza de formas, cuya sinuosidad hace perder la mirada de quien la contempla para llevarlo a un profundo estado de interiorización y contemplación. Como indica Bruckhardt, respecto a la ornamentación,

La proliferación en el arte musulmán de la decoración no contradice esta cualidad de vacío contemplativo; al contrario, la ornamentación con formas abstractas la realza mediante su ritmo ininterrumpido y su entrelazamiento incesante (Bruckhardt, 1999: 39).

En los patios y columnas, se van intercalando las formas geométricas y fito-formes con algunos versículos del Corán u otras frases, que refuerzan este estado de

meditación. Los artesanos musulmanes se convirtieron así en grandes maestros del estuco y del ornado, combinando las tradiciones técnicas ancestrales con otros métodos que iban aprendiendo de los pueblos anexados al gran Imperio.



Ornamentación en la arquitectura. Detalles de la Alhambra [Fotografía de la autora]

Ahora bien, a medida que el Imperio iba avanzando hacia regiones habitadas por tradiciones y religiones completamente diferentes, los musulmanes debían hacer frente a nuevas formas de concebir y retratar el mundo. Bien es cierto que en sus campañas expansionistas se llevaron a cabo destrucciones de monumentos que eran insignias del poder político y religioso del enemigo, como por ejemplo algunos templos cristianos. Sin embargo, se ha destacado que los musulmanes, más que destruir, adoptaron y volvieron suyas la mayor parte de tradiciones que absorbían en el Imperio. Entre estos elementos culturales, la miniatura persa fue abrazada por el Islam. Bruckhardt atribuye el inicio del arte de miniatura a la invasión mogola en Irán, específicamente, durante el reinado de Ìl-Jans en 1256. Esta pintura, de tradición china, encuentra la «combinación perfecta entre caligrafía e ilustración» (1999: 42). Sin embargo, al ser tan poderosamente figurativa, el arte de la miniatura se limitó a la difusión en espacios laicos, sobre todo, en el ámbito cortesano. Para Bruckhardt, el arte de la miniatura no podía ser sagrado, precisamente, porque contradecía las aleyas de Mahoma, así como las concepciones estéticas posteriores que imposibilitan cualquier preferencia o interés hacia el icono en ámbito sagrado.

Sin embargo, los paisajes plasmados en estas preciosas miniaturas distan de ser representaciones naturalistas de la realidad; se trata, más bien de paisajes simbólicos y, en cierta medida, abstractos, puesto que intentan representar algo que trasciende la realidad tangible:

La miniatura persa [...] 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

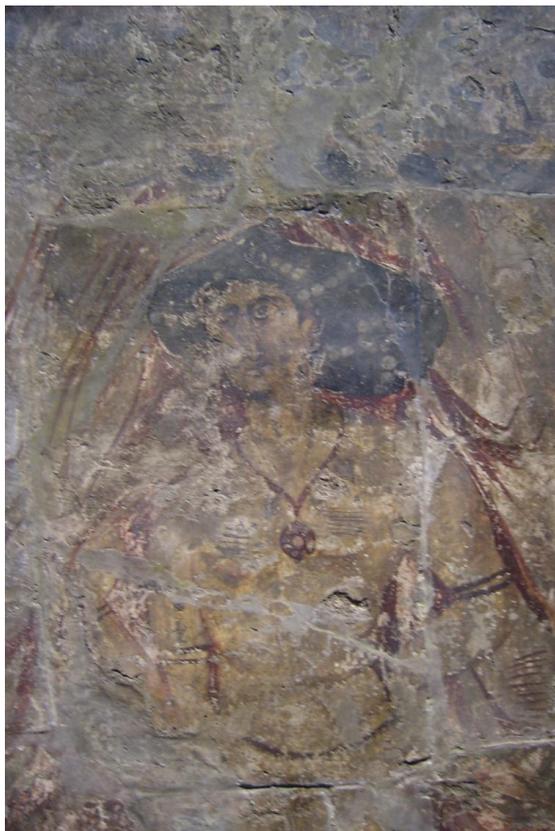
individuo de su especie, sino el caballo por excelencia (Bruckhardt, 1999: 43).

La miniatura es por lo tanto un elemento sumamente interesante, en cuanto a que encuentra un perfecto maridaje entre la representación visual de la naturaleza y una visión metafísica del mundo. Palabra e imagen conviven en estas páginas en perfecta armonía, a través de las cuales el lector puede entrar en un espacio meditativo, similar al que encontramos en los patios y pasillos de los palacios y mezquitas islámicas. He aquí, nuevamente, un gran paralelismo con aquellas tradiciones estéticas cristianas que optaron por una representación abstracta del mundo para su arte religioso y secular, observable de manera evidente en el arte bizantino, románico y gótico. La voluntad de abstracción va más allá del manejo de la técnica, y mantiene sus formas hieráticas por la voluntad de representar el carácter absoluto de las cosas. Así, con soluciones diferentes, tanto el arte sacro islámico como el cristiano insisten en la contemplación sobre el mundo y sobre lo sagrado.

V. Correspondencias entre el mundo del Islam y Europa

Como hemos comentado en los apartados anteriores, a medida que el Imperio Islámico iba abarcando más territorios absorbía, a la par, nuevas usanzas, tradiciones artísticas, arquitectónicas y concepciones religiosas. Si bien se hacía necesaria la creación de un nuevo arte de poder y de culto que representase al nuevo Imperio, no se podía negar la influencia de otros imperios y religiones. Así, al acercarse al Imperio Bizantino, el intercambio recíproco de elementos culturales entre un imperio y otro fue evidente. Además, por un lado el Imperio Bizantino se encontraba ya en decadencia y, por otro, el Imperio Omeya debía afianzarse a nivel material y a nivel simbólico para justificar su poder. No es de extrañar, por lo tanto, que el choque entre ambas culturas produjese tantos cambios, tanto para un bando, como para el otro. Como bien explica el historiador Grabar Oleg,

A crucial phase during which the art of the Arabs and that of Byzantium were closely related to each other was the era of the creation of the first Islamic classicism, that is, the first syntheses between the Near East and the Mediterranean, on the one hand, and, on the other, the new political, social and religious entities elaborated by the Prophet and his immediate successors. (Oleg, 2005: 4).



Pintura mural de mujer en el Palacio de Qasr Amra, Jordania /retrato de mujer desnuda
fuente: Wikipedia Commons (dominio público)

De esta manera, los períodos Omeya y Abasí (661-800) se encuentran teñidos, directa o indirectamente, de influencias estéticas bizantinas y viceversa. La influencia mutua entre el mundo bizantino y el islámico fue muy compleja y variada, no sólo en el arte arquitectónico y decorativo, sino también en el arte de la iluminación de manuscritos:

The Byzantines acquired a taste for Islamic objects and an Orientalized aspect was given both to the court of the Constantinopolitan emperors and to many a church treasure. At the same time, the Arab world continued to seek or to feel the impact of the art of Byzantium (Oleg, 2005: 5).

El arte bizantino contribuyó así a la creación de un nuevo arte imperial, representativo del Islam. En Siria, por ejemplo, los Omeyas destruyeron los principales monumentos de poder del antiguo Imperio Bizantino, pero mantuvieron, aun así, aquellos elementos podían serles útiles. No se trata por lo tanto de iconoclasia, sino de la necesidad del joven imperio de imponerse sobre las antiguas estructuras de poder. Esto es verificable, explica Oleg, en la construcción de la mezquita de Damasco la cual, si bien se convertiría en el paradigma de la nueva arquitectura monumental religiosa del Islam, se fundaba sobre estilos arquitectónicos romanos del período bizantino:

A new type of building was introduced, the mosque, which in almost all instances known in Syria was located on the site of some older sanctuary. The most celebrated example is at Damascus, where the church of John the Baptist was destroyed and the Great Mosque erected in its stead. It is well known that practically all the elements of

construction of this mosque are characteristic of the architecture prevalent in Syria under Byzantine rule (Oleg, 2005: 7).

Se creó por lo tanto un nuevo templo religioso, la mezquita, cuyo prototipo arquitectónico innovador derivaba del modelo de la antigua residencia del Profeta en Medina (Oleg, 2005: 7). Sin embargo, la estructura de la mezquita no estaba exenta de influencias anteriores, como por ejemplo, el recurso a la planta basilical (originalmente greco-romana y posteriormente tomada por los cristianos). El estilo Omeya tomó así un poco de diversas tradiciones, también de la romana:

[...] what was thus created resembled in many aspects Roman and late antique palace architecture, rather than Byzantine. The apparent fortification, the tremendous display of decoration, the comparative seclusion, the relationship to cultivated land -all are feature which are close to Spalato, Piazza Armerina, Pliny's villas [...] (Oleg, 2005: 17).



Mezquita Omeya de Damasco
Fuente: Wikipedia commons (dominio público)

Otros paralelismos arquitectónicos y rituales entre el Islam y la tradición romana fueron por ejemplo los baños y las costumbres báquicas. En fin, la mezcla de estilos, árabes, romanos, bizantinos, persas, etc., creó un gran mosaico estilístico, difícil de determinar. La táctica imperial de los musulmanes resultó, en este sentido, sumamente efectiva, en cuanto que supieron tomar aquellos elementos de los reinos anteriores que les convenían y desechar aquellos otros que podían hacer sombra a la imagen que querían proyectar de sí mismos.

Ahora bien, era de suma importancia crear un nuevo arte de palacio, que representara y magnificara la imposición del Islam sobre territorios cristianos o persas:

For the formation of early Islamic palace art, the conquest of a large world with an immense wealth of styles and objects was as important as –if not more important than– the location of the palaces in an area formerly ruled by Byzantium (Oleg, 2005: 19).

Durante el período omeya, de los siglos VII y primeras décadas del VIII, los príncipes musulmanes desarrollaron elementos característicos de la organización imperial musulmana, así como los primeros modelos de un sistema simbólico-visual (Oleg, 2005: 20). Estos nuevos patrones, sin embargo, no fueron creados de la nada. Para llegar a ellos se tuvo que pasar por un largo período de ensayo y error, en el que se tomaban diversos prototipos estilísticos de tradiciones imperiales anteriores.



Marfil encontrado en un hogar abasí en Humeima
Fuente: Wikipedia Commons (dominio público)

Presenciamos, por ejemplo, en el palacio de Qasr al-Hayr (Siria) esculturas del tipo greco-romano, que se encontraban en el dintel de la entrada. Otro símbolo tomado de la tradición romana y bizantina fue el del retrato de poder. Por un breve período, encontramos una fuerte difusión de retratos de califas en los palacios (dinteles, columnas, etc.), en monedas, así como en los manuscritos. Esta iconografía debía demostrar el poder universal musulmán y para ello se llamaron a los mejores arquitectos y artesanos que eran, a menudo, de Bizancio. Con ello explica Oleg la presencia de obras bizantinas en la mezquita de Damasco. El autor destaca así la voluntad del califa Al-Walid de equipararse a los emperadores bizantinos:

[...] like the new Muslim coinage and like the iconography of the mosque of Damascus and of the Dome of the Rock, al-Walid's call for workers from Byzantium was meant to be a sign of the Muslim prince's accession to universal power (Oleg, 2005: 26)

Con estos ejemplos, Oleg resalta el hecho de que aún no existía una imaginaria principesca musulmana. Esto demuestra que, durante un largo período, los califas debieron jugar con diversos símbolos y estilos para encontrar uno que se adaptara por completo a sus ideales imperiales y religiosos.

No obstante, según Oleg, a medida que el imperio islámico iba creciendo, debía distinguirse y hacer frente a sus dos enemigos derrotados, los bizantinos y los sasánidas. Una de las teorías propuestas por el autor (2005: 24) es que, para no tener hacer concurrencia al imponente arte bizantino (laico y religioso) decidieron utilizar otra vía simbólica, que aprovecharía la palabra escrita para significar lo sagrado y el poder. Esto tendría sentido en cuanto que la palabra, el árabe en específico, era el lenguaje del Profeta y por lo tanto, el idioma sagrado por excelencia. Así, notamos un progresivo abandono de la representación simbólica en el arte monumental, que ahora estaba reservado (casi) exclusivamente a la palabra escrita. Según el estudioso este cambio se debió a la necesidad de oponerse a las tradiciones anteriores, íntimamente asociadas al icono:

This change [...] was usually attributed to Islamic iconoclasm, but the difficulty with this hypothesis is that the evidence, derived from works of art, of opposition to representations of living beings precedes any theoretical statement of an Islamic opposition to images, the latter not being evident before the second half of the eighth century (Oleg, 2005: 23).

Asimismo, el autor destaca la importancia de la palabra como continuación de una tradición propiamente coránica y árabe, que remitía además a los orígenes nómadas del pueblo de Mahoma.

It can hardly be doubted that the Muslim interpretation of the Qur'an and perhaps a generally iconoclastic tendency among the Semitic population of the Near East theologically justified the later doctrine and brought about its general acceptance with respect to religious art (2005: 23).

Esta tendencia anicónica (más que iconoclasta, pensamos), se justificaría también en el arte imperial, en los palacios y monumentos políticos. Ya no por pudor de representar la imagen de lo sagrado, sino porque encontrarían en el estuco, las formas sinusoidales, las imaginerías de plantas y animales edénicos y, sobre todo, en la palabra árabe, la perfecta representación del mundo islámico. La imagen del califa encontraba así el maridaje ideal entre política y religión.

Concordamos con Oleg en destacar el carácter peculiar de la iconografía de palacio y del arte cortesano. Al ser utilizado en espacios íntimos y privados, el arte cortesano se podía permitir ciertas licencias, como el uso de imágenes antropomorfas, que usualmente solían evitarse en el ámbito público y religioso.

For us the important points are that, in the more intimate atmosphere of the palaces, an iconography for princes did fully develop, and that its themes were adopted by the Muslims' awareness of the meaning of the imagery in the original works (Oleg, 2005: 29)

Durante los siglos XII y XIII, se incorporarían al arte cortesano los manuscritos, y se crearía una rica escuela que juntaba tradiciones turcas, persas y bizantinas. En su gran

mayoría, los escritos eran en árabe y estaban dirigidos a una sociedad urbana sofisticada. Según Oleg, los manuscritos utilizados en círculos principescos, que muestran mayor influencia iraní y turca, se convirtieron progresivamente en un arte propiamente islámico (Oleg, 2005: 25).



Miniatura persa que representa al profeta Mahoma ascendiendo a los cielos, un viaje que se conoce como Miraj.
Fuente: Wikipedia Commons (dominio público)

Así pues, con el paso del tiempo, el Islam fue generando un lenguaje artístico propio, que demostraba una armonía estética entre el poder terrenal y el poder sagrado. Poco a poco, los estilos conjugados en el período Omeya irían cristalizándose para convertirse en la insignia del arte musulmán. Por ello, la influencia omeya en África del Norte y España, se mantuvo persistente hasta mucho después de la caída de la dinastía, en el año 750:

The persistence of mosaic decoration in Cairo, as late as the fourteenth century; the square minarets of Morocco; the fact that so much of the architecture in the Arab world continued for so long to depend on the arch and the column rather than on vaults; the persistence of ornamentation with a clear organization of vegetal forms, such as can be seen in Fatimid Egypt or in Spain; the plan imposed on the mosque of Damascus by the old sanctuary of the city; all these and many others are features which remained Muslim because they were naturalized in Umayyad Syria and Palestine (Oleg, 2005: 20).

Sin embargo, el arte islámico continuó tomando influencias de estilos de culturas ajenas, como por ejemplo de la Bizantina. Oleg identifica estas influencias bizantinas incluso en la mezquita de Córdoba:

In Cordoba, the Muslim Arab caliphs apparently repeated an early Islamic practice and, in the tenth century, called on Byzantine artists to decorate parts of their great mosque (Oleg, 2005: 5).

Por ello, resaltamos que nunca se trató de una cultura estática y aislada, sino que estuvo siempre en constante diálogo con las tradiciones que se invadían y con culturas ejemplares, que contribuyeron a la construcción del imaginario político y religioso islámico. Se generó así, explica el autor, dos tendencias contrastantes de continuidad y cambio, que se relevaban entre beber de las tradiciones antecedentes y romper con ellas para crear una nueva identidad:

[...] the problem emerges for, on the one hand, a continuity of contacts and influences existed, and, on the other, there appears at the very beginning a misunderstanding in regard to the significance of images and objects (Oleg, 2005: 20).

El autor destaca el hecho de que el tema en torno a la representación de los iconos nunca se solucionó del todo y, constantemente, se volvían a generar discusiones entre iconoclastas e icóndulos.

Ahora bien, si volvemos la mirada hacia la ocupación islámica en la Península Ibérica, nos sorprendemos al encontrar un arte particularmente purista, en el que no vislumbramos prácticamente ninguna influencia artística de aquellos pueblos indígenas que habitaban estas regiones, sobre todo, del reino visigodo vencido en el 711. Remitiéndonos al estudio de Fernando Valdés, la dinastía Omeya, protagonista de la invasión política en la Península Ibérica; «estaba creando a esas alturas en el centro de su poder un mundo artístico de raíces sirias, con una mezcla de elementos romano-bizantinos e iraníes [...]» (Valdés, 2009: 89). Por lo tanto, al llegar a la Península, ya tenía un estilo elaborado con el cual imponerse y distinguirse sobre los pueblos dominados. Como explica Valdés, con la caída del imperio Omeya en el 788 el al-Andalus se separó de oriente, que había trasladado su centro neurálgico a Bagdad. Sin embargo,

Los omeyas de Occidente no iniciaron un proceso de occidentalización, acentuando sus rasgos romanos. Todo lo contrario. Mantuvieron una apariencia "omeya", especialmente en la reivindicación de su derecho al imperio que se les había arrebatado, pero comenzaron a copiar, en todos los órdenes, la estructura estatal de sus enemigos (Valdés, 2009: 89).

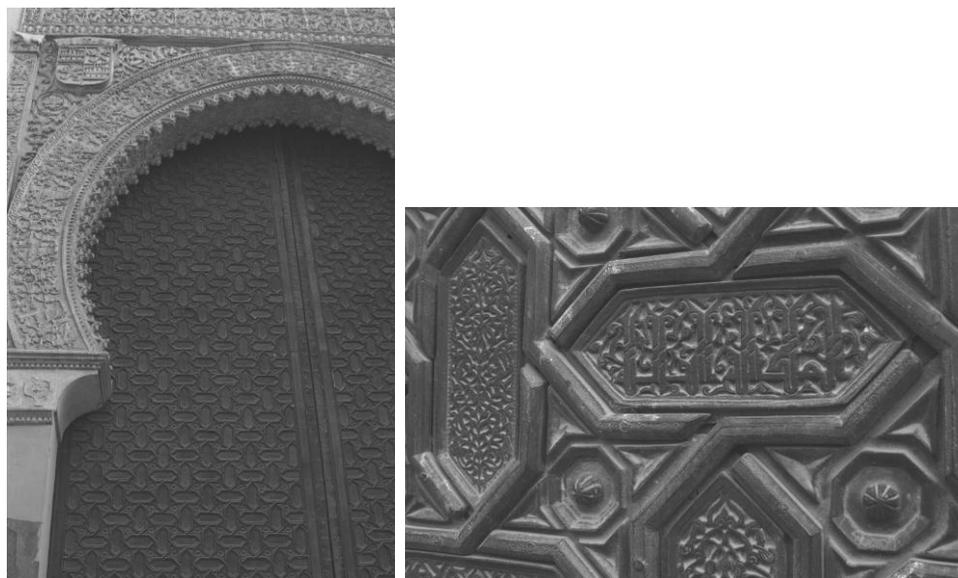
Así, el arte islámico del al-Andalus se puede considerar como un ejemplar estético, propiamente «omeya», en cuanto que tomó verdaderamente muy poco de las corrientes estilísticas existentes anteriormente en la Península. Las influencias no propiamente musulmanas que observamos en el arte del al-Andalus son, en todo caso, bizantinas, como se puede observar en la catedral de Córdoba. Como explica Valdés,

El mundo indígena estuvo al margen de todo este proceso, que fue largo, complicado, tardó en cristalizar y, en cierta medida, fue causa de la implosión de la propia dinastía omeya andalusí, que desapareció no

sin dejar una profunda huella cultural e institucional en toda esta región del Mediterráneo, tanto en al-Andalus como en el Magreb (2009: 90).

En general, las diversas dinastías que existieron en la Península se preocuparon por mantener una tradición propiamente oriental. Prueba de ello es la gran herencia iraní en el siglo X (Valdés, 2009: 90). Los califas cordobeses llevaron a cabo, por lo tanto, la clara intención de mantener su correspondencia con Oriente.

El legado del Islam en la Península perduró aún después de la reconquista, hasta la actualidad, al menos en ámbito artístico y arquitectónico. Con el dominio cristiano en la Península Ibérica, los fundamentos arquitectónicos de antiguos templos y palacios musulmanes no fueron destruidos sino reutilizados. La mezquita de Córdoba se convertiría así en catedral, la Alhambra y los Alcázares en residencias reales, etc. Hoy en día podemos apreciar, incluso en la catedral de Sevilla, el reciclaje de varios elementos musulmanes, no sólo la giralda, y la planta arquitectónica, sino la presencia de escrituras árabes en los portales de la misma.



Catedral de Sevilla - Detalle portales [Foto de la autora]

Observamos cómo en ocasiones es conveniente reconvertir algunos templos insignes del pueblo derrotado en nuevo símbolo del poder imperial. En este caso, la Corona Hispánica no sólo manifestaba su victoria sobre el imperio Al-Andalus, sino que reconocía la grandeza del imperio que habían conquistado y reutilizaban sus grandes símbolos de poder. Lo mismo harían los musulmanes con la invasión de Constantinopla, en la cual conservarían la gran catedral de Hagia Sofía, como insignia de dominación de un imperio sobre otro.

Conclusiones

Para concluir, resaltamos brevemente los puntos cardinales que se han intentado elaborar a lo largo del análisis. Primeramente, insistimos en la distinción de los términos aniconismo e iconoclasia: el primero se refiere a un aspecto teológico que imposibilita la representación de la imagen de lo sagrado, mientras que el segundo significa la destrucción de iconos. Como segundo punto, cabe recordar que, al igual que el Judaísmo, el Islam no prohíbe las imágenes en general, sino únicamente la representación de Dios; se trata de una concepción teológica que no concibe la representación de lo divino. Recordamos, a través de las palabras de Borrás:

No existe en el Corán una prohibición expresa de las imágenes sagradas; los versículos que se han querido aducir en relación con el tema de la prohibición de las imágenes, prohíben estrictamente la idolatría y enlaza con la tradición anicónica del monoteísmo judío (Borrás, 1996: 98).

Otro aspecto sobre el cual hemos intentado verter luz es la estrecha relación que existe entre la religión y la política en los proyectos imperiales, tanto cristianos como musulmanes. Como indica Borrás respecto al arte islámico,

En el mundo islámico el fenómeno religioso impregna toda la vida de la comunidad, no existe diferencia entre lo laico y lo religioso. Por la misma razón los rasgos esenciales del arte islámico están configurados por la fe musulmana, son consecuencia directa del concepto de la divinidad. (Borrás, 1996: 97).

Creemos, sin embargo, que lo mismo se podría decir sobre el mundo europeo, en el que el arte religioso se convierte no sólo en manifestación de lo sagrado, sino en símbolo del poder político.

Para finalizar, entendemos el arte islámico como un arte que no intenta imitar la naturaleza, al hombre, puesto que todo lo que es representable o perceptible con nuestros sentidos es perecedero y por ello, es falso; nuestra mirada no es capaz de ver la realidad. Por este motivo, se intenta crear a través del arte una visión absoluta, incambiable, de los seres que habitan el mundo; como habíamos mencionado anteriormente, se intenta representar no el caballo en sí, sino todos los caballos en esencia:

[...] a lo que tiende [el arte Islámico] es a la estilización; es decir, a hacer descender en un grado la representación de la vida, a tratar al hombre como una caricatura, al animal como una planta, a la planta como una geometría (Borrás, 1996: 98).

Esta voluntad de estilización del mundo hacia absolutos también ha sido recurrente en la tradición griega, —en Anaximandro (en su idea del *apeiron*) y Platón— y en artistas modernos europeos como Cézanne o Málevich —Cézanne quería representar, no la manzana, sino la «manzaneidad» de la manzana, decía. Todo esto se ha encontrado, desde siempre íntimamente ligado a la cuestión en torno a la

naturaleza de lo divino y, tanto el arte islámico como el europeo han debido hacer frente constantemente a este tema. Finalizamos así con una frase de Grunebaum, que consideramos clarificadora:

The theme, or if you prefer the question, is permanent: where are the limits of man; where the boundary between himself and God? The answers differ, yet are dialectically linked in an eternal up and down of longing and self-knowledge, of self-extension to loss of self, and of restraint through confidence in what is greater than you (Grunebaum, 1969: 8).

Preferimos atribuir, por ello, el tema del aniconismo a cuestiones de índole teológica, para evitar así generalizaciones, como aquellas que abogan que el Islam (el enorme mundo que abarca) prohíbe las imágenes en general. Las acciones talibanes del 2001 están completamente alejadas del tema teológico, así como el de la prohibición de las imágenes: lo demuestra la gran difusión de imágenes de terroristas y líderes políticos de las que se sirven ellos mismos. Hoy en día, el mundo islámico se ve envuelto, quizás más que nunca, en este debate en torno a la imagen, por causa de la radicalización de algunos sectores políticos y religiosos. Sin embargo, la proliferación de imágenes de culto (que hoy corresponderían más bien a imágenes de políticos o estrellas de deporte, música y cine) se hace cada vez más evidente, así como el constante diálogo, que oscila entre el terror y la admiración, entre el mundo del Islam y Europa.

Bibliografía

- AZARA, P. *La imagen y el olvido: el arte como engaño en la filosofía de Platón*. Madrid: Siruela, 1995.
- BANGO, I.; BORRÁS, G. *Arte bizantino y arte del Islam*. Madrid: Historia 16, 1996.
- BARRY FLOOD, Finbarr. «Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum», *The Art Bulletin*, vol. 84, Nº 4 (Diciembre 2002), 641-659.
- BESANÇON, Alain. *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela, 2003.
- BURCKHARDT, T. *El Arte del islam: lenguaje y significado*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1999
- GAMBONI, Dario. *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (New Haven: Yale University Press, 1977).
- Ciudadella - N8557 .G36 1997
- GRABAR, Oleg. *Iconoclasm: Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, University of Birmingham, March 1975, ed. Anthony Bryer and Judith Herrin (Birmingham, Eng.: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1977).
- HAWTING, G. R. *The Development of Islamic Ritual*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- KING, G. R. D. «Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine», *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*. University of London, vol. 48, Nº 2 (1985), 267-277.
- KING, G. R. D. «Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, University of London. vol. 48, Nº 2 (1985), 267-277.
- TOLAN, John V. «Muslims as Pagans and Idolaters in Chronicles of the First Crusade», *Western Views of Islam in Medieval and Early Modern Europe: Perception of the Other*, ed. David R. Blanks and Michael Frassetto (New York: St. Martin's Press, 1999), 97-117; and Hawting, 85.
- VON GRUNEBAUM, G. E. «Byzantine Iconoclasm and the Influence of the Islamic Environment». *History of Religions*, vol. 2, Nº 1 (Summer, 1962), 1-10.
- VVAA. *Los mundos del Islam en la colección del Museo Aga Khan* (Catálogo de exposición). Barcelona: Fundación La Caixa, 2009.