


REVISTA DE LIBROS

Comentario bibliográfico

Talgam, Rina: *Mosaics of Faith. Floors of Pagan, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land*, Jerusalén y University Park, Yad Ben Zvi y Pennsylvania State University Press, 2014.

Rodrigo Laham Cohen

Universidad de Buenos Aires / CONICET / Universidad Nacional de San Martín

r_lahamcohen@hotmail.com

Fecha de recepción: 02/05/2017

Fecha de aprobación: 22/05/2017

Mosaics of Faith. Floors of Pagan, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land es un libro hermoso. Es el típico libro/objeto que, si uno tiene una coqueta mesa ratona en un living amplio, no duda en poner sobre ella. Ni hace falta leerlo para disfrutarlo; al ojearlo estallan una tras otra hermosas imágenes —en páginas satinadas de alta calidad— de pisos de mosaicos de todas las expresiones religiosas de Tierra Santa desde tiempos helenísticos hasta el período abásida temprano.

Pero *Mosaics of Faith* es mucho más que un adorno. Es un estudio organizado, prolijo y sólido en torno a 1000 años de historia de pavimentos de mosaicos en los actuales territorios de Israel, Palestina y Jordania. Por supuesto que un análisis que abarca un milenio y múltiples religiones implica, incluso en 579 páginas de gran tamaño —que contienen 144 ilustraciones blanco y negro y 360 a color— un nivel de profundización moderado. Talgam lo sabe y, en el resumen final del li-

bro, entiende que sus críticos pueden reprenderla por abordar una “megalomaniacal task” (p. 431), a lo que responde, anticipándose, que su objetivo fue presentar una síntesis analítica. Precisamente el libro de la autora debe ser así entendido: como una síntesis —actualizada y documentada— de los temas, discusiones y tendencias del estudio del arte, específicamente de los mosaicos de piso, en Tierra Santa entre los siglos II a.e.c. y VIII e.c. Para lograrlo, no se limita a analizar bibliografía secundaria relacionada al arte, sino que también apela a estudios históricos y a fuentes primarias. A su vez, no renuncia a análisis técnicos de los mosaicos.

Un aspecto central que debe ser resaltado es el enfoque adoptado a la hora de estudiar los mosaicos de gentiles, judíos, samaritanos, cristianos y musulmanes en la región. Si bien, como veremos, estos colectivos poseen capítulos específicos, Talgam nunca pierde de vista la interrelación entre el arte de cada grupo. De tal modo, el libro muestra continuamente el diálogo —no necesariamente cordial— entre los grupos. Incluso en los capítulos destinados a una religiosidad específica, hay un continuo ida y vuelta con las manifestaciones artísticas de otros colectivos. En sus palabras: “This work sought to indicate the internal development within each group as well as the mutual influences between the groups, and it has shown how each group shared a common cultural sphere with the other group but at the same time established its separate identity” (p. 431). Esta relación entre esfera cultural común e identidad separada contextualiza correctamente los vínculos entre comunidades religiosas; grupos que, a su vez, también eran heterogéneos. En ocasiones, el análisis de la autora fluye entre sinagogas, iglesias y templos, mostrando la conmensurabilidad de ciertas expresiones artísticas y la artificialidad de determinados tabiques divisorios.

El libro se encuentra dividido en tres partes y doce capítulos. En la introducción, como anticipamos, Talgam afirma que no busca presentar un cuadro de interacción ideal, pero sí “how old and profound the connections among the various religious groups are” (p. ix). Importante, a su vez, es su firme creencia en que el mosaico es un “first-rate historical document” (p. xiii). Concepción que, entendemos, debe ser tenida en cuenta por los historiadores, más acostumbrados a la palabra que a la imagen. Un aspecto que podría ser criticado es el uso del concepto *paganismo*, el cual, para la autora, equivale a politeísmo. De hecho, en p. xiv escribe “Paganism (Polytheism)”. Creemos que el concepto de *paganismo* amerita, como mínimo, una nota aclaratoria. De todos mo-

dos, en favor de la autora, su reemplazo es realmente complejo y tampoco esperaríamos una larga disquisición que, a fin de cuentas, no modificaría los resultados.

La primera parte del libro corresponde a los mosaicos creados en el período helenístico y el romano. Resalta, en líneas generales, la continuidad entre el arte —siempre en Tierra Santa— helenístico y romano. En relación al judaísmo, enfatiza la abstención de utilizar arte figurativo acorde a una interpretación estricta del Segundo Mandamiento. El capítulo 1 se extiende entre el siglo II a.e.c. y el período de Adriano. Luego de indagar los estilos utilizados, *opus tessellatum* y *opus vermiculatum*, la autora se detiene, entre otros, en los bellos mosaicos de Tel Dor y de los palacios de Herodes.

El segundo capítulo ya entra en el siglo III e.c., una temporalidad con más de evidencia. Talgam sostiene, ante todo, la cercanía artística entre los mosaicos del período y aquellos contemporáneos de Antioquía. Analiza, en profundidad, el ciclo de Dionisos en Séforis. Esta representación, así como otras en la misma ciudad, permite a Talgam comprobar cómo, aunque Séforis es presentada en el Talmud como una ciudad de mayoría judía —incluso se halló una sinagoga de la que la autora habla en otro capítulo— también poseía presencia gentil. Ciertamente, un mosaico de Dionisos podría haber pertenecido a un judío —Weiss llegó a considerar que el propio Yehuda Ha-Nasi había vivido allí¹— pero Talgam, por los detalles y el contexto, concluye que era la casa de un pagano². La autora continúa analizando imágenes del período debatiendo siempre quién habría encargado los mosaicos, ¿Paganos? ¿Judíos helenizados? Resaltan, por su bella factura, los mosaicos hallados en Lod.

La segunda parte del libro —la dedicada al arte bizantino— es, sin dudas, la más interesante. Lo es, no solo por su extensión —es, de hecho, el núcleo de la obra— sino también por la riqueza del material presentado y por los diversos enfoques y debates afrontados por Talgam. La autora

1 Bien señalado por Talgam en p. 38. De hecho, ambos autores compartieron un libro sobre los mosaicos de Dionisos en Séforis. Véase a Talgam, Rina y Weiss, Zeev: *The Mosaics in the House of Dionysos at Sepphoris*, Jerusalén, Hebrew University of Jerusalem, 2004.

2 Utilizaremos paganismo en sentido laxo, entendiendo que el concepto posee una carga negativa y fue constituido en medios cristianos para designar religiosidades que, de hecho, no poseen unicidad ni pueden ser reducidas al heterogéneo mundo del politeísmo. En ocasiones apelaremos al concepto de *gentil*, problemático, de todos modos. Esta es la nota que esperaríamos de Talgam aunque, como se ve, seguimos empleando el mismo término que ella.

resalta, a su vez, la proliferación de pavimentos de mosaicos en estructuras religiosas. Si bien reconoce continuidades con el período omeya, aclara que también pueden detectarse rupturas, por lo que reservará el análisis de los mosaicos de tal período para la tercera parte del libro.

El tercer capítulo —ya dentro de esta segunda parte— se denomina: “The Compositional Trends in Floor Mosaics of the Byzantine Period: Their Origin and Uniqueness”. Tal como lo indica su título, es un capítulo que refleja la identidad de la obra de Talgam, analizando estilos más allá de su pertenencia religiosa. Resalta, también, la similitud de las composiciones en relación a las de Fenicia y de Siria. Además, considera que ciertos mosaicos de la región que hoy pertenece a Israel/Palestina son evoluciones locales de motivos occidentales, principalmente del norte de África.

El capítulo 4 opera de un modo similar, indagando los desarrollos estilísticos de los mosaicos bizantinos en la región. Aquí, nuevamente, Talgam pone en evidencia su concepción del arte en la región, usando edificios de distintos cultos de modo intercambiable para verificar evoluciones en patrones generales. Un dato central que aporta es la importancia de no asociar la riqueza de un mosaico con el grado de desarrollo de una ciudad dado que, en ocasiones, se han encontrado bellos y costosos mosaicos en pequeñas aldeas y trabajo de pésima factura en grandes ciudades. A su vez, es de sumo interés el apartado dedicado a talleres, artistas y artesanos, donde se pone en evidencia la existencia de establecimiento que cubrían las necesidades de diversas comunidades religiosas. Vale resaltar, a su vez, que se ha detectado que los mosaicos de las sinagogas de Beit Alfa y Beit She’an fueron producidos por el mismo taller. Incluso Hachlili sugirió, advierte Talgam, que el mosaico de la sinagoga de Ma’on fue realizado por los mismos trabajadores que confeccionaron el mosaico de la iglesia de Be’er Shema

El quinto capítulo —continuamos en la segunda sección del libro— se centra en los mosaicos hallado en iglesias bizantinas de la región. El primer dato relevado por Talgam —olvidado a veces por quienes nos centramos en el judaísmo— es que por cada sinagoga encontrada en el período, se hallaron tres iglesias. Este dato debe recordarnos que luego del siglo V y, sobre todo, del VI, el cristianismo era la fe dominante en Tierra Santa. La autora resalta que también existían mosaicos de pared, aunque —más allá de la dificultad de conservarlos—no eran, según su perspectiva, tan importantes como los ubicados en el piso.

Los mosaicos de las iglesias hacia el siglo IV y principios del V, nos informa Talgam, estaban compuestos principalmente de escenas rústicas dentro de marcos geométricos y florales. Lejos de enfatizar el carácter cristiano del edificio, los mosaicos se limitaban a repetir estilos hallables en cualquier edificio de la época. A continuación, la autora presenta distintas perspectivas —profundizando en el estado de la cuestión— en torno a las razones de la falta de marcadores identitarios cristianos. Si bien sabe —lo explícita— que el *Código Teodosiano* prohibía ciertas representaciones, como la cruz en el piso, considera que tal razón no puede haber limitado el uso de iconografía en general, teniendo en cuenta, además, la imperfecta aplicación del *Codex* en todo el Imperio.

Talgam apela, también, a la patrística, buscando indicios de posicionamientos frente al arte figurativo. Penetra, luego, en el debate en torno a la estandarización o evolución del arte cristiano en el período —siempre en relación a mosaicos—, decantándose por la evolución y mostrando cambios graduales. Precisamente la evolución puede observarse en la aparición de imágenes de personas en los mosaicos hacia el siglo VI. Como bien anticipa la autora, el desarrollo del arte figurativo tuvo un derrotero muy diferente en el judaísmo. Lo veremos, de todos modos, en breve.

Entre las piezas más bellas descritas por Talgam, resaltan los mosaicos de las múltiples iglesias de Umm er-Rasas y la capilla de Theotokos en el Monte Nebo, además del famosísimo mapa hallado en Madaba. Es interesante, por otra parte, cómo la autora demuestra la presencia de iconografía inspirada en el judaísmo, tal como la fachada sagrada que representaría al Gran Templo de Jerusalén, devenido en iglesia. Otro detalle distintivo en los mosaicos de las iglesias es la representación de los benefactores, realidad que no se observa en sinagogas.

El capítulo sexto, “The Synagogue as a ‘Lesser Temple’”, es, desde nuestro punto de vista —claro sesgo producto de los intereses del reseñador— el más interesante y mejor documentado. Talgam enfatiza que no solo se hallaron menos sinagogas que iglesias en el período bizantino sino que la relación de mosaicos encontrados es aún más marcada: 1:10. Sin embargo, la autora, según nuestra percepción, profundiza más —seguramente por sus propios intereses y conocimientos— en el arte sinagoga. En efecto, la cantidad de páginas destinada a las iglesias y a las sinagogas es similar, poseyéndose, insistimos, mucha más evidencia vinculada a iglesias.

Talgam tiene razones para centrarse en el arte judío del período bizantino. De hecho, como ella misma advierte, tanto el período anterior como el posterior revelan una gran pobreza artística en medios judíos. El hallazgo de sinagogas con imágenes figurativas en sus mosaicos — más allá de los increíbles frescos descubiertos en la sinagoga siria de Dura-Europos— pusieron en entredicho la idea de un judaísmo tardoantiguo anicónico y apegado al Segundo Mandamiento en sentido estricto. Más aún, imágenes como las del dios Helios en mosaicos sinagogales generaron ríos de tinta.

La autora desarrolla un completísimo estado de la cuestión sobre las diversas teorías en torno a las razones por las cuales los judíos representaron a animales, personas y dioses, que incluyen la idea de Goodenough de un judaísmo helenístico de matriz mística, o la noción de que la pérdida de poder del paganismo tornó a las imágenes elementos sin connotaciones religiosas. Ingresa al debate, también, sobre el grado de injerencia de los rabinos en el arte de las sinagogas. La originalidad de Talgam radica en sostener que el impulso a desarrollar un programa artístico figurativo nació como una respuesta al uso cristiano del arte como mecanismo pastoral. En sus palabras: “In this chapter I wish to examine the synagogue mosaics against the background of contemporary Christian art and to show that Judaism’s dialogue with Christianity was profound and multidimensional” (p. 258). En relación a los rabinos, sostiene que tal vez la iniciativa de utilizar arte figurativo en los mosaicos de las sinagogas no provino de ellos, pero que en principio adoptaron un rol pasivo frente a ellas.

Coincidimos con Talgam en relación al peso del cristianismo en la configuración del judaísmo rabínico, no solo en el plano artístico sino en general. No obstante, creemos que la autora por momentos fuerza parciamente la evidencia para comprobar el diálogo interreligioso, minimizando el impacto de otras variables en el desarrollo del arte figurativo judío en tiempo bizantino.

Talgam sabe que son escasísimas las referencias al arte en la literatura rabínica. No hay écfasis ni se destinan demasiadas líneas a analizar qué y cómo se puede representar. Realiza, es pertinente mencionarlo, una interpretación original de y *Avodá Zará* 42d³, al sostener que el pasaje

3 Y *Avodá Zará* 42d: “En los días de Rav Iojanan empezaron a pintar los muros y él no objetó nada. En los días de Rav Abon empezaron a pintar los mosaicos y él no objetó nada”. Texto tomado de Epstein, J.; “Additional Fragments to the Jerushalmi”, *Tarbiz*, Vol. 3, 1932, p. 20 (en hebreo). Traducción propia.

no refiere a la aparición repentina de imágenes figurativas en la sinagoga, sino a la preferencia de mosaicos en el piso por sobre las representaciones en paredes. En relación a estas, considera que —más allá de la falta de evidencias por la no conservación de los muros— las sinagogas probablemente no hayan contado con murales. Esta conclusión es algo arriesgada dado que, si bien Talgam suministra algunas pruebas, es imposible afirmar que no hubo otra sinagoga, en toda Palestina, con frescos como los de Dura-Europos.

Los primeros mosaicos analizados por la autora son los de la recientemente hallada sinagoga de Wadi al-Hamam. En ella aparecen trece artesanos construyendo lo que probablemente sea el Templo de Salomón. En otro panel, se encuentra un mosaico de David y Goliat. Esta sinagoga se parece, en el modo de representar, a otra muy bella también descubierta recientemente, la de Huqoq.

Más allá de estas representaciones que incluyen a humanos —algo que genera tensiones con ciertas interpretaciones bíblicas y rabínicas— Talgam se concentra en las imágenes de zodíacos en múltiples sinagogas de Israel/Palestina, comenzando por el registro más antiguo: el mosaico con Helios en el centro en Hammat-Tiberias. Nuevamente, la autora desarrolla un intenso análisis del estado de la cuestión sobre este aspecto, mostrándose, en principio, ecléctica en relación a los motivos que impulsaron la constitución de tales mosaicos. No obstante, termina decantándose por la idea de que el zodíaco fue erigido allí para marcar el tiempo, precisamente en la ciudad —Tiberiades— en la cual habitaba el Patriarca, quien, entre otros roles que tenía como líder de la comunidad judía en la Tierra de Israel, era el encargado de marcar el ritmo del calendario —o, incluso, reformarlo—, precisamente en el período en el cual el mosaico fue constituido: el siglo IV e.c. Debe ser notado, a su vez, que —al menos en la región— los mosaicos con zodíacos son patrimonio exclusivo de las sinagogas.

A continuación se aborda el problema de una figura similar al *Sol Invictus* en el centro del disco zodiacal de algunas sinagogas. Incluso, en Hammat Tiberias, Helios poseía un orbe en la mano, forma que solía representar al emperador y, peor aún, estaba explícitamente prohibida por la *Mishná* en *Avodá Zará* 3, 1. Talgam entiende que los judíos se reapropiaron del símbolo de Helios, al que ya no consideraban peligroso y podían interpretar según su propia lectura. A su vez, la pre-

sencia de marcadores identitarios propios en el mismo mosaico (*Menorá*, los frutos de *Sucot*, el *Shofar*, etc.) pondría en evidencia la intención de enfatizar la identidad judía. Es menester recordar, como ya se hizo antes, que bien señala Talgam cómo los judíos adoptaron antes que los cristianos —en los mosaicos y en Tierra Santa— el uso de imágenes paganas.

Otro aspecto a resaltar del estudio de la autora es su noción de que, en ocasiones, el texto puede reflejar el arte del período. Así, sostiene que *Midrash Debarim Rabbá* 16 estaría haciéndose eco de las representaciones que existían en mosaicos (p. 281). También original es su lectura del panel en Séforis dedicado a la visita de los ángeles a Abraham y a Sara para anunciar el futuro nacimiento de Isaac. Para Talgam, esta representación —no común en mosaicos judíos— sería una respuesta al culto desarrollada en la cercana Nazaret en torno a la anunciación de María. La idea es original pero, como afirmamos previamente, posee un alto nivel de especulación. En la misma línea se encuentra la opinión de que la representación de la mesa de ofrendas del templo como una *mensa delphica* en la sinagoga de Séforis —motivo no común en mosaicos judíos— tenía como fin diferenciarse del altar de la Iglesia de la Anunciación. Su preocupación en relación al cristianismo se ve claramente cuando afirma: “The Sepphoris mosaic was thus in competition with the Christian sacrament, rejecting it and proclaiming Judaism as the true path” (p. 288).

Un punto de contacto más claro se encuentra cuando la autora estudia la sinagoga de Na'aran, fuertemente afectada por intervenciones iconoclastas de las que hablará luego. En el mosaico de tal sinagoga se encontró a Daniel en posición de orante, típica representación cristiana. En este sentido coincidimos con Talgam en la posible reapropiación de la figura de Daniel, llevada nuevamente a un contexto judío.

A continuación, la autora analiza otras sinagogas que, por economía de espacio, no detallaremos aquí. Sí vale la pena detenerse en dos edificios. El de Ein Gedi, donde no hay un zodiaco pero sí un texto sobre el orden cósmico, incluyendo signos y meses, así como también descripciones de personajes bíblicos. ¿Este mosaico manifiesta un cambio en la posición ante el arte figurativo? ¿O simplemente representa otra línea dentro del judaísmo? Talgam hablará sobre esto en otro capítulo pero aquí bien remarca el principal problema: no hay indicios claros para datar el edificio

y ello representa un gran problema dado que se sucedieron grandes cambios entre las temporalidades discutidas, principios del VII y finales del VIII.

La última sinagoga que deseamos resaltar es la de Rehov datada —no sin debate— en el siglo VII. Su mosaico no cuenta con arte figurativo y sí con una larguísima inscripción que incluye normas sobre el año sabático, tomadas y adaptadas desde el *Talmud de Jerusalén*. Confirma la injerencia rabínica y, a su vez, el rechazo de la representación de imágenes. Pero, nuevamente, ¿representa una evolución? ¿Implica que los rabinos ingresaron solo en tal período al arte sinagogal? Talgam no desarrolla minuciosamente estos interrogantes aquí, pero en los últimos capítulos da más indicios de su posicionamiento.

El próximo capítulo, “Samaritan Self-Determination: A Minority Group Against Jewish and Christian Art” es muy breve, ya que se asienta en los únicos ocho mosaicos samaritanos hallados en la región. Lo más importante del análisis de Talgam es el hecho de que el arte samaritano renuncia a representar personas y animales, a la vez que utiliza los elementos típicos asociados al judaísmo, como la *Menorá*, el *shofar* y fachadas sagradas. En la tensión de compartir y separar, resalta la ausencia de los frutos utilizados en *Sucot*, acaso el elemento iconográfico más utilizado, junto a la *Menorá*, por el judaísmo tardoantiguo.

El capítulo 8, aún en la segunda parte del libro, está destinado a los mosaicos hallados en edificios seculares. Prima, aquí, una gran diversidad. Resaltan el bellissimo mosaico sobre la festividad del Nilo en Séforis, el mosaico sobre Hipólito en Madaba y la representación de Odiseo y las sirenas en la casa de Leontis en Beit She’an. Es importante remarcar que estas representaciones mitológicas en ocasiones fueron realizadas por judíos o cristianos. En la casa de Leontis esto es claro, dado que el comitente figura en el propio mosaico afirmando su fe judaica, a la vez que hay representada una *Menorá*. Talgam entiende que este tipo de manifestaciones artísticas no herían susceptibilidades judías ni cristianas a causa de un proceso de domesticación de los temas, que incluían la parodia y el humor entre otros.

La tercera parte del libro, como anticipamos, se destina al período comprendido entre la conquista islámica y el final del siglo VIII. El capítulo 9 se centra en las iglesias, la mayoría afectadas por intervenciones iconoclastas, entre las que resalta el mosaico de San Esteban en

Umm er-Rasas. Otras, más tardías, solo presentan diseños geométricos. En general, la autora sostiene que la conquista islámica no implicó un cambio claro en las iglesias, aunque sí en la calidad con la que los mosaicos se constituyeron.

El capítulo décimo analiza las sinagogas del período, construidas en menor cantidad que en la etapa previa. La de Jericó reviste especial importancia dado que solo presenta los íconos judíos típicos —*Menorá*, frutos de *sucot*, etc.— y el resto es un diseño geométrico. El problema aquí, como en Ein Gedi, es la datación ya que, según el criterio de especialistas, puede datarse en siglo VI, el VII o el VIII. Talgam no se decide, al menos en este capítulo, sobre la razón del rechazo al arte figurativo en este edificio. En una línea similar, el último mosaico de Hammat Tiberias, correspondiente al siglo VII, también era geométrico.

¿Por qué los judíos renunciaron al arte figurativo? Aquí Talgam se decanta por una fecha precoz para este abandono, escogiendo las dataciones más tempranas para las intervenciones iconoclastas en sinagogas, así como también considerando Ein Gedi, Rehov y Jericó como edificios constituidos entre el VI y el VII. Hace uso, también, de la literatura *adversus Iudaeos* que, ya desde Leoncio, presentaba a los judíos como quienes rechazaban el uso de imágenes. Esta última opción es, desde nuestro punto de vista, cuestionable dado que, como la misma autora llega a deslizar, este tipo de la literatura estaba orientada, en ocasiones, a cristianos que cuestionaban el uso de las imágenes y no a judíos⁴.

El anteúltimo capítulo, “Mosaics under Muslim Patronage: Local Cultural Heritage Versus the New Rulers” es corto, nuevamente, dada la escasa evidencia hallada en la región. Es útil, sin embargo, para insistir en la existencia de arte figurativo en edificios islámicos del período omeya, así como también la continuidad —en forma de influencia bizantina— en sus diseños. En cuanto al período abásida, Talgam analiza mosaicos en Ramla, primera ciudad fundada por los musulmanes en la zona, en la cual se encuentran representaciones de animales, influencias sasánidas y citas del Corán. Por la mala factura de los mosaicos del período y por la falta de continuidad, la autora —lapidaria— sentencia: “The art of mosaic floors in our region has reached its end” (p. 424).

4 Para este tema, reenviamos a Laham Cohen, Rodrigo y Sapere, Analía: “¿Judíos o cristianos? Los adversarios religiosos en la Apología contra los judíos de Leoncio de Neápolis”, en *Temas Medievales*, Vol. 23, 2015, pp. 143-171.

El último capítulo, “The Defacement of Images”, es a nuestro entender, el único que deja al lector con deseos de encontrarse con una mayor profundización. Es que las intervenciones iconoclastas sufridas tanto en sinagogas como en iglesias, así como el cambio en los patrones artísticos, ameritarían, desde nuestro punto de vista, un desarrollo más extenso y definiciones más contundentes. En este sentido, Talgam es muy cautelosa y evita ser categórica.

En las iglesias, siguiendo estudios previos, concluye que el período de destrucción de las representaciones figurativas puede datarse entre 721 y 762, pero duda sobre quienes llevaron a cabo las intervenciones. En cuanto a los judíos, da una fecha muy temprana, el siglo VI, basándose en exceso, a nuestro entender, en la literatura *adversus Iudaeos* y en dataciones imprecisas de las sinagogas clave para dirimir el asunto: Ein Gedi, Rehov y Jericó. Por otra parte, el *Beth Midrash de Meroth* —cuyo mosaico poseía imágenes y es datado en el siglo VII— es, sin justificación válida desde nuestro punto de vista, considerado una excepción por Talgam. Por último, la autora analiza en profundidad el impacto del Islam y de la diputa iconoclasta intracristiana en el fin del arte figurativo en Tierra Santa, tendiendo a dar más peso a la acción cristiana que a las directivas musulmanas.

El libro se cierra con un resumen que recupera las ideas principales de cada capítulo. Es, ciertamente, redundante, pero permite al lector acceder a una mirada de conjunto, sobre todo si la lectura del libro se hizo espaciadamente. A esto sigue el amplísimo apartado de notas —acorde a nuestros tiempos, incómodas, al final del libro— y un muy útil índice temático.

Mosaics of Faith es una gran obra. Nos permite viajar a través de las manifestaciones artísticas de gentiles, judíos, cristianos, samaritanos y musulmanes, demostrándonos la cercanía y el diálogo entre los grupos, así como sus estrategias de construcción identitaria. No nos presenta una convivencia soñada, pero sí interacción —tanto en clave de fricción como de intercambio pacífico—. Junto a *Ancient Mosaic Pavements* de Rachel Hachlili⁵, conforma una sólida síntesis —ambos libros desde perspectivas holísticas— sobre los mosaicos de Palestina/Israel/Jordania. Su lectura,

5 Hachlili, Rachel: *Ancient Mosaic Pavements. Themes, Issues and Trends. Selected Studies*, Leiden – Boston, Brill, 2009.

insistimos, no debe limitarse a estudiantes de Arte. Todo lo contrario, los historiadores que aún no lo han hecho, deben comenzar, de una vez por todas, a utilizar a los mosaicos —y a toda manifestación artística— como un documento más a la hora de recuperar el pasado. Precisamente en coordenadas donde los textos no nos permiten dilucidar claramente el tipo de interacción, los mosaicos suman otra pieza más en la reconstrucción del pasado.