



Comentario bibliográfico

Leibner, Uzi y Hezser, Catherine (eds.): *Jewish Art in Its Late Antique Context*, Tubinga, Mohr Siebeck, 2016.

Rodrigo Laham Cohen

*Universidad de Buenos Aires / IMHICIHU - CONICET /
Universidad Nacional de San Martín*

r_lahamcohen@hotmail.com

Fecha de recepción: 10/10/2018

Fecha de aprobación: 24/10/2018

Jewish Art in Its Late Antique Context será citado una y otra vez durante varios decenios. Lo será porque reúne trabajos de varios autores icónicos en el estudio del arte judío antiguo (Rachel Hachlili, Lee Levine y Zeev Weiss, solo para nombrar a los más conocidos), pero también por la multiplicidad de enfoques y lecturas (algunos en discusión entre sí) que aglutina.

Antes de pasar a la introducción —la cual presenta, en la mirada de Leibner y Hezser— los aspectos más importante de la obra, quiero anticiparme y esbozar cuáles son, desde mi perspectiva, las discusiones principales que revisita y potencia el libro.

Diré, ante todo, que el cristianismo es el protagonista principal de este libro sobre arte judío. Esta última no es una oración provocativa ni irónica sino el resultado de una mirada atenta.

Como veremos en el desarrollo de esta reseña, son varios los autores que consideran que la explosión de arte figurativo que vivió el judaísmo entre los siglos III y VII d.C. es una reacción directa a la cristianización del Imperio romano en general y de Palestina en particular. Pero el cristianismo no solo aparece leído como motor del arte judío sino que también recibe capítulos específicamente dedicados al estudio de su arte. El último de estos, a cargo del brillante Holger Zellentin, funciona como epílogo, al resaltar la *hidden polemic* entre judíos y cristianos, (no muy) vislumbrada en la literatura rabínica.

Este encuadre general del libro no es casual y se inscribe en una corriente —compartida por varios de quienes participan del volumen— que, desde la última parte del siglo XX, ha reconsiderado el impacto del cristianismo en el judaísmo de la Antigüedad Tardía, rabínico y no rabínico. Así, gracias a los aportes de Alan Segal, Daniel Boyarin, Israel Yuval, Peter Schäfer y Seth Schwartz, solo para nombrar a los investigadores de más peso, se ha llegado a un consenso en torno a la imposibilidad de comprender al judaísmo tardoantiguo (palestinense y diaspórico) sin analizarlo en conjunto con el cristianismo contemporáneo. Ciertamente esta línea de investigación, si bien se ha impuesto, ha encontrado resistencias en autores como Adiel Schremer y Alon Goshen Gottstein. Estos últimos no han negado la posibilidad de que el cristianismo efectivamente haya marcado ciertas agendas rabínicas, pero sí han dudado de algunas comparaciones que se han inscripto en lo que ya hace mucho tiempo Samuel Sandmel calificó como *Paralellomania*. Es que materiales como la *Mishná*, *Tosefta* y ambos *Talmudim* solo en escasas ocasiones refieren directamente al cristianismo y, como el propio Zellentin acepta en su capítulo final, la verificabilidad de la polémica anticristiana “escondida” en tales textos no es fácil de probar. De todos modos, no es este el espacio para debatir en torno a un tema que ameritaría tantas páginas, pero me pareció pertinente —y lo haré en el comentario de algunos capítulos— enfatizar que la lectura del libro construye un arte judío fuertemente influenciado por un cristianismo que, por momentos, parece obturar las posibilidades de desarrollo autónomo. Por supuesto que, al tratarse de una compilación, es difícil construir una conclusión general, pero insistimos en que la lectura que hacen la mayor parte de los autores del arte judío se inscribe en la aceptación tácita de una cristianización rápida y efectiva y la subsecuente respuesta judía a esta. Al terminar la reseña volveré brevemente sobre este aspecto.

Mencioné, recién, al judaísmo rabínico y al no rabínico. Radica en esta dicotomía otra clave del libro que, si bien no tan visible como la anterior, funciona como estructurante. Es que la mayoría de los autores, en línea con lo que Hezser ya había sostenido en otras obras, morigeran la diferencia (o al menos nuestra capacidad de conocerla) entre grupos rabínicos y no rabínicos. Aquellos viejos pero siempre atractivos planteos de Erwin Goodenough que postulaban la existencia de un judaísmo rabínico en contraposición a uno helenístico (visible, por ejemplo, en las representaciones artísticas sinagogales de la Antigüedad Tardía) son dejadas de lado por Hezser y otros autores del libro, en beneficio de una lectura en la cual rabinos y no rabinos comparten espacios e ideas. Esta visión es superadora, según mi perspectiva, aunque no puedo dejar de pensar en que por momentos sobreestima la velocidad de expansión rabínica y ensombrece indirectamente las alternativas no rabínicas. Por supuesto que ni Hezser ni Leibner consideran que hay un solapamiento total, pero su necesidad de romper con aquella superada dicotomía postulada por Goodenough y otros corre peligro de exagerar el acercamiento.

Otro aspecto central del libro es la aceptación, por la gran mayoría de los autores, de las serias limitaciones que poseemos a la hora de conocer las representaciones artísticas judías de la Antigüedad Tardía. Contamos, en efecto, con una pequeña parte de lo que se pudo haber reproducido. Así, solo las pinturas de las paredes de la sinagoga de Dura-Europos llegaron a nuestros días, hecho que llevó —erróneamente desde mi perspectiva— a considerarla una excepción y a pensar al arte judío como exclusivamente desarrollado en los pisos de mosaicos. Es que, efectivamente, gran parte de las investigaciones del libro recaen en tales pavimentos no por capricho sino porque son nuestra principal fuente. Contamos entonces solo con una porción de lo que judíos y no judíos observaban. El arte que poseemos, entonces, es religioso y público y ello puede llevarnos a sesgar nuestra lectura. No menos importante, Roland Deines resalta que es muy difícil reconstruir el contexto litúrgico y la atmósfera general de las celebraciones para pensar cómo interactuaban los sujetos con las representaciones que tenían enfrente. Interesante también es la óptica de Hezser, basadas en parte en Schäfer, en relación a nuestra necesidad de evitar caer en la idea de un significado unívoco —generalmente asociado al comitente— de las representaciones. Debemos, razonan, pensar en cómo se leían las imágenes en el marco de los diversos *backgrounds* de cada ob-

servador. Bien vale en esta línea el señalamiento de Deines en relación a las distintas capas de sentido que debemos buscar (o hipotetizar) tras cada representación.

Un último punto que quiero destacar es la intención de varios autores del libro de hacer dialogar a las representaciones analizadas con textos judíos y no judíos. Así, Sean Leatherbury piensa al salmo 51 y su representación en la iglesia de Khirbet Mukhayyat en relación a las disputas entre judíos y cristianos mientras que Hezser rastrea el significado del sol en un arco amplio de textos que van desde el Antiguo Testamento hasta la patrística, pasando por Filón, la literatura grecolatina y el Nuevo Testamento. De modo similar, Leibner nos invita a repensar las representaciones figurativas desde los lentes de lectores (o más bien oyentes) frecuentes de la Biblia. Así, el libro muestra con precisión que las representaciones artísticas se deben estudiar en conjunto con los textos que circulaban en la época en la que fueron producidas.

Ahora sí, adentrándonos en el libro en detalle, este comienza con un prefacio donde los editores aclaran que es producto de una conferencia que ellos mismos organizaron, junto a Zeev Weiss, en la Universidad Hebrea de Jerusalén en el año 2013.

A continuación, la introducción explora algunos temas vitales asociados al arte judío tardoantiguo, entre los que resalta, por supuesto, la propia definición de “arte judío”, sus alcances y sus limitaciones. Hezser y Leibner recuerdan al lector que este período ve un gran desarrollo del arte figurativo, realidad que requiere la concurrencia de especialistas de distintos campos de la Historia, el Arte, la Arqueología, los Estudios Clásicos, talmudistas y —mención asociada a lo que ya hemos anticipado— estudiosos del cristianismo antiguo (p. 1).

La introducción también profundiza en los problemas de nuestra comprensión moderna de tales representaciones, el impacto de estas en la población, el rol de los comitentes y su control (o falta de este) sobre las obras, la influencia del grupo rabínico y el vínculo de las obras con los textos del período. Luego visitan —hecho que convierte al capítulo en un estado de la cuestión valiosísimo— posiciones de autores que constituyeron el andamiaje de los estudios sobre el arte judío tardoantiguo: al ya mencionado Goodenough, se agregan Hachlili, Levine y Talgam (también partícipes del libro), Gabrielle Sed-Rajna, Steven Fine y Jas Elsner. Por último, hacen un *racconto* de

los hallazgos arqueológicos que operan como base de nuestro conocimiento del arte investigado, señalando, como adelantamos, las deficiencias del registro.

A continuación, comienza la primera parte del libro, “The Development of Jewish Art in the Roman-Byzantine Period”, cuyo primer capítulo, escrito por Orit Peleg-Barkat, se denomina “Interpreting the Uninterpreted. Art as a Means of Expressing Identity in Early Roman Judaea”. Es el único fuera de la Antigüedad Tardía y se propone indagar el arte judío antes de la caída del Segundo Templo. Haciendo un uso intensivo de la poca evidencia disponible, se opone a la mirada de Hachlili que entiende el arte del Segundo Templo como principalmente ornamental. Concluye, luego de indagar sobre varios motivos, entre ellos la roseta, que el Segundo Templo ocupaba un lugar central en el arte judío del período, a la vez que el peso de la tradición artística grecolatina influenciaba fuertemente los modos de constituirlo.

Ya sí sobre el período específico del libro, Lee Levine se pregunta, nominando así al capítulo que le corresponde, “Why did Jewish Art Flourish in Late Antiquity?”. Investiga, en pocas pero contundentes páginas, las razones que llevaron a los judíos a generar una infinidad de representaciones figurativas y complejas en la Antigüedad Tardía. Chocando parcialmente con lo afirmado en el capítulo anterior por Peleg-Barkat, Levine considera que existió un arte figurativo judío pre-hasmonéo, pero que desde tal período tal tipo de arte había desaparecido y para el momento de la caída del Segundo Templo había poco interés en el simbolismo de las representaciones. Es precisamente la destrucción del Templo por parte de los romanos en el 70 d.C. la que inclina nuevamente el péndulo en la dirección figurativa, dice Levine. El nuevo grupo rector, rabinos y patriarca, ofrece una mirada más laxa de las representaciones icónicas. En efecto, razona Levine, aceptan la influencia romana en el arte y no se oponen radicalmente a esta. Al repertorio clásico de imágenes —el zodíaco, por ejemplo— se suman algunas exclusivamente judías como ser la *menorá* o representaciones de los frutos de *Sucot*. Para Levine el arte judío es parte de un movimiento general que excede al propio judaísmo. No obstante, fue el desafío cristiano el que, según el autor, habría generado la multiplicación de representaciones artísticas por parte de los judíos. La *menorá*, así, deviene la respuesta a la cruz y a las *lucernae* cristianas con cruces, se le oponen *lucernae* judías con *menorot*.

Todavía en la parte primera del libro encontramos “The Beth Alpha Synagogue Mosaic”, escrito por Peter Stewart. En una apuesta fuerte, el autor considera que el mosaico de la sinagoga de Beth Alpha sería la muestra de la desintegración del arte clásico. Analizando las características técnicas de la obra, Stewart insiste en la pérdida de complejidad del mosaico en comparación con obras anteriores —incluso judías—. No sería, razona, un fenómeno exclusivo de los judíos ni de la región, sino un devenir general del arte. No implica, tampoco, empobrecimiento, ya que los materiales, las técnicas y el esfuerzo utilizado son similares, sino una decisión estética de los propios comitentes. Esta búsqueda de lo que denomina “Folk art” sería el resultante de cierto grado de provincialización del arte.

El último capítulo de esta primera parte fue escrito por Rina Talgam y se llama “From Wall Paintings to Floor Mosaics. Jewish and Christian Attitudes to Figurative Art”. Allí la autora, cuyo libro central reseñamos en esta misma revista¹, reitera las principales conclusiones de aquella obra. Indaga, tal como hizo Levine en su capítulo, en las razones del nuevo arte figurativo judío visitando las posturas de diversos especialistas del área. Insiste también en la idea del arte figurativo judío como una respuesta a la apropiación cristiana del texto sagrado y la relaciona con un objetivo didáctico. Apuesta, a su vez, a la centralidad del mosaico y desestima el hecho de que las paredes pudieron haber estado pintadas como en Dura-Europos citando los escasos casos —sinagoga de Rehov por ejemplo— en los cuales los escasos restos de muro hallados parecen haber contenido decoraciones florales. Por último, no menos importante, intenta comprender las razones de la desaparición del arte figurativo judío hacia los siglos VII y VIII apelando a un amplio repertorio de autores que investigaron el tema.

La segunda parte del libro, “Synagogue Mosaic Panels”, inicia con el capítulo “Decorating the Sacred Realm. Biblical Depictions in Synagogues and Churches in Ancient Palestine”, escrito por Zeev Weiss. El autor visita, en concentradas páginas, las representaciones bíblicas halladas en sinagogas e Iglesias de Tierra Santa durante la Antigüedad Tardía. Recuerda que han sobrevivido muchos más murales cristianos que judíos pero pone en duda —diferenciándose de Talgam— la inexistencia de representaciones judías en las paredes de las sinagogas. Weiss, tal como ya vimos

1 *Rey Desnudo*, Año V, No. 10, 2017, pp. 75-86.

en otros autores, también considera que la cristianización de Palestina moldeó al arte judío, haciendo que este enfatice más tópicos asociados a Jerusalén y al Templo. Estos cambios se verían más, siempre siguiendo a Weiss, en ciudades con un grado de interacción alto entre judíos y cristianos que en las zonas rurales donde las representaciones artísticas judías siguieron sin un programa claro.

En “Rabbinic Traditions and Synagogue Art”, Leibner analiza el impacto del rabinismo en las representaciones artísticas del período. Para ello revisita las miradas de autores tradicionales como Sukenik o Goodenough. La operación que realiza a continuación se mueve en dos niveles. Por una parte, problematiza la velocidad de expansión del movimiento rabínico aceptando, no obstante, que su influencia en Galilea (espacio donde se hallaron la mayor cantidad de expresiones artísticas judías del período) es segura². Por otra parte, en la línea de Hezser, considera que no debemos exagerar en el grado de diferenciación que existía entre los grupos rabínicos y los no rabínicos. Analiza a continuación distintos restos arqueológicos, entre los que destacan las sinagogas de Dura-Europos y de Khirbet Wadi Hamam. Pone en relación, por último, los textos bíblicos y rabínicos con las representaciones, concluyendo el capítulo con la idea de que tanto rabinos como no rabinos compartían ciertas ideas comunes que configuraban un lenguaje artístico común.

Roland Deines es quien escribió el siguiente capítulo, “God’s Revelation Through Torah, Creation and History. Interpreting the Zodiac Mosaic in Synagogues”. Allí se lanza a analizar el tan controversial tema de la presencia de zodíacos en los mosaicos sinagogales. Pero antes de hacerlo nos recuerda que solo contamos con los pisos y que hemos perdido lo representado en las paredes y los artefactos que allí había. Sobre todo perdimos, dice, el mundo sensorial que rodeaba cada celebración o encuentro en la casa de culto. No menos importante —como ya señalamos— se torna muy difícil, para Deines, reconstruir las capas de sentido de cada representación, tanto desde el punto de las motivaciones del comitente, como desde las posibles interpretaciones de quienes observaban las obras. Ahora sí, en relación a los zodíacos específicamente, Deines piensa al salmo 19 como posible paradigma de este. A su vez, considera que la representación del zodíaco en el mo-

2 Se opone explícitamente a la visión de Schwartz sobre un rabinismo marginal que solo se impuso avanzado el milenio. Véase a Schwartz, Seth: *Imperialism and Jewish Society. 200 B.C.E. to 640 C.E.*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

saico de Hamat Tiberias (la primera temporalmente, según la datación actual, hacia el siglo IV) pudo haber influenciado al resto de los diseños, por el lugar especial ocupado por Tiberíades y el patriarca en el mundo judío (y galileo) del período. En cuanto al contenido y a las razones, intenta leerlas en clave anti-imperial, relacionando la iconografía del sol con otras representaciones judías de la misma etapa, como Daniel entre los leones, Sansón derrotando a los filisteos, David a Goliat, etc. Estas imágenes, piensa Deines, exigiendo, desde mi punto de vista, demasiado a las fuentes, mostrarían escenas de sufrimiento pero también esperanza en una futura salvación. Todo ello —en la línea del libro— impulsado por lo que el autor llama una guerra de imágenes (p. 180) frente al cristianismo. Es el conflicto con tal religión el que motiva a los judíos, urgidos de reforzar su identidad, a la fuerte reproducción de imágenes.

Llegamos, así, a la tercera parte del libro, intitulada “Symbols and Iconography”. Esta se inaugura con el capítulo “Why did the Menorah and not the Showbread Table Evolve into the Most Important Symbol of Judaism” escrito por Rachel Hachlili, quien no solo ha hecho aportes magistrales en relación al arte judío sino que ha dedicado un libro entero al estudio de la representación de la *menorá*³. El título del capítulo es sugerente porque trabaja sobre un artefacto que, aunque presente en el por ahora eterno Arco de Tito, no es usualmente pensado: la mesa donde se colocaban las ofrendas de pan (לחם הפנים, literalmente “el pan de la presencia”). Analiza, en primer lugar, las representaciones que de ella existen, tanto en textos como en restos arqueológicos. En efecto, esta aparece en monedas de Matatías Antígono, piezas donde también se halló la primera representación conocida de una *menorá*. Pero a diferencia de esta última, la mesa de ofrendas está casi ausente en el arte judío posterior a la caída del Templo. Hachlili indaga, luego, sobre la *menorá* misma, no solo en representaciones y textos sino también en los espacios sinagogaes (nichos, *aediculae*, etc.) donde pudieron haber sido colocadas, aceptando así la continuación de su reproducción en el período tardoantiguo. En cuanto a la pregunta que pone nombre al capítulo, considera que, a diferencia de la mesa de ofrendas, la *menorá* era fácilmente identificable y sirvió a los judíos para dotarse de un símbolo inequívoco luego de la caída del Templo, momento que visualiza como el que impelió a los judíos a consolidar su identidad.

3 *The Menorah, the Ancient Seven-Armed Candelabrum: Origin, Form and Significance*, Leiden, Brill, 2001.

Es Catherine Hezser la que escribe el siguiente capítulo, “‘For the Lord God is a Sun and a Shield’ (Ps. 84:12): Sun Symbolism in Hellenistic Jewish Literature and in Amoraic Midrashim”. Haciendo gala de su erudición y lucidez explora el significado del sol en los zodíacos, poniendo en diálogo esta representación con un conjunto de textos amplio, tanto judíos como no judíos. Ante todo, despliega el estado de la cuestión sobre las respuestas que suscitó la existencia de representaciones similares a Helios en los discos zodiacales de muchas sinagogas judías tardoantiguas. Cuestiona, a su vez, la búsqueda de una sola explicación a las representaciones y avanza en el análisis de textos con el fin de desenmarañar qué pudo significar, para distintos grupos, en distintos espacios y en coordenadas diferentes, el sol. Así, pasa revista al *Tanaj*, Filón, *I Enoc*, *III Baruj*, varios textos helenísticos no judíos, el Nuevo Testamento y a la literatura rabínica detectando particularidades y puntos de contacto en cada tradición. Vuelve, luego, a los distintos mosaicos, entre los que encuentra tanto patrones comunes como especificidades. Concluye, entonces, que la representación del sol se inscribe en una especie de lengua franca que era comprendida por todos pero, a su vez, interpretada de manera diferente por cada grupo. Este lenguaje visual común, dice Hezser, permitía cargar, en una misma representación, múltiples sentidos que podían ser leídos de modo diverso por cada individuo que asistía a la sinagoga. No menos importante, Hezser insiste aquí en que la distancia que separaba a rabinos de no rabinos es menor de lo que se llegó a creer.

En “Celebrating the Mundane. Figural Graffiti and Daily Life among Jews in the Levant”, Karen Stern anticipa varias de las conclusiones que dio en su reciente libro sobre los graffitis judíos de la antigüedad⁴. Define, ante todo, qué es para ella un graffiti, el cual incluye, además de textos, pinturas, *dipinti*. Recuerda, también, la dificultad de datar los graffitis y en la importancia del contexto para realizar una datación aproximada. Sus casos de estudio principales son Dura-Europos y Beth Shearim. Indaga, luego, qué pudo haber motivado a la gente a realizar tales graffitis y elabora varias teorías entre las que incluye el mero hecho de representar lo que se veía en el propio lugar o copiar graffitis previos. Concluye que el graffiti, como el arte de la época, muestra la interacción entre colectivos religiosos dada la repetición de ciertos patrones en una

4 *Writing on the Wall: Graffiti and the Forgotten Jews of Antiquity*, Princeton, Princeton University Press, 2018.

misma región, si bien presenta ciertas especificidades o readaptaciones por parte de cada comunidad religiosa.

Markus Vinzent escribe el primer capítulo —ya en la cuarta parte del libro, “Jewish and Christian Art”— centrado en el arte cristiano. Se denomina “Earliest ‘Christian’ Art is Jewish Art” y en él ataca la idea de inexistencia de arte cristiano antes del siglo II d.C. Para el autor, el arte cristiano de los primeros siglos es el mismo que el judío y cambia junto a este, cuando ambos desarrollan *in extenso* un arte de tipo figurativo. En la línea de Levine aspira a explicar las razones del cambio en el lado judío, poniendo entre estas a la existencia de un nuevo liderazgo posterior a la caída del Templo y, también, a la competencia con el cristianismo. O sea que el desarrollo del cristianismo —que sigue al arte judío— opera como retroalimentador de un cambio que ambos colectivos religiosos discuten en paralelo pero separados. La tesis es válida pero posee, según mi punto de vista, aspectos a resolver en relación a la direccionalidad de la influencia y la temporalidad del cambio de cada colectivo. Vinzent indaga también en las representaciones de la cruz, realizando un estudio complejo y difícil de seguir sobre esta. Concluye su trabajo afirmando que arte judío y cristiano van de la mano hasta el siglo III, cuando “nace” un arte exclusivamente cristiano, más provincial y menos clásico que el judío.

Sean V. Leatherbury es el autor del siguiente capítulo, “Competitive Sacrifice: Christian Visual Engagement With Jewish Sacrificial History and the Temple in Late Antique Arabia”. Allí analiza el mosaico de la iglesia de Khirbet Mukhayyat, hoy en Jordania, donde se encuentra escrito el salmo 51 (50). Repiensa, a la luz de este, la noción de sacrificio y compara representaciones de este tanto en el mundo judío como en el cristiano. En relación a este último y, específicamente a la mentada iglesia, lo lee en clave de la polémica entre judíos y cristianos ya que la representación simbolizaría la pérdida del templo judío y la superioridad de la interpretación cristiana. Cierra mostrando, a su vez, la influencia de la geografía en la representación, por el peso que obtienen en el mosaico tanto Jerusalén como el monte Nebo.

El anteúltimo capítulo del libro se denomina “The Three Hebrew Youths and the Problem of the Emperor’s Portrait in Early Christianity” y, como lo dice su título, se dedica al arte cristiano. Allí Robin Jensen analiza las representaciones, principalmente en sarcófagos cristianos, de los tres

jóvenes enviados al horno en el *Libro de Daniel*. Recuerda que en tales sarcófagos, en lugar de la estatua de oro gigante que el rey obliga a adorar a los jóvenes se encuentra un busto que recuerda al emperador, mientras que Nabucodonosor no aparece representado como babilonio sino como un soldado romano. Buscando salir de la interpretación habitual que realiza una lectura de este tipo de arte en clave martirial asociada al culto imperial, Jensen analiza lecturas patrísticas del pasaje bíblico. Apelando también a leyes del *Código Teodosiano*, sugiere que la representación de los tres jóvenes pudo ser pensada como un límite a un tipo de adoración que algunos cristianos realizaban a las estatuas de emperadores cristianos. Agrega, también, que la representación pudo estar asociada a los tres *magi* adorando a Cristo. El artículo es sugerente, pero sus conclusiones son, desde mi punto de vista, difíciles de verificar.

Cierra el libro un capítulo de Holger Zellentin, “The Rabbis on (the Christianisation of) the Imperial Cult. Mishnah and Yerushalmi Avodah Zarah 3:1 (42b, 54 – 42c, 61)”. Debo decir que es el capítulo que más me gustó del libro —por mis recientes investigaciones— pero el que me pareció menos vinculado a la temática general. Zellentin, siempre atrapante, analiza el modo en el que el culto imperial es pensado tanto en la *Mishná* como en el Talmud de Jerusalén (*Yerushalmi*). En la primera, aunque no se menciona explícitamente el culto imperial, se prohíbe la representación de una persona con una esfera, un cetro o un pájaro, modos habituales en los que el emperador era representado. El *Yerushalmi* profundiza el análisis y hace explícito que está prohibiendo representar al emperador. La novedad es que, para Zellentin, el Talmud de Jerusalén estaría prohibiendo no el culto al emperador pagano sino al cristiano. En la misma línea que el capítulo anterior, el autor considera que desde Constantino las estatuas de los emperadores cristianos recibían algún tipo de adoración y que esta situación estaría siendo denunciada, de un modo furtivo —bajo ropaje pagano— por los rabinos. Para ello, aspecto con el que coincidimos, rechaza la idea del Talmud de Jerusalén como una mera compilación de tradiciones previas y da fuerza a los editores finales, tema claramente polémico en el cual no podemos extendernos. Por otra parte, debe aceptar un grado de cristianización relativamente rápido (el *Yerushalmi* se compila/edita entre finales del IV y principios del V) y —en la línea de los autores que mencionamos al principio de esta reseña— un grado de preocupación alta por parte de los rabinos en relación a esta. Los rabinos verían en el cristianismo una especie de continuación del culto imperial —se quemaba incienso en la estatua

de Constantino en Constantinopla, por ejemplo— por lo cual el ataque a la representación del emperador entre los siglos IV y V se dirige indefectiblemente a los cristianos⁵. Trabaja, también, con otros pasajes de *Avodá Zará* donde cree ver el impacto de la cristianización. El artículo de Zellenin es erudito y resulta en un desafío. Considero, sin embargo, que el autor es demasiado optimista en su análisis y tiende a exagerar en la influencia cristiana sobre los textos rabínicos. El tema no obstante, continúa abierto.

Cierro aquí la reseña ya que me he extendido demasiado. Pero quiero volver, antes de terminar, a dos aspectos que adelanté en la introducción. *Jewish Art in Its Late Antique Context* expresa con claridad y precisión, más allá de que estemos de acuerdo o no, dos grandes ideas: 1) el contexto del arte judío tardoantiguo es principalmente cristiano y fue precisamente el cristianismo quien más potenció, a través de la puja, el desarrollo del arte judío; 2) Rabinos y no rabinos no fueron grupos tan diferentes como la crítica pensó previamente. En lo personal, pienso que si bien el cristianismo debe ser tenido en cuenta al momento de pensar al judaísmo tardoantiguo, la academia está llevando demasiado lejos su peso, sobre todo en períodos tempranos. Por otra parte, el “paganismo” está ocupando cada vez menos lugar, hecho también cuestionable, sobre todo en los primeros siglos. En cuanto al movimiento rabínico, tiendo a colocarme del lado de los minimalistas y a pensar que, durante gran parte de la Antigüedad Tardía, no fueron el grupo dominante que la propia literatura rabínica nos presenta. Pero estas opiniones requerirían demasiadas líneas y ya estoy abusando del espacio. Sea como sea, *Jewish Art in Its Late Antique Context* es el libro sobre arte judío tardoantiguo que hay que tener. Diría que, ya al momento de imprimirse, era un clásico.

5 ¿Cómo explicar, entonces, la representación de Helios en clave claramente imperial en la sinagoga de Hamat Tiberias, datada hacia el siglo IV?