

EN TORNO A LA DIVINIZACION DEL CALIFA

FERNANDO VALDES FERNANDEZ

Es muy escasa la bibliografía española dedicada al estudio del Islam oriental, lo que, hasta cierto punto, es perfectamente justificable si se tiene en cuenta la cantidad y la magnitud de los problemas aquí planteados. Por esta razón resulta sorprendente encontrarse con una obra como la publicada por la Misión Arqueológica Española en Qaşayr - Amra (1) que, si bien no llena el vacío de obras orientalisticas, -en el sentido literal de la palabra-, viene, al menos, a poner de manifiesto un interés real en proyectar la óptica de la investigación arqueológica española por encima de las cuestiones puramente hispano-musulmanas y, haciendo un momentaneo paréntesis, incidir en la resolución de aquellos otros que, aunque geográficamente lejanos, habrán de repercutir, sin ninguna duda, en el mejor y más objetivo conocimiento de nuestros musulmanes.

No vamos a entrar en el análisis pormenorizado de todos los elementos que componen la obra (2), aunque alabemos sin reservas la labor realizada, tanto en el aspecto puramente técnico de la conservación del monumento, cuanto en la publicación y estudio de sus pinturas, conocidas casi exclusivamente gracias a los dibujos realizados por el pintor Mielich y publicados en 1907 por Musil (3). Su limpieza permite, a partir de este momento, un análisis mucho más detallado y exacto de lo allí representado.

Ahora bien, el interés del trabajo no se circunscribe exclusivamente a lo puramente formal del edificio y de su decoración. La limpieza de las pinturas y su estudio iconográfico de conjunto trasciende con mucho aquel aspecto e incide muy directamente sobre alguno de los problemas fundamentales del primer arte islámico. Si al estudio iconográfico superponemos el arquitectónico, se nos plantea de inmediato una larga serie de cuestiones concatenadas de muy largo alcance, cuya resolución habrá de tener, de hecho ya lo tiene antes de resolverse por completo, una especial importancia para el conocimiento de algunos aspectos no exclusivamente relacionados con el arte omeya de Oriente, sino, también, con el arte omeya de Occidente y, mucho más ampliamente, con el hispano-musulmán en su conjunto. Toda ella puede reducirse, en principio, a un sólo problema general:

el del ceremonial de la corte califal.

I

La obra en cuestión abunda en el examen detenido de la planta del edificio, relacionándola con las de los castillos omeyas del desierto sirio, y en el estudio iconográfico de todos y de cada uno de los motivos y escenas pictóricas que decoran las salas del baño. Sin embargo, creemos que en la relación concreta entre ambos aspectos donde adquiere un especial relieve.

No cabe la menor duda que la evolución de la planta de las construcciones omeyas del desierto sigue un desarrollo real, perceptible no sólo en las salas de audiencia, sino también en los baños (4) y que, sin duda, ha de corresponderse con un paralelo desarrollo del ceremonial cortesano. Ahora bien, este ceremonial cobra unos aspectos más convencionales, y por tantos más comprensibles, cuando se desarrolla en una construcción exclusivamente palacial, pero aún resulta oscuro cuando se pone en relación con un baño, sobre todo si este deja entrever a través de las características de su planta y de su decoración algo más que la simple función utilitaria a que estaba destinado (5). Es evidente, sea cual sea la interpretación dada al papel de este tipo de baños, que entre los cronológicamente más tempranos de Yabal Says, Qaşr 'Anŷar y Quşayr 'Amra (6) y el de Jirbat al-Mafŷar (7) hay algo más que una diferencia arquitectónica.

En cualquier caso, el eje fundamental en torno al cual gira todo el protocolo cortesano y del que depende, consciente o inconscientemente, la evolución arquitectónica de los diferentes componentes del palacio -baños, bayt, salas de audiencia y salas de oración- no es otro que el -- Califa.

La figura del Califa, como núcleo de toda la vida cortesana, -trasposición terrestre del orden universal-, adquiere en Quşayr 'Amra una dimensión especialmente significativa gracias al valiosísimo aporte iconográfico de las pinturas que decoran el monumento. Y este valor al que aludimos no se circunscribe exclusivamente al aspecto meramente descriptivo de los temas tratados, sino que lo trasciende para iluminar su carácter simbólico.

Efectivamente, la serie de los temas decorativos de Quşayr 'Amra parece ser susceptible de interpretarse como una unidad cerrada, como una "iconografía total", cuya máxima --

expresión vendría significada por el llamado "salón del trono" (8), muy concretamente por los motivos que centran su hastial sur (9), y cuya conclusión estaría en el caldarium de los hombres (10). Su análisis es, quizás, uno de los aspectos más interesantes de la obra reseñada y, probablemente, el más expresivo de todo lo que se refiere al "por qué" del monumento. Y, en este sentido, es muy interesante aquello que de alguna forma se relaciona con la denominada "divinización del Califa" (11), no sólo por las implicaciones ideológicas que conlleva, sino también por la proyección del hecho en sí de cara al resto de los poderes mediorientales contemporáneos y especialmente de Bizancio y Persia.

La "divinización del Califa" parece presuponer de inmediato una grave transgresión de la ley coránica, muy poco presumible habida cuenta de la escasa distancia cronológica que separa la muerte del Profeta en el año 632 y la erección de Quşayr 'Amra. Ahora bien, aunque el hecho en sí no encierre duda alguna, merece la pena analizarlo desde un punto de vista teóricamente diferente, pero realmente próximo en su aspecto conceptual.

La divinización del Emperador en Roma y su identificación con el "Sol invictus" (12) está fuera de toda duda. Tampoco abriga ninguna la transmisión de este culto imperial a Oriente, una vez desaparecido el Imperio de Occidente, si bien, allí adquirirá desde Constantino el Grande una dimensión completamente nueva de resultados de la proclamación del cristianismo como religión oficial.

Esta importantísima decisión supuso que en adelante el Emperador habría de renunciar a su condición divina para hacer compatible su personalidad con las exigencias de la nueva fe, lo que representaba, de hecho, el abandono de una parte esencial de su personalidad y, de alguna manera, de su poder. Las características que adoptará a partir de ese momento el culto imperial podríamos calificarlas de mixtas: el Emperador no es dios, pero es, en la tierra, el depositario directo de su poder. Dicha evolución conceptual se reflejará de inmediato en la relación próxima del Basileus con sus súbditos, ésto es en el protocolo, y se plasmará en aquellas manifestaciones artísticas cuya función específica sea la expresión de esa nueva interpretación de la realéza (13).

Sin perder de vista este hecho fundamental hemos de volver de nuevo al mundo islámico para comprobar la profunda influencia que desde el primer momento habría de ejercer el Imperio Bizantino sobre el naciente estado musulmán, in-

fluencia acentuada a partir del momento en que, con la conquista de Siria, los intereses del Califato entraron en conflicto con los bizantinos y trajeron como consecuencia una verdadera corriente cultural que circuló en dirección a la incipiente corte de los Omeyas (14), precisamente cuando el califato se encontraba en un momento clave de su autoafirmación, con los resultados que eso habría de producir en el campo organizativo y en el de las artes (15).

Incidiendo en el aspecto específico de la figura del Califa, observamos que éste aparece representado, pictórica y escultóricamente, en Qaşayr 'Amra, Qaşr al-Ḥair al-Garbī y Jirbat al-Mafḡar, lo que no deja de ser también sorprendente a juzgar por el momento cronológico, tan cercano a los orígenes del Islam, y tan poco acorde con la prevención que este parece haber sentido desde sus comienzos hacia las imágenes (16).

Sin embargo, es quizás en la Sala del Trono de Qaşayr 'Amra donde la representación del Califa adquiere un carácter más explícitamente bizantino (17). Su parentesco con la representación del Basileus es especialmente evidente si se compara con bastantes trabajos en marfil (18) y con alguna pieza de época tardorromana, cual es el missorium de Teodosio conservado en Madrid (19).

No falta en el palacio del desierto jordano prácticamente ninguno de los atributos del Emperador, incluyendo el nimbo, cuya presencia subraya el carácter sagrado y la santidad de su persona (20), aspecto este que parece pasar al Califa con idénticas connotaciones (21).

Pero, para matizar el carácter del soberano omeya, conviene completar un aspecto fundamental de su figura y del ambiente que le rodeaba: la influencia sasánida.

Todos los autores que han tratado el tema subrayaron el influjo persa como uno de los rasgos dominantes en la formación del Islam y, dentro del ámbito de nuestro interés, en la representación de la figura del Califa y en la manifestación pública de éste (22). En este sentido son muy características sus representaciones en Qaşr al-Ḥair al-Garbī (23) y en Jirbat al-Mafḡar (24), donde aparece revestido con el atuendo del emperador persa, y la existencia, en este último palacio, de una disposición arquitectónica en la que están presentes los dos salones de recepción -público y privado- los temas decorativos alusivos al "Señor de la Vida y de la Muerte" (26), las pérdidas de la cúpula del diwān (27), -también presentes en Qaşayr 'Amra (28)-, e inclu

so la cadena para suspender el galansuwa (29). Si a ellos - unimos el significado simbólico del tema de los "Reyes de la Tierra" representado en 'Amra (30), no parece caber la mínima duda sobre el carácter persa de algunos de los contenidos implícitos en la figura del Califa.

Toda esta yuxtaposición de elementos procedentes de Bizancio y de Persia, alguno de los cuales no es más que la cristalización de otros orientales más remotos (31), lleva a pensar en un intento deliberado de los califas omeyas por realzar su propia figura, en beneficio no sólo del aparato cortesano, sino muy especialmente de su imagen, difícilmente confrontable, si su apariencia seguía manteniendo la misma simplicidad que hasta el momento, con las de su poderoso oponente bizantino o de su desaparecido antecedente persa, arropados ambos por toda una complicada y estricta etiqueta cortesana.

Puede, pues, afirmarse que a falta de una ideología concreta que delimitase la personalidad del Califa este hubo de tomar la base de su ideología real y, por tanto, de su arte aulico, de las tierras conquistadas. Pero nada hace suponer que esta incorporación de elementos extraños fuese realizada de un modo servil. Hubo imitación, pero al mismo tiempo hubo reinterpretación, a la luz del dogma musulmán (32).

Ahora bien, creemos que hablar de divinización del Califa, tal y como se hace en la obra reseñada, resulta -- excesivo, en cuanto que ninguna de las dos figuras reales -- examinadas anteriormente fué considerada nunca como dios. La existencia de un auténtico culto imperial en Bizancio, como antes lo hubo en Persia y después lo habrá en las cortes 'abbasí y fatimí (33), que parece haberse hecho extensivo al estado omeya, no hacía más que dar al ceremonial un carácter nuevo, transformándolo en una simple manifestación de lealtad, en un reconocimiento de la protección divina, que daba a la figura del Basileus, del Šāh o del Califa un carácter sobrehumano, por encima de los demás mortales, que, sin duda, no es a quien se adora (34). Se adora a la voluntad divina que lo colocó en el trono (35). En este sentido puede ser lícito hablar de divinización en lo que a las manifestaciones artísticas se refiere, pero conceptualmente y puesto que, de hecho, no existe esa divinización nos parece más correcto hablar de "sacralización".

II

Hay un último aspecto que merece la pena ser consi-

derado de cara a esa proyección del mundo islámico oriental sobre el mundo andalusí. Del mismo modo que la concepción de la realeza bizantina y sasánida se transmite, transformándose, al mundo omeya oriental, el nuevo concepto elaborado por éste debió trasladarse por vía directa a la España musulmana de la mano de Abd al-Rahmān I, último superviviente de la dinastía Omeya. De su implantación en la Península y de su posterior desarrollo en la corte califal (36) poco o nada sabemos. Ahora bien, las crónicas son lo suficientemente expresivas como para permitirnos seguir una parte del protocolo de la ciudad palatina de Madīnat al-Zahrā (37). En este momento sólo nos falta conocer más extensamente su plano para intentar relacionarlo con los datos aportados por las fuentes y, como resultado de todo ello, trata de deslindar algo del ceremonial allí desarrollado, dando un soporte material a todo ese cúmulo de noticias escritas (38). No debemos olvidar para ello que nuestras condiciones son óptimas, pues no sólo conservamos en su integridad el monumento escenario de las ceremonias, sino que los elementos iconográficos de las artes suntuarias y la repercusión de muchos de los actos y actividades cortesanas en las miniaturas de los beatos mozárabes (39) pueden aportar un material precioso para la reconstrucción de una parte no desdeñable de la etiqueta califal cordobesa.

Mucho más escasas son las noticias relacionadas con otros momentos posteriores de la historia de al-Andalus, lo que no presupone su inexistencia. La obra reseñada hace varias alusiones a ciertos paralelismos entre algunos de los conceptos relacionados con la divinización del Califa y varios detalles decorativos y arquitectónicos de la Alhambra de Granada (40).

Parece cierto, a este respecto, que en el palacio nazarí hay bastantes elementos de juicio para pensar en una "sacralización" del Sultán, -el término resulta aún más justificado en este caso-, aunque todavía nos movamos, en gran manera, dentro del terreno de las hipótesis, con muy pocos argumentos firmemente establecidos (41).

Sin embargo, no debemos perder el sentido de la perspectiva y considerar que lo hasta ahora conocido es ínfimo y representa sólo, por lo que a España respecta, el extremo cronológico del concepto de la realeza en al-Andalus. Es necesaria una profundización en el contenido de muchas de las manifestaciones artísticas hispano-musulmanas, las cuales, a juzgar por los ejemplos orientales, son portadoras en muchos casos de un sentido más sofisticado que el de

la pura y simple arquitectura o decoración, por perfectas y desarrolladas que estas sean. Y ésto es aplicable a todos y a cada uno de los períodos en que historicamente subdividimos el desarrollo del islam español.

NOTAS

- (1) ALMAGRO, M; CABALLERO, L; ZOZAYA, J. y ALMAGRO, A: "Quşayr 'Amra. Residencia y baños omeyas en el desierto de Jordania". Madrid, 1975.
- (2) Se centra ésta en el estudio arquitectónico del monumento y en la descripción e interpretación de las pinturas que lo decoran. Esperamos ver pronto publicada la segunda parte, "mas extensa y adecuada", en la que se aborden otros aspectos aún inéditos del monumento. Nos referimos, muy concretamente, a los hallazgos cerámicos y vítreos, si los hay, practicamente desconocidos en todo lo omeya oriental.
- (3) MUSIL, A: Kuşejr 'Amra. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften. Wien, 1907.
- (4) CRESWELL, K.A.C.: Early Muslim Architecture. Volumen I, parte II. Oxford, 1969
- (5) Quşayr 'Amra, pág. 102, 103 y 107, notas 25-26.
- (6) Yabal Sais (88 ó 90 -100 H / 707 ó 9 -715). Cf. BRISCH, K.: Das omayyadische Schloss in Usais. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Kairo, 19 (1963) pág. 140-187. Hay versión francesa en A.A.S., XIII(1963) pág. 135-158. y CRESWELL, op. cit. pág. 476.
Qaşr An'yar (96 H / 714-715). Cf. CRESWELL, op. cit. pág. 481.
Quşayr 'Amra, pág. 83-85.
- (7) Jirbat al-Maf'yar (121-125H/ 739-743). Cf. CRESWELL, op. cit. pág. 576.
- (8) Quşayr 'Amra, pág. 48-66, láms. III- XXXVIII.
- (9) Quşayr 'Amra, pág. 48-54 lám. IX-XI
- (10) Quşayr 'Amra, pág. 69-71, láms. XLVIII.
- (11) Quşayr 'Amra, pág. 97-99.
- (12) Cf. L'ORANGE, H.P.: Likeness and Icon. Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art. Odense University Press, 1973, pág. 243-344 y ALFÖLDI, A: Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche. Darmstadt, 1977.
- (13) Cf. BREHIER, L. et BATIFFOL, P: Les Survivances du culte impérial romain. A propos des rites shintoïstes.

París, 1920, Pág. 34-44; GRABAR, A: L'Empereur dans l'art Byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient. París, 1936 y GRABAR, O. y A.: L'Essor des arts inspirés par les cours princières à fin du premier millénaire. L'Occidente e l'Islam nell'Alto Medioevo. Tomo II. Spoletto, 1965, Cf. también Das byzantinische Herrscherbild. Darmstadt, 1975. Recoge algunos de los trabajos más interesantes publicados anteriormente sobre esta materia y una bibliografía muy completa.

- (14) Cf. GRABAR, O: Ceremonial Art and the Umayyad Court. Michigan, 1955 y "Islamic Art and Byzantium". Dumbarton Oaks Papers, 18 (1964) pág. 69-88; ETTINGHAUSEN, R.; From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World. 1972.
- (15) Cf. "Khalifa". Encyclopédie de l'Islam². T. IV. pág. 970-985. El contenido dado a la figura califal en el Egipto fatimí parece revestir características diferentes de las que posee en el resto de los estados musulmanes contemporáneos. Cf. NAGEL, T: Rechtlichkeit und Kalifat. Versuch über eine Grundfrage der islamischen Geschichte. Bonn, 1975 y del mismo autor "Früh-Ismailiya und Fatimiden im Lichte der Risālat iftitāh ad-da'wa Eine religionsgeschichtliche Studie. Bonn, 1972.
- (16) GRABAR, O: The Formation of Islamic Art. Yale University Press, 1973, Pág. 75-103 y 225-226 y MARÇAIS, G: La question des images dans l'art musulman. Byzantion, VII (1932) pág. 161-183.
- (17) MUSIL, A: op. cit. lám. XV: Quṣayr 'Amra, láms. IX-XI
- (18) VOLBACH, W.F: Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1976. Lám. 2,4,5,7,8,9, 10,11,16,20,34 y 37.
- (19) DELBRUECK, R: Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. Berlín -Leipzig, 1929 Pág. 235-242 y GARCIA Y BELLIDO, A: Esculturas romanas de España y Portugal. Madrid, 1949, Pág. 470-474, lámgs. 346-352.
- (20) BREHIER, L: op. cit. pág. 39-44. Hay que hacer notar, no obstante, que en fecha posterior y dentro del mismo mundo islámico el nimbo pierde este carácter sagrado y se le coloca a un sinnúmero de figuras cuya importancia quiere destacarse, sin que hayan de poseer necesariamente carácter sagrado. Cfr. ETTINGHAUSEN, R: Arabische Malerei. Ginebra, 1962.

- (21) GRABAR, O: Cereemonial... Consultar especialmente "Royal Themes in Umayyad Iconography I: The King" Pág. 174-191.
- (22) MUSIL, A., op. cit., pág. 159. Describe una recepción en la época de Wālid II en la que el Califa aparece conforme a las costumbres sasánidas.
- (23) SCHLUMBERGER, D: Les fouilles de Qaşr el-Heir el-Gharbī (1936-1938). Rapport préliminaire. Syria, 20 (1939) pág. 195-238 y 324-373 y, del mismo autor, "les origines antiques de l'art islamique à la lumière des fouilles de Qaşr el-Heir". Be-richt über den VI. Internationalen Kongress für Archäologie. Berlin 1940, Pág. 241-249.
- (24) HAMILTON, R.W: Khirbat al-mafjar. An Arabian mansion in the Jordan valley. Oxford, 1959, Pág. 228, fig. 52, lám. LV, 1.
- (25) HAMILTON, op. cit. pág. 45-105.
- (26) HAMILTON, op. cit. pág. 337-339, láms. XLVI y LXXXIX.
- (27) HAMILTON, op. cit. pág. 63-67, figs. 25-26, lám. XLII, 6.
- (28) Quşayr 'Amra, pág. 51, láms. X-XI.
- (29) HAMILTON, op. cit., pág. 91, fig. 49a, lám. XII, 6.
- (30) Quşayr 'Amra, pág. 56-57 y 88, notas 10 y 11, láms. XVI-XVII:
GRABAR, O: Cereemonial..., pág. 247-248 y "The painting of the Kings at Quşayr 'Amrah" Ars Orientalis, 1 (1956) pág. 185-187.
- (31) GRABAR, O: Cereemonial..., pág. 244-314.
- (32) GRABAR, O: Cereemonial..., pág. 311-313 y "The Formation...". pág. 45-74 y 141-178; ETTINGHAUSEN, R: From Byzantium..., pág. 17-65 y STERN, H: Notes sur les mosaïques du Dôme du Rocher et de la mosquée de Damas, à propos d'un livre de Mme. Marguerite Gautier van Berchem. Cahiers Archéologiques, XXII (1972) pág. 201-232.
- (33) SOURDEL, D: et J: La civilisation de l'Islam classique Paris, 1968. Pág. 327-396. Se trata del resumen de un artículo más extenso publicado por D. Sourdel en Revue des études islamiques, 1960. En lo referente al ceremonial véase CANARD, M: Le cérémonial fatimite et le cérémonial byzantin. Byzantion, 21 (1951)

Pág. 355-420.

- (34) BREHIER, L. op. cit., pág. 59.
- (35) Es de suponer que la llegada del músico Ziryāb a la corte de 'Abd al-Rahmān II influiría de alguna manera en el protocolo andalusí. Nada hay que permita adelantar tal hipótesis, pero es muy presumible que la llegada en gran escala de elementos orientales a la corte emiral cordobesa no se circunscribiese a lo puramente cultural, en el sentido estricto del término.
- (36) Cf. Anales Palatinos del Califa de Córdoba al-Hakam II, por 'Isā ibn Aḥmad al-Rāzī. Traducida por Emilio García Gómez, Madrid, 1967.
- (37) Todas las referencias escritas sobre Madīnat al-Zahrā' están recogidas por Rosario Castejón en Al-Mulk I (1959-60) pág. 63-106 y II (1961-62) pág. 119-156.
- (38) A título de ejemplo compárese la representación del Califa cazando de Qaṣr al-Ḥair al-Garbī (Cf. MARQUES CASANOVA, J: DUBLER, C.E y NEUSS, W: Sancti Beati a Liebana in Apocalypsin Codex Gerundensis. Oltún - Lausana, 1962, Folio 134 v.
- (39) Quṣayr 'Amra, pág. 97-98 y 104, nota 11.
- (40) Cf. CABANELAS, D: La antigua policromía del techo de Comares en la Alhambra. Al-And., XXXV (1970) pág. 423-451; BARGEBUHR, F.P.: The Alhambra. A Cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain. Berlín 1968.