

Los orígenes del arte bizantino

Ensayo sobre la formación del arte cristiano*

Héctor Herrera Cajas

“La historia del arte se presenta como
una continua lucha contra la materia”
Alois Riegl (1893)

La civilización del mundo mediterráneo, en su expresión grecorromana, había conseguido —en un largo proceso que se inicia con el geométrico en la Hélade y que alcanza hasta las grandes obras del arte imperial romano— crear un estilo vigoroso, capaz de asimilar múltiples influencias y de manifestar su espíritu en las más variadas técnica, en obras que se ubican en todo el mundo conquistado por griegos y romanos, y aun más allá de sus fronteras, gracias a su

*Estas páginas recogen el esquema ampliado de las lecciones ofrecidas a alumnos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, a quienes recuerdo con afecto por el entusiasmo, perspicacia y devoción con que recogieron estos panoramas, a la vez que se gozaban con las obras que —contempladas en los libros— eran amorosamente recreadas en sus cuadernos de apuntes; a ellos, pues, dedico este estudio que aparece en el centenario de la publicación del libro de Ch. Bayet, *L'art byzantin* (Paris, A. Quantin, imprimeur-éditeur, 1883, 320 pp. con 105 figs.). Paul Lemerle, en su Bibliografía sumaria de *Le Style byzantin* (Paris, 1943), p. 127, señala “Deux ouvrages de Ch. Bayet, *Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétiennes en Orient avant la querelle des Iconoclastes* (1879) et *L'art byzantin* (1883) ont fait en France figure de précurseurs et n'ont pas encore perdu toute valeur.”

La obra de Bayet inicia una serie notable de estudios que —desde Francia, y muy pronto desde los demás grandes centros culturales del hemisferio norte— han precisado, ampliado, enriquecido y, en algunos casos, renovado, el tema de los orígenes del arte cristiano y del arte bizantino; sin este siglo de investigaciones y de hermosas publicaciones que ponen a nuestro alcance la calidad tan lograda de esas creaciones, este ensayo no habría podido ser escrito; que nuestra gratitud llegue a todos los que lo han hecho posible, y de quienes quedará constancia abundante en las notas de este trabajo.

El presente ensayo no pretende ser más que un incentivo para transitar por un maravilloso itinerario cultural, que exige desplazarse por todo el Viejo Mundo, y cuyos derroteros me limito apenas a señalar, en la esperanza que otros, más animosos y preparados que yo, lo hagan; este es el propósito que me ha movido a poner abundantes notas en muchos puntos de este trabajo.

prestigio o a las relaciones comerciales¹. Ejemplos reveladores son las esculturas del reino greco-escita de la Bactriana, heredero de los sucesores Alejandro en el Asia Central, o las ruinas en Africa o en Inglaterra que hablan de una urbanística llevada por las legiones y aceptada por los conquistados².

El llamado *arte cristiano* surge, en parte, dentro de este ambiente cultural, en la etapa helenística, que será ampliamente receptiva a los aportes orientales. Después del impacto que habían significado las campañas de Alejandro, viene una recuperación del Oriente, que corresponde al movimiento iráneo que lleva al trono de Persia a la dinastía de los partos (214 a.C.-224 d.C.); no en vano no dirá Juvenal que: “Desde hace tiempo ya el sirio Orontes desbordó en el Tíber” (*Sat.*, III, 62). En el arte, el triunfo del orientalismo sobre los principios seculares de la estética clásica grecorromana —triunfo que no hace sino intensificarse bajo la dinastía persa de los sasánidas (223 d.C.-651 d.C.)³—, es un factor decisivo para la expresión del cristianismo en el campo de las artes plásticas; esto, sin acabar del todo con

Entre los manuales que ofrecen una buena introducción para estas materias, además de la obra mencionada de Lemerle, cuyas primeras cuarenta páginas presentan el cuadro histórico y los caracteres generales del arte bizantino, hay que indicar, entre otros: Dalton, O.M., *Byzantine art and Archeology*, (Oxford, 1911, New York, 1961 con 457 ilustraciones); el capítulo I, “Jusqu’à l’art roman”, de la obra de Lavedan, P., *Moyen Age et Temps Modernes*, en “Clio”, *Histoire de l’Art*, 2 (Paris, 1950 (1944), pp. 1-73), con una rica bibliografía comentada y asuntos debatidos (pp. 47-73); a completar con Schneider, A.M., *Forschungen zur altchristlichen und byzantinischen Kunst*, en Dölger, F., Schneider, A.M., *Byzanz* (Bern, 1952, pp. 255-314); v. tb. las cincuenta páginas introductorias de Talbot Rice, D., *Byzantinische Kunst* (Reutlingen, 1964, original inglés en Penguin Books).

¹Wheeler, Sir M., *Les influences romaines au delà des frontières impériales*, Paris, 1960 (1953).

²Grousset, R., *L’Inde*, Paris, 1949, pp. 41-48 y figs. 7-12; v. tb. la hermosa estatua de un Buda Apolíneo, del siglo I o II d. C., tb. conservado en el Museo de Lahore, en Malraux, A., *Des Bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris, 1954, fig. 222, comt. p. 482 (Elisséeff, V.); la influencia helenística entre los partos queda de manifiesto en una espléndida estatua en mármol, que bien podría ser de una Venus, encontrada en las excavaciones de Nisa la Vieja; v. Mongait, A., *La arqueología en la U.R.S.S.*, Moscú, 1960, lám. frente a p. 314, v. pp. 309-315; Jones, A.H.M., *Atracción de la cultura griega. El helenismo en Siria y Palestina*, en Toynbee, A., *El crisol del cristianismo. Advenimiento de una nueva era*, Barcelona, 1971, pp. 100-122, con excelentes fotografías, p. ej. de Gerasa; v. tb. Macaulay, R., *Esplendor de las ruinas*, Barcelona, 1965, pp. 44-65, igualmente; Bianchi Bandinelli, R., *Roma. El fin del arte antiguo*, Madrid, 1971 (1969), esp. pp. 215 y ss., con numerosas y valiosas fotografías.

³Ghrishman, R., *Irán. Partos y sasánidas*, Madrid, 1962; Von der Osten, H., *El mundo de los persas*, Madrid, 1965, esp. pp. 95 y ss.; Frye, R.N., *La herencia de Persia*, Madrid, 1965 (1962), pp. 217 y ss.

las adquisiciones del mundo mediterráneo, cuya vigencia continúa latente y fecundando muchos momentos posteriores del arte cristiano, dando origen a los varios “renacimientos”, tanto en Occidente como en Bizancio⁴.

El orientalismo se verá reforzado por el aporte de las invasiones bárbaras, sobre todo de aquellas en mayor contacto con los pueblos de las estepas euroasiáticas, o de esos mismos pueblos. Estas influencias se integran al resurgimiento de los valores estéticos locales en las diversas provincias imperiales, durante generaciones supeditados por el prestigio del arte oficial romano, a tal punto que sus manifestaciones artísticas sólo tenían expresión en las artes menores o a nivel popular. Contemporáneamente a la gran crisis que afectó al Imperio romano durante el siglo III, las provincias recuperan su vitalidad; los principios característicos del estilo celta son los que resurgen más vigorosos. En efecto, la amplia expansión de los celtas por el Occidente continental e insular —aun por territorios que nunca quedaron dentro de los límites imperiales— explica esta mayor recuperación e influencia⁵.

La época llamada del *Tardío Imperio* o del *Bajo Imperio* y que, según algunos autores⁶, va desde Diocleciano o Constantino o Teodosio hasta Justiniano o Heraclio o Carlomagno —es decir, desde fines del siglo III al siglo VIII, en su expresión temporal máxima— verá, pues, el agotamiento de las formas plásticas que habían campeado sin contendor en la antigüedad clásica para dejar el lugar a nuevas formas que proceden de las influencias, resurgimientos y aceptaciones mencionadas, y que aparecen como soluciones para dar expresión al nuevo espíritu que gana las almas de los habitantes,

⁴V. esp. Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975 (1960), sobre todo pp. 83-173, con abundantes notas que aportan valiosas referencias bibliográficas; para Bizancio, v. p. ej., Gerstinger, H., *Die griechische Buchmalerei*, Wien, 1926, quien habla de dos renacimientos: el primero, desde el siglo IV al año 723 (pp. 11-26) y el segundo que toma los siglos IX y X (pp. 28-29); v. tb. Grabar, A., *Byzance. L'art byzantin du Moyen Age (Du VIII au XV Siècle)*, Paris, 1963, pp. 67-70, 130-132 y 140-142, p. ej.; igualmente se habla de un renacimiento en tiempo de los Paleólogos (1258-1453).

⁵Hubert, H., *Los celtas y la expansión céltica y Los celtas desde la época de la Tene*, México, 1957 (1950); Powell, T.G.E., *The celts*, London, 1959; Duval, P.-M., *Los celtas*, Madrid, 1977.

⁶Bury, J.B., *History of Later Roman Empire from the death of Theodosius I to the death of Justinian (395-565 A.D.)*, 2 vols., London, 1923; Stein, E., *Historie du Bas-Empire. I. De l'Etat Romain a l'Etat Byzantin (284-476)*, Bruges, 1959 (1928) y *II. De la disparition de l'Empire d'Occident a la mort de Justinien (476-565)*, Bruges, 1949; Jones, A.H.M., *The Later Roman Empire. 284-602. A Social, Economic and Administrative Survey*, 2 vols., Oklahoma, 1964; Vogt, J., *La decadencia de Roma. Metamorfosis de la cultura antigua. 200-500*, Madrid, 1968 (1965).

tanto en los territorios imperiales como en los territorios de allende las fronteras, del “mundo de los bárbaros”, a medida que van siendo conquistados por las misiones cristianas. Un buen ejemplo de esta transformación que se va dando en el gusto del público capaz de patrocinar obras de arte —y que es expresión de la profunda conversión que está teniendo lugar en sus espíritus—, es la desaparición de la escultura de bulto en el mundo mediterráneo, desaparición que podemos fechar hacia mediados del siglo VI, con la famosa estatua ecuestre de Justiniano el Grande, que todavía se conservaba en Constantinopla en el siglo XV⁷. Otras estatuas —si es que las hubo— desaparecieron con la destrucción de imágenes decretada por los emperadores iconoclastas, tal como la estatua de Cristo en la puerta del Palacio Imperial. Pero con la restauración de la ortodoxia en el siglo IX no se renovó la escultura⁸. Hoy día podemos considerar como último exponente de la Antigüedad tardía para Occidente, una obra de fines del siglo IV o a mediados del V, según se identifique a la estatua conocida como el Coloso de Barletta con el emperador Valentiniano (365-375), o con el emperador Marciano (450-475)⁹.

La estatua, especialmente la que tenía por tema al hombre en toda su espléndida belleza natural —de aquí la preferencia por el desnudo, de manera que bien podríamos casi identificar al mundo clásico con algunas de estas logradísimas estatuas en su perfección anatómica, en su equilibrada armonía, en su idealización espiritual, en su vitalidad desbordante—, desaparece, y desaparece por siglos. La excepción son las cruces monumentales irlandesas, esculpidas con temas tomados de los Santos Evangelios, y que corresponden más bien a la persistencia, en un ambiente cultural celta, de las antiquísimas tradiciones megalíticas, ahora cristianizadas¹⁰. La gran

⁷Procopius, *De Aedificiis*, I, II, 5-12, en *Opera omnia*, VII, The Loeb Classical Library, London, 1961 (1940), v. lám. de portada y apéndice I, pp. 395-398.

⁸Una estatuilla en marfil de la Virgen con el Niño (Hodeghetria), conservada en el Victoria and Albert Museum, Londres, fechada como del siglo X, constituye la única excepción conocida; v. Talbot Rice, D., *Byzantinische Kunst*, München, 1964, p. 448 y lám. 419; del mismo, *Art byzantin*, Bruxelles, 1959, fig. 106, comt. p. 302. V. justamente para comprobar la ausencia de escultura de bulto, Bréhier, L., *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris, 1936 (London, 1973), passim.

⁹Volbach, W.F., *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*, München, 1958, láms. 69-71 y p. 58; otros ejemplares datables en el siglo V, en láms. 64-68, y pp. 57-58, pero de tamaño normal y no como el Coloso de casi cinco metros.

¹⁰Henry, F., *L'art irlandais*, L'Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1963-1964, 3 tomos, con una rica y completísima iconografía; también hacia el año mil —y hay testimonios documentales para fechas anteriores— aparecen crucifijos de tamaño natural, en el interior de monasterios y catedrales, p. ej., un Cristo en madera en la iglesia conventual de Ringelheim; un fragmento de un crucifijo conservado en el



El coloso
de Barletta.
Siglo IV-V d.C.



Virgen con el Niño, marfil bizantino. Siglo X, 32,5 cm. (Cf. n. 8).

plástica de los portales de las catedrales románicas usará de las estatuas como ornamentos arquitectónicos, formando parte de las fachadas; para que volvamos a encontrar en Occidente una estatua exenta —centro y generadora de su propio espacio— habrá que esperar hasta el siglo XII, hasta 1166; y no se trata de la estatua de una persona sino de un león de bronce (en su momento dorado), mandado erigir por el duque Enrique el León, como símbolo del



Cruz celta.
Clonmaenose, Irlanda.

Museo de Schnütgen, Colonia, en el cual, como “pocas veces el dolor se ha expresado en forma tan auténtica y universalmente válida como en este rostro de Cristo muerto”; en la iglesia abacial de Essen-Werden, hay un crucifijo de bronce, que “muestra cómo el arte románico en formación “arcaiza” cada vez más la figura humana y cómo, poco a poco, crea un estilo abstracto particular (...) ya no se trata de representar este mundo sobrenatural, y lo logra”; en la catedral de Braunschweig hay un gran crucifijo, con “Cristo de larga vestimenta que cae en pliegues paralelos (y que) proviene tal vez de Siria. Numerosas esculturas de análoga procedencia se encuentran asimismo en España” (probablemente de fines del s. XII); v. Busch, H., *El arte románico en Alemania*, Barcelona, 1971 (1963), láms. 63, 239, 248 y 83, coments, pp. 37, 79 y 41-42; el llamado crucifijo de Gero, en la catedral de Colonia (fines s. X); el crucifijo en cobre dorado de la catedral de Minden (fines s. XI); del siglo XII, los de Benningshausen bei Lippstadt y el del Museo Diocesano de Colonia, vestido; igualmente es la época de la Virgen con el Niño entronizada, las llamadas “Majestad”, p. ej., la que se guarda en el Tesoro del Münster de Essen, madera con lámina de plata dorada, 0,72 m., comienzos del siglo XI; la Madona conservada en el Museo Diocesano de Paderborn, mediados del siglo XI, 1,12 m., v. Pinder, W., *Von Wesen und Werden deutscher Formen, I, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Bilder*. Franckfurt, 1952 (Köln, 1943), láms. 56-57, 140-143, 242, 243; Madonas: láms. 77 y 138; para estatuas-relicarios de la Virgen con el Niño en Francia, esp. en Auvernia, v. Aubert, M., *La sculpture française du Moyen Age*, Bellegarde, 1947, láms. pp. 125-126; a las allí citadas: San Nectario, Orcival, Rouzières, Malhat, Brioude, todas entre 0,70 y 0,80 m. hay que agregar la de Marsat, la del Romigier, en Manosque, del siglo XI. Estas Madonas podrían ser la expresión cristianizada de las imágenes de las *Matres* o *Matronae*, diosas-madres de los celtas, v. De Vries, J., *La religion des Celtes*, Paris, 1963, pp. 128-132; tener presente la pequeña estatuilla de una diosa-madre, lamentablemente dañada, encontrada en Prunay-le-Gillon (Eure-et-Loir), con el niño sentado sobre las rodillas, v. Varagnac, A., Toledano, A.D., Fabre, G., Mainjonet, M., *L'art gaulois*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, 1956, p. 314, lám. 16 y coment. p. 321; Gaillard, G., Gauthier, M.-M.S., Balsan, L., Surchamp O. S.B., Dom A., *Rouergue roman*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, 1963, esp. pp. 105 y ss.

poderío de la casa de Sajonia que extiende su ambición sobre las tierras del Este. El león, empinado en lo alto de un elevado pedestal, delante del castillo de Dankwarderode, en Braunschweig, abre una nueva etapa en la historia del arte de Occidente¹¹; etapa que culminará con las grandes creaciones del Renacimiento italiano, que, en gran parte, significa retomar los principios de la estética clásica, por sobre los principios cristianos que habían predominado en los siglos medievales.

La estatua que tiene al hombre por tema, con un estudio preciso de los cánones que rigen sus proporciones, y que pasa a constituirse en centro conceptual de toda gran elaboración clásica —“el hombre es la medida de todas las cosas”—, es expresión, en último término, del sentimiento de dominio sobre el mundo, sobre un mundo que, en gran parte, es creación del mismo hombre, gracias a su capacidad “mensuradora”¹². Por lo mismo, las distintas manifestaciones de la civilización grecorromana son eminentemente “antropocéntricas”, y esta característica habla de una relación hombre-mundo, la cual podemos calificar con Worringer de “proyección sentimental” (Einfühlung), y que corresponde al sentimiento de bienestar del hombre al sentirse a gusto en su mundo¹³.

¹¹Pinder, *op. cit.*, láms. 214 y 215, coment. p. 467, lo describe como: “el primer monumento libre de Occidente”; Busch, H. *op. cit.*, p. 42 y lám. 81. Presumiblemente del siglo XIII, y de procedencia romana o del sur de Italia, son las cabezas en mármol —con claras reminiscencias de la Antigüedad clásica— conservadas en Berlín, v. *Rom-Byzanz-Russland, Staatliche Museen zu Berlin*, 1957, pp. 145-146, láms. de portada y 36-37; Panofsky, *op. cit.*, pp. 114-116, y N^o 48, cita una “cabezade Júpiter”, y la cabeza colosal de Lanuvium, que pasa por un retrato de Federico II.

¹²Herrera C., H. *Las estepas euroasiáticas: un peculiar espacio histórico*, en *El espacio en las ciencias*, Santiago de Chile, 1982, p. 159; Cf. Bianchi Bandinelli, R., *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, 1981, p. 164, quien a propósito del paso geométrico al figurativo en el arte griego —momento en que se pone de manifiesto esta nueva actitud frente a la naturaleza— señala que fue resultado del esfuerzo por “captar con mayor profundidad los aspectos de una realidad contemplada positivamente como afirmación y victoria de la vitalidad humana en la lucha por la existencia”; v. tb. p. 173.

¹³Worringer, W., *Abstracción y naturaleza*, México, 1966 (München, 1908), esp. pp. 17-39; p. ej.: “El sentimiento de felicidad que produce en nosotros la reproducción de la vida orgánicamente hermosa, aquello que el hombre moderno designa como belleza, es una satisfacción de esa interna necesidad de autoactividad que es para Lipps la premisa del proceso de proyección sentimental. En las formas de una obra de arte nos gozamos a nosotros mismos. El goce estético es goce objetivado de sí mismo. El valor de una línea, de una forma, consiste para nosotros en el valor de la vida que contiene también para nosotros. Lo que le da su belleza, es sólo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella”, p. 28.

Comprobación de este sentimiento es la recreación del paisaje por el espíritu clásico, que se goza en su contemplación, tanto telúrica como celeste, contemplación que incorpora cada vez más elementos idílicos, a medida que el mundo real de labriegos y pastores se va desvaneciendo; entonces, su evocación será tanto más placentera, en medio de las exigencias y negocios de una sociedad que se concentra en las grandes urbes del Imperio. El tema del paisaje idealizado atraviesa la literatura clásica y se proyecta retóricamente al mundo medieval; desde Homero, pasando por los *Idilios* de Teócrito, por la novelita de Longo, *Dafnis y Cloe*, por Horacio y Virgilio, el “locus amoenus” es verdaderamente una sentida expresión del alma antigua¹⁴. Este mismo tema, trabajado en la pintura helenística, revela igualmente una de las tensiones más profundas de la Antigüedad: el conflicto entre lo exterior y lo interior; la incorporación del paisaje a los espacios interiores es un intento por enriquecerlos espacialmente, pretendiendo eliminar la distinción entre ambos espacios, y valorando el exterior por sobre el interior. Esta *exteriorización* habría que considerarla como una característica de la cultura clásica, que vive intensa y, a veces, dramáticamente, el presente efímero de aprehenderlo en su radiante luminosidad natural. Esa poderosa atracción, aunque el hombre sienta que es él quien domina la situación, le subyuga y lleva a una *mundanización* de la cultura, en que hombre y mundo se identifican, se refuerzan, y, a la larga, se agotan. Se comprende entonces que el paisaje adquiera un despliegue espléndido en la pintura ilusionística de las lujosas “villae” de Roma y Pompeya, donde la naturaleza —riente y pródiga—, acogida por el hombre, muestra la intensidad de la relación hombre-

Mosaico de Antioquía.
(Cf. n. 44).



¹⁴Curtius, E.R., *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1965 (1948), t. I, cap. X, *El paisaje ideal*, pp. 262-289.

mundo¹⁵; se comprende, asimismo, que este paisaje desaparezca con el fin del espíritu antiguo. El espíritu medieval, frente a la exteriorización de la vida, frente a esa verdadera *di-versión* del hombre, propone una interiorización, en la cual lo espacial no es sino símbolo del desprecio del mundo y de la *con-versión* del hombre hacia Dios¹⁶.

El paisaje pierde su valor natural, mundano, y recibe un significado místico, como se aprecia en la luneta del Buen Pastor, en la tumba de Galla Placidia en Ravena, o en el ábside de San Apollinar en Classe; esto no es sino una etapa en un proceso de abstracción, que encuentra en las bandas que sirven de fondo de muchas pinturas medievales —y que representan los planos terrestre y celeste y el emperio— una solución menos radical¹⁷ que la del triunfo del dorado como fondo único. Esta falta de referencia espacial, esta *desubicación* en la pintura medieval —salvo expresiones estereotipadas en el renacimiento carolingio, o en resabios de la tradición clásica en Bizancio— se mantiene hasta el Giotto, y muestra que el tratamiento artístico de los temas centrales —el poder y la gloria— acentúa la fuerza de su mensaje trascendente con la eliminación de

¹⁵Sobre orígenes del paisaje en la pintura helenística, v. Villard, F., *Pintura*, en Charbonneau, J., Martin, R., Villard, F., *Grecia Helenística*, Madrid, 1971, pp. 150, 164, 170 y ss., con valiosas ilustraciones; Brion, M., *Pompeya y Herculano*, Barcelona, 1961, pp. 197-198 y numerosas ilustraciones; Bianchi Bandinelli, R., *Roma. Centro del poder*, Madrid, 1969, esp. pp. 121-143, con numerosas ilustraciones; tb. del mismo, *Del Helenismo a la Edad Media*, p. 53; para la persistencia de la pintura ilusionística en “villae” merovingias, construidas por Leoncio, obispo de Burdeos, en el siglo VI, en correspondencia con el clima de paz y prosperidad en el sur de las Galias, en esas generaciones, v. Mâle, E., *La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes*, Paris, 1950, p. 165; un excelente ejemplo de la pintura pompeyana ilusionística, en Gagé, J.-G., *La gran época de la historia. La sociedad y la cultura grecorromanas. 31 a.J.C.-235d.J.C.*, en Toynbee, *op. cit.*, pp. 156-157. Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, v. p. ej., p. 368, lám. 352: El Juicio de Paris, extraordinario mosaico de Antioquía, siglo II d.C., trasladado al Museo de Louvre, y muchas otras reproducciones; v. tb. infra, n.44.

¹⁶Millet, G., *Etude préliminaire*, a Strzygowski, J., *L'ancien art chrétien de Syrie, son caractère et son évolution*, Paris, 1936, en pp. XXVI-XXIX, citando obras de Strzygowski, señala que el paisaje simbólico tuvo su origen en Irán, y que su sentido es ser imagen de la majestad divina —el *Hvarenah*— que emana de Ahura Mazda y que se derrama sobre todas sus criaturas, inundándolas con su gracia, y provocando su gozo.

¹⁷Grabar, A. y Nordenfalk, C., *Les grandes siècles de la peinture. Le Haut Moyen Age, du quatrième au onzième siècle*, Genève, 1957, p. 34, mosaico de la nave de Santa María Maggiore (432-440), que representa la ofrenda de Melquisedec a Abraham, con Cristo en el emperio; v. tb. lám. p. 37; Michel, P.-H., *Los frescos románicos*, Barcelona, 1962, v. p. ej., pinturas de la iglesia de Saint-Aignan, Brinay, pp. 91-95.

todo elemento distractor. La eliminación de las coordenadas espacio-temporales abre paso a la eternidad, desde donde se concede el don de la ubicuidad.

Estatuaria y paisaje —el esplendor de las formas naturales y del espíritu que las celebra— siguen un mismo proceso que termina en una luz enceguedora, que borra lo mundano, lo intrascendente y lo efímero.

La belleza natural del paisaje puede ser enriquecida por el hombre, gracias a su acción cultural; la *ciudad* será el ámbito adecuado para que el hombre despliegue toda su capacidad creativa, haciendo de ella un obra de arte, que luzca espléndida en sus monumentos y en sus perspectivas; la majestuosa, digna y rica combinación de sus construcciones genera espacios abiertos, públicos, hechos para destacar la presencia del hombre. Esta concepción urbana helenística tiene tanta fuerza, expresa tan adecuadamente el sentimiento de señorío y de gozo del hombre del mundo grecorromano, que fue capaz de imponerse más allá de los territorios donde todavía se respiran los aires del Mediterráneo; las impresionantes ruinas de Palmira, en el desierto de Siria, con sus extensas avenidas flanquea-

Arco monumental y columnata de Palmira.



das de imponentes columnatas con arquivada, con sus templos, con su hermoso teatro, son elocuente testimonio del prestigio de soluciones grecorromanas, aun en tierra de enemigos¹⁸.

En esa misma Palmira —monumento de un momento de grandeza de la ciudad enriquecida por el comercio caravanero y que se dejó tentar por las ambiciones políticas de su reina Zenobia—, ya descubrimos, en los bustos que acompañan los restos de sus ciudadanos pudientes, un gesto, una mirada¹⁹, que más que el atuendo y las

¹⁸Champdor, A., *Les ruines de Palmyre*, Paris, 1953, con valiosos grabados y fotografías; Ghirshman, *op. cit.*, pp. 68-84.

¹⁹Champdor, *op. cit.*, numerosas reproducciones; Ghirshman, *op. cit.*, pp. 68-69; sin duda, esta mirada trascendente se encuentra también en las pinturas funerarias contemporáneas del Fayum, Egipto. Cf. Bianchi Bandinelli, *Del Helenismo a la Edad Media*, pp. 66 y 81: "La imagen frontal actúa inmediatamente sobre el espectador, entra en comunicación con él, lo sitúa bajo la directa influencia mágica de su mirada con frecuencia hecha más poderosa a través de ojos agigantados". Se comprende fácilmente la importancia que este motivo tendrá en la iconografía cristiana, especialmente en la representación de Cristo como Pantocrátor; del mismo, *Roma. El fin del arte antiguo*, p. 287, y láms. 260-265, pinturas sobre madera de El Fayum, y la última sobre tela de Antinoé (Cheikh Abâdê), siglos II—IV d.C.; y muchos otros ejemplos en la estatuaria, v. esp. lám. 26, cabeza colosal de Constantino, bronce, 1,85m., Roma, Palacio de los Conservadores; tb. en Volbach, W.F., *op. cit.*, láms. 16-17, cabeza colosal de Constantino el Grande, mármol, 2,60 m., Roma, Palacio de los Conservadores, posiblemente del 313 y láms. 18-19, la ya mencionada en bronce; cf. tb. Marrou, H.-I., *¿Decadencia romana o Antigüedad tardía? Siglos III—VI*, Madrid, 1980(1977), p. 29: "Por medio de estas colosales figuras hechas así adrede, con rasgos indiferenciados, pero cuyas pupilas perforadas transcriben conmovedoramente la mirada dirigida hacia el infinito, más allá de las realidades de este vil mundo, lo que se representa, lo que se nos representa, no es tanto a un determinado emperador cuanto la función imperial considerada a sí misma, el principio abstracto de la soberanía terrestre, imagen y manifestación visible —"epifanía", "teofanía"— de la soberanía divina que la ha investido situándole, de ese modo, por encima de la común humanidad". Otros ejemplos contemporáneos, en *L'Art Cope*, catálogo de la exposición en el Petit Palais, Paris, 1964, con introducción de P. du Bourguet, v. N° 27, pintura sobre madera, El Fayum, siglo IV, y N° 293, lámpara de bronce en forma de cabeza humana, con los ojos de plata incrustados de granate, encontrada en una de las tumbas reales de los nubios, siglos III—VI; Taralon, J., *Treasures of the churches of France*, New York, 1966, pp. 12-15, 201 y 291-293: la Majestad de Santa Fe de Conques, "la más antigua estatua medieval de Occidente"; la estatua de la Santa Mártir, sentada sobre un trono tiene 0,85 m.; su cabeza, en lámina de oro, es posiblemente del siglo V; algunos investigadores piensan que puede tratarse de una máscara mortuoria de algún emperador romano o de un rey visigodo (cf. Gauthier. M.-M.S., *Le Trésor du Conques*, en *Rouergue Roman*, pp. 103, 109 y 136, láms. 38-41). El arte celta también concedía una gran importancia a los ojos, v. diversas reproducciones en el cit. *L'art gaulois*, esp. pp. 97-107, 119-123, 128-130 y 136-139; Ghirshman, *op. cit.*, cantidad de láms. correspondientes al arte parto, desde el siglo Ii a.C., incluyendo las estatuas colosales de Nimrud Dagh, láms. 73-78; de bustos palmiranos, láms. 88-95; la estatua colosal (casi 7 m.) de Chapur I, en la gruta de Mudan, Bichapur, segunda mitad del siglo III d.C., láms. 208-209, pp. 162-165.

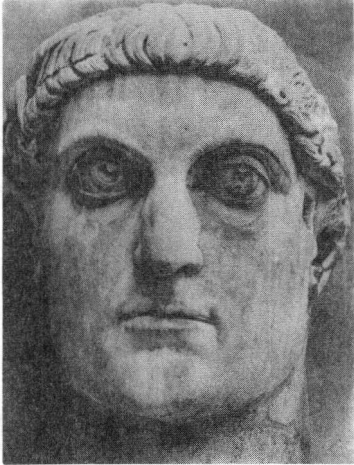
MIRANDO A LA ETERNIDAD



Retrato de muchacha. El Fayum, Egipto. Siglo III d.C.



Estela funeraria. Palmira.



Estatua colosal de Constantino. Roma.

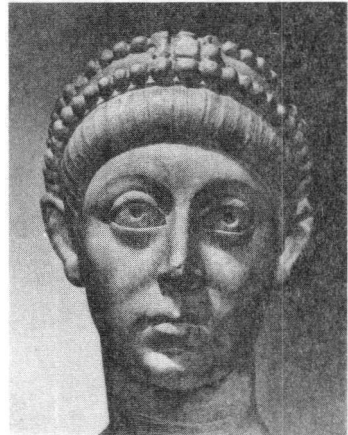


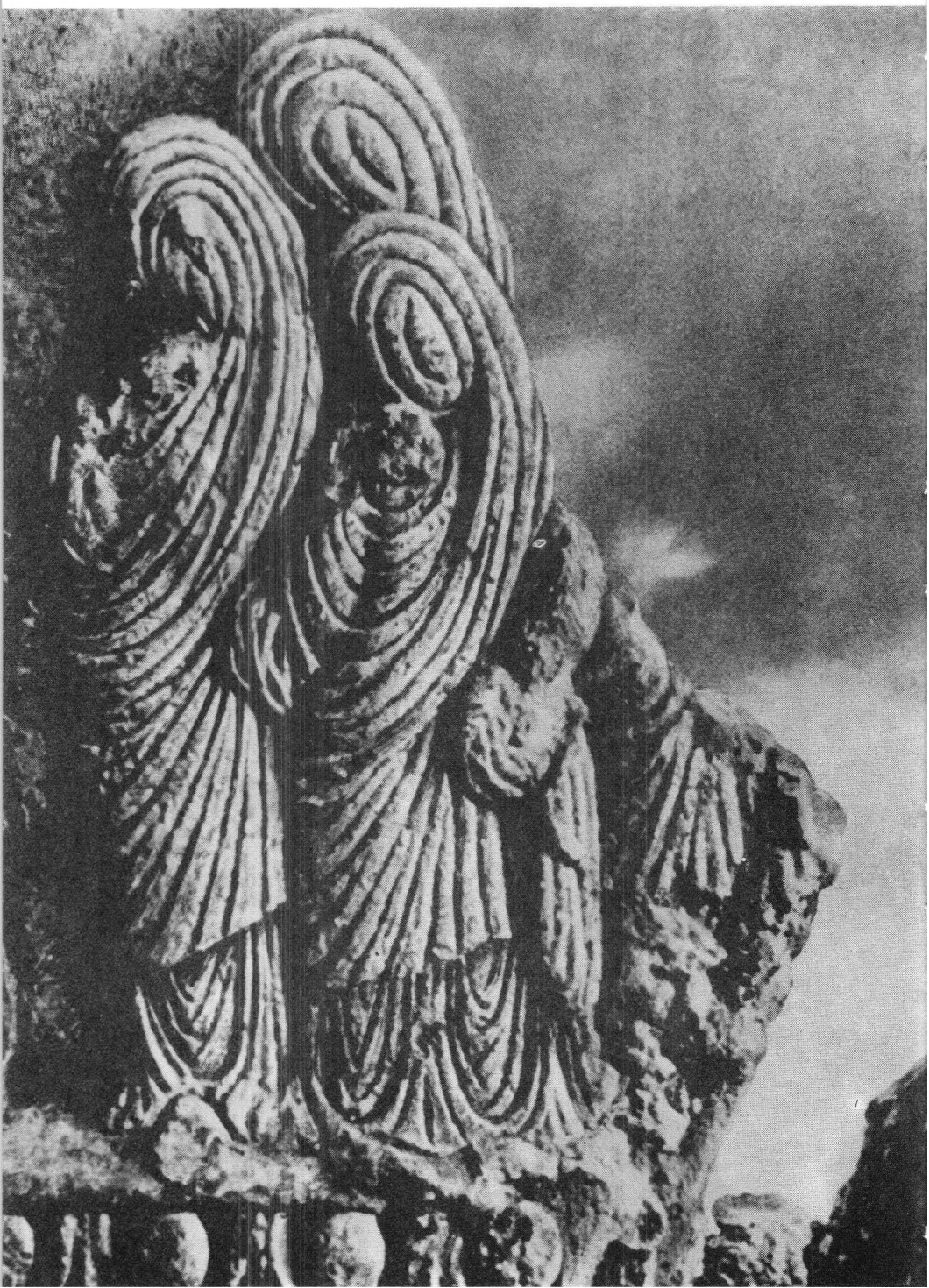
Estatua colosal de Chapur I. siglo III.

Lámpara nubia. Siglo III-VI.
(Cf. n. 19).



Cabeza del emperador Arcadio. Estambul.





Mujeres veladas. Palmira, *in situ*.

joyas, nos incorpora a un mundo donde priman otros sentimientos, otros anhelos, otras inquietudes, que parecen no saciarse con las maravillas que este mundo ofrece o que el hombre crea. En Palmira nos encontramos con una obra —un relieve que forma parte de una escena de procesión, esculpida en el interior, sobre la puerta del templo de Bel— que, con ninguna otra, muestra de manera tan evidente la perfección conceptual y técnica a que había llegado la nueva estética en gestación en esas latitudes, y que es expresión del triunfo del orientalismo. Esta obra es un grupo de mujeres veladas, no más que un conjunto de pliegues, en curvas que se inclinan unas sobre otras, apenas insinuando las formas corpóreas totalmente recubiertas por los ropajes, y constituye un verdadero alarde de abstracción, que hace de ella una creación de vigencia totalmente contemporánea²⁰.

Las obras que surgen en esta zona de contacto entre el mundo dominado por los principios de la estética clásica y el mundo en que priman los principios de la estética oriental, obedecen a una visión del mundo completamente diferente a lo que por siglos había sido la propia de la civilización grecorromana. En el Cercano Oriente, el paisaje generalmente no se muestra placentero, por lo menos para el hombre común, que vive en territorios de climas duros, a menudo inhóspitos y desolados; distinta, por cierto, es la visión del soberano que se mueve libremente en sus cotos de caza —“paraísos”— o que domina hierático sobre súbditos y vencidos. Los principios estéticos tienden a reflejar dicha dimensión de la realidad. El mundo se ordena jerárquicamente alrededor de la figura del monarca o del dios, figura que pasa a ocupar el lugar en la composición plástica; se impone, de este modo, un eje de simetría, real o místico, que ordenará el conjunto, sometido a un riguroso frontalismo; para destacar la figura central, se recurre a una desproporción que pasa a constituirse en principio.

En muchos relieves sasánidas, este eje, dado por la imagen del soberano, está patente, pero aun en esos casos es posible apreciar la dimensión mística que se integra a la función real del eje de simetría. Por ejemplo, en el relieve de Bahram II (276-293) en su trono, en Nash-i Rustam, y con dos dignatarios a cada lado, la fuerza mística que irradia de la persona del soberano explica que las dos cintas que penden de su corona floten en el aire una a cada lado de su cabeza,

²⁰Champdor, *op. cit.*, pp. 65 y 86; Malraux, A., *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale. Des bas-reliefs aux grottes sacrées*, Paris, 1954, fig. 207 y frontisp. (altura, 1,30 m.); Ghirshman, *op. cit.*, fig. 96.



Copa de Cosroes.
Siglo VI. (Cf. n. 21).

como impulsadas por un sople divino; la estilizada pose del Gran Rey entronizado será el ejemplo que, por siglos, servirá para representar a Cristo en majestad, en los tímpanos de los portales de catedrales románicas y góticas²¹. En otros casos, la composición es claramente simétrica, como en el relieve de la investidura ecuestre de Ardashir I (224-241), el primero de los sasánidas, en el mismo lugar²²; aunque el eje es invisible, cumple su función no sólo plástica sino también mística, haciendo presente la fuerza divina que se manifiesta en la entrega de la diadema por el dios Ahura Mazda, lo que genera ese sople que hace que las cintas y pliegues tengan movimientos divergentes; similar recurso se encuentra en relieves donde ni siquiera hay simetría en los personajes que forman la composición —como puede apreciarse en el relieve de las victorias de Chapur I—, pero donde el eje místico es igualmente efectivo²³.

²¹Ghirsham, *op. cit.*, figs.: 214; 244, copa de Cosroes I, siglo VI, llamada "Taza de Salomón", habría formado parte de los presentes enviados por Harum al-Raschid a Carlomagno; 245, copa en plata repujada de Cosroes I; y pp. 304-305.

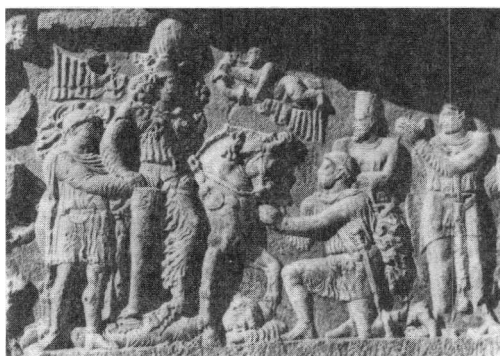
²²*Ibid.*, fig. 168; Laroche, L., *De los sumerios a los sasánidas*, Valencia, 1971, pp. 162-163, excelente fotografía en color; v. tb. pp.112-113, perspectiva de Nash-i Rustam con las tumbas de los reyes aqueménidas (s. VI-V a.C.) y los relieves sasánidas (s. III-VI d.C.).

²³Ghirsham, *op. cit.*, fig. 197; Laroche, *op. cit.*, pp. 164-165.

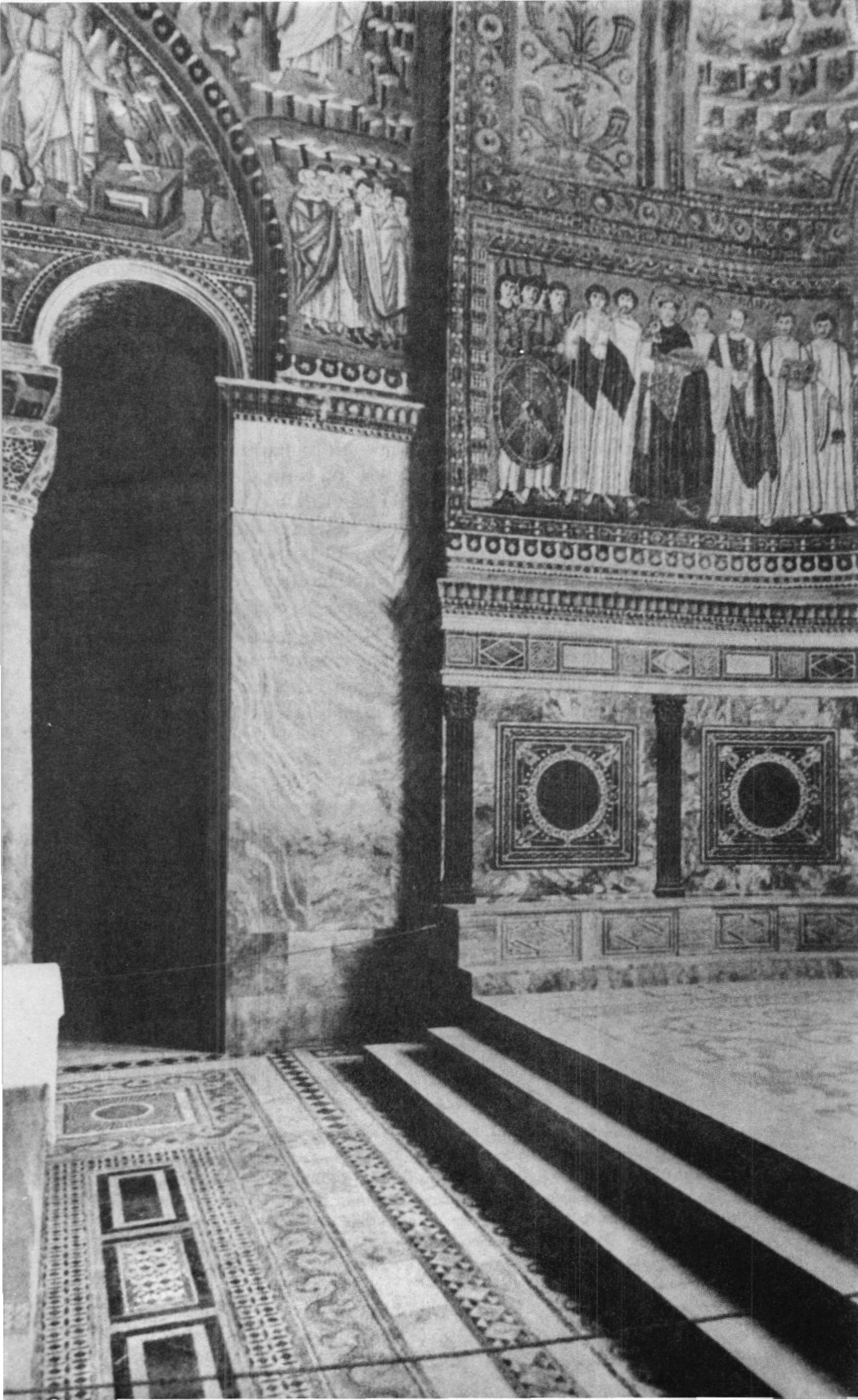
Todavía más, las figuras —puestas allí para la veneración de súbditos fieles— no precisan de ambientación, ya que ésta puede provocar una distracción innecesaria; el paisaje desaparece y las figuras cobran una presencia sobrenatural, en su estilización, en su frontalismo, en su ingravidez, que también aparece como un logro en estas obras que pretenden alcanzar una intemporalidad toda divina, aun cuando estén dando cuenta de acontecimientos históricos. Es lo que se aprecia en el impresionante relieve rupestre que representa simultáneamente el triunfo del Gran Rey de Reyes, Chapur I (241-272), sobre tres emperadores romanos vencidos en distintos momentos.

Este grandioso bajorrelieve en roca —en Bichapur (Fars), fechado después del 260— muestra, en la escena central de una amplia composición en dos niveles, como “el Gran Rey, a caballo, pisotea el cuerpo de Gordiano III, tendido en tierra. Ante él, Filipo el Arabe se arroja a sus pies para implorar la paz. El emperador Valeriano aparece, en pie, detrás de su vencedor que le sujeta con la mano”²⁴. Hay, pues, una tendencia a abolir el tiempo, así como a eliminar las dimensiones espaciales. Este relieve, como otros de los primeros sasánidas, puede ubicarse a mitad de camino entre un relieve romano y un mosaico bizantino, para comprobar cómo efectivamente se han ido imponiendo en el mundo imperial cristiano estos principios de la estética oriental.

Triunfo de
Chapur I
en Bichapur.



²⁴Ghirsham, *op. cit.*, p. 152, figs. 196 y 197. La escena se repite en tres relieves más, conservando la misma disposición de los protagonistas, a excepción del relieve de Nash-i Rustam, donde no figura Gordiano III (fig. 205, p. 160). La historicidad de estos acontecimientos está confirmada por las inscripciones en el mismo lugar, conocidas convencionalmente como las “Res Gestae divi Saporis”, traducidas por André Maricq; v. Walter, G., *Le memorial des siècles. III^e Siècle: Gagé, La montée des sassanides et l'heure de Palmyre*, Paris, 1964, pp. 281-291, esp. pp. 286 y 287.





NIMBOS Y GLORIA.

Mosaico de Justiniano (detalle).

Al frente:
Mosaico de Justiniano.
San Vital, Ravena.



La multiplicación
de los panes
y de los peces.
Mosaico,
San Apolinar
el Nuevo, Ravena.

Cristo juez
de las naciones.
Mosaico,
San Apolinar
el Nuevo, Ravena.



Cristo - Helios. Capilla de los Julii, Vaticano (Cf. n. 29).



Moisés y sus compañeros. Mosaico, Santa María la Mayor. (Cf. n. 29).



Cristo en la Gloria. Mosaico del ábside de San David, Tesalónica. Siglo V.

La distancia que media entre las escenas en relieve del Ara Pacis, monumento conmemorativo del establecimiento de la paz en el orbe pacificado por Augusto (13-9 a. C.) y el mosaico del presbiterio de San Vital en Ravena, que muestra al emperador Justiniano y miembros de su corte (540-548), es mucho más que la que puede explicarse por la conversión del Imperio romano al cristianismo. El grupo que representa al emperador Augusto, sus parientes, senadores y magistrados en procesión para consagrar el Ara Pacis, tiene toda la naturalidad de una escena captada de la realidad; la composición es libre, los personajes *viven* la ceremonia; sólo un cuidadoso estudio de los retratos contemporáneos permite identificar a algunos o, al menos, atribuir identidades; la presencia de unos niños contribuye a acentuar la sensación de vida, de realidad, de naturalidad, de *instantaneidad* del monumento²⁵.

Muy diferente es la impresión que produce la composición en el mosaico de San Vital, y que tiene enfrente el de la emperatriz Teodora y su corte²⁶; en ellos domina el hieratismo, logrado mediante un frontalismo que se impone a la realidad—la procesión del ofertorio en la Santa Misa—, pero que no la anula²⁷; todo se acentúa con la ingravidez que paradójicamente se apodera de las figuras suntuosamente revestidas de pesados ornamentos, y que se comprueba en los pies que no descansan sobre superficie alguna sino que flotan en un espacio irreal; espacio en el cual uno que otro objeto del mosaico de la emperatriz figura para evocar la magnificencia de los sagrados recintos. En verdad, las escenas aquí presentadas lo son para la eternidad: cada vez que se celebre el Santo Sacrificio, allí están Justiniano y Teodora presente, ofreciendo la patena y el cáliz.

²⁵Grenier, A., *El genio romano en la religión, el pensamiento y el arte*, México, 1961, pp. 321-336, esp. p. 328: "El individualismo de las fisonomías, la intensidad y diversidad de las expresiones (...), todo hace pensar en una copia tan exacta como posible de los modelos vivos. (...) Es el pueblo de Roma que camina con paso lento, pero bien firme, sobre su suelo. El arte, para el escultor, estuvo en componer aquella multitud, en evitar la monotonía y la dispersión, en agrupar los personajes en una masa compacta, pero en la que se percibe, no obstante, el movimiento adecuado, la vida, y hasta el pensamiento de cada uno". Cf. Bianchi Bandinelli, *Roma, centro de poder*, pp. 186-190.

²⁶Bovini, G., *Chiese di Ravenna*, Novara, 1957, pp. 136-142; Grabar, A., *La Edad de oro de Justiniano. Desde la muerte de Teodosio hasta el Islam*, Madrid, 1966, pp. 157-163; del mismo, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, pp. 62-71, esp. p. 68, con espléndidas reproducciones igualmente.

²⁷Sedlmayr, H., *Epocas y obras artísticas*, Madrid, 1965 (1959), I, pp. 139 y ss.

Debe haber una relación estricta entre los distintos elementos plásticos y espirituales de la composición, si se quiere resolver la obra de acuerdo a las nuevas exigencias; así, la intemporalidad exige la inespecialidad, y ésta, la ingravidez; es decir, la abolición del tiempo obliga a reducir la materialidad espacial, imponiéndose lo plano como solución; sólo se sugiere lo real, o, más bien, se despoja a lo real de sus atributos materiales, y se hace patente lo permanente, lo eterno, la plena Luz, gracias a la visión “transparente”, esto es, “donde el espacio será absorbido, la luz atravesará sin dificultad los cuerpos sólidos, y donde el espectador mismo no podrá discernir los límites que lo separan del objeto contemplado”²⁸

Si bien en estos mosaicos las figuras imperiales no destacan por mayor altura respecto a sus acompañantes, nadie duda en distinguirlas inmediatamente; además de sus ropajes de ceremonia y de sus coronas, sus cabezas aparecen nimbadas con notorias aureolas de inequívoca procedencia persa²⁹, y ocupan el centro de la composición, en el caso de Justiniano en total exactitud.

Estos mosaicos de San Vital prueban cómo han ido ganando terreno los principios de la estética persa por sobre los que habían predominado en el mundo mediterráneo desde hacía más de un milenio. Esta confrontación de estilos y el triunfo del orientalismo, fue estimulada por la conversión al cristianismo del Imperio romano.

* * *

²⁸Grabar, A., *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, en *Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Age*, Paris, 1965, I, p. 25. Riegl veen la reducción del volumen a la superficie “una actividad francamente creadora, pues no era en este caso el cuerpo lo que se copiaba, sino la silueta, el contorno, que no existe en la realidad y que hubo que inventar libremente el hombre. Desde este momento (se refiere al arte primitivo) el arte avanza en su infinita capacidad de representación. Al abandonar la corporeidad y contentarse con la apariencia, se libera la fantasía de la severa observancia de las formas de la naturaleza, dando paso a un trato y a unas combinaciones menos serviles de aquéllas”, en *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, 1980 (1893), p. 9, tb. p. 20; en esta perspectiva, el abandono de la escultura en los orígenes de la Edad Media no es una decadencia sino un esfuerzo conceptual —heredado y revitalizado—, una búsqueda de una realidad más inmutable, en suma, un refinamiento; Cf. Pernoud, R., *Les grandes époques de l'art en Occident*, Paris, 1954, p. 17; así se explica gran parte de las creaciones de los artistas medievales; p. ej., figuras que están pintadas en una actitud sólo aceptable si se olvida la ley de la gravedad, v. el verdugo que recibe la espada, en la iglesia de Saint-Léger, Ebreuil (Michel, P.-H., *Los frescos románicos*, Barcelona, 1962, p. 71), o el profeta Jeremías, en el ábside de la iglesia de S. Vicente, Galliano, hacia el 1007, v. Beckwith, J., *El primer arte medieval*, México, 1965, lám. 73.

²⁹Se trata del “Hvarenah”, resplandor que emana de la divinidad —en el caso persa, de Ahura Mazda— y que se comunica a los reyes legítimos. Esta poderosa luz era representada como un nimbo radiante alrededor de la cabeza de los dioses o de los

Es indispensable referirse a la situación que se da en las provincias imperiales, antes de ser invadidas por los bárbaros: territorios que habían pertenecido al mundo de la prehistoria, gracias a las conquistas romanas habían sido incorporadas al mundo de la historia —incorporación, por cierto, superficial en muchos casos—, y con las crisis, primero, que debilitan la administración imperial, y con las invasiones, en seguida, que acaban con ella, la prehistoria retorna a vastos sectores de Occidente³⁰. A la temprana Edad Media corres-

soberanos (p. ej., Mitra, en Nimrud Dagh, mediados siglo I a.C.; Mitra, en la investidura de Ardeshir II (379-383), en Taq-i Bostan, v. Ghirshman, *op. cit.*, láms. 80, 84, 233, 376 y 426 y ss.). Este resplandor impone la “proskynesis”, esto es, la profunda reverencia —ya en uso en las monarquías helenísticas— para significar que el simple súbdito no resiste la visión del soberano. La influencia del nimbo gana terreno hacia Oriente como hacia Occidente; su aceptación en el mundo cristiano es a partir del siglo III, como aureola crucífera en la cabeza de Cristo; en la tumba de los Julio (s. III o IV), en la necrópolis bajo la iglesia de San Pedro en Roma, Cristo está representado como dios Sol con un nimbo que se proyecta en siete rayos de luz, en un espacio dorado rodeado de cepas de vid entrelazadas, v. Grabar, A., *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid, 1967, p. 80 y lám. 74; acerca de la tumba de los Julio, v. Kirschbaum, S.J., E., *Las tumbas de los Apóstoles. Confrontación arqueológica en los fundamentos de la Cristiandad*, Barcelona, 1959 (1957), pp. 30-38: “este pequeño monumento sepulcral nos parece por tres razones de especial importancia. Este mausoleo es, en primer lugar, el único puramente cristiano de todos los descubiertos hasta ahora en la necrópolis vaticana: en segundo lugar, nos muestra los mosaicos más antiguos de contenido cristiano que se han encontrado hasta el momento; contiene, por último, la representación de Cristo-Helios, tan importante para la iconografía del cristianismo primitivo, contrapunto interesante de Cristo-Orfeo, conocido desde hace ya mucho tiempo”. Otras veces, esta luz forma una “gloria” o almendra mística, envolviendo el cuerpo del Señor. Un caso excepcional, pero que muestra claramente que esta luz divina protege también a sus elegidos—es decir, que el motivo es sentido todavía con toda su dimensión mística, y no meramente ornamental—, lo encontramos en un detalle de los mosaicos de la nave de Santa María Maggiore (432-440), en que se ve a Moisés y sus compañeros envueltos en este ovoide transparente que crea la mano de Dios para protegerlos, v. Grabar y Nordenfalk, *Le Haut Moyen Age*, p. 35 y lám. 38; esta almendra mística que aparece en el arte cristiano por primera vez en Santa María Maggiore, envuelve el cuerpo de Cristo en la visión de Abraham junto a la encina de Mambré, lám. p. 37; v. tb. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, p.26, donde relaciona estas imágenes “transparentes” con la visión de la divinidad de Plotino. Poco a poco, la Virgen, los ángeles y santos reciben, por participación de la gloria de Cristo, también el nimbo, y aun Papas y emperadores todavía vivos; v. Spencer Northcote, J. et Brownlow, W.-R., *Rome souterraine. Resumé des découvertes de M. de Rossi dans les catacombes romaines*, Paris, 1877 (1872), pp. 282-283; Dalton O.M., *Byzantine Art and Archaeology*, N. York, 1961 (1911), pp. 682-683.

³⁰Focillon, H., *Moyen Age. Survivances et réveils*, Montreal, 1945, esp. I. *Préhistoire et Moyen Age*, pp. 13-30, y II. *Du Moyen Age Germanique au Moyen Age occidental*, pp. 31-53; v. tb. Mâle, *La fin du paganisme en Gaule et les plus anciennes basiliques chrétiennes*, p. 53.

ponde la empresa de recuperar para la historia esos territorios, en una prolongada y esforzada tarea, que se proyectará mucho más allá de lo que habían sido los límites del Imperio. Esta empresa es tanto obra de guerreros como de misioneros, y recién hacia el año mil se perfilará lo que llamamos el Occidente cristiano. La primera parte de este proceso se cumple en una permanente confrontación de los valores y expresiones del mundo grecorromano en su manifestación plena y poderosa —que alcanza su cenit durante la dinastía de los Severos (193-235)— o en su metamorfosis cristiana —a partir de la promulgación del cristianismo como religión oficial— con los valores y expresiones de los pueblos bárbaros. Esto significa, pues, que la Europa cristiana, y, en parte el Imperio bizantino —por todo lo que corresponde a sus fronteras con los bárbaros, sobre todo en la zona del Bajo Danubio— se forman con un aporte del mundo primitivo: así por emergencia de formas culturales, en el caso especial del mundo celta; por irrupción violenta, en el caso particular de los pueblos de las estepas y de los germanos; o por incorporación de sus territorios al mundo histórico en expansión, como el caso de los eslavos. Este contacto variado y prolongado con pueblos primitivos significa una fuerte competencia frente a las manifestaciones del arte imperial romano, tanto más enérgica cuanto más distante queda Roma, que sirve de modelo para todo un arte oficial.

Además, el arte romano imperial marcha acompañado de un arte romano *plebeyo*, en el cual no interesa tanto la objetividad —propia del arte clásico, con su énfasis en el naturalismo idealizado o realista— como el valor simbólico que predomina en la composición; para lograr esto, no se respeta la organicidad inherente al tema sino que se le trata fragmentariamente, recurriendo a desproporciones voluntarias, que encontraban sus raíces en un arte popular, esencialmente narrativo, preocupado del detalle y con un significado afectivo para la persona que encarga la obra³¹.

Este arte plebeyo irá ganando prestigio hasta incorporarse a las obras oficiales mismas, como es el caso del friso del Arco de Constantino (a. 315), donde la falta de perspectiva, la desproporción de las

³¹Bianchi Bandinelli, *Del Helenismo a la Edad Media*, Primera parte: *Tradicón helenística y componente plebeyo*, pp. 21-45, esp. pp. 37-41; v. tb. pp. 58, 39 y 142; tb. del mismo, *Roma, centro del poder*, pp. 57-68, p. ej., monumentos funerarios romanos en los que se da un “abandono deliberado de las reglas del naturalismo helenístico, en beneficio de la acción y de la exaltación de la figura del donante”, v. láms, 60-61. Una excelente muestra de este gusto plebeyo son las indicaciones que da Trimalción para la decoración de su tumba, v. Petronio, *El Satiricón*, LXXI.

ARTE PLEBEYO



Estela funeraria de un comerciante.
Aquilea, siglo II.



Estela funeraria. Siliana,
Túnez. Siglo III-IV.



Friso del Arco de Constantino. Roma.

figuras, el simbolismo desplazado al naturalismo, son manifestaciones inequívocas de un nuevo gusto predominante en la época³². Estas soluciones artísticas provinciales, ahora acogidas a nivel de la Corte, coinciden con similares soluciones elaboradas en el mundo persa, y ambas posibilitan la recepción cada vez más intensa de los valores trascendentales del cristianismo en las artes.

Frente, pues, al arte oficial romano —expresión cumplida de los principios de la estética clásica— predominan expresiones artísticas que dan cuenta: de la persistencia de los viejos logros romanos como el arte plebeyo, que va ganando campo en las provincias, en las obras menores, a menudo consideradas como arte industrial³³; o del reverdecimiento de la estética celta, o de la incorporación de nuevos temas procedentes de las estepas euroasiáticas. En todas estas obras campea una poderosa abstracción, una rica policromía y una débil presencia de la figura humana.

En el arte celta, con un profundo sentido ornamental —es decir, donde los motivos decorativos cobran su razón de ser en función de valores alegóricos³⁴— hay una voluntad de arte que tiende a destacar por sobre las formas naturales los valores trascendentes que esas mismas formas encubren. Una extraordinaria libertad en el tratamiento de las formas —tal como puede observarse siguiendo las sucesivas acuñaciones, a partir de monedas griegas que el comercio por el Ródano hacía llegar hasta el corazón de las Galias— muestra



Monedas celtas de la Armórica. Siglos II-I a.C.

³²Bianchi Bandinelli, *Del Helenismo a la Edad Media*, pp. 60-61.

³³Riegl, A., *Spätromische Kunstindustrie*, Wien, 1927 (1901), pp. 264 y ss.

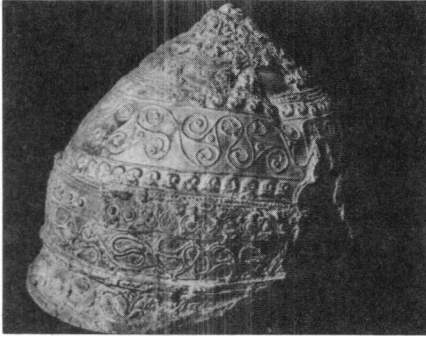
³⁴D'Ors, E., en la *Ciencia de la cultura*, Madrid, 1964, p. 283, al distinguir entre símbolo y alegoría, afirma: "En el "símbolo" el signo se identifica con la realidad representada; en la "alegoría", no. El pensamiento figurativo, al proceder por esquemas, procede por símbolos; si se vale de la alegoría es sólo a título de ornamento".

cómo el genio celta juega con los elementos formales, en un proceso de estilización y de composición que denota una sorprendente capacidad de abstracción. Así, por ejemplo, en monedas de la Armónica, los rasgos faciales se disgregan, se acentúan algunos, desaparecen otros, se pierde toda organicidad real y se asocian en sorprendentes relaciones de signos abstractos, dando fe de una creación intelectual original³⁵. La naturaleza pasa a ser el punto de partida para una recreación estética soberana, lograda con una perspicacia primigenia, que no se compadece con la sofisticada mirada de un arte que ya ha probado todas las posibilidades de innovación que su espíritu le permite.

Frente a las obras grecorromanas del período imperial, con su fría perfección, expresión de un academicismo desvitalizado, en suma, agotado en la grandeza de su pasado, el arte bárbaro de los celtas ofrece posibilidades insospechadas para la creación artística; posibilidades que se harán realidades cuando el cristianismo victorioso no se sienta representado por las formas clásicas identificadas con el mundo pagano rechazado.

³⁵Fabre, G. et Mainjonet, M., *Les monnaies*, en Varagnac, *op. cit.*, pp. 151-184, esp. pp. 170-171 y 183-184; v. tb. Bianchi Bandinelli, *op. cit.*, pp. 166-167 y láms. 121-125; Pernoud, R., *Les gaulois*, Bourges, 1957, pp. 84-88; de la misma, *Les grandes époques de l'art en Occident*, Paris, 1954, pp. 28-38; Duval, *op. cit.*, pp. 170-177, 263 y 268-271, con helenísticas. Un pequeño relicario en chapa de cobre, de factura alemana del siglo VII, tiene como motivo central a un santo caballero venciendo al dragón, que pareciera reproducir una estilizada moneda celta, es un muy buen ejemplo de la acogida que presta el cristianismo al aporte artístico celta, v. Volbach, en *La Europa de las invasiones*, lám. 297, pp. 268-271. Una página de Hermann Hesse, *Regalo de sueño* (1946), en *Obras Completas*, Madrid, 1966, I, p. 1173, nos describe la situación espiritual de los pintores contemporáneos y que serviría para explicar el sentido de sus obras, página que bien podría —*mutatis mutandis*— aplicarse a la capacidad de abstracción y de recreación de los celtas: "...La esencia humana, perdida ya su entereza, desintegrada, descompuesta en mil especialidades y divisiones arbitrariamente conquistadas, puede ser objeto de análisis —cual microtómica preparación de microscopio—, disgregándose entonces en un mundo de imágenes, muchas de las cuales han de recordarnos lo humano, lo animal, lo vegetal, lo mineral, y cuyo lenguaje de formas y colores, aparentemente ilimitado, contaría con toda clase de elementos y posibilidades; a tales imágenes les faltaría un común sentido de coherencia, y, sin embargo, cada una de sus partículas, aisladamente consideradas, puede tener una belleza inintencional, hechicera, sede de un nuevo principio creador. También existe esta magia de las cosas desmenuzadas y libertadas del Todo y de la Realidad, esa belleza que tan vehementemente atrae a los pintores desde hace unas décadas, y a muchos de sus cuadros carentes de sentido acierta a conferirles una tristeza del no ser tan sugestiva, una dimensión estética tan volátil, tan seductora de almas, que, a veces, uno cree encontrar en ellos, representado de nuevo, lo total, lo auténtico; no ya la unidad y consistencia del

El arte celta puro mantuvo su gran hogar, fecundo y poderoso, en Irlanda, donde predomina una abstracción que juega con las curvas, las líneas onduladas, las volutas, los espirales, formando un conjunto fantástico y misterioso, que influirá fuertemente sobre el



Casco celta
ornamentado
con triscelos.
Siglos V-IV a.C. (Cf. n. 36).

arte de los reinos bárbaros —de los merovingios, sobre todo— gracias a la acción de los monjes insulares, para quienes “la vida ascética no extinguió en ellos el amor a la belleza a la céltica, esto es, de una belleza del todo espiritualizada, una belleza de sueño, extraña, alejada de lo real —en esto, este arte tiene algo del arte oriental—, pero recreándolo de algún modo en forma abstracta, la decoración sobre la mayor parte posible de la superficie, descubriendo las relaciones secretas, las pasiones misteriosas entre hombres, animales y vegetales...”³⁶. En ese momento, el arte celta mostrará sus capacidades para expresar adecuadamente aspectos fundamentales del espíritu cristiano, a tal punto que bien podría afirmarse que “abstractio naturaliter christiana est”, parafraseando la célebre sentencia de San Agustín.

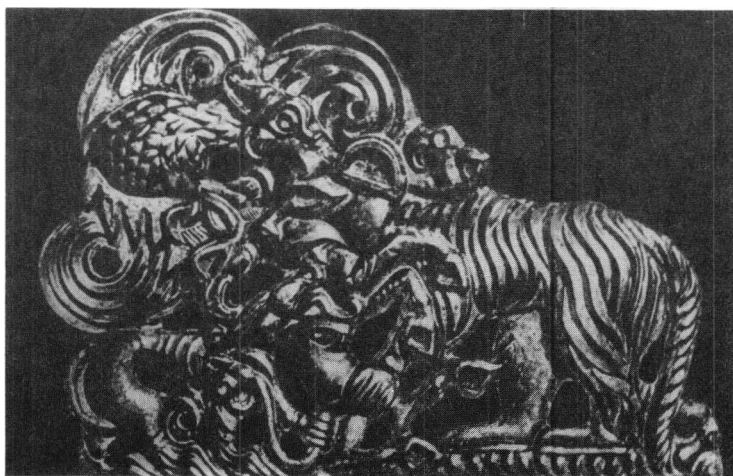
Esta revitalización, paradójicamente conseguida a través de la abstracción celta, se verá apoyada con el arte que traen los pueblos

universo, sino la unidad y eternidad de la muerte, del envejecimiento, de lo transitorio. Así como trabajan esos pintores, *que desmenuzan lo entero y disocian lo compacto, agitan caóticamente los elementos formales y construyen nuevas combinaciones irresponsables, pero a menudo tocadas de prodigioso atractivo*, así también labora nuestra alma en los sueños”. (Los subrayados son nuestros).

³⁶Toledano, p. 289 tb. pp. 297-298, en *L'art gaulois*. Por cierto la obra fundamental sobre este tema es Henry, F., *L'art irlandais*, 3 tomos, L'Abbaye Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, 1963-1964, que abarca desde la época pagana hasta el siglo XII; un típico motivo celta, el *triscelo*, v. Duval, *op. cit.*, p. 322, y láms. 234, 242, 256, 313 y 430, se encuentra incorporado profusamente en el arte cristiano medieval de Irlanda, v. p. ej., Henry, *op. cit.*, I, láms. 13, 28, 30 y 31 (Libro de Durrow, ¿s. VII?), láms. 35, 89, 102 y 107 (Evangelario de Lichfield) y 102 (Libro de Lindisfarne).

de las estepas, que, con el empuje de los hunos, provocan todo el movimiento de los pueblos germánicos que, a partir del 376, conmocionarán tan profundamente al Imperio romano; un siglo después, estas invasiones terminarán con los últimos vestigios de la administración imperial en Occidente. Pero ya mucho antes que Occidente supiera de las devastadoras campañas de Atila y sus hombres —que iniciaron una aterradora serie de invasiones y por más de quinientos años llevaron el pánico y la desolación hasta el corazón mismo de Occidente— desde la estepa que, desde el Bajo Danubio se expande por las inmensidades del Asia Central, otro pueblo, los escitas, reemplazados, a partir del siglo II a.C., por los sármatas —unos y otros, influidos por los persas—, han dejado sentir su acción sobre el mundo celta.

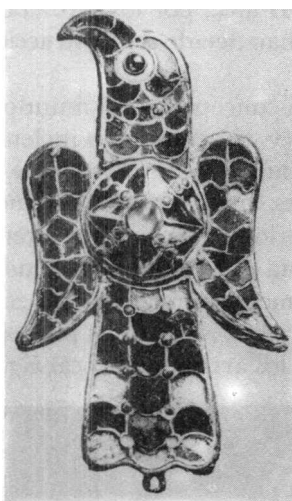
Los escitas han generado una concepción del mundo en consonancia con su visión de nómades y, superando las inclemencias del espacio que habitan, han conseguido enseñorearse en él. Montados en sus resistentes y veloces corceles, amenazan a sus vecinos sedentarios sin que éstos puedan someterlos, a pesar de los intentos que se organizan desde los Imperios. Esta concepción del mundo también explica su arte, de tema principalmente animalístico, que aparece en la estepa alrededor del siglo VII a.C.³⁷. Este tema predomina en la ornamentación de sus armas, de los arreos de sus cabalgaduras, de



Animales estilizados. Placa de oro, Siberia. Siglo I a.C.-I d.C. Leningrado.

³⁷Jettmar, K., *El arte de las estepas euroasiáticas*, Barcelona, 1965 (1964), pp. 208 y 231; Elisséeff, V., *Eurasia y Oriente*, en Huyghe, R., *El arte y el hombre*, París, Buenos Aires, México, 1966, t. I, p. 222.

sus prendedores y hebillas —convertidas en verdaderas obras maestras de fina orfebrería— y en sus alfombras y tapices de fieltro, con los cuales animan el interior de sus tiendas, en los campamentos que instalan en la estepa, según sea el curso de sus migraciones³⁸. Su arte fue heredado —con acentuaciones y alteraciones, pero siempre conservando los principios fundamentales de su creación estética— por los sármatas, quienes desarrollan una rica policromía de esmaltes sobre metal³⁹, los hunos, los godos, los ávaros, los búlgaros y los magyares (húngaros)⁴⁰, con los cuales ya alcanzamos al siglo III.



Fibula visigoda en forma de águila. (Cf. n. 40).

³⁸Herrera, *op. cit.*, pp. 168-169; Talbot Rice, T., *Les scythes*, Vichy, 1958, esp. pp. 149-183; Elisséeff, *op. cit.*, p. 228 a 233.

³⁹Jettmar, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰Ross, M.Ch., *Arts of the Migration Period in the Walters Art Gallery*, with an *Introduction and Historical Survey* by Ph. Verdier, Baltimore, 1961; v.p. ej., el par de fibulas en bronce dorado, alveolado con piedras de colores; el ojo es amatista rodeado de concha de perla (segunda mitad del s. VI), lám. 48, p. 100: "son indiscutiblemente las más finas fibulas visigóticas de este tipo que hayan sido descubiertas hasta ahora", cf. con la fibula en oro, alveolado, conservada en Nuremberg, Germanisches National-Museum en Hubert, J., Porcher, J., Volbach, W.F., *La Europa de las invasiones*, Madrid, 1968, lám. 240 y pp. 225-229, y muchas otras valiosas reproducciones; v. tb. Menéndez Pidal, *España visigoda*, figs. 45 y ss. y p. 695 (Ferrandis, J., *Artes decorativas visigodas*); Bullough, D., *La Italia germánica*, en Talbot Rice, D., *La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa*, Barcelona, 1971 (1967), p. 161 reproduce la fibula ya indicada de Nuremberg, que forma parte de un tesoro encontrado en Cesena, cerca de Ravena, del tiempo de Teodorico el Grande; esta fibula, a diferencia de las anteriores, tiene una cruz como motivo central, dentro de un círculo que forma el cuerpo del águila; v. infra, nn. Altheim, F., *Attila et les hunns*, Paris, 1952, esp. pp. 88 a 91; Erdélyi, I., *L'art des avars*, Budapest, 1966.

Todos ellos serán maestros en el dominio de la abstracción, al tratar la figura de los animales, lo que les permite recrear la imagen natural con una perspicacia admirable; así, un felino se curva sobre sí mismo llegando a comunicar toda la agilidad de la fiera como difícilmente podría hacerlo su más fiel representación natural, o un ciervo ve su cuerpo disminuido hasta ser apenas unas líneas superpuestas, en beneficio de su cornamenta que gana majestuosa todo el espacio disponible en el broche, entregando la más auténtica impresión del poderío del macho que preside su rebaño, o un águila se estiliza configurando un motivo heráldico vigente hasta nuestros días⁴¹. Cuál ha sido el verdadero aporte del arte de las estepas en la creación de nuevas formas artísticas en el Bajo Imperio, es algo que todavía resta mucho por precisar, y que cada nuevo hallazgo en excavaciones de tumbas desde Europa central hasta el Yenissei, tendrá que ir aclarando; sin embargo, lo conocido es suficiente para afirmar que el arte de la Europa en formación es deudor en motivos, en temas, en técnicas y, aun en espíritu, del arte de las estepas.

Sorprende, ante todo, el paralelismo entre la concepción del espacio exterior y del espacio interior en la tienda del nómada, con similar concepción en monumentos cristianos del siglo IV y siguientes. El cristiano se sabe peregrino —esto es, nómada— en este mundo, ya no es el mundo atractivo contemplado con ojos paganos, sino el “valle de lágrimas”, a través del cual avanza el cristiano tras su morada definitiva que está en el Reino de los Cielos. Esta es la razón del abandono de toda ornamentación o simple decoración en el exterior, para reservar toda la gloria que puede hacer posible percibir el arte, en la ornamentación del espacio interior; el paso que conduce de un espacio a otro es así realmente el símbolo del paso decisivo que, en algún momento, dará todo hombre desde este mundo engañoso y perecedero hacia el mundo real y definitivo.

En verdad, la acometida contra los principios de la estética clásica no sólo se debe a la influencia representada por el orientalismo y el primitivismo; también dentro del mismo mundo imperial romano las tendencias plebeyas y provinciales han contribuido a su debilitamiento; pero, aun más, a nivel intelectual, hay voces que postulan una nueva interpretación de la realidad, de su concepción, y de su recreación, como tarea del artista. Posiblemente la incapacidad de las antiguas y tradicionales filosofías -en su variedad de escuelas-

⁴¹Jettmar, *op. cit.*, p. 136; A. Soloviev, en un importante artículo sobre *Les emblèmes héraldiques de Byzance et les slaves*, Praga, 1935, ahora en *Byzance et la formation de l'Etat russe*, London, 1979, sostiene que “el águila bicéfala es seguramente de origen oriental”, XIV, p. 163.

para resolver problemas fundamentales del ser, era el acicate principal en la búsqueda de nuevas soluciones. El hombre antiguo, saciado de humanismo, siente vivamente la apetencia de respuestas más trascendentales que calmen su natural inquietud. Las conocidas palabras de San Agustín, al comienzo de sus *Confesiones*, son la síntesis de la acuciante problemática que viene desgarrando el alma de generaciones: “Inquietum est cor meum donec requiescat in te”.

Sin duda Plotino (204-279 d.C.), oriundo de Alejandría, y uno de los intelectuales de más prestigio de su época, es uno de estos hombres⁴². En las *Enéadas* hay una compleja elaboración de un pensamiento que pone en el *Uno*, la fuente de iluminación de todo aspecto de la realidad. La materia densa, opaca, resistente a la *Luz* que lo penetra todo, según sea el grado de recepción de la misma, se espiritualiza hasta llegar a identificarse con el *Uno*. Esta concepción, que alcanza también a formularse en conceptos estéticos, tendrá una correspondencia insospechada en las creaciones artísticas y será clave para la comprensión de muchas manifestaciones del arte cristiano, cuando éste busque y encuentre su propia vía de expresión.

Según Plotino, corresponde al artista incorporar la luz que está en el mundo de las ideas a la materia; sólo quien es sensible a esa luz interior está en condiciones de intentar el trabajo con la materia, para hacerla sutil, diáfana, para que los sentidos no sean engañados por la apariencia de la belleza, sino para que con el ojo interior, purificado, capten directamente y en toda su intensidad la *Luz*, que a su vez iluminará el alma del que contempla la obra sin dejarse seducir por la belleza formal, que, sin repudiarse, es exigida para que haga brillar en todo su espléndido fulgor lo que verdaderamente le da realidad⁴³.

⁴²Fraile, G., O.P., *Historia de la filosofía*, Madrid, 1971, t. I, pp. 719-743; De Bruyne, E., *Historia de la estética*, Madrid, 1963, t. I, pp. 396-428; Bréhier, E., *La filosofía de Plotino*, Buenos Aires, 1953 (1928), p. 48: “El punto de partida (de la especulación de Plotino) es un sentimiento de malestar, el sentimiento de que la vida humana, en su forma actual, es una vida interrumpida o disminuida por obstáculos debidos al cuerpo y a las pasiones. “El alma humana, encerrada en el cuerpo, padece el mal y el sufrimiento; vive presa de pena, deseo, temor y de todos los males; el cuerpo es para ella una prisión y una tumba; el mundo, una caverna y un antro”. (*Enéadas*, IV, 8, 3)”.

⁴³Mathew, G., *Byzantine Aesthetics*, London, 1963, pp. 17-37; Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, pp. 15-34; del mismo, *El primer arte cristiano*, pp. 288-291; Michel, *op. cit.*, pp. 125-130; Ibarburu, M.E., en *Fuentes y documentos para la historia del arte*, edición a cargo de Pitarch, A.J. et al., t. I, *Arte antiguo*, pp. 238-240: “El que contempla las bellezas corpóreas no debe perderse en ellas, sino que ha de reconocer que éstas son sólo una imagen, una huella, una sombra y que debe volar con el pensamiento hacia aquello cuya imagen representan éstas”.

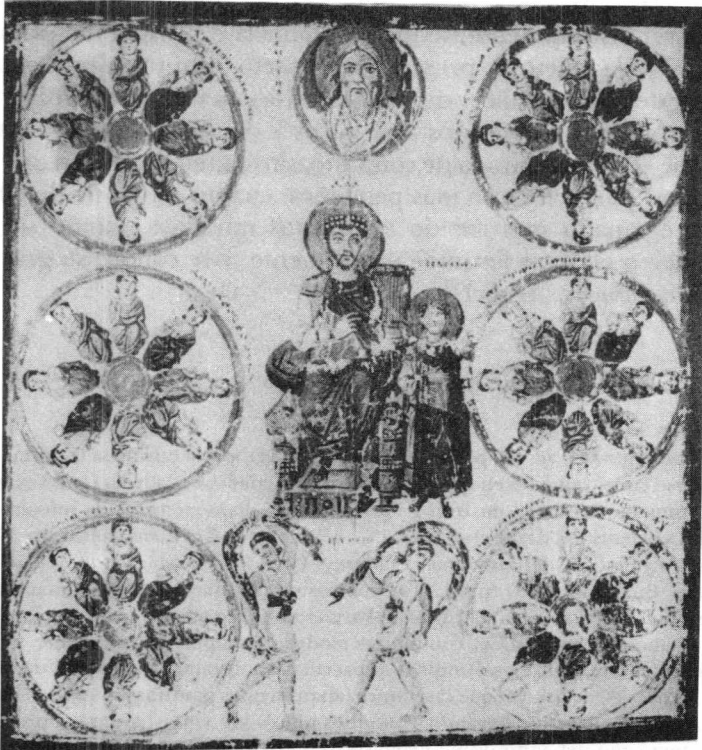
Aunque la técnica del mosaico es helenístico, y permitió realizar verdaderas obras de arte, de las cuales quedan abundantes testimonios⁴⁴, será con el cristianismo que alcanzará un esplendor inusitado al reemplazar a la pintura y prácticamente cubrir todo el espacio interior de los edificios litúrgicos. Pero esta transmisión no se dará sin modificaciones profundas, que corresponden a las que contemporáneamente están afectando a las demás artes plásticas. Posiblemente un texto de Plotino puede ofrecernos la pista para seguir este proceso que conduce del mosaico grecorromano al mosaico bizantino: "...hay en los colores y en las formas un carácter común; es la disminución que, para los colores, es la atenuación, y para las magnitudes, el empequeñecimiento; y la magnitud disminuye en proporción a la atenuación del color. Es lo que se aprecia más claramente en un panorama variado: contemplad una colina con casas, jardines y otras cosas; si cada uno de estos objetos se visualiza distintamente, se puede medir la extensión del conjunto, pero si cada objeto no presenta un aspecto distinto, se es incapaz de medir detalle a detalle, y de conocer así la extensión total de la colina. Y aun, los objetos vecinos a nosotros y del todo variados, si sobre ellos se echa una mirada de conjunto, sin contemplarlos en todos sus detalles, parecen tanto más pequeños, cuanto cada uno de ellos se haya escapado más rápido a nuestras miradas: cuando se ve el detalle en ellos, se les mide exactamente, y se conoce su grandeza total" (*Enéadas*, II, 8,1)⁴⁵.

⁴⁴Strzygowski, *op. cit.*, p. 54: "los orígenes, que todavía hoy no se conocen, deben buscarse en las regiones en que los edificios abovedados en ladrillo crudo exigían un revestimiento, es decir, en Irán y Mesopotamia". Para ejemplos de mosaicos en la pintura helenística, desde el siglo IV a.C., v. Villard, en *Grecia Helenística*, pp. 103 y ss.; para los mosaicos de Antioquía, v. Morey, Ch.R., *The excavation of Antioch-on-the-Orontes*, Baltimore, 1937 (pp. 12-14); comparando el Juicio de Paris, con un mosaico del siglo IV d.C., señala: "El Juicio de Paris es un típico paisaje de los que florecieron en las ciudades helenísticas, con figuras modeladas impresionísticamente, una composición casual, y una profundidad espacial, cuya distancia media está dada por la estela rodeada de árboles que casi nunca faltan en estas pinturas idílicas (...). Un panel que muestra a Hermes llevando a Dionisos niño a las Ninfas, avanza el proceso (de desintegración del naturalismo helenístico) un paso más allá: la desintegración que hasta aquí era sólo visible en la composición, ha atacado ahora también a la figura, torso y miembros se agrupan como partes separadas e inarticuladas. El movimiento está confinado al plano; no hay fondo alguno; la sombra proyectada se ha convertido en una convención no natural". V. tb. Bianchi Bandinelli, Roma, *El fin del arte antiguo*, lám. 352.

⁴⁵Cit. p. Grabar, *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, p. 18.

Dos enseñanzas valiosas se obtiene de esta explicación acerca de la visión que da Plotino: la primera es que son los detalles coloridos los que permiten apreciar la magnitud de las cosas, a tal punto que, eliminando los colores, se esfuman las dimensiones reales, sin las cuales la realidad, sujeta a la regla de las perspectivas, se desvanece; es lo que ocurre cuando el paisaje es eliminado y reemplazado en el mosaico por el espacio dorado, sobre el cual adquieren mucho mayor realidad los personajes, gracias a los mismos detalles coloridos de sus rostros y vestimentas; y la segunda enseñanza es que si se quiere representar la *verdadera* realidad de una imagen no pueden reducirse los detalles coloridos, y, para que esto sea posible, hay que traerla al primer plano, que pasa a ser el *plano único* de la composición⁴⁶.

Para lograr la riqueza cromática que requiere la representación



El rey David y coros. Manuscrito del Cosmas Indicopleustes.

⁴⁶Grabar, *op. cit.*, p. 19; cf. tb. Strzygowski, *op. cit.*, p.108, comentando la famosa composición de los coros de cantores que flanquean al rey David en el manuscrito vaticano de Cosmas Indicopleustes, dice: "A este sentimiento de la decoración sin relieve, corresponde el papel preponderante que se atribuye al color".

de variados y finos detalles, los artesanos encargados de ejecutar estas “pinturas para la eternidad” han perfeccionado las técnicas; la variedad de cubitos (*abaculi, tesserae*) alcanza una extensa gama de colores, matices, brillos y reflejos, gracias a las diversas materias empleadas: piedras duras, cerámica, pastas vítreas, y láminas de oro y plata sobre base corriente; especialmente interesante son los realizados con pastas vítreas de diversos colores, porque en ellos penetra la luz, los ilumina y produce los destellos que parecen animar la materia⁴⁷; también su aplicación sobre los muros es motivo de un cuidadoso estudio para conseguir zonas ondulantes en las cuales la luz incide con ángulo diferente al resto de la superficie y produce reverberaciones que enriquecen la composición⁴⁸.

Si recordamos las palabras de Cristo: “Ego sum lux mundi”, y que esta Luz que alumbró al mundo es también la Verdad (Joh., VIII, 12 y XIV, 6); si, además, tenemos presente que “la luz luce en las tinieblas, y las tinieblas no la recibieron” (Joh., I, 5), vemos cómo el cristianismo vive intensamente el conflicto entre la luz de Cristo y las tinieblas de una humanidad empecatada, conflicto que bajo otras formas angustiaba igualmente el alma del hombre antiguo, ansioso de redención y de salvación. El pensamiento de Plotino es uno de estos intensos por ofrecer al hombre una vía de sublimación que lo libere y eleve por sobre las limitaciones y servidumbres de la materia. Justamente para lograr -en parte- esta aspiración, hay que usar de las cosas sólo en su dimensión espiritual; es aquí donde la estética de Plotino viene a llenar un vacío doctrinal de la Iglesia primitiva, no mediante una acción directa, pero sí en cuanto exponente de profundas inquietudes que agitaban a hombres de esas generaciones, y que precisaban de obras que les permitiese un culto “en espíritu y en verdad”.

⁴⁷Mango, C. y Hawkins, E.J.W., *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on work carried out in 1964*, D.O.P., XIX, Was., D.C., 1965, pp. 132-133, anotan 33 colores de *tesserae* en el conjunto de la Virgen y el Niño, los Arcángeles y las guirnaldas, señalando que este número relativamente bajo —ya que Lazarev, en una publicación de 1960, sobre St. Sophia de Kiev, distinguió 177 matices— se debe a que contabilizan sólo los colores que se usaron como tales, sin las alteraciones sufridas con el paso de los siglos. En cuanto a la fecha de esta composición, las opiniones van de comienzos del siglo VIII a mediados del siglo XIV, siendo la más probable, años después de la restauración de los íconos en el 843, *op. cit.*, p. 115, n. 3.

⁴⁸V. p. ej., Paulus Silentiarius, *Descripción de Santa Sofía*, selección de Guardia, M., en *Fuentes y documentos para la historia del arte*, edición a cargo de Yarza, J. et al., t. II, *Arte Medieval*, I, Barcelona, 1982, pp. 106-109: “Antes de alcanzar el resplandor del mosaico, el albañil ha dispuesto de manera ondulante, con sus propias manos, finas piezas de mármol...” (53,3); texto en Migne, P.G., t. 86, cc. 2251-2264. V. tb. Demus, O., *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of monumental Art in Byzantium*, London, 1964 (1948), pp. 12-13.



Virgen entronizada con el Niño. Mosaico en el ábside de Santa Sofía. (Cf. n. 47).

Si bien no hay constancia que la doctrina de Plotino haya ejercido “ninguna influencia sobre la actividad de los artistas de su tiempo y de la época siguiente”⁴⁹, no hay duda que correspondía a un movimiento espiritual que trascendía las oposiciones doctrinales entre paganos y cristianos, y que es el misticismo neoplatónico, para el cual la contemplación de la vida: *Θεωρία ἐστὶ τέλος τοῦ βίου*⁵⁰.

Esta contemplación encontró entre los monjes del desierto, y especialmente entre los *hesicastas* (de *ἡσυχία*, tranquilidad), a fervientes partidarios. Dada la creciente influencia que fueron adquiriendo los monjes en la sociedad cristiana, tanto de Oriente como de Occidente, a partir del siglo IV, no debería sorprendernos que algunos principios de su misticismo hayan encauzado aspectos de la actividad artística. Hay inequívocas resonancias plotinianas en textos de Evagrio Póntico (346-399)⁵¹, y de otros Padres del desierto, o de sus continuadores: “Cuando estés orando, no te representes a Dios como una imagen visible presente en ti; no permitas a tu inteligencia el deseo de captar las huellas de una forma cualquiera; sé incorpóreo ante Cristo incorpóreo y lo entenderás. Guárdate de los engaños del demonio; durante tu oración, no turbada por ningún pensamiento, puede venir él y presentarse ante tu espíritu como una desconocida y fascinadora imagen. De esta manera te quiere incitar para que te imagines a Dios corporalmente, para que veas a Dios como un ser con rasgos materiales. Pero Dios no tiene volumen ni forma”⁵². Diáodoro, obispo de Fótica —en el Epiro— dos generaciones después, dirá: “Oyendo hablar del sentido del espíritu, que ninguno vaya a esperar una visión perceptible de la gloria divina. Lo único que decimos es que el alma, una vez purificada, experimenta

⁴⁹Grabar, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁰Plotino, 5, 1, 6: “Para contemplar la divinidad, es preciso recogerse en sí mismo, como en el interior de un templo, y permanecer silencioso, al margen de todas las cosas de este mundo”: sólo así se conseguirá la identificación del espectador con el objeto que contempla, contemplación que es *éxtasis* (6, 9, 11), porque “...es necesario que el ojo se vuelva parecido y semejante al objeto visto, para darse a su contemplación. Nunca un ojo verá el sol sin haber llegado a ser parecido al sol, ni un alma verá lo bello, sin ser bella. Que todo ser llegue a ser primero divino y bello, si quiere contemplar a Dios y a lo Bello”. Las dos primeras citas, en Grabar, *op. cit.*, p. 29, y la última, *ibid.*, p. 20: por cierto este ojo, es “un ojo interior”.

⁵¹Beck, H.-G., *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München, 1959, pp. 346 y ss.

⁵²Evagrio Póntico, *Tratado de la oración*, Introducción, traducción y notas del P. Pablo Sáens, O.S.B., en *Cuadernos Monásticos*, 37, Buenos Aires, 1976, pp. 211-227, v. p. 221, 66; debo esta referencia a mi ayudante, Italo Fuentes B., aunque sigo la traducción de la selección del P. Matías Dietz, S.J., *Textos de espiritualidad oriental*, Madrid, 1960, pp. 49-50.

tal goce en la consolación divina, que no se puede expresar en palabras. De ninguna manera decimos que se le aparecerán visiblemente objetos invisibles, porque es la fe la que solamente nos guía por el camino de nuestra peregrinación terrestre y no la plena visión divina (...) Por eso, no cesemos de dirigir nuestra mirada al abismo del corazón y peregrinar como ciegos, en constante recuerdo de Dios, a través de esta vida llena de ficciones. La esencia de la verdadera sabiduría consiste en cortar las alas a nuestro deseo de ver”⁵³.

Hoy día se sabe que Agustín leyó, hacia el 386, algunos textos de Plotino, en particular una sección de las *Enéadas* (I, 6) sobre la belleza, traducida por Mario Victorino, junto a otros “libros platonicorum”, “en los cuales se insinúa por todos los medios Dios y su Verbo” (*Confesiones*, VIII, 2, 3), y que estas lecturas lo animaron a su conversión. Treinta años después, ya obispo de Hipona, los relee y los utiliza en la composición de su *Ciudad de Dios*; así, por ejemplo, cuando escribe “el platónico Plotino disputa sobre la Providencia y comprueba por la hermosura de las florecillas y de las hojas, que se extiende desde el Dios sumo, cuya es la belleza inteligible e inefable, hasta estos seres terrenos e ínfimos. Afirma que todas estas cosas abyectas, que tienden a toda prisa a perecer, no pueden tener los hermosos números de sus formas, si no toman su forma del ser subsistente que entraña en su forma inteligible e inmutable todos los seres” (X, 14)⁵⁴.

El fundamento racional de su estética, de base pitagórica, se encuentra en la belleza de las relaciones numéricas, única vía que permite el acceso a la contemplación de las verdades eternas. Este es el tema tratado en el libro VI del *De Musica*, donde presenta las exigencias para pasar “a corporeis ad incorporea”; todo estudio de las manifestaciones sensibles de la realidad —la musicalidad es una de ella— nos hace trascender su propio objeto, en un proceso de purificación —que lo es también de abstracción— que conduce hasta la belleza perfecta de Dios, “porque las bellezas que a través del alma pasan a las manos del artista vienen de aquella hermosura que está sobre las almas, y por la cual suspira la mía día y noche” (*Confesiones*, X, 34, 53)⁵⁵.

⁵³*Ibid.*, pp. 63-65.

⁵⁴Cf. Marrou, H.-I., *Saint Agustin et la fin de la culture antique*, Paris, 1958 (1938), pp. 34-35, quien cita la obra —que no hemos consultado— del P. Henry, *Plotin et l'Occident* (Louvain, 1934), para establecer las concordancias.

⁵⁵Marrou, *op. cit.*, pp. 292-298; De Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid, 1959 (1946), t. II, p. 325. Esta doctrina es también la que expone el misterioso teólogo conocido como el Pseudo-Dionisio Areopagita, un sirio que escribió hacia el 500; un códice griego con algunas de sus obras fue regalado por el emperador bizantino León el Tartamudo a Luis el Piadoso, quien lo depositó en la abadía de Saint-Denis; allí fue traducido y comentado por Escoto Eriúgena y fue en esos escritos donde el Abad

Si la belleza material impide este acceso, Agustín no duda en catalogar a la pintura y a la escultura de superfluas (*De Doctrina christiana*, 2, 25)⁵⁶; en efecto, las artes no son para gozarlas, ya que sólo cuando nos encontramos con un bien que colme todos nuestros deseos podemos quedarnos en él; las artes debemos usarlas, servirnos de ellas, como de todas las cosas, para alcanzar el verdadero y único fin. Partiendo de un texto de Plotino (*Enéadas*, 1,6,8), San Agustín, en el mismo tratado (1, 4), enseña, en palabras de Marrou, que “viajeros en camino hacia la patria bienaventurada, no tenemos derecho a retardarnos en el goce de la belleza del territorio recorrido, ni en el encanto del viaje”⁵⁷.

* * *

Las pinturas de las catacumbas, iniciadas posiblemente en la edad apostólica, se inscriben dentro de la pintura romana de la mejor época, tanto en sus motivos profanos como en sus programas fúnebres, con toda su riqueza, variedad y libertad de temas, sin que opere prohibición alguna, con el cuidado tan solo de eliminar todo aquello que animase a la idolatría o chocase a la moral.

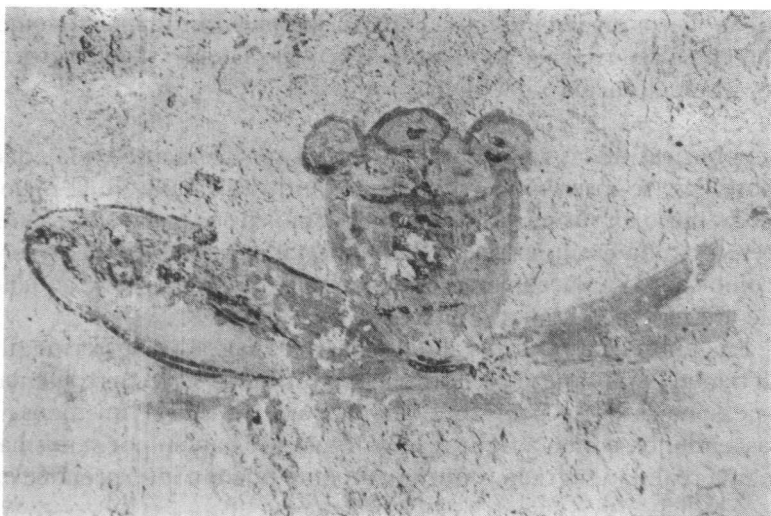
En general, las pinturas aluden más a los Sagrados Misterios que allí tienen lugar, que al recuerdo de los difuntos; se recurre a temas —personajes o escenas— que sirvan para transmitir un mensaje trascendente, o bien a figuras simbólicas, que hablen por sí mismas de una realidad sagrada, y que igualmente puedan interpretarse en

Suger encontró sus argumentos brillantes para justificar su actitud frente al arte: “Cuando —con mi gran deleite en la belleza de la casa de Dios— el encanto de las piedras multicolores me ha arrancado de los cuidados externos, y una digna meditación me ha inducido a reflexionar, transfiriendo lo que es material a lo inmaterial (*de materialibus ad imaterialia transferendo*), sobre la diversidad de las sagradas virtudes: entonces me parece que me encuentro, por así decirlo, en una extraña región del universo que no existe del todo en el barro de la tierra, ni está enteramente en la pureza del cielo; y me parece que, por la gracia de Dios, pueda serme dado pasar desde este mundo inferior a aquél superior por vía anagógica (*anagogico more*, esto es, por el método que conduce hacia lo superior)”, v. Panofsky, E., Introducción a *Abbot Suger on the Abbey Church of St. -Denis and Its Art Treasures*, Princeton, 1946, ahora en *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1979 (1955), esp. pp. 150-157, texto cit. en p. 153; tb. en De Bruyne, E., *op. cit.*, II, p. 152; s. el Pseudo-Dionisio v. Yarza, J., *op. cit.*, pp. 30-36: “...es por imágenes sensibles como El ha representado a los espíritus supracelestes (...), a fin de elevarnos por medio de lo sensible a lo inteligible y, a partir de los símbolos que figuran lo sagrado, hasta las cimas simples de las jerarquías celestes, (...) porque nuestro espíritu no sabría alzarse a esta imitación y contemplación inmaterial de las jerarquías celestes, a menos de ser conducido por imágenes naturales que convengan a su naturaleza, de tal modo que considere las bellezas aparentes como copia de la belleza inaparente...”.

⁵⁶Marrou, *op. cit.*, p. 350; texto en Migne, *P.L.*, t. XXXIV, c. 54; cf. De Bruyne, *op. cit.*, t. II, p. 321.

⁵⁷Marrou, *op. cit.*, p. 343.

el sentido cristiano, o que, por el contrario, exigen de una clave para ser debidamente comprendidas. Unos pocos ejemplos bastarán para mostrar la riqueza de esta pintura y el arraigo que consiguió en las almas de los cristianos, como que muchos de estos motivos van a constituir parte de programas iconográficos que mantendrán su validez por siglos; el caso más interesante es —sin duda— el del *pez*, que, desde los tiempos apostólicos, sirve para simbolizar a Cristo⁵⁸.



Pez y panes eucarísticos. Cripta de Lucina, Catacumba de San Calixto, Roma.

⁵⁸J. B. de Rossi, el ilustre expositor de la *Roma Sotterranea*, clasificó en seis tipos las pinturas de las catacumbas: “Algunas pinturas pueden ser llamadas simbólicas, es decir, que entregan ideas mediante signos artísticos. Otras son más bien alegóricas, son las que representan más o menos exactamente las parábolas del Evangelio. La tercera clase es la relativa a los hechos históricos del Antiguo y del Nuevo Testamento. La cuarta se compone de las imágenes de Nuestro Señor, de su santa Madre y de los Santos y de la historia de la Iglesia, y, en fin, pinturas, representando los emblemas y los hechos relativos a la liturgia cristiana”, en Spencer Northcote & Brownlow, *op. cit.*, p. 291. “Es posible que la combinación de letras, de la cual sale ΙΧΘΥΣ, haya tenido su origen en Alejandría. La Iglesia de esta ciudad estaba compuesta, en gran parte, de judíos conversos. Nada era más habitual entre los judíos que formar nombres típicos, para sus jefes o héroes, con las letras iniciales de varias palabras o de diversas palabras que componían una leyenda, una divisa”, Spencer Northcote & Brownlow, *op. cit.*, p. 306; de las páginas de esta obra sobre este tema, damos lo esencial en esta nota: san Agustín (*De Civit. Dei*, XVIII, 23) cuenta que el procónsul Flaciano le mostró un códice griego con los versos de la Sibila Eritrea, y le “hizo notar que en un pasaje el encabezamiento de los versos componían por orden estas palabras Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, es decir, *Jesus Christus Dei Filius Salvator*. (...) Son veintisiete versos, número que es tres elevado al cubo.(...) Si unimos las primeras letras de estas cinco palabras griegas, (...) nos da Ἰχθύς, que significa *Pez*. Este nombre místico significa a

Aunque no contamos con testimonio documental de una preocupación de los cristianos, durante los primeros siglos, por la tarea de los artistas, no podemos aceptar que los temas fuesen tomados al azar, espontáneamente o de acuerdo al gusto del artista. La unidad que se encuentra en los programas iconográficos de todo el mundo cristiano, muestra que la Iglesia, desde muy temprano, propuso temas, los que eran repetidos, oficializados y consagrados⁵⁹.

Cristo, porque sólo él fue capaz de vivir vivo, es decir, sin pecado, en el abismo de nuestra mortalidad, semejante a las profundidades del mar". "El pescado —continúan los autores citados— no siempre se representa solo; a menudo, entra en combinaciones de varios símbolos cristianos, jugando cada cual el papel de una palabra en una frase (...) tres o cuatro veces se le ve llevando una nave sobre su lomo, y esta combinación sugiere naturalmente la idea de Cristo sosteniendo a su Iglesia. (...) A menudo está representado cerca de la paloma (...). Una combinación que juega un papel considerable en la historia del simbolismo cristiano, es la que representa reunidos al pescado y al pan (...); esta representación tiene por fin hacer sensible una doctrina y no un hecho (...) san Agustín, explicando la autoridad dada al hombre por el Creador sobre los peces del mar, piensa naturalmente en los sacramentos del Bautismo y de la Eucaristía, y habla "de la solemnidad de estos sacramentos por los cuales aquéllos, que la misericordia de Dios busca en medio de las aguas inmensas, son primeramente iniciados, y esta otra solemnidad por la cual es manifestado el pez que, sacado de las profundidades del mar, viene a ser alimento para los piadosos mortales" (*Confess.*, XIII, 23). Estas palabras serían sin duda ininteligibles si no se admitiese que para el escritor y sus lectores la idea del pescado como símbolo de la Eucaristía era familiar, formando parte de sus hábitos cotidianos de pensamientos y de lenguaje (...) Un epitafio cristiano en griego de Autun, posiblemente del siglo III, "forma el acróstico ΙΧΘΥΣ con los primeros cinco versos, que comienzan 'Oh, raza divina del pez celeste'" (*Ibid.*, p. 316); cf. tb. Måle, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁹Grabar, *El primer arte cristiano*, pp. 27 y 67; un importante ejemplo de programa iconográfico posiblemente de fines del siglo IV, en Prudencio, *Dittochaeon*, texte établi et traduit par Lavarenne, M., Paris, 1951, t. IV, pp. 204-216; se trata de cuarenta y ocho cuartetos (o cuarenta y nueve, si la 43ª no fuese apócrifa), posiblemente de fines del siglo IV d.C., que bien aclaraban escenas pintadas en las iglesias, p. ej., en la nave central, enfrentando los temas del Antiguo Testamento a los del Nuevo, o bien servían de guía para el trabajo de los artistas (Cf. *Notice*, pp. 201-202). Los títulos son los siguientes: I. Adán y Eva; II. Abel y Caín; III. Noé y el diluvio; IV. Abraham y sus huéspedes; V. La tumba de Sara; VI. El sueño del Faraón; VII. José reconocido por sus hermanos; VIII. La zarza ardiendo; IX. El paso por el mar (Rojo); X. Moisés recibe la Ley; XI. El maná y las codornices; XII. La serpiente de bronce en el desierto; XIII. Moisés cambia, gracias al madero, aguas amargas en aguas dulces; XIV. El oasis de Elim; XV. Las doce piedras en el Jordán; XVI. La casa de la cortesana Raab; XVII. Samson (y el león); XVIII. Samson (y los zorros); XIX. David (y Goliath); XX. El reino de David; XXI. La construcción del templo; XXII. Los hijos de los profetas; XXIII. Los Hebreos llevados en cautiverio; XXIV. La casa del rey Ezequías; XXV. El ángel Gabriel enviado a María; XXVI. La ciudad de Belén; XXVII. Las ofrendas de los Magos; XXVIII. Los pastores son avisados por los ángeles; XXIX. La matanza de los inocentes; XXX. El bautismo de Cristo; XXXI. La piedra angular del templo; XXXII. El agua cambiada en vino; XXXIII. La piscina de Siloé; XXXIV. La pasión de Juan

Las pinturas más antiguas de las catacumbas son de alrededor del 200 d.C., y en ellas se impone un simple sentido decorativo, en correspondencia estrecha con fórmulas paganas; ejemplos de esta decoración son primorosas composiciones de enramados floridos con avecillas, pintadas con indudable maestría en el trazado y uso de los colores⁶⁰. El espacio reducido, interior y subterráneo, acoge al mundo exterior en algunas de sus expresiones naturales y encantadoras; y aun podría verse en estas decoraciones —tal como las que mucho más densamente y con el destello propio del mosaico tapizan la bóveda anular de Santa Constanza⁶¹— una alusión al mundo celestial, lo que explicaría su persistencia. A estos temas se integra —cargado de prestigio tradicional— el enramado de vid, con hojas, pámpanos y zarcillos, con pájaros, o con amorcillos vendimiadores; este motivo es acogido con verdadero fervor y, por eso, se le encuentra sirviendo de fondo para la figura de Cristo y los apóstoles, como en el famosísimo Cáliz de Antioquía⁶²; también en sarcófagos se incorpora este motivo, como en el fuste de las columnas que enmarcan las escenas de uno conservado en el Museo de Letrán, o como en otro -en el mismo Museo- en el cual tres esculturas del Buen Pas-

Bautista; XXXV. Cristo camina sobre el mar; XXXVI. El demonio lanzado a los puercos; XXXVII. Los cinco panes y los dos peces; XXXVIII. Lázaro resucitado de entre los muertos; XXXIX. El campo de la sangre; XL. La casa de Caifás; XLI. La columna de la flagelación; XLII. La pasión del Salvador; XLIII. La tumba de Cristo; XLIV. El monte de los Olivos; XLV. La pasión de Esteban; XLVI. La puerta Hermosa; XLVII. La visión de Pedro; XLVIII. El vaso de elección; XLIX. El apocalipsis de Juan. Cf. Mâle, *op. cit.*, p. 190, enumera los temas de la ornamentación musiva de la iglesia, de planta central, de la Daurade —posiblemente del siglo V— en Tolosa, hoy desaparecida; v. tb. p. 244: iconografía de sarcófagos. V. tb. Michel, *op. cit.*, pp. 91 y ss.: El programa iconográfico de las pinturas románicas; v. Dalton, *op. cit.*, XII. Iconography, pp. 643-684; v. San Nilo de Siná, *Carta al Prefecto Oimpiodorus*, en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, II, pp. 126-128, en este escrito de comienzos del siglo V, San Nilo recomienda “cubrir ambos lados de la iglesia con pinturas del Antiguo y Nuevo Testamento, ejecutadas por un excelente pintor, para que los iletrados que no pueden leer las Sagradas Escrituras puedan, observando las pinturas, conocer los hechos humanos de los que verdaderamente han servido a Dios, y se sientan incitados a emular estas hazañas gloriosas y celebradas...”.

⁶⁰Por ej., Catacumba de Pretestato, Cripta de San Genaro, Roma, primera mitad del siglo III; v. Grabar, *op. cit.*, figs. 77, 90, 92 y 93; Spencer Northcote & Browlow, *op. cit.*, pp. 117 y ss.

⁶¹Grabar, *op. cit.*, pp. 187-192 y figs. 202-207, esp. fig. 204; Volbach, *op. cit.*, figs. 29-35 y pp. 51-53.

⁶²El Cáliz, que hoy se da por obra del periodo teodosiano, se conserva en *The Cloisters. The Building and the Collection of Medieval Art in Fort Tryon Park*, v. con este título, Rorimer, J. J., New York, 1963, pp. 132-134. Strzygowski, *op. cit.*, trae excelentes reproducciones del Cáliz, v. láms. II, V, X, XII, XVI, XXI.

tor están rodeadas de una animada escena de amorcillos vendimiadores⁶³; es éste uno de los motivos que, de meramente decorativo, se convertirá en preciado ornamento cristiano, al cargarse con el significado del vino, indispensable para celebrar la Cena del Señor, materia para la transubstanciación; de aquí la amplia difusión y persistencia que tendrá, tanto en el Oriente cristiano como en el Occidente medieval⁶⁴.

Cuando nos encontramos con figuras, la calidad plástica de éstas depende de la mayor o menor maestría del artista; en algunos casos, la pincelada tiene todo el encanto de una buena muestra del retrato helenístico contemporáneo⁶⁵; en todo caso, no puede descartarse la influencia de la pintura de las sinagogas, cuyo lenguaje era totalmente comprendido por los cristianos, y sus temas entendidos en función de la plena revelación cumplida por Cristo; esta pintura

⁶³Grabar, *op. cit.*, figs. 276-280 y 286-289.

⁶⁴El estudio de este motivo daría para un voluminoso trabajo; en esta nota nos limitaremos a citar algunas referencias importantes y algunas expresiones muy significativas. Riegl, A. dedica su obra, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, 1980 (1893), prácticamente al estudio del ornamento vegetal y del pámpano, desde sus orígenes en el antiguo Egipto hasta los comienzos del arte musulmán, pero no al ornamento que tiene al follaje de la vid con sus pámpanos y racimos como motivo; Strzygowski, *op. cit.*, en cambio, le concede especial importancia; impresiona encontrarlo en el arquitrabe del peristilo de la *cella* del Templo de Bel, en Palmira, v. Champdor, *op. cit.*, lám. frente a p. 144; un uso espectacular lo alcanza en la iglesia armenia de la Santa Cruz, construida en la isleta de Achtamar, en el lago Van, entre los años 915 y 921, por orden del rey Gagik del pequeño reino de Vaspurakan; este monumento excepcional por la riqueza plástica de su ornamentación pétreo exterior, tiene un friso —que la rodea totalmente en la parte superior de sus muros— de ramas de vid cargadas con grandes racimos, entre las cuales hay variedad de personajes, de animales y de aves, creando composiciones con gran despliegue de imaginación; v. las obras con abundantes ilustraciones de Der Nersessian, S., *Aght'amar, church of the Holy Cross*, Cambridge, Mass., 1965, y Ipşiroğlu, M.S., *Die Kirche von Achtamar. Bauplastik in Leben des Lichtes*, Berlin und Mainz, 1963, esp. pp. 77-83: *Der Weinlaubfries*. San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas, posiblemente las dos últimas iglesias construidas en la España visigoda, recibieron una ornamentación, en frisos y capiteles, que echa mano al motivo con mucho menos destreza, energía e imaginación, pero logrando de todos modos una armoniosa composición, especialmente en el exterior de Quintanilla de las Viñas, donde de los dos frisos y tres en la cabecera, uno repite alternadamente el racimo y la hoja; se encuentran, además, motivos sasánidas, como el árbol de la vida; v. Fontaine, *El Prerrománico*, volumen 8 de *La España románica*, láms. pp. 195, 205-220, y pp. 232-235 y 246-249; un sarcófago merovingio en mármol, de la segunda mitad del siglo VII, alrededor de un crismón en un estilizado círculo de zarcillos, hay una doble composición simétrica de follaje de vid con racimos, v. Hubert, en *La Europa de las Invasiones*, láms. 39 y 40; v. tb. 119 A y B y 273 (S. María in Valle, Cividale).

⁶⁵Grabar *op. cit.*, fig. 109 (cabeza de un apóstol (?), hipogeo de los Aurelios, Roma, mediados del siglo III), pp. 108-111.

LA VID COMO ORNAMENTO.



Busto funerario. Palmira.



El Cáliz de Antioquía.

El triunfo de Dionisios. Mosaico, Susa, norte de Africa, siglo III d.C.

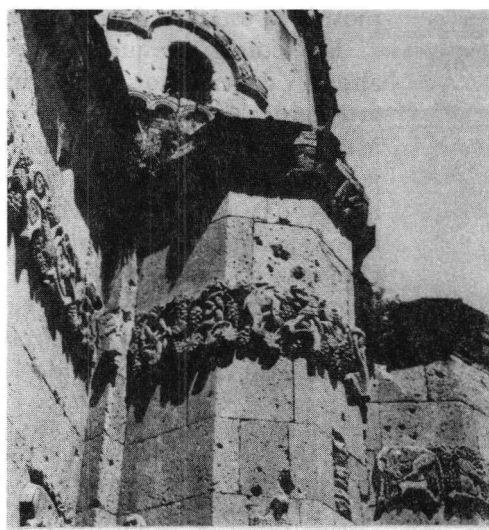




Arriba: Mosaicos de la bóveda anular de Santa Constanza.



Arriba izquierda: Sarcófago del Buen Pastor (detalle). Museo de Letrán, Roma.



Arriba derecha: Iglesia de Aghtamar. Armenia, siglo X. (Cf. n. 64).

Derecha: Sarcófago merovingio en mármol. (Cf. n. 64 ad finem).



tampoco era ajena a los principios de la pintura helenística, que ha dejado su huella en las catacumbas, como en las representaciones de Orfeo, aludiendo a Cristo, en la catacumba de Domitila, del siglo III⁶⁶.

Los testimonios más antiguos de la iconografía cristiana nos los proporciona una casa descubierta en Dura-Europos, a orillas del Eufrates, y que había sido adaptada para servir de iglesia. Para defender la ciudad frente a una ofensiva sasánida, se había reforzado la muralla con un gran talud de arena que cubrió la casa cristiana y también la cercana sinagoga; con todo, la ciudad fue tomada y abandonada, y así las pinturas —de la primera mitad del siglo III— quedaron enterradas hasta las excavaciones dirigidas por Miguel Rostovtzeff, en 1931-1933⁶⁷.

Judíos y cristianos, no obstante recibir las influencias del mundo grecorromano, rechazan los cánones de la estética helenística, y se sienten mucho más interpretados por las composiciones, llenas de contenido simbólico, de las soluciones locales, en las que los principios de la estética parto-sasánica pesan tan fuertemente.

La “iconografía judía proporcionó el eslabón que faltaba hasta ahora, y del cual no se sospechaba ni siquiera su existencia, entre el arte clásico del mundo grecorromano y el arte sagrado de la Edad Media, en Occidente y en Bizancio”⁶⁸. El frontalismo, la simetría, la jerarquización de los personajes, son principios que predominan en las escenas, tomadas del Antiguo Testamento, que cubren enteramente los muros de la sinagoga de Dura-Europos⁶⁹. El estado mucho más fragmentario de las pinturas de la “casa cristiana” no permite tantas precisiones, pero en la escena de las Tres Marías llegando al sepulcro del Señor se acude al frontalismo, insinuando el movimiento por el gesto de los brazos⁷⁰, tal como se hará siglos

⁶⁶Grabar, *op. cit.*, p. 36, fig. 35 y p. 89, fig. 84; v. Wolfson, H.A., *La filosofía inspirada por la fe*, en Toynbee, A., *El crisol del Cristianismo. Advenimiento de una nueva era*, Barcelona, 1971, p. 303, para un sarcófago con el tema central de Cristo-Orfeo, siglos III-IV d.C., Museo Archeologico, Ostia.

⁶⁷Grabar, *op. cit.*, p.59 y ss.; De Champeaux, G.-Sterckx, O.S.B., Dom S., *Introduction au monde des symboles*, Zodiaque, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, 1966, pp. 123 y ss; cf. Laurin, J.-R., *Le lieu du culte chrétien d'après les documents littéraires primitifs*, en *Studi sulla chiesa antica e sull'Umanesimo*, *Analecta Gregoriana*, LXX, Roma, 1954, pp. 39-57: “En el curso del siglo III, la práctica de construir iglesias para el ejercicio del culto cristiano suplantará progresivamente a la costumbre de reunirse en casas privadas. La palabra “iglesia” entra ahora en el vocabulario patristico en el sentido de lugar de culto”. (p. 51).

⁶⁸De Champeaux-Sterckx, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁹Grabar, *op. cit.*, figs. 66-69 y 71; v. tb. Toynbee, *op. cit.*, excelentes reproducciones, págs. 21, 64 y 79.

⁷⁰Grabar, *op. cit.*, fig. 59.



Pintura de la sinagoga de Dura-Europos.

después en composiciones tan conocidas como las teorías de vírgenes y de mártires en San Apolinar Nuovo, en Ravena.

La cripta de los Santos, en la catacumba de San Pedro y San Marcelino, de finales del siglo IV, en Roma, conserva un rico programa en dos planos: en el superior, Cristo entronizado, barbado y con nimbo flanqueado del alfa y la omega, entre los apóstoles San Pedro y San Pablo, y en el plano inferior, el Cordero Pascual sobre un collado del cual manan los cuatro ríos del Paraíso, entre los santos Gorgonio, Pedro, Marcelino y Tiburcio; el artista de esta composición duda entre atreverse al frontalismo o mantener una mayor naturalidad en el esbozo anatómico y en el movimiento de los apóstoles y santos⁷¹, lo que hace que tanto el conjunto aparezca mucho

⁷¹*Ibid.*, figs. 233-234 y 236.

menos estereotipado que lo que serán programas similares en pocas generaciones más, aunque la calidad material de las obras posteriores, conseguida gracias al uso del mosaico, sea incomparablemente más suntuosa y el mensaje espiritual mucho más intenso. André Grabar supone que una composición como ésta reproduce lo que debe haber sido la pintura del ábside de una basílica romana hoy desaparecida.

Entre las Tres Marías de baptisterio de Dura-Europos y la cripta de los Santos, han transcurrido más de ciento cincuenta años, pero la primera composición está en plena zona de fermento orientalizante y la segunda en el centro de la tradición helenizante, que todavía tiene bastante fuerza: así se explica el rigor de la primera y la animación contenida de la segunda. El predominio de la tendencia orientalizante explica, a su vez, las teorías de San Apolinar Nuovo, trabajadas en los primeros decenios del siglo VI.

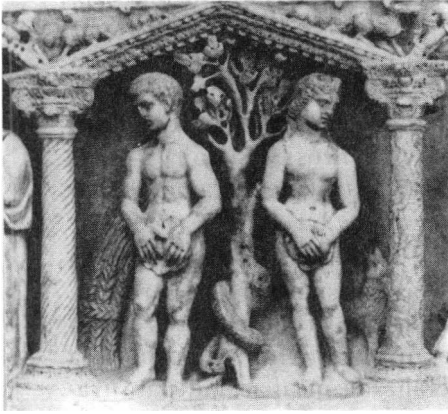
El estudio de los sarcófagos permite igualmente seguir la transición que, en el tratamiento de los mismos temas, lleva de un esculpido naturalista, producto logrado de una escuela apegada a los cánones de la estética helenística, a obras en las que la técnica y aun la maestría se pliegan a los dictados de un nuevo sentimiento, expresión del triunfo del espíritu cristiano. Los sarcófagos del siglo III, como muchos de tiempos posteriores, están muy cerca de sus modelos paganos. “Así el tema bucólico —rebaños y pastores en un paisaje— que prefieren los cristianos del siglo III, figuraba ya en los muchos sarcófagos paganos”⁷². Estas obras, como las de la época constantiniana —comenzando por el sarcófago del mismo Constantino y el de su madre—, muestran el atractivo que todavía suscita el cuerpo humano desnudo, el que es esculpido con respeto a las proporciones anatómicas: es el caso de Jonás —un episodio bíblico muchas veces escogido, dado el rico simbolismo que encierra— o el de Adán y Eva⁷³. También los cuerpos se palpan bajo las vestiduras y las figuras parecen tener vida, en las muchas representaciones del Buen Pastor, de filósofos, de orantes o de escenas de la vida de Cristo⁷⁴. Pero, poco a poco, las figuras pierden su volumen, de esculturas devienen relieves, siguiendo el proceso general de la época; por cierto que esta transición no es uniforme, y, a lo largo del siglo IV, encontramos obras que conservan el gusto por los principios de la plástica helenística, aunque en composiciones historiadas que combinan escenas de ambos Testamentos, relacionadas por su

⁷²*Ibid.*, p. 127.

⁷³*Ibid.*, figs. 130, 147-148, 273 (Sarcófago de Junio Basso).

⁷⁴*Ibid.*, figs. 26, 121, 144-145; Volbach, *op. cit.*, figs. 4-5, v. p. 43; 95, v. p. 62; 110-115, v. p. 65.

LA ESTETICA CLASICA AL
SERVICIO DEL CRISTIANISMO.



Adán y Eva. Sarcófago de Junius Bassus.



El Buen Pastor. Sarcófago, siglo II-III d.C.



Jonás (detalle). Sarcófago en Santa María la Antigua, Roma.

sentido tipológico, todo lo cual ubica a estas piezas dentro de la nueva concepción espiritual y artística, propia del Bajo Imperio⁷⁵

Muchas de estas obras, trabajadas con perfección por maestros formados en escuelas tradicionales, no difieren en nada de lo que son otras obras contemporáneas, a tal punto que hay que aceptar que estas obras cristianas son, desde el punto de vista estético, expresión del arte imperial romano; todavía no se ha producido la transformación —ya inminente hacia comienzos del siglo IV— de la que surgirá una nueva expresión artística, a la que podemos llamar con propiedad *arte cristiano*.

El contraste será, en algunos casos, muy acusado; la decadencia del Imperio romano en Occidente y las invasiones de los bárbaros, hacían aceptable establecer una relación directa entre estos procesos y la decadencia en el campo del arte; una brusca interrupción en la actividad de las escuelas, una generalizada incapacidad para trabajar la piedra y manejar los pinceles, parecían corroborar la tesis de la decadencia; cuando se trata, en verdad, de dar expresión a una manera de ver y sentir el mundo tan diferente a la predominante hasta esas décadas, que necesariamente tenía que provocar el derrumbe de la majestuosa fábrica, de milenaria construcción, pero ya minada por dentro y cuarteada por doquier. Sólo entonces aparecerá el arte cristiano propiamente tal.

⁷⁵Grabar, *op. cit.*, pp. 243 y ss., figs. 270-272; Marrou, H.-I, en su obra póstuma, *¿Decadencia romana o Antigüedad tardía? Siglos III-VI*, Madrid, 1980 (1977) dedica páginas iluminadoras a este asunto: “A la vez que hechos históricos —y los Padres, con una fe intrépida, con rigor fundamentalista, afirman la historicidad literal de todos los acontecimientos de la historia bíblica—, esos episodios de la Historia santa son también imágenes, figuras, preparaciones, prefiguraciones, esbozos de futuros acontecimientos, y asumen ya de antemano una parte de su significación espiritual (...): es ese aspecto de la exégesis espiritual el que se designa propiamente con el término tipología —“tipo” y “antitipo” son expresiones tomadas del Nuevo Testamento que, según los casos, designan por turno los dos episodios históricos que corresponden a la prefiguración y al cumplimiento—; la tipología se opone a la alegoría en el estricto sentido de la palabra, en la medida en que ésta sitúa paralelamente palabras y cosas —así ocurre con los paganos que, al interpretar a Homero, pasan de los mitos a las tesis filosóficas— y no, como en la tipología cristiana, acontecimientos históricos muy reales, relacinados con otros hechos históricos, “discerniendo, bajo una historia verdadera, una historia aún más verdadera”. Así, con toda naturalidad, para los cristianos de la Antigüedad tardía las escenas del Antiguo Testamento evocaban los grandes hechos de la historia evangélica o de la vida histórica de la Iglesia y del cristiano dentro de la Iglesia (...). En efecto, puede medirse sin esfuerzo cómo esta manera simbólica de ver las cosas, este pensamiento de tipo propiamente poético ha podido ser una fuente infinitamente fecunda de inspiración artística: el juego de la tipología permitía a la iconografía cristiana expresar de modo conmovedor y concreto todo el misterio de la salvación, y traducir plásticamente, de forma inteligible y acertada, los más abstractos dogmas”. (pp. 80-87; v. tb. pp. 93 y ss.).

El siglo IV vio, junto al triunfo del cristianismo, un último esfuerzo del paganismo por recuperar parte de sus antiguos privilegios que lo identifican con el Imperio, y que encontraban su respaldo tanto en círculos de nobles romanos como entre el pueblo apegado a sus inveteradas costumbres. La orden, dada por Graciano, de sacar de la Curia el Altar de la Victoria —estatua que, desde tiempos de Augusto, presidía las deliberaciones del Senado y ante la cual, cada año, los senadores formulaban los votos por la salud del emperador y la prosperidad del Imperio— encendió una fuerte polémica, cuyos protagonistas fueron el senador Símaco, prefecto de Roma, y Ambrosio, obispo de Milán.

Símaco, en su *Relatio* presentada ante el emperador Valentiniano II, sucesor del asesinado Graciano (a. 383), apela a la tradición “vobis contra morem parentum intelligitio nihil licere” y aun el sincretismo religioso, tan natural entre los romanos —“uno itinire non potest perveniri ad tam grande secretum”— para tratar de convencer al débil emperador; pero Ambrosio replica sin dejar alternativa: “todos los que viven bajo el dominio romano sirven al emperador, pero el emperador debe servir a Dios todopoderoso”⁷⁶.

Si bien la Iglesia organizada cobraba cada día más prestigio, tal como lo prueba la entereza del mismo Ambrosio frente al emperador Teodosio el Grande⁷⁷, entre el pueblo continuaba aun viva la adhesión a las tradiciones y prácticas del paganismo. A pesar del edicto de Teodosio declarando al Cristianismo religión oficial del Imperio, los juegos gladiatorios continuaban en la mism Roma; “en vano el poeta Prudencio, en versos patéticos, apremiaba a Honorio para que hiciese que la muerte cesase de ser un juego, y el homicidio una voluptuosidad pública”⁷⁸. Fue necesario el martirio de un monje, Telémaco, quien, en los juegos con que se celebraba el sexto consulado de Honorio (enero del 404), enfrentó a la multitud enardecida que colmaba el Coliseo, intentando impedir la carnicería, y por lo cual fue lapidado. Honorio reaccionó al fin, y ese mismo año decretó

⁷⁶Courcelle, P., *Anti-Christian arguments and Christian Platonism: from Arnobius to St. Ambrose*, en Momigliano, A., *The conflict between Paganism and Christianity in the Fourth Century*, Oxford, 1964, pp. 157-158 y 175-176; tb. Boissier, G., *La fin du paganisme. Etude sur les dernières luttes religieuses en Occident au Quatrième Siècle*, Paris, 1894, t. II, pp. 261-291; Piganiol, A., *Le sac de Rome*, en Walter, G., *Le Mémorial des siècles. V, siècle*, Paris, 1964: la *Relatio* de Símaco en pp. 178-180 y la réplica de Ambrosio, pp. 181-183.

⁷⁷V. p. ej., Rahner, H., *Libertad de la Iglesia en Occidente. Documentos sobre las relaciones entre la Iglesia y el Estado en los tiempos primeros del cristianismo*, Buenos Aires, 1949 (1942), esp. pp. 90-109 y pp. 130-153 (documentos).

⁷⁸Ozanam, A.F., *Los orígenes de la civilización cristiana*, México, 1946, p. 146; Bury, *op. cit.*, t. I, p. 164, cita los versos de Prudencio: “tu mortes miserorum hominum prohibeto litari, nullus in urbe cadat cui sit poena voluptas”.

la supresión de los juegos de gladiadores⁷⁹. Muy pocos años después, la Ciudad Eterna caía en manos de los visigodos y los paganos proclamaron que ese oprobio era la consecuencia del abandono de los antiguos dioses; fue necesaria toda la elocuencia del obispo de Hipona, Agustín, para desbaratar esa —al parecer— fundada opinión; resultado de esta polémica fue la redacción de *La Ciudad de Dios*, obra fundamental del genio de San Agustín y de la teología cristiana de la historia⁸⁰.

Lentamente se va imponiendo el espíritu cristiano en el mundo romano; a mediados del siglo, el papa León Magno podrá declarar, en una homilía en conmemoración de los apóstoles San Pedro y San Pablo, que, gracias a la sangre de estos santos, Roma ha sido fundada de nuevo y conducida a una gloria incomparable con la Roma de los Césares, ya que ahora preside el mundo “por la religión divina más que por la dominación terrena”; y el Imperio, conquistado por muchas victorias, se ha acrecentado con la paz cristiana⁸¹.

Estos son los decenios en los cuales, afianzado el espíritu cristiano, se sentirá también la necesidad de abandonar expresiones artísticas, hasta entonces consideradas formalmente aceptables, pero ahora identificadas cada vez más con los ídolos y el espíritu del paganismo. La estatua de Apolo o de Diana, que hoy admiramos en un museo como obra de arte representativa de la Antigüedad clásica, pasa a ser para todos los cristianos de esas generaciones un ídolo que ha causado la perdición de innumerables almas, por la inmoralidad de los temas representados en muchas de esas estatuas; esta denuncia ya la había formulado por extenso el sirio Taciano, hacia el 170 d.C.⁸². Dificilmente podía aceptarse que esas mismas formas fuesen el continente adecuado para acoger las imágenes del verdadero Dios o de sus elegidos.

Estos son, pues, los decenios que verán surgir nuevas obras en las cuales el espíritu cristiano establecerá principios que definirán por siglos su expresión artística, superando posiciones que insistían en la exclusión de las imágenes de los recintos sagrados, apoyándose en la interpretación literal de textos bien conocidos del Antiguo Testamento⁸³.

⁷⁹Ozanam, *op. cit.*, pp. 146-147; Bury, *ibid.*

⁸⁰Courcelle, P., *Histoire littéraire des grandes invasions germaniques*, Paris, 1964, pp. 67-77.

⁸¹*Sermo LXXXII*, en Migne, *P.L.*, t. 54, cc. 422-428.

⁸²*Discurso contra los griegos*, 33-34, en Ruiz Bueno, D., *Padres apologistas griegos (s. II)*, Madrid, 1954, pp. 617-620; cf. H. Cayré, F., *Patrologie et histoire de la Théologie*, Paris, 1953, I, pp. 150-151; v. tb. la posición de Minucio Félix, de principios del siglo III, en De Bruyne, *op. cit.*, t. II, pp. 78-80. (Ver complementos nota).

⁸³P. ej. Minucius Felix, *Octavius*, I, 1: “¿Supones que ocultamos nuestro objeto de

En verdad, el espíritu religioso, en su pureza original, no requiere de expresiones sensibles para manifestar su fe. Pero, si la pedagogía divina recurre a la materia o a lo mundano para hacer más asequible al hombre los misterios de la fe, debe hacerlo de modo que se dé su redención por su compromiso definitivo con lo sacro, si es que de suyo no lo es. Así, el tiempo dedicado a la divinidad, queda separado del tiempo banal, y pasa a instituirse en fiesta; el espacio sagrado, y los que posteriormente sean consagrados, son espacios acotados, reservados, y configuran el templo; la palabra pronunciada ritualmente deja de ser la palabra vacía o meramente descriptiva, para ser nuevamente suscitadora de realidades primigenias, tal como acontece con el gesto litúrgico⁸⁴. Es en esta misma perspectiva que hay que entender la nueva expresión de la obra de arte cristiana, como una *imagen de culto*, y no meramente piadosa⁸⁵.

Esta distinción es clave para comprender el espíritu del arte

veneración porque no tenemos capillas y altares? ¿Qué imagen puedo hacer de Dios cuando, si se considera correctamente, el mismo hombre es una imagen de Dios? ¿Qué templo puedo construir para él, cuando todo el universo forjado por obra suya no lo puede contener? ¿Es que yo, un hombre (...) puedo confinar en una menuda capilla un poder y majestad tan grande? ¿No es la mente un lugar mucho mejor para dedicarle? ¿Nuestro corazón más profundo para consagrarle?", en Guardia, *op. cit.*, t. II, I, pp. 22-23. La posición iconoclasta se basa en la prohibición categórica contenida en el Decálogo (Exodo, XX, 4-5 y Deut., V, 8-9), en razón de la idolatría ambiente; además, se insistirá en "la imposibilidad de la περιγραφή, de la circunscripción de la divinidad; Dios no puede ser circunscrito ni en una pintura ni en otra obra de arte", que es lo que inquieta a Minucio; v. Ladner, G.B., *Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy*, en *Medieval Studies*, II, New York-London, 1940, pp. 127-149, esp. p. 145.

⁸⁴V. p. ej., Van der Leeuw, G., *La religion dans son essence et ses manifestations. Phénoménologie de la religion*, Paris, 1948, pp. 375-404; Bouyer, L., *Le rite et l'homme*, Paris, 1962, esp. pp. 79-91 y 209 ss.

⁸⁵Guardini, R., *Imagen de culto e imagen de devoción*, en *La esencia de la obra de arte*, Madrid, 1969 pp. 18-33: "La imagen de culto no procede de la experiencia interior humana, sino del ser y el gobierno objetivo de Dios (...). El sentido de la imagen de culto es que Dios se haga presente (...). A ella responde una actitud especial: respeto, comunión, adoración, temor y, a la vez, tendencia a acercarse (...). Eleva al hombre de su ámbito propio a otro por encima de él; a una ordenación llena de poder. Con eso al hombre le ocurre algo: se purifica, se ordena, se renueva, se transforma (...). Da conciencia al hombre de que es criatura, en el sentido estricto de la palabra. Traza las fronteras. De ella viene la llamada: "¡Quitate las sandalias de los pies!" (...). El lugar pertinente de la imagen de culto es lo sagrado, lo apartado y lo cerrado. Se entra a ella; se vuelve a salir de ella. Se hace perceptible la puerta que se abre y se cierra (...). La auténtica imagen de culto proviene del Espíritu Santo, del Pneuma (...). De ahí proviene la peculiar impersonalidad que, aun con la más enérgica intervención del propio yo, tiene la producción de las grandes imágenes de culto. Es impersonal como las palabras de los Profetas". V. tb. Herwegen, I., O.S.B., *Iglesia, Arte. Misterio*, Madrid, 1957 (1928/29), *passim*.

cristiano, y consulta tanto la actitud del artista y la realización de la obra, como la relación que se establece entre la obra y el espectador. Propiamente hablando, el artista, con toda la dimensión de individualidad que hoy parece ser su rasgo definidor —hasta el punto de buscar por todos los medios cómo ser diferente a los demás, en una búsqueda obsesiva que no respeta principio estético alguno en un afán por ser original—, no define a lo que en los siglos medievales, y especialmente en los orígenes del arte cristiano, se entiende por artista. El artesano, cultivado en la técnica de su arte, o el maestro, que domina todos los secretos de la obra y que aun está en condiciones de dar pasos audaces dentro de los amplios límites que permiten la tradición y los cánones estilísticos imperantes, son personajes que, en la mayoría de los casos, permanecen en el anonimato. Lo que cuenta es la calidad de la obra y no el prestigio de la firma. El artista desaparece tras su creación, no es sino el instrumento del único Creador⁸⁶; en cuanto tal, debe estar disponible, sensible, atento a los efluvios de la gracia; su tarea debe realizarla no sólo en presencia de Dios y para Dios, sino lo más identificado posible con los divinos paradigmas que se le revelan a través de la iluminación; desde este punto de vista, hay una ignorada resonancia plotiniana en la actitud del artista cristiano. Consecuentemente, la obra no aspira a la originalidad sino a la perfección, perfección que será tanto más lograda, cuanto más se aproxime el espectador a la contemplación de lo divino⁸⁷; todo aquello que interfiera en esta relación debe ser evitado como accesorio innecesario; hay, pues, una voluntad de depuración en la realización de la obra, de eliminación de todo lo adjetivo

⁸⁶Esta concepción está magistralmente recogida por Prudencio en los últimos versos de su *Epilogus*:

*“Me paterno in atrio
ut obsoletum uasculum caducis
Christus aptat usibus,
sinitque parte in anguli manere.
Munus ecce fictile
inimus intra regiam salutis.
Attamen uel infimam
Deo obsequelam praestitisse prodest.
Quidquid illud accidit,
iuuabit ore personasse Christum”.*

(Para mí, en el atrio del Padre, Cristo me adapta para usos caducos como pequeño utensilio inservible, y acepta que en un rincón permanezca. Es una tarea ínfima como la arcilla dentro del palacio de la salvación. Sin embargo, aunque humilde, aprovecha que este servicio se ofrezca a Dios. Sea lo que suceda, agradecerá que Cristo sea a viva voz ensalzado).

⁸⁷Demus, *op. cit.*, pp. 3-4.

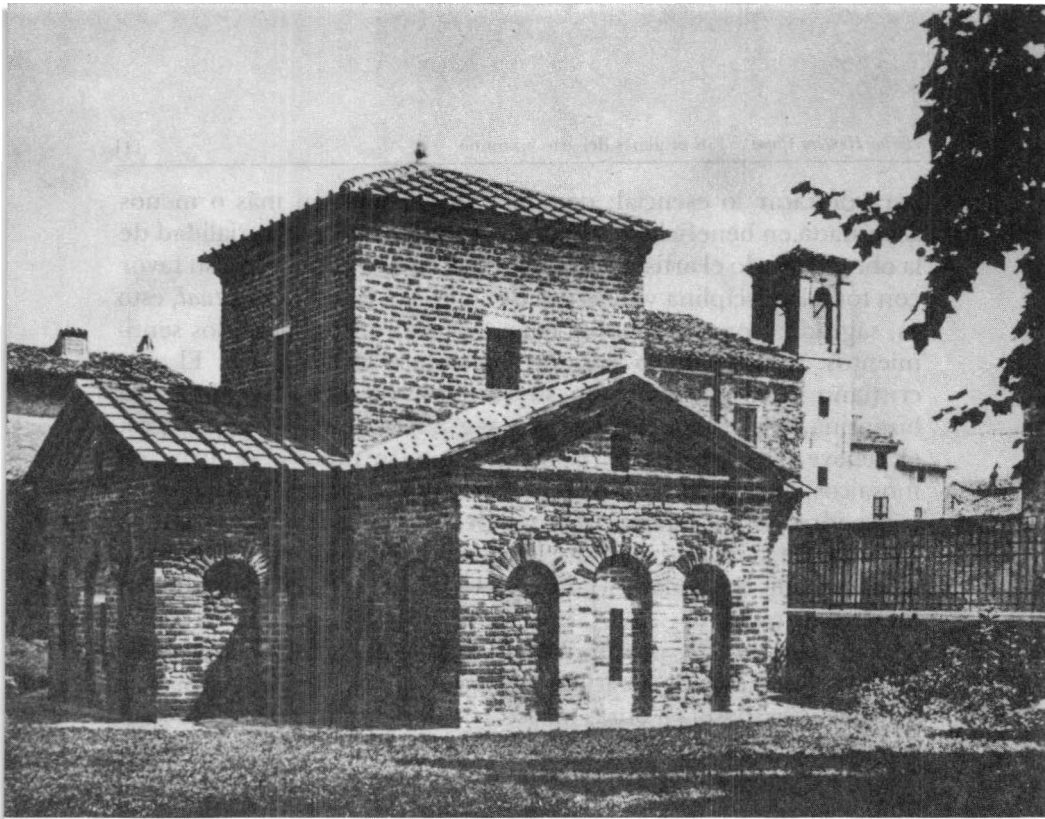
para destacar lo esencial; en suma, de abstracción más o menos acentuada en beneficio de la idea trascendente a la materialidad de la obra. Cuando el artista logra tales exigencias, contando a su favor con toda la disciplina y maestría de su oficio, la obra es *cultural*, esto es, sagrada; por el contrario, cuando hace concesiones a los sentimientos, se aleja de lo sagrado y tiende a lo *devocional*. El arte cristiano medieval, tanto en su vertiente occidental como en la bizantina, es preponderantemente sagrado. El espacio que se crea, el relieve que se esculpe, la imagen que se pinta o se arma en mosaicos, el relicario u objeto litúrgico que se funde y ornamenta con pedrerías y esmaltes, todo tiende a poner a los fieles frente a destellos de la divinidad, a suscitarle vivencias que intensifiquen su apetencia de eternidad, a anticiparles el gozo perdurable de los bienaventurados.

Establecidos estos presupuestos, estamos en condiciones de comprender el sentido de creaciones que, a partir del siglo V, expresan el espíritu cristiano en obras maestras, tanto desde el punto de vista de la calidad técnica empleada en su realización, como por la fuerza espiritual que las anima.

* * *

Aproximarse a la tumba de la princesa Galla Placidia, no produce ninguna emoción estética; construida en Ravena, en los años 424-425, para servir de descanso a los restos mortales de su esposo Constancio III († 421), de su hermano Honorio († 423), y posteriormente de los propios, es —sin duda— un ejemplo elocuentísimo de las nuevas concepciones artísticas que están conquistando al mundo mediterráneo⁸⁸. Nos encontramos frente a un modesto monumento de ladrillo, con planta de cruz latina (15m. de largo y 13m. en el crucero), techado de tejas, con pequeñas ventanas; sus adustos muros no suscitan gran atracción; nadie siente necesidad de detenerse a contemplarlo. Sólo el entendido sabe que la arquería ciega sobre pilares que la contornea —excepto en la desnuda fachada— señala que se trata de un edificio que encierra un espacio sagrado. Las maravillas están reservadas para quien penetre a su interior. El valor mágico del umbral cobra toda su intensidad: basta un paso y estamos en “otro mundo”. Piso, muros, bóvedas de los brazos, lunetas, la cúpula central prolongada en pechinas, que descansan en los muros que se alzan sobre los cuatro grandes arcos que marcan el espacio central, todo, sin dejar dimensión alguna, está ricamente ornamen-

⁸⁸Bovini, G., *Chiese di Ravenna*, Novara, 1957, pp. 7-35, ilustraciones y comentarios; Volbach, *op. cit.*, láms. 144-147 y pp. 72-73; Grabar, *La Edad de Oro de Justiniano*, figs. 13 y 124-125 y 133-136; del mismo, *La peinture byzantin*, pp. 52-56.



**TUMBA DE GALLA
PLACIDIA.**

Vista exterior.

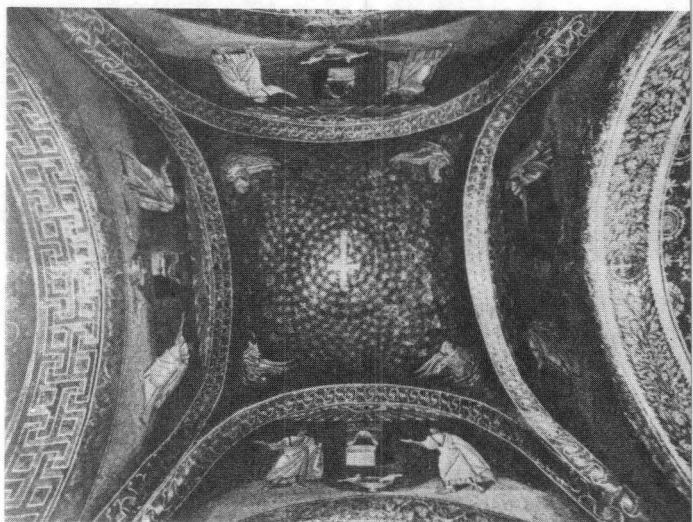


Vista interior,
desde la entrada.



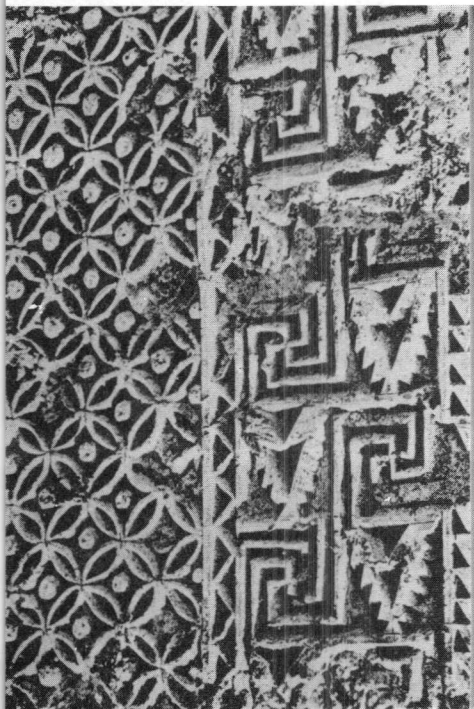
Luneta del
Buen Pastor.

Vista a la cúpula
(comparar detalles
con lámina siguiente).



Luneta de
San Lorenzo.





UN MOTIVO QUE PERSISTE.

Arriba izquierda:
Grecas. Estuco en
Kuh-i Juaya.
(Cf. n. 92).

Arriba derecha:
Composición y greca
del Ara Pacis. Roma.

Cancel en mármol.
San Apolinar el Nuevo, Ravenna.

tado con combinación de mármoles y despliegue de mosaicos. El espacio real es reducido, pero la iluminación tamizada por el alabastro de las ventanas, las vibraciones de las vetas de los mármoles, los destellos de los mosaicos, crean un ámbito interior que se engrandece y que, apenas dados unos pasos, se abre al infinito; la mirada se eleva y el cielo azul profundo, tachonado de estrellas⁸⁹, que se ordenan concéntricamente alrededor de la Cruz dorada —eje de todo el edificio, polo celeste del universo allí presente— muestra la gloria de la victoria de Cristo, que mueve a la adoración, tal como nos lo enseñan los apóstoles, desde los lunetones, el pequeño recinto acoge simbólicamente al espacio cósmico por el sacrificio de Cristo⁹⁰. Estamos en un espacio sagrado, propio para el culto “in aeternum”: espacio y tiempo, abolidos y superados en sus dimensiones reales, abren paso a la presencia de la Eternidad.

Los símbolos de los cuatro Evangelistas en la pechinas de la cúpula —que representa el universo— confirman que la Buena Nueva ha sido proclamada por toda la tierra; los ciervos que acuden a beber de la fuente de Agua viva; la vid que expande sus sarmientos cargados de racimos; el Buen Pastor que cuida a su rebaño reunido; San Lorenzo, victorioso del martirio, con la cruz como emblema; todo nos asegura que la plenitud se ha conseguido, que el triunfo es definitivo⁹¹. En este espacio sagrado está la *realidad*, y no en el mundo exterior, al que retornamos, aunque afuera la luz del mediodía sea enneguecedora...

Y todavía quedan los detalles: la simetría en las composiciones; el verdadero tapiz que cubre nuestras cabezas en la bóveda de la entrada, y que se prolonga más allá de la bóveda central; las grecas que adornan los arcos y que traen reminiscencias de idénticos motivos, repartidos por todo el mundo helenístico, desde siglos atrás⁹².

⁸⁹“Quien mire al cielo y contemple el fulgor de las estrellas, piensa espontáneamente en su creador; quien contemple las formas inteligibles del mundo del intelecto, buscará a su autor”, Plotino, III, 8, 11, cit. por De Bruyne, *op. cit.*, t. I, p. 410; cf. tb. Von Balthasar, H.U., *Liturgie cosmique. Maxime le Confesseur*, Paris, 1947, pp. 233 y 250.

⁹⁰De Champeaux et Dom Sterckx, *op. cit.*, pp. 11 y ss.; Dinkler E., *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln und Opladen, 1964, pp. 50-72, quien hace un importante estudio del uso de la Cruz como *clipeus* (escudo, defensa), en monumentos contemporáneos y posteriores, para probar el significado escatológico del símbolo, que perfectamente puede integrarse al de eje cósmico (v. Guénon, R., *Le symbolisme de la croix*, Paris, 1957).

⁹¹v. Bovini, *op. cit.*; Grabar, *op. cit.*

⁹²El motivo de la *swastika*; en grecas en mosaico, planas o con ilusión óptica, como en el interior del arco del testero (v. Bovini, *op. cit.*, p. 10 y detalle en Grabar, p. 117), se encuentra trabajando en el mármol, en el *Ara Pacis*, en arquitrabes en Baalbek (siglos I-II d.C.), v. Laroche, *op. cit.*, p. 141; fuera del mundo mediterráneo, en estuco en la

Los extremos de la toga de San Lorenzo, que vuelan hacia ambos lados de la imagen del mártir, hacen de su persona con la Cruz un eje de simetría, en la única composición que pareciera no tenerla.

El espacio está ganado; los símbolos comunican todo su mensaje; la ornamentación es más que simple decoración; y cuando es decoración pura, es el Oriente el que está arraigando en tierras de Ravena, aunque todavía remanentes del arte helenístico —el paisaje estilizado de la composición del Buen Pastor— estén presentes.

La tumba de Galla Placidia, en sí, es todo un símbolo de la profunda transformación que se ha operado en la creación de una obra de arte para adecuarla a las nuevas exigencias que la presencia de lo sagrado impone, así como de los elementos a que ha tenido que recurrir el artista para cumplir con tan elevadas exigencias.

El proceso que se está dando es de una complejidad enorme, y sólo podemos apuntar a sus aspectos más notorios.

En primer lugar, el arte oficial, resultante de siglos de tradición, aunque agotado y ya no patrocinado generosamente como antaño, se resiste a desaparecer del todo. La mayor parte de sus creaciones están allí, a la vista de los contemporáneos, y es así como se recurrirá una y otra vez a estos modelos de la Antigüedad Clásica; en esta perspectiva, es, sin duda, Constantinopla mucho más conservadora que Occidente. La continuidad imperial, el contacto vivificante con los grandes autores de la cultura griega, la querrela de las imágenes, son factores de gran peso en la persistencia de elementos de la estética en el arte bizantino, donde el gran centro artístico estará radicado, por siglos, en la capital; es allí donde el gran arte seguirá gozando de posibilidades de expresión, que las riquezas del Imperio

decoración de un panel del palacio de Kuh-i Juaya, en la Pérsida (siglo I. d.C.) (v. Ghirshman, *Irán*, fig. 54 y pp. 40-41); se trataría de un motivo surgido del meandro griego, según Ghirshman; también en el arte copto el motivo es bastante común, tanto en telas como en relieves de piedra (cf. *L'art copte*, ° 155; y *Rom-Byzanz-Russland*, Staatliche Museen zu Berlin, fot. 13, comt. p. 71); en un cancel de piedra de S. Apollinare Nuovo, en Ravena, forma parte de la ornamentación alrededor de la Cruz (v. Grabar, *La Edad de Oro de Justiniano*, fig. 314, p. 275); en la tumba de Aguilberta, se le distingue en la ornamentación lateral (v. Hubert, en *La Europa de las Invasiones*, Madrid, 1968, fig. 90, p. 78); formando parte de la ornamentación del arco sagrado que une las columnas de una página con los cánones en el Evangelario de S. Vicenzo al Volturmo, de mediados del siglo VIII (Brit. Mus., London, v. catálogo de la Exposición Internacional *Karl der Grosse, Werk und Wirkung*, Aachen, 1965, lám. 40, comt. 235), ornamento que se repite enmarcando una página del Salterio de Egberto, hacia el 980, hoy en Cividale (v. Mutherich y Wormald, en *El siglo del Año Mil*, fig. 111, p. 121). Wright, D.H., *The canon tables of the Codex Beneventanus and related Decoration*, en D.O.P., t. 33, 1979, pp. 137-155 y esp. láms. 5-6 y 10-11. También por cierto, en el arte musulmán, v. Strzygowski, *op. cit.*, fig. 82, p. 144: gran mezquita de Amida (Diarberkr), siglo XII.

le permiten. Hay, pues, un arte áulico oficial, del cual tenemos, desgraciadamente, pocos testimonios, pero suficientes para saber de la existencia de un arte no eclesiástico; con todo, este arte expresará por igual las características más acusadas de la nueva sensibilidad y voluntad artística. En esta etapa se ha dado un trasvase recíproco entre el ceremonial palatino —a la vez fuertemente influido por el mundo persa— y la liturgia cristiana oficial, en formación; préstamos y reforzamientos propician una aproximación que casi llega a una identificación entre el culto imperial y el culto divino, tal como se aprecia en el complejo ceremonial imperial bizantino. La imagen del emperador reviste características divinas y la imagen de Cristo se apropia de la dignidad, de ornamentos y de actitudes imperiales, es decir, orientales⁹³.

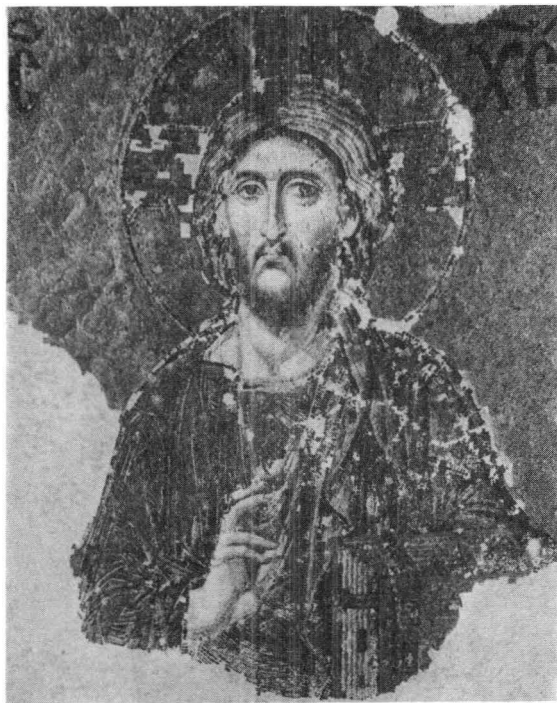


Platos con escenas mitológicas. Siglos VI-VII. (Cf. n. 94).

Pero la fuerza de las tradiciones clásicas —ofreciendo escenas recogidas de temas mitológicos de la literatura— no desaparece nunca del todo; estos aportes propician un tratamiento estético que, a menudo, sorprende en medio de las convenciones oficiales; sin embargo, el alcance de ellos parece ser muy reducido y quedar limitado en una tendencia arcaizante, que es uno de los rasgos de la cultura bizantina⁹⁴; pero más allá de estas expresiones, que no

⁹³Grabar, A., *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, 1936; Bréhier, L. et Batiffol, P., *Les survivances du culte impérial romain*, Paris, 1920.

⁹⁴v. Weitzman, K., *The survival of mythological representations in early Christian and Byzantine art and their impact on Christian iconography*, en *Dumbarton Oaks Papers*, 14, 1960, pp. 45-68 y 44 ilustraciones; v. tb. Talbot Rice, D., *Art Byzantin*, láms. 74 y 75 y p. 292, para los dos platos de plata, conservados en el Museo de L'Ermitage, uno de la primera mitad del siglo VI, representa a Atenea sentada entre Ajax, desnudo con el manto recogido al brazo, y Ulises; el otro, de comienzos del siglo VII, con una ménade y un sileno que carga con un odre lleno de vino; otros ejemplos, en Ross, M.C., *Catalogue of the Byzantine and early Medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, D.C., 1962, I. pls. 4, 6, 7 y 8, comts. pp. 3-10.



TRADICIO CLASICA
E ICONOS CRISTIANOS.

Pantocrátor. Santa Sofía,
Constantinopla, siglo XIII.



San Marcos.
Evangelario del siglo XI.
(Cf. n. 95).

alcanzan a producir una variación estilística acentuada, está el efecto que la tradición clásica —en este caso, helenística— ejerce en el arte bizantino; acción sutil, pero real, a la que habría que atribuir la *humanización* en el tratamiento de íconos venerados. Dentro del mayor respeto a las exigencias programáticas, al tipo consagrado de la imagen, a la presencia metahistórica de los personajes, el artista trabaja los rostros, buscando en ellos la emoción contenida; en esta búsqueda, gracias a un trabajo refinado, alcanza uno de los ideales del arte clásico, y logra alguna de las obras cumbres del arte bizantino⁹⁵.

Unos cuantos ejemplos servirán para comprender lo difícil y peligroso que es generalizar en historia. Trozos que se conservan del pavimento en mosaicos del Gran Palacio de Constantinopla, de comienzos del siglo VI, muestran cómo temas clásicos —la figura del filósofo, perspectivas con paisajes, audaces composiciones de grecas con la cabeza de un bárbaro de mostachos azules incorporada a las volutas de acanto— encuentran un sitio de honor en un monumento que, en otros trozos de mosaicos, ya revelan la búsqueda de una nueva solución estética: las figuras flotan en el espacio, como se aprecia en la hermosa composición en que un atlético muchacho conduce a un camello que lleva dos rollizos niños entretenidos con un pájaro⁹⁶.

De una fecha mucho más avanzada —posiblemente siglo IX— es un salterio conservado en la Biblioteca Nacional de París, que cuenta catorce miniaturas a página entera, de diferentes manos; uno de estos artistas pintó, entre otras ilustraciones, la escena en que figura el profeta Isaías en oración; su rostro y manos alzados hacia Dios, quien acoge la súplica; de la esquina superior derecha la mano de Dios envía sobre Isaías su bendición, que, representada por un rayo celeste —el color predominante dentro de la economía cromática que caracteriza la miniatura—, destaca sobre el fondo dorado e inicia una diagonal que se prolonga a través del brazo y de la antorcha apagada que porta la Noche; ésta, personificada en una

⁹⁵Grabar, A., *Byzance. L'art byzantin du Moyen Age. (Du VIII^e au XV^e Siècle)*, Paris, 1963, pp. 67-70; v. p. ej., la excelente reproducción de la página inicial del Evangelio de san Marcos, en que aparece el evangelista sentado frente a su pupitre (Suppl. gr. 50, Biblioteca Nacional de Viena, Evangelario del siglo XI, fol. 106b); se trata de una miniatura, en la cual, la cuidada anatomía, la maestría del trazado, la delicadeza del color, la fuerza de la personalidad, nos ponen frente a una obra maestra de la pintura clásica (v. Gerstinger, *Die griechische Buchmalerei*, lám. X. comt. p. 33).

⁹⁶Grabar, *La Edad de Oro de Justiniano*, láms. 105-108, pp. 102-106; del mismo, *La peinture byzantine*, pp. 74-76; Talbot Rice, D., *Art byzantin*, Paris-Bruxelles, 1959, fots. N^{os} 38-41, coment. pp. 278-279.

MOSAICOS DEL GRAN PALACIO DE CONSTANTINOPLA.



Greca. Cabeza de bárbaro con mostachos azules.



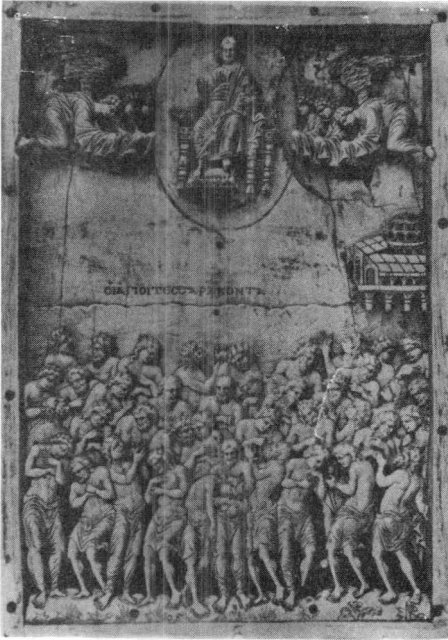
Composición flotando en el espacio.



El profeta Isaías entre la Noche y el Nuevo Día.

mujer de apostura y atuendo clásico, lleva un velo azul que se eleva por sobre su cabeza, velo que simboliza la noche; y, por si su intelección no fuese inmediata, el artista pone el nombre, tal como lo hace con Isaías y con el nuevo día, cuya alegoría es un niño que se incorpora a la escena, avanzando con una antorcha encendida; un paisaje estilizado, debidamente equilibrado, presta unidad a esta página, que es una verdadera obra maestra. En ella es evidente la influencia clásica —muy patente en la miniatura en que David está representado como Orfeo—, especialmente si la comparamos con otras ilustraciones del mismo salterio⁹⁷.

⁹⁷Talbot Rice, D., *op. cit.*, lám. IX, p. 21, coment. p. 297: comparar con lám. VIII, p. 20 y fot. N° 86 y con láms. en Grabar, *La peinture byzantine*, pp. 168-169, que corresponden a las misma mano del artista de la escena de Isaías, y pp. 172-173; también lo es la citada escena de David, v. Talbot Rice, D., *Byzantinische Kunst*, lám. VII, frente a p. 336, en la cual la Melodía está personificada, a partir de una imagen helenística de la diosa Io, v. pp. 339-340; cf. Weitzmann, *op. cit.*, pp. 67-68.



Los Cuarenta Mártires.
Marfil, siglo XII o XIII.

Admirable también es una placa de marfil, claramente dividida en una sección celestial, donde Cristo en majestad recibe la adoración perpetua de los ángeles —en este caso, en una composición simétrica que deja a tres ángeles a cada lado—, y una sección terrenal, en la cual se amontonan en un conjunto de extraordinaria riqueza, por la variedad de los estudios anatómicos, por la intensidad de las emociones contenidas, por la libertad de los movimientos y agrupaciones, las figuras semidesnudas de los Cuarenta Mártires, obra que se data en los siglos XII o XIII⁹⁸. La influencia clásica presente en este marfil se acentúa al enfrentarlo, por ejemplo, con el grupo de monjas que llenan una página de un manuscrito, fechable en Constantinopla hacia el 1400⁹⁹.

⁹⁸Talbot Rice, D., *Art byzantin*, fots. N^{os} 116-117, comentario p. 304; v. tb. Weitzmann, *op. cit.*, pp. 64-65 y Demus, O., *Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection*, en D.O.P., 14, 1960, pp. 89-119, con 31 láms., quien comenta ampliamente un icono portativo de los Cuarenta Mártires, pp. 96-109, y esp. p. 105, en que lo compara con el de Berlín; cf. Ross, *op. cit.*, pl. 124, comt. pp. 103-104; Beckwith, *The art of Constantinople*, fig. 178, pp. 134-137.

⁹⁹Talbot Rice, *op. cit.*, fot. N^o 191 y p. 326; reprod. en color, en Mathew, G., *Byzantine painting*, London (1950), pp. 20 y 21: "The abbess and the community of the Convent of the Virgin of the Protovestiarium at Constantinople".



El emperador Nicéforo Botaniate entre San Juan Crisóstomo y San Miguel.

Distinta es la solución en una composición estereotipada que se encuentra en un manuscrito de las Homilias de San Juan Crisóstomo, en la que el santo flanquea al emperador Nicéforo Botaniate (1078-1081), a quien acompaña el arcángel San Miguel; el emperador, en riguroso frontalismo, es el eje de la composición y descansa sobre un podio ricamente adornado, que flota —al igual que los dos santos y una minúscula figura a los pies del Emperador— en el espacio dorado. Todo obedece al programa de ofrecimiento o de dedicación, excepto el tratamiento de los rostros, que son retratos, cada cual a su manera: el del emperador, tostado y barbudo, es seguramente un retrato del natural, ya que el manuscrito es ofrecido a Nicéforo; el de San Juan Crisóstomo es un retrato estereotipado, propio de un asceta e intelectual, y el del arcángel es un retrato ideal, lleno de armonía, bondad y belleza¹⁰⁰.

¹⁰⁰Talbot Rice, D., *op. cit.*, fot. N° 163, y p. 317; Grabar, *op. cit.*, reprod. en color, p. 179 y coment. p. 180.

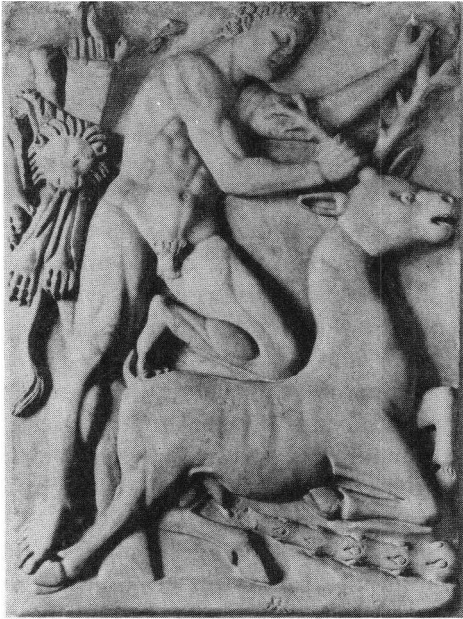
Similar es la solución en una de las composiciones de intercesión (*déesis*) más hermosas de las realizadas en mosaico, y que se encuentra en la galería sur de Santa Sofía. De dimensiones monumentales (casi seis metros de alto), se supone que es de fines del siglo XIII; sólo se conserva la parte superior, y, felizmente, los rostros; nuevamente estamos frente a retratos estereotipados, pero trabajados con tal maestría en la elegancia del diseño, en la gradación de los tonos, en el humanismo de las expresiones, que hacen de esta obra un ejemplo destacado de la vigencia de los valores clásicos en el arte bizantino¹⁰¹.



Déesis. Cristo entre la Virgen y el Bautista. Mosaico, Santa Sofía.

Igualmente es resabio de la tradición clásica la presencia del desnudo. Un relieve en mármol—conservado en el Museo Nacional de Ravena— muestra a Hércules dominando al ciervo, recogiendo un tema que data del siglo IV a. C.; si bien hay un cuidado por la anatomía, éste parece ya no ser producto de un estudio sino de la repetición lograda del modelo clásico; más interesante es la supeditación de las figuras al espacio rectangular, que impone soluciones

¹⁰¹Talbot Rice, D., *op. cit.*, láms. XXV, XXVI y XXVII y fot. N^o 172, coment. p. 319; Grabar, *op. cit.*, reprod. en color pp. 104 y 105, coment. p. 107.



Hércules dominando al ciervo. Ravena, siglo V o VI.

forzadas, pero bien resueltas. Este relieve se fecha en el paso del siglo V al VI, y puede relacionarse con platos de plata del tiempo del emperador Heraclio (610-641); en uno de ellos, David domina al león, en una composición que sigue de cerca el modelo de Hércules y el ciervo, aunque aquí David está vestido con túnica corta y capa al viento; en otro plato un Hércules desnudo, pero desproporcionado,



David matando al león. Siglo VI.

vence al león de Nemea¹⁰². También de fecha próxima al relieve en mármol, es un díptico en marfil en el cual se crea una novedosa composición ascendente de animales, que dan cuenta de un agudo sentido de observación, a la cual corona Adán sedente entre los árboles estilizados, donde encuentra también su lugar el águila; todavía más, el marco de la hoja del díptico es varias veces roto según lo exigen las figuras¹⁰³; este Adán en el Paraíso es expresión de la nobleza del cuerpo desnudo. También lo es la figura del segundo Adán, esto es, Cristo en su bautismo; recordemos los medallones centrales de las cúpulas de los baptisterios de Ravena; el primero, el de los ortodoxos, consagrado alrededor del 458, y el segundo, el de los arrianos, de medio siglo después. En ambos, la composición reúne a los mismos personajes: san Juan Bautista, semicubierto con su pelliza; el majestuoso anciano (especialmente en el baptisterio de los arrianos), con un manto que sólo le cubre las piernas, y que es alegoría del río Jordán; la paloma del Espíritu Santo, y Cristo, completamente desnudo, en el agua cristalina¹⁰⁴.

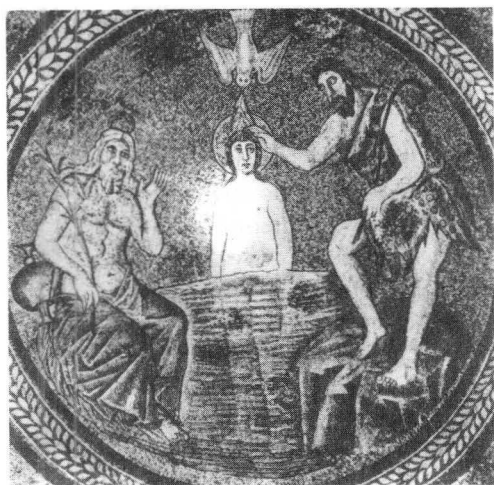
Las escenas de temas clásicos, que generalmente incorporan el desnudo, tienen abundante cabida en el conjunto de cofres de marfil, conocidos como “de rosetas”, cuyo más hermoso ejemplo es el llamado de Veroli, totalmente tallado con delicadas figuras que en la cubierta reproducen el rapto de Europa y en sus costados, otras escenas de la mitología. Evidentemente, nos encontramos frente a obras que proceden directamente de los modelos clásicos, puesto que en ellos la composición es del todo libre, sin traza de frontalismo,

¹⁰²Volbach, *op. cit.*, figs. 180, 250 y 251, coment. pp. 79 y 92; otro de estos platos, David matando al oso, en el Catálogo *Byzantine Art. An European Art*, Athens, 1964, pl. 496 y comts. pp. 222-224. El motivo de Hércules, o David, dominando al león, se encuentra en una seda posiblemente del siglo VI, en la cual el motivo se repite en parejas simétricas y opuestas, es decir, sometido por entero a un esquema oriental, v. Dalton, O.M., *Byzantine Art and Archeology*, New York, 1961 (1911), fig. 371, p. 591; tb. en Talbot Rice, *op. cit.*, lám. V (quien la data del s. VIII); para la persistencia del tema en la iconografía medieval occidental, v. Henderson G., *Early medieval*, Harmondsworth, Middlesex, 1972, figs. 87, 88 Y 90, pp. 135-139 y refs. pp. 254-255.

¹⁰³Dalton, *op. cit.*, fig. 116 y p. 195; Bianchi Bandinelli, *Roma. El fin del arte antiguo*, lám. 30 y p. 35.

¹⁰⁴Bovini, *op. cit.*, pp. 53-54 y 78-79; Volbach, *op. cit.*, figs. 141 y 149 y pp. 72-74; Grabar, *La Edad de Oro de Justiniano*, lám. 132; del mismo, *La peinture byzantine*, p. 116, v. reproducción del bautismo de Cristo, desnudo, en composición similar en la iglesia de Daphni, hacia el 1100, para comprobar la persistencia del programa y del desnudo, al igual que una ilustración del comienzo del Evangelio de S. Marcos, en un Evangelario perteneciente al monasterio de San Juan el Teólogo, Patmos, siglo XII, posiblemente procedente de un taller de Constantinopla (v. *Byzantine Art a European Art*, lám. 315, comt. pp. 318-319).

PERSISTENCIA DEL DESNUDO.



Bautismo de Cristo.
Medallón central
de la cúpula
del Baptisterio
de los arrianos.



Cofre de Veroli.



Adán en el Paraíso. Hoja de díptico, marfil.

simetría, ni jerarquización. El cofre de Veroli es fechado como obra del siglo X¹⁰⁵.

* * *

Confirmado, pues, que el arte cristiano bizantino —y lo mismo puede afirmarse del arte medieval de Occidente, para lo cual bastaría con citar los eruditos estudios de Panofsky— mantiene siempre una vinculación vitalizadora con la tradición clásica, que se expresa en varios momentos a lo largo de estos siglos, podemos retornar al estudio de los elementos constitutivos del arte cristiano propiamente tal, de entre los cuales la influencia persa tiene una preponderancia indiscutible¹⁰⁶.

No sólo en lo que se refiere al arte, significa Persia una anticipación en siglos, respecto al Occidente medieval; son muchos aspectos de su cultura los que permiten afirmar que en Persia se vive una Edad Media anticipada; los estudios de Althiem son, al respecto, iluminadores: muestran cómo Persia, en su organización social y militar, en su ética caballeresca, tiene una estructura feudal que influirá fuertemente sobre el mundo bizantino y de manera decisiva sobre el mundo musulmán, al que terminará conquistando culturalmente en tiempos de los Abasidas¹⁰⁷.

Persia es un hogar cultural, encendido —en los rescoldos de las arcaicas culturas mesopotámicas— por sucesivas migraciones de indoeuropeos; y Persia fue capaz de crear un lenguaje artístico —una

¹⁰⁵Talbot Rice, D., *Art byzantin*, láms. 108-109 y pp. 302-303, donde se indica que la precisión de la fecha fue propuesta por Weitzmann, en *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951 (obra que no hemos podido consultar); v. tb. Talbot Rice, D., *Byzantinische Kunst*, figs. 402-404, pp. 438-439.

¹⁰⁶Strzygowski planteó, a comienzos de siglo, la tesis "Oriente o Roma", y, desde entonces, sus resultados, discutibles en muchos casos (p. ej. Diehl, Ch., *Les origines asiatiques de l'art byzantin*, en *Journal des Savants* (avril 1904), ahora en *Etudes Byzantines*, New York (1963), pp. 337-352), han sido continuados por innumerables investigaciones que, en el fondo, vienen a corroborar su tesis, al comprobar que la fuerza del Oriente, de Persia en particular, en estos siglos era muy poderosa. Ha sido necesario que pasen generaciones de historiadores del arte, educados en la óptica de la estética clásica, para reconocer los valores, posibilidades e influencias de las estéticas no clásicas en la elaboración del arte medieval. Figura pionera en este campo fue el historiador Louis Courajod, quien en lecciones dadas en la Escuela del Louvre, en 1890/92, sostuvo en *Los orígenes del arte gótico*, (Buenos Aires, 1946), que hay que considerar una multitud de influencias, dentro de las cuales el Oriente bizantino y musulmán, y tras él, el persa, tiene una preponderancia decisiva.

¹⁰⁷Althiem, F., *Le déclin du Monde Antique. Examen des causes de la décadence. Le monde extra-romain. L'empire romain*, Paris, 1953, esp. pp. 19-52.

koiné— que tendrá amplísima difusión, al encontrar diversas vías de expresión hacia Occidente: una será a través del mundo de las estepas; otra, póstuma, con los árabes; y otra, especialmente importante para comprender la formación del arte cristiano, gracias a su acción mantenida en la frontera en el Asia Menor y Siria, es el Imperio romano, y su continuador histórico, el Imperio bizantino¹⁰⁸

Durante siglos fue Cosntantinopla el lugar privilegiado para la recepción, integración y difusión de motivos tomados de las artes persas; motivos que, vaciados de su contenido sacral originario, pasarán a constituir preciados elementos decorativos para el arte cristiano bizantino y para el Occidente medieval¹⁰⁹. Dos interesantes platos de plata, encontrados, uno —el de Riha— cerca de Alepo, y el otro —el de Stuma— en un lugar vecino, y con sellos que permiten datarlos en tiempos del emperador Justino II (565-578), presentan una composición notablemente similar en sus motivos principales, aunque haya algunos elementos diferenciadores. Cristo da la comunión bajo las dos especies, a los apóstoles que están agrupados a ambos lados del altar, seis a cada lado; y lo hace simultáneamente



Platos de plata del tiempo de Justino II (Cf. n. 110)

¹⁰⁸Ghirshman, *Irán. Partos y sasánidas*, v. esp. el cap. V, *El arte sasánida y su expansión*, pp. 283-342, donde —por cierto— se señala también las vías de expansión hasta el Lejano Oriente; Grabar, A., *Le rayonnement de l'art sassanide dans le monde chrétien*, en *La Persia nel Medioevo. Atti del Convegno internazionale*, Roma, 1970, ahora en *L'art du moyen âge en Occident, Influences byzantines et orientales*, London, 1980, XII, 679-707 y 39 pp. de ilustraciones.

¹⁰⁹V. p. ej., Focillon, H., *L'art des sculpteurs romans. Recherche sur l'histoire des formes*, Paris, 1964 (1931), esp. pp. 81-90; Mâle, E., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, 1966 (1945), pp. 12-18.

con uno de cada grupo, para lo cual Cristo es representado dos veces, cumpliendo ambos gestos litúrgicos al mismo tiempo¹¹⁰; se produce una impresión de conjunto de simetría con un eje místico, que en uno de los platos —el de Stuma— es insinuado por la lámpara que cuelga del *ciborio* que queda por sobre las cabezas de Cristo; más bien podría tratarse del arco sagrado, ya que en el otro plato, tras los conjuntos de figuras, aparecen dos columnas con arquivolta y, en el centro, el arco sagrado, en el cual se inscribe una concha, motivo decorativo formado a partir del motivo ornamental del sol radiante. Aunque hay acuerdo en considerar estos platos como producto de talleres de Constantinopla, es evidente la influencia en ellos de los motivos persas: el eje místico produciendo una simetría más conceptual que real y el arco sagrado, son más que suficiente para catalogar estos platos entre las muchas obras en que un tema central de la religión cristiana es representado recurriendo a aportes propios de la estética iránea.

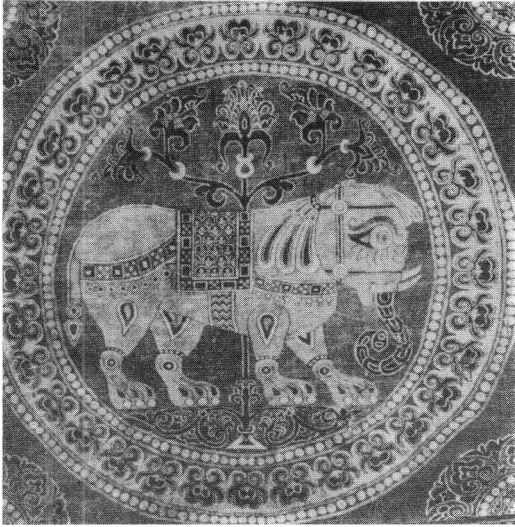
Por cierto, también otras grandes urbes del Imperio de Oriente eran, al igual que la capital, importantes centros industriales de artesanías de lujo; desde el momento que la seda dejó de ser un producto controlado por el comercio persa, y pudo cultivarse en territorios del Imperio de Oriente, pasó a ser un monopolio imperial. Bizancio usaba abundantemente de la seda para realzar la magnificencia de las ceremonias palatinas; cortinajes, almohadones y vestimentas, destacarán la dignidad de los espacios y de los personajes; también la seda será uno de los presentes más codiciados enviados a los reyes bárbaros, y, por lo mismo, su comercio fue cuidadosamente reglamentado¹¹¹. Pronto la Iglesia recurrió a la seda para la confección de los ornamentos litúrgicos, para cubrir las tumbas de los mártires, para las cortinas que engalanaban los lugares de culto, y que tenían todo un significado durante la celebración de los Divinos Misterios¹¹². Además de la seda, fueron los trabajos

¹¹⁰Los dos platos fueron descubiertos casi al mismo tiempo (1908-1909) y tienen diámetros casi idénticos —el de Stuma, 0,35 m. y el de Riha, 0,37— pero tienen diferencias estilísticas en el tratamiento de las figuras. El de Riha forma parte de la Colección de Dumbarton Oaks, v. Ross. *op. cit.*, I, pl. 10 y pp. 12-15; el de Stuma se encuentra en el Museo Arqueológico de Istanbul, v. Talbot Rice, D., *Art byzantin*, pl. 69 y p. 290; tb. Volbach, *op. cit.*, lám. 247 y p. 91; Beckwith, J., *op. cit.*, pp. 46-47, presenta las dos patenas enfrentadas, figs. 58 y 59. Un disco de plata, presumiblemente de Egipto, y de la primera mitad del siglo VI, en el medallón central, sólo muestra a dos figuras —una masculina y la otra femenina, ambas tocadas con gorro frigio— en posición simétrica, v. Ross, *op. cit.*, pl. 7B, comt. pp. 7-8.

¹¹¹Herrera, H., *Las relaciones internacionales del Imperio bizantino durante la época de las Grandes Invasiones*, Santiago, 1972, p. 26, y bibliografía allí señalada.

¹¹²Mâle, *La fin du paganisme en Gaule*, pp. 200 y ss.

INFLUENCIA DE MOTIVOS
IRANEOS



Elefante con el árbol de la vida. Seda,
Constantinopla, siglo X Aquisgrán



Cacería del león. Seda bizantina, siglo
VII Museo Vaticano



Grifos. Mortaja de San Siviardo. Seda,
Constantinopla, siglo XI Sens



Semourv. Copa de la época sasánida. In-
dia del norte

de orfebrería o de marfil, otros tantos objetos adecuados para recibir influencias orientales y transmitir las hasta el lejano Occidente.

El culto por las reliquias de mártires y santos —varias de ellas traídas desde las provincias orientales por los peregrinos o enviadas como regalo por los emperadores— permitió que trozos de telas de seda, en que se envolvía la reliquia, fueran guardados en los relicarios, y así muchos se conservasen hasta nuestros días; su estudio revela una serie de motivos que provienen del mundo parto-sasánida¹¹³; un motivo privilegiado es la composición antitética que, en el caso de la mortaja de San Víctor —conservada en el Tesoro de la Catedral de Sens, y que se presume que sea de la segunda mitad del siglo VIII—, tanto podría representar al profeta Daniel en el foso de los leones o al héroe mítico Gilgamesh dominando a las fieras¹¹⁴; en otros casos, el eje de simetría está dado por el árbol de la vida (*hom*), presentado como una palmera, o totalmente estilizado, flanqueado de grifos o por pavos reales¹¹⁵, por leones, jinetes arqueros, lanceros cazando leones, o por emperadores a caballo¹¹⁶; la pieza más famosa con esta

¹¹³Oscar Wilde en un artículo publicado en 1888, *Un libro fascinador (Obras Completas*, Aguilar, 1964, pp. 1077-1086), comentando el libro de Lefébure, *Historia del bordado y del encaje*, señala que "cuantas veces encontramos en la historia de Europa una resurrección del arte decorativo, parece que haya sido debido casi únicamente a la influencia oriental", y subraya la importancia de los motivos persas.

¹¹⁴Taralon, J., *Treasures of the Churches of France*, pl. 74y coment. p. 263.

¹¹⁵*Ibid.*, pl. 63, p. 261 y pl. 241, p. 302; similar composición se encuentra en la ornamentación musiva de una de las cámaras privadas del palacio de los reyes normandos en Palermo (s. XII).

¹¹⁶Ghirshman, *op. cit.*, figs. 282, 285, 287 y 421, pp. 232-235 y 314; Grabar, *art. cit.*, pl. XVI, 1; Talbot Rice, *op. cit.*, lám. 79; Volbach, W.F., *Las artes suntuarias*, en Hubert, J., Porcher, J., y Volbach, W.F., *La Europa de las Invasiones*, lám. 269; un ejemplo de particular interés es la seda, posiblemente tejida en Constantinopla, entre los siglos VII a IX, que envolvía la cabeza de san Carilefus, y que se conserva en la iglesia parroquial de Calais; los típicos medallones encierran la escena que recoge la leyenda de la hazaña del rey sasánida, Bahram V (420-438), quien, en una cacería, mató con una sola flecha a un león y al onagro, que aquél devoraba; la composición simétrica tiene como eje a una frondosa palma, v. Taralon, *op. cit.*, lám. 174, coment. p. 286. Un poema de Sidonio Apolinario (c. 430-489), obispo de Clermont, incluido en una de sus cartas (*Ep.* IX, XIII, 5, en la ed. de la Loeb Classical Library, t. II, pp. 572-573), entrega esta descripción de una tela púrpura tejida:

"Que los alhajamientos foráneos
muestren en bordados
los cerros de Ctesiphon y Niphates,
y las bestias veloces
sobre la espaciosa tela,
enfurecidas por una herida
bien imitada en escarlata,
y al simulado lanzamiento de una jabalina,

composición es, sin duda, el manto para la coronación de los emperadores del Sacro Imperio Romano¹¹⁷. Una seda conservada en el Tesoro de la Catedral de Aquisgrán tiene como tema de los medallones —característicos de muchas de estas telas— al elefante enjaezado, y como decoración para los espacios inferior y superior un estilizado árbol de la vida¹¹⁸. De la seda, el motivo pasó a la piedra; un ejemplo se encuentra en el Museo de Sorrento, y muestra a dos grifos enfrentados, custodiando al árbol sagrado¹¹⁹.

Según Grabar, el *semourv* —combinación de dragón con pavo real, y que, en el mundo persa, es un genio intermedio entre los hombres y los dioses— “es ciertamente el motivo iráneo que tuvo más acogida entre los decoradores de los países cristianos, desde Armenia hasta la Europa occidental, y especialmente entre los siglos IX y XI”¹²⁰; otro animal fantástico es el mencionado grifo, del cual hay un excelente ejemplo en una seda —conocida como la mortaja de San Siviard— conservada también en el Tesoro de la Catedral de Sens¹²¹.

*surge sangre incruenta
donde el Parto, de mirada torva,
e inclinado diestramente,
con su rostro vuelto hacia atrás,
hace avanzar a su caballo
y retroceder a su flecha,
huyendo de,
o poniendo en huida
a los animales simulados”.*

¹¹⁷Fillitz, H., *Die Insignien und Kleinodien des Heiliges Römischen Reiches*, Wien, 1954, láms. 23-26, comts. pp. 57-58.

¹¹⁸Talbot Rice, *op. cit.*, lám. 130 y coment. p. 307: por la inscripción se puede precisar que fue tejida en Constantinopla, en el siglo X.

¹¹⁹Ghirshman, *op. cit.*, lám. 399, p. 303.

¹²⁰Grabar, *art. cit.*, p. 701; pl. XX. fig. 3, Istanbul, Museo arqueológico; pl. XXII, fig. 1, Sebaste (Frigia), fragmento de un iconostasio; pl. XXVII, fig. 1, Amiens, salterio carolingio; pl. XXVIII, fig. 2, Gerona, Tesoro de la Catedral, *Beatus*; pl. XXXI, fig. 2, Ratisbona, esmalte otomiano; Ghirshman, *op. cit.*, fig. 260, p. 228, British Museum, copa sasánida; fig. 271, Rhages (cerca de Teherán), estuco, siglo VI-VII..C. y fig. 272, Taq-i Bostan, bajorrelieve en piedra, en el traje del rey, hacia el 600 d.C., p. 228; fig. 275, Museo de Artes Decorativas, París, seda, siglos VI-VII d.C. y fig. 276, Museo Nacional, Florencia, seda, siglos VI-VII d.C., p. 229; Hubert, *La arquitectura y la decoración esculpida*, en Hubert, Porcher y Volbach, *op. cit.*, fig. 119B, p. 101, Pavía, Santa María della Pusterola, tumba de la abadesa Teodota, hacia el 735: la composición, rodeada de una greca de racimos de uva y rosetones, presenta una estilización del árbol de la vida con una pareja de *semourv* enfrentados, con variante en la cola, la cual termina en flor de lis.

¹²¹Talbot Rice, *op. cit.*, lám. 131, p. 307.

Un motivo que alcanzará especial relieve es el del águila, por estar conectado al simbolismo del poder imperial. Estas grandes águilas hieráticas bizantinas, llevando a veces un anillo en su pico, bordadas sobre seda púrpura, son reminiscencia de las águilas que adornaban el trono de los reyes sasánidas¹²². La llamada capa de Carlomagno tiene bordadas cuatro grandes águilas heráldicas con aureola; otros ejemplos son la capa de San Albuino —en el Tesoro



Broche de la emperatriz Gisela (Cf. n. 124)

de la Catedral de Brixen— o la mortaja de San Germán de Auxerre¹²³. A veces la influencia puede haberse ejercido a través de la tradición goda, que tan bellos ejemplos durante la época de las grandes invasiones (Cf. supra p. 86 y n. 40); de manera que no podemos afirmar con propiedad si el modelo que se tuvo en consideración fue bizantino, árabe, germánico o directamente sasánida; pero, en todo caso, se trata de un motivo iráneo; así, por ejemplo, con un águila esmaltada, o el relieve que corona un capitel en el claustro de Moissac, con águilas bicéfalas esculpidas¹²⁴.

¹²²Taralon, *op. cit.*, p. 273, comentando la llamada Capa de Carlomagno, en el Tesoro de la Catedral de Metz, siglo XII, pl. 119.

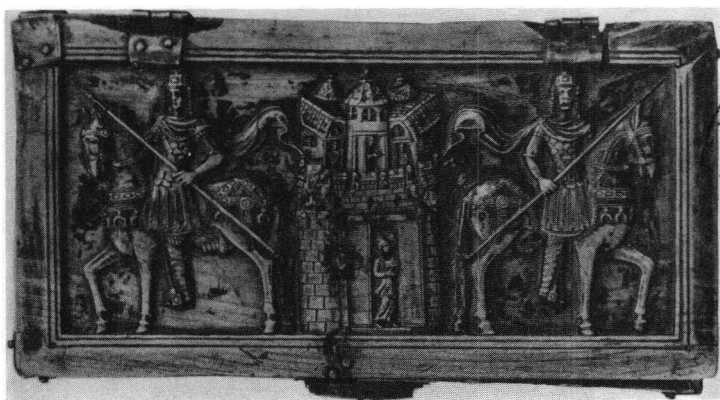
¹²³Talbot Rice, *op. cit.*, pl. XII y 132, ambas hacia el año 1000, coment. pp. 307-308; una dalmática de la iglesia de Ambazac, con águilas heráldicas, provendría de fábricas de la España musulmana y sería del siglo XIII, v. Taralon, *op. cit.*, lám. 190, comt. pp. 289-290; *L'art copte*, N^o 260, águila con las alas desplegadas que tiene una cruz en el pico, lino bordado con lana, Cheikh Abade (Antinoé), siglos III-IV d.C.; Dalton, *op. cit.*, fig. 86, estela funeraria, siglos VII-VIII.

¹²⁴Taralon, en *El siglo del Año Mil*, lám. 261, p. 262 (broche de la emperatriz Gisela, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum); Vidal, en Vidal, M., Maury, J., Porcher, J., *Quercy roman*, L'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-vire, 1959, pl. 3 en p. 110.



Capitel del claustro de Moissac

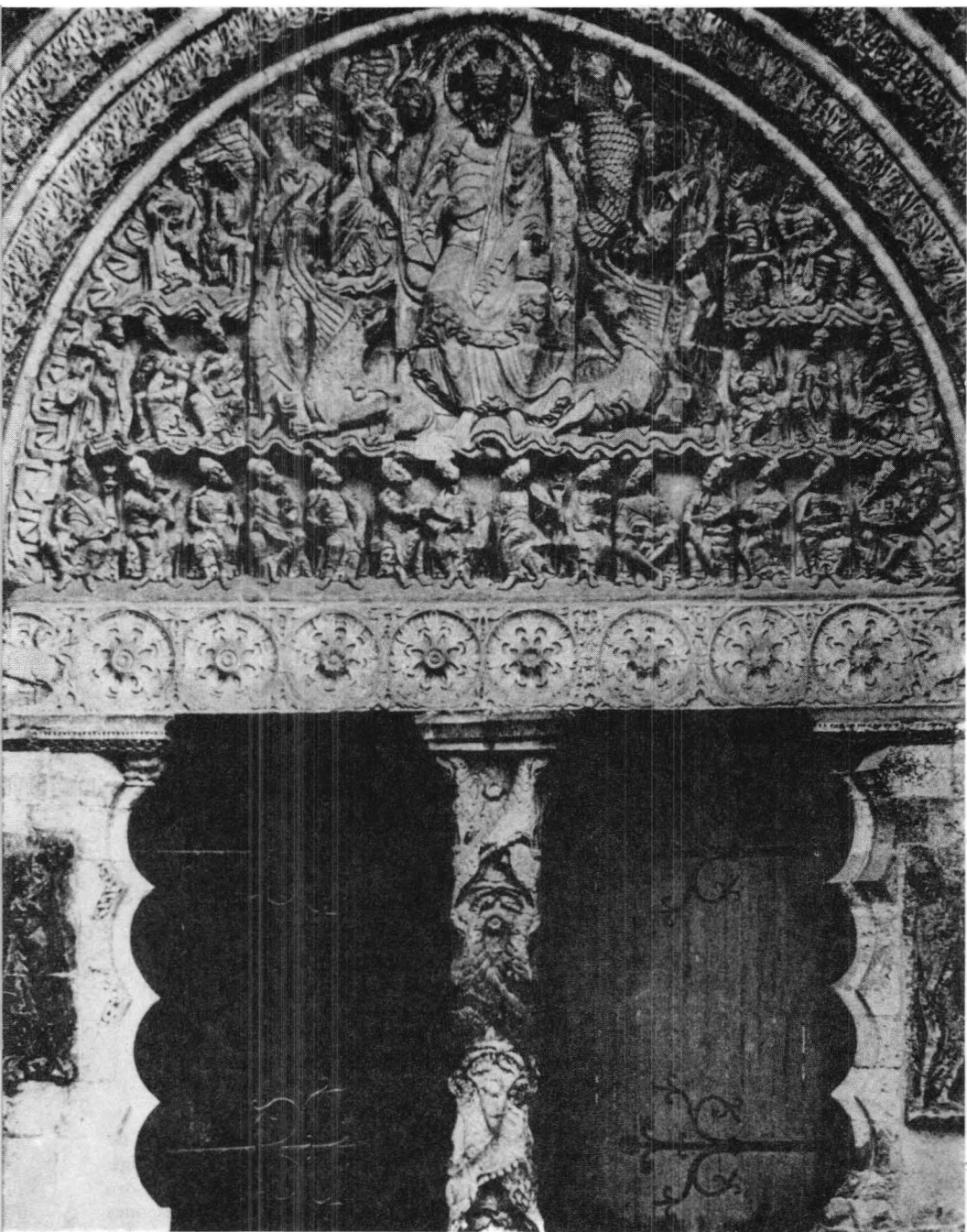
Una pequeña arqueta de marfil teñido de púrpura, y labrada en sus lados y tapa, también nos remite a influencias persas; en efecto, la simetría domina la composición de la tapa y de los costados; aun más, en la tapa, teniendo como eje una ciudad fortificada y conquistada, el emperador a caballo, lanza en mano y capa al aire, está repetido; en los costados, la composición es más libre, pero igualmente equilibrada¹²⁵.



Arqueta en marfil. Tesoro de la Catedral de Troyes

¹²⁵Talbot Rice, *op. cit.*, pls. 152-153, coment. p. 314, Tesoro de la Catedral de Troyes, siglos X-XI; Taralon, pl. 94, coment. pp. 267-268; Ghirshman, *op. cit.*, figs. 420 y 422; Grabar, *art. cit.*, p. 696. V. tb. el peine litúrgico de San Lupus, en el Tesoro de la Catedral de Sens, siglos VII-VIII, marfil calado, con una composición de leones enfrentados con el árbol de la vida como eje, Taralon, *The Treasures of the Churches of France*, p. 264.

MOISSAC Y LA PRESENCIA DEL IRAN



Pórtico de Moissac



Aguamanil persa.
Siglos VI-VII. París



Pilar central del pórtico de Moissac (detalle)

Apuntemos también un aguanil de plata decorado con dos leones cruzados, que inmediatamente recuerda el pilar central del pórtico de Moissac, con sus tres parejas de leones entrecruzados, elevándose hasta los tres metros y medio¹²⁶.

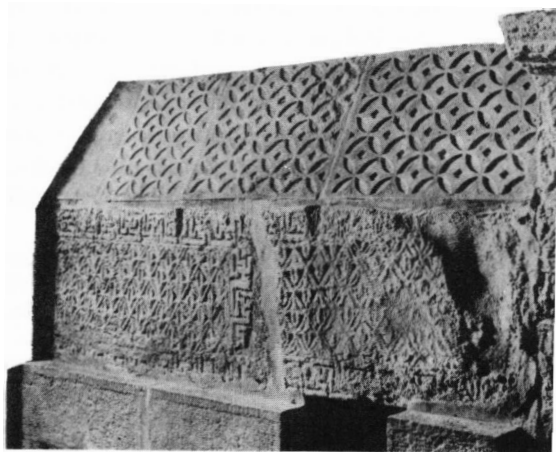
Indiquemos, por último, un motivo decorativo que probablemente del tejido ha pasado al estuco, al mármol y al mosaico; se trata de círculos superpuestos que se cortan en los puntos de los diámetros cruzados, dejando en el centro de cada círculo un botón, y formando conjuntos de cuatro pétalos. Un ejemplo temprano se

¹²⁶Ghirshman, *op. cit.*, fig. 404, Biblioteca Nacional, Gabinete de las Medallas, París, siglos VI-VII; Grabar, *art. cit.*, pls. XXXII, fig. 2 y XXXIII, fig. 2; Vidal, *op. cit.*, fots. 1, 3 y 28, coment. pp. 101-102: "El pilar central (trumeau) de Moissac, austero y heroico, es oriental tanto en su grandeza como en su inspiración procedente de alguna decoración copta, eslabón de una cadena que la une a la antigüedad sasánida o, más lejana aún, caldea"; v. tb. fot. 8 del conjunto correspondiente a la abadía de Souillac, a partir de p. 260, fragmento de un pilar central: león y leona entrecruzados devorando un carnero, coment. p. 285.

INTERESANTE MOTIVO ORIENTAL
EN OCCIDENTE (Ver supra p. 114).

Estatua de Samtruq, rey de Hatra.
Siglo I-II d.C.

Tumba de Santa Aguilberta
(† 665). Abadía de Juarre.



encuentra en un panel de estuco, en Kuh-i Juaya —en el Seistán, al extremo occidental del Imperio indo-parto—, fechado en el siglo I d. C. (V. supra Lám. p. 114); después lo encontramos finamente esculpido en la túnica corta y en los pantalones de Samtruq, rey de la ciudad parta de Hatra, en la alta Mesopotamia, a orillas del Tigris; esta estatua de mármol se fecha entre los siglos I a II d. C.¹²⁷.

Pasando del mundo parto al mundo romano-cristiano, encontramos la decoración musiva de una bóveda de la iglesia de San Jorge —en Salónica— de comienzos del siglo V, donde el mismo motivo, más trabajado en los pétalos, da la impresión de un tapiz¹²⁸. Ya incorporado al mundo cristiano, el motivo aparece en fustes de columnas en La Alberca, cerca de Murcia, y en placas de canceles, y en variados otros testimonios en la España visigoda¹²⁹. En la Francia merovingia, se utilizó para decorar la cubierta de la tumba de la abadesa Santa Aguilberta, muerta el 665 —que se encuentra en la cripta de la abadía de Juarre—, consiguiendo, con gran economía de técnica, un interesante efecto de luz y sombra¹³⁰. Para esta fecha, el motivo había sido recogido también en la orfebrería; en un fragmento de oro de la famosa Cruz de San Eloy, fechable hacia el 600, aparece como parte del alveolado¹³¹. Totalmente contemporánea es la encuadernación en oro, con piedras preciosas, camafeos antiguos y esmaltes, para los Evangelios que el papa Gregorio Magno envió como parte de un conjunto de regalos a la reina Teodelinda (603 d. C.), y que se conserva en el Tesoro de Monza; todo el borde, más unas secciones que encuadran los camafeos, tiene un alveolado que repite indefinidamente este motivo¹³². La conocida corona votiva de Recesvinto (649-672) está recorrida en ambos bordes por el mismo

¹²⁷Ghrishman, *op. cit.*, fig. 54, pp. 40-41 y fig. 105, p. 94.

¹²⁸Grabar, *art. cit.*, pl. VII, fig. 2.

¹²⁹Camps, E., *El arte hispanovisigodo*, en Menéndez Pidal, R., *Historia de España*, III, *España Visigoda*, fig. 200, pp. 525-526 (sin fecha) y figs. 513 y 514 y p. 752 (López, M., *Arte visigodo. Adiciones*); v. tb. Fontaine, J., *El prerrománico*, Madrid, 1978 (1973), fot. 7, otra columna de La Alberca; fots. 9 y 10, placas de cancel calado, Basilica de Aljezares, Museo Arqueológico, Murcia; fot. 30, variante en una cara de un pedestal visigodo que sustenta una pila de agua bendita, a la entrada de la mezquita de Córdoba, siglo VII; fot. 40, cara de una pilastra de la Alcazaba de Badajoz; fot. 59, pórtico oeste de San Juan de Baños y fot. 63, decoración en la imposta de la capilla absidial; y tb. figs. 48, 57, 53 y 59.

¹³⁰Hubert, en la *Europa de las Invasiones*, fig. 90, p. 78; Ghirshman, *op. cit.*, fig. 383, p. 295.

¹³¹Volbach, en *La Europa de las Invasiones*, lám. 266 y p. 243.

¹³²*Ibid.*, lám. 241, p. 231.

motivo¹³³. De la época carolingia es una placa de cancel con entrelazos, que básicamente trabaja el motivo estudiado¹³⁴.

* * *

Pero tal vez la influencia más importante se dio en la arquitectura. Las primeras iglesias cristianas del Cercano Oriente, de tiempos de Constantino, denotan una incorporación totalmente lograda de elementos persas, a las soluciones arquitectónicas occidentales. Esta conjugación fecunda —como que se irradiará muy pronto por las tierras de Occidente— muestra que los habitantes de las provincias orientales estaban ampliamente familiarizados con los espacios, fachadas y ornamentaciones de los monumentos de la Gran Siria, territorio riquísimo en restos que son buen testimonio de la presencia del Oriente hasta los bordes mismos del Mediterráneo. En verdad, para la época de Constantino y de la construcción de las más antiguas iglesias dentro de las fronteras imperiales, ya había una experiencia en tierras orientales, que bien puede remontarse al siglo II d. C. El cristianismo se expandió hacia el mundo persa, teniendo su primera avanzada en el reino de Adiabene, a orillas del alto Tigris; en la ciudad de Nisibis se formó un centro de estudios teológicos que se conoce como la Escuela de los Persas, en relación con Edessa, antiguo obispado sobre el Eufrates, y dependiente del patriarcado de Antioquía. Desde Nisibis se establecía la conexión con la cristiandad persa, que tenía su sede en Ctesifonte¹³⁵.

También Armenia y otros reinos del Cáucaso, recibieron el cristianismo a lo largo del siglo III; hacia estas regiones, la influencia principal fue ejercida por el obispado de Cesárea de Capadocia, donde se consagraba a los obispos de Armenia¹³⁶; por esta razón, en esa zona fue más fuerte la presencia griega que siria, y así también, cuando se dio una maduración cristiana en Armenia y Georgia, esa

¹³³*Ibid.*, lám. 248; Culican, W., *El confín del mundo*, en Talbot Rice, *La Alta Edad Media. Hacia la formación de Europa*, p. 181, hermosa reproducción a todo color; tb. en Menéndez Pidal, *España visigoda*, láms. 44 y 438 y p. 684 (Ferrandis, J., *Artes decorativas visigodas*); otro ejemplo del siglo VII, el llamado broche Castellani, en el British Museum, v. Bullough, D., *La Italia germánica*, en Talbot Rice, *op. cit.*, p. 164; tb. Lasko, P., *Ars Sacra 800-1200*, Harmondsworth, 1972, lám. 5, p. 9. También se le encuentra en el arco que une las columnas de una tabla con los cánones de los sinópticos en el Codex Bezae Cantabrigiae, v. Wright, *art. cit.*, *D.O.P.*, t. 33, lám. 2 frente a p. 144.

¹³⁴Aubert, M., *La sculpture française au Moyen Age*, 1946, p. 10, a comparar con un entrelazo formado con el mismo motivo en la iglesia de Ertazminda, en Georgia, siglos XI-XII, v. Baltrusaitis, J., *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1930, pl. IV, 7.

¹³⁵Herrera, H., *op. cit.*, pp. 43-44 y la bibliografía allí señalada; cf. tb. Strzygowski, *op. cit.*, pp. 5 y 9.

¹³⁶Herrera, *op. cit.*, pp. 44-45.

misma vía fue la recorrida en sentido contrario, llevando sus influencias artísticas hasta la misma Constantinopla.

La ofensiva sasánida en esas regiones frenó la expansión cristiana, pero no la anuló; es comprensible que esas sucesivas generaciones de cristianos en tierras persas o sometidas a su influencia, se hayan empapado con las expresiones culturales iráneas, y que sus iglesias acogiesen motivos arquitectónicos y ornamentales orientales. Estos edificios, generados por las necesidades litúrgicas —y cuyas ruinas en algunos casos todavía se conservan—, consiguen soluciones que mantendrán su validez por siglos en esas mismas tierras, y que encontrarán amplia difusión dentro de las provincias del Imperio romano; retenida su imagen por misioneros provenientes de esas zonas, o recogida por los peregrinos que nunca interrumpirán la conexión entre las tierras de Occidente y la de los Santos Lugares, encontramos el testimonio de esa influencia —una y otra vez— en la formación del arte cristiano¹³⁷.



Ampolla de peregrino (Cf. n. 137).

¹³⁷Mâle, *op. cit.*, Cap. III. *Les pèlerinages en Orient et leur influence sur l'art*, pp. 69-107; v. tb. Grabar, *El primer arte cristiano*, p. 178; Ebersolt, *Orient et Occident*, pp. 12-13; un vehículo importante en la transmisión de motivos artísticos fueron —por ejemplo— las ampollas que los peregrinos traían desde Tierra Santa o de los grandes centros monásticos del Oriente, y de las que se encuentran numerosos ejemplares en los museos, v. Ross, *op. cit.*, 87 A-B, comt. pp. 71-72; Ebersolt, J., *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant et pendant les Croisades*, Paris, 1954 (1928), pl. III, 2 y V, 1.

En Siria oriental, la iglesia cristiana más antigua conservada es Umm idj Djimal, que data del 345, y le sigue Mar Jakub, en Nisibis, del 359; ambas, con ábsides y con decoración exterior de frisos perfilados, la segunda¹³⁸; también en la Mesopotamia meridional, está la basílica con cúpula central sobre planta cuadrada y con tres ábsides de Meiafarqin, donde se encuentran capiteles-imposta de tipo canasto¹³⁹. La cúpula, coronando el cubo, y descansando sobre las pechinas, es un motivo que avanza hacia Occidente, desde Irán —donde se originó— pasando por Armenia; esta solución se repetirá con dos o tres cúpulas sobre la nave central de la basílica, como en el caso de los Santos Apóstoles en Constantinopla, o en basílicas románicas del sur de Francia¹⁴⁰.

Otro motivo oriental incorporado al conjunto de la iglesia cristiana fue la torre. Un monumento hoy desaparecido, la catedral de Turmanin —en Siria del Norte— tenía una fachada flanqueada por dos poderosas torres cuadrangulares de tres piso, que se elevaban hasta el nivel de la nave central; también la basílica de Qalbloze, cuyas ruinas permiten formarse una imagen muy completa de estas obras¹⁴¹; y no son los únicos ejemplos, ya que también en Asia Menor y en Armenia se recoge esta antiquísima tradición, que tuvo en los palacios aqueménidas una majestuosa presencia¹⁴².

Motivos tradicionales del mundo iráneo, que serán incorporados a las nuevas formas cristianas y que tienen en estas regiones del Cercano Oriente su cuna, son: el ábside, la cúpula, la columnata con arcos, las torres; con ellos, tenemos ya los elementos principales de los templos cristianos; aun más, la unión de la basílica con la cúpula, llamada a ser una de las formas más representativas de la arquitectu-

¹³⁸Strzygowski, *op. cit.*, pp. 9 y 30, figs. 2, 3, 14 y 68; como antecedente del ábside en las iglesias cristianas y en basílicas civiles romanas —la de Pompeya sería uno de los ejemplos más antiguos de Occidente (v. Brion, *op. cit.*, p. 105)— hay que tener presente la sala abovedada, *iwán*, abierta a una patio, característica de los palacios persas; y de las cuales se conserva aun el gigantesco *iwán* del palacio de Chapur I, en Ctesifón, de treinta metros de alto, v. Ghirshman, *op. cit.*, láms. 172 y 173, p. 136, y Laroche, *op. cit.*, foto pp. 155-156; Mâle, *op. cit.*, p. 103.

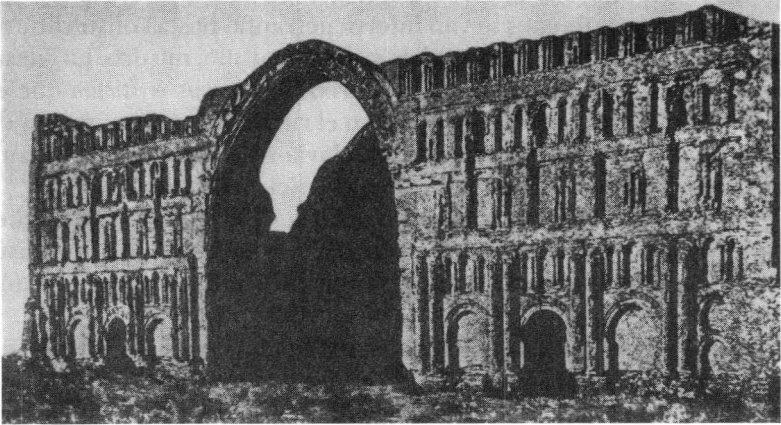
¹³⁹Strzygowski, *op. cit.*, pp. 30 y 100, figs. 62 y 66; v. infra n. 157.

¹⁴⁰*Ibid.*, pp. 30 y ss. y 162; Vidal, Maury, Porcher, *op. cit.*, p. 201: Cahors, Moissac (desaparecidas), Souillac, Solignac, Périgueux; v. tb. Trebbi del Trevigiano, R., *Espacio y tecnología como novedad y aporte de la arquitectura romana del Imperio*, en *Semanas de Estudios Romanos*, 11, Valparaíso, 1984, pp. 125-135.

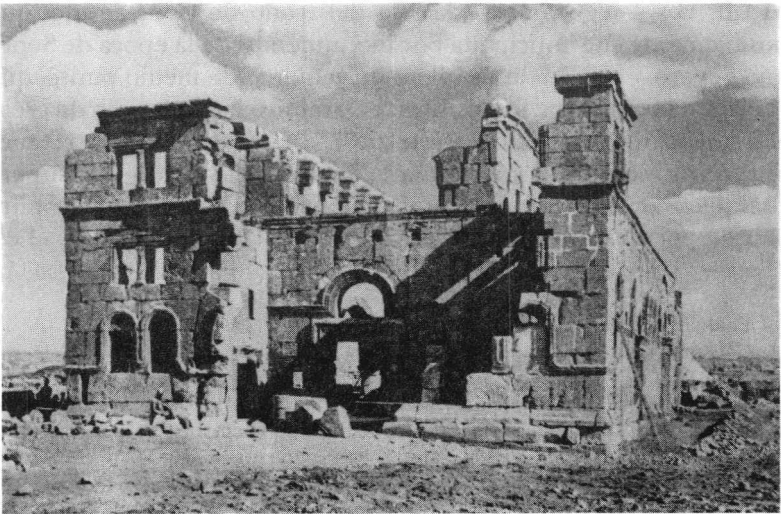
¹⁴¹Strzygowski, *op. cit.*, fig. 33, pp. 85-86, conocida gracias a un grabado de Melchior de Vogüé (1876); Grabar, *op. cit.*, figs. 52 y 43-48, y p. 44.

¹⁴²Ghirshman, R., *Protoiránicos, medos, aqueménidas*, Madrid, 1964, fig. 188: Susa, plano de palacio y de la *apadana*; fig. 277: Nash-i Rústam, templo del fuego (siglos VI-V a.C.), pp. 227-229; Mâle, *op. cit.*, p. 103.

MOTIVOS ARQUITECTONICOS ORIENTALES EN LAS IGLESIAS
CRISTIANAS



Iwan de Ctesifón (Cf. n. 138)



Ruinas de la Basílica de Qalbloze

ra cristiana, tiene en el Asia Menor sus primeras manifestaciones; desde allí, peregrinos transportarán esta solución hasta las lejanas Galias, donde Félix, obispo de Nantes, terminó hacia el 567 una catedral, que Fortunato describe en versos no fáciles de interpretar, pero que a Mâle le permiten ver que una cúpula, elevada sobre base cuadrangular, coronaba la basílica en el centro, esto es, antes del ábside¹⁴³.

De este modo, el espacio de la iglesia se va ampliando, a la vez que sus distintos volúmenes se van interpenetrando hasta constituir una unidad plena de sentido litúrgico, y, por lo mismo, místico. La iglesia será desde entonces un símbolo pétreo del *Corpus mysticum* que es Cristo y los fieles, y que encuentra en el ritual de la consagración de las iglesias su adecuada exégesis. Todavía más, cada iglesia es también anticipo de la Jerusalén celestial y del Reino de los Cielos¹⁴⁴.

Es indispensable referirse a las termas y basílicas de la Antigüedad pagana, y a las transformaciones que van recibiendo, hasta dejarlas adecuadas para las nuevas funciones que la liturgia cristiana requiere.

En las termas “por primera vez aparecen las bóvedas en forma de cruz, descansando sobre columnas gigantescas y formando una sucesión de baldaquinos, limitados por las paredes y las salas circundantes. Esta idea, recogida y sutilmente elaborada en las construcciones monumentales de la época justiniana, continuó haciéndose sentir a lo largo de toda la Edad Media”¹⁴⁵.

En algunas construcciones, tal como en el Aula de Tréveris (a. 310 d. C.) —seguramente la sala del trono de Constantino, que posiblemente fue anticipada por monumentos de la época de Septimio Severo— con su doble hilera de ventanas de medio punto, que alivianan los muros e intensifican la luminosidad, al punto de crear “un nuevo orden luminoso y estelar”¹⁴⁶, “el intruso quisiera retener la respiración ante la grandiosa extensión del recinto que supera cualquier concepto de medida imaginable. No hay ninguna columna que permita apreciar empíricamente el tamaño; el color, el es-

¹⁴³Mâle, *op. cit.*, pp. 167-168.

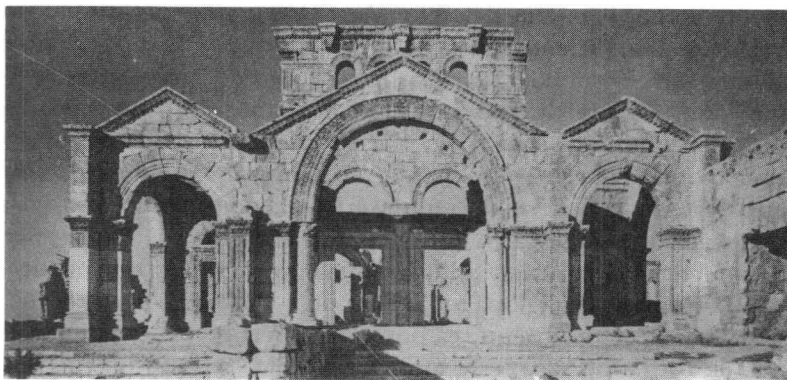
¹⁴⁴Hani, J., *Le symbolisme du temple chrétien*, Paris, 1962, esp. caps. VI y VII, pp. 54-71.

¹⁴⁵Sedlmayr, H., *Épocas y obras artísticas*, Madrid, 1965 (1959), p. 27; el *frigidarium* de las Termas de Diocleciano (298-306 d.C.), de hecho ya entrega el espacio basilical, que ha de constituirse en modelo para las basílicas cristianas, v. Toynbee, Jocelyn M.C., *Lejos de la belleza pura. La arquitectura y el arte en el mundo grecorromano 31 a.J.C.-390 d.J.C.*, en Toynbee, A., *El crisol del Cristianismo*, p. 174, fot. 2, y p. 193; Binda, E., *Tres invariantes de la arquitectura de Roma imperial*, en *Academia*, 5-6, Santiago, 1983, pp. 199-213, esp. 204-206.

plendor de la sala y todo lo que en ella se mueve, descarga su fuerza imponente sobre el visitante (...). Aquí se acercaba uno al dominador absoluto del mundo, al semidiós ante el cual todos los hombres debían estar conscientes de su pequeñez. En este sentido, este salón que no parece terreno representa toda la majestad del Imperium Romanum...”¹⁴⁷.

Con la conversión al cristianismo de Constantino y su familia, estos vastos espacios —especialmente pensados para acoger a una apreciable cantidad de personas y para provocar en ellas un profundo sentimiento de veneración— fueron erigidos como iglesias en los grandes centros de la historia de la Salvación, así en Belén y Jerusalén, que pasaron a constituirse inmediatamente en centros de constante y fervorosa peregrinación¹⁴⁸; como también en las ciudades residenciales de los emperadores —Roma, Constantinopla, Tréveris, Milán— o en numerosos lugares, a lo largo y ancho del Imperio, donde una comunidad cristiana quería tener su digno espacio para la sagrada liturgia. En regiones donde el material permitía una construcción en piedra —la Gran Siria, por ejemplo—, muchas ruinas imponentes son testimonios de las soluciones logradas en estos lugares tan ricos en fecundos contactos.

Tal vez el conjunto monumental más impresionante son las ruinas del monasterio de San Simeón el Estilita (construido c. 480 d.



Pórtico de San Simeón el Estilita (c. 480 d.C.)

¹⁴⁷*Ibid.*, p. 40, cit. de W. von Massow; Toynbee, Jocelyn, *art. cit.*, p. 194.

¹⁴⁸Unas breves páginas muy lúcidas sobre este complejo problema, en Marrou, *¿Decadencia romana o antigüedad tardía?*, pp. 109-116; tb. Toynbee, Jocelyn, *art. cit.*, pp. 193-199; Krautheimer, R., *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, Middlesex, 1965, pp. 18-44.

C.); la basílica del planta de cruz latina, tiene en su centro todavía un resto de la columna sobre la cual vivió Simeón († 459); a su alrededor se organiza un poderoso octógono, del cual se proyectan los cuatro brazos, uno de los cuales —el que cae hacia el Oriente— termina en tres ábsides. El arco triunfal sobre el ábside principal y los laterales, los arcos sobre los pilares del octógono central, el gran arco de la fachada sur y los que forman el narthex, los arcos de las ventanas —las del ábside contorneadas con el festón consagratorio— nos ponen frente a un monumento que, aunque mantiene algunos motivos clásicos —los frontones de la fachada, por ejemplo—, parece anticipar en siglos a una gran obra del románico¹⁴⁹.

En general, puede afirmarse que, en la readecuación del espacio basilical, lo distintivo de la acción cristiana, se da en el tratamiento de la pared, tendiendo a su desmaterialización¹⁵⁰, proceso que llegará a su culminación en el siglo XIII, con una obra como la Sainte Chapelle.

Inicia este proceso la combinación de las columnas con el arco de medio punto, y se completa con la incorporación de una planta de luces, producida por las ventanas de las paredes elevadas sobre los arcos, solución conseguida ya en la arquitectura imperial en el siglo III¹⁵¹.

Respecto a la primera forma descrita, una de las representaciones más antiguas está en una pareja de altares del fuego, cerca de Persépolis, posiblemente del siglo IV a. C.¹⁵², y que, en la arquitectura del Cercano Oriente, encuentra su ubicación y función. El arco sagrado sería el símbolo de las órbitas de los cuerpos celestes¹⁵³, y, como tal, símbolo de la renovación incesante de las misteriosas fuerzas celestes; en esta perspectiva, se comprende entonces que el espacio donde se celebran los Santos Misterios quede separado del resto del espacio sagrado del templo cristiano por un gran arco, para significar que allí se está en un sitio donde espacio y tiempo pierden sus categorías naturales y adquieren las propias de la eternidad.

En otros casos, la iglesia toda es acotada, mediante una moldura continua en el exterior, que va por sobre puertas y ventanas, donde toma la forma de arco; este motivo simbólico se hace mucho más evidente sobre la desnudez de los muros pétreos de algunas iglesias

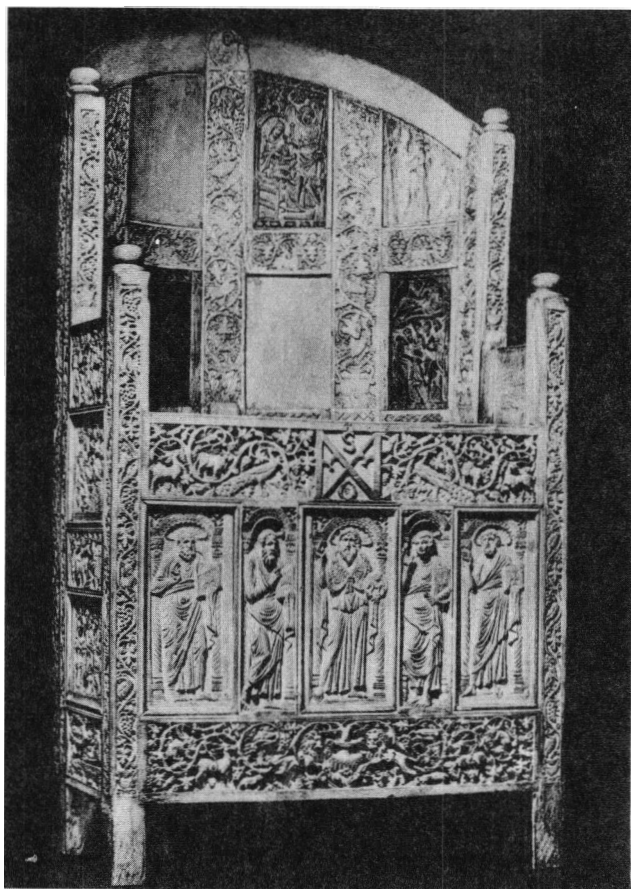
¹⁴⁹Grabar, *La Edad de Oro de Justiniano*, planos 423, p. 354, láms. 49-56, pp. 48-51.

¹⁵⁰Sedlmayr, *op. cit.*, pp. 54 y 62.

¹⁵¹*Ibid.*, pp. 51 y 66.

¹⁵²Strzygowski, *op. cit.*, fig. 43 y p. 74; v. Ghirshman, *op. cit.*, fig. 276, altares de Nash-i Rustam, de fecha imprecisa (siglos III al VI d.C.); tb. en Laroche, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵³Strzygowski, *op. cit.*, p. 73; De Champeaux et Sterckx, *op. cit.*, pp. 11 y ss.



Cátedra en marfil del arzobispo Maximiano de Ravena (545-553). (Cf. n. 155)

de Siria¹⁵⁴. El elevado valor simbólico de la sacralidad de este motivo hace que sea acogido en manuscritos, en platos y piezas en marfil¹⁵⁵, y en ornamentación de interiores de iglesias; entre muchos ejem-

¹⁵⁴Strzygowski, *op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁵*Ibid.*, pl. IX y fig. 73: manuscrito mesopotámico de Rabula, fechado en el 586; pl. XXIII: platos de la Colección Morgan, Metropolitan Museum, New York, David conducido ante Saúl y armado; Volbach, *op. cit.*, f. 53 y coment. pp. 55-56: *Missorium* de Teodosio I, 388, o las muchas obras de marfil, dípticos consulares o los paneles con las figuras de S. Juan Bautista y de los cuatro Evangelistas que están en el frontis del asiento de la importante cátedra del arzobispo Maximiano de Ravena (545-553), *Ibid.*, figs. 224-229 y comt. pp. 88-89.



Cancela con crismón
de la Mérida visigótica.

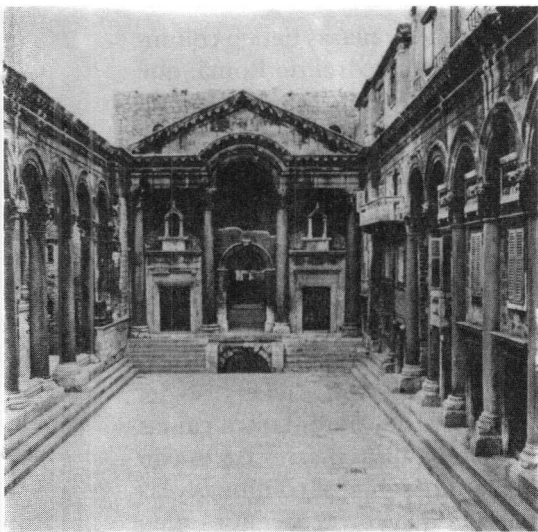
plos, hay una hornacina, procedente de la Mérida visigótica, en cuyo interior cóncavo se encuentra el crismón con el alfa y la omega, y en la arcada misma el sol naciente iluminando con sus rayos todo el espacio¹⁵⁶. El simbolismo no puede ser más elocuente: todo tiempo y lugar redimido por el sacrificio de Cristo.

La columnata con arcos es el desarrollo natural de la concepción simbólica anotada; originada seguramente en Siria¹⁵⁷, se impondrá en Occidente en tiempo de Diocleciano, y el mejor ejemplo se encuentra en su palacio de Spalato, en el *vestíbulo* que conduce al *sacrarium*, donde se puede gozar de la presencia de la majestad imperial; el carácter particular de este acceso hacia lo sagrado se destaca en el conjunto del palacio porque es el único que tiene este

¹⁵⁶Camps, en *El arte hispanovisigodo*, p. 545, fig. 260; v. tb. fig. 240, p. 535; tb. en Fontaine, J., *El prerrománico*, Madrid, 1978 (1973), fot. 29; variantes simplificadas fot. 34 y fig. 167; *L'Art Copte*, N^o 60, estela funeraria, siglo VIII.

¹⁵⁷El reemplazo del arquivitrabe por el arco contribuyó a la desaparición del fino capitel de acanto —en razón de la presión lateral ejercida por el arco— y a su reemplazo por el capitel-imposta o el capitel-canasto, que tienen macizos ábacos; el ejemplo más antiguo que se conoce es el pretorio de Mousmiyé (160-169 d.C.), en Siria, gracias a un dibujo de Vogüé, v. Strzygowski, *op. cit.*, pp. 100 y 186, láms. 106 y 107; el capitel-imposta tendrá amplia acogida en la arquitectura bizantina: los monumentos de Ravena lo comprueban.

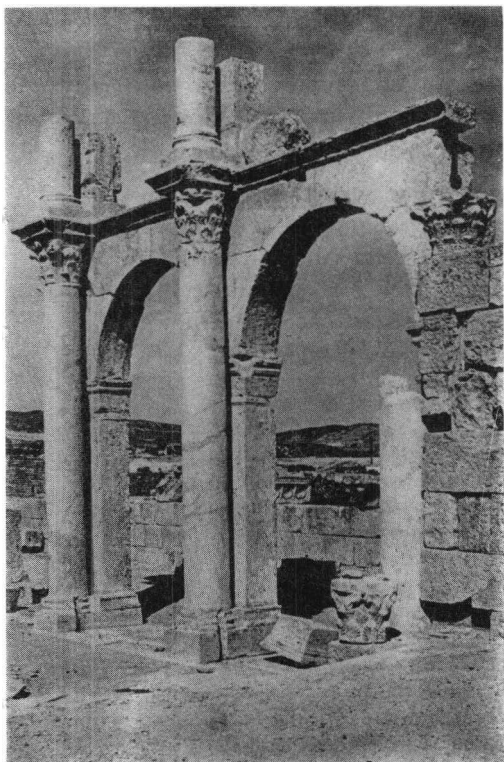
LA COLUMNATA CON ARCOS.



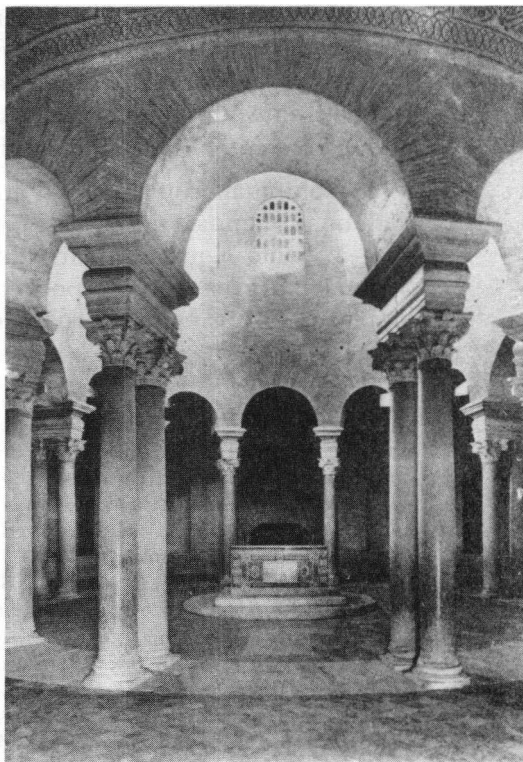
Palacio de Diocleciano. Spalato



La Basílica de San Juan de Letrán. Fresco



La Basílica de Tebessa. Argelia



La columnata doble de Santa Constanza

tipo de columnata con arcos; las demás calles y plazas tienen columnatas con arquitrabe¹⁵⁸. La primera iglesia catedral de Roma, que fue instalada en un palacio imperial, es la de San Juan de Letrán (312-319), y habría contado con este sistema arquitectónico; hoy está totalmente transformada¹⁵⁹. La basílica más antigua conservada en Roma con esta columnata, es San Pablo Extramuros, empezada el 386 y terminada hacia el 440¹⁶⁰.

También en otras partes del Imperio quedan restos de basílicas de este tipo, edificadas en el siglo IV, y posiblemente algunas anteriores a San Pablo, o bien que mantienen elementos más clásicos—columnata con arquitrabe, columnatas incorporadas a los pilares— o que combinan arquitrabes con arcadas, como fue el caso del primitivo San Pedro (324-325)¹⁶¹. En Siria hay abundantes ruinas de iglesias que se asemejan mucho. “Son basílicas de tres naves con dos arcadas y claraboya. Los arcos descansan sobre las columnas y las techumbres eran de madera. La sillería de la construcción es muy cuidada y permite admirar algunas fachadas con puertas de cenefa entallada y frontón triangular sobre el que descansa el techo”¹⁶². En el norte de Africa, también hay ruinas de basílicas del siglo IV que muestran cuánta variedad de detalles podía introducirse al prototipo romano; una de ellas, la de Tebessa en Argelia, es particularmente interesante porque incorpora a sus muros con arquería, columnas que se repiten en el nivel de la planta de luces¹⁶³.

La columnata con arcos más antigua que se conserva—en realidad, una columnata doble—, es un templo cristiano que se remonta al 345: Santa Constanza; un edificio de planta central, del cual Sedlmayr afirma que “es poco probable que este sistema fuera empleado por primera vez en los límites del recinto principal de un

¹⁵⁸Strzygowski, *op. cit.*, pp. 83-84; Sedlmayr, *op. cit.*, pp. 64-65; Grabar, *El primer arte cristiano*, pp. 151-152. La fachada del palacio propiamente tal es un pórtico coronado por un frontón, cuya base está dividida en tres secciones por las cuatro columnas que lo sostienen; las dos laterales con arquitrabe, y la central con arco; esta composición es el modelo del palacio, en que está entronizado Teodosio I, en el *missorium* de Madrid, v. supra, n. 155.

¹⁵⁹Grabar, *op. cit.*, p. 173 y fig. 179; Sedlmayr, *op. cit.*, p. 66.

¹⁶⁰Sedlmayr, *op. cit.*, p. 67 y fig. 14 (dibujo anterior al incendio de 1823); Grabar, *La Edad de Oro de Justiniano*, p. 6.

¹⁶¹Sedlmayr, *op. cit.*, fig. 13; tb. Grabar, *El primer arte cristiano*, figs. 180-181, y pp. 284-286, donde cita textos de Eusebio de Cesárea, *Historia eclesiástica*, X, 2 (Restauración de las iglesias), 3 (Dedicaciones de las iglesias en todas partes) y 4 (Panegírico acerca del esplendor y gloria de nuestras iglesias, en particular de la basílica de Tiro).

¹⁶²Grabar, *op. cit.*, p. 177 y figs. 184-186.

¹⁶³*Ibid.*, p. 184, y figs. 197-199.

edificio central y que tal edificio hubiera podido imponerse en este sentido”¹⁶⁴.

Junto a las variaciones a partir de la planta basilical, se da, a la vez, el uso y maduración de la planta central. Santa Constanza es el primer ejemplo, en una iglesia cristiana, de este tipo, que tuvo su punto de arranque —sin duda— en los *martyria*, esto es, pequeños templetos construidos sobre la tumba de los mártires; y éstos, los *martyria*, siguen el modelo de edificios paganos.

La planta central facilita el empleo de la cúpula y de la bóveda anular; el tambor recibe un número de ventanas que recoge siempre abundante luz; en algunos casos, el espacio interior pareciera concentrar la luz, de tal manera que, al entrar en él, uno se siente inundado por ella; la cúpula —símbolo de la bóveda celeste— y la luz proveniente de lo alto, son adecuados componentes para recrear el espacio digno de una liturgia cósmica, en la cual sólo cabe la adoración ante la manifestación de lo santo, y, en esa actitud, el tiempo deviene eternidad y se anticipa la visión beatífica.

Santa Constanza fue seguramente diseñada para baptisterio y construida gracias a la munificencia de Constantina, hija de Constantino el Grande; a su muerte (354), fue utilizada como tumba de miembros de la familia imperial. Doce pares de columnas radiales con arcos acentúan la centralización del espacio, a lo que contribuye la luz de las doce grandes ventanas de medio punto del tambor y del *oculus* en que culmina la cúpula. En su tiempo, todo el interior estuvo recubierto de mosaicos de los cuales sólo restan los del deambulatorio, y éstos, en gran parte, restaurados¹⁶⁵.

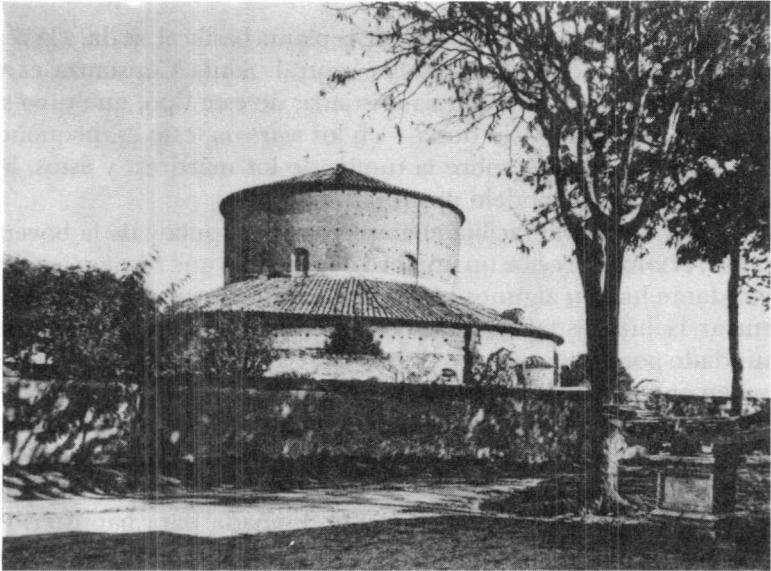
Más de un siglo después, y posiblemente teniendo presente la influencia de la iglesia del Santo Sepulcro, el papa Simplicio (468-483) construye en Roma una iglesia para venerar las reliquias que se esperaba tener de San Esteban protomártir¹⁶⁶. Esta iglesia de planta central —con sus sesenta y seis metros de diámetro— es la más grande del mundo, y combina la perfección de la circunferencia con el simbolismo de la cruz griega inscrita en ella. Los elementos componentes le otorgan “belleza y funcionalidad litúrgica”, dentro de una complejidad única que permitiría concebirla como basílica —y así la designa el *Liber Pontificalis*, a propósito de una restauración ordenada por el papa Adriano I (772-795)— con su coro central

¹⁶⁴Sedlmayr, *op. cit.*, p. 67.

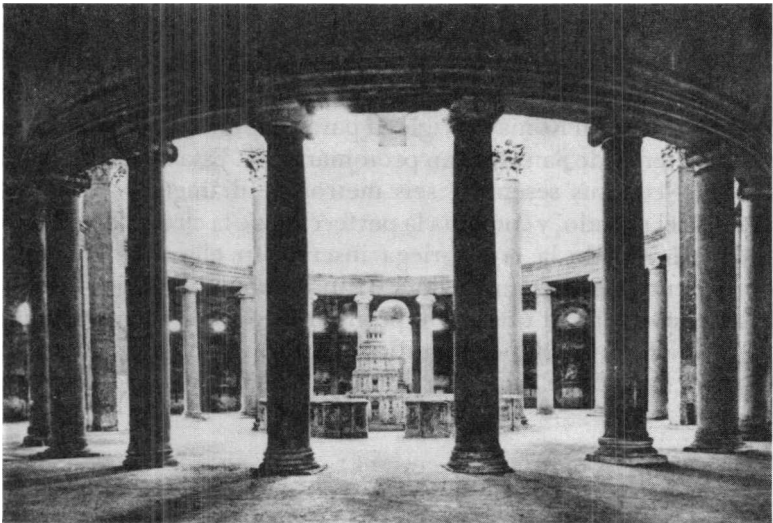
¹⁶⁵Volbach, *op. cit.*, figs. 29-35 y pp. 51-52; Grabar, *op. cit.*, pp. 187-192.

¹⁶⁶Ritz, A., *Santo Stefano Rotondo sul Celio*, estratto della Rivista *L'Urbe*, XXVI, 2 Roma, 1964, 16pp., excelente artículo que resumimos en el texto; v. tb. Volbach, *op. cit.*, fig. 28 y p. 51; Grabar, *La Edad de Oro de Justiniano*, pp. 12-13.

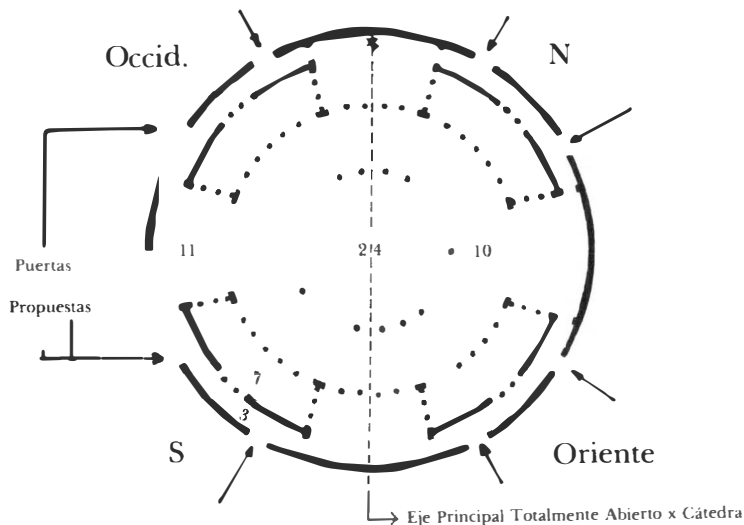
SAN ESTEBAN *ROTONDO* SOBRE EL CELIO



Vista exterior



Vista interior



Planta de San Esteban

configurado por veintidós columnas con arquitrabe sobre el cual se eleva el tambor con el mismo número de ventanas; el espacio logrado corresponde a un cilindro de veinticuatro metros de diámetro por otros tantos de alto; con su deambulatorio o nave circular, conformado por un segundo anillo de columnas, esta vez con arcos, desde donde se proyectan los cuatro brazos ortogonales, que dejan entre sí cuatro pórticos con una puerta cada uno; estas puertas están orientadas hacia los cuatro puntos cardinales, para simbolizar tanto la irradiación sobre toda la tierra de la redención traída por Cristo, como el acceso que tienen todos los pueblos a la verdad proclamada por los mártires; por último, un pórtico exterior o antipórtico circular, interrumpido por los brazos de la cruz, completa este monumento de una organicidad excepcional; en cada sección del muro exterior, dos puertas introducen oblicuamente hacia los accesos principales, de tal modo que el interior queda verdaderamente ajeno al mundo exterior. La iluminación da directamente al coro y a los brazos de la cruz, en uno de los cuales se encontraba la cátedra, que disponía de una visión transversal total; el resto quedaba con una iluminación indirecta. La ubicación misma de San Esteban sobre el Celio, próximo al Coliseo, permite pensar que el sentido de esta compleja construcción es simbolizar la victoria de los mártires —victoria iniciada por San Esteban— han obtenido bajo el signo de la Cruz.

La liturgia ha impreso, pues, su carácter al espacio, a tal punto que estas primeras soluciones serán tenidas como expresiones con-

sagradas estilísticamente para la celebración de los divinos oficios hasta nuestros días. El espacio grandioso —pero neutro— de la basílica civil se enriquece con las columnatas que en el sentido del eje longitudinal crean tres o cinco naves, de las cuales la central termina en el ábside con la cátedra del obispo, que preside las ceremonias del culto sagrado; en ese mismo espacio semicircular o de prolongación de la nave rematada en semicírculo, se ubica el altar, y todo este espacio reservado a los clérigos —el prebisterio— estará destacado de la totalidad del espacio sagrado, por el arco triunfal, pleno de significado religioso. Gracias al ábside, el edificio deja de ser un simple lugar de reunión y se convierte en un santuario; además, el ábside impone la orientación propiamente tal, ya que lo ubica hacia el sol naciente¹⁶⁷.

Apenas entra a la basílica —después de prepararse en el atrio— el fiel siente captada toda su sensibilidad por la zona del ábside, y hacia ella encamina sus pasos: las columnas, a lado y lado, imponen su ritmo majestuoso, y las pinturas o mosaicos sobre los arquivoltas o sobre los arcos, con las imágenes de los apóstoles, de los mártires, de los santos o las principales escenas de la Sagrada Escritura, lo acompañan en este avanzar, en medio de un juego de luz y sombra, hacia el lugar santo. La basílica cristiana es, por sobre todo, el espacio en el cual el hombre vive esta experiencia trascendental de que su existencia terrenal es un peregrinar hacia el encuentro definitivo con Dios, auxiliado por el ejemplo de todos aquellos que, antes que él, han cumplido con esta misma carrera. En este espacio, el tiempo se intensifica porque se vive en su totalidad, desde alfa hasta omega; es toda la historia la que adquiere su sentido con la presencia de Cristo.

* * *

La maduración de formas —cada año más promisoria— que se inicia en el mundo cristiano, a partir de comienzos del siglo IV, alcanza su plenitud al promediar el siglo VI.

Motivos tradicionales e innovaciones formales, necesidades litúrgicas y posibilidades técnicas, afirmación de soluciones logradas y audacia de genios visionarios, todo concurre para la creación de las grandes obras del arte cristiano, en aquel período que André Grabar ha llamado, con tanta propiedad, *La Edad de Oro de Justiniano*. Esta culminación del arte cristiano corresponde igualmente a la consolidación del arte bizantino en la formulación de sus valores clásicos: espacios plenos de sentido simbólico; programas iconográficos con-

¹⁶⁷Hani *op. cit.*, pp. 46-53; Mále, *op. cit.*, pp. 117-120.



Basilica de San Apolinar en Classe. Ravenna, siglo VI.

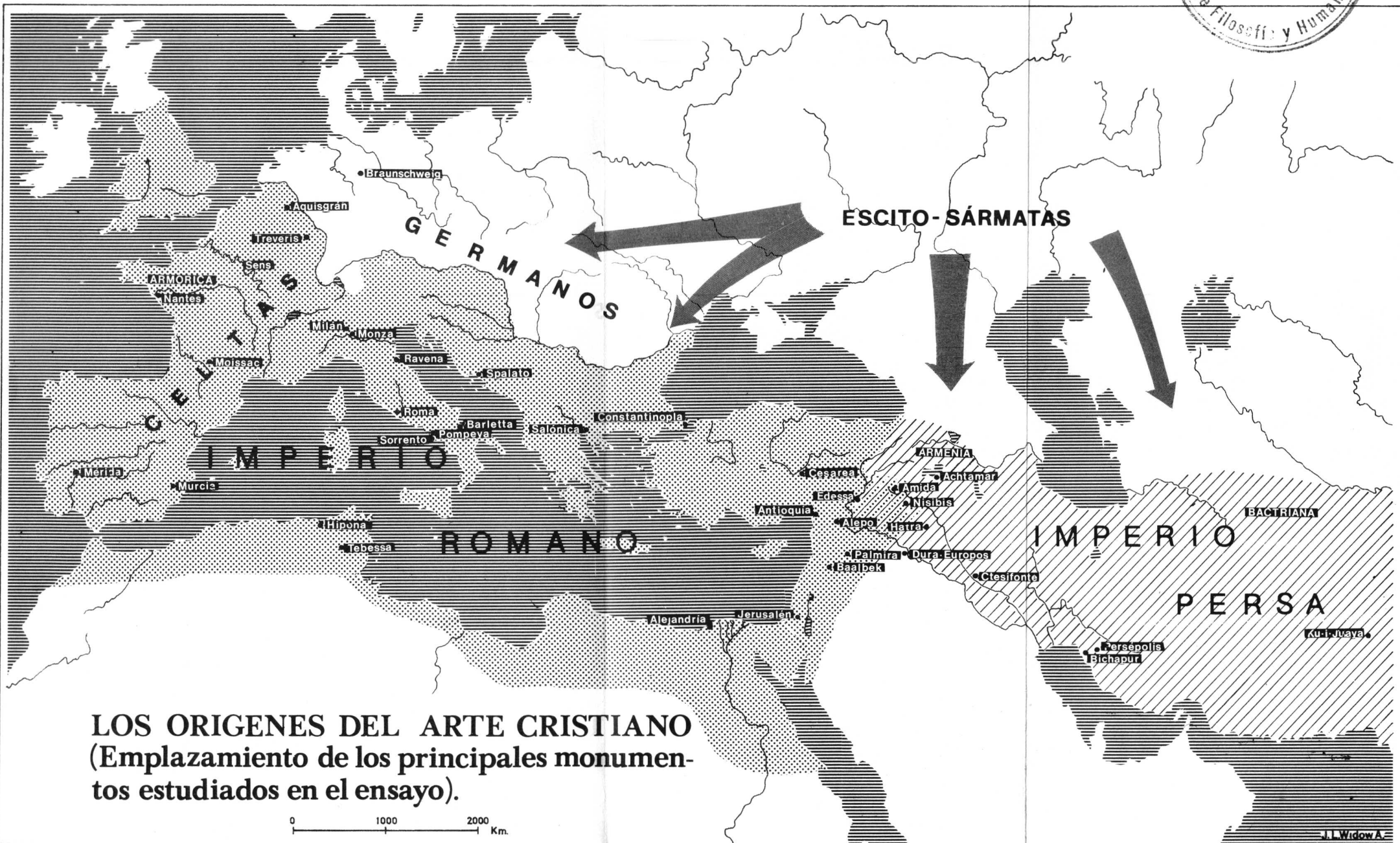
sagrados; figuras y composiciones que abren el acceso a la gloria; estética teológica de la luz; empleo de materiales nobles...

Hagia Sophia, la catedral imperial en la ciudad de Constantino —templo dedicado a la Divina Sabiduría que ilumina el curso terrenal del Imperio para que esté acorde con su prototipo celestial—, es la síntesis monumental de innumerables obras que, por más de dos siglos, han venido tratando de ser cada vez continente más adecuado para el culto al verdadero Dios, para la predicación del Evangelio, para la celebración de los Divinos Misterios, para la congregación del Cuerpo Místico, que es Cristo y su Iglesia, y para proclamar el triunfo del Imperio cristiano universal.

Así como Santa Sofía^{2m} destaca en la Nueva Roma, así San Vital en Ravena, ciudad privilegiada por su serie de monumentos, que —desde tiempos de Galla Placidia, continuada por las creaciones del Gran Teodorico— alcanza toda su magnificencia y esplendor con la reconquista imperial de Justiniano el Grande. San Vital, catedral de extraordinaria complejidad espacial y de excepcional riqueza ornamental, exalta la dignidad y el simbolismo —ya evidenciado en los baptisterios, de los cuales la misma Ravena es elocuente comprobación— del espacio octogonal. Cuando el Imperio romano se restaure, Carlomagno tendrá a San Vital como modelo para su Capilla Palatina en Aquisgrán.

Podemos considerar a Santa Sofía y a San Vital como los dos testimonios más logrados de un arte cristiano bizantino que —apartándose de la planta basilical y del artesonado de madera— se atreve a confirmar que el peregrinaje ya tiene su meta asegurada, con la instauración de un orden celeste en medio de este mundo, meta que es prenda y garantía de Salvación; en esta perspectiva, todo lo que se haga por embellecer el espacio sagrado será poco, si se quiere que sea digno de su divino paradigma. El arte bizantino es fundamentalmente esto: un arte sagrado que pone a su servicio todo lo máspreciado que el espíritu y la materia puedan ofrecer a su Creador.





LOS ORIGENES DEL ARTE CRISTIANO
(Emplazamiento de los principales monumen-
tos estudiados en el ensayo).

0 1000 2000 Km.

Origins of Byzantine Art

Essay on the Formation of Christian Art

Héctor Herrera Cajás

Some of the highlights of early Christian art selected by Prof. Herrera, are presented in the richness of their artistic and architectonic values, but, above all, in their cultural significance; thus, with singular insight, the author sees how each detail responds to an artistic solution which is comprehensible, not only from its historical roots, nor from its material possibilities, but above all, for its coherence with the new spiritual demands of the Christian philosophy of life.

When the artist of the late Hellenistic period abandons the search for perfection in the representation of the human body—so accord with the classical feeling of “man as the measure”—, we must not see a decay of classical art, but a search for a new perfection: the Christian artist conceives man as a pilgrim in this sensible world, mere temporary home for the practice of the Christian virtues which will lead him to his definitive home in Heaven. Therefore, he only paints or sculpts human figures to represent passages of the Old Testament, or scenes of the life of Christ, the apostles, or saints or martyrs.

The work of art as an image of cult is also comprehensible in correspondence with the philosophy of Plotin, as certain selected passages of his work so clearly point out. In the same perspective, we can understand the changes in the painting of landscapes: the man of the classical world felt so comfortable in this earth, that he idealized landscape, and tended to bring the outside—through painting—to decorate his insides.

For the Christian mentality, this world, as a temporary point of reference for the life of man, loses interest. Moreover, his conception of God—free of time and space—, leads the artist to find his ideal represented in more abstract forms; the mosaic with golden background, for example, where no landscape indicates a region of this earth, makes easier the setting of the figures—Christ, the apostles or the Emperor—in the Christian measures of untempora-

lity and spacelessness, and, consequently, in their plastic representation demands ingravty.

The author, parallel to the description of some notable examples of Christian art, gives other examples of works which indicate the co-existence of classical art, local expressions and different traditions, showing that the simultaneous appearance of diverser forms is always found as a constant in history. Among these coexisting works of art, he chooses a few examples of the new Christian art, which enable us to establish a few clear points of reference and comparison. From here, he moves in the co-ordinates of Time and Space, and from East to West, following certain artistic trends which, originated in different cultures, respond to the search of the Christian artist, and in certain combinations, enables him to express so coherently and with such perfection his spiritual world.

Specially interesting is the oriental background which can be traced back for many of these artistic solutions: subjects, forms and even ornamental motifs are pointed out by the author, well acquainted with the cradle of Persian culture. Particularly outstanding is the tendency to abstract forms, the hieratism of figures, the absence of landscape, the axis of simetry, all of which finds its due place in early Christian art. From the world of the steppe, we also find a line of heritage, in the abstraction, most notably in the stylized animal forms, of which the celtic art has left extraordinary examples.

In architecture, we find such singular elements as the tower, the cupule, and the abside, all of which will be characteristic in the Christian basilica. Moreover, the concept of outside and inside —of such strong significance in the nomad's tent— appears with a new and greater significance in the Christian church, where the sacred space tends to separate, to inspire, or to reproduce the heavenly space; this is exemplified in the author's penetrating description of the tomb of Galla Placidia, in Ravenna.

Not pretending to be a catalogue of Christian art, nor a definition of its traits during this early period, this essay is —above all— the result of the author's profound admiration for some of these masterworks, after years of dedication to their study; and his desire to communicate a new insight to their comprehension: the work of art as materialization of man's spiritual world, which finds in its own historical tradition, —or in that of his neighbours— the forms which seem most fit for his intention. This also supposes that in artistic expressions, we can find one of the most relevant forms of penetrating the profound significance of man's soul and mind within each culture.

Ivonne Lavanchy B.