

## CONQUISTADORES DEL MUNDO

*Romanos, budistas, judíos y cristianos, del siglo I al IV*

Hemos visto que Pompeya, una ciudad romana, contenía muchos reflejos del arte helenístico, pues el arte permaneció más o menos inalterable mientras los romanos conquistaron el mundo y fundaron su propio imperio sobre las ruinas de los reinos helenísticos. La mayoría de los artistas que trabajaron en Roma fueron griegos, y la mayoría de los coleccionistas romanos adquirirían obras de grandes maestros de Grecia, o copias de ellas. Sin embargo, el arte cambió, en cierta medida, cuando Roma se convirtió en dueña del mundo. A los artistas les fueron encomendadas nuevas tareas y tuvieron que acomodar a ellas sus métodos. Las realizaciones más sobresalientes de los romanos tuvieron lugar, probablemente, en la arquitectura civil. Todos conocemos sus carreteras, sus acueductos, sus baños públicos. Hasta las ruinas de esas construcciones siguen pareciendo impresionantes. Se siente uno casi como una hormiga al pasear por Roma entre sus enormes pilares. Fueron esas ruinas, en efecto, las que hicieron imposible que los siglos posteriores olvidaran «la grandeza que tuvo Roma».

La más famosa de esas construcciones romanas es, quizá, el coso conocido con el nombre de Coliseo (ilustración 73). Es un edificio romano característico que ha llenado de admiración a todas las épocas. En conjunto se trata de una estructura utilitaria, con tres órdenes de arcos, uno sobre el otro, para sostener los asientos que el gran anfiteatro poseía en su interior. Pero el arquitecto romano cubrió esos arcos con una especie de pantalla de formas griegas. En realidad, aplicó los tres estilos de construcción empleados en los templos griegos. El primer piso es una variante del estilo dórico —incluso se conservaron las metopas y los triglifos—; el segundo piso es jónico; y el tercero y cuarto, de semicolumnas corintias. Esta combinación de estructura romana con formas griegas u órdenes ejerció enorme influjo sobre los arquitectos posteriores. Si paseamos la vista en torno a nuestras ciudades, encontraremos fácilmente los testimonios de este influjo.

Seguramente, ninguna de sus creaciones arquitectónicas dejará una impresión más duradera que los arcos de triunfo que los romanos erigieron por todo su imperio: en Italia, Francia (ilustración 74), el norte de África y Asia. La arquitectura griega se componía por lo general de unidades idénticas, y lo mismo es cierto en el Coliseo; pero los arcos de triunfo utilizan los órdenes para enmarcar y acentuar el gran paso central, así como para flanquearlo con apertu-



73

El Coliseo, Roma,  
h. 80.  
Anfiteatro romano.

74

Arco de triunfo de  
Tiberio, Orange,  
Francia meridional,  
h. 14-37.



ras más estrechas. Se trataba de una disposición que se podía emplear en la composición arquitectónica del mismo modo en que se utiliza un acorde musical.

La característica más importante de la arquitectura romana es, no obstante, el uso del arco. Este invento intervino poco, o nada, en las construcciones griegas, aunque pudo ser conocido por sus arquitectos. Construir un arco con piedras independientes en forma de cuña constituye una difícil proeza de ingeniería. Una vez dominado este arte, el arquitecto pudo emplearlo en proyectos cada vez más atrevidos. Pudo prolongar los pilares de un puente o de un acueducto, e incluso llevar su aplicación a la construcción de techos abovedados. Los romanos se convirtieron en grandes expertos en el arte de abovedar en vir-



75

G. P. Pannini  
*Interior del Panteón,*  
Roma, h. 130.

Pintura; Museo Estatal  
de Arte, Copenhague.



76

*Emperador Vespasiano.*  
h. 70.

Mármol, 135 cm de  
altura; Museo  
Arqueológico  
Nacional, Nápoles.

tud de varios recursos técnicos. El más maravilloso de esos edificios es el Panteón, o templo de todos los dioses. Es éste el único templo de la antigüedad clásica que sigue aún siendo lugar de adoración, pues en la primera época del cristianismo fue convertido en iglesia, lo que lo preservó de la ruina. Su interior (ilustración 75) es una gran estancia circular que posee, en lo alto de su bóveda, una abertura a través de la cual se ve el cielo. No hay ningún otro vano, pero todo el recinto recibe amplia iluminación desde arriba. Conozco pocos edificios que comuniquen tal impresión de armonía serena. No se experimenta ninguna sensación de pesadez. Las enormes bóvedas parecen desplegarse con naturalidad sobre el visitante, como una repetición de la bóveda celeste.

Fue característico de los romanos tomar de la arquitectura griega lo que les gustaba y aplicarlo a sus propias necesidades. Lo mismo hicieron en todos los terrenos. Una de sus necesidades principales consistió en poseer buenos retratos con expresión de vida. Éstos desempeñaron su papel en la primitiva religión de los romanos. Fue costumbre llevar imágenes de los ante-

pasados, moldeadas en cera, en las procesiones funerarias. Apenas cabe dudar de que este uso haya estado en relación con aquella creencia del Egipto antiguo según la cual la imagen de las personas conserva su alma. Posteriormente, cuando Roma se convirtió en un imperio, el busto del emperador siguió siendo contemplado con religioso temor. Sabemos que cada romano tuvo que quemar incienso delante de ese busto en señal de fidelidad y obediencia, y que la persecución de los cristianos dio inicio por la negativa de éstos a aceptar esta exigencia. Lo extraño es que, pese a esta solemne significación de los retratos, los romanos permitiesen que fueran realizados por los artistas con mayor verosimilitud y menos intentos halagadores de lo que los griegos intentaron nunca. Aca-so emplearon mascarillas en ocasiones, adquiriendo así su sorprendente conocimiento de la estructura y los rasgos de la cabeza humana. Sea como fuere, conocemos a Pompeyo, Augusto, Tito o Nerón casi como si hubiéramos visto sus rostros en los noticiarios. No hay propósito alguno de halago en el busto de Vespasiano (ilustración 76), nada que pretenda conferirle apariencia de dios. Puede ser un opulento banquero o el propietario de una compañía de navegación. Sin embargo, nada resulta mezquino en este retrato romano, pues del



77

*Columna de Trajano,*  
Roma, h. 114.

78

Detalle de la  
ilustración 77;  
escenas que muestran  
la caída de una ciudad  
(*arriba*), una batalla  
contra los dacios  
(*centro*), y a los  
soldados cortando  
maíz fuera de la  
fortaleza (*abajo*).

modo que fuere el artista consiguió otorgarle apariencia de vida sin caer en lo trivial.

Otra tarea que los romanos encomendaron al artista resucitó una costumbre que hemos visto en el antiguo Oriente (pág. 72, ilustración 45). También ellos deseaban proclamar sus victorias y describir sus campañas. Trajano, por ejemplo, erigió una gran columna para mostrar en una crónica plástica sus guerras y sus triunfos en Dacia (la Rumania actual). Allí se ve a los legionarios romanos saqueando, combatiendo y conquistando (ilustración 78). Toda la habilidad conseguida durante siglos de arte griego es puesta a contribución en esas hazañas de reportaje de guerra. Pero la importancia que los romanos concedieron a una cuidada representación de todos los detalles, así como a la clara narración





que fijaría los hechos de la campaña, contribuyó a variar el carácter del arte. Ya no fue el propósito más importante el de la armonía, el logro de la belleza o la expresión dramática. Los romanos eran gente práctica y se preocupaban menos que los griegos en imaginar dioses. Con todo, sus métodos plásticos de narrar las proezas de los héroes resultaron de gran valor para las religiones que entraron en contacto con su dilatado imperio.

En los primeros siglos de nuestra era, el arte helenístico y romano desplazó, incluso de sus propios reducidos, al de los imperios orientales. Los egipcios continuaban enterrando a sus muertos como momias, pero en lugar de añadirles imágenes suyas ejecutadas en estilo egipcio, los hacían pintar por un artista que conociera todos los recursos del retrato griego

(ilustración 79). Estos retratos, que estaban realizados por un artesano humilde a bajo precio, nos sorprenden aún por su vigor y su realismo. Pocas obras del arte antiguo parecen tan frescas y modernas.

Los egipcios no eran los únicos en adaptar los nuevos métodos artísticos a las necesidades religiosas. Hasta en la lejana India, la manera romana de describir un tema y de glorificar a un héroe fue adoptada por artistas que se dedicaron a la tarea de ilustrar la narración de una conquista incruenta: la historia de Buda.

El arte de la escultura floreció en India mucho antes de que la influencia helenística alcanzara este país; pero en la región fronteriza de Gandhara fue donde se mostró por vez primera la figura de Buda en relieves que se convirtieron en los modelos del arte budista posterior. En la ilustración 80 vemos al joven príncipe Gautama abandonando la casa de sus padres rumbo al desierto. Es la gran renuncia de que habla la leyenda. Al salir el príncipe de palacio, habla así a Kantaka, su corcel favorito: «Mi querido Kantaka, te ruego que me lleves una vez más por esta sola noche. Cuando me haya convertido en Buda con tu auxilio, traeré la salvación al mundo de los hombres y los dioses.» Si Kantaka tan sólo hubiera relinchado o hecho algún ruido con sus cascos, la ciudad se habría despertado e impedido la partida del príncipe. Por ello, los dioses velaron su emisión de sonidos y colocaron sus manos bajo sus cascos allí por donde avanzaba.

79

*Retrato de hombre,*  
h. 100.

Pintado sobre cera  
caliente, de una  
momia hallada en  
Hawara, Egipto; 33 x  
17,2 cm; Museo  
Británico, Londres.

80

*Gautama (Buda)*  
*abandonando*  
*su hogar*, h. siglo II.

Hallado en Loriyan  
Tangai, norte de  
Pakistán (antigua  
Gandhara); esquiostro  
negro, 48 x 54 cm;  
Indian Museum,  
Calcuta.





El arte griego y romano, que enseñó a los hombres a representar a héroes y dioses en bellas formas, también ayudó a los indios a crear una imagen de su salvador. Las primeras estatuas de Buda, con su expresión de profundo sosiego, se realizaron también en esta región fronteriza de Gandhara (ilustración 81).

Otra religión oriental que aprendió a representar su historia sacra para instruir a los creyentes fue la de los judíos. La ley judía prohibía, en realidad, la creación de imágenes por temor a la idolatría. Sin embargo, las colonias hebreas en las ciudades orientales decoraron las paredes de sus sinagogas con temas extraídos del Antiguo Testamento. Una de esas pinturas fue descubierta mediado este siglo en una pequeña guarnición romana de Mesopotamia llamada Dura-Europos. No es, en modo alguno, una obra de arte, pero sí un documento interesante del siglo III. El hecho mismo de que la forma parezca torpe, y la escena más bien plana y primitiva, no carece de interés (ilustración 82). Representa a Moisés sacando agua de la roca. Pero no es tanto una ilustración del relato bíblico como una explicación gráfica de su significación para el pueblo judío. Ésta puede ser la razón de que Moisés esté representado mediante una figura de gran tamaño frente al tabernáculo sagrado en el cual podemos distinguir todavía el candelabro de siete brazos. Para significar que cada tribu de Israel recibía su parte de agua milagrosa, el artista puso doce riachuelos, cada uno de los cuales corre hacia una pequeña figura delante de una tienda. El artista no fue, sin duda, muy hábil, y esto lo prueban algunos de estos trazos; pero tal vez no se proponía realmente dibujar figuras de mucho naturalismo. Cuanto más naturalista se mostrase, más pecaría contra el mandamiento que prohibía las imágenes. Su principal intención consistió en recordar al espectador la ocasión en que Dios manifestó su poder. La humilde pintura mural de la sinagoga judía es interesante para nosotros porque consideracio-

81

*Cabeza de Buda, siglos IV-V.*

Hallada en Hadda, este de Afganistán (antigua Gandhara); yeso calizo con trazas de pigmento, 29 cm de altura; Victoria and Albert Museum, Londres.

82

*Moisés haciendo brotar agua de una roca, 245-256.*

Pintura mural; sinagoga de Dura-Europos, Siria.



nes similares empiezan a influir en el arte cuando la religión cristiana se desarrolla desde Oriente, poniendo asimismo el arte a su servicio.

La primera vez que se atrajo a los artistas cristianos para que representaran la figura del Cristo y sus apóstoles, fue nuevamente la tradición griega la que vino en su ayuda. La ilustración 83 muestra una de las primeras representaciones del Cristo, perteneciente al siglo IV. En lugar de la figura barbada a que estamos acostumbrados por las ilustraciones posteriores, vemos al Cristo en su juvenil belleza, sentado en un trono entre san Pedro y san Pablo que parecen filósofos griegos dignificados. Hay un detalle, en particular, que nos revela cuán estrechamente se halla relacionada todavía una representación semejante con los métodos paganos del arte helenístico: para indicar que el Cristo tiene su trono sobre el cielo, el escultor ha hecho que sus pies descansen sobre el dosel del firmamento, sostenidos por el antiguo dios del cielo.

Los orígenes del arte cristiano retroceden incluso más allá de lo que se ve en este ejemplo, pero en los monumentos primitivos nunca vemos representado al propio Cristo. Los judíos de Dura pintaron escenas del Antiguo Testamento en su sinagoga, no tanto para adornarla como para relatar la narración sagrada de manera visible. Los artistas a quienes primero se llamó para que pintaran imágenes del Cristo en los lugares de enterramiento cristiano —las catacumbas roma-



83

*El Cristo con san Pedro y san Pablo, h. 389.*

Relieve en mármol del sarcófago de Junius Bassus; cripta de San Pedro, Roma.



84

*Tres hombres en el  
horno de fuego ardiente,  
siglo III.*

Pintura mural;  
catacumba de Priscilla,  
Roma.

nas— procedieron en gran medida dentro del mismo espíritu. Pinturas como *Tres hombres en el horno de fuego ardiente* (ilustración 84), perteneciente probablemente al siglo III, muestran que esos artistas estaban familiarizados con los procedimientos de la pintura helenística empleados en Pompeya. Se hallaban perfectamente capacitados para evocar la idea de una figura humana por medio de unas someras pinceladas. Pero por el carácter de su obra nos damos cuenta de que tales efectos y tales recursos no les interesaban demasiado. El cuadro ha dejado de existir como algo bello en sí mismo. Su propósito principal es evocar en los fieles uno de los ejemplos del poder y la clemencia del Dios. Leemos en la Biblia (Daniel, 3) que tres administradores judíos del rey Nabucodonosor se habían negado a postrarse y adorar la gigantesca estatua de oro del rey erigida en el llano de Dura, en la provincia de Babilonia. Al igual que muchos cristianos de la época en que se realizaron esas pinturas, tuvieron que sufrir el castigo de su negativa. Se les echó en un horno de fuego ardiente «con sus zaragüelles, túnicas, gorros y vestidos». Pero el fuego no tuvo poder contra sus cuerpos, ni siquiera se quemaron los cabellos de sus cabezas, sus ropas estaban intactas y tampoco olían a chamusquina. El Dios «ha enviado a su ángel a librar a sus siervos.»

Con sólo que imagináramos lo que el maestro del *Laocoonte* (pág. 110, ilustración 69) habría hecho con un tema así, advertiríamos qué dirección tan diferente tomaba el arte. El pintor de las catacumbas no deseaba representar una escena que tuviera dramatismo por sí misma. Para presentar ejemplos consoladores, que inspirasen fortaleza y salvación, bastaba con que pudiera reconocerse a los tres hombres con vestidos persas, las llamas y la paloma, símbolo de la ayuda divina. Todo aquello que no poseía significación era descartado. Las ideas de claridad y sencillez comenzaban a sobreponerse de nuevo a los ideales de una



85

*Retrato de un magistrado  
de Afrodísias, h. 400.*

Mármol, 176 cm de  
altura; Museo  
Arqueológico, Estambul.

imitación fidedigna. Con todo, hay algo impresionante en el esfuerzo mismo realizado por el artista para describir su tema con tanta claridad y sencillez como le fuese posible. Esos tres hombres vistos de frente, mirando al espectador, con sus manos elevadas en oración, parecen mostrarnos que la humanidad ha comenzado a preocuparse de otros aspectos al margen de la belleza terrena.

No solamente en las obras religiosas del período de decadencia y hundimiento del Imperio romano podemos descubrir esa desviación del centro de interés. Pocos artistas parecían preocuparse de lo que había sido la gloria del arte griego, su armonía y refinamiento. Los escultores ya no tenían la paciencia de cincelar el mármol y de tratarlo con aquella delicadeza y refinamiento que habían sido el orgullo de los artistas griegos. Al igual que el pintor del cuadro de las catacumbas, empleaban métodos más expeditivos, tales como una especie de barreno para marcar los rasgos principales de un rostro o de un cuerpo. Se ha dicho con frecuencia que el arte antiguo declinó en esos años, y realmente es cierto que muchos secretos técnicos de la mejor época se perdieron en el general tumulto de guerras, invasiones y revueltas. Pero ya hemos visto que esta pérdida de habilidad no lo es todo. Lo principal es que en esa época los artistas ya no parecían satisfechos con el mero virtuosismo del período helenístico, por lo que trataron de conseguir nuevos efectos. Algunos retratos de este período, durante los siglos IV y V en particular, muestran acaso más claramente lo que esos artistas se proponían (ilustración 85). A un griego de la época de Praxíteles, tales retratos le habrían parecido rudos y bárbaros. En realidad, las cabezas no son bellas desde el punto de vista corriente. Un romano acostumbrado al sorprendente parecido de retratos como el de Vespasiano (pág. 121, ilustración 76) pudo haberlos desdeñado como pobres obras de artesanos. Y no obstante, a nosotros nos parece que tienen vida propia, y una muy intensa expresión debida a la firmeza con que están señalados los rasgos y al cuidado puesto en algunos, tales como la parte alrededor de los ojos y los surcos de la frente. Ellos nos revelan a la gente que presencié, y finalmente aceptó, el nacimiento de la cristianidad, que suponía tanto como la terminación del mundo antiguo.

*Un pintor de retratos funerarios en su taller (sentado junto a su caja de pinturas y su caballete), h. 100.*

Procedente de un sarcófago pintado hallado en Crimea.



## UNA DIVISIÓN DE CAMINOS

*Roma y Bizancio, del siglo V al XIII*

Cuando, en 311, el emperador Constantino estableció la Iglesia cristiana como religión del Estado, los problemas con los que se vio enfrentado fueron enormes. Durante los períodos de persecuciones no fue necesario, ni en realidad posible, construir lugares públicos para el culto. Las iglesias y locales de reunión que existían eran pequeños y recatados. Pero una vez que la Iglesia se convirtió en el mayor poder del reino, el conjunto de sus relaciones con el arte tuvo que plantearse de nuevo. Los lugares del culto no podían tomar por modelo los templos antiguos, puesto que sus funciones eran completamente distintas. El interior del templo no consistía, en general, sino en un pequeño altar para la estatua del Dios. Las procesiones y sacrificios se celebraban en el exterior. La iglesia, por el contrario, tenía que contar con espacio suficiente para toda la congregación de los fieles reunidos con el fin de escuchar la misa celebrada por el sacerdote en el gran altar, o el sermón pronunciado por éste. Por ello, las iglesias no tomaron como modelo los templos paganos, sino las grandes salas de reunión que en la época clásica habían sido conocidas con el nombre de basílicas, que aproximadamente quiere decir salas reales. Estas construcciones eran empleadas como mercados cubiertos y tribunales públicos de justicia, consistiendo principalmente en grandes salas oblongas, con estrechos y bajos compartimentos en las paredes laterales, separadas de la principal mediante hileras de columnas. En el extremo había con frecuencia un espacio para un estrado semicircular en el que el presidente de la asamblea, o el juez, tenía su asiento. La madre del emperador Constantino erigió una basílica semejante como primera gran iglesia, y, en lo sucesivo, la palabra se empleó para designar iglesias de este tipo. La hornacina o ábside semicircular sería empleado para el gran altar, hacia el que se dirigían las miradas de todos los fieles. Esta parte del edificio, donde se hallaba el altar, fue conocido con el nombre de coro. La sala principal o central, donde se congregaban los fieles, fue denominada después nave, mientras que los compartimentos más bajos de los laterales recibieron el nombre de alas. En la mayoría de las basílicas, la nave alta estaba sencillamente cubierta con techo de madera, dejando sus vigas al aire; en las laterales, el techo era generalmente liso. Las columnas que separaban la nave de los lados se decoraban con frecuencia suntuosamente. Ninguna de las basílicas primitivas se ha conservado tal como se la construyera, pero, a



pesar de las alteraciones y renovaciones efectuadas en los mil quinientos años transcurridos desde entonces, aún podemos formarnos una idea del aspecto general de tales edificios (ilustración 86).

El problema de cómo decorar estas basílicas fue uno de los más serios y difíciles, porque la cuestión de las imágenes y su empleo en religión se planteó de nuevo, provocando violentas disputas. En una cosa estaban de acuerdo casi todos los cristianos: no debía haber estatuas en la casa del Dios. Las estatuas eran demasiado parecidas a las imágenes talladas y a los odiosos ídolos que estaban condenados por la Biblia. Colocar la figura del Dios, o de uno de sus santos, sobre el altar era algo totalmente absurdo. ¿Cómo comprenderían los pobres paganos que acababan de convertirse a la nueva fe la diferencia entre sus viejas creencias y el nuevo mensaje, si veían tales estatuas de las iglesias? Demasiado fácilmente podían creer que estatuas semejantes representaban verdaderamente al Dios, tal como una estatua de Fidias habían creído que representaba a Zeus, y aun así les sería muy difícil comprender el mensaje del «único» Dios, todopoderoso e invisible, a cuya semejanza se les decía que estamos hechos. Pero aunque todos los cristianos devotos se opusieron al naturalismo de las estatuas, sus ideas acerca de las pinturas fueron muy diferentes. Algunos las consideraron útiles, porque hacían recordar a los fieles las enseñanzas que habían recibido y porque mantenían viva la evocación de los episodios sagrados. Éste fue el punto de vista adoptado principalmente por la latinidad, esto es, la parte occidental del Imperio romano. El papa Gregorio el Grande, que vivió a finales del siglo VI, adoptó esta actitud. Recordó a quienes se oponían a toda especie de representación gráfica que muchos de los miembros de la Iglesia no sabían leer ni escribir, y que, para enseñarles, las imágenes eran tan útiles como los grabados de un libro ilustrado para niños. «La pintura puede ser para los iletrados lo mismo que la escritura para los que saben leer», dijo.

Fue de extraordinaria importancia para la historia del arte que tan gran autoridad se declarase en favor de la pintura. Su opinión fue citada una y otra vez donde quiera que se atacaba el empleo de las imágenes en las iglesias. Pero claro es que el arte así aceptado tenía un carácter más bien restringido. El papa Gregorio, en efecto, poseía la idea del arte que, como hemos visto, prevaleció por lo general en aquella época. Si su objeto era ser útil, el tema tenía que ser expresado con tanta claridad y sencillez como fuera posible, y todo aquello que pudiera distraer la atención de este principal y sagrado propósito debía ser omitido. En un principio, aún emplearon los artistas los métodos descriptivos desarrollados por el arte romano, pero poco a poco fueron concentrando su atención en lo estrictamente esencial. La ilustración 87 reproduce una obra en la que esos principios han sido aplicados consecuentemente. Procede de una basílica de Rávena, que por aquel entonces, hacia 500, era un gran puerto de mar y la ciudad más importante de la costa oriental de Italia. Esta pintura ilustra el tema evangélico según el cual el Cristo alimentó a cinco mil personas con cinco panes y dos peces. Un artista helenístico habría aprovechado la oportunidad para

86

Basilica de S.  
Apollinare in Classe,  
Rávena, h. 530.

Primitiva basílica  
cristiana.

representar una gran masa de gente formando una escena alegre y teatral. Pero el maestro de aquellos días eligió un método muy diferente; su obra no es un cuadro realizado con hábiles pinceladas; es un mosaico, laboriosamente reunido, de pequeños tacos de cristal de coloración intensa y vigorosa que comunica al interior de la iglesia, de tal modo adornada, un aspecto de esplendor solemne. La manera en que el tema se halla expresado muestra al espectador que algo misterioso y sagrado está sucediendo. El fondo se halla realizado mediante vidrios dorados, y sobre él no se ha colocado una escena realista o naturalista. La serena y apacible figura del Cristo ocupa el centro del mosaico. No es el Cristo barbado que conocemos, sino el hombre joven de largos cabellos que vivió en la imaginación de los cristianos primitivos. Lleva una túnica de color púrpura y extiende sus brazos en actitud de bendición hacia ambos lados, donde se encuentran dos apóstoles ofreciéndole los panes y los peces para que realice el milagro. Los apóstoles llevan los víveres con las manos cubiertas, tal como era costumbre en aquel tiempo que los súbditos llevaran sus tributos a sus señores. La escena parece en realidad una solemne ceremonia. Observamos que el artista ha conferido una profunda significación a lo representado por él, en cuyo sentir no se trataba tan sólo de un raro milagro acaecido en Palestina algunos siglos antes, sino del símbolo y la señal del poder «permanente» del Cristo que había tomado cuerpo en la Iglesia. Esto explica, o ayuda a explicar, la razón por la cual el Cristo mira fijamente al espectador: es a él a quien el Cristo alimentará.

A primera vista, una representación semejante parece envarada y rígida; no hay nada en ella del dominio del movimiento y la expresión que constituyó el orgullo del arte griego, y que persistió durante la época romana. La manera de estar colocadas las figuras en posición estrictamente frontal casi nos recuerda algunos dibujos infantiles. Y sin embargo, el artista debió conocer perfectamente el arte griego; sabía exactamente cómo colocar un manto sobre un cuerpo para que las manos ocultas quedaran visibles a través de los pliegues; sabía cómo mezclar piedras de diferentes formas en su mosaico para producir las coloraciones del cuerpo o del celaje; acusaba las sombras sobre el suelo y no hallaba dificultad alguna en representar los escorzos. Si el cuadro nos parece más bien primitivo, esta sensación debe obedecer a que el artista quiso ser sencillo. Las ideas egipcias acerca de la importancia de la claridad en la representación de todos los objetos cobraron nuevamente gran fuerza por la marcada dirección que hacia esa misma claridad imprimía la Iglesia. Pero las formas que emplearon los artistas en este nuevo esfuerzo no fueron las simples del arte primitivo, sino las evolucionadas de la pintura griega. De este modo, el arte cristiano del medievo se convirtió en una curiosa mezcla de métodos primitivos y artificiosos. El poder de observación de la naturaleza, que vimos despertar en Grecia alrededor de 500 a.C., volvió a velarse hacia 500. Los artistas ya no cotejaron sus fórmulas con la realidad; ya no se dedicaron a realizar descubrimientos acerca de cómo representar un cuerpo, o crear la ilusión de profundidad. Pero lo descubierto antes no se



87

*El milagro de los panes  
y los peces, h. 520.*

Mosaico; basílica de S.  
Apollinare Nuovo,  
Ravena.

perdió para siempre. El arte griego y el romano proporcionaron una inmensa cantera de figuras de pie, sentadas, inclinadas o caídas. Todos esos modelos resultarían útiles para expresar un tema, y por ello fueron copiados, y adaptados asiduamente a contenidos siempre nuevos. Mas los fines con que se emplearon en el nuevo estilo no fueron tan radicalmente distintos como para que no nos sorprenda que apenas revelen su origen clásico.

Esta cuestión del adecuado empleo del arte en las iglesias habría de ser de extraordinaria importancia para el conjunto de la historia europea, pues constituyó una de las causas principales de que la Iglesia oriental, la de los territorios del Imperio romano donde se hablaba griego, se opusiera a aceptar la jefatura del Papa latino. Existía allí un partido contrario a todas las imágenes de naturaleza religiosa, denominado de los iconoclastas o destructores de imágenes. En 754

consiguieron el predominio, y todo el arte religioso fue prohibido en la Iglesia oriental. Sus contrincantes estaban aun menos de acuerdo con las ideas del papa Gregorio. Para ellos, las imágenes no eran solamente útiles, sino sagradas, tratando de justificar su punto de vista con argumentos tan sutiles como los empleados por la parte contraria: «Si Dios ha sido tan misericordioso que se ha mostrado a los ojos de los mortales en la naturaleza humana del Cristo —argumentaban—, ¿por qué no va a estar dispuesto también a manifestarse por medio de imágenes visibles? Nosotros no adoramos esas imágenes por sí mismas, a la manera de los paganos, sino que a través de ellas adoramos al Dios y a los santos.» Cualquiera que sea nuestra opinión acerca de la lógica de tales argumentos, su importancia para la historia del arte fue tremenda, pues cuando este partido volvió al poder tras un siglo de represiones, las pinturas que adornaban las iglesias no podían ya ser miradas como simples ilustraciones al servicio de los que no sabían leer. Se las contemplaba como reflejos misteriosos del mundo sobrenatural. Por ello, la Iglesia oriental no pudo permitir que el artista siguiera su fantasía en esas obras. Ciertamente, no existió ninguna bella representación de una madre con su hijo que pudiera ser aceptada como la verdadera imagen sagrada o icono de la madre del Cristo, sino solamente modelos consagrados por una tradición antigua.

Así pues, los bizantinos llegaron a insistir tan estrictamente como los egipcios en la observancia de las tradiciones. Pero la cuestión tuvo dos aspectos. Al ordenar al artista que pintaba las imágenes sagradas que respetara estrictamente los modelos antiguos, la Iglesia bizantina ayudaba a conservar las ideas y el acervo del arte griego en los tipos utilizados para las vestiduras, los rostros y las actitudes. Si observamos una pintura bizantina de la Virgen, como la de la ilustración 88, puede parecernos muy alejada de lo conseguido en arte por los griegos. Y sin embargo, la manera de estar dispuestos los pliegues en torno al cuerpo, formando radiaciones alrededor de los codos y las rodillas, el método de modelar el rostro y las manos acusando sus sombras, e incluso el trono circular de la Virgen, hubieran resultado imposibles sin las conquistas de la pintura griega y helenística. A pesar de cierta rigidez, el arte griego se mantuvo más próximo a la naturaleza que el arte occidental de las épocas subsiguientes. Por otra parte, la obediencia a la tradición y la necesidad de adaptarse a ciertas maneras permitidas de representar al Cristo o a la Virgen dificultó que los artistas bizantinos dieran curso a sus cualidades personales. Pero este conservadurismo sólo se desarrolló gradualmente y es equivocado imaginar que los artistas de esta época no fueran capaces de otros logros. Fueron ellos, en efecto, los que transformaron las simples ilustraciones del arte cristiano primitivo en grandes ciclos de enormes y solemnes imágenes que dominan el interior de las iglesias bizantinas. Al contemplar los mosaicos realizados por estos artistas griegos en los Balcanes y en Italia durante el medievo, observamos que este Imperio oriental consiguió, en efecto, revivir algo de la grandeza y majestad del antiguo arte de Oriente, utilizándolo para la glorifica-

88

*La Virgen y el Cristo  
niño en un trono  
circular, h. 1280.*

Pintura de altar,  
probablemente  
realizada en  
Constantinopla;  
temple sobre tabla,  
81,5 × 49 cm;  
colección Mellon,  
Galería Nacional de  
Arte, Washington.





ción del Cristo y de su poder. La ilustración 89 da una idea de lo impresionante que pudo ser este arte. Reproduce el ábside de la catedral de Monreale, en Sicilia, que fue decorado por artistas bizantinos poco antes de 1190. Sicilia pertenecía a la Iglesia occidental o latina, lo que se acusa por el hecho de que entre los santos colocados a ambos lados del ventanal hallamos la primera representación de santo Thomas Becket, la noticia de cuyo asesinato, unos veinte años antes, tuvo resonancia en toda Europa. Pero aparte de esta digresión, el artista se mantuvo apegado a su tradición bizantina. Los fieles reunidos en la catedral se encontrarían con la mayestática figura del Cristo rigiendo el Universo, con su mano levantada en ademán de bendición. Debajo se halla la Virgen en su trono, como emperatriz, flanqueada por dos arcángeles y la solemne hilera de santos.

89

*El Cristo Rey del Universo (con Virgen, el Cristo niño y cantos), h. 1190.*

Mosaico; catedral de Monreale, Sicilia.

Imágenes como éstas, que nos miran desde las brillantes y doradas paredes, constituyen símbolos tan perfectos de la llamada verdad sagrada que demostraban no ser necesario apartarse nunca de ellos. De este modo, continuaron manteniendo su preponderancia en todos los países regidos por la Iglesia de Oriente. Las imágenes sagradas o iconos de los rusos constituyen todavía un reflejo de las grandes creaciones de los artistas bizantinos.

*Iconoclasta bizantino cubriendo una imagen del Cristo con cal,* h. 900.

De un manuscrito bizantino, el *Salterio Chludow*, Museo Estatal de Historia, Moscú.

