

# De la Antigüedad tardía al mundo medieval



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>1. Palacio de Diocleciano en Split.....</b>	<b>9</b>
<b>2. Villa de Piazza Armerina.....</b>	<b>11</b>
<b>3. Basílica de Majencio y Constantino.....</b>	<b>13</b>
<b>4. Grupo de los tetrarcas.....</b>	<b>15</b>
<b>5. Pinturas de las catacumbas de Priscila.....</b>	<b>17</b>
<b>6. Basílica de San Juan del Laterano.....</b>	<b>19</b>
<b>7. Mausoleo de Constanza en Roma.....</b>	<b>21</b>
<b>8. Arco de Constantino en Roma.....</b>	<b>23</b>
<b>9. Estatua colosal de Constantino.....</b>	<b>25</b>
<b>10. Sarcófago de Junius Bassus.....</b>	<b>27</b>
<b>11. Base del obelisco de Teodosio I en el hipódromo de Constantinopla.....</b>	<b>29</b>
<b>12. Marfil con la resurrección de Cristo.....</b>	<b>31</b>
<b>13. Mausoleo de Gala Placidia.....</b>	<b>33</b>
<b>14. Santa María la Mayor de Roma.....</b>	<b>35</b>
<b>15. San Apolinar Nuevo de Ravenna.....</b>	<b>37</b>
<b>16. San Vital de Ravenna.....</b>	<b>39</b>
<b>17. Santa Sofía de Constantinopla.....</b>	<b>41</b>
<b>18. Santos Sergio y Baco de Constantinopla.....</b>	<b>44</b>
<b>19. San Simeón el estilita.....</b>	<b>46</b>

<b>20. Génesis de Viena.....</b>	48
<b>21. Mezquita de Damasco.....</b>	50
<b>22. Cúpula de la Roca de Jerusalén.....</b>	52
<b>23. Qusayr 'Amra.....</b>	54
<b>24. Minarete de la gran mezquita de Samarra.....</b>	56
<b>25. Mezquita de Ibn Tulun de El Cairo.....</b>	58
<b>26. Gran mezquita de Córdoba.....</b>	60
<b>27. Madînat al-Zahrâ'.....</b>	63
<b>28. Arqueta de Leyre.....</b>	65
<b>29. Aljafería de Zaragoza.....</b>	67
<b>30. Alhambra de Granada.....</b>	69
<b>31. La Torre del Oro.....</b>	71
<b>32. Mosaico de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla....</b>	72
<b>33. Iglesias de San Lucas de Fócida.....</b>	74
<b>34. Iglesia de Dafne.....</b>	76
<b>35. Salterio de París.....</b>	78
<b>36. Pintura de la iglesia de San Panteleimon de Nerezi.....</b>	80
<b>37. Mosaico de la Déesis de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla.....</b>	81
<b>38. Iglesia del Cristo de la Chora de Constantinopla.....</b>	83
<b>39. Icono de mosaico de las Doce Fiestas de la Iglesia.....</b>	85
<b>40. Icono de la Trinidad de Andrej Rublev.....</b>	87
<b>41. La Antigüedad tardía.....</b>	89
41.1. Roma: la crisis del siglo III y la época tetrárquica .....	90
41.2. La dinastía constantiniana .....	98
41.3. De Teodosio al siglo V .....	105

41.4.El Imperio Romano de Oriente, siglos V-VIII .....	110
<b>42. El arte islámico</b> .....	116
42.1.La formación del arte islámico .....	117
42.2.El islam: el proceso de descentralización .....	123
42.3.El arte hispano-musulmán .....	126
<b>43. El arte bizantino en la Edad Media</b> .....	132
43.1.La crisis iconoclasta y el Renacimiento macedonio .....	134
43.2.Bizancio: siglos XII-XV .....	140
<b>Bibliografía</b> .....	147



## Introducción

Este capítulo trata de la producción artística de tres momentos culturales que, en parte, transcurrieron simultáneamente y, en cualquier caso, tenían vinculaciones claras, que son la Antigüedad tardía, el arte del islam y el arte bizantino medieval. Del análisis de estos fenómenos historicoartísticos se deriva la comprensión de las tendencias y transformaciones profundas que sufre la antigua cultura clásica en la época romana tardía, a partir del siglo III, y que se prolongan sin solución de continuidad en la parte oriental del imperio, la única que mantiene las estructuras políticas después del siglo V.

El periodo comprendido entre los siglos III y VIII constituye, en sustancia, la primera parte del capítulo. La aparición del mundo musulmán y las conquistas territoriales, en detrimento del Imperio romano de Oriente y en parte de los reinos bárbaros constituidos sobre las ruinas de Occidente, además de los territorios del antiguo Imperio persa, representa el surgimiento de un arte que, en parte, nace viejo sobre tradiciones anteriores. En el primer arte musulmán se estudia especialmente la creación de unas fórmulas arquitectónicas y un lenguaje artístico propio del mundo islámico, a partir de los modelos que le ofrecían las culturas vecinas o las tradiciones que aún se mantenían.

El último apartado trata de manera monográfica el arte bizantino medieval desde el siglo IX, después del terrible periodo de luchas internas y la crisis iconoclasta, hasta que desapareció a mediados del siglo XV, y se plantean las razones de la extensión y el mantenimiento de las tradiciones bizantinas en la amplia zona de Rusia y los Balcanes.

La coexistencia de las tres culturas a lo largo de la Edad Media: musulmanes, cristianos de Oriente u ortodoxos y cristianos de Occidente o latinos católicos es un fenómeno de enorme interés en todos los aspectos, y también en el estudio de la producción artística. Las relaciones constantes, no siempre pacíficas, pero muy intensas en el terreno diplomático y comercial, se deben tener muy presentes, aunque la historiografía tradicional ha tendido a enfatizar en exceso los aspectos negativos o de enfrentamiento.

La cultura artística cristiana más brillante, la verdadera heredera de toda la tradición clásica, fue Bizancio, con su capital Constantinopla, durante toda la Edad Media, pero especialmente hasta el siglo XIII. Los modelos, las obras, el conocimiento de las realidades artísticas de procedencia oriental por los latinos u occidentales, el gusto para adquirirlas, la pasión por imitarlas, así como la envidia de emularlas estimuló a los occidentales.

Bizancio, al contrario, era impermeable a cualquier sugerencia por razones casi teológicas, pero sobre todo porque no había necesitado justificación para hacerlo. De las culturas orientales, los persas y más tarde los musulmanes sí que tomaron mucho, sobre todo en el terreno del arte profano o de corte. Occidente no podía ofrecer nada de interés ni suficientemente importante a Bizancio hasta mucho tiempo después. Precisamente en época paleóloga observamos una cierta penetración de las fórmulas arquitectónicas góticas en la arquitectura de Bizancio. En el arte religioso era casi imposible, debido a la base eminentemente teológica que tenía en la cultura y la liturgia y que nunca perdió. Bien al contrario, más allá de la desaparición de Bizancio como entidad política, el arte ruso perpetuó algunas aportaciones y propuestas.

Los mosaístas bizantinos que habían heredado la tradición romana destacaron durante toda la Edad Media en este arte, y se solicitaba su contribución para las obras relevantes, como las iglesias de Venecia, San Marcos o Torcello, y las construidas por los monarcas normandos de Sicilia. Antes, sin embargo, habían colaborado ya con los musulmanes en la decoración de edificios emblemáticos de su religión, como eran las mezquitas de Medina y Damasco a lo largo del siglo VII, y el mihrab de la gran mezquita de Córdoba en el siglo X. Son sólo ejemplos manifiestos de que en el terreno artístico, pero no exclusivamente, la convivencia entre las tres culturas durante toda la Edad Media fue normal y, por eso mismo, importante y trascendente.

Desde un punto de vista artístico, este periodo abarca tres momentos culturales que en parte se desarrollan simultáneamente y presentan claras vinculaciones: la Antigüedad tardía, el arte del islam y el arte bizantino medieval. Los límites cronológicos van desde el siglo III hasta el V en Occidente, y hasta el establecimiento de los reinos bárbaros en las antiguas provincias del Imperio romano de Occidente. En Oriente, sin solución de continuidad, se presentan dos periodos: el que representa la continuidad del Imperio romano de Oriente, hasta el siglo VIII, y el periodo bizantino medieval, desde la crisis iconoclasta (siglos VIII-IX) hasta la conquista de Constantinopla por los turcos otomanos en 1453. La cultura artística musulmana se presenta en los momentos de formación y primer desarrollo, hasta el establecimiento de los califatos independientes y la disolución y la particularización posterior, y se da un relieve especial al mundo hispanomusulmán.

## 1. Palacio de Diocleciano en Split



Perímetro: 157,5 x 191,25 x 150,95 x 192,1 m

Split (Croacia)

Época tetrárquica

El núcleo antiguo de Split, en Croacia, está prácticamente metido dentro del único palacio imperial que de manera reconocible ha llegado hasta nuestros días, el palacio de Diocleciano. La descentralización propiciada por la tetrarquía provocó que se construyeran palacios para cada uno de los tetrarcas: por ejemplo Galerio lo construyó en Tesalónica. Y éste es el sentido del palacio de Split, aunque Diocleciano ya no era tetrarca.

El conjunto deriva de la estructura de los campamentos militares. Con un perímetro casi rectangular y torres de ángulo, tenía tres puertas monumentales. La del norte, conocida con el nombre de "Puerta de Oro", la del este o "Puerta de Plata" y la del oeste o "Puerta de Hierro". Las tres comunicaban con tres vías principales, todas porticadas, y que se unían en el centro del recinto. Desde este punto de unión y en dirección sur, se entraba en la zona de residencia del emperador.

La residencia empieza en el vestíbulo, un patio abierto y porticado en cuyo fondo encontramos el acceso a las estancias, y que muestra una fachada monumental con un tímpano que cierra un arquivado arqueado –podéis ver su precedente en el templo del Divino Adriano en Éfeso y la semejanza con los mosaicos del *Palatium* de Ravena. Este conjunto era el *tribunalium*, donde el emperador se mostraba a los súbditos. Tras la fachada, una gran sala central cubierta con cúpula es el *salutatorium*, lugar de recepción de los dignatarios.

En el lado oeste, y con acceso desde el vestíbulo porticado, encontramos una zona de templo. La asociación del templo con la residencia del emperador respondía al carácter sagrado de éste y de la corte. Esta sacralización imperial culminaba en el otro lado del peristilo con el mausoleo de Diocleciano. Hoy

es la catedral de Split, que era el edificio destinado a conmemorar la apoteosis del emperador después de su muerte y, por lo tanto, no una simple tumba, sino un verdadero *heroon*. Tiene planta octogonal en el exterior y el interior cubierto con cúpula; esta planta alterna nichos rectangulares y semicirculares separados por un doble nivel de columnas.

La otra zona importante del palacio es la fachada marítima. Una galería recorría la muralla de principio a fin, con dos lonjas en los extremos y una central. Toda esta zona presentaba, como elemento voluntariamente arcaizante, la solución de los arcos de medio punto entre pilastras con semicolumnas de orden dórico. Hoy todavía se puede apreciar el carácter monumental de las lonjas, con la arquería del dintel parecida a como es en la fachada del vestíbulo porticado.

## 2. Villa de Piazza Armerina



3500 m<sup>2</sup>

Enna, Sicilia oriental

Época constantiniana

Piazza Armerina es uno de los ejemplos de villa rural más importante que conocemos, hasta el punto de que se ha querido relacionar con el tetrarca Maximiano Hércules. Se trata de un conjunto vastísimo que incluye, además, numerosos ejemplares de pavimentos de mosaico. Parece que cronológicamente hay que situar la villa y los pavimentos dentro de la primera mitad del siglo IV d. de C.

El conjunto tiene una entrada monumental que da a un patio porticado. En el este, un vestíbulo conduce al gran peristilo, y en el norte está el acceso a los baños –también accesibles desde el gran peristilo–, donde encontramos mosaicos de temas lúdicos y acuáticos: el circo, escenas de palestra, séquitos marinos –*thiasos*–. En el lado este del peristilo tenemos una gran sala basilical con ábside y pavimento de *opus sectile*; este salón está flanqueado por dos zonas de residencia con pavimentos de mosaico, con las estaciones, frutas, temas mitológicos, un circo infantil o una caza infantil. La sala alargada, que podríamos considerar el atrio de la sala basilical, presenta un pavimento con uno de los mosaicos más importantes del conjunto, el de la "gran caza". La zona norte de este peristilo la ocupan diferentes *cubicula*. En el penúltimo, en dirección este, se encuentra otro de los mosaicos interesantes, el conocido con el nombre de "la pequeña caza".

En la zona meridional del conjunto encontramos el peristilo ovoide, que en el este está coronado con sala tricónquida que recoge, en su pavimento de mosaico, un ciclo completo de los trabajos de Hércules. El resto de *cubicula* de este espacio está pavimentado con escenas de cupidos –vendimiadores o pescadores, entre otros.

A pesar de las diferencias entre los mosaicos, hay que relacionarlos todos con talleres norteafricanos. El de "la gran caza" ejemplifica perfectamente el tipo de composiciones que se utilizan en este momento, y también el modo de trabajar de los talleres. A partir de la yuxtaposición de partes de varios modelos se componen escenas que se pueden extender a todas direcciones, mientras que los fondos se llenan con motivos vegetales o arquitectónicos con el fin de darles una coherencia que a menudo no tienen. La manera de hacer de "la pequeña caza" es diferente. En este caso se utiliza la división en registros, es una composición mucho más narrativa y coherente. El tema, a pesar de ser el mismo, en este caso refleja la visión realista de la costumbre noble de la caza y su desarrollo.

"La casa de los caballos" de Cartago o "la caza de la liebre" procedente de Tisdrus (El-Djem) son algunos de los mosaicos africanos comparables con los de Piazza Armerina.

### 3. Basílica de Majencio y Constantino



Longitud: 102 m; anchura: 80 m; altura: 35 m

Roma

Época constantiniana

Se trata de la última de las grandes basílicas imperiales del foro de Roma. La levantó Majencio (306-312), el último emperador pagano, y la modificó Constantino el Grande después de haber derrotado al anterior en la batalla del puente Milvio. El edificio, situado entre el templo de Venus y Roma y el templo de Rómulo, todavía hoy muestra parte de su pujanza con las tres arcadas de la nave nordeste que aún se mantienen en pie.

El edificio concebido por Majencio era una sala orientada hacia el norte-oeste. Se accedía desde el Esquilino a través de un pórtico que perforaba toda la fachada. Al fondo, una nave central de tres tramos con un ábside, similar a los del templo de Venus y Roma. Esta nave central estaba flanqueada por naves laterales, aproximadamente la mitad de anchas que la central y coronadas con un muro plano. Todo el sistema se apoyaba –y ésta es la primera novedad– sobre cuatro grandes pilares, a diferencia del resto de basílicas, que lo hacían sobre hileras de numerosas columnas. Aquí había cuatro columnas, una de las cuales se conserva actualmente delante de Santa María la Mayor; su función era aguantar un poderoso entablamiento decorativo que no seguía de columna a columna, sino que recogía el arranque de la cubierta central. El sistema de cubierta es otra novedad si pensamos en una basílica romana, normalmente cubierta con andamio de madera y tejado a dos vertientes. Aquí la nave central se cubrió con bóveda de arista. Para contrarrestar los pesos cada pilar de la nave se alargaba tras de sí con un contrafuerte, de tal manera que las naves laterales eran compartimentadas en tres tramos. En el exterior sólo sobresalían estos contrafuertes en la parte superior, a manera de estribos perforados. Las naves laterales así configuradas se cubrieron con bóvedas de cañón transversal, que es lo que vemos en los restos actuales. Todas las bóvedas eran casetonadas, siguiendo una costumbre iniciada en el Santuario de la Fortuna Primi-

genia en Palestrina y seguida en el Panteón de Roma. La diferencia entre las naves permitió colocar tres amplias ventanas por lado en la parte alta. Todos los pavimentos eran de mármol de múltiples colores.

La reforma de Constantino fue en realidad bastante radical y consistió básicamente en cambiar el eje. Aprovechando que por el lado sudoeste del edificio pasa la vía Sacra, usó el tramo central de la nave lateral para realizar un acceso porticado con escaleras, y en el lado opuesto construyó un nuevo ábside. Paralelamente, colocó en el antiguo ábside de Majencio la estatua colosal de Constantino. No cabe duda de que el emperador cristiano quiso instaurar un nuevo orden, y simbólicamente cambió de orden la basílica aprovechando la "sacralidad" de la calle que le daba nuevo acceso; la estatua de culto dominando el antiguo espacio de Majencio es toda una declaración de principios.

## 4. Grupo de los tetrarcas



1,30 m

Pórfido

Palacio imperial de Constantinopla

Venecia. San Marcos

Tetrárquico

La pieza está situada en el ángulo de la basílica de San Marcos que mira al palacio del Dux de Venecia. Actualmente no cabe duda de que procede del palacio imperial de Constantinopla, ya que el pie que falta en una de las figuras apareció en Estambul. De todas maneras el pórfido sugiere que la pieza se realizó en Egipto, donde se encuentran las pedreras de este material, con el que se dedicaba exclusivamente a los emperadores y los dioses.

El grupo consta de dos piezas con dos figuras sobre pedestal cada uno, que debieron ir adosadas a pilastras o columnas –como el grupo tetrárquico de la Biblioteca Vaticana–. Los personajes, identificados como los tetrarcas –según Bianchi Bandinelli, los augustos Diocleciano y Maximiano y los césares Galerio y Constancio Cloro–, se abrazan dos a dos con el brazo derecho mientras con el izquierdo sujetan una espada con cabeza de águila. La actitud es absolutamente frontal. Visten coraza con *paludamentum* –la capa roja de los generales– y calzan contornos. Van cubiertos con un sombrero pannonio con incrustaciones, accesorio introducido por Diocleciano en el vestuario imperial.

La diferencia con la retratística imperial que hemos visto hasta ahora es radical. Aquí los personajes parecen estereotipados y están tratados de manera cúbica y voluminosa, como ya se veía en las emisiones monetarias desde finales del siglo III. Es casi imposible distinguir a un tetrarca del otro. Los cuerpos quedan escondidos bajo las ropas, tratadas sin el naturalismo procedente del mundo griego que hasta ahora era una constante. Esta obra es la cita inevitable cuando se quiere mostrar la ruptura definitiva del Bajo Imperio con la forma helenística y la prefiguración de la plástica medieval.

## 5. Pinturas de las catacumbas de Priscila



Roma, Catacumbas de Priscila

### Arte paleocristiano

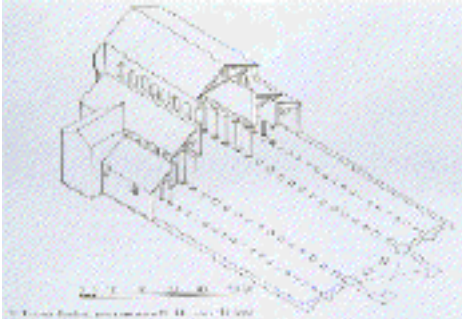
Situada en la vía Salaria, la catacumba de Priscila es uno de los complejos de catacumbas más grande de Roma. Como todas, el problema principal es la datación, siempre muy complicada porque se usaron durante mucho tiempo. Y en este caso se añade el hecho de que determinadas partes, entre las más ricas, son conexiones posteriores que en un primer momento no formaban parte de la catacumba, en concreto la *Capilla Greca*, uno de los recintos más ricos que incluso tiene decoración de estucos y que parece que debe pertenecer a la primera mitad del siglo III. El resto se puede fechar a partir de la segunda mitad, es decir, en un momento preconstantiniano.

La pintura de las catacumbas de Priscila depende, como la mayoría y por razones obvias, de las modas pictóricas romanas; es decir, se aplicaban los mismos esquemas pictóricos para los paganos y para los cristianos. Estos esquemas

ya están muy alejados de lo que eran los estilos pompeyanos; ahora la pared o el techo es un fondo uniforme normalmente claro, que se compartimenta con trazos gruesos de color rojo o verde, entre otros. Las subdivisiones así conseguidas, normalmente figuras geométricas –círculos, cuadrados, rombos–, se llenan con elementos decorativos de tipo vegetal o zoomorfo, principalmente guirnaldas o aves, y se suelen reservar aquellos compartimentos mayores o los situados en lugares preferentes –claves de bóveda, jambas, arcos– para colocar los signos de la fe.

Porque en las catacumbas a menudo no encontremos otra cosa que signos, no se trata de narraciones, sino de señales que pueden servir para recordar al fiel este o aquel pasaje, y bien a menudo van ligados al mundo de los difuntos y a las recomendaciones para proteger el alma. Suelen ser las mismas escenas que aparecen en los sarcófagos: Daniel en el foso de los leones, Job salvado del monstruo marino, Abraham detenido en su sacrificio; es decir, escenas que rápidamente nos hacen pensar en la historia de los diferentes personajes. También las hay de sentido más críptico, como es el caso de la imagen del Buen Pastor. Esta imagen, también presente en los sarcófagos, remite al evangelio de Juan (10, 11): "Yo soy el buen pastor. El buen pastor da la vida por las ovejas". Una imagen, por lo tanto, con un sentido cristológico profundo y también profiláctico, seguramente por este motivo es una de las representaciones más frecuentes en las catacumbas.

## 6. Basílica de San Juan del Laterano



Dimensiones: 95 x 20 m

Roma

Época constantiniana

Poco después de instalar el palacio episcopal de Roma en el palacio imperial Laterano, c. 313 d. de C., Constantino edificó lo que habría de ser la catedral de la ciudad: San Juan del Laterano. El edificio se conserva todavía hoy, a pesar de que está muy modificado, sobre todo por dos reformas, la primera de Borromini, 1645-49, y la segunda entre 1876 y 1887. A pesar de todo, por los restos de cimientos y noticias diversas –una pintura atribuida a Poussin anterior a la reforma de Borromini, o las descripciones del *Liber Pontificalis*–, podemos conocer cómo era esta primera iglesia.

La planta general del edificio es basilical con dobles colaterales; en total cinco naves. La nave central estaba enmarcada por dos filas de quince columnas que sostenían un arquitrabe recto, y las colaterales por veintidós columnas que sostenían una arquería baja. La nave central y la colateral recibían la luz de grandes ventanas, mientras la interior se iluminaba por medio de pequeñas ventanitas semicirculares colocadas en el espacio entre los dos tejados. El conjunto, que no estaba orientado hacia el este, coronaba el lado occidental con un ábside. Todo el edificio iba cubierto con vigas de madera.

En la Edad Media añadieron un transepto; hasta aquel momento dos cuerpos transversales truncaban las naves laterales exteriores. Estas dos habitaciones que sobresalían por el exterior debieron de ser depósitos de ofrendas o sacristías. La nave central culminaba con un arco triunfal que la separaba del presbiterio.

Sabemos por las descripciones que la embocadura del ábside iba coronada por una especie de cimborrio de plata sustentado por una doble fila de columnas. En el frontón encarado hacia el coro se veía a Cristo resucitado, y de cara a

los fieles, Cristo maestro entre los apóstoles. De hecho, lo más importante en las construcciones constantinianas es la decoración, porque la arquitectura es una especie de soporte a partir de formas muy tradicionales.

El envigado y el cuarto de esfera del ábside estaban revestidos con oro y debieron de incluir alguna decoración figurada. Las columnas de la nave eran de mármol rojo y amarillo y las colaterales de verde moteado. Los revestimientos de las paredes probablemente no eran pictóricos, sino de mármol. En el presbiterio, siete altares de plata eran la culminación de la suntuosidad del espacio más sagrado.

## 7. Mausoleo de Constanza en Roma



Roma

Postconstantiniana

La actual iglesia de Santa Constanza es, de hecho, el mausoleo de la hija de Constantino, la princesa Constantina. Levantar monumentos funerarios para la familia era una obligación del emperador –aún conservamos restos del mausoleo de Santa Helena, el actual *Tor Pignattara*–. Lo que hará Constantino, y se convertirá en una costumbre, es asociar el mausoleo a una iglesia, en este caso a la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla. En el de Constantina, posterior a la muerte de su padre, la asociación es con la basílica de Santa Agnese de Roma, una iglesia cementerial extramuros, que hoy sólo nos muestra parte del muro absidal.

El mausoleo es un edificio de planta circular al que se accede desde un atrio alargado y coronado, en los extremos, por dos ábsides rebasados. Flanqueada la puerta, nos encontramos dentro del pasillo anular que rodea el espacio central cupulado. El muro, muy amplio, está perforado por hornacinas semicirculares y rectangulares, de manera alterna. Las de los ejes son las más gruesas, semicirculares las del eje transversal y rectangular –zona donde iba el sarcófago de pórfito de la princesa– la opuesta a la puerta.

El espacio central está separado de la nave anular por doce parejas de columnas corintias coronadas por grandes cimacios unidos con arcos de medio punto. Encima de estos arcos se alzan los muros poligonales que forman el tambor sobre el cual se apoya la cúpula. De hecho, los intercolumnios también crean unos ejes, los mismos que veíamos para las hornacinas, separando de manera casi imperceptible el espacio entre las parejas de columnas.

La importancia del conjunto reside en buena parte en la decoración de mosaicos que reviste la bóveda anular y los dos nichos del eje transversal. Los de la bóveda nos muestran, sobre fondo blanco, *putti* vendimiadores, pájaros y el

retrato de Constantina entre los pámpanos, motivos geométricos con cupidos y pájaros. Sabemos, por dibujos del siglo XVI, que en el ciborio que enmarcaba el sarcófago estaba representada la Jerusalén celestial y los apóstoles como corderos. Los muros del tambor, bajo las ventanas, mostraban recuadros con escenas bíblicas entre cariátides. Los mosaicos de las cuencas de las hornacinas laterales representan, respectivamente, a Moisés recibiendo la Ley, y a Pedro recibiendo la Ley en presencia de Pablo. Mientras que estos dos últimos están relacionados, quizás, con el arte de las grandes composiciones absidales –San Juan del Laterano (?), San Pedro del Vaticano (?)- los de la bóveda anular dependen absolutamente de los modelos de mosaicos de pavimento del Bajo Imperio.

Con respecto a Santa Inés, tan sólo podemos decir que, por los restos conservados, se puede relacionar con el grupo de basílicas cementeriales, –San Sebastián, San Lorenzo in Campo o de los Santos Pedro y Marcelino. Éstas, partiendo de la planta basilical de tres naves, desarrollaban un ábside doble, uno interno a partir de los muros de separación de la nave central, y el otro, que cerraba el conjunto exteriormente, prolongando los muros de cierre del edificio; en definitiva, una especie de deambulatorio.

## 8. Arco de Constantino en Roma



Roma

Constantiniano

La victoria sobre Majencio (312), la consolidación de la diarquía con Licinio y la celebración de sus *decennalia* provocaron que Constantino erigiera este arco en la vía Triumphalis.

Con respecto a la tipología, lo podemos relacionar con el arco de Septimio Severo, también en Roma. Muestra tres aperturas, columnas exentas y el entablamiento se articula para recibir las columnas, dispuestas sobre unos podios muy altos. Las diferencias con el Arco de Tito en Roma son evidentes.

Destaca el hecho de que casi todos los relieves sean fruto del espolio de monumentos del siglo II d. de C. Así, el ático combina, en los lados norte y sur, ocho esculturas de prisioneros dacios procedentes del Foro y mercados de Trajano, con ocho relieves verticales procedentes de un arco desaparecido de Marco Aurelio que muestran escenas de protocolo y de victoria imperial. En los lados este y oeste del ático y en el arco central encontramos relieves con escenas de triunfo procedentes del Gran Friso de Trajano, y además, ocho *clipei* –paneles circulares– procedentes de un monumento privado de Adriano coronan los arcos laterales con escenas de caza y sacrificio. Cabe decir que los retratos de los susodichos emperadores serían reelaborados con el fin de reproducir a Constantino, excepto en los *clipei*, donde se alternan los retratos de Constantino y Licinio.

De hecho, excepto los pedestales de las columnas, que en realidad imitan elementos similares a los de los arcos de Septimio Severo y al Arcus Novus de Diocleciano, y las enjutas con victorias, genios de las estaciones y dioses fluviales, la única parte concebida originalmente para el arco es el friso que rodea todo el monumento. Empieza en el lado oeste con la salida de la expedición militar

hacia Milán, sigue con el asedio de Verona y la batalla del puente Milvio, en el lado sur, la entrada a Roma –este–, y el *oratio* –arenga al pueblo desde la tribuna del foro– y la donación de dinero al senado y al pueblo en el lado norte.

Hay detalles estilísticos que hacen pensar en un taller de escultores influido por la plástica tetrárquica, con un trabajo voluminoso y geometrizado del cuerpo humano, mientras que compositivamente es necesario relacionar la obra, entre otras, con las de los talleres de sarcófagos del siglo III.

## 9. Estatua colosal de Constantino



Cabeza: 2,60 m; total estimado: 10 m

Mármol

Basílica de Majencio y Constantino

Roma, Palazzo dei Conservatori

Se trata de los diferentes restos de una estatua sedente de Constantino. La escultura estaba en el ábside occidental de la Basílica de Majencio y Constantino, y precisamente entre sus ruinas aparecieron los primeros fragmentos en el año 1486. Un fragmento encontrado a mediados de este siglo ha permitido saber que mostraba el torso desnudo. Esto indica que seguramente se trataba del emperador representado como Júpiter, con un cetro cruciforme. En su realización se utilizaron hasta cuatro tipos de mármol blanco, y el manto era de bronce. Como muy bien dice Bianchi Bandinelli, es casi una estatua de culto.

Desde las primeras acuñaciones posteriores a la victoria sobre Majencio, Constantino parece rechazar el retrato de tradición tetrárquica y recupera la tradición de Augusto y Trajano, sobre todo de éste último, aunque estilísticamente la geometrización se irá imponiendo poco a poco desde la primera tetrarquía –podéis ver el grupo de los tetrarcas. Y eso mismo nos muestra este retrato. La cabeza tiene una estructura cúbica y algunos rasgos –como las cejas, los ojos, las bolsas de los ojos– se encuentran fuertemente geometrizados. El peinado es la característica que se acerca más a la moda de Trajano.

Pero si en la cabeza predomina la abstracción, en el cuerpo estamos más cerca del naturalismo: por ejemplo, en las marcas de las venas recorriendo el antebrazo o en las manos, ejecutadas con un verismo extraordinario, –las uñas re-

cortadas sobre la carne, los pliegues de cada una de las falanges-. La diferencia entre la cabeza y el cuerpo es tan grande que hasta se ha propuesto que el cuerpo podía proceder de una estatua de Trajano. Aunque la propuesta es interesante y por lo que hemos visto en el Arco de Constantino en Roma no es descabellada, es necesario entender esta mezcla, por otra parte nada extraña en el arte romano, como fruto de la convivencia de la corriente antinaturalista tetrárquica con un renacimiento clásico impulsado por el mismo Constantino, o al menos adoptado por él, ya en las acuñaciones monetarias del año 313.

## 10. Sarcófago de Junius Bassus



1,41 x 2,43 m; (tapa 0,40 x 2,40 x 1,37 m)

Relieves de mármol blanco del Pentélico

Roma

Tesoro de San Pedro del Vaticano

Antigüedad tardía

El sarcófago de Junius Bassus es, sin ningún tipo de duda, una de las piezas más importantes dentro de la producción de sarcófagos cristianos en la Roma del siglo IV. Presenta una decoración escultórica en relieve con temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, dispuestos en dos frisos sobrepuestos. En el friso superior tenemos, de izquierda a derecha, una serie de escenas yuxtapuestas, separadas por columnas con capitel de orden compuesto, y fuste decorado con estrías helicoidales o con pequeños cupidos llamados *putti*. Las escenas son el sacrificio de Isaac por su padre Abraham, que no se llega a consumir, ya que la mano de Dios Padre detiene a Abraham; la captura de San Pedro; y en el centro, la *Traditio Legis* o Entrega de la Ley por Cristo a dos apóstoles, normalmente San Pedro y San Pablo. En esta escena Cristo aparece imberbe, entronizado y apoyando los pies sobre una personificación del cielo o del cosmos, representado como una divinidad pagana, con barba y musculatura muy marcada. Esta imagen simboliza la supremacía de Cristo sobre los dioses paganos y, por lo tanto, la del cristianismo por encima del paganismo. Más a la derecha hay dos escenas del Nuevo Testamento, en concreto el encarcelamiento de Cristo por los soldados romanos, y finalmente Cristo ante Poncio Pilato.

En el friso inferior, de izquierda a derecha tenemos una escena alusiva a Job, y al lado una referente a Adán y Eva con el árbol y la serpiente en medio, en el momento inmediatamente posterior al pecado original, tapándose el sexo y flanqueados por un haz de trigo y un animal de cultivo, los elementos que

simbolizan que a partir de ahora deberán trabajar con el fin de sobrevivir, es decir: la agricultura y la ganadería. En la parte central de este friso inferior está Cristo entrando en Jerusalén el Domingo de Ramos; más a la derecha, el profeta Daniel en el foso de los leones, acompañado por Habacuc y el ángel; y finalmente el encarcelamiento de San Pedro por los soldados romanos.

En los dos laterales, en un relieve menos pronunciado, está el tema de los *put-ti* o cupidos vendimiando, de evidente raíz clásica, pero que en un contexto cristiano como el de este sarcófago simbolizarían la Eucaristía, es decir: vendimia –vino– sangre de Cristo –Eucaristía.

## 11. Base del obelisco de Teodosio I en el hipódromo de Constantinopla



Base 4,28 x 3,10 m; obelisco, 20 m de altura

Relieves de mármol blanco

*In situ*, Estambul

Antigüedad tardía

La presente obra consta de dos partes claramente diferenciadas: por un lado, un obelisco propiamente dicho y, por otro, su base o soporte. El obelisco es de procedencia egipcia, en concreto pertenece a la época del faraón Tutmosis III (1549-1503 a. de C.), y se sabe que lo llevaron a Constantinopla hacia el tercer cuarto del siglo IV, muy probablemente gracias al emperador Juliano II "el Apóstata" (360-363). Fue Teodosio I (379-395) quien, unos treinta años más tarde, mandó levantar el obelisco, con una poderosa base cúbica de mármol, decorada con relieves por sus cuatro lados. Este monumento fue ubicado ni más ni menos que en la espina del hipódromo, y a pesar de las transformaciones que a lo largo del tiempo ha sufrido el lugar, la base y el obelisco se han mantenido hasta nuestros días en el sitio original.

Los relieves de la base muestran cuatro composiciones bastante similares en cada uno de los lados. En los cuatro tenemos siempre al emperador Teodosio, en medio, de pie o sentado en el trono, de dimensiones un poco mayores que el resto de personajes y siempre en posición frontal. El emperador se encuentra en el palco imperial o *kathisma* que tenía en el hipódromo mismo, rodeado por los familiares, especialmente los hijos y la mujer, y ya más en los extremos, fuera del palco, los altos dignatarios, los senadores de Constantinopla y la guardia imperial. En un nivel inferior aparecen en tres lados otros personajes de la clase alta y, en un cuarto lado, al noroeste, encontramos bárbaros vencidos arrodillados, presentando ofrendas al emperador. Las acciones que se

desarrollan en las otras tres caras se relacionan en dos casos con las actividades del hipódromo, es decir, las carreras de caballos, mientras que en un tercer lado, el noreste, vemos representados los trabajos de levantamiento del obelisco.

## 12. Marfil con la resurrección de Cristo



30,7 x 13,4 cm. Placa de marfil con relieves

Roma

Milán, Museo del Castello Sforzesco, Colección Trivulcio

Antigüedad tardía

La placa de marfil que nos ocupa pertenece a lo que originariamente debía ser un díptico de marfil, compuesto por dos placas u hojas articuladas por bisagras. La composición de la placa que conservamos se divide claramente en dos escenas sobrepuestas, separadas por una cenefa decorativa que rodea toda la pieza por los cuatro bordes. Este tipo de cenefa decorativa es típica de la época, y también aparece en otros ejemplos de placas de marfil occidentales de este periodo. En la parte superior tenemos una representación del Santo Sepulcro de Jesucristo, en forma de edificio circular de planta centralizada o rotonda, una de las formas arquitectónicas más habituales en la época para este tipo de construcciones funerarias. Encima de este edificio aparecen representados, saliendo de una franja de nubes, un buey alado y un ángel, los símbolos de San Lucas y de San Mateo, respectivamente. Tenemos, por lo tanto, los símbolos de dos de los cuatro evangelistas, lo que hace muy probable que los otros dos, el león de Marcos y el águila de Juan, estuvieran en la otra hoja del díptico, hoy en paradero desconocido. A los pies del Santo Sepulcro hay dos soldados romanos dormidos, y es especialmente destacable la posición en diagonal de la lanza de uno de ellos y su capa que vuela, detalles que demuestran la existencia de una cierta preocupación en los artistas por crear una sensación espacial, por mínima que fuera, en la cual se desarrolla la acción.

En la parte inferior vemos unas puertas correspondientes al mismo Sepulcro, y otra medio abierta. Enfrente hay un ángel nimbado, sentado encima de una roca, que indica a las dos mujeres que Cristo ya ha resucitado y que, por lo tanto, no se encuentra en el Sepulcro (Mateo 28, 1-7). Como complemento, podemos observar que el Sepulcro tiene las puertas decoradas y el marco presenta una cenefa de motivos vegetales parecida a la que hay en los bordes de la pieza, y en las puertas propiamente dichas encontramos tres escenas de la vida de Cristo, entre las cuales destaca especialmente la de la Resurrección de Lázaro, que aparece en la parte superior, en un paralelismo claro con la resurrección de Cristo mismo.

### 13. Mausoleo de Gala Placidia



Planta del edificio: 12,75 x 10,25 m

Mosaicos murales

*In situ*, Ravenna (Italia)

Antigüedad tardía

El pequeño edificio conocido actualmente como mausoleo de Gala Placidia era originariamente una capilla dedicada a San Lorenzo, que daba al crucero de la iglesia de la Santa Cruz de Ravenna. Hoy en día sólo se conserva la pequeña capilla de planta cruciforme, como edificio exento, de la cual destaca especialmente la decoración interna de mosaico mural.

Los temas que representan los mosaicos, siempre sobre un fondo azul intenso, son bastante ricos y variados; y en la cúpula destaca una gran cruz triunfal dorada, rodeada de luceros y con el tetramorfo en las conchas, es decir, la representación de los seres que simbolizan a los cuatro evangelistas: Mateo –ángel–, Juan –águila–, Marcos –león–, Lucas –toro–. En los cuatro tramos que sustentan la cúpula tenemos parejas de santos vestidos de blanco sobre fondo azul en las partes altas, y verde, en las bajas.

En medio de los santos aparece el motivo de las palomas y la fuente, simbolizando a los cristianos en el paraíso celestial y su fuente de vida: Cristo. Sobre estas cuatro escenas vemos siempre una gran concha que se adapta al marco semicircular de la misma arquitectura. En el fondo del brazo principal del edificio está San Lorenzo con las vestiduras en libertad, sin sujeción, llevando una cruz en una mano y un libro abierto en la otra. A su lado aparece una parrilla encima de un fuego encendido, el elemento de su martirio, y más a la izquierda, al lado de la parrilla, se puede ver un armario abierto con cuatro libros dentro, correspondientes a los cuatro evangelios, cada uno identificado con el nombre de su autor en el lomo. En el extremo opuesto del edificio está Cristo como Buen Pastor, vigilando su manada de ovejas, es decir, los cristia-

nos, que lo flanquean en dos grupos de tres ovejas cada uno. Cristo aparece en una postura de cariz bastante clasicista, con las piernas cruzadas y mirando hacia un lado, mientras acaricia una oveja por el otro. Desde un punto de vista compositivo, Cristo es claramente el centro en torno al cual se desarrollan los otros elementos de la imagen, especialmente las ovejas, que con sus miradas ejercen un fuerte efecto centrípeto. El resto de mosaicos son sobre todo de tipo decorativo, y representan motivos varios como cenefas enrolladas, círculos concéntricos, grecas, conchas, cestos con hojas, flores y frutas; todo siempre en una gama de colores muy amplia.

## 14. Santa María la Mayor de Roma



Nave central: 71,56 (largo) x 17,45 en 17,60 (ancho) x 18,35 (alto)

Arquitectura y mosaicos murales

*In situ*, Roma

Antigüedad tardía

La decoración original de mosaicos de la basílica de Santa María la Mayor de Roma que ha llegado a nuestros días se encuentra en la nave central, concretamente en los plafones cuadrangulares que hay entre el claristorio y el arquitebe, y en el arco triunfal que da al ábside central. No se conserva la decoración del siglo V que recubría este ábside, ya que fue del todo reconstruida en el siglo XIII.

En las naves aparecen escenas del Antiguo Testamento y, en el arco triunfal, del Nuevo Testamento, con episodios de la vida de Jesús. Entre las escenas del Antiguo Testamento, en la pared de la izquierda o septentrional, aparecen temas del Génesis, y en la de la derecha o meridional, del Éxodo, Números y Josué. Entre estos últimos destacan especialmente algunas escenas que hacen referencia a Josué, como por ejemplo el asedio de Jericó, o las que tratan temas de la vida de Moisés, por lo tanto del Éxodo, como la adopción de Moisés niño por la hija del faraón, los esponsales de Moisés o el paso del Mar Rojo por los israelitas.

En el arco triunfal, donde aparecen los temas del Nuevo Testamento, algunos estudiosos han querido ver que tiene un relieve especial la figura de la Virgen María, a la cual esta iglesia está dedicada, especialmente en su papel de Madre de Dios o *Theotokos*. Este hecho estaría en consonancia con el Concilio Ecuménico celebrado en Éfeso en el 431, donde justamente quedó proclamado el dogma de la divina maternidad de María. Así pues, en el arco triunfal tenemos temas como la Anunciación a María, la Adoración de los Reyes Magos, la Pre-

sentación en el Templo, o la huida a Egipto, donde María destaca siempre de manera especial, ya sea porque compositivamente ocupa la posición central de las escenas, o por el vestido lujoso, propio de una emperatriz del siglo V. Además de los temas donde aparece María, en el arco triunfal hay otros relacionados con la infancia de Jesús, como el de los tres Reyes Magos ante Herodes, o la matanza de los inocentes.

## 15. San Apolinar Nuevo de Ravenna



Planta del edificio: 42 x 21 m

Arquitectura y mosaicos murales

*In situ*, Ravenna

Antigüedad tardía

Aunque la iglesia de San Apolinar Nuevo de Ravenna sea un templo realizado en época de la dominación ostrogoda de Italia, tanto por la tipología constructiva, es decir, la basílica cristiana tradicional con tres naves separadas por arcadas sobre columnas y ábside central, como por la decoración interna en mosaico, es una obra que sigue plenamente la tradición romana tardía. Actualmente no se conservan los mosaicos que cubrían el ábside y el arco triunfal que lo precede, pero sí los que decoran la nave central, divididos en tres sectores o bandas horizontales sobrepuestas. En el nivel superior hay una serie de plafones con escenas de la vida de Cristo sobre fondo dorado, alternados con otros de tema decorativo: una concha o venera y dos palomas enfrentadas sobre fondo azul. Más abajo, entre las ventanas del claristorio, hay figuras de santos en posición frontal, todos vestidos de blanco, llevando rollos o códices, en actitud dialogante y dispuestos sobre una franja trapezoidal de color verde, que da una mínima sensación de realidad espacial. Finalmente, en el sector inferior hay dos procesiones. La de la pared norte parte de una representación de Classe, la ciudad portuaria de Ravenna, protagonizada por vírgenes, todas con la misma indumentaria blanca y dorada y haciendo ofrenda de la corona que traen en las manos. Entre cada una de las vírgenes aparece una palmera que actúa de elemento rítmico de separación. La procesión de vírgenes va encabezada por los tres Reyes Magos, vestidos a la manera que en la época se entendía por oriental, con indumentarias de gran riqueza cromática, y ofre-

ciendo, en tres suntuosos recipientes de plata, el oro, el incienso y la mirra a la Madre de Dios con Jesús Infante que está delante de ella. La procesión de la pared contraria o sur la protagonizan, en cambio, santos vestidos de blanco que también ofrecen sus coronas. Esta procesión masculina, se inicia en el *Palatium* o palacio del mismo rey Teodorico, del cual se representa la fachada principal, con el tímpano, las columnas con arcadas, etc. Al final de la procesión, encabezada por san Pedro, aparece un majestuoso Cristo barbudo y entronizado, flanqueado por dos parejas de ángeles.

## 16. San Vital de Ravenna



Planta: diagonal, 34 m aprox.; largo de cada lado, 12,8 m aprox.

Arquitectura y mosaicos murales

*In situ*, Ravenna

Antigüedad tardía

La concepción de la planta de la iglesia de San Vital de Ravenna es de tipo marcadamente centralizado, ya que se basa en un octógono central, rodeado de un pasadizo también octogonal, con tribunas superiores. En posición descentrada, el edificio presenta un nártex añadido por la parte oeste que permite acceder al interior. En el extremo contrario, es decir en el este, el pasadizo que rodea el espacio central ve interrumpida su continuidad por el presbiterio, un espacio rectangular coronado por un ábside semicircular, que es justamente la zona donde se conserva la decoración original con mosaicos de mediados de siglo VI.

Los mosaicos del ábside muestran a Cristo sentado sobre el Cosmos –representado como una esfera azul– flanqueado por dos ángeles y dando la corona de mártir a san Vital, que se encuentra a su derecha. En el lado opuesto a Cristo, tenemos al obispo Ecclesius haciéndole ofrenda de la maqueta de la misma iglesia de San Vital. A cada lado del presbiterio hay representaciones de los evangelistas y escenas del Antiguo Testamento, entre las cuales destaca especialmente la de Abel y Melquisedec haciendo una ofrenda a Dios en la pared sur. En los lados de esta escena tenemos, por una parte, una representación del Buen Pastor con las ovejas y, por encima, a Moisés escuchando a Dios y atándose la sandalia, y por otra parte, a Isaías con un pergamino.

La bóveda del presbiterio se decora con una serie de roleos vegetales y aves variadas, y alrededor, con un medallón central sostenido por cuatro ángeles. Dentro de este medallón está el cordero de Dios o *Agnus Dei*.

Finalmente, destacan los dos plafones ubicados en los lados de las ventanas del ábside, que muestran, el del norte, al emperador Justiniano (527-565) ofreciendo un gran recipiente de oro a Cristo, acompañado por personajes civiles y la guardia imperial por un lado, y personajes religiosos por el otro. Entre estos religiosos destaca especialmente el arzobispo de Ravena, Maximiano, identificado por la inscripción que hay sobre él. En el plafón del lado opuesto o sur, aparece la emperatriz Teodora ofreciendo un cáliz a Cristo, acompañada por el séquito de la corte, dentro de un ambiente de palacio.

## 17. Santa Sofía de Constantinopla



Planta: 79,30 x 69,50 m; cúpula: 30,86 a 31,87 m diámetro x 56,60 m altura

Estambul

Antigüedad tardía

Por su magnitud y sus características, la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla representa el punto culminante de la arquitectura justiniana y uno de los ejemplos más notables de toda la historia de la arquitectura.

Ya en época de Constantino fue levantada hacia el 360 una basílica cristiana dedicada a la Santa Sabiduría o *Hagia Sofia*, que fue profundamente remodelada entre los años 404 y 405. Esta segunda edificación quedó completamente destruida durante la violenta revuelta de Nika en el año 532, hecho que aprovechó Justiniano para plantearse la edificación de un gran templo que rebasara todo lo que se había hecho hasta entonces.

Los encargados de llevar a cabo el proyecto fueron Artemio de Tralles e Isidoro de Mileto, dos ingenieros o *mechaniké*, es decir, dos personas más versadas en la teoría científica que en la praxis arquitectónica. El esquema utilizado es sencillo pero audaz al mismo tiempo, y se basa en una estructura central de cuatro grandes soportes en forma de pilares, cubierta por una cúpula. Esta estructura no sólo se aguanta por sí misma, sino que además soporta el empuje del resto de sistemas de cubierta que tiene alrededor. La imagen es la de un enorme ciborio, con los cuatro pilares gruesos que configuran un espacio cuadrangular, cubierto por la gran cúpula, que tiene en la base una hilera de ventanas que la hace mucho más ligera y menos maciza a la vista. A esta estructura central se añaden, por el este y el oeste, dos semicúpulas más pequeñas a una altura menor, y por los lados norte y sur dos tímpanos perforados por una serie de ventanas. Más abajo de los tímpanos tenemos las tribunas, y bajo éstas, las naves, un lado para los hombres y otro para las mujeres. Tanto las tribunas como las naves se configuran a base de una serie de tramos rectangulares, cubiertos con bóveda de arista. En el extremo este, en un nivel inferior a la semicúpula,

tenemos tres semicúpulas más de dimensiones menores, dos en los lados y una en el centro, y esta última es el ábside principal. Por debajo de la semicúpula del lado contrario, es decir, el oeste, en vez de tres salen dos semicúpulas de menores dimensiones a los lados, y queda en el centro un tramo rectangular que da acceso al nártex. El sector de los nártex tiene dos ámbitos claramente diferenciados, el del nártex propiamente dicho, en cuyos extremos están las estancias o vestíbulos de donde salen las rampas que suben a las tribunas, y el del exonártex o nártex exterior, más al oeste. Los dos se componen de una serie de nueve bóvedas de arista, pero mayores y a más altura en el nártex que en el exonártex.

Se desconoce cómo debió ser el proyecto decorativo original de Santa Sofía, pero se puede pensar que predominaban los mosaicos simplemente dorados, en espacios como la cúpula central, o temas decorativos como guirnaldas, roleos vegetales, etc., en los arcos y las bóvedas. A lo largo del tiempo, la decoración de la basílica fue sufriendo cambios, seguramente radicales a veces, como por ejemplo en época de la crisis iconoclasta. Justamente por este último motivo todos los mosaicos figurativos que se conservan en la actualidad pertenecen a un periodo de tiempo dilatado, que va del siglo IX al XIV. Destaca el mosaico que muestra a un emperador arrodillado, seguramente León VI (886-912), delante de Cristo entronizado, con medallones con Madre de Dios y el arcángel santo Gabriel, ubicado en el tímpano del tramo central del nártex, es decir, el tramo que da acceso a la basílica propiamente dicha. En el ábside principal se puede ver a la Madre de Dios entronizada con el Niño, flanqueada por dos arcángeles, el del lado norte muy estropeado, fechado de finales del siglo VIII en época del paréntesis iconoclasta, o a mediados del siglo IX, inmediatamente después de la iconoclastia. En el vestíbulo que está justo en el sur del nártex aparece un tímpano donde vuelve a aparecer la Madre de Dios entronizada con el Niño, flanqueada por dos emperadores: Constantino, que le hace ofrenda de una maqueta de su ciudad, Constantinopla, y Justiniano ofreciendo la maqueta de su basílica, es decir, Santa Sofía. Este mosaico se ha fechado en época del emperador Basilio II (975-1025). En los tímpanos del interior del templo hay figuras de santos, pero se conservan muy pocas, y en la tribuna norte, la representación del emperador Alejandro (912-913). Finalmente, en la tribuna sur tenemos el mosaico del emperador Constantino IX (1042-1055) y la emperatriz Zoe, haciendo ofrendas a Cristo entronizado; el mosaico de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla, donde aparecen Juan II Comné e Irene haciendo ofrendas a la Madre de Dios con el Niño, y el mosaico de la Dehesa de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla.

Como dicen las fuentes escritas de la época (Paulo Silenciaro), hacia el año 563, además de los mosaicos, todo el interior de la basílica estaba decorado con mármoles de distintas procedencias y colores, entre los cuales destaca el mármol blanco de Proconneso, utilizado sobre todo en los capiteles, arquitrabes y losas de pavimento; el pórfido de Egipto, utilizado en ocho fustes de columnas, y ciertos plafones rectangulares y circulares de los arquitrabes; el verde antiguo de Tesalia, en el resto de fustes de las columnas de separación

entre el espacio central y los laterales; el amarillo de Smittu, localidad del norte de África; el rojo de Synnade y el ónix negro, estos últimos utilizados en los plafones de revestimiento de los pilares y los muros internos.

Los capiteles son todos de mármol de las pedreras del Proconneso, de color blanco con vetas de color gris azulado, y de dos tipos, el de orden compuesto, que es el más frecuente y el que tiene esculpidos los monogramas de Justiniano y Teodora, y el de orden jónico, utilizado sobre todo en los espacios laterales. Los dos tipos de capiteles, sin embargo, no son una simple copia de los órdenes clásicos, sino más bien una derivación o evolución, ya que las formas en relieve de éstos se han sustituido por superficies lisas muy pulimentadas, contrastadas con otras muy horadadas, y por lo tanto oscuras, que crean un acusado claroscuro.

## 18. Santos Sergio y Baco de Constantinopla



Cuerpo central: 27 a 27,5 x 25,5 a 27 m; amplitud cúpula: 15 m; atrio: 5,5 x 21 m

Estambul

La iglesia, dedicada a los santos Sergio y Baco de Constantinopla, presenta un esquema arquitectónico de tipo centralizado, que se basa al mismo tiempo en el cuadrado y el octógono. Este edificio, de reducidas dimensiones si lo comparamos con Santa Sofía de Constantinopla, fue encargado también por el emperador Justiniano, al principio de su reinado. Para levantarlo se aprovechó un solar de medidas irregulares ubicado entre el palacio imperial y una iglesia preexistente consagrada a San Pedro y San Pablo. Las obras de edificación acabaron en el año 536.

Tal como sucede en Santa Sofía de Constantinopla o en San Vital de Ravenna, el edificio consta de dos partes bien diferenciadas: el espacio central y el cuerpo que lo rodea, constituido este segundo por dos niveles sobrepuestos: deambulatorio en la parte baja, correspondiente a lo que serían las naves laterales en Santa Sofía de Constantinopla, y las tribunas encima. El espacio central está cubierto con una gran cúpula y los laterales con bóvedas de cañón y de arista.

Entre los monumentos más destacados de su época, en la iglesia de los santos Sergio y Baco es donde el núcleo central tiene un papel más destacado. Es de forma octogonal y queda configurado por una alternancia de cuatro tramos rectos y cuatro semicirculares, disposición que se prolonga hasta la cúpula. La cúpula consta de una serie de tramos que alternan la forma semicircular con la recta y le dan su perfil particular. En los tramos rectos de la cúpula es donde están las ventanas, que posibilitan la iluminación del bloque central. La separación entre el centro y los espacios laterales se efectúa mediante parejas de columnas alternadas con ocho pilares gruesos que sostienen la cúpula. Las parejas de columnas soportan en el piso inferior un arquitepe, en cambio en

el superior, o de las tribunas, vemos una sucesión de arcos de medio punto, tres por cada pareja de columnas, englobados o enmarcados por un gran arco ciego, solución muy propia de la época.

La decoración original de la iglesia de los santos Sergio y Baco aparece hoy en día totalmente enmascarada por los añadidos modernos de los turcos, que todavía la utilizan como mezquita. Si por una parte el interior está íntegramente pintado con una gruesa capa de cal, por otra el suelo está completamente recubierto de alfombras que nos impiden la visión del pavimento original de mármol.

## 19. San Simeón el estilita



Edificio principal del conjunto.

martiryum: 95x 85 m

Qalaat Siman (Siria)

Una vez muerto San Simeón el estilita hacia el 470, sus seguidores decidieron construir un gran edificio martirial o *martyrium* en el lugar donde había pasado de manera voluntaria los últimos años de su vida: encima de una columna aislado del resto del mundo.

Esta columna es el elemento central en torno al cual se organizó el *martyrium* del santo, de planta octogonal. El octógono, una forma usual en la arquitectura funeraria y martirial, queda en este caso rodeado por cuatro grandes brazos. Estos brazos, por sus dimensiones y características, son en realidad como cuatro basílicas, ya que cada uno tiene tres naves separadas por pilares, con la central más alta que las laterales. Las cuatro naves centrales de los brazos se abren directamente al octógono central, mientras que las ocho laterales dan a unas pequeñas estancias de transición de forma trapezoidal coronada por una exedra. El brazo del lado este se diferencia del resto porque es un poco más largo, y en su extremo tiene tres ábsides semicirculares, de manera que actúa como cabecera principal de todo el edificio. A cada lado del ábside principal tenemos la *pastophoria* o cámaras adyacentes, es decir, *prothesis* y *diaconicon*, a izquierda y derecha respectivamente, destinadas a funciones variadas como sacristía o biblioteca, entre otras.

En el brazo contrario u oeste se encuentra el acceso al edificio, constituido por un porche que precede a las tres naves. Este porche tiene tres entradas correspondientes a cada una de las tres naves, con la central más alta y ancha que las laterales. Las tres entradas, sin embargo, siguen un mismo esquema basado

en la combinación del arco de medio punto sustentado por dos columnas y el tímpano triangular. En la entrada central el arco queda enmarcado por el tímpano, mientras que en las laterales este elemento se sobrepone al arco.

En torno al edificio principal están el resto de construcciones del convento. Además de las murallas que lo rodean, uno de los edificios que más destaca es el baptisterio, un octógono inscrito dentro de un cuadrado y rodeado por un deambulatorio de poca altura.

## 20. Génesis de Viena



Alto 31,8 cm; ancho 25,8 cm

Pintura sobre pergamino

Constantinopla

Viena, Nationalbibliothek, Vindob. Teol. gr. 31

Génesis de Viena es uno de los mejores ejemplos conservados de libro lujoso iluminado del siglo VI. El hecho de que sus pergaminos estén teñidos de color púrpura indica, con cierta seguridad, que este libro puede haber salido de los talleres de la corte imperial de Constantinopla, ya que hay que recordar que el uso de este color era exclusivo de la familia imperial.

Se conservan no más de 48 ilustraciones de un total de unas 192, que ocupan en muchas ocasiones la parte inferior de las páginas, bajo el texto escrito en griego. Una de las más famosas es la que representa la escena de Rebeca y Eliezer del Génesis (24, 10-21), en la que tenemos dos momentos diferentes en una misma composición. Arriba a la derecha aparece la ciudad de Nahor, con sus murallas y los tejados verdes y rojos de los edificios, y a la izquierda una calle porticada con una columnata por donde va andando Eliezer con un botijo; lleva un vestido largo de color violeta pálido y el cabello cubierto por un velo azul cielo. Como se puede observar, las proporciones de la columnata y de la mujer aparecen bastante descompensadas. Más abajo y en el centro tenemos el momento en el que Rebeca da agua del pozo a Eliezer, el criado de Abraham que ha venido a Nahor con diez camellos, con el fin de buscar a una mujer para Isaac, hijo de Abraham. La mujer que diera de beber a Eliezer y sus camellos sería la elegida para ser la futura esposa de Isaac.

El episodio es contemplado por una ninfa semidesnuda a la izquierda de la imagen, que, sonriendo, sujeta un botijo de donde sale el agua que alimenta el pozo. Éste es un recurso iconográfico de raíz claramente clásica que no aparece en las Sagradas Escrituras y que, por lo tanto, es un detalle añadido por el pintor que complementa la escena.

## 21. Mezquita de Damasco



Perímetro: 157 x 100 m

Damasco (Siria)

Ésta es una de las tres grandes mezquitas construidas por el sucesor de Abd al-Malik, el califa Al-Walid I (705-715), y la única que conserva las construcciones omeyas. Las otras dos, Jerusalén (709-715) y Medina (706-710), han sido muy transformadas. Desgraciadamente la de Damasco sufrió un incendio en el año 1893 que destruyó las partes altas; este hecho, junto con las dudosas restauraciones de los mosaicos en el año 1960, han modificado un poco la original.

Para construir el recinto se aprovechó el *témenos* de un templo pagano o cristiano de época romana, hecho que condicionó su forma y distribución. Esto resulta una cuestión importante a la hora de analizar la construcción, ya que en la época no había muchos precedentes de mezquitas: fue una de las primeras. El resultado es un edificio de planta rectangular con cuatro torres en los ángulos y cuatro puertas en los ejes.

Todas las puertas permitían acceder al recinto, menos la sur, que se tapió porque ocupaba el lugar de la *qibla* –muro orientado hacia la Meca– casi tocando el *mihrab* –santuario dentro de este muro.

Los muros este, norte y oeste tienen una galería porticada que alterna pilares y dos columnas. Desde este porche se accede al patio (*sahn*), que ocupa la mitad del recinto (122 x 50 m). La otra mitad tiene tres naves columnadas –posible influencia del mundo cristiano– paralelas al muro de la *qibla*. Justo en la zona central de este muro, una nave axial divide en dos mitades la triple nave; en el segundo tramo de ésta encontramos una cúpula que no debe ser anterior al siglo XI. Aprovechando las torres romanas, en los ángulos del muro

sur hay dos minaretes. Cabe señalar que, como en el caso de la Cúpula de la Roca de Jerusalén, columnas, capiteles e impostas se han aprovechado de otras construcciones.

La mayor parte de los revestimientos, similares a los de la Cúpula de la Roca de Jerusalén, han desaparecido. Hoy en día sólo podemos disfrutar de parte de los mosaicos que recubrían las zonas altas de los muros de los pórticos, la fachada del patio, el santuario y quizás algún minarete. Parece que son obra de artistas llamados de Constantinopla. De una belleza especial son los conservados en el pórtico occidental, en un panel de 34,5 x 7,15 m. Elementos vegetales, especialmente árboles que bordean el curso de un gran río, flanquean arquitecturas de una gran variedad. El gran contraste entre elementos –vegetales o arquitectónicos– con diferentes grados de realismo y naturalismo, ha hecho dudar de su significado. Hoy la mayor parte de autores están de acuerdo en el hecho de que muestran una representación ideal del mundo, bajo la dominación de la nueva religión y el nuevo imperio.

## 22. Cúpula de la Roca de Jerusalén



Dimensiones: 20 m diámetro; 25 m altura

Monte Moria, Jerusalén este

Se trata del edificio más antiguo conservado del mundo musulmán y el primero que tiene un carácter voluntariamente monumental. Fue el califa Abd al-Malik (685-705) quien ordenó su construcción, que duró cerca de tres años, sin que podamos precisar exactamente el motivo. Para los musulmanes, en la actualidad, el santuario conmemora el sitio –la roca– desde donde Mahoma ascendió al cielo. Aunque en realidad la explicación debe de ser otra. Dado que la terraza que ocupa había sido el emplazamiento del Templo de Salomón, es verosímil suponer que los musulmanes concibieron en aquel lugar el trofeo de su ocupación de Jerusalén (637 d. de C.), ciudad santa de las tres religiones, como símbolo de su superioridad sobre el cristianismo y judaísmo.

La mezquita es un edificio de planta central. La parte más interna, la que rodea la roca, es un cuerpo circular estructurado con cuatro pilares y doce columnas, agrupadas de tres en tres. Este núcleo circular es rodeado por un doble deambulatorio, separado por un muro octogonal de 8 pilares angulares que alternan con 16 columnas, agrupadas de dos en dos. Cabe decir que todas las columnas y los capiteles del interior, de mármol, son elementos reaprovechados de construcciones más antiguas. Finalmente, el muro de cierre del conjunto también describe un octógono, y es donde se abren las cuatro puertas de acceso al recinto, situadas en los puntos cardinales y todas porticadas.

El alzado es la parte más espectacular. Encima de la estructura circular del centro se levanta un doble tambor, desde el exterior del cual sólo es visible la mitad superior, perforada por dieciséis ventanas. La cúpula está formada por una estructura doble de madera dorada, ligeramente apuntada y rebasada. Las ocho fachadas, idénticas excepto por la inclusión de las puertas, se articulan mediante pilastras que ocupan toda la altura y dan lugar a siete esbeltas arque-

rías, cinco de las cuales con celosías y las otras dos ciegas. Los muros superan la altura del tejado del deambulatorio, de manera que ésta queda oculta tras un alféizar y, por lo tanto, no existe ningún tipo de alero.

Las partes bajas de pilares y muros del interior del edificio están revestidas con mármol, y todas las partes altas con magníficos mosaicos, excepto los techos de la doble girola y de la cúpula, trabajados en madera. El exterior también tenía esta estructura decorativa de mármoles y mosaicos, aunque estos últimos se sustituyeron en época otomana por baldosas turcas, que es lo que puede verse hoy en día.

## 23. Qusayr 'Amra



100 km al este de Ammán (Jordania)

La residencia omeya la forman dos zonas perfectamente separadas. La zona norte, destinada a la obtención y distribución de agua, está organizada en tres ámbitos que, de oeste a este, son: la noria –estructura circular–, el pozo y la cisterna. De esta última salían las canalizaciones para proveer el otro ámbito: el palacio –al sur.

El palacio consta de un conjunto de edificios cada uno con una función y una morfología propias, hecho que queda reflejado tanto interna como externamente. Se accede al recinto únicamente por la puerta del Gran Salón, una construcción de tres naves cubiertas con bóveda de cañón y separadas por dos arcos de diafragma levemente apuntados. Aunque es un espacio unitario, el aspecto exterior, con el perfil de las tres bóvedas, hace pensar en un edificio compartimentado. En el eje de esta sala y en dirección sur, levemente levantada con respecto al nivel de la Gran Sala, encontramos la sala del Trono. Está flanqueada por dos alcobas privadas coronadas con ábsides semicirculares y cubiertas de medio punto y, en el ábside, por un cuarto de esfera. Destaca el pavimento de mosaico con temas geométricos. Las alcobas reciben la luz de pequeñas toberas que proporcionan una claridad muy tenue; la Gran Sala combina las toberas con ventanas rectangulares en los puntos más altos: el norte y el sur.

De esta zona pasamos a los baños por una puerta de la pared este de la Gran Sala. Una primera habitación cuadrada cubierta con cañón y con un banco seguido hacía las funciones de *apodyterium* –vestidor– o de *tepidarium* –sala tibia–. Desde aquí, una puerta en el norte da paso al primer *caldarium* –sala caliente–, una sala con sistema de hipocausto –idéntico al de la sala siguiente– de tecnología romana. Esta sala está cubierta con arista y tiene un fregadero dentro de un recinto cuadrado en el norte. El segundo *caldarium* está cubierto con una cúpula sobre conchas y tiene dos ábsides con fregaderos para el baño.

El horno que calentaba la instalación y el agua se encuentra en el pasadizo que arranca del segundo *caldarium*, y que comunica con una habitación rectangular que podría ser el leñero.

Destaca en Qusayr 'Amra el conjunto de pinturas murales de gran riqueza. La Gran Sala, al lado de escenas de corte, eróticas y de un extenso ciclo de la caza del onagro, muestra otras escenas de gran contenido político, como la representación de los seis reyes vencidos por el islam, con sus inscripciones: Kaisar –emperador bizantino–, Rodrigo –rey visigodo–, Kosroes –emperador persa–, Negus –rey de Abisinia– y dos más, desaparecidos. Los seis muestran la sumisión al califa, representado en el punto más alto de la sala del trono, asistido por dos sirvientes, y entronizado. También son destacables las escenas de baño de mujeres y niños en el primer *caldarium* y la representación, en la cúpula del segundo, del hemisferio boreal de la bóveda celeste, con las constelaciones y el zodiaco.

## 24. Minarete de la gran mezquita de Samarra



Zócalo: 33 m de lado x 3 m de alto; minarete: 50 m

Ladrillo

Norte de Bagdad (Irak)

Época abasida

La mezquita se encuentra en la que será capital del califato entre los años 836 –año de la fundación por el califa Al-Mutassim– y 883 a. de C. Es una obra que hemos de situar, por lo tanto, en época de la dominación abasida. Con respecto a las dimensiones, es la mezquita más grande conocida del mundo islámico. Está formada por dos recintos rectangulares, de 376 x 444 m en el exterior y 240 x 156 m en el interior. Este último es el santuario y está rodeado de murallas. Formando parte del recinto exterior y conectado con la mezquita mediante una pasarela de 25 m, encontramos, en el lado opuesto a la *qibla*, pero en el mismo eje, el minarete.

A diferencia de lo que suele ser habitual, no es una torre rectangular como las que aparecen en los primeros momentos –mezquita de Damasco y mezquita de Córdoba– derivadas de las construcciones cristianas. Se trata de una torre helicoidal –*minarete al-Malwiya*–, que se apoya sobre un podio cuadrado de 30 m<sup>2</sup> y 3 m de alto, al que se accede desde la pasarela. La rampa para ascender tiene 2 m de ancho, y empieza en el centro del lado meridional siguiendo la dirección contraria de las agujas de un reloj, hasta crear siete plantas de la misma altura. Arriba del todo encontramos una estructura circular con ocho nichos en arco de medio punto, cerrados por arcos de medio punto que se

apoyan en pequeñas columnas. Entre estas hornacinas, en el lado meridional, encontramos una puerta que es la que permite el acceso a la terraza superior, que en su momento debió de estar cubierta por alguna estructura de madera.

De la misma manera que la mezquita y el resto de construcciones de Samarra, este minarete se construyó con ladrillos. La forma helicoidal es propia de Irak; en Samarra mismo la mezquita de Abu Dulaf –contemporánea de ésta– presenta la misma tipología, que también encontraremos en la mezquita de Ibn Tulun (Fustat, Egipto), sin duda por influencia de las de Samarra.

Se ha querido buscar el origen de estas torres en los zigurats mesopotámicos, pero parece que más bien es en construcciones sasánidas de uso incierto donde hay que buscar los paralelismos. De momento continúa siendo un problema no resuelto.

## 25. Mezquita de Ibn Tulun de El Cairo



Perímetro exterior: 162 x 162 m, aprox.

Fustat, al sur del Cairo (Egipto)

Época abasida

Como en el caso de la gran mezquita de Samarra, se trata de un gran monumento en una ciudad de nueva planta –Fustat–, obra del gobernador de Egipto, Ahmad Ibn Tulun. Destaca el hecho de que, excepto las modificaciones que afectaron al *mihrab*, la fuente y el minarete, se conserva bastante intacta –según Ettinghausen y Grabar "*Ibn Tulun es tal vez la mezquita más armoniosa y perfecta de las mezquitas abasíes del siglo IX*"– y junto con la de Kairuan (Túnez), las únicas conservadas de este periodo fuera de Irak.

El conjunto está formado por dos recintos. El exterior, cuadrado, de 162 x 162 m, y el interior, de forma rectangular, que tiene 122 x 140 m. Mientras que el muro de la *qibla* es el mismo para las dos áreas, los otros tres forman una zona de transición entre el muro exterior y el santuario. En este ámbito, y opuesto a la *qibla*, encontramos el minarete, que como ya hemos dicho a propósito del Minarete de la gran mezquita de Samarra tiene la peculiar forma en espiral propia de Irak. Cabe decir, sin embargo, que el actual sustituye desde el siglo XIV al original, también en espiral. Parece ser que Ahmad Ibn Tulun se había pasado muchos años en Samarra, hecho que justificaría el uso de esta tipología de minarete tan atípica.

El centro del santuario está ocupado por un *sahn* –patio– de 92 m<sup>2</sup>, en cuyo centro había una fuente con cúpula que cayó a mediados del siglo X y que fue sustituida por la actual. Las zonas cubiertas están estructuradas de manera diferente a la que hemos visto en la mezquita de Damasco y en la gran mezquita de Córdoba; siguen las novedades de la gran mezquita de Samarra y, fundamentalmente, de la mezquita de Abu Dulaf –también en Samarra, entre el 847 y el 861 a. de C. Frente a la *qibla*, y dispuestas paralelamente a ésta, en-

contramos cinco naves y dos arcadas recorren las otras tres paredes. Todos los soportes son pilares rectangulares de ladrillo con columnas adosadas a los ángulos y también pilares en forma de T, novedades que proceden directamente de Abu Dulaf.

También destaca del conjunto el uso sistemático del arco apuntado con dos centros; su ejemplo más antiguo lo encontramos en el palacio de Jawsq al-Jaqani –Samarra, c. 836-837– que se debió de usar sistemáticamente en Abu Dulaf.

## 26. Gran mezquita de Córdoba



Perímetro actual: 190 x 140 m

Córdoba

Hispanomusulmán emiral y califal

Este conjunto es el testimonio más importante conservado en la Península de la dominación musulmana. Su construcción está ligada a la llegada de Abd al-Rahman I (756-788), único superviviente de los califas omeyas de Damasco después de la revuelta del año 750, que llevará al poder a la nueva dinastía abasida de Bagdad. Sus sucesores harán hasta cuatro ampliaciones de la estructura inicial: Abd al-Rahman II (822-852), Abd al-Rahman III (912-961), Al-Hakam II (961-976) y Al-Mansur (978-1002) –ministro de Hisam II–. Después de la conquista castellana de Córdoba –Fernando III, en el año 1236–, la mezquita se consagró como catedral a santa María, y en el año 1523 su estructura se vio gravemente alterada cuando se construyó, en medio de la sala hipóstila, la actual catedral gótica.

La primera estructura ocupaba parcialmente el lugar de la iglesia mayor cristiana anterior a la llegada de los musulmanes. Era un recinto de unos 72 m<sup>2</sup>, mucho más pequeño que el actual, casi cuadrado. Con una orientación errónea, hacia el sureste, de la *qibla*. La mitad noroeste estaba ocupada por el *sahn* –patio–, la otra mitad por una sala hipóstila de diez arquerías con 12 arcos cada uno. El resultado eran once naves perpendiculares al muro de la *qibla*, con la central una pizca más ancha que las otras, seguramente para marcar el lugar preferente del *mihrab*.

La planta de la mezquita puede parecer de una claridad diáfana, pero el alzado es, estructural y cromáticamente, muy original y se respetará en todas las ampliaciones. La solución de un doble nivel de arcos rebasados y la alternancia del blanco de la piedra y el rojo del ladrillo en las dovelas, "*convierte un tipo constructivo básico, repetitivo y un tanto monótono por naturaleza, en un salvaje laberinto tridimensional, en una sala de espejos*" (Dodds, 1992, pág. 12). Huelga

decir que, como en el caso de la mezquita de Damasco o de la Cúpula de la Roca de Jerusalén, columnas y capiteles son reutilizados, en este caso provenientes de construcciones romanas o visigóticas.

A partir de esta planta básica, las siguientes intervenciones intentarán ampliar y magnificar la obra de Abd al-Rahman I. La primera añadirá ocho crujías más en dirección sudoeste; esto implicará una reforma de lo que podríamos denominar, "cabecera", la *qibla*. Pequeñas reformas de sus sucesores añadirán todavía una *maqsura* –espacio delante de la *qibla* reservado al príncipe (podéis ver Ettinghausen-Grabar, pág. 43)–, un tesoro, o un pasadizo cubierto a fin de que el príncipe pudiera ir desde el palacio hasta el patio de la mezquita directamente.

Con Abd al-Rahman III la cuestión de la mezquita adquiere otro cariz. Este príncipe se proclama califa y, por lo tanto, se alza contra el califato abasida; por este motivo necesitó, en primer lugar, unos patrocinios importantes, y en segundo lugar unos referentes claros. Respecto a los primeros hay que mencionar, aparte de la mezquita, la nueva ciudad de Madīnat al-Zahrâ'. Respecto a los segundos, la ampliación de la mezquita quizás es el ejemplo más claro. Construirá un porche que rodeará el patio, con unos soportes ritmados a base de colocar un pilar cada dos columnas. Dado que hay pocos precedentes de estas estructuras, ya que eran muy nuevas dentro del mismo mundo islámico, no podemos evitar ver un reflejo de la mezquita de Damasco. Sucede lo mismo con la otra aportación de Abd al-Rahman III, el minarete, una torre rectangular, hoy disfrazada de campanario de la catedral, y que también hemos de relacionar con el mismo tipo de torre que aparece en Damasco. A menudo se han considerado estos minaretes como contraposición a los campanarios cristianos, y de hecho el concepto ya entraría dentro del mundo hispanomusulmán. Lo más importante, sin embargo, es que las dos reformas tratan de acercar el califato de Córdoba, recién nacido, a sus raíces, y las raíces estaban en Damasco, capital del califato omeya y lugar desde el cual huyó el único superviviente y fundador de la dinastía hispánica que nuevamente reclamaba como propio el califato. Por este motivo el "modelo" debía ser la mezquita de Damasco.

Al-Hakam II concentró todos sus esfuerzos en la mezquita y resultó una intervención de altísimo nivel. Tal como había hecho Abd al-Rahman II, derriba el muro de la *qibla* y alarga la sala hipóstila con doce crujías más; el resultado era una planta que acabó siendo longitudinal. Estas obras implicaron una nueva *maqsura*, que estaba marcada en los laterales por dos pantallas de arcos polilobulados extraordinarios, similares a los que encontraremos más tarde en el mundo de las taifas, por ejemplo en la Aljafería de Zaragoza. Obviamente, también se habrá de construir un nuevo mihrab; en este caso, y por primera vez en el mundo musulmán, será una habitación octogonal a la cual se accederá desde un arco de herradura. A cada lado tendrá dos puertas idénticas, una, la del tesoro, la otra la del nuevo pasadizo que comunicaba las estancias del

príncipe con la *maqsura*. El acabado del conjunto fue muy lujoso, por primera vez en muchos siglos se usará el revestimiento de mosaico y parece que, para hacerlo, hubo de pedir ayuda al rey cristiano.

Tanto el uso de mosaico como la ayuda del rey cristiano recuerdan inmediatamente a los casos de la Cúpula de la Roca de Jerusalén y la mezquita de Damasco. También el hecho de que se incluya un proyecto decorativo a base de escritura coránica. Hay un detalle que ha llamado la atención, y es que la triple apertura con arcos de herradura en la pared de la *qibla* –*mihrab*, tesoro y pasadizo– recuerda inevitablemente a una iglesia cristiana, y se ha comparado con la de San Miguel de Escalada (León). El hecho es que desde el punto de vista musulmán esta disposición sólo inducía a confusión y no aportaba nada. Se ha justificado diciendo que se puede tratar de un préstamo al mundo cristiano, sobre todo en un momento en el que hay conversiones en masa al islam; se mantendría de esta manera un referente visual para tranquilizar a los nuevos fieles, que de todas maneras no comprometía porque la sala hipóstila continuaba siendo más poderosa visualmente. De hecho, sin embargo, ya en Madīnat al-Zahrâ' vemos cómo la pared del fondo se compartimenta con la decoración de tres arcos de herradura, de función exclusivamente decorativa, excepto el central, que era usado como *mihrab*; quizás es éste el referente más claro y próximo.

La última reforma omeya, la de Al-Mansur, fue mucho más sencilla pero también mucho más traumática: añadió ocho naves más en dirección sudeste, y de esta manera destruyó absolutamente la axialidad del edificio, tradicionalmente respetada.

## 27. Madînat al-Zahrâ'



Perímetro de la ciudad: 1500 x 750 m (aprox.)

5 km al oeste de Córdoba

Hispanomusulmán califal

La ciudad está formada a partir de un recinto rectangular cerrado por murallas dobles en los lados este, sur y oeste, y sencilla en el norte. Su disposición en los primeros contrafuertes de Sierra Morena favorece la organización en terrazas. Las dos superiores, destinadas al alcázar, y la tercera, más baja, era propiamente la *medina* –ciudad–. El espolio que sufrió después de la caída del califato, a partir del 1013 d. de C., provocó su desaparición. Desde 1911 se está excavando, y gracias a este hecho conocemos parte del alcázar. Las fuentes contemporáneas también nos dan bastantes detalles de la ciudad.

El alcázar está dividido por un eje norte-sur que arranca de la puerta septentrional de la muralla y se prolonga para formar las caballerizas. La zona oriental es el sector oficial, mientras que el occidental es la residencia privada, de la cual se conocen algunas casas –por ejemplo la de Djafar, primer ministro de Al-Hakam II, y la del patio del lavadero con unos baños asociados–. El acceso al sector oficial, el más interesante, está formado por una galería porticada situada en el este con quince arcos, el central de herradura y el resto escarzanos, en los que encontramos el juego policromo que ya veíamos en la gran mezquita de Córdoba –alternancia de piedra y ladrillo.

Esta entrada comunica con un gran patio, a cuyo norte está la *Dar al-Yund* –casa del ejército–, edificio basilical de cinco naves con un porche en frente. Encontraremos este mismo esquema en el Salón de Abd al-Rahman III: tres naves profundas abiertas con arquerías, la central más ancha, todo el conjunto flanqueado por tres galerías, dos laterales y el porche frontal. La función no se puede asegurar, en todo caso debió de tener un uso oficial.

Enfrente de este edificio, en dirección sur, encontramos el Salón de Abd al-Rahman III. Fue construido por este califa entre los años 953 y 957 d. de C. En este caso la función parece clara, ya que debió de ser el escenario en el que las fuentes nos sitúan las recepciones políticas y las celebraciones religiosas. Ya hemos dicho que la estructura es similar a la *Dar al-Yund*, pero en este caso se ha conservado bastante bien. De este espacio destacan tres aspectos. En primer lugar, las tres naves principales están coronadas por arcos ciegos y sabemos por las fuentes que el de la central hacía la función de *mihrab*. En segundo lugar, estos arcos, tanto los de compartimentación como los ciegos, ya definen las características propias de los arcos de herradura califales: extradós peraltado en relación con el intradós, despedazamiento del dovelaje en función de la línea de impostas y no del centro, y el desarrollo del *alfiz*. En tercer lugar, cabe destacar la decoración mediante la piedra labrada que llena los muros. Unidos a este salón hay unas habitaciones y unos baños. El conjunto estaba conectado con la mezquita por un pasadizo. Cabe señalar que esta mezquita anticipa la reforma de Abd al-Rahman III hecha en la gran mezquita de Córdoba.

## 28. Arqueta de Leyre



23,6 x 38,4 x 23,7 cm. Marfil

Procedente del tesoro de la catedral de Pamplona

Museo de Navarra (Pamplona)

Hispanomusulmán califal

Está compuesta por diecinueve placas de marfil. La decoración se organiza mediante veintitrés medallones polilobulados entrelazados, de los cuales hay diez en el cuerpo de la arqueta y trece en la tapa de los mismos. Los espacios restantes se completan con una profusa e intrincada decoración fitomorfa y zoomorfa, un par de bustos y, en la parte baja de la tapa, una cenefa ancha con inscripción. El encuadre de todos estos elementos, y los medallones mismos, se han hecho a base de una orla trenzada.

La cara frontal nos muestra, de derecha a izquierda: a un personaje entronizado –Hisam II (?)– acompañado de dos sirvientes, uno con matamoscas y el otro con perfumes y abanico; tres músicos y dos hombres entronizados flanqueando un árbol, uno con el matamoscas y un unguento, el otro con una palma y un unguento. La cara posterior nos muestra escenas de lucha y caza. En el medallón de la derecha dos soldados a caballo entre elefantes y blandiendo espadas. Un cazador luchando con dos leones ocupa el medallón central. El izquierdo muestra dos jinetes, uno con espada y el otro con lanza. Los paneles laterales presentan temas paralelos a cada lado. Los dos anteriores, grifos y unicornios enfrentados, y los dos posteriores, el tema del carnívoro atacando al herbívoro.

En la tapa encontramos temas similares a los de la caja. La placa frontal muestra los medallones de los extremos, leones venciendo sendas gacelas, mientras que los dos centrales llevan jinetes, uno atravesando con la lanza a un león, el otro halconero. La placa lateral muestra, en los extremos, águilas que clavan

las garras en el lomo de cuadrúpedos y, en los centrales, un arquero disparando desde un elefante mientras otro se defiende con el escudo. En los laterales hay pavos. La placa superior también muestra el enfrentamiento de depredadores, el águila y el león, contra herbívoros.

Las numerosas firmas e inscripciones nos permiten saber que la obra salió del taller de Faray, y que intervinieron varias manos (Misbah, Jayr, Sa'abada, Rasid, etc.), lo que también confirma el trabajo de las distintas placas.

## 29. Aljafería de Zaragoza



Perímetro: 100 x 80 m (aprox.)

En la orilla del Ebro, al oeste de Zaragoza

Hispanomusulmán de época de taifas

Su nombre original es *Dar al-Surur* –Casa del Júbilo–. Se concibió como un recinto fortificado, de planta trapezoidal, con torres circulares y muros articulados con arcos apuntados. Tiene un solo acceso, flanqueado también por torres, en el lado este. La única torre cuadrada, en el lado norte, es fruto del aprovechamiento de una estructura anterior.

La zona propiamente palatina está situada en el centro de este recinto, en el eje norte-sur. A cada extremo de este patio encontramos las zonas habitadas unidas por un canal que comunica los estanques de ambos ámbitos. El lado norte es el ámbito de representación. La sala del trono se encuentra al fondo de esta zona. Es una cámara rectangular dispuesta transversalmente que comunica ambas estancias prácticamente cuadradas. Delante de ésta encontramos el porche, al cual se accede atravesando una arcada de dos niveles constituida por cuatro arcos polilobulados –que recuerdan a la *maqsurá* de la gran mezquita de Córdoba–. Flanqueando este espacio, de dimensiones similares a la sala del trono, hay dos salas laterales que se prolongan en dos alas, cerrando de esta manera el estanque por tres lados. La estructura es la misma que encontramos en el lado sur, con la excepción de que en este caso no están las dos alas.

El ámbito más destacable de todo el conjunto es la mezquita, a la que se accede por el lado este del porche de la sala del trono. Una puerta de herradura califal –podéis ver *Madīnat al-Zahrâ'*– da acceso a una sala octogonal que, por las dimensiones, hace pensar más bien en un pequeño oratorio. Orientado hacia el sureste encontramos el mihrab, que es muy similar al de la gran mezquita de Córdoba. Como aquél, tiene un acceso en herradura y el pequeño espacio

es octogonal. El resto de paredes están cubiertas con planchas de estuco. El segundo piso es una sucesión de ventanas geminadas que dan a nichos o seudonichos. Los arcos son polilobulados y entrecruzados.

En este palacio, sede de la taifa de Zaragoza, nos hemos de referir especialmente a la delicadeza y fantasía de los arcos. Los más bellos, en la fachada sur del patio, muestran una exuberancia y una complicación que hacen pensar más en tejidos que en arquitectura. De hecho, la arquitectura queda absolutamente enmascarada y sustituida por la multitud de revestimientos de estuco con una finalidad exclusivamente decorativa. Los precedentes de estos arcos los encontramos en otra estructura conocida de esta época: la alcazaba de Málaga.

### 30. Alhambra de Granada



Granada

Hispanomusulmán de época nazarí

Los orígenes de la Alhambra –*Madinat al-Hamra*– se remontan a la construcción, por parte de Abd Allah (emir entre el 888 y el 912 d. de C.), de una pequeña fortificación. Pero no será hasta época nazarí, y fundamentalmente durante el reinado de Muhammad V (1362-1391), cuando se convertirá en zona palatina.

Destacan, fundamentalmente, los palacios de Comares y el llamado "de los Leones". Los otros se destruyeron sobre todo en tres momentos: durante la construcción del palacio de Carlos V (1526), como causa de la represalia de Felipe V contra el marqués de Tendilla después de la Guerra de Sucesión (1717), y durante la huida de las tropas napoleónicas (1812).

El palacio de Comares fue acabado por Muhammad V en el año 1370 d. de C. El edificio se organiza en torno a un patio, en sentido norte-sur. Dado que era la sede del monarca, tiene ámbitos separados para lo ceremonial y el ejercicio del poder, y para la residencia privada. El núcleo central es el patio de Comares, llamado también "de las Murtas" (*Arrayanes*). Tiene forma rectangular con una piscina en el centro. En el lado norte encontramos, después de un porche de arcos de medio punto con el *alfiz* calado, la sala del trono, denominada "de los Embajadores". De hecho es una torre de la muralla que hace también de mirador. Dentro de esta torre están las habitaciones de invierno y, al lado, en la sala llamada "de la Barca", las de verano, con un *mihrab* particular. Las galerías este y oeste del patio estaban destinadas a las cuatro esposas del monarca, y la galería sur a las concubinas y al servicio. En el ángulo nordeste hay un área de baños con una estructura similar a la de Qusayr 'Amra –estancias consecutivas

que son: *apodyterium*, *tepidarium* y doble *caldarium*–, también de tecnología romana. En el lado oeste encontramos además la Sala de Audiencia o Tribunal de Justicia, conocida con el nombre de "patio de la Cámara Dorada". Aquí se encuentra la fachada monumental del palacio, con dos puertas enmarcadas por alicatados y el resto del menaje con una exuberante decoración de estuco. La parte más alta es un pequeño dosel de mocárabes que servía, junto con las tres escaleras que se elevan desde el nivel del patio, para delimitar el ámbito del juez. La solución de la doble puerta –engaño para los posibles intrusos– es frecuente en la arquitectura hispanomusulmana.

El palacio de los Leones –su nombre debió de ser *Dar Aysa*–, construido también por Muhammed V entre 1370 y 1380, es en realidad una especie de villa urbana. Organizado en torno a un patio –el de los Leones– también rectangular, en sentido este-oeste, con una fuente donde está el manantial con los leones, que crea dos ejes perpendiculares al centro, que comunican cuatro salas. La de los Reyes –este– y la de los Mocárabes –oeste– pensadas para fiestas y banquetes. Las más importantes son las situadas en el sur y en el norte. La primera, la de los Abencerrajes, era de invierno, y la segunda, la de las Dos Hermanas, de verano. Las dos estaban destinadas a veladas musicales y otras distracciones, cosa que justifica, en parte, las cubiertas absolutamente revestidas de mocárabes, formando uno de los conjuntos más bellos y espectaculares con esta decoración. La cúpula de los Abencerrajes, además, tiene forma estrellada, que todavía la hace más espectacular, mientras que la otra es octogonal. La finalidad de este segundo palacio no era otra que crear un sitio de recreo donde huir de la rigidez de la corte; no era un lugar de residencia sino de distracción.

### 31. La Torre del Oro



Sevilla

Hispanomusulmán de época almohade

El nombre, traducción de *Burdj al-Dhabam*, proviene del hecho de que tenía el exterior revestido de baldosas de reflejo dorado, y es una de las torres de la muralla que protegía el puerto. Parece que en el otro lado del río había otra igual, y enlazándolas con una cadena se impedía el paso de embarcaciones en caso de necesidad.

Como toda la muralla de Sevilla, esta torre está hecha de piedra y tapia. Es un edificio dodecagonal de tres plantas, en cuyo centro hay un fuselaje de escaleras de forma hexagonal que permite el acceso a cada una de las plantas y a la terraza superior, por encima de la cual sobresale unos cuantos metros, pero adoptando forma dodecagonal. Cada una de las tres plantas está cubierta, por la parte interior, con bóvedas de arista que alternan la planta cuadrada y la triangular.

La torre dodecagonal superior es justamente la parte más decorada. Alterna arcos ciegos de medio punto rebasados con otros polilobulados que cierran arcos ciegos apuntados. Las enjutas están revestidas con rombos de cerámica vidriada blanca y verde, de la que no se puede afirmar si es original o fruto de las restauraciones. En caso de que fuera original sería el primer edificio de la Península que utilizó este revestimiento cerámico. Esta torre permite el acceso a un nivel superior, hoy coronado por un cuerpo que se añadió en el siglo XVIII.

## 32. Mosaico de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla



Altura de la parte conservada de la figura: 1 m

Mosaico mural

Estambul

Arte bizantino medieval

Este mosaico, ubicado en el extremo oriental de la tribuna sur de la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla, representa al emperador Juan II Comneno (1118-1143) y a su mujer la emperatriz Irene, haciendo ofrendas a la Madre de Dios y a Jesús infante. Las figuras aparecen recortadas sobre un fondo dorado homogéneo, con una frontalidad rígida, y prácticamente todas a la misma altura. Este último detalle es bastante importante, ya que a pesar de que la figura de la Virgen sea de dimensiones un poco mayores que las de los emperadores, esta diferencia es mínima, lo que nos muestra o refleja claramente el grado de sacralización de los emperadores en la época de la dinastía Comneno. Hemos de tener presente que en Bizancio el emperador es considerado el representante en la tierra del poder de Cristo.

Las ofrendas que realizan Juan II y su esposa Irene a la Madre de Dios consisten en una bolsa de monedas de oro, en el caso del emperador, y un documento o pergamino enrollado, en el caso de la emperatriz. En este pergamino aparecen mencionados los privilegios y las donaciones que la pareja imperial otorga a la iglesia, simbolizada por la Madre de Dios.

En el mosaico destaca especialmente la indumentaria de los emperadores, que supuestamente ha de ser un reflejo fiel del tipo de traje que llevaban en los actos oficiales o de ceremonia. Ante todo, los artistas han acentuado de manera especial la suntuosidad de las vestiduras de la emperatriz, sin mostrar preocupación alguna por la corporeidad del cuerpo. De esta manera, vemos cómo el vestido posee una gran cantidad de hilo de oro, de perlas y joyas cosidas. La corona también recibe un tratamiento bastante detallado, toda de oro, perlas y piedras preciosas de grandes dimensiones, principalmente esmeraldas.

Finalmente, el rostro de Irene muestra las facciones suaves y pálidas que parece que tenía, ya que era originaria de Hungría, con los pómulos rojos y la mirada dirigida hacia la izquierda, a la Madre de Dios y Jesús infante, que están a su lado. El detalle de la mirada desplazada hacia un lado, junto con el gesto de entrega del pergamino, es lo único que rompe la rigidez y la frontalidad de la figura.

### 33. Iglesias de San Lucas de Fócida



Planta del *Catholicon*: 27 x 17 aprox.

Arquitectura, mosaico mural y pintura en el fresco

*In situ*, Fócida (Grecia)

Arte bizantino medieval

Dentro del complejo monástico del que forman parte las Iglesias de San Lucas de Fócida, destaca sin duda la iglesia principal o *Catholicon*, consagrada en el año 1011 o 1022. Arquitectónicamente, esta iglesia es uno de los ejemplos conservados más prototípicos de la tipología bizantina del octógono cruciforme, en la que la transición entre el círculo de la cúpula y el cuadrado del espacio central se efectúa mediante un octógono. Además, de los cuatro lados principales del bloque central salen cuatro brazos que le dan un aspecto cruciforme. En torno a este esquema constructivo, tenemos una serie de pequeños espacios satélites, cubiertos con bóveda de arista, como también los dos nártex en la parte occidental de la construcción: el nártex interior o *esonártex* y el exterior o *exonártex*.

El exterior de la iglesia muestra una combinación constante de los dos materiales constructivos más típicos de la arquitectura bizantina en Grecia: la piedra y el ladrillo. Esta combinación provoca que, en algunas zonas del menaje externo, tengamos los bloques de piedra rodeados o encajados por hileras de ladrillos, técnica que ha sido llamada de "*cloisonné*" arquitectónico. En el aspecto volumétrico, el edificio se presenta como un cuerpo compacto, del cual sobresalen únicamente de manera clara la cúpula y el tambor. Resalta también la forma de concebir las aperturas del muro, especialmente las ventanas de la planta superior, donde aparece la característica ventana bizantina trifora, formada por tres arcos peraltados sostenidos con dos columnas delgadas, y todo esto enmarcado por un gran arco de medio punto ciego.

En el interior hay un predominio absoluto de la verticalidad, especialmente en el espacio central que cubre la cúpula. En el resto del edificio se observa una gran complejidad de pequeños espacios interrelacionados y a dos niveles, en los cuales también predomina la verticalidad: planta baja y tribunas. La decoración interna del *Catholicon* en las partes altas está hecha de mosaicos, y en las partes bajas de pintura mural, y representa, por su datación a principios del siglo XI, uno de los ciclos decorativos de época macedónica más antiguos que se conservan. Debido a este carácter incipiente y al mismo tiempo un poco alejado de la metrópoli, el lenguaje figurativo de la decoración del *Catholicon* de San Lucas de Fócida es a base de figuras un poco rígidas y de escenas que muestran una falta casi total de detalles y personajes secundarios; en la mayoría de los casos únicamente tienen el mínimo de elementos para ser reconocibles.

No se conserva el Pantocrátor original de la cúpula central, ya que se perdió en un terremoto en el año 1593, y lo que vemos hoy en día es una pintura posterior. Sí se conservan, sin embargo, la mayoría de las otras escenas, entre las que destacan especialmente un Pentecostés en la pequeña cúpula que existe ante el ábside principal, o las de la Anunciación, la Natividad, la Presentación en el templo y el Bautizo, que aparecen en las cuatro conchas de la cúpula central. Son también importantes las escenas del nártex externo o exonártex, como la Crucifixión, el Anástasis, la incredulidad de Tomás o el lavatorio de los pies de los Apóstoles. En esta última escena se puede ver a los apóstoles en dos grupos de seis, a cada lado de Cristo, que en este momento seca un pie a san Pedro. El apóstol se pone la mano en la cabeza en señal de sorpresa por lo que está haciendo Cristo. Finalmente, en la cripta del *Catholicon* tenemos, en pintura mural, otros temas de la vida de Cristo como la entrada en Jerusalén, la Santa Cena o el Descenso de la cruz.

Además del *Catholicon*, en el monasterio de San Lucas de Fócida hay una iglesia menor dedicada a la Madre de Dios o *Theotokos*. Este edificio, situado al noreste del *Catholicon* y unido físicamente a éste por uno de los extremos, presenta un esquema arquitectónico similar pero más sencillo conocido como de "cruz griega inscrita", en cuya planta hay una cruz con los cuatro brazos iguales, inscrita dentro de un cuadrado; en el este está la cabecera tripartita, con el ábside principal en el centro, y en el oeste los dos nártex, precedidos en este caso por un gran porche de acceso.

### 34. Iglesia de Dafne



Planta: 30 m x 15 m aprox.

Arquitectura y mosaico mural

*In situ*, Ática (Grecia)

Arte bizantino medieval

La Iglesia de Dafne pertenece, como el *Catholicon* de las iglesias de San Lucas de Fólcida, a la tipología arquitectónica del octógono cruciforme. Se construyó hacia 1080 y su decoración de mosaicos data de alrededor del año 1100, lo que nos lleva ya a la época de la dinastía de los Comneno. El programa decorativo de Dafne indica una continuidad total con los valores de la época macedónica, porque se constata la misma concepción simbólica del espacio sagrado de la iglesia, en correspondencia con las escenas del ciclo litúrgico ortodoxo.

Destacan especialmente escenas como la Transfiguración de Cristo o la Natividad, las dos en las conchas de la cúpula, donde vemos un gusto por detalles naturalistas como la vegetación o los paisajes rocosos. Además, las figuras muestran unas proporciones y un modelado mucho más esmerados que los de las iglesias de San Lucas de Fólcida. Se aprecia también una menor frontalidad de las figuras y una incipiente busca de los valores espaciales, con la presencia de objetos dispuestos en un cierto escorzo. Todos estos valores artísticos son perfectamente visibles, por ejemplo, en la escena de la Natividad de Jesús, donde aparecen hasta cuatro grupos o focos temáticos, centrados por la figura de Jesús en la cuna. En torno a este foco principal, encima vemos ángeles que adoran al Niño y a la derecha la Anunciación del nacimiento del Señor a los pastores por un ángel. A la derecha de Jesús infante vemos a san José sentado en el suelo en actitud reflexiva, y finalmente, en el extremo derecho del mosaico, dos ovejas beben agua del río, quizás un detalle anecdótico, pero que manifiesta claramente la preocupación de los artistas por dar un cierto toque narrativo a las escenas.

En cambio, el imponente Pantocrátor o imagen de Cristo en majestad que aparece en la cúpula central es totalmente ajeno al espíritu narrativo y naturalista del resto de los mosaicos de la iglesia. Es uno de los pantocrátors más antiguos que se conservan hoy en día del arte bizantino y, al mismo tiempo, una de las imágenes cristológicas de más fuerza expresiva. El Pantocrátor ocupa exactamente el espacio central o cenital de la cúpula, y lo vemos rodeado de una gruesa franja circular formada por fajas de distintos colores contrastados. La imagen está rodeada por dieciséis profetas del Antiguo Testamento, dispuestos de uno en uno entre las ventanas del tambor de la cúpula. El rostro de Cristo, de facciones duras y mirada intensa y severa, más que inspirar en el espectador piedad o misericordia, le transmite sensación de respeto e incluso de temor.

### 35. Salterio de París



36 x 26 cm

Pintura sobre pergamino

Constantinopla

París, Biblioteca Nacional, ms. gr.139, f. 136 v

Arte bizantino medieval

El manuscrito conocido con el nombre de "Salterio de París" es, sin duda, uno de los ejemplos más destacados del alto nivel que alcanzó el arte bizantino en la época del Renacimiento macedonio. Por esta misma razón es considerado el prototipo del grupo de los llamados "salterios aristocráticos". Posee un total de catorce ilustraciones que ocupan una página entera, enmarcadas en una cenefa decorativa, de las cuales ocho se refieren al rey bíblico David.

De estos ocho folios ilustrados con escenas de la vida de David, destacan las correspondientes al folio 136 v., que representan a Natán riñendo a David y el arrepentimiento de este último (*2 Samuel 12, 1-14*). A la izquierda de la imagen vemos al rey David con corona y nimbo, entronizado, escuchando lo que le dice Natán. El gesto y la expresión de tristeza del rostro anuncian lo que vendrá inmediatamente después, es decir, que David reconoce sus pecados, especialmente haber tomado a Betsabé, mujer de Urías el Hitita, que había muerto en combate poco tiempo antes. A la derecha vemos al rey David arrodillado, arrepintiéndose de lo que ha hecho, acción que queda claramente

reforzada visualmente por una personificación femenina con nimbo que está detrás. La identificación de esta figura se basa en la inscripción en griego que está encima.

La ambientación de la miniatura que nos ocupa es en general muy estereotipada, con muchos menos detalles naturalistas que otras escenas del mismo libro dedicadas también al rey David; destacan detalles como el árbol que aparece al fondo, detrás de la figura femenina. Por otra parte, tenemos otros elementos que son de raíz marcadamente clásica, como la personificación del arrepentimiento o el tipo de pliegues de la túnica de Natán.

### 36. Pintura de la iglesia de San Panteleimon de Nerezi



Planta de la iglesia: 16 x 10 aprox.

Pintura en el fresco

*In situ*, Nerezi (Macedonia)

Arte bizantino medieval

El programa iconográfico de la iglesia de San Panteleimon de Nerezi no se aparta a grandes rasgos de los preceptos canónicos del pasado, salvo en las escenas de la deposición de Jesús, el entierro y la lamentación o dolor sobre su cuerpo muerto, las tres de grandes dimensiones y que ocupan un espacio muy visible dentro de la iglesia. Las partes bajas se decoran, como es frecuente, con santos, de estilo corpóreo y mirada vigorosa, y contrastan sobradamente con las escenas superiores del ciclo cristológico, especialmente con las tres mencionadas.

En la escena del lamento sobre Cristo muerto, lo que precisamente queda más destacado en el centro de la composición es el cuerpo de Cristo, del cual además de la anatomía delgada se resalta sobre todo el hecho de que está físicamente muerto. A su lado está la Madre de Dios, que lo toma con los dos brazos y le acerca la cara, y San Juan Evangelista, con el cuerpo muy inclinado, que se pone en la cara una de las manos de Cristo. Tanto María como san Juan muestran una expresión muy emotiva, especialmente ella, en clara actitud de lamento. Los colores que predominan son los de tonalidades frías, y destaca especialmente el fondo azul intenso que sustituye al dorado de los mosaicos, lo que junto con el color del suelo da a la escena una mayor sensación de naturalismo y acentúa indirectamente su dramatismo.

### 37. Mosaico de la Déesis de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla



5,95 x 4,08 m

Mosaico mural

*In situ*, Estambul

Arte bizantino medieval

El tema que aparece en este mosaico es el de la Déesis, es decir, la plegaria de intercesión que la Madre de Dios y San Juan dirigen a Cristo en favor del género humano. De éste sólo se conserva la parte superior y la parte izquierda, donde está la figura fragmentaria de la Virgen María. Ésta aparece con el cuerpo medio girado hacia la figura de Cristo, como una mujer joven, con una belleza nada austera, de rasgos suavemente modelados por una rica gama cromática de pequeñas teselas sabiamente yuxtapuestas. El gesto de la Virgen y su mirada ausente transmiten piedad y misericordia, pero siempre de manera contenida, sin teatralidad. En el lado contrario está San Juan Bautista, con expresión afligida y señalando a Cristo. El pelo y la barba muestran un gran dinamismo y dan a la figura una sensación de agitación que no tienen las otras dos. Destacan también las tonalidades de la túnica, donde los artistas despliegan una amplia gama de marrones y verdes oscuros, contrastados de vez en cuando con líneas de teselas azules. En el centro del mosaico está la figura de Cristo, representado con una fisonomía que combina al mismo tiempo un gran naturalismo con una fuerte espiritualidad religiosa. Aparece bendiciendo con la mano derecha y llevando en la otra las Sagradas Escrituras, y la expresión parece dar esperanza de salvación para los mortales. La indumentaria de Cristo consta de dos piezas: la túnica y el manto. La primera está hecha con teselas doradas, con los pliegues marcados a base de líneas marrones y verdes. En el manto, en cambio, predomina el color azul intenso, con una gradación tonal de hasta cinco azules diferentes, de más oscuro a más claro, con el refuerzo del negro para los contornos. El pelo y la barba son de color castaño, y vuelven a presentar una gran variación tonal para conseguir

el grado de realismo deseado. El nimbo crucífero que rodea la cabeza de Cristo tiene los contornos en negro y gris, y muestra las teselas doradas dispuestas en dos direcciones diferentes, según se trate de los brazos de la cruz o del fondo.

Finalmente, cabe añadir que en la parte inferior del mosaico había una pequeña figura arrodillada del comitente, el emperador Juan VIII Paleólogo. Desgraciadamente, esta figura, junto con toda la parte inferior, no se ha conservado.

### 38. Iglesia del Cristo de la Chora de Constantinopla



Iglesia: 27,5 x 27 m; parecclesion: 29 x 4,50 m; nártex: 23,3 x 4 m y 18 x 4 m

Arquitectura, mosaico mural y pintura en el fresco

Arte bizantino medieval

Teodoro Metochites (1260-1332), el Gran Logotheta o primer ministro de la corte de Andrónico II (1282-1328), fue el encargado de efectuar una restauración radical en el pequeño monasterio de Chora, en la zona noroeste de la ciudad de Constantinopla, cerca de las murallas de Teodosio II. Esta restauración, realizada entre los años 1315-1320/21, no sólo afectó a la arquitectura del conjunto, sino también a la decoración interior. Hoy en día en la iglesia se conserva, de manera casi íntegra, el revestimiento en mosaico que cubre las partes altas de los dos nártex. No así el cuerpo central o *naos* del templo, ya que en las paredes sólo se conservan tres pequeñas muestras de mosaico, y destaca la que representa la Dormición o Muerte de la Madre de Dios. Sí se conserva, en cambio, la pintura mural del *parecclesion*, o capilla funeraria anexa, que Metochites edificó al sur de la iglesia.

En los nártex se desarrollan, en una cantidad muy considerable de escenas, los ciclos de la vida de Cristo y de la Madre de Dios, a partir, sobre todo respecto a la vida de ésta, de los evangelios apócrifos, especialmente el protoevangelio de San Jaime. Como se puede ver en una de las bóvedas del nártex exterior o exonártex con las escenas del bautizo de Jesús por San Juan Bautista y las tres tentaciones del demonio a Jesús, el estilo es muy narrativo, se incluyen todo tipo de detalles que acompañan o subrayan la acción principal, como vegetación, rocas, animales, etc., todo siempre con una gran variedad de colores y con gradaciones tonales muy trabajadas. Además, los mosaicos de la Iglesia del Cristo de la Chora presentan una particular concepción espacial, en la que los fondos de las escenas quedan yuxtapuestos, muchas veces de manera un poco brusca, al primer plano donde se encuentran los personajes que protagonizan

la acción. Todas estas características hacen pensar que los modelos directos que influyeron en los artistas de San Salvador de Chora en la concepción de las escenas, se han de buscar en la ilustración de manuscritos.

Cabe decir que además de los episodios de los dos ciclos que ocupan los techos y las partes altas de las paredes de los dos nártex, aparecen otras escenas destacables como la que muestra al donante, Teodor Metochites, arrodillado en *proskinesis* y ofreciendo a Cristo entronizado la maqueta de San Salvador de Chora. Esta escena se encuentra en el tímpano de la puerta que da acceso desde el nártex interior a la *naos* de la iglesia. En las dos cúpulas de este mismo nártex interior vemos, en la del lado norte, a la Madre de Dios con el Niño, y en la del sur, a Cristo Pantocrátor. Entre las ventanas de los tambores de estas dos cúpulas se pueden ver las figuras de los antepasados del Antiguo Testamento de la Madre de Dios y Cristo.

En el *parecclesion*, el estilo de las pinturas murales indica que es obra de la misma época y los mismos talleres de artistas, o de talleres muy próximos, que los mosaicos. Iconográficamente estas pinturas exhiben temas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento y santos bizantinos, y destaca de manera especial el Juicio Final de la bóveda del tramo que precede al ábside y a la Anástasis que aparece en el ábside mismo. En esta escena se ve a Cristo resucitado cuando baja a los infiernos, vestido de blanco y liberando a Adán y Eva, a los que toma de la mano. En el suelo está la figura del demonio atada de manos y pies y, a los lados, personajes del Antiguo Testamento y San Juan Bautista. Desde un punto de vista formal cabe decir únicamente que en las pinturas del *parecclesion* se ha sustituido el fondo dorado que veíamos en los mosaicos por un color azul intenso.

### 39. Icono de mosaico de las Doce Fiestas de la Iglesia



27 x 17,7 cm. Icono de mosaico

Constantinopla

Museo de la Opera del Duomo, Florencia

Arte bizantino medieval

El icono de mosaico de las Doce Fiestas de la Iglesia, conservada en el museo de la Opera del Duomo de Florencia, se compone de dos tablas articuladas que forman el díptico, con seis fiestas de la Iglesia en cada una; incluye, por lo tanto, las doce escenas que componen el *Dodekaorton* o fiestas principales del calendario litúrgico ortodoxo.

Los episodios aparecen en cuadrados, separados por una hilera de teselas y ordenados de izquierda a derecha y de arriba abajo. En la tabla izquierda, el ciclo se inicia con la Anunciación a María por el arcángel san Gabriel, con una arquitectura de fondo que enmarca la escena. A continuación tenemos la Natividad de Jesús, acompañada de episodios complementarios que ocupan menos espacio dentro del mismo cuadrado, como son la anunciación a los pastores, el baño de Jesús infante, san José reflexionando, y los tres Reyes Magos llevando sus ofrendas. En el centro se observa la presentación en el templo de Jesús infante, y a la derecha, el Bautismo. En la parte inferior aparecen la Transfiguración y la resurrección de Lázaro.

En la segunda tabla del díptico, y con la misma disposición que la primera, está la entrada en Jerusalén el Domingo de Ramos y la Crucifixión, con la Madre de Dios y san Juan Evangelista flanqueando a Jesucristo, y dos ángeles sobre los brazos de la cruz en actitud de lamento. En el centro, la Anástasis o

descenso a los infiernos de Cristo, donde lo vemos liberando a Adán y Eva, y la Ascensión de Cristo a los cielos, con la Madre de Dios orando y los apóstoles. En la parte inferior vemos el Pentecostés, con los doce apóstoles dispuestos en círculo y las lenguas de fuego sobre la cabeza, y finalmente, la Dormición o muerte de la Virgen María con Jesucristo que le agarra el alma para llevarla hacia el Cielo, los apóstoles a cada lado llorando y dos ángeles con las manos veladas que bajan del Cielo.

El estilo de las escenas recuerda en algunos aspectos al de los mosaicos de la Iglesia del Cristo de la Chora de Constantinopla, sobre todo por el carácter narrativo muy inclinado a los detalles y a la presencia de personajes secundarios que no intervienen directamente en la acción principal. Otro elemento estilístico que recuerda en gran medida a la Iglesia del Cristo de la Chora de Constantinopla son los fondos de las escenas, ya sean paisajísticos o arquitectónicos. Estos fondos muestran el tipo de concepción espacial propio de la Constantinopla del siglo XIV, en la que en vez de incluir a los personajes dentro de un marco espacial envolvente, los fondos actúan simplemente como pantallas decorativas yuxtapuestas situadas detrás.

## 40. Icono de la Trinidad de Andrej Rublev



142 x 114 cm. Pintura al temple sobre madera

Monasterio de san Sergio de Zagorsk (Rusia)

Galería Tretiakov, Moscú

Arte ruso medieval

El icono que nos ocupa, del pintor ruso Andrej Rublev, representa el tema de la Trinidad en forma de tres figuras angélicas, tal como dice el Génesis (18, 1-15) en el pasaje que describe la visita de tres ángeles que Abraham y su esposa Sara recibieron en Mambré. Rublev, sin embargo, prescinde de las figuras de Abraham y Sara y centra su obra únicamente en las tres figuras angélicas, con lo cual elimina toda posible voluntad narrativa y se dedica de manera exclusiva a la representación del misterio de la Trinidad.

La composición gira en torno a un cáliz central, que en este contexto se podría entender como un símbolo eucarístico, colocado sobre una mesa baja rodeada por las tres figuras. El ángel de la izquierda representa a Dios Padre, quien bendice la escena. El de la derecha, al Hijo, que, bendiciendo también, gira la cabeza hacia el Padre en señal de aceptación de su voluntad. Finalmente, a la derecha está el Espíritu Santo dispuesto de manera simétrica al Padre, pero sin bendecir y con la cabeza más inclinada.

Es importante ver cómo cada uno de los tres personajes se corresponde con un elemento en la parte superior de la composición, que subraya la direccionalidad de su cuerpo: a la izquierda, un edificio; en el centro, un árbol; y a la derecha, una montaña. Además, podemos ver cómo las expresiones de las tres figuras principales muestran amor y un entendimiento mutuo absoluto, y

cómo desde el punto de vista compositivo sus cuerpos quedan inscritos dentro de una forma heptagonal. Finalmente, cabe mencionar los colores, que, por la finura y sutileza, ayudan a dar a la obra su peculiar sensación de etérea espiritualidad.

## 41. La Antigüedad tardía

La última romanidad, el último periodo de la cultura romana, se había valorado negativamente como una etapa decadente que no merecía la atención de los estudiosos más que en aquellos aspectos que explicaban o justificaban precisamente la decadencia, el fin o el colapso de Roma.

La obra de E. Gibbon, *Déclin et chute de l'Empire romain*, publicada entre 1776 y 1788, fue seguida y matizada, pero siempre en la misma línea interpretativa. Paralelamente, a nadie le pasaba por alto que era en estos momentos cuando el cristianismo se extendía por el mundo mediterráneo, sufría las grandes persecuciones y nacía el primer arte cristiano.

Este capítulo que se estudiaba en positivo y desde instituciones e iniciativas que surgían de la misma Iglesia católica –entre las cuales se encuentra el Instituto Pontificio de Arqueología Cristiana de Roma–, se desvinculaba, en un planteamiento ahistórico y extraño, de la realidad de la época.

En el proceso, excesivamente lento, de corrección y revaloración, se deben mencionar las contribuciones primordiales de Alois Riegl con *Industria artística tardorromana* de 1901, y *Los orígenes helenísticos del arte bizantino* de Viktor Ainalov, publicada en el mismo año. Desde mediados del siglo XX se observa un interés creciente por el estudio de este capítulo del arte de la Antigüedad, sobre todo con la presencia de arqueólogos e historiadores laicos que contribuyen a ampliar y profundizar el estudio de la compleja realidad de la época. Empieza a interesar no sólo a la pintura de las catacumbas y la primera iconografía cristiana, sino sobre todo el conjunto de la producción artística, también la que no tiene carácter cristiano, en el marco de las transformaciones profundas de la Antigüedad romana.

Por ello se acuñó el término alemán *Spätantike*, 'Antigüedad tardía', que pretendía abarcar la comprensión de una realidad, en positivo, que en el terreno artístico considera unos desarrollos que transforman el mundo romano y lo convierten en una entidad nueva que todavía es romana, pero que al mismo tiempo ya no lo es. San Agustín, uno de los grandes protagonistas de la época, ejemplifica perfectamente en su vida y obra la situación de aquel momento, y de él se ha podido decir que no es romano pero tampoco medieval, porque justamente es "de la Antigüedad tardía".

Aunque los estudios sobre la Antigüedad tardía se han convertido en el campo de investigación más activo y renovador –el más importante tal vez de la arqueología romana en los últimos cuarenta años–, la divulgación de los resultados no ha sido suficientemente ágil o efectiva. Se han continuado publican-

do obras de síntesis que presentaban separadamente, incluso en volúmenes diferentes, el arte cristiano de los siglos III y IV, del que tenía otro carácter o finalidad dentro del mismo periodo.

La crisis del siglo III, que se debe entender también en las vertientes positivas, es decir, de pérdida de viejos valores pero de nacimiento y desarrollo de otros de nuevos, se manifiesta en varios terrenos durante el siglo III. En efecto, el mundo romano vive una etapa difícil desde el punto de vista del mantenimiento de la cohesión e integridad territorial del Imperio, del procedimiento de garantizar la continuidad, la sucesión política.

Pero sobre todo nos interesa la transformación de los valores aparentemente inamovibles de la cultura romana que empiezan a tambalearse, el cambio en la religiosidad que lleva a la adopción de nuevos cultos, o al avivamiento de otros antiguos, entre los cuales está el cristianismo. En el terreno del pensamiento, de la reflexión, también podemos ver la reintroducción de la filosofía platónica, pero transformada y adaptada por Plotino, que vive en la corte de Galieno a mediados de siglo III, y que será tan trascendente en el futuro.

El último periodo de la cultura romana ha sido valorado, tradicionalmente, de manera negativa, como un periodo de decadencia. Actualmente, sin embargo, ha empezado un proceso de revaloración y de estudio de una etapa de la historia que vio la transformación de los valores creados por Roma, la expansión del cristianismo, pasando por la reintroducción de Platón a través de Plotino. Una figura primordial de la época, san Agustín, sería el paradigma de esto: no pertenece a la cultura romana, pero tampoco a la medieval. Y para definir este periodo se acuñó la expresión "Antigüedad tardía".

#### **41.1. Roma: la crisis del siglo III y la época tetrárquica**

Los últimos siglos del Imperio, el Bajo Imperio, son una etapa de la historia y de la producción artística romana difícil de definir en sus límites cronológicos. Ningún fenómeno histórico nace repentinamente, ninguna experiencia artística, ni ningún lenguaje. Por ello podemos recorrer como antecedentes, desde mucho antes del siglo III, lo que sólo en estos momentos se manifiesta plenamente. La crisis politicomilitar, a pesar de su gravedad, no condiciona ni muchos menos interrumpe la actividad artística en el mundo romano.

Durante un cierto tiempo los estudiosos vaciaron de contenido el amplio periodo central del siglo III, que va desde el final de la dinastía de los Severos hasta la tetrarquía. Actualmente se está produciendo una profunda revisión de la cronología, por lo común aceptada, y las consecuencias no se han hecho esperar: aparece un panorama más rico, más matizado, de lo que conocíamos hasta hace bien poco.

De las transformaciones y aspectos renovados que se pueden distinguir en este momento, tienen una especial relevancia por su trascendencia futura las primeras manifestaciones de un arte funerario, que tenía como clientes a un grupo creciente de población que seguía la religión cristiana.

El aumento de determinados cultos, especialmente las religiones monoteístas, como el cristianismo, el mitraísmo, el culto a Helios, entre otros, y su extensión en el conjunto de las ciudades romanas, es un fenómeno importante durante el siglo III, y podemos seguir las manifestaciones en el terreno artístico y los estilos de unos ciclos de imágenes, de unas iconografías que se manifiestan fácilmente intercambiables entre unos cultos y otros. Así, algunas imágenes y episodios generados en el mitraísmo se reencuentran asimilados en conjuntos cristianos, en un proceso normal de contaminación iconográfica.

La adopción de las imágenes, de un discurso iconográfico para transmitir y difundir la religión, es una práctica que observamos en distintas opciones religiosas a lo largo del siglo III, y también dentro del mismo judaísmo, como ponen de relieve conjuntos como los de la sinagoga de Dura Europos, entre otras manifestaciones iconográficas judías de gran riqueza. Era difícil renunciar a esto en una cultura, la grecorromana, que había hecho de este discurso su vía expresiva fundamental. El rigor y la tolerancia suelen alternar en algunas religiones que rechazan de entrada las imágenes, como en el mundo judío, y más tarde en el musulmán. El cristianismo desde este momento hará uso e incluso abusará de ellas a lo largo de su historia. Sólo la adoración de las imágenes, que adopta una forma específica en el Oriente cristiano, generará un conflicto de grandes dimensiones durante el siglo VIII, la crisis iconoclasta.

El arte cristiano se reduce en estos momentos a los ciclos pictóricos, muy modestos, relativos a los entierros colectivos de la ciudad de Roma, las catacumbas, y a otros de zonas orientales afortunadamente conservados, como Dura Europos. Solamente a finales del siglo III, ya en época tetrárquica, podremos seguir la creación de escenas o la adaptación de ciclos con un contenido o mensaje indudablemente bíblico, veterotestamentario, en los sarcófagos de mármol, un producto de siempre dirigido a una clientela de notable poder adquisitivo.

El exclusivismo que la religión cristiana exigía a sus adeptos, la negativa, por lo tanto, a rendir culto a los símbolos de la unidad del Imperio, los cultos de estado, provocó conflictos castigados severamente por la ley romana. La historiografía cristiana nos ha presentado este fenómeno bajo el término *persecución*. La última y más cruenta –ya que la comunidad cristiana había crecido, precisamente y en buena medida, por el prestigio de los hombres sagrados, de los testimonios de la fe, los mártires– se produjo en época tetrárquica bajo el gobierno de Diocleciano en Oriente y tuvo su resonancia también en Occidente, aunque el cristianismo estaba menos extendido.

A mediados de siglo III, en un momento de relativa estabilidad durante el gobierno del emperador Galieno, frecuentó la corte de Roma el filósofo Plotino. Buen exponente de las inquietudes y necesidades de su época, Plotino y sus discípulos más próximos relevaron a Platón y convirtieron su propuesta en el neoplatonismo, el último refugio del pensamiento pagano, último baluarte de la sabiduría y la erudición antiguas.

Los conflictos del siglo III empezaron a apaciguarse a partir de la llegada al poder de un militar de origen ilírico, Diocleciano. Bajo su gobierno Roma vivió una de las transformaciones más trascendentes en todos los órdenes: administrativo, económico, legislativo, etc. Diocleciano fue uno de los grandes emperadores de Roma y las bases que se sentaron en su tiempo fueron la garantía de la supervivencia durante toda la Edad Media de la parte oriental: Bizancio. Él instauró un sistema de gobierno y de transmisión del poder basado en la existencia de dos emperadores (augustos): uno en Oriente y el otro en Occidente, y de dos césares que, en el momento en el que los primeros abdicaban al cabo de un tiempo establecido, se convertían en augustos y a su vez nombraban a los correspondientes césares. El sistema, fundamentado en la concordia y el buen entendimiento, duró muy poco y los enfrentamientos por el poder único, absoluto, serían inmediatos después de la abdicación de Diocleciano y Maximino, los dos primeros augustos. Y se rompió definitivamente con la victoria de Constantino sobre Licinio, en el año 324.

### **Las capitales tetrárquicas: la arquitectura**

El sistema tetrárquico suponía lugares de residencia con categoría imperial, tanto en Occidente como en Oriente. Roma era la capital y el centro nominal del Imperio, pero no de residencia del emperador. Lo eran las ciudades de Milán como sede del augusto y Tréveris del César en Occidente, y Nicomedia y Sirmio o Tesalónica en Oriente. En cada una de estas ciudades se realizaron grandes obras, como correspondía a su categoría, pero los restos y la información que conservamos actualmente son desiguales. No sabemos nada o muy poco de Nicomedia y Milán, mientras que algunos edificios notables de Tréveris y de Tesalónica se pueden analizar todavía bastante bien. Al margen de las ciudades, hay que mencionar también las residencias de los emperadores, entre las cuales la que mejor se conoce es el palacio de Diocleciano en Split. Algunas suntuosas residencias en el campo, *villae* rurales de gran categoría, se han querido también relacionar con algunos emperadores o césares, sin que estas hipótesis hayan tenido una aceptación general. Es el caso de la villa de Piazza Armerina, que durante un tiempo se pensaba que podía haber sido la residencia del coemperador con Diocleciano, Maximino.

Aunque eran muy diferentes, las residencias imperiales del periodo suelen incorporar unos ámbitos o espacios y funciones particulares y comunes, como son el mausoleo y a menudo también el hipódromo. Este hecho responde a las profundas modificaciones que se observan en la monarquía romana, con la introducción de modas y costumbres de la monarquía persa que tendían a una

rigidez en el protocolo de la liturgia, a un alejamiento claro de la sagrada figura del emperador respecto al pueblo. De aquí que sus raras y esporádicas apariciones exigieran un marco, un escenario. La arquitectura del palacio, símbolo en sí misma del poder, era uno de estos escenarios. El marco para presentar su figura podía ser una puerta o un arco monumental integrado en las estructuras arquitectónicas. Pero más importante todavía era la aparición solemne en el hipódromo o circo, tal como lo podemos ver bien representado en la base del obelisco de Teodosio I en el hipódromo de Constantinopla.

Las residencias de Galerio en Tesalónica y de Majencio en Roma, en la Vía Apia, incorporaban un hipódromo, cuyo púlpito conectaba directamente con las habitaciones imperiales, y también el mausoleo personal no dinástico, de estructura circular y monumental, que se convirtió en el último escenario de la presencia imperial. La moda de los mausoleos personales de planta centralizada y cubiertos con cúpulas complejas se impuso a lo largo del siglo III y tuvo unas importantes consecuencias a la hora de planificar los monumentos conmemorativos de la vida y muerte de Cristo en Tierra Santa, para los cuales se utilizaron los mismos modelos arquitectónicos y simbólicos.

La ciudad de Roma disfrutó, a pesar de las circunstancias, de la atención debida por parte de los tetrarcas. Los edificios termales de enormes dimensiones y estructura complicada, a partir del modelo de las de Caracalla en Roma, se multiplicaron en las zonas habitadas del extrarradio de la antigua capital, bajo la iniciativa de Diocleciano y de Constantino. Majencio ordenó en el centro de la ciudad, en el antiguo foro romano, una nueva construcción de grandes dimensiones que tipológicamente es idéntica a las salas centrales de las grandes termas, pero que sirvió como basílica, la basílica de Majencio y Constantino, la última gran basílica foral de Roma. Con la construcción de un edificio centralizado y el remodelado profundo del templo de Venus y Roma, Majencio ordenó hacer un último y nuevo foro imperial.

La arquitectura tetrárquica supuso una renovación considerable respecto a la tradición anterior en varios aspectos. Por una parte, se observa la progresiva supresión de los órdenes clásicos, de las columnas, en favor de la plena manifestación de las estructuras realmente sustentadoras de los poderosos edificios: pilares, fuertes muros revestidos de ladrillos y con cubiertas planas de madera o bóvedas complicadas. Se prescindía también de la articulación escultórica de los muros, que se sustituía por un tratamiento plano que admitía el revestimiento con pinturas, mosaicos y relieves de estuco. El gusto por los amplios espacios sin ordenación o articulación interna se observa en la multiplicación de grandes salas o aulas en los ambientes de palacio, o en las estancias de representación de las *villae* privadas, las cuales adoptan una coronación de planta semicircular que define así el espacio que ocupaba el emperador o el señor, como observamos en el aula palatina de Tréveris o en el ambiente principal de la villa de Piazza Armerina.

## Escultura oficial y privada

La actividad artística se encontraba en buena parte en manos de las iniciativas privadas, y tenía destinatarios también privados. Así, en la construcción o reforma de las *villae* privadas, en el arte funerario y el retrato es donde reencontramos los testimonios más abundantes e interesantes del momento.

La estabilidad política a partir de Diocleciano, nuevamente favoreció el encargo y la realización de monumentos de estado, y la ciudad de Roma fue la destinataria preferente. Aunque las fuentes y los indicios así nos lo hacen ver, lo que queda es poco explícito. Uno de los monumentos importantes fue el dedicado a celebrar el décimo aniversario del establecimiento de la tetrarquía y el vigésimo del gobierno de Diocleciano y Maximino, situado en el foro romano. Se trataba de cinco columnas en torno a la tribuna de oradores que aguantaban las estatuas de los tetrarcas presididos por Júpiter. La decoración de las bases, que se mantiene en alguna de las conservadas, nos muestra las nuevas tendencias formales, ya insinuadas desde el siglo II en la columna de Marco Aurelio. En efecto, la utilización de un lenguaje anticlásico que rehúye los cánones habituales hasta entonces, se desarrollará en época constantiniana y tendrá mucha trascendencia en el arte medieval.

Lo mismo observamos en otro monumento, una compleja estructura conocida por "arco de Galerio", construido en la capital de este César de Oriente, Tesalónica, soporte de un conjunto de relieves con temas militares y de victorias, ceremonias de la corte y alusiones claras a la concordia de los tetrarcas.

Las profundas transformaciones que se observan en la retratística romana a partir del siglo III, singularmente en los emperadores militares, se inician a partir del modelo de Caracalla. El nuevo lenguaje formal, que tiende a abandonar la relación con lo natural para llegar a la abstracción, se manifiesta también o sobre todo en la retratística, al lado de otras corrientes muy vinculadas al pasado. En ningún momento de la historia del arte romano la coexistencia de distintas vías expresivas, en paralelo o en una misma obra, era tan evidente como el siglo III.

Se hizo uso del retrato para recordar anteriores gobiernos siguiendo una tradición bien arraigada, como Galieno, que se vuelve a poner la barba que lo aproximaba a los emperadores filohelenos como él; pero los más abundantes y característicos son los retratos de los emperadores como militares duros, con cabello muy corto, de mirada severa y fija, y formas geometrizarantes, que culminan en retratos como el grupo de los tetrarcas, de San Marcos de Venecia. En estas obras se manifiesta de manera evidente el desinterés por reflejar los rasgos característicos del personaje retratado y, en cambio, la voluntad de reflejar el carácter sagrado del poder encarnado en unos rasgos perfectamente abstractos, en los que destacan los ojos de enormes dimensiones que fijan la atención del espectador.

Los retratos oficiales nos presentan, por lo tanto, la imagen icónica del emperador, que es más el símbolo de su poder que un ser humano, el *Divinus vultus*, como se le denomina en las fuentes de la época. Esta imagen que sintetiza toda la ideología imperial del momento, el carácter del emperador alejado, rígido, distante, juez del mundo, cosmocrátor, será el modelo inmediato que inspirará la imagen de Cristo.

Junto con la retratística, la producción de sarcófagos a lo largo del siglo III y principios del IV es abundante, interesante y de calidad. El establecimiento de las series iconográficas presenta algunas dificultades pero hay unos temas o ciclos recurrentes, como son los de caza y, específicamente, la caza del león, abundante y de gran categoría, que es un tema bien vinculado al mundo funerario, a las luchas contra las fuerzas del mal y de la muerte, específicamente simbolizada por el león. Al lado hemos de situar los que representan la figura o escena de un hombre mayor, con barba, con el *volumen* abierto leyendo o enseñando a los jóvenes. Son los denominados "sarcófagos de filósofo" y expresan la importancia y el valor otorgados a la cultura en la Antigüedad tardía, como la mejor manera de prepararse para alcanzar el más allá: el hombre de las musas como ideal humano estaba bastante extendido.

También son habituales los que nos muestran escenas pastorales y la figura, a veces repetida, del pastor que lleva la oveja a cuestas como símbolo de la filantropía. En el discurso temático, en ocasiones el pastor se contraponen a una figura femenina con las manos elevadas en oración: la Pietas, el valor de la devoción a la divinidad. También es necesario mencionar los que tienen forma de bañera o de lagar para pisar el vino, y que se decoran a menudo con figuras de leones: una alusión doble a la muerte y a la viña dionisiaca. No son los únicos temas, ya que encontramos asimismo algunas piezas excepcionales hechas seguramente de encargo que, sin apartarse de las tipologías usuales, muestran unos niveles de calidad excepcionales, como el sarcófago Ludovisi, de tema militar; el de Acilia, con los siete sabios y las nueve musas, entre otros. A partir de los ciclos representados en los sarcófagos podemos penetrar en las inquietudes y preocupaciones de toda una época en relación con la perpetuación en el más allá.

Dentro de los talleres de producción, en Oriente y Occidente, y dentro de las series mencionadas se empieza a trabajar algunas escenas o a transformar algunas figuras para componer ciclos o temas con un mensaje cristiano cada vez más claro. En ocasiones se han interpretado algunos sarcófagos como cristianos, de manera abusiva. La manera de trabajar artesanal, que parte de unos modelos a partir de los cuales y con pequeñas variaciones se crean nuevas iconografías, explica a veces ciertas confusiones. No todos los sarcófagos de pastor se refieren al Buen Pastor, a Cristo, pero hay otros que sí, como prueban los temas indudablemente cristianos que lo acompañan. Entre los primeros temas

y más repetidos, como sucede en la pintura de catacumbas, encontramos los del Antiguo Testamento: el ciclo de Jonás, Daniel en el foso, Noé en el arca, entre otros ejemplos de las intervenciones de Dios en favor de la humanidad.

### Mosaico y pintura mural

El mosaico de pavimento policromo es la expresión pictórica mejor conocida y conservada de este periodo. Se continúa con lo que ya se anunciaba a finales del siglo II y durante la dinastía de los Severos, es decir, el enorme interés que adquirirían las escuelas o talleres norteafricanos en la configuración de pavimentos de extensión notable, totalmente cubiertos con mosaicos de tema figurado a base de cazas, representaciones de los juegos de anfiteatro, divinidades y seres marinos, el ciclo dionisiaco, episodios de la vida cotidiana, entre los más reiterados; o bien con grandes alfombras de tema vegetal o geométrico de efectos cromáticos espectaculares. Esta moda se difundió por todo el imperio y llegó incluso a penetrar en áreas muy conservadoras, como el Oriente romano. Entre los numerosos ejemplos que cubren las habitaciones de las suntuosas *villae* o residencias del campo de los grandes propietarios rurales, hay que destacar el conjunto de la villa de Piazza Armerina.

La Iglesia de Roma se ocupó de organizar el entierro por inhumación, tal como era costumbre en la época, pero sobre todo por voluntad de la población cristiana, en general con poca capacidad adquisitiva. La estructura de estos hipogeos, conocidos como catacumbas, repetía la de los cementerios al aire libre más habituales, con los mausoleos destacados de los entierros más comunes. Los *cubicula* de las catacumbas tenían una decoración pictórica sencilla y abundante, que nos permite estudiar la pintura romana en esta última fase de desarrollo. Era la pintura que se realizaba en la época, realizada no por artesanos cristianos, sino por los pintores que trabajaban también en otros conjuntos, aunque éstos se han conservado peor. Los temas, los programas iconográficos, y el repertorio, son muy reducidos y repetidos, y en todos los casos tratan de las intervenciones divinas en favor de la humanidad, con una interpretación esotérica evidente y, curiosamente, casi todos son de origen veterotestamentario, que ha hecho suponer que los primeros ciclos cristianos repetían los elaborados por la comunidad judía. Testimonios como las pinturas de la sinagoga de Dura Europos nos informan de la existencia de una tradición iconográfica judía importante durante el siglo III.

Entre los temas más habituales encontramos las figuras en actitud de orante, el pastor o Buen Pastor (*Pietas, Humanitas*) y Orfeo, de raíz claramente profana, al lado de los temas bíblicos de Adán y Eva, Jonás, Noé, Abraham, y el ciclo del libro de Daniel, como se ven sintetizados en las pinturas de las catacumbas de Priscila en Roma, en el *cubículo* de la *Velatio*.

Son bien pocos, y todavía discutidos, los temas que se refieren al Nuevo Testamento: las Bodas de Canaán, la cena como Santa Cena o como banquete funerario. La eucaristía encontró un símbolo simple y efectivo en la cesta de

pan y los peces, alusión a la multiplicación de panes y peces. El tratamiento de estos temas se resuelve con un procedimiento rápido basado en la mancha de color, a pesar de que en algunos conjuntos o combinado con el anterior, se observa todavía la persistencia de la pintura tonal de raíz más clásica, una tendencia que perdura y se recupera puntualmente dentro del mundo romano.

El descubrimiento a principios del siglo XX del conjunto de la sinagoga y la casa-iglesia de la ciudad oriental de Dura Europos, destruida a mediados del siglo III, ofreció la posibilidad de estudiar las decoraciones pictóricas de estos dos edificios de culto. En la casa-iglesia, la sala de reuniones y culto de la pequeña comunidad cristiana, nos encontramos ante un ciclo de escenas del Nuevo Testamento, casi desconocidas en Occidente, y que tal vez era más propio de locales no funerarios. Son escenas de milagros de Cristo y la Resurrección a partir del tema de las Tres Marías ante el sepulcro, resueltas también con la misma incoherencia formal que observamos en los conjuntos contemporáneos del Occidente romano.

¿Cómo repercutió la crisis del siglo III en la producción artística?

Desde finales de los Severos hasta la tetrarquía aparece un arte funerario, ligado a clientes cristianos, que tendrá gran repercusión en el futuro. Se extienden los cultos de religiones monoteístas, cuyas manifestaciones artísticas serán fácilmente intercambiables. Las imágenes se convertirán en el vehículo más adecuado para transmitir y difundir los contenidos religiosos.

Bajo el gobierno de Diocleciano remitieron los conflictos, e instauró un sistema de poder basado en dos emperadores (Oriente y Occidente) y dos césares. Este sistema tetrárquico ayudó a desarrollar las ciudades imperiales (Roma, Milán, Tréveris, Tesalónica) y las residencias en el campo. Al incorporar costumbres de la monarquía persa, el arte lo reflejará en sus escenografías: el palacio, el arco monumental, el circo, el mausoleo..., serán el marco adecuado.

Si en arquitectura se observa la supresión de los órdenes clásicos, de las columnas y de la articulación escultórica de los muros, en beneficio de los pilares, de los muros potentes y de los amplios espacios sin ordenación, en escultura se utiliza un lenguaje anticlásico y se abandona la relación con lo natural para llegar a la abstracción, aunque coexisten distintas vías expresivas. Son típicos los retratos de los emperadores como militares duros, con cabello corto, mirada severa y formas geometrizaras. La imagen del emperador alejado, rígido, distante..., inspirará el modelo de la imagen de Cristo.

El mosaico de pavimento policromo cubre las habitaciones de las suntuosas residencias con escenas de caza, juegos de anfiteatro, seres marinos o temas vegetales y geométricos.

La decoración pictórica de las catacumbas permite estudiar la pintura romana de esta última etapa.

#### **41.2. La dinastía constantiniana**

Se asocia indefectiblemente con la dinastía constantiniana y, sobre todo, con su fundador Constantino I, la legalización de la religión cristiana en el conjunto del Imperio Romano, ya que previamente Licinio lo había hecho en la parte oriental. El Edicto de Milán del año 313 es una fecha de obligada referencia en la cultura occidental. A partir de este hecho, que venía a cerrar definitivamente la política de persecución y represión que Diocleciano había decidido, el cristianismo pudo disfrutar del estatus de culto reconocido, con autorización de manifestarse públicamente y de tener sus propios edificios. Pero también, por una clara opción política de Constantino, que tenía asesores cristianos, el emperador emprendió una política de donaciones en favor del cristianismo en forma de edificios monumentales dignos de la nueva situación, y de la categoría de protección imperial. Helena, la madre del emperador, y un personaje que influyó mucho en la decisión de promover el cristianismo, emprendió una campaña de localización de los Santos Lugares, donde Cristo había vivido y muerto, e hizo edificar edificios que los conmemoraban.

La arquitectura de la dinastía constantiniana en lo que desde entonces se conoció con el nombre de "El Suelo Santo", a pesar de haber sido profundamente modificada con el paso del tiempo, todavía recuerda en líneas generales la categoría de los edificios, como el testimonio o *martyrium* del Nacimiento de Cristo en Belén, la iglesia de la Natividad y el Santo Sepulcro de Jerusalén, los más relevantes.

En Roma, sin embargo, Constantino también osó construir un edificio suntuoso, la catedral, la basílica de San Juan del Laterano, aunque lo hizo en terreno que era de propiedad imperial, y como exvoto o cumplimiento de la promesa que había hecho a la divinidad que lo ayudó a vencer a Majencio en la batalla decisiva de Puente Milvio. Constantino, al tomar esta decisión, actuó según la más pura tradición romana de ofrecer templos a las divinidades que se mostraban favorables, pero no eligió el centro monumental de Roma. El Laterano estaba muy alejado de los imponentes edificios del bello centro de la ciudad, en el sector cercano a las murallas, donde había amplias zonas verdes con jardines, casas de aristócratas y espacio vacío, y es donde se construyeron también los grandes complejos termales. La masa de la población vivía entre esta zona y el centro monumental.

Además del edificio primordial de la comunidad cristiana de Roma y sede de su obispo, Constantino decidió también dedicar un gran edificio conmemorativo del testimonio de la muerte del apóstol Pedro. Éste, muerto en Roma y con una importante leyenda forjada en torno a su predicación romana, se creía que descansaba en una necrópolis de inhumación en la colina del Vaticano. La memoria de este sitio se había mantenido desde aproximadamente el año 100,

y el muro que flanqueaba el edículo está todavía lleno de inscripciones que demuestran que los fieles romanos estaban convencidos de ello. San Pedro del Vaticano se empezó en época de Constantino, y se acabó a lo largo del siglo IV. Su estructura y categoría, como la basílica de San Juan del Laterano, son las que correspondían a una empresa imperial, ejecutada por los mejores artesanos y adornada con riquezas que las fuentes antiguas recuerdan con detalle. Hasta la Edad Media el edificio funcionó como lugar donde se veneraba la memoria de Pedro y, sobre todo, como gran área de entierro. Con el tiempo se convirtió en el polo de atracción e incluso el centro de Roma y de la ordenación de la ciudad en época medieval.

También en Roma construyó un gran complejo termal, las termas de Constantino, a partir del modelo inmediato de las de Diocleciano, y actuó en el área central sólo para reformar el acceso y la orientación de la llamada por esto basílica de Majencio y Constantino. Se le dedicó un arco honorífico en el *forum boarium*, aún hoy conservado a pesar de que está desprovisto de la aparatología escultórica. Aunque las fuentes sólo nos hablan de este arco, la tradición vincula a Constantino el arco que se eleva al lado del anfiteatro Flavio, el Coliseo, y que actualmente sabemos que era una estructura preexistente, del siglo II d. de C., reaprovechada y redecorada para dedicarla al emperador por las victorias sobre Majencio. Uno de los fenómenos más interesantes que, a pesar de tener precedentes se acentúa precisamente en época constantiniana, es el de la expoliación y el reaprovechamiento de elementos arquitectónicos y escultóricos de monumentos o edificios amortizados.

Durante un cierto tiempo se pensaba que esta práctica, habitual durante la Edad Media, se debía a la decadencia del imperio, la falta de fondos económicos o de artesanos hábiles. Pero no se puede aceptar ninguna de estas razones, y parece que se trataba de una clara voluntad de hacer uso de lo que se tenía más a mano, algo que ya era una práctica habitual pero menos frecuente antes, precisamente porque había menos estructuras en desuso y, por utilizar un término actual, reciclables. Los edificios cristianos levantados por iniciativa imperial y con todo el lujo y suntuosidad, sin ahorrar nada, utilizaron en Roma las columnas y los capiteles de otros edificios. Se recompusieron en una nueva unidad, que iniciaba así un gusto por la *varietas*, por la diversidad de elementos desiguales, que rompía con el concepto mismo de los órdenes clásicos, en el marco de una nueva estética, en definitiva, que los claustros románicos nos mostrarán desarrollada con todo su esplendor.

### Las ciudades cristianas

Las iniciativas constructivas de la familia imperial, pero también de la comunidad cristiana, de la Iglesia de la ciudad de Roma no se redujeron a la basílica de San Juan del Laterano y del *martyrium* de San Pedro en el Vaticano. El entierro cerca de la tumba de los mártires *ad sanctos* era ya una tradición que se fue haciendo norma durante la época, de manera que cerca de los lugares de entierro, catacumbas o cementerios siempre fuera de las murallas de

Roma, se construyeron las grandes basílicas funerarias, cementerios cubiertos y, al mismo tiempo, sitios para celebrar las ceremonias en honor a los difuntos y especialmente a los mártires. Las más relevantes fueron las de san Lorenzo, santa Inés, san Sebastián, santos Pedro y Marcelino, además de San Pedro del Vaticano, que tenía una función similar.

La moda de los mausoleos personales de estructura centralizada y grandes dimensiones, que se había iniciado durante el siglo III para los miembros de la familia imperial, no se abandonó por la adopción del cristianismo. Sólo cambió la ubicación de estos monumentos, que a partir de entonces se vincularon a basílicas funerarias, es decir, se situaron también, como las tumbas más modestas, cerca del lugar de entierro de los mártires. El mejor conocido de estos mausoleos imperiales constantinianos es el que acogió los restos de la hija del emperador, Constanza. El hecho de que se continuara usando como iglesia y que se considerara templo de Baco durante el renacimiento, explica que se haya conservado perfectamente hasta ahora.

El mausoleo de Constanza comunicaba directamente con la basílica de Santa Agnes, y además de su estructura circular con cubierta cupulada y deambulatorio interior, mantiene la decoración de mosaicos de la cubierta del deambulatorio y se conoce la que, aún en el siglo XVI, ocupaba la cúpula central. El conjunto de los mosaicos combinaba temas profanos de viña, fauna y flora, alfombras geométricas del repertorio de los mosaístas, con un ciclo de escenas muy complejas, basadas seguramente en manuscritos ilustrados del Antiguo y el Nuevo Testamento. Es uno de los ejemplos más completos de mosaicos de muro y cubierta que ha llegado hasta nosotros, aunque el procedimiento era usual desde el siglo I d. de C.

Por razones estratégicas y políticas, Constantino decidió fundar una nueva capital imperial, después de la dispersión de las sedes de época tetrárquica. La nueva Roma, de acuerdo con la situación y el peso específico que había alcanzado, se situó en la parte oriental del imperio. Se eligió una pequeña ciudad de origen griego, Bizancio, ya remodelada y acondicionada como ciudad imperial en época de Septimio Severo y en una situación estratégica e incluso paisajística extraordinarias. En su fundación, inmediatamente después de la desaparición de Licinio y, por tanto, cuando Constantino ya dominaba el conjunto del imperio, en el año 324, se siguió todo el ceremonial de definición de límites habitual en la tradición romana. Se iniciaron las obras de construcción de los grandes edificios y conjuntos fundamentales y necesarios, aunque se acabaron muchos años más tarde, a pesar de la rapidez y las facilidades que los artesanos obtuvieron para trabajar. Desde el principio se previó que llegaría a ser una ciudad de dimensiones extraordinarias, y todos los edificios públicos estaban pensados para una población enorme. La que se bautizó como Constantinopla nunca sustituyó legalmente a la antigua Roma pero era el modelo. Al principio, la catedral de Constantinopla seguía siendo la antigua casa-iglesia remodelada: Santa Irene. Hasta el año 532, cuando se quemó Santa Irene, no fue sustituida como iglesia principal y sede del obispo por Santa Sofía, aun-

que la primera iglesia, dedicada a la Divina Sabiduría, era una de las primeras construcciones posfundacionales. Conocemos poco de esta etapa de la ciudad, muy remodelada y destruida, pero parece que el palacio imperial con el circo o hipódromo, una de las imponentes construcciones de Constantino, ocupaba el espacio de la antigua ciudad de Bizancio, en la que hemos de incluir la catedral de Santa Irene.

No cabe duda de que Constantino fijó unas prioridades en la nueva ciudad que se proyectaba: la construcción de las murallas y del hipódromo. La iglesia de Santa Sofía, que formaba parte de la residencia del palacio imperial, con el que conectaba directamente, era el edificio religioso más destacado al lado de la iglesia dedicada a los Santos Apóstoles, que se planificó como sitio de entierro para el mismo Constantino. Este edificio, de planta de cruz, parece que acogió los restos del emperador, que se colocaron en el bello centro, rodeados de las estatuas de los doce apóstoles. Su hijo lo trasladó después a un mausoleo fuera del edificio, más de acuerdo con el cristianismo y su papel.

La cristianización de la topografía de las ciudades romanas, con ritmos diferenciados en cada caso, comprendía la construcción de la catedral o la conversión de las antiguas aulas que habían servido como lugares de reunión; en ocasiones la posesión del cuerpo de algún mártir también suponía la construcción de un edificio o monumento en torno a su tumba, y el crecimiento de la correspondiente necrópolis. Edificios basilicales, centrales, edificios independientes como baptisterios o de funciones martiriales de muy variada tipología en el conjunto del Occidente y el Oriente cristiano, contribuyeron lentamente a cambiar el aspecto y a modificar los paisajes urbanos de las antiguas ciudades. Incluso los viejos centros monumentales eran en ocasiones transformados o derribados, porque se produjeron transformaciones en la circulación o porque, en definitiva, los edificios emblemáticos eran otros. Lenta pero inexorablemente, el urbanismo romano tardío desembocó en las ciudades medievales.

### **La escultura constantiniana**

La producción de sarcófagos cristianos de época constantiniana es, posiblemente, la aportación más nueva y más original del primer arte cristiano. Aunque tenemos bastantes ejemplares fechados en época tetrárquica, no cabe duda de que la legalización de la secta cristiana provocó, por mimesis y por promoción política, la conversión de muchos miembros de los grupos sociales y económicos más solventes –la clientela de los sarcófagos de mármol– y provocó que los talleres crearan temas y ciclos de contenido cristiano. Poco a poco vemos cómo los temas del Antiguo Testamento se van dejando de lado, y quedan sólo algunos de especial significación, como Adán y Eva, o Daniel en el foso de los leones. Lo más nuevo es la aparición y creación de imágenes que, sin formar escenas, sugieren episodios de la vida y milagros de Cristo o de sus dos discípulos más relevantes, Pedro y Pablo.

André Grabar denominó imágenes-signo a estos grupos de dos o tres figuras que sintetizan en ocasiones contenidos muy ricos y de connotaciones profundas. Con la yuxtaposición de estas imágenes, sin ninguna separación física entre ellas, se componen frisos figurados, de gran densidad en ocasiones, cuya sucesión nos presenta un mensaje cristiano claro: las referencias al pecado, pero sobre todo, el ejemplo de Cristo, su vida y milagros, como garantía de salvación. Más tarde, las alusiones a la Pasión de Cristo serán más frecuentes y explícitas, y por lo tanto se pondrá más énfasis en su sacrificio cruento como garantía. Los grupos o imágenes-signo, muy repetidos, se combinan en los talleres de sarcófagos para dar variedad a los productos. Formalmente, el mismo tipo de ordenación compositiva e iconográfica se resuelve con una aproximación muy clasicista, como en el sarcófago de Junius Bassus, o bien con el lenguaje que ya se definía en época tetrárquica incluso en los relieves de estado, y que se suele denominar lenguaje de la Antigüedad tardía o subantiguo. Se caracteriza por un tratamiento espacial anticlásico y un desinterés absoluto por la perspectiva y sus recursos. Las escenas y figuras se muestran frontalmente a partir de esquemas compositivos rígidamente simétricos. Las figuras se disponen en planos superpuestos, son de canon corto, con cabezas grandes, todas ellas iguales y a la misma altura, sin caracterización. El relieve suele ser muy plano y los pliegues de los vestidos se dibujan con surcos en el fondo, en negativo.

Al margen de la novedad y el interés de los sarcófagos cristianos, la producción de otras tipologías e iconografías no se interrumpió, y entre las más frecuentes encontramos los sarcófagos pastorales o los de las cuatro estaciones. También hay que mencionar que era privilegio de la familia imperial el uso del pórfido, una piedra dura procedente de canteras de Egipto, y que fue con pórfido con lo que se trabajaron las magníficas piezas que sirvieron para acoger los restos de Helena y Constanza y, naturalmente, de Constantino. Conservamos los dos primeros bastante completos, y el análisis demuestra que también en el terreno iconográfico se siguieron modelos y tipos imperiales alejados de los sarcófagos cristianos de la época.

Los centros productores de sarcófagos eran los talleres de Asia Menor y Grecia en Oriente, pero los más conocidos y mejor conservados son los procedentes de talleres romanos, que exportaban su producción por todo Occidente. Eran de mármol y seguían repitiendo las variantes tipológicas de caja y cubiertas tradicionales. Los romanos tenían cubierta plana con una superficie vertical delante, también decorada, y los relieves de la caja se repartían entre la cara frontal y los laterales cortos. En Oriente seguían siendo cajas trabajadas en todos los lados y con cubiertas arquitectónicas muy complejas. Desde Oriente se difundió el tipo de sarcófago con la parte de delante columnada, que permitía distribuir las escenas y figuras bajo un marco pseudoarquitectónico de columnas que soportan tímpanos, arcos o conchas, como en el sarcófago de Junius Bassus. Los mismos talleres se podían encargar de la elaboración de los sarcófagos que se ponían en venta ya trabajados, y de la realización de los grandes

encargos oficiales y monumentales de la época. Así, se ha podido comprobar que el taller de donde procede un grupo de sarcófagos romanos es el mismo que realizó los relieves constantinianos del arco de Constantino en Roma.

El llamado arco de Constantino, que no aparece en las fuentes escritas, es para los estudiosos el monumento de estado más importante que conservamos, y también la mejor muestra de la práctica de la expoliación practicada en Roma en el periodo que nos ocupa. En este caso concreto, la expoliación adquiere una categoría particular, al hacerse con la intención clara de aludir al significado del Imperio constantiniano, a la renovación o nuevo orden que se empezó, a pesar de basarse y apoyarse en la buena administración y gobierno de sus antecesores: Trajano, Adriano y Marco Aurelio.

Las tendencias del retrato imperial observadas durante la tetrarquía se mantienen para la familia constantiniana, como bien demuestra la estatua colosal de Constantino de la basílica de Majencio y Constantino, y se puede observar en la incidencia de las nuevas modas y estilos oficiales o incluso en la retratística privada.

### La pintura y el mosaico

Conocemos la producción pictórica del siglo IV de manera parcial a partir del gran conjunto funerario cristiano de las pinturas de las catacumbas de Roma y de otras localidades. Las transformaciones de la iconografía son paralelas a lo que observamos en los sarcófagos. Las escenas y episodios del Antiguo Testamento son superados por los nuevos ciclos que se refieren a Cristo, a sus milagros, a sus apóstoles, a las garantías de salvación que son los sacramentos. El conjunto más relevante del momento son las catacumbas de Vía Latina, investigadas a partir de 1955, y que fueron abiertas durante el siglo IV. Al margen del interés de la estructura de galerías y *cubicula* que repiten los modelos de los mausoleos al aire libre, los *cubicula*, donde se encuentran los ciclos pictóricos, nos muestran una variedad de programas iconográficos que siempre ha sorprendido. Algunos son decorados con temas exclusivamente del Antiguo Testamento; otros, bien pocos, sólo del Nuevo, mientras que otros tan sólo muestran temas de la mitología o de la literatura. Este hecho ha abierto la polémica sobre las creencias de los enterrados en estas catacumbas, tal vez mixta o perteneciente a un grupo familiar de creencias variadas.

Desde una aproximación formal constatamos, entre los ejemplos conservados de pinturas de distinta procedencia y al margen de las diferencias de calidad, el uso de un lenguaje muy clásico, la continuidad de la pintura tonal de clarooscuro, al lado de una forma más rápida, esbozada, que también proviene de las fórmulas y procedimientos de la pintura antigua. Un buen ejemplo de ello son las pinturas de los plafones del techo del palacio imperial de Tréveris, de carácter profano, sin relación con el mundo cristiano.

El mosaico de muros y cubiertas, practicado dentro de la cultura romana desde el siglo I d. de C. pero muy mal conservado, nos ofrece algunos ejemplos de gran interés, como los del mausoleo de la hija de Constantino, Constanza, en Roma, o el ciclo del mausoleo de Centcelles en Tarragona. En ambos casos se desarrollan programas iconográficos que combinan figuras y temas claramente cristianos con el repertorio habitual, como los ciclos de caza o referidos a la viña, con una posible lectura funeraria.

Los mosaicos de pavimento conservados sobre todo en las residencias privadas, las *villae*, muestran una clara continuidad respecto al momento anterior, con grandes alfombras policromas, a menudo figuradas. Pero los encontramos igualmente utilizados para pavimentar los edificios cristianos de nueva construcción y, en ocasiones, también incorporan temas figurados, como la basílica teodoriana de Aquileia, donde en una serie de cuadros en la cabecera se representan la figura del Buen Pastor y el ciclo de Jonás.

Las decoraciones murales de los nuevos edificios cristianos no las conocemos, aunque podemos deducir los programas a partir de las versiones que se hacían en las pinturas de catacumbas y por otros testimonios indirectos. Las composiciones mayestáticas con Cristo, a veces presidiendo el colegio apostólico o con el tema de la entrega de la ley (*Traditio Legis*), o la figura simbólica del Cordero de Cristo sobre los cuatro ríos del Paraíso empiezan a ser frecuentes y abren propuestas iconográficas de gran trascendencia en el mundo medieval.

Asociada a la figura de Constantino está la legalización de la religión cristiana; se toma el edicto de Milán del 313 como la fecha a partir de la cual el cristianismo disfrutó del estatus de culto reconocido, tuvo edificios propios y recibió grandes donaciones del propio emperador. Desde esta perspectiva hemos de entender la construcción de la basílica de San Juan de Laterano y de un edificio conmemorativo de la muerte de san Pedro en la colina del Vaticano (allí se encontraba enterrado según la leyenda).

En esta atmósfera de nuevos cultos y rituales, cerca de los lugares de entierro y fuera de las murallas de Roma, se construyeron grandes basílicas funerarias (San Lorenzo, Santa Inés, etc.). Vinculadas a ellas encontramos muchos mausoleos personales, como el de Constanza, de estructura circular, cubierta cupulada y deambulatorio interior.

Constantino, asimismo, decidió fundar una nueva capital imperial en la parte oriental del Imperio, y eligió Bizancio, ya remodelada en la época de Septimio Severo, a la que dio el nombre de Constantinopla.

Paralelamente, la expansión del cristianismo cambiaba la fisonomía de las ciudades (catedral, edificios martiriales, basilicales, baptisterio...) y, progresivamente, el urbanismo romano tardío iba desembocando en el urbanismo medieval.

La legalización del cristianismo provocó, por promoción política, la conversión de los grupos sociales más solventes y esto se tradujo en la profusión de sarcófagos de mármol con imágenes de la vida y milagros de Cristo y de los apóstoles Pedro y Pablo, que, con un tratamiento espacial anticlásico, esquemas compositivos simétricos y desinterés por la perspectiva componen frisos figurados, transmisores de un claro mensaje cristiano, con constantes referencias al pecado y al ejemplo de Cristo como garantía de salvación.

### **41.3. De Teodosio al siglo V**

Los últimos años del siglo IV convocan, en una rara casualidad, a un conjunto de personalidades muy destacadas y trascendentes que no siempre coincidieron en sus posiciones y que incluso se enfrentarán entre sí. Algunos miembros paganos y defensores del último paganismo se inclinaban por un sincero sincretismo religioso a partir de la filosofía neoplatónica, como Libanio o Pretextato; otros, como Simmaco o los Nicómacos, miembros de las familias senatoriales de Roma, se basaban en la tradición para defender el paganismo. En el campo contrario, con más o menos beligerancia, encontramos al poderoso obispo de Milán, entonces capital del Imperio romano de Occidente, Ambrosio. Cerca de él, Agustín vive la confusión del momento. La vía ascética rigurosa y la elevación intelectual del cristianismo la protagonizaba Jerónimo, que después de pasar una temporada en Roma se estableció en Belén. Los emperadores Graciano y Teodosio I hubieron de enfrentarse y tomar posición ante aquello que se presentaba como uno de los problemas centrales del Imperio.

El último miembro de la dinastía constantiniana, el emperador Juliano, representó un punto de inflexión en la política procrisiana que había iniciado Constantino y que, con más o menos decisión, habían seguido sus herederos. En efecto, Juliano, conocido por "el Apóstata" en las fuentes cristianas, que lo demonizan sin excepción, probó encontrar, en línea con las posiciones de los círculos neoplatónicos en los que se formó, una manera de concordia entre las distintas religiones y cultos monoteístas de su época que, en definitiva, aspiraban a lo mismo por distintas vías que no creían exclusivas ni excluyentes.

En la práctica representaba el reconocimiento y el apoyo de otros cultos que se habían abandonado, aunque no prohibido. Pero su política no tuvo efectos porque no hubo tiempo de aplicarla.

Ahora bien, las posiciones de Juliano eran las que defendían y defendieron hasta el final los paganos de la parte oriental del Imperio. En Occidente, la defensa del paganismo se organizó en torno a un ideario diferente: el respeto y la veneración por los antepasados, por sus dioses, y la necesidad de mantener los antiguos cultos y divinidades que habían hecho y procurado la fortuna de Roma.

El emperador Gracián, a partir de un momento de su reinado, muy influido por la poderosa personalidad del papa Dámaso, fue el primero que renunció al pontificado máximo (379), a ser el jefe del culto oficial de Estado romano, y tomó una serie de medidas simbólicas concretas en contra de los cultos y las ceremonias paganas (382). La reacción en Occidente no tardó mucho, y la lucha y el intercambio de argumentos se prolongó hasta finales del siglo IV.

Teodosio I, de origen hispánico (379-395), inauguró, como emperador de las dos partes del imperio, una nueva dinastía. Sus medidas a favor del cristianismo elevaron esta religión a la categoría de oficial y única, se prohibieron los otros cultos en público y en privado y se mandó cerrar los templos. A raíz de la rigidez y radicalidad de sus posturas, se desató, sobre todo en Oriente, una agresividad que tuvo nefastas consecuencias para algunos importantes monumentos considerados símbolos del paganismo para quienes los destruyeron, entre ellos el Serapeum de Alejandría.

La ciudad de Roma, que en determinados momentos fue gobernada por los últimos defensores del paganismo, vivió algunos episodios de reanudación de los cultos y ceremonias e incluso se restauraron algunos templos. La lucha, sin embargo, ya estaba perdida.

Algunos estudiosos han asociado a este movimiento de Occidente una recuperación voluntaria de iconografías y del lenguaje formal muy puramente clásico, patente en un grupo de obras lujosas trabajadas en plata o marfil y, en algunos casos, sin duda propiedad de las familias paganas. No es una cuestión resuelta, aunque es muy interesante esta recuperación o renacimiento clásico manifiesto en las artes suntuarias de finales del siglo IV, un momento importante para la fabricación de estas obras, generalmente ofrendas, regalos que se hacían entre amigos o por razones diplomáticas y que han llegado en grandes cantidades hasta nosotros, escondidos en tesoros por todo el Imperio. Se crearon nuevas tipologías, como el díptico consular, que consiste en dos hojas de marfil trabajadas con la figura del cónsul anual y episodios generalmente de los juegos ofrecidos con motivo del nombramiento. La elaboración de dípticos continuó en Constantinopla hasta el siglo VI.

Al lado de las piezas paganas o vinculadas al Estado romano, empezamos a encontrar también iconografías cristianas, como el marfil con la resurrección de Cristo, o la ascensión, entre otros, en hojas de marfil con funciones variadas, como servir de cubiertas de libros litúrgicos. En muchos casos, los temas o las escenas cristianas también las vemos trasladadas e interpretadas en lenguaje y formas clásicas.

Teodosio mantuvo unidas las dos partes del Imperio, pero al morir volvió a dividirlo entre sus dos hijos, Honorio y Arcadio; la división fue, a partir de aquel momento, definitiva.

## Constantinopla en época teodosiana

Las informaciones que nos proporcionan las fuentes antiguas y los restos conservados son insuficientes para hacernos cargo del grado de importancia y esplendor que había alcanzado la nueva capital, Constantinopla, desde su fundación, durante la segunda mitad del siglo IV. Pero podemos asegurar que competía en el terreno artístico con las grandes metrópolis de Oriente, sedes también de los patriarcas: Alejandría y Antioquía. Los talleres artesanales de Constantinopla procedían de estos centros, y el arte que se producía debió de tener todavía un carácter bastante variado o híbrido. Eso es lo que explica en buena medida la dificultad de atribuir a Constantinopla obras hoy dispersas, reencontradas en sitios diferentes del mundo.

Las grandes infraestructuras urbanas como las cisternas y las nuevas murallas, realizadas con un nuevo sistema de doble recinto, desconocido hasta entonces, son obras de finales del siglo IV y comienzos del V, que dan por sí sola la medida de la capacidad y las necesidades de un centro de primer orden.

A pesar de las dificultades, se ha podido identificar y analizar conjuntamente un grupo de esculturas procedentes de la misma ciudad, o del gran centro de Afrodisia, que se fechan en época de Teodosio I y que muestran una unidad de estilo indudable. Son retratos de cuerpo recto, de miembros de la familia imperial seguramente y de altos dignatarios del Imperio que se continuaban produciendo de acuerdo con la tradición imperial romana. Manifiestan un gusto por la abstracción que prosigue en las tendencias señaladas en la retratística de la Antigüedad tardía: tratamiento del cuerpo como masa cilíndrica y resolución del rostro como máscara icónica, aunque con los rasgos suavizados, estilizados.

A pesar del carácter genérico o tipológico de los retratos imperiales del momento, se ha querido reconocer a algunos miembros de la familia, como Arcadio y Honorio, hijos de Teodosio I. Plenamente de acuerdo con este estilo teodosiano tenemos el gran monumento de estado de la época, la base del obelisco de Teodosio I en el hipódromo de Constantinopla. El peculiar tratamiento que observamos en la escultura se encuentra curiosamente idéntico en otras piezas de taller constantinopolitano, probablemente, e incluso cortesano, como el celebrado plato o *Missorium* de Teodosio I hallado en Almendralejo (Badajoz), conservado en Madrid, un regalo recibido por un alto funcionario en la celebración del décimo aniversario del gobierno del emperador. Al lado de estas obras cortesanas, observamos en las piezas escultóricas conocidas, sobre todo funerarias, un gusto manifiesto por un lenguaje clasicista, como muestra de que la herencia helenística en los centros orientales, y Constantinopla toma el relevo en esto, estaba bien presente y lo continuará estando durante toda la Edad Media.

## El siglo V en Occidente: Roma y Ravenna

La capitalidad de la parte occidental del imperio pasó de Milán a Ravenna en el 402, y parece que el traslado representó también la transferencia de modelos y artesanos, ya que en una primera etapa el arte de Ravenna responde a la tradición milanesa. Ravenna se convirtió en un centro primordial en la producción arquitectónica y artística, y por fortuna se ha conservado en buena parte. El llamado mausoleo de Gala Placidia es una muestra de la adopción de modelos milaneses, tanto en el aspecto tipológico y constructivo como en la exuberante decoración de mosaico. La Iglesia de San Juan Evangelista, mandada construir por Gala Placidia, hija de Teodosio I, muestra el tipo basilical que será frecuente en Ravenna y que en buena medida se vincula a las modas de la zona oriental del Egeo y Grecia, el otro componente esencial para entender el arte de Ravenna. También de la etapa imperial de la ciudad se conserva el baptisterio que estaba adjunto a la catedral, conocido por "de los ortodoxos", una imponente estructura octogonal cubierta con cúpula y con un ciclo decorativo extraordinario que combina el mosaico y los relieves de estuco.

Ravenna, como el resto de los centros de Occidente, vivió momentos dramáticos y con especial intensidad por el hecho de ser la capital imperial. Los ostrogodos, guiados por su caudillo Teodorico, asediaron (490-493) y entraron en la ciudad, y la convirtieron en la nueva capital de su reino. El hecho de que los ostrogodos siguieran a la secta arriana supuso un desdoblamiento de las estructuras de culto en Ravenna, ya que respetaron la ortodoxia nicena de la población. La catedral arriana, hoy muy transformada, tenía su propio baptisterio, el "de los arrianos", construido y decorado siguiendo el modelo de la catedral de los ortodoxos. El palacio de Teodorico tenía su iglesia palatina, consagrada de nuevo al Salvador que se volvió a consagrar en época bizantina a san Martín, y finalmente en el siglo IX, a san Apolinar, conocida desde entonces por san Apolinar Nuevo. En todo, excepto posiblemente en los programas iconográficos, se siguieron las tradiciones anteriores romanas, por lo cual no existe ninguna ruptura en el terreno artístico a causa de la conquista ostrogoda. Desgraciadamente, después de la conquista bizantina y cuando se reconciliaron las iglesias arrianas se borraron, rectificando y restaurando los mosaicos, las figuras o temas que debieron de tener una significación para la secta arriana o la corte ostrogoda.

El otro centro fundamental en Italia y en el conjunto del imperio de Occidente era indudablemente Roma. Después del dramático saqueo de los visigodos encabezados por Alarico (410), que fue la primera violación de las murallas de la ciudad desde la época de los galos en el siglo IV a. de C., la ciudad se recuperó y lo hizo sobre todo bajo el salvoconducto del obispado, de la institución de la Iglesia, que tomó todo el protagonismo de la continuidad y de las transformaciones de la ciudad.

En estos momentos se pusieron las bases de la función y el protagonismo del papado durante toda la Edad Media. El siglo V fue una etapa fundamental por la ordenación de la topografía cristiana de Roma, el momento en el que se organizaron las parroquias y se construyeron edificios con una intensidad que

no tiene igual hasta el siglo XVII. La cristianización definitiva de la topografía de Roma fue un fenómeno protagonizado por las iniciativas de la misma institución eclesiástica, y el Santo Padre asumió toda la responsabilidad. Se construyeron grandes edificios que se situaron en los barrios residenciales, cerca de la población y en ocasiones en el mismo centro monumental de Roma. Las donaciones privadas a la Iglesia, al Papado, para construir edificios cristianos eran bastante frecuentes durante el siglo V.

Se impuso un tipo basilical, bastante repetido en las iglesias parroquiales, con tres naves separadas por columnas que se reaprovechaban de obras amortizadas. Los edificios y monumentos no cristianos, sin embargo, no se abandonaron, y continuamente se promulgaban decretos para protegerlos. Las descripciones de los siglos V y VI nos muestran el aspecto todavía espectacular y monumental antiguo, pagano, de Roma. Para decorar los nuevos edificios cristianos se crearon programas iconográficos que oponían ciclos del Antiguo y el Nuevo Testamento en clave tipológica, preferentemente en las naves, mientras que para los ábsides se elegían imágenes mayestáticas de Cristo con una presencia frecuente de elementos simbólicos, y los ciclos narrativos se repartían en la nave central y el arco triunfal, como podemos ver todavía en la basílica de Santa María la Mayor de Roma o en la de San Pablo Extramuros. En buena parte, este brillante momento de Roma, que coincide con la gran crisis final de las estructuras políticas del Imperio en Occidente, fue posible gracias a la personalidad extraordinaria de algunos papas, como Celestino, y especialmente Sixto III y León I.

San Pedro del Vaticano se convirtió en el lugar de entierro de los papas y en su entorno se empezó a crear un área habitada, el burgo. En los otros importantes santuarios de Roma se repitió el fenómeno: en torno a San Pablo Extramuros, y en San Lorenzo. Aunque la zona en torno a la catedral de San Juan, en el Laterano, también era objeto de enorme interés constructivo en la época, se evidenciaban ya las dificultades que representaba por la posición excéntrica en relación con el centro urbano de Roma, y sobre todo con respecto a los nuevos focos de interés, como el Vaticano o las áreas de cementerios extramuros.

A finales del siglo IV asistimos al conflicto de los diferentes modelos culturales, ideológicos y religiosos que coexistían en Roma, como el paganismo, el neoplatonismo y el cristianismo. El emperador Juliano intentó buscar una línea de concordia entre las distintas religiones monoteístas, y los cristianos lo demonizaron con el apelativo de "el Apóstata". Fue Gracián quien, influido por el papa Dámaso, renunció a ser el jefe del culto oficial romano, a la vez que prohibió y persiguió los cultos y las ceremonias paganas. Finalmente, Teodosio I, de origen hispánico, elevó el cristianismo a la categoría de religión oficial y única.

Fruto de la dialéctica paganismo/cristianismo puede ser la recuperación de iconografías y lenguaje formal clásicos.

Si los restos conservados de Constantinopla en época teodosiana son insuficientes para mostrar la importancia y el esplendor de la nueva capital oriental, no ocurre lo mismo con la capital de Occidente, que, en el 402, pasó de Milán a Ravena. El mausoleo de Gala Placidia o el baptisterio de los Ortodoxos nos recuerdan este pasado.

Roma, después del saqueo de los visigodos (410) se recuperó bajo el salvoconducto de la Iglesia, y sentó las bases de la función y el protagonismo del Papado durante la Edad Media.

#### **41.4. El Imperio Romano de Oriente, siglos V-VIII**

La situación política confusa y compleja que vivió la parte occidental del Imperio, y que desembocó en la definitiva desaparición de las estructuras políticas, se resolvió desde puntos de partida diferentes en Oriente. Las entradas de pueblos bárbaros se pudieron desviar por una buena estrategia diplomática y también militar, y las sólidas bases económicas, militares, demográficas, así como la buena organización administrativa, permitieron mantener la estructura de estado romana, que se prolongará durante toda la Edad Media. Las fronteras del Imperio Romano de Oriente, sin embargo, no se mantuvieron incólumes a lo largo de este periodo que abarca los siglos V-VIII.

El emperador Justiniano (527-565), aprovechando las debilidades de los nuevos reinos bárbaros de Occidente, intentó recuperar la unidad del antiguo Imperio Romano y se planteó una expansión territorial que tuvo una corta duración, pero que durante el siglo VI le permitió controlar, además de las antiguas provincias orientales, entre las cuales cabe recordar las que forman parte de los territorios de Grecia, Siria, Palestina, Asia Menor, Mesopotamia y también las provincias norteafricanas conquistadas a los vándalos, las islas Baleares, parte del sureste de la Península Ibérica, Ravena y otros centros italianos. La voluntad de recuperar Occidente provocó que Justiniano olvidara la protección de las fronteras orientales, con las previsibles consecuencias en la secular lucha contra los persas.

Los gravísimos conflictos internos con las provincias de Siria y Egipto favorecieron, sin embargo, no mucho más tarde, que el empuje de los ejércitos musulmanes dejara al Imperio Bizantino sin estos territorios, vitales por razones económicas, y sobre todo en el terreno de la producción artística.

Los conflictos principales del Imperio de Oriente fueron de orden interno, y relacionados con cuestiones que afectaban a las relaciones entre el poder eclesiástico y secular y sobre todo a las posiciones religiosas y los conflictos dogmáticos. La íntima vinculación Iglesia-Estado convertía cualquier cuestión que afectara a la Iglesia en un tema de Estado y, por lo tanto, en un elemento potencialmente desestabilizador. La polémica en torno a la definición de la naturaleza de Cristo y el papel de María dividieron el territorio oriental en dos zonas: los partidarios de las tesis monofisitas, Siria y Egipto, y las que de-

fendían las posiciones contrarias u ortodoxos. Siria y Egipto no aceptaban las determinaciones conciliares que defendían la doble naturaleza de Cristo, que según ellos era sólo divina. Este complejo fenómeno conduce a una particularización, a posiciones claramente nacionalistas, que en el caso de Egipto se reflejan perfectamente en el arte de su comunidad cristiana, los coptos. La potencia económica de Siria y Egipto hacía difícil que el Estado se inclinara por una clara opción política, ya que corría el riesgo de perderlas. Definitivamente, la conquista musulmana resolvió radicalmente la cuestión.

El eremitismo, que se había impuesto con una enorme fuerza en la zona oriental del Imperio durante el siglo IV, fue sustituido y superado por las formas peculiares y diversas de vida en común: el monaquismo. En Oriente las formas de vida serán particulares en cada grupo o comunidad, a diferencia de Occidente. Algunos intentos de unificación, como el de san Basilio en el siglo V, que Justiniano impuso en todos los monasterios, sólo tuvieron consecuencias parciales, ya que cada monasterio continuó teniendo autonomía y organización propias, a veces marcada por el mismo fundador o benefactor. El peso y la influencia que el monaquismo irá adquiriendo con el tiempo entre el pueblo lo convirtió en una fuerza paralela a los poderes del Estado y frente a la Iglesia secular, el patriarcado. Era, además, la única vía de promoción personal y social, y entre sus filas se elegían los patriarcas. En la crisis iconoclasta demostraron hasta qué punto sus posiciones arrastraban a las masas populares.

Pero los monasterios situados en el campo, también establecidos normalmente dentro de las ciudades, tienen un enorme interés en las formulaciones arquitectónicas ya a partir del siglo V.

### **Los centros de creación**

Los centros de creación coinciden con las principales metrópolis de la parte oriental, es decir, Alejandría, Antioquía y Constantinopla, sedes de los tres patriarcados de Oriente y capitales de dos provincias importantes, Egipto y Siria, las primeras. Conocemos bien poco de la producción artística de los siglos V-VIII, por distintas razones. Por una parte, las destrucciones iconoclastas que afectaron principalmente a la capital, Constantinopla, y la dispersión de las obras que procedían de allí y se conservaban. Antioquía sufrió catástrofes naturales que la destruyeron completamente y es la gran desconocida. Tampoco Alejandría disfrutó de mejor suerte. Nos hemos de basar en indicios arqueológicos y sobre todo en el estudio de la arquitectura para dar luz sobre el panorama artístico. Capítulo aparte ha merecido la producción de la comunidad cristiana de Egipto, los coptos. Las regiones del Egeo y Grecia que, a pesar de ser latinas, formaban parte de la zona oriental del Imperio, con Tesalónica al frente, al no verse afectadas por la crisis iconoclasta, ya que estaban bajo el control eclesiástico de Roma, nos permiten seguir sin rupturas o paréntesis las tendencias y formas expresivas propias, así como las tipologías arquitectónicas y los programas iconográficos. Por otra parte, disponemos de abundantes ejemplares, aunque parciales, de una magnífica arquitectura cristiana en am-

plias zonas del norte de Siria y Asia Menor, que evidencian la variedad de usos litúrgicos de estas regiones y su vitalidad creativa. Las diferencias entre lo que se hacía en las ciudades, mucho más uniforme, y la riqueza de propuestas del campo, hace difícil explicar lo que debió ser el arte de las metrópolis a partir de la arquitectura rural.

Poca cosa conocemos, por otra parte, del arte profano, del arte de la corte imperial, de los palacios y objetos que se usaban, aunque las fuentes escritas nos dan mucha información.

De la época prejustiniana, conocemos en Constantinopla la iglesia del monasterio de San Juan Bautista de Stoudion, uno de los centros monásticos más importantes y trascendentes en la vida religiosa de la capital. Es una estructura basilical, precedida de un gran atrio y un nártex, con una amplia nave central coronada con un ábside poligonal y dos laterales, estrechos, con galerías superiores que se prolongan sobre la fachada. Tipológicamente resulta muy próximo a edificios de la región del Egeo, como la iglesia de la Virgen Acheiropietos de Tesalónica, o la de San Juan Evangelista de Ravena. Este tipo servía para usos litúrgicos que no eran idénticos porque cada comunidad tenía los propios. No es la única tipología basilical, ya que en la misma Tesalónica la imponente iglesia dedicada a san Demetrio nos muestra un esquema con transeptos cruzados.

La arquitectura de la región de Siria, sobre todo la del norte, es bien diferente. Los numerosos ejemplos que nos han llegado ponen de manifiesto una gran riqueza de propuestas tipológicas y estructurales. Los edificios están hechos de sillares de piedra muy bien escuadrados, con columnas adosadas a los pilares que son los verdaderos soportes, y con cubiertas que pueden ser planas, de madera, o bien con bóveda, o bien coronadas con cúpula y de piedra. Como rasgos más repetidos cabe mencionar las cabeceras tripartitas, con dos cámaras a cada lado del ábside central, que se relacionan con las formas de la liturgia propia de la región. Algunos de los conjuntos más espectaculares, como el de San Simeón el Estilita, eran santuarios de peregrinación en memoria de un santo eremita popular.

La política arquitectónica de la época del emperador Justiniano fue objeto de una obra, *De Aedificiis*, escrita por el historiador Procopio, contemporáneo del emperador, que trata específicamente del programa imponente de construcciones por todo el Imperio, desde las fortificaciones, puentes y acueductos hasta las grandes iglesias de la capital. Tenemos, pues, una información concreta, a pesar de que muy poco imparcial, de lo que supuso el gobierno de Justiniano que, como renovador y recuperador de la unidad del Imperio, se quería manifestar como un digno sucesor de los grandes emperadores romanos que habían construido por todas partes espectaculares edificios y numerosas fortificaciones. La mayoría de los edificios religiosos respondían a la tipología basilical, de cubierta plana, pero son emblemáticas de esta etapa las grandes estructuras centrales copuladas de Constantinopla: la iglesia de San Polieucto

(524-527) no conservada, y las de Santa Sofía y los Santos Sergio y Baco. La imponente construcción de planta de cruz, dedicada a los Santos Apóstoles, que sustituía a la que construyó Constantino ha desaparecido, pero en líneas generales fue el modelo para la basílica de San Marcos de Venecia. Un edificio en cierta manera próximo al constantinopolitano dedicado a los santos Sergio y Baco es el de San Vital de Ravenna, iniciado todavía en época de dominio ostrogodo pero construido y decorado ya bajo control bizantino. Se discute todavía la aportación bizantina al arte de Ravenna del siglo VI.

### Los vestigios de la producción pictórica

La crisis iconoclasta del siglo VIII tuvo una especial incidencia en la capital del Imperio, donde la destrucción de las decoraciones de las iglesias y de los iconos venerables que se guardaban en los monasterios fue general, mientras que los manuscritos ilustrados sufrieron la destrucción y la dispersión naturales.

El conocimiento de la pintura constantinopolitana de este periodo es, por lo tanto, muy escaso y parcial. Corresponden a estas fechas el conjunto de mosaicos de pavimento de algunas salas del Palacio Sagrado de Constantinopla, que manifiestan gusto y capacidad por la comprensión del lenguaje formal clásico, además de una enorme calidad de ejecución, organizados en un programa con temas variados referidos a la caza o a actividades del campo. Los ciclos o programas de mosaico de Santa Sofía y otras iglesias constantinopolitanas sólo los podemos deducir, y sin mucha seguridad, a partir de las descripciones de las fuentes escritas. El monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí, una fundación del mismo Justiniano, es el único ejemplo que nos puede ofrecer información sobre los gustos y las tendencias de la capital, ya que los artistas que se ocuparon de él procedían de Constantinopla. La escena de la transfiguración de Cristo que ocupa el ábside de la iglesia se configura con un lenguaje orgánico y clásico que contrasta poderosamente con las tendencias que vemos en Occidente, en la misma Ravenna. Todavía más vinculada a la tradición helenística son los iconos conservados en el mismo monasterio, algunos de los cuales se pueden fechar en este momento, y tal vez formen parte de la misma donación imperial. El icono del Salvador y el de san Pedro son muestras raras de la retratística pictórica antigua, y su calidad extraordinaria nos permite intuir qué representa la pérdida del arte constantinopolitano de aquella época.

La ciudad de Tesalónica, que pronto sería la segunda ciudad del Imperio a raíz de la pérdida de Siria y Egipto, ha conservado un conjunto de mosaicos que muestran un gusto local y relaciones variadas, desde el siglo V y sin interrupción, al no estar afectada por la crisis de las imágenes. Son los que decoran la rotonda de san Jorge, que era el mausoleo de Galerio reconvertido en iglesia; el pequeño oratorio de Cristo Latomus con un programa simbólico de gran complejidad; y el conjunto de paneles de mosaico votivos ofrecidos al popular san Demetrio en su iglesia.

Ravenna, bajo dominio bizantino, sigue también su importante tradición local, y las huellas del arte de la capital se pueden quizás intuir sólo en los paneles de San Vital, con las representaciones de Justiniano y Teodora. Los otros edificios de Ravenna, construidos y decorados durante este periodo, San Vital, San Apolinar in Classe, o los redecorados como San Apolinar Nuevo, permiten mantener abierta todavía la discusión sobre el grado de bizantinización de Ravenna desde Justiniano, y las transformaciones sufridas a partir de la tradición local durante toda la Edad Media.

La ilustración de manuscritos es una rama de la creación pictórica que empezamos a poder seguir a partir de ejemplares conservados desde el siglo IV y V, época en la que se generalizó el códice como soporte de la escritura y con ello se garantizó la conservación de los manuscritos. Junto con la ilustración de textos literarios como las obras de Virgilio o de Homero, que tenían una larga tradición, los más antiguos que han llegado hasta nosotros son manuscritos que trasladan el texto bíblico, editado por libros o grupos de libros, y concretamente el Génesis o los Evangelios. La ilustración de los libros del Antiguo Testamento probablemente surge de ambientes judíos, mientras que la de los Evangelios quizás no se remonta más allá del siglo IV. El peso y la trascendencia de la miniatura en la creación iconográfica, como origen de las creaciones y como vía de transmisión, fue enorme y se refleja en todas las artes durante la Edad Media. En Bizancio la ilustración de manuscritos tendrá mucha importancia con distintos escritorios monacales y también cortesanos. Entre los más antiguos ejemplares procedentes del Imperio romano de Oriente cabe mencionar el Génesis de Viena y el Génesis Cotton, además de algunos textos profanos o científicos como el de la *Materia Medica* de Dioscórides, realizado por un miembro de la nobleza constantinopolitana, Anicia Juliana.

Los objetos de lujo que se hacían en buena parte para ser dados a la Iglesia, pero también para uso personal de los miembros de la corte, salían en abundancia de los talleres de la capital y de los otros centros de creación de Oriente. Actualmente, a causa de la dispersión, no es fácil atribuirles un origen concreto. La continuidad del conocimiento de las complejas técnicas de elaboración de estas obras, que nunca se rompió desde el mundo helenístico, hace de las artes suntuarias en el Imperio Romano de Oriente una de las ramas de creación artística más notables y más admirada por sus vecinos occidentales durante toda la Edad Media. Las combinaciones de materiales, de metales, el trabajo de la orfebrería, del marfil, de las piedras duras, los camafeos y sobre todo el esmalte se puso al servicio de ricas tipologías de objetos, desde los profanos hasta los venerados iconos.

El Imperio Romano de Oriente siguió una evolución histórica diferente de la de Occidente. La llegada de pueblos bárbaros se pudo desviar, y las sólidas bases económicas y militares permitieron mantener la estructura de estado heredada del Imperio.

El emperador Justiniano (527-565) intentó rehacer la unidad del antiguo Imperio Romano, pero el conflicto con Siria y Egipto acabó desmembrando esta parte del imperio que, pronto, fue conquistada por los musulmanes.

Atención especial merecen los problemas internos que afectaron a este imperio, y que podemos resumir en los conflictos entre poder eclesiástico y poder secular, traducidos en formulaciones dogmáticas sobre la naturaleza de Cristo y el papel de María. Asimismo, una nueva fuente de conflicto surgirá con la consolidación del monaquismo que, arraigado entre el pueblo, se convertirá en una fuerza paralela a los poderes del Estado y a los de la Iglesia secular. La crisis iconoclasta manifestará este juego de influencias.

Aleandría, Antioquía y Constantinopla, sedes de los tres patriarcados de Oriente, serán los centros productores más importantes. La política arquitectónica de la época de Justiniano fue objeto de la obra *De Aedificiis*, escrita por el historiador Procopio, y el edificio más emblemático es la iglesia de Santa Sofía.

## 42. El arte islámico

Lo que denominamos arte islámico o musulmán es una realidad compleja, plural y de enorme extensión geográfica y cronológica que, además, no constituye un momento o episodio cerrado de la historia, sino que tiene una realidad actual. Nos referiremos aquí la producción artística generada bajo el impulso de las fuerzas y los comitentes civiles y religiosos musulmanes o pertenecientes a la cultura musulmana, desde los inicios y a lo largo del periodo cronológico que denominamos por convención "medieval" referido a la cultura cristiana occidental, en sus rasgos más relevantes y al mismo tiempo genéricos.

Una primera impresión que nos da el arte islámico, con respecto a técnicas y formas, es que no aporta nada nuevo. Motivos decorativos, unidades de planificación, detalles de construcción... los encontramos en las tradiciones artísticas anteriores del Oriente Próximo y el Mediterráneo. Esta generalización tiene excepciones: en el terreno de la técnica apareció un arte de la cerámica totalmente nuevo, y en la decoración la escritura árabe constituye una importante innovación iconográfica y ornamental.

La falta de desarrollo de la pintura y la escultura se entiende por la concepción musulmana de la naturaleza, que considera efímeras, y por lo tanto inútiles de reproducir, todas sus manifestaciones. Hay que añadir la prohibición –no explícita en el Corán– de producir imágenes que se podrían convertir en objetos de culto idólatrico. Por ello nos habremos de centrar en la arquitectura y la decoración.

Característica fundamental de la arquitectura es la horizontalidad (menos en el minarete). Evita la sensación de sólido y pleno, por lo que las superficies arquitectónicas son movidas y caladas, embellecidas con decoraciones. Consideran la construcción como inscrita en una plaza circundante, acentúan el jardín respecto al edificio y se prefiere, más que el gran palacio, un conjunto de pequeños pabellones dentro de un jardín de planta rigurosamente estudiada. Sin embargo, nunca nada que superara la dimensión humana.

Pero el aspecto más interesante del arte islámico primitivo es la ambigüedad y la ambivalencia de significado. Una residencia campestre, un ribat y un caravanserrallo compartían la misma distribución formal; se utilizaban los mismos diseños y las mismas técnicas decorativas para edificios totalmente diferentes. En estos casos las diferencias de finalidad y utilización no eran establecidas por los monumentos, sino por las actividades que tenían lugar en ellos. Esta primacía de la vida humana y las necesidades sociales explica también por qué casi todos los grupos de monumentos islámicos, desde la mezquita a los estu-

cos o la ornamentación, eran flexibles y adaptables a diferentes finalidades. Se caracteriza, también, por su rechazo deliberado de los símbolos. El contraste con el desarrollo cristiano medieval es, pues, realmente notable.

#### **42.1. La formación del arte islámico**

La predicación de Mahoma entre los pueblos que habitaban la zona centroccidental de la península arábiga tuvo consecuencias espectaculares e inmediatas para toda la región del Imperio Romano de Oriente o bizantino. La capacidad expansiva y militar de los árabes, unidos por las nuevas creencias religiosas, los llevó a conquistar en muy pocos años, entre el 634 y el 751, todo el territorio comprendido entre la Península Ibérica, el norte de África, las provincias de Siria y Palestina y el Imperio Persa, y a llegar hasta China.

El territorio dominado, inmenso, era al mismo tiempo variado, y en la conformación del arte musulmán se deben estudiar precisamente todos los componentes que asimiló, en un proceso necesariamente complejo. Tiene una importancia primordial, por lo tanto, la primera etapa de formación del arte islámico, cuando se definen algunas de las estructuras arquitectónicas básicas, y también los procedimientos, las técnicas y los repertorios decorativos, de gran trascendencia futura. Este periodo coincide con el establecimiento de la capital en Damasco, en el centro de una de las provincias romanas más importantes conquistadas en Bizancio, en el terreno artístico, y con una herencia y un peso helenísticos capitales: Siria.

Durante este periodo las relaciones con Bizancio, no siempre fáciles, fueron especialmente intensas en la diplomacia, el comercio y los intercambios humanos de todo tipo. La base de la población seguía siendo la que había antes de la conquista, ya que ésta no supuso la repoblación de la región; se limitaba a una simple estructura de poder con muy poca base demográfica significativa. Las tradiciones artísticas se podían mantener vivas y activas si la promoción y los pedidos no desaparecían o no variaban sustancialmente.

Las vicisitudes históricas fueron cambiando los centros de poder e influencia. La derrota y la caída en desgracia del califato omeya de Damasco a manos de los abasidas (750) supuso el establecimiento de la nueva capital, Bagdad, en la zona más oriental de su Imperio, en el antiguo territorio dominado por los persas, y como consecuencia una clara orientalización y sofisticación de la cultura y el arte islámicos. Este fenómeno marcó unos rasgos que para siempre se mantuvieron, ya que Bagdad fue modelo y referente cultural durante muchos siglos, aunque su peso político no va más allá del siglo X.

El primer arte musulmán se formó en un contexto artístico y cultural romano, ya que en los territorios conquistados en Roma, en Siria, se estableció el califato con capital en Damasco, y fue el escenario de las primeras empresas artísticas. Los artesanos romanos de la región recibieron los encargos de los nuevos comitentes a los que servían a partir de los conocimientos propios,

pero también de acuerdo con necesidades, planteamientos, funciones y gustos diferentes, nuevos. El carácter nómada originario de los árabes suponía una falta de tradiciones arquitectónicas monumentales; pero, además, el edificio principal y objeto de todas las energías constructivas a partir de estos momentos, la mezquita, no podía tener precedentes antes de la aparición de Mahoma.

El estudio de la configuración de esta nueva estructura fue, pues, un capítulo primero y esencial del arte musulmán. La interpretación tradicional sobre los orígenes de la mezquita parece actualmente la más acertada, a pesar de la discusión que se ha producido sobre el tema. En efecto, la forma básica con un patio, un espacio a cielo abierto, diferenciado de un espacio cubierto donde se cobijaban para la oración que dirigían a Mahoma situado de espaldas al muro de valla y de cara a los fieles, en su casa de Medina, es la base de la mezquita tal como la conocemos ya en los primeros ejemplos.

La liturgia musulmana se limita a la oración, sobre todo la oración en común de los viernes, obligatoria, y el espacio necesario para desarrollarla en una ciudad es un ambiente para orar donde pueda encontrar cobijo toda la comunidad. El patio (*sahn*) y la sala de oración (*haram*), esta última con un techo plano sostenido por columnas o soportes intermedios que generan naves transversales o longitudinales respecto al muro de fachada, son los elementos esenciales que toman el patio y el lugar resguardado, respectivamente, de la casa de Mahoma. En el interior del haram, el muro de fondo era el que orientaba (*qibla*) la oración de los fieles hacia el sur, hacia la Meca.

El *mihrab*, un elemento destacado en forma de hornacina que se podía complicar y enriquecer arquitectónicamente, situado en el muro de *qibla* quizás surgió como recordatorio o como presencia simbólica del mismo profeta. Los fieles eran llamados a la oración por el *mu'azin* desde el sitio más alto, desde la terraza, pero pronto se le otorgó a esta función una estructura arquitectónica: el minarete, que se inspiró en las fórmulas de cada región, pero que se convirtió en un elemento simbólico de la apropiación del territorio por el islam. Como único edificio monumental y público de los musulmanes, la mezquita asumió todas las funciones en un principio: políticas, como tesoro de la comunidad, como centro de enseñanza. Con el paso del tiempo, cada función se fue concretando en tipologías arquitectónicas diferentes.

La posición y la actitud de los musulmanes en relación con las imágenes es un tema importante y ha sido objeto de debate con respecto al origen y la formulación. Como en otras religiones –como pasó con el judaísmo–, sabemos que hubo momentos de más rigor y otros de más relajación con respecto a la prohibición de representar en imágenes a los seres vivos y las divinidades, ya que la adoración fue siempre radicalmente rechazada. No existe en el Corán una prohibición explícita sobre el particular, y las actitudes más contrarias a las imágenes no son anteriores al siglo VIII-IX, momento en el que se sistematizan y redactan las *hadith* o tradiciones orales, que pretendían recoger dichos y hechos de Mahoma. En las *hadith* es donde encontramos el rechazo de las

imágenes, de la representación de cualquier tipo de forma viva, que no se ha de descartar que se concretara posiblemente a partir de la influencia que el mundo judío ejerció en la elaboración de estas tradiciones, aparte de otras razones que no son siempre fáciles de averiguar.

El comentario característico de estas tradiciones contrarias es de ataque al pintor que, como creador, entraba en competencia con Dios. Por otra parte, la identificación del cristianismo con las imágenes sabemos que era clara por parte del islam, y su afirmación se hacía contra el mismo cristianismo y necesariamente con otros planteamientos. Sí podemos comprobar, sin embargo, que el rigor de no representar imágenes funcionaba ya desde el principio en los ambientes sagrados o de relación con Dios, en la mezquita, aunque nos constan algunas excepciones. En el ámbito profano, sin embargo, las actitudes eran otras, mucho más relajadas, como se puede comprobar en las pinturas de Qusayr 'Amra o en las estatuas de estuco de pleno relieve de otros palacios de los siglos VII y VIII. Se puede decir que se pasó de una actitud de indiferencia a otra de oposición explícita. El final del periodo omeya coincidió con el inicio de la crisis iconoclasta en Bizancio, pero los enfrentamientos y el debate se arrastraban desde hacía tiempo. La población cristiana bajo dominio musulmán era parte beligerante también en estas cuestiones, y nadie duda de que el aniconismo en el terreno religioso practicado por la nueva religión se tuvo en cuenta como modelo, como arma, en el debate. La reflexión sobre el papel de las imágenes era un tema muy presente en las diferentes religiones que coexistían en estos territorios durante los siglos VII-IX.

Entre los años 680-787 los cristianos, que estaban bajo dominio islámico, volvieron a decorar la basílica de la Natividad de Belén con un ciclo anicónico que incorporaba, sin embargo, numerosas inscripciones referidas a las decisiones conciliares. El uso de las inscripciones, incluso como sustitutivo de las imágenes para la cultura y el arte musulmanes, es precisamente otro rasgo característico que ya se puso de manifiesto en estos primeros momentos, como se puede comprobar en la Cúpula de la Roca de Jerusalén. La revelación del Corán en árabe convirtió esta lengua en el instrumento privilegiado y la escritura, la caligrafía coránicas, hacían visible, presente y recordaban a Dios.

### **El periodo omeya (658-750)**

Fue a partir del califato de Abd al-Malik (685) y sobre todo con Al-Walid (705-715) cuando se iniciaron los programas constructivos monumentales en las principales ciudades ocupadas. En esta etapa de consolidación del califato omeya coincide también la creación de unas formas o tipologías de palacios, de residencias en el campo, donde se estableció la nueva aristocracia, los miembros de las familias nobles musulmanas.

En la región de Siria, profundamente urbanizada desde antiguo, desde época helenística, el poder musulmán no fundó nuevas ciudades. La misma capital, Damasco, Jerusalén o Alepo, escenarios de los primeros monumentos de la arquitectura islámica, eran ciudades antiguas.

Las obras monumentales y oficiales del califato omeya serían, obviamente, los edificios relacionados con su religión. Podemos destacar en primer lugar los que, además de su función como lugares de oración o de conmemoración de hechos que explicaba el Libro Sagrado o Corán, tenían una fuerte carga simbólica e incluso política, de apropiación del territorio, de presencia, de poder. Los más relevantes eran la cúpula de la Roca de Jerusalén y la mezquita de Damasco.

Estos edificios se decoraron a partir de modelos y técnicas romanas, los revestimientos de mármoles y mosaicos, en particular. Un historiador musulmán aseguraba que los mosaicos de la mezquita de Damasco y los de la Medina se encargaron específicamente a artesanos romanos, tal vez bizantinos, que realizaron programas decorativos anicónicos pero de una gran complejidad, con representaciones de arquitecturas y paisajes que sugieren una topografía sagrada y política al mismo tiempo.

Las residencias en el campo, conocidas por "palacios del desierto", fueron abandonadas violentamente en el momento de la caída de la dinastía omeya, y a raíz de las represalias que sufrieron los que la habían dejado de lado, la nobleza que los habitaba.

Se ha podido reconocer hasta veinte de estas residencias, algunas bien excavadas y estudiadas. El modelo primero era, sin duda, la arquitectura de *villae* rurales romanas y todas las posibles estructuras que habían adoptado en la región oriental. La suntuosidad, el lujo que contenían y exponían se avenía bien con las necesidades de los recién llegados.

Además de la zona residencial, que en ocasiones es enorme, con salas de recepción importantes, se reconocen siempre los baños, que en ocasiones son estructuras independientes, como Qusayr 'Amra, y también los oratorios o mezquitas. En la zona de baños suele ser de enormes proporciones el gran salón, de función, creemos, plural y diversa, por encima de las habitaciones dedicadas estrictamente al baño, como en el espectacular Jirbat al-Mafchar. El valor social del baño y de las ceremonias y actividades que lo acompañaban, la lectura, la recitación, la música entre otros, y que compartían con la cultura romana, es lo que motivó variar las dimensiones relativas de los espacios.

La decoración de estos edificios incluía la pintura mural y el mosaico de pavimento, como se puede ver magníficamente en los baños de Qusayr 'Amra, el ciclo de pintura mural de carácter profano más extenso y complejo hasta fechas muy avanzadas en el mundo occidental. Como conjunto de mosaicos de pavimento realizados con toda seguridad por artesanos romanos y con los

repertorios que les eran conocidos, cabe mencionar los del baño del palacio de Jirbat al-Mafchar. Lo más nuevo o, en todo caso, lo más vinculado a las experiencias artísticas de Irán, Irak y Asia central son los estucos en relieve y la estatuaria de pleno relieve, también realizada en estuco pintado. Los relieves de piedra de los muros exteriores del palacio de Mschatta, el más tardío de los palacios conocidos, nos muestran unos repertorios que, basándose en modelos anteriores, han sido profundamente modificados, transformados y complicados. Es el caso más temprano y completo del uso de un repertorio vegetal estilizado que se ordena en composiciones infinitas, a partir de un determinado ritmo y que pueden cubrir totalmente, como una segunda piel en otros casos, las más variadas superficies, con un sentido peculiar, nuevo, de la ornamentación.

### **El periodo abasida**

Este periodo, que se iniciaba a partir de la caída de la familia gobernante de los omeyas y su sustitución por la de los abasidas, supuso un desplazamiento claro del centro de gravedad del Imperio hacia Oriente, en Irak. Los califas abasidas se rodearon de un cuerpo de elite de guardias turcos que tenían papel primordial en la corte, ocupaban los cargos más altos y llegaron a provocar el fin de la misma dinastía.

El califa abasida Al-Mansûr fundó la nueva capital, Bagdad, "la ciudad de la paz", a partir del año 762 y por razones estratégicas, políticas y climáticas. Pero la estructura de Bagdad hace intuir otros motivos. Su forma circular, de 2.300 metros de diámetro, remite a tipologías antiguas de la zona, que podemos ver en la ciudad de Raqqa. Estaba rodeada por un sólido recinto amurallado con foso y 28 torres, y cuatro puertas dobles daban acceso a ella. Sobre la puerta principal, una estructura superior coronada con una cúpula dorada. Las calles eran porticadas. En el centro del círculo estaba la mezquita y el palacio, mientras que las zonas de habitación se disponían en los alrededores en relación a las calles, de manera radial. La situación era privilegiada, cerca del río Tigris y en un nudo de comunicaciones. Las fuentes escritas nos permiten reconstruir cómo debió de ser esta suntuosa ciudad, ya que actualmente no se conserva. De hecho, toda la ciudad era un palacio, la idea de palacio dominaba absolutamente la estructura y es uno de los motivos de su construcción.

Fuera de la ciudad y cerca del Tigris se fue creando un área palatina con todo el lujo y el exotismo que las fuentes comentan. Entre los productos que los talleres locales debieron de imitar encontramos las importaciones de lujo y la cerámica que venía de China. Los palacios privados de la nobleza también imitaban las formas de la época califal. Del proceso de urbanización que representó el establecimiento de los musulmanes en este territorio, Irak, son pruebas la fundación de Samarra, el centro alternativo de Bagdad, dominado por la guardia turca, que así se diferenciaba y separaba de los árabes de Bagdad y que se convirtió en la verdadera corte. Los restos actuales todavía nos muestran los vestigios del palacio del califa, los dos hipódromos que lo separaban de la

mezquita y una serie de otros palacios, también residencias de los mismos habitantes, actualmente conocidos y excavados. Siete califas vivieron en Samarra hasta el 889. El Minarete de la gran mezquita de Samarra es un ejemplo del mantenimiento de tradiciones y de paisajes monumentales en la zona.

De las excavaciones de Samarra, ocupada hasta finales del siglo IX, procede la información sobre las decoraciones de los palacios, sobre todo las imponentes ornamentaciones de yeso, las pinturas murales, pero sobre todo la cerámica que se produjo en cantidades notables y de gran calidad. Los diferentes tipos, estilos decorativos y soluciones técnicas muestran el impacto que tenía la cerámica china que se importaba en abundancia, y que la de Samarra quería sustituir y a veces imitar. Entre los tipos más importantes hay que recordar aquella de lustre o de reflejo metálico.

La situación del califato abasida en Oriente supuso la adopción de costumbres, modas y formas de la antigua monarquía persa e incluso un cambio del mismo concepto de monarquía. En los aspectos materiales, el uso del ladrillo crudo o cocido, por falta de piedra en la región, explica la proliferación de estructuras de cubierta en bóveda o cúpula sobre trompas. También se adoptaron tipologías arquitectónicas nuevas, como el *iwan* o sala abierta al exterior, en forma de una enorme hornacina o nicho de fondo plano que se irá enriqueciendo progresivamente.

Podemos ver la formación del arte omeya como la integración de los elementos de dos mundos, el mediterráneo y el asiático, en los que se insertó la tradición greco-romana y bizantina. Así, el arte musulmán primitivo recoge, como características principales, la utilización de la cúpula, la despreocupación por la belleza de los materiales, el uso del ladrillo, la ornamentación íntegra de las superficies (*horror vacui*), la pérdida del culto a la forma humana, la progresiva desaparición de la escultura, las celosías realizadas a base de yeserías, los alicatados cerámicos y el gusto por la opulencia.

Durante la dinastía omeya, el califa Abd el-Malik mandó edificar en Jerusalén, en el 691, la cúpula de la Roca (Qoubbat el-Cakhra), erróneamente designada como mezquita de Omar; la gran mezquita de Damasco es, sin embargo, la creación más notable de la dinastía omeya, construida por El-Walid, en el 705. Respecto a la arquitectura civil, mencionamos los castillos de Qasr el Haiz (728), Qosair Amra (711-715), Qasr el-Tuba, Jarané y Jirbat al-Mafjar, como los más representativos. La decoración utiliza el mosaico formado por pequeños cubos de pasta de vidrio coloridos, con fragmentos de nácar.

La sustitución de los omeyas por los abasíes a mediados del siglo VIII es un hecho importante en la historia del islam. El cambio del califato de Siria a Mesopotamia, de Damasco a Bagdad, la sustitución de los árabes, apoyo de la dinastía omeya, por los persas, auxiliares de la naciente dinastía, el nuevo

carácter del poder supremo, el cambio de una autoridad todavía semipatriarcal de jefe de clan por una monarquía teocrática, etc. son las nuevas condiciones históricas que influirán en el desarrollo de la civilización musulmana.

Los monumentos de los omeyas fueron concebidos, edificados y decorados por artistas de Siria, Constantinopla y Egipto, fieles a la religión cristiana o musulmana. Los monumentos de los abasíes, obras de artistas de Irak o de Persia, llevan la huella de las tradiciones iraníes, y se parecen a los palacios de los reyes sasánidas. Se sustituye la piedra cortada por los ladrillos. El ladrillo constituye no sólo las paredes, sino los soportes aislados, las columnas sustituidas por los pilares. Su ligereza y cohesión con el mortero el hacen particularmente adecuado para el asentamiento de las bóvedas. La falta de madera generalizó el uso de la bóveda por placas. Una de las salas más características es el iwan. El Taq-i Kesra, el gran palacio de Ctesifon, presenta un iwan cuya bóveda, de 26 m de anchura, se levanta a 34 m del suelo. No nos ha quedado nada del Bagdad creado por El-Mansur. Para estudiar la arquitectura religiosa y civil de esta época hay que ir a Samarra, residencia de siete califas abasíes, desde el 838 hasta el 889.

#### **42.2. El islam: el proceso de descentralización**

Desde finales del siglo IX y durante el X se inició el proceso de disgregación y descentralización del islam, que tuvo también consecuencias notables en el terreno artístico, ya que implicó una diversificación de propuestas, aunque los modelos orientales pesaron siempre de manera considerable. En Occidente, el emirato omeya establecido en la Península Ibérica se convirtió en un califato independiente con la proclamación de Abd al-Rahman III (929).

En el norte de África, una de las provincias importantes durante el siglo IX era Ifriqiya, que coincide aproximadamente con el actual Túnez, gobernado entre el 800 y el 909 por el emirato aglabita. La dependencia de esta provincia respecto a Bagdad en el terreno artístico era total: se importaban obras y trabajaban en ellas artistas de Bagdad, y al mismo tiempo se iban creando las escuelas locales, sobre todo en la producción de cerámica, que llegó a tener una gran importancia. Ifriqiya era el punto intermedio entre Oriente y Occidente, su flota era la más poderosa –más incluso que la bizantina– del Mediterráneo y se mantuvo hasta mediados del siglo X. El camino entre Bagdad y Al-Andalus pasaba necesariamente por Ifriqiya.

El último emir aglabita gobernó hasta el 909. En efecto, durante este año los fatimitas consiguieron el poder en la capital de Ifriqiya, Cairuán, pero poco después se establecieron en Egipto, donde fundaron un califato independiente y crearon la nueva capital: El Cairo (969). Durante el siglo X, y como consecuencia de estas cismas, coexistían tres califatos independientes: el de Oriente en poder de los abasidas, el de Egipto en poder de los fatimitas y el cordobés controlado por los omeyas.

El gobernador que los califas fatimitas dejaron en Ifriqiya se convirtió en autónomo, casi independiente, pero en el terreno cultural y artístico tomaron como modelo El Cairo en lugar de Bagdad. Esta situación se prolongó durante los siglos X y XI. La isla de Sicilia, ya conquistada por los aglabitas en el 902, se mantuvo en el poder de los musulmanes fatimitas hasta la conquista de los normandos, pero en el terreno artístico la presencia musulmana fue más prolongada, como lo demuestra el techo de la capilla palatina de Palermo.

### **El Egipto fatimita e Irán**

En Egipto no queda nada de los primeros tiempos, después de la conquista. La mezquita de Ibn Tulun de El Cairo (868) pertenece a la tradición directamente abasida, mesopotámica, ya que su patrocinador era el hijo de un esclavo turco nombrado gobernador de Egipto por el califa abasida. El modelo fue la mezquita de Samarra, pero con bastantes innovaciones, entre las cuales está el uso extensivo del arco apuntado.

Ibn Tulum se hizo independiente y asumió el control de todo el área hasta Antioquía, pero en el 905 cayó otra vez bajo los abasidas y hasta el 969 no se fundó la nueva ciudad, El Cairo, cerca de la antigua Fustat, como capital de la nueva dinastía fatimita que se mantuvo hasta 1171. Desde el punto de vista artístico este periodo fue muy importante y trascendente para Egipto. Se construyeron muchos edificios, como la espléndida mezquita de al-Azhar (970), la de al-Hakim, entre otras fundaciones fatimitas.

Entre las reformas y nuevas propuestas ornamentales lo más destacado es el mihrab de yeso añadido a la mezquita de Ibn Tulun en 1094, prototipo de muchos otros posteriores. Entre las obras arquitectónicas cabe recordar la fortificación de El Cairo, a finales del siglo XI, que preparó la capital para hacer frente a los turcos y también a los croatas, las amenazas del momento en la región. Lo más destacable, sin embargo, era la producción de objetos de lujo, como las cerámicas, y especialmente los tejidos, el tallado de marfil, madera y también el metal. De la brillante tradición de origen antiguo, Egipto seguramente conservó la capacidad y los conocimientos para trabajar el vidrio en todas las variantes. Son particularmente sofisticados los ejemplares de tinajas de cristal de roca decorados con dibujos de animales.

Como en otras regiones bajo dominio islámico, las cerámicas de Oriente, de Mesopotamia, son primero importadas y después imitadas por los talleres locales, y de este proceso resultan unos objetos de distinta calidad. En último lugar, cabe mencionar también, dentro del trabajo de los metales, las especiales tipologías de incensarios en forma de animal, a veces de grandes dimensiones, y los lavamanos.

En Oriente, Bagdad, que había recuperado la capitalidad en el 883, se convirtió en el modelo cultural hasta que fue saqueada y destruida por los mongoles en 1258. Lo más relevante de la producción artística de Bagdad que se conserva

de este periodo son los manuscritos ilustrados con temas geométricos y vegetales, de una extraordinaria delicadeza, en ejemplares del Corán. La conquista de Bagdad por los turcos seljúcidas a mediados del siglo XI, hasta mediados del siglo XIII, abrió una etapa muy interesante en la producción de libros ilustrados, de contenido bien variado, literario o religioso, y con series de ilustraciones figuradas

La debilidad política de los abasidas ya había generado también tendencias centrífugas en Oriente. Entre las dinastías independientes destacan la samaní (892-999) sobre la Persia oriental y el Turquestán occidental, con ciudades importantes como Samarcanda, Nischapur, Bujara, Gaznavida (977-1186), que dominó los territorios de Afganistán, con capital en Gazni, importante centro de creación.

Para seguir la influencia del arte abasí hay que ir a Egipto y a Ifriqiya (Túnez), las cuales, en el siglo IX, todavía reconocían la autoridad espiritual y el prestigio intelectual del califato de Bagdad. La mezquita de Amr en Fustat (del siglo I de la Hégira) y la mezquita de Ibn Tulun (879), inspirada directamente en la arquitectura de Samarra, son los paradigmas de este arte. Toda la construcción es de ladrillo y los arcos ligeramente peraltados. El recinto está enmarcado por las *ziyadat*, grandes patios alargados que constituyen, a lo largo de la fachada anterior y de las laterales, una especie de períbolo (espacio cerrado situado en torno a un templo o a un edificio). Como los minaretes de Samarra que revivían los recuerdos de las torres persas dedicadas al culto del fuego, el de Ibn Tulun se compone de un núcleo cilíndrico rodeado por un rampa en hélice.

Nada nos ha llegado de los palacios construidos en El Cairo por Ahmed ben Tulun. Las residencias privadas presentan mucha analogía con las de Samarra: grandes casas con alcobas en torno a un patio.

En el 670, Sidi-Okba, después de invadir Ifriqiya, la antigua provincia romana de África, el actual Túnez, fundó la ciudad de Cairuán y la dotó de una gran mezquita, que, a pesar de su sobriedad de líneas y de decoración, y de su aspecto un poco rudo, es rica en tradiciones de orígenes variados: cristiana de África por su planta, egipcia por la anatomía de sus soportes, siria por su minarete, mesopotámica por sus cúpulas.

La *Guerra Santa* contra los cristianos, el deseo de proteger el país conquistado contra las tentativas de desembarco, las expediciones de saqueo..., propagaron en el mundo musulmán la institución de los ribats: monasterios y fortalezas al mismo tiempo, comparables a los establecimientos de las Órdenes Militares, que se multiplicaron a lo largo de las fronteras marítimas. Los más famosos y los mejor conservados son los de Monastir y Susa (821).

### 42.3. El arte hispano-musulmán

La compleja y negativa situación de la Península Ibérica en el siglo VII y comienzos del VIII, con un poder visigodo debilitado y una presencia bizantina que mantenía una posición ambigua ante los conflictos internos, propició la fácil y rápida conquista territorial de los ejércitos musulmanes procedentes del norte de África. Se iniciaba con este hecho el desarrollo de uno de los momentos más espléndidos de la cultura artística hispánica.

En un primer momento la presencia musulmana se limitó a la recaudación de impuestos y la obtención del botín que se enviaba a Siria, y eran grupos demográficos poco importantes de árabes y bereberes. La caída del califato omeya de Damasco en el 750 tuvo una fuerte incidencia en la situación de la Península Ibérica. El único miembro de la familia omeya que consiguió salvarse de la catástrofe, Abd al-Rahman ben Mucawiya, llegó en el 755 a Al-Andalus. Consiguió el apoyo suficiente para proclamarse emir o caudillo y su dinastía gobernó el país hasta 1030, con la capital establecida en Córdoba.

A lo largo de los siglos VIII y IX se inició la organización del territorio, con la pacificación y consolidación de las fronteras, y se introdujo el sistema legal. A finales del siglo IX y comienzos del X se vivieron unos momentos de fuerte crisis a causa de la amenaza exterior e interior. Por una parte, se debía hacer frente a las tendencias independentistas respecto al gobierno de Córdoba, de las familias que controlaban las marcas; pero especialmente grave fue la nueva situación creada por la escisión de los fatimitas, que se proclamaron califas independientes de Bagdad y que representaban una amenaza para los territorios norteafricanos dominados por Al-Andalus. Grupos del interior intentaron unirse al proceso de dominio universal impulsado por los fatimitas y consiguieron en su lucha alianzas muy particulares, con grupos descontentos por diferentes motivos, entre los cuales había algunos cristianos rigoristas. La proclamación de Abd al-Rahman III como califa no fue tanto una decisión de enfrentamiento con Bagdad como reafirmación del poder andalusí ante los fatimitas.

El momento más brillante de la cultura andalusí se produjo durante su reinado y el de su hijo al-Hakam II. Las costumbres orientales, la sofisticación de la cultura abasida, el gusto por la recitación, por ciertas modas en el vestido y el peinado, las costumbres en la mesa, entre otras, ya las había introducido en la corte emiral el poeta Ziryab (Abu al-Hassan Ibn Nafic), pero en este periodo tendrán más relevancia. También fue intensa la arabización, y se produjeron conversiones masivas de cristianos.

Los monarcas andalusíes mantuvieron una fijación por el califato de Siria, de su familia omeya, que los llevaba a imitar, a reproducir literal o simbólicamente edificios y actuaciones, incluso tipologías de objetos, como los incensarios de bronce. Como ejemplos de esto podemos mencionar el hecho de que el nombre de la residencia fuera de Córdoba era al-Rusafa, como la de Damasco,

que la decoración del mihrab de la gran mezquita de Córdoba y las inscripciones querían recordar las obras de al-Walid I en Damasco, que también había encargado a mosaístas bizantinos los mosaicos; o las celosías utilizadas en las ventanas de piedra o estuco, que también querían ser un reflejo de las modas omeyas. No fue nada diferente en el terreno literario, ya que en su exquisita poesía muchas composiciones evocan y describen el desierto de Siria.

### **La época del emirato y del califato**

Las fuentes escritas hablan de construcciones desde el primer momento de ocupación del territorio, pero no se conserva nada de las mezquitas de Sevilla, Zaragoza y Elvira, ni de las fortalezas y defensas musulmanas. La primera obra de la que se puede hablar es la Mezquita Mayor o del Viernes de la capital, Córdoba. Se construyó entre el 785 y el 787 al lado del palacio, en el margen del Guadalquivir que Abd al-Rahman I renovó al instalarse aquí.

La mezquita cordobesa es la muestra más clara de la adopción de un modelo arquitectónico y funcional ya impuesto, arraigado en la cultura musulmana, pero que introduce las particularidades constructivas y decorativas del lugar, e incluso de materiales expoliados de edificios cristianos o profanos anteriores.

Abd al-Rahman I manifestó una gran actividad constructiva en diferentes ciudades, además de ampliar la gran mezquita de Córdoba (836) con el fin de hacer frente al importante crecimiento demográfico. Destacan, sobre todo a partir del estudio de la escultura de la gran mezquita de Córdoba y algunos restos de origen siempre incierto, la producción de capiteles emirales. Fundamentados en los modelos romanos y visigodos, crean una tipología y, particularmente, un repertorio decorativo de fantasía, riqueza y exuberancia muy superiores a la de época visigótica. No existe nada igual a esta producción en otras áreas de dominio musulmán. Algunos llevan inscripciones conmemorativas, una peculiaridad que continúa en época califal con un grupo no muy numeroso pero muy interesante, también sin par fuera de Al-Andalus.

En el 936 Ab al-Rahman III es proclamado califa y decide fundar una nueva ciudad a 5 km al noroeste de Córdoba, Madînat al-Zahrâ'. Su hijo y sucesor, al-Hakam, un personaje de una sofisticada cultura y grandes preocupaciones artísticas, fue el encargado de dirigir las obras. La construcción se prolongó durante unos 40 años y fue destruida antes de haberse acabado según los planes previstos, a principios del siglo XI. Fue la residencia, sede del gobierno y vivienda de la corte, mientras que la población se quedó en Córdoba. Parece que se tuvo en consideración el modelo abasida, que asociaba el califato a la fundación de ciudades-palacio, y en la estructura también se detectan propuestas y soluciones conocidas en los palacios de Oriente. La ampliación y las reformas de la gran mezquita de Córdoba son los aspectos más relevantes, además de Madînat al-Zahrâ', que conservamos de este periodo.

Las relaciones, los contactos con las culturas cristianas de Oriente y de Occidente fueron frecuentes, y especialmente los de tipo artístico y diplomático. La historiografía cristiana ha puesto el acento intencionadamente en las hostilidades, y ha enfatizado la operación de recuperación de territorios, la "Reconquista", cuando durante mucho tiempo para el califato de Córdoba se trataba de un simple problema de conflictividad fronteriza. La decoración de mosaicos del espectacular nuevo mihrab de la reforma de al-Hakam II de la gran mezquita de Córdoba fue obra de artesanos bizantinos solicitados al emperador de Bizancio, lo que recuerda, sin duda, que también la mezquita de Damasco había sido decorada por mosaístas romanos, los verdaderos conocedores de las técnicas del mosaico. Es una manifestación de las intensas y normalizadas relaciones en el terreno comercial, diplomático y de intercambio cultural entre dos de las principales capitales del mundo de entonces, al lado de Bagdad y El Cairo: Constantinopla y Córdoba.

Cabe tener presente que para Bizancio el califa de Córdoba era, además, un potencial aliado contra los abasidas de Bagdad. Córdoba mantuvo tensas relaciones políticas con Bagdad y Egipto, pero muy intensas y positivas en el terreno del comercio, de la cultura y del arte.

Una parte de los objetos de lujo que la corte pedía llegaban desde Oriente importados, como por ejemplo las sedas, pero la producción en Al-Andalus empezó a desarrollarse con fuerza y llegó a unos niveles exquisitos de calidad. Entre estas manufacturas destacan los tejidos y los trabajos de marfil, entre los cuales podemos destacar la arqueta de Leyre. Muchos de los objetos expoliados por botín, u obtenidos como regalo, fueron utilizados por los cristianos peninsulares como contenedores de lo bueno y mejor que poseían: las reliquias de los santos. Envolviendo los huesos se encuentran sedas y tejidos de lujo que se habían depositado en cajas de marfil exquisitamente talladas, en ocasiones con temas profanos o de caza. Conocemos la existencia de talleres de objetos de lujo para la corte en Madînat al-Zahrâ', y naturalmente en Córdoba durante el siglo X, pero no eran los únicos.

La actitud ante las imágenes parece rigurosa en el terreno estrictamente religioso, durante el periodo emiral y califal, mientras que no lo era, aunque nunca abundaron, en las artes profanas. Podemos encontrar representaciones de escenas de caza, de corte, música y danza, en objetos cortesanos como las cajas de marfil, aunque de repertorio limitado. Las noticias de estatuas de pleno relieve, que recuerdan las de los palacios de Siria, se vinculan también y solamente al ámbito privado de la corte. Hay quien quiere, incluso, interpretar que el uso de la imagen podía ser, como las inscripciones decorativas, una prerrogativa de los príncipes para transmitir a través de ellas precisamente la autoridad y el poder.

### **Los reinos de taifas y el arte nazarí**

La desintegración del califato de Córdoba, sin embargo, no tardó mucho en producirse. A pesar de la capacidad militar de al-Mansur –el muy poderoso administrador del califa Hisham, el temido Almanzor de las fuentes cristianas–, sobre todo en la lucha contra los cristianos peninsulares y en el norte de África, el proceso de desintegración ya era incontenible. Al-Andalus se mantuvo unida hasta su muerte en 1002, pero posteriormente, la independencia de los gobernadores locales, como mínimo de 14 provincias, dio lugar a lo que se han denominado los reinos de taifas, que duraron desde 1031 hasta 1086. Ciudades que hasta entonces no habían sido relevantes se convirtieron a partir de estos momentos en centros literarios, culturales y artísticos importantes, como Granada, Badajoz, Almería, Zaragoza y Toledo, entre otros.

El papel que desempeñaron las taifas en la perpetuación, conservación y sobre todo transmisión de lo bueno y mejor del califato de Córdoba, especialmente en los refinamientos y la sofisticación cortesanas, era importantísimo, también para los reinos cristianos. Las formas arquitectónicas derivadas de Córdoba se prolongaron al arte taifal, no sin interpretaciones personales, como observamos en la Aljafería de Zaragoza, pero sobre todo destacan las industrias de lujo, como los tejidos, el trabajo del marfil, el niel argentado en los talleres de Almería, de Cuenca, de Toledo. La nostalgia de Córdoba adoptó en las taifas unas formas bien peculiares en todas las ramas artísticas.

Los almorávides y los almohades, dos sectas bereberes conservadoras, aportaron a partir de 1090 y 1147 respectivamente elementos de renovación y, sobre todo, unas relaciones fluidas y constantes con el norte de África. El tráfico de artesanos andalusíes hacia Fez o Marrakech es bien conocido. La tendencia hacia una mayor austeridad e incluso a un rigorismo frente al uso de las imágenes se deja ver en las obras que los artesanos de Córdoba realizan, por ejemplo, en la mezquita Kutubiyya de Marrakech. Los almohades, todavía más rigoristas, hicieron incluso encalar y cubrir decoraciones que consideraban excesivamente suntuosas. El minarete almohade de Sevilla, la Giralda, es un buen ejemplo de austeridad en el repertorio decorativo, un entrelazado sucinto, esquemático y resuelto de manera muy llana. Incluso los talleres de Almería que trabajaban las sedas y los tejidos con repertorios heráldicos fueron ilegalizados por la suntuosidad de sus productos. Sólo en la ornamentación del libro sagrado, del Corán, llegaron a productos de un lujo desmesurado. La producción de coranes fue abundante por el interés en la religión de los almorávides. Las relaciones con Ifriqiya fueron muy intensas, y sin estos referentes difícilmente se explicaría la realidad del arte andalusí de este periodo. Sevilla, la capital almohade, reforzó sus defensas, y la llamada Torre del Oro era una parte de ellas, testimonio de esta fortificación del siglo XIII.

De la descomposición del califato almohade surgieron las nuevas taifas, entre las cuales únicamente sobrevivió, constantemente amenazada, la de Granada. La dinastía nazarí o nasrí fijó la capital en Granada en el año 1237, y fundó el año siguiente la ciudad-palacio de la Alhambra frente al Albaicín, el antiguo palacio de la ciudad. La dinastía se mantuvo hasta 1492 y los monumentos

más relevantes pertenecen al arte civil o de corte: la Alhambra y el Generalife, residencias del sultán, y la producción de objetos de lujo se destinaba también a la corte.

Cuando la dinastía omeya de Damasco fue exterminada (750) por los nuevos califas abasíes, el príncipe Abd al-Rahman se proclamó soberano de todo Al-Andalus y adoptó, en la gran mezquita de Córdoba (773), el título de emir, hasta entonces utilizado por los gobernadores provinciales; no osó atribuirse el título califal y reconoció todavía la dependencia religiosa con el único califa del islam. Por primera vez, se instituía una entidad política que, sin romper el vínculo religioso, se organizaba independientemente del resto del mundo islámico. Este periodo de independencia política pero no religiosa se denomina emirato de Córdoba.

Cuando Abd al-Rahman III subió al poder (912) la situación era conflictiva: amenaza del reino de León y del nuevo poder fatimita de Ifriqiya. Reivindicó sus derechos como descendiente de los califas omeyas y se nombró (929) *amir al-mu 'minen*, con lo que instituyó así el califato de Córdoba. El arte de este periodo, llamado califal, está representado por la gran mezquita de Córdoba, la mezquita de Bad al-Mardum en Toledo y la ciudad y palacio de Madinat al-Zahara de Córdoba.

Después de la muerte de Hisam II (1013) surgieron varios líderes, provenientes de las numerosas facciones debidas al conglomerado étnico de Al-Andalus, los cuales pretendían restablecer el poder central y reivindicar la dignidad del califa. Un consejo de notables reunido en Córdoba decretó (1031) la abolición del califato y estableció un Consejo de Estado. La unidad, ya prácticamente inexistente desde 1009, fue definitivamente rota y se inició el periodo llamado de los reinos de taifas. El arte de este periodo estaría representado por el palacio de al-Zahi y Gasr al-Mubarak en Sevilla, el de la Aljafería de Zaragoza y la Alcazaba de Málaga, Almería y Granada.

Una delegación de los principales reyes de taifas, impotente ante el ímpetu de la conquista cristiana, pidió ayuda a los almorávides –nómadas saharauis emparentados con los actuales tuaregs–. A finales del siglo XI, el Imperio Almorávide abarcaba la mitad sur de la Península y el oeste de Berbería incluida Argelia. Tras la muerte del segundo califa almorávide, Ali ibn Yusuf en 1143, el Imperio Almorávide se desmembró en nuevas dinastías de taifas. La gran mezquita de Tlemecen (Argelia), la mezquita Qarawiyn de Fez y la cúpula el-Badiyn en Marrakech son expresiones del arte de esta época. De la Península sólo podemos citar El Castillejo de Monteagudo en Murcia.

La segunda oleada bereber, los almohades, procedente del Gran Atlas, conquistaron Al-Andalus (1147). La desmembración del Imperio Almohade se inició después del descalabro de las Navas de Tolosa (1212). De este periodo hay que

mencionar la Giralda de Sevilla, la mezquita Kutubiyya en Marrakech, la de Hassan en Rabat, la Qasba de Badajoz, la Torre del Oro en Sevilla y la fortaleza de Alcalá de Guadaira.

Muhammad ibn Yusuf ibn Nasr consiguió, mediante el vasallaje de Fernando III de Castilla, crear un estado musulmán en Granada, Málaga y Almería, que fue el reino nazarí de Granada. La Alhambra de Granada y el Generalife son su culminación artística.

### 43. El arte bizantino en la Edad Media

El término *Edad Media*, acuñado por la historiografía en relación con el mundo cristiano occidental, se suele también utilizar convencionalmente para referirse al periodo cronológico que empieza en Bizancio con la crisis iconoclasta, es decir, a partir del siglo VIII, y se cierra con la conquista de Constantinopla por los turcos otomanos en 1453.

Durante este largo periodo se desarrolló una cultura artística espléndida y de enorme trascendencia en toda el área del antiguo Imperio Romano y más allá, hacia los nuevos reinos de los Balcanes, Rusia, Asia Menor, y siempre con un papel de modelo y espejo para los reinos del Occidente cristiano. No se entenderían muchas de las propuestas artísticas o iconográficas del arte llamado románico, o incluso del doscientos italiano, sin tener presente la gran incidencia de los artesanos y los modelos bizantinos en el arte cristiano, pero también en el arte cortesano.

Bizancio fue depositaria a lo largo de los siglos medievales, y sin rupturas, de toda la herencia de las culturas helenística y romana, y se convirtió, a raíz de la desaparición del Imperio Romano de Occidente, en una reserva de modelos clásicos y de capacidad de comprender el lenguaje formal antiguo, además de dominar las más sofisticadas técnicas artesanales del trabajo de las piedras duras, preciosas, del camafeo, la orfebrería y los metales en general.

El territorio bajo dominio político del Imperio se fue modificando mucho durante los siglos medievales. Inicialmente, después de la amputación de las provincias de Siria y Egipto, en poder de los musulmanes, comprendía la zona entre la Dalmacia y el bajo Danubio hasta el sur de las Islas Griegas, la costa occidental de Asia Menor hasta Trebisonda en el norte y Antioquía en el sur. Las progresivas conquistas de los países eslavos fueron reduciendo el territorio a la zona de los Balcanes. Aun así, la cristianización de los pueblos vecinos y la potencia cultural de Bizancio contribuyeron a hacer que el arte y la cultura bizantinas ampliaran sus fronteras, aunque en países políticamente independientes.

Desde el siglo XII la presencia de los latinos u occidentales, los croatas, en Tierra Santa era habitual y los contactos con Bizancio, frecuentes. La desviación, imprevisible, de la Cuarta Cruzada hacia Constantinopla y la conquista y ocupación de la ciudad en 1204 por los latinos, representó una fragmentación y un paréntesis en la continuidad del Imperio Romano de Oriente. En efecto, los latinos y los venecianos se repartieron el territorio y se crearon principados independientes gobernados por las familias bizantinas en Nicea, Epiro y Trebisonda. Miguel VIII Paleólogo, que se mantenía como emperador con la capital en Nicea, consiguió recuperar Constantinopla a finales del siglo XIII. El

último periodo de la historia de Bizancio, la época paleóloga, transcurrió sobre un territorio que era poco más que la misma capital. La producción artística del momento tiene un enorme interés: fue un esplendoroso canto de cisne.

Los centros de creación, de acuerdo con las circunstancias históricas, cambiaron, pero parece que Constantinopla acumuló siempre lo bueno y mejor de los talleres artesanales, y una parte de la producción artística fuera de la capital era obra de artesanos que se desplazaban desde allí. Es difícil, en cualquier caso, a partir del estudio del patrimonio artístico conservado en la ciudad, llegar a conclusiones claras sobre esta cuestión. El papel de los monjes, del monaquismo, fortalecido enormemente a raíz del triunfo iconódulo y de sus propuestas, fue muy importante en el terreno artístico. No sólo conocemos la gran actividad de los complejos monásticos, como el Monte Athos, sino que en los monasterios de la misma capital se localiza una intensa producción, sobre todo en los escritorios, de manuscritos ilustrados.

El arte bizantino se relaciona e identifica de manera estrecha con la religión y con la teología, y sobre todo con las artes figuradas que, a raíz de la crisis iconoclasta y del debate teológico que suscitó, asumen un papel claro y pre-determinado dentro de la liturgia. Naturalmente hubo también un arte de la corte, profano, siempre con la relatividad con la que utilizamos el término *profano* cuando nos referimos a las culturas cristianas medievales. Además de la poderosa tradición imperial romana, el arte bizantino adoptó también en este campo modelos y sugerencias de las monarquías vecinas: la persa, y más tarde la islámica.

Durante los siglos medievales, Bizancio fue la depositaria de la cultura helénica y romana, así como la transmisora de las más sofisticadas técnicas de orfebrería. Sin los modelos y los artesanos bizantinos no se entenderían muchas de las propuestas artísticas o iconográficas del arte románico o del doscientos italiano.

Bizancio presenta, sin embargo, una serie de aparentes paradojas. Su economía monetaria y urbana nos debería hacer pensar en un arte dinámico, racional y antitradicional. Pero se trata de un comercio monopolizado por el estado: la política autocrática de la corona permitía, como mucho, a los propietarios territoriales actuar libremente en sus posesiones de provincias, pero en la ciudad todo estaba vigilado y controlado por el poder central. Un ejército mercenario y un cuerpo de funcionarios cimentaba el poder del emperador. La ciudad no era, pues, fuente de cultura emancipadora, sino de cultura conservadora. La ley que obligaba a la aristocracia a tener casa en Constantinopla permite entender la formación de una aristocracia ciudadana leal al emperador y el mantenimiento, en una ciudad comercial, de una cultura típica de la monarquía absoluta.

La concentración del poder espiritual y temporal en manos del emperador se fundamentaba en la doctrina de que los reyes lo eran por la gracia de Dios. El estado era, pues, una teocracia y el emperador dominaba las tres jerarquías: la iglesia, el ejército y la administración. Su corte era el centro de la vida intelectual y social, así como el único cliente de los trabajos artísticos. El poder creciente de los monasterios, a menudo enfrentados al emperador, desencadenó la crisis iconoclasta: destrucción de las imágenes que se adoraban con el fin de reducir su fuerza.

El estilo bizantino arraigó por todas partes donde existía un arte cristiano, porque la Iglesia de Occidente aspiraba a convertirse en el poder que era el emperador en Bizancio.

### **43.1. La crisis iconoclasta y el Renacimiento macedonio**

Aquello que conocemos por "crisis iconoclasta" fue un periodo conflictivo y casi de guerra civil en Bizancio, que representó incluso un riesgo para su supervivencia como estado. El motivo, o quizás sólo la excusa, era la polémica sobre el papel que debían tener las imágenes sagradas en la religiosidad y el culto. A diferencia de la práctica occidental, que derivó hacia el culto a las reliquias, en Oriente la devoción se dirigió hacia las imágenes de Cristo y de los santos. La devoción que se rendía a estas figuras se trasladó a sus imágenes y se convirtió en un culto o práctica idolátrica. Los defensores y detractores de esta forma popular muy arraigada afilaban sus argumentos desde hacía tiempo. El conflicto abierto, sin embargo, se radicalizó y estalló a mediados del siglo VIII con la decisión del emperador León III de dictar un decreto, que mandaba destruir la imagen de Cristo que había sobre la puerta del palacio imperial (726).

Hasta el año 843, momento de la definitiva victoria de los defensores de las imágenes, se sucedieron las luchas, los concilios, y las indecisiones. Además de las cuestiones puramente teológicas había otros componentes de alta política que se mezclaban, como el problema de las fronteras con el mundo musulmán, anicónico como una parte de los bizantinos, la incidencia del monaquismo, principal defensor de las imágenes entre el pueblo, entre otros. Durante este periodo se destruyeron muchas imágenes, pero también se llevó a cabo un arte anicónico que rechazaba las imágenes de personajes santos, pero no otros temas, y que con la victoria iconódula también fue destruido. La diáspora de grupos de monjes e incluso de artesanos, como consecuencia de la conflictiva situación interior, repercutió en los lugares de llegada de estos contingentes, básicamente Roma y el sur de Italia. Una cuestión que también hay que destacar es que al no haberse producido aún el cisma que dividió las iglesias de Oriente y de Occidente, las decisiones conciliares afectaban al conjunto del mundo cristiano, y hubo una cierta resonancia de la lucha iconoclasta en Occidente dentro del mundo carolingio, aunque el culto a las imágenes no era una práctica conocida.

La reanudación, después de un largo periodo de esterilidad en la iconografía religiosa, implicó necesariamente una reflexión y una recuperación del arte anterior, de los modelos y propuestas de la Antigüedad tardía, pero también nuevas propuestas de acuerdo con las determinaciones conciliares y el nuevo papel que las imágenes desempeñaban en la liturgia bizantina.

La dinastía de los emperadores macedonios fue la que protagonizó este esplendoroso periodo del arte bizantino medieval que, en ocasiones, se ha denominado "Renacimiento macedonio". Las razones de esta denominación se pueden ver en el análisis de las obras que se producen sobre todo en los talleres de la corte imperial, de carácter y gusto clásicos, helenísticos, indudables en los aspectos formales y hasta de contenido. Podríamos decir que en la búsqueda de modelos para elaborar cosas innovadoras se redescubrió aquello que era clásico.

En el círculo de la corte, ya que el Renacimiento macedonio fue al principio un fenómeno de elite, reducido al grupo de personas vinculadas al emperador, se produjo una serie de iniciativas concretas que pretendían recoger, codificar o comprender, en definitiva, los propios orígenes. La fundación de una cátedra de estudios homéricos, la formación de bibliotecas impresionantes donde había tantos textos cristianos como clásicos, las nuevas ediciones de los clásicos de la literatura y el pensamiento antiguos a partir de la búsqueda de las mejores copias, entre muchas otras iniciativas, pueden ejemplificar el carácter de este movimiento.

En el escritorio imperial se empezó a copiar e ilustrar los manuscritos, se produjeron tratados u obras enciclopédicas que difundían el saber. En este proceso de reconocimiento se recuperaron de manera inevitable los modelos clásicos, muchos de ellos, sin embargo, de la Antigüedad tardía, justiniana. La trascendencia en el futuro arte bizantino fue muy considerable, ya que se consiguió unir, vincular y expresar unos contenidos cristianos a partir de modelos y sobre todo de formas puramente arraigadas en la cultura clásica, rompiendo definitivamente con un conflicto latente que arrancaba sutilmente de los orígenes del arte cristiano. Entre los productos característicos de este arte de corte, al lado del roleo de Josué, una obra que recupera el formato del volumen, podemos mencionar el Salterio de París. Los manuscritos ilustrados, las delicadas piezas de marfil con temas cristianos y paganos, son los productos más característicos del momento dentro del ámbito más cortesano.

Las creaciones iconográficas, vinculadas a la renovada liturgia, se formularán también en ocasiones con un lenguaje formal clásico, como en el menologio de Basilio II, que es la muestra más clara de la etapa madura en los aspectos estilísticos e iconográficos del Renacimiento macedonio, de la síntesis entre la idea clásica de belleza formal y el trascendentalismo cristiano. Leccionarios o menología, libros litúrgicos por excelencia, fueron los textos más a menudo

ilustrados en los escritorios monacales y cortesanos de la época, y a partir de sus ciclos comprendemos la complejidad del discurso iconográfico bizantino medieval.

La influencia del monaquismo en la cultura bizantina se agudizó a raíz de la victoria iconódula, que los monjes capitalizaron por el hecho de ser los máximos defensores del culto de las imágenes. Algunas de sus propuestas, en los aspectos iconográficos pero también formales, se ponen de manifiesto en el arte que se vincula a él, lo que se produjo en los talleres y escritorios monásticos o que tenía los monasterios como destinatarios.

### **La arquitectura medieval bizantina**

Las transformaciones sufridas por la liturgia constantinopolitana desde la Antigüedad tardía, que se impusieron al conjunto del Imperio Bizantino a partir del siglo IX, suponían nuevas funciones y nuevas necesidades en los edificios de culto. Toda la arquitectura anterior, con pequeñas modificaciones, se hubo de adaptar a las nuevas fórmulas, pero los edificios nuevos son los que nos muestran más claramente el funcionamiento de la nueva liturgia medieval. De las formas de raíz romana antigua que exigían movimientos espectaculares de los celebrantes, que entraban y salían del edificio, flanqueados, rodeados de los fieles que participaban muy directamente, se pasó a una fórmula intimista, cerrada, con apariciones y desapariciones de los oficiantes mismos y de los misterios del sacrificio litúrgico detrás de barreras y cortinas. Una liturgia, en definitiva, de carácter misterioso y más dramática. Precisamente la necesidad del cierre del santuario generó una estructura con cancelos altos o columnas, que se convirtió al mismo tiempo en el soporte de iconos, y de aquí su nombre de "iconostasio".

La arquitectura medieval bizantina no experimentó más con edificios monumentales a la manera imperial romana, como Santa Sofía. La tipología basilical con naves longitudinales y cubiertas planas de madera no era nada desconocida, pero lo más característico y repetido fue un tipo de estructura de cruz griega inscrita en un espacio central sobre 4 u 8 puntos de apoyo, cubierto con cúpula, y un conjunto de ambientes en los puntos donde se cruzan los brazos de la cruz, cubiertos con bóveda o con cúpulas pequeñas. Los volúmenes exteriores definen una estructura de cubo con uno o más ábsides que sobresalen en el lado oriental, mientras que en altura se anima con una serie de tambores que sobreelevan los espacios cubiertos con cúpulas del interior. El sistema era perfecto para contrarrestar el empuje de las cúpulas, aunque las dimensiones reducidas de los edificios no planteaban muchos problemas de estática. En la entrada se seguía definiendo el nártex, único o doble.

Los interiores de estos edificios, con varios niveles de cubierta en los diferentes ambientes a veces poco naturales en los que se compartimentaban eran modificados por la luz que incidía en algunos puntos y oscurecía otros. Estos efectos sutiles de la iluminación tienen una importancia primordial a la hora

de valorar la decoración, a menudo de mosaico, y la jerarquización de imágenes que la luz acentúa. La luz desempeñaba un papel primordial dentro de la estética bizantina.

Posiblemente el tipo arquitectónico definido partía de un modelo constantinopolitano. Las fuentes nos hablan de la *Nea Ecclesia*, construida por Basilio I en el 881 dentro del palacio imperial y actualmente desaparecida. Quizás fue esta iglesia también el primer escenario del nuevo programa iconográfico. En Constantinopla se conservan, a pesar de que modificadas, algunas de estas pequeñas iglesias como el Myrelaion (*Bodrum Camii*) o la iglesia del monasterio de Lips (*Fenari Isa Camii*), originariamente del siglo X.

La mayoría de estos edificios eran las iglesias de las reducidas comunidades monacales, y generalmente se habrían construido a raíz de una fundación privada. Son razones que explican bien sus dimensiones, adecuadas a las funciones que cumplían. En Monte Athos la multiplicación de pequeñas iglesias responde a la estructura monacal atomizada. Muchos de los monasterios se situaban en el interior de la ciudad, aunque las tierras que les permitían la subsistencia podían estar muy alejadas. Incluso los monasterios provinciales poseían una sucursal en la capital (*metochia*). Los monasterios solían tener la valla, el patio y el edificio exento en el medio, con lo cual el tratamiento de los volúmenes y de la articulación y decoración de exteriores solía estar bien resuelta. Un ejemplo modélico de esta nueva arquitectura monacal es el conjunto de las Iglesias de San Lucas de Fócida.

La arquitectura de palacio es la gran desconocida, a pesar de que a partir de las fuentes escritas y de algunos indicios, podemos deducir que en muchos casos había una cierta permeabilidad tipológica entre las estructuras civiles y religiosas. A la tradición de la Antigüedad romana tardía, mantenida en estos ámbitos, se añadieron y tal vez yuxtapusieron las aportaciones persas y musulmanas.

### Los programas iconográficos medievales

De las discusiones teológicas que menudearon a lo largo del siglo que duró la crisis iconoclasta, se dedujo una posición y una consideración muy concretas y precisas para las imágenes dentro del universo cultural y litúrgico de la Iglesia bizantina. La teoría de las imágenes, como corolario de la doctrina de la encarnación, determinaba que la relación entre el prototipo y su imagen era idéntica a la que existe entre Dios Padre y el Hijo. El mundo se consideraba como una serie ininterrumpida de imágenes, en orden descendente, de acuerdo con un componente indudablemente neoplatónico. Por ello cada imagen debía ocupar el lugar que le correspondía en una jerarquía perfectamente definida e inamovible, de la misma manera que se había de fundamentar en un modelo, en el mejor de los modelos, y repetirlo de la manera más fiel posible. Los modelos que ofrecían más garantías como imágenes correctas del prototipo eran los iconos que habían llegado milagrosamente a la mano del hombre

(*acheiropoietos*). Esta teoría de la imagen explica uno de los tópicos e incluso reproches que afectan al arte bizantino: el del inmovilismo, la reiteración y la nula permeabilidad a influencias y sugerencias al margen de la estricta liturgia.

El tipo de iglesia definido antes permitía una perfecta ordenación jerárquica de las imágenes. Las partes altas correspondían al cielo, y de esta manera la cúpula era el lugar para figurar el Pantocrátor, el cuarto de esfera del ábside era para la Madre de Dios y los ángeles. También correspondían a este sector escenas o iconografías de carácter sintético y no narrativas, como la Ascensión o el Pentecostés. La segunda zona, que se situaba en las trompas y conchas de la cúpula y en las partes altas de los muros, desplegaba el ciclo de las Fiestas de la Iglesia, o una selección. Las Fiestas, doce en el calendario clásico, (*Dodekaeorta*), conmemoraban los grandes hechos de la vida de Cristo, eran el calendario monumental de las fiestas cristológicas, desde la Anunciación a la Crucifixión, el Descenso a los Infiernos y el Pentecostés. Estos hechos eran, al mismo tiempo, una referencia a Tierra Santa, su escenario natural, y el hecho de contemplarlas en imágenes se consideraba como una peregrinación a estos lugares. El tercer nivel, que correspondía a las bóvedas secundarias y a las zonas bajas, estaba ocupado, con más flexibilidad, por las figuras de santos, siguiendo un orden que era el del calendario, pero también según una jerarquía interna de categoría y sexo. Un ejemplo riguroso de aplicación del programa son las Iglesias de San Lucas de Fócida, especialmente la iglesia principal, y también el monasterio de fundación imperial de la Nea Moni de Chios (1042-1056), donde el conjunto muestra las posibilidades de juego de la luz y las tonalidades magníficamente seleccionadas de las teselas. A finales del siglo XI corresponde el conjunto de mosaicos, de un clasicismo exquisito, de la Iglesia de Dafne, donde el programa se enriquece gracias al detallismo de la narración de las Fiestas de la Iglesia, una tendencia que se desarrollará en el futuro.

La voluntad de mostrar claramente, de no esconder nada significativo de las imágenes al espectador o participante, llevó a elegir un sistema de representación frontal o con las figuras de tres cuartos. Por la misma razón y por la jerarquización rigurosa, las figuras principales estaban más visibles y mejor iluminadas. Se tendía a una unidad cromática en cada conjunto, y los colores estaban perfectamente elegidos en relación con la iluminación que recibían. Nunca se abandonó en Bizancio el gusto por la construcción anatómica sólida, monumental y orgánica de las figuras.

Paralelamente a la aplicación del programa en los nuevos edificios, después de la victoria iconódula se volvió a decorar los antiguos, que no siempre admitían bien el programa. En la iglesia de Santa Sofía, por sus características y monumentalidad, no se aplicó de manera completa. En el ábside se conserva la Madre de Dios entre los arcángeles, y las figuras de santos ocupan las partes secundarias del edificio. Conocemos muy mal el mosaico y la pintura monumental de la capital durante este periodo, excepto lo que se ha podido recuperar en Santa Sofía. En varios ambientes secundarios o sobre las puertas de acceso encontramos una serie de mosaicos votivos o conmemorativos ofre-

cidos por distintos emperadores. La calidad y el carácter de estas obras, bien variado, pueden ejemplificar algunas de las tendencias del arte constantinopolitano. En las tribunas reservadas a los emperadores también se dedicaron, a lo largo del tiempo, un conjunto de paneles de mosaico con el retrato de las parejas imperiales o de miembros de la corte flanqueando a la Madre de Dios o a Jesucristo. Son buenos ejemplos de esto el mosaico de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla, donde se representa a la emperatriz Irene, y el mosaico de la Déesi de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla, ya de los siglos XII y XIII, o incluso este último, más tardío.

### La ilustración de manuscritos y las artes del objeto

La producción de iconos, objetos litúrgicos y libros ilustrados es el ámbito más rico y más representativo del arte religioso bizantino, la industria de lujo en la que el mundo bizantino sobresalía y la más abundantemente conservada. No se deben olvidar, sin embargo, los objetos para uso privado, tanto los religiosos como los puramente cortesanos de lujo. La habilidad en el manejo de las técnicas sofisticadas, por la larga experiencia heredada, explica los resultados espectaculares, apreciados y envidiados por las culturas vecinas en un periodo, la época medieval, en la que estos objetos tenían una importancia y un prestigio excepcionales entre las obras de arte por su valor económico, pero también simbólico.

La técnica particular y excelente de la filigrana, las incrustaciones de un metal en otro, los revestimientos de lámina de oro o de plata repujada son, entre otros, los procedimientos que solos o combinados se utilizaban en distintas tipologías. Entre las novedades que hay que destacar, fruto de la creatividad del momento, está la invención de una técnica para trabajar el esmalte muy refinada, el llamado esmalte *cloissonné* o alveolado, que consistía en realizar finísimos compartimentos sobre la hoja de oro, también de oro, que separaban los colores. La calidad derivaba fundamentalmente del pulimento final y de la profundidad del estrato de esmalte semitransparente. Con esta técnica se hicieron obras de grandes dimensiones, como la *Pala de oro* de San Marcos de Venecia. También se utilizó, junto con muchos otros procedimientos, para realizar el espléndido icono de san Miguel del tesoro de San Marcos de Venecia o en la estauroteca o relicario de la Santa Cruz conservada en Limburgo.

El trabajo del marfil, que recupera una vieja tradición de la Antigüedad romana tardía, se reanuda con un gran oficio a partir del siglo X, sobre todo desde el reinado de Constantino VII. Los talleres de Constantinopla produjeron una serie de obras de tipología variada, de uso religioso o profano, con iconografías que incorporan abundantes y sofisticados temas mitológicos y literarios, y también imágenes sagradas o composiciones iconográficas cristianas.

El número y la calidad de obras producidas en la ilustración de manuscritos y en artes suntuarias, y que todavía se conservan, del periodo que corresponde a la dinastía macedónica, es muy relevante. Nos hemos referido al trabajo

ingente de los escritorios en la recuperación no sólo del texto, sino también de las series ilustradas o recensiones anteriores, que sirvieron como modelos para las nuevas tendencias y las propuestas del momento.

La producción de los talleres de la capital alimentaba las necesidades de la corte y la Iglesia, pero también las de los nuevos reinos que se constituyen junto a su territorio, como Rusia, convertidos al cristianismo, y que habían de dotar sus nuevas iglesias de todos los objetos de uso litúrgico, pero también abarcaba las cortes reales, que en una primera época tenían a Bizancio como proveedora y como modelo.

Después de la crisis iconoclasta, el Imperio Bizantino entró en una fase de esplendor político durante el reinado de la dinastía macedónica, etapa en la que se consumó la ruptura con la Iglesia de Occidente, compensada, sin embargo, con la incorporación de los pueblos eslavos a la Iglesia Ortodoxa, la cual expandirá la civilización bizantina por la península balcánica y los países del este (Rusia). De esta manera, Bizancio se orientará hacia el norte y hacia el este.

La arquitectura de esta etapa introduce algunas novedades, como el desarrollo del tambor en la cúpula, la generalización del triple ábside y el predominio de la planta centrada sobre la basilical.

El mosaico vive una nueva etapa de esplendor. Se caracteriza por su sistema decorativo de riguroso orden jerárquico y de unos principios cristológicos-dogmáticos inmutables. Los programas decorativos son siempre idénticos: en la cúpula central la figura del Pantocrátor, rodeado de ángeles y profetas; en las trompas, paredes de los ábsides menores o de los deambulatorios, la representación de grandes fiestas litúrgicas; en el ábside principal, la imagen de la Madre de Dios y, en el nártex, una serie de escenas del Nuevo Testamento. Santos, mártires, anacoretas, ascetas y monjes se extienden poblando bóvedas, paredes y pilares de la nave principal, así como los ábsides y nártex laterales. Este programa expresa la idea de soberanía cósmica de Cristo, la gradación de la jerarquía celestial y de la eclesiástica, y un severo dogmatismo de las escenas en las que el elemento histórico-narrativo, tan característico del arte occidental, cede el sitio a un dogmatismo abstracto.

El estilo propio de estas representaciones es la idealización y el hieratismo de las figuras, que se manifiesta en la frontalidad de las figuras totalmente inmóviles y en la fijeza de su mirada.

### **43.2. Bizancio: siglos XII-XV**

La dinastía de los Comneno ocupó el poder imperial desde los últimos años del siglo XI y durante el siglo XII. En el terreno politicomilitar el último periodo de su gobierno fue catastrófico. Las invasiones turcas y normandas provocaron

la pérdida de la meseta de Anatolia y de Italia. En el dominio de las actividades y la creatividad artística, al contrario, fueron momentos de pleno desarrollo de las tendencias iniciadas durante la época macedónica.

A partir del siglo XII la situación política de Bizancio como estado no coincidía con la del arte que se producía o que se promovía. La enorme extensión del arte bizantino medieval no coincide con sus posesiones territoriales.

Durante el siglo XII la presencia de occidentales, de latinos, en el Oriente cristiano empezó a ser muy frecuente. La lucha contra el mundo musulmán, que había ocupado los Santos Lugares, propició las cruzadas y una constante actividad de los cristianos de Occidente en la región. Por otra parte, Venecia, que había mantenido relaciones muy estrechas con Bizancio como potencia comercial con muchos intereses en Oriente, sabrá aprovechar los momentos de debilidad que vive el Imperio a finales del siglo XII para desviar la cuarta cruzada y entrar en Constantinopla, que ocuparon en el año 1204.

Esta agresión contra Bizancio tuvo graves consecuencias, ya que la corona imperial la ciñó un emperador latino, y se abrió una etapa ruinoso para la ciudad. La corte griega se estableció en Nicea, que fue la sede imperial desde donde la familia de los Paleólogos recuperaron Constantinopla. Los Comneno se establecieron en Trebisonda mientras que los Angeli lo hicieron en Epiro y Tesalónica. Nicea fue aceptada como capital del Imperio en el exilio, y en el año 1261 Miguel Paleólogo consiguió entrar victorioso en la ya muy degradada ciudad de Constantinopla, y encabezó una dinastía reinante que ocupó el poder hasta la caída definitiva bajo los turcos otomanos, en 1453.

La última etapa, la época paleóloga, fue difícil, ya que las amenazas venían desde todos los frentes y el Imperio se limitaba prácticamente a la ciudad de Constantinopla. Los hijos de la familia imperial controlaban como déspotas las regiones en torno a Tesalónica y Morea, con capital en Mistra. Mistra, que había sido fundada por los latinos, fue a partir de 1350 un centro de primera importancia en el terreno del pensamiento griego, donde se desarrolló el neoplatonismo y los estudios de filosofía clásica, y también en el terreno artístico. Los ciclos pictóricos de sus iglesias son los más notables y renovadores.

La introducción de costumbres occidentales es un hecho en esta etapa última del arte bizantino, aunque resulta más evidente en la arquitectura que en las artes figurativas. Lo más relevante y positivo fue la presencia y el papel del arte bizantino fuera de las propias fronteras, la trascendencia de sus creaciones, tanto en Oriente como en Occidente. Hay que recordar que a partir de la evangelización de los rusos y otros pueblos de los Balcanes se formó una comunidad artística ligada a la religión y que tenía como modelo a Constantinopla, pero que se desarrolló de manera brillante en los nuevos reinos que se formaron en las fronteras del Imperio. También es importante tener presente

que a mediados de siglo XI se había producido el cisma de Oriente, la separación definitiva de las dos iglesias cristianas, y por lo tanto, un distanciamiento radical en los aspectos dogmáticos de la práctica religiosa.

La situación política era cambiante en toda la región de los Balcanes, con dominios políticos intermitentes, conquistas e independencias, pero en el terreno artístico el peso del modelo bizantino era fundamental, bien directamente a través de Constantinopla, bien desde los focos de creación provinciales, como Tesalónica, el Monte Athos y otros centros monásticos. Sólo Rusia, que nunca había tenido una dependencia política de Bizancio, mantuvo un desarrollo que se vinculaba a Bizancio principalmente por medio de la Iglesia.

### **La pintura y el mosaico monumentales**

No se conserva ningún conjunto importante de mosaicos del siglo XII en territorio bizantino, excepto los paneles votivos de las tribunas de Santa Sofía. Para imaginarse lo que se podía hacer en la capital hay que analizar los conjuntos de la Sicilia normanda, Palermo y Cefalú, y también los norte-italianos de Venecia, san Marcos y Torcello, en los que colaboraron artesanos posiblemente constantinopolitanos en un primer momento. La presencia artística intensa de Bizancio en Occidente a partir del siglo XII es un hecho bien constatable, de manera particular en la península italiana, desde la región del Adriático y Venecia hasta Roma, Montecasino o Sicilia.

La excelencia de las tendencias pictóricas constantinopolitanas se puede intuir a partir del análisis del mosaico de la Déesi de la tribuna de Santa Sofía de Constantinopla, con unas cualidades pictóricas extraordinarias. Otras tendencias, más lineales y que no se interesaban por el volumen, también debieron de ser normales, como se puede deducir del análisis de la ilustración de manuscritos y otros paneles votivos de la misma iglesia.

La pintura al fresco, que se expandía claramente junto al procedimiento más costoso del mosaico, sí nos permite un seguimiento a partir también de conjuntos o ciclos periféricos pero vinculados a Bizancio, porque también los artesanos o al menos los modelos provenían de allí. Los más destacables del siglo XII son los conservados en la iglesia de Santa Sofía de Ohrid y las pinturas de la Iglesia de San Panteleimon de Nerezi en Macedonia (1164), una fundación imperial de Alexis Comneno, y en la iglesia rusa de san Demetrio de Vladimir (1189-1199), obra extraordinaria de artistas metropolitanos.

No se deben olvidar tampoco, aunque sea por el enorme interés iconográfico, las pinturas de las iglesias rupestres de Capadocia en Asia Menor, con ejemplos que comprenden desde el siglo IX hasta el XIII. En todos estos conjuntos, desde el siglo XII y a partir de zonas provinciales o periféricas, se puede observar la desintegración del sistema o programa iconográfico clásico, y cómo

se tiende al predominio de la narración y tienen más peso las composiciones litúrgicas, cambios que también obedecen a la necesidad de aplicar la técnica en estructuras arquitectónicas muy variadas.

Después de que los regentes paleólogos de Nicea hubieran recuperado la capital, a lo largo de los siglos XIII-XV, se produce una recuperación patente del arte del siglo XII, que intenta superar la ruptura que se había producido: pero las transformaciones ya son muy evidentes. El conjunto impresionante de mosaicos y pinturas murales de la Iglesia del Cristo de la Chora de Constantinopla pone de manifiesto las nuevas aproximaciones iconográficas, las tendencias más narrativas y la presencia de discursos teológicos renovados.

En la primera época paleóloga predomina una corriente humanista fundamentada o apoyada en el estudio del pensamiento y del arte griego antiguos, y que pretende una reafirmación nacionalista de la tradición griega por encima de la latina. Quien mejor representa este momento es Barlaam de Calabria, quien, partiendo del pensamiento aristotélico, defiende un papel más relevante de la naturaleza y la realidad sensible, así como una inspiración más directa en la tradición clásica, que resulta clara en la pintura del primer periodo paleólogo. Durante el siglo XIV se produce una clara reacción, protagonizada por Gregorio Palamas y el movimiento denominado "hesicasta", que lleva a actitudes rigoristas que estarán presentes, aunque no necesariamente dominantes, durante los siglos XIV y XV. De hecho, la pintura del periodo paleólogo manifiesta un eclecticismo absoluto.

El arte era, en estos momentos, el fruto de pedidos particulares, de la nueva nobleza que había aparecido a raíz del proceso de feudalización.

### **Iconos e ilustración de manuscritos**

Había muchos escritorios durante los siglos XI y XII y las corrientes eran bastante variadas, aunque en ocasiones se han simplificado en dos vías: la monacal y la ligada a los pedidos imperiales o laicos. Los escritorios monacales eran indudablemente muy importantes y mantuvieron una producción constante durante mucho tiempo. Monte Athos es el ejemplo más significativo de ello.

La producción de manuscritos ilustrados tiene un momento de madurez excepcional a lo largo del siglo XII. Los dos ejemplares de las Homilías del monje Jacobo Kokinobaphos son magníficos ejemplos de la tendencia a desmaterializarse del cuerpo humano sin perder nunca su organicidad, que definen una aproximación sustancial del arte bizantino medieval, a la vez que ofrecen una idea clara del nivel de la ilustración metropolitana en la primera mitad del siglo XII.

La etapa final, sin embargo, aunque no hubo interrupciones en la producción de los escritorios durante la ocupación latina, representó una moderación evidente y un empobrecimiento de los pedidos. A partir del canto de cisne en

la segunda mitad del siglo XII, observamos una falta de empuje, una reiteración de los elementos ornamentales, una pérdida de la exquisitez del dibujo, un uso de los colores más estridente y contrastado; las obras, en definitiva, a menudo se pierden en puro ornamento y la estilización de los rostros llega a ser extremada.

La relación entre la ilustración de manuscritos y los pequeños iconos para uso particular son muy claras en este periodo. Los trípticos, dípticos y polípticos, reflejan las iconografías más usuales e incluso banales, como las fiestas de la Iglesia, o el menologio, pero también encontramos algunas imágenes que se hicieron muy populares, como la de la Santa Escala de Juan Clímaco, que originariamente ilustraba el manuscrito del tratado de edificación de monjes de este abad de Sinaí. Los iconos calendario o menologías son poco interesantes y muy abundantes en este periodo. Las tendencias en la pintura de iconos son muy diversificadas a lo largo de la etapa paleóloga, ya que al lado de piezas vinculadas al mundo monástico, generalmente mucho más rigurosas y austeras, nos encontramos con obras que mantienen y acentúan un gusto por el clasicismo notable e incluso con obras de una calidad y sofisticación extraordinarias, como se manifiesta en la colección de Ohrid, capital de Macedonia. El énfasis en la severidad de la representación, con figuras rígidas, sin emoción, con cuerpos desmaterializados o muy alargados, lo encontramos igualmente en miniaturas e iconos.

Dentro de la producción de iconos, destacan en este periodo los realizadas sobre tabla, pero también hay un pequeño grupo realizados en mosaico de teselas muy reducidas, como el icono de mosaico de las doce Fiestas de la Iglesia del Museo de Florencia, la mayoría de las cuales proceden de talleres de la capital.

### **La expansión del arte bizantino en Oriente.**

La profunda influencia que ejerció el arte de Bizancio sobre los reinos que se fueron formando como resultado de las conquistas y de las presiones en la zona de los Balcanes, permite hablar de un arte bizantino de Serbia, Macedonia o Rusia. El predominio cultural y artístico bizantino durante toda esta etapa, hasta mediados del siglo XV, es el que da unidad y define el arte medieval de Europa oriental. La herencia bizantina se mantuvo según los casos y circunstancias, pero Monte Athos, respetado por los turcos, fue un buen refugio de esta tradición.

Lo más significativo de la vitalidad y autoridad de la cultura bizantina medieval fue su expansión e influencia sobre todo en Rusia, con la primera capital establecida en Kiev, a partir de su constitución como estado, en la segunda mitad del siglo IX. La situación estratégica de Kiev permitió que hubiera una magnífica relación entre los centros rusos y el Imperio Bizantino. La proclamación del cristianismo como religión de estado en Rusia, a finales del siglo X, supuso la bizantinización como fenómeno gradual, pero no repentino. El cle-

ricato bizantino de Rusia se llevó los iconos, los libros litúrgicos y el mobiliario, y los arquitectos y pintores bizantinos construyeron los primeros edificios. En Kiev se estableció una sede metropolitana subordinada a Constantinopla. La ciudad misma se urbanizó a partir del ejemplo monumental de Constantinopla y con voluntad de rivalizar con ella. La catedral se dedicó también a Santa Sofía y fue decorada a partir de repertorios bizantinos que ya muestran, sin embargo, una inclinación evidente por la narración que más adelante se convertirá en un rasgo característico del arte ruso.

La potencia económica del reino permitía la realización de notables ciclos de mosaico, que resultaban muy costosos. Los artesanos de Kiev formaron pronto sus escuelas propias. El proceso de particularización de los principados que formaban el reino de Rusia, iniciado a lo largo del siglo XII, supuso que aparecieran focos de creación diferentes. En el 1240 Kiev cayó bajo el dominio mongol, pero las provincias del noreste de Rusia tomaron el relevo en todos los sentidos, con los nuevos centros de Novgorod, Vladimir y Moscú. Entre los siglos XIII y sobre todo a lo largo del XIV y el XV, Novgorod y Pskov disfrutaron de momentos de gran prosperidad y, como consecuencia, se construyeron muchas iglesias que acogieron decoraciones murales.

Las escuelas de pintura de iconos empezaron también a adquirir una enorme importancia. Precisamente, durante el siglo XIV la renovación en la pintura mural se produjo gracias a un pintor, Teófanos el Griego, el más original y moderno de los pintores bizantinos que trabajó en Constantinopla, Novgorod y finalmente en Moscú. Lo más relevante que se ha conservado de su obra son los extraordinarios frescos de la iglesia de la Transfiguración de Novgorod, en los que se aparta de las tradiciones y convenciones bizantinas de manera radical.

La influencia bizantina reaparece con fuerza en Moscú durante el siglo XV. Andrej Rublev, un monje artista formado quizás cerca de Teófanos, es el más famoso de los pintores rusos de comienzos del siglo XV, con una obra desigual en la que destaca la sofisticada y trascendente creación del icono de la Trinidad.

Durante el siglo XII, la presencia de latinos en el Oriente cristiano disminuyó. La excusa de liberar los Santos Lugares ocupados por los musulmanes propició la formación de siete expediciones, denominadas Cruzadas. Venecia, con fuertes intereses comerciales con Oriente, supo aprovechar la debilidad del Imperio y desvió la Cuarta Cruzada hacia Constantinopla. Cuando en 1204 los latinos la conquistaron, el Imperio de Oriente fue sacudido por profundas conmociones políticas, sociales y religiosas. Habrá que esperar hasta 1261 para que Miguel Paleólogo vuelva a entrar victorioso a la degradada ciudad de Constantinopla.

La arquitectura no hace más que continuar el estilo de los arquitectos de la etapa anterior, aunque aparecen algunas novedades, como la disolución colorida de los muros exteriores y la alargada esbeltez de sus proporciones. Lo más importante fue, sin embargo, la presencia del modelo bizantino fuera de las propias fronteras del Imperio.

Los mosaicos se convierten en escasos y sus figuras evidencian unas actitudes más humanas y expresivas, a la vez que el paisaje va adquiriendo más importancia. La pintura mural, en cambio, se hace más abundante. Los frescos de Mitra han tenido una influencia duradera y profunda en la decoración pictórica de las provincias del Imperio, sobre todo en los Países Balcánicos y Rusia.

El tejido y la orfebrería también alcanzaron un alto nivel técnico y artístico, al igual que la producción de manuscritos ilustrados.

## Bibliografía

**Almagro, M.** y otros (1975). *Qusayr'Amra. Residencia y Baños Omeyas en el desierto de Jordania*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

**Alpatov, M.** (1962). *Andrej Rublev*. Milán.

**Arnold, T. W.** (1965). *Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*. Nueva York: Dover.

*Art et société a Byzance sous les paléologues* (1971). Actas del Coloquio organizado por la Association internationale des études byzantines en Venecia (sep. 1968). Venecia.

**Barrucand, M.; Bednorz, A.** (1992). *Arquitectura islámica en Andalucía*. Colonia: Taschen.

**Beckwith, J.** (1961). *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art (330-1453)*. Londres/Nueva York: Phaidon.

**Beckwith, J.** (1970). *Early Christian and Byzantine art*. Harmondsworth: Penguin Books.

**Beltran, A.** (1971). *La Aljafería*. Zaragoza.

**Bianchi Bandinelli, R.** (1970). *Roma. El Fin del arte antiguo* (ed. original París, 1968). Madrid: Aguilar (El Universo de las Formas).

**Borrás, G.** (1990). *El Islam. De Córdoba al mudéjar. Introducción al arte español*. Madrid: Sílex.

**Bourguet, P. du** (1967). *La pintura paleocristiana* (ed. original 1965). Barcelona: Vicens Vives.

**Brehier, L.; Grabar, A.** (1973). *La sculpture et les arts mineurs byzantines* (ed. original París-Brujas, 1936). Londres: Variorum reprints.

**Brenk, B.** (1975). *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in s. Maria Maggiore zu Rom*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

**Brown, P.** (1978). *The Making of Late Antiquity*. Harvard: University Press.

**Bryer, A.; Herrin, J.** (ed.) (1977). *Iconoclasm*. Birmingham: Centre for Byzantine Studies.

**Burckhardt, T.** (1977). *La civilización hispano-árabe*. Madrid: Alianza Editorial.

**Carr, A. W.** (1987). *Byzantine Illumination 1150-1250*. Chicago.

**Coche de la Ferte, E.** (1981). *L'art de Byzance* París: Mazenod.

**Creswell, K. A. C.** (1979). *Compendio de Arquitectura paleoislámica* (ed. original Londres, 1958). Sevilla.

**Deichmann, F. W.** (1969) *Ravenna I. Geschichte und Monumente*. Berlín: Franz Steiner Verlag.

**Deichmann, F. W.; Bovini, G.; Brandenburg, H.** (1967). *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage (Rom und Ostia)*. Weisbaden: Franz Steiner Verlag.

**Delvoe, CH.** (1967). *L'art byzantin*. París: Arthaud.

**Demus, O.** (1976). *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium* (ed. original Londres, 1948). Nueva York: Caratzas Brothers.

**Demus, O.** (1984). *The Mosaics of St. Marco of Venice*, Princeton (3 vol.). Chicago.

**Dorigo, W.** (1966). *Pittura tardoromana*. Milán: Feltrinelli.

**Ettinghausen, P.** (1962). *La peinture arabe*. Ginebra: A. Skira.

**Ettinghausen, R.; Grabar O.** (1997). *Arte y arquitectura del Islam, 650-1250* (ed. original Londres, 1987). Madrid: Cátedra.

**Ferrandis, A.** (1935-1940). *Marfiles árabes de Occidente*. Madrid: Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios.

- Ferrua, A.** (1960). *Le Pitture della nuova catacomba di Via Latina*. Ciudad del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana.
- Gerke, F.** (1973). *La fin de l'Art Antique et les débuts de l'Art chrétien* (ed. original 1967). París: Albin Michel.
- Golvin, L.** (1970-1979). *Essai sur l'architecture religieuse musulmane* (4 vol.). Dijon: Klincksieck.
- Gómez Moreno, M.** (1951). *El Arte Árabe Español hasta los almohades*. Madrid: Plus Ultra (Ars Hispaniae, III).
- Grabar, A.** (1985). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (ed. original París, 1979). Madrid: Alianza.
- Grabar, A.** (1943). *Martyrium. Recherches sur le cult des reliques et l'Art Chrétien antique. Architecture. Iconographie* (3 vol.). París.
- Grabar, A.** (1953). *La peinture byzantine*. Ginebra: A. Skira.
- Grabar, A.** (1963). *Byzance. L'Art Byzantin du Moyen Age, du VIIIe au XVe siècle*. París: Albin Michel.
- Grabar, A.** (1966). *La Edad de Oro de Justiniano* (ed. original París, 1966). Madrid: Aguilar.
- Grabar, A.** (1968). *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* (3 vol.). París: Collège de France.
- Grabar, A.** (1968). *El Primer Arte cristiano, 200-395* (ed. original París, 1966). Madrid: Aguilar.
- Grabar, A.** (1968). *L'Art du Moyen Age en Europe Orientale*. París: Albin Michel.
- Grabar, A.** (1979). *L'Art paléochrétien et l'art byzantin* (recopilación de estudios 1967-1977). Londres: Variorum Reprints.
- Grabar, A.** (1984). *L'Iconoclisme byzantin. Dossier archéologique* (ed. original París, 1957). París: Flammarion.
- Grabar, O.** (1979). *La formación del arte islámico* (ed. original Yale University Press, 1973 y nueva ed. revisada y aumentada 1987). Madrid: Cátedra.
- Grabar, O.** (1984). *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grabar, O.** (1996). *Penser l'art islamique. Une esthétique de l'ornement*. París.
- Grube, E. J.** y otros (1978). *Architecture of the Islamic World*. Londres: Thames and Hudson.
- Hillebrand, R.** (1994). *Islamic Architecture. Form, function and meaning*. Edimburgo: University Press.
- Himmelmann, N.** (1973). *Typologische Untersuchungen an römischen Sarkophagen des 3. und 4. Jahrhunderts n.Chr.* Maguncia: P. von Zabern.
- Hoag, J. D.** (1976). *Arquitectura islámica* (ed. original Milán, 1975) Madrid: Aguilar.
- Jolivet-Levy, C.** (1981). *La peinture byzantine en Cappadoce. Problèmes d'ensemble et introduction*. París.
- Jones, A. H. M.** (1964). *The Later Roman Empire*. Oxford: Clarendon Press.
- Kitzinger, E.** (1977). *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art, 3th to 7th century*. Londres: Faber and Faber.
- Krautheimer, R.** (1980). *Rome, profile of a city (312-1308)*. Princeton University Press.
- Krautheimer, R.** (1984). *Arquitectura paleocristiana y bizantina* (ed. original Hardmons-worth, 1965). Madrid: Cátedra.
- Ladero Quesada, M. A.** (1979). *Granada. Historia de un país islámico (1232-1571)*. Madrid: Gredos.

- Lafontaine-Dosogne, J.** (1987). *Histoire de l'Art byzantin et chrétien d'orient*. París.
- Lassus, J.** (1947). *Sanctuaires chrétiens de Syrie. Essai sur la gènèse la forma et l'usage des édifices chrétiens en Syrie, du III siècle à la conquête musulmane*. París.
- Lazarev, V.** (1966). *Old Russian Murals & Mosaics*. Londres: Phaidon Press.
- Lazarev, V.** (1967). *Storia della pittura bizantina* (ed. original Moscú, 1947). Turín: Einaudi.
- Levi-Provençal, E.** (1980). *La civilización árabe en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- López Guzmán, R.** (coord.) (1995). *La arquitectura del Islam occidental*. Barcelona, Madrid: Lundberg.
- L'Orange, H. P.** (1965). *Art Form and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton University Press.
- Mango, C.** (1972). *The art of the Byzantine Empire, 312-1453 (Sources and Documents)*. New Jersey: Prentice Hall.
- Mango, C.** (1975). *Arquitectura bizantina* (ed. original Milán, 1974). Madrid: Aguilar.
- Mansuelli, G.** (1981). *Catacombe e basiliche. I primi cristiani a Roma*. Florencia.
- Marçais, G.** (1954). *L'architecture musulmane d'Occident*. París.
- Marçais, G.** (1983). *El Arte musulmán* (ed. original París, 1962). Madrid: Catedra.
- Marrou, H. I.** (1949). *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. París: Éditions E. de Boccard.
- Marrou, H. I.** (1980). *¿Decadencia romana o antigüedad tardía?* (ed. original París, 1977). Madrid: Rialp.
- Mathews, T. F.** (1993). *The Clash of Gods. A reinterpretation of Early Christian art*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- Mathews, TH.** (1971). *The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*. Pensilvania: Pennsylvania State University Press.
- Michel, G.** (dir.) (1988). *La arquitectura del mundo islámico. Su historia y significado social* (ed. original Londres, 1978). Madrid: Alianza.
- Milborn, R.** (1988). *Early Christian art and architecture*. Berkeley: Aldershot, Scholar Press.
- Momigliano, A.** (ed.) (1975). *Il Conflitto tra paganesimo e cristianesimo nel secolo IV* (ed. original Oxford, 1963). Turín: Einaudi.
- Oakeshott, W.** (1967). *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Centuries*. Londres.
- Otto-Dorn, K.** (1965). *El Islam* (ed. original París, 1965). Barcelona: Seix Barral.
- Papadopoulo, A.** (1977). *El Islam y el Arte Musulmán* (1.ª ed. París, 1976). Barcelona: Gustavo Gili.
- Pavon Maldonado, B.** (1977). *Estudios sobre la Alhambra de Granada* (2 vol.). Granada: Organismos Oficiales de la Administración.
- Sahas, D. J.** (1988). *Icon and Logos: sources in eight century iconoclasm*. Toronto.
- Schapiro, M.** (1987). *Estudios sobre el arte de la Antigüedad Tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media* (ed. original 1979). Madrid: Alianza.
- Schlunk, H.; Hauschild, Th.** (1978). *Hispania Antiqua. Die Denkmäler der frühchristliche und westgotische Zeit*. Maguncia: P. von Zabern.
- Sotomayor, M.** (1975). *Sarcófagos romano-cristianos de España (Estudio iconográfico)*. Granada: Facultad de Teología.
- Sourdél, D.-J.** (1976). *La civilisation de l'Islam classique*. París: Arthaud.
- Stern, H.** (1976). *Les Mosaiques de la Grande Mosquée de Cordoue*. Berlín: De Gruyter.

- Talbot Rice, D.** (1967). *El Arte Islámico*. (ed. original 1964). México: Hermes.
- Talbot Rice, D.** (1978). *Byzantine Painting. The last phase*. Londres: Thames and Hudson.
- Testini, P.** (1966). *Le Catacombe e gli Antichi Cimiteri cristiani in Roma*. Bolonia: Cappelli Editore.
- Torres Balbás, L.** (1949). "Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar". *Ars Hispaniae*, IV. Madrid: Plus Ultra.
- Torres Balbás, L.** (1949). "Arte nazarí". *Ars Hispaniae*, IV. Madrid: Plus Ultra
- Torres Balbás, L.** (1985) *Ciudades Hispano-musulmanas* (2 vol.). Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura.
- Underwood, P. A.** (ed.) (1966-1974). "Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background". *The Kariye Djami, IV* (4 vol.). Princeton University Press.
- Varios autores** (1982). *I bizantini in Italia*. Milà: Banco di Credito Italiano (Libri Schweiller).
- Velmans, T.** (1977). *La peinture mural byzantine à la fin du Moyen Age*. París.
- Vernet, J.** (1978). *La cultura hispanoárabe en Oriente y Occidente*. Barcelona: Ariel.
- Weitzmann, K.** (1971). *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago / Londres: The University of Chicago Press.
- Weitzmann, K.** (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. Nueva York: G. Braziller.
- Weitzmann, K.** (ed.) (1980). *Age of Spirituality: A Symposium*, Metropolitan Museum of Art. Nueva York, Princeton University Press.
- Weitzmann, K.** (ed.) (1979). *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh century* (catálogo de la exposición realizada en el Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1978-79). Princeton University Press
- Weitzmann, K.** (1978). *The Icon. Holy Images. Sixth to fourteenth century*, Londres: Chatto & Windus.
- Weitzmann, K.; Loerke, W. C.; Kitzinger, E.; Buchthal, H.** (1975). *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*. Princeton University: The Art Museum.
- Whitmore, T.** (1935-1952). *The mosaics of Hagia Sophia at Istanbul* (4 vol.). Oxford: University Press.