

# La circunstancia social en el arte

Escribe: LUIS VIDALES

— IX —

## EL AMBITO DEL ARTE CRISTIANO

### LA PLASTICA DE BIZANCIO — ULTIMA PARTE

Si debe existir correspondencia entre la obra de arte y el material empleado para su ejecución, tal como lo quiere el viejo teorema estético, acaso ningún material tan exacto como el mosaico para la transcripción del arte bizantino, y de ahí su universalización dentro de este. Y no es porque el mosaico ejerza, en tanto que material, influjo sobre el ascetismo de las formas, como se suele creer, sino porque este ascetismo no tuvo campo más favorable para expresarse que el del mosaico. Lo cierto es que pueden citarse mosaicos que todavía se distinguen por el criterio espacial-físico, cuando aún el creador bizantino no dominaba suficientemente el idioma plástico de la teología cristiana. Entre ellos se encuentran el del Baptisterio de los Ortodoxos; el del "Buen Pastor", del Mausoleo de Gala Placidia, y el circular del "Bautismo de Jesús acompañado de los doce Apóstoles", del Baptisterio de Los Arrianos. Solo bajo el régimen de Justiniano y Teodora, es decir, en un medio enriquecido, de restauración y movido por una idea unitaria, férrea, hacia la conquista de grandes propósitos, el mosaico madura y asciende a su cenit plástico como "expositor emotivo" de una doctrina.

Ahora bien. Si existe correspondencia entre obra de arte y material empleado, este material suele ampliarse más allá de sus términos, cuando se trata de obras fundidas a una masa de arquitectura, como acontece con el mosaico, cuyas sedes son el templo, el mausoleo, la tumba. Incluso es posible afirmar que mosaico y arquitectura marchan parejos hacia las claridades de una apología plástica, pero aquí tampoco puede decirse que la forma arquitectónica imponga sus fueros, sino que esta y el mosaico se adecúan por igual al "unanimismo" de la doctrina. Es así, y no de otra manera, como el mosaico raveniano se encuentra en su florecimiento ma-

yor en las basílicas de San Vital (526-34), San Apolinare nuovo, San Apolinare in classe (549), el mausoleo de Gala Placidia y la Tumba de Teodorico.

“Las ofrendas”, “Las vírgenes”, “Los reyes magos” (San Apolinare); “Jesucristo”, entre dos grandes ángeles y al lado de las figuras aladas San Vital y el obispo Ecclesio, en la bóveda absidial; “El emperador Justiniano y su corte”; “La emperatriz Teodora y su séquito” (San Vital), se destacan en la constelación de este tipo de arte cristiano. En los dos mosaicos de Justiniano y Teodora llaman la atención estos dos aspectos: primero, el carácter unitario de la composición en torno a las dos figuras centrales, pese a la composición en ringla, lo mismo que se hace en la reproducción de la corte celestial, como si el poder terreno fuese una réplica del Divino; y segundo, el hecho mismo de que aparezcan figuras corporales en una plástica destinada a la exégesis de la doctrina, con mayor razón tratándose de personajes vivientes, pero lo que, por otra parte, da testimonio de la manera de transcribir formas individuales sobre una masa arquitectónica, dentro de una concepción plástica-espacial. Y más aún. No obstante hallarnos ante “retratos”, con sus nombres propios y absolutamente legibles, en estos dos famosos mosaicos fueron tomadas todas las medidas técnicas para que la representación correspondiera a la mentalidad del dogma, esto es, para que una ideología, por los vehículos del “parlar visible”, se trocase en emotividad plástica. En estos y en los demás mosaicos bizantinos de Rávena y de otras partes del imperio (salta a la vista el de “La visitación”, del templo de Parenzo, en Istria) siempre son los mismos componentes: fondos abstractos, vale decir, sin línea de tierra ni horizonte, que permiten disponer las figuras fuera del espacio y el tiempo físicos; las formas se conjugan en ese campo, según el principio de un vacío a llenar; vacíos y figuras entran a un ritmo integral, y estas se expresan en unas pocas actitudes “colectivas”, acompasadas, solemnes y fijas; la preponderancia del dibujo, y, desde luego, el relleno de los colores planos, a la tinta, con dominio del oro y el azul, todos centelleantes, pero no tratados desde el punto de vista de la luz solar, sino desde la cúspide de una **pintura pensada**.

\* \* \*

Y he aquí que sobre este arte, que expresaba a la maravilla la ortodoxia cristiana, cayó el veto oficial, cuando el Estado estaba más traspasado de cristianismo que nunca. Estudiar este fenómeno a espacio no es inoficioso, para aquellos que no estiman satisfactoria la explicación más difundida por la historia sobre las profundas y encarnizadas luchas de entonces por el asunto de las imágenes del arte bizantino. ¿Qué había en el fondo?

Por razones de Estado, León III, el Isáurico (717-741), tan transido de cristianismo como fuera, y lo era en efecto, se vio forzado a dar sanción a las diferencias existentes —por la mera ley del equilibrio de masas— entre la Iglesia de Roma y la Iglesia Ortodoxa, siendo esta la más próxima a sus dominios o, para decirlo brevemente, **dentro de ellos**. Planteó el

conflicto entre la Iglesia y el Estado y lo que realmente buscaba, e hizo, fue escindir las dos Iglesias. Entonces estableció una férrea centralización administrativa en el interior de la Iglesia Oriental, ya independizada, lo que puso a Constantinopla en vía de asumir una de las mayores mentorías ideológicas que se conocen en la historia de los Estados. La ciencia, la filosofía, la literatura y, desde luego, el arte, todo entró a formar parte de esta rectoría, como para que no quedara duda de que los intereses económicos y la política del Estado, al darle forma a la sociedad, se emparentan con las expresiones de la cultura en un tejido tan cerrado y tan fino, dentro de sus lógicos contrastes, que el conjunto representa una férrea unidad sociológica, “de la misma manera que en el núcleo del átomo las partículas pueden considerarse indiferentemente como masa o energía”.

El otro aspecto de la medalla es el siguiente. La crítica histórica suele señalar la diferencia entre los conventos de occidente, focos ya por entonces del saber medioeval, y los del reino bizantino, contemplativos y ascéticos “que solo en la plástica pueden ser tomados en consideración” (Augusto Heisenberg). “Solo en la plástica”, sí, pero con una aclaración esencial: la de que ella era el medio fundamental para la propagación de la fe, de donde resulta que fue de aquel medio monacal del que surgió, a imagen y semejanza de sus creadores, el arte contemplativo y ascético de Bizancio, como ya lo expresamos.

Quien se asome con ojos abiertos y mente limpia a este acontecer en que un imperio se encierra en sí mismo, paulatina o impetuosamente, como una monstruosa flor que entorna sus pétalos, podrá comprender por qué del tráfico comercial verificado en él entre las dos grandes alas del mundo, marcadas por el derrotero solar, se pasa hacia un Estado de constancias agrícolas, cuya orbitación es ya clara dentro del aro del 600. Y para que no quepa duda sobre este destino, sobre la cerrazón (no en el sentido político o ético, sino en el de conformación sociológica que es el que a nuestro discurso interesa), es precisamente el emperador León III, el Isáurico, quien plantea la contienda contra las imágenes. Promulga (en el año 726) su histórico edicto contra la adoración de las imágenes, hace destruir gran parte de este arte y raspar las pinturas y destierra a los artistas profanos, los cuales, de otra parte, llevan al Cercano Oriente y a Europa la nueva manera.

Durante un siglo, la llamada “querrela de los iconoclastas” parte en dos el mundo conocido: de un lado los iconoclastas o destructores de imágenes; del otro, los iconodulos o adoradores de ellas. En ninguna otra época de su destino el arte tuvo más personería de mártir que entonces. Los historiadores asoman a veces la coincidencia de la aparición del edicto en mención con la expansión de los árabes anicónicos por el Mediterráneo, como intento de explicación de esta política o hablan de un influjo oriental contra la idea de la representación corporal del Dios Unico. Pero ni estos ni otros raciocinios que suelen esgrimirse sobre la cuestión de las imágenes artísticas pueden exonerar a la historia del fondo real de aquella ensañada contienda, en la que median revoluciones populares y ríos de sangre.

En primer lugar surge la pregunta: ¿Contra cuáles imágenes? No es posible abrigar dudas sobre el **encargo sociológico** que comporta el arte como aglutinador de **conciencias** en torno a la **conciencia única** de la sociedad, cuando esta se halla convenientemente regimentada para su tránsito histórico. El hecho de que los Estados antiguos prestaran al arte la atención que hoy nos parece, en parangón con la actual, tan “extrañamente” preponderante, fue posible, desde luego, por los sobrantes de tiempos de economías **empozadas**, los que de suyo resultaban en sobrantes de mano de obra. Pero dentro de este marco de posibilidades, las organizaciones sociales antiguas, ya fuesen del orden mítico o teocrático, mantuvieron el predominio del arte como una fundamentación o afirmación de sus fueros, por la vía simbólica, no tan alejado de una “escritura o lenguaje espiritual” como suele olvidarse. Esa disponibilidad es lo que permite inteligir un carácter específico de “propaganda” en el arte, sea cual sea la época que en él se refleje y la sociedad a la cual se deba, en su entraña. Esta misión de la plástica, manifiesta en las estructuras humanas de la antigüedad, suele hacerse tácita en las de ordenación personal o en aquellas en que esta ordenación se hace compleja o rueda a la decadencia. Pero no por ser escondida, deja de revelar su prístino intencionalismo al análisis crítico. Por tanto, la lucha emprendida por León III, el Isáurico, bajo el pretexto de las imágenes, pongámosla en “cuarentena”.

No son pocas las veces que se ha visto en la historia del hombre criticar e incluso condenar como pecado expresiones de la cultura, mientras estas no disfruten del uso y control de los mantenedores de la sociedad, caso este último en el cual pierden como por ensalmo su condición de interdictas, para convertirse en la norma aceptada y por lo mismo aplaudida. Es la cualidad milagrosa de la comandancia social, la de transformar en beneficioso cuanto cae en sus manos.

El gran Oriente adoraba a Dios Padre sin que mediase imagen de El y nadie duda de que el medio bizantino tenía este influjo, ni siquiera de que el emperador aludido lo empleó en su lucha contra la Iglesia de Roma. Pero la apertura de la “querrela de las imágenes” no puede ser separada de la preponderancia que los fautores de este arte, los practicantes del movimiento monacal, ganaban con él, tanto más cuanto que ello se duplicó con un problema de presión demográfica: el aumento de la red conventual, en número, miembros y potencialidad económica, llamó la atención, por igual, del Estado y de las altas instancias del clero, que dieron respaldo al emperador. Un desequilibrio se hizo evidente, y las finanzas no eran asunto de poca monta para el imperio, como para ninguna sociedad lo fueron jamás.

En tales condiciones, no deja de inducir a sonrisa la interpretación que suele concederse a esta lucha contra la reproducción de imágenes (lo mismo que a otras del más vario carácter que han tenido ocurrencia en el devenir de los pueblos), la que se amolda mal, lo repetimos, con la conmoción que ella produjo, hasta el grado de la rebelión abierta y tenaz contra el poder de Bizancio. Los acontecimientos en Grecia, la actitud de los Papas Gregorios —II y III—, las luchas de los longobardos, las de los cristianos del imperio árabe bajo la voz tonante de Juan de Damasco, las contiendas a mano armada en la casi total amplitud del imperio, acaudilladas por los frailes del monaquismo, son fehacientes comprobantes de lo

que se estaba ventilando por debajo de este pretexto. Y los resultados no pudieron ser más patentes: la entrega de Italia meridional y Sicilia, la Iliria occidental y la isla de Creta, que se hallaban bajo el control de la Iglesia de Roma, al poder espiritual del patriarca de Constantinopla. Pero esta entrega no era la meta.

El hijo de León, Constantino V, recrudenció el embate contra las imágenes del arte bizantino, sus hacedores y veneradores, en un grado que hoy no pueden alcanzar, ni remotamente, los odiadores del arte llamado "abstracto", pero atento (cuando es en verdad arte) a claras constancias del mundo actual. Porque lo cierto es que jamás anduvo el arte en crisis más honda y curiosa, de la que su inocencia implícita se hallaba bien lejos.

Con todo, la culpabilidad de aquel "justo" iba en grande: el concilio de Hieria prohibió su adoración en la vastedad del imperio. Montañas de obras de arte cristiano fueron a parar a la hoguera y los desobedientes que las creaban o veneraban fueron desterrados, azotados o, más expeditamente, ajusticiados. Constantino, bajo cuya inspiración oficiaba el concilio, había pasado la raya permitida, y los Patriarcas de Oriente le retiraron su apoyo. Aquello ya tocaba el cuerpo mismo de la Iglesia Ortodoxa la que, por lo demás, se sentía robusta. En una espectacular vuelta de campana, el concilio de Nice (año 787) anuló todos los edictos contrarios al culto de las imágenes. El choque entre la Iglesia y el Estado se hizo objetivo, lo suficiente para preguntarse: ¿Se trataba de una pugna contra las imágenes en que intervenía realmente la fe, o de la contienda por el control espiritual de la sociedad?

Lo cierto es que estas contradicciones se exasperaron, y en un decurso muy breve, de 28 años, el hondo problema de la "iconoclastia" y la "iconodulia" se resolvió en términos de la más burda substancia: Mientras que el concilio del año 815 restituyó la iconoclastia y los monjes fueron perseguidos y dispersados y sus conventos confiscados, desmantelados y clausurados e incautadas las no escasas riquezas con que contaban, el concilio del año 843 puso las cosas en su lugar y por fin, hasta nuestros días, se permitió el culto de las imágenes. Pero cuando tal ocurría, para gloria del arte, el origen de la contienda quedó patente, también hasta nuestros días: la Iglesia de Oriente quedó sometida al Estado. Que era de lo que se trataba.

\* \* \*

Nuevamente, entreverado en estas arduas batallas, el arte bizantino reaparece en todo su esplendor cristiano en el siglo IX, bajo la denominación macedónica, y se prolonga hasta el XII. Monumentos de esta época se alzaron en Kiev (Basílica de Santa Sofía, del siglo XI), Venecia (Basílica de San Marcos, de finales del siglo XI), Palermo, Cefalú y Monreale (del siglo XII) y Ani, en Armenia, sin olvidar, por supuesto, las notables de Dafni y Fócida (de fines del siglo XI). La Basílica de San Marcos, de Venecia (1042-1071) se distingue por su planta de cruz griega coronada de seis cúpulas. En general, es lo característico de esta arquitectura cristiana la mesurada concepción que preside en ella la aplicación de los elementos griegos y orientales. Una obra típica del período es el Convento de San Lucas, en Stiris de Focea (Grecia) del 1000 al 1025.

Esas condiciones estilísticas, empero, no son exclusivas de la arquitectura. En la época macedónica se asiste como en ninguna otra al tamiz del espíritu griego por las regimentaciones de la cultura espiritual elaboradas por el cristianismo ortodoxo. Ello equivale a decir que fue retomado el punto de saturación a que había llegado el arte **contemplativo** y ascético, sangre de la sangre y hueso de los huesos de la ideología de la Iglesia, acaso más fortalecido que antes en cuanto a las alquitaraciones que el medio griego del imperio acentuaron. Mas, cuando se estudian a conciencia estos factores de "inmovilismo" que interesan en lo más vivo al modelo del arte, como subyacente expresión de la Divinidad establecida en "un tiempo sin tiempo", no es posible substraerse a la contemplación del "quietismo" social originado en la fuerte concentración de la tierra por la Iglesia Ortodoxa y el monaquismo y una minoría de habientes particulares. Entre las singularidades de este "modelo", en el que resalta con incontrastable poder el peso de los señores feudales de las provincias, y el apologismo plástico, existen más vinculaciones de las que suelen colegirse por las viejas y ya anquilosadas interpretaciones de la crítica artística. Hacia la segunda mitad del milenio, el arte bizantino exhibe ya todas sus características ejemplarizadoras, como primer "misionero" de la conducta social. Pero entonces, también, una nueva y más rigurosa concentración del poder se hace ostensible: la nobleza territorial de Constantinopla toma el control absoluto de la administración pública. La estereotipia plástica no puede escapar a estas fuentes.

\* \* \*

No puede escapar, y no escapa. En la época macedónica, cuando renace el arte del mosaico, el control apologético rige por entero la distribución de las imágenes dentro del templo, repartiéndolas en los muros y el ábside según los proceptos litúrgicos, de tal modo que el centro corresponde a la figura del **Pantocrátor**, creándose de esta manera una poderosa unidad, cuyo broche compete a la representación de Dios, el Omnipotente. Esta disposición fue desplegada en los conjuntos de mosaicos de Kiev, Dafni, Fócida, Venecia, Palermo, Cefalú y Monreale. Modelado, dibujo y arabesco se conjugan dentro de una concepción formal (que Cimahué ha de observar, en los albores de otro vuelo plástico).

\* \* \*

El fresco bizantino se inicia por los monjes que ornaron las iglesias rupestres de la Capadocia, en el Asia Menor, desde el siglo IX hasta el XII, y se caracteriza por su patetismo. En Mistra (Peloponeso) continúa este fresquismo con influjos occidentales, en el siglo XIV, y se le ve en iglesias servias, rumanas y búlgaras de la época. En Sopotchani (Yugoeslavia) tuvo asiento la más activa escuela fresquista del siglo XIII, pero es ya una plástica que alude a otra concepción, empujada por las corrientes del medioevo europeo.

\* \* \*

En el arte miniado, nacido en el Egipto copto, surge una dualidad mencionable: hay un grupo de arte aristocrático, con tendencias a la exal-

tación del espíritu pintoresco alejandrino y que, para nuestro asombro, conoce nueva expansión durante la época macedónica, con representaciones similares a veces a las de los frescos pompeyanos, como puede apreciarse en las miniaturas del "Salterio de París" (siglo IX) de la Biblioteca Nacional de Francia. El otro grupo parte de los asentamientos monacales. Se inicia en los conventos de Siria, en los siglos VI y VII, y es el primer antecedente del patetismo cristiano que había de verse luego en los frescos capadocios. Una miniatura del "Evangelio del monje Rábula", de la Biblioteca Laureniana de Florencia, en un manuscrito sirio iluminado en el siglo VI, da fe de este patetismo cristiano.

\* \* \*

No desmerece el arte bizantino en marfiles, tejidos, piedras talladas y orfebrería. Las grandes fuentes de plata repujada de Siria, del siglo VI, son ejemplares magníficos de esta actividad plástica, aunque de inspiración todavía no integralmente cristiana. Los esmaltes de Bizancio, en vez, llegan a la perfección del estilo ascético. Bajo la gobernación macedónica se multiplican los orfebres y hacia fines del siglo XI es labrado el más puro conjunto de orfebrería bizantina: el altar de San Marcos, llamado la "Pala d'Oro", de gemas, perlas, oro y esmaltes.

Los tejidos del Egipto copto y los de Siria, inspirados en viejos motivos persas y sasanidas, son en ocasiones obras culminadas de arte de la estética bizantina. Hacia el siglo VIII, después de la invasión árabe, los tejidos de Constantinopla mantienen esta tradición.

\* \* \*

En la etapa de los Paleólogos (1261-1453), la última del imperio, la ortodoxia, como una lógica coraza de protección, se hace extrema. Se adelgazó la linfa de la literatura popular, que fue a florecer al medio griego veneciano. En ningún otro período como en este la plástica estuvo tan monopólicamente controlada por el movimiento monacal, cuyo poder material y espiritual había crecido sin parangón. Desde el Monte Athos fue irradiado el estilo monástico, de singular purificación de todos los elementos terrestres y transitorios, que en ella no tenían cabida. Mas, como no es posible detener la espiral de la historia, al Sur este estilo se cuarteó con los efluvios del medioevo occidental, donde otra entidad social se forjaba por el trabajo, y crecía el espoleo contrapuesto de dos fuerzas actuantes: las comunidades religiosas, de una parte, y de otra, las corporaciones de oficios o comunidades laicas.

\* \* \*

Además del fresquismo, al que ya se hizo breve alusión, el arte bizantino de la pintura aparece en Servia y Bulgaria, en las centurias décima tercera y décima cuarta. Conjuntos pictóricos bizantinos tuvieron sede en Grecia, Mistra (Peloponeso), Macedonia, lo mismo que en el monte Athos, ya citado. Los iconos rusos, cretenses y monacales de Athos continuaron haciéndose en los siglos siguientes.

\* \* \*

La escultura goza de una expresividad sui-géneris en la estética bizantina. Como las formas sólidas deben ocupar un lugar en el espacio, el monje cristiano concluirá por eludir la escultura de bulto y ni aun tolerará el alto relieve. Es este un comprobante palmario de la aplicación de una técnica por fuerza de una ideología. El relieve bizantino, entonces, es ejecutado con el bisturí en lugar del cincel. Todas las formas son sometidas al tratamiento de las superficies someras. La postura en tres cuartos, indicativa de profundidad, desaparece. Las imágenes están diseñadas de frente o de perfil. El modelado es plano y parejo. Y desde luego se rehuye toda alusión a los movimientos transitorios: las imágenes se encuentran detenidas en un solo movimiento ideal, intemporal. Finalmente, la concepción simétrica, igual, acompasada, en serie es, sencillamente, la reproducción exacta del concepto de unidad cristiana. No es posible hallar estética más sabia ni más puro criterio de la belleza, como expresiones de una doctrina.

Estas directrices del estilo se encuentran ya esbozadas en el siglo VI, como puede apreciarse en el trono llamado "Cátedra del obispo Maximiano", del arzobispado de Rávena, semi-alejandrino y semi-constantinopolitano. Pero suprimido el volumen y desaparecida la perspectiva visual, en su condición de conceptos espaciales del orbe físico, la mentalidad teológica absorbe completamente la plástica y, de suyo, la adecúa a la forma abstracta de la masa arquitectónica. Esta compenetración integral en los dos sentidos, el ideológico y el técnico, parece ser consubstancial, lo es lógicamente en el fondo, aunque la muchedumbre de los artistas de hoy no demuestran comprenderlo suficientemente, dejándole el privilegio a los grandes creadores de nuestro tiempo. Una perspectiva asoma en ocasiones: la de la composición por escalonamiento de las imágenes sobre un plano, tal como la habían practicado las civilizaciones primitivas y antiguas y como la empleó Polignoto.

Es tan profunda esta absorción de escultura y arquitectura (como lo es la de esta con la pintura) que el relieve, tratado tal como se ha dicho, con bisturí, se aplicó primeramente a los capiteles, derivados del capitel antiguo. Pero a partir del siglo VI, durante el esplendor de Justiniano y Teodora, evoluciona hasta convertirse, en un momento dado, en un tronco de pirámide invertida, decorada por medio del calado. El relieve bizantino campea igualmente en obras de orfebrería y marfil. Pero aquí mismo se aplanan las formas, se esquematiza el modelado y se inmovilizan las figuras, siguiendo rigurosamente las directrices centrales del ascetismo.

\* \* \*

El arte bizantino se difundió por Europa por una serie de vehículos. Los edictos de León III, el Isáurico, y sus sucesores, expulsaron a no pocos artistas iconódulos de Constantinopla y otros lugares del imperio. Estos creadores plásticos se instalaron en el Cercano Oriente, en Italia, en Francia, en Alemania, en España. Desde antes, en los siglos VI a VIII, una corriente constante que crecía con la propia expansión del cristianismo no dejó de alimentar la linfa europea cuando ya el arte bizantino había alcanzado la posesión de sus convencionalismos, es decir, cuando ya la

obra de arte era un todo cerrado. Hacia los siglos XI y XII, las Cruzadas contribuyeron a la universalización del nuevo estilo, de lo que hay, entre muchedumbre de ejemplos de la más variada índole, el del desnudo templo de Perigueux.

Pero estos son los aspectos episódicos de un hecho más decidor: el arte bizantino se extiende porque él corresponde a la era de dominación del cristianismo, en forma absoluta, en aquellas centurias, y porque esa dominación se sustenta en una modulación específica de la estructura social.

\* \* \*

#### CONCLUSION

La lección del arte bizantino está vigente y es útil para los artistas alfabetas del mundo de hoy, con la única condición de que sepan leer y escribir en caracteres de imágenes o formas artísticas.

El arte bizantino comprueba que donde quiera que la constante sociológica conduzca al hombre a la forma colectiva de vida, los elementos de la plástica tienden a organizarse en igual sentido y concluyen por establecerse, estéticamente, dentro de los términos de esta orientación. Donde quiera que tenga lugar este acontecido, lo tendrá también la constitución unitaria de las tres artes plásticas y lo tendrá igualmente el hecho de que el estilo impreso por ellas se hace unitario para todas las expresiones artísticas de la sociedad. Es este, en suma, el estilo de la colectividad, su estética y su cánón de la belleza, y ni qué decir que sus fuentes culturales se encuentran en la filosofía después que en las ciencias; en la religión antes que en la filosofía; en la literatura que nace de estas, y en todas las demás super-estructuras, reproductoras en el plano del espíritu de la conformación de la sociedad dentro de una cohesión de tipo específico e intransferible, como "equipaje" para el tránsito histórico.

El arte bizantino propone una meditación cuya nimia apariencia no alcanza a prohibir su enunciado: Aquella de que las entidades personales pueden fundirse plásticamente a la masa arquitectónica, siempre que entren a la figuración geométrica y, desde luego, al universo integral que esta supone de suyo. El arte bizantino, por tanto, demuestra que lo "abstracto" no alude necesariamente a una supresión de la forma tangible sino que va mucho más lejos, a una organización estilística diferente de la que obtiene su estructuración dentro de la atmósfera física, y este es también el "quid" del arte del mundo moderno.

Pero tampoco lo "abstracto", así considerado, alude necesariamente a una reproducción plástica de la forma tangible. Puede ser lo genérico. O puede ser la elevación de los sujetos del mundo físico a formas "irreconocibles". En el primer caso están las estatuillas del matriarcado. En el segundo, toda la decoración primitiva. Lo único que se requiere es que ello no sea objeto de la mera deliberancia del autor: es, o debe llegar a ser, un acuerdo general de la comunidad. En el primer caso está el arte bizantino. En el segundo, las experiencias plásticas de hoy. Ese acuerdo general de la comunidad fue, en el mundo del individualismo burgués, y lo es aún en medida más grande de lo que parece, el reinado de la plástica de

las entidades autónomas del mundo biológico. Empero, quienes sustentan que este último es el único arte que puede ascender a la comprensión de la belleza, al pretender con ello limitar bárbaramente esta ostensible actividad de la humanidad solo consiguen limitarse ellos mismos. Porque la verdad es que sea cual sea la forma del arte, sin exclusión ninguna, tal como ocurre por lo demás en toda otra actividad humana, el hombre no ha tenido otra preocupación que el hombre mismo.

No por ser inocente de ello deja el arte bizantino de darnos su lección, al extenderse por una inmensa parte del mundo conocido de entonces, por encima de los determinantes geográficos. Nadie niega los cambios que se efectúan en el medio ambiente. Pero hay una distancia grande entre las transformaciones que se operan en el medio físico y las que tienen ocurrencia en el dominio del arte. Entre una comarca geográfica tan sometida a regularidades naturales, por ejemplo, como el valle del Nilo y las "irregularidades" en el desarrollo de la plástica egipcia. Entre las variaciones del medio físico que pudieron ocurrir en la Europa del medioevo en un período de treinta años, y las que tuvieron lugar en la plástica, en ese mismo lapso, al pasar del románico al gótico. Nadie niega tampoco el influjo de las modificaciones ambientales en la supervivencia del hombre y por ende en la cultura y el arte. Lo que ocurre es que el investigador está obligado a discernir dentro de la pluralidad de factores el predominante, sin cederles graciosamente este campo a los subalternos que son, o factores dados, o incursos en el principal. Más aún: conviene no equivocarse la transformación de la naturaleza, geológicamente, con aquella que es producto de la ciencia y la tecnología, por ser esta última parte muy representativa del factor preponderante: el económico-social de las colectividades humanas. Lo cual es evidente en la fisonomía del arte bizantino.

#### BIBLIOGRAFIA DE FACIL CONSULTA

Estilos artísticos, K. D. Harmann, Colección Labor. - Para saber ver, Matteo Marangoni. - Histoire de Byzance, Lemerle (Presse Universitaires). - Tratado de estética, Luis Vidales. - El arte medieval, Elie Faure (Poseidón). - Historia Universal, dirigida por Walter Goez (Espasa-Calpe, Madrid, 1962). - Mil obras maestras del arte universal, publicaciones del Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona (Tomo I).