

La circunstancia social en el arte

Escribe: LUIS VIDALES

— VIII —

EL AMBITO DEL ARTE CRISTIANO

LA PLASTICA DE BIZANCIO

PRIMERA PARTE

No sobra reiterar que la toma de posiciones del cristianismo dentro del Estado y la elevación de sus cánones a ideología de este —y de toda la cobertura social— verificada en el siglo IV con la oficialización de la Iglesia, es el suceso más espectacular de un mundo en bancarrota, en que las viejas ideologías mitológicas habían dejado de sustentar el alimento espiritual del hombre, hacía ya mucho tiempo, a consecuencia de que las bases materiales de la sociedad se habían transformado.

A esta cualidad histórica de “fundación humana” del cristianismo se debe por entero la plástica bizantina, que tan resueltamente contraría la de aquel universo en crisis, así aparezca puntuada por las vibrantes notaciones del arte de la dispersión griega y la caída de Roma.

Fue sin duda muy afortunado para el cristianismo que en medio de aquel vacío ideológico solo apareciese él como el sustentáculo de una doctrina universal, de solidaridad humana, y que el Estado hubiese acogido a la Iglesia (o, mejor dicho, se hubiese acogido a ella) para que su nave no zozobrara. Y es ello, y no otra cosa, lo que explica no solo la fundamentación de la plástica aparecida por entonces, sino los preceptos y las obligaciones mismas de esta, vale decir, su concepción estética.

No cabe la menor duda de que un criterio de la belleza, antagónico del anterior, preside estos cambios. Desde muy pronto, cuando san Juan señala el “Altar de Júpiter”, de Pérgamo, como el “Trono de Satán”, ya está dando con la vara teológica una lección estética, del mismo modo que no hay razón valedera para excluir el arte de la concepción integral de

san Pablo quien se preocupó “por conducir al cristianismo por el camino de una fundamental libertad con respecto de la ley” (H. de Soden). En otros términos, el arte estaba llamado por hondos determinantes internos a fundirse en los moldes de la concepción ideológica adoptada por la sociedad (Esta ortodoxia de la figuración plástica —digámoslo entre paréntesis— rigurosa y encerrada en sí misma, no permite suponer inhabilidades de los artistas, ni siquiera parangonando sus obras con las del anatomismo, igualmente rigurosas, encerradas y dogmáticas, como las expresiones viables de la cultura de otro socio-universo).

Pero una revolución como la cristiana no difiere en cuanto a sus normas de otra cualquiera: hay un estadio en que debe salir de sus márgenes y expandirse, so pena de caer en putrefacción. Así, del recinto de las comunidades cristianas se sale a los aires de la propaganda de la nueva fe, lo cual, como suele ocurrir entre hombres, está siempre acompañado de serias crisis interiores. Es así que en el seno del cristianismo se alza el espíritu abierto y universalista, de una parte, y de otra, el de mantenimiento de religión secreta y de secta, creando con ello una abertura en las esferas del arte entre “el más” y “el menos” ascético. O, si se quiere, entre “el más” y “el menos” puro.

Este doble camino del cristianismo tiene su expresión material, de un lado, en el afianzamiento de la vida monacal y, del otro, en su estructura administrativa, la cual no difiere de la configuración localista de la estructura social. Si bien es cierto que pronto la práctica cristiana se hizo uniforme por doquier, no hubo una forma de organización unitaria, ya que su unidad se vertía en la de cada localidad. Cuando los cristianos de Jerusalén pretendieron erigirse en la comunidad superior, san Pablo no se los permitió. El mismo influjo que las comunidades mayores ejercían sobre las demás reproducía el ejercitado por la administración civil de las ciudades mayores: Antioquía en Siria, Efeso en Asia Menor, Corinto en Grecia, Cartago en Africa, Roma en Italia. Esta adaptación al orden de la soberanía política fue sin duda una táctica sabia, precursora no solo de las metrópolis eclesiásticas sino de la propia solidez de la fundación terrenal de la Iglesia.

Hoy se nos hace absurdo pensar que la mera deliberación de Constantino decidió la suerte del cristianismo sin la lucha ardua de este por imponerse. Desde el siglo III los cristianos habían llevado su proselitismo incluso al ejército y fue precisamente Dioclesiano quien expulsó de sus filas a quienes profesaban la nueva doctrina. Por su edicto del año 303 las iglesias fueron destruídas, confiscados los grandes edificios para las reuniones y quemados los libros sagrados. Los cristianos perdieron los derechos civiles. Lo que ocurre es que estos actos iban completamente contra la historia. Ya, con el advenimiento de Constantino, el afianzamiento cristiano era evidente y este en cierta forma no hizo más que constatarlo con la oficialización de la nueva doctrina. Y como para no negar el humor de que está hecha la historia, 76 años después de Diocleciano, Teodosio el Grande promulga el edicto que ordena a todos los ciudadanos del imperio profesar el cristianismo, y paganos y herejes ocupan el lugar de perseguidos que anteriormente era patrimonio de los cristianos. Los

germanos, que ya en el siglo V habían establecido nuevos Estados dentro de las tierras del imperio, pasaron del arrianismo a la ortodoxia cristiana. Y a esta dinámica de saturación, no cabe duda, corresponde la plástica de la manera más fiel.

* * *

La erección de los templos de la fe cristiana y la demolición de los paganos marcan por igual el período de construcción de Constantinopla en el mismo emplazamiento de Bizancio, ciudad comercial griega y foco fecundante de la ciencia, el arte, la religión y el idioma helenos, herencias recibidas por la nueva ciudad. De esta guisa, mientras que en Europa surgían hacia su cenit los pueblos germanos, y Roma descendía hacia su nadir, en gran porción del Este se alzó el imperio romano cuya capital, Constantinopla, es designada alternativamente con el nombre de Bizancio, por el soplo helenístico que esta le infundió. Sin duda que todavía en el siglo IV esta carga de la atmósfera social tiñe con sus características todas las expresiones de la cultura, aun las cristianas. Más aún: en términos rigurosos, solo hacia el siglo VI (y el VII) Constantinopla sube a su gloria como luminaria del universo cristiano, mientras palidecen los grandes focos helenísticos: Alejandría, Atenas, Antioquía e inclusive la vieja Roma.

Es debido a estas causas que cuando Constantino funda el imperio de oriente, con este no entra de inmediato la imposición de una plástica ascética. Por el contrario, el universo helenístico se empotra dentro del arte de la nueva entidad social. Fue necesario desprenderse de este lastre, aprendiendo al mismo tiempo de él, para lograr la conformación de una plástica que respondiera a las exigencias del dogma y, por ende, de toda la regimentación —cohesiva y hierática— del entorno social. De otra parte, el mundo griego y el oriental no dejaron de lanzar su aliento sobre el imperio de estreno, lo que hizo que Constantinopla se hallara en condiciones de favor para reafirmar y expandir mucho del carácter en que se formó. Fue así como en aquel asiento del imperio se creó el caldo de cultivo mayor para la grequización de occidente.

Tal es la doble faz del arte bizantino, tal como es doble la faz de la estructura social. Esta doble faz puede observarse en su misma fuente, los medios de la expresión, cuando en tiempos del emperador Heraclio el idioma griego dominaba sobre el latino, mientras que, contemporáneamente, la vida política, espiritual y social era profundamente teológica, acaso como no lo fue nunca.

* * *

La consabida expresión de que todo ciclo de arte es precedido por un ciclo ideológico, de la misma manera que este surge de las entrañas en que la vida de relación entre los hombres se plasma, tiene cabal cumplimiento en la plástica del orbe cristiano. Es en el Próximo Oriente (grandes ciudades de Egipto, Asia Menor y Siria) donde se elaboran el culto y el dogma cristianos, antes de que la Iglesia obtuviera la acogida estatal. Y es ese, justamente, el más activo foco helenístico, de una parte; y de otra, es allí donde florece primero el arte cristiano. Constantinopla, la

capital del Imperio de Oriente nacido de la escisión consumada en 395, se constituye en centro de ese movimiento plástico que abarca durante los siglos IV, V y VI todo el contorno oriental del Mediterráneo.

En este vasto radio de influencia se perciben con claridad las dos corrientes en cuyas interioridades bulle la lucha por la incorporación de una ideología al sentimiento plástico, a ese *parlar visibile* de que habla Dante en la más reveladora de las expresiones. En las ciudades de la costa la estética helenística se prolonga por más tiempo. En las regiones del interior, asiento de los monasterios, el arte conquista primero que en otros lugares las formas simbólicas para expresar el dogma en imágenes. En Siria y en el Egipto copto, los monjes decoran los conventos con frescos y relieves de la nueva manera.

Mas alcanzar una nueva estética no es fácil. Durante los siglos IV y V el dominio del arte popular o de imaginación es evidente, es decir, el de las licencias del desenlace griego, de gusto fastuoso, que tiene su sede en un vasto hemicíclo (Egipto, Siria, Asia Menor y Armenia), cuya línea directriz se encuentra en Constantinopla. Este estilo (como ocurre en toda disolución social) se caracteriza por lo sobrado. "Jamás tamaño lujo material, dice Elie Faure muy justamente, sujetó el sentimiento popular a la letra de una religión que pretendía ser únicamente encarnación del espíritu". Un alarde de esta naturaleza no estaba destinado a perdurar. En el siglo V el arte bizantino entra en receso. Sus exhuberancias y suntuosidad no se avenían con la abstinencia del mundo de que estaba hecha la idea cristiana.

Mientras esas formas disfrutaban de la presencia en los templos, en el fondo de los conventos se preparaba la elaboración de un arte de fisonomía diametralmente contraria a la anterior, cuyas soluciones llegarían a imponerse con incontrastable poder. Un antecedente de esta palpitación soterrada (que suele darse en todos los tiempos en convivencia con las formas aceptadas pero en trance de muerte) es la Basílica de Kalat Simán (450-470), en la que aparece el arco en tanto que desaparece el elemento orgánico de la construcción. Bajo el influjo del monaquismo, Siria busca nuevas soluciones en las estructuras arquitectónicas, más acordes con la disciplina cristiana. Todos los recursos que "inventa" se funden a la mole de la basílica en impresionante unidad. Aun aquellos como el arco ciego que cierra los vanos y enmarca el pórtico achatado cumplen la unánime función de sustento y decoración de la fábrica. Estas audaces, y más que audaces, profundas plasmaciones estéticas de una doctrina rígidamente unitaria, resaltan más claramente en el Martirión de Rusafale (de la iniciación del siglo VI).

Ya en esta centuria no existe ni recuerdo del arte alborotado del bullicio del desbarajuste griego. La plástica es ahora hierática, imbuída del estatismo del dogma, simétrica, sistemática, acompasada, ascética, litúrgica.

* * *

Es este también el período estelar del imperio bizantino, el del emperador Justiniano, quien gobierna durante 38 años (del 527 al 565). Justiniano y su esposa Teodora constituyen una pareja singular de jefes de

Estado. Emprende la restauración del *imperium romanum*, reconquista el Norte de Africa, ejerce dominación sobre territorios de Italia y del Sur de España desalojando a vándalos, ostrogodos y visigodos y afianza definitivamente la posición del cristianismo, haciendo de su ortodoxia la ideología del Estado y de la sociedad, a la vez que barre con todos los rezagos del pensamiento helenístico. Los últimos maestros del neo-platonismo no quedaron indemnes de aquel huracán y, desterrados del imperio, fueron a difundir sus enseñanzas a Persia. El cristianismo se dilató por el mundo pagano de Africa, Arabia, Rusia meridional y el Cáucaso, y no era raro que príncipes hunos y hérulos entrasen a Constantinopla a recibir humildemente el bautizo. Cuando Justiniano opina, su opinión tiene validez de ortodoxia, privilegio ante el cual se rinden todos, incluso el Papa Virgilio. El emperador, en estas alturas del "culto a la personalidad", resolvía problemas de fe por decreto. La pauta ética de aquella sociedad edificó monumentos jurídicos como el *Codex Justinianus*, los *Digestos* o *Pandectas* y el *Corpus juris civilis* que abarcaron todo el imperio y dieron cimiento a la enseñanza del derecho. A ello se agregaban las resoluciones y las *nuevas* o *novedosas* (llamadas también *novelas*), promulgadas por el emperador. El tejido ideológico de la sociedad era así tan cerrado como perfecto, y de la misma tesitura, exactamente, era el arte.

* * *

Sobre la vieja basílica de Constantino, destruída por el incendio de la sublevación popular acaudillada por Nika, que Teodora ahogó en sangre de tan despiadada manera, Justiniano hizo alzar a Hagia Sophia (532-37), el *chef d'oeuvre* de la arquitectura cristiana oriental. Y es aquí mismo donde puede apreciarse la diferencia de dos estéticas, dictadas por bloques sociales diferentes. El templo de Constantinopla era de una riqueza interior deslumbrante, como testimonio que era de la libre imaginación de una sociedad desasida de sus lazos normales. Ese esplendor de piedras preciosas, relieves y mosaicos en que poco había de aliento litúrgico —y sí mucho de recargos de estilo— cede el campo a la grande sobriedad de la plástica cristiana, sometida a la disciplina del dogma.

La armonía de los elementos arquitectónicos, la fusión íntima (el "monismo plástico", si se nos permite esta expresión) es perfecta en esta basílica: se trata de un "estilo", de la plasmación de una estética, si se entiende por esta el conjunto de normas pensadas en que una sociedad vierte su imagen. No tiene así nada de raro que Santa Sofía irradie por doquier su influjo arquitectónico, en aquel universo cristiano, lo mismo en Asia que en Occidente; tanto en Egipto como en Rusia. Ni que su cúpula, monumento al equilibrio plástico, aún en pie, sea desde entonces la madre de una familia que levanta sus moles por todo el mundo occidental.

Además de Santa Sofía, surgen edificios de la nueva fe en toda la amplitud del imperio. En Constantinopla son innumerables las iglesias, en las que resaltan los muros revestidos de mosaicos sobre fondo de oro, entre las cuales debe citarse la de "Los Apóstoles", cuya fábrica se debe a la emperatriz Teodora. En Jerusalén, Efeso, Salónica y otras ciudades fueron construídos templos de este mismo esplendor. En Rávena, cuando la corte estuvo radicada allí (siglos V a VIII), se levantan las basílicas

de *San Apolinare nuovo*, *San Apolinare in classe* y *San Vital* en el período en que la restauración de Justiniano —y con esta la del arte cristiano— llegaba a culminación.

Una transformación cuyo instrumento intelectual fue el de una ideología integralmente unitaria, como la cristiana, debía necesariamente expandirse a todas las manifestaciones de la cultura, que en esa fuente tomaban aliento y alimento. La poesía encontró parangón con los nuevos tiempos en los modelos de la más antigua poesía griega, de contenido igualmente unitario. En asuntos históricos, Procopio fue un representante auténtico de aquella mentalidad. La corte fue foco de atracción de mantenedores de la cultura, en todos los órdenes, y Constantinopla maduró como epicentro de las escuelas de capacitación de la juventud del imperio. Carreteras y puentes formaron parte en toda la amplitud de este de aquel soplo de inspiración, tanto como las descomunales cisternas alzadas sobre centenares de columnas, que aún en la actualidad surten de agua a los pobladores.

Cuando esta reestructuración espiritual y material ocurría, era Constantinopla la ciudad que se hallaba más favorecida, en el orden material en la órbita espacial del imperio. Sus puertos (el Cuerno de Oro) eran los más importantes del mundo de entonces, como centros del intercambio comercial entre Europa y Asia. Vastas caravanas cruzaban a Turquía y a Persia. Por las Columnas de Hércules las naves griegas enrutaban hacia el misterioso Atlántico y el Mar Rojo, bordeaban el Africa y se aventuraban hasta la India remota. De esta guisa, al “absolutismo” del control económico correspondía el del poder imperial y el del dogma cristiano. Una trilogía unívoca, tan cerrada como la parábola del propio arte bizantino.

* * *

Las primeras manifestaciones de la “plástica pensada”, como ya lo dijimos, parten de Siria y Egipto, fuertes focos del monaquismo. De fines del siglo IV o principios del V suele citarse el excepcional relieve “Jesús entre los Apóstoles” (Museo del emperador Federico, Berlín), en el que la absorción de la escultura por la arquitectura es patente y el ritmo alterno de figuras y columnas, lo mismo que el de pliegues y estrías, obedecen a un concepto de la composición, unitario, integral. El “Sarcófago de Junio Basso”, del siglo IV (cripta de la Basílica Vaticana) responde a las mismas internas expresiones de la composición y del estilo rítmico, es decir, es también preanuncio de la llegada de un nuevo criterio estético, acorde con la comunidad social. Pero, tal como en las catacumbas, un simbolismo ingenuo se interpone a veces en el camino que conduce al abandono del paganismo plástico. En un sarcófago de Rávena, del siglo V, puede verse la alegoría del cordero para expresar a “Cristo sobre los ríos del Paraíso”. Al centro está el “Cordero”, a los lados Pedro y Pablo, y en los extremos se alzan palmas de recordación asiria. No obstante, la ejecución es bastante más avanzada que la catacumbaria del mismo carácter, hacia el vaciado estático.

En el relieve copto, posiblemente del siglo VI, “Jesús entre dos Angeles”, del Museo Emperador Federico, de Berlín, se hace transparente el

sello arquitectónico de la escultura en el ámbito cristiano. Al menos allí aparece ya el llamado *horror vacui* de la idea cristiana, generalmente tan mal interpretado, pero que no es otra cosa que la aplicación de un criterio espacial diferente del físico. Partiendo del principio de “llenar una superficie”, primero, se cubre dentro de ella todo vacío, ornamentalmente y, segundo, se traza la figuración no desde el punto de vista de sus propias proporciones sino desde aquel de las medidas del vacío que debe ocupar y del general de la obra, a fin de lograr el equilibrio total de la composición. En otras palabras, se trata de otro estilo, de otra estética, diametralmente opuestos no solo a la normación estética del desenlace helenístico sino, por su misma interioridad, a la similar por su método de creación, del mundo antiguo.

Son estos fenómenos de una sencillez alarmante. Pero como la filosofía del arte nacida del desarrollo de las ciencias naturales, como su secuela lógica en una sociedad basada en la preeminencia del individuo —y de lo individuo— insiste en disminuir el valor estético de todo arte que no se parezca a sus moldes ideales, y como ese criterio es el general, todavía, en la sociedad, no sobra la recalcitrancia que busque poner en claro el inmenso acontecimiento que para la plástica comporta la gran transformación traída por el cristianismo. En fechas, ese tránsito no deja de sobrecogernos. En el “Gran Cáliz de Antioquía”, por ejemplo, de la colección de Fahim Konchakji, de Nueva York, “El Salvador y ocho de sus Apóstoles”, acompañados de pájaros y pámpanos entretejidos en canastilla, presentan una simultaneidad de paganismo y exégesis plástica cristiana, realmente conmovedora. Pero esta obra es de mediados del siglo IV. En el tapiz copto “San Teodoro”, de la Colección John D. Rockefeller, de Nueva York, la rigidez geométrica y la asepsia de la concepción del color indican la entrada a un universo ausente de las sensualidades del ojo. Pero esta obra es ya del siglo V. Así, en un corto número de años, la plástica se afianza en sus nuevos derroteros, tal como se afianza la sociedad de que se nutre.

* * *

Tal como se cree hoy de los artes malamente denominados “abstractos”, es más bien general el criterio de que los orígenes del arte cristiano se encuentran en las formas plásticas arcaicas, ya sea por el planismo de las tintas, el geometrismo, la impasibilidad de las imágenes o el contorno dibujístico fuertemente marcado de las figuras. Se habla, por ejemplo, de que la llamada “Escena Litúrgica” (siglo I) de Dura Europos, entre Siria y Mesopotamia —hoy Salihiyé— cerca del Eufrates, es uno de los orígenes del arte cristiano. Conviene aclarar este concepto, que los estudiantes poco avisados de nuestro medio suelen encontrar en los textos y que, bajo el poder de la letra escrita, perturba definitivamente el juicio para orientarse en estos asuntos del arte. Siempre tuvo lugar en la historia el “acarreo” de elementos para la adecuación a otro estilo, pero ello en ningún momento permite hablar de “un regreso”, porque ni en arte —ni en nada en absoluto— se dan las repeticiones. Ese es un espejismo de meros factores externos, por la sencilla razón de que las sociedades, de cuyas entrañas surge la plástica que las expresa en el territorio de las imágenes,

tampoco se repiten. Hay desde luego un molde general —una estética— para las expresiones del “arte pensado o mental”, tal como existe uno —también una estética— para las que se atienen a las ficciones visuales. Pero dentro de estos marcos, cada gran ciclo del arte es completamente nuevo, tal como es nueva la sociedad que le infunde su soplo.

Y así como en los tiempos actuales los creadores plásticos no atinan propiamente con los elementos que la sociedad contemporánea (la más compleja de todas) les dicta desde los movimientos fisonómicos de su propio interior, así también ninguna gran forma del pasado llegó al arte de una vez, ya hecha y formada, como por ensalmo. Cuando decimos que las miniaturas de “El Génesis”, de la Biblioteca del Estado, de Viena, originarias del siglo V (a las que se cree tomadas de un modelo del siglo II) marchan estilísticamente en dos direcciones encontradas: detallismo paciente y trazo esquemático; hieratismo y rezagos de perspectivas de una pintura espacial, parece que nos estuviéramos refiriendo a gran parte del arte de nuestro mundo moderno. Y lo mismo podemos afirmar de la “Entrada de Cristo a Jerusalén” (siglo VI sobre modelos del II), que es una miniatura del manuscrito de los Evangelios, de la catedral de Rossano. La composición de esta miniatura la divide en dos cuerpos: en el superior se extiende la escena de la entrada de Jesús, y en la inferior aparecen cuatro profetas de la antigua ley, con el característico monorritmo de los ademanes y de los mantos, que parece ser patrimonio de la plástica mental. Otras miniaturas suelen presentar avances en esta pugna interna por alcanzar un estilo independiente. Las miniaturas del “Rótulo de Josué”, por ejemplo, del siglo VI sobre original del IV, ostentan dos características centrales del estilo plano: la preponderancia del dibujo, en primerísimo término y, dentro de este, la tendencia a una simbología geométrica, en este caso a una simetrización angular de la indumentaria de las figuras, lo que alude a un lenguaje dramático. Además, las figuras tienden a plasmar sus contenidos no por la expresión externa de las fisonomías, sino por la geometría lineal de las posiciones y los ademanes.

Es interesante recalcar esta lucha entre las dos plásticas, no solo porque en ella se transparenta el afianzamiento de una nueva ordenación social, sino por la implicación que este hecho histórico tiene en el territorio del arte. Esa contienda, aparentemente *suave*, es, en el fondo, la lucha entre la plástica concebida en el espacio físico, en las tres dimensiones del visualismo personal del hombre como contralor absoluto de la medición de las cosas, que presentan estas en su expresión corporal según la perspectiva, con sus propias dimensiones y sus límites, y la plástica concebida fuera del espacio físico que ve las cosas en la mente tal como ellas son en la realidad. Entonces, puede observarse: primero, que se trata, en el seno de la plástica, de la pugna de dos ideologías, la pagana de la decadencia y la cristiana; segundo, que esta pugna interesa a la técnica artística, y tercero, que ella viene acompañada de un concepto de aplicación, en la práctica, a la forma abstracta de la arquitectura.

Insistimos tenazmente. Como hoy están ocurriendo problemas de esa índole, conviene insistir, con tozudez didáctica, en aquella inmensa crisis del arte, tan incomprendida por la teórica filosófica del estetismo habitual. Esta, que vamos a llamar “la lucha plástica contra el espacio

físico", no surgió espontáneamente de la idea cristiana. Fue necesario apelar a formas anteriores para la incorporación de la idea nueva en el arte. La plástica oriental, concebida fuera del espacio físico, prestó sus elementos, en calidad de herramientas, a las nuevas expresiones del arte cristiano. La proximidad de Persia, cuyo arte florecía durante la dominación de los Sasanidas, ejerció influjo sobre la nueva concepción. Pero si existe parecido técnico, la expresividad es ya completamente diferente. Si se pretende hablar de retornos, acaso la teoría del "eterno retorno" de Nietzsche no sea la más justa. Y si se insiste en buscar una fórmula geométrica que exprese estos aparentes regresos, quizás se acerque más a la verdad la famosa "espiral" de Goethe, según la cual en cada vuelta se llega frente de la anterior, pero siempre más adelante.

* * *

Y no se diga que el cambio no interesa profundos problemas del arte, que tienen atinencia con la estética, con el criterio sobre la belleza, como plasmaciones de la estructura social. De la línea sinuosa, adornada, a que ha llegado el arte en la anarquización de los pueblos griegos, se pasa al esquema simétrico. Ahora la decoración es plana. El relieve mismo es somero y el color es el vehículo empleado para diferenciar sus calidades escultóricas, en una fusión cuasi integral de escultura y pintura, a la que se agrega la de estas con la masa arquitectónica en el interior de los templos. Pintura y escultura se simplifican, se convencionalizan, abandonan toda preeminencia individualizadora, y la verdad es que así refulgen más armónicamente, por cuanto se trata de la entonación de un ritmo total.

En la ornamentación, la hoja de acanto es ahora un esquema plano, puramente geométrico (tanto, dicho sea de paso, como se ve en la figuración de las dos palomas quimbayas, porque en todas partes se dan los mismos fenómenos). En la pintura, el mosaico presenta estas mismas calidades convergentes. Se trata de una pintura rígida y esquemáticamente dibujada, no por la dificultad de trabajar el mosaico, como se ha dicho de ella, sino por ser el conducto de una concepción concreta e intransferible. Es el adiós dado por una plástica a una sociedad que en su decadencia llegó al imperio de lo transitorio, lo anatómico, lo móvil. El tiempo y el espacio en esa plástica derivan de una ideología basada en el principio de la eternidad, Esas figuras demacradas, ascéticas, tiesas, en cuyos rostros, de ojos inverosímiles que invaden la fisonomía, aparece una *angustia fija*, no son arte horripilante, como las mentalidades individualistas se acostumbraron a mirarlas: son la exacta y sabia grafía plástica del dramatismo cristiano. Y, consideradas en términos de estilo, esas obras no son más pero tampoco menos que los frisos persas, la decoración figurada egipcia, las Apsaras de Angkor, las Panateneas o el arte de todos los pueblos antiguos, incluso los americanos, cuya aparente similitud se basa por entero en similitudes de la conformación de la sociedad.

No cabe duda que la obra de arte bizantina es el resultado de una concepción de la belleza, en la que todos los elementos concurren, como variados vehículos de la expresión, a una férrea unidad céntrica. En el mosaico impera la composición en fila rítmica, en dos dimensiones, sin

que aparezca la tercera o de profundidad, porque en esta normación estética la perspectiva la da la masa arquitectónica y no la plástica independientemente considerada. La fila monorrítmica, simétrica, con mantos que caen oblicuamente en el mismo sentido de dirección, como en una danza estática, se adecúa al templo, ganando su fuerza plástica precisamente de esta sumisión voluntaria, es decir, de esta libertad artística. Estas composiciones acompasadas, transcritas sobre un tiempo inmóvil, presentan con esplendidez unos pocos colores esenciales, también planos, por cuanto el modelado colorístico (aunque muchos no lo entiendan aún) corresponde a los espacios físicos. La tinta o planismo del color es algo que "repite" (usemos la palabra) las extensas superficies de color entero de todas las épocas antiguas, pero con un lenguaje diferente al de estas. Los fondos, tal como ocurre en esta clase de composición, tienen valor primordial y comparten la proporción general con las mismas figuras. Estos fondos son generalmente de azul oscuro o de oro, y se hallan sabiamente transferidos a un mundo sin línea de horizonte o de suelo, ni siquiera cuando aparece en ellos la palmeta de origen asirio, cuyo papel es el de elemento compensador dentro de la composición general. El conjunto del mosaico fulgura de colores vivísimos y pesados. En ocasiones, los mosaicos alcanzan vastas dimensiones, hasta cubrir los muros interiores y aun las bóvedas de las cúpulas de los templos.

BIBLIOGRAFIA DE FACIL CONSULTA

"Estilos Artísticos", K. D. Harmann, Colección Labor. — "Para saber ver", Matteo Marangoni. — "Histoire de Byzance", Lemerle (Presses Universitaires). — "Tratado de Estética", Luis Vidales. — "El Arte Medieval", Elie Faure (Poseidón). — "Historia Universal", dirigida por Walter Goetz, Espasa-Calpe, S. A., Madrid 1962 (Tomo II). — "Mil obras maestras del arte universal", Publicaciones del Instituto Gallach de Librería y Ediciones, Barcelona (Tomo I).