

Alois Riegl

El arte industrial tardorromano

Introducción de Emil Reisch
Apéndice de Otto Pächt



La bota de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 52

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original, *Spätrömische Kunstindustrie*, 1901, 1927.

© de la presente edición, Visor Dis., S. A., 1992

Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid

ISBN: 84-7774-552-8

Depósito legal: M. 32.733-1992

Composición: Visor Fotocomposición

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Rógar, S. A.

Fuenlabrada (Madrid)

Índice

Prólogo, <i>Emil Reisch</i>	11
Introducción	15
1. Arquitectura	31
2. Escultura	75
3. Pintura	189
4. El arte industrial	209
5. Los rasgos fundamentales de la voluntad artística tardorromana	299
Apéndice, <i>Otto Pächt</i>	311
Bibliografía	317
Índice de las reproducciones en el texto	321
Índice de láminas	327
Índice analítico	329

Introducción

Hace algunos años, el Ministerio de Educación del Imperio Austro-húngaro me pidió que, para una publicación sobre monumentos del arte industrial antiguo en Austria y Hungría, me hiciera cargo de la parte correspondiente a la época posterior a Constantino el Grande y al llamado periodo de las migraciones. Acepté de buen grado, ya que ello me brindaba la magnífica oportunidad de ampliar y profundizar mis investigaciones acerca de la historia ornamental, en un campo extraordinariamente importante y fructífero a este respecto. La propia naturaleza de la tarea propuesta aconsejaba una división en dos partes: la primera parte había de responder a los interrogantes acerca del destino del arte industrial en los pueblos hasta entonces protagonistas del desarrollo histórico —los pueblos mediterráneos—; la segunda había de establecer en qué medida los pueblos recién incorporados al mundo cultural —los pueblos germánicos—, habían contribuido a la formación de las artes plásticas en los cinco siglos y medio comprendidos entre Constantino el Grande y Carlomagno. La primera parte había de descubrir los vínculos que nos remitían a la antigüedad clásica, mientras que la segunda parte debía determinar los primeros gérmenes del arte medieval y cómo éste se desarrolló a partir del siglo IX en los pueblos romanos y germánicos. La primera parte me pareció siempre la más importante, puesto que no podía pensarse en una feliz solución de las tareas planteadas en la segunda parte, si antes no se daba una respuesta satisfactoria a los interrogantes formulados en la primera.

Al ofrecer ahora a la luz pública la primera parte, me veo obligado a dar una explicación acerca de por qué el contenido de la misma parece superar, por un lado, y no alcanzar, por otro, las expectativas creadas por el título común de la obra. No las alcanza porque no se encuentran mencionados ni mucho menos todos los tipos de monumentos del arte industrial tardorromano, y las supera porque junto al arte industrial aparecen los otros géneros del arte, sobre todo la escultura, con un tratamiento casi igual al del arte industrial.

La explicación de esta aparente incongruencia entre el título y el contenido se debe a que mi intención se centraba no tanto en dar a conocer monumentos sino mucho más en definir las leyes imperantes en el desarrollo del arte industrial tardorromano. Estas leyes, en la época tardorromana como en cualquier otra, son comunes a los distintos géneros del arte, por lo que las observaciones respecto a cada ámbito resultan válidas para los otros, y se apoyan y complementan entre sí. Sin embargo, estas leyes no se habían precisado hasta ahora con claridad ni siquiera para la arquitectura, escultura y pintura del periodo tardorromano, fundamentalmente por hallarse fuertemente arraigada la idea preconcebida de que sería vano el esfuerzo por buscar en la antigüedad más tardía la existencia de leyes positivas del desarrollo artístico. Así pues, proponerse hoy día describir la esencia del arte industrial tardorromano significa verse obligado por circunstancias externas a ampliar esta descripción a una caracterización del arte tardorromano en general.

La fase más tardía del arte antiguo es ciertamente el continente oculto en el mapa de la investigación en la historia del arte. Ni siquiera se han establecido una denominación o unos límites que puedan pretender validez general. La causa de este fenómeno no ha de buscarse en la inaccesibilidad externa de este campo: antes bien, éste se halla abierto en todas direcciones y ofrece un rico y abundante material de observación, incluso en gran parte publicado. Lo que hasta ahora faltaba eran las ganas de adentrarse en él. En este viaje de exploración, nadie se prometía suficiente satisfacción personal ni la amable comprensión del público. Se pone, pues, de manifiesto el hecho ya innegable de que, en último término, las tendencias intelectuales imperantes en cada momento marcan la dirección de la ciencia, a pesar de la apariencia independiente y objetiva de ésta, y tampoco el historiador del arte puede desvincularse sensiblemente de las exigencias artísticas específicas de sus contemporáneos.

Si a continuación vamos a emprender la investigación de este ámbito, hasta ahora poco atendido, al menos en sus rasgos característicos más generales y determinantes, esto no se debe a que el autor se sienta por encima de la lamentada imperfección de la mente humana, sino a que considera que nuestro desarrollo intelectual ha llegado a un punto en el cual la resolución de los interrogantes acerca de la esencia y de las fuerzas motrices de las postrimerias de la antigüedad puede encontrar el interés y la comprensión general.

¿Pero no será una exageración presentar el arte en el ocaso del Imperio romano como un ámbito absolutamente sin explorar? Por lo que a los monumentos paganos se refiere, apenas podemos contradecir este planteamiento. Como ejemplo puede mencionarse que un monumento fundamental del tipo referido, y cuya fecha está claramente determinada, como el complejo de construcciones dioclecianas en Spalato, no ha tenido desde el siglo pasado una publicación completa que persiguiera unos fines de inves-

tigación científica. Según las divisiones de la investigación histórica hasta ahora habituales, esta tarea debería corresponder a la arqueología clásica. Sin embargo, ¿quien pretendería reprocharle a ésta que no mostrara ningún interés por la agonía de la antigüedad, en un momento en que Mice- nas y Pérgamo estaban surgiendo de las ruinas? Cuando, a pesar de ello, en alguna ocasión se decidió a tratar alguna de estas obras tardías, esto se hizo normalmente más por sus contenidos de antigüedad histórica que por sus formas artísticas. Y cuando encontramos una excepción, ésta se debe con toda seguridad a un investigador cuyo interés por el arte no se detenía en los límites de la antigüedad clásica, lo que le permitía reconocer incluso en las obras de la antigüedad más tardía, entre los signos de acabamiento y descomposición, los gérmenes de un nuevo surgir y florecer. Por ello, lo mejor que se ha dicho hasta ahora del arte del Imperio romano en los siglos III y IV procede de un historiador del arte de la vieja escuela, al que cualquier parcelación le era ajena, y que, precisamente por esta razón, es uno de los más grandes y de más amplia visión: Jakob Burckhardt, *Die Zeit Konstantins des Grossen*, 2.^a ed., pág. 260 ss.

Sin embargo, los monumentos de claro carácter pagano constituyen la minoría, sobre todo si marcamos el comienzo del periodo que nos ocupa con el edicto de Milán de Constantino el Grande. La mayor parte de las obras de arte de esta época se realizan por encargo de cristianos, algo que ya se manifiesta de un modo más o menos claro en los rasgos externos. ¿Es que acaso estos monumentos artísticos cristianos pertenecen a un ámbito también sin explorar, cuando existe desde hace tiempo e incontablemente una denominación, arte paleocristiano, que lo designa? ¿Y no ha producido este arte paleocristiano una bibliografía casi inabarcable?

En efecto, no sólo se han publicado en un gran número las obras de arte paleocristiano (aunque ciertamente no de un modo completo y menos aún con la exactitud deseada), sino que además ya han sido tratadas historiográficamente en varias ocasiones. Pero si cogemos cualquiera de estos libros recibiremos casi siempre la misma respuesta a la pregunta sobre la esencia del arte paleocristiano: el arte paleocristiano no sería otra cosa que el arte antiguo pagano, despojado simplemente de todos los rasgos externos, y por tanto chocantes, del paganismo. Por supuesto, el historiador del arte paleocristiano no considera necesario decir en qué consistía la esencia artística de la antigüedad pagana de aquel periodo tardío. Por eso nos vemos obligados a apelar a este respecto a los historiadores de la antigüedad pagana, y éstos, como ya hemos mencionado antes, prácticamente no nos dicen nada sobre esta fase final de su evolución.

El tratamiento que, en tan importante medida, ha recibido el arte paleocristiano en los últimos decenios por parte de la investigación, ha sido más el del anticuario que el del historiador del arte. Esta afirmación no ha de entenderse ni mucho menos como un reproche contra el método de investigación hasta ahora empleado y sus representantes, en tanto que no

sólo los éxitos obtenidos por ellos tienen un valor insustituible como fundamentos de la historia del arte propiamente dicha, sino que además toda la tendencia de la investigación de los últimos treinta años ha exigido de un modo prácticamente obligatorio aquella orientación de anticuario.

El rasgo característico de la investigación histórica de la generación que se dispone a ceder el puesto a la siguiente, encaminada a nuevos objetivos, consistía en una preferencia unilateral por las ciencias auxiliares. En la historia del arte —tanto del antiguo como del moderno— esto se plasma en una atención y sobrevaloración desproporcionadas de la iconografía. No cabe duda de que la seguridad en el enjuiciamiento de una obra de arte sufre una merma considerable si no se tiene claridad sobre el contenido de imágenes e ideas que han encontrado en ella su plasmación sensible. A mediados del siglo pasado, las lagunas a este respecto comenzaron a sentirse de un modo opresivo. Y como éstas sólo pudieron cubrirse por medio de un amplio recurso a la ayuda bibliográfica, y no a la relacionada con las artes figurativas, se llegó a enormes investigaciones sobre fuentes, en las que en gran parte se agotó nuestra bibliografía de la historia del arte en los últimos tres decenios. Nadie va a tratar de discutir que con ello se ha sentado un fundamento indispensable para asegurar el futuro edificio de la historia del arte; pero tampoco se puede negar que con la iconografía sólo se ha reforzado el fundamento y que la ejecución de la obra propiamente dicha habrá de corresponderle a la historia del arte.

Con ello creemos haber demostrado nuestro derecho a afirmar también de los monumentos cristianos del arte antiguo más tardío, que, al menos en lo que se refiere al carácter artístico que se manifiesta en ellos —como contorno y color en el plano o en el espacio—, se trata básicamente de un ámbito hasta ahora inexplorado. Lo que se suele aducir para expresar con mayor precisión este carácter se reduce a lo que ya se decía hace medio siglo: se tilda al arte antiguo más tardío sencillamente de «no clásico».

Con esto, se crea un abismo infranqueable entre el arte tardorromano y la antigüedad clásica precedente. Y así, por la vía de la evolución natural, jamás se habría podido transformar el arte clásico en arte tardorromano. Esta visión tiene que resultar chocante, sobre todo en una época en la cual la evolución se ha convertido en el principio de toda concepción y descripción del mundo. ¿Y es que acaso en el arte de finales de la antigüedad habría de haberse detenido la evolución? Una hipótesis de este tipo habría resultado inadmisible, de modo que se recurrió a una violenta interrupción del desarrollo evolutivo debido a las invasiones germánicas. Desde el alto nivel evolutivo, al que le habían llevado los pueblos mediterráneos, el arte figurativo habría sufrido un violento descenso motivado por el carácter destructivo de los pueblos germánicos que invadieron el norte y el este del Imperio romano, de forma que a partir de Carlomagno habría de comenzar una nueva evolución ascendente. El principio de la evolución quedaba con ello incólume pero, a la vez, se aceptaba la intervención violenta de

las catástrofes, como en otro tiempo había hecho la historia geológica de la creación.

Resulta significativo que nadie se haya propuesto nunca investigar más de cerca el presunto proceso de destrucción violenta del arte clásico por parte de los pueblos germánicos. Sólo se hablaba en general de «germanización», y se dejaban los detalles de ésta en una nebulosa infranqueable que, de haberse disipado, habría puesto en entredicho la solidez de la hipótesis. Pero, ¿por qué habría podido ser sustituida ésta, si se daba por hecho que el arte tardorromano sólo podía suponer decadencia y nunca progreso?

El objetivo principal de las investigaciones contenidas en este volumen consiste en romper con este prejuicio. Sin embargo, antes de nada, se debe decir que no se trata del primer intento en este sentido, sino que ya ha habido dos anteriores: uno de ellos ha sido el emprendido por mí mismo en las *Stilfragen*, publicadas en 1893*; el otro, por F. Wickhoff en el texto introductorio a la publicación realizada conjuntamente con W. v. Hartel del Génesis de Viena (Viena, 1895). Creo haber aportado la prueba en las *Stilfragen* de que la ornamentación bizantina e islámica de ramas vegetales en la Edad Media procede por una vía evolutiva directa de la ornamentación rameada de la antigüedad clásica, y de que los nexos de unión entre ellas se hallan en el arte de los diádocos y del Imperio romano. Así que, por lo menos con respecto a la decoración con ramas vegetales, en el periodo tardorromano no se daría una decadencia sino un progreso o cuando menos, un desarrollo con valor propio.

La acogida que encontraron mis investigaciones por parte de los estudiosos interesados en este tema reflejó una curiosa división de opiniones: aquellos autores que, como Otto v. Falke, A. Kisa, etc., tenían una relación práctica con los monumentos correspondientes, se mostraron más de acuerdo, mientras que los autores de una línea más teórica mantuvieron una actitud más indiferente. Sin embargo, y por lo que yo sé, no se ha exteriorizado ninguna objeción directa.

Desde 1893 se han publicado repetidamente tratados que tenían específicamente por objeto la ornamentación bizantina y que, como había ocurrido siempre hasta ahora, partían del motivo y su significado concreto y no —como yo había hecho— del tratamiento del motivo como forma y color en el plano y en el espacio: dichos tratados no mencionaban en absoluto lo expuesto por mí. El que de un modo persistente se haya evitado corroborar o contradecir mis conclusiones, parece que sólo puede explicarse por la incapacidad de identificarse con mi interpretación general de la esencia de la evolución artística y, por tanto, de seguir mis argumentaciones.

* [Edic. española: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, G. Orli, 1980. Trad. de F. M. Saller; Introducción de I. de Solá-Morales. N. del E.]

Los investigadores referidos no han logrado zafarse de la interpretación antigua, que ha dominado en los últimos treinta o cuarenta años en la concepción de la esencia creativa del arte figurativo.

Se trata de aquella teoría que generalmente se relaciona con el nombre de Gottfried Semper, y para la que una obra de arte no es otra cosa que el producto mecánico resultante del objetivo utilitario, la materia y la técnica. En el momento de su surgimiento, esta teoría fue considerada con razón como un avance significativo frente a las concepciones totalmente confusas del periodo romántico inmediatamente anterior. Sin embargo, ya ha llegado el momento de que pase definitivamente a la historia porque, como tantas otras teorías de mediados del siglo pasado, en la que en principio se suponía el mayor triunfo de las ciencias naturales exactas, la teoría artística de Semper ha resultado ser un dogma de la metafísica materialista.

Frente a esta concepción mecanicista de la esencia de la obra de arte he mantenido en mis *Stilfragen* una concepción teleológica —siendo, según creo, el primero en ello—, descubriendo en la obra de arte el resultado de una voluntad artística (*Kunstwollen*) determinada y consciente de su objetivo, que se impone en pugna con el objetivo utilitario, la materia y la técnica. A estos tres últimos factores ya no les corresponde aquel papel positivo y creativo que les atribuía la llamada teoría de Semper, sino más bien un papel negativo y que actúa como freno, constituyendo algo así como los coeficientes de rozamiento dentro del producto final.

Con la voluntad de arte se introducía en la evolución un factor motriz con el cual en un principio no supieron qué hacer los investigadores presos de las concepciones existentes hasta ese momento. Y por esta circunstancia creo que se explica la posición expectante que aún hoy, tras siete años, mantiene la mayor parte de los colegas pertenecientes a los mismos ámbitos de la investigación artística frente a las concepciones expuestas en mis *Stilfragen*. En segundo lugar, puede haber contribuido también el hecho de que mis investigaciones en las *Stilfragen* se limitaban exclusivamente al campo de la decoración; pero como un prejuicio muy extendido considera a las artes figurativas no sólo superiores sino que además imagina que estas obedecen a leyes especiales, era casi inevitable que, incluso entre los que admitían la solidez de mis trabajos acerca de la ornamentación de ramas vegetales, algunos fueran incapaces de reconocer el alcance general de las investigaciones al respecto.

Si nos referimos particularmente a la última infravaloración mencionada sobre la importancia de las artes decorativas, se dio un nuevo paso importante en la dirección emprendida por mí, cuando F. Wickhoff probó irrefutablemente en su publicación del Génesis de Viena que también una obra de arte no decorativa con representaciones figurativas, perteneciente a la época tardorromana (del siglo V después de Cristo, según la hipótesis general), no podía ya ser medida (y condenada sin paliativos) según el canon del arte clásico. Pues entre estas dos artes se introduce como

mediadora una tercera en el comienzo de la época imperial romana, que por un lado ha de incluirse sin duda dentro de la antigüedad, pero que por otro tiene puntos de contacto muy relevantes con una obra tardorromana como el Génesis de Viena.

Con ello quedaba establecida de hecho la continuidad de la evolución también en el ámbito del arte figurativo, y si esta conclusión no ha encontrado aún en su significado innovador el reconocimiento merecido entre todos los investigadores implicados, esto se debe particularmente a la delimitación demasiado unilateral y tajante que Wickhoff ha creído necesario trazar entre el arte romano y el griego. Sin embargo, incluso Wickhoff se ha quedado a medio camino en lo que se refiere a la evolución del arte romano desde la época temprana del Imperio a la tardorromana, seguramente debido a un resto de concepciones materialistas del arte. Donde coinciden el arte flavio-traiano y el Génesis de Viena, Wickhoff ve un progreso de este último con respecto al arte clásico: sin embargo, donde el Génesis se aparta del arte de comienzos del Imperio, no ve progreso sino decadencia. De esta forma también Wickhoff acaba por caer en la teoría catastrofista que le obliga inevitablemente a refugiarse en la «barbarización».

¿Qué es, pues, lo que ha impedido hasta ahora a investigadores ^{como moderno} tan exentos de prejuicios como F. Wickhoff apreciar en su justa medida y sin prejuicios la esencia de las obras artísticas tardorromanas? No es otra cosa que la crítica subjetiva, que nuestro gusto moderno aplica a los monumentos que tenemos ante nosotros. Este gusto moderno exige de la obra de arte belleza y viveza, inclinándose ~~la balanza~~ ^{alternativamente} a uno u otro lado. Ambas cualidades habían aparecido en la antigüedad anterior a los Antoninos —la belleza en mayor medida en la época clásica, y la viveza en la época del Imperio romano—, pero ninguna de las dos se encuentra, al menos en una medida que nos pueda satisfacer, en el arte tardorromano. De ahí nuestro entusiasmo en principio por el arte clásico y más recientemente, y no por casualidad, por el arte flavio-traiano tan alabado por Wickhoff. Sin embargo, el que una voluntad de arte positiva puede haberse orientado alguna vez hacia la falta de belleza y viveza que creemos encontrar en el arte tardorromano, nos parece desde el punto de vista del gusto moderno sencillamente imposible. En realidad, todo depende de llegar a comprender que ni con aquello que entendemos por belleza, ni con aquello que entendemos por viveza, se agota por completo el objetivo de las artes plásticas, sino que la voluntad artística puede estar orientada también hacia la percepción de otras manifestaciones (ni bellas ni vivas, según las concepciones modernas) de los objetos.

Así pues, nuestra intención en este libro es probar que, desde el punto de vista de una consideración histórico-universal de la evolución general del arte, el Génesis de Viena significa, también frente al arte flavio-traiano, un progreso y ninguna otra cosa, y que sólo bajo la limitada óptica de

la crítica moderna puede aparecer como expresión de una decadencia, que de hecho no se da en la historia. Es más, el arte moderno, con todos sus atractivos, nunca habría sido posible si el arte tardorromano no le hubiera abierto nuevas vías con su tendencia no clásica.

En esta introducción bien puede hacerse aún, en el sentido expuesto, una alusión provisional a aquel aspecto a partir del cual en principio será más fácil acceder a los contenidos anunciados, aun cuando éste, a primera vista, pueda parecer extraño a la mayoría. Nadie duda de que la situación moderna que se da en todos los campos en los que la voluntad humana puede actuar, la política, la religión, las ciencias, muestra determinadas ventajas con respecto a las del mundo antiguo. Para que las condiciones modernas pudieran arraigar era necesario que las premisas a las que estaba ligada la situación antigua fueran destruidas y que se hiciera sitio a formas transitorias, formas que pueden gustarnos menos que algunas antiguas, pero de cuyo significado propio como pasos previos a las formas modernas no cabe ninguna duda.

Así, por ejemplo, el estado diocleciano-constantiniano preparó el terreno a la moderna emancipación del individuo en el conjunto de la humanidad en una medida decisiva, por más que sus despóticas formas externas de gobierno despierten nuestra animadversión frente a las atenienses de la época de Pericles o las romanas de la época de la república.

perspectiva
En las artes plásticas esta relación se manifiesta de un modo similar. Nadie duda, por ejemplo, de que en el arte moderno la perspectiva lineal se domina de un modo más correcto y perfecto del que jamás se dió en el arte antiguo. El hombre antiguo se basaba en sus creaciones artísticas en determinadas condiciones previas (que analizaremos en detalle en el lugar correspondiente) que hacían desgraciadamente imposible que pudiese comprender nuestra concepción moderna de la perspectiva lineal. El arte tardorromano, de hecho, aún no muestra la manera moderna de la observación de la perspectiva lineal, incluso parece alejarse aún más de ésta, frente a la antigüedad precedente. Sin embargo, ha sustituido las condiciones antiguas de la creación artística por otras nuevas, sobre cuya base pudo desarrollarse paulatinamente en tiempos posteriores la práctica moderna de la perspectiva lineal. Con esto no quiere decirse de ningún modo, y esto hay que destacarlo enérgicamente para evitar que se produzca un posible malentendido, que al arte tardorromano le haya tocado en suerte solamente la negativa tarea de destruir para hacer sitio a nuevas creaciones; antes bien, el arte tardorromano se vio impulsado en todo momento por objetivos positivos. Si éstos han sido ignorados hasta ahora, ello se ha debido a su lejanía con respecto a los objetivos que nos son conocidos en el arte moderno, así como respecto a los objetivos, en cierta medida emparentados con este último, del arte clásico y augusteo-traiano.

De igual forma cualquiera se inclinará, en principio, a ver un retroceso frente a la antigüedad precedente en el abandono por parte del arte

tardorromano de la proyección de sombras, pues ya en época helenística (el Asaroton de Letrán) se había sabido poner en relación las cosas con la base que las sustentaba mediante la proyección de sombras. Nuestra moderna voluntad de arte exige de igual manera una relación entre sí de los objetos representados en el cuadro, en lo que la proyección de sombras desempeña un importante papel. Pero, una vez que se ha comprendido claramente lo que pretendía el arte helenístico-romano con la proyección de sombras, y por otro lado, lo que nosotros exigimos hoy en día a ésta, se llega a la conclusión de que la ausencia de sombras proyectadas del arte tardorromano está más próxima a nosotros que la proyección de sombras de la antigüedad precedente. Pues esta última sólo trataba de relacionar el objeto individual con el objeto vecino más próximo, aquel con el que más o menos parecía coincidir en un plano: la antigüedad buscaba la relación entre las formas individuales exclusivamente en el plano. Nosotros, por el contrario, exigimos a las artes plásticas, y con ello también a la proyección de sombras, que relacionen las formas individuales dentro del espacio. Para lograr esto último era necesario que la forma individual se desligase del plano, para lo que naturalmente se hacía necesario, entre otras cosas, que se suprimiese la proyección de sombras, el medio que relacionaba la forma con el plano. El arte tardorromano fue precisamente el que consumó esta disociación y, en tanto que ya concibe la forma individual como espacialmente cúbica (ciertamente, sin reconocer aún claramente el espacio abierto como tal), se encuentra con esta concepción más cerca del arte moderno que la antigüedad clásica, helenística y romana anterior, sometida al plano.

Visto bajo este prisma, el fondo dorado de los mosaicos bizantinos aparecen también como un progreso frente al fondo aéreo azul de los mosaicos romanos. Pues éste ha sido siempre el plano del que, perceptibles por la distinta coloración (policromía), brotan los objetos individuales, tal y como se nos presenta a primera vista, al margen de toda posible reflexión, aun cuando se pueda haber introducido paulatinamente el llamado segundo plano entre el plano de fondo y las figuras en primer plano. El fondo dorado de los mosaicos bizantinos que, por el contrario, excluye normalmente el segundo plano y por tanto parece en principio un retroceso, no es ya el plano de fondo sino un fondo espacial ideal que, en adelante, los pueblos occidentales poblarán con objetos reales y expandirán hacia la profundidad infinita. La antigüedad sólo conoció la unidad y lo infinito en el plano, mientras que el arte moderno busca ambas cosas en la profundidad del espacio. El arte tardorromano se halla situado justo entre ambos, pues ha desligado a la figura individual del plano y con ello ha superado la ficción del plano de fondo en el que todo tiene cabida, pero sólo ve el espacio —siguiendo en ello todavía a la antigüedad— como una forma individual cerrada (cúbica) y aún no como un espacio abierto infinito.

fondo dorado

Todavía puede hacerse referencia aquí a una segunda pista, que nos puede conducir a comprender en mayor profundidad el arte tardorromano. Es conocido con qué cuidado los antiguos trataban de apartar todo aquello que pudiese recordar cualquier tipo de desgracia o contrariedad de las denominaciones de personas, lugares, etc... y cómo componían estos nombres en lo posible a partir de las designaciones para la suerte, el triunfo, lo bueno y lo agradable. Veamos ahora los nombres que encontramos en los antiguos cristianos del periodo tardorromano: Foedulus, Maliciosus, Pecus, Projectus, Stercurs, Stercorius (cfr. Leblant en la *Revue archéol.* 1864, p. 4 ss.). En estos nombres se evita precisamente aquello que había despertado el gusto de la humanidad clásica y, en lugar suyo, se hace objeto del gusto lo contrario, aquello que anteriormente se había evitado con escrupuloso cuidado: si antes se quería oír hablar de victoria y grandeza, ahora de escándalo y atrocidad. Huelga decir que aquí se presentan exclusivamente los lados más extremos, que en general apenas se daban, pero que muestran con claridad y precisión la dirección hacia la cual tendía la nueva sensibilidad «no clásica» del mundo tardorromano. Ciertamente no queremos ni siquiera insinuar la conclusión de que los cristianos del periodo tardorromano, porque trataban de relacionar sus nombres con lo desagradable, deban haber buscado la fealdad en sus obras de arte, pues tal relación causal de dos fenómenos que pertenecen a ámbitos distintos sería acientífica y por tanto inadmisibile. El profundo cambio que se dio en la creación de nombres y topónimos es más bien una manifestación paralela al profundo cambio que, al mismo tiempo, se estaba produciendo en las artes plásticas: evidentemente ambos están dictados por una voluntad superior común, que buscaba de modo parejo en la creación de nombres y en las artes plásticas una armonía en aquellas formas que las primeras generaciones de la antigüedad habían considerado disarmónicas. La pregunta decisiva que se plantea es si tales cambios en la creación de nombres y topónimos han de achacarse a la influencia de los pueblos germánicos. No creemos que haya nadie que conteste a esta pregunta afirmativamente y no haga, por el contrario, referencia a la humildad de los pueblos mediterráneos en la época tardorromana, como un modo de sentir totalmente opuesto al clásico y creado por el cristianismo greco-oriental. Hoy día comprendemos y apreciamos el exceso de humildad que se expresa en estos nombres, y sin embargo, muy pocos de nosotros nos decidiríamos a imitar tal actitud, pues no responde de ningún modo a nuestros gustos. ¿Por qué no hemos de comprender y apreciar entonces el arte tardorromano, en su significado tan positivo y pródigo en armonía para los paleocristianos y los últimos paganos, sólo porque no se corresponda con nuestros gustos modernos?

Para designar de modo general el periodo del arte, del que vamos a tratar de trazar las líneas maestras en este volumen, hemos elegido el término «tardorromano», y como límites temporales hemos fijado las épocas

de los reinados respectivos de Constantino el Grande y Carlomagno. La justificación de estas dos decisiones se deducirá por sí sola del contenido: en esta introducción sólo cabe intentar evitar desde un principio la posible aparición de malos entendidos.

Entre los términos con los que habitualmente se designa este periodo, no existe ninguno cuyo uso excluya de modo total la posibilidad de equívocos. El que más puede inducir a error, desde la perspectiva de la historia del arte, me parece que es el término «época de las migraciones de los pueblos». Lo más próximo al verdadero contenido bien podría ser el término «tardoantiguo», pues el objetivo artístico superior continuaba siendo el común a la antigüedad —la representación de la forma individual dentro del plano— y no era aún el del arte posterior —la representación de la forma individual en el espacio—. Sólo cuando el arte postconstantiniano aisló la forma individual dentro del plano, consumó el paso necesario entre la concepción del plano de la antigüedad y la nueva concepción del espacio.

Si a pesar de todo me he decidido finalmente por el término «tardorromano» se ha debido, por un lado, a que pensaba que debía recalcar que este proceso evolutivo de las artes plásticas se presenta desde un principio como un proceso extendido y consumado homogéneamente en todo el Imperio romano —tanto en el Imperio de Occidente como en el de Oriente—. Por otro lado, porque se suele identificar generalmente el límite final de la antigüedad clásica, es decir, de todo el mundo antiguo, con la fecha del año 476 d. C., mientras que nuestra exposición rebasa ampliamente esa fecha, además de que al menos el Imperio romano de Oriente representó de hecho la continuidad del Imperio romano tras el año 476, hasta que en tiempos de Carlomagno se le opuso un Imperio romano de Occidente de su misma importancia y completamente independiente.

Así pues, al elegir el término «romano» en lugar de «antiguo», he tenido presente el Imperio romano y no —como quiero subrayar de antemano— la ciudad de Roma o los itálicos o cualquiera de los pueblos de la mitad occidental del Imperio. Estoy más bien convencido de que tras Constantino el Grande el papel creador en la producción artística siguió correspondiendo al mismo pueblo que lo había detentado y llevado a éxitos insospechados durante todo el mundo antiguo, desde la caída de los pueblos orientales antiguos. De la misma forma que la filosofía desde Augusto no era romana sino griega, que el culto en la época imperial no era romano, sino un culto griego mezclado con concepciones orientales, y que los adeptos del culto pagano eran denominados por los cristianos de los siglos IV y V sencillamente «helenos», del mismo modo el arte del Imperio romano ha de ser caracterizado como un arte todavía esencialmente griego. Nadie negará sin duda que el Occidente romano se fue diferenciando progresivamente tanto en la política y la cultura como en el arte, hasta

representación no plana
y no espacio

tardo-antiguo

tardo-romano

476

crear una orientación propia, y a lo largo de nuestras investigaciones tendremos continuamente ocasión de fijarnos en la aparición de tales diferencias. Sin embargo, se demostrará que las producciones positivas decisivas de toda esta época procedieron de la mitad oriental del Imperio, y que la singularidad de los romanos de Occidente se manifestó fundamentalmente en que sólo tomaron una parte de las innovaciones greco-orientales, mientras que rechazaron sistemáticamente las restantes. Aún no había llegado el momento de que pudiesen desarrollar su voluntad específica de arte los pueblos europeos occidentales, afectados por las influencias orientales en un grado menor, debido a su situación: este momento no llegaría hasta después de la época de Carlomagno.

758 d.C.

Todo aquel que, como el autor de este volumen, esté convencido de que en la evolución no hay ni retroceso ni detención, sino que todo más bien avanza de un modo continuo, ha de considerar perfectamente arbitrario el establecer los límites de un periodo artístico según fechas fijas. Y sin embargo no llegaríamos a una visión clara de la evolución si no diferenciáramos los periodos artísticos singulares: pues cuando se ha decidido hacer la división de la evolución general en periodos singulares, se les han de dar también a éstos necesariamente un comienzo y un final. En este sentido me parece justificable la elección del Edicto de Milan (313 d. C.) y de la subida al trono de Carlomagno (758 d. C.) como límites temporales del periodo artístico tardorromano. Sin embargo, es necesario señalar ciertas reservas, dado que algunos rasgos característicos del arte del siglo IV se remontan con una densidad continuamente decreciente hasta el helenismo precristiano, por lo que incluso durante un tiempo he estado dudando en tomar como fecha inicial la época de Marco Aurelio en lugar de la época de Constantino el Grande. Por el momento he creído necesario abstenerme de hacer una división de este periodo que engloba cuatro siglos y medio. A nadie le resultará difícil comprender que en la primera parte de esta obra se trate fundamentalmente de la época de Constantino el Grande hasta Justiniano, y que en la segunda se trate de la época de Justiniano hasta Carlomagno (en lo que se refiere a la zona austro-húngara bajo influjo bizantino se extiende incluso dos siglos más allá), tanto por circunstancias externas (estadística monumental) como por el creciente distanciamiento e independencia de los pueblos germánicos frente a los pueblos mediterráneos desde la mitad del siglo VI.

La distribución del abundantísimo material, que ni remotamente se agota en sus representantes más conocidos, se ha realizado en base a una división por géneros artísticos. Los principios superiores son, por supuesto, comunes a los cuatro géneros, como común resulta también la voluntad de arte que los dicta. Sin embargo, no se pueden reconocer con igual claridad estos principios en todos los géneros. Donde más evidentemente se muestran es en la arquitectura y después en el arte industrial, siempre

que éste no esté utilizando motivos figurativos: la arquitectura y el arte industrial expresan los principios dominantes de la voluntad de arte con una pureza en ocasiones casi matemática. Por el contrario, en las obras figurativas de la escultura y la pintura, no se manifiestan estos principios de un modo tan claro ni genuino. Esto no se debe en ningún modo a la figura humana como tal, es decir, a su movilidad y a la aparente asimetría a que dicha movilidad da lugar. Se debe al «contenido», a los pensamientos de índole poética, religiosa, didáctica, patriótica, etc... que se entrelazan —de modo intencionado o no intencionado— con las figuras humanas y que distraen al observador —sobre todo al moderno, acostumbrado a operar con conceptos y a contemplar las obras de la naturaleza y del arte de un modo panorámico y con una óptica fugaz— de lo que verdaderamente debe ser figurativo en la obra de arte, es decir, de la concepción de los objetos como forma y color dentro del plano o del espacio. Por tal razón se ha antepuesto el capítulo de la arquitectura, que nos permitirá comprender de inmediato la concepción básica de los tardorromanos acerca de la relación de los objetos con el plano y el espacio.

En segundo lugar debía estar situado el arte industrial y, sin embargo, aparece en el último lugar. Este desplazamiento exige una explicación: a pesar de intentos aislados en ámbitos técnicos específicos (entre los cuales quiero citar como ejemplo los trabajos de A. Kisas sobre las obras renanas en vidrio y metal), no ha existido hasta ahora en las publicaciones de historia del arte un arte industrial tardorromano establecido y comúnmente reconocido y aceptado como tal, por lo que en este volumen habían de sentarse en primer lugar las bases que lo fijaran. Nos encontramos aquí de nuevo con las consecuencias del desprecio general con respecto al arte industrial. Los investigadores teóricos de la historia del arte sólomente le han prestado atención cuando, como en la cerámica griega, ha elaborado representaciones figurativas, o cuando, como en Micenas, no existía, o sólo escasamente, testimonio figurativo de un determinado periodo artístico. En el último caso se tomaba entonces incluso en consideración la técnica, pero de nuevo sólo para explicar el surgimiento del motivo (una vía errónea aún no abandonada por completo) y no para comprender la voluntad de arte que impulsó a utilizar dicha técnica. Pero como el arte industrial tardorromano ni ha utilizado profusamente la figura humana, ni tiene un carácter primitivo, su existencia ha sido hasta ahora, en rasgos generales, prácticamente pasada por alto. En este olvido del arte industrial tardorromano y de los objetivos positivos de la voluntad de arte que se expresa en él, tenemos la raíz fundamental de todos aquellos malos entendidos y concepciones difusas que se esconden tras tópicos como «barbarización» o «elementos de las migraciones». Puesto que sólo en casos contados se puede fijar a partir de criterios externos que los distintos monumentos que en esta obra se adscriben al arte industrial tardorromano tengan su origen en suelo del Imperio romano, y puesto que la atribución a este

origen ha de realizarse fundamentalmente en razón de los principios de creación artística que se observa en ellos, resulta necesario mostrar estos principios característicos del arte tardorromano en monumentos pertenecientes a aquellos géneros artísticos sobre los que no pueda haber duda acerca de su origen romano imperial. Por esta razón hemos situado las artes figurativas a continuación de la arquitectura, habiéndose prestado una mayor atención a la escultura frente a la pintura. Esto se debe, por un lado, a la razón externa de que existe una cantidad considerablemente mayor de monumentos, conocidos por mejores reproducciones, pero también por el cercano parentesco que existe entre este género artístico y los trabajos en metal, elegidos como el sustrato principal de nuestras investigaciones sobre el arte industrial.

Nadie negará que el periodo cuyo arte se trata en este volumen es uno de los más importantes de los hasta ahora registrados en la historia universal. Los pueblos que durante un milenio, o incluso más tiempo, han llevado el timón del movimiento cultural de la humanidad, se disponen a dejarlo; a su lado se abren paso otros pueblos, de los cuales pocos siglos antes ni se conocía el nombre. Las concepciones acerca de la esencia de la divinidad y de su relación con el mundo perceptible, vigentes desde tiempos inmemoriales, sufren profundas conmociones y son abandonadas y sustituidas por concepciones nuevas, que de nuevo habrán de tener una duración milenaria, hasta llegar a nuestros días. Y de una época tan efervescente, en la que se separan entre sí dos edades de la historia universal, se nos presentan una cantidad prácticamente incalculable de monumentos artísticos —en la mayoría de los casos anónimos y sin datar— que reflejan fielmente toda la agitación espiritual característica de la situación de aquel momento. Ninguna persona ecuaníme podrá exigir en tales circunstancias de quien por primera vez realiza un estudio de este arte, una descripción exhaustiva ni tan siquiera de sus monumentos más importantes. Pero incluso teniendo en cuenta la limitación de la tarea a la exposición de los rasgos y tendencias generales, el ponderado y justo lector no deberá perder nunca de vista que en una época de tan contradictorias convulsiones, sobre todo en el siglo IV d. C., el proceso evolutivo no podía ser en modo alguno ni rigurosamente homogéneo ni armónicamente progresivo. Más bien debió de transcurrir en fases discontinuas y con constantes retrocesos, lo que se expresa inequívocamente en numerosos y patentes anacronismos: persistencias arcaicas, por un lado, y anticipación radical de concepciones francamente modernas, por otro.

A las dificultades que conlleva la tarea planteada en el presente volumen, se debe añadir la dispersión de los monumentos existentes por todo el extenso territorio del antiguo Imperio romano y aún más allá de sus fronteras. Por ello debo reconocer que importantes zonas como la siria, la árabe, la africana occidental, la francesa meridional y la inglesa, han sido hasta ahora prácticamente excluidas de mi investigación por obstáculos

externos. Si, no obstante, no he creído necesario demorarme más con la publicación de los resultados a que me ha conducido el trabajo de varios años, es porque mi confianza en el éxito de este intento surge de constatar que al observar cualquier obra de arte tardorromana, sin excepción alguna, su manifestación sensorial irradia el mismo sello de urgente necesidad interna que sólo encontramos a veces en algunas obras clásicas o renacentistas. En cada capítulo de este volumen he tratado de dar cuenta con palabras claras, tanto a mí como a otras personas, de la esencia de esa necesidad interna que siento instintivamente al contemplar cualquier obra de arte tardorromana, y que se suele denominar «estilo». Lo que con esta obra ofrezco es una exposición de la esencia del estilo tardorromano y de su génesis histórica. Creo que con ello he llenado, al menos a grandes rasgos, la última gran laguna, demasiado tiempo existente, de nuestro conocimiento de la historia general del arte de la humanidad.

Arquitectura

De las obras de la arquitectura tardorromana casi sólo nos han llegado aquellas que desde un principio estaban destinadas para el culto cristiano. No hay ninguna duda, y en casos aislados incluso se puede demostrar por testimonios que nos han sido transmitidos, de que al menos hasta el siglo IV en el territorio del Imperio se seguía construyendo para el culto pagano. Paralelamente, la relación del estado, y del ciudadano particular del Imperio, con la comunidad ideal de la Iglesia no se convirtió de golpe en un relación tan de subordinación y de autorrenuncia, como para que desaparecieran todas las condiciones necesarias para la continuación de la construcción artística profana. Aunque, sin duda, haya que lamentar la pérdida de todos los lugares de culto paganos tardíos y de todas las construcciones profanas tardorromanas (salvo restos escasos y poco significativos), ésta no nos impide de ninguna manera el reconocer con suficiente claridad los principios decisivos de la evolución en la arquitectura tardorromana, pues el futuro de esta evolución iba a estar precisa y exclusivamente en la construcción de iglesias, por lo que la voluntad de arte específica del periodo tardorromano ha encontrado justamente su expresión más pura en la edificación de iglesias cristianas. Son pues iglesias, es decir, edificios para la celebración de los oficios religiosos de las comunidades cristianas, las que proporcionan el principal sustrato de nuestras investigaciones.

En un análisis que trata únicamente de definir las líneas maestras del desarrollo evolutivo, deben obviarse los tipos especiales de templos bautismales y funerarios, a pesar de la importancia que puedan tener por su significado sintomático, puesto que, desde el punto de vista de su objetivo último, se trata de tipos mixtos, a caballo entre la arquitectura y la escultura.

Las construcciones de templos tardorromanos obedecen a dos sistemas: la construcción de planta longitudinal (la basílica) y la de planta centralizada.

→ Los dos sistemas se oponen entre sí como el movimiento y la quietud. De aquí que tenga una significación fundamental por sí misma la cuestión de cuál de los dos fue elegido por una determinada comunidad artística en un periodo determinado. Sin embargo, no se puede excluir, y ello se puede comprobar desde el arte egipcio antiguo, que una misma comunidad cultural haya utilizado ambos sistemas al mismo tiempo, al tratar en cierto modo de acercarlos entre sí proporcionando quietud a la construcción longitudinal y dotando de movilidad a la construcción centralizada. Este era al menos el caso en el Imperio romano de Oriente, incluso en época tardorromana, y, en consecuencia, hemos de preguntarnos en primer lugar por los rasgos comunes que se expresan, en la misma inequívoca medida, en la construcción centralizada y en la basílica. Estos rasgos comunes, por los que se distinguen particularmente las iglesias tardorromanas de los sistemas constructivos de la antigüedad anterior, se encuentran por un lado en la creación del espacio y, por otro, en la composición de masas. Las iglesias tardorromanas tienen amplios espacios interiores, que evidentemente constituían no un hecho secundario exigido inevitablemente en razón de su uso, sino un problema de elaboración artística. Del mismo modo las iglesias tardorromanas ya no se presentan como sencillas formas básicas estereométricas (pirámides, cubos, prismas, cilindros), sino que están compuestas por varias de estas formas básicas, aun cuando una de ellas domine sobre las demás. La originalidad de la creación espacial se manifiesta naturalmente sobre todo en el interior, mientras que la originalidad de la composición de masas se expresa en el exterior. Pero no debe aquí olvidarse que la misma concepción que el arquitecto tenía del espacio interior como una magnitud (en cierto modo material) que se ha de repartir cúbicamente, estaba presente en el momento del diseño del exterior. Del mismo modo, y a la inversa, la composición de masas tiene también su aplicación en el interior. Bajo este punto de vista basta, por ejemplo, remitir a los nichos que acompañan como espacios laterales semicilíndricos al espacio principal cilíndrico (poligonal, cuadrado). El reflejo de la concepción del espacio interno en el tratamiento del exterior no se puede evidenciar sin embargo con tan pocas palabras y su explicación queda reservada al desarrollo posterior de nuestra investigación. Del mismo modo, la comprensión de la íntima relación de reciprocidad existente entre la creación del espacio y la composición de masas resultará del examen del desarrollo evolutivo. Sólo un hecho histórico puede mencionarse ahora provisionalmente: en el Panteón en Roma existen nichos abiertos en el interior del muro circular, mientras que el exterior forma aún un cilindro puro y compacto. Aquí aparece, pues, la composición de masas ya en el espacio interior, mientras que en el exterior aún no existe. Tales observaciones nos inducen a sospechar desde un principio que tenemos que concebir la creación del espacio como el verdadero elemento motor en el desarrollo de la arquitectura en la época del Imperio romano.

Pero, ¿acaso desde los más tempranos albores culturales de la humanidad no se han orientado hacia la creación de espacio los propósitos de toda arquitectura que fuera más allá de la simple construcción de monumentos? La arquitectura es al fin y al cabo un arte utilitario y su utilidad se ha expresado ciertamente y en todo momento en la creación de espacios cerrados, en los cuales el hombre pueda tener la posibilidad de moverse libremente. Como ya muestra esta definición, la tarea de la arquitectura se divide en dos partes que necesariamente se complementan y condicionan, pero que precisamente por ello, se sitúan en una determinada oposición recíproca: la creación del espacio (cerrado) como tal y la creación de los límites del espacio. De esta forma se le ofrecía a la humana voluntad de arte la posibilidad de realizar, de modo unilateral, una de las dos partes a costa de la otra: los límites del espacio se podían recargar hasta tal extremo que la construcción se convertía en una obra de arte plástica y, por el contrario, los límites del espacio se podían extender a tal profundidad que en el observador se despertaba la idea de la infinitud e inmensurabilidad del espacio libre. La cuestión ahora radica en ver la postura que la antigüedad, y, sobre todo, la fase tardorromana que la había hecho concluir, tomaron respecto de la mencionada oposición.

Por analogía con la propia naturaleza humana (antropomorfismo), tal y como creían conocerla, los pueblos civilizados de la antigüedad veían en los objetos del exterior individuos materiales, ciertamente de distinta magnitud, pero cada uno de ellos constituido por partes que se relacionaban íntimamente, formando una unidad cerrada e indivisible. Su percepción sensorial les mostraba los objetos externos mezclados entre sí de un modo confuso y poco claro: por medio de las artes figurativas extraían a algunos individuos de esta confusión y los presentaban en su unidad clara y cerrada. Con ello, las artes figurativas de toda la antigüedad buscaron su finalidad última en reproducir los objetos externos en toda su clara individualidad material, evitando y reprimiendo, frente a la manifestación sensible de los objetos externos de la naturaleza, todo aquello que pudiera turbar y debilitar la impresión inmediata y convincente de la individualidad material.

Esta definición tan general de la finalidad última, que estuvo presente en las artes plásticas durante toda la antigüedad, ya permite llegar a una deducción acerca de la relación que debía existir entre tales artes y el espacio. El espacio lleno de aire atmosférico, por el que, para la ingenua observación sensorial, cada uno de los objetos externos parece estar separado de los demás, no constituye para esta observación un individuo material, sino la negación de lo material y, por tanto, la nada. De ahí que el espacio no pudiera originariamente convertirse en un objeto de la creación artística antigua, pues no era posible individualizarlo materialmente. Pero, en una concepción absolutamente estricta de su misión, el arte antiguo tenía que ir aún más allá: tenía que negar y reprimir expresamente

la existencia del espacio, pues resultaba perjudicial para la clara manifestación de la individualidad completamente cerrada de los objetos externos en la obra del arte. De aquí se deriva la consecuencia necesaria de que la arquitectura de la antigüedad, al menos en un principio, tuviera que fomentar en lo posible y situar en un primer plano una de las dos tareas propuestas, la limitación del espacio, y que, en contraposición, tuviera que relegar y disimular la otra, la creación del espacio.

Si con ello se daba un objetivo común para todo el arte antiguo, no significa esto que dentro de este objetivo no hubiese una evolución gradual; esta evolución estuvo dictada por las cambiantes formas de expresión, en las que, en los diferentes periodos de la edad antigua, se pensó que se manifestaba en la obra de arte la unidad individual de las cosas, que se venía buscando de modo general.

En primer lugar se pretendió captar la unidad individual de los objetos por la vía de la percepción sensorial, excluyendo a ser posible cualquier idea o representación derivada de la experiencia. Pues mientras se partió de la premisa de que las cosas exteriores son realmente objetos independientes de nosotros, se evitó instintivamente cualquier auxilio de la conciencia subjetiva, como elemento que distorsionaba la unidad del objeto observado. El órgano sensorial, que, sin duda, más frecuentemente usamos para tomar nota de los objetos exteriores, es el ojo. Este órgano nos muestra, empero, los objetos únicamente como superficies cromáticas y no como individuos materiales impenetrables; y es precisamente la percepción óptica la que hace que los objetos del mundo exterior se nos aparezcan en un caótica confusión. Una información precisa de la unidad individual y cerrada de cada objeto sólo la poseemos por el sentido del tacto. Sólo por éste podemos conocer la impenetrabilidad de los límites que encierran al individuo material. Estos límites son las superficies palpables de los objetos. Pero aquello que tocamos directamente no son las superficies en su extensión, sino únicamente algunos puntos. Hasta que no se repite en rápida sucesión la percepción de los diferentes puntos impenetrables del mismo individuo material, no llegamos a representarnos la superficie como extensión, con sus dos dimensiones de altura y anchura. Esta representación no se ha alcanzado, por tanto, por una percepción inmediata a través del tacto, sino por la combinación de varias de estas percepciones, lo que necesariamente presupone la intervención del proceso mental subjetivo. De ello se infiere que incluso la convicción de la impenetrabilidad palpable como premisa esencial de la individualidad material no se obtiene sólo por la percepción sensible, sino gracias a la ayuda complementaria del proceso mental. De ahí que en la creación artística antigua hubiera desde sus orígenes elementales una contradicción latente, en tanto que resultaba imposible evitar la presencia de elementos subjetivos, aun cuando por principio se buscara la captación objetiva de las cosas. Y en esta contradicción latente está precisamente el germen de toda la evolución posterior.

Pero, con ello, la creación artística de la primera antigüedad no había llegado aún al punto a partir del cual el elemento subjetivo enturbiaba la individualidad objetiva de las cosas materiales. El sentido del tacto es, en efecto, indispensable para asegurarnos de la impenetrabilidad de los objetos exteriores, pero de ningún modo para instruirnos también acerca de su extensión. En este último aspecto, su eficacia se ve superada, con mucho, por la vista. Es cierto que la vista sólo nos transmite estímulos cromáticos que se manifiestan en puntos concretos, como ocurría con las sensaciones de la impenetrabilidad, y que la representación de las superficies cromáticas como puntos multiplicados se alcanza por la misma vía del proceso mental que en el caso de las superficies palpables. Pero la vista lleva a cabo la operación de la multiplicación de las percepciones individuales mucho más rápidamente que el tacto, y por ello es también a la vista a la que le debemos fundamentalmente nuestra concepción de la altura y de la anchura de los objetos. A consecuencia de esto se llega a una nueva combinación de percepciones en la mente del observador: donde la vista percibe una superficie cromática cohesionada en una sensación unitaria, aparece, debido a la experiencia, la idea de la superficie impenetrable al tacto de una individualidad material cerrada. Siguiendo este proceso, pronto la percepción óptica fue considerada suficiente para cerciorarse de la unidad material de un objeto exterior, sin que fuese necesario recurrir al testimonio directo del tacto. Pero la premisa esencial para esto siguió siendo que se mantuviera el plano absoluto, y que la extensión se limitara a las dimensiones de la altura y de la anchura.

Por el contrario, el arte antiguo tuvo que negar, por principio y desde sus comienzos, la existencia de la tercera dimensión —la profundidad—, que solemos considerar en sentido estricto como la dimensión espacial. La profundidad no sólo no se percibe con ninguno de los sentidos —como hemos visto con respecto a las dos dimensiones superficiales—, sino que sólo se puede concebir a través de un proceso mental mucho más complejo que en el caso de las dimensiones de la superficie. La vista sólo nos permite descubrir planos: ciertamente, a partir de sombras y de líneas de contorno en perspectiva podemos deducir cambios en la profundidad, pero sólo en objetos conocidos, en cuya percepción nos asiste la experiencia, mientras que al mirar objetos desconocidos en un primer momento no sabemos con certeza si los contornos curvos y las oscuras manchas de color que percibimos están en un plano. De nuevo es el tacto el que nos da la primera información segura de la existencia de cambios de profundidad, porque la gran ramificación de sus órganos permite examinar varios puntos a la vez. Pero el reconocimiento de cambios de profundidad en la superficie y, sobre todo, el de la unión total de las tres dimensiones en la forma redonda, requieren una ayuda mucho más amplia de la capacidad mental que la representación de la superficie a través de las percepciones aisladas de estímulos puntuales. Así pues, si las superficies planas no

pueden ser captadas exclusivamente por las percepciones sensoriales sino sólo con ayuda de la reflexión subjetiva, la aplicación de esta última será mucho más necesaria cuando se trate de captar superficies curvas, arqueadas. La distinción entre dos tipos de superficies, planas y curvas, es tan importante en la historia del arte como la existente entre contorno y color, pues en ella ya se expresa la distinción fundamental entre plano y espacio¹.

Con ello llegamos a la siguiente conclusión: el arte de la edad antigua, cuya finalidad era la reproducción más objetiva posible de los individuos materiales, hubo, en consecuencia, de evitar en la medida de sus posibilidades la reproducción del espacio, que entendía como una negación de la materialidad e individualidad. Y esto no ocurrió porque ya entonces se fuera consciente de que el espacio sólo es una forma de intuición del entendimiento humano, sino porque, debido al empeño ingenuo de captar de un modo puro la materialidad patente, se debieron sentir empujados instintivamente a restringir en lo posible la manifestación espacial. De lo que en un sentido amplio llamamos las tres dimensiones espaciales, las dos dimensiones de la superficie y del plano, la altura y la anchura (contorno, silueta), resultan indispensables para llegar siquiera a la representación de la individualidad material; de ahí que desde un principio fuesen admitidas por el arte antiguo. En cambio, la dimensión de la profundidad no parece en absoluto necesaria para ello, y como además se presta a enturbiar la clara impresión de la individualidad material, el arte antiguo hace en un principio todo lo posible por reprimirla.

Las civilizaciones antiguas entendieron que la tarea de las artes plásticas consistía en presentar los objetos como manifestaciones individuales materiales dentro del plano y no dentro del espacio (debiéndose entender éste a partir de ahora como espacio profundo). Pero, ¿cómo puede hacerse notar la individualidad material dentro del plano si no sobresale de éste, por muy poco que sea? Con ello estaba dada desde un principio la necesidad de un cierto reconocimiento de la dimensión de la profundidad.

¹ La exposición anterior sobre la esencia de la percepción sensorial de la vista y del tacto se ha realizado de acuerdo con aquella teoría que se conoce como empirista. Frente a ésta se encuentra la nativista, para la que en la percepción sensorial está contenida la extensión no sólo en altura y anchura, sino también en profundidad. Sin embargo, tampoco esta teoría entiende bajo este concepto otra cosa que la disposición elemental para percibir el espacio, para cuyo desarrollo es imprescindible la ayuda de la mente (cfr. por ejemplo, C. Siegel, *Entwicklung der Raumvorstellung*, p. 3: «si bien la captación de los cuerpos, que ya está dada con la percepción de la profundidad, está por su origen basada en la percepción visual, por su forma desarrollada es, sin embargo, el producto de muchos otros factores que tienen su origen en la experiencia...»). Lo dicho más arriba sobre la interrelación existente entre la reticencia frente a lo mental y al espacio en el arte primitivo, con su tendencia a la representación más pura posible de lo objetivamente sensible, seguirá pues teniendo validez aunque reduzcamos el papel de la mente en la percepción visual y táctil al mínimo exigido por la teoría nativista.

En esta contradicción latente no sólo se basa la concepción del relieve del arte antiguo, sino también, en un cincuenta por ciento, el desarrollo evolutivo que se produjo en las artes figurativas del mundo antiguo. En el otro cincuenta por ciento, este desarrollo, como ya se ha destacado anteriormente, se debió a la entrada progresiva de la visión subjetiva en la percepción puramente sensorial de la individualidad material de las cosas.

El desarrollo de las artes figurativas en el arte antiguo de las civilizaciones más importantes atravesó las tres fases fundamentales que exponemos a continuación:

1. Máximo rigor en la concepción puramente sensorial (supuestamente objetiva) de la individualidad material de las cosas y, en consecuencia, la mayor aproximación posible de la manifestación de la obra de arte al plano. Este plano no es el óptico, sugerido por la vista a cierta distancia de los objetos, sino el táctil, sugerido por las percepciones del tacto, pues, en este estadio evolutivo, el convencimiento de la individualidad material depende también de la certeza sobre su impenetrabilidad palpable. Considerado desde el punto de vista óptico, este plano es aquel que la vista percibe cuando se acerca tanto a la superficie de un objeto que desaparecen todos sus contornos y especialmente las sombras, por las que se podría descubrir variaciones en la profundidad². Así pues, la concepción de las cosas que define a este primer estadio de la antigua voluntad de arte, es táctil*, y, en tanto que necesariamente tiene que ser hasta cierto punto óptica, se caracteriza por la visión cercana. Comparativamente, su expresión más pura se encuentra en el arte egipcio antiguo³. Las perspectivas y las sombras (como indicios del espacio profundo) están tan cuidadosamente omitidas como las manifestaciones de estados de ánimo (como indicios de la vida espiritual subjetiva). Por el contrario, el acento principal se pone en los contornos, tratando de mantener éstos de forma simétrica, pues en el aspecto externo es la simetría la que transmite de forma más convincente la cohesión táctil ininterrumpida dentro del plano. Pues en efecto, la simetría es inherente a las dimensiones de la superficie, y se ve afectada,

² Como demostración puede servir p. ej. el hecho de que si contemplamos estatuas egipcias desde una cierta distancia, nos dan una impresión plana y completamente inerte. Sin embargo, a medida que nos acercamos, las superficies adquieren cada vez más vida, hasta que por fin percibimos toda la pureza del modelado cuando pasamos las puntas de los dedos por ellas.

³ Con todo, el arte antiguo egipcio rebasó en distintos puntos el estadio mencionado, lo que es comprensible por la duración milenaria de su evolución, mientras que, por otro lado, los griegos de épocas más avanzadas aún estaban en parte inmersos en esta concepción.

* En una réplica a recensiones sobre su obra (*Allgemeine Zeitung* 1902, suplementos n. 92, 93) admitió Riegl que el término «táctil» estaba mal elegido y que debía ser sustituido por «prensil».

cuando no anulada, por la profundidad. De ahí que la simetría haya sido dentro de las artes figurativas de toda la edad antigua el medio esencial para demostrar la unidad cerrada de los individuos materiales dentro del plano.

2. En la obra de arte no sólo se permiten por necesidad variaciones de profundidad (salientes) en la superficie de las cosas, sino que se admiten gustosamente, poniéndose, en consonancia, un atención tanto más estricta en la clara vinculación de los objetos salientes con el plano básico común, así como de los distintos salientes entre sí. Pues el objetivo fundamental imprescindible del arte figurativo sigue siendo el suscitar la percepción de la impenetrabilidad palpable como condición de la individualidad material. Por ello, la interconexión cerrada y táctil de las superficies parciales no puede sufrir aún ninguna interrupción. Por otro lado, la vista, como principal órgano informativo, puede percibir ahora la presencia de las partes salientes. Estas se manifiestan sobre todo por medio de las sombras, que sólo se pueden percibir cuando la mirada se aleja algo de la visión cercana: no tanto, que ya no se pueda reconocer con claridad la interconexión táctil ininterrumpida entre las partes (visión lejana), pero sí a una distancia que se sitúa entre la visión cercana y lejana, y que podríamos denominar como visión normal. La concepción de los objetos que caracteriza este segundo estadio del arte antiguo es, pues, una concepción óptico-táctil y, desde el punto de vista óptico, se caracteriza por la visión normal. Comparativamente, es en el arte clásico griego donde con mayor pureza se ha expresado esta concepción⁴. Junto a

⁴ Por lo que se puede deducir de las investigaciones realizadas por la historia del arte, a pesar de las contradicciones latentes dentro del arte antiguo oriental, y que condicionaron en su origen la posterior evolución, fue precisa la intervención del pueblo indoeuropeo de los griegos para llevar a buen puerto la evolución, ciertamente ya trazada de antemano. Los pueblos orientales antiguos parecen haber tendido a mantenerse en su rígida concepción táctil y objetiva del mundo de los sentidos. Por el contrario, los griegos, y seguramente todos los pueblos indoeuropeos, debieron de tener originalmente una concepción distinta de la tarea de las artes figurativas, orientada no hacia una comprensión de la individualidad material, a través del tacto y de la visión cercana, sino básicamente hacia una percepción a través de la vista y de la visión lejana, es decir, una percepción mucho más subjetiva. Determinadas manifestaciones del arte micénico y premicénico no se pueden explicar satisfactoriamente de ningún otro modo; y también con los pueblos germánicos vemos que vuelve a aparecer la misma concepción subjetiva nebulosa. Un arte figurativo como el arte clásico griego, ciertamente, no podía desarrollarse más que sobre la base de una exacta concepción táctil de las cosas, y esa base la había adquirido a través de los pueblos orientales. Por otro lado, los griegos aportaron su inclinación nacional a la observación óptica y subjetiva de las cosas, y mediante la síntesis de ambas direcciones se posibilitó la futura solución del problema de la reproducción completa de la forma individual material en el arte figurativo. En el arte moderno, que tiene por objeto la presentación de los individuos materiales en el espacio libre infinito y con el espacio, los papeles están repartidos de modo similar entre los pueblos románicos y los germánicos, en tanto que los primeros prefieren en general abordar el problema táctil, mientras que los segundos persiguen con una preferencia unilateral el problema óptico.

disminuciones perspectivistas pueden aparecer ahora también sombras, pero exclusivamente semisombras, que, a diferencia de las sombras profundas, no interrumpen la cohesión táctil de la superficie; del mismo modo se permiten manifestaciones de estados de ánimo siempre y cuando el interés del observador por la individualidad material del sujeto de estos estados de ánimo no se vea relegado por ellos a un segundo plano. La simetría (tanto la de la alineación homogénea, como la del contraste en el estilo heráldico) atenúa su rigidez, sin llegar nunca a la supresión, aunque a menudo sólo se percibe en toda su intensidad cuando se contempla la obra de arte a una cierta distancia.

3. En la obra de arte se concede a los objetos una completa tridimensionalidad. Con ella también se reconoce la existencia del espacio, pero sólo como algo inherente al individuo material, es decir, como espacio cerrado de forma impenetrable, que debe medirse de modo cúbico y no como el espacio profundo infinito existente entre los objetos materiales individuales. Pues esta tercera y última fase del arte antiguo sigue concibiendo como único objetivo la reproducción clara de los individuos materiales en sí mismos, sin consideración al espacio en el que éstos se mueven. De ahí que la forma individual siga situándose no en el espacio sino en el plano, y este plano se acentúe ahora de manera tanto más enérgica y estricta cuanto más se cierran las formas individuales en sí mismas con respecto a la tercera dimensión. Lo decisivo es que los distintos individuos materiales abandonan la relación táctil que hasta ahora mantenían con el plano básico, aislándose así del plano, aunque permanezcan alineados con éste. También se aíslan entre sí las diferentes partes (resaltes) de los individuos y con ello diluyen la antigua interrelación táctil de la superficie; los salientes mismos, por su parte, se reducen hasta casi desaparecer en el plano. Este plano por supuesto ya no es el percibido por el tacto, pues se halla interrumpido mediante sombras: es más bien un plano óptico-cromático, en el que los objetos se nos aparecen en la visión lejana y en la que éstos se difuminan con su entorno⁵. La concepción de las cosas que caracteriza a esta tercera fase del arte antiguo es, con ello, fundamentalmente óptica, de visión lejana, y se nos presenta comparativamente en su mayor pureza en el arte de la época tardía del Imperio romano. Las sombras son profundas y actúan por ello como elementos de

⁵ Esta última observación, que hacemos continuamente al mirar de un modo natural, y cuya reproducción, como es conocido, es uno de los problemas preferidos del arte moderno, ha sido siempre rehuida con el mayor cuidado por el carácter estrictamente individualizador de la antigüedad, incluso en esta tercera fase. A consecuencia de esto las construcciones y figuras (tanto esculturas como pinturas) tardorromanas contrastan, a pesar de su tratamiento de visión lejana y de esbozo rápido, de forma dura y aguda con su entorno, provocando el desagrado del espectador moderno, que sólo ve en ello una evidente contradicción, falta de estilo y barbarie, mientras que el tardorromano seguramente haría el mismo juicio desfavorable acerca del impresionismo moderno.

separación dentro del plano; en este último periodo de la antigüedad, la tarea común a toda ella de mostrar claramente el carácter cerrado de la individualidad material, se traslada en gran medida y con toda intención a la ayuda complementaria de la consciencia subjetiva. Con la nueva reducción de salientes en el plano, la observación de la simetría se hace también de nuevo más rígida.

Al final de la tercera fase mencionada pertenecen las basílicas cristianas y las construcciones centralizadas del periodo tardorromano. El examen de algunos ejemplos típicos de las tres fases demostrará que los dos tipos de construcciones tardorromanas, con su creación del espacio y su composición de masas, sólo son el resultado final consecuente del proceso evolutivo precedente, dominante en toda la antigüedad.

Se puede decir que el ideal arquitectónico de los antiguos egipcios alcanzó su expresión más pura en el tipo de sepultura de la pirámide. Sea cual sea la cara ante la que se coloque el observador, su vista sólo percibirá siempre el plano homogéneo del triángulo isósceles, cuyas nítidas aristas en ningún modo hacen pensar en la prolongación en profundidad que hay tras ellas. Frente a esta delimitación, deliberada y expresamente acentuada, de la manifestación material externa en las dimensiones del plano, la verdadera tarea utilitaria —la creación del espacio— queda ahí totalmente relegada. Esta se limita a la colocación de una pequeña cámara funeraria con accesos insignificantes, prácticamente inexistentes vistos desde el exterior. La pirámide debería considerarse más como una obra plástica que como una construcción arquitectónica. La individualidad material, en su sentido oriental antiguo más estricto, apenas podía encontrar una expresión más perfecta que ésta.

Un medio de referencia como éste ya no bastaba para construcciones dedicadas no a los muertos, sino a los vivos, con su capacidad de movimiento. Pero también aquí se mantuvo lo mejor que se pudo la forma cristalina del exterior, que sólo mostraba superficies inarticuladas y exentas de sombras. La casa de adobe de los felás mantiene aún en la actualidad fielmente la forma de soporte piramidal de la antigua casa egipcia: el espacio que se oculta tras los cortos muros exentos de vanos no se descubre en modo alguno al que mira desde el exterior. En la construcción egipcia de templos se plantea de manera más seria la pugna entre la exigencia práctica de espacio y la aversión artística hacia éste: de ahí que su análisis sea tan enriquecedor, pues así vemos de qué modo tan ingenioso los egipcios se esforzaron, con éxito, por satisfacer las necesidades prácticas y salvar, sin embargo, el principio artístico. En primer lugar se parceló el espacio exigido por los fines prácticos en una serie de cámaras oscuras, cuya estrechez no permitía en modo alguno una impresión artística espacial. Pero con ello aún no era suficiente: para determinadas ceremonias se necesitaba espacios mucho mayores. Estos se configuraron, por una parte, como patios abiertos, que al no estar cerrados por arriba

carecían de espacio interior, y además, delante de los muros que cerraban los lados, se colocaron filas de columnas (es decir, formas aisladas) para romper la impresión óptica de superficie del muro y poner ante la mirada del observador formas táctiles individuales.

Sin embargo, junto a estos patios existían salas colosales totalmente cerradas (Karnak) con una techumbre sólida; estas salas, con las superficies de muros, techumbre y pavimento alejadas de la vista, y por tanto actuando ópticamente, hubieran creado una impresión espacial, que habría causado, sin duda, la mayor desazón a los egipcios. De aquí, que un bosque de columnas, soportes de la techumbre, llenen, a poca distancia entre sí, las salas tan densamente que todas las superficies que habrían podido actuar en un sentido espacial se ven cortadas y parceladas: con ello se lograba relegar, y en el fondo incluso destruir, el efecto del espacio a pesar de la considerable extensión, imponiendo a la vista la impresión de las formas individuales (columnas). En las superficies exteriores inclinadas de los muros de cerramiento (en la configuración característica de los muros de apoyo de la pirámide) se ha reprimido de modo absoluto toda referencia al interior; la moldura cóncava coronante constituye, con su acentuación de la cornisa en saliente, una verdadera protesta frente a la suposición de que detrás haya un techo; las ventanas, que podrían haber creado una comunicación directa entre interior y exterior, no existen por principio, porque sólo habrían aparecido como agujeros perturbadores de la forma táctil cerrada; las puertas, un mal necesario, son lo más escasas posibles. Hacia el exterior el templo egipcio se presenta con sus muros inarticulados como una unidad táctil; en el interior se desmembra en microcosmos, que a su vez están de nuevo llenos de formas individuales (columnas). Sin embargo, el templo egipcio ya contiene dos elementos del posterior desarrollo: en los patios oblongos (siguiendo la dirección de los pasos del visitante), encontramos el elemento de la construcción longitudinal frente a la forma artística cristalino-centralizada de la pirámide; en la pluralidad de patios y salas, ciertamente en libre sucesión, aparece el elemento de la construcción de masas. En estas contradicciones residían al mismo tiempo la posibilidad y la exigencia de un desarrollo evolutivo posterior.

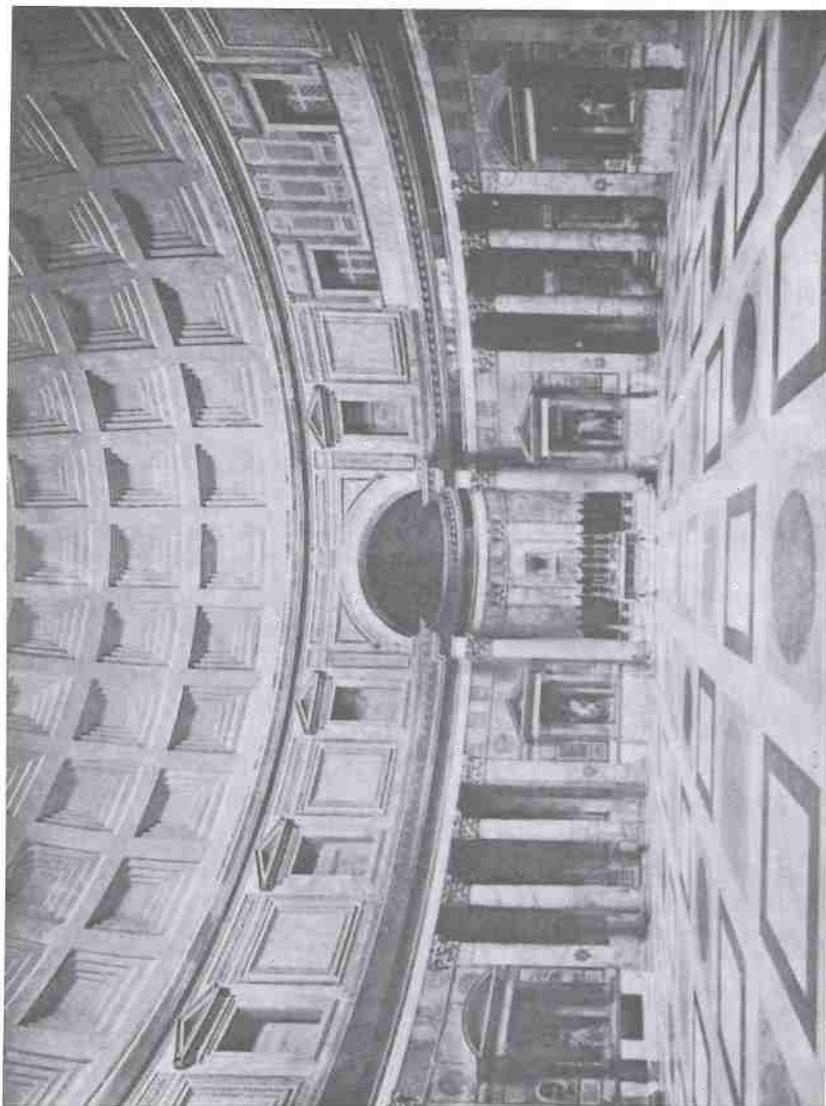
La casa griega de columnas se diferencia ya externamente del templo egipcio en que, a pesar de la cantidad, ciertamente limitada, de salas interiores, forma una unidad fácilmente abarcable con la vista aun cuando no esté rígidamente centralizada. Sus distintos lados continúan siendo en conjunto planos, pero por sí solos ya no son superficies táctiles inarticuladas sino que se hallan diluidas en las formas de hileras de las porticadas. Si la vista desea disfrutarlas en la relación en que han sido puestas como partes de un todo armónico, tiene que alejarse a cierta distancia de las superficies parciales, de lo que se deduce que para captar el templo griego hemos de situarnos a la distancia correspondiente a la visión normal, en la que la

claridad táctil del detalle y la visión panorámica del todo quedan realizadas en la misma medida.

Tal acentuación de la relación existente entre las superficies parciales y el todo no puede lograrse sin una ruptura de la rígida unidad del plano, y, de hecho, en la casa columnaria griega vemos que se reconoce por primera vez la tridimensionalidad, la sombra y el espacio. El objeto fundamental de la arquitectura continuó siendo en primer término la limitación del espacio frente a la creación de espacio; pero la existencia del espacio como tal ya no es disimulada por principio. Con todo, los griegos de la época clásica no tenían en absoluto la intención de crear espacios interiores: la única sala grande en el interior del templo, la «naos», quedaba reducida por su carácter hípetro al estadio evolutivo del patio egipcio, y el hoy tan natural medio de comunicación entre el interior y el exterior de una construcción —la ventana— está aún ausente por completo en el templo griego (salvo en contadas excepciones, explicables por circunstancias especiales). La existencia de un interior acorde al movimiento humano se manifiesta hacia el exterior, además de en la techumbre, sobre todo en la forma oblonga del edificio (en los laterales y no en el frente, rígidamente centralizado). En los pórticos de columnas, que concentran las sombras como los pliegues interiores de los paños clásicos, se pone de manifiesto, todavía de forma limitada, un mayor reconocimiento de la profundidad y del espacio en los objetos, si bien la vista no tarda en encontrar un límite en el muro cerrado de la «naos», como en la superficie plana de un relieve. De todo ello se infiere que para el arte griego, junto a la manifestación material palpable todavía predominante, y que, como tal, tiene un efecto directamente sensorial, resultaba admisible, al menos en una modesta medida, el completar dicho efecto por medio de ideas procedentes de la experiencia, es decir, por medio del elemento subjetivo.

Que bajo el dominio de los diadocos tuvo lugar un profundo avance encaminado al desarrollo de espacios interiores, es indiscutible; sin embargo, carecemos de cualquier punto de referencia que nos permita determinar detalladamente la medida exacta de ese desarrollo.

El Panteón de Roma (fig. 1), cuyo aspecto actual se remonta esencialmente a la primera mitad del siglo II después de Cristo, alberga el espacio interior más antiguo llegado hasta nosotros, un espacio totalmente cerrado, de dimensiones verdaderamente importantes, y construido con fines manifestamente artísticos. Aunque no se puede establecer con seguridad para qué estaba destinado, podemos considerarlo sin ningún reparo como testimonio de la voluntad de arte monumental de la época más temprana del Imperio Romano. Seguramente el edificio de columnas no sirvió aquí de norma, pues aunque durante toda la época imperial no dejaron de construirse templos griegos de columnas en los que se veneraba a los antiguos dioses del Olimpo, está comprobado por otra parte que los dioses verdaderamente venerados por los romanos del Imperio no eran los

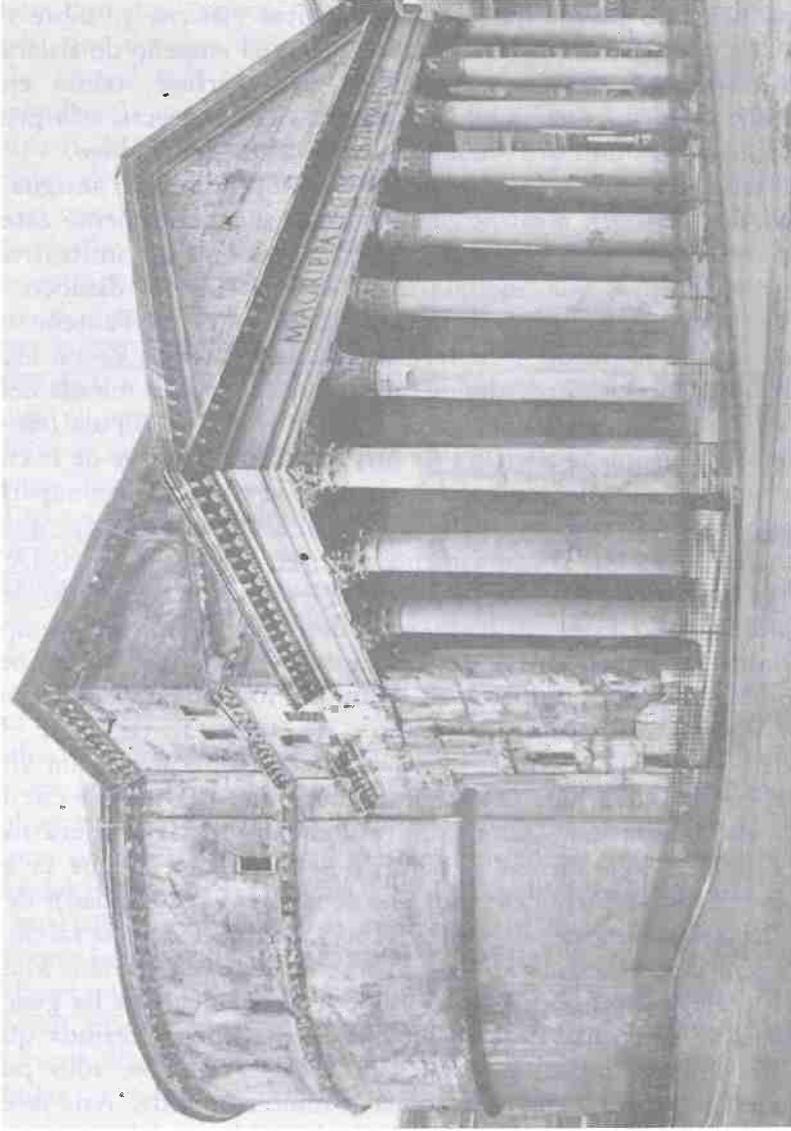


1. Roma, Panteón. Interior.

dioses oficiales heredados, sino divinidades orientales helenizadas, como la diosa Isis, el dios Mitra y otros. Y así debe haber sido en lugares destinados al culto de los nuevos dioses, lugares diferentes a los antiguos templos, donde la voluntad de arte del momento en que surgieron alcanzó su verdadera expresión.

En primer lugar, dedicaremos unas palabras al exterior del Panteón (fig. 2). Prescindiendo de la «pronaos» con frontón adosado, se trata de una rotonda perfecta que ofrece, al menos vista desde lejos, una imagen absolutamente simétrica de la superficie. La unidad de forma centralizada y táctil no sólo se ha seguido manteniendo aquí como objetivo artístico superior, como en los albores de la antigüedad, sino que incluso ha sido alcanzada en grado muy superior al del templo griego y, sobre todo, egipcio. Pero el procedimiento por el que se ha llegado a este resultado no habría sido utilizado ni por los egipcios ni por los griegos clásicos: la eliminación de toda factura cristaliana en superficies exteriores planas, claramente diferenciadas. En lugar del plano completamente sereno del ideal artístico egipcio aparece una inquieta curva, en busca de profundidad; en lugar de la división exterior en formas fragmentarias, observada en la casa de columnas, encontramos la incorporación indiscriminada de todas las partes imaginables a la forma del todo. El Panteón, carente de ventanas, sigue estando aún sobre bases comunes antiguas, en tanto que pretende ser un individuo material comprendido en límites estrictos y conformado en una unidad clara, por lo que aún evita una composición de masas hacia el exterior (el pórtico es esencialmente sólo una ampliación de la entrada y no una composición de la rotonda más el edificio de columnas oblongo). Los intentos que se expresan en el Panteón por variar ilimitadamente la profundidad dentro de sus límites estrictos, señalan su oposición extrema al estilo egipcio antiguo y, a la vez, su parentesco con el arte griego, cuyos fines orientados hacia un movimiento moderado de la superficie son llevados aquí ciertamente hasta sus últimos extremos. El sometimiento incondicionado de todas las partes posibles a la unidad absoluta del todo muestra, por otro lado, su oposición al arte griego clásico y su acercamiento, de nuevo, al estilo egipcio antiguo, que solamente conoció superficies exteriores invertebradas.

La pirámide y el Panteón expresan con ello dos extremos opuestos en la arquitectura antigua centralizante, mientras que el edificio de columnas griego que está entre ambos es, en cierto modo, el equilibrado término medio clásico. Si la percepción de la pirámide estaba basada en una visión desde corta distancia, y desde una distancia normal la del edificio de columnas, en el Panteón hay que recurrir a la visión a distancia. No hay dos puntos en cualquier zona del mismo que están en el mismo plano, de ahí que se precise una visión global sobre todos los puntos, para percibir la unidad deseada (simetría en altura y anchura), mientras que ante la fachada griega la mirada aún se detenía con agrado en la proximidad de las



2. Roma, Panteón. Exterior.

partes plásticas. Esta constante variación de la profundidad arrastra además la vista del observador de forma irremediable hacia la profundidad. Pero como ésta, o bien es perceptible de un modo imperfecto (en los flancos) o bien no lo es en absoluto (en el lado posterior), el Panteón ha de apelar (como toda obra de arte calculada para ser vista de lejos) a la ayuda complementaria de la consciencia subjetiva del espectador en un grado sensiblemente mayor que los monumentos clásicos y, sobre todo, egipcios. Con ello, el exterior del Panteón delata el empeño de aislarse no sólo con respecto a las dimensiones de la superficie, como en las construcciones egipcias y clásicas, sino también con respecto a la profundidad, lo que implica un claro reconocimiento del espacio cúbico.

El Panteón no es, en modo alguno, la rotonda más antigua que conocemos. Le preceden al menos los mausoleos, prácticamente carentes de espacios interiores, y las configuraciones de patios de los anfiteatros, de tal modo que tenemos que remontarnos a la época de los diadocos para llegar a los orígenes. Lo verdaderamente novedoso en el Panteón es, al menos por lo que se puede decir hoy en día, la existencia de un espacio cerrado único en su interior. Adonde quiera que se dirija la mirada del que entra en el Panteón, ya sea a las paredes laterales o a la cúpula (en cuyo vértice aparece la pequeña abertura de luz, más como la clave de la cúpula que como una abertura intencionada), siempre se tropieza con superficies cuya profundidad varía, pero que nunca llegan a delimitarse bajo ninguna forma concreta, sino que continuamente refluyen hacia sí mismas. De este modo surge en el observador el concepto de espacio; pero, por lo demás, en el Panteón todo está calculado para despertar al mismo tiempo la consciencia de los límites materiales del espacio, para situar, en la medida de lo posible, la imagen sensitiva de la unidad formal táctil en lugar del puro concepto, y el plano (la altura y la anchura) en lugar de la profundidad. Aquel que entra advierte de inmediato, con sólo un vistazo a la superficie del suelo, que la forma del muro que lo rodea es circular y deduce de ello que las medidas de la profundidad y de la anchura son las mismas. A eso se une además la percepción inmediata de que la altura también es igual a la anchura (y por ello igual a la profundidad): de este modo se despierta forzosamente en el observador la sensación táctil de la unidad dentro de las medidas de las superficies que la delimitan. Más que cualquier otro espacio interior en el mundo, el del Panteón ha guardado aquella claridad auténticamente antigua y aquella unidad cerrada que no precisan de ninguna reflexión y que, en estricto sentido, sólo pueden corresponder a la forma material sólida e ininterrumpida. Así, la época imperial romana más temprana solucionó el problema del espacio en el interior por el procedimiento de tratarlo como si fuese una materia cúbica y encerrarlo en medidas completamente iguales y, por tanto, claras. Con ello se había llevado a cabo lo que hasta entonces había parecido imposible: individualizar el espacio libre.

En el interior del Panteón, en la zona más baja del tambor cilíndrico, se encuentra entallada una hilera de nichos⁶, que aparecen semidisimulados en su entrada por un par de columnas y, con ello, señalados como estancias laterales relativamente separadas. Las oscuras sombras que se acumulan en sus cavidades crean, vistas desde lejos, un efecto cromático de contraste con las superficies claras de la pared de la rotonda que se alternan con los nichos. Ambos fenómenos tuvieron, como se verá después, una enorme trascendencia. Tanto la composición de masas del espacio central con las salas laterales no menos centralizadas (aunque semicirculares), como la tendencia a la animación rítmica y cromática de las superficies, los volveremos a encontrar como rasgos característicos esenciales del arte tardorromano; ambos se basan externamente en el objetivo característico de la tercera fase del arte antiguo: interrumpir los planos táctiles mediante sombras profundas. El fin artístico más profundo que se perseguía con la colocación de estancias laterales, radicaba en cerrar el individualizado espacio interior central de un modo más efectivo con respecto a la profundidad, y en aislarlo de una manera más evidente frente al plano de la superficie. Esta doble relación, de cuya correcta comprensión depende el entender la arquitectura tardorromana en sus puntos más decisivos, se nos presentará aún con mayor claridad en el transcurso de las siguientes investigaciones.

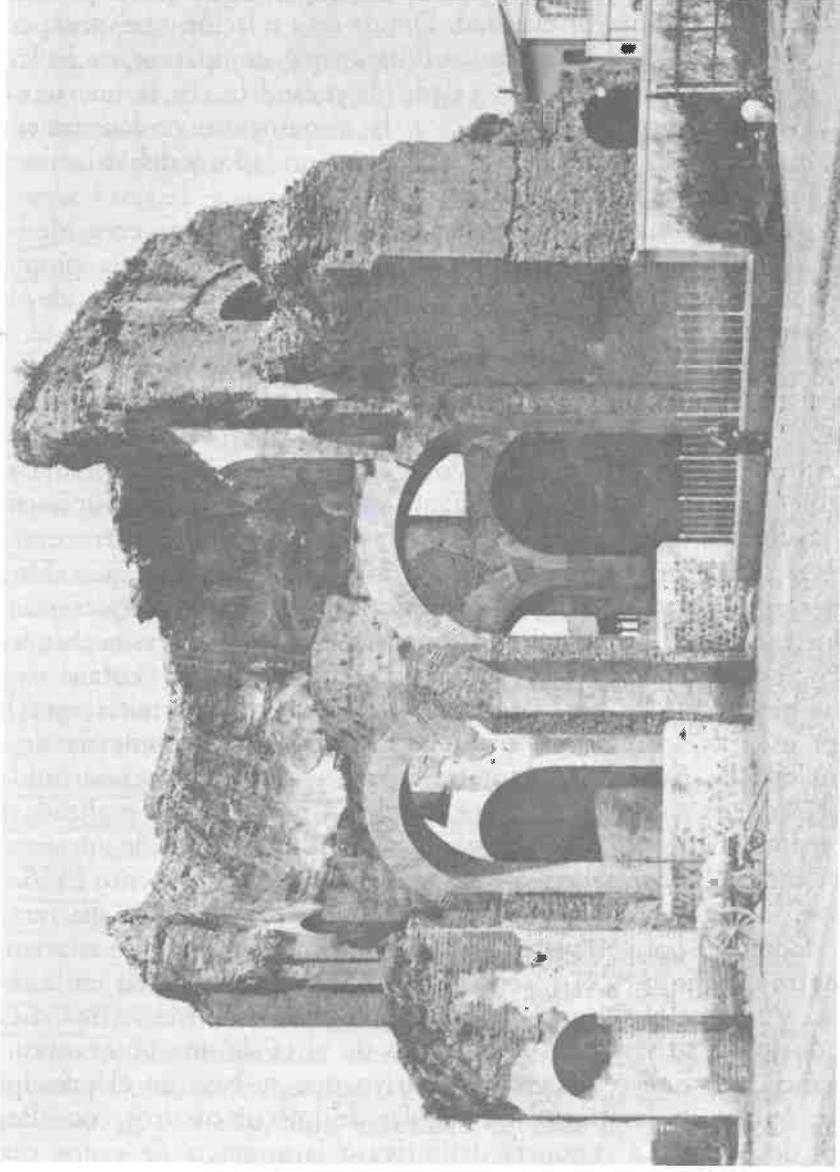
El arco y la bóveda fueron también nuevos elementos en la arquitectura monumental (naturalmente no en la arquitectura civil) de la época imperial romana. Estos elementos corresponden en la arquitectura egipcia antigua y en la clásica al arquitrabe horizontal y a la cubierta plana. En el arquitrabe horizontal sobre dos pies se ha reducido la relación entre fuerza y carga a su expresión más comúnmente comprensible y sencilla, directa y clara. El juego de fuerzas del arco, en cambio, está más escondido y, como en el caso de la curva en busca de la profundidad, sólo puede comprenderse por la vía de la reflexión mental y de la experiencia. La cubierta plana y la bóveda (cubierta abovedada) están exactamente en la misma relación. El arco ya trajo consigo en su cuña el reconocimiento futuro del muro; en los teatros de la primera época imperial todavía se creía que había que resolver la superficie del muro en pórticos ficticios. Por lo que sabemos hoy en día, hasta la época diocleciana no se colocó el arco directamente sobre las columnas y por encima el muro: éste era de nuevo un plano, como el muro egipcio, pero ya no un plano táctil ininterrumpido, sino un plano óptico dividido por ventanas con sombras profundas.

⁶ La predilección de la arquitectura romana por el nicho se explica sin duda porque éste, en no menor medida que el cilindro cerrado, supone una delimitación del espacio en una magnitud cúbicamente mensurable y, en consecuencia, una individualización del espacio.

La siguiente etapa evolutiva nos lleva ya al mismo periodo tardorromano, aunque la construcción de que nos servimos en este caso —el llamado templo de Minerva Médica en Roma (fig. 3)— no permita una datación segura. Sobre todo se trata de una construcción de masas, pues los ábsides, que en el Panteón sólo estaban abiertos en el interior, aquí sobresalen y forman parte de la silueta del conjunto, aunque dominados completamente por la construcción central.

Ya no nos enfrentamos pues a un edificio como único individuo sino como a una pluralidad de ellos —uno grande, destacado, y varios más pequeños—, donde en cierto modo los pequeños aparecen ocultos por el mayor. Si recordamos que la creación de unidades centralizadas y claramente delimitadas constituía el objetivo fundamental de la arquitectura antigua (y de las artes figurativas en general), resulta que, con la aparición de la composición de masas parece que la voluntad de forma arquitectónica ha perdido su fuerza y validez en un punto no menos esencial que con la emancipación del espacio. Y, cómo con esta última, es posible seguir los distintos precedentes de la composición de masas en la arquitectura por lo menos hasta la época imperial más temprana.

La aparición de la construcción de masas encaja en el desarrollo evolutivo del arte antiguo tan armónicamente como la de la creación de espacios interiores, en cuanto nos preguntamos por la intención que las ha motivado. Tal intención se deduce del efecto que produce la construcción centralizada de masas sobre el observador, sea cual sea el lado por el que éste se aproxime a la construcción. De la masiva construcción principal se desprende siempre un nicho (o varios), que sale directamente al encuentro del observador. Si bien, debido a la absoluta simetría de la planta centralizada, la silueta del todo aún se manifiesta como un plano, los nichos, que sobresalen en la parte baja de forma tan acusada, tienen la función de hacer al observador más consciente de que la construcción se cierra también en la dimensión de profundidad constituyendo una individualidad aislada, y que con ello se aísla al mismo tiempo frente al plano de la superficie. Las pequeñas construcciones centralizadas (nichos) forman en cierto modo un fondo propio decorado, del cual resalta con mayor efectividad la construcción centralizada dominante: una ley que encontraremos repetidamente y, de modo especial, en la decoración del arte tardorromano. Ahora entendemos con mayor claridad el significado de las estancias laterales en el interior, tal y como las veíamos antes (p. 32) en el Panteón. Pues el espacio era concebido, como hemos visto en el Panteón, como una materialidad cúbica, siendo llevado más tarde a una forma estrictamente regular, reconocible a primera vista como una masa individual; al añadirle ahora una serie de estancias laterales como anexos, aparece redondeado también de un modo más efectivo. La relación con la antigüedad anterior se puede formular como sigue:



3. Roma, el llamado Templo de Minerva Medica (Ninfeo).

En último término sigue tratándose de la representación cerrada en sí misma de un individuo material. Sin embargo, éste ya no se coloca sencillamente en el plano, relacionándose con él, sino que se pretende que se desligue del plano de la superficie en toda su tridimensionalidad. En consecuencia, entre el plano de superficie y el individuo (material) se introduce una serie de individuos más pequeños que hacen que el principal destaque del plano con mayor claridad. Donde esta relación se expresa con mayor claridad es en la decoración tardorromana: compárese en la lám. XVI,2, la gran cruz sobre el fondo calado de meandros, en la que se nos aparece de forma absolutamente típica la conjunción verdaderamente tardorromana del afianzamiento en el plano, por un lado, y del aislamiento recíproco de las formas individuales, por otro.

Una novedad no menos importante en el templo de Minerva Médica constituye la aparición de ventanas en el tambor (e incluso en la cúpula). En la arquitectura civil había resultado imposible prescindir de las ventanas laterales ya desde la época antiguo-oriental. Sin embargo, la arquitectura monumental las había rechazado por principio, pues desde el punto de vista de un estilo artístico cuyo objetivo es configurar la materia en unidades cerradas, las ventanas vistas desde una distancia corta o normal, son una oquedad perturbadora en la pared, una interrupción desagradable de lo táctil-material mediante un vacío inanimado, puramente óptico y cromático, igual a una sombra. De ahí que en las construcciones monumentales clásicas, las ventanas sean raras excepciones, y que, donde por razones externas se admitieron, se vieran en cierto modo caracterizadas como construcciones individuales autónomas mediante un esmerado encuadre. Por eso, la condición previa para la admisión de la ventana en el arte monumental fue la observación desde lejos, que permitía que las oquedades oscuras aparecieran, en su alternancia rítmica (simetría de la alineación) con las partes claras intercaladas del muro, como una unidad óptica cohesionada en un plano. Esta condición previa se vio realizada en el arte tardorromano, y al ser la ventana admitida ahora de un modo general incluso en las construcciones monumentales como elemento legítimo y necesario, se llegó así a algo que desde entonces hasta hoy en día nunca ha sido abandonado por completo: el establecimiento definitivo de relaciones directas entre el interior y el exterior (que todavía había faltado en la casa pompeyana y que en el Oriente falta a menudo incluso en nuestros días). En segundo lugar, se creó, desde el punto de vista de una observación a larga distancia, un nuevo sistema decorativo que se basa en el principio puramente óptico de la alternancia regular de huecos oscuros con claras superficies de pared. La renuncia definitiva a la ausencia de vanos tuvo también en el interior como consecuencia la ruptura inevitable de la impresión cerrada en sí misma del espacio. El que entraba en el templo de Minerva Médica ya no disfrutaba el sereno encanto de unidad absoluta que aún hoy emana del recinto interior del Panteón, a pesar de que en el

ventanas

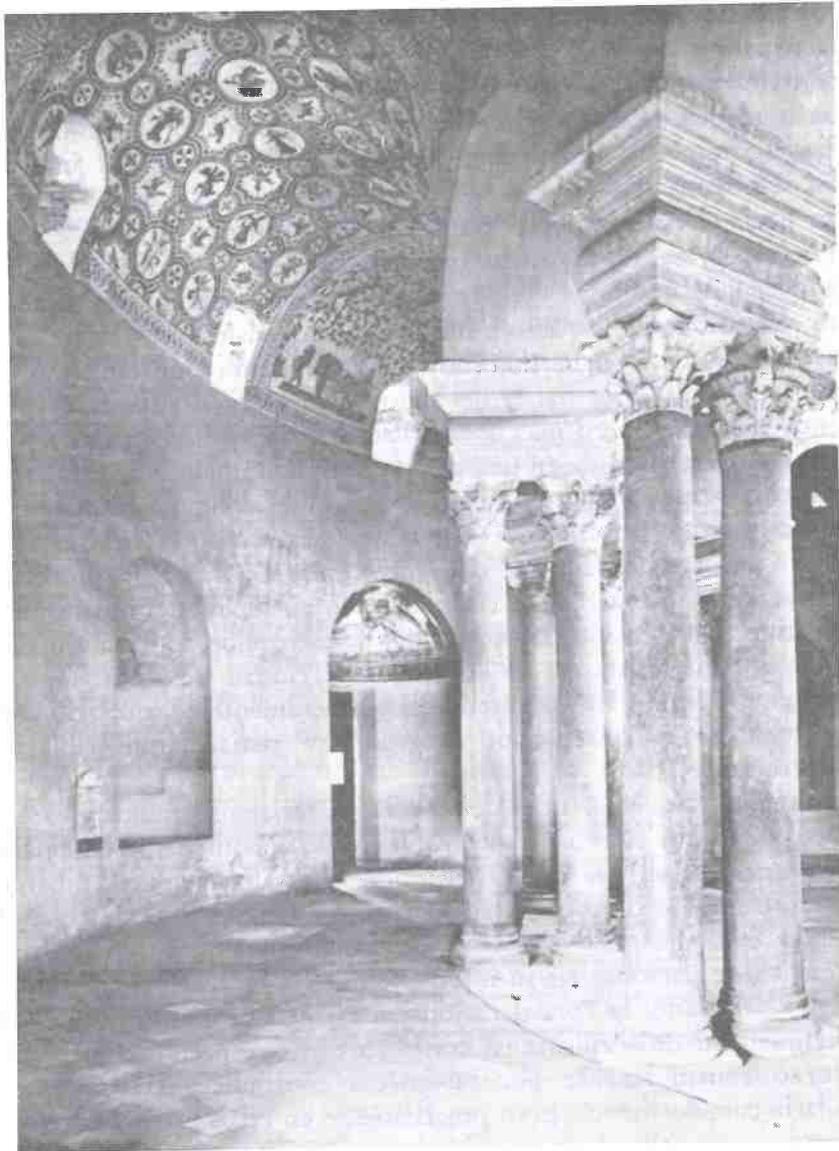
templo las medidas de las tres dimensiones seguían siendo bastante similares entre sí. El cambio producido no se debía tanto al mayor número de nichos, que ahora se sucedían en una hilera ininterrumpida, sino sobre todo a las aberturas de las ventanas que, por un lado, producían una animación colorista de las paredes, pero que, al mismo tiempo, atraían la mirada hacia el exterior de la envoltura material, hacia el espacio infinito.

Precisamente en este ejemplo se muestra de forma concluyente que la antigua tendencia al carácter absolutamente cerrado no podía mantenerse a la larga y que su destrucción fue debida a la necesidad interna del espacio. Mediante las ventanas, que abren la mirada desde el cerrado interior hacia el espacio libre, se anuncia por primera vez un arte venidero que quiere representar la forma individual no en su existencia aislada ni tampoco en una composición de masas con sus varias formas semejantes, sino en relación con el espacio infinito e inconmensurable.

El mausoleo de Constantina (hoy iglesia de Santa Constanza) de Roma (fig. 4), construido a mediados del siglo IV, muestra el sistema del templo de Minerva Médica, pero más desarrollado, en la medida en que la corona de nichos aparece fundida en una galería ininterrumpida, que está separada del recinto central mediante un círculo de dobles columnas. Existen, pues, dos rotondas concéntricas, sobresaliendo y dominando la interior sobre la exterior. La novedad estilística relevante consiste aquí en el sometimiento de toda articulación (nichos) en beneficio de un sencillo contorno macizo. Sin embargo, la evolución posterior de la construcción romana centralizada dedicada al culto cristiano no se dio en la ciudad de Roma sino en el Imperio de Oriente. Para comprenderla correctamente es necesario conocer la formación de la construcción longitudinal cristiana, que había tenido lugar entre tanto.

La unidad clara y cerrada del motivomaterial pretendida por el arte antiguo, por lo que se refiere a la arquitectura, encontró aparentemente su máxima satisfacción en la construcción centralizada; sin embargo, el verdadero elemento motor fue la construcción longitudinal y esto se debió a razones evidentes. La construcción longitudinal está creada para el movimiento de personas en su interior; empero, el movimiento implica el abandono del plano, la consideración del espacio profundo, y la salida de la individualidad de sí misma en contacto con el espacio. El arte antiguo se esforzó continuamente por salvar esa contradicción latente, o por disimularla cuando menos; pero precisamente en estos esfuerzos residía un problema y, con ello, una necesidad forzosa de permanente desarrollo. Así, vemos también que en el arte clásico la resolución de la pared exterior táctil en pórticos no se lleva a cabo en una construcción centralizada, sino en una construcción longitudinal (el templo).

El problema de la época imperial consistía, pues, en desarrollar la creación del espacio dentro de la construcción longitudinal de la misma



4. Roma, Sta. Constanza. Interior.

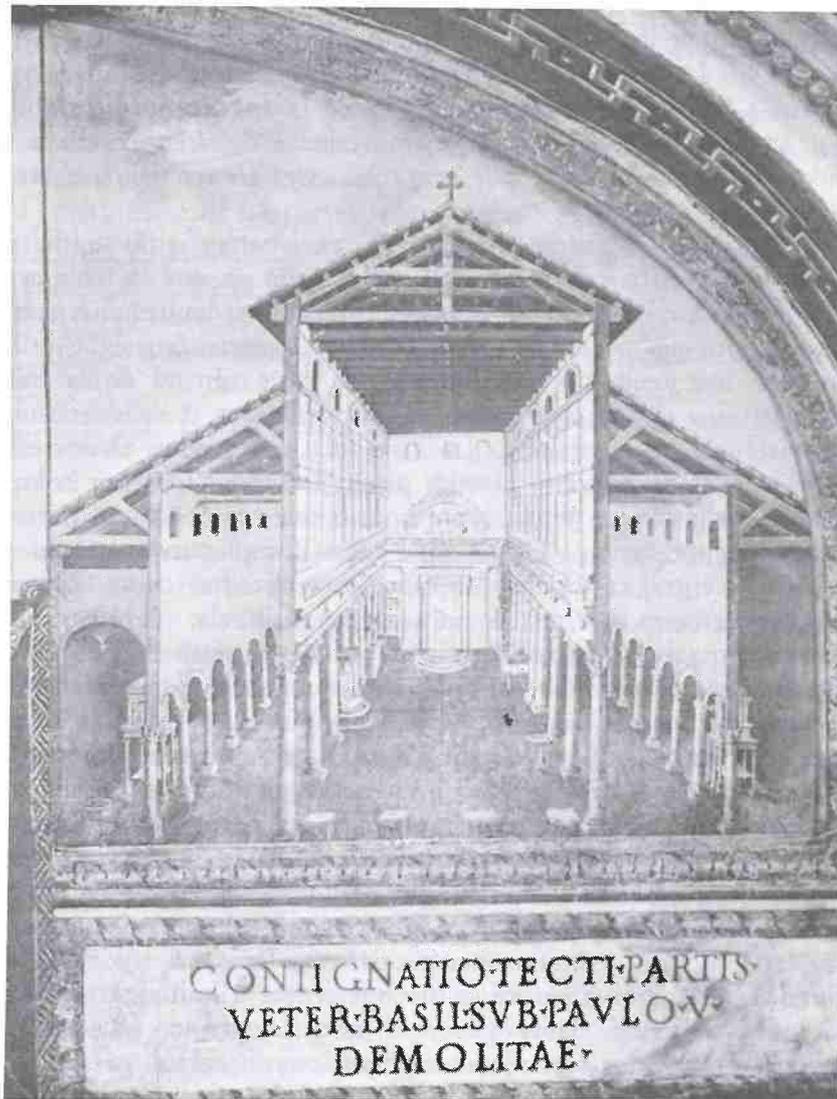
forma que se había dado en la construcción centralizada (Panteón), es decir, mediante la individualización del espacio por la vía de la formación de masas espaciales cúbicas homogéneamente delimitadas. Resulta difícil precisar hoy en día cuándo se abordó este problema de forma consciente. En el siglo primero de la época imperial romana, la casa pompeyana muestra cómo, al menos en la construcción profana de viviendas, seguía existiendo una oposición sistemática a cualquier creación de espacios interiores. Bien mirado, no hay en ella ningún espacio completamente cerrado, pues casi todas las estancias se abren hacia el atrio, un patio abierto, que constituye el verdadero medio para el movimiento. Con todo, está comprobado que al mismo tiempo existían basílicas. Ahí tendríamos el testimonio de una construcción de masas longitudinal, es decir, un sala alta, insertada concéntricamente en otra mayor, pero de menor altura, ya para el primer siglo de la época imperial. Sin embargo, el origen de la basílica de mercado parece remontarse al patio abierto, que tuvo que ser cubierto por razones de necesidad y utilidad. Aunque no cabe duda de que ya en esta disposición de una construcción civil puede reconocerse un síntoma y un estadio previo del posterior desarrollo, es importante señalar, por otro lado, que los elementos de la construcción de salas cerradas aparecieron antes en una construcción civil que en una construcción monumental. Por lo demás, carecemos de la suficiente información acerca de cómo se llevó a cabo originalmente la elevación y el cubrimiento del espacio del patio, pues los restos conservados de basílicas del primer siglo del Imperio son demasiado fragmentarios y las representaciones gráficas en pinturas murales dejan demasiado lugar a la duda. El interrogante fundamental consistiría en saber si por entonces ya existía un muro superior macizo; yo tiendo a negar esta posibilidad a priori y pienso más bien en un tratamiento semejante al de las metopas. Empero, sobre lo que no hay ninguna duda es sobre el cerramiento superior de las basílicas mediante una cubierta abierta (o también revestida) de madera, mientras que todo espacio interior cerrado (y sobre todo cualquier construcción centralizada) exige necesariamente la cubierta abovedada. Mientras se mantuvo el uso de la cubierta de madera sobre la nave central de la basílica, no puede haber sido concebida ésta como un espacio interior verdaderamente cerrado. Hasta el arte románico no se abovedó la basílica; pero también ha sido el arte románico el que llevó la perspectiva, es decir, un sector limitado dentro del espacio infinito, a la nave central, convirtiendo con ello a la basílica en un auténtica construcción direccional. Por el contrario, el romano de la época imperial sólo vio en la nave central los planos de pared que cerraban, pero no el espacio encerrado entre ellos, precisamente porque faltaba la terminación monumental hacia arriba (la cubierta abovedada).

En cualquier caso, para el inminente cambio estilístico tuvo una gran importancia el que fuera necesario hacer visibles desde fuera y desde

dentro las luces superiores laterales (ventanas) de la basílica. También existían ventanas en la construcción de salas del antiguo Egipto, pero tan escondidas, que no podían percibirse como una interrupción del muro ni desde fuera ni desde dentro. La casa pompeyana, desprovista de ventanas y completamente volcada hacia el interior, y, dentro de las construcciones monumentales, el Panteón de la época de Adriano, demuestran hasta qué punto todavía en la época imperial más temprana, el sentido arquitectónico antiguo se resistía a agujerear la pared (táctil) con ventanas.

Las primeras construcciones de salas grandes y cerradas que conocemos son del tercer siglo del Imperio. Hacia el exterior parece como si, de forma intencionada, no se las hubiera dejado al descubierto. La sala oblonga de las termas de Caracalla forma el núcleo de una planta con numerosas estancias, rodeadas por un muro cuadrado común, y algo semejante parece haberse dado en las termas de Diocleciano. En ello había desde luego una intención, que no podía orientarse más que hacia el sometimiento progresivo de la articulación exterior. El objetivo que se perseguía en el interior con respecto a la creación del espacio es mucho más evidente, por lo que nos parece adecuado pasar aquí a examinar el interior de las salas oblongas de la época imperial media.

Se entra en una nave central que está dividida en tres compartimentos centrales cuadrados. Estos cuadrados están enérgicamente resaltados mediante fuertes pilares precedidos de columnas gigantes y mediante la bóveda de arista que se apoya directamente (sin muro superior intermedio) sobre estas últimas y cuya clave queda justo sobre el punto central de cada uno de los cuadrados. Al entrar y observar la superficie del suelo, se percibe que son iguales las medidas de la altura y anchura del primer cuadrado que encontramos, y como al continuar mirando hacia el fondo en la dirección preestablecida vemos que este cuadrado se repite en tres ocasiones, podemos calibrar la profundidad total y obtener la tranquilizante sensación que producen la proporcionalidad y la certidumbre. La tensión se ha resuelto, por tanto, con una división de la sala oblonga en tres salas centrales; al ser éstas completamente iguales entre sí, se funden en una unidad por medio de la simetría de la alineación, como ocurre con los pórticos en la casa griega de columnas. Ciertamente, la unidad ya no se produce de forma tan inmediata como en el Panteón, pues aquí se precisa al menos una reflexión acumulativa; pero lo decisivo es que se trata de medios puramente simétricos, a través de cuya percepción llegamos a la idea de la unidad individual. Pues inherente a la simetría es la idea del plano, e inherente a ésta, a su vez, la de la materialidad. Si con ello se expresaba la relación con la antigüedad más temprana, la innovación característica de la antigüedad tardía, es decir, la tendencia del individuo a ir más allá del plano, se manifestaba en que, tanto en la llamada basílica de Magencio como en las grandes salas de las termas de Caracalla y



5. Roma, San Pedro. Grutas vaticanas. Fresco con el interior de la antigua Basílica de San Pedro.

Diocleciano, la verdadera estancia principal estaba acompañada de estancias laterales. Con ello se expresaba la función de las naves laterales con respecto a la nave central, la del fondo con pequeños decorados con respecto a la gran decoración. De este modo se lograba que la vista no se topara en ninguna de las estancias nombradas con paredes de cierre planas, sino que mirando al frente se encontraba con la pared curva del ábside, y mirando hacia arriba con las bóvedas de arista, no menos curvas. Mirando hacia los lados se llegaba al fin a los grandes espacios laterales que acompañan a ambos lados cada cuadrado de la nave central en toda su anchura. Incluso las lunetas bajo las bóvedas de arista estaban interrumpidas en su mayor parte por ventanas, cuya forma seguía a la de la luneta.

La construcción longitudinal de la basílica cristiana (fig. 5) se diferencia de las llamadas construcciones de sala sobre todo en que la nave central no se delimita en un espacio interior cerrado mediante una cubierta abovedada, sino que, al igual que la basílica de mercado, sigue estando cubierta por una techumbre de madera: la nave central de la basílica cristiana continúa siendo, por tanto, un patio abierto y, en cierto modo, sólo provisionalmente cubierto. La vista del observador tardorromano percibiría en ella seguramente paredes planas interrumpidas por columnas y un ábside semiesférico, pero no un espacio cerrado por todas partes (es decir, también por arriba). De ahí que fuese completamente innecesario dividir la nave central en distintos espacios centralizados (cubos espaciales), tal y como ocurría en las construcciones paganas de sala.

La nave central de la basílica cristiana está acompañada de columnas colocadas tan cerca unas de otras que ya no se puede fundamentar en ellas una distribución clara de la superficie de la planta; presenta además un muro superior macizo que sólo está interrumpido por ventanas y que no muestra ningún tipo de distribución vertical y, por último, esta nave central tiene una cubierta plana, que nos hace echar de menos en un grado no inferior la articulación de las bóvedas de arista de las salas de las termas. De ahí que el visitante moderno de una basílica romana, por regla general, tenga la errónea creencia de encontrarse situado en un espacio tendente a despertar estímulos perspectivistas. Pero un espacio de este tipo ha de entenderse siempre como un sector (limitado) dentro del espacio infinito, y está claro que en el caso de que los paleocristianos hubiesen estado guiados verdaderamente por una intención perspectivista, el surgimiento de su basílica no podría ser interpretada más que como una ruptura brusca con una tradición artística milenaria y como un salto repentino hacia una tendencia artística cercanamente emparentada con las actuales. Una observación más precisa nos demuestra, sin embargo, que no existe una ruptura antinatural en la evolución progresiva, y que los primeros cristianos de Roma no querían crear con la nave central de la basílica ningún espacio interior cerrado y, en consecuencia, ningún sector

espacial de perspectiva, que más bien se debe solamente a la interpretación del moderno observador.

Ya la primera percepción inmediata del visitante de una basílica cristiana ha de conducirnos en la dirección aludida: la altura y la anchura de la nave central se encuentran en una agradable relación de proporción mutua, despertando con ello en el espectador desde un principio una determinada impresión de la simetría y del plano. Sólo tenemos que recordar la alteración de esta relación, el crecimiento unilateral de la altura en el medioevo germánico, para comprender hasta qué punto está aún relacionada con la basílica cristiana con los postulados fundamentales de la voluntad de arte común a la antigüedad.

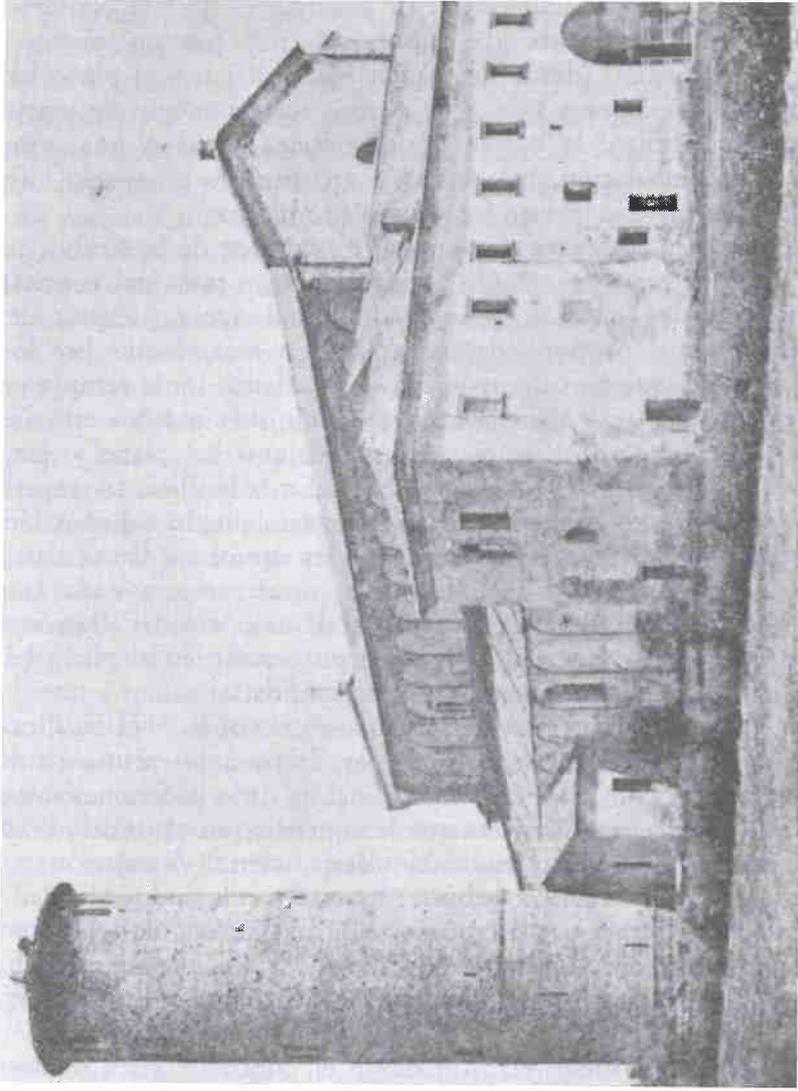
El tratamiento de las partes, abandonando el último resto de conexión táctil, sólo podía ser un tratamiento cromático. Este se manifiesta abajo en la rápida alternancia entre las columnas colocadas una cerca de otras, y sus intercolumnios; en el muro superior, en la hilera de huecos de las ventanas. La misma tendencia al aislamiento se muestra también en la relación entre las distintas partes, por ejemplo entre las horizontales. Prescindiendo de la configuración superficial de todos los detalles, pensada para la rápida mirada desde lejos, divisamos un muro sobre las columnas y sobre el muro una cubierta plana, sin que se haya establecido entre cada una de estas líneas una vinculación adecuada. La introducción del muro entre las columnas y la cubierta ya significa por sí sola una ruptura de la interrelación necesaria entre los apoyos y la cubierta: una diferencia significativa frente al edificio griego adintelado. Parece como si expresamente se hubiese pretendido hacer desaparecer toda representación sensible de una relación causal entre las partes. El que el visitante moderno a menudo no perciba lo que en ello hay de insatisfactorio para su gusto, y que se manifiesta sobre todo en la contradicción entre las delgadas columnas y el vasto muro, se debe al afecto de perspectiva por el que se dejó cautivar, y que no podía ser en absoluto propio del estado original, aunque sólo fuese por las construcciones introducidas en medio de la nave (cancelas y ambones) y no retiradas hasta tiempos del barroco. La basílica paleocristiana constituye en este sentido algo único, que no se ha vuelto a repetir desde entonces en la historia del arte. El arte medieval del norte volvió a eliminar el muro y a crear unidades espaciales cúbicas, que, sin embargo, son trasladadas conscientemente desde el plano al espacio infinito. Ciertamente, el arte barroco restableció el muro cerrado, pero lo articuló en nichos y colocó encima únicamente un friso mediador, y prefirió abrir la ventanas en la bóveda de cañón antes que permitir una superficie de pared de una mayor extensión como muro superior.

La supresión intencionada de todas las vinculaciones táctiles entre las partes del cuerpo constructivo en la basílica paleocristiana tuvo como consecuencia que aquella impresión de necesidad y de íntima cohesión orgánica de todas las partes, que el arte clásico y también el arte moderno

exigen de la composición, se perdiera casi por completo en la basílica paleocristiana (y también en la construcción centralizada, aunque en un grado menor). Se trata exactamente del mismo fenómeno que en la escultura y pintura de la época se nos presenta como fealdad y tosquedad de las figuras. Las causas artísticas motrices fueron en ambos casos las mismas, como se demostrará con mayor claridad al analizar la evolución tardorromana en la escultura. Los paralelismos existentes merecen, por ello, ser mencionados ya aquí, porque nadie podrá atribuir la formación del tipo constructivo de la basílica a la influencia de los bárbaros del norte, quedando así fijado, al menos en el terreno arquitectónico, el origen mediterráneo de un fenómeno, cuyo decidido carácter anticlásico no puede verse solamente en el tratamiento de los detalles sino en la disposición general, y que de acuerdo con la concepción mantenida hasta ahora habría de ser atribuido a la «barbarización».

El exterior de la basílica cristiana (fig. 6) muestra todos los rasgos de una construcción de masas. En cada una de las cuatro caras sobresale por la parte baja de la pared plana del elemento constructivo principal —la nave central— una construcción lateral: en la fachada, el atrio (por lo que dentro de la basílica paleocristiana nunca se llegó al concepto de fachada), en los flancos, las naves laterales (y eventualmente los brazos transversales de un crucero), en el muro de cierre, el ábside. De este modo, se insinúa de forma efectiva que la construcción en su conjunto sobresale del plano básico, aun cuando todo lo que se puede ver de la construcción principal forme una superficie plana de muro⁷.

⁷ Que el tópico dominante de la arquitectura de entonces consistía en mostrar por principio la tridimensionalidad cúbico-espacial de la forma constructiva, se observa de manera más evidente en los edificios que están representados en las pinturas o en los relieves de la época imperial romana y de los siglos posteriores, y que, cuando tenían forma cuadrada, aparecían intencionadamente presentados de forma diagonal y a ser posible vistos desde arriba. De esta forma eran situados expresamente como motivos individuales que llenaban el espacio, mientras que, por el contrario, la existencia del espacio libre circundante se ve negada con la misma energía al rechazar los contornos, lo más sencillos posible y masivamente cerrados, toda la relación con el espacio exterior. La misma finalidad artística se perseguía con un giro de 90 grados en las construcciones longitudinales como, por ejemplo, en el relieve de una de las caras laterales de un sarcófago en el Museo de Letrán (reproducido en Grisar, *Geschichte Roms*, I, 376, fig. 110), donde se ve el edificio de una iglesia, presumiblemente de una sola nave, que comienza con la parte del ábside de perfil y gira después en ángulo recto hacia la fachada, seguido por la techumbre en una curvatura perspectivista de las filas de tégulas, hasta que, al fin, la parte de la entrada se encuentra vuelta de cara al observador. Puesto que en este caso no se trata, como se ha podido pensar hasta ahora, de una falta de habilidad propia de bárbaros, sino de una voluntad positiva, no debe sorprendernos observar el mismo tipo de giro en representaciones figurativas (por ejemplo, en el llamado Constancio del díptico Barberini). Al mismo tiempo se expresa en ello también una especie de objetivación, que recuerda a la antiguo-egipcia (págs. 85 y ss.) y cuyas huellas podemos seguir por lo menos hasta el relieve de la fuente de Grimani en el Hofmuseum de Viena (cabaña en el relieve con el carnero).



6. Ravenna, San Apollinar in Classe. Exterior.

La distinción característica frente a la construcción centralizada de masas está en rehuir cuidadosamente una dominante que actúe de modo homogéneo sobre todos los lados. La resistencia a esto fue tan grande, que la basílica paleocristiana incluso situó por principio la torre aparte, mientras que, significativamente, los pueblos septentrionales se apropiaron inmediatamente de este procedimiento de unificación material del edificio por medio de una terminación superior coronante. Para la construcción centralizada, esta dominante (la cúpula central) fue un medio para establecer una conexión (desde luego más bien laxa) con el plano básico; para la catedral románica y gótica (la torre), fue un medio de vincularse con el espacio infinito: la basílica paleocristiana rechazó por principio ambos tipos de vinculación, no reconoció en absoluto el espacio infinito, y se aisló de una manera tajante frente al plano básico.

Resulta también instructivo comparar al exterior de la basílica paleocristiana con el exterior del templo períptero griego, pues ambas construcciones longitudinales se sitúan en un cuadrado oblongo y, porque, además, su comparación nos proporciona la explicación más clara sobre lo que diferencia a la concepción tardorromana de la clásica. En el templo griego la superficie exterior está articulada en cada uno de sus lados en salientes (columnas), que, empero, mantienen en su conjunto un plano y que, por tanto, parecen sobresalir de un plano básico. En la basílica, las superficies exteriores son paredes planas, que no muestran ningún saliente táctil y que, en cambio, están interrumpidas de forma óptica mediante aberturas de ventanas proyectoras de sombras; por otra parte, a cada lado se antepone una construcción anexa (nave lateral, atrio, ábside) a la construcción de masas, por lo que, en lugar de la proyección en el plano básico, aparece la gradación en la dimensión de profundidad.

Ambos tipos constructivos tardorromano-cristianos —la basílica y la construcción centralizada— obedecían por tanto a la misma tendencia dominante; pero la construcción longitudinal ha dado una solución mucho más radical al problema. Mientras que la construcción centralizada seguía manteniendo aún, según la tradición clásica, cierta vinculación con el plano básico, incluso cuando había renunciado a la individualidad más estricta y había pasado a la composición de masas, la construcción longitudinal ha abandonado conscientemente esta vinculación y ha abierto con ello en realidad el camino por el cual el arte medieval y el moderno llegaron a situar al individuo en el espacio libre. El precio que se tuvo que pagar por este logro fue —juizado desde el punto de vista moderno— alto, pues el aislamiento de los motivos individuales y de sus partes dentro del plano ha imprimido a este arte paleocristiano, como ya se ha dicho más arriba, aquel sello de antinaturalidad y tosquedad que no volveremos a encontrar en toda la historia del arte. Sin embargo, el efecto de perspectiva de los espacios interiores de la basílica nos ha sabido ilustrar ya sobre cómo todas las esperanzas futuras habían de vincularse con este

sistema, mientras que la construcción centralizada contemporánea no quiso renunciar sin más a la interrelación con la concepción clásica del relieve, cerrándose a sí misma de esta forma el camino para un fructífero desarrollo evolutivo. Por tanto, aunque para el observador moderno el aspecto de la voluntad de arte tardorromana representado por la basílica sea menos atractivo que el representado por la construcción centralizada, es en la primera en la que residían todas las posibilidades de un futuro desarrollo evolutivo.

Se acostumbra a presentar la relación entre ambos tipos constructivos con respecto a su difusión geográfica dentro del Imperio romano, de tal forma que la construcción centralizada provendría del Este y la basílica del Oeste. Esta concepción debe corregirse, sin embargo, en el sentido de que en realidad ambos sistemas fueron originariamente característico del Este greco-oriental, pues aún hoy debe haber más basílicas paleocristianas en Oriente que en lo que fue el imperio de Occidente⁸. La basílica no fue, por tanto, un modelo constructivo específico del Imperio de Occidente y parece que, al menos en los primeros siglos de la construcción de iglesias cristianas, fue considerado en todas partes —tanto en Oriente como en Occidente— como el tipo más apropiado de iglesia cristiana. El rasgo distintivo entre el Este y el Oeste es en un principio un rasgo negativo. Los romanos del Imperio de Occidente rechazaron radicalmente la forma centralizada para las iglesias, con lo que se ponía de manifiesto que para los romanos de Occidente era una necesidad básica e ineludible el absoluto aislamiento de las formas artísticas individuales y el consiguiente recurso a la actividad vinculadora de la experiencia subjetiva, en lugar de a la percepción sensible. Los romanos greco-orientales por el contrario no se decidieron a renunciar en un grado tan considerable a la vinculación entre la forma individual y el plano básico, como representante (ideal) de la materialidad táctil, y con ello a la individualización con los medios de la percepción sensible.

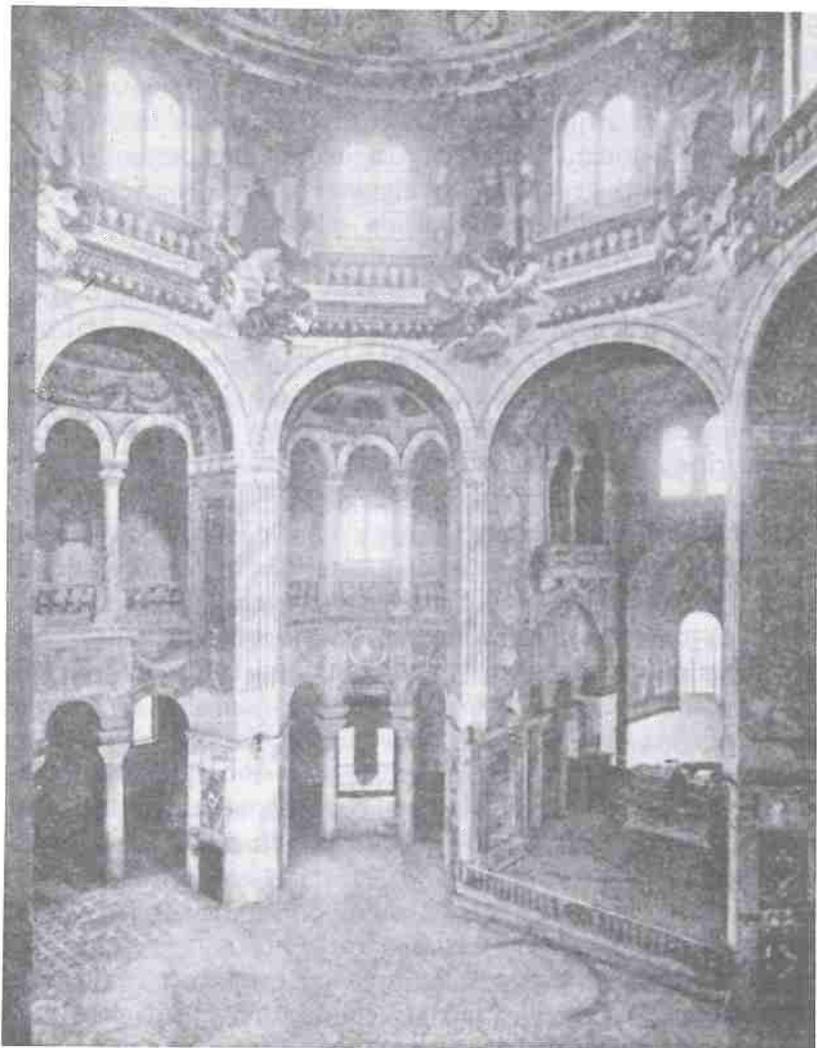
Esta última concepción, que se manifiesta como continuación directa del arte imperial romano preconstantiniano, no era, al menos en la construcción griega de iglesias de los siglos cuarto y quinto, todavía la concepción dominante: todo lo más que se podrá decir es que nunca desapareció totalmente, pues aunque los monumentos de la construcción centralizada de aquellos siglos estuvieran en franca minoría frente a las

⁸ El estudio de las miniaturas se puede aprovechar también de forma ilustradora en este sentido. En el Génesis de Viena, una obra romano-oriental del siglo v, se presentan como interiores alternativamente espacios centralizados (Hartel-Wickhoff, lámina XXX. Saloncito de Putifar en un pórtico doble de forma semicircular) y oblongos de forma cuadrada (ibídem., lámina VI con el aposento de Noé). El Virgilio del Vaticano, que es aproximadamente un siglo anterior y probablemente representa un rebrote occidental del arte griego, prefiere de forma característica espacios interiores oblongos (por ejemplo, en las escenas de Dido).

basílicas, nunca dejaron de existir del todo. Además, en las basílicas del Imperio romano de Occidente aparecen determinados rasgos en los cuales se manifiesta de forma inequívoca la intención básica centralizadora: por ejemplo, en la omisión del crucero, que destruye en el exterior la simetría de la vista lateral y en el interior aumenta la falta de claridad y que, sin embargo, contemplado desde la nave central, envuelve el altar en una esfera misteriosa (lo que parece haber sido grato a los romanos del Imperio de Occidente). Y además, la colocación de coros altos, mediante los cuales se eliminaba al menos en parte el muro superior tan molesto para los gustos antiguos (compárese particularmente la iglesia de S. Demetrio en Tesalónica, donde incluso aparecen cambios de apoyos e interrupciones del muro hasta la cubierta, con lo que aparece anticipada una buena parte del desarrollo romano-septentrional).

La relación entre la arquitectura romana de los imperios de Oriente y Occidente en época tardorromana se podrá expresar pues del siguiente modo: la iglesia cristiana usada comúnmente en todo el Imperio es en un principio la basílica, si bien es cierto que tardó un cierto tiempo en encontrarse un tipo de validez general. Los romanos del Imperio de Oriente siguieron al mismo tiempo desde un principio la tendencia a mantener cuanto fuera posible, tanto en el interior como en el exterior de la iglesia, la impresión de la unidad material, cúbicamente medida, de la forma hasta donde lo permitiesen la formación del espacio y la composición de masas⁹. Los romanos del Imperio de Occidente se mantienen, por el contrario, aferrados unilateralmente a la basílica. De aquí se derivará en el curso del tiempo una diferenciación más acusada, que en tiempos de Justiniano ya debió de adoptar formas palpables. El papel que les correspondió a los romanos de Occidente en los tiempos precarolingios fue el más pasivo, aunque en sus manos se encontraba la cuestión del futuro. El abandono de los procedimientos estimuladores de la percepción sensible implicaba un estancamiento de la creación artística, y sólo podría iniciarse aquí un nuevo desarrollo cuando se comenzara de nuevo a mostrar interés y agrado por la percepción sensible. Por tanto, la voluntad

⁹ Que la tendencia de los bizantinos de tiempos de Justiniano estaba orientada a la proporción de la profundidad y de la anchura en el interior de sus iglesias (y con ello en la composición artística en general), no sólo se deduce de la investigación crítico-estilística de los monumentos en cuestión, sino que nos es transmitido por escritores bizantinos de tiempos justinianos de un modo expreso: así, por Procopio y Agatias (cfr. F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, I, pág. 555). El impulso hacia lo alto, relacionado necesariamente con la construcción de masas (por ejemplo, en S. Vital de Rávena), ya fue observado en tiempos de Constantino el Grande (cfr. J. Burckhardt, *Leben Konstantins*, pág. 264, sobre algunas opiniones de Eusebio relacionadas con el tema). Con ello se alcanza un paralelismo importante, no sólo con respecto a la estilización del arco de medio punto en los coros altos y similares, sino también con respecto a ciertas manifestaciones típicas en el arte figurativo posterior específicamente bizantino, uno de cuyos primeros ejemplos se nos muestra en los mosaicos de S. Vital.



7. Ravenna, San Vital. Interior.

de arte decisiva estaba en un principio indudablemente en los romanos de Oriente, por lo cual mantuvieron también durante muchos siglos la primacía.

Nos falta aún esbozar el carácter de la construcción centralizadora griega cristiana (fig. 7) en el periodo tardorromano. Sus orígenes se mantienen en la oscuridad: sin embargo, en cuanto comenzamos a ver con mayor claridad, encontramos el hecho ciertamente ilustrativo de que en los monumentos más antiguos que conocemos se manifiesta también la tendencia señalada a combinarse con la construcción longitudinal. El altar nunca se situaba en el centro, sino siempre en el extremo opuesto a la

entrada; así se daba lugar a una dirección que tenía que entrar en conflicto con la quietud propia de la construcción centralizada. En la necesidad de conciliar esta oposición latente residía un problema, y mientras se atendió a dicho problema, la arquitectura griega de iglesias fue fructífera y tuvo capacidad de evolucionar. Sus obras originales, que pretenden lograr la solución del problema generalmente siguiendo la ordenación de espacios laterales semienmascarados, desarrollada en la época imperial romana media (entre Marco Aurelio y Constantino el Grande), o aproximándose a la sala dividida en tres cuadrados, corresponden sobre todo al periodo tardorromano, al cual también pertenece Santa Sofía, en la cual culminan todos los intentos de solucionar el problema mencionado.

Posteriormente, la arquitectura y, en general, el arte griego siguieron vías unilateralmente centralizadoras, aparentemente a causa de la separación de los territorios occidentales y del predominio del tráfico con Oriente. Como en todas partes, allí también se llegó a la fijación de un tipo en la construcción de iglesias: la cruz griega con cúpula central, que con respecto a Santa Sofía suponía externamente más bien un retroceso hacia la tendencia formal táctil y centralizadora más estricta, característica de la antigüedad. La cristiandad greco-oriental no había de plantear ya a las artes figurativas ningún problema, pues, como el islamismo, era consciente de la relación entre religión y arte, y hubiese admitido la necesidad de reformar la doctrina ortodoxa si hubiese considerado necesario reformar el arte. Este desarrollo evolutivo, sin embargo, ya sobrepasa los límites que nos hemos establecido. Parece dudoso que se pueda hablar de un arte bizantino, es decir, de un arte griego centralizado en Bizancio, antes de la iconoclasia.

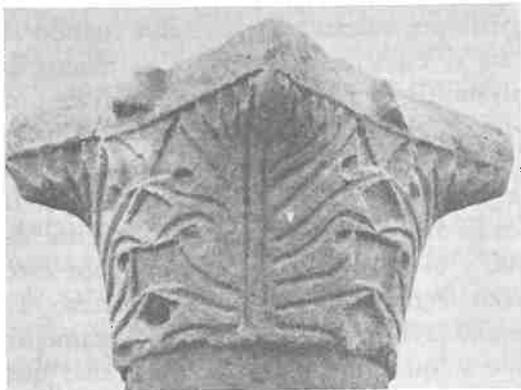
→ Lo característico de la arquitectura tardorromana reside en su posición frente al problema del espacio. Reconoce el espacio como magnitud cúbico-material, y en esto se diferencia de la arquitectura paleooriental y de la clásica; sin embargo, no lo reconoce como magnitud infinita e informe, y en esto se diferencia de la arquitectura moderna.

Para comprender con toda claridad estas relaciones basta con que situemos in mente una construcción centralizada romana junto a un templo griego y a una pequeña iglesia gótica de pueblo. Los contornos de la construcción centralizada (el Panteón) nos producirán hoy en día una impresión absolutamente dura y chocante. Esto podría resultar sorprendente si consideramos que también nuestra concepción artística moderna se basa en la visión desde larga distancia, pero se explica porque la construcción centralizada romana busca a todo trance el carácter concluso y cerrado en sí mismo del motivo individual. Nosotros exigimos, por el contrario, la plasmación sensible de la unidad del individuo constructivo con el espacio circundante, y es por ello por lo que nos agrada la torre puntiaguda de una iglesia, que penetra osadamente en el espacio aéreo. Pero también el

templo griego es acogido con simpatía por nuestra mirada, aun cuando se aísle de un modo estricto respecto al espacio, pues busca al menos la conexión con el plano básico (ideal) contiguo a él, y esta conexión de una forma artística con dos dimensiones espaciales nos basta para hacernos olvidar la falta de vinculación con la tercera dimensión. A pesar de que la construcción centralizada romana tampoco ha eliminado del todo la vinculación con el plano, al menos sí la ha debilitado sensiblemente de cara a una observación más cercana, y el aislamiento provocado por esto es lo que determina nuestro rechazo frente a este tipo constructivo. El otro tipo constructivo tardorromano, la basílica, sí está completamente aislado. De ahí que deberíamos esperar que nos desagradara aún más que la construcción romana centralizada. Sin embargo, curiosamente, a menudo ocurre al contrario. A nadie que haya pasado con el ferrocarril de Rávena a Rímíni por el lado oriental de San Apolinar in Classe habrá dejado de causarle este grupo constructivo una impresión profundamente «pintoresca». Empero, si nos preguntamos por las causas, nos quedaremos sorprendidos: se basa, por un lado, en el emplazamiento despejado, que sin duda no estuvo originariamente intencionado, y, por otro lado, en una medida muy considerable en la torre, que en realidad ni siquiera corresponde al sistema constructivo. Por el contrario, si en la estrecha calle de una ciudad nos aproximamos a una basílica de este tipo, la impresión puramente artística será en general mucho más débil que la que nos produce la construcción romana centralizada. Y es que, ciertamente, los constructores de las basílicas paleocristianas eliminaron a cualquier precio la vinculación con el plano, pero esto no quiere decir, ni mucho menos, que buscaran en su lugar la vinculación con el espacio infinito. Simplemente se había liberado el camino para este último desarrollo, y por eso la basílica contiene elementos que el arte moderno pudo utilizar para sus objetivos; y bajo circunstancias especialmente propicias, como en aquel grupo constructivo recién mencionado de Rávena, bastan estos elementos para despertar en el observador moderno estímulos artísticos, en los que con seguridad no habían pensado los antiguos constructores de las obras respectivas.

En los apartados relativos a la escultura y al arte industrial se mostrará con mayor claridad de qué modo se manifestaron los principios dominantes del arte tardorromano en la decoración. Sin embargo, el examen del tratamiento decorativo de algunos elementos arquitectónicos merece ser expuesto ya aquí, pues a partir de él se puede llegar al conocimiento inmediato de que las leyes de la creación en las artes decorativas no fueron otras que las ya conocidas de la composición arquitectónica, tal y como se nos presentan en los dos sistemas de construcción centralizada y longitudinal (basílica).

En las figuras 8 y 9 vemos dos capiteles de mármol de Salona, que debemos situar entre finales del siglo IV y comienzos del siglo VI.



8. Capitel de mármol de Salona.
Visión angular.

Inmediatamente reconocemos en ellos la forma de cáliz del capital corintio; y también vemos que reaparece el motivo característico del estilo mencionado: la hoja de acanto, aunque utilizada de un modo fundamentalmente distinto. Mientras que en el capitel corintio de los tiempos clásicos las hojas de acanto estaban, por un lado, fuertemente arraigadas en la superficie del fondo, para, por otro lado, desprenderse de ésta formando resaltes en un impulso libre, en el capitel de

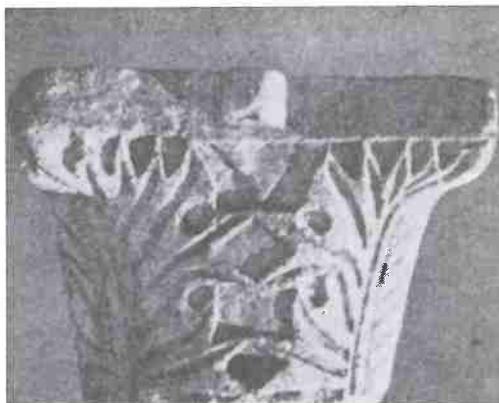
Salona no están unidas en ninguna parte con la superficie del fondo, sino nítidamente puestas contra ella en corte vertical, y tampoco se abren, expandiéndose en un movimiento autónomo, sino que se apoyan formando una superficie uniforme sobre el núcleo del capitel, de manera que no interrumpen en ningún momento la línea recta e inarticulada del contorno del capitel¹⁰. Esto significa que las hojas de acanto, que antes presentaban una fuerte vinculación táctil con la superficie del fondo, se aíslan ahora ópticamente lo más posible con respecto a esta misma superficie del fondo, pero a cambio han perdido el libre y elevado resalte de sus relieves y han caído en el primitivo estado de la proyección del plano. De la misma forma, las distintas partes (nervios) de la hoja no están interrelacionadas de un modo óptico-táctil (mediante los resaltes ondulantes con semisombras), sino separadas y aisladas unas de otras de un modo puramente óptico mediante incisiones creadoras de sombras profundas. Ahora bien, ya hemos visto anteriormente que en este aislamiento de las formas individuales con respecto a la superficie básica reside el principio dominante del arte tardorromano¹¹.

El examen del lado reproducido en la fig. 9 permite también otras observaciones ilustrativas. Vemos aquí cómo dos hojas se tocan, de forma

¹⁰ Esta relación de la hoja con el núcleo, y el consiguiente abandono de la antigua concepción de relieve en la decoración de hojas en la arquitectura que se pone aquí de manifiesto, aparece, en mi opinión, por primera vez de un modo indudable en las ménsulas del nicho central de la llamada basílica de Magencio en el foro romano.

¹¹ La misma tendencia a evitar cuidadosamente los elementos que actúan en sentido vinculador se manifiesta en la supresión de un astrágalo mediador entre el fuste y el capitel: otro de los síntomas que hoy en día solemos valorar como un signo de tosquedad, mientras que los tardorromanos perseguían con ello una intención artística. La supresión habitual de las estrías en los fustes se debe de nuevo a la tendencia tardorromana a la masificación y ausencia de articulación en los contornos.

que necesariamente tiene que quedar libre entre ellas una parte de la superficie básica (plano). En primer lugar, las hojas están tan próximas que no puede verse prácticamente nada del plano del fondo; en segundo lugar, están interrelacionadas por las puntas de forma que lo que queda de fondo se parcela en compartimentos simétricos y aislados. La configuración simétrica, con la que desde un principio se relacionó la idea de la individualidad aislada e independiente, tiene como consecuencia



9. Capitel de mármol de Salona.
Visión lateral.

que el fondo así compuesto gana a su vez la propiedad artística fundamental del dibujo (de la forma individual material), emancipándose de esta forma en un dibujo propio. Pero un dibujo no queda relegado, sino que se destaca a su vez, y la consecuencia natural es una negación adicional y más sutil del plano del fondo. Ya no domina, de forma clásica, el dibujo en relieve sobre el fondo plano, sino que un dibujo lucha contra el otro: sin embargo, ambos permanecen en el plano, y ahí se plasman de nuevo los rasgos comunes de la antigüedad.

El que las dos hojas de acanto vecinas se topen parcialmente (el dibujo) tiene para ellas otra consecuencia, que merece ser apuntada como no menos importante. Aquel que observe el capitel desde el lado reproducido en la fig. 9, no verá las hojas de acanto enteras, sino sólo dos medias hojas: al tocarse directamente y constituir así una composición simétrica con un significado decorativo independiente (de dibujo), las medias hojas de acanto alcanzan, en primer lugar, ya por sí solas una independencia que no les corresponde en su estado natural, y, en segundo lugar, dan origen a nuevas composiciones ornamentales que tienen sus modelos en la naturaleza viviente en una medida todavía menor que cada una de las medias hojas. Con ello se expresa, pues, un paso decisivo hacia la desnaturalización, que no puede sorprendernos en un arte con una tendencia manifiesta hacia el aislamiento de toda forma individual (eliminación de toda interrelación causal en la manifestación sensorial). El arte tardorromano ha construido todo un sistema decorativo fundamentalmente sobre la base de la utilización de medias hojas de acanto (que la conciencia empírica se ve impulsada a completar en hojas enteras) en conexión con el principio del motivo infinito.

La división del fondo en compartimentos individuales, sin vinculación entre sí, es un síntoma no menos importante de la tendencia dominante en la voluntad de arte de aquella época. Lo que siempre mantuvo con

especial firmeza el carácter del plano básico clásico fue su interrelación en todas las partes, gracias a lo cual se oponía como una unidad en calma frente a un dibujo no menos interrelacionado (por ejemplo, una ornamentación de palmetas y acantos). Si el plano del fondo había de perder, de acuerdo con los principios dominantes en la voluntad de arte de la antigüedad más tardía, este carácter artístico propio, sobre todo tenía que ser despojado de su interrelación táctil: de ahí su división en varios compartimentos. Con ello lo que ocurría en la superficie del fondo no era distinto de lo que ya habíamos observado en el dibujo (la hoja de acanto), con sus nervios creadores de sombras profundas: el aislamiento de cada una de las partes respecto a las otras. La interrelación táctil es interrumpida y eliminada de forma sutil en todas partes —tanto en el dibujo como en el fondo (tratado como un dibujo)—. Las distintas partes ya no aparecen como resaltes corporales sino como superficies cromáticas: junto con las sombras profundas de las líneas que las separan ofrecen un efecto global de color, que acostumbramos a llamar efecto colorista, a diferencia del táctil (plástico) y del táctil-óptico (pictórico).

De esta forma, hemos visto de nuevo un aspecto fundamental de la voluntad de arte tardorromana. Para comprender correctamente desde un principio este colorismo antiguo, resulta aconsejable trazar de inmediato una comparación entre este colorismo y el colorismo moderno. Este último basa su nota característica y unificadora en un espacio más o menos llenos de luz, o, en tanto exista un fuente de luz especial, transmite ésta a los restantes objetos individuales mediante el espacio común: de ahí que domine o la luz o la sombra, o que por el contrario, luz y sombra se enfrenten en grandes masas contrastantes. En cambio, el colorismo antiguo ignora el espacio y sigue aferrándose al ritmo, que a su vez está ligado al plano: si la unidad de composición del arte clásico se basaba en un ritmo lineal, ahora se basa en el ritmo alternante de luz y sombra, que, como es natural, y como en el arte clásico, continúa desarrollándose en el plano, pero no en el espacio (inaccesible para él). Se comprende que este colorismo antiguo nos produzca una sensación de inquietud y temblor; sin embargo, parece que a los tardorromanos debió de llenarles de la misma sensación de armonía que nosotros sentimos hoy día frente al colorismo espacial.

El tratamiento de la decoración en el capital tardorromano de figs. 8 y 9 se puede resumir en los dos principios siguientes: por un lado, aislamiento de la manifestación global mediante contornos en la mayor medida posible compactos e inarticulados, pues toda articulación habría significado una vinculación con el plano básico ideal, vinculación que justamente se trataba de evitar; por otro lado, aislamiento de todas las partes, ya fuera del dibujo o del fondo, gracias a lo cual se lograba en lugar de la antigua separación táctil y nítida entre el dibujo y el fondo, un efecto colorista conjunto de ambos, expresado en una alternancia rítmica de claro y oscuro.



10. Ravenna, San Apolinar in Classe, capitel de mármol.

Los mismos principios aparecen en el capitel de mármol (fig. 10) de San Apolinar in Classe, a pesar de que en este caso, el conjunto revele una articulación algo más móvil, y sobre todo externamente, un mantenimiento más estricto de la configuración tradicional del capitel corintio. Sin embargo, las hojas que sobresalen están apiñadas en una masa redonda y abultada, en cuya superficie superior más plana aparece cada una de las hojitas severamente aislada con respecto a las otras mediante cavidades verticales de trépano y que, por tanto, crean sombras profundas. Aquí ya no existe plano básico alguno entre cada una de las dentadas hojitas, sino que éste ha sido sustituido por el oscuro y sombrío espacio intermedio. De ello se puede inferir cómo toda esta evolución tenía que conducir definitiva y necesariamente al reconocimiento del espacio (libre y no individualizado cúbicamente); pero por el momento se procura limitarlo en lo posible a la anchura de la línea, pues sigue siendo considerado simplemente como un mal necesario, que sólo es consentido porque si no habría sido imposible desarrollar el completo aislamiento que en este momento estaba siendo postulado, es decir, la desaparición de la antigua interrelación táctil entre el dibujo (figura en relieve) y el fondo (fondo del relieve). La configuración, nítidamente dentada y con profundas cavidades, de cada una de las hojitas de acanto de la fig. 10, que, debido a un desconocimiento total de la esencia de toda creación artística antigua, se

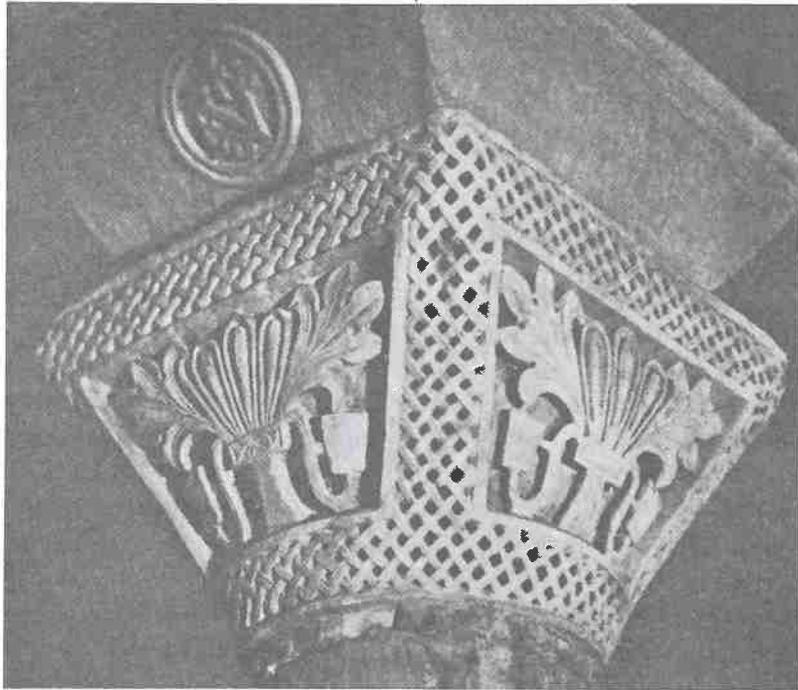


11. Ménsula de la puerta del llamado baptisterio en Spalato.

de Diocleciano) (fig. 11), forman un eslabón de transición bien fechado, en el que se manifiestan con igual claridad tanto las reminiscencias del estilo sencillo de trépano como la inclinación a un mayor aislamiento en los dientes¹².

Pero, en realidad, ¿por qué aferrarse a la decoración vegetal del acanto, que había sido creado por el arte clásico para la plasmación sensible de una articulación libre y táctil y cuya traslación a un plano de efecto colorístico planteaba al arte tardorromano un problema tan difícil? Pues el arte antiguo había legado otras formas ornamentales que se adecuaban con mayor facilidad a los nuevos fines perseguidos. El trenzado parecía creado para este propósito, pues bastaba simplemente con poner, en lugar del sencillo entrelazamiento circular de dos cintas, un sinnúmero de éstas, para cubrir con ellas ya no sólo bordes delgados (como en la antigüedad clásica) sino también superficies extensas. En cualquier caso, este paso ya se había consumado en época de Justiniano y, para la evolución inmediatamente posterior en Bizancio, resultó de una gran importancia.

¹² Un ejemplo excelente de este tipo del siglo IV lo ofrece un capital de Sta. María de Cosmedín en Roma, a la izquierda, en la quinta columna contando desde atrás. Hagamos aquí también una somera referencia a los capiteles con representaciones figurativas que aparecen en las columnas pares, empezando a contar por atrás, a derecha e izquierda, en la misma iglesia y de la misma época, pues el tratamiento de los paños y de los decorados que aparecen en ellos ofrece una prueba excelente del estilo colorístico.



12. Ravenna, San Vital, capitel de mármol.

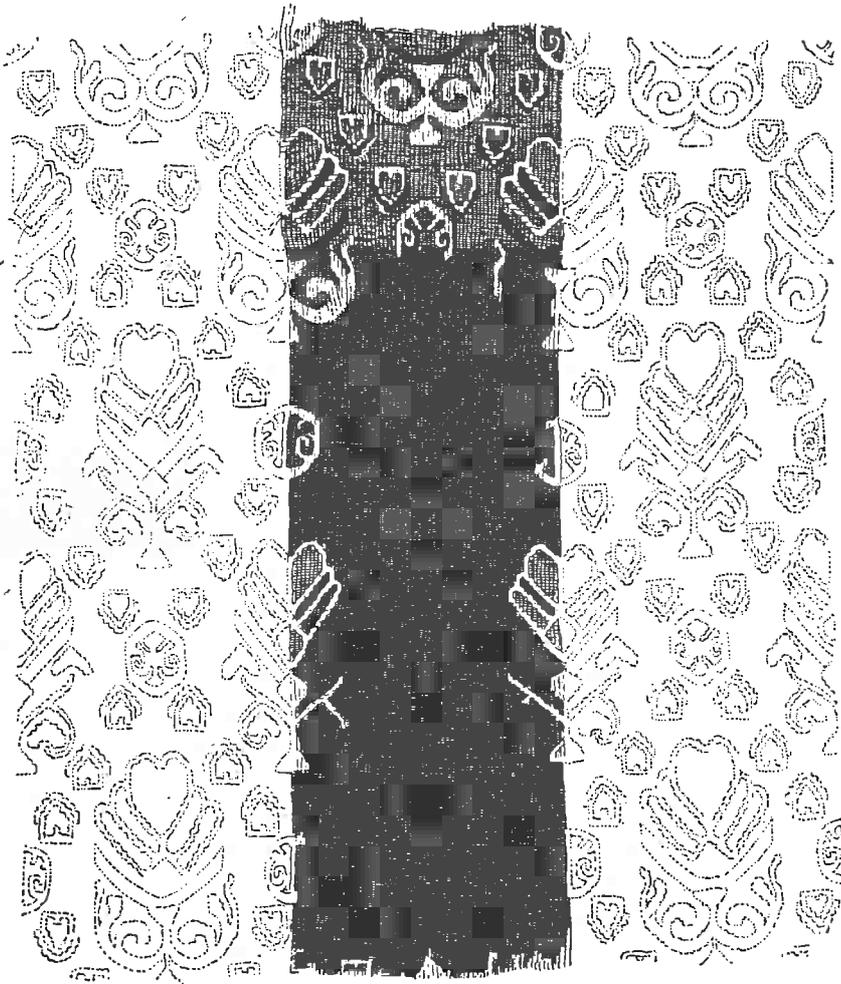
La fig. 12 muestra un capitel de San Vital de Ravenna que evidentemente, y como la mayor parte de las demás esculturas de mármol de esta época, debió de ser obra de un taller del Imperio de Oriente. La alternancia colorística de luz y sombra resulta en este ejemplo tan regular como un tablero de ajedrez; sin embargo, en último término, la intencionalidad artística se dirigía en todo momento a aislar las cintas con respecto a la tercera dimensión. Sólo de esta forma se comprende por qué nos tropezamos tan a menudo, por ejemplo en miniaturas decorativas de la alta Edad Media, con meandros vistos en perspectiva desde un plano superior (de los cuales ya tenemos testimonio en pinturas imperiales romanas, según monumentos del museo de las Termas en Roma), con astrágalos redondeados y con otras manifestaciones por el estilo: se trataba precisamente de expresar inequívocamente la tridimensionalidad del dibujo y su aislamiento frente al plano del fondo incluso en el ornamento pintado¹³. En la composición ornamental que ocupa el centro

¹³ Respecto a esto, compárese con lo dicho en la nota 7. Ahora también se comprenderá por qué en los relieves y pinturas tardorromanos aparecen representados tan a menudo árboles, rocas, paisajes urbanos e, incluso, figuras humanas, vistos en perspectiva desde arriba: en todos los casos el leitmotiv artístico dominante era el aislamiento tridimensional de la forma individual frente al plano del fondo.

de las cuatro caras del capital macizo (preludio de la forma cúbica) de la fig. 12, habría que anotar especialmente, junto a la proyección plana y el resalte vertical del dibujo con respecto al fondo, el empeño con que se hace que las puntas de las hojas y las curvas exteriores de los tallos topen con la pared limítrofe, con el fin de dividir el fondo en compartimentos aislados lo más pequeños posibles y evitar con ello toda fusión del fondo en un plano mayor ininterrumpido, que pudiese, en consecuencia, causar una impresión táctil.

Una de las leyes de la composición decorativa que fue utilizada a menudo, y en la que la voluntad de arte de la antigüedad más tardía se vio expresada de forma no menos característica, fue la del motivo infinito, cuyas manifestaciones ya hemos encontrado en las hojas de acanto de los capiteles de Salona (figs. 8 y 9). Se fundamenta en la utilización de un motivo ornamental compuesto de dos mitades simétricas (o incluso de varios, alternados linealmente), como dibujo diseminado en el plano, pero de tal modo que a lo largo de los bordes que cierran la composición global aparece siempre una mitad del motivo (y en cada esquina una cuarta parte del mismo). Esto induce al que lo contempla a añadirle en la imaginación la mitad (o los tres cuartos) que faltan y a prolongar en el infinito la sucesión en el plano. Un ejemplo de esto lo tenemos en el centro de la fig. 13, donde se reproduce un ribete tejido en púrpura, blanco, verde y amarillo, perteneciente a una túnica funeraria procedente de Egipto (actualmente en el museo Austriaco de Viena), que muestra un complicado dibujo esparcido por el plano. Con su alternancia de motivos florales mayores y ornamentos menores, que en cierto modo forman un fondo reticular, constituye ya la transición a la composición de masas, aunque con su división en dos partes de los grandes motivos florales y de los rombos de la red a lo largo de los bordes laterales reproduce fielmente la esencia del motivo infinito¹⁴. Lo que aquí llama sobre todo la atención es la apelación, necesariamente vinculada al motivo infinito, a la experiencia mental complementaria, que en periodos anteriores de la antigüedad habría resultado inadmisibles en esta proporción. Con todo, un rasgo común a la antigüedad es este despliegue en el plano, mientras que típicamente tardorromano es, en cambio, el «dibujo disperso», es decir, el aislamiento de los motivos entre sí (y como complemento natural la fragmentación del fondo en partes que no se distinguen fácilmente), frente al ornamento clásico que en todo momento había buscado la vinculación: por un lado, entre los motivos y, por otro, entre las partes de la superficie del fondo.

¹⁴ Al seguir los motivos florales una dirección vertical, no es posible dividirlos en cuatro partes en las esquinas, como se haría por ejemplo con las rosetas. De ahí que el motivo infinito sólo pueda ponerse de manifiesto en los motivos de este ejemplo mediante la división en dos partes siguiendo la línea vertical.



13. Viena, Museo Austriaco. Ribete tejido de Egipto.

Ya de la definición que hemos dado del motivo infinito se deduce que está estrechamente emparentado con el colorismo tardorromano, pues ambos se basan en la misma voluntad de arte, dirigida a una rica y minuciosa alternancia rítmica, en el plano, de dibujo y fondo, de claro y oscuro, pero tendiendo a reducir lo más posible el significado del dibujo y de lo claro y a emancipar consecuentemente el significado del fondo y de lo oscuro.

Ciertamente, los primeros comienzos del motivo infinito los encontramos en los antiguos egipcios, cuyo arte en general se nos presenta externamente como estrechamente emparentado con el tardorromano —una relación que habremos de seguir de cerca más de una vez y en cada caso—, aunque tras un examen más preciso veamos que se trata en

realidad de su extremo opuesto. El motivo infinito se limita en los egipcios, por un lado, al dibujo geométrico (por ejemplo, de tablero de ajedrez), cuyas mitades son percibidas sin la menor dificultad como un todo, sin que para su comprensión precise de la ayuda complementaria de la experiencia intelectual. Además no ofrece un dibujo disperso, sino motivos estrechamente ligados entre sí (por ejemplo, las líneas espirales con flores de loto que rellenan las enjutas, que también aparecen imitadas en el arte micénico). Lo característico del motivo infinito en su desarrollo más avanzado en el arte de finales de la antigüedad reside justamente, por un lado, en extraer los motivos del ámbito orgánico (con lo que la apelación a la experiencia parece que se hace necesaria), y por otro, en el dibujo disperso (con el que se consigue el aislamiento dentro del plano de los motivos individuales y de las partes del fondo). Esta concepción del motivo infinito la encontramos por primera vez, de manera altamente significativa, en tiempos de Pompeya, tal y como he demostrado en las *Stilfragen*, págs. 308 ss. Sin embargo, en estos ejemplos más tempranos los motivos siguieron siendo relativamente «naturalistas» y manteniendo una cierta vinculación entre sí. En una etapa más avanzada nos encontraremos con este sistema decorativo en esmaltes del siglo III (fig. 93). El ribete de la fig. 13 marca, por último, un estadio evolutivo tan perfecto que apenas podemos fijar su realización en fecha anterior al siglo V d.C., en que tuvo lugar la decidida irrupción de la voluntad de arte tardorromana.

El motivo infinito se ha mantenido en el arte de los pueblos islámicos hasta hoy en día como el más importante principio de composición: una prueba más, entre tantas otras, de que los pueblos mediterráneos orientales, en lo fundamental, han permanecido anclados hasta hoy en los principios elementales de la cultura de la antigüedad más tardía. En el arte occidental el motivo infinito ha encontrado utilización alguna que otra vez como fondo decorado en la composición de masas, siendo también imitados en general, significativamente, los motivos orientales sin modificación alguna.