

2011

**Revista Electrónica Historias
del Orbis Terrarum**

Edición y Revisión por la Comisión
Editorial de Estudios Medievales

Núm. 06, Santiago

<http://www.orbisterrarum.cl>



Aproximación a la idea del arte cristiano como confluencia de influencias a partir del análisis de *Cristo Juez de las Naciones* (s. VI).

*Por Leonardo Carrera Airola**

RESUMEN:

El arte cristiano es una confluencia de diversas influencias, tanto internas, vale decir, dentro del ámbito cultural grecorromano, como externas, que, para el caso específico de este mosaico, provienen del mundo oriental. Dichas influencias se hacen evidentes en el *Cristo Juez de las Naciones*; de ahí la elección de esta obra para adentrarnos en la idea general del arte cristiano como una simbiosis cultural. De este modo, nuestra reflexión se propone realizar un análisis tanto simbólico como estético del *Cristo Juez de las Naciones*, y que, a su vez, pretende demostrar la profunda conexión que existía entonces entre arte y revelación del misterio divino.

* Leonardo Carrera Airola es Estudiante en Historia, Geografía y Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Contacto: carrerairola@gmail.com

**APROXIMACIÓN A LA IDEA DEL ARTE CRISTIANO
COMO CONFLUENCIA DE INFLUENCIAS A PARTIR DEL
ANÁLISIS DE *CRISTO JUEZ DE LAS NACIONES* (S. VI).**

Por Leonardo Carrera Airola

I. Introducción: el arte cristiano como *confluencia de influencias*

El arte cristiano aceptó de diversos repertorios aquello que consideró útil y conveniente para la mejor expresión de sus ideas, por lo que formas previamente establecidas, ahora encontradas entre sí bajo el espíritu cristiano, adquirieron una significación muy distinta, un nuevo simbolismo. Así, lo importante no será la representación, sino la descripción “abstracta”, producto de haber despojado al arte clásico de sus valores temporales y espaciales con el fin de darle a la obra el carácter de ubicuidad y eternidad como lo es el mismísimo mensaje cristiano¹, lo que nos habla de la sorprendente capacidad que tuvieron los artistas de ese entonces para materializar principios tan abstractos, como la misma idea de eternidad, en el arte, lo que, sin duda, debió haber sido uno de sus mayores retos, junto con asumir una estética que no le era propia, pero purificándola de su contenido pagano.

Lo cierto es que se generó un nuevo arte a partir de modelos anteriores donde el mundo de la realidad visual adquirió un valor secundario, en el sentido que el arte dejó de ser un medio de mejorar la apariencia del mundo y extraer la belleza; ya no se agotó en sólo

¹ Cf. A. HAUSER, *Historia social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el barroco*, Ed. Debolsillo, Barcelona, 2009, p. 158.

conseguir éstas. Más bien, ahora el arte tuvo como misión estimular la vida interior, para lo cual no se debió dejar de lado lo sensible e inteligible, sino, por el contrario, utilizar la materia para dejarse caer, en último término, sólo en la invisible realidad celeste. En el fondo, se trata de aplicar la vía anagógica postulada por el Pseudo Dionisio Areopagita: *per visibilia ad invisibilia (de lo visible a lo invisible)*, es decir,

*(...) elevarnos por medio de lo sensible a lo inteligible y, a partir de los símbolos que figuran lo sagrado, hasta las cimas simples de las jerarquías celestes*².

El arte cristiano se trata así de un arte revelatorio³ y que crea emociones desconocidas o imposibles de conocer en la caduca naturaleza de las cosas *per se*, vale decir, sin un trabajo realizado de por medio con el fin de estimular la vida interior e inspirar el orden celeste. Por ello la imagen medieval, al poseer un valor simbólico, “más que representación es un indicio de una realidad exterior y superior”⁴. Para conseguir esto, se utilizan una serie de recursos: por ejemplo, la composición se hace simétrica, se suele admitir que desaparece la perspectiva⁵, pero más bien diría que se juega con ésta; el paisaje se reduce al mínimo, de los personajes resaltan sus enormes ojos, símbolo, entre otras cosas, de su intensa vida interior, y sus proporciones estandarizadas obedecen a un simbolismo trascendente⁶.

Como dijimos, el cristianismo, al no tener en sus orígenes una estética propia, “va a recurrir a una serie de elementos estéticos que están presentes en el mediterráneo y que

² Pseudo Dionisio Areopagita, *La Jerarquía Celeste* (ca. 500), cit. en J. Yarza, et al., *Textos y Documentos para la Historia del Arte, II, Arte Medieval, I, Edad Media y Bizancio*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p.33.

³ En cambio, en lo que se refiere al arte cristiano primitivo, según Hauser, lo correcto sería hablar de que las formas “son expresionistas, no revelatorias”. Ver A. HAUSER, *op. cit.*, p. 154.

⁴ P. CORTI, *El lenguaje de las imágenes medievales y su discusión historiográfica: hacia un intento de definición*; en J. L. WIDOW, et al., *Un magisterio vital: historia, educación y cultura. Homenaje a Héctor Herrera Cajas*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2009, p. 329.

⁵ Ver, por ejemplo, M. FARGA y M. FERNÁNDEZ, *Historia del Arte*, Ed. Pearson Prentice Hall, México, D.F., 2008, p. 125. A. Hauser, por dar otro ejemplo, también es partidario de esta idea, quien plantea, para el caso de la Alta Edad Media, una renuncia en el arte “a la profundidad espacial y a la perspectiva (...) preferencia por la forma plana”. Ver A. HAUSER, *op. cit.*, pp. 153 y 155.

⁶ M. FARGA y M. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 126.

vienen de distintos lugares”⁷. De ahí que Julius Schlosser sostenga que, cuando el cristianismo a comienzos del siglo IV triunfó sobre las religiones similares (como los cultos a Mitra), no pudo evitar servirse de las formas tradicionales, puesto que se injerta en el tronco de la antigua cultura latina⁸ (y esta cultura, por su parte, ya venía siendo el compendio de otras tradiciones). Del mismo modo, Hauser señala que las formas de la cultura antigua “seguían siendo los únicos vehículos de expresión de que podía uno servirse si quería hacerse entender. El propio arte cristiano no tenía a su disposición otras formas que éstas; y de ellas se sirvió”⁹. Y luego continúa: “los contenidos anímicos hacía mucho tiempo ya que eran cristianos, pero seguían siendo expresados en las formas de la filosofía, la poesía y el arte antiguos. Con ello se introdujo (...) en la cultura cristiana una escisión que no habían conocido ni el antiguo Oriente ni el mundo grecorromano. En estas culturas se crearon y desarrollaron las formas al mismo tiempo que los contenidos”¹⁰. En cambio, en el arte cristiano sus formas precedieron a su contenido, pero al fin y al cabo fue esa misma conjunción de formas las que hizo posible la expresión del nuevo espíritu.

La mayoría de los medios empleados para lograr esa expresión, como la frontalidad de las figuras, sus ojos enormes y penetrantes, el principio de economía y estilización de los rostros, entre otros, “existían ya en el arte romano tardío y en el cristiano primitivo; pero es ahora cuando por vez primera se coaligan, convirtiéndose en los elementos de un *estilo propio*”¹¹.

Así, el nuevo ideal de vida cristiana no cambió en sí las formas externas del arte (pero que parecen nuevas al fundirse diversas tradiciones antiguas en aquel), sino su contenido, y junto con éste, su “función social”¹²: “para la antigüedad clásica, la obra de arte tenía ante todo un sentido estético; para el cristianismo, ese sentido es extraestético (...). Durante mucho tiempo el arte no fue considerado como ‘pura complacencia de los ojos’, como dice san Nilo. La finalidad de educación moral es el rasgo más típico de la

⁷ J. MARÍN RIVEROS, *Bizancio y los íconos: Introducción al arte sagrado*, conferencia pronunciada en el Ciclo de conferencias FE Y PODER. El Imperio Bizantino y su Herencia Cultural, Santiago de Chile, 7 de noviembre de 2007.

⁸ J. SCHLOSSER, *El arte de la Edad Media*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 73.

⁹ A. HAUSER, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰ Ídem.

¹¹ *Ibidem*, p. 161.

¹² *Ibidem*, p. 159.

concepción cristiana del arte”¹³. Pero no nos confundamos, pues sería un verdadero error pensar que las pinturas y mosaicos que adornaban las iglesias fuesen vistas como simples ilustraciones al servicio de los que no sabían leer¹⁴. Su función era más profunda: “se las contemplaba como reflejos misteriosos del mundo sobrenatural”¹⁵.

II. El lugar y la basílica

El mosaico se encuentra en la basílica de San Apolinar El Nuevo (*San Apollinare Nuovo*) en Rávena, Italia, construida en el siglo VI, y es obra de la época del rey ostrogodo Teodorico, y si bien responde a los criterios de la basílica paleocristiana, su decoración es bizantina¹⁶. La importancia de Rávena no sólo recae en que fuese capital del Exarcado, sino que en ella se conservan casi intactas verdaderas joyas del arte bizantino¹⁷. Esto porque “Rávena reunió el más impresionante conjunto bizantino de Occidente al convertirse en el siglo VI en una ciudad imperial”¹⁸. Fue entonces cuando se enriqueció con nuevos monumentos que podemos contemplar hasta hoy¹⁹, como la mismísima iglesia mayor de San Apolinar El Nuevo, también conocida como ‘Intramuros’.

III. La obra: *Cristo Juez de las Naciones*

Antes de entrar en su análisis tanto simbólico como estético, lo correcto sería explicar por qué la elección de esta obra y no otra para analizar el arte cristiano como una *confluencia de influencias*. En primer lugar, debido a la gran cantidad de características de este arte que podemos apreciar en la obra. Significa verdaderamente una síntesis por todo lo que ella representa, por lo que la idea del arte cristiano como simbiosis cultural se ve potenciada gracias a la obra escogida. Y, en segundo lugar, por los ‘enigmas’, si se puede

¹³ *Ibíd*em, pp. 159-160.

¹⁴ Cf. E. H. GOMBRICH, *La Historia del Arte*, Ed. Phaidon, 2007, p. 138.

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ M. FARGA y M. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 125.

¹⁷ E. CRUELLES (coordinador), *Historia del arte. Volumen 7: Arte cristiano y bizantino*, Salvat Editores, Barcelona, 2000, p. 60.

¹⁸ *Ibíd*em, p. 61.

¹⁹ *Ibíd*em, p. 62.

decir de algún modo, que el mosaico nos plantea, haciéndose ineludible descubrir el significado de los diversos simbolismos contenidos en él.

Dicho esto, pasemos, en consecuencia, al análisis simbólico de la obra, para luego proceder a estudiar los elementos estéticos que la componen y, por ende, la *confluencia de influencias* en ella.

a. Análisis simbólico

El mismo nombre –y, por supuesto, la composición- de este mosaico, *Cristo Juez de las Naciones*, nos habla de una obra inspirada en un pasaje de las Sagradas Escrituras:

Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria, acompañado de todos sus ángeles, se sentará en su trono glorioso.

Entonces serán congregadas delante de él todas las naciones, y él irá separando a unos de otros, como el pastor separa las ovejas de los cabritos. Pondrá a las ovejas a su derecha, y a los cabritos a su izquierda. Entonces dirá el Rey a los de su derecha: "Venid, benditos de mi Padre, recibid la herencia del Reino preparado para vosotros desde la creación del mundo".

(...) Entonces dirá también a los de la izquierda: "Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles".

(...) E irán éstos a un castigo eterno, y los justos a una vida eterna²⁰.

Este pasaje, tomado del Evangelio de San Mateo, manifiesta el simbolismo que nos quiere transmitir la obra. De este modo, el ángel que está a la derecha de Cristo es la representación de la salvación de los justos -por algo está a su derecha, tal como Cristo *está sentado a la derecha de Dios, Padre Todo Poderoso*, como reza el *Credo*-, lo que se refleja en el color de su mismo ropaje: el rojo, que lo podríamos traducir como signo de la luz y, por lo mismo, del Reino de Dios en lo alto de los cielos. En cambio, el otro ángel simboliza la condenación de los infieles, cuyo ropaje “azul” vendría a representar la oscuridad, el inframundo o mundo de las tinieblas. Además, observemos su rostro: sus rasgos muy marcados hacen que parezca casi caricaturesco, lo que le confiere una expresión mucho menos humana y natural que la del ángel de rojo.

²⁰ Mt. 25, 31-34; 41; 46; en *Biblia de Jerusalén*, 4ª Edición, Ed. Desclée De Brouwer, Bilbao, 2009 (1967), p. 1458.

Por otra parte, las ovejas, es decir, aquellas que están junto al ángel de rojo, representan a la humanidad que goza del Reino Celestial, mientras que los cabritos a aquellos que están condenados a vivir en el infierno. Finalmente, Cristo simboliza el equilibrio²¹ de estos dos polos en conflicto (no por nada aparece al medio de la escena), y está representado como el Rey y Emperador celeste de toda la humanidad, lo que se refleja no sólo en su posición entronizada, sino que en el mismo color de su ropaje: el púrpura, signo de su facultad de emperador y, por consiguiente, de juez de la humanidad. Nótese al mismo tiempo cómo Cristo con su mano derecha indica a las ovejas: no cabe duda que se tratan del verdadero camino a seguir, lo que enfatiza aún más el carácter “pedagógico”²² de este mosaico.

Considerando lo anterior, pasemos al análisis de las características estéticas del arte cristiano presentes en esta imagen.

b. Análisis estético

La función “pedagógica” de esta obra nos hace recordar aquellas pinturas conocidas como “paleocristianas” de las catacumbas. Y, esa misma conexión, nos la podría dar el hecho que se trate de un Cristo imberbe, tan propio de aquellas pinturas y tan lejano de aquel Cristo Pantocrátor barbado que se desarrollará en el cenit del arte bizantino. Sin embargo, el sólo hecho del ropaje púrpura de Jesús, de su cabeza nimbada y de su posición entronizada al centro de la obra, bastan como ejemplos para señalar que estamos en presencia ya no de un arte propiamente paleocristiano, pero tampoco de un arte debidamente bizantino. De ahí, entonces, que hablemos, para el caso de este mosaico (y de

²¹ Esta noción de *equilibrio* se ve fortalecida por un hecho técnico: curiosamente, la combinación del rojo con el azul, que son los colores que lucen los ángeles, da por resultado el púrpura, que viste Cristo.

²² “Pedagógico” en el sentido de transformarse la iconografía cristiana en “un libro de imágenes que cuenta a los fieles lo que la palabra podría decirles por su parte. San Basilio (...) dice: *Lo que la palabra pregunta al oído, la pintura muda lo muestra por la imitación.* (...) Su hermano, Gregorio de Nyssa, (...) abunda en el mismo sentido: *Como un libro parlante...*, *la pintura muda habla en el muro.* Dos siglos más tarde -siglo VI- (...) Gregorio el Magno permanecerá fiel al mismo punto de vista: *Se emplean las pinturas en las iglesias para que los iletrados lean mirando en los muros lo que no pueden leer en los libros*”. R. HUYGHE, *El arte y el hombre. Tomo 2*, Editorial Larousse, España, 1966, p. 8. De hecho, aún en el siglo VIII se dejará ver esta función educativa en las palabras de Beda el Venerable, cit. en P. CORTI, *op. cit.*, p. 332: “Las pinturas de las historias santas no estarían expuestas solamente para la ornamentación de la iglesia sino también para la instrucción de los espectadores (...) a fin de que los que no pudiesen leer las letras aprendiesen a través de la observación de las mismas imágenes las obras de Nuestro Señor y Salvador”.

otros de la misma época) de *arte cristiano*. Hecha esta aclaración referente a *estilos artísticos*, pasemos por fin al análisis de sus rasgos *estéticos*.

Cuando contemplamos la imagen de *Cristo Juez de las Naciones*, estamos en presencia no solo de la mayoría de las características del arte cristiano (la frontalidad, una mirada trascendente, juegos de perspectiva, eje de simetría, entre otros), sino que además de lo que se puede denominar la confluencia de las influencias sobre este arte, ya sean tanto internas (vale decir, al interior de la cultura grecorromana, como lo son las influencias del arte romano plebeyo y del arte clásico) como externas (para el caso de este mosaico, provenientes del mundo persa y egipcio). Con el fin de facilitar la explicación de estos recursos estéticos, analicémoslos uno por uno para, finalmente, dar una visión global.

1. Frontalidad y rigidez

Lo primero que podemos destacar en esta obra es la frontalidad de Cristo y de los ángeles que le acompañan, expresión de lo sagrado y trascendente, ya que la imagen frontal permite una representación hierática, es decir, rígida, estática, o inmóvil, y recordemos que hierático viene del griego *hieros*, que significa, justamente, *sagrado*, pues lo sacro es, por naturaleza, inmóvil, en el sentido que no cambia, es inmutable y permanente. Ahora bien, el que las figuras se vuelvan cada vez más inmóviles produce un efecto “más solemne, espiritualizado, alejado de la vida y de lo terrenal”²³. En el fondo, se trata de un verdadero “mecanismo psicológico”²⁴, ya que “la actitud rígida de la figura representada frontalmente obliga al espectador a adoptar una actitud espiritual correspondiente a aquélla”²⁵. A partir de esta rigidez que imprime la frontalidad, se consigue expresar un “espíritu mayestático, autoritario y solemne”²⁶, vale decir, domina el hieratismo en la imagen²⁷. ¿Acaso alguien podría negar en esta obra la presencia de *Cristo en majestad*?

Esta frontalidad apareció en la cultura grecorromana con el denominado “arte plebeyo”. Un buen ejemplo es el Arco de Constantino, donde si bien los personajes están de

²³ A. HAUSER, *op. cit.*, p. 161.

²⁴ *Ibidem*, p. 166.

²⁵ *Ibidem*, p. 167.

²⁶ *Ibidem*, p. 168.

²⁷ Ver H. HERRERA CAJAS, *Los orígenes del arte bizantino. Ensayo sobre la formación del Arte Cristiano*, Serie Monografías Históricas N° 18, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Santiago de Chile, 2008, p. 36.

perfil, el emperador, Constantino, aparece de frente, pues lo que se buscaba expresar era precisamente la sacralidad de aquel hombre. Luego, con el arte cristiano, ya no se representará solamente la majestad imperial o real, sino la majestad de Cristo, tal como podemos contemplar en *Cristo Juez de las Naciones*.

Ahora, debemos tener presente que “esta idea de representar la esencia divina del emperador es una idea importada de Oriente. Y la noción estética -la frontalidad- es también importada de Oriente”²⁸ y, precisamente, de Persia. Por eso Roman Ghirshman sostiene que “el ejemplo dado por la imagen del Rey de Reyes, rodeado de dignatarios, servirá de modelo a los artistas bizantinos para crear la imagen de Cristo triunfador, sentado, rodeado de jerarquías celestiales –exactamente tal y como se reproduce en este mosaico-.

Como observa muy justamente Franz Cumont, el reino de Dios, en la tradición cristiana, es una reproducción de la corte del rey de Persia”²⁹.

Del mismo modo que Persia³⁰, otra influencia notable debió ser Palmira, ya que al desarrollar en su arte una “dualidad de gustos” (tanto partos como grecorromanos), desarrolló ciertos motivos que también estarán presentes en el arte cristiano, como la frontalidad. De hecho, en el relieve palmiriano es posible apreciar esta tendencia a lo frontal³¹, lo que lo “acerca todavía más al arte parto”³².

Por tanto, podríamos decir que hay una cadena de influencias que en un momento determinado lograron confluir entre sí, gracias a la nueva sensibilidad estética que supo imprimir el cristianismo en el arte.

Por otra parte, si bien a primera vista la representación puede parecer rígida y carente de movimiento, “el artista debió conocer perfectamente el arte griego; sabía exactamente cómo (...) mezclar piedras de diferentes formas en su mosaico para producir las coloraciones del cuerpo o del celaje; acusaba las sombras sobre el suelo y no hallaba dificultad alguna en representar los escorzos”³³. Exactamente todo esto apreciamos en nuestro mosaico, lo que no deja de ser sorprendente, pues refleja la capacidad que tuvieron

²⁸ J. MARÍN RIVEROS, *op. cit.*

²⁹ R. GHIRSHMAN, *Irán. Partos y sasánidas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1962, p. 305.

³⁰ Respecto al recurso de la frontalidad en el arte persa, recomendamos ver R. GHIRSHMAN, *ibídem*, figs. 214, 244, 245, 246 y 401.

³¹ V. *ibídem*, p. 75, figs. 86 y 87.

³² Cf. *ídem*.

³³ E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 136.

esos artistas de combinar en una misma imagen aquel carácter hierático junto con la gracia, el movimiento y hasta la perspectiva. Se trata de una rigidez que, al buscar expresar lo inmutable y sagrado, en sí misma debe estar llena de vida.

Finalmente, esta frontalidad, como se dijo, busca establecer una relación directa con el espectador, lo que se refuerza gracias al apoyo de otro recurso estético que está presente en esta imagen: nos referimos a la mirada trascendente u orientalizante.

2. Mirada trascendente

El origen de ésta se lo debemos al mundo egipcio³⁴ y, específicamente, a los retratos funerarios del Fayum (siglo III d. C.)³⁵. Pero también, y de manera muy similar, cabe destacar la presencia de esta mirada en Palmira, específicamente en los “bustos de los difuntos que sellaban las cajas mortuorias”³⁶. En ambos casos, destaca en la composición la presencia de ojos muy abiertos y las pupilas claramente dilatadas, casi como si se tratase de una mirada que atraviesa nuestro caduco universo en proyección a un universo desconocido por nuestros sentidos. Por eso es que hablamos de una mirada *trascendente*: porque va más allá de la realidad terrenal (la *trasciende*); mira hacia la suprarrealidad o realidad celeste. Esto lo apreciamos muy bien en la mirada de Cristo y del ángel que está a su izquierda, quienes pareciesen tener una mirada perdida, que no se dirige directamente al espectador, sino que esta proyectada hacia una realidad que trasciende a la nuestra. En cambio, en el ángel a su derecha, notamos mucho mejor esa relación directa con el espectador, pues es una mirada que penetra en este último, hasta podríamos decir que lo hipnotiza y le hace fijar su atención permanentemente en él, con el fin de prevenir la caída en el pecado del fiel, y, por el contrario, conducirlo hacia el camino de los bienaventurados (la humanidad salvada). En nuestra opinión, se trata de una mirada vigilante, atenta de los actos de los fieles.

Pues bien, esta mirada y el efecto que se busca en el espectador se logran, técnicamente, a través de ojos excesivamente abiertos y pupilas muy grandes. Al respecto,

³⁴ Quizás sería más pertinente hablar del mundo “romano-egipcio”, pues tenemos que considerar que para el siglo III Egipto ya formaba parte del orbe romano.

³⁵ V., p. ej., R. GHIRSHMAN, *op. cit.*, pp. 68-69. Véase tb. H. HERRERA CAJAS, *op. cit.*, pp. 26-31.

³⁶ R. GHIRSHMAN, *ibídem*, p. 69. Del mismo autor, ver especialmente las figs. 81, 88, 89, 93, 94 y 95.

Bianchi Bandinelli señala que “la imagen frontal (...) actúa inmediatamente sobre el espectador, entra en comunicación con él, lo sitúa bajo la directa influencia mágica de su mirada con frecuencia hecha más poderosa a través de ojos agigantados”³⁷. No es de extrañar así la importancia y uso que adquirió este motivo a lo largo de toda la Edad Media.

3. Tendencia hacia la estilización

Además de la mirada trascendente, es posible notar otros rasgos en la representación de estos rostros, como las narices considerablemente largas y finas, o las bocas cerradas y pequeñas, lo que lo podríamos relacionar con el arte helenístico, pues de éste el arte cristiano tomó su gracia y claridad en la composición. ¿Pero a qué se debió esto? A que lo que se buscaba no era la representación anatómica del rostro, sino más bien resaltar la receptividad de estos órganos para recibir la gracia divina y participar así de la Gloria de Dios. Por lo mismo, a primera vista podríamos pensar que lo que busca o consigue esta imagen es una estilización de las formas, pero más que eso, proponemos que se trata de una espiritualización de aquella, como signo de la sacralidad de la imagen, pues recordemos que el cristiano es por esencia un arte de culto, “propio de un arte teológico en el cual lo más importante es honrar a Dios”³⁸. Por tanto, la estilización no es un fin en sí mismo, sino más bien un recurso que contribuye a la expresión de la espiritualidad. Vale decir, hay presente un simbolismo que no pretende tanto representar cuanto hacer presente espiritualmente al ser que se trata de representar³⁹.

Ahora bien, ¿sería legítimo confundir estilización con simplificación? Me parece que no, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de una estilización que no se buscó con el fin de aminorar el trabajo técnico del artista, sino que fue pensada y aplicada para representar y hacer presente la esencia divina en la materialidad.

³⁷ R. BIANCHI BANDINELLI, *Del Helenismo a la Edad Media*, Ed. Akal, Madrid, 1981, p. 81.

³⁸ H. HERRERA CAJAS, *La espiritualidad bizantina en el arte*, en *Dimensiones de la cultura bizantina. Arte, Poder y Legado Histórico*, Coedición de la Universidad Gabriela Mistral y el Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1998, p. 390.

³⁹ A. HAUSER, *op. cit.*, p. 155.

4. ¿Proporciones jerarquizadas?

Es posible contemplar en este mosaico, pero hasta cierto punto y no de una manera clara como en otras obras, proporciones jerarquizadas, lo que nos hablaría de otra influencia del arte romano plebeyo, pero también del arte persa.

A primera vista pareciese que tanto Cristo como los ángeles están y tienen la misma altura. Pero si se observa detenidamente la imagen, notaremos que Cristo aparece entronizado (lo que al mismo tiempo nos habla de otra influencia estética, nuevamente correspondiente al mundo persa⁴⁰). Por tanto, podría suceder que si Cristo se levantase aparecería más alto que los ángeles. Ahora, en el caso que no se produjese tal efecto, y que es lo que en realidad parece acontecer en esta obra, Cristo de todas maneras seguiría destacando respecto a los otros elementos de la composición, gracias al mismo hecho que esté entronizado, o por su ropaje bañado del color púrpura, o porque ocupa el centro de la obra, o porque su cabeza esté nimbada con una aureola que en su interior presenta una cruz, que refleja que de él emana la luz. Todo esto nos da cuenta de la existencia de una verdadera jerarquía al interior de la composición.

5. Eje de simetría

En esta obra también se logra distinguir claramente el eje de simetría, pues toda la composición se ordena en torno a la figura de Cristo y se divide así en dos: tanto a su derecha como a su izquierda encontramos los mismos elementos, posibilitando así la simetría. Por una parte, notamos a la derecha de Cristo un ángel y tres ovejas, lo que se repite, a su vez, a su izquierda (claro que en vez de ovejas son cabras). Esta característica también responde a la influencia persa, ya que en el Cercano Oriente el soberano domina hierático sobre sus súbditos y vencidos. Y, como suele ser indisoluble la relación entre arte y el medio que lo genera, los principios estéticos tendieron a reflejar dicha dimensión de la realidad. De este modo, “el mundo se ordena jerárquicamente alrededor de la figura del monarca o del dios, figura que pasa a ocupar el lugar -central- en la composición plástica;

⁴⁰ Ver, por ejemplo, la *Copa de Cosroes I*, siglo VI, conocida también como *Taza de Salomón*. En R. GHIRSHMAN, *op. cit.*, p. 205, fig. 244, y p. 304, fig. 401.

se impone, de este modo, un eje de simetría (...) que ordenará el conjunto, sometido a un riguroso frontalismo”⁴¹. No es de extrañar, por tanto, que la estilizada pose del Gran Rey (persa) entronizado fuese el ejemplo que, por siglos, sirviese para representar a Cristo en gloria y majestad⁴², como se aprecia en este mosaico y como se materializará, sobre todo, en los tímpanos de los portales de las catedrales románicas y góticas, los que, por su parte, también mantendrán el eje de simetría en sus composiciones.

6. Uso de la aureola

De esa misma influencia persa se hereda, curiosamente, una de las nociones estéticas más características del arte cristiano: el uso de la aureola o nimbo, que aparece incluso en los monumentos persas aqueménidas⁴³. En este caso, lo que se quería representar era la luz divina que emanaba del gobernante (como encarnación de la divinidad), o de cierta deidad, como por ejemplo Mithra, tal y como se reproduce en la *Investidura de Ardeshir II* (S. IV d. C.), donde, si bien no se especifica su nombre en la escena, es “reconocible por su tocado de rayos”⁴⁴. También está el caso más temprano de *Antioco y Apolo – Mithra* en Nimrud Dagh (s. I a. C.), donde “el artista, al tener que conjugar la personalidad de Apolo y la de Mithra, reserva la aureola de los rayos al dios del sol, porque ella expresa la luz que el dios debe esparcir por el mundo”⁴⁵.

Pero si en el arte persa lo que se quería simbolizar era la emanación de la luz divina, con el cristianismo se buscó expresar, sobre todo, una categoría de santidad.

En el caso del *Cristo Juez de las Naciones* se distingue perfectamente el uso de las aureolas, pero vemos que presentan una diferencia: la aureola de Cristo tiene una cruz circunscrita, que quiere decir que de Él emana la luz, al ser la fuente de aquella Gracia. Pero, en cambio, las aureolas de los ángeles no poseen la cruz, pues sólo participan de la gracia divina; la reciben de Cristo.

⁴¹ H. HERRERA CAJAS, *Los orígenes del arte bizantino...*, op. cit., p. 32.

⁴² Cf. Ídem.

⁴³ J. MARÍN RIVEROS, op. cit.

⁴⁴ R. GHIRSHMAN, op. cit., p. 190, fig. 233.

⁴⁵ Ibídem, p. 67, fig. 80.

7. Proyección del arte clásico en el arte cristiano

También es posible distinguir la proyección del arte clásico en este arte, lo que se aprecia, por ejemplo, en los pliegues de los ropajes representados al estilo romano, aportando así gracia a la imagen, la que se refuerza gracias al uso del escorzo, como se aprecia perfectamente en el pie izquierdo de Cristo. También podemos identificar el uso de la perspectiva, pero no al estilo romano, en que hay un uso explícito de ésta. Más bien, el arte cristiano “juega” con ella. Farga y Fernández sostienen que en estas obras “se anulan los fondos, las figuras se alinean en un solo plano llenando toda la altura. Se procura suprimir el modelado que suponga sensación de plasticidad y relieve”⁴⁶. Creo que concluir aquello sería quedarse sólo con la primera impresión (una imagen plana y sin fondo). Pero si se observan bien ciertos detalles, es posible distinguir efectivamente su uso. Por ejemplo, la mano extendida de Cristo está por sobre el ángel de su derecha. Esto nos permite inferir que hay distancia entre los personajes de la escena: Cristo está más adelante que los ángeles; o el mismo hecho de las sombras que se producen en los pliegues de los ropajes; todo esto nos da cuenta de la existencia de un fondo y no así de un espacio plano, lo que nos demuestra que el uso de la perspectiva está arraigado en el artista del arte cristiano, ya que a pesar de no tener la intención de expresarla (pues su fin último es proyectar el simbolismo que encierra la escena del mosaico), de todas maneras la desarrolla en la composición.

8. El juego de la luz y uso del fondo dorado

No podía faltar el elemento propiamente cristiano en esta obra. Nos referimos al “juego” de la luz, donde se busca que ciertos elementos destaquen (resplandezcan) por sobre el resto, por lo que debemos entender que no se trata de una luz natural (física), sino que de una luz mística, interior. Esto lo vemos reflejado, por ejemplo, en las aureolas. En el ángel que está a la izquierda de Cristo se aprecia claramente como una parte de su aureola resplandece más que el resto. Lo mismo se observa en el ángel de su derecha, cuya aureola

⁴⁶ M. FARGA y M. FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 126.

brilla mucho más que la del mismo Cristo, lo que se debería a que, al personificar la salvación, este ángel debería destacar más que el resto.

Contemplamos así la presencia de ciertos colores que son brillantes⁴⁷, los que ciertamente no hacen referencia a la realidad, sino a un ideal. Vale decir, al contemplarlos no se perciben colores reales sino colores que crean un sugestivo mundo capaz de conmover. Aquel fondo dorado contribuye a generar un sentido de divinidad e irrealidad⁴⁸. Esto también consigue la anulación de la temporalidad, lo que se refuerza mediante la creación de arquetipos intemporales e inconcretos (nótese la semejanza en el rostro no sólo entre los ángeles, sino también entre éstos y Cristo), representados de frente, rígidos, sin ambiente⁴⁹.

Así, en este mosaico apreciamos un fondo que se haya realizado mediante vidrios dorados que “muestra al espectador que algo misterioso y sagrado está sucediendo”⁵⁰. Por tanto, “el paisaje pierde su valor natural, mundano, y recibe un significado místico”⁵¹, es decir, simbólico, y que según Millet, tendría su origen en Irán, cuyo sentido habría sido ser imagen de la majestad divina (el Hvarenah) que emana de Ahura Mazda y que se derrama sobre todas sus criaturas bañándolas con su gracia⁵². Curiosamente, lo mismo podríamos decir para el caso del arte cristiano, pero reemplazando a Ahura Mazda por Cristo.

9. Reducción de elementos decorativos

Relacionado con la utilización del dorado como fondo, asistimos a una reducción de los elementos decorativos del paisaje. Tal y como se aprecia en este mosaico, no se precisa

⁴⁷ Algunas telas se colocaban con cierta inclinación para recibir la luz, lo que nos habla, por otra parte, de la existencia de un fondo y, por lo mismo, del juego que se hacía con la perspectiva.

⁴⁸ Al respecto, por la calidad de las imágenes, recomendamos la obra de A. GRABAR y C. NORDENFALK, *Les grands siècles de la peinture. Le Haut Moyen Age, du quatrième au onzième siècle*, Ed. SKIRA, Genève, 1958, pp. 22, 34, 69, 70, 198, 204, 206 y 213.

⁴⁹ Solamente el emperador y altos dignatarios son representados de una forma realista, individualizada, como puede verse, por ejemplo, en los mosaicos de Justiniano y Teodora, donde sólo en Justiniano, su esposa y el obispo Maximiano se busca representar sus rasgos particulares. V. FARGA y FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 126. Tb. v. A. HAUSER, *op. cit.*, p. 170, en la que señala que “cuando se trataba del retrato de una personalidad bien conocida, no se podían ignorar sus rasgos característicos”.

⁵⁰ E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 136.

⁵¹ H. HERRERA CAJAS, *op. cit.*, p. 25.

⁵² G. MILLET, cit. en H. HERRERA CAJAS, ídem.

de mayor ambientación, ya que ésta podría provocar una distracción innecesaria⁵³. Además, si, como se dijo en un momento, el objetivo de este arte era ser, entre otras cosas, útil, “el tema tenía que ser expresado con tanta claridad y sencillez como fuera posible, y todo aquello que pudiera distraer la atención de este principal y sagrado propósito debía ser omitido”⁵⁴. Por lo mismo, los artistas poco a poco fueron concentrando su atención en lo estrictamente esencial. Esto porque al eliminar todo elemento distractor se acentúa en la obra la fuerza de su mensaje trascendente⁵⁵.

Este recurso se podría asociar con la abstracción, y cómo no, pues si ésta la encontramos en el mundo celta, germano, estepárico y persa, ¿cómo no iba a influir de una u otra manera en el arte cristiano? Ahora bien, esta abstracción, según lo que se planteó recién, deberíamos entenderla más bien como sustracción, en el sentido de que “se sustraen todos los elementos adjetivos de la imagen y se deja sólo lo esencial”⁵⁶.

IV. Palabras finales

Tras este recorrido por las características estéticas del arte cristiano a partir del análisis del *Cristo Juez de las Naciones*, cabe destacar que aquel arte bien podría ser la expresión de un sentido de integración cultural⁵⁷, al ser el resultado de la combinación de diversas tradiciones estéticas que, bajo una actitud nueva frente al mundo, formó los cimientos no sólo del arte de la Edad Media, sino de su mismísima mística, al permitir la revelación del superior orden celeste en la inferioridad de la realidad terrestre. Vale decir, al fundir diversos tipos en una sola composición, ésta adquirió no tan sólo una estética propia, sino también un nuevo sentido, ya no caduco en la materialidad, sino hecho para la trascendente eternidad. No en vano el rasgo característico fundamental en el arte y la cultura de la Edad Media fue “la fundamentación metafísica de la imagen del mundo”⁵⁸.

⁵³ H. HERRERA CAJAS, *op. cit.*, p. 34.

⁵⁴ E. H. GOMBRICH, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁵ H. HERRERA CAJAS, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁶ J. MARÍN RIVEROS, *op. cit.*

⁵⁷ Cf. A. CAMERON, *Images of Authority: Elites and Icons in Late Sixth-Century Byzantium*, en *Past & Present*, N° 84, Universidad de Oxford, Agosto de 1979, p. 24.

⁵⁸ A. HAUSER, *op. cit.*, p. 153.

ANEXO



Cristo Juez de las Naciones. Mosaico, San Apolinar el Nuevo. Ravena. Siglo VI.

BIBLIOGRAFÍA

AREOPAGITA, P. D., *La Jerarquía Celeste* (ca. 500).

BIANCHI BANDINELLI, R., *Del Helenismo a la Edad Media*, Ed. Akal, Madrid, 1981.

CAMERON, A., *Images of Authority: Elites and Icons in Late Sixth-Century Byzantium*, en *Past & Present*, N° 84, Universidad de Oxford, Agosto de 1979.

CORTI, P., *El lenguaje de las imágenes medievales y su discusión historiográfica: hacia un intento de definición*. En José Luis Widow, et al., *Un magisterio vital: historia, educación y cultura. Homenaje a Héctor Herrera Cajas*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2009.

CRUELLES, E. (coordinador), *Historia del arte. Volumen 7: Arte cristiano y bizantino*, Salvat Editores, Barcelona, 2000.

FARGA, M. y FERNÁNDEZ, M., *Historia del Arte*, Ed. Pearson Prentice Hall, México, D.F., 2008.

GHIRSHMAN, R., *Irán. Partos y sasánidas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1962.

GOMBRICH, E. H., *La Historia del Arte*, Ed. Phaidon, 2007.

GRABAR, A. y NORDENFALK, C., *Les grands siècles de la peinture. Le Haut Moyen Age, du quatrième au onzième siècle*, Ed. SKIRA, Genève, 1958.

HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte I. Desde la prehistoria hasta el barroco*, Ed. Debolsillo, Barcelona, 2009.

HERRERA CAJAS, H., *Los orígenes del arte bizantino. Ensayo sobre la formación del Arte Cristiano*, Serie Monografías Históricas N° 18, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Santiago de Chile, 2008.

HERRERA CAJAS, H., *La espiritualidad bizantina en el arte*; en *Dimensiones de la cultura bizantina. Arte, Poder y Legado Histórico*, Coedición de la Universidad Gabriela Mistral y el Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1998.

HUYGHE, R., *El arte y el hombre. Tomo 2*, Editorial Larousse, España, 1966.

MARÍN RIVEROS, J., *Bizancio y los íconos: Introducción al arte sagrado*; en *Ciclo de conferencias FE Y PODER. El Imperio Bizantino y su Herencia Cultural*, Santiago de Chile, 7 de noviembre de 2007.

Biblia de Jerusalén, 4ª Edición, Ed. Desclée De Brouwer, Bilbao, 2009.

YARZA, J., et al., *Textos y Documentos para la Historia del Arte, II, Arte Medieval, I, Edad Media y Bizancio*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.