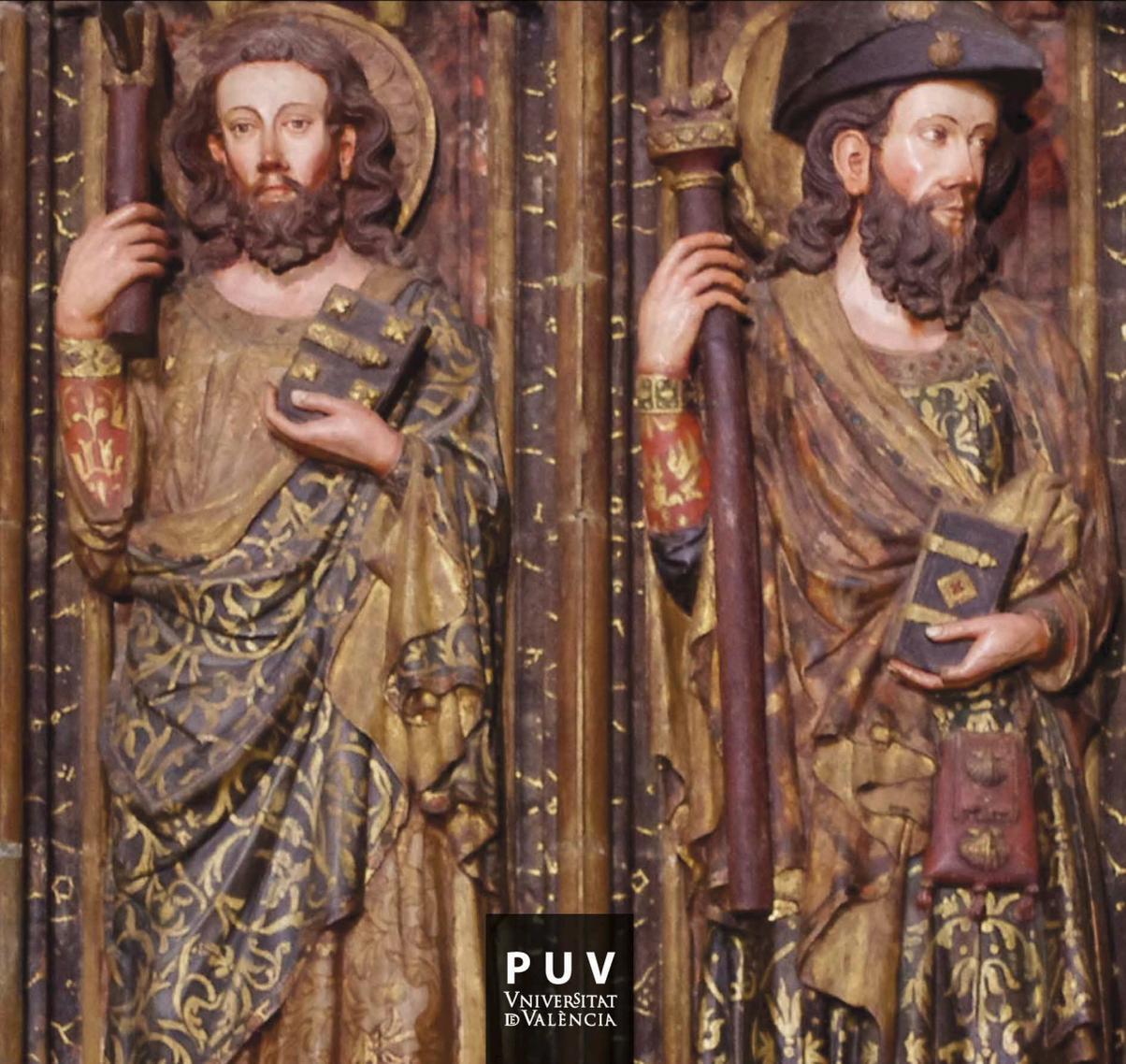


Historia del arte medieval

Juan V. García Marsilla (dir.),
Carles Mancho,
Isabel Ruiz de la Peña



HISTORIA
DEL ARTE MEDIEVAL

Educació. Materials 116

HISTORIA DEL ARTE MEDIEVAL

Juan Vicente García Marsilla (dir.)

Carles Mancho i Suárez

Isabel Ruiz de la Peña González

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Colección: Educació. Materials
Director de la colección: Guillermo Quintás Alonso



Esta publicación no puede ser reproducida, ni total ni parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, ya sea fotomecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o por cualquier otro, sin el permiso previo de la editorial.

© Del texto: los autores, 2012
© De esta edición: Universitat de València, 2012

Coordinación editorial: Maite Simón
Corrección: Pau Viciano
Maquetación y cubierta: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-370-8902-7

Índice

PREFACIO	11
----------------	----

PRIMERA PARTE

El arte desde la antigüedad tardía hasta la alta edad media

Carles Mancho

1. La Antigüedad tardía (313-500).....	19
1.1 Coordenadas históricas y culturales	19
1.2 La producción artística bajo Constantino.....	20
1.3 Desde mediados del siglo IV a la desaparición del Imperio de Occidente	27
2. La post-Antigüedad (500-750).....	43
2.1 Coordenadas históricas	43
2.2 Coordenadas culturales	45
2.3 La producción artística durante el período post-antiguo	46
2.4 La producción artística en el Imperio romano de Oriente: hacia Bizancio	47
2.5 El «mosaico» artístico del Occidente romano-germánico.....	52
2.6 El nacimiento del arte islámico bajo la dinastía omeya.....	70
3. La Alta Edad Media (750-1000)	77
3.1 Coordenadas históricas	77
3.2 Coordenadas culturales	79
3.3 Hacia la definición medieval del arte en el Imperio de Oriente: la crisis iconoclasta y la dinastía macedónica	80
3.4 Hacia una configuración artística de Occidente.....	88
3.5 El prestigio artístico abasí frente a la disgregación del mundo islámico.....	113
Bibliografía	123

SEGUNDA PARTE

El arte de la plena Edad Media

Isabel Ruiz de la Peña González

1. Bizancio: el arte del Imperio Medio de de la dinastía Comnena a la Cuarta Cruzada (1057-1204)	129
1.1 El arte de la dinastía comnena	129
1.2 La expansión del arte bizantino: de Rusia a Italia	136
2. El mundo románico. El primer arte románico	147
2.1 Las novedades artísticas después del año 1000	149
2.2 La arquitectura del primer románico europeo	151
2.3 La tradición renovada de las artes suntuarias	158
3. El románico pleno	161
3.1 La difusión del románico pleno en Europa	161
3.2 Las novedades arquitectónicas y la integración de las artes	162
3.3 El románico pleno francés: de Borgoña al Mediterráneo	165
3.4 El románico pleno en los reinos hispánicos	172
3.5 La diversidad del románico pleno en Italia	181
3.6 El románico anglonormando	189
3.7 El románico del Imperio germánico: localismo otónida e influencias europeas	193
3.8 El románico escandinavo	198
4. El románico tardío	201
4.1 De la austeridad cisterciense a la complicación de la arquitectura	202
4.2 La escultura del románico tardío: del Maestro Mateo a Benedetto Antelami	209
4.3 La pintura del románico tardío: el triunfo del bizantinismo	214
5. El arte islámico después de la desintegración de los califatos	219
5.1 La disgregación del califato abasí y el arte de las dinastías locales ..	219
5.2 El arte del Egipto fatimí	224
5.3 El arte tras la caída del califato de Córdoba: de las taifas a los almohades	228
Bibliografía	239

TERCERA PARTE

El arte en la era de las ciudades

Juan Vicente García Marsilla

1. La Europa del gótico	249
1.1 El triunfo de las ciudades	250
1.2 Patronos y comitentes. La demanda artística	256
1.3 El artista gótico	260
2. El modelo francés y su difusión	265
2.1 Luz y visibilidad. La armonía de los elementos arquitectónicos	265
2.2 En el origen: las grandes fábricas francesas	269

2.3	El gótico a la conquista de Europa	275
2.4	La humanización de la escultura	283
2.5	La línea y el color: de la miniatura a la vidriera	295
3.	El modelo italiano y mediterráneo	301
3.1	Una arquitectura para la predicación	301
3.2	Herencia clásica y naturalismo. La nueva escultura italiana	306
3.3	La pintura. «I primi lumi»	311
3.4	La expansión del italianismo. Las artes figurativas en la Corona de Aragón	319
4.	El gótico tardío.....	323
4.1	Pericia técnica y ornato monumental. La arquitectura tardogótica	324
4.2	Refinamiento cortesano y burgués. El gótico internacional	334
4.3	La revolución visual del norte	346
5.	El otoño de Bizancio.....	357
5.1	Los últimos esplendores	357
5.2	Las «nuevas Romas»	361
6.	El arte del Islam tardomedieval.....	365
6.1	Oriente entre turcos y mongoles.....	365
6.2	El repliegue del Islam occidental	369
	Bibliografía	373
	GLOSARIO	377
	BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	405

Prefacio

El período de nuestro pasado que la historiografía occidental ha dado en llamar «Edad Media» es sin duda uno de los más complejos y heterogéneos. Abarca aproximadamente un milenio, desde la desaparición oficial del Imperio romano de Occidente, en el siglo v, hasta finales del xv. Pero en realidad, en ese dilatado lapso de tiempo pocos rasgos en común se pueden encontrar, si es que hay alguno, que lo definan como una unidad histórica homogénea. De hecho, el apelativo de «Media» tuvo desde el principio una connotación negativa, y partió de los juicios despectivos que emitieron los humanistas del «Renacimiento» y sus sucesores sobre su pasado inmediato, el que trataban de superar para remontarse de nuevo a la Antigüedad romana, época dorada e idealizada en la que buscaban inspiración. Entre esos dos períodos de supuesto esplendor, el de Virgilio y Vitruvio, y el de Miguel Ángel, todo lo que quedaba en medio sólo era para ellos tedioso vacío, la oscuridad de una etapa bárbara en la que no valía la pena incidir ni hacer demasiadas distinciones en su seno. Era nada más que el fastidioso paréntesis que había tenido que padecer la civilización occidental.

Por desgracia, en la mentalidad popular estos prejuicios siguen hoy muy vivos. Y desde luego los medios de comunicación contribuyen bastante a ello, cuando no dudan en aplicar el adjetivo de «medieval» a toda costumbre atávica o desfasada, a todo comportamiento irracional o hasta inhumano. No cabe duda de que la Edad Media sigue siendo una época con «mala prensa», y por más que algunos historiadores se esfuercen en dar a conocer las «luces» que también produjo, y en demostrar que el balance entre éstas y sus «sombras» no es ni mejor ni peor que el de cualquier otro período histórico, ciertas imágenes están tan arraigadas en el imaginario colectivo que son casi imposibles de desterrar.

Con todo, es nuestra obligación como medievalistas reivindicar la importancia del trocito de pasado a cuyo estudio nos dedicamos, lo que no parece demasiado difícil, si tenemos en cuenta que buena parte de la realidad que nos rodea tuvo

su origen en esos momentos: desde los Estados en los que estamos encuadrados a las lenguas que hablamos, pasando por la llamada familia restringida (frente a los clanes antiguos), por muchos de los métodos de intercambio y acumulación que definen a la economía actual (la banca, la contabilidad, las letras de cambio, etc.), por una buena parte de nuestra cultura, y por innumerables hábitos cotidianos (sentarnos en torno a una mesa para comer juntos, poner botones en nuestra ropa, usar gafas, etc.).

En el ámbito de las manifestaciones artísticas, que es el que aquí nos interesa, la evolución que se produce en el milenio medieval es también, aunque relativamente poco conocida, de las más interesantes y complejas que ha vivido la Humanidad. Desde el mausoleo de Teodorico a Notre Dame de París, desde los murales de Taüll a las tablas de van Eyck, las transformaciones fueron enormes. Pero debe quedar claro que no tratamos en absoluto de concebir la historia del arte como una especie de camino iniciático de perfeccionamiento desde lo primitivo a lo excelso, lo que sería aberrante, sino como un factor activo más del cambio histórico, y un reflejo de las condiciones sociales, económicas, políticas, técnicas y culturales de cada momento, de manera que las mismas obras de arte se puedan concebir como documentos que nos permiten comprender mejor cómo y por qué hemos llegado hasta donde estamos.

Es éste sin duda el punto en el que los tres autores del presente volumen coincidimos más plenamente: el considerar que, como historiadores del arte, nuestra función debe ser poner las obras en su contexto. Siempre, se dice, la historia, y en este caso la historia del arte, se hace desde los intereses del presente, que proyectamos hacia atrás para dar respuesta a las preguntas que nos hacemos sobre nuestros orígenes. La historiografía artística ha sido, por tanto, un buen termómetro de las preocupaciones de cada época por el patrimonio artístico. Nacida como disciplina humanística de la mano de Winckelmann y otros ilustrados en el siglo XVIII, la historia del arte ha ido dirigiendo su atención hacia distintos aspectos de la obra de arte en función de lo que demandaba la sociedad en cada momento. Durante el siglo XIX y buena parte del XX importaba sobre todo clasificar las obras, ponerles una etiqueta en los museos que se estaban creando, con lo que el «ojo crítico» de los llamados *connoisseurs* se dedicó con ahínco a buscar atribuciones razonables y a crear cadenas de maestros y discípulos, rastreando las influencias de unos y otros en cada rasgo del estilo. Marchaba esta tendencia de la mano con el triunfo de la filosofía positivista y el optimismo por los avances técnicos de la Revolución Industrial, pero el traumático desencanto que produjo la Primera Guerra Mundial vino a resquebrajarla, y surgieron así dos posibles alternativas: el formalismo y la historiografía espiritualista.

El formalismo afirmaba la absoluta independencia del arte, y tomaba la forma y sus variaciones como lo propio de la disciplina, despreciando en buena medida los contenidos representados. Las escuelas espiritualistas, en cambio, como la de Viena, trataban de buscar los rasgos distintivos de la cultura, el «espíritu de un época» o *zeitgeist*, lo que en algunos casos llevó a monumentales frescos del pasado, como el estudio de la cultura del Renacimiento de Jacob Burckhardt.

Sin embargo, el desprecio del contenido de las obras y de sus fuentes literarias resultaba especialmente aberrante en el estudio de algunas épocas, como por ejemplo la que aquí nos ocupa, la medieval, en la que las artes visuales estaban sobre todo al servicio de la transmisión de un mensaje religioso. Figuras como la de Émile Mâle en los años en torno a 1900, y después toda la escuela iconológica de Warburg y Panofsky a partir de los años veinte, revitalizaron ese interés por los temas representados, por descifrar la complejidad de los mensajes del pasado, aunque con frecuencia algunos de sus seguidores llegarían a «sobreinterpretar» algunas obras, a base de buscar referencias cultas en ellas.

La necesidad de que el análisis de las obras de arte saliera de su espléndido aislamiento, de comenzar a considerarlas como objetos históricos que vienen condicionados por la sociedad que las produjo y las consumió, se afirmaría sin embargo algo más tarde, gracias sobre todo al materialismo histórico y a través de obras como la de Arnold Hauser, *The Social History of Art*, publicada en 1951 y traducida al castellano apenas seis años más tarde, lo que muestra el eco intelectual de un libro que se convertiría en bandera historiográfica del Mayo del 68. En muchos sentidos, esta obra rompió los esquemas preestablecidos y vino a demostrar que el estudio del arte no era simplemente un pasatiempo erudito que se agotaba en el análisis de los elementos formales o simbólicos de las obras, sino que podía contribuir al entendimiento global de las sociedades pasadas. Ciertamente que en algunos pasajes Hauser simplificaba en exceso, como suele pasar por otra parte en las grandes obras de síntesis, y por ejemplo trataba de considerar cada tendencia estética como la expresión concreta de los deseos y los gustos de una clase social, pero la osadía de la obra fue capaz de abrir nuevos horizontes a la investigación, que han inspirado a otros historiadores del arte posteriores como Francis Haskell o Pierre Francastel, quienes han ido afinando los análisis sociológicos del pasado artístico. Y a partir de esa visión más flexible de la relación entre arte y sociedad, y con la apertura a las influencias de otras ciencias sociales, desde la psicología a la semiótica, se ha ido conformando la historia del arte actual, de la que nos sentimos plenamente partícipes.

Así, estamos convencidos de que nada aporta la simple descripción o la clasificación dentro de un «estilo» de un edificio o una pintura si ello no se entiende como parte del entramado histórico que les dio origen y significado, y si no somos capaces de comprender que todo, desde los contenidos que se pretenden transmitir a través de esas obras, hasta la forma o la técnica con que han sido ejecutadas, viene condicionado por la sociedad que las creó. Consideramos por tanto que la obra de arte es en sí misma una fuente histórica, capaz de revelar una información abundante y compleja sobre sus creadores y su público, y que no sólo es un «reflejo» de la sociedad que la alumbró, sino también un agente activo de la misma, que contribuyó a su funcionamiento y evolución.

Pero además, la historia del arte debe trascender el análisis concreto de las obras, o de algunas obras, para interesarse por el paisaje cultural en el que fueron concebidas y consumidas, y por las funciones que cumplían en él. Hemos tratado, por tanto, de que este manual no se convirtiera en una especie de catálogo selecto de monumentos medievales, aunque por razones didácticas obviamente hemos

dedicado tiempo y espacio a su descripción y clasificación. El objetivo último, sin embargo, no es ese, sino componer a partir de esos ejemplos una visión coherente de la evolución artística en un período de más de mil años, en relación muy directa con los procesos económicos, sociales, políticos o ideológicos que acompañaron y condicionaron a dicha evolución. A partir de ahí, cada uno de los autores, ha diseñado sus capítulos según su propio criterio, siempre, eso sí, partiendo del convencimiento de que el mismo concepto de «arte medieval» es eurocéntrico por naturaleza, o, como mucho, «mediterráneo». Aplicar la división tradicional en períodos de la historia que se ha ido fraguando a partir de la experiencia europea a otras civilizaciones, asiáticas, africanas o hasta americanas y oceánicas, pese a que lo vemos con frecuencia, nos parece un exceso de arrogancia cultural «occidentalista» y un desprecio a las peculiaridades de esas otras partes del mundo, que merecen estudios individualizados. Aquí, por tanto, nos hemos limitado a estudiar los desarrollos artísticos que se producen en Europa y en sus «vecinos históricos» más relacionados con ella, el mundo greco-ortodoxo bizantino y el islámico. Y en cada uno de los tres bloques del libro esos contactos entre las tres civilizaciones se han expresado de una manera: mucho más imbricada en la primera, en la que Carles Mancho ha entendido la centralidad que en lo cultural y artístico juega durante mucho tiempo Constantinopla; más marginal en los períodos subsiguientes, explicados por Isabel Ruiz de la Peña y por quién esto escribe, aunque no se han dejado de poner de manifiesto los flujos constantes de obras e influencias que nunca dejaron de surcar el Mediterráneo.

Todo ello se ha tratado de exponer sin olvidar el carácter pedagógico que debe orientar un manual universitario, por lo que los temas se han visto complementados por un glosario de términos más o menos técnicos, que pueda ayudar a una mejor comprensión de los contenidos expuestos, y por una bibliografía a través de la cual el lector insatisfecho o curioso puede profundizar más en ciertos aspectos o simplemente contrastar opiniones distintas y análisis diferentes sobre muchas cuestiones que apenas se han podido enunciar en el manual. Sin embargo la mayor novedad didáctica de la obra radica en su vinculación a una página web www.adeit.uv.es/libros/historiadelartemedieval, verdadero centro de recursos básico para comprender este manual sin fotografías impresas. Mejor que la publicación tradicional de arte, con un volumen de imágenes, por fuerza, limitado, y a menudo de una calidad mediocre, se ha optado aquí por aprovechar las posibilidades tecnológicas que nos ofrecen actualmente la informática e Internet.

En dicha página, además de poder observar y analizar cada obra con mucho mayor detalle, se tiene acceso a una variada gama de materiales que completan la información proporcionada por el libro impreso, con mapas, esquemas, gráficos, textos, etc. Organizada en forma de «museo virtual» con diferentes salas que se corresponden con los temas tratados, podemos penetrar en cada una de ellas para sumergirnos en el universo visual del arte bizantino, califal, románico o gótico, por ejemplo, guiados por la brújula de este manual.

Pero además, la web www.adeit.uv.es/libros/historiadelartemedieval se entiende como un elemento dinámico, en continua renovación y adaptación, en buena parte mediante el contacto continuo entre los autores de la obra y sus lectores,

presentes y futuros. Así, os invitamos desde aquí a participar activamente en la perpetua construcción y en la mejora de esa página, a través de vuestras sugerencias y opiniones, y sobre todo con vuestras propias imágenes. Estamos seguros de que muchos lectores dispondréis de fotografías propias de las catedrales, las iglesias románicas o los castillos de vuestra zona, o de monumentos medievales de los que habéis disfrutado en vuestros viajes, seguramente mejores que las que se exponen aquí en un principio, o simplemente que añaden algún matiz, otro punto de vista, a las miradas tradicionales. Todas ellas son bienvenidas, y serán expuestas en nuestro particular museo, identificando naturalmente al autor de cada una. En esta época de la información y la comunicación mutidireccional creemos que ésta es una de las mejores maneras de enriquecernos mutuamente y de alcanzar nuevas cotas de conocimiento compartiendo nuestras experiencias y nuestros puntos de vista.

Trabajos de campo, pequeños artículos sobre temática medieval o noticias sobre el patrimonio artístico de esta época, o acerca de las investigaciones más recientes, son igualmente bienvenidos. Podéis enviar vuestros materiales a cualquiera de los tres autores, al que simplemente consideréis más cercano por afinidad geográfica o temática. Para ello, los correos a los que debéis escribir son: carles.mancho@ub.edu (Carles Mancho); isaruiz@uniovi.es (Isabel Ruiz de la Peña) o juan.v.garcia-marsilla@uv.es (Juan Vicente García Marsilla). Nuestra idea es que, en poco tiempo, esta *Historia del arte medieval* acabe siendo, en mayor o menor medida, la obra de todos.

Nos resta sólo agradecer su ayuda a todos los que han hecho posible esta obra, bien con su trabajo o bien padeciendo nuestras ausencias y preocupaciones. Gracias al equipo del Servei de Publicacions de la Universitat de València por la importante labor que vienen desarrollando en la difusión del conocimiento y en la publicación de manuales universitarios. Gracias también al ADEIT de la Universitat de València y al equipo informático –en especial a Vicente Vidal– que, dirigido por Vicente Francés, ha diseñado la web, instrumento indispensable para la comprensión de este libro como ya hemos dicho, y desde luego a nuestras familias, siempre corresponsables de nuestro trabajo y destinatarias de nuestro cariño.

JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA
Universitat de València

PRIMERA PARTE

*EL ARTE DESDE LA ANTIGUEDAD TARDÍA
A LA ALTA EDAD MEDIA*

Carles Mancho

1. *La Antigüedad tardía (310-500)*

1.1 Coordenadas históricas y culturales

Empezamos nuestro recorrido al final de la Antigüedad y no del mundo clásico. Ésta es la primera instrucción de uso de las páginas que siguen, pues «clásico» es un término que, aplicado a las cuestiones artísticas, tiene unas connotaciones de juicio estético que deberían de quedar al margen de un análisis general del período. Tampoco se trata de la época «paleocristiana», pues si bien en ese momento se definió, a nivel monumental, el primer arte cristiano, con él convivieron el resto de expresiones de la cultura romana. La civilización romana desde un punto de vista cultural fue una realidad compleja, no uniforme y homogénea como ha sido presentada a menudo.

Mucho más diversa aún era la realidad cultural de las tribus germánicas, que con modalidades y actitudes muy diferentes fueron conquistando la mitad occidental del Imperio. Las había mucho, poco o nada romanizadas y esto puede ser valorado, en parte, tomando como indicador su nivel de cristianización. Por otra parte, sin embargo, su cristianismo era el *arriano* y esto demuestra, además, que la nueva religión también distaba mucho de ser un cuerpo homogéneo.

El siglo v estuvo marcado por el asentamiento germánico en la mitad occidental del Imperio, la desaparición del último emperador de Occidente y la victoria del cristianismo dentro de la estructura cultural romana.

El 4 de septiembre del 476, el general hérulo Odoacro deponía al emperador Rómulo «Augústulo» y enviaba las insignias imperiales al emperador oriental Zenón. Ya hacía tiempo que la situación de la parte occidental era insostenible, desde cualquier punto de vista. Esta fecha sancionaba, simplemente, la quiebra absoluta del Estado occidental, y abría el proceso para la repartición definitiva del territorio por parte de los germánicos, proceso que se resolvió durante el siglo vi.

Sin duda el choque entre la cultura tradicional helenística y la nueva religión judeocristiana hacen de este momento uno de los más interesantes de la historia. La religión cristiana que, poco a poco, había de marcar el nuevo paso de la cultura y la ciencia, se encontraba aún a inicios del siglo IV definiendo su doctrina y su relación con la cultura clásica. Lógicamente esta adecuación la llevaron a cabo intelectuales formados en el «viejo» sistema. Ya durante el siglo IV, sin embargo, el apoyo imperial hizo desembarcar en el cristianismo a una parte importante de la aristocracia romana y por tanto, con cierta rapidez, se creó un cuerpo de intelectuales capaz de sintetizar una doctrina básica. No es casual que fuera el propio Constantino quién convocara el primer concilio de Nicea (325) para definir el primer dogma: la relación entre Cristo y Dios padre.

Durante el siglo IV se fijó la relación entre la cultura «clásica» (pagana) y la nueva religión gracias, principalmente, a tres importantes intelectuales: Ambrosio (339-397), Jerónimo (340-419) y Agustín (354-430).

1.2 La producción artística bajo Constantino

El papel director que tenía aún en estos momentos la figura del emperador nos induce a presentar la producción pública, y parcialmente la privada, siguiendo un esquema un tanto alejado del más frecuente. Es una agrupación ideológica y no tipológica que, a nuestro entender, refleja mejor el sentido de la producción artística. A diferencia de una clasificación tipológica, sin embargo, en ésta los límites entre una y otra adscripción son, a menudo, sutiles o difusos, y por ello no debiera ser aplicada, ni sobre todo interpretada, rígidamente.

La primera novedad del siglo IV fue la multiplicación de las capitales del Imperio. A la nueva organización propuesta por Diocleciano se añadió el desplazamiento definitivo del centro del poder a Oriente bajo Constantino. La característica principal de estas ciudades, entre las que además de Roma, Rávena y Constantinopla podemos citar Milán, Tréveris, Split, Tesalónica o Nicomedia, fue la progresiva cristianización del paisaje urbano. Esto es muy claro especialmente en Roma.

La intervención más completa y coherente, sin embargo, fue la nueva capital: Constantinopla. Con la victoria sobre Licinio el emperador decidió el traslado allí de su residencia y con ella de la capital. La pequeña colonia griega de Byzantion, había sido ya convertida en Colonia Antoniniana con Septimio Severo. Sobre ese núcleo antiguo, abastecido por un acueducto hadrianeo que permitía el funcionamiento de diversas grandes termas, Constantino situó su residencia, junto al Hipódromo y al viejo foro o *Tetrastoon* que pasó a llamarse *Augustaion*. En este último se encontraba el palacio senatorial y el *Milion*, desde el cual una calle porticada, la *Mese* o vía Regia, creaba el eje del desarrollo de la ciudad hacia occidente. Apenas superada la muralla antigua, el foro circular de Constantino era presidido por una columna desde la cual el emperador como Helios dominaba la ciudad. Más adelante, el *Philadelphion*, con el templo dedicado a la tríada capitolina, marcaba la bifurcación de la *Mese*: hacia el noroeste la vía llevaba hasta

la puerta de Hadrianópolis; hacia el suroeste se llegaba hasta la puerta Áurea. La nueva muralla, que acabó Constancio, amplió la ciudad 500 hectáreas respecto a la pequeña Byzantion. A pesar de ser una ciudad prácticamente de nueva planta los únicos edificios cristianos fueron *Aghia Eirene* (Santa Paz), la catedral, próxima al palacio y los Santos Apóstoles, futura tumba de Constantino; en contraste con ellos Constantino-Hélios o el Capitolium demuestran la idea de una religión de Estado en que el cristianismo era una componente más. De hecho, la solemne inauguración de la ciudad, el 11 de mayo del 330, tuvo lugar en el hipódromo junto al palacio imperial, siguiendo el protocolo tradicional.

No hay duda de que la conservación y fundación de ciudades era una de las tareas asociadas a la dignidad imperial. Esta actividad entraba dentro del concepto romano de la *publica magnificentia*, la parte más visible del cual es la edilicia pública en general. Afortunadamente, Roma conserva importantes restos de la actividad durante el gobierno de Constantino.

De los tres arcos honoríficos conocidos, sólo el llamado «de Constantino», junto al Coliseo, se ha conservado en condiciones de ser analizado. Fue ofrecido al emperador el 25 de julio del 15 para celebrar los diez años de mandato o *decennalia*. Algún autor se ha referido a este arco como a un *palimpsesto* de la escultura romana imperial. Sería más adecuado, quizás, llamarlo *collage*.

Recientemente ha sido identificado como una estructura de época de Adriano de la cual se conservan los grandes medallones, ocho en total, de sus fachadas norte y sur. A este arco precedente, pues, los escultores añadieron una serie de relieves procedentes de otros monumentos imperiales de los emperadores Trajano, Adriano y Marco Aurelio (siglo II). Solamente los dos grandes medallones de los lados oeste y este del ático, el *friso* que circunda todo el arco, las *enjutas* con victorias aladas y ríos y las bases de las columnas son constantinianos. Uno hubiera esperado un trabajo más serio por parte de los romanos. Reaprovechar, reesculpir, parecen conceptos alejados del ideal de arte romano, del arte *clásico*. En realidad el trabajo en este arco es muy serio y sólo se entiende si nos descargamos del concepto de «clásico» y analizamos el monumento por lo que significa.

No sabemos quién proyectó la obra, pero sin duda fue aprobada por el emperador. En ella Constantino es presentado como un general victorioso, pues el programa iconográfico recoge todas aquellas escenas relativas a una campaña militar: desde la partida de las tropas hasta su retorno triunfal y la acogida en el foro. Así mismo, el re-aprovechamiento de los relieves hadrianeos subrayan la época de paz y prosperidad que se abre con el nuevo emperador. El hecho de usar relieves de Trajano, Adriano y Marco Aurelio fue interpretado durante mucho tiempo como la incapacidad propia de un momento de decadencia. Hoy nadie duda de que se trata de un hecho voluntario que permitía situar a Constantino en el mismo nivel que ocuparan aquellos emperadores. Se estaba entrando, por así decirlo, en un tipo de arte conceptual en que la ejecución estaba subordinada al mensaje y a la percepción de la obra.

En este sentido destaca la manera poco naturalista de reproducir a personas y objetos. Si bien esto no era una novedad, aquí se empezó a definir como tendencia expresiva predominante, y el arco de Constantino, un monumento oficial del

Estado y en Roma, fue su principal valedor. No obstante, durante mucho tiempo el nuevo concepto iba convivir con la tradicional manera helenística, ya fuera en obras públicas o privadas.

En Roma el nuevo emperador tuvo una intervención importante: concluyó la basílica *nova*, entre el Foro y el templo de Venus y Roma, creando un nuevo acceso desde la *vía sacra* y, quizás, un nuevo ábside en su lado norte. De aquí procede la escultura colosal de Constantino (Roma, Musei Capitolini), un *acrólito* del que nos han llegado la cabeza, la mano derecha y otros elementos de brazos y piernas. Características similares tiene el coloso de bronce del que sólo se conservan la cabeza y una mano en el mismo museo. Si bien los análisis formales tienden a olvidarlo, se trata de esculturas colosales, y por tanto necesariamente visibles a gran distancia. Esto justifica el que exista una deformación exagerada de los detalles físicos. No obstante, es cierto que la concepción del rostro se aleja, como ya sucediera con la escultura tetrárquica, de una imagen *fisiognómica*. No interesaba, pues, o sólo en parte, la identificación naturalista entre el emperador y su retrato, interesaba su identificación sobrenatural: el emperador no era un hombre cualquiera, era el dios que regía los designios del Imperio gracias al *instinctu divinitatis* y a la *mentis magnitudine*, y sus desmesurados ojos, como sucede en el arte persa, eso dicen.

No menos importantes fueron las nuevas termas en el Quirinal (c. 320), si bien son mejor conocidas las que se iniciaran bajo su gobierno, para ser acabadas hacia 370 con Valentiniano, en Tréveris. Se caracterizan por el tradicional esquema simétrico de la zona balnearia con el gran patio, aquí, como recinto anexo y no circundante.

El balance, sin embargo, siempre va a ser favorable a los monumentos cristianos. Desde Augusto el emperador era el sumo sacerdote de la religión oficial. Como *Pontifex maximus* estaba obligado a dirigir, mantener y propiciar el culto a los dioses, dioses que en una religión ecléctica como la oficial romana podían ser muchos y de procedencias muy diversas. El Edicto de Milán del 312 ó 313 respondía, en realidad, a esa obligación. No hay duda de que las preferencias religiosas de Constantino estaban claramente inclinadas hacia *Christos*, no en vano a éste debía su victoria en el puente Milvio. La *basilica Salvatoris*, hoy San Juan de Letrán, fue construida sin duda en cumplimiento del voto a esta divinidad. Y es importante recordar que se trata del único edificio público cristiano dentro del *pomærium* de la ciudad construido por Constantino.

La catedral de Roma fue levantada sobre los terrenos que ocuparan los cuarteles de los *equites singularium*, es decir, el ejército de Majencio. Mucho se ha especulado sobre la posición periférica de la primera sede cristiana en Roma, pero sin duda debió pesar el gesto simbólico de situarla sobre las ruinas del cuartel de los vencidos y junto al palacio imperial del Sessorium.

Para la primera iglesia había que encontrar un modelo. La tipología tradicional de templo romano estaba descartada de antemano tanto por motivos simbólicos como prácticos. Se adoptó, pues, el tipo de edificio emblema de la administración del Estado, la basílica. Dado que el templo cristiano había de ser un edificio de reunión de la comunidad, *ekkleisia*, nada más apto que esta estructura

que había sabido adaptarse a las distintas necesidades oficiales y que, a su vez, ofrecía una gran polivalencia. Desde la basílica *Æmilia*, en el foro republicano, a la *Nova*, de Majencio, todas las basílicas se caracterizaban por unos amplios espacios, normalmente subdivididos en naves mediante columnas y, desde Augusto, ábside en alguno de los extremos. El mismo modelo se aplicaba a las aulas de recepción palatinas como la que el propio Constantino realizó en Tréveris o la de sus palacios en Roma. Todo ello hizo idóneo el modelo basilical, pues expresaba el carácter oficial de la obra y era muy apto para la función requerida por los adoradores de Cristo.

La *basilica Salvatoris*, también llamada *Costantini* o *Lateranensis*, debió de ser realizada entre los años 312 y 324, y consagrada, quizás, el 9 de noviembre del 318. Sus dimensiones, 100 x 55 metros, eran similares a las de la basílica *Ulpia* del foro de Trajano. El espacio se organizaba con una nave central de 27 metros de altura, delimitada por diecinueve columnas de granito rojo a cada lado sosteniendo un arquivado continuo. Flanqueando la central, dos naves menores de altura decreciente separadas entre sí por veintiuna columnas de mármol verde de Tesalia, *verde antico*, sostenían arcos de medio punto. La nave central culminaba en un gran ábside, mientras las laterales en muros planos retraídos respecto al ábside. Los pocos restos e informaciones conocidas confirman el uso de *sectilia* de grandes losas de mármol amarillo de Numidia, *giallo antico*, enmarcadas por franjas de mármol blanco, en pavimento y muros, así como de mosaico, especialmente en el ábside, donde resplandecía el oro quizás sin otra decoración. Columnas y capiteles procedían de monumentos anteriores. Sabemos también, gracias al *Liber Pontificalis*, que el mobiliario –lámparas, *mensæ*– era de oro y plata. Un *fastigium* separaba el *presbiterio* de la nave mayor. Sus columnas de bronce dorado procedían de un monumento hadrianeico. Sobre éste presidían, orientadas hacia los fieles, estatuas de Cristo y los apóstoles y, orientadas hacia el ábside, de Cristo escoltado por ángeles armados con lanzas.

Junto a la gran basílica, el *baptisterio*. La estructura, construida sobre unas termas, fue quizás circular en origen, con un diámetro de 19 metros. El edificio actual, sin embargo, es octogonal y si bien no es aún clara la fecha de erección, posiblemente sea ya del siglo v.

Encontramos intervenciones similares en Tréveris, con la catedral doble empezada poco después del 326 y aún en obras en el 337, y Constantinopla, con la erección de Santa Irene y *Aghia Sophia* (Santa Sabiduría), quizás ya por Constancio II (337-361). Y si bien debemos suponer que el concepto imperial de *decoro* se mantiene en todos ellos, la forma final de los edificios varía de uno a otro demostrando la ausencia de un modelo uniforme.

Sin duda, también hay que ubicar dentro del ámbito de la *pietas* del emperador sus intervenciones en los lugares venerables del cristianismo. En Roma el caso emblemático es San Pedro en el Vaticano. A diferencia de lo que sucedió en el resto de cementerios suburbanos, que veremos más adelante, aquí se destruyó una necrópolis para aislar una tumba que desde el siglo II era identificada como la del apóstol Pedro. El edificio, de hecho, estaba pensado en torno a este monumento sepulcral. La *memoria* del apóstol quedaba situada

en el centro de la circunferencia que definía el ábside, aislada por un *fastigium* de seis columnas. Frente al ábside, situado en el lado occidental, se construyó una gran nave transversal, el *transepto*, que aparecía aquí por primera vez. De la misma longitud que la anchura total del edificio, pero más bajo, en cada extremo presentaba un breve *nártex* separado del transepto por un pórtico de dos columnas. A esta estructura se acopló una basílica de cinco naves rematadas por un gran *atrio* en el extremo oriental. Posiblemente no se inició hasta el 324 y no se acabó antes del 329. Sorprende, en cualquier caso, la brevedad de una obra que necesitó nivelar un enorme espacio destruyendo toda una necrópolis. Sin duda el patrocinio imperial fue determinante.

Las peculiaridades de la planta se deben a su doble función. Para el espacio funerario se utilizó la forma basilical, si bien aquí las cinco naves servían como nuevo cementerio cubierto. Por otra parte, la necesidad de solemnizar la tumba de san Pedro obligó a añadir una cabecera que, de manera clara, apareciese separada de la basílica. Por eso se dispuso el transepto entre basílica y ábside.

El otro gran centro receptor de este tipo de intervención fue Jerusalén o, más precisamente, los *Loca Sancta*. Entre las diferentes obras llevadas a cabo, debemos destacar, sin duda, los complejos de la Natividad y del Santo Sepulcro. La palabra «complejo», no es gratuita, pues no se trata de iglesias. De un modo mucho más claro que en San Pedro, estamos ante conjuntos arquitectónicos que exaltan de un modo heroico los hechos fundacionales de la nueva religión. Así, junto a la basílica para la reunión de los fieles, se articulan otros espacios concebidos para la visita y veneración del lugar exaltado. En el primer caso el lugar del nacimiento, en el segundo el de la crucifixión y la tumba y lugar de la resurrección. Por ello, como en San Pedro, la planta de estos edificios es particular y novedosa. La Natividad de Belén era una basílica de cinco naves, no demasiado profunda, culminada por un edificio octogonal con óculo en la cúpula. Se trataba pues de una yuxtaposición de dos espacios con funciones muy definidas. El octógono contenía las dos grutas en que se habían desarrollado los episodios relativos al nacimiento de Cristo y por tanto estaba organizado para ser visitado por los peregrinos, si bien durante el oficio debía servir como presbiterio de la basílica. Mucho más complejo, y peor conocido, resulta el Santo Sepulcro en Jerusalén. Sobre una gran plataforma, a la que se accedía mediante una monumental escalinata, se erigía la basílica, el *martyrium*, con cinco naves y tribunas sobre las naves laterales, presidiendo la calle principal de Jerusalén. Por desgracia, poco más que la fascinada descripción de Eusebio de Cesarea nos resta. Por detrás, en el lado oeste, un patio a modo de atrio lo separaba de la tumba. Ésta había sido monumentalizada inicialmente con un gran baldaquino circular en torno al cual se construyó un edificio también circular con deambulatorio y doce columnas más ocho pilares que sostenían la cúpula. En el lado este, la planta circular se interrumpía para convertirse en un transepto que cerraba el lado oeste. Un pórtico de su misma anchura concluía el atrio de separación entre tumba y *martyrium*. Cerca de la cabecera, en el extremo sur del patio, la roca del Calvario exhibía la Vera Cruz, hallada por santa Helena, madre de Constantino.

El mismo sentido tuvo la construcción del edificio cruciforme de los Santos Apóstoles de Constantinopla, con un añadido simbólico: aquí el centro fue ocupado por la tumba del *isokristós*, Constantino, como decimotercer apóstol.

En todo este recorrido, no es menos importante la atención a las costumbres tradicionales en que se basaba la sociedad romana, y por encima de todas el cuidado de los difuntos. La dignificación de las tumbas de los mártires del cristianismo en las catacumbas, asociada al deseo de los fieles de ser enterrados lo más cerca posible de éstos, comportó grandes intervenciones bajo el patrocinio del emperador al menos en seis cementerios de la ciudad de Roma entre la IIª y IIIª milla.

El conjunto más antiguo quizás sea el de San Sebastián (c. 313) y todos debieron de ser acabados en torno al 340. Las intervenciones fueron en todos los casos del mismo tipo: en el exterior, cerca de la tumba del mártir, se levantaron *cæmeteria subteglata*: cementerios cubiertos con forma de grandes basílicas de tres naves, separadas por pilastras (excepto en San Lorenzo, donde encontramos columnas) y cubiertas con armazón de madera, en que las laterales se prolongaban envolviendo la central a modo de deambulatorio, y por ello también llamadas basílicas circiformes. Se ha dicho, acertadamente, que la planta es una reunión de la basílica con la planta centralizada de tipo funerario. El resultado es muy armónico.

En torno, e incluso adosadas, a estas grandes naves funerarias de entre 70 y 100 m, encontramos algunas tumbas privilegiadas de familias nobles y de la propia familia imperial. Es el caso del mausoleo conocido como Tor Pignattara, quizás tumba para Constantino en que fue sepultada santa Elena (329), y sobre todo del mausoleo de Constanza (c. 350). Hoy conocido como Santa Constanza, su acceso se alineaba perfectamente con el muro sur de la basílica funeraria quedando integrado en ésta. El interior se organizó en torno a un espacio central circular separado por doce pares de columnas de expolio de un ambulacro circundante. Éste aparece cubierto con bóveda de cañón decorada con un extenso ciclo de mosaicos que, a pesar de su intensa restauración, es uno de los más ricos conservados del momento. Sorprende en ellos la ausencia de elementos de vinculación cristiana, pues el programa es enormemente tradicional, desde los *putti* vendimiando pasando por todo el repertorio geométrico y los supuestos retratos de Constanza y el esposo Hanibalino. Al parecer, tanto la cúpula como el ábside principal mostraban una decoración de carácter cristiano, si bien sólo nos es conocida por dibujos del siglo xvii. El conjunto funerario se completaba con un magnífico sarcófago de pórfido de origen egipcio en que encontramos, de nuevo, el tema de los *putti* vendimiadores. Su exposición en los Museos Vaticanos, frente al de Elena, su abuela, nos permite comparar las dos piezas. El de esta última, procedente como se ha dicho de Tor Pignattara, es quizás la mejor prueba de que aquella tumba fue pensada para Constantino, pues el tema militar de jinetes derrotando a bárbaros, está claramente pensado para un hombre, y dado el material, pórfido, miembro de la familia imperial.

El resultado, si consideramos el conjunto de arquitectura, mosaicos y sarcófago de santa Constanza, no deja de ser paradójico pues nos habla de tendencias casi opuestas del lenguaje artístico conviviendo en una misma obra

de promoción imperial. Hay que recordar, sin embargo, el origen de los talleres que ejecutaron cada elemento, y no hay duda de que el sarcófago es egipcio. Por otra parte, lo normal debía ser, precisamente, esta diversidad de enfoques y su reunión en conjuntos del más alto nivel que podían permitirse el acumular la mejor producción de cada área.

La producción privada, una vez adecuada la escala, es un reflejo de la pública. También aquí, en lo conservado, encontramos una atención prioritaria a la *pietas* y a los *mores maiorum*.

Son pocos los casos en que conocemos actuaciones de este momento en el ámbito de los vivos. Quizás el ejemplo emblemático sea la basílica atribuida a Iunius Bassus. Se trataría del aula de representación de la residencia esquilina del patricio romano que fuera cónsul en el 331. Desgraciadamente sólo se conservan restos de su decoración mural (Roma, Musei Capitolini; Roma Museo Nazionale Massimo alle Terme) y un dibujo de la misma hecho por Giuliano da Sangallo. Sin embargo, estos restos nos hablan del extremo lujo que podía caracterizar una residencia noble. A finales del siglo IV, la llamada basílica de Porta Marina en Ostia (Roma (EUR), Museo Nazionale dell'Alto Medioevo) es, quizás, el único ejemplo superviviente de la belleza de estas salas de audiencia patricias.

Por lo demás, la mayor parte de obras conservadas proceden del ámbito funerario. Una gran parte de la población se enterraba, en estos momentos, en cementerios subterráneos, las llamadas *catacumbas*. Su origen se remonta a finales del siglo II, cuando la tendencia a inhumar los cuerpos hizo necesaria una mayor extensión de las necrópolis. Si bien se suele asociar catacumbas y cristianismo, quizás por efecto de Hollywood, en realidad las catacumbas eran cementerios para romanos de cualquier religión. A partir de finales del siglo III, el incremento de la población cristiana comportó la cristianización de estos espacios, cristianización que con la desaparición forzosa del resto de cultos fue absoluta durante el siglo IV. Lógicamente, también aquí hubo diferencias, pues ni siquiera los difuntos son todos iguales. Desde la tumba más humilde excavada en los pasillos de comunicación y señalada con alguna marca en el cierre de ladrillo hasta los pequeños o grandes panteones familiares hay todo un mundo de posibilidades artísticas. Así, por ejemplo, encontramos algunos casos de decoración en mosaico, de mediados del siglo III, en la tumba de los Julios, en la necrópolis al aire libre del Vaticano. Cristo-Sol preside la bóveda dorada sobre un fondo de entrelazos de pampas. Lo más frecuente, sin embargo, es la decoración pictórica sobre fondos blancos y sencillos marcos verdes o rojos. Los temas acostumbra a ser sobre todo veterotestamentarios, y esto ha dificultado a menudo la adscripción judía o cristiana de la tumba, pero también los hallamos neotestamentarios. De la primera mitad del siglo IV quizás los mejores ejemplos se encuentren en las catacumbas de Priscila, los santos Pedro y Marcelino y de vía Latina. En todos los casos, el pintor usa la técnica tradicional de *pittura compediaria* para resolver las figuras de un modo muy directo. Lógicamente la calidad de ejecución varía notablemente de un conjunto a otro y también en función de las características de la tumba.

Otro elemento destacado de ámbito funerario son los sarcófagos. Si bien se han dedicado muchas energías a la clasificación tipológica de estas piezas,

no hay duda de que su interés reside sobre todo en el concepto: un contenedor del cuerpo en espera de la resurrección. Como en otros ámbitos a medio camino entre la exhibición social y lo apotropaico, no hay duda que un mayor empeño (en dimensiones, materiales, mensaje y extensión del programa), un mayor lujo, en definitiva, eran el modo de garantizar la efectividad del objeto en sí respecto al difunto y su futura resurrección. En este sentido ejemplos como el de Adelfia (c. 340) o Iunius Bassus († 359), debieron de ser obras realmente efectivas. El fragmento con la multiplicación de los panes y los peces conservado en el Museo Massimo alle Terme de Roma de principios del siglo IV nos muestra el acabado policromo que normalmente nos falta en las piezas. Entre el de Iunius Bassus y los otros dos vemos, además, los dos lenguajes que se contienden el espacio artístico del Imperio, especialmente en Roma. Si el primero responde a una versión final, pero muy elegante, del helenismo, los otros dos se insertan en el lenguaje conceptual que asociamos con la Antigüedad tardía.

Sin embargo, dejando a un lado las tipologías, la filiación de los programas decorativos, e incluso las características formales, para concentrarnos en el objeto en sí, no hay mejor ámbito que el de los sarcófagos para entender cómo, efectivamente, el cristianismo no se puede entender sin la civilización romana: a pesar del vaivén de cultos el objeto se mantuvo casi inalterado desde el siglo II al siglo V.

Una gran cantidad de objetos nos muestra ya en esta primera mitad del siglo IV la gran difusión de la nueva religión. De especial belleza son los distintos ejemplos de cristales, por ejemplo, la bola de cristal conservada en Colonia con escenas del Antiguo Testamento (c. 326).

1.3 Desde mediados del siglo IV a la desaparición del Imperio en Occidente

Un buen ejemplo de lo acaecido en los aproximadamente ciento cincuenta años que van desde la muerte de Constantino a la desaparición del Imperio en Occidente, es el llamado *Calendario del 354* o de Filocalo (Città del Vaticano, BAV, ms. Barb. Lat. 2154). La obra es ejemplar ya por habernos llegado mediante copias de los siglos XVI y XVII que a su vez reproducen una copia de época carolingia. En ella encontramos informaciones referidas al año consular de Constantino II y Galo y ello permite fechar la obra en el 354. Destaca el que se entremezclen datos seculares, cristianos e imperiales y que aparezcan complementados con una ilustración en que concurren las personificaciones de ciudades del Imperio, como Roma, Alejandría, Tréveris y Constantinopla, imágenes de los planetas, del zodiaco y de los meses, acompañadas, como no, de los retratos de ambos cónsules. En un cierto sentido esta obra muestra como, con la oficialización, al cristianismo le habían sido franqueadas las puertas de la alta cultura romana y, último paso necesario para acabar imponiéndose, cómo estaba incorporando a su limitado bagaje cultural toda la herencia «pagana» transformándola en algo inocuo desde el punto de vista religioso o político, en definitiva neutralizándola. El proceso, sin embargo, fue complejo y por tanto

cabe avanzar ordenadamente, empezando por ver qué sucedió en las capitales imperiales.

Sin duda en ese momento se intensificó la cristianización de la sociedad y, con ello, de las ciudades. Esto produjo tensiones entre los nuevos dirigentes religiosos, con vocación hegemónica, y los defensores de la cultura tradicional, forzados a un papel de resistencia. La ciudad como reflejo máximo de la organización social romana muestra de maneras diversas esa tensión.

En la mayor parte del Imperio las ciudades sufrieron una rápida transformación que comportó la cristianización intensiva de sus espacios. Sólo dos ciudades presentan una realidad sensiblemente diversa: Constantinopla, desde su fundación ligada a la estructura administrativa imperial; Roma, caso autónomo y original por ser la capital simbólica tanto del Imperio como de la Iglesia, pero carecer de poder efectivo.

La ciudad de Constantinopla crecía monumentalmente según las líneas trazadas por el emperador que le dio nombre. La *Mese*, eje que conectaba el *Augustaion* con la *puerta aurea*, vio como Teodosio I añadía el *Tetrapylon* recuperando la tradición romana de foro, cuadrado y porticado, en el *forum Tauri* o *Theodoriacum*. La vía accedía a éste mediante dos arcos honoríficos, una basílica se abría al norte y en el centro presidía una *columna coclear* que culminaba una estatua ecuestre del emperador. La alusión al emperador-soldado Trajano es evidente. Desgraciadamente nada se conserva de ella. Sí que se conserva, en cambio, la base del obelisco que mandó erigir en la *spina* del hipódromo. Acabada por Arcadio (c. 395-6), en ella se ven los trabajos de erección del propio obelisco, en el registro inferior, y escenas de representación oficial en el superior. Destaca aquí la escena con el propio Teodosio presidiendo las carreras en el hipódromo. A pesar de la degradación del relieve, se puede observar cómo los esquemas simétricos del arco de Constantino se han esclerotizado convirtiendo la composición en una decoración casi abstracta.

Arcadio (395-408) emuló al padre con un nuevo foro cerca de la puerta Aurea constantiniana. También aquí presidía una *columna coclear*,alzada hacia el 401 y destruida por un terremoto en 1719. En la base se pueden identificar escenas de la actividad civil y militar del emperador oriental junto a su hermano Honorio, emperador de occidente. El programa, pues, subrayaba la concordia imperial. Destaca aquí la aparición de elementos cristianos, quizás por primera vez de forma clara, dentro de composiciones oficiales relacionadas con el triunfo, como es el caso de la cruz sostenida por las Victorias del lado oeste. El programa de la columna, dedicado a la guerra contra los godos, se puede conocer gracias a un dibujo del siglo XVI conservado en Cambridge. Mucho menos ambiciosa fue la columna erigida por Marciano (450-457) cerca del *Apostoleion*, realizada en mármol gris y aún conservada, en su cima posiblemente se alzaba el llamado coloso de Barletta, imagen colosal del emperador en bronce.

La intervención más trascendental de estos momentos fue sin duda la ampliación de la ciudad llevada a cabo por Teodosio II (408-450). Hacia 413 empezaron los trabajos que desplazaron la nueva muralla aproximadamente una milla hacia el oeste. Se alcanzaba así la extensión máxima de 1.400 ha, que

igualaba la superficie de Roma. La nueva muralla es una magnífica e innovadora obra de ingeniería *poliortécica*. En el extremo de la prolongada *Mese* se construyó la célebre puerta Áurea de Teodosio II. Conexión simbólica con la antigua Roma a través de la vía Egnacia, aparecía flanqueada por dos torres de mármol y precedida por un propileo en que grupos escultóricos y bajorrelieves mitológicos ofrecían el marco para las ceremonias oficiales de regreso y partida de la ciudad.

Como se puede ver, las intervenciones oficiales insisten en una imagen de Constantinopla alejada de la lógica cristiana, tal y cómo ya sucediera con Constantino. Hubo que esperar hasta Justiniano para que el lenguaje oficial del Imperio se convirtiera definitivamente al cristianismo. No obstante ello, tal y como en el resto del Imperio, la ciudad se cristianizaba, hacia el 443 se contaba ya con cerca de veinte instalaciones monásticas.

Por su parte, lejos de los centros del poder político, Roma se cristianizó conservando siempre un carácter propio. Aún más, dado su papel simbólico esta cristianización adoptó aquí una forma mucho más radical. Sin embargo, la forzada convivencia inicial con el núcleo más duro del «paganismo», así como la no menos forzada síntesis a que hubo que llegar entre tradición (paganismo) y novedad (cristianismo) imprimieron el carácter que la Ciudad Eterna ha mantenido, nos atreveríamos a decir, hasta la actualidad.

Una primera evidencia del cambio de época al que se estaba asistiendo fue el descenso demográfico. La ciudad, menos densamente habitada, empezó a fragmentarse como una vasija. La distribución de la población tendió a concentrarse en primer lugar en torno a las vías de comunicación, las puertas de las murallas, tanto serviana como aureliana, las parroquias surgidas a partir de los *tituli* y los grandes centros religiosos, principalmente San Pedro del Vaticano y la *basílica Salvatoris* (San Juan de Letrán).

De entre todos ellos, el principal núcleo de atracción fue la iglesia de San Pedro en el Vaticano. A pesar de estar fuera de la ciudad, ésta no dejaba de ser la tumba de la «piedra» sobre la cual Cristo había edificado su Iglesia. Se advierte ya, pues, una cierta tendencia de la población cristiana a situarse cerca del santuario. Así, la catedral, un edificio oficialmente mucho más importante pero emotivamente irrelevante, tendió a quedar aislado. En la segunda mitad del siglo IV se tomaron una serie de decisiones que habían de permitir esta unión urbana entre ambos santuarios y, sobre todo, la unidad litúrgica y religiosa de la propia ciudad. Se construyeron una serie de edificios de nueva planta como Santa María la Mayor o San Esteban *Rotondo*, no lejos de Letrán. Se incorporó al culto público la Santa Cruz de Jerusalén, capilla privada del palacio Sessorium, edificada por santa Elena madre de Constantino. Se monumentalizaron algunos *tituli*, como: San Sixto el Viejo, Santos Juan y Pablo, San Clemente, San Pedro *in Vincoli*, San Martino *ai Monti*, Santa Pudenciana y San Vidal.

A partir de esta red se organizó, entonces, la llamada liturgia estacional consistente en la distribución de las celebraciones litúrgicas que determinaban el calendario festivo cristiano, e inicialmente concentradas en la basílica del Salvador, entre las distintas iglesias de la ciudad. El núcleo central de esta liturgia estacional lo formaban la basílica del Salvador, San Pedro en el Vaticano y Santa

María la Mayor. Desde estos o hacia estos, la solemne procesión pontificia alcanzaba la iglesia que acogiera en el día señalado tal o cual celebración. El rigor, la solemnidad y la pompa de estas procesiones y de la celebración asociada tenían como objetivo involucrar a toda la población de la ciudad, substituyendo, en un cierto sentido, la ausencia imperial.

A menudo se ha sostenido que el centro monumental de la ciudad, los foros, quedaron al margen de este proceso por una especie de tácito pacto de no agresión a la cualificada minoría pagana. En realidad, por sus características, esta zona estaba exenta de un área habitada. Lógicamente, pues, en esta primera fase no hubo aquí *titulus* alguno pues no había parroquianos, probablemente, por tanto, se debió de considerar un esfuerzo inútil o contraproducente.

En Oriente, poco es lo que se conoce de la arquitectura constantinopolitana del momento. De hecho sólo la iglesia del monasterio de San Juan de Stoudios ofrece suficientes restos para su análisis. Fundada c. 450 por el patricio romano Stoudios no lejos del *Philadelphion*, fue uno de los centros culturales más importantes de la capital, especialmente durante la querrela iconoclasta, gracias a la figura de Teodoro Stoudita. La ruina actual nos permite, al menos, conocer en parte las características de este importante edificio. Precedido por un atrio y un nártex, el edificio, realizado en piedra y ladrillo, define una basílica de tres naves culminada por un ábside trapezoidal. Sobre las naves laterales y el nártex una galería envuelve el edificio. El interior del ábside está ocupado por el *synthronon* ante el cual una cripta cruciforme custodiaba las reliquias del monasterio. Nada se conserva de su decoración si bien por los restos se puede suponer la policromía en los materiales de los muros. El edificio acabó por convertirse en un importante modelo para la arquitectura oriental.

Uno de los espacios más sobrecogedores del momento es un edificio construido a principios siglo IV, la rotonda de Galerio en Tesalónica. Erigido como mausoleo del César oriental en 305-306, junto al palacio y el hipódromo, probablemente entre el 390 y el 450 fue transformado en iglesia hoy conocida como San Jorge. El gran espacio central sufrió en ese momento una importante remodelación decorativa de la cual se conservan, principalmente, restos de la cúpula. Un gran medallón central muestra al Cristo de la Ascensión entre cuatro ángeles y coronado por un fénix. De los dos registros inferiores se conservan fragmentos de personajes ante arquitecturas, de difícil interpretación.

También en Tesalónica, la *Acheiropoites*, construida entre 450 y 470, a pesar de las sucesivas modificaciones conserva aun la estructura básica de basílica de tres naves con piso superior sobre las laterales y el nártex. El tipo es el de San Juan de Stoudios, y aquí además se incorporó un tercer nivel de *claristorio* que, seguramente, añadía luz al conjunto. Sin movernos de Tesalónica, Hagios Demetrios, en cambio, es el fruto de una reconstrucción posterior a la destrucción de 1917. La réplica permite, sin embargo, experimentar un tipo de basílica menos frecuente en oriente, de cinco naves y transepto cruciforme. Su cronología fluctúa entre mediados del siglo V y principios del VI.

Hacia el 400, en Éfeso se construyó el gran santuario mariano que debía heredar el gran culto a Artemis y ser escenario del importante concilio del 432.