

Alberto Garín

HISTORIA IRREVERENTE DEL ARTE

De la caída
del Imperio romano de Occidente
al final de la Edad Media

Índice

<i>Prólogo</i> . Una historia muy diferente del arte	13	
<i>Introducción</i> . Los relatos que nos cuentan las obras de arte	17	
CAPÍTULO 1. EL ARTE DEL PODER ROMANO		
EN EL ARTE COTIDIANO	25	
El triunfo del cristianismo de mano en mano	26	
La historia resiste mejor a ras de suelo	30	
CAPÍTULO 2. LAS IMÁGENES DEL BAJO IMPERIO ROMANO:		
EL INICIO DEL COMBATE CONTRA LA IDOLATRÍA	37	
¿Decadencia artística o una cuestión teológica?	40	
Las imágenes cotidianas: el caso de la cerámica	45	
CAPÍTULO 3. EL ESPACIO LITÚRGICO COMO ESPACIO DE PODER ..		49
De necrópolis a iglesias	50	
Santa Sofía, modelo para la cristiandad y el islam	54	
CAPÍTULO 4. LA ROMANIZACIÓN DE LOS PUEBLOS GERMANOS		65
Arte para llevar de un lado a otro	66	
Una liturgia y una arquitectura cada vez más complejas	71	
El arco de herradura	76	
CAPÍTULO 5. LAS PRIMERAS CRUCES DEL CRISTIANISMO		81
Una cruz sin Cristo y un Cristo sin cruz	83	
A favor y en contra del culto a las imágenes	89	

CAPÍTULO 6. ARTE ÁRABE PREISLÁMICO Y OMEYA	93
El primer gran califato	100
Los palacios del desierto	107
CAPÍTULO 7. ARTE LOMBARDO, ARTE CAROLINGIO,	
ARTE ASTURIANO	115
Carlomagno, nuevo emperador de Occidente	117
Y mientras tanto en Asturias... ..	123
CAPÍTULO 8. EL ARTE DE LA REFORMA GREGORIANA	133
Otro intento de unir Oriente y Occidente	136
El triunfo de la liturgia romana	141
CAPÍTULO 9. ÉXITOS Y RESISTENCIAS ARTÍSTICAS A LA LITURGIA	
ROMANA	149
La fama y el reconocimiento del artista	153
Las puertas del cielo: las entradas de las iglesias	
de liturgia romana	161
La infanta Urraca en defensa de la liturgia hispana	163
CAPÍTULO 10. EL NACIMIENTO DEL ARTE GÓTICO	171
Más altura, más luz, más cielo	175
¿Sobriedad o temor a la idolatría?	184
CAPÍTULO 11. LA GLORIA DE COMPOSTELA	187
El misterio del maestro Mateo	189
La arquitectura al servicio de la música sacra	200
CAPÍTULO 12. EL NATURALISMO MEDIEVAL	205
Auge económico y tecnología gótica	210
El despertar de la figuración realista	214
CAPÍTULO 13. PALACIOS MUDÉJARES Y CASTILLOS GÓTICOS	229
La fascinación cristiana por el arte mudéjar	235
Los gremios de la Baja Edad Media	246

CAPÍTULO 14. ENTRE EL GÓTICO Y EL RENACIMIENTO	257
Los espectaculares retablos medievales	262
Brunelleschi	267
<i>Una posible bibliografía</i>	281
<i>Agradecimientos</i>	283
<i>Glosario de términos básicos</i>	285

Prólogo

UNA HISTORIA
MUY DIFERENTE DEL ARTE

Por Fernando Díaz Villanueva

Las artes, cualquiera de las seis que componen la taxonomía canónica, se llevan mal con la teoría. A pesar de ello hay una ingente bibliografía sobre el tema e infinidad de libros que clasifican estilos, periodos y escuelas. Si sobresale un fleco crean de la nada un nuevo estilo y asunto arreglado. Muchos académicos, en su afán por ordenarlo todo desde el presente, ven el arte como una sucesión de compartimentos estancos en los que colocan con esmero a los artistas y a sus obras. Desde ahí va descendiendo todo por los distintos niveles educativos hasta terminar en los guías turísticos y las conversaciones informales. El gótico es luminoso y elevado, no puede ser otra cosa, el románico es oscuro, el tenebrismo es sinónimo de Caravaggio y los arcos de herradura un componente inevitable de la arquitectura andalusí.

No, esto no funciona así y esa es la razón por la que nos dormimos en las clases de historia del arte, y por la que solemos desconectar en una visita turística cuando el guía desgrana una a una y con parsimonia las características formales de un monumento. La pintura, la escultura o la música son actividades prácticas. Un músico se sienta delante del piano e interpreta una pieza, a veces desde cero componiéndola él mismo. Un pintor hace lo propio frente a un lienzo, un escultor frente a un bloque de mármol y un novelista frente a una página en blanco. En todos los casos casi siempre lo hacen por encargo. Los artistas son seres humanos de carne y hueso con las necesidades propias de cualquier ser humano. Necesitan comer, vestirse y guarecerse. Tratan de hacer las tres cosas de la mejor manera posible como cualquiera de nosotros. No suelen ser artistas a tiempo completo. Se dedican también a otros afanes, a veces incluso sucede que se tienen por una cosa y resultan ser otra.

Antonio Vivaldi, por ejemplo, era sacerdote, pero la mayor parte de su vida la dedicó a impartir clases de violín y componer piezas para el Hospital de la Piedad, un hospicio veneciano que acogía a niños abandonados. Giotto llevó una vida muy tranquila con su mujer y su numerosa prole mientras atendía los encargos que le iban llegando. Se ganaba la vida honradamente pintando y esculpiendo en el estilo que esperaban sus clientes. Vivía en el lugar adecuado, la Florencia del siglo XIV, una ciudad próspera en la que la demanda de objetos artísticos era muy alta. Eso le dio bienestar económico y, como trabajó mucho y bien, sus obras han llegado hasta nosotros. En ocasiones a los artistas les gusta figurar y ser reconocidos. Lanfranco, un arquitecto lombardo del siglo XI, se preocupó de aparecer en una serie de miniaturas en las que dirigía las obras de la catedral de Módena. En otra de las miniaturas se le puede ver junto al Papa, el obispo y Matilde de Canossa, la margravina de Toscana. El maestro Mateo se encargó de inmortalizarse a sí mismo en la columna del parteluz del pórtico de la gloria de la catedral de Santiago de Compostela. Esta dimensión humana rara vez se observa. El artista ha de inscribirse en una época como si fuese un autómatas que hace lo que le toca hacer. Pero no, no es así por más que se empeñen los teóricos, que confunden una actividad humana con una enciclopedia en lo que todo tiene que caber dentro de la clasificación.

No hay diferencia entre artista y artesano. Se trata de simples seres humanos con un don específico para las actividades que hemos convenido en llamar arte. De ahí que se asigne esa condición también a los fotógrafos, los actores, los directores de cine o, más recientemente, a quienes diseñan videojuegos y páginas web. No son nada especial, tan sólo gente con una habilidad especial para crear objetos, imágenes, textos o edificios. En el denominado arte contemporáneo ni siquiera hace falta una habilidad especial en tanto que un niño de seis años garabateando una cuartilla es indistinguible de un pintor de los llamados abstractos. Pero en nuestro tiempo existe un mercado del arte que valora esos garabatos, luego ciertos autores que los perpetran pueden vivir de ello, a veces muy bien. Visto de este modo, un artista es esencialmente un artesano a quien le toca vivir una época concreta expo-

niéndose a las condiciones del mercado del arte que se dan en ese momento.

En los libros de historia del arte sus autores crean primero los compartimentos a los que me refería antes y luego van rellenándolos de obras y autores. Cada compartimento obedece a unas pautas de las que no se puede salir. Lo llenan todo de «ismos» con su retahíla de rasgos distintivos. Eso convierte a la historia del arte en un vía crucis para los genuinos aficionados a la historia. Yo, por ejemplo, la aborrecía en mis años de estudiante universitario. Tenía a esta asignatura como una colección interminable de diapositivas que había que aprender de memoria, fichas con la fotografía, el nombre de la obra, el autor, el año, el estilo y las características. Para los memoriones y opositores es la mejor de las noticias, tan sólo tienen que memorizarlo todo y repetirlo punto por punto en el examen. Si llegan a profesores someterán a idéntica tortura a sus alumnos. En el camino nada habrán entendido, pero la asignatura historia del arte no suele ir de eso, sino de aprender los estilos y los autores como si fuesen los artículos del código civil. Si algo tenía claro ya entonces era que no estudiaba historia para memorizar nombres, fechas y categorías, sino para entender lo que hicieron nuestros ancestros y por qué lo hicieron. Dejé entonces de prestar atención a la historia del arte y, aunque soy aficionado a visitar museos y todo tipo de monumentos, procuraba siempre mirar primero y leer después.

En esas estaba yo cuando conocí hace unos años a Alberto Garín. Fue una epifanía por partida doble. Primero en el aspecto personal ya que nos hicimos amigos en el acto, fue lo nuestro una amistad instantánea como esas fotografías de las antiguas Polaroid. Segundo porque Alberto y yo, que somos casi de la misma edad, estudiamos la misma carrera en la misma universidad, la Autónoma de Madrid. Yo me decanté por la historia contemporánea y luego me dediqué al periodismo. Alberto se especializó en historia del arte, se doctoró en arquitectura y se convirtió en un arqueólogo prestigioso. Eso le llevó por medio mundo, pero Alberto no es un viajero accidental, es un observador nato.

La ciencia, cualquier ciencia, nace de la observación. Alberto no mira una iglesia tratando de adivinar el estilo para que encaje en la casilla que le corresponde, la observa y empieza a hacerse preguntas. La

principal tarea del historiador no es memorizar, es plantear las preguntas adecuadas. ¿Por qué está ahí?, ¿cuándo se hizo y qué proceso constructivo tuvo?, ¿cómo organizaron el espacio los distintos arquitectos que, a lo largo de un periodo seguramente muy largo, intervinieron en ella?, ¿qué relación tiene esa iglesia con los edificios circundantes?, ¿qué elementos arquitectónicos se fueron empleando y, lo más importante de todo, por qué los emplearon sus autores?

Tras más de media vida observando y haciéndose preguntas ha llegado a tener una idea muy completa del hecho artístico y de su evolución a lo largo de la historia. Para ello ha necesitado incorporar elementos traídos de otros ámbitos como la política, la economía, la geografía, la ingeniería e incluso la psicología. Los hombres del siglo XII no eran diferentes a nosotros, les movían las mismas pasiones y urgencias, de lo que no disponían era de la inmensa variedad de materiales e información que tenemos ahora, pero en todo lo demás actuaban como lo haríamos en nuestra época. Mirar así el arte es hacerlo de un modo irreverente, de ahí el título de este libro. No es el primero de Alberto, pero sí al que más tiempo y devoción le ha dedicado. De ello puedo dar fe porque lo que tiene entre las manos no es fruto de unos meses de estudio, sino de toda una vida reuniendo ejemplos, acumulando conocimientos y estableciendo relaciones. Había tanto material que a Alberto no le quedó otra que delimitar un periodo y condensar lo mucho que quería contar.

La brevedad y la concisión son dos virtudes que se dan cita en esta obra. Hay, eso sí, que sumar a estas dos una erudición propia de un sabio de la antigüedad y una serie de tesis originales que provocan un centelleo inmediato en las neuronas. Da comienzo con el fin del imperio romano de occidente y termina con la eclosión del llamado renacimiento. Un recorrido largo, de unos mil años, en los que Europa y sus expresiones artísticas fueron adoptando diferentes formas y rumbos inesperados. Recorrerlos de la mano de Alberto Garín es un lujo que hasta hace no mucho tiempo era un privilegio del que disfrutábamos sus amigos y alumnos, ahora, gracias su programa Sierra de Historias en YouTube, a *La ContraHistoria* y al presente libro, está al alcance de todos. No le deseo que lo disfrute, sé que lo va a hacer.

Introducción

LOS RELATOS QUE NOS CUENTAN LAS OBRAS DE ARTE

En el antecoro y el coro alto de la Encarnación de Madrid, convento construido a comienzos del siglo xvii y que aún cuenta con una comunidad de monjas agustinas, hay una colección de arte católico, pinturas y esculturas, dedicadas a la pasión y muerte de Jesús. Parece un sitio apropiado, pues el coro alto era donde habitualmente las monjas seguían aquellas misas en las que no tomaban la comunión. Cuando habían de comulgar, bajaban al coro bajo y allí, a través de la cráticula, una ventanilla con rejas, el sacerdote les daba la hostia consagrada.

Estaba yo visitando la Encarnación y pensé que todas esas obras del coro alto dedicadas al sacrificio que Jesús hizo por la salvación de todos los hombres habían de ayudar a las monjas a interiorizar aún más la eucaristía, esa misa que seguían desde el coro, por aquello de que cada vez que se celebra la misa se está recordando una y otra vez ese sacrificio de Jesús. Y todo el sufrimiento, no solo de Jesús, sino también de los últimos que le acompañaron, sobre todo, su madre, la Virgen María, estaba hermosa y dolorosamente representado en aquellas obras de arte.

Pero la guía de la Encarnación que nos acompañaba se limitaba a repetir listados de estilos, algunas fechas y unos pocos autores, como si aquellos cuadros y esculturas estuvieran en una sala anodina, reunidos de forma casual y solo fueran dignos de ser tenidos en cuenta por responder a una determinada tipología.

Me pregunté entonces si era posible entender la obra de arte sin ser consciente del relato que encierra, aún más pronunciado por el lugar donde está colocada. No, no es posible.

En 1560, los superiores benedictinos de San Giorgio en Venecia encargaron la reconstrucción del refectorio de su convento al archi-

tecto Andrea Palladio. El convento de San Giorgio, situado en la isla del mismo nombre, ubicada frente a la plaza de San Marcos, era el principal cenobio de la ciudad, nacido prácticamente al mismo tiempo que la propia Venecia. Entre sus tesoros, los benedictinos guardaban unas reliquias de san Esteban, en cuya festividad las autoridades venecianas visitaban el convento y podían compartir mesa con los monjes. Es más, sabemos que Cosme I, el Viejo, el patriarca de la familia florentina de los Medici, durante su exilio en Venecia, en 1433, se alojó en San Giorgio.

El refectorio del convento no era, por tanto, solo el sitio donde los monjes se reunían a diario a comer. Podía ser uno de los lugares donde los benedictinos de la ciudad mostraban el prestigio de Venecia a sus visitantes.

De ahí que, aprovechando esa reforma encargada al arquitecto Palladio, solicitaron un cuadro de grandes dimensiones a Paolo Veronese, el Veronés, dedicado a las bodas de Caná, esa historia del Evangelio de san Juan donde se narra cómo Jesús convirtió el agua en vino, su primer milagro oficial.



Las bodas de Caná, por El Veronés (1563). Dominio público.

Era habitual poner cuadros rememorando banquetes en los refectorios conventuales. Por lo general, una Última Cena. Pero la elección de las bodas de Caná permitía exhibir un banquete con un claro simbolismo religioso y a la vez un fuerte componente político.

Bien es cierto que en el centro del cuadro aparecen Jesús y María, especialmente iluminados, y en el lado derecho el maestresala de pie, vestido con un traje muy ornamentado, ve cómo sirven el vino sacado de las tinajas de agua. Es posible que los criados que preparan la comida en la galería superior estén sirviendo cordero, quizás una llamada al Cristo como cordero místico que habrá de sacrificarse por los hombres. Hasta aquí la simbología religiosa.

Porque el resto del cuadro es mucho más mundano. La escena se desarrolla en el patio interior de un palacio que con gusto habría firmado el propio Palladio. Entre los comensales, se sientan los principales líderes cristianos y musulmanes del siglo XVI, desde Carlos V hasta Solimán el Magnífico. Todos reunidos en torno a la católica mesa de Venecia.

Cuando se pinta el cuadro, en 1562, el imperio veneciano se encuentra en plena lucha contra los otomanos. Pocos años después, en 1570, perderá una de sus joyas, Chipre. Pero en 1562, los venecianos aún se veían con fuerza. Los comensales que fueran invitados por los benedictinos en los momentos más destacados así habían de verlo. *Las bodas de Caná* del Veronés se convertían en una proclama del poder veneciano.

Por supuesto, es una proclama que se apoyaba en el buen hacer del Veronés, que supo crear esa perspectiva arquitectónica múltiple —las líneas no fugan todas hacia un único punto— que abría el espacio y le permitía acoger a todos los invitados. Además, fue repartiendo las luces —y las sombras— según quería realzar el protagonismo de los representados: los halos brillantes en torno a Jesús y María en el centro; el traje blanco con ornatos dorados del maestresala para marcar dónde se está produciendo el milagro; un nuevo foco de luz alrededor de los músicos, destacando el intérprete de viola con otro traje blanco, que es un autorretrato del propio Veronés; y luego nuevos manchurrónes blancos —golpes de luz— a izquierda y derecha donde se sientan los grandes

dignatarios, con una amplia paleta de colores en sus trajes para que queden bien identificados.

Pero todos estos rasgos técnicos, compositivos, estilísticos están al servicio del relato previo: el mensaje religioso del Jesús que inicia su evangelio en ese primer milagro oficial y que habrá de concluir con su propio sacrificio; y el relato político de la Venecia poderosa donde todos acuden a reconocer su prestigio.

Podemos construir una historia del arte basada en repertorios técnicos. Hablaremos de frescos y acuarelas, tablas o lienzos. Explicaremos la diferencia entre un alto y un bajorrelieve. Qué es un mampuesto y un sillar. Pero también la importancia de la clave de sol o la clave de fa.

Igualmente, podemos establecer una tipología estilística: románico, gótico, renacentista, manierista, barroco, rococó. Etiquetas que nos permitirán clasificar un largo listado de obras de arte.

Sin embargo, en este libro vamos a centrarnos en los relatos que los artistas quisieron comunicarnos a través de sus obras. Porque el arte es la habilidad de ciertas personas con una sensibilidad especial para contarnos historias de una forma bella.

En definitiva, lo que acabamos de ver con el Veronés, dando una lección de fe y alta diplomacia veneciana a través de una elegante representación de un banquete en un palacio clásico.

Por tanto, no va a ser una historia del arte al uso. No va a ser el listado de las que los expertos consideran las grandes obras del arte universal y que habitualmente aparecen en los manuales escolares. Ni va a ser un recetario de cómo distinguir el arte románico del gótico.

La historia del arte de este libro se centrará en la Europa occidental y el Mediterráneo desde el comienzo de la Edad Media, con la caída del Imperio romano de Occidente, hasta el siglo xv, con la caída del Imperio romano de Oriente.

Considero que la mejor forma de poder explicar una obra de arte es conociendo esa obra de arte. De ahí que la mayor parte de la producción artística que voy a explicar he tenido ocasión de visitarla o contemplarla en persona. Por supuesto, no conozco todas las obras de arte que se produjeron en Europa occidental entre el siglo v y el xv. De partida, porque la mayoría ya se perdieron. Pero la contemplación

directa resulta clave. Pongo un ejemplo rápido. Los manuales tradicionales explican, simplificando mucho, que las iglesias románicas son oscuras y las góticas luminosas. No es así. En ambos casos, el espacio inferior, por donde se mueve la feligresía, es oscuro. Luego ya, es posible ver más luz en las bóvedas de las iglesias góticas, en esa parte superior que simboliza el cielo. Lo llamativo es que hoy, para los turistas, las grandes catedrales, románicas o góticas, están bien iluminadas para favorecer el recorrido de los visitantes. De modo que hay que ir, lograr visitar el lugar sin esas luces eléctricas, tratar así de meterse en la piel del hombre medieval y solo entonces podemos entender el relato que contaban a través de esos templos: el espacio de los hombres, pecadores, es oscuro. El espacio divino, el cielo, las bóvedas, es brillante. Obviamente, para poder entender ese relato, yo lo acabo de contar aquí, pero es mejor si visitamos el lugar. Por eso, mi empeño en tratar de hablar, sobre todo, del arte que sí conozco.

¿Eso significa que corro el riesgo de olvidar un monumento, una escultura, un ejemplo de orfebrería o ebanistería que pudieron ser claves para terminar de explicar una creación artística dada sencillamente porque no la he visitado o no la he contemplado?

Pudiera ser. Quizás lo tenga presente gracias a la bibliografía. Pero quizás, incluso teniéndolo presente, no tenga conciencia de su valor real al no conocerlo. No es una cuestión baladí. El arte apela a nuestra emoción estética. Es algo que no solo hemos de saber que existe, sino, además, hemos de disfrutarlo. Salvo que seas músico profesional y puedas leer una partitura, para la mayoría de nosotros no supone lo mismo ver esa partitura que oírla cuando la interpretan. Lo mismo con el resto del arte. *Las bodas de Caná* del Veronés que explicaba antes impresionan aún más cuando las ves en directo y descubres que los personajes en primer plano están pintados a tamaño real. Es decir, que cuando los invitados de los benedictinos se sentaban a comer con los monjes de San Giorgio, se sentaban a la par de un Carlos V de tamaño natural.

Por tanto, en las siguientes páginas, vamos a tratar de explicar los relatos con los que los artistas que vivieron entre los siglos v y xv en Europa Occidental trataron de satisfacer las necesidades de arte de sus clientes.

Un mundo que parte de la caída del Imperio romano de Occidente, aquel que sentó las bases de la tradición clásica grecolatina, pero que también vio surgir el cristianismo.

Bien es cierto, y así tendremos ocasión de verlo, el Imperio romano, tal cual, no desapareció. Había de pervivir con su nueva capital en Constantinopla por mil años más. El llamado Imperio bizantino. Soy consciente de los problemas que lleva aparejado el término bizantino que los «bizantinistas» rechazan. Apelando a la economía del lenguaje, a pesar de todo, hablaremos de bizantinos.

Adelantemos un titular: es imposible explicar el arte entre los siglos vi y x —e incluso, hasta el xv— sin entender el peso de Constantinopla en esa creación artística. Constantinopla fue la capital de la creación artística y del mercado del arte de la Alta Edad Media. Prácticamente, no hay una iglesia, una iconografía religiosa o política, una indumentaria o una joyería de prestigio en la Europa occidental y el Mediterráneo entre los años 500 y 1000 que no sea un pálido reflejo de lo que se hacía en Constantinopla.

A partir del siglo xi y hasta el xv, la Europa occidental irá rompiendo sus ataduras con Bizancio y surgen nuevos focos de creación artística en la cristiandad latina encabezada por el papa de Roma.

De nuevo, otro titular: en esta Baja Edad Media, sin olvidar a Constantinopla, la larga relación de intercambios —pacíficos y violentos— con el islam va a marcar el mercado del arte. Por copia o por oposición. Los musulmanes de Occidente utilizarán el arco de herradura del mundo hispanogodo. Los cristianos, el arco ojival del Próximo Oriente. Los alminares islámicos serán el antecedente de las torres campanario, al contrario de lo que nos han contado habitualmente, si bien es posible que las monodias de los muecines subidos a esos alminares llamando a la oración les deban la solución musical a los primitivos cantos monásticos cristianos. El paulatino rechazo a la iconografía entre los musulmanes habrá de provocar la vuelta al realismo entre los cristianos —como siglos después, la iconoclasia entre los protestantes hará que los católicos aboguen por una iconografía aún más realista y expresiva—. Las indumentarias y los objetos de prestigio de Occidente ya no copiarán tanto las modas de Constantinopla, sino a las de los diferentes califatos.

Llegados al siglo xv, trataremos de mostrar los motivos políticos que impulsaron a Florencia a volver al arte clásico del Imperio romano. Lo que los florentinos pongan en marcha en torno a 1400 terminará por expandirse a partir de 1500 por toda la cristiandad occidental, así como por el Nuevo Mundo descubierto en 1492. Un largo siglo xv que además vio cómo caía Constantinopla en manos de los turcos en 1453, y cómo se ponía fin a los dos últimos sultanatos islámicos de Occidente herederos de los viejos califatos: el reino nazarí de Granada en 1492 y el sultanato mameluco de Egipto en 1517.

De esta forma, los grandes centros innovadores del arte medieval desaparecieron. Por ello, nos ha parecido oportuno detenernos ahí, antes de entrar en un mundo diferente a la hora de concebir el arte, un mundo donde no solo los centros de creación variaron —Constantinopla, Damasco o Granada cedieron el protagonismo a Florencia, Roma, Madrid o París— sino que las condiciones del mercado del arte también cambiaron.

Los artistas medievales podían llegar a tener gran renombre si lo graban el éxito entre sus clientes. No eran anónimos los que triunfaban. Vamos, tal como ocurre hoy. Tendremos ocasión de volver sobre ese supuesto anonimato en los capítulos por venir.

Sin embargo, el mercado del arte medieval tenía ciertas limitaciones. Fuera de objetos de lujo muy preciados, las distancias para el intercambio eran relativamente limitadas, no solo por la dificultad del transporte, sino por la inestabilidad de buena parte del mundo occidental. En el siglo xviii, un artista italiano podría ofrecer sus servicios a los zares de Moscú. Pero diez siglos antes, Moscú no existía y para llegar a las orillas del río Moscova, ese italiano habría tenido que cruzar un montón de territorios peligrosos dominados por bandas nada amigables de lombardos, eslavos y magiares.

Otra característica importante en la que insistiremos mucho a lo largo de este libro es cómo se firmaban los contratos entre los artistas y sus clientes. En esencia, se basaban en la recomendación. Un artista solía ser contratado si era recomendado previamente. Era un sistema de boca a boca con claras limitaciones. Desde mediados del siglo xiv, cuando el modelo gremial se asiente —así como los contratos escritos

en papel—, los artistas se apoyarán sobre estos nuevos sistemas para ampliar su campo de acción. Pero, sobre todo, cuando la imprenta se ponga en marcha a mediados del siglo xv y comiencen a multiplicarse los grabados de arte, el cambio será radical. Ya no resultará necesario que un maestro viaje desde Damasco a Córdoba para mostrar cómo hacer una mezquita. El grabado viaja más ligero y más rápido, y las novedades artísticas podrán así difundirse sin límites.

En definitiva, la historia del arte que se abre más allá del siglo xv puede resultar tan atractiva o más que la del mundo medieval que vamos a estudiar. Con lo que, quizás, estemos dejando la puerta abierta a futuros libros irreverentes sobre el Renacimiento, el Barroco o el arte contemporáneo. Pero, de momento, vamos a centrarnos y a disfrutar del arte medieval y, sobre todo, de los relatos que los artistas quisieron transmitirnos a través de sus obras.

Capítulo 1

EL ARTE DEL PODER ROMANO EN EL ARTE COTIDIANO

¿Hay un punto de partida para el arte medieval? Si buscásemos una fecha concreta, la respuesta sería que no. Lo que vamos a ver es que existe un largo periodo de transición que comienza a finales del siglo III, en tiempos de Diocleciano, y concluye en el siglo VI, en tiempos de Justiniano, un periodo durante el cual en el Imperio romano surgieron nuevos relatos artísticos para legitimar a los emperadores, resaltar el prestigio de los pudientes y mostrar el éxito del cristianismo.

Podría parecer entonces que solo estamos centrándonos en el arte del poder, del poder político, el económico o el religioso. En efecto, así es. Si bien es cierto que en el más humilde rincón podía surgir un artista, alguien con capacidad para contarnos un relato de forma bella, el arte del poder tiene algunas ventajas que ayudan a su conservación: es donde hay mayor cantidad de recursos para demandar más arte; este arte no solo se crea por placer, sino también con el objetivo de impresionar a los contemporáneos; y como suele ser de mayor calidad, en cuanto a sus acabados, asegura su pervivencia por largo tiempo.

De modo que vamos a ver cómo ese arte del poder fue evolucionando desde finales del siglo III.

Bien es cierto que, si hablamos del arte del poder, de partida podríamos estar pensando en las grandes obras públicas. Para el siglo III, serían las termas o los teatros, mientras que en el siglo V ya serían las iglesias, de igual manera que para el siglo XVIII esperaríamos palacios reales y fortines, o para el siglo XX edificios de la administración pública y museos.

O quizás pensaríamos en cómo se hacían representar los emperadores a través de las estatuas que repartían por los foros de las grandes

ciudades del imperio, o los retratos oficiales en los despachos públicos actuales.

Pero en ambos casos, el de los grandes edificios o el de los retratos oficiales, había que ir a buscar esa representación del poder. Había que ir a la terma, al teatro o al foro donde estaban las estatuas —u, hoy, a una oficina pública—. De modo que si el poder quería marcar a sus ciudadanos con su arte y los ciudadanos no acudían al foro o al teatro, el arte tenía que llegar hasta los ciudadanos, de una forma sencilla y cotidiana.

En realidad, la manera más cercana que desde la Antigüedad tenemos de entender cómo quiere el Estado que estéticamente lo veamos es a través de las formas de pago, en esencia, las monedas. Porque las monedas las llevamos con nosotros, las apreciamos y hasta las atesoramos.

¿Podemos entonces hacer una historia del arte fijándonos en objetos tan pequeños como una moneda —o, si pensáramos en el mundo contemporáneo, un billete o un sello postal? En realidad, no solo podemos, sino que es necesario. Los medios de pago son el mejor soporte para difundir una determinada estética estatal y, sobre todo, para transmitir un mensaje fundamental del poder político.

El triunfo del cristianismo de mano en mano

Vamos a detenernos en dos ejemplos concretos: una moneda de finales del siglo III, de los tiempos de Diocleciano, cuando aún el cristianismo era perseguido, y otra moneda, ya de comienzos del siglo V, cuando el cristianismo se ha convertido en la religión oficial del Imperio romano.

Comencemos con esta moneda de bronce.

Es un antoniano acuñado entre el 293 y el 295. En el anverso aparece el perfil del emperador Diocleciano. Su nombre está también grabado alrededor de su rostro: *Imp C C Diocletianus*. Diocleciano había tomado el poder en noviembre del 284, poniendo fin a medio siglo de guerras civiles. En el momento que se acuña la moneda que



Antoniano, moneda del emperador Diocleciano (293-295).

Foto: Manuel Pina (www.tesorillo.com).

estamos viendo, había logrado frenar a los sármatas más allá del Danubio, había firmado la paz con los persas y había establecido un modelo de gobierno, la tetrarquía, que dividía todo el imperio entre cuatro gobernantes y parecía garantizar la estabilidad para los romanos. Todos estos éxitos quedan reflejados en el reverso de la moneda. Ahí vuelve a aparecer Diocleciano, de pie, a la izquierda, ataviado de militar, y recibiendo una imagen de la Victoria alada de manos del mismísimo Júpiter, padre de los dioses, también de pie, desnudo, con una lanza o un cetro largo en una mano, y la Victoria en la otra.

Es cierto que hoy solo los especialistas son capaces de distinguir las figuras de Júpiter o la Victoria alada. Pero a finales del siglo III, la mayoría de los romanos conocían esa iconografía —como nosotros hoy podemos reconocer la silueta de Marilyn Monroe o del Che Guevara—, que, además, no solo fue utilizada por Diocleciano, sino por todos los emperadores anteriores y algunos posteriores a él que querían cantar sus victorias, en un mensaje rápido y claro.

Por los bustos que se conservan de Diocleciano, sabemos que el perfil que figura en la moneda se parece mucho a los rostros de esos bustos. Es decir, sí había una intención de apegarse a la realidad. Quizás idealizando un tanto. Pero todo apunta a que era un hombre de frente

fruncida y que solía llevar barba. Ese realismo choca con la representación de Júpiter. Fijémonos que el dios aparece con el rostro de perfil, pero con el cuerpo de frente, una postura incómoda, antinatural. Es cierto que esa postura ya es conocida desde el tiempo del Egipto faraónico, por lo que podemos pensar que, a finales del siglo III, el arte romano está dando pasos atrás, volviendo a esas etapas más primitivas, dejando a un lado todos los logros en la representación del cuerpo humano que habían conseguido ya los griegos del siglo V a. de C. y que habían llegado a Roma tiempo después. Pero sería un error hablar de un arte decadente en esta representación de Júpiter o de un Imperio romano que ya ha perdido su saber hacer. Si nos detenemos a observar con detalle la Columna de Trajano, levantada a comienzos del siglo II d. de C. para celebrar la conquista de la Dacia por el propio Trajano, una obra considerada como todo un ejemplo del arte romano más clásico, entre sus cientos de bajorrelieves narrando la campaña militar tenemos todo tipo de representaciones de la figura humana, incluida, numerosas veces, esta postura incómoda del rostro de perfil y el torso de frente. En realidad, los romanos no terminaron de establecer una forma adecuada de representar la tercera dimensión en una pintura o un relieve. Habría que esperar hasta comienzos del siglo XV, con Brunelleschi, para lograr esa captura veraz de la tercera dimensión. Tendremos ocasión de verlo. De ahí que el Júpiter de la moneda de Diocleciano no es un arte decadente, sino una de las fórmulas habituales que los romanos tenían de representar el cuerpo humano desde hacía siglos.

Si se optó por representarlo así, quizás fuera porque el grabador de la moneda quiso dejar claro los principales atributos del dios: su rostro barbado, más fácil de distinguir de perfil; su cuerpo desnudo de frente, mostrando tanto el torso como el sexo, para que no cupiera duda de a quién estaba representando. Es decir, sacrificó el realismo por el afán de ser didáctico. Quedémonos con esta idea que habrá de mantenerse a lo largo de todo el arte medieval: la clave era dejar muy claro lo que se estaba pintando, más allá de que el resultado fuera más o menos realista.

Este modelo de la efigie del emperador en una de las caras y el símbolo de la Victoria con Júpiter o, progresivamente, sin él, había de

repetirse en cientos de monedas acuñadas a lo largo del siglo IV para una veintena larga de emperadores, hasta que, a finales de ese siglo, la divinidad pagana desaparece por completo.

Podemos verlo en este otro bronce, acuñado entre el 404 y el 406, pero en este caso del emperador Honorio, el hijo de Teodosio, que quedó gobernando la parte occidental del imperio. En el anverso, muy desgastado, aparece el perfil de Honorio, y su nombre: *Honori VS*. En el reverso, una cruz cristiana.



Moneda del emperador Honorio (404-406).

Foto: Manuel Pina (www.tesorillo.com).

Es cierto que tenemos otras muchas monedas de Honorio donde no aparece la cruz, sino representaciones antropomorfas de la ciudad de Roma o Constantinopla. O el mismo Honorio en compañía de su hermano Arcadio y su sobrino Teodosio II, emperadores en Oriente. Pero lo que ya no vamos a encontrar es a Júpiter.

No es de extrañar si recordamos que Constantino, sucesor de Diocleciano, había dado libertad de culto a los cristianos en el edicto de Milán del 313, en un proceso de fortalecimiento de la Iglesia cristiana que había culminado en el 392, cuando Teodosio I, padre de Honorio, en el edicto de Constantinopla de ese año, prohibió los cultos paganos.

En las monedas de los emperadores posteriores a Teodosio ya no podía aparecer Júpiter.

El cambio no debió de ser sencillo. Para los tiempos de Constantino, se calcula que no más del 15 por ciento de la población romana era cristiana. Para los tiempos de Teodosio, casi todos los romanos se habían convertido, por fe o por obligación. Si entre las dos monedas que hemos visto colocásemos los otros cientos de monedas que se fueron acuñando a lo largo del siglo iv, podríamos ir viendo cómo los cultos paganos iban cediendo frente al auge del cristianismo. Pero para poder entender mejor ese tránsito, esa transformación estética y en el relato que se fue fraguando a lo largo del siglo iv, vamos a cambiar de soporte artístico y vamos a detenernos en el mosaico de Aquiles de la villa romana de Olmeda, en Palencia, al norte de España, construida en ese siglo iv, cuando se estaba viviendo ese fortalecimiento del cristianismo.

La historia resiste mejor a ras de suelo

Los mosaicos habían formado parte de la decoración de las viviendas romanas durante todo el imperio, pero fue a partir del siglo iv cuando su cantidad aumentó de forma notable —prácticamente, cada villa romana bajoimperial excavada por los arqueólogos cuenta con mosaicos.

La mayor parte de las veces presentan motivos geométricos o florales. Son auténticas alfombras en piedra. Es más, podemos preguntarnos si lo que ocurre en ese siglo iv no es, precisamente, una petrificación de las alfombras.

Pudo ser una moda, o una forma de establecer una decoración de larguísima duración. Las villas romanas tenían muchos otros elementos decorativos: las paredes pintadas, casi siempre con motivos geométricos, pero alguna vez también figurativos. Además hay que pensar en cortinas, muebles, cerámicas de lujo, bustos y estatuas. Con todo, los mosaicos, por ese carácter de larga duración, estaban llamados a reflejar bien las tendencias artísticas de los dueños de las casas que los encargaron, unas tendencias aún más visibles en el momento que los mosaicos se disponían mayoritariamente en el suelo. En ese sentido, hemos de re-

cordar la importancia que para la articulación de un espacio tiene todo aquello con lo que decoramos los suelos. Desde los diferentes tipos de baldosas que podemos encontrar en un templo indicando un área de procesión a la alfombra mullida que ponemos en la sala de nuestra vivienda en aquel rincón que queremos que resulte más acogedor.

Entendiendo ese valor añadido que un mosaico —insistimos, verdaderas alfombras de piedra— daba a un espacio, es más fácil comprender el peso notable que un mosaico figurativo como el de Aquiles podía tener para los dueños de la villa de la Olmeda: era el mosaico más hermoso, en la habitación más importante —el *oecus*— y narrando un relato que para esa familia era verdaderamente significativo.

Este mosaico se encuentra dividido en dos partes. En la superior, se nos cuenta cuando Ulises, disfrazado de mercader, fue a buscar a Aquiles a la isla de Skiros. Aquiles vivía entre las mujeres vestido de mujer, pero cuando Ulises le presenta una espada y un escudo, Aquiles no puede evitar deshacerse de sus ropas femeninas y tomar las armas. Ese es el momento que vemos en el mosaico. Aquiles ha tomado el escudo, abrazado por las hijas del rey Licomedes de Skyros, que quieren evitar que se vaya a la guerra, mientras Ulises, a la derecha, disfrazado de mercader, observa el resultado de su artimaña. En el marco de motivos florales y geométricos que rodean la escena de Aquiles, vemos varios medallones con los rostros de nuevos personajes. Posiblemente, el dueño de la villa y su familia que se hicieron retratar junto a la que debía ser una de sus escenas mitológicas favoritas.

El mosaico tiene una segunda composición, debajo de la anterior, dedicada a la caza, con diferentes escenas, donde se mezclan leones, antílopes, tigres, osos, jabalíes y perros con cazadores a pie o a caballo que atrapan a las fieras o son devorados por estas.

Al igual que la escena de Aquiles, aquí se está representando una cacería novelesca. No hay leones ni tigres en Palencia. Por lo que el dueño de la Olmeda volvió a pedir a los artistas una segunda composición literaria de su gusto y en absoluto un reflejo de la fauna local.

La cacería podría verse como un tema universal, ajeno a las vicisitudes religiosas. La historia de Aquiles ya queda en el límite entre la mitología clásica y la nueva religiosidad cristiana.



Detalle del mosaico de Aquiles de la villa de La Olmeda, Palencia (siglo IV).

Foto: Diputación de Palencia.



La cacería, detalle del mosaico de Aquiles de la villa de La Olmeda, Palencia (siglo IV). Foto: Diputación de Palencia.

En realidad, estamos en lo que los especialistas han denominado el estilo costumbrista, una forma de hacer mosaicos propia del Bajo Imperio, de este siglo IV, donde las historias siguen teniendo una tradición clásica indudable, pero las divinidades van desapareciendo. Aún es posible encontrar al dios Baco en la villa de la Santa Cruz, en Baños de Valdearados (Burgos), villa contemporánea de la de la Olmeda. Pero lo normal es que la mitología pagana se vaya diluyendo, como en el caso del Pegaso de la villa de Puras-Almenara (Valladolid), también del siglo IV, donde encontramos un caballo sin alas que más parece el corcel preferido del dueño de la casa que el caballo mitológico.

Es decir, el peso de la cristianización se hacía sentir, posiblemente a la vez como camino de fe y de prestigio, pero también de presión política, de modo que los hispanorromanos que querían engalanar sus casas sin renunciar a sus tradiciones clásicas optaron por representaciones históricas, legendarias, costumbristas, pero se fue evitando el uso evidente de dioses paganos.

Una actitud prudente a juego con los tiempos. Hablábamos antes del edicto que Teodosio promulgó en el 392 prohibiendo los cultos

paganos. La prohibición no llegó de un día para otro. Ya los herederos de Constantino habían tratado de acabar con los sacrificios rituales. Pero fue sobre todo con Teodosio a partir del 381, cuando el proceso de proscripción del paganismo se aceleró. Así Teodosio renegó del título de pontífice máximo —principal cargo religioso de la Roma precristiana— y fue prohibiendo paulatinamente los sacrificios, los oráculos, el acceso a los templos si era para orar —para contemplar las obras bellas o reunirse, aún era posible—, o cualquier ceremonia vinculada a esos cultos, ya considerados como supersticiosos, hasta llegar a esa prohibición total del 392.

En el momento que se fabricaron estos mosaicos, en ese siglo IV, la situación política y económica de la Hispania romana era muy estable. Los propios mosaicos son prueba de ello. Es cierto que la Olmeda dista una veintena de kilómetros del camino de Santiago, antigua e importante vía romana. Pero no deja de ser un lugar periférico del imperio, donde, sin embargo, el propietario hizo venir a unos buenos mosaiquistas o musivaras a decorar su casa.

¿Hasta qué punto los terratenientes de la meseta castellana estaban al tanto de esas vicisitudes religiosas que se vivían en el siglo IV? Probablemente, mucho. Por un lado, las comunicaciones en el Imperio romano eran fluidas. Pero, además, esos terratenientes, con esa salud económica que mostraban sus villas, habían de estar al tanto de lo que ocurría en Roma y en Constantinopla. Hay un tercer elemento importante, los propios musivaras.

En principio, eran talleres itinerantes, en donde había un buen dibujante que era el que traía y ajustaba los temas con el cliente, y luego el equipo, más o menos numeroso y más o menos especializado, que colocaba las teselas —de piedra, terracota o vidrio— de los mosaicos. Estos talleres no solo podían explicar qué temas estaban de moda en cada momento, sino también sugerir por qué esos temas y no otros eran los más adecuados.

Por supuesto, el dibujante del taller podía tener mejor o peor mano. Pero si volvemos al caso de la Olmeda, encontramos toda una serie de recursos técnicos y estilísticos que hablan el mismo lenguaje de las monedas. En la escena de Aquiles es fácil entender que estamos

en el interior de un palacio, con la puerta ornamentada cerrada por cortinajes. La profundidad se consigue mediante la superposición de planos. El escudo se coloca encima de Aquiles. Aquiles encima de una de las princesas, quien a su vez está superpuesta a la dama que entra en la habitación. Y así todo el resto. Los personajes son fácilmente identificables. Es decir, el espectador podía reconocer, a poco que tuviera los rudimentos de la iconografía clásica, quién era quién en la historia. Pero de nuevo prima el esquematismo frente al realismo. Todo lo que se representa ha de ser reconocible, didáctico, aunque no sea estrictamente real. No hay más que ver la figura de Ulises, con el cuerpo y una de sus piernas girados hacia su izquierda, la otra pierna hacia el frente, y la cabeza hacia su derecha, una postura en verdad incómoda, pero que al artista le permitió mostrar sus conocimientos de anatomía.

Quizás la propia técnica del mosaico, pegando piezas de diferentes colores unas junto a otras, no facilite el realismo. La transición entre las figuras tiende a ser abrupta y se imposibilita la suavidad de los contornos o de un difuminado.

En cualquier caso, esta solución didáctica triunfó y el arte medieval asumió esta forma de representar las figuras. Bien es cierto que en ese arte medieval podemos hallar, y lo veremos más adelante, representaciones muy realistas. Pero en ese mundo medieval importaba mucho más el qué se quería contar que hacerlo de forma naturalista.

Llegados aquí, podríamos preguntarnos hasta qué punto los artistas medievales pudieron conocer los mosaicos bajoimperiales, una forma decorativa que se impuso en todo el imperio a partir de ese siglo IV. La respuesta es sencilla, los conocieron, precisamente, por ser mosaicos de suelo.

Por un lado, en la parte oriental del imperio, en el llamado Imperio bizantino, las villas siguieron funcionando durante siglos, con lo que los pintores cristianos podían ver los mosaicos con solo ser invitados por el dueño de la casa. En la parte occidental, a partir del siglo V, las villas cambiaron de uso, fueron saqueadas, se arruinaron y terminaron por olvidarse. Pero fue un largo proceso de abandono: los tejados se caían, los muros se quemaban y se venían abajo, los suelos, en cambio, permanecían, aunque se fueran tapando progresivamente con el

tiempo. De esta manera, los artistas medievales contaban con toda la iconografía cristiana que se estaba creando en el Imperio bizantino, siguiendo esta estética de los mosaicos. Pero, además, los artistas de la Alta Edad Media aún pudieron observar con sus propios ojos esos mosaicos de unas villas mejor o peor conservadas. Tendremos ocasión de ver cómo varias de las cortes de los príncipes altomedievales están relacionadas con antiguas villas romanas.

El arte del poder que llegaba al final del Imperio romano, por tanto, abogaba por un didactismo esquemático, pero muy expresivo, donde la profundidad se alcanzaba superponiendo planos y la figura humana podía ser representada de manera forzada. Puede sorprender que esto sucediese en un imperio que se había caracterizado por el gran realismo de sus esculturas. Porque, ¿qué ocurrió con todos esos bustos y estatuas de cuerpo entero, muy naturalistas, a los que eran tan aficionados los romanos como soporte para sus retratos? Veámoslo a continuación.