www.porphyra.it, vol. 3, núm. 6, 2006, pp. 1-39.

Los obispos en la temprana Edad Media italiana. A propósito de su iconografía.

Jorge Rigueiro.

Cita:

Jorge Rigueiro (2006). *Los obispos en la temprana Edad Media italiana. A propósito de su iconografía. www.porphyra.it, 3 (6), 1-39.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/jorge.rigueiro.garcia/15

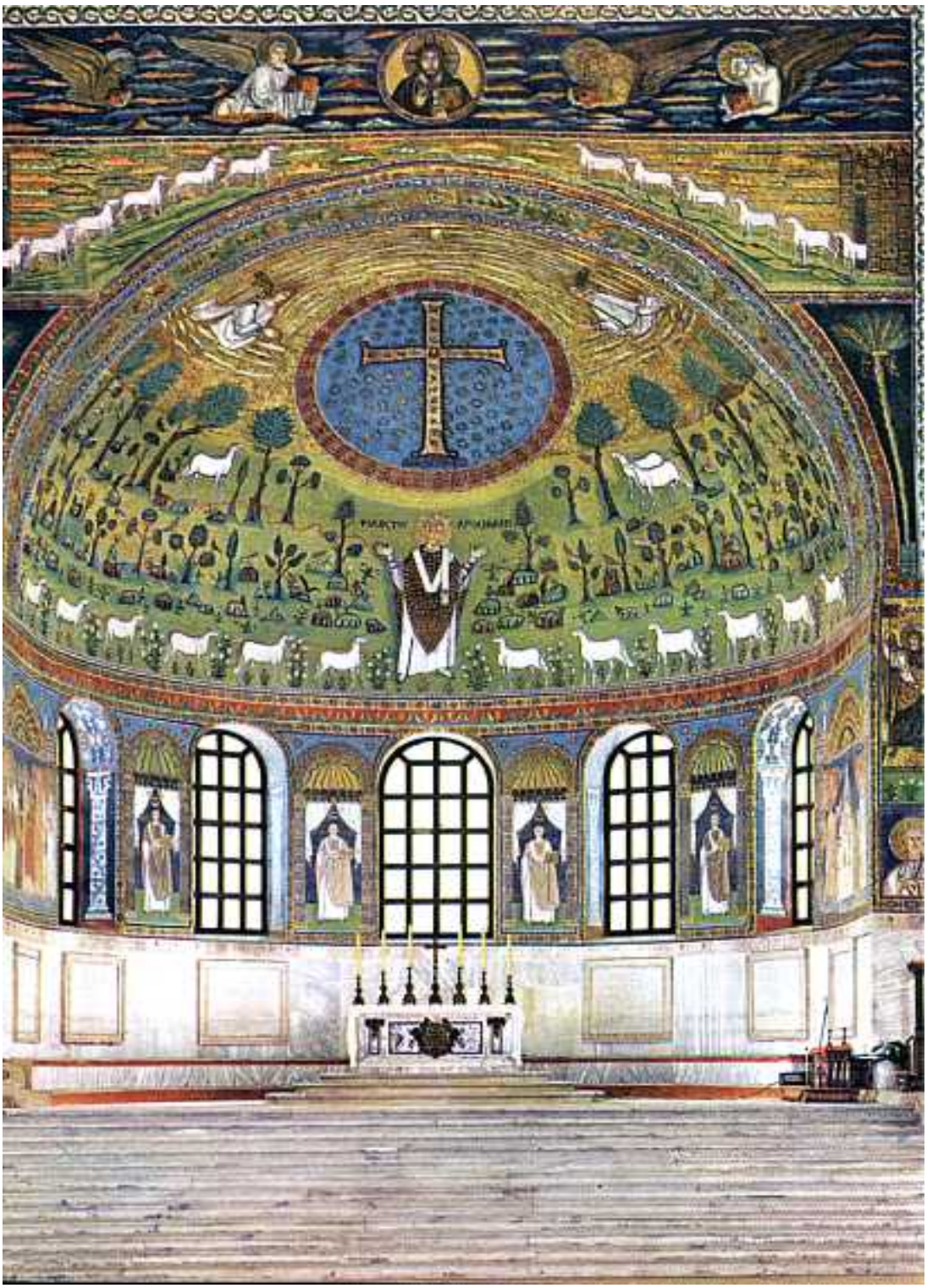
ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pwTV/hfb

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

ΠΟΡΦΥΡΑ

ANNO III Supplemento VI Novembre 2006 *Rivista online a cura dell'Associazione Culturale Bisanzio*



" LOS OBISPOS EN LA TEMPRANA EDAD MEDIA ITALIANA: UNA CONSTRUCCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN "

A PROPÓSITO DE SU ICONOGRAFÍA

"Saranno come fiori che noi coglieremo nei prati per abbellire l'impero d'uno splendore incomparabile. Come specchio levigato di perfetta limpidezza, prezioso ornamento che noi collocheremo al centro del Palazzo"

www.porphyra.it

© 2003-2006 - Associazione Culturale Bisanzio
Rivista online con aggiornamenti non rientranti nella categoria dell'informazione periodica stabilita dalla Legge 7 Marzo 2001, n.62.

" LOS OBISPOS EN LA TEMPRANA EDAD MEDIA ITALIANA: UNA CONSTRUCCIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN " A PROPÓSITO DE SU ICONOGRAFÍA

LIC. **JORGE RIGUEIRO**
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Sociedad Argentina de Estudios Medievales

PROPÓSITOS

Dentro del proceso de construcción de una institución novedosa aunque no del todo ajena a las posibilidades intelectuales y materiales del período conocido como *Antigüedad Tardía*, la Iglesia produjo un personaje digno de atención: el *Obispo*. De este período, que según los autores y escuelas analíticas, puede incluso abarcar hasta en siglo X, nosotros extenderemos nuestro objetivo de estudio hasta el SVII para un mejor análisis metodológico e iconográfico; siendo por tanto nuestra investigación, un trabajo que girará en torno de la construcción de la imagen de la que es necesaria revestirse alguien a partir del VI para poder acceder a una silla episcopal.

El análisis tendrá específico peso dentro del área occidental europea, tomando como ejemplo de análisis una sede de relativa importancia continental: Ravena; siendo necesario no descartar al espacio oriental ni otras sedes italianas, pues pueden ser un buen elemento de comparación, sobre todo cuando entre estos pastores circule una profusa correspondencia.

Indudablemente, el mensaje de poder que el Obispo intenta transmitir, deberá hacerlo mediante todos los elementos que antes Roma usó para expandir su mensaje cultural, por lo que incurriremos en la temática de la iconografía para poder "*armar*" el retrato de un obispo, ya sea vivo o convertido en santo.

Creemos necesario detenernos un momento en esta apreciación. En virtud de que como Roma utilizó de manera propagandística para la exportación del poder imperial la imagen de funcionarios de diversos niveles, el cristianismo, arrancando de sí el mandato veterotestamentario respecto de la prohibición del uso de imágenes; a partir del siglo II y más especialmente del siglo III, empezará a usar y prácticamente copiar motivos y estilos de la iconografía romana.

Esta copia de gestos, posturas y motivos iconográficos adaptada a las necesidades del ritual cristiano, tendrá a partir de la *Paz de la Iglesia*, en el 313, una calidad diurna que lo hará prácticamente indistinguible de su modelo original, por lo menos en cuanto a materiales, gestos o especificación de algunos símbolos, pero por la ubicación e interpretación del plan iconográfico, podemos detectar que se trata de una obra cristiana.

Además, respecto de la iconografía, habrá que evaluar qué elementos jugaron en la construcción de la imagen del obispo; imponiéndose lo arbitrario del análisis dado el reducido corpus de fuentes existentes, ubicación y estado de conservación. De la misma manera, será necesario hacer un análisis de la significación de esa imagen respecto del comitente y del público observador, su lugar de emplazamiento o soporte (sarcófago, mural, objeto de culto, sacramental o escultura) y respecto de la elaboración de un posible culto de sus reliquias, quién se adjudicó su "empresariado", qué ciudad detenta su culto, cuáles son sus características y qué significación socio-político-cultural tienen para la Iglesia, la Sede (junto con sus sucesores) y su ciudad.

A partir de la representación iconográfica, encontraremos una herramienta interpretativa respecto de la resonancia social que el obispo ha tenido en su comunidad, la posible enseñanza que

deje a "su" posteridad, además de las limitaciones de su modelo a seguir para el próximo pastor y el rango político y teológico obtenido frente a la Grey.

Creemos necesario aventurar que construir la imagen de un obispo "cuesta" más en Oriente que en Occidente, en virtud de la tradición griega del gusto por la oratoria y la dialéctica refinada, en la que el obispo deberá ser campeón declarado. En cambio, el occidente europeo cristiano de raigambre latina, hará hincapié en aspectos de otra índole retórica y más jurídicos, debido a su indudable vocación política enraizada en los vericuetos del viejo *Cursus Honorum,* encaminado hacia el ingreso al *Ordo Senatorum*; lo que generará en nuestros personajes de análisis la necesidad de licuar la terminología oscura y legista, transformando ese lenguaje en llana materia del espíritu para cada vez mayores feligresías.

De ahí, que la construcción de la imagen de un obispo (jugando aquí con el sentido ideológico e iconográfico del término) pueda verse como un sujeto-objeto *autoelaborándose* en medio de la construcción general del edificio de la Iglesia en Occidente.

Si bien no es cuestión de proponer aquí las líneas ideológica e iconográfica que tomarán Occidente y Oriente a partir del fin de la Antigüedad Tardía, sobre todo luego del siglo VIII, irán separándose progresivamente hasta el gran Cisma del siglo XI, que tornará irreconciliables en ambos aspectos a los dos polos de una misma institución: mientras que Roma, empecinada en construir una supremacía indiscutible, edificada sobre la tumba del *Petrus*, Constantinopla, se enraizará en una ortodoxia que devendrá, para el aspecto artístico, en una *teología del color*, que imposibilita cualquier análisis de tipo "artístico" convencional. ([1])

Para completar el circuito de análisis, creemos necesario centrarnos temporalmente a partir de la segunda mitad del siglo IV y hasta la primera del VI, tirando apenas algunas redes que cierren algunos conceptos hacia el siglo III y el resto del VI, pero trataremos de no aventurarnos en demasía en un plano posterior, pues la problemática creemos aumentaría aritméticamente su complejidad.

1 Aclaramos un criterio básico aunque usualmente de resultados interpretativos incorrectos: dentro de la Iglesia Oriental, no existe nuestro concepto de "arte religioso", sino que la imagen, o mejor dicho, el *ícono* ha de interpretarse como teología de la imagen, descartándose cualquier otra posible lectura además que la pedagógico - intercesiva por lo que tendremos que detenernos puntillosamente en tales ocasiones para reflexionar y extraer las conclusiones más pertinentes para el mundo cristiano no latino. Para más datos sobre íconos y su concepción material, espiritual y artística.: DONADEO S. M., *El ícono. Imagen de lo invisible*, Madrid 1996 (?) ; QUENOT M.,*L´Icone*, Paris 1987 ; OUSPENSKY L., *Théologie de l´icone*, Paris 1982 ; PASSARELLI G., *Iconos. Festividades bizantinas*, Madrid 1999 y SAENZ A., *El Icono. Esplendor de lo sagrado*, Bs. As. 1991. Más generales, pero no menos útiles: BASCHET J. y SCMITT J.-C. (dir.), *L´image. Fonctions et usages des images dans l´occident médieval*, Paris 1996 ; GARNIER F., *Le langage de l´image au Moyen Age*, Paris 1990 o FERGUSON, G., *Signs and symbols in crhistian art*; Oxford 1961.

I : EL HORIZONTE CULTURAL HACIA FINALES DEL SIGLO III

> *"Pues dicen: ´Aunque eso sea verdad, no son, sin embargo, esas dos cosas las que tenía a la vista Moisés, cuando, por revelación del Espíritu, decía: En el principio hizo Dios el ´cielo' y la tierra. No; con la palabra cielo no quiso significar esa criatura espiritual o intelectual que está contemplando siempre la faz de Dios, ni con la palabra ´tierra', la materia informe."*
>
> SAN AGUSTÍN, *Confesiones,* XII: XVII

Una vez consolidadas las fronteras "políticas", económicas y culturales del Imperio Romano, el siglo II fue una muestra de asentamiento, intercambios e interrelación entre los diferentes actores culturales que lo componían. Apenas veinte días de navegación separaban un extremo mediterráneo del Imperio con el otro, el fluido intercambio de mercancías a través del mar importaban no sólo alimentos, sino trasladaban personas, objetos de arte, ideas. Incluso la vasta red caminera que surcaba el mundo romano, no hacía sino confirmar lo dicho para el ámbito marítimo: aunque las zonas pobladas se arracimaban en pequeños oasis, no estaban del todo aisladas, daban una sensación de pertenencia a una entidad mayor: Roma. ([2])

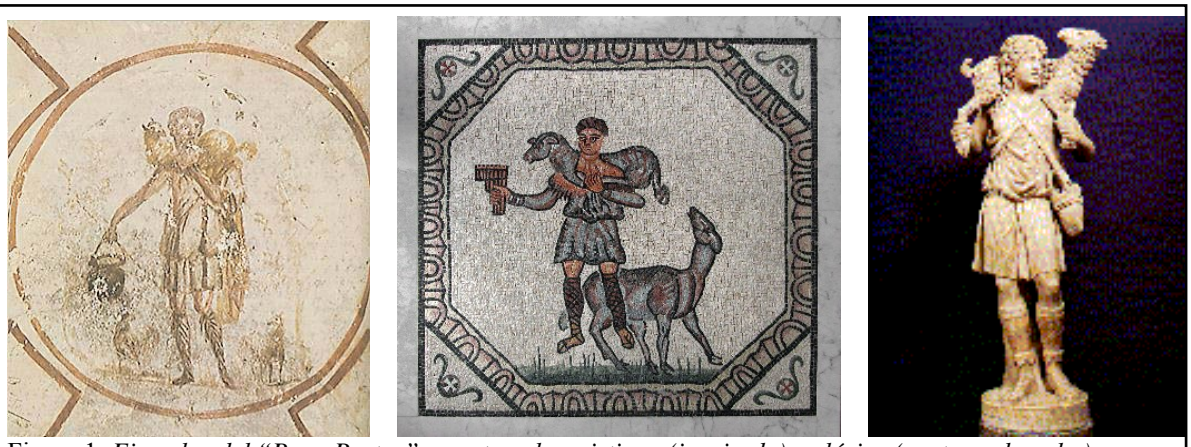


Figura 1: *Ejemplos del "Buen Pastor" en arte paleocristiano (izquierda) y clásico (centro y derecha)*

Las aristocracias senatoriales regionales que se disputaban el poder local no pertenecían sino a una misma y homogénea élite bilingüe greco latina, mientras que por debajo de su situación social, podían cruzarse a lo largo del Imperio con personas, pueblos y *bárbaros* asentados o *foederati* que no compartiesen su matriz cultural, quedando apartados de su mirada e incomprendidos en su conformación cultural.

2 "Era una economía monetaria y una sociedad alfabetizada. Contenía a poseedores de propiedad privada, era cosmopolita y en muchos aspectos ejercía su hegemonía de forma flexible sobre un gran número de relaciones de poder provincial descentralizadas, [...] incorporó en sus propia clase gobernante a todas las élites autóctonas del imperio, e impulsó la forma más intensiva y extensiva de cooperación obligatoria del mundo antiguo." Según estudios demográficos realizados para el siglo IV, el Imperio tenía unos tres millones de Km2 de superficie y habría unos setenta millones de habitantes, con un promedio de aproximadamente unos 21 hab. /Km2. (estudios de Beloch. [1958] revisados por Russell [1958] y completados por Brunt [1971]). Paralelamente, los efectivos del Ejército eran unos 300.000 hombres, mientras que la administración burocrática de Roma no pasó de unos 150 funcionarios más otros 150 administradores senatoriales y ecuestres con sus respectivas dotaciones de esclavos públicos en las provincias. En: MANN M., *Las fuentes del poder social*, Madrid 1991, T. I, págs. 373-393.

Era impensable para un aristócrata romano detenerse a considerar la cosmovisión de pueblos nuevos o incluso de cristianos en comparación con la suya propia, creyéndose poseedor de una *paideia* o *humanitas* (según la vertiente cultural griega o romana) de viejo cuño y que lo pondría a salvo de posibles contaminaciones o aberraciones con las que a su juicio pudiesen perturbar el tradicional edificio cultural greco romano.

También, la distancia espiritual que existía desde las élites hacia el segmento popular era tanta como desde lo que era un hombre libre respecto de un esclavo. Según Varrón, los esclavos agrícolas eran *instrumentos vocales*, los bueyes *instrumentos semivocales* y los carros *instrumentos mudos*. ([3]) No pertenecían los esclavos a la raza humana, pero cuando ciertas zonas -como Grecia- fueron conquistadas, los potenciales esclavos eran culturalmente superiores a sus captores: así, muchos profesionales, médicos y burócratas eran, en teoría, esclavos. Por eso, se fueron suscitando problemas en torno de la esclavitud y su concepto a partir del fin de la *Res Publica* y más allá del *Principatus*.

Estos esclavos podían testar, contratar, y comprar su libertad en condiciones más ventajosas que las de muchas personas libres *per se* generando -y no tan a la larga- un rotundo y final pase a una economía asalariada más que esclavista hacia el siglo II de la misma manera que el trabajo como arrendatario y de jornalero libre. ([4])

A pesar de esto y del surgimiento del *colonus*, tales circunstancias no hicieron que las masas populares fuesen actores políticos o sociales activos en la estructura de poder del Imperio; aún así, esto no le quita cierta efervescencia social, que, aunque no haya quedado registrada en las fuentes, tal silencio no implica inexistencia. ([5])

Figura 2*: Ejemplos de la técnica del mosaico en Ravena.*

Esta aparente *pax* empezó a verse perturbada progresivamente a partir del siglo III: usos y costumbres bárbaras fueron incorporados al cotidiano romano, resurgiendo características prerromanas en el arte y ritos de diversas regiones del Imperio.

Los talleres provinciales tallaban sarcófagos con motivos típicos del arte oficial, pero con innegable destinatario cristiano que adaptando elementos "clásicos" al lenguaje cristiano, nos brindan una doble lectura; como por ejemplo el tradicional *moscóforo* devenido en una de las primeras imágenes del *Buen Pastor*, es decir, Cristo, como pastor de almas. (Figura 1)

A pesar de un enrarecido clima de paz interna, el Imperio debía enfrentar hacia el siglo III una fricción entre el espacio interior y la *akosmía* de las afueras del *Mare Nostrum*: el resurgimiento y consolidación de Persia hacia el 224, la posterior conformación de una Liga Gótica en el Danubio hacia el 248 y el continuo hostigamiento de bandas armadas en las márgenes del Rin después del 260. Estos factores de por sí, en otras ocasiones no hubieran hecho mucho daño al Imperio, pero en este siglo, le significaron una crisis infinitamente peor que la que había llevado a la tumba a la vieja *Res Publica*. Además decayó la ley de las monedas de plata de un 40% a un 4%

[3] MANN, *op. cit*., pág. 375.
[4] Ver JONES 1964, II, 773 a 802; FINLAY 1973, 85 a 87 y STE CROIX 1981, 205 a 259, citados por MANN, *op. cit.*, pág. 376.
[5] Mann indica tres grandes formas de movimientos sociales organizados que encarnarían formas de conflicto clasista: la revuelta de esclavos, las guerras civiles dinásticas y el cisma religioso. Este último caso va involucrado directamente a población cristiana, como por ejemplo el Donatismo del siglo IV. En MANN, *op. cit.,* pág. 378.

entre el 250 y el 270; se vieron despoblados los campos, se amotinaron las tropas en distintos sectores del Imperio por falta de pago o por lo que hoy llamaríamos "espiral inflacionaria" y se redujeron drásticamente las obras públicas y suponemos que también el tráfico comercial pues se nota una disminución de naufragios, aportado este dato por la arqueología.

Mientras todo esto parecía desmoronarse en los limes del Imperio, en las orillas del *Mare Nostrum* la placidez meridional seguía en curso. El mundo mediterráneo (como lo llamaría gustoso Braudel) realizaba sacrificios a los dioses con parsimonia, esperando que cualquier desajuste fuese corregido rápida y diligentemente por la "buena y divina fortuna" del Emperador.

Figura 3: *Izquierda: Detalle de greca en una intravolta del Mausoleo de Gala Placidia. Derecha: San Apolinar in Classe. Detalle del palacio de Teodorico*

Grave error. Durante la Crisis, decenas de emperadores fueron nombrados o impuestos parcialmente por sus respectivos ejércitos, y depuestos por sus contrincantes. Esta crisis, a pesar de las importantes medidas administrativas de Diocleciano ([6]) marcó el fin del predominio de las rancias aristocracias senatoriales al frente del poder. Había llegado la hora de los enérgicos profesionales de la violencia que, aunque con menor preparación retórica y filosófica, se transformaron en los artífices nacionales que lograron -temporalmente- mantener a raya aquellos problemas. ([7])

A pesar de ello, los sarcófagos de personajes adinerados y de alcurnia seguían mostrando la clásica escena de la esposa sentada frente al marido o de pie a su lado, mientras que éste realiza un gesto de

[6] Más allá del experimento de la Tetrarquía y la implementación del Dominado, se quebrantó el poder autónomo de la clase alta tradicional, separando la clase senatorial de la ecuestre, quedando la primera privada de cargos militares y civiles. Duplicó el número de soldados en el ejército. También se dio una duplicación de la burocracia civil en las provincias, reconvirtió el sistema impositivo, cambiando impuestos territoriales a los de capitación, recuperando la tarea de los censores para elaborar lo que podría considerarse uno de los primeros presupuestos de la Historia, establecido sobre las bases del Estado año a año.

[7] "...los soldados y oficiales de aquellas provincias danubianas que habían parecido tan salvajes a los aristócratas mediterráneos de la época anterior, se transformaron en los héroes del renacimiento imperial de finales del siglo III y comienzos del IV. Como dijo uno de ellos: `He servido durante veintisiete años, nunca he comparecido ante un consejo de guerra por pillaje o camorrista. He pasado por siete guerras, y jamás he estado en segunda fila en la lucha. El capitán jamás me ha visto titubear...´" En BROWN P., *El mundo en la Antigüedad Tardía. De Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid 1989.

maiestas o *donatio* con su diestra, a la vez que porta un rollo o pergamino en la izquierda, símbolo de cultura superior y poder jurídico. ([8])

Con el ascenso de esta nueva "aristocracia militar", Roma empezaba a perder el tradicional sentido del *Cursus Honorum*: el ascenso espectacular de personajes otrora oscurísimos devenidos brillantes generales, gobernantes y estadistas se debió precisamente a esta época de profundos cambios y crisis, para los cuales, las tradicionales élites no estaban preparadas para afrontarlos. Sólo las mentes más perspicaces -o aventureras- podían percatarse de que el Imperio ya no necesitaba de togas sino un "*management"* que rescatase a Roma del pozo en el cual se estaba precipitando.

Figura 4: *Detalle de mosaico con diseños florales en el Mausoleo de Gala Placidia*.

Si bien con esto no queremos ponderar amplia y latamente a estos nuevos personajes instalados en el centro de la escena política romana, queremos vislumbrar el momento en el cual, los sujetos que nuestro estudio persigue, entendieron que a las postrimerías del siglo III y más aún entrado el siglo IV el tradicional curso de la *Carrera de los Honores* resultaba de una lentitud e ineficiencia creciente para alcanzar lugares de decisión y privilegio en las sociedades en las que les cupo vivir, decidiendo dar un salto cualitativo hacia el Cristianismo, iniciando allí una carrera no menos prestigiosa que la senatorial y en la que pudiesen seguir brillando con su cultura tradicional, a salvaguarda del ascenso de advenedizos y lúmpenes y encontrando un hueco favorable para su perfeccionamiento filosófico sin abandonar en muchos casos la cosmovisión que la tradicional *paideia* les había otorgado. Muy por el contrario, volvieron las mismas armas retóricas al servicio del Cristianismo y en contra de las ideas que defendían tan sólo una generación atrás.

[8]. Nótese que el detalle del hombre en esa actitud será repetido por el iconógrafo cristiano, aplicado a los Evangelistas, a algunos santos, obispos y por supuesto al mismo Cristo, pero la mujer que está en actitud sedente será transformada en María o la Iglesia. Para más datos, véase BRILLANT R., *Una statua ritratto femminile dal territorio di Tarquimia*, en "Bolletino d´Arte", 26 (1984), págs. 1-12.; GRABAR A., *El primer arte cristiano*, Madrid 1971 y *Las vías de la creación en la primera iconografía cristiana*, Madrid 1985. Otros textos sobre el tema son: ZALOZIECKI V.S., *L´art paléochretien*, Paris 1964 ; ADHEMAR J.,*Influences antiques dans l'art du Moyen Age français*, París 1996 o DANIÉLOU J.,*L´Église des premiers temps. Des origins à la fin du IIIe. Siécle*, Paris 1985.

Figura 5: San Vital. Vistas del altar Mayor y Presbiterio

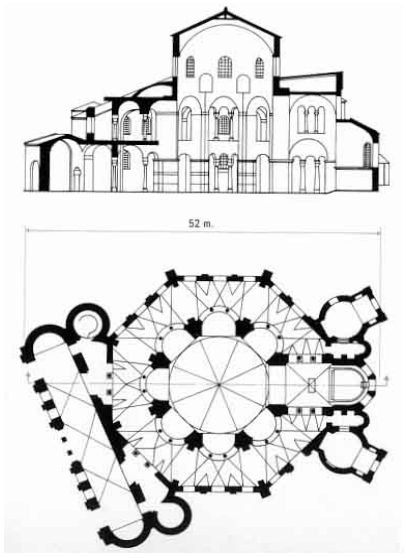
En relación a la alfabetización de las clases superiores (preponderantemente los varones por sobre las mujeres) había funcionado como instrumento de poder por parte del Estado a la vez que como signo solidario de pertenencia a un estrato social determinado y exigible como cierta "carta de presentación" a la hora de integrar elencos dirigentes o demostrar la unidad espiritual del Estado; fue monopolizadora del trabajo de clases subalternas y personas de menos rango o poder adquirió -o pretendió hacerlo- el carácter de *universal* al saberse perteneciente a un *ordo* que la posicionaba en la cúspide de la pirámide social y que debía comportarse en consecuencia; aunque ese mismo bilingüismo que tanto la regodeaba, acabaría por transformarse en marca definitiva con la final división desde el 395. El Occidente latino se fraccionaría en remedos del viejo pasado augusteo mientras que Oriente, enriquecido por las profundas corrientes tradicionales helenísticas y orientales, se fortalecería y adquiriría un perfil propio alejándose progresivamente del modelo occidental ([9])

Finalmente, esta supervivencia del Oriente no se vio afectada como la *pars occidentalis* por la constante arremetida de invasores que no podían ser tratados de la misma manera que como lo habían hecho los bizantinos con los persas: con los germánicos no había tratados de paz o diplomacia posible, pero Roma les dio los elementos necesarios para que diesen la estocada final al Imperio. Las influencias romanas en los "bárbaros" han sido tantas, que podría interpretarse que esos mismos romanizados han contribuido -entre otros factores- a la muerte del mismo ([10]).

---

9 Respecto de cambios culturales acaecidos hacia el final del Imperio, el fin de las persecuciones y la asimilación de las corrientes cristianas: MaC MULLEN R., *Christianisme et paganisme du IVe au VIIIe siècle*, Paris 1998, A.A.V.V., *Le temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen Age, IIIe-XIIIe siècles*, Paris, 9-12 mars 1981, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1984 o BIANCHI BANDINELLI R.,*Del helenismo a la Edad Media*, Madrid 1981.

10 Sobre el período cultural: aparte del clásico DODDS R., *Pagan and Christian in Age of Anxiety. Some aspects of religious experience from Marcus Aurelius to Constantine,* Cambridge 1965; son MARROU H.I.,*Décadence romaine ou antiquité tardive? IIIe - VIe siècle*, Paris 1998 (1977), BROWN, *El mundo...*,cit., su *The body and society. Men, Women, and sexual renunciation in early Christianity*, New York 1988 y CAMERON A., *Christianity and the rethoric of Empire. The development of Christian Discourse*, Univesity of California Press 1994. Obras generales sobre el primer período de la Iglesia: AA.VV.,*Nueva historia de la Iglesia*, Madrid 1977 ; REDONDO G., *Historia de la Iglesia*, Madrid 1989 ; JEDIN H., *Manual de historia de la Iglesia*, Barcelona 1978 o MAYEUR, J.M. – PIETRI, Ch. y L. – VAUCHEZ A. – VENARD M. (dirs.), *Histoire du christianisme des origines à nos jours*. 2.- *Naissance d'une chrétienté (250-430)*; 3.- *Les Eglises d'Orient et d'Occident (432-610)*; 4.-*Evêques, moines et empereurs (610-1054)*, París 1990-95.



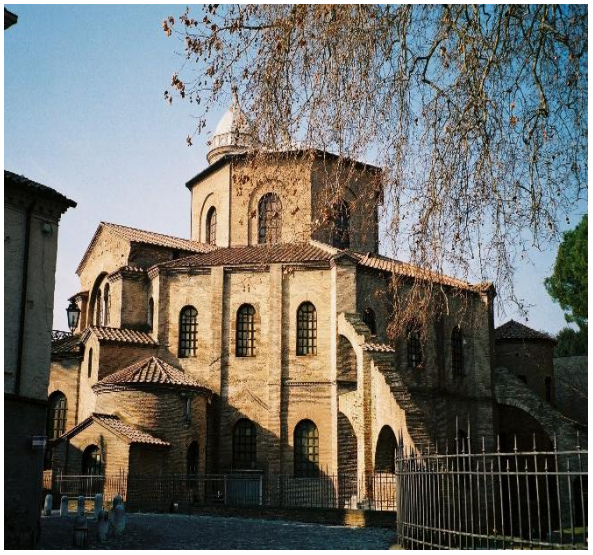


Figura 6: *San Vital. Arriba: Planta y vista exterior.*
Abajo: Vista desde el acceso y desde el deambulatorio bajo hacia la cúpula

Pudieron ensayarse distintas medidas para salvar la integridad de Occidente, ya sea una cooptación de los germanos o incluyendo al cristianismo en un vasto plan pacificador y culturizador. Ninguna de las dos opciones fue la que resultó aplicada. La primera hubiera enfrentado fatalmente tribus bárbaras por la supremacía, además de los propios romanos reacios a convivir con quienes aborrecían y consideraban indignos de su cultura, mientras que la segunda, aún no contaba con el suficiente arraigo en todas las clases sociales, siendo reciente las persecuciones y no estando del todo extinguidos los fuegos sagrados dedicados a los viejos dioses romanos. El "paganismo" adquiere así la plena dimensión de su sentido: un imperio mayoritariamente agrario no podía sustentar fuertemente un programa cristianizante, por más que en la cima de la sociedad y la política los esfuerzos de Teodosio y los emperadores cristianos hicieran lo contrario.

Es evidente que se generaron lagunas de poder -al decir de Mann-, que sólo serían cubiertas por fuerzas intersticiales en el tejido social que pudiesen salvar elementos básicos de la *romanitas* pero con un color distinto al de los viejos tiempos: el cristianismo trastocó las bases mismas de la romanidad, incorporando con su impronta los elementos de una nueva *paideia* que

.

determinaría la construcción del edificio de la Iglesia dentro de las ruinas políticas de Roma y llevaría adelante su mensaje *universal* pero despojado de un ropaje terreno, corruptible, sino de un pretendido *modus operandi* e ideología supranatural e incorruptible, al decir de San Agustín: la oposición de una Roma / Jerusalén terrena virtualmente perdida por los vicios y pecados a una nueva Roma / Jerusalén Celeste donde resplandeciera la Justicia y la Paz impuestas desde el Trono del Padre.

Figura 7. *San Vital. Detalle de mosaicos de las enjutas del Coro*

I I: EL PRIMER ARTE CRISTIANO

Ἰχθύς
(Ichtus*: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ*)

Ὁ Θεὸς παιδαδωγεῖ τὸν κόσμον
("Dios es el pedagogo de todo el mundo")
PLATÓN, *Leyes,* X, 897b

Los últimos dos siglos de vida del Imperio Romano estuvieron signados por la insistente penetración de pueblos no romanos que fueron asentándose en sus *limes* y que de a poco iban adquiriendo las características culturales del pueblo huésped. Luego de la formidable crisis del siglo III, la llamada "cultura oficial" se vio resentida por la ruptura de la fuerte cohesión interna que empezaba a vislumbrarse en las estructuras imperiales. Para Suárez Fernández son tres los síntomas de la crisis: "comienzo de las guerras casi ininterrumpidas, aumento general de los precios, mayor gravedad de los impuestos". ([11])

Figura 8: *San Apolinar Nuevo. Vista exterior.*

Los esfuerzos de Diocleciano fueron medianamente efectivos en el campo de lo político, pero culturalmente no solucionaron la creciente cosmopolitización que estaba generándose en el pueblo, ciudades e instituciones. Con ella, empezaron a proliferar talleres provinciales de elaboración de sarcófagos, joyas o de mosaicos, que si bien imitaban el "estilo oficial" de la representación, se iban apartando progresivamente del modelo. Salvini postula una especie de "bilingüismo" plástico dentro del Imperio Romano, ya que junto al arte oficial "que aplicaba correctamente los principios de la estética grecorromana, existía un *sermo rusticus*, un lenguaje provincial, que interpretaba esta estética de una manera popular". ([12]).

Además, los artesanos que trabajaban en este tipo de tarea, muchas veces no eran romanos, o lo que era peor aún, no practicaban la *religio* oficial: eran cristianos de origen, o judíos o también, *pagani* convertidos. De esta manera, se produjo un trasvasamiento de influencias artísticas y estilísticas en ambos sentidos: elementos cristianos empezaron a colarse en la iconografía romana, la simbología judía se superponía al naturalismo romano de factura helenística y los motivos y símbolos estereotipados romanos fueron aprovechados por los cristianos para emitir sus mensajes pictóricos, sin despertar mayores sospechas. El mismo Alejandro

[11] SUÁREZ FERNÁNDEZ L.,*Historia social y económica de la Edad Media*, Madrid 1984, pág. 28.
[12] SALVINI R., *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milán 1956, pág. 3-14. Citado por: DURLIAT M., *Introducción al arte medieval en Occidente*, Madrid 1991, pág. 17.

Severo, propenso a la tolerancia, añadió a su colección de dioses dinásticos una imagen de Cristo, junto con una de Abraham y otra de Orfeo. ([13])

Al decir de Hauser, el "*arte primitivo de los primeros siglos es sólo una forma más evolucionada y, hasta puede decirse una derivación del arte romano tardío*." ([14]) Indudablemente, el primer arte cristiano, debemos encontrarlo al margen del arte oficial, en cualquiera de sus formas, quedando al día de hoy pocos vestigios de tal manifestación: la casa-santuario de Doura-Europos (compartiendo ritos judaicos y cristianos primitivos), algunas casas de Roma o Aquilea (ya fuesen *domus ecclesiae* o *basílicas discopertas*, preparadas para el culto cristiano) y partes de catacumbas son fuente de especulación y reconstrucción de cómo pudieron haber sido los sitios de ritual de los primeros cristianos. Recién a partir del siglo IV, es cuando pueden encontrarse fuentes que hablen de salas *ad hoc* para el culto, abandonando el concepto de *domus ecclesiae* para empezar a ser denominadas sencillamente *basílicas*.

Es necesario aclarar que respecto de la concepción estética, a partir del S IV la Iglesia se

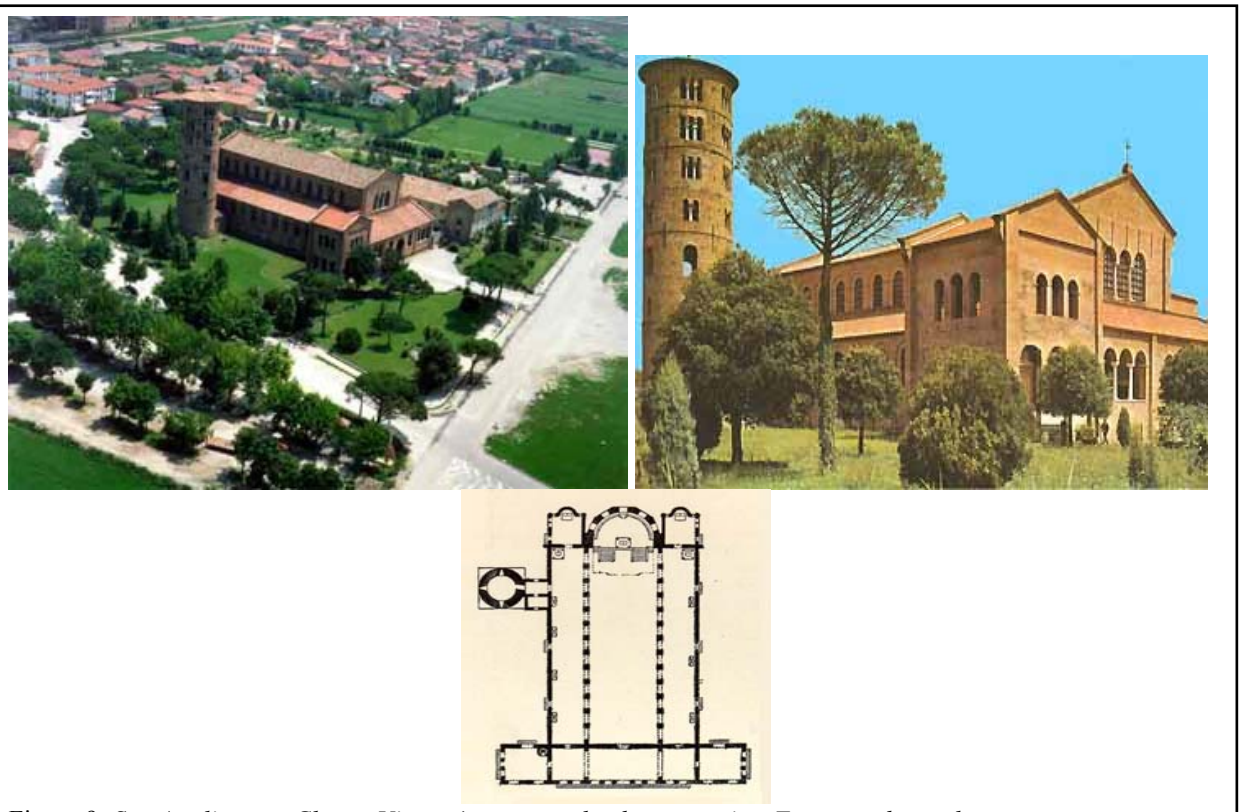


Figura 9: *San Apolinar en Classe. Vista aérea general y de su exterior. Esquema de su planta*

dividió en dos grandes tendencias: la intransigencia que quería cortar con el legado antiguo y con sus matrices culturales y la que sobreviviría y triunfaría inmediatamente: la de Clemente de Alejandría y Orígenes, quienes deseaban utilizar del pagano vencido todos los elementos de utilidad en la construcción de la nueva doctrina y su mensaje estético / didáctico.

Como signo de la nueva política constantiniana a favor del cristianismo, se elevaron edificios que veneraran la memoria de los mártires que dieron su testimonio de fe: estas basílicas convertidas en *martyria* o basílicas *ad corpus*, rompieron la tradición romana de realizar los ritos en el exterior de los templos: el cristiano entra al templo para llevar a cabo el servicio religioso y orar.

[13] BECKWITH J., *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid 1997, pág. 19. Sobre la supervivencia de los viejos dioses en la Edad Media: SEZNEC J., *La survivance des dieux antiques*, Paris 1980.
[14] HAUSER A., *Historia Social de la Literatura y del Arte*, Barcelona, 1993, T. I, Cap. IV, Págs. 157 y ss. Sostienen también esta idea BIANCHI BANDINELLI, *op. cit.,* su *Roma: el fin del mundo antiguo*, Madrid 1970 o ELSNER J., *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford 1998.

Es por eso, que, como dice Stern ([15]), la construcción de edificios cristianos se debe inspirar en los existentes de Roma: basílicas, templos, mausoleos, amén de ciertas salas de las termas, de las cuales los primeros baptisterios sacaron su fuente inspiradora. ([16])

Figura 10: *San Apolinar en Classe. Vistas de la Nave Principal*

[15] STERN H., *El arte cristiano de las catacumbas a Bizancio*., en HUYGHE R. (dir.), *El arte y el hombre*, Paris 1966, T. II, pág. 11 y ss. Sobre la evolución del rito: CABIE R., *Histoire de la messe des origines à nos jours*, París 1990.

[16] Respecto de las formas de los templos a partir del siglo IV, Stern señala tres grandes y posibles categorías: la basílica, los edificios con planta central y los que combinan uno y otro modelo. Del primero, es el modelo más extendido: una sala longitudinal con tres o cinco naves con un ábside al fondo que es donde se realiza el culto y representa la parte más importante del templo. Respecto de los edificios de planta central, los baptisterios y los *martyria* o iglesias de mártires, son los modelos representativos. Los *martyria* usualmente fueron tumbas de mártires y en un principio, no se celebraba misa en ellos más que el aniversario del martirio. Podían ser circulares en su planta u octogonales. También, muchos *martyria* eran conmemorativos a imagen de los *Héroon* construidos en memoria de un emperador. Los baptisterios imitaban algunas salas de termas y era donde se realizaba el importantísimo rito del bautismo por inmersión del neófito. La decoración de estos sitios muchas veces era más importante que en la misma iglesia, que era más despojada y menos cargada de tantos símbolos como este recinto, habitualmente exento del edificio principal del culto. Muchos edificios, como la *Rotonda de la Anástasis*, en Jerusalén, reunían en sí la planta circular y el sitio de culto sobre la supuesta tumba de Cristo. Véase también: KRAUTHEIMER R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid 1986; BETTINI S., *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*, Bs. As. 1963 ; GRABAR A., *El primer arte cristiano*, cit. ; ROUSELLE A., *Sources iconographiques perdues: les prémiéres images des martyrs*, en *Cassiodorus*, Istituto di Studi su Cassiodoro e sul Medioevo in Calabria, 1996. Sobre la organización espacial del templo y su significación tanto en el mundo judío como en el cristiano primitivo: Mc DANNELL C. y LANG B., *Historia del Cielo*, Madrid 2001. También, SEBASTIAN S., *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia,* Madrid 1994 ; RAYNAUD Ch., *Images et pouvoir au Moyen Age,* París 1993 y RIGHETTI M., *Historia de la Liturgia*, Madrid 1955, T. I. Sobre el culto de los santos y su función; AA.VV., *Les fonctions des saints dans le monde Occidental (IIIe-XIIIe siècle) (Actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome avec le concours de l'Université de Rome "La Sapienza", Rome, 27-29 octubre 1988)*, Roma 1991 o ABOU-EL-HAJ B., *The medieval cult of saints. Formations and transformations*, Cambridge 1997, además del eficiente texto de BROWN P., *Le cult des saints*. Ver nuestra nota nº 28.

Según Barrar I Altet ([17]), no existieron catacumbas antes de la primera mitad del siglo II y representan una interesante cantera de análisis para los investigadores y representan un intrincado sistema de escaleras, galerías y sitios de enterramientos en nichos o *loculi*. Con el enterramiento de mártires, el interés por ser enterrado cerca aumentó, de la misma forma que la población sepultada (a partir del siglo II hubo un notable crecimiento de la población cristiana), obligando a la construcción de nuevos pasadizos, profundización de galerías, superposición de tumbas y apuntalamiento de las galerías existentes, para evitar su derrumbe. La ventilación e iluminación era sumamente defectuosa e incluso peligrosa, pues había que construir canales de ventilación hacia el exterior, traspasando incluso los *cubicula*, pequeñas cámaras funerarias.

Respecto de los nombres que tenían las catacumbas, se las puede agrupar de la siguiente manera: las llamadas de acuerdo al propietario del terreno donde están asentadas o a algún fundador, como las de Domitila, Calixto o Priscila; las que corresponden a algún topónimo, como la de los Dos Laureles y las aparecidas luego del siglo IV, oficializado el Cristianismo, con nombres de santos, santa Inés o San Pancracio. Recientemente se agregó un cuarto grupo que corresponde a un modo más anónimo y respondiendo a un criterio topográfico a medida que se las va descubriendo.

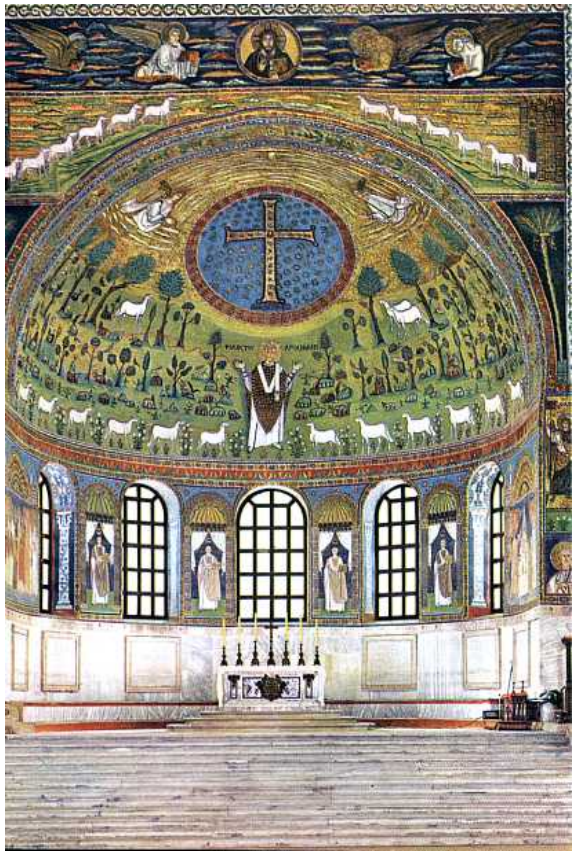


Figura 11: *San Apolinar en Classe. Altar Mayor*

Es importante resaltar la variedad de testimonios que han quedado del primer arte cristiano en el arte funerario, a través de sarcófagos y pinturas murales en las catacumbas. En ambos sitios, confluyen elementos recurrentes que habían sido utilizados en el arte funerario romano, pero ahora trasvasado la ámbito cristiano: numerosos retratos de los difuntos con expresión plácida "que dirigen la mirada hacia el espectador bien pudiéramos decir que desde el limbo del siglo III, con la intensidad de una fotografía primitiva, las secuencias posteriores, con su mezcla de simbolismo pagano, judío y cristiano, reflejan el gusto popular de la Roma cosmopolita." ([18])

Paralelamente, aparecieron otros motivos pictóricos: cornucopias de abundancia, imágenes de *Mitra* y el toro, el Carro del *Sol Invictus*, escenas del Antiguo Testamento (el Sacrificio de Isaac, Adán y Eva, Moisés, sujetos en actitud orante, incluso Hércules triunfante de sus trabajos y Jonás en la "*ballena*") ([19]), además de la resurrección de Lázaro, las cuatro estaciones, viñas, hiedras, acantos, peces, aves fénix, espigas de trigo y el sugestivo "*Buen Pastor*", joven de toga corta y pelo ensortijado que porta sobre sus hombros una oveja perdida.

[17] BARRAL I ALTET X., *La alta Edad Media*, Barcelona 1998, pág. 33 y ss.
[18] BECKWITH, *op. cit.*, pág.30.
[19] ELSNER J., *Art and the roman viewer. The transformation of art from the pagan world to Christianity*, New York 1995, Epílogo. El *mitraísmo* era parecido al cristianismo en muchos aspectos, por ejemplo en las ideas de humildad y amor fraternal, bautismo, rito de la comunión, utilización de agua bendita, adoración de los pastores en el nacimiento de Mitra, veneración de los domingos, considerar el 25 de diciembre (fecha del nacimiento de Mitra) como día santo, y la creencia en la inmortalidad del alma, el juicio final y la resurrección.

Figura 12: *San Apolinar en Classe. Detalle de calota absidal*

Este *moscóforo* será la primera imagen de Cristo, hasta que sufra la transformación de su iconografía que lo transformará en el togado *Pantócrator*, de aspecto barbado como un intelectual judío ataviado como Senador Romano, o como un Emperador en *Maiestas*. Durliat agrega a estos motivos la referencia a pavos reales, palomas, ciervos y leones de innegable origen bizantino. ([20]) (Figura 1y 7)

A partir del S III y más llegando al siglo IV, la fuerza espiritual que provenía del Oriente, sobre todo de los Padres Capadocios y del floreciente movimiento monástico en Egipto, encendieron con nuevas luces las mentes occidentales respecto del fenómeno de la Fe y el contacto con la divinidad, motivando una fuerte producción de textos sapienciales y devocionales de hondo contenido litúrgico, moral y político o filosófico: las obras de Antonio, Pacomio, Macario, Atanasio y San Simeón el Estilita escribieron o inspiraron a escritores que generaron una profunda piedad y los llamados movimientos *apotácticos* ([21]) Ya desde más de un siglo antes, los apologistas escribían obras cristianas para lectores no cristianos en medio de ocasionales persecuciones con un sentido ampliamente justificatorio y con un estilo didáctico y filosófico. En estos textos apelaban a la *paideia* de los gobernantes del Imperio para contrarrestar las acusaciones de ateísmo y canibalismo que pesaban sobre los cristianos, por no adorar los Dioses del Estado, ni la figura imperial y por "comerse" al Dios en el Sacrificio de la Misa y beber su sangre. ([22])

[20] DURLIAT, *op. cit*., pág. 20. También hace un interesante recorrido por las tendencias artísticas de los diferentes pueblos europeos de la Tardoantigüedad.

[21] El término *apotáctico*, o renunciante, estaba aplicado a todo matrimonio virginal y también designaba a los que practicaban la ascesis y renunciaban a la vida en la sociedad humana, ya sea en el desierto, en sus propias casas o en las comunidades cerradas como los conventos. En: LACARRIÈRE J., *Los hombres ebrios de Dios*, Barcelona 1964, pág. 264. Otro estudio sobre los movimientos monásticos y anacoréticos del Oriente en el Siglo IV es el de MARROU H.I., *L´Eglise de l´Antiquité tardive*. 303-604, Paris 1985.

[22] JAEGER W., *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México 1998. Cuando el autor intenta acercar a un concepto de *paideia*, debe remitirse al marco cultural que las personas tenían según su origen social, étnico y aún religioso. Así, la *paideia* clásica era el cúmulo de los *Logói* o conocimientos clásicos con los que era imprescindible operar social y culturalmente. La *paideia* judía incorporaba otros elementos demasiado exóticos pero no menos atrayentes para los romanos, como la *kabalá* y la concepción de la historia; mientras que la sumatoria final de estos aspectos confluirían en la *paideia* cristiana, con un amplio sentido universal y trascendente, cosa que sumaba las particularidades romanas /

Fueron estos Padres del S IV quienes enunciarán una serie de afirmaciones que asignarán a la pintura cristiana una función de libro de imágenes que cuenta a los fieles lo que la palabra podría decirles por su parte. Basilio de Cesarea (329?-379) expresó que "*...lo que la palabra pegunta al oído, la pintura muda lo muestra por la imitación"*; siguiendo la tradicional máxima ciceroniana: "*Poema loquens pictura, pictura tacitum poema"* ("La poesía es una pintura que habla, la pintura un poema mudo").

El hermano de Basilio, Gregorio de Nyssa, expresaría una verdad fundamental para el desarrollo del arte religioso medieval: "*Como un libro parlante... la pintura muda hable en el muro"*. Dos siglos más adelante, Gregorio el Magno, concluiría: "*Se emplean las pinturas en las iglesias para que los iletrados lean mirando en los muros lo que no pueden leer en los libros"*.

Figura 13: *San Vital. Mosaico de Justiniano en el Coro. Vista general*

Finalmente, especificaremos algunas notas respecto de aspectos técnicos de la realización de los mosaicos, generosa técnica importada desde el Oriente y que ha servido de fuente documental para nuestra investigación, a la vez que para dejar fijos sobre paños murarios, mensajes iconográficos de índole religiosa. ([23])

Para la fabricación de mosaicos bizantinos el primer paso consistía en aislar o mejor dicho, impermeabilizar con resina o betún, los muros en donde serían colocadas con varias capas de

clásicas y judías con incorporaciones propias. *La Carta a los Corintios* y *El Pedagogo* de San Clemente son el epítome de esta idea. Orígenes es otro importante "*traductor*" de filosofía clásica y conocimientos paganos en contenidos cristianos. Un importante análisis de la obra de Clemente y el marco cultural de su época es el de BLÁZQUEZ J.M., *Intelectuales, ascetas y demonios al final de la Antigüedad*, Madrid 1998. Respecto de la "*aplicación*" de la *paideia* y su importancia en la sociedad romana, es imprescindible BROWN P., *Power and peresuation in Late Antiquity*, The Universitiy of Wisconsin 1992.

[23] Resulta muy útil el texto de LING R., *Ancient mosaics*, Princeton Universitiy Press 1998.

argamasa. La primera capa, compuesta de cal apagada, arena o ceniza volcánica, era pesada y se le agregaban diferentes materiales como polvo de ladrillo. Para una mejor adherencia en ciertas áreas, como las cúpulas, se insertaban grapas o clavos sin cabeza.

En las capas subsiguientes se procuraba que este material fuese cada vez más fino para lo cual se le agregaba polvo de mármol. Una vez aplicada una capa se le dejaba fraguar y se humedecía para permitir una mayor adherencia a la siguiente. La última capa, en donde se incrustarían las teselas, solamente se aplicaba en espacios reducidos para evitar su endurecimiento antes de poner las teselas.

Los artistas modificaban las superficies de las paredes, dando a cada tesela un ángulo de inclinación distinto, lo que producía efectos luminosos diferentes dependiendo de la reflexión de la luz sobre los muros (esto es conocido como "contorneado"). Para confeccionar las teselas se usaban diferentes materiales: mármol blanco para ciertas vestiduras, piedras de colores o, más generalmente, el vidrio, el cual era necesario fabricar. Este se obtenía de la fundición a altas temperaturas de una mezcla de arena, especialmente fina, a la que se le agregaban óxidos de potasio y de calcio y la tierra del color requerido. El vidrio fundido se vaciaba sobre largas placas de metal. Una vez frío, se cortaba en pequeños cubos, cuyas dimensiones no excedían de 2 cm. por lado. La cara por donde se hizo el corte es la parte visible, ya que cualquier defecto en su superficie aumenta la luminosidad y el brillo.

Figura 14: *Detalles del mural de Justiniano*

Para las teselas doradas o plateadas, estando aún caliente el vidrio, se aplicaba manualmente en una de sus caras, una finísima hoja de oro o plata y se vertía cristal fundido sobre la hoja de metal quedando este perfectamente bien sellado y protegido contra cualquier alteración.

Las teselas doradas colocadas en una superficie lisa producían un efecto metálico, por lo que para aminorar esa impresión, los cubos de las teselas se colocaban de lado semejando una superficie ondulada. El diseño de los mosaicos bizantinos era generalmente de carácter religioso y se basaba en temas bíblicos. Los artistas, como en la pintura, permanecían fieles a normas dictadas por las más altas autoridades eclesiásticas y por lo tanto carecían de libertad para la selección e interpretación de los temas, a cambio están inmersos en un fascinante simbolismo.

Hechos ex profeso para ser admirados a distancia, ya que generalmente están colocados a gran altura, como lo pueden estar las bóvedas, el ábside, etc. tienen características muy específicas como lo son sus llamativos colores, muy vistosos pero carentes de sombras y tonalidades; sus imágenes estilizadas, colocadas o mejor dicho, inmersas en un fondo dorado y especialmente, su austeridad, que los diferencia de cualquier otro estilo. (Figuras 2, 3 y 4)

Elaborar el mosaico, propiamente dicho, era una tarea sumamente delicada, debiendo tomarse muy en cuenta los "*intersticios*" que son los pequeños espacios entre las teselas y que

juegan un papel fundamental en la elaboración del mosaico y en el efecto final del mismo. Las teselas se colocaban una a una en una superficie adherente, como cemento o yeso, siguiendo cuidadosamente el diseño y generando el "*contorneado*", técnica que aumenta el brillo, textura y magnificencia del conjunto, por agregar "ondas" o discretos relieves a las figuras, que provocan reflejos diferentes según el ángulo desde que lo mire.

Para concluir la colocación, el artista mayormente capacitado o Jefe de la Obra era el encargado de elaborar las cabezas y rostros de las imágenes y esta labor se hacía al final por la razón que esgrimían los artistas: Cristo hizo su más importante obra, al hombre, en el último día de la Creación.

Figura 15: *San vital. Mosaico de la Emperatriz Teodora en el Coro. Vista general*

I I I : LOS OBISPOS DEL SIGLO IV. UNA CONSTRUCCIÓN

> *"Pero déjale estar, dijo el obispo, y únicamente ruega por él al Señor, que él mismo con sus lecturas descubrirá la naturaleza de ese error ya la gravedad de su impiedad"*.
>
> SAN AGUSTÍN, *Confesiones,* III: XII.

> *"Y llegué a Milán, al obispo Ambrosio, uno de los más eminentes y de universal notoriedad [...] Acogióme con gesto paternal aquel hombre de Dios y se felicitó de mi peregrinaje por el extranjero con una caridad muy digna de un obispo"*.
>
> SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, V: XIII.

Con el Edicto de Milán del 313, se abría una nueva época para la Iglesia. A partir de ese momento se sintió triunfante, pues, de estar oculta y perseguida, pasó por ser tolerada y finalmente, un siglo más tarde, convirtió al Catolicismo en religión oficial del Estado Romano, transformando en herejía al viejo politeísmo romano.

En ese marco y para su propia propaganda, el cristianismo echó mano de los recursos iconográficos que le dejaba servidos Roma: estaba surgiendo un arte monumental cristiano, donde la figura entronizada de Cristo semejaba la de un Emperador con todo su fasto, influido por corrientes iconográficas orientales, adquiriendo el aspecto de un *Basiléus* que preside el Universo.

Los períodos *constantiniano* y *justinianeo* serán pródigos en pinturas monumentales y mosaicos (altamente simbólicos y figurativos), más que en esculturas. Los templos se erigirán como representaciones del Cosmos en miniatura y estarán cargados de profundos significados y simbolismos: cada uno será un poco el *omphalos mundi.*

Figura 16. *Detalle del Mural de Teodora*

En ese ombligo del mundo, se conectan las fuerzas del mundo con las de la divinidad, y no es casual que muchos templos cristianos estén asentados sobre centros de adoración pagana precristiana, además de las tumbas de mártires o santos, orientado el ábside hacia el Este, en consonancia con la ubicación geográfica de Jerusalén. ([24])

En cada Sede episcopal, una cátedra era el centro de poder y cultura, recreando un círculo semejante a una Corte Imperial en miniatura: cada Obispo era un árbitro insustituible y juez en muchos casos en su propia diócesis, a la vez que controlaba las posibles herejías que se iban gestando ocasionalmente. Este hombre de Iglesia, muchas veces de origen rústico o de prestigiosas familias paganas y devenido cristiano, deberá reunir una serie de requisitos para poder incorporarse a la carrera que lo posicione frente a una Sede, aprovechando su "entrenamiento" como oficial romano del yacente Imperio dentro del *Cursus Honorum.* El hecho de incrustarse en la cúpula eclesiástica le permitió continuar una carrera que lo reacomodó en una nueva dimensión administrativa, política y cultural que nada tiene que despreciar a la antigua carrera romana republicana, pero ahora abocado a la tarea de construir el poder de la Iglesia desde

[24] Un par de estudios respecto de la erección del templo como representación del Cosmos en la Tierra, son el clásico ELIADE M., *Tratado de historia de las religiones*, México 1996 y DIEZ DE VELASCO F., *Hombres, ritos, dioses. Introducción a la Historia de las religiones*, Madrid 1995.

adentro, contribuyendo con su experiencia y conocimientos a la edificación dogmática y política del poder y doctrina eclesiástica. San Ambrosio, era hijo de un Prefecto, San Juan Crisóstomo, de un jefe militar, San Agustín, *rétor* en Hipona ([25]), provenía de una familia curial, Atanasio, Antonio, Basilio y su hermano Gregorio de Nyssa y el mismo Clemente de Alejandría (luego Santos) eran de origen pagano y ligados al comercio o a la administración imperial, pero todos con muy sólida formación cultural clásica ([26]).

Figura 17: *Detalle del Mosaico de Teodora. Cortesanas*

Para Marrou, la segunda mitad del S IV fue la "*Edad de Oro de los Padres de la Iglesia"* ([27]) y si bien, para su representación iconográfica pueda utilizar elementos plásticos que provengan del paganismo, necesitará una realización novedosa y que le sea propia, reelaborando a la vez propia imagen de la *maiestas* (ahora *maiestas Christi* en vez de *imperial*) la que, aunque subrogada a la de Cristo, tiene un alto grado de autonomía.

Haciendo referencia a Peter Brown ([28]), puede decirse que dado el encuentro "energético" entre dos mundos: lo "*alto*" y lo "*bajo*", se entrecruzan dos dimensiones en la superficie terrestre, la humana y la divina; generándose espacios que limitan entre sí que se superponen e influencian mutuamente.

Así, dentro de la región de lo "alto" pueden darse el imperio de una dimensión divina iluminada por la Gracia y una serie de componentes que el neoplatonismo realza en colorido y magnificencia ideológica.

25 Respecto de algunas obras de los primeros Padres de la Iglesia: SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, México 1998 ; *Obras completas de San Agustín*, Madrid 1965-1995, varios tomos y PL; SAN AMBROSIO DE MILÁN: *Sources Chrétiennes*, 179 y 239, Paris 1977 y en PL; *Padres Apostólicos: la didaché o de los doce apóstoles. Cartas de San Clemente romano. Cartas de San Ignacio mártir. Carta y martirio de San Policarpo. Carta de Bernabé. Los fragmentos de Papias. El pastor de Hermas*, (Ed. Por Daniel Ruiz Bueno) Madrid 1950, o SAN ATANASIO, *Antoine le Grande, père des moines. Sa vie, par...*, París 1989.

26 Un interesante estudio sobre Ambrosio de Milán y otros personajes de relevancia de los siglos IV a VI: CLÉVENOT M., *Le triomphe de la Croix*, Paris 1999, col. *Les hommes de la Fraternité. IVe. et Ve. Siècles*, T. III.

27 MARROU*, L´Eglise*.., cit., pág. 88: Es así ya que..."*c´est alors qu´ont vécu les plus grands parmi les écrivains et penseurs de l´antiquité chrétienne, et cela dans l´Orient grec comme dans l´Occident latin, presque tous les maiores doctores que nous vénérons dans l´une et l´autre églises*".

28 Entre otras, *El mundo en la Antigüedad Tardía (De Marco Aurelio a Mahoma)*, Madrid 1989; *El primer milenio de la cristiandad occidental*, Barcelona 1997; *Le cult des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*; Paris 1984 ; *L´autorité et le sacré*, Paris 1998 ; *The rise and functions of the holy man in late antiquity*, en "JRS", 61 (1971) ; *L'essor du christianisme occidental. Triomphe et diversité, 200-1000*, París 1997 o *Agustín de Hipona*, Madrid 1970.

Dentro de esta luminosa región, Dios y la Corte Celeste rigen los destinos del mundo, que a los ojos de la creciente cristianización del pueblo y sectores sociales y culturales más elevados (tradicionalmente deístas e incluso, monoteístas, aunque aceptando la división de lo Uno en múltiples partes de sí a través de los dioses del Panteón), se convierte en segura salvación para los males de un mundo dominado por la maldad y las "travesuras" del demonio, ahora en la presencia estigmatizada de los viejos dioses romanos.

Figura 18. *Cátedra de Maximiano. Detalle de frontal*

Es dentro de esta región, donde sólo los elegidos llegan a la Contemplación y hasta comienzos del siglo IV, el seguro pasaporte que franqueara el acceso lo había constituido el martirio. De esta manera el mártir, que por su fe había ofrendado la vida, se transformaba en el último eslabón dentro de la escala jerárquica a los ojos terrenos: muchos de ellos habían alcanzado la palma no hacía mucho tiempo, tenía familia aún viva y su tumba podía estar cerca de las *domus ecclesiae* donde se realizaban ritos y lecturas.

Inconmensurablemente envidiable su suerte para un común gentío ávido de *salvatio*; el mártir representaba un árbitro seguro dentro de una ambigua relación entre Dios y los hombres ya que el común no dejaba de practicar una importante gama de ritos paganos, para definirse completamente. Es dentro de ese caos ordenado, donde su rectora presencia guía en la fe al cristiano y le aporta las energías necesarias para continuar en la construcción de su fe; le da garantías de un *ultramundo* precioso, de una *salvatio* segura testificando con su entrega la certeza de una alianza renovada.

Figura 19. *Cátedra de Maximiano. Dos vistas frontales*

El otro lado de la ecuación, nos muestra al mundo de lo “bajo” presidido por todas las aflicciones de un orbe que amenaza con sumergirse en la decadencia y destrucción. Esta situación, hija de una crisis monumental interna a todos los estratos de la administración imperial y germen de otra mortal aún por llegar un siglo más tarde, provoca pavor en las crédulas almas de la naciente cristiandad y en las no menos piadosas paganas de una *romanitas* no muy segura de si los dioses pueden ya prestar algún servicio. Esta percepción de lo “bajo” encarnado en una profunda *humanitas* devenida cristiana está necesitada de un reaseguro que

haga válida la experiencia vital, lo que de providencialmente encuentra en el testimonio dejado por el mártir, pero choca con el abismo insalvable del paso al otro mundo.

La *Paz de la Iglesia* trajo para los cristianos, un bálsamo para sus creencias, en virtud de la permitida práctica de su culto en medio de una sociedad politeísta, pero acarreando una problemática que parecía mediatizar la relación entre Dios y los hombres: el ciclo del martirologio aparentaba hallarse definitivamente cerrado, con lo que la grey debía encontrar en medio de la construcción "diurna" de la Iglesia otros elementos para la continuidad del lazo con lo "alto".

Figura 20. *San Apolinar Nuevo. Vista general*

Creemos que un rotundo puntal a la solución de esta problemática lo dio San Agustín en *De Civitate Dei*, donde postula la existencia de una lucha entre dos ciudades: la *Jerusalén Terrena*, receptora de la estirpe de Caín, envilecida por la búsqueda de la felicidad a través de las riquezas, la carne y el poder; encarnada en los ruidosos y pasajeros estados de la Antigüedad, autodestruyéndose por su propia corrupción.

La otra ciudad es la *Ciudad de Dios*, que comienza su historia en el Antiguo Testamento con los Profetas, los Santos de Israel y continúa en los buenos cristianos seguidores del Evangelio: una *Jerusalén Celeste* de raigambre platónica y poseedora de la Luz, la idea de *Bien* y la *Perfección*: era en definitiva, la Iglesia.

Semejante contraposición incluida en tan orgánica obra no puede sino necesitar una mano maestra en su escritura y luego decodificadores que hagan llegar al pueblo la interpretación de las ideas básicas contenidas en ella.

Figura 21. *San Apolinar Nuevo. Pared derecha y mosaico de santos mártires*

Mientras que en el reino de las alturas, el orden y la gracia por sobre las ánimas y los mártires son los beneficiados con un pasaje directo a la Contemplación, siendo árbitros entre humanos y Dios en una relación concretizada a través del rito; en el reino de lo "bajo" reina la esperanza de alcanzar la Perfección a la vez que la inmediata imposibilidad de realizarlo. Es en este mundo, en el "más acá", donde la cadena de transmisión de la Gracia quedaría un tanto difusa e inconclusa para ser eficiente: así, si el mártir es el primer escalón desde el "más allá" hacia "lo alto"; quien ocupe ese primer escalón desde la cúspide del "más acá" hacia "lo bajo"", debería ser el obispo, además de representar como intermediario válido y necesario un orden jerárquico terreno puesto en imitación del Orden Celeste.

Figura 22: *San vital. Vista de la cúpula*

Así, cierra el círculo salvífico: los cristianos serán "arriados" por el pastor / obispo hacia los campos de la Esperanza y la Luz, demarcando con su actividad la tarea que el mártir dejó inconclusa; pues será el obispo quien resuelva pragmáticamente la presunta ambigüedad del mensaje de salvación. Operará como una suerte de fusible entre ambos mundos a través de la palabra o de sus textos, intentando conjugar en su persona / cátedra el entrecruzamiento de las cuatro dimensiones antes descriptas y anclando un mensaje en la población que lo posiciona como intérprete necesario e incluso como poseedor de alguna de las llaves de las puertas de la Ciudad de Dios. (¿Acaso Pedro, también obispo, no poseía las llaves del Cielo?). Las grandes basílicas erigidas a partir del S IV y más en el V y el VI, son verdaderos testimonios del poder que los obispos empezaron a acumular una vez "cerrado" el ciclo del martirologio y desalentada la vocación de *mártir fútil*, regenteando una

importante cantidad de reliquias de santos y mártires, distribuyendo dones y limosna, construyendo la Doctrina y combatiendo las herejías que azotaban al Catolicismo. ([29])

Tomaremos dos como ejemplo de la construcción de la imagen del obispo en su Sede y de la importancia del mensaje iconográfico para realzar algún contenido determinado: *San Vital* (Figuras 5 y 6), *San Apolinar Nuevo* (figura 8 y 20), ambas en Ravena y *San Apolinar* en Classe, en las afueras de la misma ciudad (Figuras 9 a 12).

Krautheimer y Beckwith ([30]) nos informan respecto de la construcción y advocación de San Vital en Ravena: iniciada su construcción en torno del 521 con el obispo Eclesio, que fue concluida y consagrada en el 547 bajo el arzobispado de Maximiano ([31]).

---

29 Para el siglo V puede hablarse de un *Catolicismo* con cierta propiedad analítica, mientras que hasta el siglo IV, podría hablarse de *cristianismo* y *cristianismos*, dada la profusión de visiones y corrientes internas que fueron gestándose y que el *Catolicismo* se encargó de neutralizar.

30 KRAUTHEIMER, *op. cit.* y BECKWITH, *op. cit.*

31 Es interesante analizar el caso del origen de la iglesia de San Apolinar y su onomástico. Los antiguos martirologios indican que San Apolinar fue el primer obispo de Ravena, en el norte de Italia, y que murió mártir, según parece, a fines del siglo II. Pero estas mismas noticias y otras que sobre él se nos transmiten están envueltas en el misterio y rodeadas de multitud de leyendas. Lo más seguro respecto de este Santo, es que San Pedro Crisólogo, obispo de Ravena en la segunda mitad del siglo V (432-452), nos dice en un sermón (128; PL 32, 552) que Apolinar fue el primer obispo de Ravena y el único mártir de la ciudad (aunque hay autores que no sostienen esto, sino que a pesar de los tormentos a los que fue sometido, sólo llegó a la categoría de Confesor, muriendo santamente, pero no de martirio). Por otra parte, según una fórmula de juramento usada en Ravena desde fines del siglo VI, transcrita por San Gregorio, aparece claramente que entonces se daba comúnmente a San Apolinar el título de mártir. Por lo demás, los martirologios posteriores, a partir de este tiempo, transmiten constantemente la noticia de que San Apolinar de Ravena murió mártir. Asimismo se admite generalmente que es el obispo más antiguo y Ravena la primera diócesis de la alta Italia. Y con esto entramos en terreno plenamente histórico, del que poseemos abundantes noticias. A partir del siglo VI San Apolinar se constituye en un santo sumamente venerado en la Edad Media, a medida que la ciudad de Ravena iba ganando en significación, estableciendo una verdadera competencia con Roma. Consta, en efecto, que ya desde el año 500 San Apolinar goza de gran veneración en toda la llanura del Po, por lo cual su nombre es incluido en el canon del rito ambrosiano. Durante el gobierno del obispo de Ravena, Ursus (534-538), se construye en honor de San Apolinar una iglesia en Classe, en las afueras de la ciudad. Un rico banquero llamado Julián contribuye a su extraordinaria magnificencia, y su consagración, verificada con gran pompa en 549 por el obispo Maximiano, marca el principio de una nueva era para Ravena; pues, realizada por Justiniano I (527-565) la conquista del sur y centro de Italia y constituida Ravena en capital de este territorio bizantino, se inicia el período de grandeza de esta ciudad. Desde entonces una de sus tendencias es ofuscar en lo posible la grandeza de Roma, a lo cual contribuyen eficazmente los emperadores bizantinos desde el Oriente, con su constante oposición a los Romanos Pontífices.
Ahora bien, una de las bases sobre la cual se funda la exaltación de Ravena en competencia con Roma es su primer obispo San Apolinar y la gran basílica levantada en su honor en Classe. Por eso, como Roma posee en la basílica Constantiniana el sepulcro de su primer obispo, San Pedro, también se comienza a honrar con gran veneración el sepulcro de San Apolinar, llevado con toda pompa por el obispo Maximiano a la nueva basílica, trasladándolo a ella juntamente con el sarcófago o arca primitiva. Así lo atestigua una inscripción, conservada todavía en nuestros días en la nave lateral. Por ella se puede comprobar este doble hecho: por una parte, la presencia del cuerpo de San Apolinar en la nave lateral de la basílica, y, por otra, la traslación del mismo verificada por el obispo Maximiano. Sobre esta base, se continuó trabajando por la grandeza de Ravena y de su Obispo Santo. Como los emperadores bizantinos estaban interesados en difundir su culto en Roma, hicieron erigieron dos capillas en la misma basílica de San Pedro en honor de San Apolinar: la primera, ya a principios del siglo VI; la segunda, entre los años 625 y 638. Entretanto continuaba el esfuerzo que hacía Ravena por enaltecer la veneración del Santo. Así, su obispo Mauro (642-671) verificó un nuevo traslado de su sarcófago, colocándolo en el centro de la iglesia y esculpiendo sobre láminas de plata la historia del mártir, y, como complemento de toda esta campaña de exaltación de San Apolinar, surgió en este tiempo la leyenda en torno suyo, la Pasión de San Apolinar. Entre las fuentes ravenenses sólo la Passio Sancti Apollinaris (*Biblioteca hagiográfica latina*..., Bruselas 1898-1901, 623) insiste en el hecho del martirio. Esta Passio, a la que se concedía gran antigüedad y crédito por estar redactada se decía por el inmediato sucesor de Apolinar, afirma que éste fue enviado a ocupar la sede episcopal ravenense por el mismo San Pedro Apóstol. Este documento, sin embargo, no parece haber sido escrita con anterioridad al S VII y la crítica ha demostrado cómo deja ver motivos polémicas en la lucha de Ravena por su autonomía frente a Roma y Milán. Para confirmar definitivamente sus derechos de preferencia la basílica de San Apolinar in Classe, hizo realizar un reconocimiento solemne de las reliquias del Santo en 1173 durante el pontificado de

Este personaje se hizo construir una pieza exquisita para su uso como Pastor: la *Cátedra Ebúrnea*; un trono de marfil de incomparable factura que sintoniza perfectamente con la riqueza del templo.

La planta del mismo se inscribe en un octógono, con un espacio central abovedado y delimitado por ocho pilares sobre los que voltean arcos de medio punto, rodeado por un deambulatorio por encima del cual discurre una tribuna.

Figura 23. *San Apolinar Nuevo. Detalle de procesión de Vírgenes*

Figura 24: *San Apolinar Nuevo. Detalles de ambas procesiones*

Siete nichos se abren entre los pilares del baldaquino central, que se proyectan en el anillo del deambulatorio, mientras que el octavo lado está ocupado por el presbiterio cuadrado y el ábside saliente y más bajo que atraviesa la zona del deambulatorio y de la tribuna. Flanquean este ábside poligonal dos torrecillas rectangulares seguidas de sendas capillas circulares, provistas cada una de ellas de un absidiolo rectangular. En el lado occidental hay un nártex rectangular, absidiado en ambos extremos, dispuesto en posición oblicua, tangente en uno de los vértices del octógono que permite la colocación, a los lados del espacio interior resultante, de dos torretas, en una de las cuales se encuentra ubicado el *campanile* y en la otra la escalera que da al gineceo. Asimismo, esta posición del nártex, permite la colocación de un doble acceso al interior tras los dos tramos triangulares que restan entre éste y el polígono, de ellos el de la izquierda da al tramo opuesto al presbiterio, y el otro al tramo contiguo. Antecede al nártex un atrio porticado en tres de sus lados

---

Alejandro III (1159-1181). De nuevo, en 1511, en tiempo de Julio II (1503-1513) se efectuó otro reconocimiento oficial al mismo tiempo que se renovaba el sepulcro del altar mayor.

A medida que la ciudad iba tomando importancia por ser la sede en Italia del exarca, busca su autonomía religiosa frente a la sede romana hasta querer competir con ella. Un punto de partida para ello será afirmar la antigüedad de su sede y las relaciones de su primer obispo Apolinar con el apóstol Pedro. Otra apelación a estas relaciones se dará en la polémica contra la jurisdicción milanesa. La fecha de la muerte de Apolinar, celebrada en Ravena con gran solemnidad (Reg. Greg. V, 11), está registrada en el Martyrologium Hieronymianum el 23 de julio.

De: MARTIROLOGIUM HIERONYMIANUM, 391-92; AGNELLUS, *Liber Pontificalis*, ed. A. Testi Rasponi, en *Rerum ltal. Scriptores*, Il, III, vol. I, Bolonia 1924, págs. 16-28, 178, 196. DELEHAYE H., *L'Hagiographie ancienne de Ravenne*, en "Anal. Bollandiana", 47 (1929), págs. 1-30; FARABULINI, *Storia della vita e del culto di S. Apollinare*, Roma 1874; VILL. E., *St. Apollinaire de Ravenne*, Estrasburgo 1936; LUCCHESI G., *Note agiografiche sui primi vescovi di Ravenna*, Faenza 1941; ZATTONI G., *La data della «Passio S. Apollinaris» di Ravenna*, Turín 1904; LUCCHESI-S. ORIFNTI, *Apollinare*, en "Bibl. Sanct.", 2, págs. 237-248.

que es uno de los accesos al edificio. Las otras dos entradas con las que cuenta están situadas a los lados de las capillas mencionadas anteriormente. En su interior domina la unidad y la diafanidad. (Ver planta en figura 6)

Figura 25. *San Vital. Mosaico de Teodora in situ*

La esbeltez de sus arcos, unido a la ausencia de entablamento, confieren al conjunto una gran verticalidad. Alrededor del octógono central corre la galería baja, conservando también planta poligonal que se traduce al exterior, y encima de ella, tribunas para el gineceo. La zona del deambulatorio y la galería están cubiertas mediante bóvedas de crucería que en su origen eran de madera. (Figura 6) La cúpula es alta, está elevada no sólo por piso de galerías, sino también por el tambor que va sobre los arcos. A pesar de las restauraciones posteriores, éste conserva la forma octogonal y tiene una gran ventana en cada lado, enmarcadas cada una de ellas por arcos de medio punto, a partir de cuyas claves comienza la curvatura de la cúpula. ([32]) (Figura 22)

Los mosaicos de San Vital contienen un programa iconográfico muy completo y fue realizada probablemente por artistas de formación oriental y occidental. Se ha visto un primer estilo de tendencia impresionista y expresión muy libre en los mosaicos que revisten el presbiterio dentro de la tendencia estilística y técnica romana y otro más abstracto que se plasma en el ábside. Las composiciones aquí están en relación con las concepciones orientales; las figuras, muy frontales, no tienen volumen, igual que el espacio está al margen de la tridimensionalidad. (Figuras 29, 30 y 35)

Sin embargo, el empleo de materiales preciosos como oro o nácar en la composición nos habla de un nuevo concepto de la obra, considerada como un objeto de valor por sí mismo. En síntesis, en San Vital encontramos una vitalidad y creatividad extraordinarios que hacen revivir temas clásicos a la vez que crean otros nuevos, revitalizando así la época teodoriciana.

[32] La planta octogonal de San Vital tiene su antecedente en los grandes mausoleos imperiales de la Antigüedad, como el de Diocleciano en Spalato; éste era octogonal al exterior y circular al interior y coronado con una cúpula. Estos mausoleos no eran simplemente tumbas, eran *heroa*, templos funerarios destinados a conmemorar la muerte del emperador y rendirle honores. Los *heroa* habían tomado de los edificios religiosos, como el Panteón de Roma la planta circular, los nichos envolventes, la cúpula celestial y el vocabulario arquitectónico. Pero el antecedente directo de San Vital parece ser la iglesia llamada *El Octógono Dorado* de Antioquía. Se conservan descripciones de su aspecto: de ocho lados, iba precedido por un *nártex* de dos pisos cubierto por una techumbre dorada, su núcleo central estaba envuelto por naves de dos pisos, deambulatorio y tribuna, de las que se separaba mediante columnas y nichos. Fue construido en época de Constantino, sus contemporáneos debieron de encontrar natural el adaptar la planta de los mausoleos imperiales a la conmemoración de Cristo. En la época de su construcción San Vital fue una excepción en la producción arquitectónica de Ravena, donde la basílica italiana era la norma. Siglos después, en 787, sería visitada por Carlomagno quien la utilizaría como modelo para la construcción de su Capilla Palatina de Aquisgrán. Véase CONANT K., *Arquitectura carolingia y románica*, Madrid 1982 y el clásico PANOFSKY E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid 1975.

En el ábside, un joven Cristo entronizado y sin barba, de cabello corto, con púrpura imperial, nimbo en forma de cruz, sentado en *Maiestas* sobre un orbe y está siendo asistido por dos arcángeles: San Gabriel que presenta a *San Vital* y San Miguel al obispo *Eclesio.* (Figuras 27 y 28)

Figura 26. *Izquierda y centro: San Apolinar en Classe. Mosaicos - retratos de San Apolinar y el obispo Ursus. Derecha: San Vital. Retrato del obispo Maximiano*

A la derecha de Cristo, San Vital, vestido con traje de corte, con túnica de charreteras y cenefas bordadas y la clámide de sedas tejidas en las fábricas palatinas recibe una corona con las manos cubiertas respetuosamente en su clámide, mientras que a su izquierda el obispo presenta en ofrenda una maqueta de la iglesia.

La escena se enmarca en una terraza por sobre la cual se ven nubecillas alargadas y debajo del orbe vemos la tierra con flores, sobre la que se apoyan los arcángeles, el santo y el obispo. De ésta salen los cuatro ríos del Paraíso y a los costados, sobre las enjutas del arco, se representan las ciudades de Belén y Jerusalén.

Figura 27: *San Vital. Conjunto de la calota absidal*

El tema de las otras escenas del presbiterio es eucarístico en su conjunto. En el tímpano izquierdo del presbiterio, Abraham recibe a los tres ángeles bajo el roble, en Mambré, y se dispone a sacrificar a Isaac. (Figura 30) En el sacrificio, el carnero vuelve la cabeza hacia Abraham, y la mano de Dios aparece entre las nubes mientras Isaac espera sobre el altar.

En las enjutas hay a la izquierda una representación de Jeremías y en la derecha se ve a Moisés recibiendo las Tablas de la Ley, mientras al pie del monte Sinaí le esperan las doce tribus de Israel. En la parte superior del tímpano hay dos ángeles que portan un medallón con una cruz adornada con joyas.

En el tímpano de la derecha Abel y Melquisedec hacen sacrificios. (Figura 29) Abel sale de una choza cubierta de paja y ofrece al cielo un pequeño cordero. El altar de Melquisedec tiene sobre la mesa la copa sacramental y los dos panes-hostias, está delante de una iglesia que tiene forma de basílica. La mano de Dios sale de entre las nubes a recibir las ofrendas. En las enjutas, Moisés se desata la sandalia ante la zarza ardiente y cuida de los rebaños de su suegro Jetró. En el otro lado hay una representación de Isaías. En el centro se repiten los ángeles con la cruz y el medallón.

Figura 28: *San Vital. Detalle*

Figura 29. *San Vital: Luneto de Abel y Melquisedec en el Coro*

La bóveda del presbiterio está decorada por un mosaico de volutas vegetales con pájaros, dividida en cuatro por nervaduras formadas por hojas de laurel. En el centro, cuatro ángeles con orbes sostienen una guirnalda central que enmarca al *Agnus Dei*. (Figuras 31 y 32) En el intradós del arco que se abre al presbiterio hay una serie de quince medallones que

representan a los bustos de Cristo (en lo alto, con barba y cabello largo), a los doce apóstoles y a los santos Gervasio y Protasio.

En las paredes entre las aberturas de la galería y la entrada y en los extremos absidales del presbiterio aparecen los cuatro evangelistas con sus animales simbólicos, sentados en las rocas de un paisaje árido, con pequeñas plantas, junto a una fuentecilla del desierto, que comparten con animales para beber. Su parco mobiliario se reduce a un pupitre con los útiles de escribir y un cubo

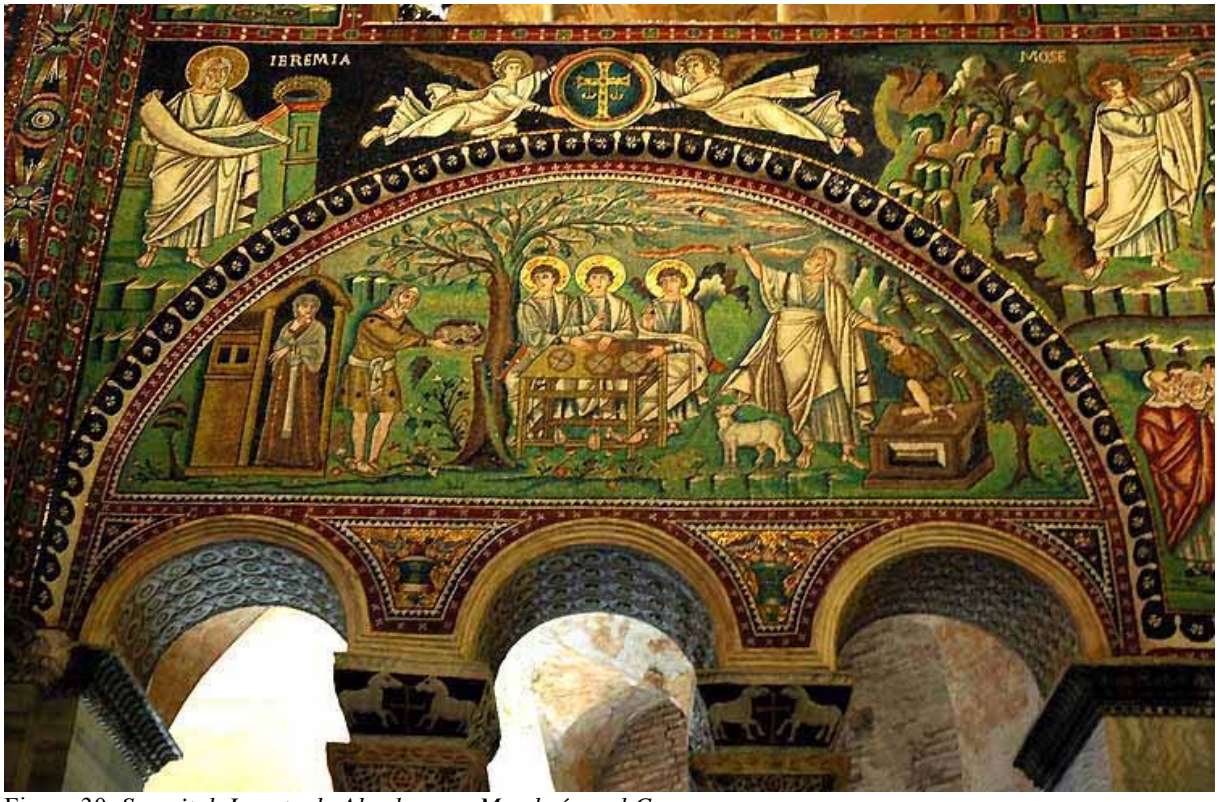


Figura 30. *San vital. Luneto de Abraham en Mambré en el Coro*

para los rótulos.

Entre estas escenas principales hay gran riqueza de motivos ornamentales secundarios: jarrones llenos de fruta, pavos reales, cornucopias cruzadas, flores y acantos habitados por un auténtico zoológico de aves y animales. (Figura 7)

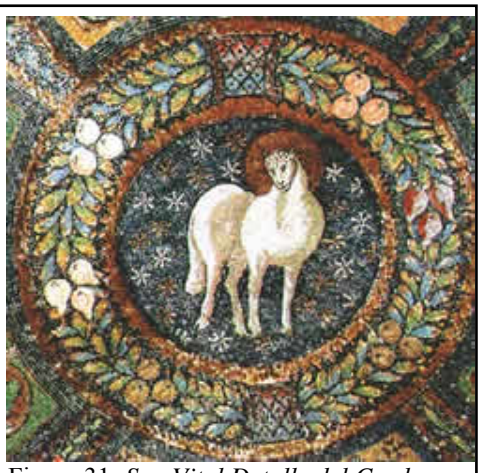


Figura 31: *San Vital Detalle del Cordero*

Completando el ábside, y sobre el presbiterio, a ambos lados, se encuentran dos majestuosos mosaicos con sendas procesiones imperiales: del lado del Evangelio, la de *Justiniano* (figuras 13 y 14), y del lado derecho, el de la Epístola, la de *Teodora* (figuras 15 a 17 y 25). La Epifanía imperial de Justiniano, lo muestra en procesión hacia el altar en una interesante sucesión de personajes: una primera fila de clérigos que portan un incensario, el Evangelio y el obispo Maximiano que lleva una cruz procesional, cuajada de joyas.(Figura 26) Detrás del clero, el Emperador nimbado y coronado, revestido de clámide de púrpura sujetada con una enorme fíbula de oro y joyas, con tres personajes cortesanos (uno de ellos es el ilustre general Belisario, que para el momento de la finalización del mosaico había caído en desgracia frente al Emperador pero era el responsable de haber reconquistado Ravena de manos ostrogodas, estableciendo desde entonces un Exarcado, que en 547 estaba en manos de Maximiano. Esta escena

es un excelente ejemplo de relación entre *imperium* y *sacerdotium*), llevando Justiniano una patena de oro para las ofrendas. Cerrando la procesión, el tercer elemento sostén del imperio; los soldados, que se apiñan en el fondo de la fila y apenas se ven sus rasgos y vestiduras, fuertemente presididos por un escudo que porta uno de ellos con los emblemas del monograma de Cristo (ρχ) (Figura 34). Es de notar, que aunque parecen puestos en fila, se trata de una procesión con gesto dramático y altamente ceremonial, el emperador no tiene mayor altura que los demás personajes y el propio obispo tiene un *titulus* indicando su nombre por sobre su cabeza. No hay indicación de piso ni profundidad de espacio, lo que sugiere la imagen humana y sobrenatural del emperador, vicario de Cristo. ([33])

Figura 32: *San Vital. Techo del Presbiterio*

En el panel de enfrente, (del lado de la Epístola) la Emperatriz también está en procesión con damas de la Corte y dignatarios civiles engalanada con joyas, diadema, *catatheistae* y collar, ataviada con una clámide de púrpura bordada en oro con las figuras de los tres Magos, sostiene un cáliz de oro y es precedida por dos chambelanes Este mosaico no respeta las mismas características compositivas del otro, ya que todas las miradas no están puestas en el fiel ni se nota una marcha ajustada a los pasos de la emperatriz: mientras que hay damas que la miran, otras no lo hacen y sólo las principales coinciden en la mirada con el espectador.

En la escena, las cortesanas enjoyadas y ataviadas de Corte, están bajo un dosel recogido. Se encuentra bajo un posible arco que resalta su majestad mientras que un dignatario que la mira aparta un cortinado frente a ella para que la procesión continúe y pase frente a una fuente de la que surge un chorro de agua. Esta ofrenda imperial realizada por Justiniano y Teodora era un gesto frecuente en aquellos tiempos hacia las iglesias más importantes del Imperio. Su representación se basa en la *oblatio*, tema que responde a una iconografía jurídica con precedentes en Roma, llegado el momento de invocar la acción sagrada del emperador como pontífice máximo. Este cortejo imperial (ficticio, pues parece ser que Justiniano y Teodora nunca visitaron Ravena) perseguiría dos objetivos, por una parte el reconocimiento de la divinidad de Cristo como hijo de Dios; un reconocimiento que negaba la doctrina arriana, y por otra parte trataba de invocar la relación entre Dios y el emperador plasmando

33 Recordaremos que el encargo del edificio data de fechas anteriores a 540, cuando la ciudad es reconquistada por el general Belisario a las tropas ostrogodas. A partir de esa fecha Ravena se convierte en sede de un exarcado en el que el puesto de gobernador lo ocupa el propio obispo; en fechas de la terminación de San Vital lo es Maximiano, quien consagra la iglesia en 547. Por ello, es probable que los paneles en los que se representa al emperador y a su esposa, manifiesten el interés por la reconquista bizantina de Italia, así como el apoyo al virrey Maximiano un candidato imperial, la entrega de regalos a la iglesia de San Vital y la acentuación de las dos esferas de autoridad, el *imperium* y el *sacerdotium*.

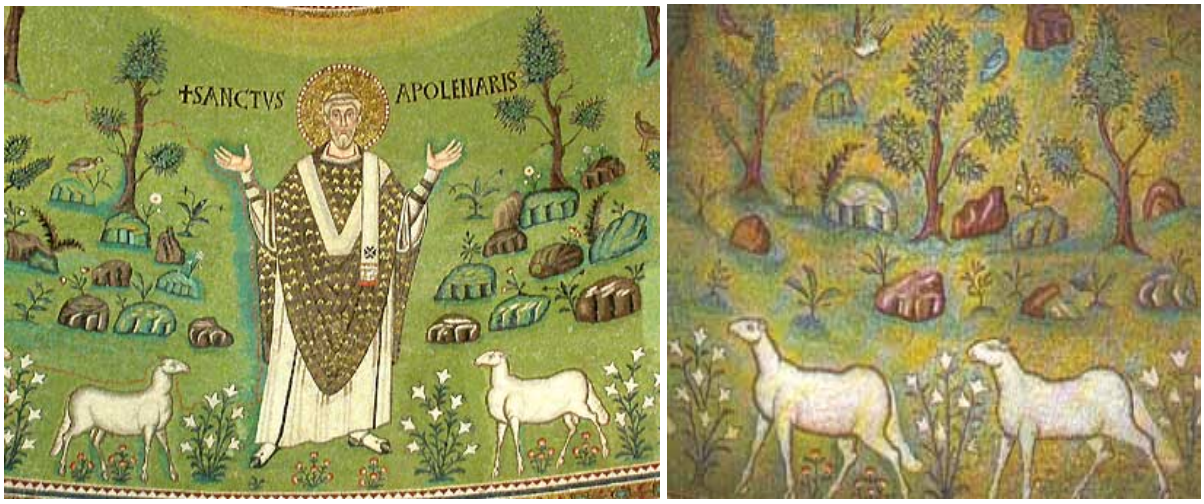


Figura 33. *San Apolinar en Classe. Retrato el Santo y detalle de ovejas*

así una idea que era casi un principio moral: el carácter divino del soberano que dispensa al mundo la gracia divina. Justiniano tendría como misión hacer triunfar en la tierra el reino de Cristo.

Figura 34: *San Vital .Detalle de soldados*

La celebración del Imperio de Justiniano está estrechamente relacionada con el reino y el Imperio de Cristo mostrado en el ábside como el máximo signo del poder: por el trono, el globo cósmico y en la mano el rollo de la Ley con la Sabiduría que gobierna el mundo. Los arcángeles representan la eterna corte de Cristo, eterno en su representación juvenil de su rostro imberbe que lo sitúa fuera del. La figura del soldado mártir Vital y el obispo Eclesio incorporadas a lo intemporal confieren al imperio terreno de Justiniano la idea de un reino sin fin. El arco del ábside con el águila imperial que acompaña el monograma de Cristo y los cuernos de la abundancia que simbolizan la abundancia del Imperio, extraídos de la tradición romana del triunfo imperial que conjuga la dimensión política con la religiosa. En el presbiterio en estrecha vecindad con los cuadros imperiales están las cuatro escenas de la vida de Moisés, el profeta liberador legislador, prototipo de emperador autor del Código de Derecho Civil. Siempre en el presbiterio, la imponente figura de los profetas Isaías y Jeremías del Antiguo Testamento y los cuatro Evangelistas por el Nuevo Testamento, representando el testimonio histórico y de fe de cuanto es ilustrado bajo la unidad de la Iglesia y el Imperio, Imperio y Sacerdocio.

Figura 35: *San Vital. Vista del Ábside desde la galería superior*

En el arco triunfal, Cristo con su senado apostólico y por circunstancias devocionales se añaden los santos Gervasio y Protasio considerados los hijos de San Vital. El aspecto religioso retoma la primacía en lo sublime y celeste centralidad del Cordero del Apocalipsis, Cristo en un cielo de

veintisiete estrellas, número y símbolo terrario-trinitario que reina para la eternidad. Anunciado en el tiempo de la historia providencial profética del sacrificio bíblico de Abel y Melquisedec en la derecha, y Abraham a la izquierda, quien recibe en las figuras de los tres ángeles a la Trinidad, que le anuncia la futura maternidad de su mujer Sara, de la que descenderá más tarde la figura de Jesús.

En el presbiterio central sobre el muro del arco del ábside, las ciudades de Belén y Jerusalén, símbolo la una de los hebreos (*la ecclesia ex circuncisione*) y la otra de los gentiles (*la ecclesia ex gentibus*) unidas en un solo pueblo por Cristo. Entre ellas, sustentado por dos ángeles, el símbolo solar con el Alfa en el centro como Cristo creador del que emanan rayos del mundo cósmico y del universo histórico. (Figura 35)

Figura 36: *San Apolinar in Classe. Detalle de la Cruz en el Ábside*

Evidente triunfo contra los ostrogodos y todos los pueblos bárbaros, que abandonan el imperio, arrianos como son, superados por la fe antiarriana de Justiniano. Este mensaje de triunfo terreno-divino se ve apoyado por la tipología de la planta de la iglesia, la forma es la resultante de la combinación del cuadrado, símbolo de lo terrenal con el círculo, símbolo de lo celestial. El octógono es, dentro del valor simbólico de los números, el símbolo que representa la eternidad. En conjunto, el edificio de San Vital es un "envase" cuyo espacio se expresa como presencia divina, en una compleja interacción de efecto mistérico que suscita el espíritu de Oriente, así como también las doctrinas neoplatónicas de Dionisio Areopagita quien, como reacción al dictado de los sentidos, defendía una visión espiritual dirigida a valorar la esencia de las cosas. Paralelamente, desde el punto de vista histórico se inicia el programa iconográfico con la historia de Abraham, ya que fue el primer personaje del Antiguo Testamento con la promesa de su alianza con el pueblo de Israel. Continúa con Moisés, el receptor de la Antigua Ley. Luego Jeremías planteando que a través de sus profecías son los eslabones entre la Antigua Ley y la Nueva Ley de Cristo y culmina este proceso histórico con el cordero, símbolo de la redención, cuya universalidad queda patente en la Epifanía que se observaba en el manto de Teodora.

Cristo y los evangelistas que aparecen en el arco triunfal, representan a la Iglesia que transmitirá la Nueva Alianza y la Salvación a la Humanidad. A lo largo de este proceso histórico la piedad de los hombres se manifiesta de un modo reiterado: Abraham ofrece a Dios a Isaac; Abel y Melquisedec haciendo sus correspondientes ofrendas; Justiniano y Teodora también haciendo presentes y por último al propio obispo Eclesio ofreciendo la iglesia.

Figura 37. *San Apolinar Nuevo. Detalles del Palacio de Teodorico y del Puerto de Classe*

Respecto de la *Cátedra Ebúrnea* (Figura 18 y 19), esta impactante pieza con la que se dotó al templo en su consagración en el 547, ha llegado a hoy bastante restaurada y repetidamente reconstruida, con desacertadas intervenciones, sacando las realizadas a mediados del siglo pasado para devolverle su posible aspecto original. Quedan los paneles originales de la historia de José (rememorando un posible paralelismo entre Maximiano y Justiniano y José y el Faraón) y 27 de los 39 originales sobre la vida de Cristo. Recordemos que en muchos mosaicos de ábsides, el tema del trono imperial vacío a la espera de Cristo es una constante, además de aparecer él mismo entronizado en medio del Colegio Apostólico; por tanto, la Cátedra de un obispo debe adquirir similar relevancia, aunque en menores proporciones.

Figura 38: *San Apolinar en Classe. Columnas*

En la misma ciudad, se encuentra *San Apolinar Nuevo*, mandada construir por Teodorico entre finales del SV y principios del S VI para el culto arriano, pero en el año 561 el obispo Agnello la reconsagró para el culto católico. Dedicada en un principio a san Martín, está bajo la advocación de

san Apolinar, primer obispo de Ravena, desde el s. IX. En el exterior, el pequeño atrio y la ventana geminada que hay encima son de época renacentista. El campanario, de planta circular, data de los primeros años del s. IX. El interior tiene tres naves, separada por dos hileras de doce columnas de mármol griego, con capiteles corintios.

Figura 39. *San Apolinar en Classe. "Reyes" Magos. Detalles*

Lo que queda de la decoración de mosaico se encuentra en la nave central y se distribuye, a ambos lados, en tres franjas horizontales representando muestras de exquisito arte propagandístico: dos grandes murales procesionales a lo largo de la nave mayor. En la franja superior se alterna una decoración que incluye la cruz, dos palomas a sus lados y un motivo imbricado en forma de concha, con trece cuadritos con escenas de milagros y parábolas de Cristo a la izquierda, y trece cuadritos con escenas de la Pasión y de la Resurrección a la derecha. En todos ellos, Jesús está representado joven y vestido con la túnica imperial; en las escenas de la izquierda, imberbe, en las de la derecha, barbado. En la franja intermedia, situada entre las ventanas, aparecen dieciséis imágenes a cada lado de santos y profetas, altos, solemnes y cubiertos con túnica blanca (Figura 21)

En la franja inferior, que es la más ancha, está representado, en el lado derecho, Cristo Redentor, sentado en el trono y rodeado de cuatro ángeles y, en el lado izquierdo, la Virgen María sentada en el trono con el Niño sobre las rodillas. (Figura 42) Hacia ellos se dirigen en procesión, respectivamente, en la pared derecha la procesión de veintiséis santos mártires togados como senadores y que llevan la corona del martirio salidos del Palacio (marcado como *PALATIUM* en el mosaico) de Teodorico y se dirigen hacia el altar, a la figura de Cristo entronizado; todos precedidos por San Martín (figura 20, 21, 24 y 40). En la pared izquierda, a su vez, veintidós santas mujeres martirizadas avanzan en la misma dirección desde el puerto de Classe (figuras 23, 24 y 37) en el que figuran tres barcos enmarcados por dos torres. Entre el cortejo de vírgenes y la Virgen María están situados los tres *Reyes* Magos (figura 39), quienes aparecen por primera vez en la historia con nombre, ofreciendo sus presentes y detrás de ambos cortejos hay palmeras y, a sus pies, florcillas y algún animal. El clima dejado por el friso (que rememora a la técnica usada en el Partenón y en el Ara Pacis de Augusto) es de profunda serenidad y lujo, pues el mosaico está realizado con teselas pintadas a base de oro, blanco, verde esmeralda y esta profusamente gemado, usando del *contorneo* en la realización, para dar sensación de volúmenes y tonalidades de acuerdo a la luz. El ábside carece de decoración, porque el mosaico que lo revestía fue destruido por un terremoto en el s. VIII y su púlpito de mármol data presumiblemente del s. VI.

En San *Apolinar en Classe*, a 5 Km. del centro de Ravena, el simbolismo expresado es notable: fue consagrada por Maximiano el 9 de mayo de 549 y mantiene gran parte de su interior original. Consta de tres naves, separadas por dos hileras de doce columnas de mármol veteado transversalmente, con zócalo de forma casi cúbica y capitel de hojas de acanto aligeradas por un fino trabajo de taladro. (Figura 43)

Figura 40: *San Apolinar in Classe. Cristo en Maiestas, ángeles y San Martín. Detalle*

Está consagrada al arzobispo Apolinario, martirizado en el siglo II y la decoración de mosaico, muy rica, se centra en el ábside y en el arco triunfal que lo enmarca. En la parte central y superior de éste último, se halla inscrito el *Pantócrator*, posiblemente del siglo VII, con la mano derecha en acto de bendecir. A los lados, entre una multitud de nubes multicolores figuran los símbolos alados de los cuatro evangelistas; debajo, doce ovejas, que simbolizan a los apóstoles, seis por cada lado suben una montaña que conduce a Cristo; salen de Jerusalén y de Belén, las dos ciudades más representativas de la historia de la salvación. (Figura 11)

Debajo, a los lados, hay dos grandes palmeras, símbolo del martirio y, más abajo, el arcángel san Gabriel a la derecha y el arcángel san Miguel a la izquierda. En el ábside, la mano de Dios sale de entre las nubes y señala una gran cruz dorada con la cabeza de Cristo en el centro, sumergida en un cielo salpicado por 99 estrellas de oro y plata; sumergidos de medio cuerpo para abajo en un mar de nubes, aparecen Elías, a la derecha, y Moisés, a la izquierda. (Figura 36). Este medallón está entre los bustos de Moisés y Elías y debajo de ellos hay tres corderos que representan a Pedro, Santiago y Juan. (Figuras 11 y 12).

Toda esta escena en su conjunto representa la Transfiguración de Cristo en el monte Tabor. Inmediatamente, dentro de la calota absidal, San Apolinar se encuentra de pie y en actitud orante, recibiendo a seis corderos de cada lado en un paisaje completamente idealizado (Figura 33). Se repiten los corderos u ovejas en representación apostólica, en virtud de que la tradición indica que Apolinar compartió el Colegio Apostólico y merece el tratamiento de tal. Por debajo de la escena principal, entre las ventanas del ábside, se encuentran retratos de obispos raveneses, muchos de los cuales, se encuentran enterrados en San Apolinar. (Figuras 26 y 41)

En la parte baja de las paredes del ábside, otro mural resalta el poder imperial y la autoridad episcopal: a la derecha hay una escena con los tres sacrificios del Antiguo testamento (Abel, Melquisedec y Abraham) y a la izquierda, en el siglo VII, el arzobispo Reparatus hizo

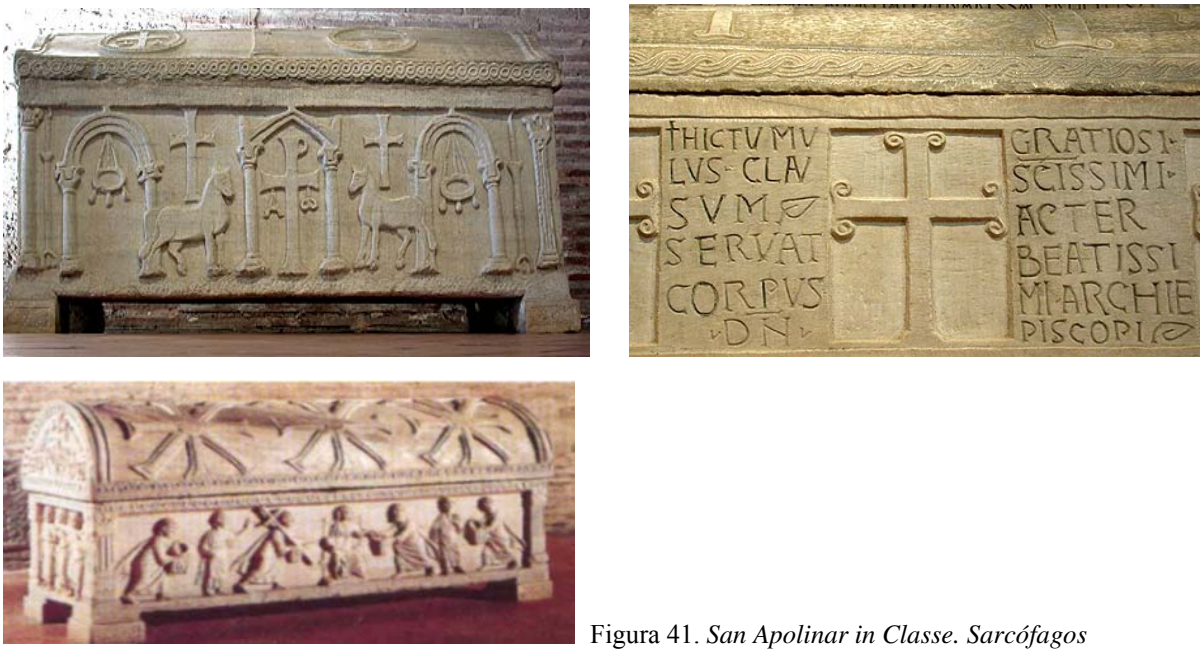


Figura 41. *San Apolinar in Classe. Sarcófagos*

colocar la escena en la que el Emperador Constantino IV Pogonato otorga privilegios a la iglesia de San Vital. Está acompañado por sus hermanos y el futuro emperador Justiniano II, mientras que el arzobispo recibe el rollo de *Privilegia* acompañado de dos sacerdotes y dos diáconos.

Figura 42: *San Apolinar in Classe: María con el Niño rodeada de ángeles. Detalle*

Es resaltable que tanto el emperador, sus hermanos y el arzobispo están nimbados y ricamente vestidos. En definitiva, si un obispo puede aparecer en igualdad de proporciones que el Emperador, o también "retratarse" en el ábside de una iglesia de tal importancia, no hace sino marcar el poder que el mismo tenía en su Sede. La ausencia de diferenciación de tamaños en la representación de las figuras del Emperador, del Obispo, como así también, del mismo Cristo, el cual muchas veces aparece como en las primigenias imágenes del arte paleocristiano: como el *Buen pastor*, o *moscóforo,* joven e imberbe; incluyendo *filacterias, titulus* o *clipea* indicando el nombre del obispo en forma exclusiva, no hacen sino reforzar nuestra idea: el Obispo está en plena elaboración de una iconografía episcopal, dentro de la Obra de construcción de la Iglesia,

anclándose como el intermediario necesario entre las fuerzas del *más allá* y las vicisitudes del *más acá*. ([34])

Los obispos, al pasar del *Ordo Senatorum* a un *Ordo Ecclesiasticum* (cuando no a un *Ordo Episcoporum* dentro de ella), trasvasan su experiencia, cultura y expectativas de "progreso"dentro de una determinada carrera. Muchos de los más prestigiosos titulares de sedes episcopales en los primeros siglos de la Iglesia, ni siquiera han sido cristianos de vieja data, convirtiéndose recientemente, aunque alcanzando sedes de real importancia y elaborando las doctrinas políticas de su poder, incluso sobre el del Emperador ([35]).

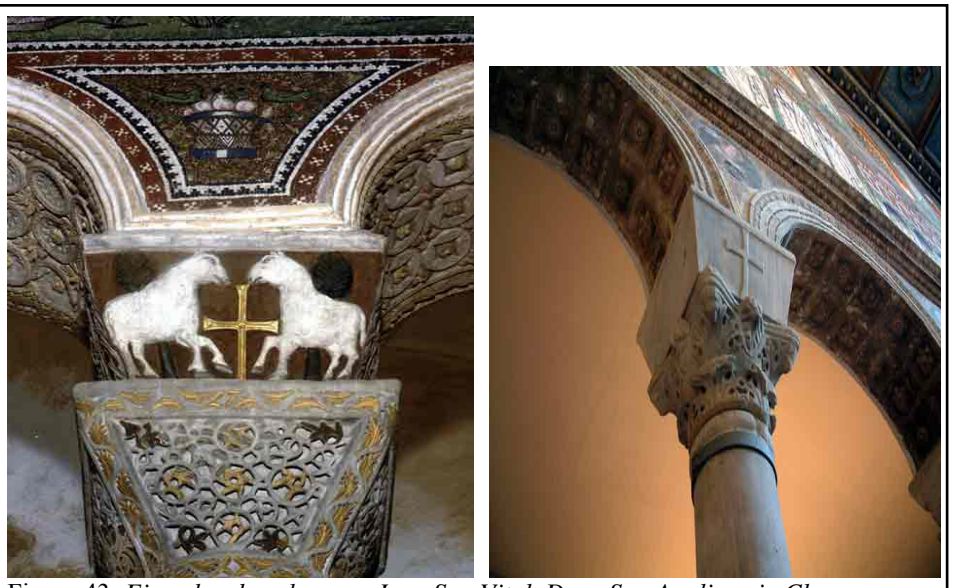


Figura 43: *Ejemplos de columnas. Izq.: San Vital. Der.: San Apolinar in Classe.*

A partir de ese fenómeno, reutilizan los elementos iconográficos del arte romano en provecho de las nuevas lecturas que se hacen de los viejos elementos: las antiguas sillas curules son transformadas en cátedras episcopales; las togas senatoriales purpuradas, se convierten en los pliegues de un ropaje para un Jesucristo entronizado "a la griega", con escabeles, gemas incrustadas en su trono y actitud de *maiestas* imperial; los obispos portan ahora en sus manos rollos o volúmenes, pero ya no de la *Lex Romanorum*, sino del Evangelio y su actitud grave y serena en los mosaicos no se debe a ninguna procesión previa al sacrifico en honor de los viejos dioses romanos, sino en alabanza del nuevo dios triunfante y la institución a la cual ahora pertenecen y progresan en su carrera: la Iglesia.

Figura 44: *San Vital. Trono vacío*

Nada se ha perdido, todo se ha regenerado, la vida después de la vida, la nueva Roma después de la muerte de la vieja Roma. La Iglesia triunfante se aprovecha y es aprovechada por estos personajes que elaborarán como prodigiosos arquitectos y magníficos constructores un nuevo lenguaje reutilizando los viejos condimentos: los obispos.

[34]. Sobre imágenes del *moscóforo*, aunque tradicionales, siguen siendo eficientes AA.VV., *El universo de las formas*, España 1965 y PIJOAN J., *Summa artis*, Madrid 1953.
[35] SABINE G., *Historia de la teoría política*, México 2000, Cap. XI.

CONCLUSIONES

La *Paz de la Iglesia* trajo un sinnúmero de beneficios para la institución que heredaría apenas un siglo y medio más tarde el inmenso potencial de hombres, ideas y riquezas que Roma ya no detentaría: la Iglesia Católica. Dentro de ella, un bullente movimiento organizador se estaba gestando desde sus mismos orígenes, pero la pléyade de "arquitectos" con los que se edificaría a sí misma especialmente desde el siglo IV, ha significado para sí misma un fenómeno nunca repetido.

Desde Oriente y en Occidente mismo, numerosos Padres han confeccionado las principales líneas ideológicas de lo que hoy conocemos como *Doctrina de la Iglesia*, luchando también contra los fenómenos que la misma institución calificaría como de herejías.

Por eso, es que en los primeros siglos de la Iglesia puede hablarse de *Cristianismo* y *Cristianismos,* dada la profusión de corrientes internas que surgieron y que fueron sucesivamente desarticuladas por la ortodoxia, la que también, se estaba formulando, hasta la consumación del *Catolicismo*.

Dentro de esta ortodoxia, la figura del obispo ha sido insustituible; por su carisma personal, por sus intrigas políticas y palaciegas y también por el legado cultural que nos ha dejado tanto en textos escritos, en organización de sus sedes, como así también, de testimonios iconográficos invalorables para la reconstrucción de su época, más allá del propio valor artístico.

El brillo intelectual de muchos de estos titulares de sedes italianas, se vio reflejado en todos estos aspectos, ya que de su profusa obra literaria se ha nutrido en gran manera la Patrística, sus sedes han traspasado los límites temporales y geográficos en cuanto a fama y poder y muchas de las iglesias fundadas por ellos, llegaron a nosotros como auténticos tesoros propagandísticos de la fe, de los mártires protectores y de sus propias personas.

En la construcción de algunos de estos edificios, las influencias bizantinas son nobles e innegables a la vez, como hemos dejado constancia de ello. En alguno de sus mosaicos, los obispos que los mandaron realizar dejaron su impronta y retrato, muchas veces apareciendo en cercana compañía de la divinidad o del Emperador mismo que lo protegía... o necesitaba de él.

Ravena no sólo ha sido capital transitoria imperial, ya en épocas de la división del imperio. Honorio estableció sus reales en ella, fue capital de reinos bárbaros, como el Ostrogodo de Teodorico y se constituyó en auténtica cabeza de playa para el ingreso de elementos estilísticos bizantinos, orientales y bárbaros que luego se difundirán por toda la península, sobre todo con el resurgir de la idea de unidad imperial y religiosa, promocionada por Justiniano a partir de su acceso al trono en el 527.

Entre otros, es en el ámbito nor italiano donde los tradicionales campeones de la retórica romana que se fueron "pasando" al bando cristiano, fueron principescos personajes que lograron imponer su sello en edificios acorde a su prestigio, sapiencia y relaciones con los circuitos de poder emergentes, a la vez que desplegaron lo mejor del período en el despertar de la llamada "*Edad de Oro de Justiniano"*. Este emperador era un hombre de excelente formación de *paideia* latina más que griega y gobernante obsesionado por conseguir un poder ilimitado, considerándose a sí mismo se representante de Dios en la Tierra, pretendiendo, en consecuencia, asumir tanto el poder político como el religioso. Si bien él admitía la existencia de dos instituciones de poder paralelas, la política y la religiosa que no deben interferirse, su práctica lo transformó en un *.rex-sacerdos.* y un auténtico ejemplo de *Cesaropapismo Imperial.*

Para intentar contrapesar esta línea de pensamiento, autoridades religiosas y algunos obispos entre sus más conspicuos representantes, fortificaron la imagen eclesiástica, aún en medio de autoridades políticas y militares para resaltar su *potestas* por sobre la imperial, indicando que la conexión entre el Cielo y la Tierra no se daba por causas políticas, sino a través de los personajes bendecidos por Dios y no por la fuerza pasajera de las armas o la política: los mártires y sus principales representantes, gerenciadores y favorecedores del culto: los obispos.

Así, muchas iglesias se nutrieron de reliquias de mártires, trasladando cuerpos de sus obispos fundadores y posicionándolos en los lugares de mayor accesibilidad para la devoción; se escribieron efectivas hagiografías que iluminasen el poder de tal o cual santo u obispo con poder de curación, salvaguardando el prestigio de la ciudad de la cual era originario o, por lo menos, donde había desarrollado su "actividad" y donde se empezaba a llevar a cabo un lucrativo culto a las reliquias, una vez acabado el ciclo del martirologio.

En definitiva: los obispos desde el siglo IV fueron bordando un poder que los posicionó al frente de un impresionante movimiento político y religioso a la vez que institucional, cimentando las bases de ese poder de muchas y significativas maneras. Escritos, doctrina, construcción de una iconografía propia, institución de Sedes poderosas, actividad pastoral de relevancia internacional. Todo un menú de posibilidades a su alcance que los convertiría en intermediarios necesarios entre ambos mundos, rememorando a los viejos *pontifex* romanos, estableciendo *puentes* que sin dejar de salvaguardar el extremos terrestre, los tenían con un pie puesto en la desembocadura Celeste del mismo como custodios, Carontes de almas y testigos de su tránsito. Por eso, para concluir, creemos firmemente que aquellos obispos supieron "vender" su imagen y definirla en medio de la planificación y edificación del monumento que ellos mismos ayudaron a elevar, transformándose en perfectos guías para el acceso a la Jerusalén Celeste: la Iglesia.