

## Capítulo 8

### EL SIGLO TRES D.D.C. Y LA EDAD DE CONSTANTINO

Durante el siglo dos d.d.C. las costumbres de los entierros cambiaron en casi todas las regiones del Imperio. En los siglos de la República y el primer siglo d.d.C., la mayoría de la gente del mundo romano quemaba el cuerpo del difunto y ponía las cenizas en una caja. Las familias acomodadas tenían casas especiales para la colección de las cajas de la familia. Había cajas de piedra, de terracota, de vidrio. Encontramos una versión de este tipo de rito funerario en las provincias del oeste, en Grecia, en los viejos reinos helenísticos, y en el norte de Africa. Había excepciones, por ejemplo en Egipto donde la vieja tradición de mumificación continuaba o en regiones del Imperio donde la religión pre-romana sobrevivía con costumbres funerarias diferentes, como en partes de Galia.

En el siglo dos empezamos a encontrar sarcófagos en Roma, en Italia, en las provincias del oeste, y en los viejos reinos helenísticos. No entendemos la razón para este cambio de rito funerario. Hay una teoría que dice que durante estos años, más y más gente del Imperio Romano empezaba a practicar religiones misteriosas y esotéricas. Desde los años de los reinos helenísticos había cultos de misterios. Estos son cultos privados, como el de Dionisio, las pinturas del cual están en las paredes de una habitación de la Villa de Misterios en Pompeya. Para ser un miembro de este tipo de culto, se necesitaba reunirse con los otros miembros en un rito secreto. Estos cultos, por ejemplo los de Dionisio, Isis, Serapis, Mitra, tenían un punto en común. Les prometían a sus miembros una vida que continuaría después de morir en buen estado. Es un mensaje muy fuerte. Ninguno de los cultos religiosos estatales ni de los cultos de los dioses olímpicos le prometía nada de esto a la gente. En la religión tradicional los dioses no tenían ningún interés en los mortales. Cuando una persona murió, el alma se fue a la tierra de los difuntos – una tierra triste, fría, sin esperanza. Para participar en la vida eterna en este buen estado, se necesitaba tener un cuerpo, y es posible que esto provocara el aparecer de los sarcófagos.

Había tres centros para la producción de sarcófagos, Roma propia, Atenas, y las ciudades de la costa de Asia Menor. Cada área producía sarcófagos con elementos de estilo propio. Encontramos los diferentes tipos en todas partes del Imperio. Parece que las familias le pedían un sarcófago a un taller local. Probablemente el taller tenía una colección de los tres tipos. Los talleres compraban los sarcófagos en un estado sin terminar. Los escultores del taller local terminaron el sarcófago cuando un cliente lo pidió. De esta manera tenemos muchos sarcófagos casi idénticos de regiones diferentes y distantes una de otra. Si la familia era adinerada, ponía los sarcófagos en pequeñas casas con todos los otros sarcófagos de la familia. Estas casas tenían dos pisos. Los sarcófagos estaban en el piso inferior. En la habitación superior, la familia celebraba las cenas para los difuntos.

Los escultores de los sarcófagos creaban obras grandes y composiciones complejas. El sujeto narrativo era muy popular. Los temas eran de las historias griegas, las historias de los héroes griegos, y siempre el interés es la muerte. En los que cuentan la historia de Orestes, normalmente hay escenas de diferentes acciones de Orestes, el hijo de Agamemnon y el hermano de Electra. Primero llega a casa, en el centro mata a su madre Clitemnestra, y por fin mata al amante de su madre, Agesto. Los artistas han seleccionado las escenas más brutales de la historia. No son las escenas representadas en la obra de teatro por Sófocles, pero tienen más el sentido de brutalidad que encontramos en las versiones de las obras de teatro clásico por el autor latín Seneca. En los sarcófagos con la figura de Orestes, los artistas han creado una narrativa continua. Es de la tradición de obras helenísticas con el énfasis en el drama y la acción. Pero la representación de una narrativa continua es más como la tradición romana en los relieves históricos. Pero hay algo nuevo. No hay mucho espacio. Toda la acción está en el primer plano. Es difícil leer la superficie. No se puede entender inmediatamente las relaciones entre las figuras o entre las figuras y el espacio.

Hay otros que son muy complicados. Este ejemplo en el museo de Middlebury College presenta la historia de Hipólito y Fedra (Figura 8:1). En vez de una narrativa continua, hay dos episodios. El escultor dividió los dos con la figura de Artemis, la diosa patrona de Hipólito. En este sarcófago, para un niño, el escultor presenta un mensaje de esperanza. A causa del amor ilícito de Fedra por Hipólito, éste va a sufrir una muerte horrible. Pero el artista no muestra la muerte, en vez muestra a Fedra y a la niñera en una escena. En la otra presenta a Hipólito como el favorito de la diosa. En la versión griega, cuando Hipólito muere, Artemis lo abandona. Pero en otra versión italiana, Artemis o Diana, lo trae a su santuario para gozar de la vida inmortal. Creo que es la versión itálica que el artista emplea aquí. Es una referencia a la esperanza de los padres de este niño que siga viviendo con los dioses.

Es más o menos la misma idea en cuanto a los sarcófagos del tipo de las labores de Hércules. El héroe griego era el único ser humano inmortal antes de Alejandro. Era hijo de Zeus y de una mujer mortal. Porque Hera, la esposa de Zeus, tenía celos de la madre de Hércules, ella lo odiaba. Creó una situación en que Hércules tuviera que cumplir doce labores heroicas. Con la ayuda de Atena, tuvo éxito, y por fin, cuando murió, en vez de ir a la tierra de los difuntos, se reunió con los dioses como un ser di-

vino. No fue un culto misterioso, las representaciones aquí son referencias a la esperanza y nada más.

Es algo un poco diferente aquí con este sarcófago (Figura 8:2) en la colección del Museo de Rhode Island School of Design. El escultor muestra dos episodios de la historia de la Guerra de Troya. Aquiles está en su carro y está arrastrando el cuerpo de Héctor, el héroe de Troya, delante de las murallas de la ciudad de Troya. Es un momento muy dramático y muy triste del cuento. El otro episodio presenta a la esposa de Héctor, Andrómaca, que está sola en su habitación cuando recibe la noticia sobre la muerte trágica de su esposo. Una vez más, probablemente debemos entender el mensaje de la escena en un lado de un sarcófago como una referencia a la esperanza, pero la esperanza tradicional. Cuando el cuerpo desapareció, se esperaba que la memoria de sus acciones continuara viva. De esta manera los griegos y los romanos se preocupaban de que los descendientes no los recordaran. La escena en el sarcófago habla sobre esta idea tradicional. Héctor ha muerto como héroe, y cada generación lo recordará. Es la idea de la vida eterna tradicional. Los artistas emplean el estilo clasicista para las dos escenas. La calidad teatral es muy fuerte en la escena de Héctor y Aquiles, pero la presentación es clasicista. Los artistas combinan los estilos para presentar el mensaje.



8:1 – El sarcófago con escenas de Hipólito. Museo de Arte de Middlebury College; foto: W. E. Mierse.



8:2 – *El sarcófago con escenas de la Guerra de Troya. Museo de Rhode Island School of Design; foto: W. E. Mierse.*

Ninguno de los otros sarcófagos se refiere a uno de los cultos misteriosos pero es diferente en cuanto a los sarcófagos con imágenes de Dionisio (Figura 8:3). Durante el siglo dos d.d.C., los sarcófagos representaban un tipo de escultura privada, pero esto cambió en el siglo tres d.d.C.. En el mundo romano del oeste, el siglo tres era una época de problemas, problemas económicos, políticos, militares. La vida pública y la privada eran muy difíciles, y no tenemos muchos ejemplos de arte. Por lo menos no tenemos ejemplos de arte monumental, la excepción eran los sarcófagos. Los grandes son las piezas de arte más importantes creadas durante el siglo. Presentan el tema del triunfo de Dionisio. El dios Dionisio había conquistado la muerte. Los gigantes lo habían hecho pedazos. Pero, había sobrevivido, y había regresado en triunfo. Este aspecto de la historia del dios lo hizo el dios perfecto para un culto de resurrección. Los miembros del culto esperaban que compartieran el mismo triunfo sobre la muerte. La escena muestra el desfile de triunfo de Dionisio. Otra versión (Figura 8:4) tiene este aspecto y algo más complicado. La planta de Dionisio es la uva. Cada año la uva parece morir. La planta se seca y parece muerta. Pero cada año con la primavera, la planta revive, es como una resurrección. Aquí tenemos las personificaciones de las cuatro

temporadas. En esta representación, el triunfo sobre la muerte es muy suave. La muerte es una condición temporal como la muerte de la uva. Pero el alma va a pasar desde esta temporada hasta la próxima, es un ciclo, como las temporadas del año.

Los escultores empleaban las formas clasicistas y helenísticas para presentar los mensajes. Todas las figuras son jóvenes, desnudas, atléticas, perfectas. El espacio no es profundo. De otra mano, hay personificaciones y las relaciones entre las figuras y las figuras y el espacio son un poco confundidas. A causa de la falta de espacio, la cantidad de figuras, la variedad entre los tipos de figuras, es difícil entender exactamente como leer la escena. En cada obra, el escultor ayuda con la composición. La figura más importante está en el centro. Aquí las otras cuatro figuras notables están desnudas y más grandes que las figuras alrededor. Las vemos inmediatamente. Se destacan contra las otras.

Hay sarcófagos con una representación que tiene una asociación con un culto diferente, se llama el culto de Mitra. Mitra era un dios del Medio Oriente. Era un dios guerrero, y su culto era muy popular entre los guerreros y los mercantes en el mundo romano. Era diferente de los otros porque no les permitió a las mujeres ser socias. Como todos, este culto de Mitra les prometía a sus miembros



8:3 – *El sarcófago con escenas de Dionisio. La Galería Walters; foto: W. E. Mierse.*



8:4 – *El sarcófago con escenas de Dionisio. Museo Metropolitano; foto: W. E. Mierse.*

una buena vida eterna, pero el triunfo sobre la muerte tenía un aspecto muy militar. Ocurre una batalla entre soldados romanos y soldados bárbaros. Hemos visto escenas semejantes en las columnas de Trajano y de Marco Aurelio, pero en el sarcófago toda la escena está en caos. En vez de espacio, hay una muralla formada por partes de cuerpos humanos. Las figuras están en posiciones muy deformadas según la tradición helenística, pero no hay nada de espacio. Esto no es la tradición helenística. Es algo nuevo, una manera de representar un mundo sin orden. Pero por esta cortina de partes corporales, viene una figura casi completa, un hombre montado a caballo. Es el general, el líder de los soldados romanos que va a encabezarlos a la victoria, un triunfo. Es una metáfora, de la tradición griega; va a tener un triunfo sobre la muerte.

Había otra religión misteriosa que se desarrollaba durante estos siglos, la religión de los cristianos. Era un culto de Palestina que se expandía a todas las regiones del Imperio. Probablemente, en la primera época, los seguidores de Jesucristo viajaban de Palestina a las ciudades del Imperio con comunidades de judíos, porque la religión era una secta de judíos. Pero en el siglo dos d.d.C. las autoridades romanas sabían que había una diferencia entre los hebreos y los seguidores de Jesucristo, los cristianos. Probablemente era una religión urbana pero se expandía al campo, no es clara la profundidad de la creencia en el campo durante los siglos romanos. Es verdad que había persecuciones de los cristianos desde mediados del primer siglo d.d.C.. No había una cada año ni cada generación, pero ocurrían en cada provincia del Imperio. Normalmente, los cristianos vivían sin problemas, pero necesitaban mantener discreción. A causa de este aspecto, no tenemos muchos ejemplos de arte cristiano hasta la época del emperador Constantino. Pero en Roma tenemos algunos ejemplos.

En el siglo tres d.d.C., costaba mucho la tierra en la ciudad de Roma. Enterrar a los difuntos en el campo alrededor de la ciudad costaba demasiado dinero para la mayoría de la gente. Se descubrió la solución con el sistema de catacumbas. Estas son niveles o pisos de tumbas que descienden bajo tierra. Se excavaban los niveles en la piedra suave que está en la región de Roma. Toda la gente de la ciudad, paganos, judíos, y cristianos enterraban a sus difuntos en las catacumbas. Se ponían los cuerpos en los nichos y se cubría el nicho con azulejos. En algunos casos, era posible poner un sarcófago en uno de los nichos.

En las catacumbas donde los cristianos enteraban a sus difuntos, se hacían pinturas. Hay pinturas en los sectores judíos y paganos también, pero más han sobrevivido de las cristianas. La lengua del arte cristiano temprano es la lengua de símbolos, símiles y metáforas. No hay referencias a las narrativas hebreas ni cristianas. En vez, encontramos representaciones como el pez o el buen pastor. En la representación del buen pastor la forma no es nueva. Para representar a un hombre, el pintor usa la tradición de los pintores romanos. Es una figura en la tradición clasicista, atleta, joven, idealizada, acompañada por ovejas. El motivo del buen pastor es un motivo griego también. Tenemos representaciones desde el siglo seis hasta la edad helenística. Es un símil, Jesucristo como el buen pastor. También es una referencia visual a textos bíblicos: las salmodias y dos textos de la vida de Jesús. Para crear una figura que representa una religión nueva, el artista empleó todo el vocabulario de arte que estuvo en manos de un artista romano. Hasta el triunfo de la religión de los cristianos en el reino del emperador Constantino durante el siglo cuatro d.d.C. no existía un arte especial que podemos llamar cristiano. Hay obras de arte con temas y sujetos que se refieren a las creencias de los cristianos, pero las composiciones y el estilo son los mismos que se usan para cualquier obra de arte del mundo romano. Durante el siglo tres d.d.C., las obras del arte privado religioso – de los cultos misteriosos y de los cristianos, obras de arte para los difuntos – representan la clase de arte más numerosa y más importante.

Después de la muerte del último emperador de la línea de Septimio Severo, el Imperio Romano entró en un período de problemas. En el norte las tribus de alemanes cruzaron por las fronteras y entraron en las tierras civilizadas de Galia y de Iberia. El ejército romano no pudo reconquistar la región, y por más de una década, el norte del Imperio Romano – Britania y el norte de Galia – fue reino separado. La vida de los ciudadanos en la parte que todavía formaba una región del Imperio era difícil a causa de las invasiones. En el este, la región alrededor de la ciudad de Palmira se separó y se declaró un reino independiente con su propia reina, Zenobia de Palmira. En este momento, los emperadores no encontraban bastante plata para continuar produciendo la moneda romana en la forma que Augusto había establecido. Se necesitaba pagarles a los soldados, pero la bolsa imperial no tenía plata. Para resolver el problema, los emperadores del siglo tres

empezaban a mezclar otros metales con la plata para producir una moneda que parecía plata pura pero que no lo era. Cada año la cantidad de plata disminuía y resultaba que el valor de la moneda era cada vez menos. Para conseguir plata, los emperadores les mandaban a los ciudadanos, en particular a los adinerados, que le pagaran los impuestos al estado con las monedas de años anteriores, con monedas de un alto porcentaje de plata. Los ricos respondían. Abandonaban las ciudades, y se mudaban a sus villas en el campo, en particular en los sectores de Europa donde los bárbaros habían empezado a destruir el sistema romano. De esta manera era más difícil que las autoridades los encontraran. También, ocultaban una gran cantidad de monedas buenas, monedas de un alto porcentaje de plata, monedas del siglo anterior. Cuando las autoridades los encontraban y demandaban los impuestos, los ricos se los pagaban con las monedas de menos plata.

De estos problemas políticos y económicos resultaban dos efectos en cuanto al arte. Primero, los ricos no gastaban dinero en las ciudades para edificar obras públicas. Encontramos menos y menos nuevos baños, bibliotecas, teatros. En las provincias del oeste, gastaban dinero para decorar sus villas. También encontramos menos obras públicas del gobierno a causa de la falta de dinero de alto valor.

En Roma propia la obra pública importante eran las murallas. El emperador Aureliano (121-180 d.d.C.) decidió que la ciudad necesitaba una serie de murallas enormes (Figura 8:5) para proteger el centro de la ciudad, el corazón del Imperio. Es un sistema más grande que los sistemas de murallas en las provincias. Es un proyecto imperial, y tiene un aspecto muy regular de largas secciones de muralla alta con apoyos. La construcción es una mezcla de hormigón, mampostería, y piedra cortada. Las puertas son grandes con dos torres que definen el espacio en frente. La puerta

propia es pequeña en comparación con el edificio de la puerta. Los soldados podían proteger la entrada de la ciudad desde las torres, y era difícil que un ejército fuera de las murallas matara a los soldados que estaban encima de las torres.

Las obras públicas más importantes durante esta época son las murallas de las ciudades en las provincias del oeste. Estas son obras locales. Los ciudadanos de una ciudad, Conímbriga en Lusitania, construyeron una muralla que rodeaba el centro solamente (Figura 8:6). Una gran parte de la ciudad no tenía la protección de la muralla. Esta pasa por el interior de una casa señorial. Para edificar la muralla, se robaba de otras estructuras grandes para obtener piedras cortadas – todas las piedras decorativas – las columnas y vigas de la arquitectura pública.



8:5 – Una vista de las murallas de Roma; foto: W. E. Mierse.



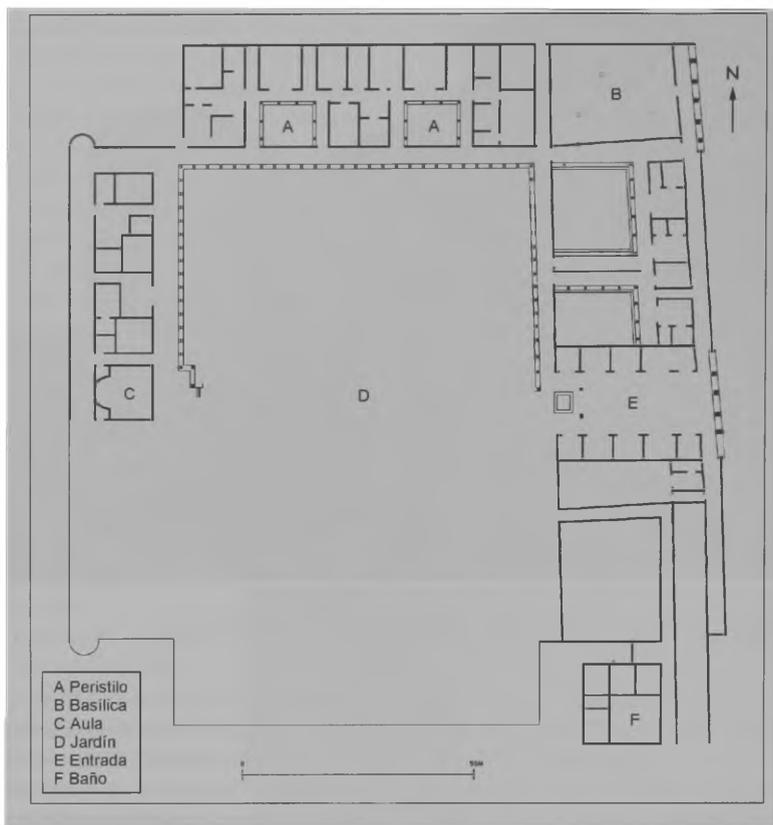
8:6 – Una vista de las murallas de Conímbriga; foto: W. E. Mierse.

En el campo de las provincias del oeste, las villas de los ricos empezaban a parecerse a los centros de arte. Había villas en el campo desde el siglo uno a.d.C., pero normalmente los ricos pasaban mucho tiempo en las ciudades provinciales. Las villas funcionaban como tierras agrícolas para producir dinero para el dueño y como lugares para escaparse del ruido y problemas de la vida urbana. Ahora, las villas empezaban a ser las casas más importantes de las familias adineradas en las provincias del oeste. La villa de Fishbourne en el sur de Inglaterra es un ejemplo (Figura 8:7). Aquí podemos ver un gran complejo. Hay un gran peristilo que es jardín. Funciona para arreglar las habitaciones. El salón amplio, salón de recepciones está frente a la entrada. El edificio principal y la entrada definen la línea axial. La casa ha perdido la forma de la vieja casa señorial. No hay atrio ni tablinum. En vez, tiene el sentido de la villa de Adriano, una serie de pabellones independientes: el salón de recepciones, el baño, las habitaciones para el dueño, las habitaciones para los invitados, y la sección para los almacenes y despachos para la tierra agrícola. A causa del clima de Inglaterra, todas las partes están juntas por un sistema de pasillos para proteger al dueño y sus huéspedes de la lluvia. En los sectores donde vivía la familia, podemos ver que el concepto de la vida privada todavía funciona. Hay peristilos pequeños, jardines privados. La regularidad y organización de la villa

de Fishbourne y las otras en el norte probablemente refleja la necesidad de edificar la villa como una fortaleza. Durante esta época, el ejército romano no tenía la habilidad de proteger a los ciudadanos de las provincias del oeste. Había grupos de bárbaros en el campo y grupos de gente que se escapaban de las ciudades. Los dos representaban peligros para los dueños de las villas. Encontramos villas-fortalezas también en el norte de Africa donde las tribus de bérberes empezaban a atacar la costa romanizada.

Los dueños de las villas gastaban dinero para crear, una vez más, un mundo privado. Normalmente hay mosaicos en los pisos. Hay un sistema de calefacción. Las paredes están pintadas. Los talleres de artesanos de mosaicos y de pintores se mudaban de villa a villa. Eran artistas ambulantes. A causa de los problemas en las ciudades, no era posible quedarse en un taller en una ciudad y sobrevivir como artista, por lo menos en las provincias del oeste.

Podemos ver la misma calidad en el palacio del emperador Diocleciano (245-316 d.d.C.) (Figura 8:8). Cuando el Emperador se jubiló (305 d.d.C.) construyó un palacio en la costa dalmática donde hoy día está la ciudad de Split. Podemos ver un diseño semejante a la villa de Fishbourne, muy regular, con cuatro partes distintas. Hay el palacio, la tumba, un templo pequeño, la vivienda para el ejército, y un gran peristilo. Es espacio muy organizado. Se encontraba en una región de problemas y



8:7 – El plan de la villa de Fishbourne (según Sears, fig. 149).

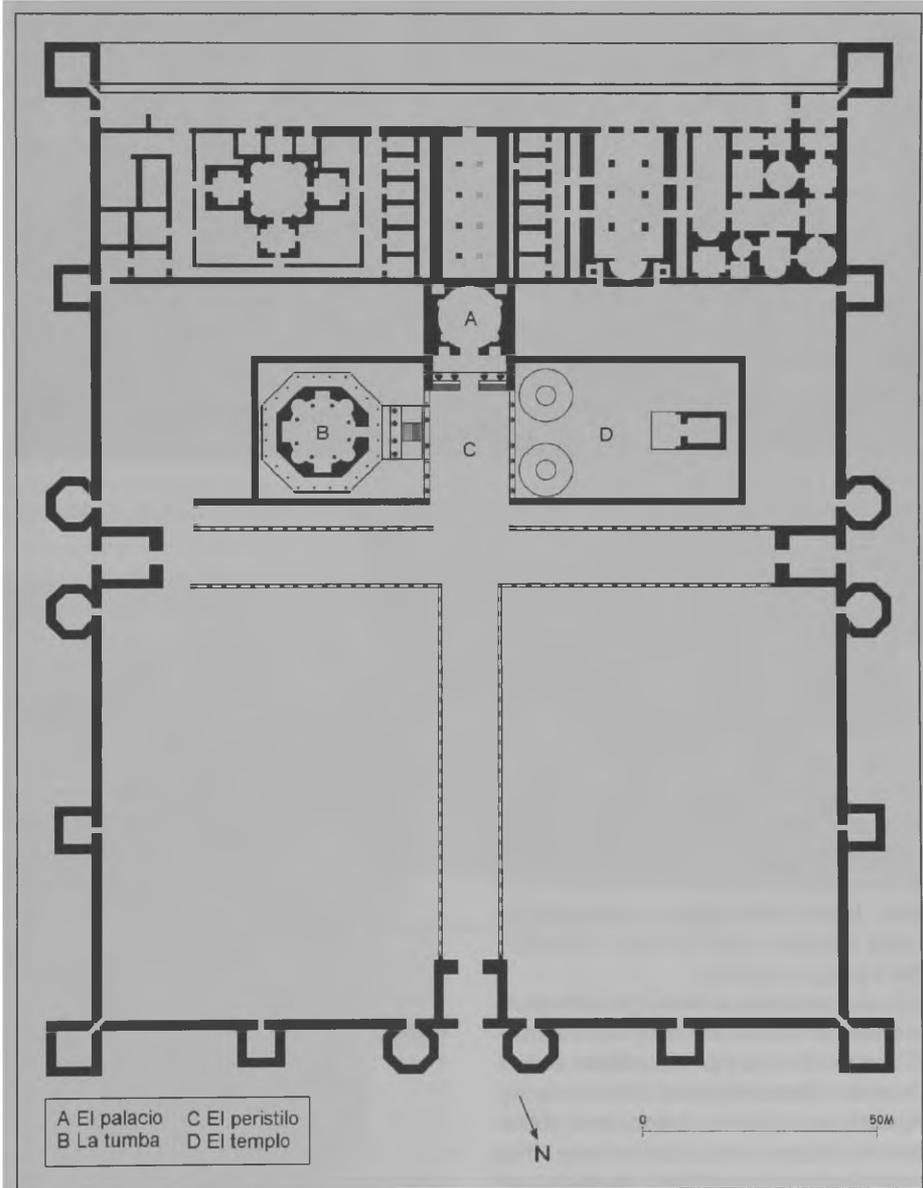
hay murallas altas que protegen el palacio adentro. Es una versión grande de una villa rural.

La villa de Fishbourne representa un tipo de villa de campo, las ruinas de la cual podemos encontrar en el norte de Europa. El palacio de Diocleciano es una fortaleza. La regularidad de las partes y los pasillos que unen todo son reacciones contra el clima y la situación política. La villa imperial que está en el centro de la isla de Sicilia, Piazza Armerina, nos ofrece otra categoría de villa que podemos encontrar en el sur de Italia donde a la vida todavía le falta el aspecto de grupos de bárbaros en el campo.

El plan es como el diseño de la villa de Adriano. Hay pabellones separados: triclinia, baños, un gran peristilo, una entrada formal. El diseño es muy compacto, no se extiende por el paisaje como la villa de Adriano y hay restos de una muralla. Pero falta el sentido de organización que tienen el diseño de Fishbourne o el del palacio de Diocleciano. Sobreviven muchos pisos de mosaico de la villa imperial. Hay composiciones de muchos metros, una de ellas es

una narrativa continua. Es difícil entender si lo que vemos es una historia cronológica de episodios o una escena grande con muchas actividades contemporáneas. El mosaico más famoso muestra una caza de animales exóticos (Figura 8:9). Probablemente es un tipo de caza que ocurría en el norte de Africa para encontrar animales para los anfiteatros. Las escenas tienen el mismo sentido que las escenas del monumento de Adamklissi o de las columnas de Trajano y Marco Aurelio. Presentan las actividades de los cazadores, como las de los soldados en las columnas. También presentan los detalles de la vida local como en los relieves de Adamklissi, el carro especial o el tipo de ropa de la región. Se nota la influencia de los escultores de los sarcófagos. No hay espacio en esta escena. Toda la acción ocurre en el primer plano. Para destacar la importancia de un grupo de figuras, el artista usa los detalles de la ropa o la posición del grupo frente a los otros en la escena.

Los emperadores del siglo tres no se quedaban en el trono muchos años. Hubo golpes de estado



8:8 – El plan del Palacio de Diocleciano (según Sears, fig. 173).



8:9 – Una parte del mosaico de la caza de la Villa de Piazza Armerina; foto: W. E. Mierse.

muy regulares. Este cambio constante de emperadores no ayudaba a estabilizar la situación política y económica. La mayoría ni tuvo tiempo para encontrar una solución a los problemas. Los emperadores regresaban a la tradición de los retratos de Vespasiano y Tito, retratos verísticos. Vemos unos con la calidad de realidad, como en los retratos de los bustos de patronus (Figura 8:10). Eran soldados. Querían mostrar su carácter, el carácter ganado como soldados del Imperio. Durante este siglo, los emperadores soldados eran de todas las provincias del Imperio. Había emperadores de regiones del Imperio muy atrasadas, regiones sin la superficie de la cultura griega o romana.

El siglo de problemas terminó con el Emperador Diocleciano de la costa dalmática de Yugoslavia (hoy Croacia). Tuvo un plan y la habilidad de quedarse en el trono. Reconocía que el Imperio era demasiado grande para que un solo hombre lo gobernara. Dividió el Imperio en cuatro sectores. Para gobernar había dos emperadores superiores, se llamaban augustos, uno en el oeste y el otro en el este. Cada emperador tenía un sub-emperador, se llamaba César. Los Césares gobernaban su propia región y ayudaban al emperador a gobernar su mitad. Con este sistema, había una persona con la posición de emperador o sub-emperador en cada región del Imperio con el poder de hacer decisiones inmedia-



8:10 – Un retrato de Macino. Museo Sacker de los Museos de Bellas Artes de la Universidad de Harvard; foto: W. E. Mierse.

tamente. El sistema funcionaba durante su reino. Todas las regiones del Imperio se unían, el norte y el este. Las fronteras se hacían seguras. El sistema de moneda se cambió y empezaba a funcionar una vez más. El nuevo sistema de gobernar rompió con la tradición de casi tres siglos, y Diocleciano necesitaba encontrar una manera visual para explicar el sistema. Este retrato de los cuatro emperadores muestra la nueva iconografía imperial (Figura 8:11). Vemos cuatro figuras iguales. No hay ninguna diferencia entre las caras ni las ropas ni las posiciones. Todos son iguales en cuanto al poder. Los cuatro forman uno. La obra es de porfiro, una piedra violeta de Egipto, una piedra de color real. El color lleva el mensaje de poder imperial. En esta imagen el artista presenta el mensaje por medio de los atributos y las posiciones de las figuras. Abandona las tradiciones clasicista, helenística, republicana, y romana imperial. Estas tradiciones de composición y de estilo no funcionan en este caso. Esta escultura presenta una idea abstracta, el concepto de gobernar. El artista y el patrón no quieren mostrar las identidades individuales de los emperadores, entonces estas caras no son retratos.

No quieren referirse a las acciones de los emperadores como hombres. Las figuras no se mueven. Los emperadores llevan la misma corona y la misma espada con el águila. Están en la misma posición con la mano en la espada. Todos son soldados. Están listos para proteger el Imperio. Están listos para ayudarse, el uno al otro. Las cuatro figuras representan un concepto abstracto, un concepto nuevo. Hay otras representaciones de los emperadores que muestran los mismos elementos. A la cara le falta el sentido de individualidad. El emperador es un concepto más que un hombre.

Hemos visto el palacio de Diocleciano, pero necesitamos analizar la estructura un poco más. En



8: 11 – *Los tetrarcos*; foto: W. E. Mierse.

el palacio hay dos calles que se cruzan. Forman los cuatro sectores. El sector con el palacio empieza con el templo y la tumba en una línea. Otra línea perpendicular cruza la de templo-tumba. Esta línea o calle corre desde la entrada al complejo hasta la entrada al palacio, es la línea axial del complejo. Este es puro diseño romano, este aspecto de control completo. Cuando la calle principal llega al palacio propio entra en un espacio especial. Es como una aula amplia sin techo, quizás como la aula grande en el palacio de Domiziano en el Palatino en Roma. Por los costados hay dos series de arcos en columnas. Funcionan para dirigir la atención al lado corto. Allá hay una escena, una plataforma que está enci-

ma del nivel del piso. También hay un frontón, un tipo de arquitectura, en forma de triángulo. Bajo el punto del triángulo hay un arco. Este arco está encima del punto del centro en la plataforma. Aquí estaba el emperador cuando recibía a sus sujetos. La arquitectura funcionaba para establecer la importancia de la persona del emperador. Es un tipo de arquitectura muy ceremonial. Funciona para separar al emperador de los otros, está más alto, está en el centro de una composición muy formal, y está dentro de una arquitectura especial. En realidad, la vida imperial era más y más formal durante el reino de Diocleciano.

Durante el siglo tres, la mayoría de las ciudades de Galia, Iberia, y Alemania sufrían. Pero había excepciones. Una de éstas era la ciudad de Trier, que está hoy día en Alemania. Era la capital del norte del Imperio, aquí vivía uno de los césares con su familia. A causa de la presencia imperial, la ciudad prosperaba. Podemos ver un poco de la vida y de la calidad de las artes en un lugar con seguridad, paz, y dinero. La ciudad tenía una muralla grande con una puerta masiva, la puerta negra (Figura 8:12). Es de la piedra local, una piedra negra. El diseño es sencillo, pero funcionaba bien. Dos torres están a los lados de una puerta de dos arcos. Desde las torres el ejército podía defender las puertas. Encima de las puertas hay una galería, desde donde el ejército podía defenderlas también. Con las puertas cerradas, era una estructura bien protegida. No hay nada de elegancia en la construcción. Las piedras son bloques enormes y no bien cortadas. Es una estructura masiva y pesada. Hay un poco de decoración, órdenes arquitectónicos aplicados. Las columnas, capiteles y todo no funcionan. Es difícil saber, pero probablemente la forma de la puerta es un mensaje. Aquí hay una ciudad bien defendida. No vale la pena atacarla.

En el otro lado de la muralla, hay edificios grandes. Hay restos de un baño de tipo imperial. No es



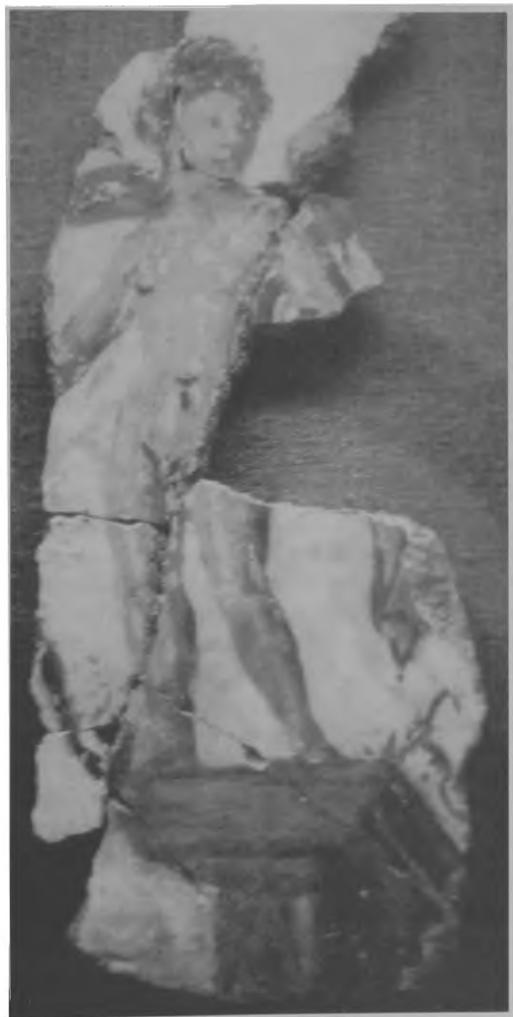
8:12 – Una vista de la Puerta Negra de Trier; foto: W. E. Mierse.

cierto si este baño era para el pueblo en general o solamente para el César. Es enorme. En el *caldarium* había dos pisos de ventanas con vidrio. Cada ventana tenía más de dos metros de altura. El proceso de construcción es nuevo. Hay niveles alternados de ladrillos y piedras con argamasa gruesa. Más y más los arquitectos abandonaban la mampostería con hormigón para edificar.

El diseño del baño muestra la importancia de la línea axial para arreglar la estructura. Los baños propios están en el centro. Hay habitaciones secundarias alrededor de este grupo. Es una composición muy compacta. En la delantera del edificio hay una palestra, el espacio abierto, de origen griego, para hacer ejercicios. Es un tipo de edificio que se había desarrollado en el mundo Mediterráneo, y aquí está en el norte de Europa. Como los baños imperiales del sur, éste también tiene espacios amplios, cerrados con bóvedas. Todas las técnicas de arquitectura que habían sido creadas en las ciuda-

des de la costa Mediterránea, se empleaban aquí para edificar este baño imperial en la frontera del Imperio.

Tenemos restos de paredes pintadas, fragmentos de escenas. Sabemos que en los siglos uno y dos d.d.C., había casas particulares con pinturas de estilos como los de la Bahía de Nápoles. Aquí vemos una figura mitológica (Figura 8:13), un héroe griego probablemente, en la tradición griega – desnudo, idealizado, etcetera. El artista empleaba sombras para crear las tres dimensiones de la figura. También durante las mismas décadas, los ricos te-



8:13 – Una pintura con una escena mitológica de Trier. *Rheinisches Landesmuseum Trier*; foto W. E. Mierse.

nían mosaicos como alfombras en los pisos. Hay ejemplos bien hechos, de tesserae muy pequeñas. El artista hacía uso de las tesserae para pintar, de una manera muy sofisticada, el artista puede sugerir que las dos figuras están bailando. Como en la pintura, el sujeto es del mundo griego.

La tradición de la pintura continúa en el siglo tres, pero solamente en una ciudad especial como Trier. Aquí los pintores todavía están descubriendo formas. La figura de la mujer es un busto (Figura 8:14). La figura emerge de la oscuridad. Tiene un aspecto masivo, su cuerpo está bien definido. El artista puede sugerir la corpulencia de la figura por el cuello. El artista quiere crear una distinción entre las ropas diferentes. En la corte real de uno de los césares, los pintores continuaban explorando el medio. Es difícil saber con estos fragmentos si la superficie de las pinturas tiene la misma claridad e intensidad de color que vimos en los fondos de las pinturas de los tercer y cuarto estilos.

En la región de Trier, la arena tiene calidades especiales, perfectas para fabricar vidrios. Durante esta época, el vidrio de Trier era famoso. Los artistas de vidrio esculpían las formas. Se usaba el método de respirar por una pipa para darle la forma básica a la taza. Hay ejemplos de vasos con un segundo nivel de vidrio, como una red que forma la parte de afuera, tiene el aspecto de encaje. Obviamente, son obras de lujo.

Los augustos y los césares que gobernaban este mundo a finales del siglo tres les parecían más que seres humanos. En el palacio de Diocleciano hemos visto como la arquitectura separa al emperador de sus sujetos. La idea de esta separación no es totalmente nueva. Emperadores como Domiziano en el primer siglo d.d.C. habían tratado de establecer la distancia en las aulas oficiales del palacio. Pero los emperadores del siglo dos habían abandonado la idea de una distancia grande. En vez, sus obras públicas presentan la idea del emperador como el líder del pueblo. Ahora la idea de la separación es la que va a funcionar en el mundo romano. La iconografía de los emperadores va a poner el énfasis en la separación. Más y más, el emperador parecerá como un concepto en vez de un ser humano. Una moneda del César Constantino Chloro, quien vivía en Trier, muestra este nuevo tipo de representación. El César regresa de una campaña. Está montado a caballo. Entra por la puerta de la ciudad de Londres, y enfrente de la ciudad está la figura de la ciudad, la personificación, que está de rodillas para darle las gracias al César. Este es el lenguaje de alegría, la tradición helenística. Hemos visto estos



8:14 – Una pintura de una mujer de la basílica de Trier. *Rheinisches Landesmuseum Trier*; foto W. E. Mierse.

tipos de figuras en otras obras. Pero normalmente estas referencias tienen también un esbalón con la realidad. La estatua de Marco Aurelio montado a caballo que está en el centro de Roma, tiene una relación con el pueblo de la ciudad. Las personificaciones en la Ara Pacis se combinan con los frisos de Augusto y los miembros de la familia imperial, la obra en total no funciona como una alegoría. Es verdad que tenemos obras privadas imperiales, como la “*Gemma Augustae*” en que el emperador está en un nivel más alto que los seres humanos, pero es raro, y con la excepción de los relieves de Domiziano, los relieves de Cancelleria, normalmente en el arte público el emperador vivo está en este mundo, es ser humano (después de su muerte quizá fuera divino pero cuando vivo, es ser humano). En esta moneda, el César es un tipo de personificación, la del Imperio. La personificación de la ciudad le saluda al emperador, la personificación del Imperio Romano.

Con la ascensión de Constantino (285–337 d.d.C.) al trono del Imperio al principio del siglo cuatro vemos un nuevo concepto del emperador. Era hijo del César Constantino Chloro. Crecía en el ambiente de la corte de la capital de Trier. Era una parte del nuevo orden del Imperio que había establecido Diocleciano. En las cortes imperiales había esta separación formal entre el emperador y sus sujetos. Para

establecer y mantener la separación, se usaba la arquitectura y el rito de la vida de la corte.

Constantino luchó en una serie de guerras civiles. Venció a los otros césares y augustos y se declaró emperador único del Imperio Romano. Con estas acciones terminó con las reformas de Diocleciano. Como emperador en la tradición de Augusto, Trajano, Adriano, y Marco Aurelio empezaba a presentarle de nuevo su retrato al pueblo romano. En los retratos, todavía hay la evidencia del estilo de los tetrarcos (Figura 8:15). La cabeza tiene una calidad de bloque, es cuadrada. Al mismo tiempo, es un retrato distinto con otras influencias importantes. Reconocemos la cara ovalada, idealizada y joven de Augusto. La gorra de pelo es de Augusto o Trajano o Adriano.

El retrato más famoso está en Roma, en el museo Capitolino. Consiste de fragmentos de una escultura enorme, una estatua colosal. Tenemos fragmentos de otras estatuas de este tipo de los emperadores. Era una tradición. Probablemente estaba en la basílica de Constantino que está en un lado del foro romano. El retrato se parece al otro retrato. Tiene la misma calidad de idealización en la cara. El gran tamaño servía para separar del pueblo la imagen del emperador. El tamaño ponía la figura del emperador en un nivel más alto.

El emperador Constantino edificó el último importante monumento imperial en la ciudad de



8:15 – *El retrato de Constantino. Museo Metropolitano; foto: W. E. Mierse.*

Roma. Mandó construir un arco (Figura 8:16). Quería que su arco fuera el más grande del foro romano. No está en el foro exactamente. Está a un lado, cerca del anfiteatro flavio. Es un arco con tres arcos separados en la forma del de Septimo Severo que está en el lado opuesto del foro. Es de mármol. Por lo menos hay mármoles de dos colores, el blanco y el rojo. Es una obra impresionante.

Para decorar el arco, los artistas robaron de otros monumentos imperiales de la ciudad. Probablemente durante el siglo tres, en la época de los problemas, muchos monumentos públicos habían sido destruidos. Las murallas que rodean la ciudad tienen restos de otros monumentos. Los edificadores usaban las piedras cortadas para construir rápida y fácilmente. Entonces, los artistas del arco quitaron relieves de un monumento de Trajano para los grandes dentro del arco central, relieves de un monumento de Marco Aurelio para la parte superior, y relieves en círculos de un monumento de Adriano para la parte encima de los dos arcos inferiores. No son cualquier relieve. Había un sistema de robos. Todos son de monumentos de los emperadores del siglo dos, el siglo de oro para el Imperio Romano, la época de paz y prosperidad. Todos son relieves de monumentos de los emperadores que los romanos llamaban “los emperadores buenos” Y todos los relieves muestran a los emperadores en acciones en que el emperador cumple con sus obligaciones hacia el pueblo del Imperio. En los



8:16 – *Una vista del Arco de Constantino; foto: W. E. Mierse.*

de Trajano, el emperador es general, está encabezando al ejército. Los con Marco Aurelio muestran al emperador en acciones civiles con la gente del Imperio. Los con Adriano incluyen escenas del emperador como cazador y otros con el emperador haciendo sacrificios delante de una estatua de un dios. Con estos relieves Constantino podía presentarle sus ideas sobre el papel del emperador a la gente romana. Las caras de los emperadores han sido cambiadas. Los escultores cortaron nuevas caras para cada retrato, la cara de Constantino.

Hay un grupo de relieves nuevos en el arco también (Figura 8:17). Constantino les mandó a sus escultores que crearan una visión nueva del

emperador y del Imperio. En estas escenas podemos ver toda la influencia del arte privado del siglo tres. Los artistas abandonaron las tradiciones del arte griego o del arte helenístico. No hay espacio. Toda la escena está en primer plano. Los artistas quitaron totalmente el interés en la racionalidad de las relaciones entre figuras. Para establecer la importancia de Constantino, hacen que la figura del emperador sea la más grande de la composición y la ponen en el centro de la escena. Es el mismo tipo de composición y la misma solución que hemos visto en los relieves en los sarcófagos de finales del siglo dos y del principio del siglo tres. Los artistas abandonan la idea de la individualidad de la figura, y en vez, todas las figuras son repeticiones, excepto el emperador. Hemos visto algo semejante en los sarcófagos y también en el arte oficial y público de Diocleciano y los tetrarcos.

¿Porqué este cambio de estilo? Muchos expertos han decidido que era un problema de una falta de talento. Constantino había abandonado Roma y mudado la capital del Imperio al este, a la ciudad de Bizancio, ahora se llamaba Constantinoplo (la moderna ciudad de Istanbul) (Figura 8:18). Todos los artistas se mudaban al este también. Quizás, pero lo dudo. Todavía la aristocracia romana se quedaba en Roma. En las décadas del siglo cuatro encontramos obras de arte privado muy finas, muy sofisticadas en Roma. El cambio de estilo representa un cambio de concepto. Por toda la historia del arte romano, el estilo tiene una relación con el concepto, en particular en las obras públicas. Augusto había usado el estilo griego para presentar su mensaje; Vespasiano había regresado al estilo republicano para presentar el suyo. El estilo es un tipo de iconografía. Los estilos griegos ponen el énfasis en la figura, en la realidad de ella, en la humanidad de ella. Con los estilos griegos siempre vemos



8:17 – Uno de los relieves del Arco de Constantino; foto: W. E. Mierse.



8:18 – Una vista de Istanbul; foto: W. E. Mierse.

la forma humana, y tenemos una relación al nivel humano con cualquier representación de este estilo. Constantino quería romper esta relación. El emperador vivo estaba en un nivel más alto que los otros seres humanos. Al mismo tiempo, Constantino rompió con el pasado. Declaró la religión de los cristianos una de las religiones oficiales del Imperio. De hecho, ayudó la religión. Edificó iglesias, en particular en la Tierra Santa. Constantino unió la persona del emperador directamente a la religión de los cristianos. Los sacerdotes de la iglesia cristiana

en reciprocidad le dieron al emperador una posición nueva. El emperador cristiano no podía ser divino, pero podía ser más que humano. Los sacerdotes lo reconocían en un nivel más cercano a Dios, y con la autoridad para gobernar que venía directamente de Dios. El está en un lugar separado del resto de la humanidad. Es el concepto que empezamos a ver en los relieves del arco. Con Constantino este concepto acaba de desarrollarse, pero éste es el concepto que va a florecer en el arte del Imperio Romano Cristiano.