
Resumen: Los recursos del interiorismo bizantino se caracterizaron no sólo por lo decorativo que busca desmaterializar el muro o generar un ambiente misterioso sino también por lo constructivo – tipologías empleadas – y lo funcional, pautado por la divina liturgia, todo esto en busca de recrear, en las iglesias, el universo celeste en la tierra.

Palabras claves: Bizancio - Bizantino - Constantinopla - desmaterialización tardorromana - Diseño de Interiores - Dormición del Kremlin - Iconostasio - impulso cinético paleocristiano - luz - planta central basilical - Pulvino - San Marcos de Venecia - San Vital de Ravena - substancialidad bizantina.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 49]

(*) Licenciatura en Artes (UBA); Investigador Proyecto Catalogación Pintura Española (UBA-CYT F-030 y F-109) y Estudio Iglesias del Collao (F- 434). Miembro Grupo PRI de Arte Medieval; Adscripto Arte Americano I y Medieval (UBA).

Introducción

Abordar el diseño de interiores en el arte bizantino, o mejor dicho, en el arte producido bajo las concepciones estéticas del Imperio Romano centrado en Constantinopla, lleva como primer desafío determinar casi axiomáticamente sus límites temporo-espaciales. Este es un arte que se inicia en el período de la tardoantigüedad – siglo IV – y sobrevive a la caída del Imperio – 1453 – en sus zonas de influencia artística. El problema es delimitar esta producción conocida como postbizantina ya que en muchos aspectos estará vigente hasta nuestros días. Un criterio válido es considerar como fecha límite del gran arte el siglo XV en relación a la arquitectura, ubicándolo no sólo en las tierras contenidas por las últimas fronteras políticas del Imperio en declive sino también en Serbia y Bulgaria – dejando de lado las supervivencias en el arte otomano –. Sin embargo, si se hiciera foco en el iconostasio, un elemento vital y núcleo de la liturgia del espacio interior bizantino, se debería extender el límite temporal – siglo XVIII – y espacial – península balcánica, islas del Mediterráneo oriental, Rusia –. La forma clásica del iconostasio de cinco registros se alcanza a principios del siglo XVI en Rusia – autoproclamada cabeza de la fe ortodoxa, desaparecido el prestigioso Imperio Bizantino – y es también allí donde se desarrollará hasta el siglo XVIII con más fuerza la pintura de íconos postbizantinos –

escuelas de Kiev, Nóvgorod, Moscú –. Por ello, en este escrito sobre interiores se tomará al siglo XVIII como límite temporal pues en esta fecha la hechura de iconos – elemento esencial del iconostasio – caerá en un agotamiento iconográfico de las fórmulas pictóricas y de los modelos. Por todo lo dicho, cualquier estudio que intente indagar en algún aspecto de esta manifestación estética que por convención historiográfica llamaremos bizantina deberá determinar cuidadosamente, luego de definir lo que entiende por arte bizantino, el área geográfica específica a trabajar, su recorte temporal y, sobre todo, ante la vastedad de este arte, las obras a analizar. Esta investigación que tiene como fin evidenciar las características constantes de lo bizantino en el diseño de interiores se centrará en un caso paradigmático donde se puede ver las bases del estilo: San Vital en Rávena – época tardoantigua –. Sin embargo, para abarcar la extensa cronología de este estilo se tomara a San Marcos en Venecia – época medieval – y el iconostasio de la Catedral de la Dormición en el Kremlin de Moscú – época renacentista –.

Se considera a San Marcos de Venecia, en relación al caso que guiará el trabajo, por razones estratégicas pues hace focalizar el diseño de interiores bizantino en una misma zona de Occidente – costa adriática Rávena-Venecia – que absorberá las influencias extranjeras no sólo por su situación de frontera entre Occidente y Oriente sino también en el caso de Rávena por su situación política de dependencia del Imperio constantinopolitano. San Vital será la bandera propagandística de Constantinopla en Occidente más allá que constructivamente sea la culminación de búsquedas tardorromanas occidentales tendientes a la desmaterialización del espacio interno (Bettini, 1992, p. 83). Mientras que San Marcos, de época más tardía – segunda edad de oro – pero de carácter arcaico en su concepción espacial – primera edad –, evidenciará, tanto la cristalización de ciertas búsquedas ya planteadas por Santa Sofía o Santos Apóstoles, en Constantinopla, que aunaban los conceptos de desmaterialización tardorromana – pero no con el grado de San Vital –, impulso cinético paleocristiano, persistencia de la substancialidad bizantina, como la noción de fusión experimental de las plantas basilicales paleocristianas y centralizadas romanas; además de desarrollar un programa iconográfico fuertemente codificado – desconocido en Santa Sofía por los avatares que sufrió a lo largo de su historia –. También, es estratégico considerar al iconostasio ruso, heredero de la estética y de la liturgia de la ortodoxia bizantina. Más allá que en el Imperio se haya desarrollado desde temprano la idea del mismo a partir del templón – siglo IV –, es en la época postbizantina y, precisamente, en Rusia donde esta pantalla de íconos alcanza su estructura canónica de cinco registros.

La iglesia de San Vital de Rávena no es sólo un edificio más de características bizantinas construido bajo la égida intelectual de la corte justiniana de Constantinopla. Esta iglesia se haya en un contexto histórico-geográfico estratégico para la ideología y el programa militar de la *Recuperatio Imperii* – recuperación de los territorios del Imperio Romano de los tiempos de Trajano o Teodosio I pero bajo el dominio de un emperador Cristiano –.

Rávena sería una sub-capital, sujeta a Constantinopla pero compitiendo con ella en esplendor; Roma sería el centro espiritual, que equilibraría la sede del patriarca de Constantinopla. [... Mientras que la arquitectura] ... uno de los medios por los que la autocracia de Justiniano trató de impresionar a los pueblos de dentro y fuera del Imperio y unificar su territorio. [...] Procopio no deja la menor duda en cuanto que, a los ojos del emperador, las empresas arquitectónicas tenían el mismo rango que la restitución de la ortodoxia

religiosa, la revitalización de la jurisprudencia, la reconquista de Occidente, el restablecimiento de la prosperidad y la seguridad de las fronteras. (Krautheimer; 2000, pp. 236-237) La irradiación del arte parecía corresponder en el campo político, a la *Recuperatio Imperii*. (Maier, 1971, p. 240)

Rávena había sido la última capital imperial que tuvo el Occidente Romano. A nivel administrativo Justiniano I quiso "... dar a los pobladores [de la Italia reconquistada] la imagen exacta del Imperio Romano tal como ellos lo habían conocido antes." (Diehl, 1888, p. 5) Recién, en los últimos años del siglo VI, será la capital exarcado con la creación de la figura del Exarca. (Azzara, 2005, p. 94) Sin embargo, dicho Exarcado estaba conformado por los territorios que los bizantinos habían podido conservar luego de la invasión lombarda quebrando la antigua y simbólica división administrativa romana.

Relación interior-exterior

Las edificaciones ravenesas – al igual que las venecianas – sufren hundimientos progresivos por su implantación sobre un suelo poco rígido compuesto de sedimento lacustre que tiene una baja resistencia a la presión provocada por el peso de una construcción. En la Antigüedad, Rávena estaba rodeada de pantanos que la conectaban con el mar pero el cambiante sistema hidrográfico y los saneamientos de dichas ciénagas mutaron en la actualidad este paisaje que haría comprender fácilmente no sólo los hundimientos sino también su importancia estratégica para el dominio de la cuenca del Alto Adriático. No es casual la voluble situación política de esta ciudad desde Augusto en adelante. Esto pone en perspectiva el ambicioso programa arquitectónico de San Vital como también deja planteada la necesidad de cuestionarse sobre cómo el hundimiento de las edificaciones afectará a estas construcciones y la percepción que se tiene de ellas.

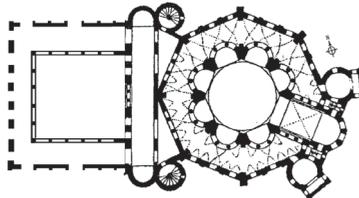


Figura 4. Iglesia de San Vital, Ravena, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes

San Vital posee una planta central direccionada en su interior funcional y simbólicamente hacia el presbiterio el cual se haya orientado geográficamente hacia el sudeste. Esta orientación en las construcciones del hemisferio norte, en lugares de temporadas frías, es la más conveniente ya que se busca optimizar la disposición de la estructura arquitectónica hacia el punto de mayor soleamiento durante el invierno ya que recibe de modo directo el sol angulado o bajo de esta época contrarrestando el efecto enfriador de los vientos; además de evitar el sol alto del verano. Pero, en San Vital, los primeros rayos del sol de la mañana que entran por las tres grandes ventanas del ábside en el presbiterio tienen, sobre todo, una necesidad simbólica. Constantino, desde la batalla del Puente Milvio, pone el acento en una concepción del poder que une las

nociones de dios, sol y emperador de un modo nuevo (Altheim, 1966, *passim*). Aunque la unión de estas nociones no era novedosa en el ámbito áulico romano, sí lo sería la idea de homogeneizar a la cristiandad bajo las representaciones del sol y la luz. Por ello, se comparó a Constantino con el sol naciente o Helios que irradiaba con su noble presencia y se desplazaría la fe por el *Sol Invictus* – dios nacional aureliano – hacia la figura de Cristo a instancias de éste emperador. Así, la figura de Cristo identificada con la del emperador y, ambas, asociadas al sol y, posteriormente, a la luz, fundarían las bases filosóficas del nuevo Imperio Romano Cristiano.

Lo que establece la historia es la identificación precoz en la alta cultura griega antigua de Helios con Apolo, y sobre todo con Zeus bajo el nombre compuesto de Zeus Helios. Y lo que atestigua la arquitectura del área cristiana ortodoxa es, aparte de la orientación de las iglesias hacia el sol naciente, la obligada disposición de una estrecha y alta abertura vertical en el presbiterio del edificio por la que el sol naciente pueda lanzar sus primeros rayos directamente sobre la piedra del altar. (González Alcantud et al., 1999, p. 364)

Por todo lo dicho, la luz del sol naciente que penetra por este presbiterio deliberadamente orientado al sudeste simbolizaría la luz de Cristo – la verdadera luz, el Sol de Justicia – cuya irradiación en el interior, ya desde las primeras horas del día, reverberaría invadiendo todo el espacio de culto a causa de las superficies musivas y marmóreas.

Orígenes, Tratado de la oración dice:

Dado que hay cuatro puntos cardinales [...] quien no reconocería en seguida que el oriente manifiesta evidentemente que debemos orar hacia ese lado, lo cual es el símbolo del alma mirando hacia la aparición de la verdadera Luz ... (Manzi, 1987, p. 3).

Honorio de Autun en *Las gemas del alma* explica:

Por eso las iglesias están dirigidas hacia el oriente, por donde sale el sol, porque en él es venerado el Sol de Justicia y además en el Oriente está situado el paraíso, nuestra patria, como se nos ha predicado. (Manzi, 1987, p. 31)

En el momento en que se ingresa al interior de San Vital a través del nártex se irá develando poco a poco un espacio donde se busca la ilusión de entrar a la resplandeciente Jerusalén Celeste descrita en el Apocalipsis – capítulo 21 –; arquetipo de la Iglesia. Por ello, sus muros niegan radicalmente la relación con el mundo sensible, sólo se deja entrar por las ventanas con vidrios de colores un caudal de luz aunque indirecta, difusa, filtrada, misteriosa, alejada de la experiencia natural. Pero, antes de ingresar a este espacio se requiere una preparación la cual, en el plano confesional, se dará en la educación de los catecúmenos previa al bautismo, mientras que en lo arquitectónico estará pautado por el ingreso gradual a la iglesia propiamente dicha atravesando el atrio y el nártex que funciona como espacio transicional entre el exterior y el interior – los espacios residuales entre el nártex y el octógono también funcionan como de

transición –; y ya en la celebración de la misa, si aún no se estaba bautizado, se debía ocupar lugares auxiliares o hasta retirarse en el momento del ritual sobre las especies. Es de destacar que desde el exterior la estructura – a diferencia de Sergio y Baco – pone en evidencia tanto la tipología de doble casco – aunque oculta la esfericidad de la cúpula bajo un tejado – como el desplazamiento hacia el exterior de las descargas tectónicas del núcleo central. Dicho desplazamiento en el interior se percibirá como una pérdida de tectonicidad del muro.

Ante la disyuntiva entre una pérdida de espacio o una ligera obstrucción interior, los bizantinos, fieles a las tradiciones del alto Imperio, tomaron la segunda opción. No dejaron en el perímetro de sus edificios ninguno de estos refuerzos [contrafuertes y macizos], resaltes que en Occidente se aprovecharían para dar a las fachadas relieve y movimiento. En los monumentos de Oriente no queda, por debajo de las bóvedas que se cortan en el cielo, más que grandes muros rectos y lisos, de una extraña severidad. San Vital de Rávena, una de las raras construcciones bizantinas donde los muros están flanqueados por contrafuertes, es una verdadera excepción ... (Choisy, 1997, p. 129)

Funcionalidad y circulaciones

La funcionalidad de San Vital, como en todos los espacios cristianos donde se celebra ‘misa’, estaba pautada principalmente por su liturgia, en este caso de tipo ortodoxo. Hans-Joachim Schulz al estudiar la eucaristía bizantina demostró que

... una de las más distintivas características del rito bizantino es precisamente su íntima simbiosis entre el simbolismo litúrgico (celebración ritual), el dispositivo litúrgico (arquitectura, iconografía) y la interpretación litúrgica (mistagogía [tiempo del crecimiento del neófito en los principios, doctrinas y prácticas cristianas; lo aprendido debe interiorizarse, comprenderse en profundidad celebrándose en la liturgia]). Cualquier historia cierta del rito bizantino debe tener en cuenta su interacción en la evolución de la tradición. (Taft, 1992, p.18)

La liturgia desarrollada en San Vital se ubicaría en la ‘fase imperial’ o período patrístico – desde el reino de Justiniano y sus inmediatos sucesores hasta la conquista latina entre 1204 y 1261 (Taft, 1992, p.18) – donde se crea un sistema de liturgia catedralicia a partir del actuar protocolar en la espacialidad de la iglesia palatina de Santa Sofía. En el ámbito áulico de Constantinopla (Krautheimer; 2000, pp. 238 y 268) se había desarrollado un complejo ritual donde la intervención del emperador con su corte en diálogo asimétrico – cesaropapismo – con el patriarca y su séquito, el clero, habían llevado al realce de la nave bajo el sector dominado por la gran cúpula de Santa Sofía – prolongación del presbiterio y su solea – en detrimento parcial del presbiterio durante la liturgia. Además, todo aquel que no perteneciese a este selecto grupo sólo podía presenciar y comprender parcialmente la celebración desde los espacios secundarios envolventes – naves laterales, tribunas, esonártex – ya que el ritual en toda su inteligibilidad y acto estaba reservado para los primeros. Este ritual de carácter centrípeto – unido a las ideas estéticas del Pseudodionisio –, fuertemente codificado en la capital del Imperio y unido

indisolublemente a la espacialidad de Santa Sofía, afectará decisivamente en la adopción conciente de las plantas centrales que eran más eficientes para tal fin.

El imponente esplendor de [...Santa Sofía con ...] su vasta espacialidad y su deslumbrante resplandor de su luz condujo a sus observadores a decir con regularidad que aquí, en efecto, estaba el cielo en la tierra, el santuario celestial, el segundo firmamento, la imagen del cosmos, y el trono de la gran gloria de Dios. [...] La tipología o correspondencia – en la cual la iglesia terrenal es vista como imagen del santuario celestial donde el dios del cielo mora y la liturgia terrenal es una ‘concelebración’ en el culto del cual la cordero celestial y el coro de ángeles hacen ofrendas ante el trono del Señor – fue el primer nivel de la interpretación litúrgica reflejada tanto en los agregados litúrgicos del siglo V y VI como en la oración de la entrada y el cherubicon (573.74). Tal interpretación litúrgica fue sistematizada en la mistagógica de Maximus el Confessor aproximadamente en 630. (Taft, 1992, p. 36-37)

Esto llevaría a un uso de la nave que no se daba en Occidente donde se había optado por un ritual ligado a la planta longitudinal que privilegiaba la zona del presbiterio – que podía incluir el transepto –. De este modo, se trasladará esta costumbre de realizar la ‘misa’ privilegiando el espacio de la nave central cupulada a todas las iglesias del imperio; no siendo San Vital la excepción pues justamente se vería afectada por su carácter palatino a un fuerte protocolo relacionado a las altas jerarquías de esta subsele imperial. Pero, además de su función catedralicia, tenía una función de *martyrium* o relicario ya que es el lugar donde se emplazaba el recordatorio del martirio del San Vital (Catholic Encyclopedia, 2007); es una construcción que daba testimonio del derramamiento de su sangre por la fe cristiana. Y, en la práctica, tenía función de capilla palatina en la Italia bizantina, a pesar de no estar en relación directa con un palacio determinado, pues estaba concebida como el espacio regio oficial – claramente manifiesto, a nivel iconográfico, en los mosaicos de Justiniano y Teodora que simbolizaban la presencia de los emperadores ante su ausencia física –.

En San Vital, desde el punto de vista de la circulación, la divina liturgia determinó un uso eficiente de este espacio central diseñado *ad hoc*. La utilización de la planta se rigió por nociones como clerecía y laicado, división por sexo, por jerarquía y por el grado o estado de gracia. En cuanto al primer concepto, el *sancta sanctorum* – espacio del misterio que contenía al único altar –, era el lugar reservado exclusivamente al clero pero con la posibilidad – y pleno derecho – de que el emperador en un momento de la celebración ingresara al mismo – en San Vital, posiblemente, el representante imperial haya hecho esos honores –. Mientras que el resto del edificio era ocupado por la feligresía laica según los otros tres conceptos arriba mencionados. La costumbre oriental de separación por sexo de los fieles en el interior de la iglesia durante la divina liturgia, a nivel de diseño, se refleja en la existencia de las tribunas o *matroneum*; allí se ubicarían las mujeres. Para los hombres quedaba reservada la zona del ambulacro. “A diferencia de los latinos, los griegos separaban por sexo en los servicios.” (Jackson, 1920, p. 47) La división por sexo tradicional de la feligresía en el interior de estas iglesias solía seguir el siguiente patrón:

1. Gineceo, área sobre las naves laterales, como tribuna con vista a la nave principal, reservada a las mujeres vírgenes y viudas. 2. Matroneo, parte izquierda de la nave principal [evangelio], reservada a las mujeres casadas. Andrón, área lateral derecha de la nave principal [epístola], reservada a los hombres ... (Carmacho Cardona, 1998, p. 521)

Sin embargo, en San Vital la división habría sido más sencilla. Esta flexibilidad vendría dada por las posibilidades espaciales, lo cual era frecuente.

En las grandes iglesias las mujeres se sentaban en las galerías superiores a las que se llegaban por las escaleras del nártex. En donde no existían dichas galerías superiores, en el nártex. Y en donde no había ni nártex ni galerías superiores, las mujeres se sentaban de un lado de la nave mientras que los hombres del otro lado. (Jackson, 1920, p. 47)

En las iglesias palatinas había siempre un lugar jerarquizado, gracias al diseño, reservado a la realeza. En el caso de San Vital, posiblemente fuera la galería superior opuesta al ábside, la que se reservaba para las altas jerarquías: teóricamente, debería haber sido para el emperador pero, en la práctica, sería utilizado por su representante, es decir, el gobernante de esta subcapital bizantina. La jerarquización del ámbito de culto estaba fuertemente influenciada por los escritos del Pseudodionisio: *Jerarquía divina y Jerarquía eclesiástica*.

Dionisio escribe (Hier. div., ed. G. Heil 164 D): ‘La jerarquía es a, mi entender, un orden [...] sagrado, un saber y una actividad [...] que se adecuan lo más posible a lo deiforme o «deioides» [...] y **que, de acuerdo con las iluminaciones que son don de Dios, se elevan en la medida de sus fuerzas hasta la imitación de Dios ... La jerarquía hace que cada cual participe según su propio valor en la luz que se encuentra en (la Bondad).**’ Escribe también (ibid., 165 A): ‘El fin de la jerarquía es, en lo posible, una adecuación con Dios y unión con Dios, pues toma a Dios como maestro de todo saber y toda actividad santa’. El ‘orden’ de que habla Dionisio en el cielo es de alguna manera paralelo al orden de las gradaciones eclesiásticas; el ‘jerarca’ es propiamente el hombre santo y, en cierto modo, deificado (Hier. ecc., 1, 3) ... (Ferrater Mora, 1994, p. 1941)

Por último, el estado de gracia o relación con el pecado asignaba un lugar particular dentro del espacio sacro, es decir, el grado de cercanía del fiel a la voluntad de dios daba simbólicamente una posición en la iglesia material. El nártex, espacio más evidente de transición entre el exterior y el interior físico, entre lo profano y lo sacro, era donde se ubicarían los pecadores, no ejecutantes en pleno de su fe – catecúmenos no bautizados y penitentes –, los cuales durante los divinos misterios debían abandonar hasta este espacio transicional; siendo los fieles más cercanos a la voluntad divina los que podían llegar físicamente a la zona del *sancta sanctorum* – clero, emperador y, en este caso, el exarca –.

En las iglesias con iconostasio desarrollado, como la de la Dormición, la mayor parte del servicio es realizado, en el ámbito del santuario donde se encuentra el único altar, oculto de los feligreses – contenidos bajo el espacio cupular – lo que hace que el ritual sea misterioso, poco inteligible y se focalice la atención en la pantalla de íconos.

Morfología, dimensión y escala

Exteriormente, a partir de una serie de cuerpos geométricos regulares y pregnantes que se suman, se intuye en los volúmenes del sistema de doble casco – sobre todo, en la coronación del núcleo – un juego geométrico aparentemente simple en la concepción de la planta del edificio que sólo se complejiza en la zona del presbiterio y el nártex apoyado sobre una arista del octógono. Sin embargo, el interior es de gran complejidad en toda su estructura pues fluye entre el núcleo y la zona de ambulacro-tribuna haciendo que no se puedan percibir fácilmente la articulación entre dichos cuerpos geométricos regulares hasta llegar al núcleo. Ya en este lugar, la relación coincidente y transparente de los muros rectos de los octágonos exteriores se diluye pues el núcleo es roto por siete exedras y el arco del presbiterio; apenas queda el recuerdo del octógono menor en los machones ochavados que sostienen la cúpula y el tambor de la misma. Esto hace que el espacio del núcleo al interior se articule fuertemente con el del casco que lo rodea generando un espacio unitario a diferencia de lo que sucedió en la cabeza de serie Sergio y Baco. Por el contrario, lo que comparte con otros espacios bizantinos es la multiplicidad de puntos de vistas sesgados si el observador se coloca en la zona de ambulacro-tribuna; esto se observa en Sergio y Baco o Santa Sofía – Constantinopla –, San Marcos de Venecia. Pero, otra vez se separa de los ejemplos bizantinos porque autores como Conant (2001, p. 110-114) han querido ver en esta iglesia rasgos protorrománicos – más acentuados que en cualquier otra arquitectura ravenesa –. Los rasgos no sólo están en relación a inspirar – junto con Sergio y Baco – la planta de la capilla palatina de Aquisgrán y otras tantas palatinas sino también en los arcos y pilastras muy resaltadas al modo medieval y, la presencia de torres – pilonos que flanquean el ábside; torres con escalera adosada al nártex; campanario construido, *a posteriori*, en época benedictina hacia 910 –. Se podría agregar bajo el mismo concepto, una tendencia a la verticalidad del núcleo interno, el desarrollo del presbiterio y la presencia de un alargado antecoro que aleja al ábside de la nave central; pero no el uso de bóvedas pues las de la galería y el ambulacro son de época medieval (Krautheimer; 2000, p. 273). La escala es monumental, característica de la arquitectura tardoimperial en ladrillo para edificios públicos que debían albergar a gran cantidad de gente. El octágono externo mide 35 m de diámetro, el octágono interior 16,85 m, la cúpula mide 16,5 m y 28 m de altura.

Materiales, revestimientos, ornamentación, equipamiento y mobiliario

El manejo aparentemente austero del exterior de ladrillo visto – con mortero abundante al modo bizantino para dar un efecto decorativo – y teja contrasta con el rico y variado uso de materiales para el interior. El ladrillo, sin embargo, no es un elemento de poca valía para el diseño bizantino utilizado en reemplazo del trabajo en piedra – técnica aún presente en algunas regiones del Imperio – sino que su importancia y dignidad cobrará dimensiones sin precedentes en Roma. Su uso definiría no sólo los revestimientos exteriores articulándose de modo especial buscando efectos decorativos en arcos – a veces, en retroceso – y resaltes del muro sino también lo constructivo como muros, bóvedas y cúpulas – aunque en San Vital la

cúpula es de anforillas, método vigente desde el siglo V que también es utilizado en Milán desde la misma época (Choisy, 1997, pp. 72-73) –. Los ladrillos rojos utilizados en San Vital – llamados *giuliane* pues los financió el banquero Juliano Argentario – imitan los de Constantinopla que también son delgados y alargados (Krautheimer; 2000, p. 273).

En el interior, el concepto anagógico de Pseudodionisio – elevación del alma hacia la Divinidad contemplando sus obras – conduce a una selección y manipulación de determinados materiales que simbólica y perceptivamente sean interpretados como signos terrenales de lo divino. Pseudodionisio dice:

Es de todo punto de vista imposible, en efecto, que nuestros espíritus de hombres pudieran alcanzar de manera inmaterial la imitación y contemplación de las jerarquías celestes sin utilizar para ello medios materiales capaces de guiarnos adaptándose a nuestra naturaleza. De esta manera, para cualquiera que ejerza una reflexión, las apariencias de la belleza se transforman en figuras de una armonía invisible. (Manzi, 1987, pp. 14-15).

Por ello, se utilizan revestimientos regio y suntuosos, reflejos de ese mundo inefable: mosaicos en el presbiterio – y, seguramente, haya habido en la cúpula que hoy muestra frescos del siglo XVI repintados a fines del XVIII –; mármoles en los machones que sostiene la cúpula – jaspeado –, en la zona inferior del ábside – taraceado y pilastras adosadas –; en el pavimento – *opus sectile* –; vidrios de colores discoideos de 9 o 10 pulgadas de diámetro (Jackson, 1920, p. 180) – actualmente, reemplazados por alabastro (Kleiner, 2008, p. 316) –; lámparas de metales como plata y oro. También son de mármol las columnas y capiteles, ambos importados de los talleres de Proconesia (Krautheimer; 2000, p. 273, Beckwith, 1997, p. 124).

El Imperio desarrolló desde temprano – siglo IV (Calzada Echevarría, 2003, p. 402) – la idea de separar el *sancta sanctorum* o santuario de la nave físicamente. Al principio, sólo era una barrera alta, denominada templón, constituida por placas de cancel encastradas en postecillos – nivel inferior – que sostenían columnas coronadas por un arquitrabe mientras que cortinas permitían cerrar el espacio de los intercolumnios; el conjunto del templón podía recibir revestimiento de materiales preciosos que portaban, a veces, iconografía (Cutler et al., 1996, p. 271). Esta barrera se puede ver aún en San Marcos y, posiblemente, en San Vital se encontrara al comienzo del presbiterio. Luego, entre el siglo XIII y XV, el concepto de templón fue evolucionando hasta convertirse en iconostasio, un muro de imágenes organizadas rígidamente. Hay muchas teorías sobre las causas de su evolución, un de ellas plantea la necesidad de la afirmación de la imagen como reacción a la iconoclastia - entre 730 y 843 - (Calzada Echevarría, 2003, p. 402). El iconostasio tiene una triple función (Michel-Dansac, 2001, pp. 68-69): 1°. Separar la nave – lugar de la palabra, la enseñanza y preparación para el reino de dios – del santuario – lugar de celebración del misterio eucarístico –; 2°. Comunicar los dos mundos, el celeste y el terreno, en función de la liturgia; y 3°. Ofrecer un resumen iconográfico de la historia de salvación y de la iglesia. En Rusia, luego de la caída del Imperio Bizantino, es donde esta pantalla de íconos alcanza su estructura canónica de cinco registros. Uno de estos ejemplos es el iconostasio de la catedral de la Dormición del Kremlin erigida en 1653, bajo el patrocinio del patriarca Nikon.

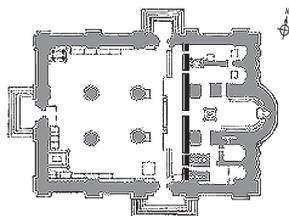


Figura 5. Catedral de la Dormición (Kremlin), Moscú, planta c/ubicación de iconostasio.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

Luz y color

El simple espacio de reunión que era la *domus ecclesiae*, con la institucionalización del cristianismo en el IV, había dejado paso a la idea del edificio iglesia no sólo como contenedor de los misterios cristianos (Taft, 1992, p. 36) sino, sobre todo, como palacio en la tierra del Emperador Celeste (Taft, 1992, p. 36-37; Pazaola, 2001, p. 30). Sin embargo, recién con Santa Sofía de Constantinopla dicha idea de palacio celeste llega a su maduración siendo ésta un punto de inflexión y referente obligado de obras de carácter justiniano posteriores como San Vital. En ambas iglesias, para transmitir esta correspondencia entre el cielo y la tierra no sólo el diseño espacial tuvo relevancia – en particular, la cúpula símbolo del Cielo de Cielos – sino también el manejo de la luz jugó un papel primordial.

La caudalosa luz solar que penetra por el presbiterio, el cuerpo de luces del núcleo, las tribunas y el ambulacro es filtrada por los vidrios de colores generando una luz controlada que no se percibe como de este mundo por ser el resultado de un tratamiento artístico – para lo cual coadyuvan ciertas penumbras que la enriquecen en gradaciones de semioscuridad –. Además, crea una atmósfera misteriosa al impactar tanto sobre los mosaicos policromos de teselas de pasta vítrea – verdes, azules, rojos, púrpuras, doradas – que eran puestas de tal modo que reflejen y destellen la luz a medida que el fiel se movía (Gage, 2001, p. 50) como sobre los diversos mármoles complementando la idea antitectónica del diseño interior. Aunque el ingreso de luz es generoso, no tiene la misma intensidad durante todo el día ni entra desde los mismos ángulos lo que hace, por una parte, que los colores de los mosaicos y mármoles vayan cambiando a cada momento en intensidad y, por otra, que se produzcan fuertes contraluces entre la masa muraria y las ventanas, recurso efectista de alto valor simbólico de carácter siniestro y atrayente – efecto que ante la ausencia de luz natural, no deja de estar ausente, pues, la parpadeante luz de velas provocaría en los mosaicos dorados también una irradiación tenebrosa –. Dicho carácter misterioso, es decir, lo siniestro y lo atrayente aunados en la misma experiencia, es coincidente no sólo con las ideas desarrolladas por lo Padres griegos que consideraban al santuario y al sacrificio eucarístico como ‘santo y terrible’ (Pazaola, 2001, p. 30 y 40) sino también con lo sacro precristiano que resignificaba la liturgia y el templo bizantino.

Los dos aspectos esenciales en la fenomenología de lo sacro precristiano – fascinación y pavor – se instalaban en el ánimo de los asistentes a la grandiosa liturgia de Santa Sofía. [...] Fruto de este predominio de sentimientos de terror místico y de respetuoso estremecimiento en los fieles asistentes al sacrificio

eucarístico fue un distanciamiento cada vez mayor del altar y de la zona del santuario. (Pazaola, 2001, p. 40).

Es importante poner a un mismo nivel de igualdad la luz natural y artificial en estos interiores bizantinos contenedores de la *divina liturgia* ya que gran parte del ritual de la iglesia oriental era nocturno (Gage, 2001, pp. 46-47). Por ello, el brillo dado por superficies reflejantes – mármoles, metales, vidrios pero, sobre todo, mosaicos de pasta vítrea e íconos – y el uso de iluminación de velas están en intrínseca unión con la liturgia, es decir, el uso de los materiales decorativos es inherente a la funcionalidad. Esta luz vacilante de las velas, rebotando por doquier de entre la oscuridad impregnada de incienso, no sólo afectaba al definido color local de los mosaicos quebrando la dureza de la representación, sino que daba movimiento al interior haciéndolo menos material también de noche con un uso distinto de los mismos recursos decorativos. La concepción emanacionista del neoplatonismo y buena parte de la Patrística – incluido Pseudodionisio – “... se basaba en el modelo de la luz; partía de la premisa de que el ser [dios] tiene la naturaleza de la luz y emana como ésta.” (Tatarkiewicz, 2002, p. 33) De allí, la importancia del manejo de este recurso. Sin embargo, Pseudodionisio le dio un giro interesante que da otra perspectiva para comprender las penumbras que se hallan en los interiores bizantinos – en este caso, San Vital o San Marcos de Venecia – o la nocturnidad de la liturgia bizantina. Este teólogo planteaba:

... ‘defendamos la oscuridad intangible e invisible de esa Luz, a la que no se puede acceder, pues rebasa, con mucho, la luz visible’ (Sobre los nombres divinos VII, 2), y comenta en una carta que ‘La oscuridad divina es aquella «luz inalcanzable» en donde se dice que vive Dios.’ (Gage, 2001, p. 59)

Percepción sensorial

San Vital es una variante bastante independiente de la tipología de iglesias de doble casco de claro gusto bizantino en su primer período de oro como lo eran Sergio y Baco o, de alguna manera, Santa Sofía. Esta tipología de iglesias de plantas centralizadas evolucionan de los *martyria* (Grabar, 1946, *passim*) – sean octógonos o tetraconchas – y de las iglesias catedrales o palatinas tetraconques (Krautheimer; 2000, p. 268-272) durante el Bajo Imperio alejándose lentamente de la tradición basilical Occidental – que viene desde los primeros tiempos del cristianismo institucionalizado en el siglo IV – hasta romper con ésta en la época justiniana. De hecho, la planta central impuesta por la ideología áulica de la corte de Justiniano determinará el desarrollo por siglos de la arquitectura religiosa en oriente – Balcanes, Rusia, Persia, India septentrional, Turquía (Krautheimer; 2000, pp. 238) –. Esta ruptura parece paradójica en Oriente si pensamos en la actitud conservadora imperante en la administración de Justiniano. Sin embargo, hay que pensar que este tipo de planta respondía perfectamente desde lo funcional a la nueva liturgia de carácter cesaropapista – intervencionismo del Estado en cuestiones religiosas – celebrada en Constantinopla.

Exteriormente, como ya se dijo, se intuye a partir de los volúmenes del sistema de doble casco un juego geométrico aparentemente simple que sólo se complejiza en la zona del presbiterio y el nártex apoyado sobre una arista del octógono – no sobre uno de sus lados en eje con el presbiterio como sería lógico –. Sin embargo, el interior es de gran complejidad.

Pero, para tener una idea completa de cómo se percibiría este edificio en su concreción primera,

habría que considerar una serie de elementos como un amplio cuadrípórtico que precedía al nártex – atrio – actualmente inexistente o la torre campanario construida, a posteriori, hacia 910 por los monjes benedictinos – destruida por un terremoto en 1688, junto con parte del claustro; reconstruidos ambos entre 1696 y 1698 –. Los cambios más drásticos que tuvo el edificio se dieron entre 1562 y 1781: se construyó el claustro adyacente al nártex – en 1754, se creó en él el Museo Epigráfico –; *se erigieron espacios anexos al octógono externo, demolidos durante la restauración* dirigida por Corrado Ricci entre 1904-34, como la capilla del Santísimo Sacramento, la sacristía, una capilla oval en 1775 en el espacio residual entre el nártex y el octógono exterior usando la abertura de la puerta sur como entrada y, en 1779, una nueva capilla oval, llamada de la Piedad; en 1702, el piso de la iglesia fue elevado cerca de 70 cm. – aunque, entre 1911 y 1930, le fue devuelto su nivel original y se instaló un sistema de bombeo para drenar el agua –; en 1781 la bóveda del presbiterio y algunos mosaicos originales se dañaron, también, por un terremoto. (Taliercio et al., 2007; Binda et al., 1996)

Apenas se atraviesa el nártex en forma de forceps – cerrado en los extremos por ábsides; actualmente, sólo el norte se encuentra entero y visible – el visitante percibe cierta inestabilidad que el ámbito preparatorio del atrio no le proporcionaba. Esta inestabilidad se da porque el nártex se apoya en su parte media en uno de los puntos del octógono generando espacios residuales entre ambos que posibilitan la entrada en un número par, es decir, se ofrecen opciones de ingreso no jerarquizadas – aunque algunos creen que no es el nártex original, el cual estaría ubicado enfrente al presbiterio (Hamilton, 1956, p. 92) –. Antes de llegar al primer octógono, se tiene la posibilidad dentro de los espacios residuales de subir al matroneo por las escaleras que se hallan dentro de las torres. Si se entra por la puerta septentrional, luego de un breve momento de análisis se podría comprender que se está en línea recta al presbiterio pero el gran colorido y juego de luces atenta contra el pensamiento lógico conduciendo al fiel a un movimiento centrípeto o a circular por el ambulacro. El entrar por la puerta meridional, no mejora la situación del visitante para comprender rápidamente el espacio. Este ingreso lleva al ambulacro pero no en eje con el presbiterio; el moverse para captar el espacio es una necesidad aunque la visión desde aquí que envuelve al núcleo es de perspectivas sesgadas, es decir, sólo genera informaciones parciales sumada a una idea de continuidad ‘infinita’ al tratarse de un espacio percibido como un pasillo circular – que no lo es ya que en el presbiterio se interrumpe –. Sólo cuando se penetra al núcleo corporalmente y situando allí el punto de vista se logra entender la articulación espacial en su unidad del doble casco. Sin embargo, en el núcleo la ambigüedad espacial, la inestabilidad continúa, así como también la idea de continuidad ‘infinita’ por tratarse de una planta central – aunque con limitaciones por estar direccionada por la existencia del presbiterio profundo –. Las siete exedras, con sus pantallas de columnas, que ocupan parte de la zona del ambulacro-tribuna crean para el núcleo un espacio virtual, ilusorio no-cerrado, centrífugo y fluido con la envoltura, contrarrestado únicamente por la masa de los machones y las columnas – cual diafragma – de dichas exedras. Los muros del octógono central se desmaterializan pues ya no funcionan delimitando un espacio real para lo cual también colabora el impulso ascensional del eje constructivo, sólo dan indicio de lo que fueron en los machones en cuña de ángulo recto ya que el resto de su materialidad se expandió y se horadó en las exedras. Esta pérdida de materia del espacio de carácter tardorromano que busca irrealidad y escape de lo cotidiano es complementada, por un lado, con el caudal de luz que genera una masa muraria diáfana, por el otro, con el juego antitectónico dado por el tipo

de decoración mural – cuyos orígenes posiblemente puedan rastrearse en la arquitectura de los partos y sasánidas (Krautheimer; 2000, pp. 264 y 560) – que disuelven cromáticamente la masa arquitectónica, sobre todo, al ser impactados por la luz coloreada: los mosaicos son colocados para reflejar la luz y destellar; los mármoles jaspeados o en juegos geométricos en los machones, algunas columnas y el ábside no acentúan la función estructural; los capiteles esculpidos como encaje de follaje sobre un fondo oscuro también disimulan su función ayudados por el aditamento del pulvino. Sin embargo, esta desmaterialización poniéndola en perspectiva con los logros del diseño gótico sólo se puede decir que está en intensidad aunque abre claramente la búsqueda hacia la espiritualización del espacio – según Zaloziecky (Sebastián, 1994, p. 156) –. San Marcos de Venecia, construida entre 1063 y 1093 – con agregados y modificaciones posteriores como el nártex que rodea el brazo opuesto al presbiterio –, conjuga en el espacio de la cruz griega la desmaterialización tardorromana, el impulso cinético paleocristiano y la substancialidad bizantina. Cuando el fiel traspasa el nártex se encuentra bajo un espacio centralizado compuesto casi al modo de San Vital, es decir, un núcleo rodeado en parte por un ambulacro. Sin embargo, esto es solamente una ‘célula’ de un organismo mayor pues este tipo de espacios se suceden en profundidad hasta el ábside consiguiendo el impulso cinético paleocristiano propio de las basílicas a pesar de ser una planta de cruz griega. Pero, este avanzar hacia el altar no se da en un ‘no-espacio’ característico de las basílicas paleocristianas – es decir, el interior se conforma a partir de elementos arquitectónicos como ábsides, naves, arco de triunfo yuxtapuestos, inorgánicos que ‘amenazan’ con descomponerse – sino que el fiel camina a través de núcleos espaciales definidos orgánicamente, constructivamente por las cúpulas aunque poco articulados si se compara con San Vital. Pero, éste es un espacio que no abandona lo sustancial porque su necesidad de organicidad tendiente a la compartimentación dada por el empuje de pesadas cúpulas o bóvedas que requieren gruesos soportes no es contrarrestada ni equiparada por los recursos de la desmaterialización cromática, pues, no llegan a quitar tectonicidad al muro al grado que se logra en San Vital.

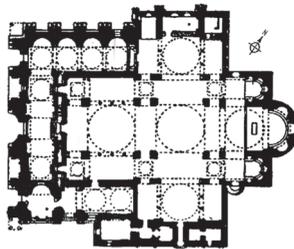


Figura 6. Basílica de San Marcos, Venecia, planta.

Fuente: Reproducción de Roberto Céspedes.

Simbología e iconografía

El emplazamiento de San Vital tiene una doble carga simbólica que le dio un contexto de interpretación restringido a su diseño. Por un lado, la tradición plantea que fue construida sobre el lugar de martirio de este santo: esto, además de ser un dato de carácter inprobable, es una constante que justifica para la erección de iglesias. Sin embargo, determinó tanto

su iconografía – donde el santo tiene una situación de protagonismo - como en parte su funcionalidad – en cuanto a la idea de relicario -. Por otra parte, se encontraba dentro de las murallas de la ciudad en el sector imperial donde se habría emplazado la *domus* Augusta, la iglesia palatina de Santa Cruz, el mausoleo de Galla Placidia durante la dominación romana previa al gobierno ostrogodo. Esto es particularmente significativo ya que se podría ver en aquí, por parte del nuevo poder imperial bizantino que se manifestaba en esta iglesia, una búsqueda de legitimación en la utilización o apropiación de un espacio que había sido de uso imperial – proceso que se repetirá con Carlomagno, de un modo formal-simbólico, en la capilla palatina de Aquisgrán –; este sello del Imperio de Justiniano en la Italia reconquistada se interpretaría claramente como una continuidad del Imperio Romano. Por ello, los materiales y técnicas de élite utilizados en su interior.

Por otra parte, se debe considerar la idea de que el edificio de culto fuese visto simbólicamente como imagen de lo absoluto o como tendiendo hacia la divinidad en su configuración. Esto tiene su origen en la filosofía de carácter emanacionista del Pseudodionisio Areopagita que determinó una concepción estética en que el templo posee un triple simbolismo (Tatarkiewicz, 2002, p. 35) y que el diseño interior de San Vital evidencia: símbolo de dios en su dogma trinitario – esto se infiere de un Himno Siríaco del siglo VI sobre la catedral de Edesa –; símbolo de los cimientos – apóstoles, profetas y mártires – de la iglesia fundada por Cristo; símbolo del cosmos. San Vital manifiesta claramente su adhesión al primer simbolismo de las tres personas hipostáticas en las tres ventanas que tiene en el ábside del presbiterio.

Del mismo modo que una es la forma de la Santísima Trinidad. En el coro [o presbiterio] brilla con única luz las tres ventanas que se abren allí. Anunciando el misterio de la Trinidad del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. (Manzi, 1987, pp. 25-30).

Lo segundo simbolismo se materializa tanto en lo constructivo como en la iconografía. En cuanto a lo constructivo, en la composición de su planta juega con el número 8 el cual está relacionado con el ‘octavo día de la Creación’ donde se da la resurrección de Cristo, el comienzo de una nueva era (Biedermann, 1996, p. 328), está relacionado con la eternidad que sigue a la vida terrenal – según San Víctor – (Revilla, 1995, p. 302). Con respecto a lo iconográfico, siguiendo la doctrina dionisiaca, las representaciones de los santos – apóstoles, profetas y mártires –, más allá de la figura de Cristo en su naturaleza humana, tienen un lugar importante en las iglesias bizantinas y serán veneradas pues manifiestan la emanación de la divinidad (Tatarkiewicz, 2002, p. 34-35). En relación al tercer simbolismo, San Vital es signo del cosmos, desde lo formal, de un modo original si se toma como norma la resolución de otras construcciones bizantinas de la misma familia tipológica de doble casco como Santos Sergio y Baco, Santa Irene o Santa Sofía – las tres ubicadas en Constantinopla –. En Oriente se solían construir las iglesias de acuerdo con la concepción mística que tenían del mundo, es decir, como un cubo rematado por una semiesfera la cual representaba la bóveda celeste. Por ello, una buena parte de las iglesias bizantinas son como una gran estructura cúbica rematada por una cúpula – y, en el caso de haber más de una cúpula, se subordinaban a la central que señoreaba –. En cuanto a la iconografía, San Vital y San Marcos – aunque muy restaurados los mosaicos – presentan dos aspectos distintos de su uso. En el siglo VI, primaba la idea de *biblia pauperum*, es

decir, una representación visual de la Biblia en las paredes de las iglesias para ser utilizada por aquellos que no sabían leer y, así, aprender las verdades religiosas. Esto se limitaba a mostrar ideas de las Escrituras sin un ordenamiento rígido de las imágenes fijado de antemano aunque sí organizado con una intensión. Mientras que entre los siglos IX y XI, se crea un sistema de decoración fuertemente codificado – aunque algunas mínimas variaciones eran posibles – donde la idea subyacente del ordenamiento espacial de las imágenes al interior de la iglesia era una intensión teológica, es decir, se buscaba demostrar visualmente dogmas teológicos. Esta intensión dogmática se unía a otra simbólica donde cada parte del edificio tenía un significado preciso relacionado con su importancia jerárquica: la cúpula era la Iglesia Celeste; la zona del santuario, la Iglesia Terrenal en su más excelsa expresión; y, el resto del edificio el mundo sensible. Esta nueva utilización de la iconografía había sido una consecuencia de la querrela iconoclasta y se mantendría hasta las últimas etapas del estilo. (Diehl, 1925, pp. 482-504)

Iconografía de San Vital: está condensada en el presbiterio. En el intradós del gran arco que precede el presbiterio, enmarcados en cípeos, se hallan los bustos de Cristo rodeado por sus apóstoles. En las paredes laterales del antecoro, encontramos escenas del Antiguo Testamento: a la derecha, Abel y Melquisedec ofrecen dones a Dios; a la izquierda, Abraham recibiendo a los ángeles que anuncian el nacimiento de su hijo Isaac – la visión de Mamré – y el sacrificio de Isaac. Además, en estas paredes hay evangelistas y profetas. En la bóveda vaída del antecoro, en un medallón se encuentra el cordero místico sostenido por cuatro ángeles. En las enjutas del arco triunfal del ábside, dos ángeles sostienen un monograma de Cristo; están flanqueados por las ciudades santas de Jerusalén y Belem. En la calota absidial, Cristo entronizado sobre el globo terráqueo acompañado por dos ángeles, San Vital y el obispo Ecclesio. Por último, En la zona intermedia del ábside, los paneles con Justiniano – en su cortejo, el arzobispo Maximiano – y Teodora. El sentido general de esta agrupación de personajes y escenas es el de anunciar el sacrificio eucarístico.

Iconografía de San Marcos - esta descripción se focalizará en las constantes del ordenamiento reglado indicando variaciones entre guiones -: en la cúpula central de la cruz griega, en la parte más alta, se localiza Cristo Pantocrátor bendiciendo y con el Evangelio, rodeado de arcángeles; más abajo, apóstoles en banda concéntrica – y María flanqueada por ángeles; el tema, aquí, es el de la Ascensión -. En el santuario, en la calota absidial, Cristo en majestad – en vez de la Virgen orando o con el Niño flanqueada por arcángeles, aunque el ábside fue rehecho completamente luego de 1094 –; santas personas, que unidas al misterio de la eucaristía sirven de modelo para el que oficia la misa, se distribuyen en el resto del santuario tanto en la zona media del ábside con los santos Nicolás, Pedro, Marcos, Hermágoras como en la cúpula con los profetas y la Virgen – aunque en la parte más alta no se encuentra la tradicional hetimasia, es decir, un trono vacío donde en la Parusía Cristo dictará el Juicio Final, siendo el recuerdo de su primera venida los instrumentos de la Pasión que lo rodean –; en los pastophoria o parabemata, locales de los costados del altar, no se hallan escenas del Antiguo Testamento prototípicas del sacrificio como Daniel entre los leones o los tres jóvenes hebreos en la hoguera – pues se han utilizado como capilla para los santos Clemente y Pedro -. En las pechinas de dos cúpulas, las denominadas de los Profetas y la Ascensión, se encuentran los evangelistas. En la nave, sobre las bóvedas está el ciclo de las fiestas que también podía desarrollarse en la zona alta de las paredes y el nártex. En la nave, antes de que el fiel abandone el interior, se encuentra el Juicio Final – no sobre la pared sino en la bóveda de cañón; los mosaicos son renacentistas rehechos en el XIX -. La clave de

lectura de la iconografía, en este caso, hay que buscarla en la cúpula de la Ascensión. Iconostasio de la Dormición: en los iconostasios canónicos hay un programa fijo por registro que ilustra simbólicamente la historia bíblica en su conjunto, vetero – y neotestamentaria. Primer nivel: en el eje central, en las batientes de la Puerta Real se dispone la anunciación y los evangelistas – en las otras puertas pueden representarse arcángeles y diáconos mártires –; a la derecha de esta puerta, Cristo Salvador y, a su costado, por norma, el ícono al que está dedicada la iglesia, la Dormición; a la izquierda de dicha puerta, la Madre de Dios. El resto de las imágenes son de santos locales. Éste es el único nivel que sufre variaciones por su naturaleza localista. Segunda fila: Deesis – Cristo Pantocrátor acompañado por la Virgen y Juan el Precursor – rodeada de santos; todos intercediendo ante Cristo por la humanidad. Tercer registro: iconos de las doce fiestas seguidas por el calendario litúrgico ortodoxo – Anunciación, Navidad, Presentación de Cristo en el templo, Bautismo, Resurrección de Lázaro, Transfiguración, Entrada a Jerusalén, Crucifixión, Descenso al Limbo, Ascensión, Pentecostés, Muerte o Dormición de la Virgen –. Cuarta hilera: profetas vueltos hacia la Virgen – en el centro de la fila -. Quinto orden: patriarcas con una organización similar a la cuarta fila – pero también podía estar, en el centro, el ícono de la Hospitalidad de Abraham o Visión de Mamré –.

Conclusión

Lo que se trató de mostrar a lo largo de este escrito es como los recursos del diseño de interiores bizantino definido no sólo por lo decorativo sino también por lo constructivo y lo funcional buscan recrear un universo celeste en la tierra espiritualizando la arquitectura. En San Vital, se pone ante los ojos del fiel una concepción tectónica fantasiosa o, mejor dicho, irracional gracias a llevar los empujes hacia el exterior, desmaterializar decorativamente el muro y generar un ambiente misterico – tanto por la liturgia como por la manipulación de la luz y el color –. Dicha concepción tectónica irracional abrirá un camino en Occidente que culminará en los logros del diseño gótico, mientras que en Oriente será, en parte, una excepción que confirme la regla, pues, nunca se volverá a estos niveles de fantasía. No obstante, San Vital se inserta perfectamente dentro del modo especial en que Bizancio buscará materializar a la Jerusalén Celeste, pero sin perder la substancialidad de los elementos constitutivos del diseño interior como sucede en San Marcos.

Focalizar sobre una obra de la primera edad de oro – sin descuidar posteriores cambios nodales en el diseño – como San Vital, que absorbe ideas del Imperio en esta zona bisagra, es de gran ayuda al momento de determinar las constantes del interiorismo bizantino. En la emulación de las zonas periféricas se encuentra un proceso cognitivo de abstracción que revela las tácticas artísticas de lo emulado. Sin embargo, la situación provincial de Rávena no disminuye su aporte al mapa del diseño del Imperio Bizantino, pues, constituiría, por su posición en la aún prestigiosa península itálica y por haber sido la última sede de la corte imperial romano occidental, un lugar propagandístico ideal en Occidente para el Imperio en plena etapa de reconquista del territorio perdido en manos de los bárbaros.

Para concluir, si se tuviera que sintetizar en que variables se define el interiorismo bizantino, éstas serían sin dudarlas relacionadas con: lo perceptivo, al manejar sutilmente las modulaciones de luz y color contemplando concepciones emanacionistas del neoplatonismo y gran parte de la Patrística – incluido Pseudodionisio – que planteaban que lo absoluto poseía las características

de la luz; lo simbólico traduciendo la idea de la Jerusalén Celeste tanto en un tipo de planta particular como en el exquisito empleo de texturas ópticas puestas en juego; y, la iconográfica, sobre todo, desde la segunda edad de oro donde las imágenes visualizan una dogmática de carácter teológico fuertemente unida al espacio interno de la iglesia, siendo la época postbizantina rusa cuando el iconostasio, elemento desarrollado por necesidades litúrgicas y no ajeno a la norma de visualización de dogmas, adquiere su fisonomía canónica. Sin embargo, la funcionalidad no debe descartarse considerándose como algo dado pues la divina liturgia bizantina moldea los espacios y pauta su uso eficiente en relación a ideas de orden altamente codificadas – nociones como clerecía y laicado, división por sexo, por jerarquía, por el grado o estado de gracia – que reflejan ordenamientos celestes donde cada ser ocupa un lugar asignado.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Altheim, F. (1966). *El Dios invicto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Azzara, C. (2005). *Las invasiones bárbaras*. Granada: Universidad de Granada.
- Beckwith, J. (1997). *Arte paleocristiano y bizantino*. Madrid: Cátedra.
- Bettini, S. (1992). *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*. Buenos Aires: CP67 editorial.
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Binda L.; Lombardini N.; Guzzetti F. (1996). St. Vitale in Ravenna: a survey on materials and structures. [consulta: junio de 2009]: <<http://www.stru.polimi.it/IT/>>
- Calzada Echevarría, A. (2003). *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona: Serbal.
- Camacho Cardona, M. (1998). *Diccionario de arquitectura y urbanismo*. México: Trillas.
- Vitalis, Saint. En *Catholic Encyclopedia* (2007). [consulta: junio de 2009]: <http://oce.catholic.com/index.php?title=Vitalis%2C_Saint>
- Choisy, A. (1997). *El arte de construir en Bizancio*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Conant, K. J. (2001). *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*. Madrid: Cátedra.
- Cutler, A.; Spieser, J.-M. (1996). *Byzance médiéval 700-1204. L'Univers des Formes*. París: Gallimard.
- Diehl, C. (1888). *Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne (568-751)*. París: Ernest Thorin.
- Diehl, C. (1925). *Manuel d'art byzantin. Tome Seconde*. París: Librairie Auguste Picard.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Gage, J. (2001). *Color y cultura*. Madrid: Siruela.
- González Alcantud; J. A.; Lisón Tolosana, C.; Anta Félez, J. L. (1999). *El Aire. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos.
- Grabar, A. (1946). *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. París: Collège de France.
- Hamilton, J. H. (1956). *Byzantine architecture and decoration*. Londres: B.T. Batsford LTD.
- Jackson, T. G. (1920). *Byzantine and Romanesque architecture*. Cambridge: University Press.
- Kleiner, F. S. (2008). *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Boston: Cengage Learning.
- Krautheimer, R. (2000). *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra.
- Maier, F. G.; Viadero, P. (1971). *Las transformaciones del mundo mediterráneo: siglos III-VIII*. México: Siglo XXI.
- Manzi, O. (1987). *El espacio sagrado: edificio y mobiliario litúrgico*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Michel-Dansac, P. (2001). *Icônes*. París: Sélection du Reader's Digest.

- Sebastián, S. (1994). *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Pazaola, J. (2001). *Arte e iglesia*. Guipúzcoa: Nerea.
- Revilla, F. (1995). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Taft, R. F. (1992) *The Byzantine rite: a short history*. Collegeville, MN: Liturgical Press.
- Taliercio, A.; Binda, L. (2007). The Basilica of San Vitale in Ravenna: Investigation on the current structural faults and their mid-term evolution. En *Journal of Cultural Heritage*, vol. 8, n°. 2.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal.

Bibliografía

- Altheim, F. (1966). *El Dios invicto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Azzara, C. (2005). *Las invasiones bárbaras*. Granada: Universidad de Granada.
- Beckwith, J. (1997). *Arte paleocristiano y bizantino*. Madrid: Cátedra.
- Beltिंग, H. (2004). *El culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*. Roma: Carocci.
- Bettini, S. (1992). *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio*. Buenos Aires: CP67 editorial.
- Biedermann, H. (1996). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós.
- Binda L.; Lombardini N.; Guzzetti F. (1996). St. Vitale in Ravenna: a survey on materials and structures. [consulta: junio de 2009]: <<http://www.stru.polimi.it/IT/>>
- Calzada Echevarría, A. (2003). *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona: Serbal.
- Camacho Cardona, M. (1998). *Diccionario de arquitectura y urbanismo*. México: Trillas.
- Vitalis, Saint. En *Catholic Encyclopedia* (2007). [consulta: junio de 2009]: <[http://oce.catholic.com/index.php?title= Vitalis%2C_Saint](http://oce.catholic.com/index.php?title=Vitalis%2C_Saint)>
- Ching, F. D. K. (1994) *Arquitectura: forma, espacio y orden*. Barcelona: GG.
- Choisy, A. (1997). *El arte de construir en Bizancio*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- Conant, K. J. (2001). *Arquitectura carolingia y románica 800-1200*. Madrid: Cátedra.
- Cutler, A; Spieser, J-M. (1996). *Byzance médiéval 700-1204. L'Univers des Formes*. París: Gallimard.
- Diehl, C. (1888). *Études sur l'administration byzantine dans l'exarchat de Ravenne (568-751)*. París: Ernest Thorin.
- Diehl, C. (1925). *Manuel d'art byzantin. Tome premier*. París: Librairie Auguste Picard.
- Diehl, C. (1925). *Manuel d'art byzantin. Tome Seconde*. París: Librairie Auguste Picard.
- Ferrater Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Gage, J. (2001). *Color y cultura*. Madrid: Siruela.
- González Alcantud; J. A.; Lisón Tolosana, C.; Anta Fález, J. L. (1999). *El Aire. Mitos, ritos y realidades*. Barcelona: Anthropos.
- Götz, P. (2008). *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Grabar, A. (1966). *La edad de oro de Justiniano. Desde la muerte de Teodosio hasta el Islam*. Madrid: Aguilar.
- Grabar, A. (1946). *Martyrium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. París: Collège de France.
- Hamilton, J. H. (1956). *Byzantine architecture and decoration*. Londres: B.T. Batsford LTD.

- Jackson, T. G. (1920). *Byzantine and Romanesque architecture*. Cambridge: University Press.
- Kleiner, F. S. (2008). *Gardner's Art Through the Ages: A Global History*. Boston: Cengage Learning.
- Kostof, S. (2006). *Historia de la arquitectura*. Madrid: Alianza.
- Krautheimer, R. (2000). *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra.
- Lenoir, A. (1852). *Architecture monastique*. París: Imprimerie Nacional.
- Maier, F. G.; Viadero, P. (1971). *Las transformaciones del mundo mediterráneo: siglos III-VIII*. México: Siglo XXI.
- Maltese, C. (2001). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra.
- Mango, C. (1975). *Arquitectura Bizantina*. Madrid: Aguilar.
- Manzi, O. (1987). *El espacio sagrado: edificio y mobiliario litúrgico*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- Michel-Dansac, P. (2001). *Ícônes*. París: Sélecction du Reader's Digest.
- Sebastián, S. (1994). *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, iconografía, liturgia*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Pazaola, J. (2001). *Arte e iglesia*. Guipúzcoa: Nerea.
- Réau, L. (2000). *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1998). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1997). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1995). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Revilla, F. (1995). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Taft, R. F. (1992) *The Byzantine rite: a short history*. Collegeville, MN: Liturgical Press.
- Taliercio, A.; Binda, L. (2007). The Basilica of San Vitale in Ravenna: Investigation on the current structural faults and their mid-term evolution. En *Journal of Cultural Heritage*, vol. 8, n°. 2.
- Tatarkiewicz, W. (2002). *Historia de la estética. II. La estética medieval*. Madrid: Akal.

Summary: Byzantine, interior design's resources are defined not only by a decoration that look for desmaterialization the wall's limit or that create a mysterious atmosphere but also by constructive system – typologies used – and functionality – determined by the Divine Liturgy –, all of it for recreating heaven in earth.

Key words: Bizantium - Byzantine - Byzantine substantiality - Cathedral of the Dormition in Moscow Kremlin - Central and basilical plan - Constantinople - Iconostasis - Disign de Interiores - Late Roman desmaterialization - Light - Paleochristian kinetic impulse - Pulvino - Saint Mark's Basilica in Venice - San Vital in Ravenna.

Resumo: Os recursos do interiorismo bizantino caracterizaram-se não só por o decorativo que procura desmaterializar ao muro o gerar um ambiente misterioso mas também por o constructivo – tipologias utilizadas – e o funcional, pautadas por a divina liturgia, todo isto para recriar, nas igrejas, o universo celeste na terra.

Palavras chave: Assunção do Kremlin - Bizâncio - Bizantino - Constantinopla - Design de interiores - Desmaterialização tardo-romana - Iconóstase - Impulso cinético paleocristão - Luz. Pulvino - Planta central, basilical - São Vitale de Ravenna - San Marcos de Veneza - Substancialidade bizantina.
