

# IMÁGENES DEL PODER EN LA EDAD MEDIA

Tomo 11

Estudios *in memoriam* del  
Prof. Dr. Fernando Galván Freile





# Imágenes del poder en la Edad Media

Estudios *in Memoriam* del Prof. Dr.  
Fernando Galván Freile

TOMO II



# Imágenes del poder en la Edad Media

Estudios *in Memoriam* del Prof. Dr.  
Fernando Galván Freile

TOMO II

**Coordinación: Etelvina Fernández González**



Universidad de León  
Instituto de Estudios Medievales

Imágenes del poder en la Edad Media. Tomo II, Estudios “in Memoriam” del Prof. Dr. Fernando Galván Freile / coordinación, Etelvina Fernández González. -- [León] : Universidad de León, Área de Publicaciones, [2011]

500 p. : fot. col y bl. y n. ; 24 cm.

En port. : Universidad de León. Instituto de Estudios Medievales. – Textos en español y portugués ; resúmenes en español, francés e inglés

ISBN 978-84-9773-563-6 (O.C.)

ISBN 978-84-9773-565-3 (T. II)

1. Arte medieval- Discursos, ensayos, conferencias. 2. Poder (Ciencias sociales) en el arte- Discursos, ensayos, conferencias. 3. Galván Freile, Fernando (1967-2008)-Discursos, ensayos, conferencias. I. Universidad de León. Área de Publicaciones. II. Universidad de León. Instituto de Estudios Medievales. III. Fernández González, Etelvina. IV Título

7.049:321.01.033(082.2)

7.033(082.2)

929 Galván Freile, Fernando (082.2)

© Universidad de León  
Área de Publicaciones

© Los autores

ISBN Obra completa: 978-84-9773-563-6

ISBN Tomo II: 978-84-9773-565-0

Dep. Legal: LE-247-2011

Maquetación: M<sup>a</sup> Luisa Nistal Valbuena

Impresión: Universidad de León Servicio de Reprografía

Ilustración de la cubierta: Documento y miniatura de Fernando I, Libro de las Estampas, Archivo Catedral de León, Ms. 25, fol. 29v y 30r (ca. 1200). (Imagen cedida por el Museo de la Catedral de León).

# **POTESTAS BIZANTINA: IMÁGENES DE PODER EN LA ITALIA DEL SIGLO VI**

---

M<sup>a</sup> DOLORES BARRAL RIVADULLA  
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

## **Resumen**

Tras el desmembramiento del Imperio Romano el horizonte artístico de este amplio territorio muestra dos líneas divergentes. Por un lado, la Europa Occidental, donde el vacío artístico se impone, frente al mundo oriental que mantendrá la herencia grecolatina sumando a ella nuevas propuestas. Este lenguaje artístico llegará a Occidente en diversas ocasiones a lo largo de toda la Edad Media. En estos momentos de encuentro el mundo occidental adoptará y adaptará unas propuestas artísticas que resultarán siempre enormemente enriquecedoras. Uno de los primeros puntos de aproximación entre ambas culturas se producirá en la Italia del siglo VI.

**Palabras clave:** Iconografía, poder, Bizancio, Italia.

## **Abstract**

After the fall of the Roman Empire, the art in this wide territory shows two divergent lines. On the one hand, the Western Europe, where the artistic emptiness is imposed, opposite to the oriental world, which will support the Greco-Roman inheritance adding to it new ideas, this artistic language will come to West in diverse occasions in the Middle Ages. In these meetings the western world will adopt and adapt these wealth-producing innovations. First one of the points of approximation between both cultures will be produced in the Italy of the 6th century.

**Keywords:** Iconography, power, Byzantium, Italy.

Tras el desmembramiento del Imperio Romano, en los comienzos de la Alta Edad Media, el horizonte artístico de este amplio territorio muestra dos líneas divergentes. Por un lado, la Europa Occidental, donde el vacío artístico se impone y en la cual las nuevas experiencias o la recuperación de formas, técnicas y estructuras permanecerán estancadas hasta el siglo VII; a partir de entonces cada unidad política propondrá una salida estética particular. Frente a esta realidad, el mundo oriental, de la mano de los logros y experiencias artísticas de la tardoantigüedad, mantendrá la herencia grecolatina sumando a ella nuevas propuestas arquitectónicas y estéticas que contribuirán a la formación de un nuevo lenguaje artístico que llegará a Occidente en diversas ocasiones a lo largo de toda la Edad Media. En estos momentos de encuentro el mundo occidental adoptará y adaptará unas propuestas artísticas que resultarán siempre enormemente enriquecedoras.

Uno de los primeros puntos de aproximación entre ambas culturas se producirá tempranamente. En la Italia del siglo VI la presencia bizantina, con su particular concepción estética, condicionará por un lado los patrones artísticos ostrogodos y por otro establecerá una nueva estética figurativa durante su dominio territorial. Quizás los testimonios más conocidos de esta época sean aquellos que se vinculan a las manifestaciones de poder.

La particular concepción política del papel imperial, que había evolucionado en Bizancio a partir de la herencia romana, desarrollará una específica iconografía del poder donde se aúnan lo sacro y lo profano, lo divino y lo humano de la mano de una particular técnica -el mosaico- que refuerza el mensaje de *potestas* al dotar a la imagen de una lectura intelectual y trascendental. Esta dimensión es acorde con la concepción artística bizantina en la que cobra especial relevancia la visión espiritual frente a la material. Una estética basada en la filosofía de Plotino para quien la belleza residía en captar la esencia de las cosas, mirar con los ojos del alma. Esto se traducirá en un arte que desdeña el realismo, suprime los detalles y niega la capacidad de ilusión espacial en beneficio de una ordenación abstracta. Se parte de la consideración de que todo lo que distraiga la vista impedirá contemplar la esencia de las cosas.

La aplicación de los mosaicos a la decoración arquitectónica potencia el efecto de la luz que junto con el color, al que Plotino consideraba como una especie de luz, confiere un carácter teológico al espacio<sup>1</sup>. Para lograrlo, en los mosaicos se renuncia a los recursos naturalistas: los colores generan fuertes contrastes que aíslan la figura del fondo<sup>2</sup> y, para privar al ojo de la tercera dimensión, se recurre a la perspectiva inversa, la jerárquica o la división en registros<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Las claves del arte bizantino y prerrománico*, Barcelona, 1988, p. 8.

<sup>2</sup> R. FARIOLI CAMPANATI, "La cultura artistica nelle regione bizantine d'Italia dal VI-XI secolo", *I bizantini in Italia*, Milano, 1982, pp. 137-426, p. 142 para nota.

<sup>3</sup> P.A. MICHELIS, "Sur l'esthétique dans l'art byzantin", *Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini*, Roma, 1953, pp. 201-205, pp. 204-205 para nota.

Estas premisas conformarán la base para el desarrollo de una particular imagen del poder donde la iconografía de herencia clásica adquiere nuevos atributos abriéndose su interpretación a una nueva dimensión que sólo puede explicarse a través de la particular concepción del poder en Bizancio.

## I. LA ITALIA DEL SIGLO VI

El mito de Roma atrajo sobre Italia continuas oleadas de pueblos bárbaros. Estos invasores, como los visigodos en los años 403 y 410 o los hunos en el 452, sólo buscaban saciar sus ansias de rapiña para huir después. A la muerte de Atila, los ostrogodos trataron de protegerse de los hunos federándose con el Imperio bizantino. Para sellar la nueva amistad, se envió como rehén del emperador León I a Constantinopla al joven Teodorico. Éste estuvo en la corte bizantina durante casi diez años. Su formación intelectual fue privilegiada y sin duda sirvió al joven príncipe godo de escuela política y de aprendizaje y conocimiento de los mecanismos administrativos e ideológicos en que se sustentaba el Imperio<sup>4</sup>.

A pesar de que Teodorico ostentaba dignidades romanas como la de *magister militum*, patricio e incluso fue designado para el senado, sus tropas inquietaban las tierras de los Balcanes amenazando tomar Bizancio. Será entonces cuando el emperador Zenón ofrezca a Teodorico un pacto: la legitimación imperial de su posible conquista de Italia donde podrá gobernar sobre los godos con el título de rey y ejercer una autoridad imperial delegada. Teodorico, al que se le dio el sobrenombre del “nuevo Trajano”, reinará en Italia bajo el signo arriano entre 493 y 526 estableciendo su capital en Rávena.

La dualidad bizantino-goda de la formación del monarca es la nota más característica de su reinado y de las estructuras políticas y sociales de su corte. La imagen de la etapa ostrogoda en Italia manifiesta con claridad un deseo de restauración del pasado romano pese a la teórica dependencia del Imperio bizantino<sup>5</sup>. Sin embargo, la figura de Teodorico cobra énfasis al analizar parte de su promoción artística en relación con el hecho de que el mundo bizantino fue para él un modelo condicionante. Como expresa C. Rizzardi, “si riconosce la volontà del re goto di promuovere la città come sede regia, investendola del duplice ruolo di capitale del regno dei Goti e di rappresentante del potere delegato da Bisanzio, di intermediaria infine fra Occidente e Oriente”<sup>6</sup>.

Muerto Teodorico en el año 526 Rávena será regida con bastantes dificultades por su hija Amalasueta quien tras gobernar nueve años será asesinada. En el año 535 Justiniano,

<sup>4</sup> M. J. JOHNSON, “Toward a history of Theoderic’s Building Program”, *Dumbarton Oaks Papers*, 42, 1988, pp. 73-96, p. 73 para nota.

<sup>5</sup> Teodorico se consideraba como el sucesor de Augusto, llegó a acuñar moneda con su efigie y las de Rómulo y Remo junto con el lema: “*Roma invicta*”. C. LA ROCCA, “Una prudente maschera “antiqua”. La politica edilizia di Teodorico”, *Teodorico il grande e i Goti d’Italia, II*, Milano, 1992, pp. 451-515, p. 457 para nota.

<sup>6</sup> Presentación del libro de E. PENNI IACCO, *La Basilica di S. Apollinare Nuovo di Ravenna attraverso i secoli*, Ante Quem, Bologna, 2004, p. 7.

emperador de Oriente, considera oportuno la conquista de Italia por ello envía al general Belisario a asediar Rávena conquistándola en el año 540. En año 554, a través de la Pragmática Sanción, Justiniano constituye la prefectura de Italia siendo designada de nuevo Rávena como su capital.

Los fundamentos del gobierno de Justiniano (527-565) fueron la unidad legislativa, la unidad política basada en la exaltación de la autoridad del emperador y la unidad en la ortodoxia frente a las herejías ya que era el único emperador cristiano.

En el plano artístico Rávena, como capital de la Italia bizantina, aparece vinculada a las producciones de la capital imperial, convirtiéndose a su vez en difusora, especialmente en la zona del Adriático, de la cultura de la metrópoli. Dentro de las relaciones artísticas entre Constantinopla y Rávena adquieren una especial relevancia los mosaicos puesto que destruidos en Oriente los ejemplos de época de Justiniano, por la querrela iconoclasta o la ocupación turca, los conservados en Rávena se convierten en documentos de primera mano para el estudio del mosaico de la denominada tradicionalmente primera Edad de Oro bizantina.

## II. EL PERIODO OSTROGODO: EL DESAPARECIDO PROGRAMA DE SAN APOLINAR NUEVO

La basílica de San Apolinar Nuevo fue comenzada por el rey Teodorico con el fin de que sirviese como basílica palatina. No está claro el momento del inicio de las obras pero éstas debieron ser ejecutadas con posterioridad a la catedral y baptisterio de los arrianos, puesto que ambos aparecen representados en esta iglesia. Con estos datos puede precisarse que su construcción tuvo lugar en los primeros decenios del siglo VI, siendo su primera advocación la del Salvador.

Tras el edicto de Justiniano (561) por el que todos los bienes de la iglesia de los ostrogodos se cedían a los obispos de Rávena el obispo Agnello (556-571) se preocupó por reconciliar el culto arriano de los templos legados con el católico, y así, renovó parte de la decoración de algunas iglesias con la intención de adecuarlas al dogma<sup>7</sup>. Entre las obras emprendidas destaca su intervención en la basílica palatina de Teodorico. La reconsagración del edificio al culto ortodoxo conllevará la *damnatio memoriae* de una parte de las imágenes vinculadas al periodo teodoriciano siendo sustituidas por otras de contenido estrictamente dogmático.

Para reconstruir el aspecto original del programa decorativo del templo se cuenta con una fuente excepcional, el *Libro Pontifical de la Iglesia de Rávena*, redactado por el cronista Andrea Agnello a mediados del siglo IX. En esta obra se recogen las biografías

<sup>7</sup> C. GIOVANNI, R. GIOVANNI, *La città nella storia d'Italia. Ravenna*, Laterza, Roma-Bari, 1985, p. 2.

de los obispos de la ciudad y constituye la única fuente conservada sobre la historia de Rávena en los primeros siglos del medioevo<sup>8</sup>.

Gracias al *Libro Pontifical* se sabe que sobre la ventana absidal del templo se encontraba una inscripción que conmemoraba la erección de la iglesia, en ésta se leía: *El rey Teodorico realizó desde los fundamentos esta iglesia en nombre de Nuestro Señor Jesucristo*<sup>9</sup>. La “reconciliación” del templo también es mencionada en esta fuente donde se informa: *[esta iglesia] de la ciudad, fundada por el rey Teodorico, fue reconciliada por el beato obispo Agnello quien decoró con teselas el ábside, y las paredes con las imágenes de mártires y vírgenes*<sup>10</sup>.

En la actual decoración musiva del templo coexisten parte de la obra realizada bajo el gobierno de Teodorico, aquella fruto de la reconciliación del obispo Agnello e importantes intervenciones históricas que han alterado la lectura inicial del proyecto ostrogodo en la que primaba la exaltación de la corte real situada en el mismo plano de la celestial y donde la contemporaneidad estaba presente a través de distintos elementos referencia del poder del monarca como su palacio o la importante actuación urbanística llevaba a cabo en torno al vecino puerto de Classe.

Corresponden a la época de Teodorico los mosaicos de la parte franja superior, aquellos que decoran los espacios entre las ventanas y en la franja musiva inferior las representaciones de Rávena y Classe junto con las de la Corte celestial.

Los mosaicos superiores glosan a través de veintiséis paneles la vida de Cristo. A la izquierda sus milagros y parábolas y a la derecha trece episodios del ciclo de la Pasión<sup>11</sup>. Mas controvertida es la identificación de los personajes de la franja musiva intermedia ya que varía en función de aquel que haga su lectura. Así, han sido reconocidos como los ancestros de Cristo, los profetas o los apóstoles<sup>12</sup>.

En la zona inferior, como se ha mencionado, corresponden a la época ostrogoda: Cristo y la Virgen entronizados, el mosaico de Classe y la representación del Palacio y

<sup>8</sup> Con el objeto de reivindicar el prestigio de una vacilante ciudad, Andrea Agnello recogerá una serie de biografías de obispos y arzobispos desde San Apolinar hasta Giorgio (ca.837-846) que abogarán por la independencia de la sede ravenática. G. FASOLI, “Rileggendo el “Liber Pontificalis” di Agnello Ravennate”, *La storiografia altomedievale*, Spoleto, 1970, pp. 457-495.

<sup>9</sup> “*Theodoricus rex hanc ecclesiam a fundamentis in nomine Domini nostri Ihesu Christi fecit*”. H. STERN, “Sur les influences byzantines dans les mosaïques ravennates du debut du Vie siècle”, *Il passaggio dell’Antichità al Medioevo in Occidente*, Spoleto, 1962, pp. 521-541 p. 527 para nota.

<sup>10</sup> “*Reconciliavit beatissimus Agnellus pontifex intra hanc urbem ecclesiam Sancti Martini confessoris, quen Theodoricus rex fundavit, quae vocatur Caelum Aureum; tribunal et utrasque parietes de imaginibus martirum virginumque indecentium tessellis decoravit*”. G. BOVINI, “Nouvissime osservazioni sulla tecnica sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna”, *Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantin*, Roma, 1953, pp. 94-99, p. 97 para nota.

<sup>11</sup> G. BOVINI, “Note sull’arte dei “Magistri Musivarii” cui Teodorico affidò la decorazione del panelli con scene crstologiche nella sua basilica palatina di Ravenna”, *Atti dell’Associazione per Imola storico-artistica*, 8, Imola, 1957, pp. 33-46, p. 44 para nota.

<sup>12</sup> Véase un breve estado de la cuestión en E. PENNI IACCO, op.cit., pp. 50-51

ciudad de Rávena<sup>13</sup>. Estas dos últimas imágenes seguramente llamarían la atención del espectador introduciéndolo en el particular contexto político e ideológico del rey ostrogodo. Esta lectura sería completada por las imágenes de sendos cortejos que ocuparían el espacio de las actuales procesiones de los mártires y las vírgenes.

La franja musiva derecha se inicia con la representación de la ciudad de Rávena y de un Palacio del cual parte el cortejo de mártires hacia Cristo. (**Ilustración 1. Pared derecha de la nave central. San Apolinar Nuevo**)



Esta representación divina, como la de la Virgen, puede ser considerada como una escena imperial interpretada en clave cristiana. Una iconografía del ciclo gubernamental en la que los atributos y puesta en escena responden a un ceremonial laico de poder que se traspasa a la esfera celestial.

Cristo aparece sentado en un trono flanqueado por ángeles, disposición en relación con el ceremonial de la corte bizantina, y en última instancia con la corte terrestre que aparece en el extremo opuesto. Gracias al *Libro de las Ceremonias* de Constantino Porfirogeneta se conoce que, en el salón del audiencias, la guardia personal del emperador flanqueaba el trono; su misión era la de regular el acceso al mismo y como insignia de su cargo portaban un largo bastón (*baculo viatorio*)<sup>14</sup>. Una restauración realizada a mediados del siglo XIX alteró las figuras de los dos ángeles de la derecha así como la mitad

<sup>13</sup> M. J. JOHNSON, Op. cit., p. 85.

<sup>14</sup> H. STERN, Op. cit., p. 531.

derecha del cuerpo de Cristo, un proceso durante el que se reinterpretó el libro abierto que portaba y en el que parece que se leía: *Ego sum rex gloriae*. Esta pérdida alteró el significado primigenio de la imagen puesto que si se tiene en cuenta que esta figura se correspondía con la procesión de Teodorico, el Pantocrator, identificado como soberano celeste, parangonaría los poderes del rey ostrogodo en la tierra<sup>15</sup>.

Ocupando el extremo opuesto de esta pared aparecen las representaciones del palacio de Teodorico y de la ciudad de Rávena. (**Ilustración 2. Detalle de la representación del Palacio de Teodorico. San Apolinar Nuevo.**) El mosaico muestra un edificio con tres arcadas centrales, lo que podría ser un porche, y dos alas de pórticos o galerías que lo flanquean. La arquitectura aparece decorada con victorias aladas portando guirnaldas y coronas. En la parte superior del porche un *titulus* identifica el edificio como un *PALATIVM*. Esta imagen ha dado lugar a diversas interpretaciones que intentan una reconstrucción de la arquitectura representada. En general puede decirse que hay dos posturas principales: aquellos que defienden que es un interior o los que se decantan por interpretarlo como una fachada. Así, Dyggve considera que el edificio es el exterior de una basílica o sala de audiencias en forma de peristilo, tras comparar la representación con el peristilo del palacio de Diocleciano en Split<sup>16</sup>. Por otra parte Duval piensa que ésta es una perspectiva plana del interior de la sala de audiencias, una idea que justifica a través de representaciones como la del Salterio de Utrech<sup>17</sup>.



<sup>15</sup> Sobre este aspecto véase E. PENNI IACCO, Op. cit., pp. 48-50.

<sup>16</sup> E. DYGGVE, *Ravennatum Palatium sacrum*, Kobenhavn, 1941

<sup>17</sup> N. DUVAL, "La représentation du Palais dans l'art du Bas-Empire", *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana.*, Roma, 1965, pp. 481-484.

Sin embargo, las excavaciones realizadas en la ubicación del palacio real ostrogodo y las descripciones que de éste se poseen, permiten suponer que esta arquitectura se corresponde con la entrada principal o *chalke* del palacio de Teodorico en Rávena, la cual, según el cronista Andrea Agnello, estaba decorada con figuras aladas y en su frontón cobijaba la representación de Teodorico con las alegorías de Roma y Rávena<sup>18</sup>. El hecho de que en esta zona de su representación en mosaico aparezcan teselas que, sin duda, son de colocación posterior a la época de Teodorico, permite confirmar esta hipótesis. Además, si en el programa original se representaba la procesión de Teodorico, es lógico pensar que ésta partiese de la *chalke* del palacio para dirigirse hacia Cristo entronizado.

Tras el palacio se extiende la ciudad de Rávena y a su lado aparece la puerta de la ciudad, identificada por el *titulus CIVITAS RAVENN(a)*. Tanto la representación del palacio como la de la puerta de la ciudad han sufrido los efectos de la “reconciliación” llevada a cabo por el obispo Agnello. En ese momento, no sólo se eliminó la decoración del frontón, sino que también se sustituyeron por cortinajes los personajes situados a lo largo de la fachada, cuya presencia se evidencia a través de ciertas partes de brazos y manos visibles sobre algunas columnas. Estos indicios del programa ostrogodo donde se adivinan diversos personajes han sido interpretados bien como la representación de la corte, de la familia real o de los monarcas aliados de Teodorico. En todo caso, el hecho de que las manos conservadas sean las diestras permite plantear la hipótesis de que estos levantasen dicho brazo como gesto de aclamación<sup>19</sup>.

**(Ilustración 3. Detalle del tímpano de la puerta de la ciudad de Rávena. San Apolinar Nuevo)** .La puerta de la ciudad de Rávena, bajo la que se adivina el perfil de una figura, está decorada con un tímpano en el que se encuentran tres figuras vestidas de blanco de las cuales, la central, porta una cruz y pisa una serpiente. Una escena interpretada como San Apolinar o Cristo entre dos discípulos<sup>20</sup>. Una tercera hipótesis identifica el grupo con Constantino y sus dos hijos, en una escena que demostraba su defensa de la fe<sup>21</sup>. Tal representación en Rávena podría aludir al programa político de Teodorico para quien el modelo imperial a reconstruir y emular era el de Constantino. Esta iconografía, derivada de la imagen victoriosa del emperador, en el lenguaje figurativo cristiano se identificó con la del *Christus Victor*.

<sup>18</sup> Este aspecto fue descrito en el siglo IX por A. Agnello en su *Liber Pontificalis*: en el que se habla de una “figura di Teoderico splendidamente ornata a mosaico: egli, rivestito della corazza, teneva la lancia con la mano destra, lo scudo con la sinistra. Di contro allo scudo stava Roma, con l’asta e l’elmo; dalla parte invece dove Teoderico reggeva la lancia era raffigurata a mosaico Ravenna, con il piede destro sul mare e quello sinistro sulla terra, nell’ato di dirigersi verso il re”. E. PENNI IACCO, Op. cit., p. 7. Probablemente Agnello ya no la vio porque el palacio había sufrido el expolio de Carlomagno en el 784. En esta imagen Roma era representada según la iconografía tradicional mientras que Rávena era una figura joven y sin armas que se colocaba bajo la protección del rey. C. LA ROCCA, Op. cit., p. 473

<sup>19</sup> E. PENNI IACCO, Op. cit., p. 46

<sup>20</sup> A. GRABAR, *L’Empereur dans l’art byzantin*, London, 1971, p. 103.

<sup>21</sup> Esta iconografía debió ser adoptada ya desde una época muy temprana, pues según escribe Eusebio en su *Vida de Constantino* ya por entonces existía una pintura donde se representaba al emperador, acompañado de sus hijos, “bajo cuyos pies clava al dragón en medio de su cuerpo y lo hizo volver a las profundidades del mar” M. J. JOHNSON, Op. cit., p. 92.



En el lado opuesto de la nave de san Apolinar la disposición de la decoración es similar. Se inicia con la representación de la ciudad y puerto de Classe de la cual parte un cortejo de Vírgenes, encabezado por los Tres Magos, que se dirige a la representación de la Virgen. (**Ilustración 4. Pared izquierda de la nave central. San Apolinar Nuevo**).



Desde los pies del templo el discurso se inicia con la representación de la ciudad de Classe y de su puerto, obras de época de Teodorico. En el puerto se representan tres naves que han sido superpuestas para lograr una mayor claridad en su lectura. La ciudad, al modo de la imagen de Rávena, aparece amurallada y en su entrada queda identificada por el titulus “*CIVI(tas) CLASSIS*”. Esta representación también fue “reconciliada” en época del obispo Agnello, momento en que fueron eliminadas las figuras situadas ante sus muros, cuya presencia aún se intuye tras la restauración de Salietti quien, tras un análisis de las teselas, delimitó en blanco el contorno de las figuras desaparecidas<sup>22</sup>, probablemente miembros del cortejo de la reina, que desde la ciudad de Classe se encaminarían hacia la Virgen<sup>23</sup>.

La representación de María entronizada sigue los mismos planteamientos en su composición que la de Cristo y ante ella se sitúan los Tres Magos que anteceden al cortejo de las vírgenes y que como éstas fueron obra de la reconciliación ortodoxa de Agnello<sup>24</sup>.

Las procesiones marcaban pues la propuesta de unión de lo celeste y lo terrestre, sin duda de la mano de la militancia arriana de Teodorico donde el lenguaje figurativo derivado de la antigüedad se funde con la cultura bizantina y su particular estética del poder. Esta expresión artística está endeudada más con la ideología bizantina que con su estética puesto que la mayor parte de los recursos figurativos empleados se mantienen en la órbita clásica. Aun así, la unión entre Oriente y Occidente estaba claramente subrayada por ejemplo, a través de la imagen localizada en el frontón del palacio real donde aparecía Teodorico entre Roma y Rávena.

Esta particular iconografía del poder quedaría completada con la decoración musiva de la fachada interna de la basílica de la cual hoy en día sólo ha subsistido un retrato pero tan restaurado que no cabe identificación más que puntual. Lo que sí parece es que en este ámbito el poder del rey godo quedaría de nuevo de manifiesto<sup>25</sup>.

### III. LOS PANELES IMPERIALES DE LA IGLESIA DE SAN VITAL

El edificio de San Vital en la ciudad de Rávena acoge uno de los conjuntos musivos más significativos del occidente cristiano. Ejemplo y eco de la producción mosaquista bizantina del siglo VI cuyos vestigios desaparecieron tras la querrela iconoclasta.

<sup>22</sup> Así hoy pueden verse parte de algunos pies y cuerpos, pero falta por delimitar el espacio que ocuparían sus cabezas, dado que la parte superior del mosaico fue restaurado en 1855 por Felice Kimpel, como puede observarse en el cambio de color de las teselas, la restauración llevada a acabo por este último alteró los estratos precedentes sin que pueda, hoy en día delimitarse el perfil de las figuras.

<sup>23</sup> G. BOVINI, *Chiese di Ravenna*, Novara, 1957, p. 104

<sup>24</sup> E. PENNI IACCO, Op. cit., p. 38.

<sup>25</sup> E. PENNI IACCO, Op. cit., pp. 63-65.

Este programa musivo aúna el Antiguo y el Nuevo Testamento junto con la contemporaneidad. En él, la teología y la figuración convergen para expresar la idea de la Redención del fiel a través del sacrificio de Cristo que es recordado en la celebración de la misa. Es en su presbiterio donde se encuentran las representaciones de los cortejos imperiales que serán objeto de análisis prioritario en este trabajo.

Justiniano y Teodora, en su avance ficticio hacia el altar, portan la patena y el cáliz, símbolos del pan y el vino eucarísticos que se ofrecen al conmemorar el sacrificio de Cristo. Es la representación de la *Oblatio* imperial subordinada a la *Maiestas* del cascarón absidal. Aquí la decoración se comunica con el espectador a través de un nuevo lenguaje ya que se ha pasado de la naturaleza al terreno de lo solemne donde todas las figuras componen un tema litúrgico.

La presencia en este ámbito sacro de los emperadores se explica a través de la concepción de la soberanía bizantina en la que coinciden dos consideraciones esenciales que parten del mundo romano pero que toman carácter particular en Bizancio: por un lado el hecho de que el gobernante debe ser el príncipe ideal cuyo poder deriva de la elección de los hombres; y por otro, el que el emperador es un personaje sagrado ya que su majestad deriva de Dios<sup>26</sup>. Esta doble dimensión de la figura imperial permite su representación en el presbiterio, un ámbito vetado al fiel laico, quedando confirmada así la naturaleza teológica de su poder<sup>27</sup>.

**(Ilustración 5. Panel de Justiniano. San Vital)** El panel de Justiniano se organiza a partir de un fondo dorado y verde que no trasmite sensación espacial. No se debe distraer el ojo del espectador que, como en el caso de la decoración del ábside, debe concentrarse en las figuras representadas en el cortejo. En el centro del panel, y destacado del resto, aparece Justiniano que viste el hábito civil imperial formado por la clámide púrpura, la túnica blanca o *divisition*, la diadema o *stephanos*<sup>28</sup> y el *tablion* dorado símbolo del máximo mando político, pues este manto era distintivo de la clase senatorial. Justiniano, que ofrece un aspecto joven, porta en sus manos una patena, como símbolo de la entrega de dones a la iglesia de San Vital y que también aludiría al sacrificio renovado en el altar. El emperador está acompañado por la representación de los tres poderes que se contienen en su persona: el militar, el civil y el eclesiástico. El poder militar aparece ejemplificado a través de las figuras de la guardia del emperador, ricamente ataviada, en cuya representación se destaca la presencia del escudo con la *X* y la *P* símbolos de la militancia religiosa imperial. Al poder civil se alude a través de dos dignatarios que visten túnica y manto blancos con *tablion* senatorial purpúreo. A la izquierda del emperador el poder religioso es representado por el obispo Massimiano, que lleva la cruz de oro, y dos diáconos que portan un libro y un incensario.

<sup>26</sup> A. PERTUSI, "Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina" en *Atti delle settimane di studi sull'alto medioevo. Simboli e simbologia nell'alto medioevo*. Spoleto, 1976, pp. 481-563 pp. 492-493.

<sup>27</sup> S. BETTINI, "Quadri di consacrazione dell'arte bizantino de Ravenna", *Arte del primo milenio*. Torino, 1950, pp. 152-180, pp. 168-169 para nota.

<sup>28</sup> A. PERTUSI, Op. cit., pp. 492-502.



46

**(Ilustración 6. Panel de Teodora. San Vital)** Frente a este panel se sitúa el de Teodora que se desarrolla sobre un fondo más elaborado. Detrás de la emperatriz un nicho en forma de venera actúa a modo de baldaquino resaltando su figura, también se representa una puerta abierta ante la que aparece una fuente y la derecha un espacio con cortinajes en su interior. Este fondo ha sido identificado por algunos autores con el atrio de un templo al vincular la fuente con el ritual de las abluciones. La emperatriz, que ocupa el centro de la composición, aparece resaltada mediante la perspectiva jerárquica, viste de acuerdo con su condición y porta el cáliz ofrecido al templo. Excepto por su altura exagerada, su representación parece ajustarse a la descripción que Procopio proporciona de Teodora: “era hermosa de rostro y asimismo encantadora, pero de baja estatura y con tendencia a la palidez, no ciertamente descolorida por completo sino ligeramente cetrina. La expresión de sus ojos era siempre sombría y tensa”<sup>29</sup>.

Teodora aparece acompañada por un séquito compuesto por dos chambelanes, que le abren paso, y siete damas, de las cuales las dos primeras reciben un tratamiento individualizado. En este panel se pone mayor énfasis en la idea de la pompa imperial, sobre todo a través del detallismo en la representación de las vestiduras y las joyas<sup>30</sup>. De hecho, a través de los ropajes de la emperatriz se remarca el carácter oferente del cortejo:

<sup>29</sup> Tomado de J. BECKWITH, *Arte paleocristiano y bizantino*, Madrid, 1997, p. 127.

<sup>30</sup> K. BROWN, “The mosaics of San Vitale” Evidence for the attribution of some early jewellery to court workshops”, *Gesta*, XVIII/1, 1979, pp. 57-62.



Teodora ha elegido una túnica púrpura que aparece orlada con los tres Magos, los cuales equiparan a los esposos con estas figuras neotestamentarias<sup>31</sup>.

Los paneles imperiales de san Vital han sido objeto de numerosas lecturas. La más simple propone que tienen como objetivo glorificar a Justiniano y Teodora, mientras que una más amplia establece que los mosaicos representan la exaltación de la institución imperial. En tercer lugar, ambas imágenes han sido interpretados como la procesión imaginaria de Justiniano y Teodora que tendría lugar en el momento de consagración del templo, partiendo del hecho de que aunque Justiniano y Teodora jamás pisaron Rávena, ésta sería una forma de señalar su autoridad sobre la iglesia de la ciudad.

En los últimos años nuevas teorías sobre los paneles han evidenciado lo complejo de su interpretación. Así por ejemplo, Kitzinger destaca la importancia de la presencia de la jerarquía eclesiástica en el panel de Justiniano, proponiendo una lectura en la que

<sup>31</sup> Para Montanari la inclusión de los Magos en el manto de Teodora fue un gesto de Maximiano, quien quería dejar patente en la decoración de San Vital que la emperatriz profesaba la verdadera fe y que no participaba del círculo monofisita. Esa autoridad era entonces insegura, desde que el arzobispo había sido excluido de entrar en la ciudad porque sus ciudadanos objetaron a su apoyo por el *Decreto de los Tres Capítulos* (544) de Justiniano, por el cual el emperador se comprometía con los monofisitas, tendencia impopular en Italia G. MONTANARI, "Massimiano arcivescovo di Ravenna (546-556) comme comittente", *Studi Romagnoli*, 42, 1991, Faenza, pp. 367-416, p. 383 para nota.

Justiniano se identificaría como el decimotercer apóstol<sup>32</sup>. Sin embargo, es difícil suponer que un espectador contase el número de las personas en escena y, de haberlo hecho, para llegar al número de trece debería haber incluido en su recuento a los tres guardias de la fila posterior, uno de los cuales tan sólo es identificable por su cabello. Así pues, esta interpretación tan sólo sería factible si se parte del hecho que Justiniano es considerado ya en su época como *isoapostolos*<sup>33</sup>.

En 1997 Irina Andreescu y Warren Treadgold publicaron una nueva hipótesis sobre los paneles. Con su estudio dotaban a las imágenes no sólo de un nuevo carácter simbólico sino que también proponían para los mismos una lectura contemporánea<sup>34</sup>.

Ambos autores han utilizado como base para su interpretación las noticias que sobre la corte bizantina transmite Procopio contrastando las mismas con los resultados de los estudios estratigráficos de las teselas de los paneles realizados entre los años 1988 y 1997. Sus conclusiones han conducido a revisar no sólo la cronología del panel de Justiniano sino también plantear la posible identificación de algunos de los personajes representados en los paneles.

El primer aspecto es precisar el momento de ejecución de los paneles imperiales. Para ello hay que partir del hecho de que la construcción de la iglesia fue un proceso que se extendió aproximadamente durante dos décadas, del 526 al 548, que tuvo lugar bajo la prelatura de cuatro obispos (Ecclesio, Ursicinio, Víctor y Massimiano) y bajo dos regímenes políticos y religiosos sumamente diferentes: uno ostrogodo y arriano y el otro bizantino y ortodoxo.

Gracias al análisis de las teselas empleadas en los mosaicos han podido establecerse dos etapas en el conjunto musivo de San Vital. En la primera fase fueron únicamente empleadas teselas de vidrio en la representación de las partes visibles de la piel, es decir, cabezas y manos; mientras que durante la segunda los mosaiquistas utilizaron para estas partes teselas de mármol o caliza. Así, la localización de las teselas vidriadas permite establecer qué parte del programa fue ejecutado en la primera fase. Momento en que se decorarían: el ábside, la bóveda del Cordero, las partes más altas de las paredes del coro y los medallones de la cima del arco de ingreso al mismo.

Esta diferencia técnica aparece en el panel Justiniano, lo que ha llevado a plantear que fue alterado con respecto a su figuración inicial. Dos cabezas, la del obispo y la del hombre situado a su derecha han sido realizadas en teselas de piedra y no de vidrio. Un ojo experto puede además identificar en los rostros los mismos amaneramientos: las mejillas se comban en forma de “V” invertida y se delinean mediante toques de color anaranjados; además se observa un color levemente más claro en ambos rostros que di-

<sup>32</sup> Ya tratado por Gerhart Rodenwalt hace 30 años. E. KITZINGER, *Bizantien art in the making: main lines of stylistic development in mediterranean art, 3 rd- 7th century*, Cambridge, 1977, pp. 87-88.

<sup>33</sup> Tomado de I. G. BANGO TORVISO, “Arte bizantino”, *Arte bizantino y Arte del Islam*, Historia 16, Madrid, 1996, p. 57.

<sup>34</sup> I. ANDREESCU TREADGOLD, W. TREADGOLD, “Procopius and the imperial panels of San Vitale”, *Art Bulletin*, LXXIX/4, 1997, pp. 708-723.

fiere del usado, por ejemplo, en los diáconos. A esta circunstancia se une el hecho de que las restauraciones recientes han evidenciado cómo en la sección superior de la casulla del obispo se ha utilizado una variedad de vidrio verde-aceituna que no se encuentra en la situada bajo el brazo que lleva la cruz donde predominan los marrones.

Estas evidencias técnicas quedan refrendadas por determinadas incongruencias en la composición que hacen pensar que el personaje localizado entre el obispo y el emperador no fue previsto en principio. Esto se demuestra no sólo por el hecho de que, respecto al resto de las figuras, presente hombros muy estrechos en relación con su cabeza, sino también porque ni la parte baja de su vestido ni sus pies han sido representados, lo cual, dado su situación privilegiada, sólo puede explicarse si éste fuese insertado posteriormente en la composición.

En cuanto a la figura del obispo también se observa que su cabeza es ligeramente más pequeña que la de sus compañeros inmediatos, quizás por la necesidad de encajar su *titulus*. Además, el hecho de que buena parte de las vestiduras y su mano pertenezcan a la primera fase lleva a pensar que la figura original fuese probablemente otro obispo de Rávena, pero ¿quién?

Teniendo en cuenta que en el programa inicial se contempla la figura de Justiniano, la datación de la primera fase de ejecución de los mosaicos se limita entre el año 540, momento en que los bizantinos se asientan en la ciudad, y con anterioridad al 546, año en que Massimiano es nombrado obispo. Este período coincide con el episcopado de Víctor (538-545) y en éste debió realizarse la mayor parte de la decoración aunque será Massimiano quien la termine y altere.

La sustitución de la figura de Víctor por la de Massimiano debe situarse el contexto de la compleja labor para la que fue designado este último prelado. Massimiano de Pola llega a la ciudad con el título de obispo como legado del Papa y del propio emperador con la misión de reorganizar la situación eclesiástica italiana. Por otra parte el prestigio de la sede de Rávena - fundamentado en san Vital y san Apolinar- será promocionado por Massimiano con el objetivo de conseguir la autonomía con respecto a la sede de Roma, algo que alcanzará junto con su nombramiento como arzobispo en el año 549, un título que era otorgado por vez primera a un prelado de Occidente.

Una vez señalada la más significativa de las alteraciones del panel es necesario proseguir con la identificación de los personajes principales para lo que Andreescu y Treadgold utilizaron los trabajos de Procopio *Historia de las Guerras* y la *Historia Secreta*. Dada su posición destacada es necesario comenzar por el hombre situado a la derecha del emperador, y la mujer a la izquierda de la emperatriz. Ambas figuras han sido identificadas con Belisario, comandante imperial en jefe de Italia, y su esposa, Antonina. Procopio informa que ambos estaban en Rávena en los años de elaboración de los paneles; además, el hecho de que sus rostros coincidan con las descripciones del cronista parece avalar la verosimilitud de esta hipótesis.

Continuando con las filiaciones se ha de pasar al joven que acompaña a Belisario y a la mujer situada junto a Antonina. Esta joven coge del brazo a Antonina en un gesto, que ya en la escultura funeraria romana, alude a la existencia de un vínculo familiar, por consiguiente, como en su momento se sugirió, esta joven puede ser identificada con Joannina, la hija de Belisario y Antonina.

Correspondiéndose con Joannina estaría la figura, que Andreescu y Treadgold han identificado como su prometido Anastasio. La situación preferente de ambas figuras, a las que Procopio describe como adolescentes, se debe a que Anastasio era nieto de la emperatriz Teodora, aunque por vía ilegítima. El compromiso de Joannina y Anastasio, según la *Historia Secreta*, tuvo lugar por la primavera del año 544, momento en que estarían en ejecución los paneles. Procopio también indica que Teodora forzó este compromiso para ganar el control de la gran fortuna de Belisario, ya que Joannina era su única hija. El historiador declara que en ese momento Belisario había caído en desgracia, al haber considerado la posibilidad de llegar a ser emperador tras un rumor que afirmaba que Justiniano había perecido durante una plaga; estas circunstancias le llevaron a acceder al compromiso matrimonial.

Queda por identificar la figura situada entre el emperador y el obispo<sup>35</sup> que para Andreescu y Treadgold es Juan, el lugarteniente de Belisario. Su inclusión en el panel derivaría de la consideración de Massimiano hacia este personaje dado que en aquel momento la figura de Belisario había comenzado a debilitarse mientras que la de Juan se había afianzado al emparentar, a través de su matrimonio, con la familia imperial.

Si las fechas e identificaciones propuestas por Andreescu y Treadgold son correctas podría realizarse una lectura complementaria de los paneles. Así, éstos no serían tan sólo una exaltación de la autocracia bizantina, sino también la demostración de que los subordinados del emperador disfrutaban de su favor. En un momento en que la posición de Belisario en Italia se desequilibra, la debilidad militar se enmascara por esta representación donde el comandante y su mujer aparecen apoyados no sólo por la autoridad imperial sino también, y a través de la figura del obispo Víctor, por la eclesiástica. Un mensaje en el que también quisieron ser incluidos Massimiano y Juan, teniendo en cuenta además que Massimiano había sido nombrado obispo de Rávena contra los deseos del pueblo<sup>36</sup>. Así pues, la idea de la magnitud de lo imperial es la que marca la concepción de estos paneles, una imagen que aparece reforzada por la representación, en la parte superior de los mismos, de una cruz gemada, sostenida por águilas imperiales, y rodeada de cornucopias, símbolos del poder y la prosperidad imperiales.

<sup>35</sup> Tradicionalmente se pensaba que era Giuliano “el argentario”, promotor del templo BOVINI, G., *Chiese*, Op. cit., p. 138.

<sup>36</sup> I. ANDREESCU, TREADGOLD, W., Op. cit., pp. 721-723.