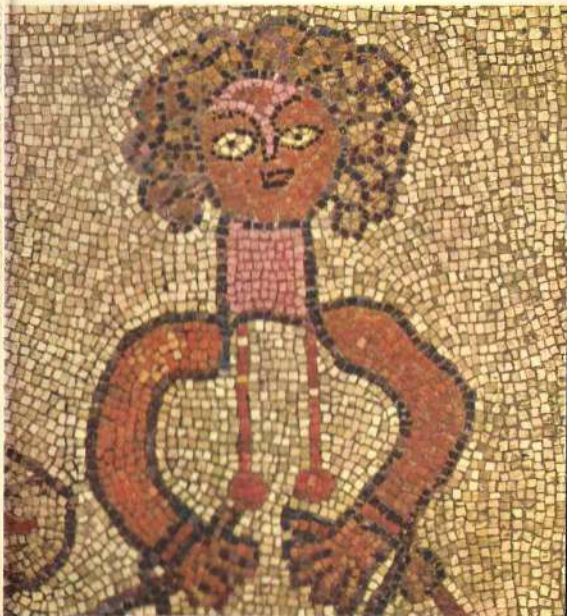




ya publicados

Pinturas egipcias en tumbas y templos
Miniaturas persas
Pinturas españolas románicas
Iconos rusos primitivos
Pinturas precolombinas de México
Frescos medievales yugoeslavos
Pinturas búdicas japonesas
Pinturas de las cuevas de Ajanta en la India
Pinturas australianas aborígenes
Mosaicos griegos bizantinos
Pinturas cingalesas en templos y santuarios
Miniaturas checoslovacas románicas y góticas
Manuscritos irlandeses primitivos
Mosaicos israelitas bizantinos
Pinturas románicas en iglesias noruegas
Miniaturas turcas

mosaicos israelitas bizantinos



60



Unesco - Hermes Bolsilibros de Arte

mosaicos israelitas bizantinos

Texto de

Ernst Kitzinger

EDITORIAL HERMES, S.A. México-Buenos Aires

en colaboración con la Unesco

Los mosaicos ilustrados en este libro tienen como marco ambiental histórico el florecimiento de la Tierra Santa durante el período del imperio bizantino. Desde la época de la destrucción del Templo Judío en el año 70 A.C. hasta los albores del siglo IV, la provincia romana de Palestina, de la cual el moderno estado de Israel comprende una parte considerable, existió en relativa oscuridad. Aunque había experimentado una elevación transitoria bajo los emperadores antoninos y severianos, el renacer económico y cultural en gran escala de ese país se inició con el reconocimiento oficial del cristianismo bajo Constantino el Grande (306-337). El gobierno imperial, establecido en su nueva capital a orillas del Bósforo, patrocinó la construcción de suntuosos edificios en los principales sitios asociados a la vida de Cristo. Muy pronto los Santos Lugares comenzaron a atraer peregrinos de todas las latitudes. Los siglos V y VI — época a la que pertenecen la mayoría de los mosaicos que aquí se reproducen — fueron una era de paz y prosperidad. La invasión persa sufrida a principios del siglo VII y la subsecuente conquista del país por los árabes pusieron fin a esta época. El arte de los mosaístas, pese a ello, continuó floreciendo bajo los primeros califas omeyas. Compitiendo con sus rivales bizantinos, éstos adoptaron ese medio de expresión para sus propios edificios.

La decoración de pisos con mosaicos ricamente ornamentales — todos los mosaicos antiguos que han sobrevivido en Israel son pavimentos — formaba parte de la herencia artística común del mundo grecorromano. Existen ejemplos en el suelo de cualquier país que en algún momento haya formado parte del imperio romano. Ningún otro

medio pictórico ofrece al estudioso de la historia del arte en el período romano y en la primera fase del período bizantino un material tan extensamente distribuido en el tiempo y en el espacio; ningún otro permite efectuar observaciones tan cercanas y detalladas de las principales corrientes surgidas durante esa vital era de transición que presenció el derrumbamiento y la desintegración del arte clásico y el surgimiento de aquellos nuevos conceptos, temas y estilos que habrían de madurar hasta constituir, a la larga, el arte del medioevo latino, bizantino e islámico. Dentro de esa extensa categoría de monumentos, los mosaicos y pavimentos de Israel (así como los de las regiones adyacentes de Jordania, Siria y Líbano) tienen un significado y una importancia peculiares, en parte debido a su fecha de origen relativamente avanzada y al testimonio que por ende poseen de las etapas finales del proceso de transición al que acabamos de aludir, y en parte debido a determinadas circunstancias especiales características de la región.

En los tiempos romanos los pavimentos de mosaicos habían estado vinculados principalmente con la arquitectura civil, tanto pública como privada, y sólo en menor grado con las construcciones religiosas. Los usos profanos de este medio de expresión continuaron durante la era bizantina y a principios de la época islámica — por ejemplo, de los mosaicos palestinos ilustrados en esta obra, el que aparece en las láminas 4 y 5 adornaba una villa; el reproducido en las láminas 19 a 21 cubría un baño; el de la lámina 28 pertenecía a un palacio omeya — pero, en términos generales, después del siglo IV fueron mucho más numerosos los pavimentos decorativos en los edificios religiosos. Los cristianos, por lo menos en algunas partes del imperio, habían comenzado a exornar con mosaicos los pisos de sus templos desde el reinado de Constantino. Los judíos no tardaron en seguir el ejemplo. En las últimas décadas se han desenterrado sinagogas con pisos de mosaicos en diversas partes del mundo antiguo, aunque en ninguna de ellas existen en mayor número, ni con un repertorio más rico y más interesante de representaciones pictóricas que en Israel.

La decoración pictórica del piso en salones destinados a fines religiosos plantea problemas muy especiales. Existen limitaciones evidentes para la representación de objetos sagrados en lugares susceptibles de ser pisados por los asistentes. Un decreto imperial del año 427 prohibiendo la representación de cruces en los pisos es una indicación de la sensibilidad que en ese sentido existía durante la época que nos ocupa. En consecuencia, el mosaísta que diseñaba un piso para una iglesia o sinagoga (o el patrón que comisionaba tal tarea) se movía dentro de límites mucho más estrechos que el diseñador de decoraciones para los muros y bóvedas de dichos edificios. Aquél se verá tentado en mucho mayor medida a no apartarse del tradicional repertorio secular heredado de la época romana. La restricción impuesta al uso de la imaginería específicamente religiosa se añade a la natural tendencia del artesano — y la mayoría de los mosaicos de pavimentos son obra de artesanos más que de artistas — a perpetuar los esquemas y motivos sancionados por el tiempo. Los temas manifiestamente paganos, naturalmente, serán por lo general evitados. Pero existía una vasta reserva de imaginería neutra e inocua, especialmente la que representaba el mundo de la naturaleza y de la vida campestre, dispuesta para liberar de ella con toda libertad; de ahí el gran número de mosaicos en pisos de iglesias y sinagogas que ilustran animales y plantas, cacerías, escenas rurales y similares. El creador de los dos bellísimos compartimentos que se encuentran en las alas del crucero de la iglesia de Tabgha (láminas 1 y 2) — la iglesia que consagra el sitio donde se supone que Cristo realizó el milagro de alimentar a las multitudes — se basó en uno de los temas favoritos de la decoración de pisos de la última fase del período helénico y de la era romana: el paisaje de los pantanos del Nilo con su flora, su fauna salvaje y su arquitectura características (que incluso comprende un nilómetro). Los árboles, el leopardo en el acto de saltar y los demás animales salvajes que decoran el borde de un piso en una iglesia de Cesárea (lámina 26) son elementos cuyo tema pertenece a la categoría «paisaje rural con cazadores», un tema que resul-

taba especialmente familiar por aparecer con frecuencia en pisos de mosaicos de las casas de ricos terratenientes romanos de Africa del Norte, pero también eran conocidos por los decoradores de casas particulares de la propia Palestina, y aparecen en los bordes de un pavimento perteneciente a una villa de Beth-Guvrin (láminas 4 y 5). La gallina con sus pollitos representada en el piso de la sinagoga de Beth-Alpha (lámina 14) y la gallina poniendo un huevo que forma parte de un espléndido mosaico en una sinagoga de Ma'on (lámina 24) son otros motivos del repertorio rural, gran parte del cual debe haberse codificado en libros de patrones. De otra manera sería harto difícil de explicar la repetición un tanto estereotipada de los mismos motivos en mosaicos ampliamente separados en el tiempo y en el espacio, y la aparición de cierto número de animales y otros motivos sobre los cuales es bien difícil que los mosaístas pudieran haber tenido conocimiento directo.

La tradición, por lo tanto, juega un papel preponderante en este arte, mucho más aún que en otros medios artísticos que cristianos y judíos tomaron de su ambiente grecorromano. Los pavimentos de iglesias y sinagogas poseen un interés especial precisamente por esta circunstancia. Ofrecen un espectáculo singularmente intrigador de supervivencias paganas. Al mismo tiempo, los estrechos límites impuestos a todo cambio e innovación hacen tanto más conmovedoras las tentativas del artista para comunicar un nuevo mensaje y para expresar el espíritu y las aspiraciones de una nueva era.

Los cristianos y judíos no recorrieron rutas totalmente paralelas al asimilar ese medio y adaptarlo a sus necesidades. Ni en Palestina ni en ninguna otra parte de Oriente se han encontrado ejemplos de la primera fase de la decoración cristiana de pisos, prominentemente representada en Occidente por los suntuosos mosaicos de principios del siglo IV que se encuentran en Aquileia. El sello distintivo de estos primeros pisos cristianos es una exuberante exhibición de temas animales, marinos, pastorales y de otros géneros, con un número relativamente pequeño de escenas y símbolos patentemente cristianos con acentos

claramente religiosos. A lo anterior siguió, a fines del siglo IV, una fase puritana durante la cual toda representación figurativa fue desterrada casi por completo de los pavimentos de los templos. Fué esta la época en que alcanzaron su máximo esplendor los diseños totalmente geométricos (un tipo de decoración que más tarde volvería a disfrutar de una boga especial bajo los califas árabes; véase lámina 28). Los pisos compuestos totalmente por dibujos geométricos y otros esquemas tradicionales continuaron en uso frecuente también en las iglesias de los siglos V y VI (lámina 7). En algunos casos se incluye una cruz en el diseño, y es indudable que la ley del año 427 no puso de hecho fin a tal práctica (lámina 6). Pero lo que es más característico de la decoración de los pisos de templos a partir del año 400 es la desaparición de la austeridad puritana, y ahora es el mundo del Mediterráneo Oriental — incluyendo a Palestina — el que encabeza el movimiento. Muy de tarde en tarde aparece una escena del Antiguo Testamento en un piso; por ejemplo, el pavimento de la nave de una iglesia de Beth-Guvrin exhibe en una de sus divisiones la historia de Jonás. Pero es sobre todo el género neutro de animales y plantas el que poco a poco infiltra (¿o reinfiltra?) los pavimentos de las iglesias.

Que esta imaginaria sea pertinente en un contexto cristiano, está en muchos casos bien lejos de ser evidente. Es posible que los propios artistas y protectores no hayan tenido siempre una idea muy clara a ese respecto. Es de sospechar que su selección de temas haya estado determinada, en una medida considerable, por el hecho de que el repertorio formaba parte de la tradición propia del taller del mosaísta. Cualquier motivación religiosa que se propusiera para justificar su aparición en el piso de la iglesia pudo en numerosas ocasiones haber sido retroactiva, variable y carecer de precisión. Para el observador moderno, lo anterior abre todo un amplio campo de especulación. Se supone que el género basado en la naturaleza se utilizaba con la intención de simbolizar temas tan amplios como la Creación de Dios y el paraíso terrenal. Pero en muchos casos resulta imposible determinar qué

circunstancia aceleró o justificó la adopción de un tema específico en un contexto particular. La representación de motivos nilóticos en la Iglesia de la Multiplicación de los Panes y los Peces es un caso que ilustra lo dicho (láminas 1 y 2).

La elaboración pictórica de los pisos de iglesia llega a su punto álgido en el siglo VI. La variedad de motivos es entonces más grande que nunca, predominando todavía los temas de la naturaleza. Al mismo tiempo el significado de este repertorio dentro del contexto de las construcciones religiosas tiende a volverse menos vago, gracias a las inscripciones explicativas y a otros factores. De una parte, una figura o grupo puede estar revestida de un contenido religioso directo. Por ejemplo, una escena de animales puede ir acompañada por un texto bíblico tal como una cita de la visión que el profeta Isaías tuvo del Reino de la Paz (« el león comerá paja como el buey »), adquiriendo así un mensaje explícito y perfectamente oportuno. De otra parte, ciertos temas de la naturaleza pueden presentarse simplemente con marbetes de identificación que indican que dichos temas estaban considerados, por su propio derecho, como una parte legítima de la decoración de templos. Un paisaje puede llevar el nombre de una ciudad o país; una serie de figuras humanas rústicas puede indicar los nombres de los doce meses del año, que el pintor quiso simbolizar en ellos (láminas 15 y 16). Los « catálogos » pictóricos de este tipo son frecuentes en esta época. Dicho elemento enciclopédico prefigura la decoración escultórica de las catedrales medievales con su sistemática representación de temas tomados de la naturaleza. Es indudable que, como ocurre en el segundo caso, existía una intención de proclamar al mundo físico como parte integral del universo cristiano.

Es así como el aparentemente ajeno repertorio del decorador de pisos logra por fin asociarse firmemente al significado y propósito del templo. La tendencia a hacer que la imaginaria del pavimento de iglesia se llenara de un significado más claro en función de un programa global también conduce, en algunos casos, a una diferenciación en la selección de temas para la nave y el santuario,

respectivamente. En la nave — a menudo identificada en el pensamiento simbólico del catolicismo con el mundo creado por Dios — es donde los temas pertenecientes al mundo físico se encuentran con más frecuencia, mientras que los temas más palpablemente religiosos (que pueden relacionarse con textos citados en la liturgia) suelen en muchos casos colocarse en el santuario o cerca de él; es decir, en aquella parte del templo que simboliza al mundo espiritual y celestial. Uno de los casos más notables de un piso de mosaicos con un inequívoco y directo significado religioso se encuentra en Tabgha, donde en el siglo VI un compartimento con la figura de dos peces flanqueando una cesta de pan se colocó tras el altar en proximidad directa a la piedra sobre la cual se dice que Cristo realizó el milagro de los panes y los peces (lámina 3). Muchos de los Santos Lugares de Palestina se encontraban en un tiempo adornados con imágenes que ante los ojos del peregrino evocaban los acontecimientos bíblicos con ellos asociados. El mosaico de Tabgha — tan elocuente en su concisión y sencillez — es el único ejemplo que ha sobrevivido de tal representación.

Los descubrimientos arqueológicos hechos en Israel brindan oportunidades singularmente ricas de comparar con la evolución de la decoración de pisos en las iglesias, el desarrollo acontecido concurrentemente en las sinagogas. En la actualidad, y muy especialmente a partir del descubrimiento de la sinagoga del siglo III en Doura-Europos, con sus extensos ciclos de pinturas murales bíblicas, la aparición de representaciones pictóricas en casas de culto religioso judías de las últimas fases del período clásico y de principios de la era bizantina, no es ya motivo de sorpresa. El segundo mandamiento había dejado de ser interpretado textualmente por grandes sectores del pueblo judío mucho antes de que las primeras figuras de seres vivientes aparecieran en los pavimentos judíos. La decoración de los pisos de las sinagogas surgió y se sustentó de la misma tradición grecorromana de taller artesanal que fué la fuente de su analogía cristiana. Se introdujeron elementos específicamente judíos, como veremos a continuación, pero éstos estaban encajados en un género

neutro tomado también del mundo de la naturaleza y de la vida campestre, y planteaban los mismos difíciles — o mejor dicho, irresolubles — problemas de interpretación que hemos encontrado al estudiar los pisos de las iglesias cristianas (láminas 11 a 14, 23, 24). Cabe suponer con seguridad que en muchas ocasiones los mismos talleres trabajaron para patrones, tanto cristianos como judíos. Por ejemplo, el pavimento de la sinagoga de Ma'on es tan similar al de una iglesia de la cercana Shellal (que contiene una inscripción de 561/562), que ambas deben atribuirse al mismo taller. El famoso piso de la sinagoga de Beth-Alpha con sus cuadros conmovedoramente ingenuos, y ejecutado, como declara la inscripción, por Marianos y su hijo Hanina, es un caso en el cual los artistas populares (evidentemente judíos, a juzgar por el nombre del segundo de ellos) fueron empleados por una comunidad de los alrededores, acaso en una orgullosa demostración de autosuficiencia. Pero aún este equipo de artesanos sin orientación profesional, que también laboró en la construcción de una sinagoga en Beth-Shean, situada a poca distancia de allí, utilizó buena parte del repertorio tradicional.

Una diferencia esencial entre la evolución cristiana y la judía (o, por lo menos, así parece existir apoyándose en el estado actual de las excavaciones hechas) es que la segunda iba más avanzada que la primera en lo que se refiere a la introducción de material temático articulado y específico. El acto de representar temas de la naturaleza en forma enciclopédica y con marcas de identificación fué, como ya hemos visto, una innovación en la decoración de pisos de templos efectuada en el siglo VI. Por lo menos una representación de este tipo hizo su aparición en pisos judíos de mosaicos en una fecha bastante anterior: se trata de la interpretación de los doce signos del Zodíaco, cada uno con su nombre inscrito y distribuidos en forma radial, con el carro del sol en el centro y con personificaciones de las cuatro estaciones rodeándolo (láminas 11 y 12). Ninguna representación de este tema ha salido a luz hasta el momento en un templo cristiano. En los pisos de sinagogas de Palestina, sin embargo, existen

por lo menos cuatro ejemplos, y uno de éstos — un piso descubierto en Hammath (Tiberiades) en 1961 — se cree que data del siglo IV. Originalmente (y más apropiadamente) un tema para decorar techos, el Zodíaco emigró a los pavimentos en la época romana, durante la cual muchos dibujos de cielo y de piso comenzaron a emplearse indistintamente en unos y otros. Qué significado o significados específicos adoptaba este tema en el contexto del piso de sinagoga, es algo que por el momento tendrá que permanecer en duda.

En esa misma época relativamente temprana, los pisos de sinagoga comenzaron a incorporar un elemento inequívocamente religioso. Este adopta también una forma que se desconoce en los pisos de los templos (o que en todo caso jamás alcanzó en ellos un grado tan pleno de desarrollo); el conjunto de utensilios rituales. Entre los objetos habitualmente representados están el *menorah* o candelabro de siete brazos, el tabernáculo donde se guarda la *torah* o Libro de la Ley Judaica, el *lulab* y el *ethrog* (la rama de palma y la cidra), el *shofar* (o cuerno de carnero), y la pala para el incienso (láminas 22 y 25). Estos objetos litúrgicos por lo general se colocan en la parte más lejana de la nave, en la zona contigua al *Aron ha-Kodesh*, el verdadero recinto de la *torah*. Contrastados, como suelen estarlo, con los signos del Zodíaco o con otros objetos tomados de la naturaleza que figuran en la parte principal de la nave, los utensilios rituales introducen en la imaginería del piso una polaridad llena de significado, que sólo puede asemejarse a la que se desarrolla en la decoración de los pisos de iglesia en el transcurso del siglo VI.

El programa pictórico del pavimento de sinagogas surge en su etapa de más pleno desarrollo en la rústica obra de Beth-Alpha. El círculo zodiacal que rodea al carro del sol ocupa en ella una posición dominante en el centro de la nave (tal vez aún se le interpretaba, inconscientemente, como el reflejo procedente de una cúpula en el techo). La tabla de objetos litúrgicos — ricamente adornada con dos leones, dos candelabros, y dos haces de *lulab*, *ethrog* y palas para el incienso flanqueando el relicario de la *torah*,

y con cortinas encuadrando toda la escena para hacer resaltar su carácter sagrado — se une a la imagen celestial del lado sur donde se colocaba el *Aron ha-Kodesh*. Equilibrando este compartimento del lado norte (o sea el lado de la entrada), se encuentra un tercer elemento explícitamente significativo: una escena bíblica semejante a las que ocasionalmente se añadían en la decoración de los pisos, tanto de sinagogas como de templos. El tema representado, que se desarrollaba de manera considerablemente detallada, es el Sacrificio de Isaac, episodio de importancia crucial y que encerraba un significado capital para el pensamiento judío de la época, debido a su implicación de absoluta obediencia y sumisión a la voluntad de Dios, así como de la solicitud que Dios muestra hacia aquéllos cuya fe es verdadera. La naturaleza neutra y el género animal, cuyas implicaciones simbólicas son mucho más vagas, quedan relegados a las cintas que a la manera de un marco bordean los tres compartimentos.

El piso de Beth-Alpha, según la inscripción que aparece a la entrada, fué realizado en la época del emperador Justino. El monarca aludido lo mismo podría ser Justino I (518-527) o Justino II (565-578), y resulta difícil decidirse por una u otra solución. El período del segundo Justino acaso sea más probable, sobre todo en vista del hecho de que algunos de los motivos que decoran el borde del pavimento evocan los de ciertos mosaicos (no judíos) de la segunda mitad del siglo vi, existentes en el cercano Beth-Shean. No obstante, sea como fuere, los dos artistas del pueblo que realizaron el pavimento difícilmente pueden considerarse innovadores. Si en la ingenua artesanía de estos dos artistas el sistema y el programa de la decoración judía de pisos aparece en su forma más rica y armoniosa, ello no puede significar otra cosa más que el sistema en cuestión había alcanzado su etapa de madurez mucho tiempo antes.

La iconografía de pavimentos judíos da así muestras de haberse desarrollado con más rapidez que su equivalente cristiano. Bien pudo haber alcanzado su punto culminante en el siglo v y la primera mitad del siglo vi. Por otra parte, la decoración pictórica de los pavimentos de sina-



Nirim, sinagoga de Ma'on. Vista general del pavimento (detalles en las láminas 22 a 24). Siglo vi. Foto: Israel Department of Antiquities and Museums.

goga parece haber llegado a su fin antes que la de los pavimentos de templos. El piso de Ma'on revela que en la séptima década del siglo VI todavía se efectuaba en las sinagogas un trabajo de alta calidad y formalmente rico. Pero al poco tiempo la evolución judía debe haberse detenido por completo. En tanto que los pavimentos de las iglesias palestinas continuaban siendo exornados con una rica imaginería aún en el año 600 (e incluso más tarde), para esa época los judíos parecen haber vuelto a adoptar una interpretación estricta del segundo mandamiento.

Es así como la historia de la decoración de pavimentos en templos y sinagogas — señalada como está, tanto por paralelismos como por divergencias — arroja interesantes luces marginales sobre el pensamiento y actitudes de las comunidades cristianas y judías de Palestina a principios de la era bizantina. Lo que resulta especialmente revelador en este aspecto es el empleo de temas pictóricos y la selección y arreglo de dichos temas. Pero los mosaicos de los pisos de Israel son de interés también como documentos en la historia del estilo. Los siglos a los cuales pertenecen presenciaron un paso fundamental en la revolución estética del período post-clásico, una revolución comparable en sus alcances y en su magnitud a la que se ha desarrollado en el arte de nuestro tiempo. Productos artesanales como son, los mosaicos reflejan con toda claridad dicho paso.

La comparación de un animal en el acto de saltar, tomado del piso de la villa que se encuentra en Beth-Guvrin, piso del siglo V (lámina 5), con un motivo similar tomado de una iglesia de Cesárea y que es más de un siglo posterior a aquél (lámina 26), resulta sumamente instructiva. A primera vista la diferencia tal vez no parezca excesiva. En efecto, se observa de manera evidente una continuidad de técnicas y tradiciones artesanales que vinculan ambas representaciones. Sin embargo, el cambio es fundamental. El artista anterior concibe al animal como una figura en redondo; el posterior parece interpretarlo primordialmente como un esquema. No sólo representa la piel moteada del leopardo de una manera conven-

cional, sino que el propio cuerpo de la fiera forma un esquema, con una raya marrón en el centro y una distribución casi simétrica de zonas blancas, azulosas y marrón por arriba y por abajo. Si bien superficialmente el artista puede aún comunicar una impresión de detalles, luces y sombras, su distribución de los colores es esencialmente ornamental. En el más antiguo de los dos mosaicos mencionados, con su más económica distribución de teselas claras y su más sutil distribución de tonos oscuros, el cuerpo está modelado de manera mucho más convincente. Es más, ni siquiera el mosaico del siglo V puede ya considerarse una obra auténticamente clásica. El contorno intensamente oscuro que rodea por completo las figuras de animales es un claro indicio del grado hasta el cual aún los métodos conceptuales de representar la realidad habían triunfado sobre los métodos basados en la observación directa. Pero la pequeña liebre de Beth-Guvrin sigue siendo un cuerpo vivo, y bien pronto cedemos a la sugerencia que nos hace el artista de que el animal ha dado un salto en el «verdadero» espacio. Lo vemos en una extensión de campo abierto con suelo bajo sus pies y árboles en el fondo. El fondo blanco del leopardo cesareano, por el contrario, no es sino un contraste neutro.

Las comparaciones de este tipo pueden multiplicarse fácilmente. Podemos, por ejemplo, considerar lado a lado los pájaros de los mosaicos del siglo V de Tabgha (láminas 1 y 2) y los del siglo VI del baño que se encuentra en Tiberiades (láminas 19 a 21). Una vez más observamos en la obra posterior un empleo esencialmente ornamental de los colores que poco o nada hace para sugerir formas tridimensionales. La interpretación esquemática se extiende hasta los ojos, que se asemejan a rosetas ornamentales y producen el efecto de una mirada sin vida, bien diferente de la vivaz — casi maliciosa — mirada que el artista de Tabgha supo impartir a sus pájaros por medio de una ingeniosa sobreposición de trozos pequeños e irregulares de negro, blanco y rojo. Es característico del estilo del mosaico de Tiberiades que los pájaros ajusten con tal precisión en el marco de cintas entrelazadas que los rodea (véase especialmente la lámina 20). De hecho,

criatura viviente y esquema inanimado se han convertido en una sola unidad inseparable. Cualquier sugerencia de espacio «verdadero» no haría más que distraer. El cuerpo tridimensional se ha vuelto un solo plano con la superficie, y el fondo no es más que una firme y sólida matriz para el dibujo. Por contraste, el campo neutro que rodea a los pájaros de Tabgha puede todavía interpretarse como «aire», aunque aún en este caso el artista, al distribuir los elementos ambientales del paisaje, ha evitado toda implicación de profundidad.

Este aspecto lo analizaremos más adelante, pero por el momento limitémonos a considerar el contraste que hemos descubierto en nuestras comparaciones de figuras tónicas, la antítesis entre las interpretaciones tridimensionales y bidimensionales, entre la representación modelada en la vida real y el esquema abstracto. Este contraste es básico para el desarrollo estilístico no sólo de nuestros mosaicos, sino de todo arte pictórico aparecido durante la última etapa de la antigüedad y principios de la era bizantina. El desarrollo se había iniciado mucho antes de que se construyera el primero de esos mosaicos palestinos y apenas había llegado a su término en la época a la que pertenece el último de ellos. No se trataba, de ninguna manera, de un progreso uniformemente dirigido hacia una abstracción cada vez mayor. El ritmo difería en las diversas regiones y, como era de esperar, en los diversos talleres; hubo reacciones y regresiones, así como súbitos saltos hacia adelante; y hubo toda clase de diferencias de matices debido a la diversidad de tradiciones regionales, a las preferencias individuales, y a la reunión y fusión de numerosas influencias. De todo este cuadro tan complejo, los mosaicos que ilustran la presente obra no nos dan más que una visión limitada. Pero es una visión característica, no sólo en su clara indicación de la corriente general, sino también por cuanto ilustra algunas de las multiplicidades del desarrollo.

Las figuras de los pisos del monasterio de Beth-Shean (láminas 15 a 18) ejemplifican una variante estilística. Probablemente atribuidos al año 569, no son tan abstractas como podría esperarse dada la fecha relativamente

avanzada de su creación. Ciertamente es que el artista ya no nos da una visión verdaderamente convincente de un cuerpo orgánico rodeado de espacio. Su flautista (lámina 17), supuestamente representado en posición de tres cuartos sentado en un banco de mimbre y tocando para su perro, en realidad se muestra con ambos hombros equidistantes del observador (y que por consiguiente se funde con el diseño de la superficie) y guardando un contacto puramente superficial y precario con el asiento que parece sostenerlo. Signos son todos éstos reveladores de que el artista ha perdido interés en representar los objetos de manera precisa y en su verdadera relación física. (Observese, en contraste, la forma notablemente más convincente en que el mosaista de Beth-Guvrin, alrededor de un siglo antes, interpretó la postura de su cazador montado: véase lámina 4.) De manera similar, la forma en que el artista representa el movimiento de cabeza del perro en el mosaico de Beth-Shean desafía las leyes de la anatomía. Pero, superficialmente por lo menos, hay una gran viveza en estas figuras, y ello se debe principalmente a una cierta audacia y libertad en el empleo de acentos de color en los cuales se evita toda regularidad. El artista logra especial éxito al impartir miradas vivaces y naturales a los rostros (véase sobre todo la lámina 18). Hay más solemnidad y espiritualidad medievales en los rostros de las figuras relativamente grandes que personifican los meses del año (láminas 15 y 16), pero aun en ellas los acentos cromáticos se aplican con un vigor y una audacia casi impresionistas. El taller que en particular participó en este empeño todavía tenía dominio de gran parte de la técnica mosaista del pasado romano, o bien había revivido recursos procedentes de ese pasado. Las revivificaciones y sobrevivencias de este tipo eran frecuentes, y no siempre es posible diferenciarlas con toda claridad. Unas y otras se cuentan entre los fenómenos que aumentan la complejidad del proceso de evolución estilística.

Por otra parte, una obra como el piso de Beth-Alpha prácticamente se destaca al margen de esa evolución y es notable justamente por esa razón. He aquí a dos artistas

del pueblo expresando sus propias ideas, sin cadenas impuestas por tradiciones o convenciones, y estableciendo por ende una original y directa relación con el observador. Por ejemplo, no se sienten constreñidos por la regla fundamental de todo el arte antiguo desde la época de la Grecia clásica: que debería existir un equilibrio en la forma de distribuir proporcionalmente las partes de un cuerpo, y una corriente uniforme y euritmica al fusionar estas partes para constituir un todo. De acuerdo con sus normas, aun el relativamente abstracto leopardo de Cesárea (lámina 26) sigue siendo clásico. Sus propios cuadrúpedos son formas amorfas a las cuales se añaden, con sorprende brusquedad y sin ninguna consistencia en su escala, las diversas características típicas de las especies representadas (lámina 13). La falta de equilibrio y de respuestas rítmicas es tan característico de los grupos de figuras como lo es de las partes que componen las figuras individuales. Resulta interesante, por ejemplo, comparar a los hombres que conducen el asno en la escena del Sacrificio de Isaac con un motivo similar de Beth-Shean, probablemente de la misma época (láminas 10 y 18). En ninguno de estos dos casos se dibujó a hombre y a bestia a una escala consistente. Pero en Beth-Shean sus contornos y movimientos están por lo menos relacionados entre sí y cumplen una función complementaria, mientras que el servidor que conduce el asno en Beth-Alpha está en la composición un tanto desarticulado del animal (para no hablar de la carencia intrínseca de proporción, de cohesión y de consistencia que acusa la figura), y ligado a él únicamente en el sentido más literal: mediante la rienda que sostiene en sus manos.

El dibujo de las caras muestra la misma independencia de las tradiciones establecidas de la artesanía. Los artistas tienen su propia fórmula preconcebida para hacerlo. Por intrincado que sea el movimiento de las figuras, las cabezas siempre aparecen de frente, siempre existe un fuerte énfasis en los ojos como la característica más elocuente y expresiva, y seis trazos blancos, sobrepuestos de manera tenue e incongruente sobre un porte juvenil, sirven para caracterizar a Abraham como el anciano patriarca (láminas

8 y 9). El empleo del color tampoco se ajusta a las convenciones. Las teselas de color se aplican en superficies sólidas sin ningún intento de valorar el sombreado ni de modelar con base en la realidad. Como resultado de ello casi no hay ningún elemento que sugiera una tercera dimensión, y menos aún considerando que porciones importantes de numerosas figuras se representan ante el mismo fondo neutro de color blanco grisáceo. El color se utilizaba primordialmente para fines de expresión y énfasis. Hace resaltar rostros, manos, componentes importantes del vestuario, así como atributos esenciales y objetos de importancia. En el caso del Sacrificio de Isaac, el color hace que se destaquen el cuchillo fatal y el brazo derecho, contorsionado en un espasmo de furia, pero no el izquierdo (lámina 8).

Es así como la intención de los mosaístas surge en toda su claridad. Sus intereses primordiales eran la claridad y la exactitud literal. El suyo es, en cierto sentido, un arte intemporal. A las convenciones de la época deben principalmente los temas, el marco ornamental y el detalle en la descripción, por ejemplo en los ropajes. Sus representaciones son en gran medida de su propia creación, y revelan todos los indicios de ser una respuesta directa y personal a los temas en cuestión.

Regresemos una vez más a la corriente principal del desarrollo, que hasta el momento no hemos considerado más que en función de figuras individuales o de grupos. Hemos visto como los cuerpos tridimensionales se funden cada vez en mayor grado con los esquemas de la superficie (para los artistas de Beth-Alpha, dicho sea de paso, esto no representaba ningún problema; sus figuras formaban, *a priori*, parte de la superficie). Esta aceptación de la superficie como base del dibujo, sin embargo, no sólo afecta a las figuras individuales; durante el período que nos ocupa se convirtió en un factor clave en la distribución y composición del piso en general.

A fin de poder apreciar plenamente este proceso evolutivo hemos de remontarnos por un momento al período romano. La época comprendida entre el siglo I y el III fué la gran era de los efectos *trompe-l'œil*, productores

de ilusión óptica. No tenemos más que pensar en las pinturas murales de Pompeya con sus arquitecturas simuladas y sus vistas imaginarias de jardines y paisajes, que llevan al ojo hacia la distancia y nos hacen olvidar que en realidad estamos confinados dentro de muros sólidos. Seemjantes recursos se aplicaron también a la decoración de pisos. También el piso, o al menos una parte de él, se hacía aparecer — de manera por demás incongruente — como si fuera un espacio abierto. A menudo su característica más notable era un compartimento o una serie de tablas que permitían una especie de ojeadas hacia la distancia, en la cual figuras o grupos se movían con toda libertad. Estos compartimentos con escenas pictóricas — los llamados *emblemata* — eran como otras tantas ventanas que parecían perforar la superficie y disimular su uniforme solidez. En los países del Mediterráneo Occidental este tipo de decoración de pisos, que inquieta al observador al negar la solidez del suelo en el cual se posa, había encontrado especial predilección, y a menudo se ejecutaba con gran ingenio y excelencia. Sin embargo, a partir del siglo IV, los artistas se opusieron cada vez más a este concepto de piso. En lugar de romper la superficie y de abrir vistas distantes, cada día aceptaron más esa superficie en su totalidad y en su solidez como base de sus composiciones. La «ventana» cede el paso a la «alfombra».

De los pisos israelitas que se ilustran en este libro, sólo el friso con motivos de cacería de Beth-Guvrin sigue dando una clara sugerencia de un escenario abierto (láminas 4 y 5). En todos los demás casos el artista ha empleado recursos de composición basados en el principio de la aceptación de la superficie. El más interesante de estos recursos es el que se emplea en las escenas nilóticas de Tabgha. El artista ha desmenuzado el paisaje y ha diseminado sus partes componentes por toda la superficie. El recurso como tal es tradicional. Tiene remotos antecedentes en mosaicos helenísticos y romanos que simulan pisos sin barrer, un típico *jeu d'esprit* de esa época por el cual los despojos de un banquete, representados con tal realismo que bien pueden confundirse con el objeto

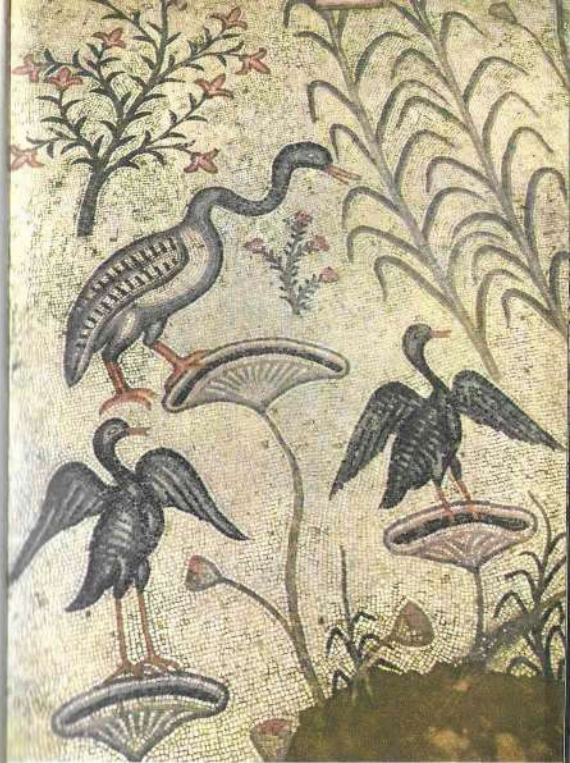
verdadero, se muestran derramados por toda la superficie como si acabaran de ser arrojados por un grupo de comensales. Adaptar este principio de composición a un paisaje, tal como se hizo en Tabgha, constituyó una idea extraordinaria. El propósito en este caso no era crear una ilusión sino, por el contrario, destruirla. Puesto que no existía una representación en profundidad, no puede surgir ninguna impresión de distancia. Todos los objetos se ubican en un solo plano, el plano del propio piso, que se afirma abiertamente y como una superficie unida. Seemjante antilusianismo es fundamental para la composición de los paisajes de Tabgha, aun cuando, como hemos visto, las figuras individuales todavía conservan un aspecto tridimensional — y los fondos, como resultado de ello, una cierta ambigüedad.

La manera más sencilla de proclamar la unidad y solidez de la superficie del piso era cubrirla en forma total y uniforme con un único dibujo geométrico, o con una serie de esquemas. Los pisos decorados con este tipo de diseño estuvieron muy en boga a fines del siglo IV. Es indudable que el puritanismo de que hacía gala la iglesia en esa época — una tendencia a la cual nos hemos referido con anterioridad — reforzó dicha tendencia. Pero el diseño uniforme de alfombra también satisfacía una inclinación estética, y a partir de ese entonces los temas figurativos se incorporaron de manera creciente a tales diseños (láminas 19 a 21, 27). Un posterior elemento característico ocurrió durante el siglo VI, época en que una rama de viña solía tomar el lugar del marco geométrico en el cual se centraban las figuras. Las ramas de la enredadera son tan planas y sus circunvoluciones tan regulares, que el efecto sigue siendo el de un diseño geométrico, aún cuando se presente bajo un disfraz superficialmente orgánico (láminas 17 y 18, 22 a 24).

Ninguno de los recursos de composición que se han mencionado era totalmente nuevo. Todos tienen antecedentes romanos (algunos de ellos más especialmente en Occidente). Pero en este caso adquieren una función propia como otros tantos medios de afirmar la existencia material de la superficie del piso, y de hacer que la decoración

se haga coextensiva con esa superficie. Nuestras anteriores observaciones sobre el estilo de las figuras individuales tendrán que analizarse a la luz de este concepto en evolución del piso en su totalidad. La mayoría de aquellas figuras y grupos que se combinan tan bien con sus fondos y que forman conjuntos tan satisfactorios con sus marcos, en realidad son partes de diseños del tipo que evoca la tapicería (láminas 17 a 24, 27). El prodigio es que al convertirse en partes de esquemas generales logren, pese a ello, conservar un aire tan intenso de realidad. La reconciliación de diseño abstracto y vida orgánica fue uno de los principales objetivos de todo el arte bizantino. En los mosaicos de piso de principios de la era bizantina, este objetivo se realizó dentro de los confines de una artesanía tradicional, y en ninguna otra parte lo hizo con tanto éxito como en Palestina.

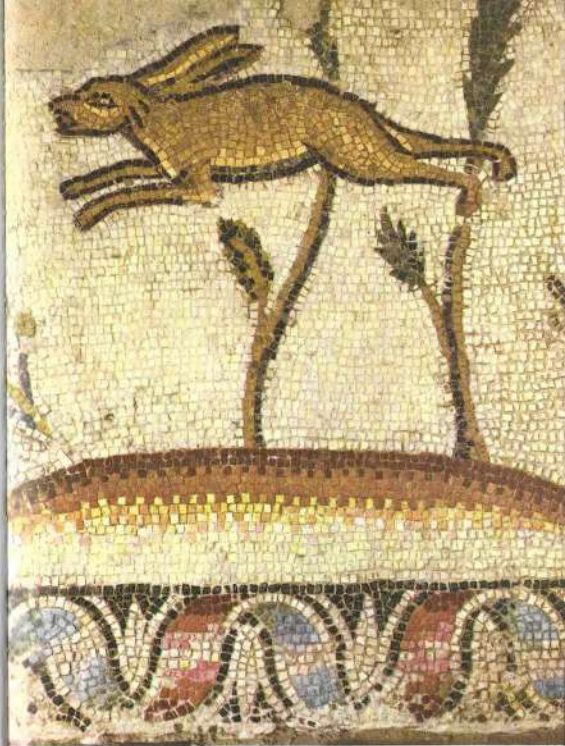
láminas

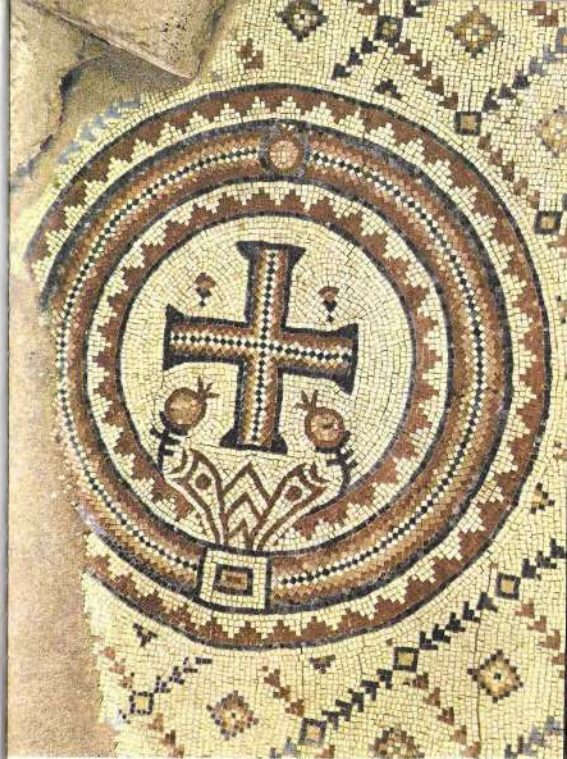


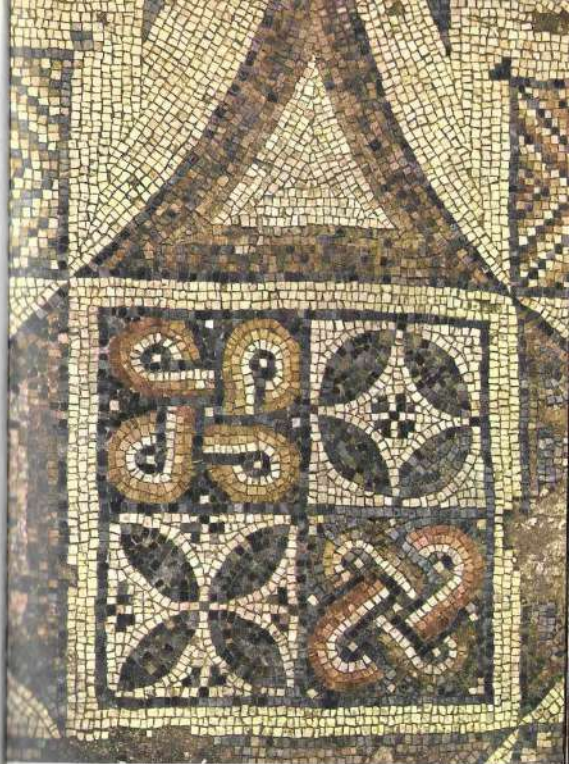




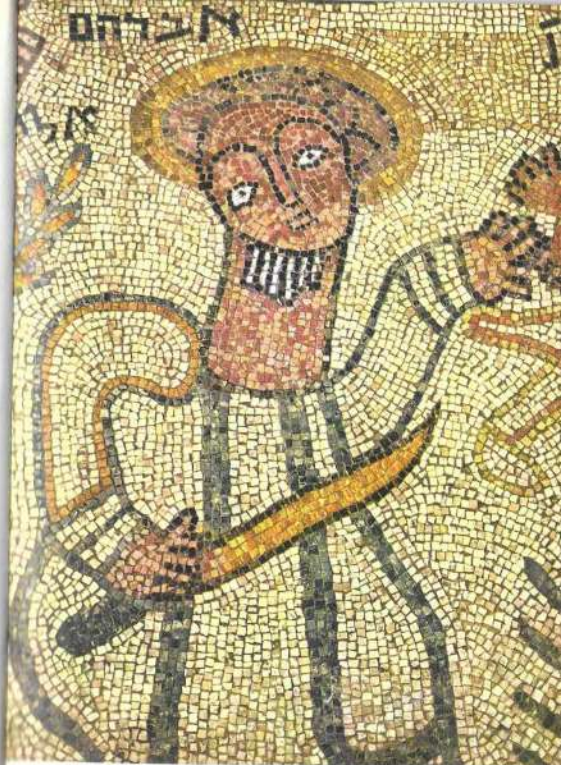


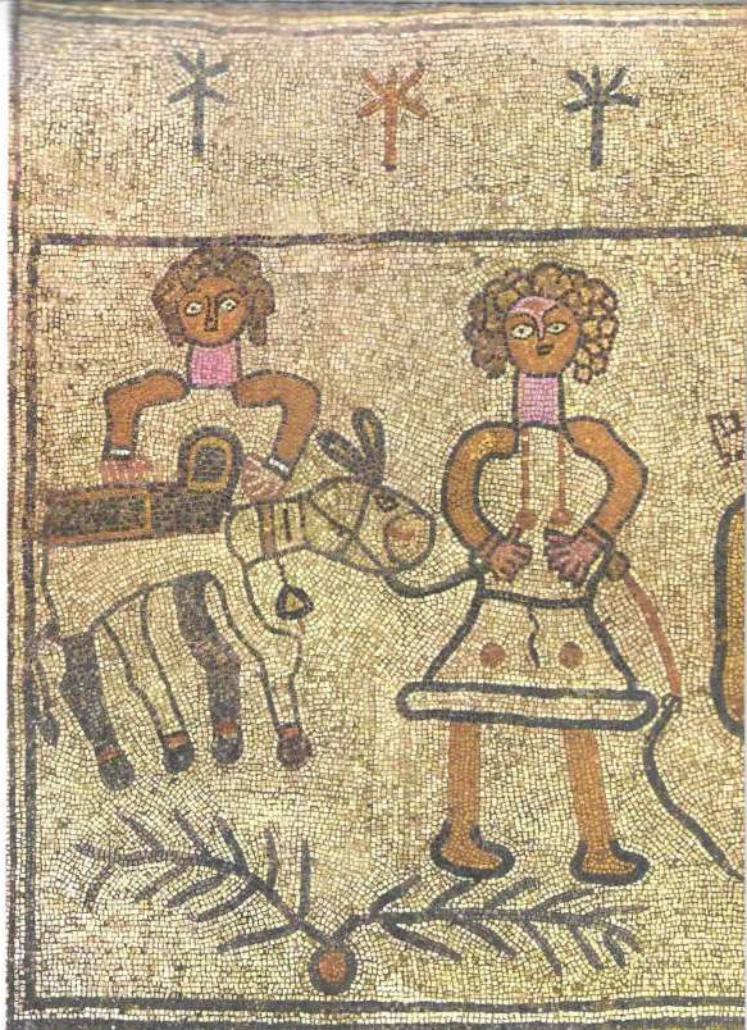


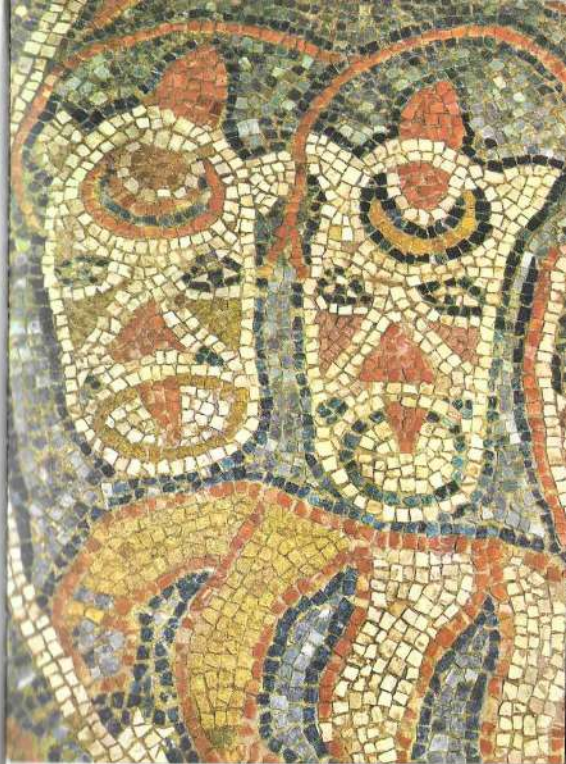


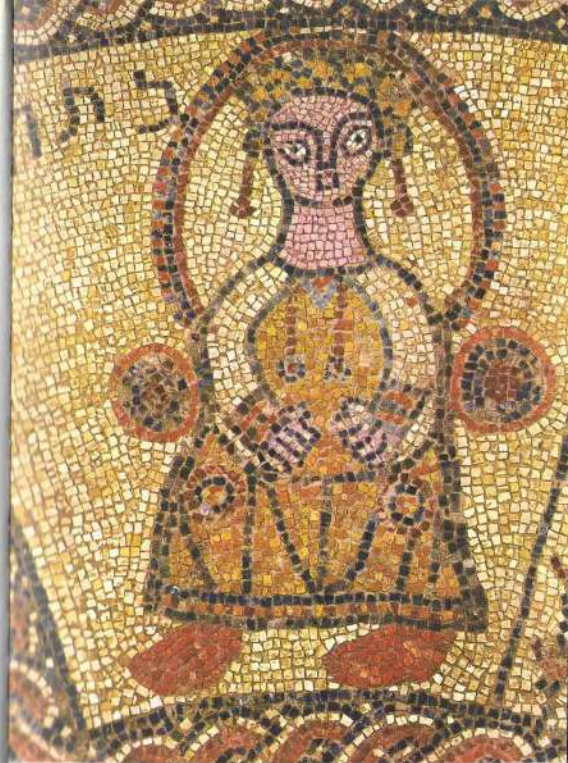




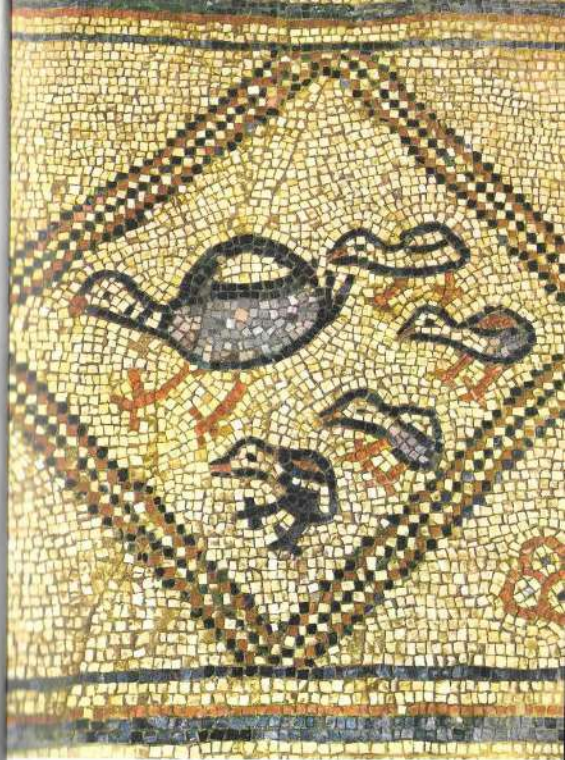


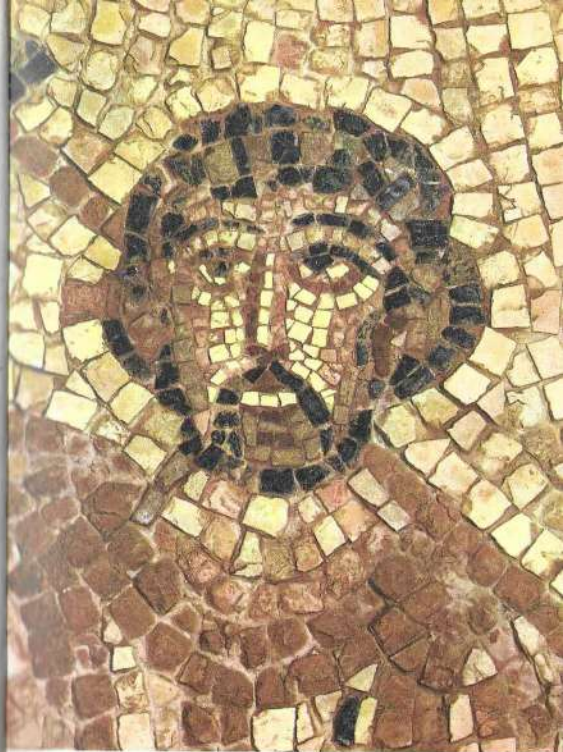


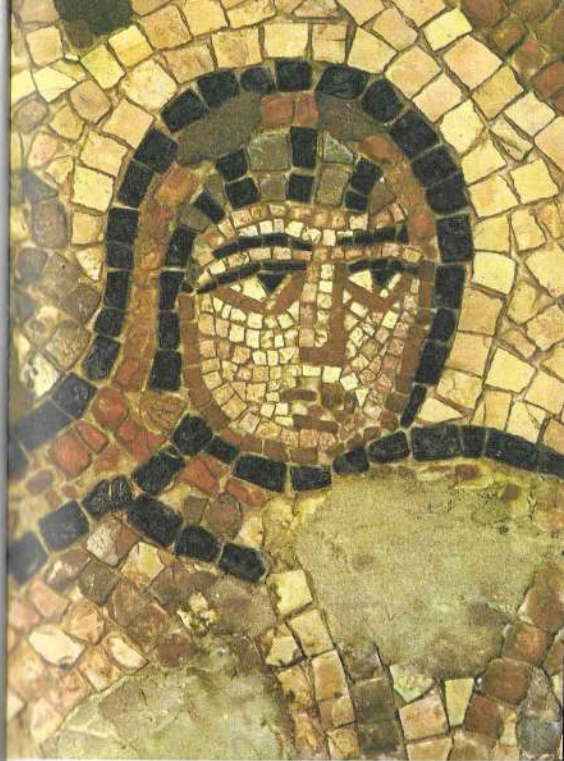


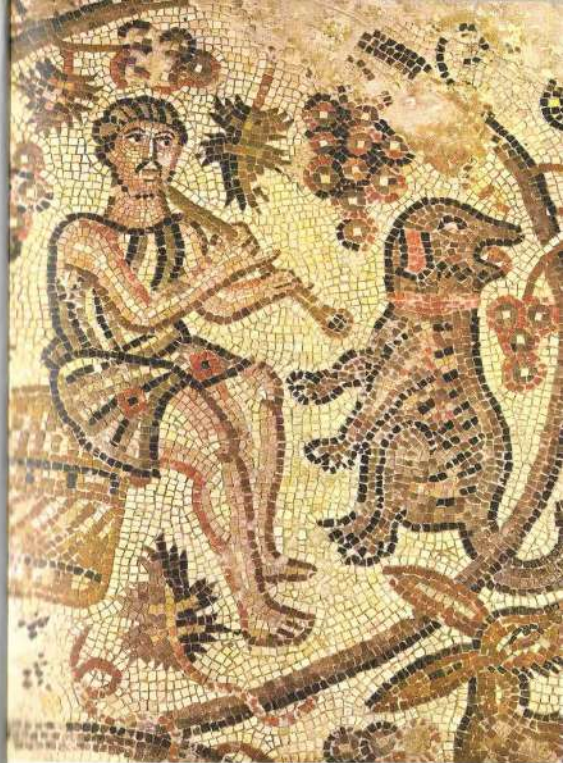






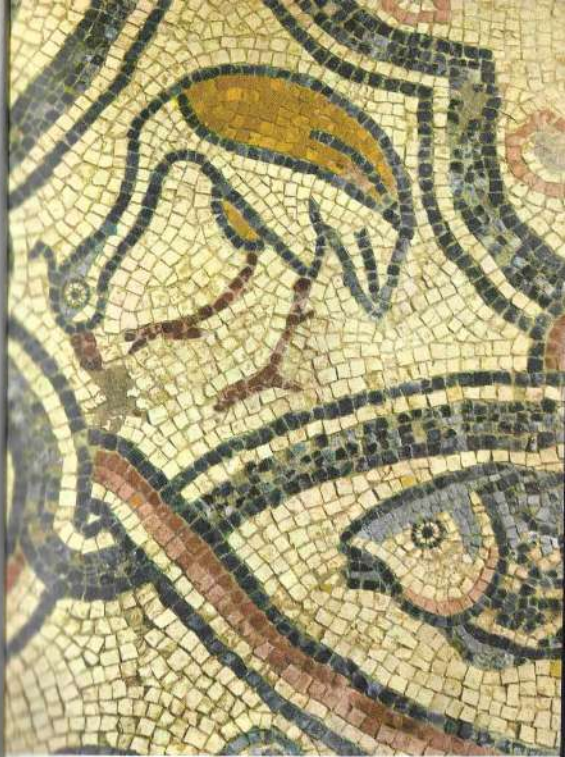


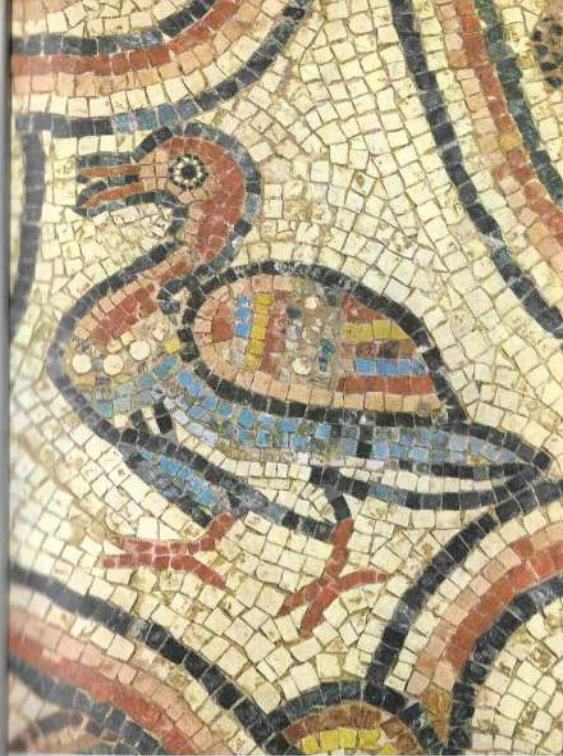








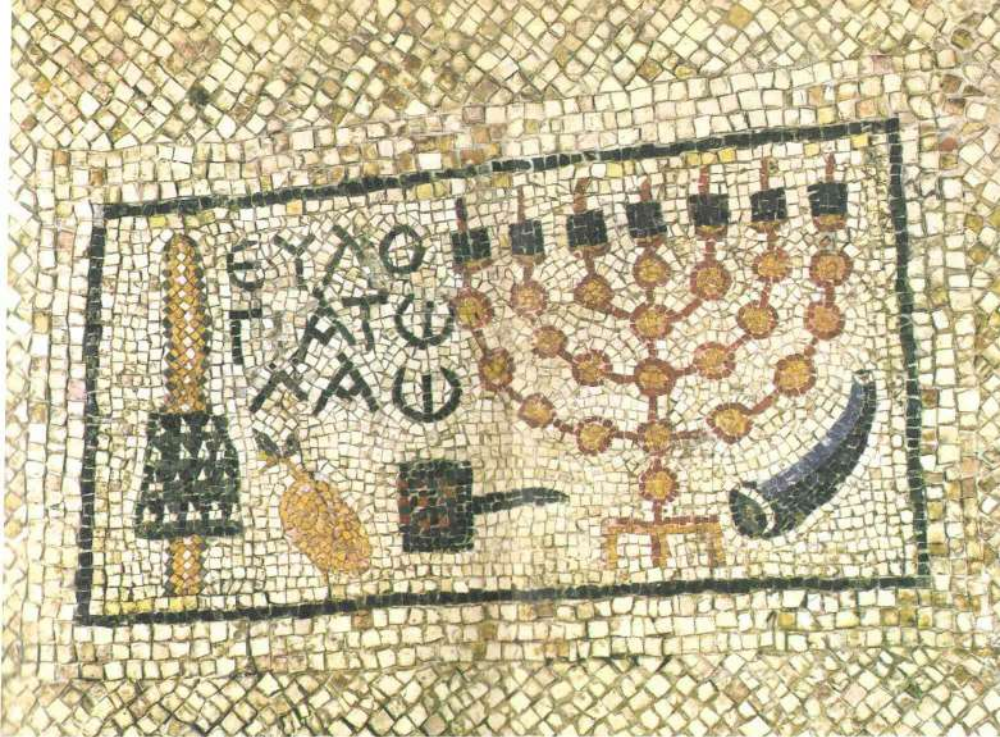


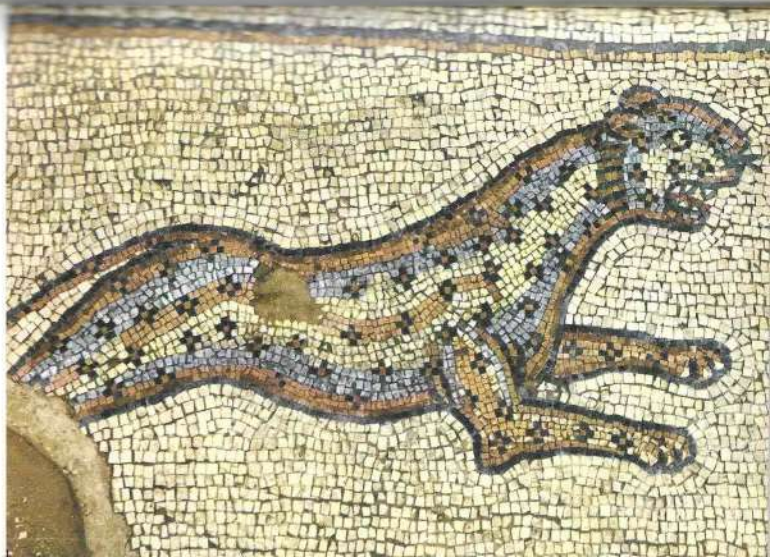


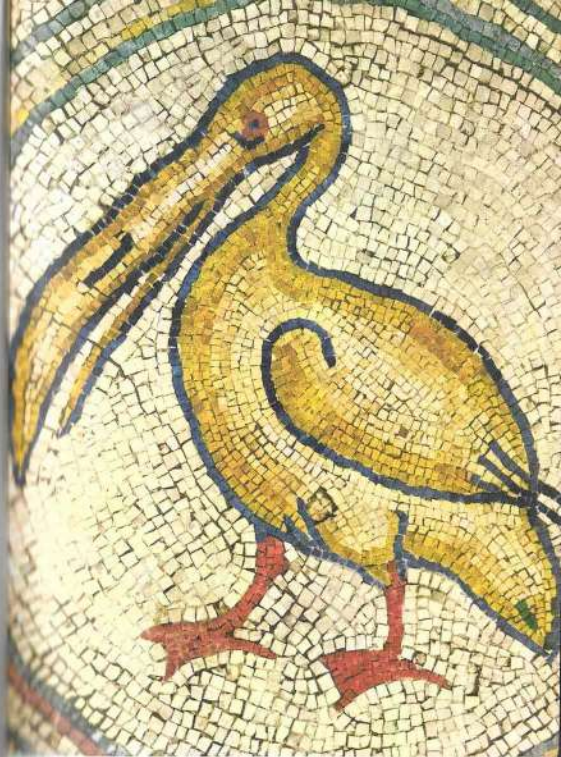


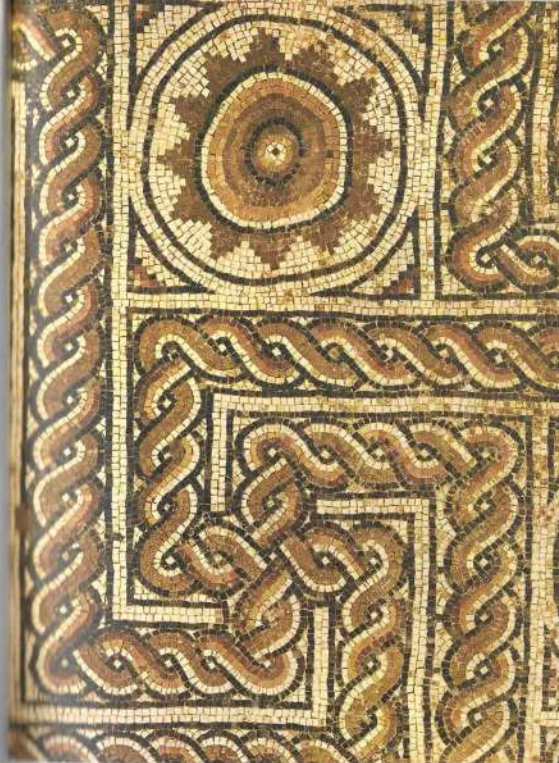












BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE

En la presente bibliografía se incluyen también algunas obras relacionadas con mosaicos de pisos en el Cercano Oriente.

Actes du premier colloque international sur la mosaïque (Paris, 29 août - 3 septembre 1963), París, 1965 (en prensa).

AVI-YONAH, Michael, *Mosaic pavements in Palestine*, Londres, Oxford University Press, 1934 (reimpreso de: *Quarterly of the Department of Antiquities in Palestine*, II & III).

AVI-YONAH, Michael, The ancient synagogue of Ma'on (Nirim): the mosaic pavement, *Bulletin of the Louis M. Rabinowitz Fund for the Exploration of Ancient Synagogues*, tomo III, 1960, páginas 25-35.

FITZGERALD, Gerald M., *A sixth-century monastery at Beth-Shan*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1939 (Publications of the Palestine Section of the University Museum, University of Pennsylvania, IV).

GOODENOUGH, Erwin R., *Jewish symbols in the Greco-Roman period*, especialmente tomos I & III, Nueva York, Pantheon Books, 1953 (Bollingen series, 37).

GRABAR, André, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, *Cahiers archéologiques*, tomo XI, 1960, páginas 41-71; tomo XII, 1962, páginas 115-152.

Israel — Mosaics antiguos, prefacio de Meyer Schapiro, introducción de Michael Avi-Yonah, Nueva York, New York Graphic Society (por acuerdo con la Unesco), 1960 (Colección Unesco de arte mundial).

KITZINGER, Ernst, Mosaic pavements in the Greek East and the question of a « Renaissance » under Justinian, *Actes de VI^e Congrès international d'études byzantines*, París, 1948, tomo II, páginas 209-223, París, Ecole des hautes études, 1951.

LAVIN, Irving, The hunting mosaics of Antioch and their sources: a study of compositional principles in the development of early mediæval style, *Dumbarton Oaks papers*, tomo 17, 1963, páginas 179-286.

LEVI, Doro, *Antioch mosaic pavements*, Princeton, Princeton University Press, 1947, dos tomos (Publications of the Committee for the Excavation of Antioch and its Vicinity, 4).

MOREY, Charles R., *The mosaics of Antioch*, Londres - Nueva York - Toronto, Longmans, Green, 1938.

SCHNEIDER, Alfons M., *The Church of the Multiplying of the Loaves and Fishes at Tabgha on the Lake of Gennesaret and its mosaics*, red. A. A. Gordon, Londres, Alexander Ouseley, 1937.

SHERN, Henri, *Pavements d'Israël: exposition de reproductions en couleurs*, París, 1963.

SUKENIK, Eleazar L., *The ancient synagogue of Beth Alpha*, Jerusalén, University Press; Londres, Oxford University Press, 1932.

TRENDALL, Arthur D., *The Shillat mosaic*, 2ª edición, Canberra, Australian War Memorial, 1957.

Las fotografías en color utilizadas como ilustraciones en este libro, fueron tomadas por una misión especial de la Unesco que se trasladó a Israel con ese objeto y para reunir la documentación necesaria. La misión trabajó en estrecho contacto con las autoridades de Israel y la Unesco se complace en expresar su gratitud a todas las personas que colaboraron en el empeño.

Texto de Ernst Kitzinger PÁGINA 5

Heptapegon (et Tabgha), Iglesia de la Multiplicación de los Panes y los Peces. Pavimento en el ala norte del brazo del crucero: aves marinas, lotos y otras plantas marinas. Siglo V LÁMINA 1

Heptapegon (et Tabgha), Iglesia de la Multiplicación de los Panes y los Peces. Pavimento en el ala norte del brazo del crucero: pájaro y muralla de la ciudad. Siglo V LÁMINA 2

Heptapegon (et Tabgha), Iglesia de la Multiplicación de los Panes y los Peces. Pavimento detrás del altar: cesta con panes, dos peces. Siglo VI LÁMINA 3

Beth-Guvrin, villa. Borde del pavimento: cazador. Siglo V LÁMINA 4

Beth-Guvrin, villa. Borde del pavimento: liebre corredora. Siglo V LÁMINA 5

Shavey Zion, iglesia. Pavimento: cruz en medallón. Siglo V LÁMINA 6

Shevey Zion, iglesia. Pavimento geométrico (detalle). Siglo V LÁMINA 7

Beth-Alpha, sinagoga, pavimento. El Sacrificio de Isaac: Abraham e Isaac. Siglo VI LÁMINA 8

Beth-Alpha, sinagoga, pavimento. El Sacrificio de Isaac: Abraham. Siglo VI LÁMINA 9

Beth-Alpha, sinagoga, pavimento. El Sacrificio de Isaac: sirvientes conduciendo un asno. Siglo VI LÁMINA 10

Beth-Alpha, sinagoga, pavimento. Tabla zodiacal: cabezas de los caballos que conducen el carro del sol. Siglo VI LÁMINA 11

<i>Beth-Alpha, sinagoga. Pavimento. Tabla zodiacal: signo de la Virgen. Siglo VI</i>	LÁMINA 12
<i>Beth-Alpha, sinagoga. Borde del pavimento: toro flanqueando la inscripción a la entrada. Siglo VI . . .</i>	LÁMINA 13
<i>Beth-Alpha, sinagoga. Borde del pavimento: gallina con sus pollitos, Siglo VI</i>	LÁMINA 14
<i>Beth-Shean, monasterio de la Kyria Maria. Pavimento con la personificación de los meses: cabeza de febrero. Probablemente 569 A.C.</i>	LÁMINA 15
<i>Beth-Shean, monasterio de la Kyria Maria. Pavimento con la personificación de los meses: cabeza de octubre. Probablemente 569 A.C.</i>	LÁMINA 16
<i>Beth-Shean, monasterio de la Kyria Maria. Pavimento con enrejado de viñas: músico tocando la flauta para su perro. Probablemente 569 A.C.</i>	LÁMINA 17
<i>Beth-Shean, monasterio de la Kyria Maria. Pavimento con enrejado de viñas: negro conduciendo un asno. Probablemente 569 A.C.</i>	LÁMINA 18
<i>Tiberiades, baño. Pavimento: pájaro festoneado. Siglo VI</i>	LÁMINA 19
<i>Tiberiades, baño. Pavimento: grulla. Siglo VI . . .</i>	LÁMINA 20
<i>Tiberiades, baño. Pavimento: pato. Siglo VI . . .</i>	LÁMINA 21
<i>Nirim, sinagoga de Ma'on. Pavimento: candelabro de siete brazos. Siglo VI</i>	LÁMINA 22
<i>Nirim, sinagoga de Ma'on. Pavimento: leopardo. Siglo VI</i>	LÁMINA 23
<i>Nirim, sinagoga de Ma'on. Pavimento: gallina y huevo. Siglo VI</i>	LÁMINA 24
<i>Huldah, Pavimento: candelabro de siete brazos, utensilios rituales e inscripción « Bendiciones al pueblo », en griego. Siglo VI</i>	LÁMINA 25
<i>Cesdrea, iglesia extramuros. Borde del pavimento: leopardo. Fines del siglo VI</i>	LÁMINA 26
<i>Cesdrea, iglesia extramuros. Pavimento: pelicano. Fines del siglo VI</i>	LÁMINA 27
<i>Khirbet el-Mirya, palacio omeya. Pavimento geométrico (detalle). Siglo VIII</i>	LÁMINA 28

Printed in Italy