



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Evolución cíclica de la representación del triunfo de la Iglesia y el juicio final en el arte escultórico del medioevo

Autor:

Héctor Gresñebín

Revista:

Anales de Historia Antigua y Medieval

1959 - 9, pag. 92 - 122



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EVOLUCION CICLICA DE LA REPRESENTACION DEL TRIUNFO DE LA IGLESIA Y DEL JUICIO FINAL EN EL ARTE ESCULTORICO DEL MEDIEVO ⁽¹⁾

POR

Héctor Greslebin

Uno de los veintisiete libros que comprende el Nuevo Testamento es el Apocalipsis del Apóstol Juan, conocido por la Revelación de San Juan, a quien se le atribuye sin duda alguna según la más antigua tradición cristiana y a pesar de las sinnúmeras discusiones que produjo su conocimiento a partir del siglo III de nuestra era. El Apocalipsis es la revelación hecha por Dios, o por un

¹ En el año 1926, a raíz de un primer viaje de estudios realizado al Perú y Bolivia en nuestra condición de Jefe de la Sección de Arqueología y Etnografía del Museo Nacional de Historia Natural "Bernardino Rivadavia" de Buenos Aires, la Sociedad Argentina de Estudios Geográficos "GAEA" publicó un resumen ilustrado con nuestras observaciones arqueológicas; primer resumen en español, titulado "Arte prehistórico peruano", que fue íntegramente reproducido en *El Comercio* de Lima, el 28 de julio de 1927 y en el *Excelsior* de Méjico, el 21 de noviembre de 1926. Este resumen corresponde a una conferencia dada en el Instituto Nacional de Conferencias de *La Prensa*, el 15 de agosto de 1926. Igualmente fue transcripto en los *Anales* de esta institución, en su tomo XI, Buenos Aires, 1926.

En este trabajo, del cual nos separan más de tres décadas, puede ya advertirse nuestras serias sospechas de que carecen de correspondencia las figuras representadas en el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco con los mitos cosmogónicos de las tribus forestales; mitos que también ofrecen grandes puntos de contacto con los de la sierra y la costa, según los trabajos de Julio C. Tello. Decíamos que "deberíamos encontrar, como se dijo, en las artes correspondientes a estas regiones, el grafismo que corresponde a representaciones tales, como la de un genio omnipotente, de tigres, de la madre de los tigres, de mellizos, etc., personajes que actúan en todas las leyendas de estos indígenas y que en igual forma deben de estar relacionados en estas estilizaciones si ellas responden a los mitos. Nada de esto es correlativo en Tiahuanaco. Además, con referencia a las características de la técnica arquitectónica de Tiahuanaco, afirmábamos: "No le encuentro relación con ningún otro lineamiento arquitectónico conocido y figurado de las arquitecturas pre y protohistóricas". Esta manifestación fue hecha con conocimiento pleno del modelado de las modalidades del estilo, por haber construído en Buenos Aires varias edificaciones modernas basadas en la adaptación de estas líneas. Fue una doble duda, mítico-representativa y técnico-arquitectónica.

En 1936, por una feliz e inexplicable circunstancia, de la cual debo aún excluir la llamada "intuición secundaria", o científica, entré en posesión de un desconcertante paralelo que nos conducía por una nueva hipótesis de trabajo para establecer el origen y la antigüedad del friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. Este friso era la traducción gráfica en un relieve ornamental de los capítulos IV y V del Apocalipsis de San Juan: La Adoración del Cordero.

La sorpresa que experimentamos al comprobar en líneas generales este paralelo, hizo que silenciáramos el descubrimiento por un tiempo prudencial. Luego, la comparación fue considerada importante por mis confidentes, el doctor Rómulo D. Carbia

ángel en su nombre, respecto a los tiempos futuros con relación a la historia del hombre. Es una trasmisión oral de la verdad que se comunica con carácter profético a un vidente, o elegido; y por ello, este género apocalíptico se halla relacionado con el género profético. El Apocalipsis de San Juan es un poema en el que se pone de relieve el triunfo de la Iglesia a través de los siglos, contenido que da esperanza y ánimo al cristiano para contrarrestar los ataques de las fuerzas del mal.

El profeta escucha y trasmite en forma oral. En cambio, el vidente apocalíptico asiste a visiones que le revelan los misterios divinos. Estas visiones, como dice el R. P. Boismard, O. P.² “no constituyen el objeto de la revelación; la evocan bajo la forma de *símbolos*”, porque símbolos son los detalles de las figuras naturales, artificiales o quiméricas, los colores, el número de los mismos, etcétera. De ahí resulta que la acumulación de símbolos puede concluir en un efecto plástico irreal, incomprensible y no coherente.

El artista, para repartir, por ejemplo, los diez cuernos en las siete cabezas de la Bestia (XIII, 1), o los siete ojos, o los siete cuernos en la cabeza del

y el arqueólogo Monseñor Federico Lunardi, nuncio apostólico en Bolivia, quienes me alentaron, verbal y epistolarmente, a continuar este estudio. El aliento máximo lo debo a Monseñor Dr. Juan Straubinger quien se dignó ubicar una cita al pie de página al comentar el párrafo 4 del capítulo IV del Apocalipsis del Apóstol San Juan, en la página 1027 de su Nuevo Testamento, 3ª edición, publicado por los Padres del Verbo Divino (1946). En otras ocasiones ha sido ya comentada nuestra hipótesis. Así, por Yole Lauri, nuestra distinguida alumna de arqueología, en *Histonium*, del mes de septiembre de 1945; también fue incluida en *Historia de las instituciones políticas y sociales de América hasta 1810*, por Martha B. Etchart y Martha C. Douzón, igualmente alumnas de la Sección de Historia del Instituto Nacional del Profesorado Secundario. Finalmente, ha hecho referencia a ella el destacado especialista en arte colonial profesor Miguel A. Solá en el tercer tomo de *Las Maravillas del Universo* editada por Jackson.

Nuestra demora de veinte años en desarrollar el tema, que tanto sorprende, que ha sido recogido como hipótesis de trabajo pero que no ha sido utilizado para definir su confirmación o rechazo, fue la dificultad de ubicar esta decoración de Tiahuanaco en el tiempo. Era lo único que nos faltaba resolver, dado que teníamos aclarado hasta el más mínimo detalle y su explicación es relativamente sencilla. De ahí resultaba que la comparación decorativa, estilística, era exactísima pero entre el dictado de la Revelación y la llegada de los conquistadores han transcurrido catorce siglos. El friso pudo haber sido grabado sobre la superficie de un monumento aun anterior a Cristo, o ejecutado durante los primeros siglos de la era cristiana; o durante los primeros años de la conquista, hasta que fue advertido por Cieza de León poco antes de 1553. El estilo de las figuraciones puede resultar de antiguas estilizaciones americanas que interpretan un texto alóctono. O bien, pueden corresponder a estilizaciones extraamericanas que, aglutinadas en una obra máxima de arte, han sido luego copiadas, sin ser comprendidas en su simbolismo, originando un estilo degenerado que se extiende hasta la costa del Perú.

Consideramos haber resuelto ya la dificultad cronológica. Para ello debimos realizar un estudio detallado de la evolución del motivo apocalíptico en el arte medieval, autorizados como estamos por haber ejercido en carácter de suplente, durante más de una década, la cátedra de Historia de Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires. Y aun, podemos agregar, que los edificios aquí citados son de nuestro directo conocimiento, en su casi totalidad.

Comunicamos este estudio a nuestro dilecto amigo el doctor Alberto Freixas, Director del Instituto de Historia Antigua y Medieval de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha tenido la gran gentileza de dar cabida en los *Anales de Historia Antigua y Medieval* a este capítulo II de nuestra obra *La Adoración del Cordero en la Puerta del Sol de Tiahuanaco*. Los diez capítulos restantes, de otra índole, histórica, artística y técnica, esperan una nueva oportunidad de publicación para disipar las dudas que aún puedan subsistir luego de considerar este sorprendente paralelo.

² R. P. BOISMARD, O. P., *La Sainte Bible. L'Apocalypse*, París, 1950.

Cordero (V, 6), debe necesariamente traducir en su obra el símbolo, sin inquietarse por la fidelidad de coincidencias entre la plástica y el detalle de la visión. Así, los siete ojos no van a ser ubicados en la cabeza del Cordero, pero los repartirá sobre el cuerpo del animal, aun transformados en siete triángulos, como puede verse en el “pendentif” de la figura central de la Puerta del Sol de Tiahuanaco.

Es indudable que en la época de San Juan los símbolos del Apocalipsis han debido tener un sentido más claro. Las visiones del mismo carecen de continuidad y por ello ha sido difícil al artista interpretar conjuntos, aun capítulos, procediendo más bien a desarrollar versículos por separado. Para nosotros constituye la excepción la interpretación que se ha hecho de los capítulos IV y V, y aun comienzos del VI en el friso de la Puerta del Sol, según se ofrecen no tan completos y fieles en la escultura gótica durante los siglos XI al XIII y considerados en el arte en general como la “Adoración del Cordero”.

La Iglesia Occidental fue partidaria de este libro desde el comienzo. En cambio, la Iglesia Oriental, especialmente en Alejandría, careció de buena disposición para el Apocalipsis, expresando sus dudas sobre su carácter canónico. En el siglo III lo cita Tertuliano, presbítero de Cartago, y San Hipólito, de Roma, discípulo de San Ireneo. Victorino, en Siria, expresa en el siglo IV que “las visiones del Apocalipsis no marcan una sucesión continua de futuros acontecimientos, representan bajo diversas formas las mismas series de acontecimientos”. Es la teoría de la *recapitulación*, perfeccionada por Tychonius al final del siglo, como también por su discípulo San Jerónimo (331-420) y por San Agustín (354-430), interpretando este último con sus datos el “reino milenarismo”.

Según las más antiguas tradiciones cristianas el Apocalipsis fue compuesto bajo el reinado del emperador romano Domiciano (54-97), en los últimos años del siglo I. O bien, según otros, corresponde al reinado de Nerón (37-68), especialmente para los protestantes. Para Boismard, “una parte de la tradición cristiana conservaría el recuerdo de un Apocalipsis escrito bajo el reinado de Nerón, mientras que otra corriente sólo conservaría la fecha de edición definitiva del libro, bajo el reinado de Domiciano.”

Si es la Iglesia Occidental aquella que se compenetra de la revelación apocalíptica y la acepta desarrollándola metódicamente hasta culminar en los siglos XII y XIII con una representación uniforme en las esculturas ornamentales de los templos góticos, debemos pensar que este motivo apocalíptico no evolucionó, y menos se extendió, en aquellos países conquistados para la fe por la Iglesia Oriental. Luego, si encontramos en América grabados estos motivos, capítulos enteros de este libro, según veremos, debemos pensar que tal influencia no ha sido hecha a través del Pacífico, sino por vía del Atlántico, cualquiera sea su época: anterior, contemporánea o inmediatamente posterior a Colón.

En la obra de arte la interpretación del texto, del motivo literario, juega por parte del artista un papel principalísimo. Acerca del tema, este libro literario del Nuevo Testamento presentó desde el comienzo grandes dificultades para ser debidamente interpretado, según lo muestran los Padres Ireneo de fines del siglo II e Hipólito, romano, a principios del siglo III. Si la Iglesia Oriental no lo aceptó, tampoco lo estudió para interpretarlo artística-

mente. En cambio fue sistemáticamente estudiado por la Iglesia Occidental, llegándose hasta identificar con Nerón la cabeza cortada de la Bestia.

La interpretación alegórica espiritual del Apocalipsis perdura durante toda la Edad Media llevando a la creencia en el Reino Milenario de Cristo, es decir, en el Reino de la Iglesia, que informa toda la creencia religiosa del siglo XIII.

Si los diversos momentos históricos han sido actualizados y referidos al Apocalipsis, se ha pretendido aun, en los tiempos modernos, hallar los acontecimientos históricos retratados en estas profecías. En cambio, observamos nosotros, que dos de sus capítulos, el IV, el V y aun comienzos del VI, han llegado a ser interpretados con gran uniformidad por los escultores góticos, aun en detalle, respondiendo fielmente al texto. Y además, esta página escultórica ha sido siempre ubicada en el tímpano del portal principal de la fachada del edificio. Es cierto que existen variantes de detalle, pero nunca estas variantes pueden ser la expresión de una interpretación diversa, o variedad, del texto que les ha servido para componer. Por el contrario, nosotros advertimos gran unidad en el número de elementos que se puntualizan en los diversos capítulos y a veces hemos llegado a dudar si lo figurado es en parte, por ejemplo, expresión del capítulo IV o del XIX.

En todos estos casos existe una correlación entre el detalle que muestra el texto y la plástica. Estos detalles, sus grafismos equivalentes, son "visiones" que representan ideas de Dios. Y la finalidad del vidente "es sobre todo traducir las ideas que ha recibido de Dios y no la de describir una visión coherente, una visión imaginable". Así, sería un error —dice Boismard— querer imaginar *visualmente* al Cordero de los diez cuernos (XIII, 1), y preguntarse cómo pueden repetirse diez cuernos sobre siete cabezas". Por ello veremos que no existirá coincidencia plástica en la visión de los siete ojos cuando son reemplazados por siete triángulos sobre el cuerpo del animal.

La unidad de estilo que presenta el Apocalipsis, según se ha demostrado en este siglo, responde a que es la obra de un mismo autor. Porque las visiones se repiten y para nosotros, a veces, se completan. Por ejemplo, la figura del Hijo del Hombre, el Personaje de IV, 2, se detalla en I, 13, 14, 15 y 16. Los siete sellos del libro que lleva esta figura en su mano derecha (V, 1) son las siete estrellas (I, 16), etcétera.

No nos corresponde entrar a considerar la unidad de estilo del texto, o la de éste con el estilo del cuarto Evangelio del mismo autor, las relaciones de estas visiones con los esquemas proféticos convencionales, la interpretación de los mismos, su validez para todos los tiempos en mérito a las aspiraciones del cristiano. Todo esto ya ha sido comentado por la tradición patristica y el Concilio de Trento ha puesto punto final sobre el particular. Pero sí, será todo nuestro esfuerzo tratar de seguir la evolución artística de este tema religioso en la escultura, cuyo tránsito ocupa toda la Edad Media, hasta alcanzar las formas completas de identidad con el texto durante los siglos XII y XIII, a pesar de que su texto es conocido por el cristiano, y por lo tanto por los artistas, desde el siglo II. ¿Por qué cobra impulso la interpretación en piedra de estas visiones del Fin del Mundo, de la Majestad de Dios, del Triunfo de la Iglesia, pasado el Milenio, cuando ya no debía temerse el fatal acontecimiento? Y esto sucede antes de la invención de la imprenta, porque estas páginas de piedra de este Evangelio Eterno traducen la palabra de Dios, a través de sus visiones, con sus símbolos, para fortalecer las esperanzas del cristiano, siendo reproducidas a través de mares y continentes.

EL APOCALIPSIS EN EL ARTE

Para alcanzar a comprender con claridad los orígenes y el simbolismo que encierra una expresión decorativa tan típica como aquella que nos ofrece el friso estampado en el frente principal de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, que a nuestro modo de ver carece de antecedentes en toda América; para llegar a establecer las identidades de normas simbólicas y representativas que dictan sin vacilar el número, la distribución y el ritmo de las series de figuras que integran una composición tan apretada, es preciso dilucidar en primer término si esta decoración es la obra cumbre de un artista avezado que interpreta un tema épico o sagrado bien comprendido, o bien, si es la simple copia del mismo tema resuelto ya en ejemplos anteriores, aun en técnicas diferentes, como pueden ser, desde la muestra que ofrece una viñeta, la tapa de un misal o los adornos de un libro de coro, hasta el moldeado en tenue relieve sobre barro o yeso, presentándose forzosamente las variantes de estilo impuestas por el material, que hacen que no podamos comprobar identidades en sentido absoluto (Lám. I).

Esta decoración de la Puerta del Sol, que desde ya adelantamos al lector, nos muestra el simbolismo apocalíptico de la "Adoración del Cordero", entre los muchos asuntos que ofrece el libro de San Juan, y supone, siempre que no se encuentren más tarde los mismos elementos seriados en América, que ha sido desprendida del occidente europeo en un determinado momento. En aquel mismo momento se muestran en serie ejemplos similares que constituyen un ciclo, Cristo Triunfante, cuyo alto y complejo grado de desarrollo permite establecer el paralelo simbólico, tanto en la visión de conjunto como de detalle y sospechar una fecha de ejecución.

Tal momento en Europa, que para todo conocedor de historia del arte debe de ubicarse entre el final del siglo XII y el íntegro desarrollo del siglo XIII, alcanza a representar capítulos del Apocalipsis en forma completa, tanto en la escultura ornamental como en las técnicas de la pintura y del "vitraux". Es el final de toda una evolución artística simbólica, de un ciclo representativo religioso, cuyos antecedentes primarios podemos ir jalonando en el occidente de la misma Europa a través de los siglos. Desde aquellas tímidas representaciones de figuras aisladas, desde aquellos primeros ensayos de agrupamientos de figuras llevados a cabo tanto en las técnicas del mosaico y de la pintura, hasta el desarrollo completo del tema respondiendo a versículos, a series de versículos, o a capítulos del Apocalipsis, mostrando su máximo carácter hierático y plenitud dramática, logrados en la escultura ornamental y en la estatuaria.

A los ejemplos que se ofrecen en estas últimas técnicas de los siglos XII y XIII vamos a prestar nuestra mayor atención. Aquel final, con tan complejo y evolucionado aspecto se nos presenta natural y lógico para Europa, pues la serie de perfeccionamientos se encuentra sobre su mismo territorio, existe una evolución en sitio. Se comprobarán variantes como resultado de las diversas técnicas empleadas, pero la idea central será siempre la misma. Veremos con claridad que nuestro Friso de Tiahuanaco, paralelamente, se ubica sin esfuerzo en el final de este proceso decorativo tan típico, perfectamente conocido en Europa antes del descubrimiento y que continúa en América en fechas posteriores. En cambio, no nos ha sido posible encontrar sus antecedentes parciales o de conjunto en América. Para ser simples, breves, en esta historia de la evolución del tema apocalíptico en el arte europeo, nos limitaremos únicamen-

te a señalar aquellos ejemplos europeos que tienen particular relación gráfica con Tiahuanaco. Ensayaremos pues, por medio de esta síntesis, preparar el ánimo del lector para comprender tal simbolismo sobre cualquier sistema de representación, orientándonos luego para ubicar en tiempo nuestro friso de la Puerta del Sol en los capítulos que siguen, después de haber comprobado la exacta reproducción de este mismo tema sagrado en ambos continentes y con el mismo grado de complejidad alcanzado en la representación del simbolismo.

Comenzaremos por recordar que el primitivo arte cristiano en sus primeros siglos sólo tiene carácter ornamental, dado que, hasta la promulgación del *Edicto de Milán* por Constantino en el año 313 asegurando la libertad del culto cristiano, no le habría sido posible manifestarse en expresiones escultóricas y menos aún arquitectónicas, al aire libre. Este arte, con respecto al arte pagano, representa una nueva modalidad, porque no le interesa cumplir con una modalidad plástica ajustada, que es la característica de los modelos paganos, especialmente griegos y romanos. Le interesa traducir en símbolos lo divino, lo intelectual y lo moral: las ideas, más que las formas. Por ello carecen de aceptación las representaciones fitomorfas y se utilizan únicamente las humanas y de animales. Anotemos desde ya que Tiahuanaco carece de representaciones vegetales, especialmente en el friso de la Puerta del Sol.

Estas representaciones traducen conceptos filosóficos de la doctrina de Cristo y nunca van, aun indirectamente, a despertar idolatrías. Por esto fueron permitidas; por eso hasta se sabe de la existencia de algunas esculturas realizadas. Y se sabe, sobre todo, que la primer decoración cristiana se expresó en pintura.

Los asuntos tratados son pocos, se repiten, circunstancia que conduce al convencionalismo. Además, se debió reconocer mejor sobre la pintura el simbolismo de lo desarrollado sobre los muros y bóvedas de las catacumbas, allí donde no tiene entrada el pagano. Más tarde estos temas ocupan las caras de los sarcófagos, presentados también al aire libre. Pero sigue el pagano ignorando el significado de estas líneas, no descubre las alegorías y las parábolas que encierran, que constituyen la forma de expresión de un lenguaje completamente organizado y definitivo en el siglo III. Dominan casi exclusivamente los temas que se refieren a la vida futura y a la veneración de los santos mártires. Las representaciones ofrecen un sentido paralelo al lenguaje figurado de los textos sagrados, son simples ideografías simbólicas que evocan el sentido profético, abarcando gran número de maneras, siendo por ello más el trasunto de especulaciones de orden individual que la expresión de un convencionalismo dictado o supervisado por el sacerdocio.

Uno de los motivos principales y múltiples que ofrece este primer arte cristiano es el del Buen Pastor³. Ejemplo clásico aquel que se muestra en el cementerio de Calisto en Roma. Luego, los "orantes", símbolo del alma separada del cuerpo en actitud de adoración y de ruego. El Cordero significa Cristo, la Crucifixión. Recién se presenta con una cruz sobre la cabeza hacia fines del

³ Es la representación primera de la figura de Cristo, el Salvador, que llama a la Iglesia al pecador bautizado. Su representación es natural, pero su simbolismo sólo es inteligible para el cristiano que le ve llevar su alma a la "santa sociedad de los muertos", como lleva su oreja a la espalda. Su carácter hierático se pone de relieve por la repetición invariable de su forma, que se convierte en definitiva.

siglo IV. Las aves son símbolos del alma humana que vuela al cielo, liberada del martirio. El águila tiene el mismo significado del pavo real: cambia anualmente su plumaje significando que renace del sepulcro, y su simbolismo se refiere a la Resurrección. El pez, es Cristo, "pez del mar de la vida", alimento del hombre en la eucaristía, signo de los primeros tiempos hasta Constantino.

Estos pocos signos, con la nave, símbolo de la vida humana e imagen de la Iglesia; el ancla, esperanza cristiana que se apoya secretamente en la Cruz; el delfín, la corona, la mano, el árbol, etcétera, forman el primer acervo de elementos ornamentales que tienen significado simbólico cristiano. Obsérvese, precisamente, que el cordero, el águila, el pez, son las únicas figuras animales que se mostrarán en Tiahuanaco, a los que hay que agregar el puma. Estos símbolos aislados son los usados hasta Constantino, a los cuales se agregaban el significado alegórico de los colores, que para nuestro caso de Tiahuanaco no interesa considerar. El simbolismo cristiano se traduce sin atender a lo pintoresco, en forma literal, al construirse los temas con elementos comunes, en sus primeros tiempos.

Luego comienza la escultura ornamental a trazar sobre los sarcófagos los rasgos del Buen Pastor, como en aquel de Livia Primitiva del Cementerio Vaticano, tipo de escultura que recién florece a fines del siglo III y comienzos del siglo IV. Estos sarcófagos tienen acanalados verticales siendo a veces historiados en un único registro o plano horizontal. Más tarde se utilizan dos planos horizontales superpuestos, según observa Milani. Es el principio de la subdivisión y superposición de planos o registros horizontales para desarrollar escenas, especialmente bíblicas, que se muestran siempre conservando simetría bilateral con relación al eje o a la ubicación de la figura principal.

En el arcosolio del Cubículo de Santa Cecilia en el cementerio de Calisto, Roma, la figura de Cristo aparece con un "volumen" a medio desarrollar en la mano izquierda. Recién en el siglo VI se ha de afirmar el estilo bizantino, luego de haber sido preparada su llegada por las representaciones intermedias que corresponden desde la segunda mitad del siglo IV y el V (Fig. 1-a).

Hacia el año 96, después del nacimiento de Cristo, San Juan, el discípulo Amado desterrado a la isla de Patmos, situada en el Mar Egeo, recibe por intermedio de misteriosa voz la orden de Dios de escribir en un libro cuanto le fuera dado ver y escuchar. Escucha San Juan las recomendaciones que se le dictan para comunicarlas a las siete Iglesias; y luego, en el capítulo IV, describe una excelsa visión, a la que asiste "elevado en espíritu", atendiendo a una nueva invitación de esa misteriosa voz "como de trompeta"; "Sube acá, y te mostraré las cosas que han de suceder en adelante". Y en el capítulo siguiente, en el V, narra San Juan la visión del misterioso "libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos"; abierto el cual, merced a los méritos que asisten al Cordero inmolado, contempla a su vez la adoración de cuantos rodean al Señor: Cuatro animales, veinticuatro ancianos e innumerables ángeles.

Esta primer parte de la visión profética de San Juan, que comienza con la revelación en el capítulo IV, se ve hermanada y continuada en el capítulo V. Es la visión excelsa de la majestad y del poder de Dios. Es la visión del Cristo Triunfante, completándose el cuadro con las respectivas escenas de adoración. Ambos capítulos, en cuanto a ser representados por un artista o advertidos en su secuencia por la fe del creyente, pueden representarse y comprenderse examinando acciones que se desarrollan sobre un mismo fondo, so-

bre un mismo escenario con la misma figura en eje: el Trono de Dios. El "Personaje" sentado en el trono es el mismo a que se hace referencia en ambos capítulos (Lám. 1-II).

Los 24 ancianos "sentados" primeramente en el capítulo IV, pero que "se postraban delante del que estaba sentado en el trono", al finalizar este mismo capítulo (v. 10), son los mismos 24 ancianos que "se postraron sobre sus rostros y adoraron a Aquél que vive por los siglos de los siglos", al finalizar el capítulo V. Los ancianos tienen las coronas de oro sobre sus cabezas, según se describe en el capítulo IV y además, las cítaras y copas de oro, llenas de perfumes, del V. Será únicamente el contenido de estos dos capítulos del Apocalipsis, y su manera de representarlos en conjunto y detalle, la finalidad de nuestra incursión en el arte cristiano europeo del medievo, analizando al mismo tiempo sus concomitancias con capítulos posteriores.

Durante los primeros siglos del cristianismo, hasta mitad del siglo III, para precisar mejor, las verdades reveladas por Dios en este libro del Apocalipsis constituyen para el cristiano aquella esencia que le presta seguridad en el cumplimiento de la segunda venida de Cristo y en la realización de un Juicio Final, que establecerá la Justicia Divina. Por ello debe de conformar su conducta a lo revelado, para alcanzar la Vida Eterna y merecer ser inscripto en el Libro de la Vida.

Los símbolos cristianos correspondientes a los primeros siglos tuvieron el mágico poder de identificar secretamente entre sí a los hermanados en la nueva fe, sorteando el peligro de las persecuciones. Pasado el siglo IV, conseguida la libertad de culto, esta Revelación consignada en el Apocalipsis, por su esencia profética, por la acción de verdadera prueba que ejerce sobre la fe del cristiano, tuvo necesariamente que ser el motivo principal de predicación y luego de interpretación y de recordación en el arte para lograr fijar por su intermedio gráficamente sus verdades y conceptos.

En primer término debieron tomar la tarea a su cargo la pintura y el mosaico. Es cierto que aquellas complicadas visiones se prestan más a ser representadas en pintura y en mosaicos que en escultura. Además, eran las técnicas que ofrecían alguna experiencia cumplida durante los siglos anteriores y muchos son los ejemplos que conservamos ejecutados en lugares subterráneos. Recién en una última etapa ha de alcanzar este tema religioso —que acompaña a tantos otros— el ser representado en la escultura ornamental y en la estatuaria, según dijimos.

No queremos, en base a esta enumeración, basar una escala de progreso simbólico en mérito al orden de mayor aplicación de las diversas técnicas. Sólo vamos a atenernos al proceso de desarrollo a través de los siglos, del tema que hemos advertido se halla caracterizado por las dificultades de cada técnica, por las modalidades de las mismas y aun por las variantes de lugar dentro del templo, que se comprueba se realizan metódicamente siglo a siglo, ejecutándose el tema primeramente en el ábside de la iglesia; luego en el arco de la tribuna; más tarde en el arco triunfal, llevándole en la época de su mayor apogeo hacia el exterior, al tímpano del portal central en la fachada principal, a cielo abierto, donde se valoran con mayor precisión los detalles por los juegos de luz y de sombra. Este es, igualmente, el caso de Tiahuanaco: sobre el friso de una puerta, a manera de tímpano o de aquellas bóvedas porticadas, que en este ejemplo se proyectan sobre un plano vertical.

Desearíamos poder desarrollar con lujo de detalles y de reproducciones, la historia completa de la interpretación del Apocalipsis en el arte. Pero, repetimos que nuestra intención es, únicamente, demostrar que el friso de la Puerta del Sol es el desarrollo de este tema, que alcanza un equivalente grado de complejidad en la escultura ornamental de las catedrales góticas de los siglos XII y XIII. Estamos seguros que luego de haber cumplido esta tarea según las páginas que siguen, nuestro lector, sin necesidad de leer los restantes capítulos de este libro, podría extraer por sí solo el paralelo y casi la totalidad de las referencias. Advertimos que esto es ahora muy fácil, pero que nosotros, para llegar a este resultado, no hemos procedido de esta manera y silenciarnos, por el momento, la guía que nos condujo a tan inesperado final, a pesar de estar familiarizados con la arquitectura de Tiahuanaco y con su arte por espacio de tres décadas.

La representación de las visiones del Apocalipsis, según hemos dicho, definen en el primitivo arte cristiano un ciclo especial de figuraciones simbólicas, algunos de cuyos temas son fáciles de interpretar por el artista, sobre todo, aquellos en que se alude a la figura de Cristo, siempre en actitud de bendecir y de dar la nueva Ley al mundo. Este ciclo simbólico reemplaza al anterior que muestran las catacumbas, que sólo ha hecho referencia al ruego por los muertos. Ahora se trata de representar el "Triunfo de Cristo" y la "Gloria de su Iglesia", dado que las primeras manifestaciones de este ciclo coinciden con la libertad del culto cristiano; y, siglo a siglo, se modificarán, completarán y llegarán a su mayor grado de complejidad en los siglos XII y XIII según vamos a mostrarlo.

La figura principal, el Cristo Triunfante, se representa desde el comienzo sobre el arco de la tribuna o sobre el arco triunfal, desde el siglo V, sentado sobre un trono, sobre el monte de Sión o sobre las nubes. Su mano derecha se yergue en actitud de bendecir y su izquierda muestra el "volumen" de la nueva Ley. Muchas otras figuras simbólicas rodean a la figura principal, a saber: la mano del Padre, la paloma del Espíritu Santo, las de los Apóstoles; la ciudad de Jerusalén a la izquierda y la de Belén a la derecha; series de corderos que se dirigen hacia el divino Cordero que se ofrece nimbado y acompañado por los símbolos o emblemas de las letras alfa y omega; y, finalmente, el signo de la Cruz. Es de notar que este Divino Cordero se encuentra delante de la montaña de Sión, según lo dice el Apocalipsis en su Capítulo XIV, 1. El Cordero Divino preside en lo alto estos motivos y se le representa inmoldado, sobre un trono "delante del cual se encuentra abierto el libro de los siete sellos" (V, 1-6). Completan la composición los siete candelabros; las cuatro figuras simbólicas o emblemas de los Evangelistas: el León (San Marcos), el Buey (San Lucas), el Hombre (San Mateo) y el Aguila (San Juan). Debajo de esta escena los 24 ancianos adoran al Cordero y le ofrecen sus coronas.

De las visiones simbólicas que narra el Apocalipsis, salvo excepciones, los artistas por lo general han elegido dos temas de este ciclo, fáciles de representar y también de comprender por el cristiano, quien está en condiciones de referirlos directamente al texto. El primer tema es el del Triunfo de Cristo y de su Iglesia, que lo vemos tratado desde el siglo V. El segundo tema es el del Juicio Final, motivo que, según nuestra búsqueda, aparece posteriormente y culmina su desarrollo en los siglos XII y XIII; mientras parece de-

clinar el entusiasmo por la representación aislada del primero, o bien encontramos ambos temas interferidos en una misma representación.

A los fines de este estudio no interesa detenerse en el estilo de las figuras, en la relación que algunas de ellas puedan ofrecer con el arte antiguo; interesa únicamente definir las características decorativas y la composición del tema que André Peraté llamó "El simbolismo triunfal"; estudiar sus orígenes, su evolución y comprobar finalmente que la representación que nos ofrece el friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco forma parte de este ciclo y corresponde a su máximo grado de evolución. Y así como este tema adopta en el continente europeo los motivos autóctonos antiguos para comenzar, así también comenzará en América adoptando los elementos autóctonos para su representación.

El emperador Constantino hizo recubrir de mosaicos los muros de las basílicas que se construyeron bajo su reinado. Estos primeros mosaicos no han llegado hasta nosotros, pero por interpretación actual de estos monumentos, especialmente por el *Liber Pontificalis*, tenemos una descripción por ejemplo, de los mosaicos de la primitiva Basílica Vaticana. Entre ellos, en su fachada, "*Elle comprenait encore, au XVI^e siècle, trois rangées de figures: le Christ entre la Vierge et saint Pierre, ayant à leurs côtés les symboles des Évangélistes, puis les Évangélistes eux-mêmes, tenant leurs livres; enfin les vingtquatre vieillards levant leurs couronnes vers le Christ*"⁴.

Debemos necesariamente buscar en Italia los ejemplos de los antecedentes de las primeras composiciones en mosaicos que puedan servirnos para comparar con nuestro ejemplo de Tiahuanaco. Máxime que por su plástica, *este último podría también ser ejecutado en mosaico sin alterar en lo más mínimo su carácter*. Más aún, la primera impresión que da es la de un mosaico; puede haber sido recubierto de pinturas y rellenados los ojos de las figuras con piedras de colores. Estas composiciones se desarrollan al comienzo en el ábside de la basílica, que domina el santuario⁵.

En primer término, tenemos el mosaico correspondiente al ábside de la basílica de San Apolinario in Classe, Ravena, ejecutado en el siglo IV, en el cual se revela el misterio de la Pasión y de la Muerte en la Cruz (Fig. 1-b). En lo alto se representa a Cristo triunfante con los emblemas de los cuatro Evangelistas; debajo, San Apolinario, en "orante", rodeado por doce ovejas acompañadas por signos estrellados, que simbolizan los doce Apóstoles. Por cierto que el tema tratado no es el Apocalipsis, pero son elementos que corresponden al mismo y se ofrece por vez primera un ensayo de distribución de estos elementos sobre una composición que más tarde será adoptada como típica.

La representación que más nos interesa, Cristo Triunfante, podemos recién encontrarla en una de sus primeras modalidades sobre el mosaico del ábside de la basílica de Santa Pudenciana, en Roma, que corresponde en su ensanche y decorado al final del siglo IV (Fig. 1-c). Es preciso llegar a este

⁴ ANDRÉ PERATÉ, *L'archéologie chrétienne*. Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux Arts, París, 1892, pág. 207.

⁵ A propósito decía San Gregorio el Grande: "Se emplean pinturas en las iglesias para que los iletrados lean mirando sobre los muros lo que no puedan leer en los libros." Estas composiciones no eran el capricho de los artistas, respondían a la tradición y legislación eclesiásticas.

momento para recién encontrar sobre la técnica del mosaico, en esta obra de Leopardus, una primer agrupación de figuras que nos ha de servir más tarde para comprender la distribución de las mismas en las interpretaciones más complicadas de los capítulos IV y V del Apocalipsis.

Cristo se halla sentado en su trono teniendo un libro abierto en su mano izquierda y la derecha en actitud de bendecir. En el libro se lee: *Dominus Conservator ecclesiae pudentianae*. La figura se encuentra al pie del monte místico, coronado por la Cruz. En este ejemplo se ofrecen los emblemas de los cuatro Evangelistas, representados por los cuatro animales; y además, los doce apóstoles repartidos en dos grupos, sentados en un plano inferior. La destrucción de la parte inferior del mosaico, que data de 1588, no permite ver a dos de dichos apóstoles situados en los extremos y tampoco la representación del Cordero, situada debajo del trono, al cual una paloma rociaba el rostro con agua. Atrás de los Apóstoles están dos mujeres de pie que sostienen con la mano derecha una corona. Pueden representar a las hijas de Pudens, pero también, en opinión de Pératé, pueden ser las figuras simbólicas de las dos Iglesias. La arquitectura del fondo de la composición parece una perspectiva de Roma en el final del siglo IV. Esta composición se halla tal vez inspirada en la de Santa Constancia, que ofrecía un motivo análogo.

En la composición que acabamos de describir vemos ya un particular empeño en agrupar las figuras, en jerarquizarlas, en elegir las para luego conjugarlas rítmicamente. Esta manera de distribuir constituye un primer antecedente que será más tarde completado, uniformado y generalizado sobre la escultura ornamental y la estatuaria del siglo XIII. Excepción hecha de las figuras de las santas Pudenciana y Práxedes, que sostienen en alto sus respectivas coronas de mártires, las restantes, en este ejemplo integrarán más tarde la composición típica y completa de los capítulos IV y V del Apocalipsis.

Un franco motivo apocalíptico en mosaico, correspondiente a la mitad del siglo V, presenta el arco triunfal llamado de Gala Placidia que existía en la basílica de San Pablo Extra Muros de Roma; fue destruido por un incendio en 1823 y reconstruido por León XII. Había sido levantado por León I con la ayuda de la emperatriz Placidia (Fig. 2-a). Como motivo principal, se observa en este ejemplo el Cristo Triunfante, con un báculo en la mano izquierda (parece que antes tuvo una cruz) y con su derecha toma la actitud de bendecir. Se halla rodeado por los emblemas de los cuatro Evangelistas y por las representaciones de los 24 ancianos, repartidos en dos grupos. Debajo, dos figuras de Apóstoles.

Señalaremos a continuación algunos ejemplos de decoración en mosaicos que ofrecen el mismo motivo principal del Cristo Triunfante. Así, en la parte superior del mosaico que ostenta el arco triunfal de la Basílica de Santa María Mayor en Roma, construida por Sixto III (432-440), se muestra encerrado en un medallón con fondo de oro, un trono sobre el cual se hallan apoyados una cruz y una corona, acompañado este motivo por los símbolos de los Evangelistas y las figuras de San Pedro y San Pablo.

En el arco de la tribuna de San Cosme y Damiano, en Roma, se dibuja, esta vez sobre un fondo azul, un medallón con la representación del Cordero Místico acostado sobre un altar con cruz. El Cordero tiene a sus pies el libro de los siete sellos abierto. Completan la decoración los símbolos de los Evangelistas, los 24 ancianos, los candelabros ardientes y cuatro ángeles. Este hermoso mosaico, cuya ejecución ha sido hecha entre 526 y 530, ofrece por vez primera la presentación de los elegidos al Cristo, conducidos por San Pedro.

Es decir, comienzan a manifestarse interpolados en este tema los elementos del segundo tema, o visión del Juicio Final ⁶.

El ábside de San Vital de Ravena muestra al Cristo sentado sobre el globo del mundo, apoyando su mano derecha sobre un "volumen", cuyo dorso sostiene siete divisiones horizontales con puntos en el medio, que indudablemente representan los siete sellos ⁷.

Hacia el año 800, León III hizo construir dos *triclinia* decorados con mosaicos en el Palacio de Letrán. En el ábside del primero se representó a Cristo, con la Virgen, los Apóstoles Pedro y Pablo y algunos santos. Y sobre el arco de este ábside a los 24 ancianos y a los elegidos del Apocalipsis, rodeados por cuatro ángeles. Es de notar, como en el caso anterior de San Cosme y Damián, que se ofrecen "elegidos" completando esta composición ⁸.

En el mosaico del arco triunfal de Santa Práxedes, el motivo apocalíptico muestra un considerable número de figuras. En el detalle que corresponde a la Jerusalén Celeste, definida por un muro con dos puertas, existen además de los consabidos motivos 21 personajes de pie, nuevo detalle en este tipo de representaciones. Además, pueden reconocerse a los 144.000 elegidos (Apoc. XIV, 1) ⁹.

El gran conjunto de estas figuras apocalípticas nos muestra que sus agrupamientos correspondientes a la interpretación de la Jerusalén Celeste (Cap. XXI) están muy lejos de conformar el arreglo decorativo que nos interesa.

En el mosaico de la Capilla Palatina de Palermo, alrededor de la figura de Cristo, que se halla representado de medio busto y encerrado en un círculo, se desarrolla la leyenda: "El cielo es mi trono, y la tierra es la base de mis pies: dice el Señor". Recordémosla cuando se trate de interpretar la figura central de Tiahuanaco, sentada; y según esto, apoyados sus pies sobre el trono o el signo tierra escalonado. Ocho arcángeles *con alas desplegadas*, Evangelistas y Profetas ubicados en el tambor de la cúpula, proclaman la gloria de Dios. Es una composición del año 1143 y nos muestra que los diversos asuntos de un mismo tema ocupan diversas partes estructurales del edificio (Milani, fig. 441-a).

Sobre el mosaico de la cúpula del Bautisterio de Florencia (siglo III), se ofrece una gran imagen del Redentor, rodeada de escenas del Paraíso y del Juicio Final. Vale decir, que este mismo tipo de composición, que llamaríamos "completa", ejecutada en mosaico en Italia, es en la misma época traducida en Francia en la estatuaria y escultura ornamental (Fig. 2-b).

Si el arte cristiano se corre de oriente a occidente llevando en todos los siglos latinos, bizantinos, románicos, las tradiciones artísticas y simbólicas del primer momento sobre el tema que nos ocupa, vemos que es preciso llegar al siglo XIII en la misma Italia, y con tan pocos ejemplos sobre el mosaico, para encontrar una composición artística parangonable con la de Tiahuanaco.

La identidad del primer arte cristiano con el anterior arte pagano, hace que tanto los artistas paganos como los cristianos tengan una misma expresión artística aun cuando sus creencias son diferentes. En cambio, veremos más

⁶ ANDRÉ PERATÉ, *op. cit.*, fig. 166.

⁷ *Ibid.*, fig. 169.

⁸ *Ibid.*, fig. 260.

⁹ *Ibid.*, figs. 171 y 172.

adelante, que expresiones artísticas sumamente diferentes traducirán una misma y única creencia.

La escultura ornamental bizantina. — Las proximidades del Año Mil, no se señalan, como hasta ahora se ha intentado a veces sostener, por la disminución del esfuerzo creativo y artístico durante la Edad Media. Así lo demuestran los estudios de Eicken realizados en Alemania, los de Roy en Francia y de Orsi en Italia. Según dice Milani, el auge del arte, pasado el Año Mil, por lo menos en Italia, debe de explicarse por el concurso de causas políticas y administrativas. Por nuestra parte agregaremos, que la mayor cantidad de ejemplos sobre el Apocalipsis, especialmente sobre el tema del Fin del Mundo, y los de mejor calidad se encuentran a partir del Año Mil, sobre variadas técnicas, según veremos. Si esa preocupación hubiera sido tan obsesionante y tan universal, se nos ocurre que el siglo X nos ha debido suministrar los mejores y más numerosos ejemplos para completar este estudio. Y el Cristo Triunfante, la Adoración del Cordero Místico, etc., habrían sido los temas especialmente preferidos por el arte religioso ante la evidencia del suceso a cumplirse, la segunda venida de Cristo.

Tanto el arte bizantino, como el lombardo, no renunciaron al simbolismo apocalíptico de los primeros tiempos cristianos; pero sí, efectuaron una selección de los signos y observamos que éstos no traducen fielmente el texto. Así, nos dice Milani, con respecto a los animales simbólicos que se consideran emblemas de los cuatro Evangelistas, que según el texto *debían tener seis alas y estar cubiertos sus cuerpos y sus alas con ojos*, que son detalles rarísimos en Italia. Se exceptúan la representación del altar de Ratchis (siglo VIII) y un capitel externo de la Iglesia de Santa Irene, "*Dal resto l'arte cristiana formò un tipo che non risponde a questa particolarità; e, d'ordinario, rappresentò gli animali con due ali solamente escludendo il resto*". Será ésta una razón más para no extrañar la ausencia de las seis alas y de los ojos en Tiahuanaco. Además, no se conservó siempre determinado emblema animal como representativo de determinado Evangelista y aun varían los detalles que ofrecen los mismos. El símbolo del león, excepción hecha de la escultura que representa al Evangelista San Marcos, recién se usa en Italia en los siglos XII y XIII e invade la decoración como simple ornamento. El águila, que representa la Resurrección, se ubicó encima del púlpito y significa *la palabra de Dios*. Por ello, tal vez, aquellos finales del "libro de los siete sellos" en Tiahuanaco ofrecen águilas y cóndores, indicando aun el sentido de su descenso a la tierra.

La escultura decorativa, poco aceptada en los monumentos bizantinos, recién se desarrolla y toma cuerpo apenas después del Año Mil. En los ejemplos italianos que hemos tenido ante nuestra vista, no se puede establecer relación alguna entre las figuras aisladas y menos sobre las de conjunto con la decoración que nos ofrece Tiahuanaco. Notemos únicamente que la figura de Cristo en el arte bizantino siempre se halla vestida con larga túnica, sin cinturón y sin fajas sobre los pechos. Vale decir, que en las representaciones de este momento no existe fidelidad con el texto, cuando en el Cap. I,10 nos dice el Apocalipsis, respecto al hijo del Hombre, que estaba "vestido de ropa talar, ceñido a los pechos con una faja de oro". Indudablemente, la figura de Tiahuanaco es la única representación que conocemos en la cual se cumple fielmente tal condición en el arreglo del vestido.

El arte bizantino, a pesar de haber combinado los elementos artísticos de diverso origen, a su vez ha sido creador en base a sus nuevas concepciones

cristianas. Mas, su uniformidad, es el resultado de una directiva eclesiástica que define la forma de encarar los motivos tradicionales, dictándose al respecto verdaderas reglas. Nosotros notamos, al observar esta producción artística grecorromana de Oriente que se combina con las artes de Persia hasta alcanzar los siglos VI y VII que definen este arte llamado bizantino, que los motivos apocalípticos que venimos siguiendo están ausentes en esta presentación seriada y progresiva de sus elementos tal cual se ofrecen en Occidente sobre pintura, escultura y mosaico. Esto es importante, para no insistir en buscar intensamente en el continente asiático la evolución de tales motivos al cumplirse la dispersión del cristianismo; y por lo tanto, eliminamos una posible vía de antiguo contacto con América.

Únicamente citaríamos la ejecución del fresco del Juicio Final realizada por el monje Método para el palacio de Borgoris, rey de los búlgaros, que fue motivo de su conversión al cristianismo. Además, en el siglo XI existen en Italia una serie de obras que se caracterizan por su especial técnica decorativa. Como por ejemplo, las decoraciones de bronce de la puerta de San Pablo Extra Muros, de Roma, ejecutadas en Constantinopla en 1070. Los asuntos decorativos que se refieren a la vida de Cristo se desarrollan dibujando en hueco los brazos de la figura sobre el fondo de metal, mostrándose el conjunto como placas de bronce damasquinadas, pues en los calados se han colocado hilos de plata y de oro; mientras que las cabezas, las manos y los pies han sido ejecutados en esmalte. Esta técnica fue imitada en el centro y en el sur de Italia. Son soluciones que más se parecen a la orfebrería que a la escultura, por el empleo del metal.

En la dalmática imperial de origen griego, que se conserva en el tesoro de San Pedro de Roma, se desarrolla en su parte anterior el motivo del "Triunfo de Cristo", motivo apocalíptico, en el cual figuran 54 personajes: "evangelistas, patriarcas, santos, que se agrupan alrededor del Salvador, rodeados de la Virgen y de San Juan"^{9a}. Este ejemplo apocalíptico nos muestra 54 figuras, que son seis más que las que ofrecen Tiahuanaco, Amiens y Chartres.

La escultura ornamental románica. — En unas páginas más intentaremos alcanzar la continuidad que corresponde, la interpolación de ejemplos objetivamente necesarios, entre las formas iniciales bizantinas de la composición de nuestros temas apocalípticos, el Cristo Triunfante, la Adoración del Cordero Místico y el Juicio Final, hasta alcanzar la fórmula gótica de elaboración completa de los mismos. Resumiremos únicamente conceptos para esta época románica y sólo nos detendremos a estudiar en detalle tan peculiar proceso decorativo durante los siglos XII y XIII.

La arquitectura románica tiene formas múltiples de edificios religiosos, hijas todas ellas de un mismo sentimiento piadoso. Estas variantes son la traducción fiel de la pluralidad de recursos que emplea el genio románico para lograr sus fines. El arte románico francés, del cual derivará directamente el gótico que le corresponde, ha sido posible, porque en los alrededores del Año Mil ya no existen bárbaros en Francia, habiéndose refugiado o emigrado. Los normandos, igualmente, han cesado en sus correrías sobre el territorio, se han unido definitivamente a él y se han convertido al catolicismo. La represión de los árabes en España presta seguridad en la frontera sur. Finalmente, el gran número de poblaciones permite el empleo de la mano de obra necesaria

^{9a} *Ibid.*, pág. 220 y fig. 72.

para elevar tantos y tan variados monumentos. El estímulo necesario era que la obra cumplida alcanzara el prestigio de convertirse en lugar de peregrinación.

Las iglesias que se construyen en la primera mitad del siglo XI continúan con el tradicional plano basilical, pero adoptan las nuevas formas de construcción, siéndoles familiares las pequeñas cúpulas y los cuartos de esferas. Aún no se atreve el arquitecto románico a abovedar la gran nave acobardado por los derrumbes de los ensayos. Las naves colaterales tienen bóvedas por arista o a cañón corrido. En el centro una torre linterna que ya no señala el centro del santuario, pero aún le ilumina junto al coro.

La gran variedad de planos de las iglesias románicas debió indudablemente impedir que a determinada estructura arquitectónica correspondiese una definida ornamentación, específicamente simbólica y mejorada por la repetición de los ejemplos. Existen, en efecto, planos circulares inspirados en la forma de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén; de planta poligonal, como Aix-la-Chapelle, la forma preferida de los templarios; plano basilical terminando sus naves por ábsides, sin deambulatorios, como aquel adoptado por la escuela románica normanda, que influye sobre Inglaterra; no falta la solución del abovedamiento persa de Tag-Eivan, o las cúpulas poligonales sobre trompas, como en Saint-Front de Perigueux, que a su vez es la copia en piedra de la iglesia bizantina en ladrillos, San Marcos de Venecia. Hay también variantes abovedadas como las que ofrecen las iglesias provenzales y las del Poitou, de macizas estructuras. Y finalmente, la escuela de Cluny, en Borgoña, en la cual ya aparece la ojiva en el cañón corrido de la nave central y colaterales, escuela que más tarde hará culminar la solución románica completa en el Rhin. Son estas modalidades la exteriorización de diversos regionalismos y de sus correspondientes recursos, modificándose en ellas las influencias extranjeras recibidas.

La escultura románica que acompaña a esta arquitectura es esencialmente original y el arte expresa en ella las inseparables relaciones que el hombre tiene con el mundo. Su mayor esfuerzo de expresión lo logra desprendiéndose de las formas realistas del paganismo y aun del colorido de lo oriental. El sentido de esta escultura románica es poner de relieve la continua lucha que debe llevar el cristiano oponiendo sus virtudes a sus vicios. Se trasunta además, en el conjunto y en los detalles de las composiciones, la concepción apocalíptica que venimos estudiando y los variados misterios de la fe.

Las formas escultóricas románicas saben encuadrarse ajustadamente dentro de los marcos arquitectónicos que les corresponden, acomodándose en escala y actitudes a los espacios libres. Las figuras, tanto las humanas como las de animales, se agrupan en rítmicas composiciones sostenidas dentro de un armazón de follaje estilizado. Señalaremos algunos ejemplos.

Catedral St. Pierre de Angulema. — Es un edificio románico bizantino, parecido a Notre Dame de Poitiers y a St. Front de Perigueux, construido entre 1105 y 1128. En su fachada tiene cuatro filas de arcadas superpuestas, divididas por columnas. Encima de su única puerta de entrada, al frente, está el Cristo del Juicio Final, rodeado de los símbolos de los Evangelistas. Los restantes elementos de este tema se hallan distribuidos sobre la fachada, como ser, ángeles tocando la trompeta, muertos que abandonan los sepulcros, procesiones de elegidos y condenados, Apóstoles, Doctores de la Iglesia y las hermosas esculturas de la Fe, Esperanza y Caridad.

Hemos observado que en aquellos edificios de fecha más antigua que pertenecen al estilo románico-bizantino, el Juicio Final sólo muestra a Cristo Redentor rodeado por los símbolos de los Evangelistas, así:

Catedral St. Pierre de Poitiers. — Comenzada en 1162, todavía conserva alguna distribución del estilo románico. Tiene tres portales en su fachada principal con estructuras mutiladas que se refieren al Juicio Final en el portal central. El de la derecha se halla dedicado a San Pedro y el de la izquierda a la Virgen.

Notre Dame la Grande de Poitiers. — Construída en estilo románico-bizantino, ofrece desde fines del siglo XI una hermosa fachada recargada de esculturas, con tres juegos de arcadas. Su entrada principal es a medio punto y las colaterales son falsas puertas en ojivas, que encuadran arcos a medio punto. En su piñón, encima de una gran ventana, se halla la escultura de Cristo bendiciendo, rodeado de los atributos de los Evangelistas.

Sainte Croix de Burdeos. — Es una antigua iglesia del siglo VII que fue rehecha en el siglo X en estilo románico. Su fachada es del siglo XII, parecida a la de Notre Dame de Poitiers y a la Catedral de Angulema. Ofrece una puerta central acompañada de columnas salomónicas y arcadas. Como en el caso anterior, en la parte superior presenta un Cristo en alto relieve rodeado por los símbolos de los Evangelistas.

St. Trophime de Arles. — Es una iglesia muy antigua, reconstruída entre 1152 y 1180 en estilo románico, con un importante pórtico en este mismo estilo, correspondiente al siglo XII, compuesto por seis columnas, algunas sobre leones. En la parte superior, un friso ricamente esculpido representa a los elegidos en medio de Cristo y sus Apóstoles. En el costado izquierdo están los condenados. En el tímpano, la figura de Cristo acompañada por los símbolos de los Evangelistas y sobre las archivoltas se hallan repartidos los querubines.

La escultura ornamental en el florecimiento de la arquitectura gótica. — Recién al finalizar el siglo XII cobra en Francia aliento el plano y grandiosidad de las catedrales góticas, las que hasta entonces sólo eran iglesias de dimensiones comunes debido a que el parcelamiento que caracterizaba al régimen feudal fue un obstáculo para la organización civil de las poblaciones. La población urbana se enriquece más tarde, se instruye y se orienta dentro del régimen comunal, operándose una gran reacción contra el feudalismo monástico y secular. Desde este momento la catedral será fiel reflejo de la fe religiosa y de la comuna civil, reconstruyéndose las primitivas iglesias con planos gigantescos. Es el fruto de la unidad religiosa y monárquica, es la fusión de dos poderes que se empeñarán en constituirse más tarde en nacionalidad.

Bajo el reinado de Felipe Augusto (1180-1223) se elevan las grandes catedrales de Soissons, París, Bourges, Laon, Amiens, Chartres y Reims. Los edificios debían ser inmensos para contener toda la muchedumbre alrededor del sitial episcopal, retirándola de la influencia de los señores. Tampoco se solicitaron arquitectos a los conventos, éstos saldrán de la masa del pueblo que ha suministrado los fondos para levantarlas. La catedral sobrepasa entonces a la abadía en dimensiones y va a representar una nueva arquitectura diferente de la monástica. Es, respecto a su decoración, un libro abierto que instruye a la muchedumbre y le sirve de asilo para su oración. El esfuerzo cumplido entre 1180 y 1240, simultáneamente sobre todo un extenso territorio, con lo que significa proveer legiones de arquitectos, de escultores y sobre todo de obreros, es la historia en piedra de la intelectualidad de una época.

La arquitectura gótica es una sola, puesto que esta forma de arte depende de procedimientos constructivos específicos. Es un orden de ideas que se opone

al orden antiguo, a pesar de que en la época que recordamos estaban en boga los estudios sobre la filosofía griega, sobre el derecho romano y la administración romana.

La arquitectura gótica cumple con una fórmula original al trazar las puertas de entrada a la nave principal y a las colaterales. Los bizantinos sólo construyeron un arco para descargar el dintel, procedimiento seguido en Vezelay, Autun, Moissac, etc. Luego, los arcos de descarga se disponen en seriadadas bóvedas ojivales, en número variado según la altura de las puertas y en forma de "encorbellement", o falsa bóveda. Sobre estos arcos se disponen sobre sus dovelas las diversas figuras del Juicio Final, relacionadas con el motivo principal del mismo, que, como hasta entonces, ocupaba el tímpano.

En Tiahuanaco, veremos que el meandro, es decir la nube, ocupa la clásica posición horizontal que ofrece en todos los tímpanos europeos. Pero las tres filas de figuras, los ancianos o reyes que en los ejemplos góticos no están en el tímpano sino sobre las dovelas de las bóvedas del pórtico, aquí se ofrecerán en hiladas horizontales, dado que no es necesario vencer la dificultad constructiva de aliviar al dintel, que no existe, y luego que el ancho escaso de la portada no exige la adopción del "trumaux" o parteluz para dividir el vano, señalando una mitad a la entrada y la otra a la salida de la muchedumbre. Ahora el motivo apocalíptico debe ser observado por todos al entrar al templo.

Tanto la ornamentación gótica, como la estatuaria, siguen paralelamente la evolución de las formas arquitecturales, sus procesos formativos y degenerativos. La escultura de esta época se aparta de aquellas formas convencionales y estilizadas del arte románico. El realismo que ofrece se inspira en las modalidades de la estatuaria romana, cuyos ejemplos abundan en el propio suelo. Los grandes portales de las catedrales recuerdan en parte la modalidad bizantina en la elaboración de sus sujetos, pero, en cambio, muestran que es una nueva estatuaria que revive una influencia que había sido desterrada por el cristiano en los primeros años. Se había preferido a la pintura, se había reemplazado el ídolo por el ícono. El cuadro, por cierto, ofrece menores visos de realidad humana y es más difícil establecer directas relaciones entre los modelos y los asuntos simbólicos.

El resurgimiento de este nuevo tipo de escultura cristiana plantea problemas de orden plástico y religioso, ya puntualizados en el románico. La escultura gótica de la primer época, como en Chartres, podrá parecerse a la griega, pero no representa como ella fuerza y belleza, pues bajo la apariencia de un parecido modelado se simboliza el más puro espíritu del Evangelio. Existe realismo en la figura de Cristo, y en las numerosas y variadas representaciones de los Apóstoles, de los Profetas y de los Santos.

Los bajorrelieves que decoran la catedral (Chartres, Rouen, Notre Dame de París, Amiens, Beauvais, Reims, etc.) constituyen un período enciclopédico en ornamentación que abarca tanto la naturaleza, como las pasiones, los vicios, las virtudes, la historia humana, las ciencias y las artes, etc. Es que con el cristianismo ha desaparecido el parcelamiento de las cualidades de la divinidad en el sentido pagano y en cambio el cristiano implora la protección de Dios para sí, para los suyos, para la Humanidad entera. Es el concepto que ya se materializa en la decoración de la catedral desde el siglo XII. Aún las iglesias monásticas anteriores conservan algo del antiguo parcelamiento de la divinidad.

Con el estilo gótico surge la iconografía metódica y cada escultor al realizar su parte concurre a obtener la armonía del conjunto sujetándose a las direc-

tivas del arquitecto. Es la consecuencia de haberse conseguido unidad en plano arquitectónico y a esta unidad integral del plano gótico corresponde igualmente una unidad decorativa ornamental y una estatuaria, ambas simbólicas. Cada parte de ellas es como la hoja abierta de un libro que debe saber leer e interpretar la muchedumbre. El Apocalipsis, representado en el portal central de la entrada, es su primera página; es la decoración que recuerda la glorificación de Cristo en su segunda venida al final de los tiempos, cumpliéndose las predicciones de los profetas. La Resurrección de los muertos, el Juicio Final, la exaltación de la Iglesia Triunfante son corolarios del mismo tema, ocupan un lugar de preferencia en esta fachada principal del edificio: el tímpano del pórtico central.

Los diversos elementos de esta composición no siempre son los mismos en número y en detalles. No siempre quedan integrando la superficie del tímpano. A veces avanzan a sus costados y se distribuyen por las bóvedas del pórtico, confeccionado por repetidas salientes, por líneas que avanzan apoyadas en falsas bóvedas, abocinando el conjunto.

La visión del Apocalipsis de San Juan fue frecuentemente representada en pintura y escultura durante los siglos XII al XV. Pero todas estas representaciones son diferentes entre sí y además presentan variantes importantes con respecto a los detalles que dice el texto. Así, los cuatro animales que durante el siglo VII personifican ya a los Evangelistas, los 24 ancianos, cambian de sitio y se representan según diversa importancia. Para tener noción de las distintas ubicaciones de los cuatro animales, por ejemplo, debemos observar, según lo ya dicho, que comienzan rodeando la figura principal como en Chartres y Vezelay en el siglo XII; ocupan sitios secundarios en el XIII, como en Notre Dame de París, pierden su identificación exacta con el orden del texto y desaparecen para ubicarse en los ángulos de las torres en el siglo XVI, como en Saint-Jacques la Boucherie de París, o en los contrafuertes de las fachadas. Esta libertad de ubicación de motivos regidos por un texto, que llega hasta la desaparición de la representación junto al motivo principal, nos lleva a comprender la ausencia del único detalle importante del texto referente al capítulo IV, que no aparece en el friso de Tiahuanaco, es decir, la representación de los cuatro animales. Por lo menos, no sabemos identificarlos.

Nos vemos obligados a continuar puntualizando la evolución histórica de la representación del Apocalipsis en la escultura ornamental hasta alcanzar su máxima expresión compleja y de sentido universal. Aunque desconociéramos el significado simbólico religioso de las esculturas de los tímpanos de las catedrales góticas, de la misma manera que hasta ahora hemos ignorado el del friso de Tiahuanaco y fuéramos a buscar *en el arte de todas las épocas, tanto épico como religioso*, una composición decorativa que fuera equivalente a la de Tiahuanaco, abstracción hecha del estilo, teniendo en cuenta el número de figuras, la distribución de las mismas en simetría bilateral y su aplicación invariable sobre el dintel o el tímpano de una puerta, necesariamente tendríamos que recurrir al siglo XII en Francia, según lo veremos, para verla ejemplificada sobre los tímpanos de las catedrales góticas. Según se comprenderá, dada la complejidad de la composición, esto no es casualidad, ni simple convergencia en lo ornamental; y menos en lo simbólico, específico de tales distribuciones, respondiendo de corrido a dos capítulos seguidos de un mismo texto.

LAS REPRESENTACIONES DEL APOCALIPSIS EN LA ESCULTURA ORNAMENTAL DURANTE LOS SIGLOS XII Y XIII ¹⁰

Representación del Juicio Final en la Catedral de Amiens. — Uno de los motivos más completos sobre el Juicio Final que ofrece el arte gótico en escultura y que, en cuanto a descripción comparativa puede anotarse como común denominador de los representados en tantas grandiosas catedrales, es el que nos ofrece el tímpano central de la catedral de Amiens. Observaremos que esta uniformidad en la distribución de los planos o registros horizontales, ubicación en eje de las figuras y de la figura principal, número de figuras que la rodean, significado de las escenas principales y secundarias de los registros, comprende especialmente a los edificios religiosos construídos en esta época en el norte de Francia, especialmente en la región normanda. Esta arquitectura normanda, que luego pasa a Inglaterra, tiene sus características góticas propias, sobre las cuales no nos vamos a detener.

Señalamos sí esta circunstancia, porque precisamente son los viajeros y aventureros normandos, aquellos animosos viajeros que alcanzan a tocar la costa americana por los alrededores del año 1000. Esta típica representación apocalíptica que se universaliza en Europa en el siglo XII, con tantos ejemplos repetidos en Normandía y tan importantes a nuestro modo de ver, veremos que será la misma, con el mismo grado de evolución en su proceso decorativo, que se nos ofrece sobre la Puerta del Sol en Tiahuanaco; claro está, salvando justas diferencias ocasionadas por la elección de una nueva técnica de piedra y por el estilo referente de la representación. Con ello, entiéndase bien, no afirmamos ahora que hayan sido los normandos los constructores del edificio de Tiahuanaco.

Esta grandiosa y hermosa catedral de Amiens fue construída entre 1220 y 1288. Su fachada principal, que obedece al tipo arquitectónico en boga, ofrece tres profundos pórticos, de líneas sobrealzadas, ricamente ornamentados, cuyos tímpanos correspondientes a los laterales tienen tres registros horizontales de figuras y cuatro el central: aquel que corresponde a la entrada principal y se halla dedicado a la representación del Juicio Final. La bóveda de este pórtico abocinado se halla definida por ocho secciones escalonadas, avanzadas unas sobre otras, encerrando interesantes esculturas, en total 150 estatuas relacionadas con la jerarquía celeste (Lám. III).

Así, en las dos primeras hiladas, a derecha e izquierda del tímpano, se hallan representados ángeles, con las manos juntas sobre el pecho y sus correspondientes alas desplegadas. En las segundas hiladas los ángulos son portadores de las almas de los elegidos, representados por muy pequeñas esculturas; en las terceras se muestran los mártires sentados; en las cuartas los confesores, igualmente sentados; en las quintas las vírgenes y las santas mujeres; en las sextas los ancianos del Apocalipsis llevando frascos e instrumentos de música; en las séptimas se desarrollan las ramificaciones del árbol de Jessé; en las octavas, finalmente, los patriarcas del Antiguo Testamento.

¹⁰ Ordenadamente, correspondería tratar en primer término los ejemplos bizantinos, románicos y sus combinaciones que ofrecen el tema del Juicio Final. Mas la evolución de este tema se interfiere cronológicamente para la escultura y aún más para la arquitectura que lo contiene. Preferimos partir de ejemplos completos: Amiens, Reims, Chartres y Notre Dame, para hacer menos fatigoso este estudio evolutivo.

Estas hiladas de la bóveda del pórtico descansan respectivamente sobre ocho columnas o pies derechos ocupadas por las estatuas de los doce Apóstoles y los cuatro Grandes Profetas. Los doce Pequeños Profetas se hallan repartidos en cuatro grupos de a tres en las caras de los "trumeaux" o parteluces que separan a los tres grandes portales.

Vale decir, que el número de 48 figuras, como típico de una representación apocalíptica parece integrarse en este ejemplo sumando a los 24 ancianos, los 12 Apóstoles y los 12 Pequeños Profetas, dado que, como dice George Durand¹¹, *Les apôtres et les prophètes sont les fondements de l'Eglise, dont le Christ est la pierre angulaire* (S. Paul aux Ephésiens, II, 17-22).

En el *trumeaux*, o columna divisoria de la portada principal, que tiene tanto la misión de reforzar el tímpano como la de regular la entrada y salida de los fieles, se halla la hermosa escultura de Cristo, el llamado "Beau Dieu d'Amiens". Se muestra de pie, aplastando a un león y a un dragón; bendice con su mano derecha y sostiene el libro de los Evangelios con su izquierda. A sus costados se reconocen dispuestas sobre medallones, a las virtudes, los vicios, oficio, etc.

Sobre el tímpano, la parte ornamental que más interesa a nuestro estudio, se pueden considerar cuatro registros horizontales decorativos. En el inferior, que se halla situado directamente sobre la línea del dintel, está representada la Resurrección de los muertos; éstos salen de sus sepulcros al escuchar el sonido de *cuatro trompetas esgrimidas por cuatro ángeles*. Los ángeles, cuya estatura iguala a la altura total del registro, se disponen, dos al centro y dos a los extremos del mismo, *dirigiendo sus cornetas en forma de enfrenar sus bocas*, conservando perfecta simetría con relación a la figura central del registro que representa a San Miguel. El Arcángel sostiene una balanza de dos platillos con su mano izquierda y en ella pesa las buenas y malas acciones. De los platillos forcejean un ángel y un diablo. En el platillo más pesado se ha colocado un *Agnus Dei* y en el otro una *cabeza de Diablo*. (Obsérvense en Tiahuanaco en el registro inferior, los cuatro cornetas con sus instrumentos enfrentados y las dos cabezas que cuelgan del ángulo de los codos de la figura principal.)

En el segundo registro del tímpano, a partir del dintel, separado del anterior por una línea de follaje, se representa la separación entre los elegidos y condenados, vestidos aquéllos y desnudos éstos. Los primeros son guiados por los ángeles a la Puerta del Cielo y los segundos empujados por los diablos y amenazados también por ángeles con espadas flamígeras.

Sobre el tercer registro, siguiendo este orden, se halla sentado el Soberano sobre un trono en actitud de orante, dispuesto a juzgar, entre las suplicantes figuras de la Santísima Virgen y de San Juan Evangelista. Algunos ángeles sostienen los instrumentos de la Pasión. Y en la parte superior del tímpano aparece el Hijo del Hombre entre las nubes llevando dos espadas en la boca (Apocalipsis, I-13,16 y XIX-15). Dos ángeles sostienen el Sol y la Luna (San Mateo, XXV, 29). Además, en la parte superior, al frente, existe una galería con nichos que encierra a las 22 colosales estatuas de los reyes de Judá.

Con esta descripción de las esculturas y de la ornamentación del portal central de la catedral de Amiens, uno de los más completos, quedamos relevados de entrar en idénticas descripciones y repeticiones al mencionar los

¹¹ GEORGES DURAND, *Description abrégée de la Cathédrale D'Amiens*. Amiens, 1904, p. 54.

rellenos de los tímpanos que corresponden a tantos portales de importantes catedrales, especialmente normandas. Insistiremos únicamente acentuando detalles, cuando convenga puntualizar en forma evidente las relaciones existentes entre estos detalles escultóricos y los del friso de Tiahuanaco.

Catedral de Reims. — Fue edificada a comienzos del siglo XIII, sucediendo en el mismo lugar a una antigua iglesia carolingia, que a su vez ya había sido reconstruída en 1152. Destruída en 1210 por un incendio fue nuevamente planeada en 1212 y terminada totalmente en el siglo XIV. En el tímpano de la puerta izquierda del portal norte se encuentra representada la escena del Juicio Final (Lám. IV).

Esta catedral presenta la rareza de haber reemplazado por rosas, en lugar de ubicar escenas esculpidas, la superficie correspondiente a los tímpanos de los portales de la fachada principal. Se ven en nuestro ejemplo cuatro registros horizontales, dedicado el inferior esta vez a la separación de los condenados y elegidos; el segundo registro muestra a San Miguel con personajes vestidos a su derecha y desnudos a su izquierda. El tercer registro ofrece una doble fila de sepulcros abiertos, de los cuales salen los cuerpos de los muertos y en la parte superior del tímpano se destaca el Cristo Triunfante en su trono, en actitud de orante, teniendo a su derecha a la Virgen y a la izquierda a San Juan, ambas figuras en actitud suplicante como en Amiens. A cada lado un ángel conduce los instrumentos de la Pasión.

Notemos, únicamente, aquellas ondulaciones horizontales que separan los registros y que representan nubes. A la derecha, en el registro inferior, se muestra la imagen nimbada del Salvador, sentado en su trono, sosteniendo a las almas entre los pliegues de su vestido, representadas por cuatro pequeñas figuras. Es el mismo Cristo que se muestra en el mismo lugar en el Juicio Final del portal central de Bourges, advirtiéndose únicamente, las cuatro cabezas de las "almas". Este portal de Reims fue confeccionado en el siglo XIII y pertenece a una de las iglesias más hermosas de Francia. Como variante, obsérvese que esta vez el registro ocupado por la resurrección de los muertos está situado encima del que siempre ocupa San Miguel como figura central.

Catedral de Chartres. — En este edificio se encuentran restos de construcciones muy anteriores, entre ellos los de una cripta del siglo IX. Las puertas esculpidas del Portal Real datan de 1145, pudiendo considerarse las esculturas de estos portales realizadas alrededor de 1200. Inauguran la novedad de alinear grandes estatuas columnas en el nacimiento de las bóvedas, forma que luego es adoptada en Saint Denis antes de 1250 e imitada en numerosos edificios de la segunda mitad del siglo XIII. En Chartres, por vez primera, la decoración de la puerta de la derecha se dedica a la Virgen, quien sostiene al Niño Dios en sus brazos.

En la parte central del Portal Real que corresponde a esta fachada principal está ubicada en el tímpano de la puerta la típica escena que representa la Segunda Venida de Cristo (Lám. V). Aparece Cristo Triunfante, nimbado en cruz, vestido de ropa talar, rodeado de figuras que por su número y disposición interpretan el capítulo IV del Apocalipsis. En efecto, al centro del tímpano aparece la figura aureolada de Cristo, sentada sobre un trono, en Divina Majestad, bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo un libro cerrado con su izquierda. Esta figura se halla rodeada por los emblemas de los cuatro Evangelistas. En las primeras hiladas de las bóvedas se ofrecen representaciones de ángeles, en total, 12; en las segundas y terceras hiladas Reyes, en número de 24; y

en la parte correspondiente al dintel se observan los 12 Apóstoles, divididos en grupos de a tres. En total, anotamos nuevamente 48 figuras, como en Amiens, el mismo número que ofrecerá nuestro friso de Tiahuanaco, en el cual falta la representación de los emblemas de los Evangelistas. Una línea ondulada, una nube, separa la fila de Apóstoles de la parte superior, que corresponde al cielo.

Sobre el tímpano de la puerta izquierda se ha representado la Ascensión del Señor. En su dintel se muestra a los Apóstoles, pero únicamente en número de ocho. En el tímpano de la puerta derecha figuran escenas de la Virgen.

La escena del Juicio Final aparece esta vez en Chartres sobre el tímpano central del pórtico del sur. Únicamente contiene dos divisiones. La inferior representa la separación de los elegidos y condenados y la superior a Cristo Triunfante, en actitud de orante, con su clásica vestimenta de medio busto desnudo que muestra la llaga del costado así como también las palmas de las manos visibles ofrecen a la vista los estigmas de la Crucifixión. A ambos lados, la Virgen y San Juan en actitudes suplicantes y dos ángeles que conducen los instrumentos del martirio. En ambas representaciones de Chartres, está clara la separación de los dos temas apocalípticos: Cristo Triunfante y el Juicio Final (Lám. VI).

Catedral de Notre Dame de París. — La actual iglesia, que se eleva sobre muy antiguos restos de edificios religiosos cristianos, fue comenzada en 1163 por Maurice de Sully, erigiéndose primeramente el coro. La nave es de 1196 y la fachada de 1208, habiéndose terminado totalmente en 1240. Por ello, puede considerarse a las esculturas de la fachada principal terminadas en 1220.

El pasaje del Juicio Final se halla representado en el portal central de la fachada principal. Su tímpano sólo muestra tres registros de figuras. En el inferior los muertos salen de las tumbas al escuchar el sonido de la trompeta y son juzgados en la escena del segundo plano, donde el arcángel San Miguel pesa los méritos y los pecados de los hombres en su balanza de dos platillos que sostiene con la mano izquierda. En uno de los platillos las buenas acciones se representan por un pequeño ángel y en el otro, en el de la izquierda, las malas, por un pequeño diablo. A la derecha del Arcángel se disponen los elegidos que elevan su mirada al cielo y a la izquierda los réprobos empujados por demonios. El Juez Supremo, Jesucristo, se encuentra en el registro superior, sentado sobre un trono, con medio busto derecho desnudo mostrando el costado herido, en actitud de orante, presentando las palmas de sus manos con los estigmas de la Pasión. Los pies descansan sobre la Jerusalén Celeste, sostenida por una nube. A la derecha de Cristo la Virgen coronada, y a la izquierda San Juan, imberbe, ambas figuras en actitud suplicante, de rodillas (Lám. VII).

Sobre las bóvedas del pórtico se desarrollan terribles escenas de suplicios. En una de sus filas se encuentran los Profetas y los Patriarcas divididos por Moisés, que sostiene las Tablas de la Ley. En la cuarta fila 16 confesores meditan sobre libros. Luego siguen 18 mártires con las palmas de la victoria en el martirio, continuando las Vírgenes. Como dice Marcel Aubert, se ha conservado rigurosamente el orden litúrgico: patriarcas, profetas, confesores, mártires y vírgenes.

Citaremos, brevemente, algunas iglesias del norte de Francia que con el carácter de su escultura ornamental integran la serie de los hermosos ejemplos apocalípticos que acabamos de describir.

Si bien la *Catedral de Rouen* define su fachada principal en el siglo XVI ofreciendo sus esculturas un carácter diferente, en cambio su Portal de las Librerías muestra en su tímpano las escenas de la Resurrección y del Juicio Final, acompañadas por ángeles y santos en las archivoltas. En cambio, en *Saint Ouen de Rouen*, construída entre 1318 y 1399, se ve un pórtico moderno ejecutado entre 1846 y 1852, donde el tímpano es reemplazado por una rosa. Esta es la solución que sigue al tímpano decorado medieval.

San Miguel de Dijon, cuyo plano es gótico pero su decoración hecha en carácter grecorrománico, fue construída en 1529. Su fachada tiene tres portales con tímpanos abovedados, a medio punto. Sobre el tímpano del portal central se desarrolla el hermoso Juicio Final, obra de Sambin.

Saint-Etienne, Catedral de Bourges, es una de las iglesias de Francia que reviste especial importancia por su decoración. Sobresale su Juicio Final en el Portal Central, construído en el siglo XIII.

Saint-Urbain, de Troyes, de 1263, es una pequeña iglesia gótica, típica, parecida a la Sainte-Chapelle de París. Su Juicio Final es del siglo XIV.

Notre-Dame de la Couture, de Le Mans, ya existía en el siglo X. Su fachada es de los siglos XIII y XIV y muestra en su portal hermosas esculturas sobre el Juicio Final.

Igualmente podemos comprobar en el S. O. de Francia la ejecución de las mismas escenas del Juicio Final en los portales de las iglesias y catedrales. Damos a continuación algunos ejemplos importantes.

St. Pierre de Moissac. — Fue consagrada esta iglesia en 1063 y luego reconstruída en el siglo XV. Su hermoso portal, en pórtico, es del siglo XII, es decir de la misma época de los hermosos portales del norte de Francia. (Lám. VIII a).

Sobre un detallado tímpano se muestra a Cristo, nimbado y coronado, sentado sobre un trono, cubierto de espesas vestiduras, bendiciendo con su mano derecha y apoyando su mano izquierda sobre un libro cerrado, que sostiene en su rodilla. Se halla enmarcado por los cuatro símbolos de los Evangelistas y por dos hermosas figuras de ángeles. Dispuestas *sobre tres planos superpuestos* se hallan distribuídas las figuras de 24 ancianos sentados, con sus coronas, sus copas e instrumentos musicales dirigiendo su mirada hacia Cristo. Estos planos se acusan por líneas onduladas en los registros superior y medio, a manera de nube. En cambio, los 14 ancianos del registro inferior se hallan directamente sentados sobre el dintel de la puerta. Sobre las bóvedas, entres hiladas de esculturas, se representan la Anunciación, la Visitación, escenas de la infancia de Cristo, los vicios, etcétera. El marco es románico, aun realizado con elementos de dicha época y completado con imitaciones.

Indudablemente, la escena reproduce fielmente la primer parte del capítulo IV del Apocalipsis, versículos 1 a 8. Es de notar, como en Tiahuanaco, que faltan el arco iris, los relámpagos, las voces del trono y las siete lámparas que arden delante del trono. Además, los clásicos símbolos, los animales, carecen de seis alas y de los ojos.

Es muy importante cotejar esta representación con la de Tiahuanaco, donde faltan, según dijimos, algunos de estos mismos elementos enumerados en el texto. El artista, en ambos ejemplos, ha prescindido de hacer figurar detalles cuya ejecución no le hubiera ofrecido mayor dificultad, tanto en el dibujo

como en la distribución de los mismos sobre la composición. Las actitudes de los ancianos son todas diferentes. La túnica del Salvador nos parece "ceñida a los pechos por una faja de oro" (I, 14). La barba partida de la figura conforma para la cara una silueta trapezoidal en su mitad inferior, desde el plano de la boca, como en Tiahuanaco.

Catedral San Andrés de Burdeos. — Iglesia construída en el más puro estilo gótico del siglo xv. En su fachada lateral que mira al norte, existe un portal de puerta confinada, construído por Enrique II, sobre cuyo tímpano se representan la Resurrección de los muertos y el Juicio Final.

Saint-Lazare, Catedral de Autun. — Esta iglesia fue construída en el año 1160 sobre una antigua capilla de los duques de Borgoña y ofrece sobre su portal del siglo xii uno de los ejemplos más completos de representación del Juicio Final, a la vez que uno de los más antiguos. En la parte central del tímpano se muestra Cristo rodeado de un ángel que pesa las almas y de un diablo que espera a los condenados. Sobre el dintel, a la derecha, se ubican los elegidos, que son introducidos por un ángel al Paraíso. En cambio, a la izquierda, un ángel armado con una espada separa a los condenados, que se han representado desnudos y con las manos cubriéndose las caras (Lám. VIII-b).

De parecido estilo son las representaciones que se ofrecen en los tímpanos de los portales principales de las iglesias de *Saint-Loup de Naud* y *Vézelay*. En esta última decoración observamos un curioso detalle que no alcanzamos a precisar: una cabeza suspendida, debajo de la mano derecha del Cristo.

Con estos ejemplos, que creemos suficientes, damos por ilustrada la serie de esculturas que en forma más o menos completa representan el capítulo IV, o los capítulos V y XX, 11 a 15 del Apocalipsis. No entraremos en detalles sobre representaciones parciales de los diversos elementos o versículos, como sería, por ejemplo, la escultura que muestra a San Juan Evangelista escribiendo en la isla de Patmos el libro del Apocalipsis, según se advierte en la iglesia de San Juan de Malinas, construída entre 1451 y 1483. En general, este tema pierde importancia en cuanto a representación escultórica en el siglo xiv, según Viollet-Le-Duc.

La representación del Apocalipsis en la escultura americana. — Un tema religioso tan importante como el del Apocalipsis, que tuvo necesariamente que tener su específica fórmula decorativa, hubo también de pasar a América apenas realizado su descubrimiento ofreciendo este doble carácter. Pero esta vez no lo vamos a encontrar desarrollado sobre los tímpanos de los pórticos centrales de las grandes catedrales americanas, dado que el estilo gótico fue una fórmula arquitectónica que no prosperó en América y sólo podemos anotar para ella muy pobres ensayos.

Así como pasado el siglo xiv este tema pierde su importancia decorativa arquitectónica en Europa, según hemos visto, con más razón esta importancia disminuye durante los siglos xv y xvi y menores serán las posibilidades de que se le recuerde en América según la potencia de los lineamientos que hemos venido desarrollando.

Existen sí, ejemplos aislados del mismo en la decoración americana. Debiendo limitarnos, únicamente nos vamos a ocupar del desarrollo de este tipo de decoración en la sillería del coro de la antigua Iglesia de San Agustín, en la ciudad de Méjico, dado que algunos de esos bajorrelieves en cuanto a su composición artística y a la directa interpretación de los versículos del Apoca-

lipsis registran ejemplos dignos de compararse con Tiahuanaco; claro está, dejando de lado diferencia de estilos, que por otra parte siempre hemos venido anotando a través de los siglos¹².

En 1533 llegan a Méjico los siete primeros agustinos, regidos por Fray Francisco de la Cruz. Parece ser que por tres veces tuvieron que reconstruir la iglesia que fundaran, dada la mala calidad del suelo, siendo la última fundación de 1625. Con buenos técnicos y artistas supieron los agustinos perpetuar en Méjico el arte peninsular, valiéndose de adiestrados indígenas. Incendiada la iglesia en 1676, fue rápidamente reconstruída en fábrica de bóveda y consagrada nuevamente el 14 de diciembre de 1692. Don Rafael Granados supone que fue para esta iglesia, "levantada a fines del siglo XVIII, para la que se talló la magnífica sillería de coro, de madera de nogal", tema de su hermosa monografía. Y agrega este autor, "De cualquier manera, el estilo francamente barroco pero exento aún de extravagancias del churrigueresco, confirma que la sillería es obra de mediados o fines del siglo XVII".

Manuel Toussaint aprecia que esta obra debe pertenecer por su estilo a algunos de los artistas que se presentaron al concurso de ejecución del coro de la Catedral de Méjico, cuya sillería fue trabajada en 1695. Este concurso fue ganado por Juan de Rojas, siendo los restantes competidores Andrés de Roa, Tomás Juárez y Joaquín Rendón. Después de pasar varias vicisitudes, la famosa sillería de San Agustín fue finalmente restaurada en 1933 por Guillermo Toussaint, profesor de escultura en la Escuela de Artes Plásticas.

Según Don Manuel Rivera Cambas esta sillería fue desarmada en 1861. Este autor y Don Antonio García Cubas afirman que comprendía en alto relieve 254 pasajes del Antiguo Testamento. Pero al hacerse restauración definitiva, sólo han aparecido 153 relieves. Parece ser que no se han extraviado tableros grandes, aquellos que García Granados agrupa en la serie A, que corresponden a la planta alta del respaldo de las sillas, adosadas contra los muros.

Nos interesan sobremanera las tres tablas representadas en las láminas 30 A y 36 A del tomo I de la obra de García Granados. Toussaint nos explica que sobre tablas de dos pulgadas han sido tallados estos relieves con mano firme y unidad de estilo, pero se advierte la intervención de varios artistas. A pesar de la aridez de los temas tratados el artista ha sabido animar los detalles. El tratamiento de los personajes es realista, habiéndose ejecutado casi en bulto redondo las figuras situadas en primer plano (Lám. IX).

En su trabajo dice García Granados, las dificultades que tuvo para identificar los tableros con los pasajes bíblicos. Acusa igualmente la libertad de que han hecho gala los artistas para representar los pasajes "sin apegarse estrictamente al texto" y esto lo venimos observando nosotros desde el comienzo de este capítulo en Europa. Encontró fácil interpretar las tablas de la serie A, que representan pasajes del Génesis y del Apocalipsis.

Párrafo aparte merece la siguiente observación de García Granados: "El Apocalipsis de San Juan, único libro del Nuevo Testamento representado en la sillería, es desesperadamente confuso e ininteligible y algunas de las tablas respectivas lo mismo pueden simbolizar uno u otro pasaje; pero en su estructura general son inconfundibles y tampoco ofrecieron dificultades ma-

¹² RAFAEL GARCÍA GRANADOS, *Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín*, estudio e introducción de Rafael García Granados. Universidad Nacional de Méjico. Instituto de investigaciones estéticas. Imprenta Universitaria, Méjico, 1951. 2 t.

yores". Al examinar el friso de la Puerta del Sol encontraremos que le comprenden las frases anteriores, pero estimamos que sus representaciones se concretan de un modo manifiesto a los capítulos IV y V.

García Granados tiene la buena fortuna de comparar estas esculturas con las estampas de una Biblia francesa del siglo XVII y encuentra que algunas pocas de ellas revelan claramente, "haber servido de fuente de inspiración a los escultores de la sillería"¹³ (p. 16). Para completar este tema fueron cotejadas con las decoraciones de la sillería las estampas de otras biblias¹⁴.

Esta relación de García Granados nos habla a las claras de la clase de modelos que pueden haber adoctrinado artísticamente a los escultores indígenas durante la conquista para interpretar en sus esculturas los diversos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. Sospechamos siempre que algo similar ocurrió con la representación que ofrece Tiahuanaco; por cierto, mucho antes de la conquista, traduciendo los versículos o capítulos del texto sagrado en la característica ideografía autóctona.

Hemos revisado atentamente la colección de tablas reproducidas en la citada monografía y nos limitamos a comentar tres de ellas. Las dos figuras de la lámina 36-A del tomo I, que se refieren a los versículos 4 y 7 del capítulo IV del Apocalipsis y la lámina 30-A, del mismo tomo, que interpreta el versículo I del capítulo V. Aquí, como en Tiahuanaco, el Personaje sentado en el trono es el mismo, a pesar de referirse a dos capítulos diferentes y que recién en el v. 1 del V se hace mención de que lleva en la mano derecha el libro de los siete sellos. En la izquierda tiene este Personaje el mismo emblema del globo del mundo, coronado por la Cruz. La cabeza se halla nimbada por un círculo, del cual parten, en las dos primeras figuras, aquellas del capítulo IV, unos 19 rayos triangulares alargados y 23 en la interpretación del v. 1 del capítulo V. Hacemos notar, desde ya, que las radiaciones de la cabeza de Tiahuanaco son también 19 contando los círculos y cabezas de puma que comprenden en forma radial a los tres costados de la cara. Pero suman también 23, si consideramos a la cabeza totalmente circundada por círculos y pumas, descontando la figura humana superior ubicada en eje. ¿Es esto casualidad o igualdad de fuente de información?

Los "ancianos" del v. 4 del capítulo IV se muestran sentados, llevando coronas de oro en sus cabezas. Pero esta representación puede también corresponder al v. 8 de capítulo V, pues los ancianos tienen "todos cítaras y copas de oro, llenas de perfumes, que son las oraciones de los santos". En el ejemplo mejicano los ancianos tienen, en forma alternada, cítaras o copas de

¹³ *Vita et Miracula Christi ex nouo testamento. La Vie et les miracles de Jesus Christ tirés du nouveau Testament.* A Paris. Chez Daumont. Rue de la Ferronnière à l'Aigle d'or. Algunos de los grabados ostentan las firmas de "Humlot ex", "G. Iollain excudit", "C. D. F.", "F. Campios fecit".

¹⁴ *Biblia Sacra Vulgatae editions Sixti V & Clem. VII, Pont. Max auctoritate recognita.* Editio nova, notis chronologicis, historicis et geographicis, illustrata, juxta editionem parisiensem Antonii Vitre. Nunc denuo revisa et optimis exemplaribus adaptata, Cum indicibus copiosissimis. Venetiis, apud Nicolaum Pezana. MDCCXXIII. Superiorum permissu ac privilegiis.

Sainte Bible polyglotte contenant le texte hébreu original, le texte grec des Septente, le texte latin de la Vulgate et la traduction française de M. l'Abbé Glaire avec des notes, des cartes et des illustrations par F. Vigouroux. Paris, A. Royer et Chernoviz. Ed. 1900, 8 vols.

oro, es decir, no son todos, como en Tiahuanaco, que tienen ambas cosas. Además, fíjese bien el lector, sólo se han representado a 16 ancianos en lugar de los 24 a que hace referencia el texto y se hallan repartidos enfrentándose en dos grupos de a ocho. Comprobamos así, una vez más, la falta de fidelidad entre la representación escultórica y el texto. Pero nos llama poderosamente la atención esos dos grupos de ocho ancianos. Si en Tiahuanaco no quiere tenerse en cuenta a las figuras de la fila del medio que llevan máscaras de águilas, tenemos como en Méjico, dos filas de a ocho figuras a cada lado.

Detalle importantísimo para nosotros, por su factura, es el libro de los siete sellos que se repite en la mano derecha del Personaje sobre las esculturas de estas tres tablas. Este libro, este rollo, ha sido tomado por la mano del Personaje, dejándose ver en dos de las figuras que quedan cuatro sellos en la parte superior de la mano y tres en la inferior. Es decir, la mano no tapa a los sellos y ofrece sus cinco dedos.

En el caso de Tiahuanaco quedan tres sellos, tanto en la parte superior como en la inferior, detalle que interpretaremos más adelante, en su momento oportuno. Este libro de los siete sellos no es por cierto decorativamente el libro de la nueva Ley, los Evangelios, cuando la figura de Cristo corresponde a la representación del Juicio Final. Además, en estos ejemplos como en Tiahuanaco, la imagen de Cristo se halla toda vestida, aunque en Méjico carezca de la faja de oro que ciñe la ropa talar a los pechos (I, 13) que por cierto el artista no tenía obligación de reproducir, por pertenecer esta descripción a otro capítulo.

En la primera figura, salen del tronco relámpagos, y voces, y truenos, figurados por los triángulos alargados que apuntan hacia abajo. En la segunda figura se ofrecen los símbolos de los cuatro Evangelistas rodeando a Cristo, según lo venimos notando desde el comienzo del capítulo. Y en la tercera, se representa en toda importancia y en gran detalle el v. I del capítulo V, habiéndose omitido a los emblemas de los cuatro Evangelistas, que es el caso de Tiahuanaco. En las tres figuras, tanto el Personaje, como los ancianos y los cuatro animales se sitúan encima de roleos que simbolizan nubes. Debajo la Jerusalén terrestre y flora de contornos autóctonos.

Juan Van Eyck y su "Adoración del Cordero Místico". — Después de habernos explayado acerca de la forma cómo se desarrolla el tema apocalíptico en la escultura ornamental y en la estatuaria, proceso cíclico cuya complejidad culmina en el siglo XIII, debemos hacer presente, siquiera un ejemplo de tratamiento del mismo tema en la pintura, para hacer notar cómo permite esta técnica detallar mejor las figuras, y por consiguiente, obtener una mayor correlación con el texto.

Ningún ejemplo mejor que estudiar "La Adoración del Cordero Místico" de Juan Van Eyck, el famoso pintor flamenco, el creador de la pintura al óleo de caballete, el fundador de esta escuela de pintura, que, precisamente, nace hacia fines del siglo XIV y muere en 1441, recogiendo en esta nueva técnica el motivo religioso tan en boga todavía en la escultura ornamental de su siglo, como se trasunta en el relieve de carácter ornamental escultural que afectan algunas de las figuras principales de esta obra. Este famoso políptico fue terminado en 1432. Hasta se dijo que fue comenzado por su hermano Huberto en 1420, fallecido en 1426.

La iglesia de Saint Bavon en Gante poseía este hermoso retablo, un políptico considerado hasta ahora como una de las obras de arte mayores que se

han cumplido en pintura. Y justo es que el genio de Van Eyck imprimiese sobre su retablo las verdades reveladas por el Apocalipsis, mostrándonos cómo el Cordero Inmolado borra los pecados del mundo. Esta obra sufre una primer mutilación en 1794, separándole las cuatro partes centrales enviadas a París, pero que fueron repuestas en 1816. Luego fue fraccionada y vendida por separado, para ser reconstruída nuevamente en 1919 de acuerdo a lo dispuesto en el Tratado de Versalles. Y aún, hace pocos años, fué mutilado el panel que representaba a "Los jueces íntegros". Durante la segunda gran guerra mundial, en 1940, ya había desaparecido el famoso políptico, ignorándose actualmente dónde se encuentra.

Nos ocuparemos únicamente del simbolismo que se muestra en la visión de fondo del retablo abierto, la Redención necesaria por el pecado cometido, dado que en los ángulos superiores se ven a derecha e izquierda las figuras de Adán y Eva después de la caída. En eje, en la parte superior, el Cristo, en mayor escala, en hábitos pontificales y con la corona imperial a sus pies sentado sobre un trono, bendiciendo con su derecha y llevando un cetro en la izquierda. A su costado derecho la Virgen sentada lee en el libro de la Verdad y a su izquierda, San Juan Bautista invita a la imitación de Cristo. Entre estas figuras y las de Adán y Eva se representan ángeles que tocan música y cantan. Esta serie de siete paneles corresponde al plano superior de figuras del retablo abierto. El plano inferior de figuras se halla formado sólo por cinco retablos y es el que más interesa a nuestro objeto.

Es cierto que en la composición del plano superior, después de haber seguido el desarrollo del motivo apocalíptico en la escultura ornamental, podemos reconocer el recuerdo del Personaje sentado sobre un trono, a la Virgen a la derecha y a San Juan a la izquierda, aunque esta vez es el Bautista. Además, recuérdese bien que en las primeras esculturas que se desarrollan sobre las bóvedas de los pórticos enmarcando el tímpano ocupado por el motivo anterior, se representan siempre ángeles, como en este caso.

En el plano inferior, en el panel central, aparece el Cordero Inmolado sobre un altar, derramando su sangre sobre un cáliz y a sus costados los instrumentos de la Pasión llevados por ángeles, según se mostraban exactamente a derecha e izquierda del tímpano en la decoración de las catedrales del siglo XIII. En la parte superior del panel, a derecha e izquierda, se hallan representados, respectivamente, los Mártires y las Vírgenes. En la parte inferior, rodeando la Fuente de la Vida, se ofrecen, a la izquierda los Profetas, Patriarcas y Héroe del Antiguo Testamento y a su derecha los Apóstoles, Papas, obispos y monjes. Completan los costados los paneles que representan a los Defensores de Cristo, los jueces justos, príncipes, reyes, ermitaños y peregrinos.

Según puede verse al observar los motivos tratados en los dos planos de figuras, los asuntos que corresponden a los cinco paneles inferiores se cumplen en la tierra, mientras que los de los siete superiores ocurren en el cielo. Vale decir, que esta división entre cielo y tierra que en escultura se halla marcada por la línea ondulada, por el nebulado, aquí se halla implícitamente presente por la separación franca en dos planos de paredes. En el fondo se halla representada la ciudad de Jerusalén.

Indudablemente, que no podemos en esta obra de Van Eyck establecer una correlación exacta con el texto de uno o varios capítulos del Apocalipsis. Pero el tema tratado "La Adoración del Cordero Místico", los asuntos representados, la disposición de los mismos, nos está diciendo que la pintura recoge

en esta obra magistral una serie de temas apocalípticos que se han manifestado ya sobre la escultura ornamental y una prueba de esta influencia la da el carácter de las decoraciones correspondientes a San Juan Bautista y a San Juan Evangelista sobre el frente cerrado del retablo.

Recordemos que también el Juicio Final es motivo decorativo que en esta época se desarrolla en pintura sobre las paredes interiores de las catedrales. Así, sobre el arco de triunfo de la gran catedral alemana de Ulm, comenzada en el siglo XIV, se halla representado un hermoso Juicio Final, que fue ejecutado en 1471 sobre la antigua parte de la estructura y que se atribuye a Schühlein. Las pinturas que muestra la catedral de Alby sobre este particular corresponden al siglo XV.

Como se comprenderá dada la época tan posterior al descubrimiento de América, no haremos sino mencionar el famoso "Juicio Final" de Miguel Ángel, pintado entre 1534 y 1541 sobre el muro del altar de la Capilla Sixtina en Roma. Allí es donde se tiene la mejor muestra de la libertad que da la pintura para abordar los temas, secundada por el empleo de la perspectiva que permite al artista nuevas creaciones pero que separa a su obra de un cotejo tan minucioso con el texto Apocalíptico. Este tema sigue aún, como seguirá siempre, ocupando la atención de los artistas modernos que sean capaces de agregar un cierto sentimiento místico a su eficiente técnica. Así, la iglesia San Luis de Munich construída por Goertner entre 1829 y 1844 ofrece pintado detrás de su Altar Mayor un gran fresco de 18 metros por 11 metros sobre el Juicio Final, obra de Cornelius.

Parecería también que en este siglo XV en que se cumplen tan adelantadas obras sobre miniaturas confeccionadas sobre libros y manuscritos, estas tareas eran cumplidas por iluminadores que eran a la vez escultores. Confesamos que nos falta directo material de consulta para establecer el carácter decorativo que imprimen a los temas del Apocalipsis estos artistas hábiles en ambas técnicas, que en el caso de Tiahuanaco podrían aún acercarnos mucho más a establecer el exacto paralelo en los detalles.

Así, Juan de Brujas pintó telas inspirándose en un Apocalipsis iluminado, 1375 y 1380. Las telas de Juan de Brujas sirvieron de modelo, a escala natural, al gran artista parisién en tapices, Nicolás Battaille, quien tenía encargo de Luis de Anjou de tejer esta grandiosa obra. Su gran tapiz sobre el Apocalipsis se halla dividido en siete partes, comprende noventa composiciones diferentes y se encuentra actualmente en el Museo de Tapicerías de Angers. Medía originariamente 5,50 metros de alto por 144 metros de largo. Fue destinado primeramente a la Capilla del Duque y luego pasó a la Catedral de Angers. Esta obra nos muestra pues, sobre una nueva técnica, la del tejido, en el mismo siglo XIV, la universalidad alcanzada por el tema apocalíptico y cómo se ha echado mano del modelo en pintura para ser ejecutado en tejido, muchos años antes que Juan Van Eyck pintara su célebre retablo.

No sólo en la escultura, en la tapicería, en la pintura y en el mosaico se desarrollan los capítulos del Apocalipsis. También sobre los hermosos vitrales de las rosas de las catedrales, como en Sens (siglo XII), Mantas (siglo XIII) y aun en la hermosa Santa Capilla del Chateau de Vincennes, comenzada por Carlos V en 1379 y terminada por Enrique II en 1552, ejemplos a los que podríamos sumar muchos más, que indudablemente han sufrido restauraciones.

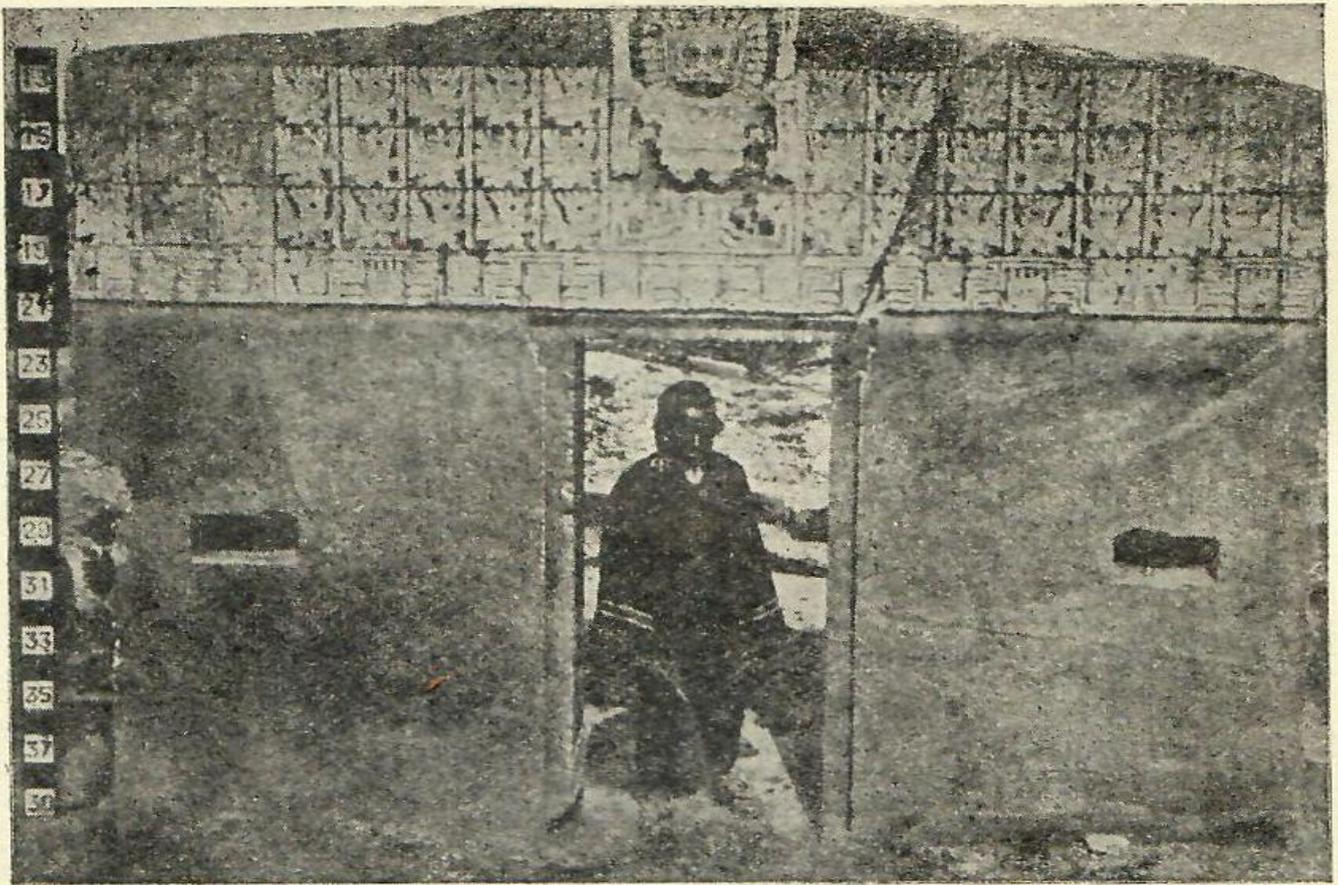
Acabamos de ver que desde los tiempos latinos, hasta el Renacimiento, pasando inevitablemente por los estadios intermedios que corresponden a los estilos bizantino, románico y gótico, la representación de lo animado, de la figura humana, de animales y vegetales en el arte cristiano cumple una definida evolución que va desde el convencionalismo absoluto hasta el más elocuente realismo; desde la representación plana hasta su movida proyección en el espacio, merced al empleo del recurso de buscar el claroscuro y al conocimiento de las leyes de la perspectiva.

Desde la línea, que es al comienzo única manifestación del canon, del ritual, de esoterismo, de revelación, hasta la plástica que da valor absoluto a las formas, los primeros tiempos ofrecen obras donde se confunden aquella franca diferencia entre lo real y lo divino, no pasando la representación humana a ser la preocupación principal del artista. Las últimas épocas, las del Renacimiento, ven colocado en un plano terreno, merced a la libertad de examen que caracteriza al artista, aquellos temas revelados y divinos pecando tantas veces de anacronismo especialmente en pintura al conseguir la representación. Se evoluciona desde lo hierático, desde lo dramático, hasta la postura perfectamente realista y natural.

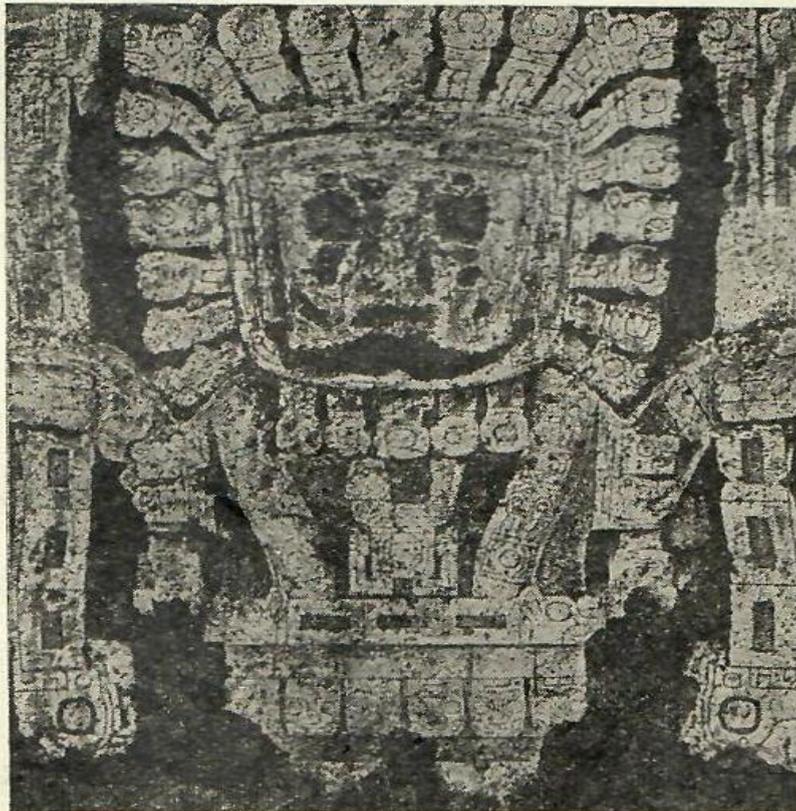
Un tema, como el de nuestro Apocalipsis, atraviesa todas las épocas, porque es clave y dogma, pero la manera de representarlo varía. Desde aquella representación de San Pablo Extramuros, hasta la figuración de Dürero; únicamente durante la época crítica comprendida entre el 1180 y 1240, podríamos comprobar la representación repetida del mismo, ejecutada de la misma manera, sobre los portales de las catedrales y esto ocurre únicamente en la escultura ornamental.

Por ello, examinando el friso de la Puerta del Sol en la distribución y número de sus elementos decorativos y luego analizando el carácter de los mismos, nos encontramos con que aquella distribución y número de elementos en la historia del arte cristiano, es característica de la fecha mencionada. Pero en cuanto a la modalidad del nuevo estilo diremos que es, en general, típico de épocas algo anteriores a esta esencia gótica, pues en Tiahuanaco desaparece la fiel representación de las formas naturales, de hombres y animales. Así, los cuatro "cornetas", que más se acercan en su representación a lo realista, ofrecen el monstruoso pie, típico de las deformaciones que caracterizan la alta Edad Media.

En Tiahuanaco se presentó, indudablemente, un tercer problema. Este texto debía ser comunicado al pueblo en su tradicional lenguaje y de ahí el carácter tan típico y convencional que ofrecen las representaciones. ¿Cómo pudo ser recordado por los modernos pobladores de Tiahuanaco el significado de las esculturas de la Puerta del Sol, si recién terminada la escultura aún no había tenido ubicación definitiva en el erguido monumento? En los ejemplos de Occidente, con las esculturas en el suelo, le habría sido también difícil al vulgo relacionar las partes entre sí, para captar el significado del conjunto, aun cuando conociera la esencia de su representación por la predicación. En Tiahuanaco, ni recuerdo de predicación, ni obra hecha. Allá, las páginas del libro deberían estar en su sitio para que el pueblo pudiera leer de corrido y comprender, aunque fuera guiado de la mano. Aquí el libro no estaba aún armado y por el examen de los caracteres de esta página completa que poseemos nos damos cuenta de que su texto fue traducido al lenguaje vulgar de la época.



Lám. I — La Puerta del Sol de Tiahuanaco en 1908.
 Arturo Posnansky. *Una Metrópoli prehistórica en la América del Sud.* plancha LXV. Berlín, 1914.



Lám. II — Figura central de la Puerta del Sol de Tiahuanaco.
 Arturo Posnansky. *Una Metrópoli prehistórica en la América del Sud,* plancha LXVII. Berlín, 1914.

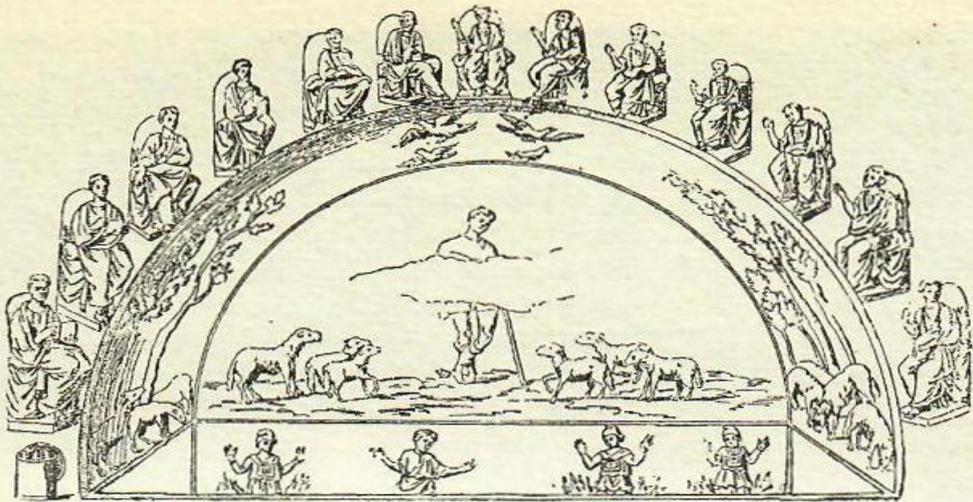


Fig. 1-a) El Buen Pastor y su grey. Cubículo de S. Cecilia, cementerio de Calixto, Roma.

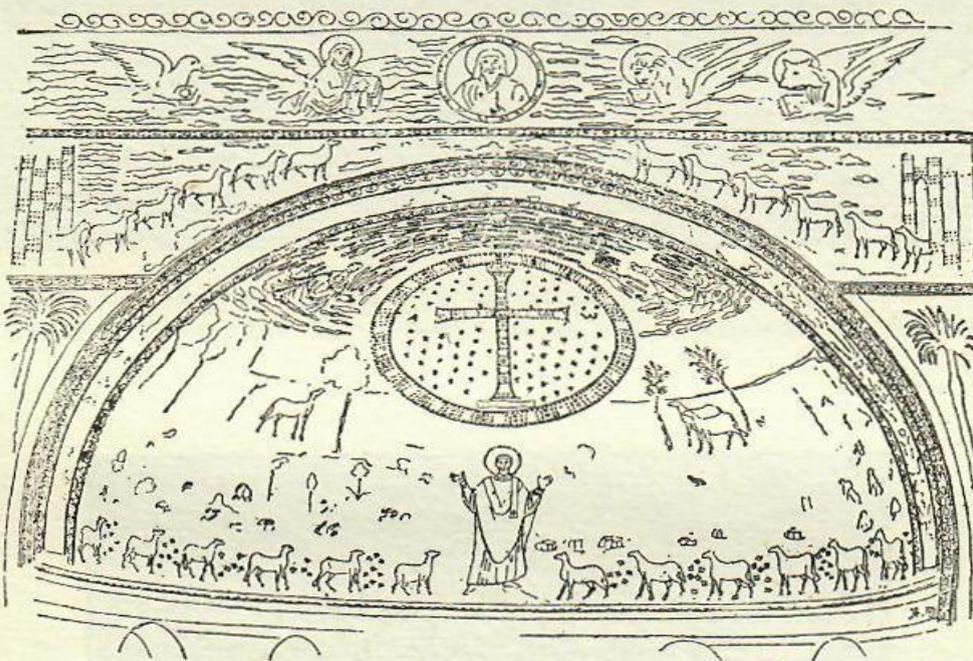


Fig. 1-b) La Ascensión. Mosaico bizantino (años 538-548). San Apolinario in Classe, Ravenna.



Fig. 1-c) Mosaico del ábside de Santa Pudenciana, Roma.

De Alfredo Melani. *Dell'ornamento nell'architettura*, vol. I. *L'antichità e il Medioevo* (Parte prima). Milano (figuras 275 b, 424 y 286).

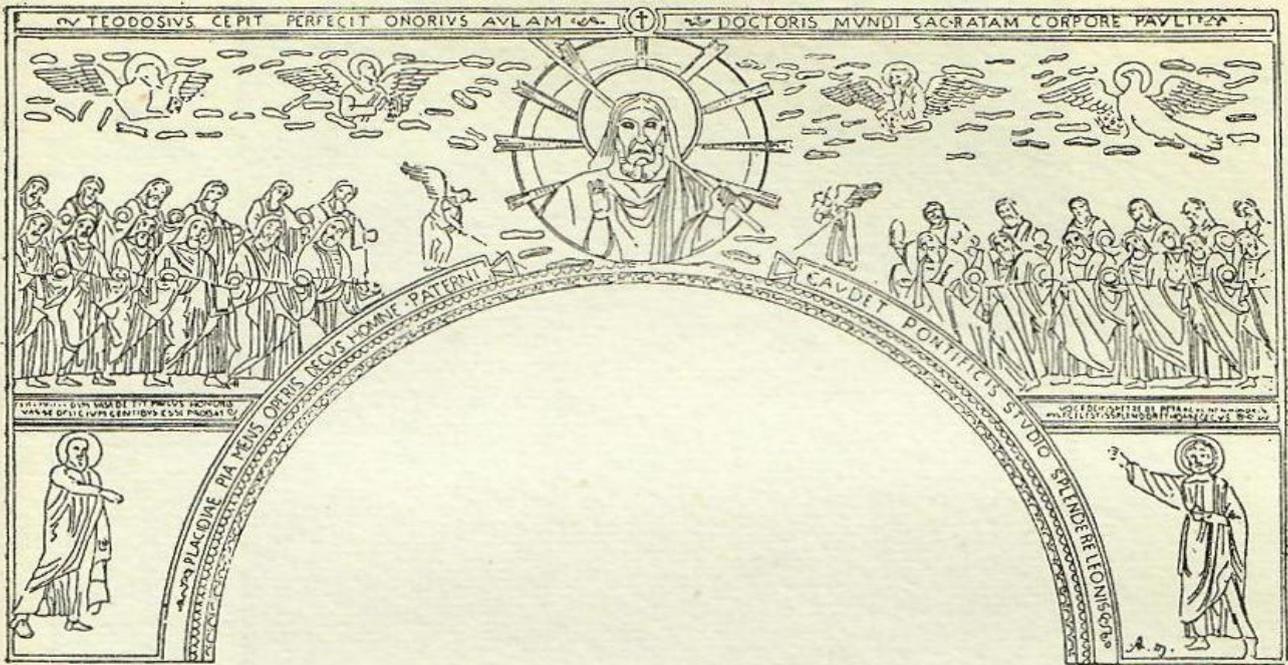
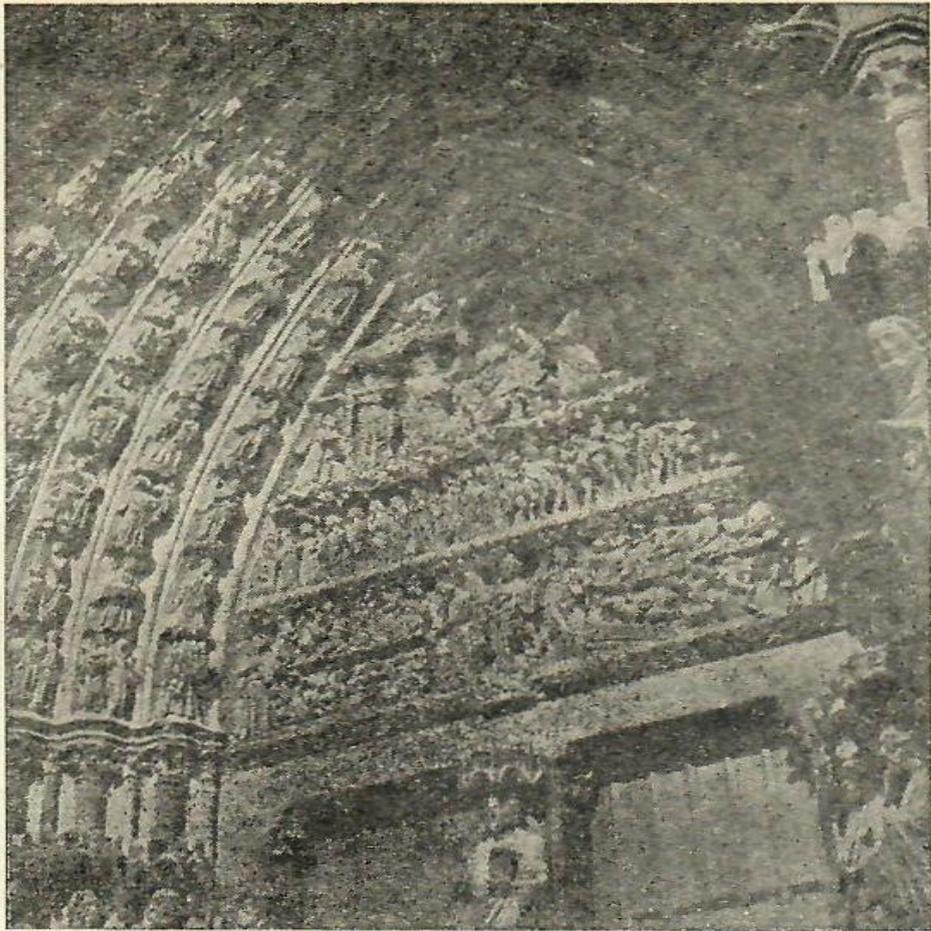


Fig. 2-a) Mosaico del arco de Gala Placidia en la basilica de San Pablo Extra Muros, Roma.
(Milani, fig. 427)



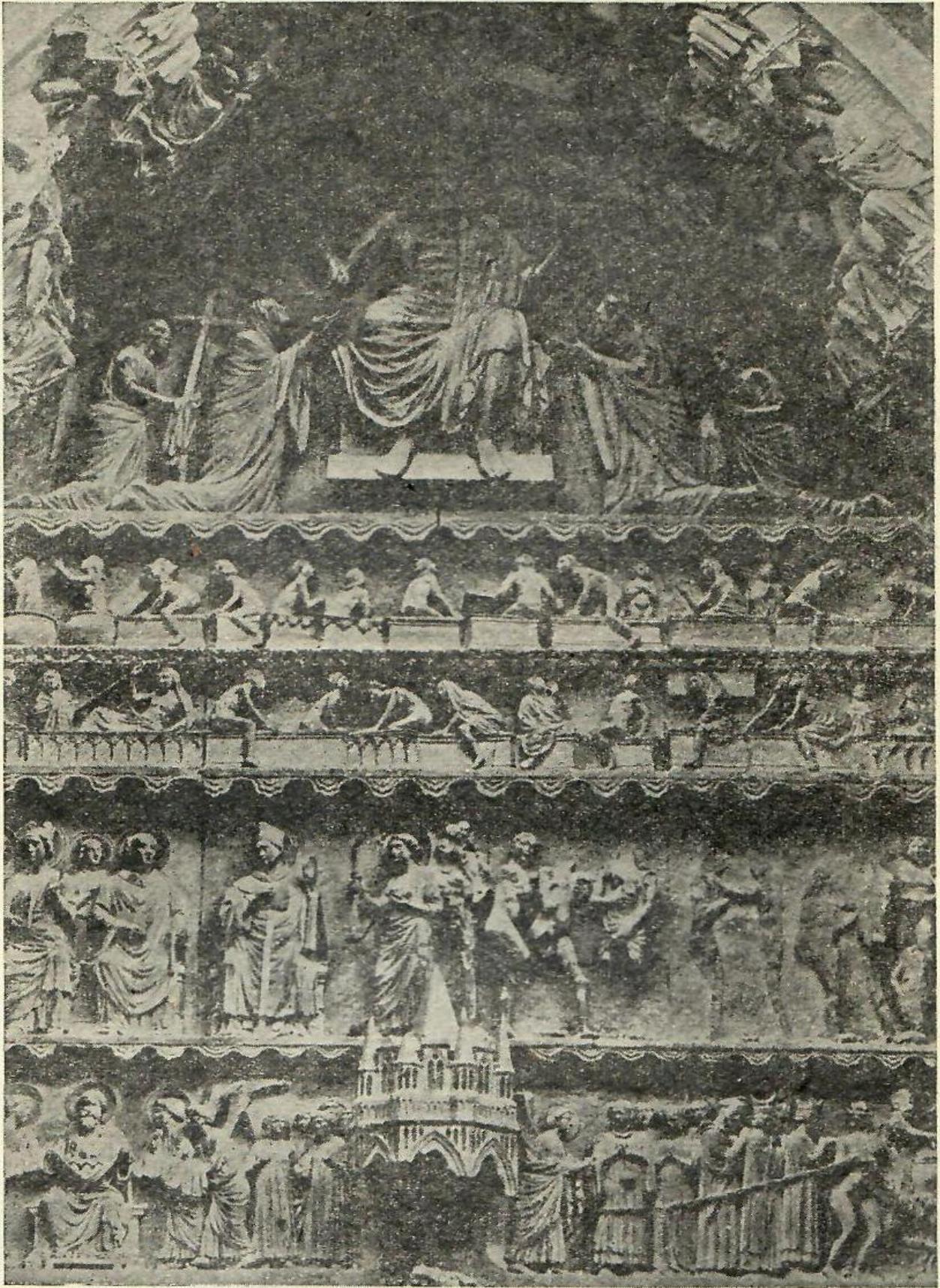
Fig. 2-b) Mosaico de la cúpula del Bautisterio de Florencia.
(Milani, fig. 448)



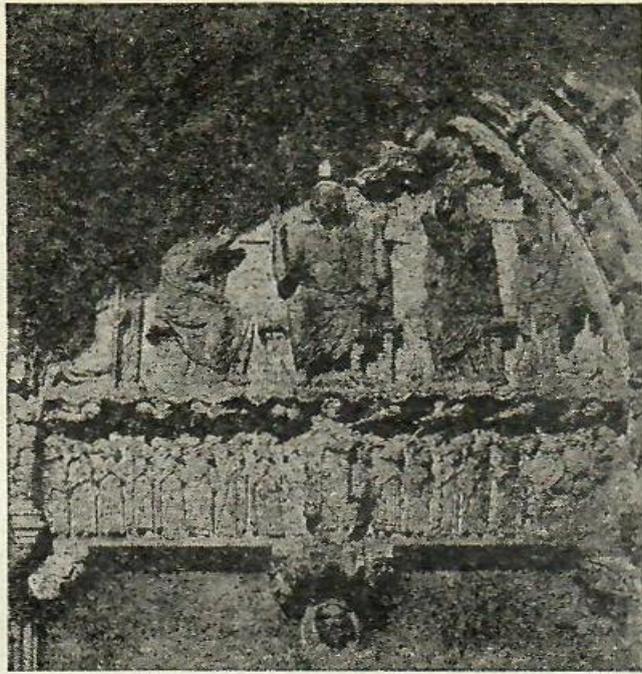
Lám. III — Tímpano del Juicio Final en la Puerta del Salvador de la catedral de Amiens. En *La Cathédrale d'Amiens*, introducción por Pierre Dubois y fotos de Jean Roubier, lám. X. Enciclopedia Alpina Ilustrada. París.



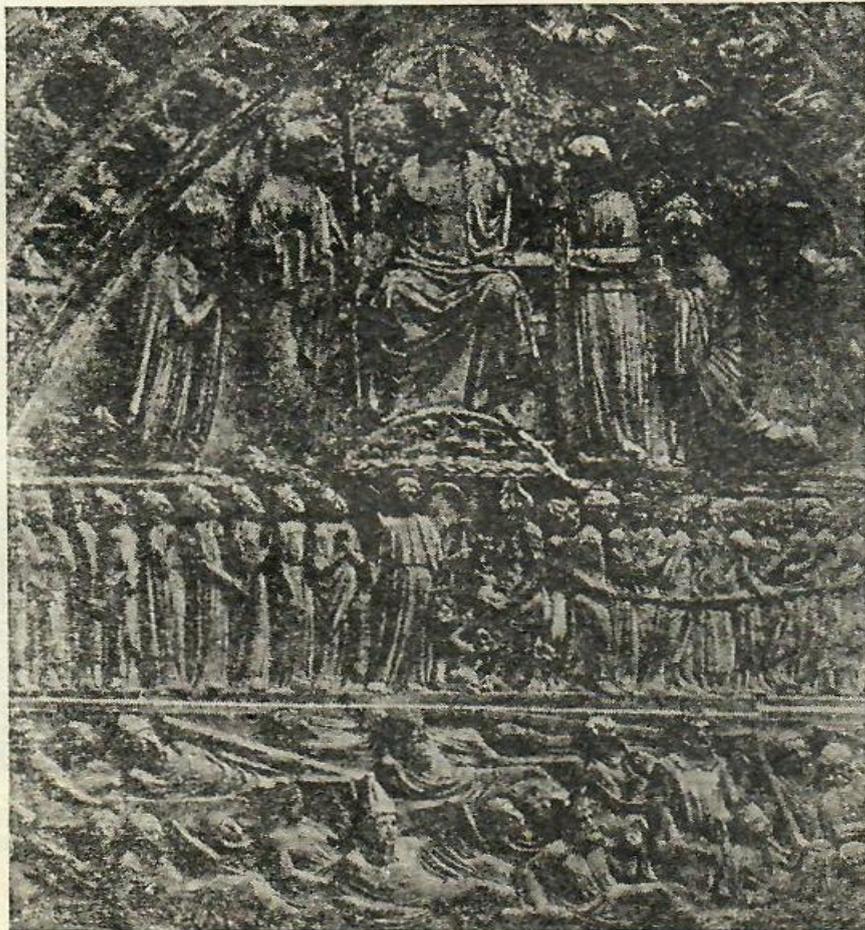
Lám. V — Tímpano central de la Puerta Real de la Catedral de Chartres. La Majestad de Cristo. En el dintel los Apóstoles. En *Chartres*, prefacio de Paul Deschamps, fotos de Jean Roubier, lám. 11, Colección "Charme de France". París, 1950.



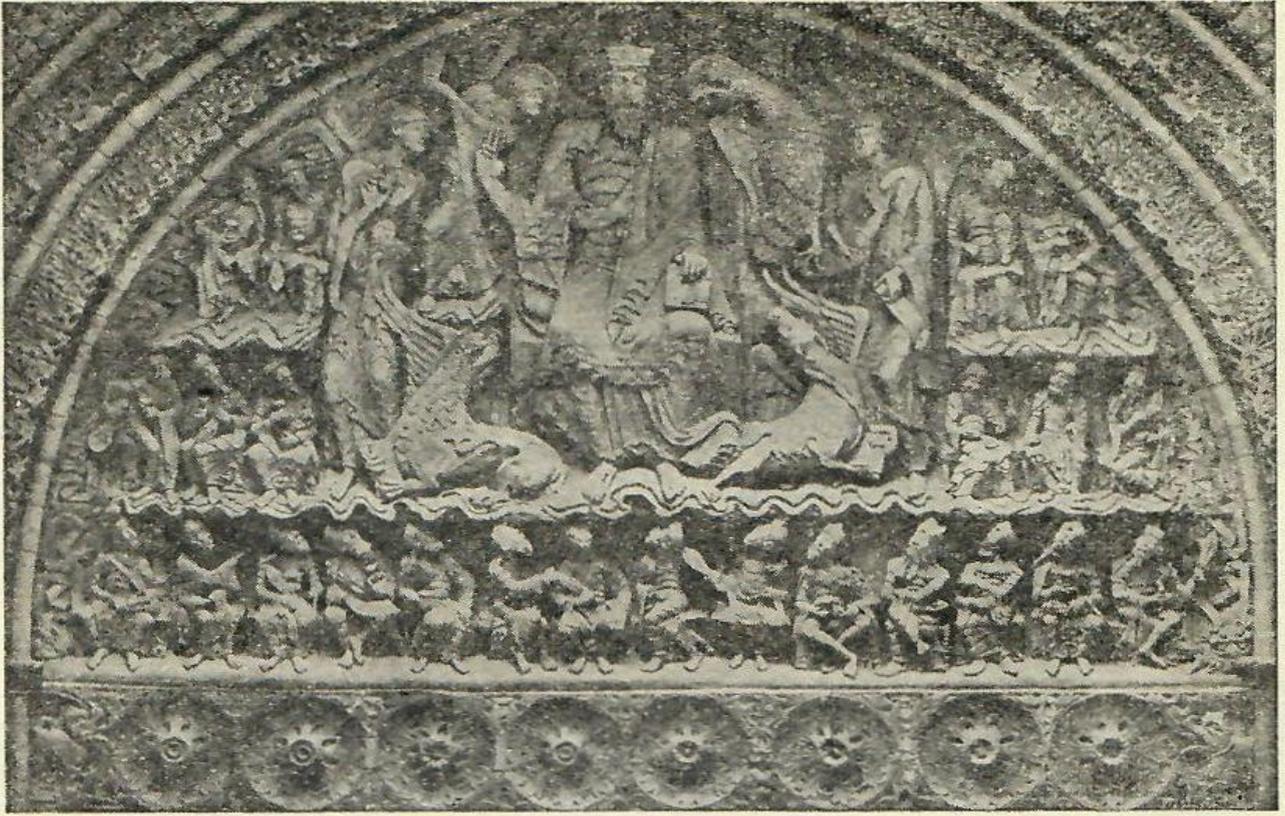
Lám. IV — El Juicio Final en el tímpano de la puerta izquierda del Portal Norte del crucero de la Catedral de Reims. En *La Cathédrale de Reims*, introducción de L. Demaison, fotos de Jean Roubier, lám. XXVIII, Enciclopedia Alpina Ilustrada. París.



Lám. VI — El Cristo del Juicio Final en el tímpano central del pórtico Sur de la Catedral de Chartres. En *Chartres*, prefacio de Paul Deschamps, fotos Jean Roubier, lám. 44.



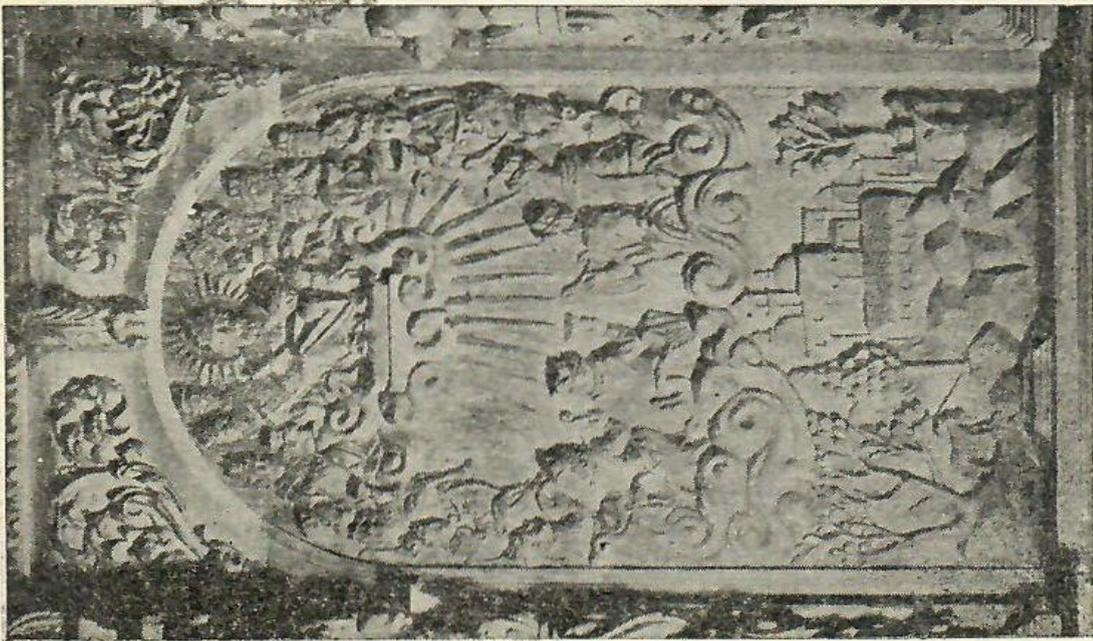
Lám. VII — Tímpano del portal del Juicio Final de la fachada occidental de Notre-Dame de Paris. En *Notre-Dame de Paris*, introducción por Jean Verrier y fotos de Jean Roubier, lám. IX. Enciclopedia Alpina Ilustrada, París.



Lám. VIII - a) Tímpano del portal del Juicio Final en la Catedral de Moissac. En *Cathédrales et Eglises de France*. París, 1949.



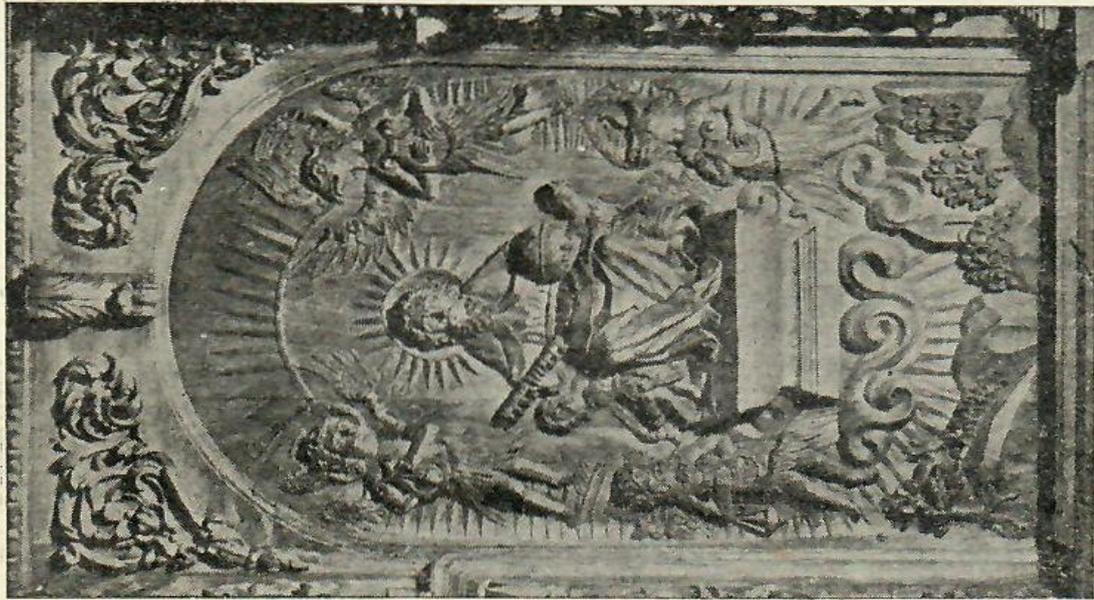
Lám. VIII - b) Tímpano de la Catedral de Autun. En *El arte de Francia, Ars*, 1946.



Lám. IX . a)

LIBRO DEL APOCALIPSIS CAPÍTULO IV

Versículo 4 — Y alrededor del solio veinticuatro sillas y veinticuatro ancianos sentados, revestidos de ropas blancas, con coronas de oro en sus cabezas.



Lám. IX . b)

LIBRO DEL APOCALIPSIS CAPÍTULO IV

Versículo 7 — Era el primer animal parecido al león, y el segundo a un becerro, y el tercer animal tenía cara como de hombre, y el cuarto animal semejante a una águila volando.



Lám. IX . c)

LIBRO DEL APOCALIPSIS CAPÍTULO V

Versículo 1 — Después vi en la mano derecha del que estaba sentado en el solio, un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos.