

DE LA PINTURA MURAL DE LOS TEMPLOS.

I.

PRELIMINARES SOBRE LA DECORACION PICTÓRICA DE LAS IGLESIAS.

DIRIGIÉNDONOS en el presente estudio á la generalidad de los lectores de LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA, y no á los eruditos, los cuales saben más de lo que nosotros pudiéramos decirles, acaso no parecerá mal que ántes de bosquejar el cuadro histórico, objeto del presente estudio, recordemos breve y sumariamente la doctrina y la costumbre de la Iglesia en los siglos primeros del cristianismo, respecto del ornato pictórico de los templos.

El agua, dicen los protestantes, es más pura cuanto más cercana á su manantial: aceptemos el aforismo: en él cabalmente tomó pie un hombre de tan privilegiado ingenio como el gran poeta irlandés Thomas Moore para remontarse hasta la evidencia de las verdades del credo católico romano. Católicos y protestantes, todos estamos de acuerdo en admitir como buenas las doctrinas y prácticas de la primitiva Iglesia de Jesucristo. Veamos, pues, ciñéndonos al culto de las imágenes pintadas en los templos, si los protestantes que buscan el manantial cristalino de aquella primitiva Iglesia para saturarse en sus refrigerantes raudales, son ó no lógicos al rechazar dicho culto.

Que desde el siglo IV se acostumbró constantemente á poner ante los ojos de los fieles en los templos del Crucificado imágenes y representaciones sagradas, no hay quien lo dude. Podrá ser materia de discusión si durante los tres siglos primeros fué *universal* esta costumbre. Que en aquel periodo primitivo tales imágenes y representaciones existieron, es innegable: muy respetables padres de la Iglesia—Eusebio de Casarea, entre otros—nos atestiguan que estuvieron en uso desde los tiempos apostólicos: de modo que puede decirse que la iconografía sagrada nació con el cristianismo. A los siglos II y III, en efecto, atribuyen muy autorizados arqueólogos varias pinturas de las romanas Catacumbas, no escasos ejemplares de vasos de vidrio con figuras de personajes y asuntos sagrados sobre fondo de oro, y no pocos sarcófagos con bajo-relieves de igual índole.

En nuestra España se ha controvertido mucho acerca de la significación y alcance del famoso cánón 36 del concilio de Elvira (1), que parece á primera vista proscribir el culto de las imágenes pintadas en las paredes de los templos; pero las prevenciones de secta han contribuido mucho á ofuscar la verdad en esta materia, y hoy es ya doctrina corriente que los Padres del concilio Iliberitano no prohibieron el uso de las imágenes portátiles pintadas en dipticos ó tablas, sino solamente las adheridas á las paredes de las iglesias, y esto, no porque reprobasen el culto de aquellas representaciones que avivaban la fe de los creyentes, sino por el temor de que tan venerandas efigies fueran profanadas en los días de persecucion por los enemigos del nombre cristiano.

Respecto del alcance que en la práctica tuviera aquel célebre cánón, ha de observarse que si en el mediodía de España, y especialmente en Africa, fué menos frecuente que en Italia, Francia y demas países del Occidente la costumbre de cubrir las paredes de los templos con figuras y representaciones de asuntos sagrados, objeto de la devoción de los pueblos, este fenómeno no debe atribuirse al cánón citado, sino á cierta represión ejercida por Tertuliano, San Agustín, San Clemente de Alejandria y otros Padres, doctos, santos y prudentes, que conociendo la natural propensión de las razas meridionales, y sobre todo de la africana, á la idolatría, más bien que favorecer la difusión de las imágenes sagradas, creyeron oportuno restringir su uso.

Por lo demas, puede asegurarse que en cuanto acabaron las persecuciones con la paz dada á la Iglesia por Constantino, y cesó el peligro que el concilio de Elvira trató de evitar, las imágenes se multiplicaron al calor de la devoción y del genio cristiano. San Prudencio y San Paulino de Nola nos hacen ver que desde el siglo IV empezó á cundir la costumbre de revestir completamente el interior de las iglesias, desde el suelo al comblo, de pinturas y mosaicos.

A veces, hasta el mismo pavimento se cubría de figuras—por supuesto, no pintadas, pero si ejecutadas con más sólido procedimiento—alusivas á los santos misterios de la religion cristiana. Durante la Edad-media se perpetuó este uso: en muchos pueblos de Italia—region que más que otra alguna vive

en la esfera del arte—se vió á grandes dibujantes y pintores emplear tesoros de ingenio en composiciones sagradas, reproducidas luego á claro-oscuro, ó más bien grabadas en blanco y negro (*graffiti*) en las losas de mármol de las iglesias; y aun hoy se están restaurando en la catedral (*Duomo*) de Siena y en ciertos templos de aquella península transalpina, preciosos pavimentos del Beccafumi y de otros insignes maestros del siglo XV (2).

Querian los Padres de la Iglesia que los pueblos tuvieran constantemente á la vista sagradas imágenes que los excitasen á la piedad y á la compuncion. San Gregorio de Nisa no podia retener las lágrimas cuando contemplaba la representacion del Sacrificio de Abraham (3), tan frecuente en la pintura mural de las iglesias. En éstas, como en las Catacumbas, habia historias del Antiguo y Nuevo Testamento, alegorías y meras efigies, y de consiguiente imágenes de Jesucristo, de la Virgen, de los apóstoles y de los obispos: lo mismo que en San Pablo, extramuros de Roma, figuraba la serie de retratos de los papas, ejecutada al fresco sobre fondo de mosaico. Para el pueblo ignorante, en particular, eran estas imágenes una predicacion continua, una enseñanza que, como vulgarmente se dice, le entraba por los ojos; y para que fuese más manifiesta esta intencion de los sabios pastores de la grey cristiana, muy á menudo acompañaban á las pinturas (como aun hoy es costumbre entre los griegos), inscripciones que declaraban y explicaban los asuntos, y sentencias referentes á ellos, escritas en caracteres de oro. Ni faltaron representaciones de paisajes, marinas, animales y monterias, que solian en la generalidad de los casos ser alegóricas; si bien el objeto principal que con ellas se proponian los obispos de los primeros siglos al mandarlas poner en las paredes de las basílicas era ocupar la atencion de los fieles durante los ágapes para preservarles de los peligros de la intemperancia. ¿Quién puede negar el prestigio avasallador del arte, especialmente de la pintura?

Con razon compararon los antiguos la pintura á la oratoria y á la poesía: éstas hacen con palabras lo que aquélla con líneas y colores. Todos, antiguos y modernos, estamos conformes en este principio; porque no cuento entre los preceptistas modernos á esos genios demasiado sublimes y excepcionales que hoy pululan en los estudios de los quintos y sextos pisos, que cuando descienden de la region de las nubes al humilde palenque de las públicas Exposiciones, predicán con sus inconcebibles obras su estrepitoso desprecio de la línea.

La pintura, para persuadir—lo dirémos de pasada—no há menester colores, por más que éstos sean convenientes para representar más al vivo la Naturaleza con todos sus accidentes; pero en rigor el dibujo basta para el desempeño de la parte más elevada y noble de la mision del arte. Lo mismo Simónides y Plutarco que San Juan Crisóstomo y San Basilio Magno, al colocar la pintura al nivel de la poesía y de la oratoria, consideraron en ella la persuasion que en el ánimo produce, no el color, sino el dibujo; que de otro modo no hubiera escrito el sabio obispo y elegantísimo retórico de Casarea: «*Los oradores y los pintores nos demuestran los hechos hazñosos acontecidos en las guerras, aquellos con palabras, éstos con colores, siendo la intencion de unos y otros animar á muchos á que imiten la fortaleza de los personajes que ellos evocan*» (4); porque mal pueden representarse guerras ni hazñas de héroes, ni cosa alguna, donde falta el dibujo, que es el que determina los objetos.

Pero para concretarnos á nuestro asunto, que es la pintura religiosa, oigamos á los Padres del concilio II de Nicea, celebrado en el octavo siglo: «*Las imágenes sagradas, para los rudos que no saben leer las Sagradas Escrituras, son lo mismo que los libros para los doctos y eruditos*» (5). Y ya lo habia expresado en hermosa forma axiomática un gran patriarca de Constantinopla en una de sus epístolas (6), diciendo: «*Todo lo que el Santo Evangelio nos demuestra por su lectura, nos lo hacen ver las imágenes por medio de la pintura; y lo que nos refieren los libros de los sufrimientos y fortaleza de los mártires, eso mismo nos representan sus figuras.*»

Ahora bien, ¿qué significa la constante uniformi-

dad que en la representacion de las imágenes y asuntos sagrados se advierte durante la Edad-media, sin distincion de naciones y climas, y sin diferencia de medios de ejecucion en las diversas ramas del arte? Pues esta maravillosa uniformidad, que necesariamente supone una regla tambien uniforme y hierática, trazada por la autoridad de la Iglesia y conservada por la tradicion, no significa otra cosa que la existencia de un magisterio encargado de fijar, por consentimiento unánime de toda la cristiandad, la serie de los que podríamos llamar ciclos históricos ó alegóricos, así del Antiguo como del Nuevo Testamento, para sustraer al capricho y á la arbitrariedad personal de los artistas una parte tan esencial del culto. Fijados por una autoridad, suprema en la materia, y tan respetada como la de los Padres de la Iglesia, los asuntos y su forma, los tipos y sus caracteres, las alegorías y los emblemas, la *iconografía sagrada* en suma; aunque el arte, considerado aisladamente como manifestacion del sentimiento estético, corriese el peligro de atrofiarse y degenerar en rutina, el interes preeminente de la religion, fuera de la cual no habia entónces para el mundo civilizacion posible, estaba á salvo, porque el artista quedaba ligado á seguir fiel y dócilmente aquella veneranda pauta, á no separarse de aquellos ciclos, á reproducir invariablemente aquellos tipos y emblemas. Ciertamente es que el arte, como produccion libre del pensamiento, habia necesariamente de perder mucho al fijarse de una vez para siempre los cánones de los cuales el pintor no pudiera jamas separarse; pero el culto, en cambio, inmutable en sus formas esenciales como consagrado á una fe inmutable en sus dogmas y en su doctrina, aseguraba su prestigio, su decorosa pompa y su grandeza.

Adviértase cuán distinta era la idea que se tenía en la Edad-media de la mision del arte en las humanas sociedades, de la que se tiene hoy. En los primeros siglos de la Iglesia libre, en que, para hacer triunfar de costumbres groseras, aun infectas de pagano sensualismo, la doctrina evangélica, tan espiritualista y contraria á la materia, habia que emplear todos los recursos de la inteligencia y del sentimiento, no era posible conceder al arte otro objeto y fin social que el de avivar la fe y elevar y purificar los humanos instintos. Los entendimientos vacilaban á menudo; las pasiones ejercian grande imperio; no se persuadian fácilmente los pueblos de que en la mortificacion y represion de los instintos naturales y de los apetitos pudiera cifrarse el progreso moral del mundo. Habia que cautivar los sentidos, dominar las malas pasiones con el atractivo de la forma; habia que encadenar los entendimientos rebeldes, persuadiendo con figuras á aceptar y abrazar verdades cuya comprension excedia de la capacidad comun. Los pintores y escultores, pues, estaban totalmente consagrados al triunfo de la religion, y no se concebía que hubiese para el arte otro destino, otra razon de ser, otro ejercicio lícito.

II.

RAZON HISTÓRICA DEL BIZANTINISMO.

Cuando Constantino trasladó á Bizancio la silla imperial, lejos de precipitar la ruina del arte decadente de su tiempo, como vulgarmente se supone, coadyuvó á su sostenimiento, si bien contribuyendo á que revistiese nueva forma y le animase un nuevo espíritu. Un siglo despues cayeron sobre el Imperio de Occidente las naciones bárbaras que destruyeron los monumentos de la antigüedad clásica; y aunque estas razas incultas se prendaron luego de aquello mismo que en su primer arrebato habian destruido, y trataron de restaurar y traer á segunda vida todo lo que era manifestacion de la antigua cultura griega y romana, no podia ya el astro mortecino del Capitolio seguir sirviendo de faro al genio del arte, desviado de toda escuela. En Constantinopla residia la luz nueva que habia de disipar las tinieblas amontonadas sobre la cuna del arte cristiano en el Occidente. Y fué Bizancio, en efecto, especialmente desde el tiempo de Justiniano, la maestra de las naciones que vinieron á sustituir á las antiguas provincias romanas desde el Mediterráneo al Báltico. El arte llamado *bizantino*, heterodoxo como el credo griego, compuesto heterogéneo de formas helénicas, romanas, egipcias, persas, asirias, de todos los pueblos dotados de genio propio que entraron en la vasta congregacion de regiones denominada *Imperio de Oriente*, ó *Bajo Imperio*, tenía que ser, por el prestigio de su fastuosidad y magnificencia—prendas de suprema valía á los ojos de los Bárbaros—el arte por excelencia en el trabajoso periodo del siglo V al VIII. Bizantino heterodoxo fué, pues, el arte de los ostrogodos, de los visigodos, de los vándalos africanos, de los francos y de los sajones, de los anglos, y aun de los mismos escandinavos en cierta medida. Alzase luego sobre el horizonte de la trabajada monarquía merovingia la colosal figura de Carlo-Magno, y la savia bizantina vuelve á circular más abundante, por sus

(1) «*Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.*»

«*Establecióse que en la iglesia no haya pinturas, á fin de que no se vea figurado en las paredes lo que se venera y adora.*»

(2) La interesante revista *L'Art*, que sale á luz en París, reprodujo en su tomo IV, año III de su publicacion, los bellísimos grabados (*graffiti*) que se han ejecutado en el pavimento de la catedral de Siena por los cartones del distinguido pintor Alessandro Franchi, para completar la obra del famoso Domenico Beccafumi, que se hallaba muy deteriorada. Y el cuaderno del 15 de Enero de 1879, núm. 210 del tomo I del año V, publicó tambien los preciosos mosaicos que exornan hoy los tres frontones triangulares de la fachada del mismo templo, ejecutados por la *Sociedad anónima de Venecia y Murano*, con arreglo á los cartones de Mussini y Franchi, modelos de belleza arcaica y de elegancia.

(3) Así lo declara un texto del mismo San Gregorio, que mandó leer, entre otros, el patriarca Tharasio en la sesion cuarta del concilio II de Nicea.

(4) *Homil. in 40 Martyres.*

(5) *Synodus Nicæna II, actio VIII.*

(6) Tharasio, en la epístola que precede á la sesion cuarta.