

ESPIRITUALIDAD Y RETRATO EN LA ÉPOCA DE CONSTANTINO

THE SPIRITUALITY AND THE PORTRAIT IN THE TIME OF CONSTANTINE

JORGE TOMÁS GARCÍA*

Resumen: El objetivo principal de este artículo es hacer hincapié en uno de los argumentos principales en la estética del retrato en el tiempo de Constantino. La importancia del neoplatonismo, desde época del emperador Galieno, tuvo una gran relevancia en la formación del espíritu religioso, filosófico y estético de Roma. A través de un estricto acercamiento a los textos filosóficos que nos revelan la estética del siglo IV, nos proponemos reconstruir la espiritualidad que definió un tiempo fundamental en el nacimiento de una concepción del arte y del ser humano en Roma.

Palabras clave: Plotino, Galieno, estética, escultura, Constantino.

Abstract: The main objective of this article is to highlight one of the main arguments in the aesthetics of the portrait in the time of Constantine. The importance of neo-Platonism, from time of Emperor Gallienus, had a great impact on the formation of religious, philosophical and aesthetic spirit of Rome. Through a strict approach to philosophical texts that reveal the beauty of the fourth century, we propose to reconstruct the spirituality that defined a crucial time in the birth of a conception of art and the human being in Rome.

Keywords: Plotinus, Galieno, aesthetics, sculpture, Constantine.

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de los estilos del retrato en el s. III ha tomado dos direcciones fundamentales en la historiografía. Un grupo de especialistas (por ejemplo, Mathew¹ y Schweitzer²) destacó los cambios drásticos y repentinos que se produjeron en la escultura a través de los términos de una situación política

* Jorge Tomás García é pesquisador do Instituto da História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. Email: jgarcia@fcsb.unl.pt

¹ MATHEW, G. The Character of the Gallienic Renaissance. *JRS*, 33, 1943, p. 65-70.

² SCHWEITZER, B. Altrömische Traditionselemente in der Bildniskunst des Dritten nachchristlichen Jahrhunderts. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 5, 1954, p. 173-190.

cambiante, mientras que otro grupo (L' Orange³, Fittschen⁴, Bergmann⁵) puso el acento en la continuidad de la evolución artística que subyace en las tendencias dicotómicas en este período. En este sentido, el reinado de Galieno se considera fundamental en el desarrollo del estilo escultórico del siglo III. El tiempo en el que se llevaron a cabo ciertas recuperaciones estilísticas e iconográficas en la época de Galieno se han ganado con justicia la denominación de “renacimiento”, destacando el perfil dominante de la abstracción para producir nuevos resultados que muestran una preferencia por efectos expresivos.

Entre el retrato de la época de Galieno y el de Constantino se produce una continuidad estilística y estética que se basa en ciertos puntos fundamentales que destacaremos a continuación. El legado de Constantino en su tiempo es apreciable desde varios puntos de vista si nos fijamos en la historia del arte. En este sentido, me remito especialmente a la influencia que el retrato oficial de Constantino tuvo en la formación de la estética de la Antigüedad tardía y la época medieval temprana, ya que representan un momento de transformación en la historia del arte: los cambios culturales y artísticos culminarían en el paso del arte pagano al arte cristiano, y el paso de la estética del arte greco-romano a la de principios de la Edad Media.

La importancia de la materia a partir de los dos últimos siglos del Imperio Romano de Occidente para la formación del estilo y la iconografía de los primeros cristianos y el arte bizantino fue reconocida hace algunas décadas como “La Era de la Espiritualidad”. El atractivo emocional de una relación directa con el propio dios, las comunidades sociales de fieles, y sobre todo, la promesa de una vida después de la vida para los iniciados, tenía un atractivo irresistible para la masa social y las clases altas por igual. La sociedad también buscó respuestas en la filosofía, especialmente en las doctrinas del neoplatonismo que intentaron sintetizar filosofías griegas más antiguas. Fue la filosofía de Plotino, filósofo amigo de Galieno, que escribió y ejerció docencia en los círculos de la corte, la que se convirtió en credo de moda para los paganos romanos en el siglo IV, y tuvo una influencia decisiva en la formación del pensamiento cristiano.

³ L'ORANGE, H. *Studien zur Geschichte des spätantiken Portrats*. Oslo, 1933.

⁴ FITTSCHEN, K.; ZANKER, P. *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*. Vol. III. Mainz, 1983.

⁵ BERGMANN, M. *Studien zum römische Portrait des 3. Jahrhunderts n. Chr.* Vol. 3. Bonn, 1977.

El estudio del retrato desde la época de Galieno hasta la de Constantino cuenta con un vacío documental en las fuentes que ya por sí mismo es destacable y nos indica la tendencia de la época. La escasez de literatura científica sobre las obras artísticas de estos siglos nos ayuda a entender la importancia del neoplatonismo en la formación del pensamiento estético de la época. La literatura existente que sobrevive desde el siglo I a.C. hasta el siglo III y comienzos del Imperio, la era del platonismo medio y el estoicismo romano, no acredita el interés sistemático en el arte de pensar teórico. Los grandes artistas y obras artísticas, sin duda, existieron y fueron celebradas y admiradas. Desde principios del Imperio Romano hablar de arte se llevó a cabo en un nivel de sentido común general, no en un nivel profesional y especializado. Las generalizaciones se basan en algunas de las nociones centrales, en conceptos tales como *téchne*, imitación, imaginación, inspiración, emoción, simbolismo o belleza. Sea cual sea el vocabulario empleado, el impacto visual del siglo III hace que sea inmediatamente claro que un nuevo lenguaje de las formas evolucionaba, ya que tenía un nuevo mensaje para transmitir a una sociedad pagana que cambiaba rápidamente. El panorama teórico artístico existente servía bien en la enseñanza del arte y la crítica práctica, pero por alguna razón u otra no tenemos la certeza de que existieran pensadores capaces de abordar nuevos conceptos artísticos que respondieran a la realidad material que se estaba produciendo. Algunas obras teóricas de esa época, como *Ars poetica* de Horacio, *Allegorize Homeric* de Heráclito, Vitruvius y su *De Architectura*, y *De audiendis poetis* de Plutarco, muestran que el desarrollo de la técnica teórica en ese ambiente cultural era bastante conservador.

Esta falta de interés en la especulación artística teórica puede verse más claramente si se compara con cualquier otro reto intelectual. Para elegir el punto más obvio de comparación, en las cuestiones teológicas se pusieron mucho más atención, debido a que en ese tiempo la religiosidad era cada vez más popular en todos los estratos de la población romana. Las *Eneadas* de Plotino no son una excepción a este respecto, puesto que exhibe un tono religioso claro que se caracteriza por la cuestión del papel del alma y su destino en un universo ordenado jerárquicamente. Algunos comentarios de Plotino sobre arte atestiguan un cierto conocimiento por familiaridad, pero el interés no es profundo. En su obra Plotino se refiere a las artes por el bien de la comparación aquí y allá en las *Eneadas*, pero sin un interés académico

visible por el arte en sí mismo. Del mismo modo, Plotino ocasionalmente ilustra argumentos filosóficos con imágenes y motivos míticos, pero su valor estético o artístico no conlleva ningún comentario especializado en la materia.

3. EL “RENACIMIENTO” DE GALIENO

La necesidad de una justificación espiritual para el gobierno de los siglos III-IV ya no podía ser satisfecha en el marco de la tradición clásica y humanística existentes. Esta crisis se expresa en el arte por una revolución estilística drástica que ha sido descrita de diversas maneras por los historiadores del arte como un cambio de lo natural a lo abstracto, de lo descriptivo a lo simbólico. El uso precoz de la abstracción de la escala y la frontalidad de las figuras en el arte oficial romano ha sido reconocido como uno de los puntos de inflexión en esta tendencia. Lo que podemos decir con certeza es la introducción de una nueva dimensión espiritual en el hombre occidental del siglo III⁶, que surgió de un clima de incertidumbre y desesperación durante los años finales de un imperio en desintegración.

La época de Galieno se considera fundamental en el desarrollo del estilo escultórico del siglo III⁷. Los *revivals* estilísticos e iconográficos que se produjeron justamente en este período se han estudiado bajo la denominación de “renacimiento”. El reinado de Galieno fue un punto de inflexión importante en el desarrollo del estilo escultórico del siglo III⁸. El gusto por la elegancia

⁶ Alföldi, en un estudio muy influyente (ALFÖLDI, G. *Die Vorherrschaft der Pannonier und die Reaktion des Hellenentums unter Gallienus*. Mainz, 1930) aclaró mucho la cuestión sobre el papel de los emperadores de origen balcánico, y de sus provincias, en la religión del siglo III, el pensamiento y el arte. En este contexto, Galieno, según Alföldi, trató de combatir estas tendencias mediante la promoción de la religión de estado, los misterios de Eleusis, y la filosofía de Plotino. La escultura y el retrato de los emperadores pueden reflejar los orígenes provinciales de líderes como Máximo Tracio, Felipe el Árabe y Decio Trajano. Como ha demostrado Vermuele (VERMUELE, C. *Greek Sculpture and Roman Taste: The Purpose and Setting of Graeco-Roman Art in Italy and the Greek Imperial East*. Michigan, 1977), el estilo de la talla de estas esculturas proviene de Asia Menor en los siglos II y III, y se puede rastrear a lo largo de estos siglos en los retratos en la zona de Roma. Es un estilo especial asociado con los retratos helénicos, y la talla decorativa de los mejores sarcófagos de la época.

⁷ DUSENBERY, E. Sources and Development of Style in Portraits of Gallienus. *Marsyas*, 4, 1948, p. 1-18.

⁸ Veamos un poco más de cerca la transición del estilo impresionista de mediados de s. III. El estilo impresionista se introdujo en el retrato imperial en el 240, por ejemplo en el retrato de Filipo el Árabe, y llegó a su expresión culminante alrededor del 250 en el retrato de Decio. En el 260 este estilo parece haber sido reprimido, o más bien limitado, por Galieno, pero florece

decorativa y la calma emocional dominó el retrato desde 250-260, antes de fomentarse el estilo abstracto que había surgido en la década anterior. El período que coincide con el tiempo de Galieno también produjo algunas de las obras más admirables estéticamente que han sobrevivido del s. III. El llamado Renacimiento de Galieno es un ejemplo de ello⁹. Los retratos de Galieno obviamente tienen referencias a los retratos de Augusto y Adriano, pero conservan algunos elementos de la década anterior, e incluyen elementos espirituales que se habían vuelto gradualmente más pronunciados durante la mayor parte del siglo anterior¹⁰. Los historiadores antiguos pintan un panorama sombrío en el Imperio durante estos años, cuando se tambaleaba bajo la presión bárbara, revueltas militares, y la mala administración imperial. Galieno, sin embargo, encontró tiempo para cultivar la filosofía en la figura de Plotino y del neoplatonismo, y el retrato escultórico en Roma se asentó como resultado de este progreso y renovación¹¹.

una vez más después de la caída de éste (268). Cuando Diocleciano estableció la Tetrarquía después de ascender a la púrpura en el 284 y poner fin a los años de inestabilidad, el nuevo cuarteto imperial fue retratado como un grupo armónico de iconos prácticamente indistinguibles.

⁹ Además, a la luz de la obra de K. Fittschen y P. Zanker (*op. cit.*, p. 152-55) se debe destacar la visión convencional de que el arte bajo Galieno fue fuertemente retrospectivo. La imagen resultante de la escultura bajo Galieno es de un estilo mucho menos reaccionario de lo que se suponía anteriormente. Los retratos de Galieno, al igual que otros aspectos del arte y el pensamiento de su tiempo, incorporaron nuevos elementos de espiritualidad, nuevas expresiones de contemplación mística y trascendental, que tuvieron mucha fortuna y larga vida en el arte bizantino y medieval.

¹⁰ Para las evaluaciones más razonables del renacimiento de Galieno, cf. G. Mathew (*op. cit.*) y S. Wood (WOOD, S. Subject and Artist: Studies in Roman Portraiture of the Third Century. *American Journal of Archaeology*, v. 85, n. 1, 1981, p. 59-68).

¹¹ A principios del verano del año 268 el emperador Galieno fue asesinado en su campamento cerca de Milán. Ese mismo año se había concedido la insignia consular de Hércules. Fue un acto que simbolizaba inconscientemente la fusión del viejo y del nuevo orden, al igual que tal vez su propia personalidad había sido un símbolo de esta síntesis. Hércules era principalmente su patrón; detrás de esto se esconde una derivación obvia de Antonino. Ahora es la resistencia y las tareas de Hércules las que se combinan para formar la *virtus* imperial. Todo esto, tomado quizás en conjunto con la mirada hacia arriba que aparece por primera vez en el retrato imperial con Galieno, parece transmitir una nueva concepción del poder imperial, ya no fuerte a través de una divinidad inmanente, sino que refleja por derecho divino un vínculo entre dos mundos coexistentes, y es prelude de la monarquía consagrada medieval. Posteriormente Constantino desligará su legitimidad de Maximino Hercúleo y enrocará su ascendente imperial en Claudio el Gótico, idea ya utilizada por su padre al hacerse descendiente de ese mismo emperador. De esta manera se enfatiza ese vínculo entre numen y emperador como un nexo exclusivo de la casta de Constantino (*Paneg.* 7, 2, 5).

En el siglo III el propósito de los retratos y esculturas no era la representación naturalista del personaje retratado. Por esta razón, el retrato del emperador Felipe el Árabe (244-249) tiene como objetivo la expresividad en lugar de la objetividad y, según lo propuesto por la estética de Plotino, las imágenes sólo tienen sentido como un símbolo visible de la espiritual, que era la finalidad del retrato en el sentido clásico. El retrato imperial llega con Galieno a una nueva etapa. El siglo III es el momento de Plotino, que vio la realidad como manifestación de la unidad suprema, de manera que la imagen física nunca podría ser la verdadera representación de la persona. Muchos indicios apuntan a que Galieno y Salonina pudieron asistir a las clases de Plotino en Roma, y debemos reconocer que las lecciones del filósofo encontraron un buen oyente en el emperador.

En cuanto a los aspectos formales del retrato, en el siglo III la eliminación tiende a dominar el funcionamiento de los contornos del rostro y la forma general de la cabeza, mientras que los ojos parecen estar en comunicación con lo divino en una clara alusión al sentido abstracto de la figura. Las esculturas del siglo III muestran detalles de la musculatura, que es plana y geométrica. De hecho, para muchos autores, la escultura romana se había convertido en medieval mucho antes de convertirse en cristiana¹². El papel de Plotino y Galieno fue realmente importante. Sus ideas influyeron en el retrato a la hora cambiar el enfoque de la apariencia física con el contenido intelectual y en el mundo emocional. Estos puntos de vista estaban en marcado contraste con los ideales del clasicismo grecorromano, y deben haber jugado un papel importante en los cambios que dan testimonio de la segunda mitad del siglo III en adelante.

El retrato de Galieno muestra una sorprendente variedad de estilos, a pesar de que había una tendencia general hacia la abstracción durante su reinado, no es correcto considerar esto como una simple evolución natural desde el naturalismo del siglo II a la abstracción de la época bizantina¹³. El retrato imperial del siglo III muestra la coexistencia y superposición de estilos dispares, algunos clasicistas, algunos expresionistas, y algunos muy abstractos. Muchos historiadores de arte han seguido la tendencia natural para inferir las tendencias de un pequeño número de muestras y luego identificar las

¹² BOVINI, G. Osservazioni sulla ritrattistica romana da Treboniano Gallo a Probo. *MonAnt*, 39, 1943, col. 240, fig. 46; FELLETTI-MAJ, B. *Iconografia romana imperiale*. Roma, 1958, p. 179 (n. 217).

¹³ BOVINI, G. Gallieno: la sua iconografia e i riflessi in essa delle vicende storiche e culturali del tempo. *Atti della Reale Accademia d'Italia, Memorie, Ser. VII-II*, fasc. 2, 1941, p. 115-163.

“causas políticas” para estas tendencias. Sin embargo, estilos radicalmente diferentes pueden ser identificados dentro de los retratos de los emperadores que tuvieron un mandato de corta duración (por ejemplo, Gordiano III).

Los estudiosos de los retratos de Galieno han agrupado sus imágenes en varios tipos razonablemente distintos, que, a diferencia de los de Gordiano, en realidad no muestran continuidad a través de su reinado. Su primer tipo se caracteriza por un rostro ovalado, con una frente relativamente alta y la barbilla puntiaguda. El estilo del pelo y la barba recuerda a los retratos republicanos tardíos y a los de principio de la dinastía Julio-Claudia. Otras obras recuerdan a Marco Aurelio y Cómodo, y un tercer estilo es más abstracto y anticipa muchos de los preceptos estéticos de época bizantina, como veremos más adelante. En un sentido general, y buscando un común denominador en toda la casuística del retrato de Galeino, podemos afirmar que el rostro es un amplio óvalo simple, el bigote y las cejas están rayados en forma poco realista, y la barba suele tener un aspecto impresionista.

En esta escultura aparecen las características idiosincrásicas del emperador: la cabeza cuadrada, la boca fruncida con protuberante labio superior, los pequeños ojos enmarcados por cejas anchas. La representación plástica en general es una reminiscencia del retrato clásico, y por lo tanto el término “renacimiento” es comúnmente aplicado al arte de Galieno. La tradición clasicista, sin embargo, es sólo uno de un conjunto de capas de tradiciones estilísticas, y el impacto total de esta cabeza es en realidad fuertemente anti-clásico. La imagen que vemos a continuación (Fig. 1) corresponde al primer tipo de retrato de Galieno, de la época en que gobernó junto a su padre Valeriano. Por otra parte, la incómoda tensión que transmite la mirada hacia arriba y la contorsión asimétrica de las cejas refleja una nueva conciencia espiritual, el énfasis también se encuentra en la filosofía neoplatónica contemporánea de Plotino.



Fig. 1. *Emperador Galieno*, 253-260. Mármol, Altes Museum, Berlín, Sk 423.

Con respecto a esta nueva necesidad, André Grabar destacó la influencia del pensamiento de Plotino en la forma en la que el arte bizantino penetra en la conciencia de estos nuevos hombres con su doctrina de la realidad “numérica”, esa esencia inteligible y única que se logra captar por medio de la visión fenoménica, es decir, de hacer visible lo invisible¹⁴. Para conseguir esto, durante la época bizantina, primero, se inventaron cierto repertorio de signos y, segundo, separaron la figuración y su naturaleza material, como forma de acercarse a lo suprasensible. Es por esto que desaparecieron elementos como el volumen, el espacio, el peso, el movimiento; en definitiva, la figura se desmaterializó y se acercó más a lo espiritual, a lo simbólico.

El concepto de luz, considerado a la vez como materia y como espíritu, tiende el puente entre la estética clásica del mundo grecorromano y la nueva estética cristiana¹⁵. Así impregna los primeros avatares de la Antigüedad tardía

¹⁴ GRABAR, A. Plotin et les origines de l'esthétique médiévale. *Cahiers Archéologiques de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, n.1, 1945.

¹⁵ ¿Podemos denominar a Galieno como un Emperador-Sol y precursor de Aureliano, por lo menos en los años posteriores a 264? L' Orange, Rosenbach y otros que describen la historia del Emperador-Sol dicen que incluso antes de la época de Galieno Calígula, Nerón, los emperadores Flavios y Cómodo ya habían venerado al Sol. Según los historiadores antes mencionados un nuevo desarrollo en la tendencia hacia el Sol-Imperial llegó en época de Galieno. Rosenbach señaló que fue el primer emperador desde 222 en revivir leyendas numismáticas y en utilizar imágenes de la época de los Severos. Rosenbach cree que el *Sol Invictus* fue el núcleo y el elemento más decisivo del panteón del emperador Galieno. El mismo Sol ocupaba la posición del demiurgo en la imagen del mundo neoplatónico, ya que el panteón religioso y místico de Galieno estaba fuertemente influenciado por Porfirio. Galieno pudo haber ido más allá que sus predecesores y aumentó la cantidad de leyendas del Sol y las imágenes que aparecen en las monedas. Cf. L'ORANGE, H. *Studien zur Geschichte des spätantiken Portrats*. Oslo, 1933; ROSENBACH, M. *Galliena Augusta*. Tübingen, 1950.

para fructificar en una auténtica metafísica medieval de la luz. Tiempo más tarde esta metafísica, ya vislumbrada por Plotino en las *Enéadas*, funcionará como verdadera plataforma metafísica para la expresión simbólica en el arte de los mil siguientes años de Medioevo. Si para Plotino la belleza debe ser de corte psíquica, desligada por completo de lo material, resulta lógico pensar que todo lo mensurable, todo lo que está sujeto a una materia, está como aprisionado y, por lo tanto, formará parte de una sensibilidad, de una estética de otro orden inferior. Una especie de estética de lo sublime que guarda una estrecha relación con el misticismo del s. III, desarrollado en profundidad por el propio Plotino. La relación de la estética de lo sublime con la de la luz es, por tanto, estrechísima. La belleza ya no consiste, para Plotino, sólo en que las partes de un todo armonicen entre sí, sino también en la capacidad del artista para reproducir, conforme al *logos*, aquello que ya estaba en él, es decir, de la inteligibilidad –la belleza– del todo, y esto en la medida en que –por así decirlo– “la piedra se ha borrado frente al arte” (*En* V, 8, 15-30).

Ahora, el hecho de que la belleza del producto dependa completamente de una jerarquía ontológica previa ha hecho pensar a ciertos autores que, en verdad, para Plotino no hay pensamiento estético –cosa acaso cierta– o incluso que en su sistema no hay relación alguna entre belleza y obra de arte. Esta afirmación me parece excesiva y limita los alcances de la antropología filosófica de Plotino: hay diversos pasajes en los que queda claro que, para Plotino, la imitación propia del artista es una forma en que los seres humanos participamos en lo inteligible y a través de la cual nos convertimos en intérpretes de la belleza “de allá”.

4. LA ESTÉTICA DE PLOTINO EN LA ROMA DEL S. III

Al evaluar la importancia real de Plotino en el arte de Roma en el siglo III, es importante conocer y subrayar que, efectivamente, estaba en contacto con los artistas de su tiempo¹⁶. Sabemos que después de 242, Plotino

¹⁶ Hay una extensa relación bibliográfica referida a la filosofía del arte en Plotino, que me parece de consulta obligada. Por ejemplo: BREHIER, E. *La philosophie de Plotin*. París, 1928; BRENNAN, R.E. The Philosophy of Beauty in the *Enneads* of Plotinus. *The new scholasticism*, XIV, 1940, p. 1-32; COCHEZ, J. L'esthétique de Plotin. *Revue Néoesc. de Phil.*, N. 20, 1913, p. 294-338; FINBERG, H. The Filiation of Aesthetic Ideas in the Neoplatonic School. *The Classical Quarterly*, 20, 1926, p. 148-151; L'ORANGE, H. The Portrait of Plotin. *Cahiers Archéologiques de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, n. 5, 1951, p. 15-30; WALTZEL, C. Plotins Begriff der

enseñaba en Roma y se asoció con la esfera de la aristocracia de la ciudad. Era un profesor que frecuentaba la corte y conocía los artistas cercanos a las autoridades. Lo más interesante para nosotros en este punto es comprobar lo importante que fue el mensaje estético y filosófico de Plotino en su tiempo, para saber con certeza que esta estética y el retrato formado en estos años fue un factor clave en el reinado de Constantino. A pesar de su tamaño, las *Enéadas* contienen sólo unos pocos pasajes en los que se cita directamente el arte coetáneo a la época de Plotino. En Egipto, donde Plotino pasó su juventud, como en Italia, donde vivió más tarde, el arte vivió sobre la base de la tradición y los patrones de transmisión de la época anterior¹⁷. En lugar de evolucionar progresivamente en función de una parábola definida por las nuevas creaciones, como en la época de Platón, la cultura artística osciló entre varias soluciones diferentes entre sí, pero siempre tomando el ejemplo de la producción de la escuela artística helenística, clásica o arcaica.

La comparación de las obras de arte que han sobrevivido en los periodos anteriores y posteriores a la época de Galieno, en la escultura o la acuñación de monedas, muestra un cambio de imagen que marca el verdadero comienzo de la Antigüedad tardía¹⁸. Este cambio de actitud hacia lo que el arte debe representar es explícito no sólo en estos retratos, sino también en las palabras de Plotino. Esta nueva actitud ante la realidad y la verdad que subyace, no conllevaba una desvinculación total por parte de los artistas de la realidad física. En un retrato, el punto de partida era siempre el sujeto individual¹⁹. Y es característico y sintomático que este estilo del retrato surgió

aesthetischen Form. *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur*, 37, 1922, p. 1-57.

¹⁷ Tal y como afirma E. Keyser (La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin. *Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie*, 4e série, fascicule 7, 1955, p. 16 y ss.), Plotino conoció una Alejandría empobrecida y una Roma decadente. Allí los desastres y las humillaciones se sucedían sin tregua; la anarquía reinaba en la sociedad y la unidad misma del Imperio no era más que una entelequia. Sin embargo, en Alejandría el público artístico seguía siendo muy sensible y cultivado, exigente y difícil. El público romano, en cambio, por menos refinado, acogía cualquier obra de arte realizada por artistas de buena reputación.

¹⁸ La estética de Plotino no es exactamente una reflexión sobre las normas de la apreciación de una obra de arte, sino una reflexión fundamentalmente ética y metafísica sobre la capacidad de la belleza, sobre lo que es verdaderamente hermoso y existente, el intelecto (*noûs*) y las formas inteligibles (*eîdê*) que lo componen. Esta estética, por así decirlo, la presenta esencialmente Plotino en el tratado *Sobre lo bello* (I. 6 [1]) y los primeros dos capítulos del escrito *Sobre la belleza inteligible* (V. 8 [31]).

¹⁹ Un análisis de la terminología técnica de la Sexta *Enéada* sugiere que Plotino estaba muy influenciado por la técnica de la filosofía "clásica", de la misma manera que un artista de la

precisamente en el siglo de Plotino, simultáneamente con la formulación teórica del nuevo ideal de belleza espiritual. La tendencia creciente de esta tendencia a espiritualizar todo el retrato de los siglos III y IV constituye el paralelo más perfecto para el desarrollo de las biografías de la misma época, como puede verse, por ejemplo, mediante la comparación de la *vitae* filosóficas en Filóstrato y Eunapio.

La mayor parte de las obras de arte de ese momento no se han conservado, o aún yacen sin identificar entre la masa de obras de la Antigüedad tardía, celebrada en las colecciones de todo el mundo. De hecho, la lectura que nos permite hacer las obras de Plotino es considerar no tanto la actitud de Plotino hacia el arte que conocía, sino su forma de contemplar una obra de arte y el valor filosófico y religioso que atribuía a la visión²⁰. A través de las *Enéadas* conocemos su forma de acercarse a la obra de arte, y en la contemplación de una creación artística, Plotino anticipa ciertos caracteres del visor medieval. Y son, precisamente, las formas de la Edad Media anti clásicas las que parecen responder mejor a este nuevo tipo de visión, muchos de ellos adelantados en la estética de Plotino.

Los escritos de Plotino proporcionan ciertos conocimientos sobre el clima intelectual en el que se produjeron los retratos del siglo III. Una discusión detallada de la filosofía estética expresada en las *Enéadas*, sin embargo, no está dentro del alcance de este estudio. La definición tradicional de la belleza como la simetría de las piezas es rechazada por Plotino como inadecuada. Cita los ejemplos de la luz, el color, los tonos musicales individuales, y los pensamientos abstractos. Si esos principios estéticos debían aplicarse a la práctica del arte, se podría esperar encontrar artistas que tratan de expresar realidades internas espirituales sobre sus súbditos. Esto parece ser precisamente lo que estaba sucediendo en el arte en el momento de Galieno, cuando Plotino estaba escribiendo: los retratos de este período muestran patrones

época de Galieno lo estaba por la escultura clásica. Este interesante paralelismo lo encontramos en Mathew, *ibid.* 69 y ss., y en ARMSTRONG, H. *The Intelligible Universe in the Philosophy of Plotinus*. Cambridge, 1940, p. 45 y ss.

²⁰ Una obra fundamental sobre el uso de la metáfora en Plotino en referencia a las obras de arte y su lectura es: FERWERDA, R. *La signification des images et des métaphores dans le pensée de Plotin*. Groningen, 1965, p. 46-61 (la luz, el sol y los astros; el color); p. 112-129 (la visión, el contacto con Dios o los inteligibles, el ojo). También encontramos numerosos ejemplos en DI PETRELLA, F. *Il problema dell'Arte e della Bellezza in Plotino*. Florencia, 1956, p. 33-40.

abstractos de estas características²¹. De acuerdo con tal filosofía, se esperaría que un artista debiera dar importancia primordial a patrones preconcebidos y a la forma de su propia invención, y sólo una atención secundaria a la producción de elementos similares a las cosas. Esto parece ser lo que está sucediendo en el arte cada vez más abstracta de mediados del siglo III.

No es inconcebible que el pensamiento de Plotino y sus contemporáneos neoplatónicos pudiera haber tenido cierto impacto sobre el arte de su tiempo; Plotino era miembro del círculo de la corte de Galieno, y como tal, podría haber influido en el pensamiento del emperador, cuyo sabor a su vez haría han influido en el arte oficial. Silvio Ferri ha señalado con razón que los principios de Plotino se pueden aplicar no sólo al arte bajo Galieno, sino también a varios estilos cercanos en el tiempo. Un pasaje de enorme interés para el estudio del retrato es el siguiente:

¿Por qué más hay más de la gloria de la belleza de la vida y sólo algunos tenue rastro de él sobre los muertos, aunque la cara todavía conserva toda su plenitud y la simetría? ¿Por qué son los más vivos retratos de los más bellos, a pesar de que los demás pasan a ser más simétrica? ¿Por qué es la vida fea más atractivo que el guapo esculpido? Es que el que está más cerca de lo que estamos buscando, y esto porque no hay alma, porque hay más de la idea del bien, porque hay algo de resplandor de la luz de los buenos y esta iluminación despierta y ascensores el alma y todo lo que va con ella, para que todo el hombre se gana a la bondad y en la mejor forma posible agitaron a la vida". (VI, 7, 22)

De esta manear, Plotino entiende la belleza como unidad, simplicidad y luminosidad, ya que si fuera la simetría de unas partes con respecto a otras y al conjunto sólo lo compuesto sería bello²². Así, la belleza en realidad es una cualidad que sólo el alma alcanza a ver, y que pertenece a las cosas sensibles en virtud de su forma: "todo lo que por naturaleza debe recibir una idea y una forma, si no participa de ésta y al propio tiempo se aparta de la idea y de la razón divina, es real y absolutamente feo" (*Enéadas* I, 6.2). Por tanto, la belleza procede de la unidad de la forma y no de la armonía de las

²¹ PUIGARNAU, A. Plotino, filósofo y teólogo de la luz. Antecedentes a una teología medieval de la imagen. *Ars Brevis*, n. 4, 1998, p. 223-246. La obra principal a la que este artículo va ligado es un libro del mismo autor: PUIGARNAU, A. *Estética neoplatónica. La representación pictórica de la luz en la Antigüedad*. Barcelona, 1995. También merece ser revisada la obra de PINERO MORAL, R. *La estética de Plotino, contemplación y conversión por la belleza*. Salamanca, 1995.

²² MICHELIS, P.A. Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 11, n.1, 1952, p. 21-45.

partes. No obstante, a nivel ontológico “esta belleza, pues, o no es nada, o es algo que carece de figura. Digamos mejor que es una cosa simple, que rodea su objeto como si fuese su materia” (*Enéadas* V, 8.2). Para Plotino, La belleza de los cuerpos, pese a ser menos laudable, es elogiosa por su potencia para remitir hacia aquella otra Belleza tramontana que, en términos del propio Plotino, sólo resulta visible para quienes logran trocar su vista por otra (*Enéadas*. I, 6, 8. vv. 4-6). Los individuos acostumbrados a este tránsito desde la belleza corporal y sensible a la incorpórea e invisible son aquéllos que sintonizan más fácilmente y con mayor eficiencia con la profunda y cariñosa vocación de la Belleza en dirección hacia el Bien.

5. CONSTANTINO Y EL NUEVO RETRATO REAL

En el género del retrato, el periodo que comprende la época de Constantino es un momento importante de reflexión, y establece un nuevo canon iconográfico destinado a un éxito duradero: en este tiempo, de hecho, llega a la madurez la definición de un auténtico rostro imperial, con una expresión estructurada que representa el poder pragmático del príncipe. A partir de este momento, y durante los siguientes tres siglos, el retrato imperial se hace cada vez más independiente de las características individuales de cada soberano, de manera que ya no encontramos la imagen de alguien siendo universalmente reconocible, sino más bien lo que podemos reconocer es la representación de su cargo y su función: el retrato del emperador se libera de referencia a una naturaleza realmente existente, para convertirse en la expresión de la autoridad suprema como tal. Esta canonización es el resultado de un proceso creativo cuya fuerza motriz se debe, en buena parte, precisamente, a Constantino, y a su elección de alejarse del retrato imperial en favor de la recuperación de las formas idealizadas anteriores²³.

²³ Sobre la influencia del cristianismo en el retrato de Constantino ver BAYNES, N. Constantine the Great and the Christian Church. *Proceedings of the British Academy*, N. 15, 1929, p. 341-442; BARNES, T. *Constantine and Eusebius*. Cambridge; CAMERON, A. Constantine Christianus. *JRS*, n. 73, 1983, p. 184-90; FIASCHETTI, A. *La conversione: Da Roma pagana a Roma cristiana*. Roma, 1999. Independientemente de la orientación religiosa del autor y la fecha de composición, todos los estudiosos están de acuerdo en el valor como fuente para el reinado de Constantino de la *Vita Constantini*. Se utiliza junto con el material religioso y cultural, el político y militar las cuestiones comprendidas en el *Origo Constantini*, que ofrece a los especialistas una mejor oportunidad de producir un retrato equilibrado del reinado y de las políticas del emperador cristiano.

Ningún otro emperador cambió su imagen pública tan drásticamente o tan a menudo como Constantino, y ninguno utilizó más recursos en la manipulación de su retrato a favor del efecto propagandístico²⁴. Más concretamente, desde el punto de vista de la idea romana del retrato, con las novedades introducidas por Constantino estamos cerca del final de una tradición. Este tema ha atraído de manera notable la preocupación por parte de la historiografía²⁵. De especial interés ha sido la cuestión de cómo las formas radicales en el período de su reinado, y sus cualidades innovadoras, sustituyeron a la anterior imaginería de la Tetrarquía²⁶. En la cultura visual de la Tetrarquía, en la que Constantino había crecido, el retrato imperial, tanto en las monedas como en la escultura, había adquirido una cualidad icónica. Con Constantino se adquirió incluso una forma abstracta geométrica, cuyo esquema se podría decir que enfatizaba el cargo representado a través de la individualidad del personaje representado. En este tipo de retrato, la identidad de un individuo está totalmente subsumida en su papel de gobernante.

Esto, de hecho, es la principal razón por la que su visión del arte y la estética se expresa principalmente en la época de transición de la última Antigüedad, anterior a la de los primeros cristianos. En su búsqueda mística, se dirigió a los paganos con argumentos filosóficos, no dogmáticos o religiosos. De hecho, él mismo era pagano en su educación y formación, aunque al

²⁴ Para apreciar estos cambios en la biografía y el tiempo de Constantino resulta necesario acudir a las fuentes. La más significativa en este sentido resulta Zósimo, funcionario pagano a principios del Imperio Bizantino. Compuso una *Historia Nova* (ca. 500), que abarcaba toda la historia romana imperial, pero poniendo especial énfasis en el período comprendido entre los siglos III-V, dentro la tradición narrativa secular griega. Estaba interesado en los asuntos políticos y militares, y proporcionó información muy útil para el reinado de Constantino sobre estos temas. A diferencia de los historiadores de la Iglesia, no estaba contento con la conversión religiosa del mundo romano, y ofrece una perspectiva completamente diferente de las políticas de Constantino que favorecen el cristianismo y menosprecian el paganismo.

²⁵ Varios son los autores que confirman la importancia en la estética romana del retrato de Constantino. La bibliografía es amplia y destacaré especialmente los trabajos de DELBRUECK, R. *Spätantike Kaiserporträts*. Berlín, 1933, P. 110-132; HIRMER, A. *Roman Coins*. Londres, 1978, P. 48-52; WRIGHT, D. The True Face of Constantine the Great. *Dumbarton Oaks Papers*, n. 41, 1987, p. 493-507; KLEINER, D. *Roman Sculpture*. Yale, 1994, p. 434.

²⁶ Sobre la imagen de los emperadores durante la Tetrarquía ver REES, R. Images and Image: A Re-Examination of Tetrarchic Iconography. *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 40, n. 2, 1993, p. 181-200; SMITH, R. The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the early fourth Century. *JRS*, n. 87, 1997, p. 170-202.

final de su vida se convirtiera al cristianismo²⁷. Esta conexión entre la teoría de la imagen y la ética de la existencia requiere al individuo la realización de su potencial como *imago dei*, una imagen que fue denominada indistintamente como el bien, la belleza, o el Uno, y que para nosotros constituye la antropología de la imagen. El uso y el desarrollo del estilo abstracto en el retrato en tiempo de Galieno estaban probablemente determinados por la propia evolución del arte del retrato que, sin embargo, por externas presiones políticas. La adopción de este estilo por muchos retratistas privados de tiempo de Galieno, y por retratistas imperiales posteriores, indica que los artistas estaban dispuestos a aceptar la abstracción, ya que por alguna razón este estilo tuvo fortuna en los gustos del público y de otros artistas, al reflejar de alguna manera la forma en que la gente de esa época se percibían a sí mismos. Los retratos más tardíos de Galieno, los que se hicieron después de la muerte de Valeriano y al comienzo de su reinado en solitario, difieren de sus anteriores representaciones en muchos aspectos importantes. En particular, presentan al emperador de una manera heroica, con una melena llena de cabello que recuerda la de Alejandro Magno²⁸.

Más allá de los retratos muchas veces reproducidos de Constantino en cantidad innumerables de trabajos científicos, me gustaría comentar algunos retratos que responden a la misma finalidad artística, pero que no han sido estudiados con la misma relevancia que los más conocidos. La primera imagen (Fig. 2), encontrada en Roma y de principios del s. IV, destaca especialmente por el énfasis que el escultor puso en los ojos y la mirada. El resto de la cabeza se encuadra en los parámetros que podemos considerar como habituales en este tipo de retratos: está tallada en el estilo hierático típico de las estatuas de finales del imperio romano, donde se puede destacar sobre todo esta intención en los ojos, con la mirada hacia la eternidad de un

²⁷ Un elemento clave de la política de comunicación de Constantino, presente tanto en las fuentes literarias, como en la documentación iconográfica desde el principio de su reinado, es la fuerte presencia de la religión. Constantino se presenta como el preferido de la divinidad, en una comunicación privilegiada: envía mensajes a través de sueños y visiones, y está siempre a su lado en las campañas militares, asegurando la victoria y el éxito. Esta entidad sobrenatural a menudo es muy general, y sólo en algunos casos toma la forma de una deidad precisa, y cuando esto sucede, hay dos que acompañan a Constantino: el Sol, querido por los emperadores militares desde la época de Aureliano, y el nuevo dios de los cristianos, que en este momento hizo su primera aparición como protector del príncipe, y había asumido un papel de primer orden como garante de la protección divina contra el emperador, que explicaba esencialmente la garantía de su éxito militar.

²⁸ Para ilustrar esta comparación ver BERGMANN, M. op. cit., p. 39, pl. 7, figs. 3-4.

rostro rígido e impersonal, frontal. El tratamiento de la cabeza muestra una síntesis del retrato individualista: la nariz aguileña, la mandíbula profunda y barbilla prominente característica de todas las imágenes de Constantino. Se puede apreciar, pues, la tendencia del retrato romano tardío a centrarse en el simbolismo y la abstracción, en vez de cuidar los detalles.



Fig. 2. *Cabeza de tamaño natural de Constantino*. Mármol. Principios del siglo IV. Roma, Museo del Mercado Trajano, inv. no. FT 10337

En la época de Constantino, el Imperio Romano estaba filosófica y religiosamente muy bien preparado para la aceptación del cristianismo. Filosóficamente, los escritos de Platón y el desarrollo del neoplatonismo por Plotino en el siglo III allanaron el camino para la introducción de una fe monoteísta cuyo objetivo primordial era la salvación y deificación. Aunque impersonal en la naturaleza, el neoplatonismo proclamó un solo Dios, y el concepto de que la meta más alta de los hombres era la unión del alma humana con la mente divina. En el ámbito de la religión, el emperador Aureliano –hacia la mitad del s. III– instauró el culto al *Sol Invictus*, un movimiento monoteísta que adoraba al Dios Sol²⁹, la religión imperial de Roma.

²⁹ Esa forma de pensar, sin duda, deriva en última instancia de Platón (*Rep.* 508-9), donde Helios es hijo del Bien y su semejanza. Para esta semejanza, ver IGLESIAS GARCIA, S. Sol/Helios en los panegíricos latinos constantinos. *Antesteria*, 1, 2012, p. 391-400. Sin embargo, no deberíamos encontrar la influencia neoplatónica en la vista solar de la monarquía. Es tentador, en vista de la teoría neoplatónica de correspondencias entre las figuras más destacadas en los diferentes planos del ser, a la vista de la nueva estima en que Galieno celebró Plotino y del prestigio que su escuela siguió disfrutando en Roma. Sin embargo, hasta donde se puede comprobar, ni Platón ni los neoplatónicos extendieron la analogía de la posición del Sol hacia un tipo de monarquía terrenal. Los griegos considerarán el culto al Sol y a la Luna como bárbaros. Helios y Silene, concebidos como personajes mitológicos nunca jugarán, en la Antigua Grecia un papel serio en la religiosidad de este pueblo. Tan sólo en el período helenístico el culto al Sol se extiende desde Oriente al mundo grecorromano. Cf. CLASSEN, C. Licht und

En cuanto a los discursos existentes, las letras, las leyes, las inscripciones, así como una gran cantidad de evidencias materiales, no permiten a uno deducir nada definitivo acerca de las convicciones religiosas de Constantino y/o la bienaventuranza de su corazón. En otras palabras, lo que es accesible es la evidencia ambigua de articulación gradualmente más precisa de Constantino de su concepto de Dios en sus escritos, así como el hecho de que el crecimiento profundamente complejo y largo de la vida de Constantino al cristianismo culminó en su bautismo en el año 337, dejando pocas dudas acerca de cómo quería ser recordado: como el primer emperador romano cristiano.

La amplitud de los retratos de Constantino demuestra una notable evolución: desde los ejemplos en los retratos que aparecen en las monedas de época temprana que le muestran a la manera de los Tetrarcas, a los retratos posteriores, hechos después de su ascensión del poder único, que muestran un cambio significativo. En un esfuerzo por desvincularse de sus predecesores inmediatos, Constantino adoptó una imagen oficial que recordó los rostros tranquilos y juveniles de Augusto y Trajano. Como parte de su plan para reorganizar el imperio, el retrato de Constantino ofreció una nueva iconografía para que fuera reconocible con su nuevo mandato político. Este retrato que se puede ver a continuación (Fig. 3) es uno de los ejemplos más notables de la influencia que tuvo la figura de Augusto en la formación del retrato de Constantino³⁰.

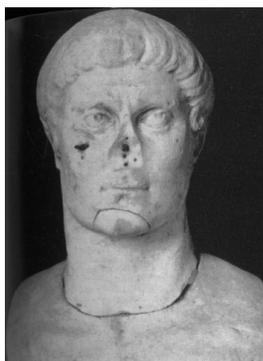


Fig. 3 *Cabeza retrato de Constantino.*
Mármol. Principios del siglo IV.
Londres, colección particular.

Dunkel in der griechischen Philosophie. *Studium Geneérale*, 18, 1965, p. 97-116. Fundamentals PREGER, T. Konstantinos-Helios. *Hermes*, 36, 1901, p. 457-469, in partic. 457-465; DAGRON, G. *Naissance d'une capitale: Constantinople et ses institutions de 330 à 451*. París, 1974.

³⁰ GIULIANO, A. Augustus-Constantinus. *Bollettino d'Arte*, 69, Milán, 1991, p. 7, figs. 9-11.

La continuidad que se establece desde la época de Galieno a la época de Constantino en la realización del retrato está marcada por la presencia y aparición de dos fenómenos intelectuales que marcaron profundamente ambas épocas. Si durante el mandato de Galieno hemos visto cómo la filosofía de Plotino fue la que mejor materializó la realidad cultural de ese momento histórico, con Constantino fue la aparición del cristianismo el hecho más relevante. Ambos procesos culturales –neoplatonismo de Plotino y consumación del cristianismo en el Imperio romano– compartían una espiritualidad determinada que influyó decisivamente en los retratos que se produjeron en cada momento. La importancia del neoplatonismo llegó a su cúspide con la obra de Amonio Sacas (muerto en 242), que vivía en Alejandría, donde compartió sus conocimientos con Orígenes, el padre de la exégesis cristiana, que era con mucho el pensador más importante y erudito del cristianismo primitivo, y con el verdadero fundador del neoplatonismo, Plotino, que logró la síntesis perfecta de las dos grandes escuelas filosóficas de la Antigüedad, que ya incontables platónicos y peripatéticos habían fijado como meta a alcanzar a lo largo de varios siglos³¹.

Para Constantino, la imagen compartió una relación esencial con la de que era la propia imagen, esto significaba que la imagen participaba en aquello que representaba, afectando físicamente a través del acto de representación³². El impacto del cristianismo en el mundo romano a partir del siglo IV no sólo dio lentamente paso a una nueva cultura visual, sino que también redefinió los parámetros tradicionales para la visualización de las imágenes de consumo³³. Varios trabajos sobre el arte cristiano y bizantino han puesto el acento en la importancia y la influencia de la filosofía neoplatónica. La influencia del neoplatonismo en la formación de la filosofía cristiana es indiscutible, así también, en consecuencia, lo es la influencia de la estética neoplatónica en la formación del arte cristiano y bizantino temprano. En

³¹ L'ORANGE, H. *The Antique Origins of Medieval Portraiture. Likeness and Icon: Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art*. Odense, 1973, p. 92-93.

³² Para algunos autores, su modelo para esto fue la presencia real en los dones eucarísticos. La eucaristía fue testigo de la transformación del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo. A través de esta acción se convirtieron en una verdadera imagen de Cristo dentro de los términos del discurso trinitario de Constantino.

³³ También desde el punto de vista iconográfico, y no sólo por el estilo, la época de Constantino es un punto de no retorno en el retrato romano: en este momento, y gracias al impulso de este emperador, el arte figurativo es el medio para expresar una nueva concepción del príncipe y su función en la sociedad, libre de las convenciones y limitaciones que regulan la auto-representación del soberano en Roma.

los retratos de Constantino podemos admirar algunas de las características estéticas que Plotino reclamaba para el arte del retrato. Plotino, dice Grabar, anuncia el espectador de la Edad Media y su filosofía se expresa en el arte medieval. Esta frase me parece incompleta sin este complemento: fue también el último de los griegos.

6. LA CULMINACIÓN DE LA ESPIRITUALIDAD EN EL ARTE CRISTIANO

Tal y como he señalado anteriormente, el concepto que mejor define el tránsito y la transformación del arte y la cultura en el Imperio romano durante los siglos II-IV es el de “La Era de la Espiritualidad”. Amenazado por las invasiones bárbaras y con crisis políticas y económicas en el interior, el pueblo romano se volcó con fervor en las religiones místicas orientales, de las cuáles el cristianismo en este momento era una de las muchas. El atractivo emocional de una relación directa con el propio dios, las comunidades sociales de fieles, y particularmente, la promesa de una vida después de la vida para los iniciados, tenía un atractivo irresistible para las masas y las clases altas por igual. Estos últimos también buscaron respuestas en la filosofía, sobre todo en las doctrinas del neoplatonismo, que sintetizaba las principales doctrinas griegas. Si pensamos en los escritos de Plotino, el neoplatonismo se convirtió en el credo de moda para los paganos romanos en el s. IV, y tuvieron una notable influencia en el pensamiento cristiano³⁴.

El arte bizantino debe buena parte de sus peculiaridades a unas creaciones iconográficas y estilísticas que responden a la voluntad de abrir los ojos del espíritu del espectador y dirigir la mirada hacia lo suprasensible. La observación de la naturaleza se subordina a la búsqueda de la visualización de esa esencia inteligible, de lo suprasensible. Para facilitar la lectura y visión se crearon los programas a partir de signos y símbolos definidos. Se desarrollaron los íconos y se crean fórmulas precisas de decoración y representación donde se destaca la simplicidad, la inmovilidad, la uniformidad, la inmutabilidad, en clara referencia siempre a lo que simboliza la Verdad Divina. En la Antigüedad tardía esta visión religiosa es especialmente llamativa, por ejemplo entre los neoplatónicos místicos. Hay una conexión especial entre los ojos estereotipados, bien abiertos, en los últimos retratos

³⁴ Sobre la influencia de la filosofía de Plotino desde la Edad Media hasta el Romanticismo, ver KRAKOWSKI, E. *Une Philosophie de l'Amour et de la Beauté. L'esthétique de Plotin et son influence*. Paris, 1929, p. 50-54.

antiguos y la concepción del hombre santo. Desde la época de los retratos de Galieno, el cuerpo, dice Plotino, sólo se convierte en hermoso cuando está iluminado por el alma³⁵. La *cháris* humana, la gracia, es un reflejo del alma santa y del poder divino que reside en ella. Las fuentes nos describen cómo Proclo entraba casi en un éxtasis divino y cómo su rostro participaba directamente en la iluminación divina de las almas, y también Plotino se iluminaba por el espíritu al hablar, incluso el rostro de San Agustín después de su conversión se transfiguró en una manera similar. La concentración de la expresión espiritual en los retratos de finales de la Antigüedad está en estrecha relación con estas descripciones.

El corpus platónico y su reinterpretación en el neoplatonismo fueron asimilados en las obras de Pseudo-Dionisio, que supuso el principal nexo de unión entre la filosofía antigua y la medieval³⁶. La obra de Dionisio es la cristalización del pensamiento de Platón adaptado a la época: la luz es el bien –siguiendo el modelo hipostático de Plotino–, es la medida del ser y del tiempo. Tomó de Plotino el concepto de una belleza que es propiedad de lo absoluto, fundiendo belleza y bondad en una belleza “supraexistencial”. Asimismo, tomó el concepto plotiniano de emanación para afirmar que la belleza terrestre emana de la divina. Dionisio formuló el concepto de belleza como “armonía y luz” (*consonantia* et *claritas* en latín), que ejerció una enorme influencia en el concepto cristiano de belleza, así como en la

³⁵ Hay en la literatura de la Antigüedad tardía ciertos pasajes que nos indican una cierta confusión entre los cultos solares y el cristiano. En la *Historia Augusta* (8, 1-5) se documenta cómo los obispos alejandrinos eran reclamados por adoradores de Serapis y por cristianos; León Magno (*Serm.* 27) lamenta que se confunda la figura de Cristo con la de Sol, llegándose a pensar que incluso la luz de esta estrella era la propia de Cristo. Por esa razón no resulta en absoluto extraño que Amerise defienda que en el *De Laudibus* y en la *Vita Constantini* de Eusebio de Cesarea haya un proyecto de cristianización del culto solar. Cf. AMERISE, M. Monotheism and the monarchy. The Christian emperor and the cult of the Sun in Eusebius of Cesarea. *JbAC*, n. 50, 2007, p. 72-84.

³⁶ La relación entre el neoplatonismo y el cristianismo surge de un nuevo entorno cultural, especialmente visible en el aumento de las representaciones iconográficas del *Sol Invictus*. La adoración del Sol era indígena a los romanos, que tenían un santuario dedicado al *Sol Indiges* en el Quirinal, que había sido establecido por Tacio, rey de los Sabinos, los primeros habitantes de la colina, después de la violación de las Sabinas (Quintiliano, *Institutio Oratoria*, I.7.12; Varrón, *De lingua latina*, V.10). Y había un templo al Sol (así como a la Luna) en el Circo Máximo, donde las carreras de carros se llevaron a cabo bajo los auspicios de estas deidades (Tácito, *Anales*, XV.74, Tertuliano, *De Spectaculis*, VIII.1).

representación artística³⁷. El retrato de Eutropio que se muestra a continuación confirma todo lo expuesto hasta el momento (Fig. 4)³⁸. En este retrato la cabeza es alargada, delgada y sorprendentemente moderna en su estilo, las fuertes cejas combinan con la boca pequeña para darle verdadera intensidad.



Fig. 4. *Busto de Eutropio*. Éfeso. Segunda mitad del siglo V. Kunsthistorisches Museum, Vienna, inv. I 880.

La relación entre el cristianismo y el neoplatonismo es uno de los capítulos más curiosos e interesantes de la historia de la religión. Neoplatonismo y cristianismo coinciden en predicar el desapego del mundo, el método de la “interioridad” -*introrsum ascendere*- y de la comunión con Dios, como el bien supremo. “Ellos tienen”, dice Vacherot, “la misma metafísica, el idealismo, y la misma actitud hacia la vida, una sobria mística”. Y, sin embargo, hay diferencias importantes. Entendiendo los planteamientos desarrollados por Plotino, podremos comprender mejor ese cambio de mentalidad que se refleja en esa nueva forma de representación³⁹. Vemos que la particularidad del arte medieval no se explica por la inexperiencia de sus artistas o de un retroceso en el proceso evolutivo del arte. Esta forma de representación, de la cual André Grabar nos hizo una gran ilustración, se deriva de toda

³⁷ Constituye uno de los elementos principales de la concepción griega de lo bello y resulta ser una de las fuentes fundamentales de la creación artística medieval. Un tema importante en la poesía y en la literatura griega es la exultación de la luz que rodea al hombre. DE BRUYNE, E. *Estudios de estética medieval*. 3 vols. Madrid, 1958, vol. III, p. 16.

³⁸ INAN, J.; ROSENBAUM, E. *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*. Oxford, 1966, p. 151-153.

³⁹ INGE, W. The Permanent Influence of Neoplatonism upon Christianity. *The American Journal of Theology*, v. 4, n. 2, 1900, p. 328-344.

una construcción intelectual en la cual surgen nuevas necesidades que son reflejadas y crean respuestas, en el arte, por medio de nuevas formulaciones estéticas. Entender a Plotino es entender el arte medieval.

[Recebido em janeiro/2016; Aceito em abril de 2016]

BIBLIOGRAFÍA

- ALFÖLDI, G. *Die Vorherrschaft der Pannonier und die Reaktion des Hellenentums unter Gallienus*. Mainz, 1930.
- AMERISE, M. Monotheism and the monarchy. The Christian emperor and the cult of the Sun in Eusebius of Cesarea. *JbAC*, n. 50, 2007, p. 72-84.
- ARMSTRONG, H. *The Intelligible Universe in the Philosophy of Plotinus*. Cambridge, 1940.
- BARNES, T. *Constantine and Eusebius*. Cambridge, 1981.
- BAYNES, N. Constanine the Great and the Christian Church. *Proceedings of the Bristsb Academy*, 15, 1929, p. 341-442.
- BERGMANN, M. *Studien zum römische Portrait des 3 Jabrbunderts n. Chr.* Vol. 3. Bonn, 1977.
- BOVINI, G. Gallieno: la sua iconografia e i riflessi in essa delle vicende storiche e culturali del tempo. *Atti della Reale Accademia d'Italia, Memorie, Ser. VII-II*, fasc. 2, 1941, p. 115-163.
- _____. Osservazioni sulla ritrattistica romana da Treboniano Gallo a Probo. *MonAnt*, n. 39, 1943, col. 240, fig. 46.
- BREHIER, E. *La philosophie de Plotin*. París, 1928.
- BRENNAN, R. The Philosophy of Beauty in the Enneads of Plotinus. *The new scholasticism*, XIV, 1940, p. 1-32.
- CAMERON, A. Constantinus Christianus. *JRS*, n. 73, 1983, p. 184-90.
- CLASSEN, C. Licht und Dunkel in der griechischen Philosophie. *Studium Geneérale*, n. 18, 1965, p. 97-116.
- COCHEZ, J. L'esthétique de Plotin. *Revue Néoescl. de Phil.*, n. 20, 1913, p. 294-338.
- DAGRON, G. *Naissance d'une capitale: Constantinople et ses institutions de 330 à 451*. París, 1974.
- DE BRUYNE, E. *Estudios de estética medieval*. 3 vols. Madrid, 1958.
- DELBRUECK, R. *Spätantike Kaiserporträts*. Berlín, 1933.
- DI PETRELLA, F. *Il problema dell'Arte e della Bellezza in Plotino*. Florencia, 1956.
- DUSENBERY, E. Sources and Development of Style in Portraits of Gallienus. *Marsyas*, n. 4, 1948, p. 1-18.
- FELLETTI-MAJ, B. *Iconografia romana imperiale*. Roma, 1958.
- FERRI, S. Plotino e l'Arte del III secolo. *La Critica d'Arte*, n. 1, 1935, p. 166-171.

- FERWERDA, R. *La signification des images et des métabhores dans le pensée de Plotin*. Groningen, 1965.
- FIASCHETTI, A. *La conversione: Da Roma pagana a Roma cristiana*. Roma, 1999.
- FINBERG, H. The Filiation of Aesthetic Ideas in the Neoplatonic School. *The Classical Quarterly*, n. 20, 1926, p. 148-151.
- FITTSCHEN, K.; ZANKER, P. *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III*. Mainz, 1983.
- GIULIANO, A. Augustus-Constantinus. *Bollettino d'Arte*, n. 69, Milán, 1991.
- GRABAR, A. Plotin et les origines de l'esthétique medievale. *Cahiers Archéologiques de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, n. 1, 1945.
- HIRMER, A. *Roman Coins*. Londres, 1978.
- IGLESIAS GARCIA, S. Sol/Helios en los panegíricos latinos constantinos. *Antesteria*, 1, 2012, p. 391-400.
- INAN, J.; ROSENBAUM, E. *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor*. Oxford, 1966.
- INGE, W. The Permanent Influence of Neoplatonism upon Christianity. *The American Journal of Theology*, v. 4, n. 2, 1900, p. 328-344.
- KEYSER, E. La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin. *Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie*, 4e série, fascicule 7, 1955.
- KLEINER, D. *Roman Sculpture*. Yale, 1994.
- KRAKOWSKI, E. *Une Philosophie de l'Amour et de la Beauté. L'esthétique de Plotin et son influence*. Paris, 1929.
- L'ORANGE, H. *Studien zur Geschichte des spantantiken Portrats*. Oslo, 1933.
- _____. The Portrait of Plotin. *Cahiers Archéologiques de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, n. 5, 1951, p. 15-30.
- _____. The Antique Origins of Medieval Portraiture. *Likeness and Icon: Selected Studies in Classical and Early Mediaeval Art*. Odense, 1973, p. 23-344.
- MATHEW, G. The Character of the Gallienic Renaissance. *JRS*, 33, 1943, p. 65-70.
- MICHELIS, P.A. Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 11, n.1, 1952, p. 21-45.
- PIÑERO MORAL, R. *La estética de Plotino, contemplación y conversión por la belleza*. Salamanca, 1995.
- PREGER, T. Konstantinos-Helios. *Hermes*, 36, 1901, p. 457-469.
- PUIGARNAU, A. *Estética neoplatónica. La representación pictórica de la luz en la Antigüedad*. Barcelona, 1995.
- _____. Plotino, filósofo y teólogo de la luz. Antecedentes a una teología medieval de la imagen. *Ars Brevis*, 4, 1998, p. 223-246.
- REES, R. Images and Image: A Re-Examination of Tetrarchic Iconography. *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 40, n. 2, 1993, p. 181-200.
- ROSENBAUM, M. *Galliena Augusta*. Tübingen, 1950.

- SCHWEITZER, B. Altrömische Traditionselemente in der Bildniskunst des Dritten nachchristlichen Jahrhunderts. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 5, 1954, p. 173-190.
- SMITH, R. The Public Image of Licinius I: Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the early fourth Century. *JRS*, 87, 1997, p. 170-202.
- VERMUELE, C. *Greek Sculpture and Roman Taste: The Purpose and Setting of Graeco-Roman Art in Italy and the Greek Imperial East*. Michigan, 1977.
- WALTZEL, C. Plotins Begriff der aesthetischen Form. *Neue jahrbücher für das klassische Altertum*, 37, 1922, p. 1-57.
- WOOD, S. Subject and Artist: Studies in Roman Portraiture of the Third Century. *AJA*, v. 85, 1, 1981, p. 59-68.
- WRIGHT, D. The True Face of Constantine the Great. *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 493-507.