

RITMO Y ESPACIO EN LA PINTURA BIZANTINA

FEDERICO JOSÉ XAMIST

Universidad de Barcelona, España

Resumen: Durante el siglo XX se lleva a cabo una revalorización de la pintura del medioevo heleno, ignorada durante todo el clasicismo europeo. Ante la constatación de que el espacio representado en la pintura bizantina no reproduce el espacio natural se llega a la conclusión de que las operaciones pictóricas aplicadas por los pintores bizantinos tienen como objeto simbolizar un espacio sobrenatural. En las siguientes líneas intentaremos abrir la problemática del espacio en la pintura bizantina a una interpretación plástica, es decir, intentaremos presentar una lectura de las operaciones pictóricas en cuanto tales siguiendo los planteamientos de Georgos Kordis, profesor de la cátedra *Eikonografía* de la Facultad de Teología de la Universidad de Atenas y destacado pintor griego. Nuestro objetivo es plantear algunas directrices para introducirnos en la problemática pictórica de la representación del espacio en la pintura bizantina.

Palabras clave: Pintura medieval, pintura bizantina, símbolo espacio sobrenatural.

RHYTHM AND SPACE IN BYZANTINE PAINTING

Abstract: During the twentieth century is carried out a revaluation of the Hellenic medieval painting, ignored during the European classicism. Given the finding that the space represented in Byzantine painting does not reproduce the natural space leads to the conclusion that painting operations implemented by the Byzantine painters are intended to symbolize a supernatural space. The following lines try to open the question of space in painting plastic Byzantine interpretation, ie to try to present a reading of the painting operations as such, following the approach of Georgos Kordis, chair professor of the Faculty Eikonografía Theology of the University of Athens and prominent Greek painter. Our goal is to propose some guidelines for introducing us to the problem of pictorial representation of space in the Byzantine painting.

Key words: Medieval painting byzantine painting symbol supernatural space.

Recibido: 16.11.2010 – **Aceptado:** 19.01.2011

Correspondencia: FEDERICO XAMIST - xamist@gmail.com. Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universidad de Barcelona). Magister de la Universidad de Atenas. Dirección postal: Zan Moreas 12-14, 117 41 Atenas, Grecia. <http://xamist.blogspot.com>

1. Espacio natural y espacio pictórico. El problema de la perspectiva

En el Renacimiento se termina de definir lo que hoy en día entendemos como representación “naturalista” del espacio en la pintura, que consiste en una reproducción del espacio tridimensional en la superficie bidimensional del cuadro y cuyo artificio viene dado por la perspectiva lineal, es decir, la ubicación de un punto de fuga dentro del cuadro que corresponde al punto de vista del espectador en la línea del horizonte, y de donde se proyectan todas las líneas que determinan la ubicación de las formas en este nuevo espacio pictórico; con esta intervención se busca conseguir una representación del espacio “real”. En la pintura de la Antigüedad ya se puede observar el empleo de una proyección perspectiva, pero no de manera tan determinante como en el Renacimiento, donde se produce una clara diferenciación entre el espacio del espectador y el espacio ficticio de la pintura. Del mismo modo que en la pintura de la Antigüedad, en Bizancio, si bien existe una tendencia perspectiva, o sea, una proyección de los objetos en la superficie pictórica, no sigue las reglas científicas del Renacimiento y no persigue la creación de un espacio separado del espacio del espectador¹.

En el cuadro de Piero della Francesca *La città ideale* (im. 1) podemos ver con claridad cómo funciona la ilusión del espacio tridimensional en una superficie bidimensional, resultado del cual es la aparición de un fondo pictórico que en relación a la superficie del cuadro produce la sensación de profundidad. Si comparamos este cuadro con una pintura mural de Pompeya (im. 2) y una pintura mural bizantina (im. 3), podemos apreciar la diferencia que existe entre la pintura renacentista de della Francesca y estas dos últimas representaciones, y en ellas podemos observar que, a diferencia del ejemplo del Renacimiento, no se activa de manera determinante ningún fondo pictórico; en cualquier caso,

¹ En su análisis de las transformaciones que se dan entre la pintura de la Antigüedad y la pintura bizantina, Georgos Kordis plantea la contraposición entre el carácter “naturalista” de la pintura del primer periodo y el carácter no naturalista de la pintura bizantina. Así pues, la pintura de la Antigüedad, a primera vista, sería más próxima a la pintura del Renacimiento. En cualquier caso, lo que queremos subrayar es que el naturalismo de la pintura de la Antigüedad no es el criterio más determinante, como en el caso del Renacimiento, donde todas las operaciones plásticas se supeditan a este objetivo, sino, como veremos más adelante, el ritmo. El ritmo como principio plástico es lo que relaciona la pintura bizantina con la pintura de la Antigüedad (vid. G. Kordis, *Ierotypos*, Armos, Atenas, 2002, pp. 229-257).

como podemos constatar, donde se da con más claridad la neutralización del fondo pictórico es en el ejemplo de pintura bizantina.

La perspectiva renacentista fue denominada “construcción correcta”, en el sentido de que representa de manera científica la realidad. De aquí, por consiguiente, surge la pregunta por la representación “a-real” del espacio en la pintura bizantina y a qué puede responder. Durante todo el clasicismo occidental (desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX) se consideró que la pintura bizantina ignoraba el problema de la perspectiva, y sólo a partir del siglo XX se abrió un campo teórico que plantea que la representación bizantina del espacio no desconoce el problema de la perspectiva, sino que responde a otros requerimientos; esta aproximación teórica, que se desarrolla a partir de las experiencias de las vanguardias artísticas, intenta encontrar la razón de estas intervenciones plásticas que se dan en la pintura bizantina.

El matemático y teólogo ruso Pavel Florenski intentó demostrar a principios del siglo XX que la perspectiva lineal del Renacimiento no se corresponde con la percepción que tiene el hombre del espacio. Entre otras observaciones, el escritor ruso apunta que el hombre ve la realidad en movimiento y no de manera pasiva, como lo haría una máquina fotográfica que permanece inmóvil. A través de sus investigaciones, Florenski llega a la conclusión de que la perspectiva lineal no es más que una manera, entre otras, para llevar a cabo la representación del espacio natural en una superficie de dos dimensiones². De aquí la diferencia entre espacio “natural” y “pictórico”, dado que el último se rige por leyes plásticas y no físicas. Por su parte, enfatiza Florenski, la pintura bizantina busca plasmar una realidad dinámica, en movimiento, razón por la cual desarrolla otro tipo de “perspectiva” donde no existe un único punto de fuga.

En el marco de la terminología de la historia del arte que se desarrolla en Europa occidental durante el siglo XX se plantea que la pintura bizantina intenta representar un mundo trascendente y simbólico³, que no se rige por las leyes de lo real, empresa que nos conduce a una deformación del mundo visible, y de donde se explicarían las diferencias con la pintura naturalista del Renacimiento. Así pues, según este punto de vista, la ausencia de fondo en la pintura bizantina persigue *ubicar las formas sagradas en un mundo de luz, sin tiempo y sin espacio*,

² Vid. P. FLORENSKI, *La perspectiva invertida*, Siruela, Madrid 2005.

³ PANSELINO, N.: “O choros sti byzantini techni”. *Byzantini zografiki. I byzantini koinokia kai oi eikones tis*, pp. 255-265, Kastanioti, Atenas 2000, p. 256.

y plasmar, de la manera más ideal, el carácter trascendental del arte bizantino⁴. El investigador francés André Grabar es uno de los que introdujo esta opinión al relacionar la supuesta tendencia simbólica de la pintura bizantina con la filosofía de Plotino, en la cual la imagen constituye un espejo del mundo espiritual de la Mente (*Noús*), es decir, de la misma divinidad⁵. En cuanto a la antes referida suspensión del fondo pictórico –característica del espacio pictórico bizantino–, Plotino declara que la materia (*hyle*) es oscura y lejana, mientras que el *Lógos* es luminoso y cercano, y de esta manera se explicaría la ausencia de fondo en la pintura bizantina, la cual intenta superar la materia para presentar una realidad espiritual⁶.

Sin embargo, en relación al carácter no realista de la representación bizantina del espacio, la investigadora Anka Stojaković plantea una tesis a partir de la cual se podría plantear lo contrario, o sea, una tendencia más bien realista en la representación del espacio en la pintura bizantina: en virtud de datos arqueológicos y de los testimonios que encontramos en las “*ekfraseis*” (descripciones literarias de obras de arte), plantea que en un tema concreto de la iconografía bizantina, *la sanación del paralítico*, el modelo del edificio de los baños –donde tiene lugar la escena– es el edificio real, sólo que cada artista lo recompone de diferentes maneras⁷.

La dilucidación del carácter simbólico o no del arte bizantino, en cualquier caso, no es el objetivo de nuestra breve presentación, a saber, relacionar la plasmación estereométrica de los objetos en la pintura bizantina con la búsqueda de producir ritmo sobre la superficie pictórica, recurso que encontramos ya en el arte de la Grecia antigüa, y que los artistas bizantinos emplean para proyectar las formas hacia el espacio del espectador: la pintura bizantina no utiliza la perspectiva para producir una ilusión del espacio real en la superficie pictórica sino como recurso plástico para situar las formas pictóricas en el espacio del espectador⁸.

⁴ GRABAR, A.: “Plotin et les origines de l’esthétique médiévale”. *L’art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, pp. 15-29, Collège de France, Paris 1968, p. 16. La traducción es nuestra.

⁵ *Ibid.*

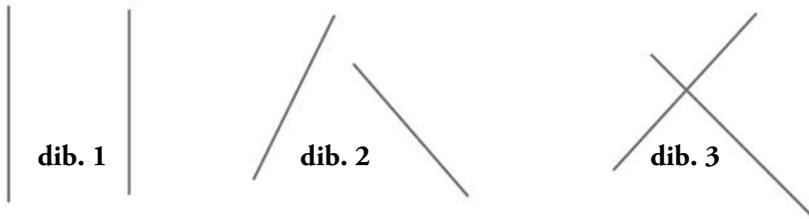
⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ Vid. STOJAKOVIĆ, A.: “Une contribution a l’iconographie de l’architecture peinte dans la peinture médiévale serbe” (*Actes du XIIe Congrès International d’Études Byzantines*, Tome III, pp. 353-362).

⁸ La tesis sobre el carácter no simbólico sino plástico de las intervenciones que observamos en la pintura bizantina, que se podría resumir en lo que su autor (el pintor y teólogo griego

2. El ritmo como principio organizador y la “perspectiva relacional”

La palabra “ritmo” proviene del verbo griego «ρέω» (**srew-*), el cual declara que algo se mueve libremente, como sucede, por ejemplo, con un río. Sin embargo, G. Babiniotis en el diccionario de lengua griega moderna apunta que desde los filósofos presocráticos hasta Aristóteles se atestigua que la palabra “ritmo” indica tanto la noción de “movimiento” como la noción de “forma”, es decir, de “estabilidad”. A continuación intentaremos describir cómo se da el fenómeno del ritmo en un espacio bidimensional y cómo en la pintura bizantina llega a regir la concepción del espacio pictórico⁹.



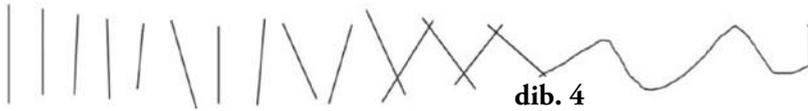
En el primer dibujo de esta secuencia vemos dos elementos que se encuentran en el mismo plano, uno al lado del otro, pero no se relacionan entre sí; en el segundo dibujo, si bien se relacionan –uno se encuentra *hacia* el otro y viceversa– no existe equilibrio entre ellos y el movimiento del uno hacia el otro no se estabiliza, en alguna medida se pierde dentro del plano; en el tercer dibujo hay movimiento pero a la vez existe equilibrio entre los dos elementos –el uno sostiene al otro–, es decir, existe un “equilibrio dinámico” entre ellos¹⁰. Si

Georgos Kordis) llama “la razón estética”, plantea que todas las operaciones pictóricas que se pueden observar en la pintura bizantina tienen como objeto situar los hechos y personas representadas en el aquí y ahora del espectador, llevar a cabo su “presentación” (*parantopoiisi*). Él mismo plantea en sus estudios que la interpretación simbólica de la pintura bizantina fue introducida a principios del siglo XX por investigadores rusos fuertemente influenciados por el idealismo alemán, y que tal lectura no se encuentra en ninguna fuente bizantina, como tampoco referencia alguna a Plotino. Respecto a las fuentes bizantinas sobre estética vid. Kordis, G.: *Ierotypos*, Armos, Atenas 2002. Para un estudio más específico sobre el concepto de *mimesis* en las fuentes bizantinas y el carácter no imitativo de este concepto tanto en Bizancio como en el arte griego antiguo vid. Stoufi-Panselinou, I.: “Oi peri technis kai kallous antilipseis tou Megalou Basiliou kai i aisthiti tis byzantinis zografikis”, *Epistimoniki Epetiris tis Theologikis Scholis tou Panepistimiou Athinon*, vol. 37, Atenas, 2003, pp. 539-569.

9 El planteamiento que sigue ha sido presentado por el profesor Georgos Kordis en sus seminarios del master sobre pintura bizantina.

10 KORDIS, G.: *En rythmo*, Armos, Atenas, 2000, p. 82.

repetimos esta operación obtenemos como resultado, diríamos, una representación bidimensional del principio del ritmo, una forma en movimiento (dib. 4).



En un primer estadio de las artes plásticas podríamos reconocer este principio del ritmo en el elemento decorativo denominado greca, presente en la producción artística de muchas civilizaciones del mundo (im. 4). Photis Kontoglou, artista griego de principios del siglo XX que estudió concienzudamente los principios estéticos del arte bizantino para aplicarlos a su propia producción, apunta que “el punto más alto al que ha llegado el hombre en el campo de la creación artística es la decoración, el ritmo, no la imitación, la simple imitación”. Sus impresiones de los fenómenos las puso bajo leyes humanas, psíquicas¹¹. Se podría añadir a la aguda observación de Kontoglou que el ritmo viene a ser como la manera más funcional de representar una forma, dado que los sentidos siguen aquello que se mueve.

Pero tendremos que esperar hasta el siglo V a. C. para encontrar en pleno desarrollo la aplicación del ritmo como principio plástico: el arte griego de la Antigüedad traslada una aplicación que en principio pertenece al ámbito de la decoración al campo de la representación de formas naturales. Si comparamos un *kouros* de época arcaica (im. 5) con el Discóbolo de Mirón (im. 6), podemos apreciar en qué consiste la aplicación del ritmo en la representación de la figura humana: en el primer caso observamos que las partes del todo no se relacionan entre sí o, más bien, se relacionan de una manera pasiva, se encuentran el uno al lado del otro pero no dialogan; por el contrario, en el caso del Discóbolo, dado que el objetivo es representar una figura en movimiento, cada parte constituye una continuación de la otra, están relacionadas, de manera que si se separa una parte de la otra y se rompe el diálogo desaparecen ambas, dado que su relación es la razón misma de su existencia.

Este principio del ritmo, el cual podríamos sintetizar en la organización cruzada de las partes de una forma (dib. 3), los pintores bizantinos lo adoptan

¹¹ KONTOGLOU, Ph.: *Gia na paroume mia idea peri zografiki*, Armos, Atenas, 2006, p. 87. La traducción es nuestra.

del arte griego, pero lo aplican a su producción artística como una manera de relacionar las formas representadas con el espectador. Así pues, en cada pintura bizantina podemos constatar que en las figuras humanas la mirada y el movimiento de la cabeza se encuentran organizados de manera cruzada (im. 7). Con esta sencilla intervención se consigue el equilibrio dinámico pero a la vez la mirada de la figura representada se encuentra constantemente dirigida al espectador. También es importante señalar que en la pintura bizantina rara vez se encuentran rostros de perfil o totalmente frontales, dado que en el primer caso no se dirige al espectador y en el segundo se encuentra en una postura estática; los rostros y cuerpos en pintura bizantina siempre se encuentran “girando” hacia el espectador, cuyo efecto es acentuado por la relación cruzada entre el movimiento de la cabeza y la mirada. Si continuamos el análisis, se puede apreciar la organización cruzada y el movimiento que de ella resulta en cada parte del todo, incluso en figuras estáticas; de esta manera, como podemos ver ya en el caso del Discóbolo, se aprovecha desde la anatomía del cuerpo hasta los pliegues de la vestimenta para dar un tratamiento dinámico a la figura humana (im. 8)¹².

Ahora bien, ¿qué sucede con el “espacio” de la imagen a partir de estas intervenciones? Para ser exactos, tendríamos que decir que en la pintura bizantina no existe otro espacio más que el espacio del espectador¹³, dado que a partir de la organización cruzada de cada parte se producen diversos “conos ópticos” que se abren delante de la imagen, como si cada elemento tratara de situarse en un lugar concreto del espacio del espectador¹⁴. En la imagen 9 podemos observar cómo los cerros representados en realidad no se relacionan con ningún fondo pictórico (que en las pinturas murales siempre es un azul neutro), sino que se mueven –se proyectan– hacia el espacio del espectador, poniendo en movimiento todo lo que se encuentra a su paso; asimismo, cada parte de la representación

¹² La luz también se somete a este tratamiento dinámico y, en lugar de “entrar” desde una fuente exterior como sucede en la pintura naturalista del Renacimiento, la luz “sale” del cuadro en dirección opuesta al movimiento, acentuando el orden cruzado que produce ritmo.

¹³ Esta opinión respecto a que el espacio de la icona es el espacio del espectador no es nueva. El investigador austriaco Otto Demus sostiene que el espacio de la icona es el templo. También presenta interés la opinión de la estadounidense Liz James que considera el templo bizantino como una “instalación” en la cual el creyente participa, y donde la pintura juega un rol importantísimo en la presentación del Reino de los Cielos (vid. James, L.: “Senses and Sensibility in Byzantium”, *Art History*, vol. 27, n. 4, September 2004, pp. 522-537).

¹⁴ KORDIS, *op. cit.*, p. 82.

—desde la mirada de las figuras humanas hasta los pliegues de la vestimenta— se encuentra direccionada hacia el espacio que habitamos¹⁵.

En el intento de generar ritmo en la superficie pictórica, es decir, comunicación con el espectador, se inscriben los dos tipos de “perspectiva” que encontramos en la pintura bizantina: la perspectiva “invertida” (los objetos se agrandan a medida que se alejan ubicando el “punto de fuga” fuera de la superficie pictórica) (im. 10) y la perspectiva de “altura” (los puntos más lejanos de un objeto se ubican más arriba pero en un mismo plano, dando la sensación de que los objetos “caen” hacia fuera de la superficie pictórica) (im. 11)¹⁶.

Sin embargo, como concluye Kordis en sus estudios, los términos de “perspectiva invertida” y “perspectiva en altura”¹⁷ son insuficientes y producen confusión a la hora de comprender el sentido de las intervenciones que hemos analizado, sobre todo porque tienen como punto de referencia la perspectiva lineal del Renacimiento, la cual busca crear una ilusión del espacio físico. Por el contrario, partiendo del equilibrio dinámico que encontramos en el arte griego de la antigüedad, los artistas bizantinos en lugar de activar un fondo pictórico dirigen todas y cada una de las fuerzas que se despliegan en la superficie bidimensional del “cuadro” hacia el espectador¹⁸, de manera que cada elemento de la imagen nunca se convierte en *ob-jeto*, sino en una presencia real del espacio del espectador. Esta continua referencia al espectador da lugar a un sistema perspectivo “relacional”, como lo denomina Kordis, el cual no tiene como objetivo crear una ilusión del espacio físico sino generar relaciones entre cada elemento de la imagen y, sobre todo, busca generar una relación dinámica y efectiva de la misma imagen con el espectador.

¹⁵ Dos son las intervenciones que contribuyen a relacionar las formas de la icona con el espectador: la suspensión del fondo pictórico y la proyección de las formas hacia el “exterior” de la superficie pictórica, gracias a la organización cruzada de cada elemento de la composición. Kordis observa que en el arte de la Grecia antigua este tratamiento rítmico de las formas se emplea sólo para plasmación del movimiento, mientras que en la pintura bizantina se aprovecha para poner en relación la icona con el espectador (Kordis, *op. cit.*, 82).

¹⁶ En la época “paleología” de la pintura bizantina (s. XIV, imagen 10) se observa un desarrollo en la plasmación estereométrica de la arquitectura que, a primera vista, podría conducir al reconocimiento de una tendencia naturalista en dicha época. Sin embargo, como señala T. Valens, si bien las obras de esta época dan la impresión de dicha tendencia, en el fondo se trata de operaciones que siguen la misma comprensión bizantina del espacio pictórico y que se rigen por las mismas leyes perspectivas (vid. Velmans, T.: “Le rôle du décor architectural et la représentation de l’espace dans la peinture des Paléologues”. *Cahiers Archéologiques XIV*, 1964, pp. 183-216.).

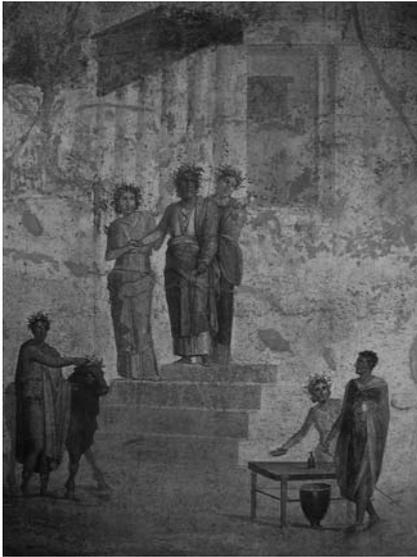
¹⁷ También se emplea el término de “perspectiva ética”, que busca explicar la diferencia de escala entre figuras de una misma representación que denotan más o menos importancia.

¹⁸ KORDIS, *op. cit.*, p. 82.

Imágenes



1. Piero della Francesca, *La città ideale*, s. XV.



2. Pompeya, *Casa di Giasone*, s. I d.C.



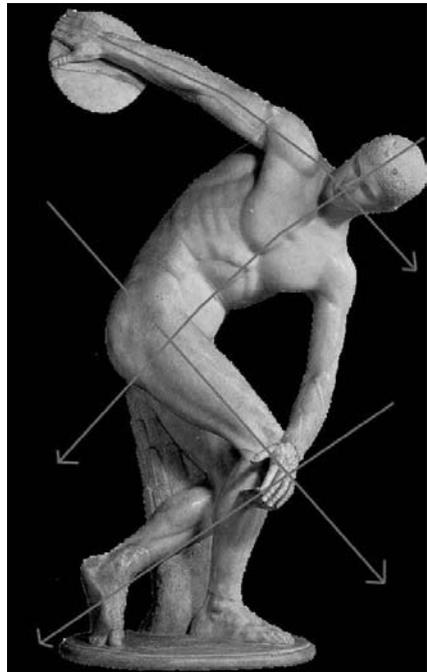
3. Manuel Panselinos, *I Apanti*, s. XIV.



4. Pirámides de *Mitla*, Oaxaca, México.



5. *Kouros*, Época Arcaica.



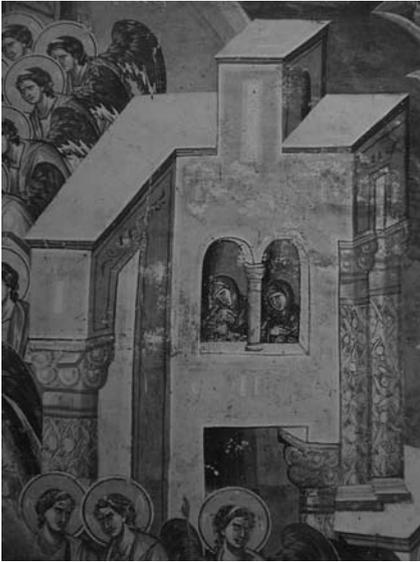
6. *Discóbolo*, Época Clásica.



7 y 8. Manuel Panselinos, *o Christos Enthronos*, Protato, A. Oros, s. XIV.



9. Manuel Panselinos, *I Anastasi*, Protato, A. Oros, s. XV.



10. *La dormición de la Virgen* (detalle).



11. *La samaritana* (detalle), S. Nicolás Orphanos, Tesalónica s. XIV. S. Clemente, Achrida, s. XIV.

Referencias bibliográficas

- FLORENSKI, P. (2005). *La perspectiva invertida*. Madrid: Editorial Siruela.
- GRABAR, A. (1968). «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale». *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, pp. 15-29. Paris: Collège de France.
- KONTOGLOU, Ph. (2006). *Gia na paroume mia idea peri zografiki*. Atenas: Editorial Armos.
- KORDIS, G. (2000). *En rythmo*. Atenas: Editorial Armos.
- KORDIS, G. (2002). *Ierotypos*, Armos, Atenas.
- PANSELINOY, N. (2000). "O choros sti byzantini techní". *Byzantini zografiki. I byzantini koinokia kai oi eikones tis*, pp. 255-265. Atenas: Ediciones Kastanioti.
- STOJAKOVIĆ, A. "Une contribution a l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe". *Actes du XIIIe Congrès International d'Études Byzantines*, Tome III, pp. 353-362.
- STOUFI-PANSELINOY, I. (2003). "Oi peri technis kai kallous antilipseis tou Megalou Basiliou kai i aisthitiki tis byzantinis zografikis", *Epistimoniki Epetiris tis Theologikis Scholis tou Panepistimiou Athinon*, vol. 37. Atenas: Universidad de Atenas. pp. 539-569.
- VELMANS, T. (1964). «Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues». *Cahiers Archéologiques XIV*, pp. 183-216.