

Julianus Argentarius en el panorama artístico del siglo VI en Ravenna

Rómulo Trebbi del Trevigiano

Profesor de la Universidad Católica de Valparaíso y de la Universidad de Chile, en Santiago.

Corría el año del Señor 540, cuando Belisario¹, estratega y general en jefe de las tropas de Justiniano, afirmaba su victoria sobre los godos devolviendo a la ciudad de Ravenna su papel de urbe representante del Imperio Romano en Occidente.

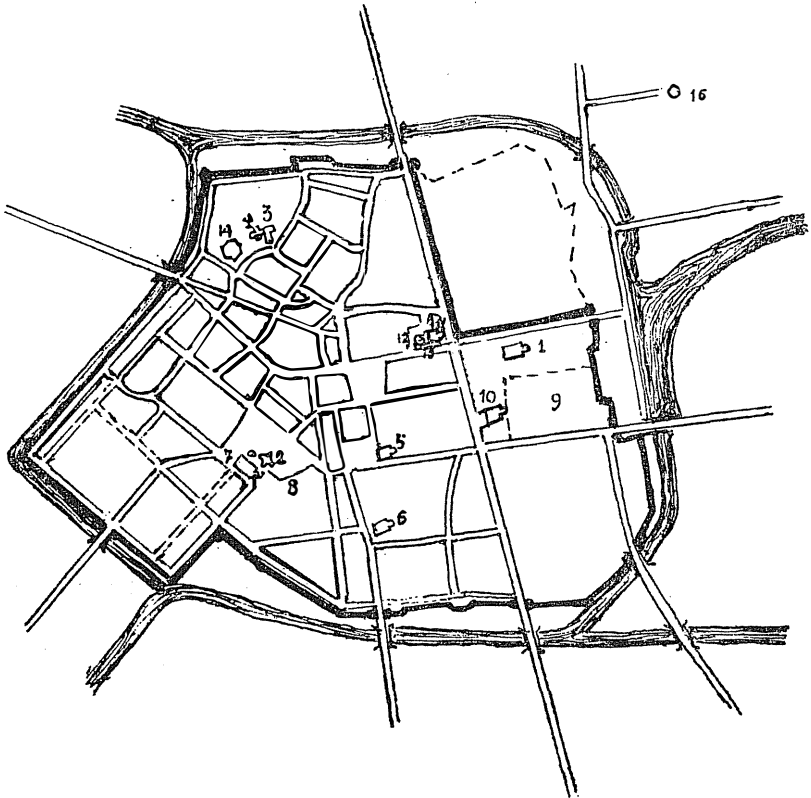
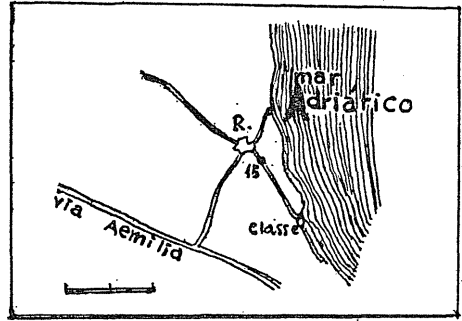
Desde el año 409, fecha en la que Honorio había transferido la sede del Imperio de Milán a Ravenna, este antiguo "castrum augusteo" se había convertido en una esplendorosa "civitas" por obra especialmente de la princesa imperial Gala Placidia, hija de Teodosio el Grande, hermana de Honorio. Pero este desarrollo urbano había sido continuado por el empuje emulador de un gran bárbaro civilizado, el godo Teodorico, de la estirpe de los Amalos, Rey de Italia². Fue justamente Teodorico a escogerla como capital de su reino. En el siglo V la ciudad estaba en pleno auge constructivo, artístico y económico; había rebasado los antiguos límites augusteos ampliándose rápidamente hacia el norte y el este, alcanzando aquel brazo del río que corría hacia el mar. Palacios, como el de los Laureles, edificios públicos, religiosos y nuevas residencias civiles entremezclados a jardines estructuraban el nuevo complejo urbano. Si pensamos que alrededor había un cinturón de ciénagas y pantanos, siempre más nos impresionará el "milagro Ravenna" que destacaba como un fértil oasis en este ambiente natural. Solamente Milán y Constantinopla denunciaban por ese entonces un mismo ardor constructivo. Sobre toda otra construcción destacaba la Residencia Real que, ocupando parte del Palatium Laureto, ya morada de Valentiniano III, se ampliaba en una

¹Robert Graves, *Count Belisarius, Cassel Co. Lt.*, London 1947 (3ª ed.).

²Para la figura de Teodorico y sus obras en la ciudad cf. *Variarum Libri* de Cassiodorus, el Anonymus Valesi; Thomas Hodgkin, *Theodoric the Goth*; Cochloeus, *Vita Theodorici*, Estocolmo; Jornandes, *De Rebus Gethicis*, y Gibbon, *Decline and Fall of the Roman Empire*.

RAVENNA

1. S. Juan Evangelista
2. Bautisterio de Neone
3. Sta. Cruz
4. Mausoleo Gala Placidia
5. Sn. Pedro Mayor
6. Sta. Agata
7. Catedral
8. Episcopio
9. Palacio de Teodorico
10. Jesucristo o S. Martín
11. San Teodoro
12. Bautisterio Arriano
13. Casa de Drogone
14. San Vitale
15. S. Apolinar en Classe
16. Mausoleo de Teodorico



sucesión de patios y jardines amenizados con fuentes y pájaros, probablemente a la manera oriental. Los mosaicos de S. Apolinar muestran, en un fulgor de luces y colores, al Palatium rodeado de amplias galerías que podían cerrarse mediante cortinajes.

El 30 de agosto del año 526 muere Teodorico el Amal y es sepultado en aquel mausoleo de robustas formas romano-bárbaras mandado construir, aun en vida, por el mismo Rey Teodorico inmediatamente afuera de la ciudad entre bosquecillos de pinos.

Al lado del poder monárquico, caracterizado por luchas político-religiosas además que por la supremacía, va tomando un carácter propio el poder arzobispal. Uno de los más destacados obispos fue Ecclesius, que ejerció desde 521 hasta 534, justo durante el período del gobierno de Teodorico y de sus sucesores. Quiso Ecclesius seguir la tradición de sus predecesores Neone y Orso de exaltar la Gloria de Dios levantando un templo extraordinario: S. Vitale.

¡Es un curioso período político este siglo VI en Ravenna donde la diplomacia del Imperio debe mantener viva su presencia entre ciudadanos romanos y dirigentes bárbaros! A la muerte de Teodorico gobierna su única hija, Amalasueta, en nombre de Atalarico que tiene sólo ocho años. Las relaciones con el Emperador Justino y, enseguida, con Justiniano se mantienen relativamente cordiales. Desde la vuelta de su viaje a Constantinopla acompañando al Papa Juan I en 525, Ecclesius había mandado proyectar la iglesia dedicada a S. Vitale y, de inmediato, un personero bizantino, Julianus Argentario, había ofrecido la elevada suma de 26.000 solidus de oro³ para su construcción. Que justamente en el peor momento de las luchas religiosas entre arrianos y ortodoxos, mientras el Santo Padre venía aprisionado por no haber logrado convencer al Emperador Justino que concediera la libertad de conciencia a los arrianos, un bizantino seguramente ortodoxo ofreciera a la iglesia una suma tan elevada, para un particular, nos deja la sospecha de la posibilidad de un plan mayor. Plan organizado en Bizancio para una campaña de recuperación de la capital de los ostrogodos, Ravenna. Desde este momento, y por toda la primera mitad del siglo VI, la figura enigmática de Argentarius cobra una importancia extraordinaria en cuanto veinticuatro años después, en 549, volverá a ligar su nombre a otro gran edificio, la basílica de S. Apolinar en Classe.

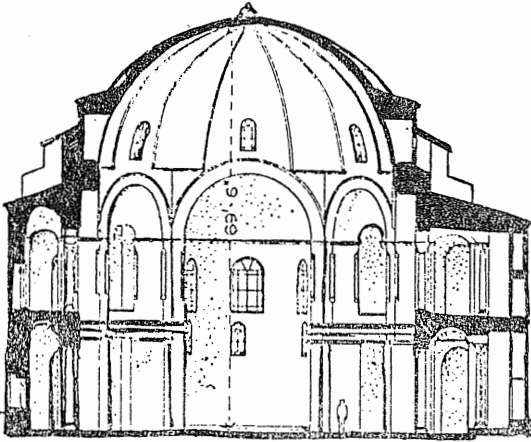
³Giuseppe Bovini, *Chiese di Ravenna*, Is. Geogr. De Agostini, Novara, 1957.

¿Quién fue realmente Julianus Argentario? Algunos autores y especialmente Corrado Ricci⁴ lo identifican con el arquitecto, otros con el administrador de la obra de S. Vitale y de S. Apolinar en Classe. Su nombre, en efecto, podría originarse del oficio de “argentario” “ὁ ἀργυροῦς” que era el “encargado de llevar la bolsa imperial en las procesiones y de entregar al praepositus las sumas que el Basileus distribuía por su mano”⁵, eso es un servidor privado del Imperio. En este caso, la plata seguramente llegaba de Constantinopla y era administrada por Julianus, el Argentario, en Ravenna. La mayoría de los estudiosos hoy en día descartan la posibilidad de identificar su nombre con aquel del arquitecto, en muchos casos ni lo citan o, como hace Mac Donald⁶, anotan que no se conoce el arquitecto. A pesar de todo, el nombre de Julianus Argentario está íntimamente ligado con las obras de arte de mayor importancia ejecutadas en todo el Occidente durante el siglo VI. Por lo tanto lo consideramos como el mecenas y probable director de un gusto que aún inflencias romano-occidentales con otras orientales en un clima de hacer artístico que supera las contingencias políticas, la caducidad de las situaciones, de las personas, los límites de las regiones culturales para afirmar en S. Vitale, en sus sucesivas intervenciones, el valor trascendental y cultural del arte como una de las más importantes caras de la tradición imperial romana. S. Vitale, proyectado en 526, pero comenzado sólo en la época de Amalasuña, alrededor de 530, recibe su máximo impulso gracias al interés directo de los Obispos Ecclesius y, en seguida, Ursinus, siendo consagrado solamente en 547 por Maximianus. Y así, casi contemporáneamente con Sta. Sofía (proyectada en 532) y SS. Sergio y Baco (proyectado en 527), los dos en Constantinopla, surge el extraordinario templo de S. Vitale, “iglesia... que marca un grado más maduro de evolución en el sentido de la tendencia a la inmaterialidad de la forma espacial. El edificio es el más íntimo y avanzado en el sentido sustancial del espacio; en esto ha superado no sólo a Sta. Sofía sino quizás también a todo lo que la arquitectura tardo-antigua haya podido producir en su impulso para vencer la mate-

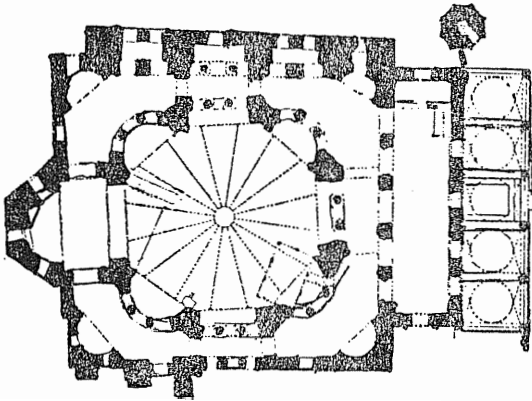
⁴Corrado Ricci, *Ravenna Ist. It. d'Arti Grafiche*, Bergamo, 1921.

⁵Louis Bréhier, *Las Instituciones del Imperio Bizantino*, UTEHA, Tomo 49, México, 1956.

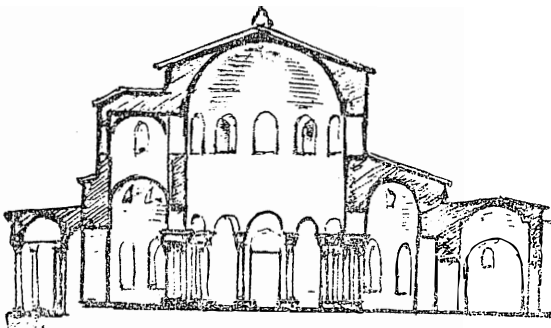
⁶William MacDonald, *Early Christian & Byzantine Architecture*, New York, 1962.



Corte San Sergio y Baco, Constantinopla, a. 527



Planta San Sergio y Baco, Constantinopla



Corte Sta. Constanza, Roma a. 330

rialidad con medios ópticos ilusorios”, hace notar muy acertadamente Zaloziecky⁷.

Frente a una tradición de templos basilicales, el arquitecto de S. Vitale concibe una gran fábrica de planta central nítidamente definida mediante líneas extraordinariamente limpias tanto en planta como en elevación. Dos tambores octogonales de diversa altura que estructuran el espacio central y una nave circular se enlazan mediante la expansión de siete absidiolas de doble altura, mientras que la nave transversal del altar, que ocupa el octavo lado, sale marcadamente hacia el exterior. Todo esto denuncia de inmediato la presencia de una excepcional personalidad de arquitecto. Ahora, nos preguntamos, ¿cuál fue su origen cultural? ¿Oriente u Occidente?

El empleo de un característico ladrillo largo y angosto de color rojo⁸, de la cúpula construida a la manera itálica con anillos de vasos vacíos⁹, además del estilo que demuestra el triunfo de las líneas verticales, constituyen elementos inconfundibles de una tradición occidental y aún más, local. Sin embargo, los críticos se han dividido en su juicio considerándola algunos oriental y otros occidental.

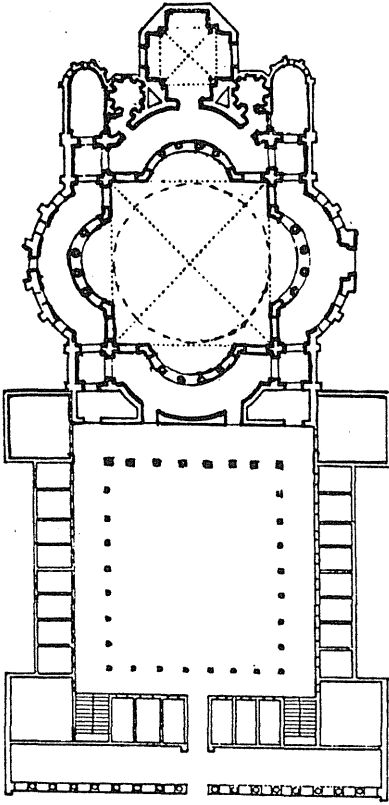
La precisión conceptual de la obra, su riqueza dinámica del espacio me parecen más romanas que griegas o asiáticas. En efecto, en casi todas las obras griego-orientales el muro exterior es un límite definido y por esto generalmente su traza es rectangular y muy gruesa. Gruesa y pesada es la estructura de los SS. Sergio y Baco en Constantinopla y también lo son los inmensos pilares que soportan la cúpula de Sta. Sofía.

En Ravenna la estructura se reduce a lo esencial en un juego de descargas que anticipa el románico. “El antiguo equilibrio de los dos ejes fundamentales de la construcción —el horizontal y el vertical— que en S. Lorenzo aún se mantenía asegurando tranquilidad y calma al espacio, en S. Vitale es decididamente quebrado en favor del eje vertical. La impresión de un espacio quieto y estático es por lo tanto anulada y sustituida por una sensación de viva inquietud espacial que incluye una dinámica

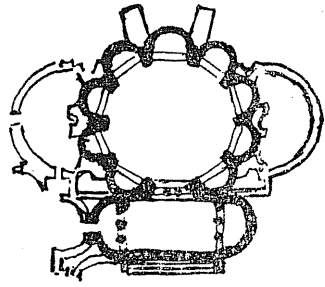
⁷W. R. von Zaloziecky, “Ein Stilgeschichtlicher Vergleich der Sergius Bacchus Kirche in *Konstantinopel* und S. Vitale in Ravenna”, *Studi Bizantini e Neellenici*, VI, 1940.

⁸G. Bovini, *op. cit.*

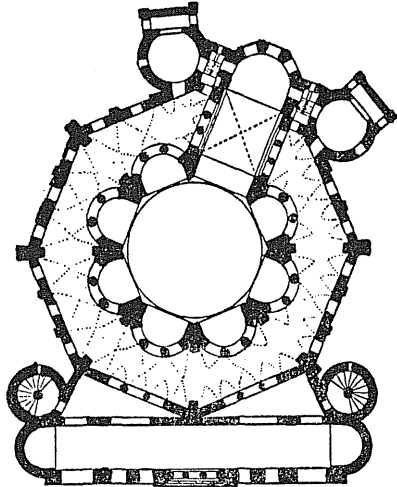
⁹André Grabar, *La edad de oro de Justiniano*, Universo de la Forma, ed. Aguilar, Madrid, 1966.



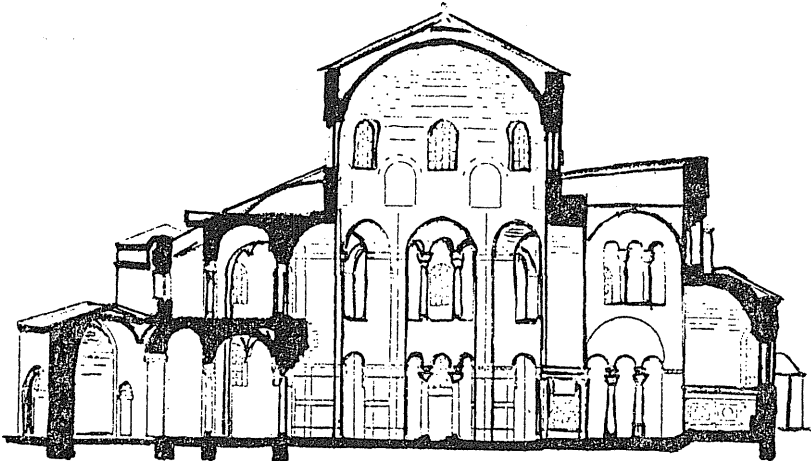
S. Lorenzo, Milán a. 460



Minerva Médica, Roma, a. 320



S. Vitale, Ravenna, a. 530-40



Corte de San Vitale, Ravenna

empujada hacia arriba. El efecto es acentuado por una cantidad de medios y expedientes constructivos¹⁰.

Los antecedentes de la planta de S. Vitale debemos buscarlos en la Villa Adriana, en Tívoli (125 d. C.) ; en el Templo de Minerva Médica, en Roma (260-68) ; en S. Lorenzo de Milán (450-75), sin excluir a los dos baptisterios de la misma Ravenna, concebidos éstos, más que como una fuente de influencias, como el persistir de una tradición.

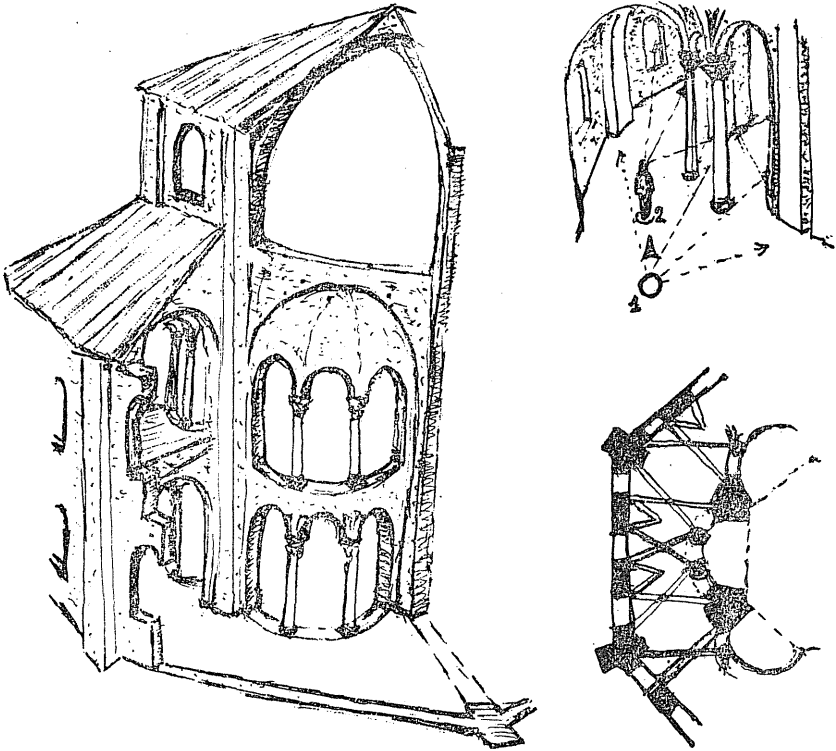
Retornando a la obra realizada por la expresa intervención de Julianus Argentario, nos llama la atención la irregularidad del pronaos oblicuo que contrasta con la regularidad de la planta del edificio eclesiástico: eso “logra que quien entra en la iglesia recoja enseguida sensaciones de espacios transversales, tangentes, fugitivos y sea por lo tanto sometido de inmediato a una inquieta tensión”¹¹. La concepción céntrica se desarrolla condicionada por una estructura básica de ocho grandes pilares de sección poliangular coronados y unidos por ocho arcos. Enlazan estos pilares siete absidiolas trifóricas a dos pisos que se expanden hacia atrás en la nave circular que, como deambulatorio y tribuna, rodea a la nave central creando una tensión espacial que irrumpe en el presbiterio del altar —tan profundo que se vuelve nave transversal— y que ocupa en altura los dos pisos. Esto produce un quiebre de la posible estaticidad céntrica del edificio aumentando el efecto mediante la luz que embiste esa nave absidial y que contrasta con la semioscuridad de los ambulacros. Según Pevsner¹², esta solución de las absidiolas y respectivo efecto lumínico debe interpretarse en un plan estético más que funcional.

Desde los salientes de los pilares gigantes y desde las columnas de las “esedras” o absidiolas que los enlazan parten las aristas que, cruzándose, descargan sobre los contrafuertes y la pared exterior perforada regularmente por amplias ventanas, abriéndose así hacia un contacto con lo exterior. En la arquitectura oriental el muro es siempre definición, límite, mientras que en S. Vitale se repite la posibilidad de carácter romano de una intercomunicación de espacios, del límite que no es límite y esto logra aquí

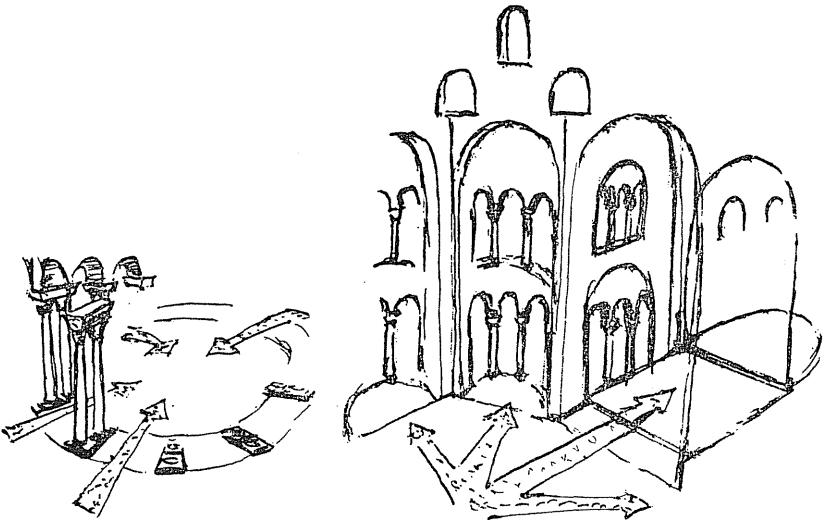
¹⁰Sergio Bettini, *L'Architettura di San Marco*, Padova, 1946. De esta edición se ha hecho la separata de unos capítulos editados bajo el título, *El espacio arquitectónico de Roma a Bizancio* por las Ediciones 3, Buenos Aires, 1963.

¹¹S. Bettini, *op. cit.*

¹²Nikolaus Pevsner, *An outline of European Architecture*, Penguin Books, 1943.



Partes de secciones y planta de San Vitale, Ravenna



Sta. Constanza, Roma

San Vitale, Ravenna

relaciones de efectos lumínicos extraordinarios que superan sus orígenes y proponen soluciones propias de la plena Edad Media. “Esto aumenta la sensación profundamente crepuscular, mística, de la iglesia, intensificada por los mosaicos cuyos destellos ricamente coloreados aparecen según los variados y cambiantes juegos de luces ya apagados y remotos, ya inmediatos y vivos, dando así una movilidad aún mayor a la imagen de este espacio completamente ilusorio”¹³. Y es así como “los valores luminosos y cromáticos se organizan y componen con un rigor de coherencia no inferior al de la estructura plástica del clasicismo; desde lo particular hasta el conjunto, la búsqueda del artista es la determinación de un ritmo cromático siempre más alto y extendido”¹⁴.

El anillo mural exterior y el tambor que esconde la cúpula están enmarcados verticalmente por los contrafuertes y este armónico diseño por un lado prepara el románico y por otro es el resultado de una tradición arquitectónica romana. “Substituir al núcleo central del edificio de Villa Medici el Templo de Minerva Médica para tener S. Vitale”, dice Giovannoni¹⁵. Sin llegar a estos extremos, es efectivo que en el edificio eclesiástico ravenés perdura el legado romano tan animosa y claramente definido por Bettini¹⁶ o por Zaloziecky¹⁷, aceptado por otros estudiosos mientras que algunos, como Bruno Zevi¹⁸ y André Grabar¹⁹, lo interpretan como básicamente bizantino.

En S. Vitale el grafismo de su estructura, aunque anclada en el tardorromano, aportó nuevos elementos para la futura arquitectura medieval europea, mientras que la arquitectura propiamente bizantina contemporánea “no se desligó nunca, de manera nítida, de la tradición antigua y en definitiva no llevó la evolución hasta una radical ruptura con los principios de la antigüedad”²⁰.

Las semejanzas formales indudables entre S. Vitale y los Santos Sergio y Baco y Sta. Sofía, son explicados por Lavagnino²¹ como el perdurar de una tecnología y de un gusto que el Imperio Romano

¹³Sergio Bettini, *op. cit.*

¹⁴Giulio Carlo Argan, *L'Architettura protocristiana, preromanica e romana*, Firenze, 1936.

¹⁵G. Giovannoni, *La tecnica della costruzione presso i Romani*, Roma, 1925.

¹⁶S. Bettini, *op. cit.*

¹⁷W. R. von Zaloziecky, *op. cit.*

¹⁸Bruno Zevi, *Saper vedere l'Architettura*, Einaudi, Torino, 1951.

¹⁹A. Grabar, *op. cit.*

²⁰Erwin Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*, Warburg, 1924-25.

²¹Emilio Lavagnino, *L'Arte Medioevale*, Un. Tip. Torinese, Firenze, 1953.

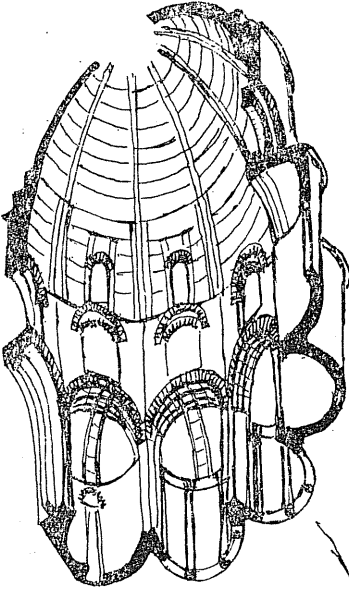
traspasó a todas sus regiones, hasta las más alejadas, y que, como influencias, debieron originarse en Italia más bien que en Oriente, idea apoyada también por Pevsner²².

El arquitecto de S. Vitale impone una dirección forzada al visitante llevándolo, mediante el dibujo de los perfiles de los pilares y de las aristas del ambulacro abovedado, a una primera ambientación de carácter formal y esencialmente lumínica. La convexidad de las absidiolas y las parejas de columnas puestas a los grandes pilares se interponen como una cortina visual permitiendo este primer reconocimiento de un espacio medido que prepara intersectándose al central. La sección de los pilares, en forma de cuña, dirige hacia el centro del templo. Esta dirección forzada ya se había manifestado un siglo antes en el Mausoleo de Santa Constanza, en Roma, mediante el empleo de columnas emparejadas que quiebran transversalmente la continuidad del tambor central y llevan hacia el centro²³. Sin embargo, en S. Vitale, una vez entrado en el amplio y alto espacio central, se descubre una realidad inversa: lo que era convexo ahora es cóncavo, o sea lo que formaba cortina ahora es expansión y altura, y lo que antes la bóveda acondicionaba a un solo orden se vuelve ahora un mundo de nichos en doble orden que a su vez soportan un tercer piso culminando finalmente en una cúpula. La luz que llueve de una pared perforada, acentúa la firme estaticidad de los pilares entre el dinamismo de cortinas transparentes de columnas y medias naranjas que como enormes abanicos acentúan plásticamente la perspectiva de los grandes arcos de encuadramiento. El segundo piso es concebido como una teoría de elegantes palcos para las damas de la Corte que con sus lujosos ropajes —como lo documentan los mosaicos— decoraban esplendorosamente las funciones religiosas del siglo VI.

A este gineceo se accede por dos escaleras en caracol ubicadas en los cuerpos circulares que unen el octágono de planta con el largo atrio coronado en las extremidades por ábsides que repiten y continúan la modulación curva de las paredes abriéndose como tenazas. El módulo curvo se repite aun en las dos capillas laterales del presbiterio. En efecto, el presbiterio es el único cuerpo que abre el segundo piso a una única nave angosta y alta abovedada por aristas definida por dos de los ocho pilares centrales

²²N. Pevsner, *op. cit.*

²³Vitruvio, *De Architectura* (hay una edición en castellano por Emecé Editora).



*Corte axonómico del
Templo de Minerva Mé-
dica, Roma S. III.*



*Capitel con pulvino de la
Tribuna de San Vitale,
Ravenna, siglo VI.*

que reducen aquí su sección para acentuar la entrada del cuerpo donde está el altar. Esta nave se prolonga más afuera del octágono de planta mediante un ábside profundo que reduce su altura al primer piso produciendo una mayor tensión espacial y permitiendo un aumento de transparencia luminosa. Así el muro exterior muestra siempre más su función eminentemente epidérmica, eso es, perforable por la luz que se puede modelar y que entre los contrafuertes marca el rigor de las líneas que denuncian siempre la realidad de una estructura interior. Los elementos apropiadamente estudiados para medir la intensidad de la luz como efecto, por ejemplo el alabastro en láminas, producen juegos tonales de manera tan precisa que se vuelven psíquicos. Efectos de esta naturaleza fueron los que impresionaron tanto a Paolo Silenciaro²⁴.

Por último quiero llamar la atención sobre los arcos transversales que en el segundo piso contrarrestan los pilares centrales facilitando un sistema de ligamentos estructurales que empleará la arquitectura románica siglos después para descargar las fuerzas de sus cúpulas. Este esfuerzo en S. Vitale es mínimo puesto que la cúpula es muy liviana siendo construida en "cotto": anillos de material de terracota.

El sistema estructural —además que formal— propuesto por San Vitale será tomado alrededor de 790 por Odo de Metz para la construcción de la Capilla Palatina de Aquisgrán que liga así espiritualmente las dos grandes personalidades de los respectivos reyes germanos que estuvieron vinculados a ellas: Teodorico el Godo y Carlo Magno el Franco.

Los capiteles de S. Vitale, entre su variedad, muestran un tipo trapezoidal, a cesto, de origen claramente bizantino²⁵. Sin embargo el "pulvino" o sobrecapitel tan usado en Ravenna, casi no se encuentra en las provincias orientales. Donde queda patente la influencia bizantina, y probablemente, en algunos casos, hasta la ejecución, es en el campo de la decoración; me refiero a los extraordinarios mosaicos que recubren íntegro el presbiterio y el ábside del altar.

La intervención constantinopolitana, empezada diplomáticamente por Julianus Argentario en la época de los Godos, puede ahora explicarse libremente después de la conquista —o "libera-

²⁴Pauli Silentiarii, *Descriptio Ecclesiae Sanctae Sophiae*, ed. Migne, Pat. Graeca, tomo 86 bis.

²⁵Bodo Cichy, *Architettura in Europa* Ist. Geogr. De Agostini, Novara, 1960.

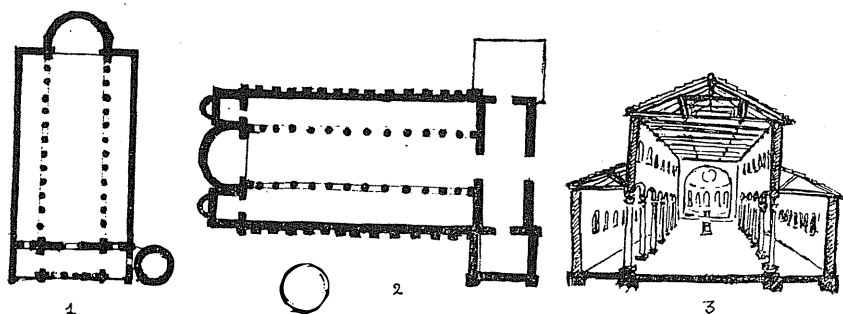
ción”— de Ravenna por los ejércitos imperiales en el año 540, pero teniendo presente que el dominio bizantino propiamente tal empezó solamente en 568 con Flavio Longino, primer Exarca.

Sólo cuando la “fábrica” de S. Vitale estaba terminada empezó la decoración del piso y el recubrimiento de los pilares con láminas de mármoles vetados. Sucesivamente se aplicaron las “tessere” de mosaico dando un aspecto oriental a una estructura occidental. Finalmente, en 547 el Arzobispo Maximianus, reproducido al lado del Emperador Justiniano en los mosaicos de la iglesia, consagró solemnemente el Templo.

En la sala del coro los mosaicos ascienden con un ritmo sereno y áulico sobre fondos predominantemente verdes definidos por bordes rojos y áureos, azules y blancos. Estas pinturas mosaicales comenzadas en la época de Amalasunta se terminaron solamente alrededor de la mitad del siglo bajo la soberanía de Justiniano. En este lapso, “el mosaico elaboró el esplendor de un nuevo realismo histórico... y, con mucha osadía, introdujo nuevos temas”²⁶, tendencia ésta que ya había aparecido durante el reinado de Teodorico en el desarrollo del tema de la Pasión de Cristo en la Iglesia de S. Apolinar Nuevo. Los mosaicos del presbiterio de S. Vitale describen una de las más hermosas e importantes páginas de la historia de la pintura. Denuncian sucesivas intervenciones estilísticas manteniendo, sin embargo, una armoniosidad única que fusiona pintura, decoración y arquitectura en un fantasmagórico efecto de colores, tonalidades y luces variables que establecen las condiciones ideales para la apreciación viva y partícipe de la obra en un goce estético excepcional. Como ya lo he indicado, “las maneras estilísticas son diversas, puesto que al lado del pragmático bizantinismo del ábside, en la bóveda y en las paredes del presbiterio las figuras parecen claramente marcadas por los tradicionales caracteres del mosaico ravenés... embebidas de una transfigurada veta de naturalismo (M. Calvesi), eso es, se refieren a la cultura de Gala Placidia pasada por el “sermo illustris” de la Capilla Episcopal y de S. Apolinar Nuevo²⁷. De indiscutible origen griego son los dos paneles donde se exaltan Justiniano y Teodora con las respectivas Cortes llevando sus ofrendas a la iglesia. La teoría hierática de los personeros rígida-

²⁶Norman H. Baynes, *The Byzantine Empire*, Oxford Univ. Press, London, 1925.

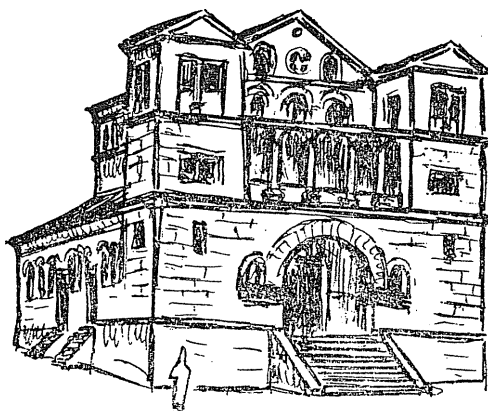
²⁷Alberto Busignani, *I Mosaici Ravennati Forma e Colore*, ed. S/S, Firenze, 1964.



1 Iglesia de Jesucristo
2 y 3 Iglesia de San Apolinar en Classe



A Fachada de S. Apolinare en Classe, Ravenna, costado y torre campanario s. VI d. C.



B Fachada de la Basílica del S. VI Tourmanin, Siria

B

mente presentados contrasta con el dinamismo del diseño de los otros mosaicos que iluminan el presbiterio y, en su incorporeidad de máscaras divinas, adquieren la significación de teofanías.

Esto demuestra la intervención repetida de varias escuelas de maestros mosaicistas cuyo origen cultural es también diferente. “Además, ninguna observación decisiva se puede deducir del análisis de las formas, a causa de la carencia de elementos comparables, incluso en Bizancio”²⁸. Teniendo presente esta advertencia nos parece captar en estas pinturas la presencia de maestros raveneses, constantinopolitanos, y, tal vez, de una escuela egipcio-romana: me refiero especialmente al rostro de Teodora. Escuela, esta última, que pudo participar aun en la famosa cátedra ebúrnea del Arzobispo Maximianus, atribuida generalmente a un artista alejandrino²⁹. Esta identificación, si pudiera ser confirmada, resolvería en parte el problema de la proveniencia de la citada cátedra puesto que sugeriría la presencia activa en Ravenna de una escuela bizantina de maestros egipcios³⁰.

Mientras se estaba construyendo y decorando S. Vitale, el Obispo Ursicinus ordenaba en 549 el proyecto de una grandiosa basílica dedicada a S. Apolinar, apóstol de la región Emilia, que debía ubicarse en el antiguo puerto de Classe a cinco kilómetros de la ciudad. Esta también fue consagrada por el Arzobispo Maximianus, sucesor de Ursicinus.

S. Apolinar en Classe mantiene la planta clásica de las basílicas, su espacio interior es elemental y sereno, medido por una visión directa que niega los efectos. “En la basílica paleocristiana el exorbitante eje de la nave y la falta de bóveda quitan todo límite, todo ajuste, a las proporciones espaciales: el edificio ha sacrificado completamente el tesoro hereditario de la experiencia constructiva y la forma arquitectónica romana en favor de una extrema pobreza que responde a una espiritualidad antiquísima. En eso consiste la rareza de la basílica, su carácter históricamente

²⁸A. Grabar, *op. cit.*

²⁹*Avori dell'Alto Medioevo*, catálogo de la exposición, Ravenna, 1956.

³⁰La celebrada Cátedra Episcopal de Maximianus ha sido adjudicada a escuela alejandrina, o por lo menos egipcia, por Laurent, Ainalov, Diehl, Graeven, Dütschke, Smith, Haseloff, Morey, Ricci, Toesca, Tiler, Peirce, Gerola Cecchelli y otros. En cambio Venturi, Cust, Weigand, Bettini, Von Falke, Morath, sostienen una proveniencia constantinopolitana. Stuhlfauth la interpretó como obra hecha en Ravenna y hoy en día esta tesis ha tomado más consistencia por los aportes de Natason y Volbach. Laborte pensó en una colaboración de artistas de Constantinopla y de Ravenna.

paradojal. En el seno mismo de una tradición constructiva y arquitectónica tan intensa y fecunda como la romana, surge este edificio que trastoca todas las normas, que niega radicalmente no sólo el espacio plástico y tectónico griego, sino también el espacio unitario romano e incluso el espacio inmaterial tardo-romano, que renuncia a las bóvedas justo cuando el lenguaje que las emplea se ha vuelto más articulado y maduro³¹. En efecto, es difícil poder pensar que un mismo arquitecto haya concebido S. Vitale y S. Apolinar. Toda la complejidad creativa, estructural y de efectos del excepcional templo de S. Vitale caducan en S. Apolinar donde las diferencias básicas con Santa Sabina, en Roma (410); S. Juan Evangelista (425) y S. Apolinar Nuevo (519), en Ravenna —todas basílicas—, están en la proporción de la nave central, en la luminosidad y en la distancia de los intercolumnios. Pero, tal vez, lo más característico que diferencia las obras paleocristianas de las del período bizantino, sea una exasperación mayor en el ritmo de los intercolumnios, “la urgencia de una aceleración. En Santa Sabina los arcos de las naves descansan sólidamente sobre las columnas estableciendo una continuidad entre elementos soportantes y soportados... En S. Apolinar este tiempo se hace más afanado, precipita y niega las referencias verticales y exalta las horizontales. Los “pulvini” forman un corte entre arcos y columnas³² acentuando esta horizontalidad y la aceleración del visitador hacia el ábside central. El nártex de la iglesia debía estar encerrado en sus extremidades por dos cuerpos de mayor altura —dos pisos—, pero se realizó sólo uno, el de la izquierda para quien entra a la iglesia. Este frontal netamente horizontal tiene sus antecedentes en el pronaos del gran santuario romano de Balbek (II s. d. C.) y en el atrio de S. Lorenzo, en Milán (ca. 460), que también remataba en dos cuerpos sobresalientes, y en el nártex de S. Vitale³³. Esta fachada ravenesa denuncia, según me

³¹S. Bettini, *op. cit.*

³²B. Zevi, *op. cit.* El autor considera a los “pulvini”, o sea el cuerpo cúbico trapezoidal colocado entre el capitel y la base del arco, como elementos básicos de la arquitectura bizantina. Sin embargo, su origen es romano, pues los encontramos en las Termas de Caracalla, en la Basílica de Majencio, en la “trabeazione” o dintel de Sta. Constanza y en la Iglesia Praetorium de Musmiyeh, además en el Bautisterio Ortodoxo y en S. Juan Evangelista siempre en Ravenna, los dos de época tardorromana.

³³En la obra *World Architecture and illustrated History*, ed. Paul Hamlyn, London, 1966, David Talbot Rice reproduce el plano de S. Vitale como si el atrio hubiera sido regular en una primera etapa siendo su desviación un cambio posterior: es éste el primer dato sobre la materia que tengo y le

parece, relaciones con ese extraño grupo de iglesias contemporáneas de Siria y especialmente con Turmanin, ahora desaparecida, que fue uno de los ejemplos más importantes³⁴.

Siempre al lado izquierdo de S. Apolinar en Classe, y separada del edificio eclesiástico, se levanta la torre campanaria de base circular, característica esta última común para las iglesias ravenesas y de la zona. Pero donde el arte toca el vértice más alto en S. Apolinar en Classe, es en los mosaicos. El gran ábside se llena con la cruz de la Transfiguración asistida por tres ovejas—los tres testigos oculares— y por la hierática figura del titular de la iglesia, S. Apolinar, que campea sobre un inolvidable prado verde tapizado de rocas, lirios y escoltado por doce ovejas blancas. La impresión de este fondo vibrante de colores que desmaterializa los límites de la vasta aula basilical, queda en la memoria como la de un “cóncavo prado luminoso que concluye, una vez más, según un ideal de arquitectura y pintura, de estructura y decoración, como había sido desde los comienzos del arte ravenés, en el tiempo antiguo y nocturno de Gala Placidia”³⁵.

De hecho, la victoria bizantina sobre los godos y sus aliados significó un cambio de costumbres y del ceremonial más que de un gusto artístico, pues éste siguió prolongando técnicas y concepciones como lo demuestran las varias obras hechas o terminadas en este período³⁶.

Corrado Ricci³⁷, que cree ver en Julianus Argentario el archi-

doy publicidad por la importancia que un cambio como éste, si está comprobado, podría significar para el proyecto original. Talbot Rice reconoce la obra de inspiración romana con decoraciones bizantinas.

³⁴M. de Vogüé, *Syrie Centrale. Architecture civile et religieuse du I^{er} au VII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1865-1877. Ver además, R. Dussaud, P. Deschamps y H. Seyrig “La Syrie antique et médiévale illustrée” *Bibl. archéologique du Haut-Commissariat de Syrie et du Liban*, XVII, Paris, 1931.

³⁵A. Busignani, *op. cit.*

³⁶En este período ya bizantino, bajo el Obispo Agnello (556-69), se someten los edificios construidos bajo el reinado de Teodorico a una “purificación”: “Omnes Gothorum ecclesias reconciliavit, quae Gothorum temporibus seu regis Theuderici constructae sunt, quae Ariana perfidia et hereticorum secta doctrina et credulitate tenebantur”. Según Andrea Agnello, *Libro Pontificale*. Así, en 558 se transforma el baptisterio de los Arrianos en oratorio y en 560 se consagra la Iglesia de Jesucristo con el nombre de S. Martín en Cielo de Oro después de haberla “depurado” de los mosaicos de la época de Teodorico. Esta basílica después del siglo VIII comenzará a llamarse S. Apolinar Nuevo.

³⁷C. Ricci, *op. cit.*

tecto de S. Vitale, le atribuye también S. Apolinar por la razón que su nombre está ligado nuevamente con la “opera della Chiesa”³⁸. No creo que la simplicidad estructural y sensorial de este edificio guarde alguna relación con la visión arquitectónica del arquitecto de S. Vitale. Esta separación estilística, que permite suponer la existencia de dos personalidades diversas, operantes en los dos edificios religiosos de la primera mitad del siglo VI en Ravenna, desdice de inmediato la tesis de un Julianus Argentario arquitecto. En cambio —puesto que su nombre está ligado a las dos obras— parece más efectiva la proposición de interpretarlo como representante diplomático del Imperio, administrador de las obras y, con mucha probabilidad, director y mecenas de un gusto áulico que, mediante la terminación de S. Vitale, las realizaciones de los mosaicos en la misma, las transformaciones decorativas en S. Apolinar Nuevo y, finalmente, la construcción y especialmente la decoración en mosaicos de S. Apolinar en Classe, acentuó una situación estética excepcional que por el largo lapso de tres décadas transformó a Ravenna en el centro artístico más importante del Imperio.

Julianus Argentarius within the Artistic Ambiance of the Sixth Century in Ravenna

Towards the end of the reign of Theodoric, and while the religious struggle between Arians and Orthodox faithful worsened, Ecclesius, Bishop of Ravenna, ordered the construction of the church of San Vitale, financed by the Byzantine Julianus Argentarius, who contributed with 2600 gold solidi. The donor's origin and the special situation lead us to think of a plan set up to begin a propaganda campaign in favour of the Empire. The little-known, enigmatic figure of Argentarius acquires great importance when his name is linked to the churches of San Vitale and S. Apolinar in Classe. Some scholars believe him to have been the architect of these churches; to others he would only have been the administrator. He was probably the maecenas of these works that differ widely in structure, volume and spacial conception, so much so

³⁸Andrea Agnello, *Libro Pontificale*, mediados del siglo IX.

that they can hardly be attributed to one personality. San Vitale, planned at the same time as SS. Serge and Bachus in Constantinople, and built when St. Sophia was under way, shows a Roman origin in its structural elements and spacial solutions (Villa Adriana, in Tivoli; Minerva Medica, in Rome; St. Lorenzo, in Milan); besides, it stresses a new aesthetic taste that goes beyond what is functional proper in order to exalt effects of light. Its structure, though based on the late Roman style, opens the way to the European Middle Ages (e. g., the Palatine Chapel in Aachen). On the other hand, the influence of Byzantium is seen in some elements of decoration, in the dynamics of space and in most of the mosaics. The celebrated panels of Justinian and Theodora are of Greek origin, with the participation of local craftsmen and the probable presence in Ravenna of a Byzantine school of Egyptian masters... San Apolinar, in 549, in Classe, was built as a basilica: its poverty of spacial and structural solutions creates a paradoxical historical situation that denies the possible participation of the same architect who planned San Vitale. The greatest contribution of this church is its mosaics. Julianus Argentarius may be considered as having been the leader of that refined taste which, from circa 520 A. D. until after the middle of the sixth century, reached great heights in Ravenna.

H.L.-R.