



Imágenes y simbología del poder en las cortes medievales: Bizancio, islam y el Occidente medieval

Trabajo Fin de Máster
Máster Universitario en Teoría e Historia del Arte y Gestión
Cultural

Tutor: Carlos Javier Castro Brunetto
2019- 2020

Rosa López Bielsa

Índice

| | |
|--|---------|
| 1. Introducción | Pág. 2 |
| 1.1. Justificación del tema | Pág. 4 |
| 1.2. Objetivos | Pág. 5 |
| 2. Metodología | Pág. 7 |
| 3. Estado de la cuestión | Pág. 10 |
| 4. Desarrollo del trabajo: imágenes y simbología del poder en las cortes medievales | Pág. 11 |
| 4.1. La creación de la imagen del poder en el Imperio Romano | Pág. 11 |
| 4.2. Bizancio | Pág. 21 |
| 4.3. Islam | Pág. 33 |
| 4.4. Occidente medieval | Pág. 44 |
| 5. Conclusiones | Pág. 58 |
| 6. Referencias | Pág. 60 |
| Anexo | |

1. Introducción

La concreción del poder político a través de una figura unipersonal supone una concepción de éste que se materializa así, prácticamente, desde las primeras sociedades complejas, como se observa en sus expresiones de orden jerárquico (esto puede rastrearse desde las más incipientes sociedades urbanas). Esta tendencia continúa hasta fechas ya muy avanzadas del siglo XVIII y comienzos del XIX, a excepción de muy pocos ejemplos históricos, como es el caso particular de la antigua democracia griega.

La tendencia general, como recoge Sequeiros (2013, p. 1) en varias ocasiones, es que el poder como concepto o forma de representar la organización de una sociedad ha ido ampliándose. Este autor sostiene que ha ido pasando de unas pocas manos hacia una base más amplia, siendo objeto de un mayor reparto conforme avanzamos hacia la actualidad debido a la implicación más activa de la población que se ve afectada. Este fenómeno se pone en relación con los cambios derivados de la educación y la formación de los agentes sociales, lo que confiere a la sociedad unas características que le permite reclamar parte de ese poder que ostentaban reyes, césares o emperadores, en momentos anteriores.

Por lo tanto, cuando nos centramos en la Edad Media, dadas las circunstancias históricas que la definen, en pugna por independizarse, en cierta medida, del extenso Imperio Romano, no nos extraña esta idea unipersonal del poder. Es más, acabará desembocando después en el más potente concepto monárquico, representado por los modelos autoritarios de la Edad Moderna en Europa occidental, y en su posterior evolución hacia los esquemas absolutistas contra los que lucharán las revoluciones burguesas. Quizás lo que sí que sorprenda es la continuación de la presencia en el poder de una figura real en la cúspide de la pirámide social, que sigue siendo tan jerárquica y que pone en marcha en la Edad Media unos mecanismos de control de dicha monarquía.

Puede parecernos una tendencia exclusiva del panorama medieval occidental. Pero con características propias, también en los otros dos ámbitos en los que nos vamos a centrar, el bizantino y el islámico, una persona culmina la pirámide, dominando el poder político. Adopta en el primer caso la definición de emperador (pues se entiende como la más directa herencia del Imperio Romano anterior). Y en el segundo, la de califa al que vemos configurarse tres siglos más tarde. Esta figura, a simple vista, parece más novedosa en su planteamiento, a pesar de que con sus rasgos propios, no deja de venir heredada del mismo concepto, adaptándose a unas circunstancias determinadas

Los tres basan el poder político en la misma idea, como venía configurándose en la Edad Antigua, con sus correspondientes contrapesos, así como en el hecho de otorgar la legitimación política al soberano. Y es que en la época medieval, la interrelación de los ámbitos civil y religioso se presenta constante desde el inicio del período al final., ya sea por designio divino, como en el caso de los reyes cristianos, o porque el máximo mandatario político se convierte también en intérprete de la doctrina religiosa, como ocurre con los califas musulmanes.

Dando un paso más allá, una vez tenida en cuenta la tendencia general, este poder político, centrándonos en los argumentos de los que se sirve para legitimar su existencia y su superioridad por encima del resto de la sociedad, reafirma la tendencia anterior ya forjada en la Edad Antigua. Venía siendo común y repetido a lo largo de la Historia (el período no va a ser una excepción) apelar al deseo divino de la descendencia del soberano como argumento de máximo peso. Todas las sociedades hasta la misma revolución industrial conciben el poder político como derivado directamente del poder religioso o espiritual, en el que basan, en mayor o menor medida, el origen de toda su concepción de la realidad que les rodea. Así que siguen incluyendo, por lo tanto, la cuestión del orden establecido y del cumplimiento del mismo, como recoge Herrero de Miñón (2006: 173).

Las tres realidades que seleccionamos en esta ocasión, comparten una visión común, aunque con conceptos muy diferentes en la práctica o en la elaboración del mismo. No nos podemos olvidar de que a nivel social y territorial cuentan con circunstancias políticas y administrativas diferentes, así como opositores e incluso intercambios que les ponen en contacto, influyendo una cultura sobre las otras y viceversa. Todas ellas se sustentan en un pensamiento teológico de origen monoteísta, aspecto que diferencia y particulariza la Edad Media con respecto a la raigambre clásica previa, emparentada más bien con toda la tradición religiosa proveniente del Próximo Oriente. De este modo, la supuesta herencia de la divinidad, el concepto del soberano como representante de Dios en la tierra, se percibe de un modo más directo y natural, así como la sucesión en el trono. Y es que, tal y como recoge Herrero de Miñón (2006, p. 173), a lo largo de la Historia se dan diversos cambios, pues “transiciones ha habido siempre porque el cambio es consustancial a la historia”, aunque la idea de la existencia de un soberano sí que supone una tendencia común y compartida a lo largo de la misma. Podría decirse que lo que cambia no es tanto el significado y el mensaje, sino más bien la forma en que se traslada ese mensaje hacia los demás en los diferentes contextos.

Así que hablaremos de concepción del poder, de su legitimidad y de los elementos que se utilizan para demostrar que dicha ostentación política tiene razón de ser. Es más, no solo de que la tiene, sino que supone la presentación y puesta en escena de su superioridad sobre el resto a nivel iconográfico y conceptual, lo que explica el método de trabajo que hemos escogido para plantear nuestra visión.

1.1. Justificación del tema

El símbolo del poder y su construcción alrededor de la persona o personas que lo ostentan siempre ha sido algo muy cuidado, pues no deja de responder a un modo de separar, de segregar a la persona “poderosa” del resto de la población que conforma una sociedad o un estado. Así que no es de extrañar que los esfuerzos de dicha clase dirigente, sea cual sea su personificación o la forma de gobierno que represente, invierta grandes esfuerzos en concebir las imágenes.

Una vez que la complejidad social es tal que nos permite pasar de centrarnos en los ámbitos de la supervivencia a los del mensaje superior, es decir, el que va más allá de lo meramente instintivo o reproductivo y habla de formas de organizarse, descubrimos cómo se trabajan dichos símbolos. Esto se debe precisamente a esa necesidad de legitimar la forma de organización no solo con un sustento económico y material, sino también simbólico. Un instrumento útil con el que se construye un lenguaje de representación propio.

Partiendo de esta primera idea muy general, de carácter antropológico, nos gustaría comentar que para la selección de imágenes y conceptos de la Edad Media nos hemos ceñido al territorio que tiene como corazón el mar Mediterráneo. La elección se debe a que el período medieval en toda su extensión es un período considerablemente largo, que nos amplía la perspectiva y nos permite comparar diferentes culturas. No podemos perder de vista que tiene como punto de partida la caída del Imperio Romano y la división de todo ese territorio alrededor del afamado *Mare nostrum*, iniciándose no solo la división territorial, sino también la política que supone el desvanecimiento de dicho imperio. Así que estas tres culturas se mueven entre el pasado común y la interesante construcción novedosa e identitaria de sus respectivos símbolos de poder.

A los propios intereses académicos formativos y a la atracción que siempre nos despierta el período medieval, se suma el hecho de poder trasladar al aula dichas reflexiones como un recurso que utilizar con el alumnado.

El enfoque que se desea realizar, y de ahí el pragmatismo posterior de este trabajo, sería el de trasladar la visión iconográfica comparada de estas culturas para que sirva de nuevo enfoque desde el ámbito profesional entre el alumnado de ESO y Bachillerato.

El interés de ello estriba en la preocupación por aproximar los estudios propios de un Máster al ámbito profesional captando en parte las fragilidades del sistema en esta etapa. Por lo tanto, esta oportunidad nos brinda la posibilidad de realizar el correspondiente TFM con su aplicación posterior en el aula también.

1.2.Objetivos

El hecho de abordar la realización de esta materia y este Trabajo Fin de Máster conlleva que establezcamos unos objetivos que marquen el desarrollo del trabajo y la consecución de conclusiones.

El primero de estos objetivos es el de abordar un trabajo de investigación siguiendo todas las fases del método científico. Con él se persigue afianzar nuestro conocimiento y competencia investigadora, utilizando un método concreto, el iconográfico, que sirva como base de futuros trabajos de investigación.

Por otro lado, y ya centrándonos en el contenido propiamente dicho, se persigue definir la construcción de la imagen del poder desde el desarrollo del Imperio Romano como base sobre la que se asienta la iconografía para expresar el poder de los gobernantes durante el período medieval. Se tratará de entender cuáles son los ejemplos que rescatan ideas o símbolos de los emperadores romanos, manteniendo el concepto con cierta distancia en su factura o quiénes incluso hacen alusiones explícitas a las romanas.

Con respecto a la configuración de la imagen del poder en el Imperio Bizantino, se intentarán definir las claves iconográficas al respecto, conectándolas directamente con las fuentes imperiales de las que bebe. La idea es intentar diferenciar los rasgos propios de cada etapa, así como discernir las influencias o conexiones con los ejemplos de los otros dos ámbitos en los diversos ejemplos seleccionados.

Con respecto a la imagen del poder en el islam, el objetivo esencial se ha centrado en, distinguir las principales características de la imagen del poder en esa cultura teniendo en cuenta su relación con el Próximo Oriente en su fase expansiva, así como con las monarquías occidentales con las que tiene contacto. De este modo, se intentará poner de relevancia el anclaje que esta cultura tiene con respecto al mundo clásico, aunque pueda parecer más alejada.

Por su parte, en el caso de las monarquías occidentales, se tratará de abarcar su l variado y complejo panorama con los ejemplos más representativos de la intención directa de los y las monarcas por construir de manera explícita una imagen o imágenes que proyecten su figura como un instrumento político más en el que apoyarse.

Finalmente, se persigue crear a partir del trabajo y sus conclusiones unos recursos interesantes desde el punto de vista iconográfico que sirvan de base de la correspondiente situación de aprendizaje para abordar los criterios correspondientes en el nivel de 2º de ESO y 2º de Bachillerato. Es decir, para proporcionar al alumnado herramientas analíticas que el permitan indagar en la construcción del poder a través de las imágenes de los soberanos medievales en el entorno mediterráneo.

2. Metodología

El presente estudio se plantea desde un punto de vista comparativo de las tres principales culturas mediterráneas acotadas a la Edad Media, sin perder de vista su posible origen común. Y nos lo planteamos, precisamente, para intentar valorar si la influencia del núcleo clásico primigenio es duradera en los tres casos, qué rasgos mantienen y con qué intención, cuáles los diferencian e, incluso, si se detectan influencias entre las tres culturas.

Puesto que se trata de una hipótesis, nos planteamos las correspondientes vías de contrastación o refutación de esta, lo que nos marca el desarrollo de los demás epígrafes dirigidos a poner de manifiesto los datos, discutir lo que estos representan y elaborar las conclusiones contempladas al término del trabajo. Por lo tanto, el plan de trabajo que se pone en práctica es el propio de cualquier proceso de investigación científica, aplicado al mundo de la Historia del Arte, con las particularidades y aspectos concretos que la caracterizan.

El primer estadio sería el referido a la recopilación de la información y datos a través del análisis de la bibliografía, tanto en lo que se refiere a las publicaciones físicas como a las que pueden consultarse a través de Internet.

Tras haber realizado la correspondiente localización general, se lleva a cabo la acotación precisa del tema que nos ocupa, en función de los objetivos ya establecidos con la finalidad de decidir cuáles son las cuestiones más generales que abordaremos y cuáles las concretas. Igualmente, a lo largo del desarrollo del trabajo, hemos ido discerniendo si le dedicamos más esfuerzo y protagonismo a un periodo puntual y cuál es el enfoque metodológico por el que nos decantamos, pues el tema es clave para lograr llegar a buen término:

Lo más importante a la hora de escoger el tema es tener en cuenta la capacidad que posee el investigador o la investigadora, así como sus fortalezas, pues si se tienen facilidades para enfrentarse a la revisión de lo escrito hasta el momento sobre el tema, o temas parecidos y afines, a la vez que el investigador se identifica con el mismo, la posición es aventajada y le permite obtener ventajas en la construcción de su proyecto y en el desarrollo del proceso de investigación (Abello, 2009, pp. 214- 215).

Posteriormente se lleva a cabo la selección de fuentes gráficas, arqueológicas y escritas que nos sirven para el estudio, permitiéndonos además abordar y entender cuál es el estado de la cuestión de este tema en el panorama nacional e internacional. Son dichas fuentes las que nos otorgan la correspondiente información, tratamiento en general y el enfoque que queremos plantear, pues al fin y al cabo se trataría de responder a una lectura iconográfica de ejemplos conocidos, que, como recoge Hermoso (2011, p. 14), conlleva cierta dificultad: si la elección del tema es complicada y aún más si se refiere a un tema conocido o ya tratado.

En este caso no nos centramos en figuras novedosas o un periodo y estilos poco estudiados, pero sí pretendemos trabajar con un enfoque propio de la metodología iconográfica, que nos resulte útil desde el punto de vista académico y didáctico, a la vez que profesional.

Una vez recopiladas las fuentes, se plantea su análisis, de acuerdo con la naturaleza de cada una, centrándonos y teniendo en cuenta las conclusiones que podemos extraer para responder a la fase de contrastación de nuestra hipótesis de partida y alcanzar nuestros objetivos. Pero especialmente y con mayor detenimiento nos hemos centrado en el estudio de las fuentes arqueológicas y de las obras de arte seleccionadas, pues al final son las fuentes primarias que nos encontramos y con las que podemos y debemos trabajar. Según Hermoso, lo que diferencia al historiador del arte del resto de investigadores que trabajan en las Ciencias Sociales, es que éste debe trabajar con diversas fuentes y la principal de ellas es la obra de arte, consiguiendo llegar al equilibrio entre los datos que le aportan estas fuentes, sean del tipo que sean, y la propia obra de arte, que debe comprenderse en tanto en cuanto su condición de objeto de estudio (Hermoso, 2011, p. 15).

En todo caso (y esto nos lleva al siguiente punto) necesitamos, por supuesto, de otros documentos y fuentes primarias y secundarias, trabajos de investigación, así como recursos que provienen de otras disciplinas para poder desentrañar lo que la obra en sí misma significa. Y es que suele ocurrir que se trata de la principal fuente a la que acudir, pero también la más complicada de leer e interpretar sin el resto de aportaciones.

Una vez analizadas las fuentes a las que recurrimos y, siguiendo el planteamiento y objetivos recopilados, procedemos a la organización del trabajo según la experiencia de estudio, expresando las ideas esenciales y recogiendo los planteamientos a los que llegamos por medio del análisis.

Finalmente, siendo consecuentes con el trabajo desarrollado, finalizamos el trabajo con la redacción y recopilación de las conclusiones, que son fruto del mismo y que le dotan de la coherencia al texto planteado. Y aunque las ideas finales son las más importantes, pues aportan las novedades a las que pretendemos llegar, no debemos obviar que el cuerpo del trabajo resulta igualmente del mismo o mayor interés. Ilustra el modo de proceder en este estudio y el desarrollo que se ha ido siguiendo, justificando la estructura planteada y las conexiones entre cada una de las partes con el texto completo.

Desde el punto de vista metodológico de la Historia del Arte, se aplica el enfoque iconográfico, pues, en realidad, la lectura de cada una de las imágenes propuestas para la redacción de este trabajo ha sido escogida por su elocuencia para construir el discurso del poder en la Edad Media. Más allá de los pasos panofskianos convencionales, y contando con ellos, entendemos que la correcta lectura de la imagen visual es el resultado final de mucho más que lo meramente formal. Y es que juegan un gran papel esas interacciones culturales y antropológicas que devienen en la construcción de la imagen del poder en la Edad Media en varios momentos culturales, siendo la obra de arte un agente expresivo de la definición del poder y la asunción social de unas ideas.

3. Estado de la cuestión

La aproximación al tema que abordamos se enfrenta a la falta de una bibliografía específica que verse sobre la configuración del poder en el ámbito que hemos delimitado temporal y espacialmente y ocurre lo mismo con el punto de partida del que partimos, pues no hay una publicación en la que se aborde la continuidad del poder medieval partiendo del romano.

Como consecuencia de ello, las ideas generales sí se extraen de los manuales más importantes en torno a la Historia del Arte. Mientras que para profundizar en cuestiones concretas, relacionadas además con aspectos estéticos y de significado o de mensaje, debemos recurrir a obras específicas.

Así, la obra de Grabar titulada *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* versa sobre las ideas más generales de las claves iconográficas del cristianismo. Tomamos de Klein y *Arte e Islam. Mahoma y su representación* su aportación de cuáles son los preceptos esenciales a nivel estético del islam. Réau y su *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos* nos permite afrontar la cuestión iconográfica más propia del cristianismo occidental. Y Sequeiros con *La historia del poder político*, en el que contempla cuáles son las claves esenciales para entender la evolución de los mecanismos políticos a lo largo de la Historia.

El resto de publicaciones nos interesan porque nos sirven de punto de partida para desarrollar la correspondiente lectura iconográfica. Así, por ejemplo, la obra de Díaz-Bautista *Propaganda política en el teatro romano de Cartagena. La fundamentación del poder de Augusto a través de la imagen*, aporta claves iconográficas del poder en ese caso concreto. Mientras que el trabajo titulado *El díptico consular bizantino de la Catedral de Oviedo* de Fernández destaca porque analiza detalladamente un díptico en particular.

Datos muy específicos y concretos nos otorgan publicaciones como *Destellos de color en el desierto; la restauración de Qusair Amra* de National Geographic sobre los detalles del proceso de restauración y las nuevas interpretaciones.

Y Redondo y *Los sepulcros de la Capilla Real de Granada* ofrece un comentario histórico y artístico de la empresa de los Reyes Católicos.

La lectura de estos títulos permiten el trabajo de lectura iconográfica de cada uno de los ejemplos propuestos, pues al fin y al cabo nos dotan del punto de partida sobre el que anclar el discurso a desarrollar, sin perder de vista en ningún caso sus referencias.

4. Desarrollo del trabajo. Imágenes y simbología del poder en las cortes medievales

4.1. La creación de la imagen del poder en el Imperio Romano

La finalidad del primero de los capítulos que desarrollaremos será la de desmenuzar, en términos generales, cómo se lleva a cabo la construcción de la simbología del poder en el Imperio Romano. La razón es que las culturas posteriores que nos interesan van a volver la mirada constantemente hacia esa autoridad romana que tanto se anhela y sirve de referencia para todas ellas, en mayor o menor medida.

Dado que lo que conocemos como imperio no surge de la nada, cabe suponer que las referencias e incorporaciones de los períodos anteriores en la propia cultura de Roma, así como de todas las culturas de las que ésta se nutre, van a estar presentes en el imaginario del poder del Imperio Romano. Está claro entonces que la propia imagen del poder en torno al emperador romano toma algunos de sus elementos de la tradición monárquica y republicana anterior. Esta sería la primera referencia a su cultura más primigenia, así como a la de tradición griega, o a la de otras manifestaciones culturales del ámbito mediterráneo antiguo e incluso en la esfera egipcia si vamos remontándonos a la cultura que más construyó y desplegó el aparato propagandístico en pro de la figura poderosa durante la antigüedad. En este sentido apunta Domínguez:

En la cultura griega es donde se detectan los primeros pasos del uso de las cualidades de las mujeres más cercanas al soberano como elementos que sustentaban el poder en la polis arcaica y clásica, y particularmente en el período helenístico en que dicho uso se generalizó adquiriendo formas que, adaptadas al contexto, reconocemos en el Imperio romano. Las primeras manifestaciones estaban por tanto vinculadas a la existencia de monarquías, es decir a situaciones donde el poder se transmitía dentro de la dinastía. (Domínguez, 2017, p. 102).

Pero nos interesa destacar esencialmente el símbolo que al emperador romano le hace sustentador del poder, al convertirse el Imperio en el punto de partida de lo que supondrá la configuración fragmentada de un territorio que deja de tener una organización común y característica para evolucionar por caminos diferentes,.

Es en el paso de la república al imperio cuando observamos dicha construcción alrededor de la esfera del poder con el sentido y la utilidad que nos interesan, pues se traslada necesariamente a los ciudadanos romanos la idea de a quién debían obedecer. No

solo es un mecanismo que sirve para el pueblo romano, sino también para toda la población que va a ser conquistada o contactada de alguna manera, en un proceso que engrosa una cultura cada vez más variada. Se busca con ello contribuir a preservar la imagen de un régimen político que continuará hasta su caída. Con el fin de destacar la figura del emperador se fue sirviendo Roma tanto de la retórica hablada como de otro tipo de retórica, la ‘no verbal’, transmitida a través de símbolos, utilizando el arte como vehículo propagandístico con fines religiosos, políticos o comerciales (Díaz- Bautista, 2011, p. 495).

De este modo, tal y como destaca Díaz- Bautista, resulta enormemente efectivo el uso de símbolos en la gran empresa que César Augusto planifica y que el resto de emperadores que le suceden trabajarán por mantener.

El emperador romano, tras la construcción que César Augusto hace del poder (y que nos interesa pues no se trata del primer emperador, pero sí asienta las bases para esa configuración del imperio), acude recurrentemente a la leyenda de fundación de la ciudad de Roma y evidencia sobre manera los símbolos propios de la actividad militar. Así va a ir representándose la figura del emperador de acuerdo con una iconografía en apariencia sencilla y siempre muy personalista.

De este modo, las principales obras en las que vemos reflejadas dicha configuración del personaje en el poder, aquí ya con el título de emperador, van a ser los retratos con el formato de busto. Dicho retrato se añade a las monedas que se ponen en circulación. Y también en forma de relieve, se despliega el mensaje imperial en los principales edificios públicos erigidos en las ciudades por las que el Imperio Romano va dejando huella, incorporándolas a su paso, tras la victoria militar.

Como puede observarse en el *retrato de busto del emperador Marco Aurelio (Figura nº 1)*, la vestimenta que porta es la típica prenda togada, símbolo del patriciado romano, que parece llevar sobre el atuendo militar, pues el emperador romano es siempre la máxima autoridad castrense. Se trata de un cargo que va unido a su gestión política o, más bien podríamos decir que aúna ambas características (militar y política), que es la forma en la que se concibe el poder en la antigua Roma.

Es más, no solo destaca el emperador por ser el sustentador de estas dos facetas, sino que ya partiendo de la figura de César Augusto y avanzando a lo largo del imperio, la persona del emperador va a ser venerada en ocasiones como la personificación de los dioses sobre la faz de la Tierra. Llega a convertirse, incluso, en una divinidad más a la que rendir culto (de manera más o menos explícita según el emperador en cuestión),

siendo éste uno de los rasgos que después nos recordarán cada uno de los casos medievales.

Pues bien, no identificamos un símbolo concreto que nos permita relacionar la figura del emperador con una figura que se identifique directamente con el Olimpo de los dioses, sino que dicha significación le es otorgada, por un lado, por el lugar físico en el que se emplaza la escultura y, por otro, por el lenguaje que se utiliza para ello.

Es el caso del ejemplo en el que se representa a Marco Aurelio (**Figura nº2**) en formato ecuestre dentro del desarrollo urbano de la ciudad o dentro de un edificio en concreto (muy probablemente en este caso, en el foro romano). Por otro lado, tanto el trabajo detallado de los rasgos propios de la persona (facciones, cabello, barba, etc...) como la proyección en dicho rostro de una serie de valores estéticos que se materializan en el planteamiento del retrato, elevan a la figura por encima del resto de patricios y de entre los plebeyos y resto de pueblo en consecuencia.

La mirada alta, dirigida al frente, con un halo, por tanto, altanero en su pose, nos permite adivinar cómo sería su mente, centrada en lo lejano, con la seguridad del que va a conseguir lo que se proponga. Se materializan unos rasgos personales característicos, pero con una clara tendencia a la idealización de su figura por encima de lo concreto e inmediato, que le hace elevarse sobre aquellos que pudieran permitirse el encargo y posesión de un retrato. Así que podríamos destacar más bien que son esas características extrínsecas, matizadas y cuidadas, las que contribuyen a alzarle sobre el resto.

En el caso concreto de la tipología de retrato ecuestre, tomando como tal el de Marco Aurelio, probablemente destinado a exhibirse en el propio foro de la capital (aunque podría haberse colocado en cualquiera de los foros de las principales ciudades bajo dominio romano), observamos que a la imagen de poder político y militar interesa añadirle algún atributo más. Dado que la figura de este emperador destaca no solo por su correcta gestión pública, sino también por su pensamiento político y personal basado en el desarrollo filosófico, se trasladan al retrato otros matices. Al gesto de saludo propio del ámbito militar, pero también de los ciudadanos que están bajo sus directrices, se unen elementos como la toga, característica de los filósofos más que de los hombres de guerra (sería lógico que al retrato ecuestre le acompañase la vestimenta militar) para hacer destacar el carácter pacífico y dialogante del emperador, aunque utilice las armas para mantener sus territorios.

En este caso, le sumamos la correspondiente lectura iconológica si prestamos atención a detalles externos o estilísticos. Tanto la localización original en la que se cree

que se situaba (el foro romano), como la composición de la obra, la fuerza que le otorga el broncista al gesto firme y determinante del brazo en posición de saludo, o la mirada alejada hacia el horizonte, unidos a la vestimenta y la caracterización del semblante, nos aportan la idea de que se trata de una imagen de poder muy pensada y elaborada.

La obra responde a las necesidades propagandísticas que un hombre de estado, en este caso del Imperio Romano en su siglo de máximo esplendor, genera y utiliza con un fin concreto. Transmite el mensaje de que él es la máxima autoridad civil y militar para cualquier habitante del imperio. En este caso no basa dicha idea de autoridad en la argumentación divina o la fuerza que le otorga el ser un ejemplar militar, sino que se caracteriza por cultivar su pensamiento crítico y filosófico, destacando en la oratoria y sirviéndose de ella para lograr su cometido. Así que en este retrato concreto se puede decir que se gana el favor de su pueblo de acuerdo a un programa propagandístico ideológicamente elaborado, en el que se humaniza una figura que, a menudo se confunde con la divinidad. Así, la mirada idealizada le otorga la separación del resto de mortales que se sitúan dentro de las fronteras del imperio y de los que están por ser conquistados, también.

Escojamos el ejemplo que queramos en relación con los retratos de emperadores romanos, sin importarnos el formato utilizado, en todos se puede observar cómo, a la necesidad de representar los rasgos concretos del personaje, se une la de propiciar una idealización que le lleva a pertenecer a la esfera de los “escogidos” y a diferenciarse del resto de civiles.

No obstante, y aunque quizás este tipo de retratos son los más relevantes a la hora de trasladar el ansiado mensaje de ensalzamiento de poder y legitimar así la ostentación del mismo por parte de un soberano, no dejan de ser formatos destinados a presidir espacios públicos de las ciudades o edificios representativos de la autoridad. Así que si de un objeto y formato nos podemos servir mejor a la hora de localizar los principales elementos iconográficos en relación con la construcción de la imagen del poder durante el período imperial, son las monedas, pues la numismática, como afirma Vicent (2014, p. 435) es “un producto de la propaganda romana que ha ido creando una imagen de las llamadas *gentes externae* a partir de unos intereses políticos, económicos y sociales”.

Sirviéndonos de las aportaciones que dicho artículo utiliza para ejemplificar el dominio romano sobre los nuevos pueblos sometidos, tomamos los elementos comunes característicos de la figura del César o emperador en las monedas. De este modo, en el anverso siempre va a recogerse el retrato de perfil del soberano, mientras que el reverso

está dedicado a destacar una hazaña militar o a recordar que los pueblos vencidos entran a formar parte del conjunto cautivo de ese imperio. Así, con la moneda en circulación, los ciudadanos romanos pueden recordar que tienen que someterse y deben no solo rendir pleitesía y culto a sus divinidades propias, sino hacer lo mismo con la autoridad política local. La numismática sirve perfectamente entonces para el cometido que destacamos, pues además de unificar la política monetaria, contribuyendo con esta medida (entre otras) a la unificación de los territorios y pueblos conquistados, es un medio por el que trasladar la idea e imagen del poder con rapidez y de forma directa, dada su funcionalidad.

La iconografía de la figura imperial repite unas características constantes, como son la ya citada representación de perfil del soberano o miembro de la autoridad militar y política correspondiente, caracterizado por unos rasgos fuertes físicamente. Suelen presentarse idealizados, pero reconocibles a la vez por sus características físicas propias, que ayudan a identificarle, con la ayuda, además, de la inscripción que rodea dicho retrato. Al igual que en los retratos de busto o ecuestres, vuelve a reflejarse la mirada lejana, dirigida al horizonte, transmitiendo la idea de ambición de conquista y de ampliación de las fronteras de su poder, a lo que se le añade la seguridad que a nivel político le otorga la fuerza militar, aunando el poder bélico y diplomático del vencedor físico e intelectual.

La máxima dotación iconográfica de dicho simbolismo está recogida en los atributos que le aporta la corona de laurel, pues como miembro laureado que es dentro de la sociedad se le otorga otro significado (y aquí conecta con una tradición mucho más antigua que la sociedad romana toma de la griega, haciendo alusión al dios Apolo). Se trata de reflejar la esperanza y la gloria y victoria que los generales y emperadores invictos pasaban a simbolizar tras la correspondiente contienda militar:

Aunque primitivamente las hojas de laurel coronaban a los sacerdotes de Apolo y a los poetas, como veremos después, con el paso de los siglos, especialmente entre los romanos, sus ramas acabaron simbolizando la gloria, especialmente la que se obtiene en la guerra con el triunfo, y en la paz mediante el ejercicio del poder, por lo cual el laurel se usó para coronar a los generales invictos y también a los emperadores. (Salazar, 2001, p. 336).

Al final, tanto en el caso de los retratos escultóricos como en el de los ejemplos de numismática aludidos, la referencia constante no va a ser otra que el recuerdo de que el soberano es descendiente directo de Júpiter (divinidad suprema del panteón romano,

análogo del Zeus griego) como principal argumento para consagrar su autoridad y legitimidad política. Dicha ascendencia heredada constituye la materialización en la esfera terrenal de las características y el poder que Júpiter tiene. Tales atributos transmitidos al personaje le otorgan la fuerza y habilidades militares que le llevan a emperador, simbolizando entonces que es el elegido para ostentar el poder militar y político (pues ambas se conciben unidas) sobre la tropa y el pueblo vencido:

Júpiter había tenido un papel capital dentro de la justificación del poder político en Roma ya desde época monárquica. Esta función no desapareció con el establecimiento de la República, la cual convirtió al rey de los dioses en el centro de la religión cívica de la Urbs y en el origen del poder de los magistrados electos. Sin embargo, en el siglo I a.C. comenzará un proceso de apropiación personal del capital simbólico derivado de la divinidad, fundamental para entender la lucha propagandística paralela a las guerras civiles que darían fin al sistema republicano. Dicho proceso alcanzó su culmen con el triunfo de Augusto y la institución del Principado, el cual se sustentaría ideológicamente en la elección y protección divina del gobernante. (Escámez, 2017, p. 13).

Por lo tanto, creemos que el retrato del gobernante responde a la necesidad de dar respuesta a la asunción de una figura como miembro cúspide de la autoridad imperial a todos los niveles. Se relaciona a su vez con la asimilación de atributos propios de los dioses del panteón, especialmente de Júpiter como principal figura divina que personifica también el poder de los astros para todas las facetas que aúna en su persona. Esto es, entonces, lo que le otorga la legitimidad autoritaria al emperador y le permite aparecer como miembro laureado. De esta forma se le recuerda y reitera al ciudadano que forma parte del Imperio Romano el mensaje que el soberano desea transmitir.

Otro de los ámbitos que se utilizan para lograr la construcción de la idea de poder que estamos tratando es el uso que se hace de la arquitectura con este fin. No hablamos tanto de los edificios públicos, sino más bien de los monumentos conmemorativos, como sería el caso de los arcos de triunfo o de las columnas conmemorativas.

Se aprecia un cambio de registro y de intención en el ámbito arquitectónico con ese punto de partida del imperio con Augusto, al igual que se apreciaba en relación a la configuración iconográfica del retrato. Este respondería al cambio que se da en la concepción política en el momento en el que se pasa de un modelo republicano al de principado e imperio. Un ejemplo de ello lo encontramos en el teatro de Cartagena, pues,

como aporta Díaz- Bautista en las siguientes líneas, refleja la nueva concepción urbanística y arquitectónica de Augusto para transmitir los valores e ideas en su expansión:

La devoción hacia la figura de Augusto y a su programa político se manifiesta, en primer lugar, en las dedicaciones a sus nietos colocadas sobre los *aditus*. Se transmite de esta forma un mensaje subliminal de sucesión que anuncia la instauración de un culto dinástico a la manera de los monarcas de los reinos helenísticos. (Díaz- Bautista, 2011, p. 514).

La clave del posterior desarrollo romano del código imperial en cuanto a la concepción de la idea de poder va a tener como referencia inicial este primer impulso de Augusto (bebiendo, obviamente de otras muchas referencias, especialmente del ámbito oriental más cercano). Los sucesivos ostentadores de la autoridad imperial van a verse en la obligación y necesidad de trabajar su propia concepción del poder, de acuerdo a las circunstancias con respecto a la situación del resto de pueblos. Y es que al final resulta algo consustancial (cuando de un gobierno autocrático se trata o mana de esa forma en sus inicios) y debe resolverse constantemente no solo el problema de la sucesión del imperio, sino también (ya que va unido) el de legitimación de la autoridad.

Así que los esfuerzos de las diversas dinastías hasta la división del imperio con respecto a esta idea y cómo se traslada al lenguaje arquitectónico van a resultar muy interesantes y a convertirse en una referencia que en época medieval se tendrá presente. Se perpetúa durante todo el imperio la figura de poder única e individual como máxima autoridad (que seguimos observando en el medievo, con las particularidades correspondientes) y completamente aunadas a la faceta religiosa, de la que ya no van a ser tanto elegidos por el dios pertinente, sino a convertirse en su personificación terrenal.

Nos confirma esta idea el hecho de que el propio emperador Adriano levantara un templo en honor a sí mismo, un edificio en el que no es necesario desplegar un trabajado programa escultórico porque la propia dedicación a su persona ya habla por sí misma del concepto que este emperador desarrolla.

Toda la dinastía Flavia hace especial hincapié en renovar la ciudad de Roma desde el punto de vista urbanístico, aprovechando para incluir entre sus proyectos aquellos edificios que dotaran al centro del imperio de unas infraestructuras de las que carecían hasta ese momento. Uno de estos ejemplos es un estadio a la griega por parte de Domiciano, en el que se incluían relieves haciendo alusión a los logros militares del

emperador. El propio Vespasiano levantó su foro haciéndolo destacar sobre los foros anteriores, pues se encontraba totalmente separado de estos y servía de antesala a un templo dedicado a la paz, demostrando que su mandato traía prosperidad y estabilidad política, al mismo tiempo que se preocupaba por la cultura, pues incorporaba a este proyecto su propia biblioteca en la que custodiaba los tesoros de Nerón.

Un ejemplo de utilización de los elementos arquitectónicos y escultóricos como obra que aúna estas dos expresiones artísticas sería el *Arco de Tito* (**Figura nº3**). En él se recoge un desfile triunfal de toda la dinastía Flavia y en especial de la figura del emperador Tito, al que se engrandece en los relieves y se corona de manera gloriosa (ya una vez fallecido) para honrarle como figura deificada por el Senado. Así como este, otros muchos de los edificios que ordena levantar son aprovechados para recoger su mensaje imperial asentado en la figura de Júpiter y la herencia imperial directa de Augusto:

Frente a tal clima de crisis psicológica del pueblo romano, y frente a la receptividad exaltada hacia los sucesos milagrosos con motivo de la misma, Vespasiano desarrollará un programa ideológico, político y propagandístico en pos de reforzar la legitimidad de su ascenso al poder. De este modo, frente a sus antecesores en el trono, Galba, Otón y Vitelio, Vespasiano se presentará como heredero legítimo de la legalidad imperial iniciada con Augusto y mantenida a lo largo de la dinastía Julio-Claudia hasta la muerte de Nerón. (Escámez, 2012, p. 436).

No podíamos dejar de hacer mención igualmente al *Arco de Constantino* (**Figura nº4**), cuya figura ya es completamente diferente, pues al conflicto político que resuelve mediante el triunfo sobre Majencio, el emperador incorpora un legado de los emperadores que le preceden, siendo importante para reafirmarse en su legitimidad, de modo que le ayude a afianzar su victoria militar. Al mismo tiempo, su figura destaca a nivel religioso, pues se trata del soberano que adopta el cristianismo como religión oficial, lo que le permite a nivel conceptual abrir una vía más sencilla a la hora de concebir la idea de poder como unión de lo político y lo religioso. Y es que se presenta no solo como descendiente de la divinidad en la Tierra, sino como materialización divina, legitimándole.

Todos estos serían los principales edificios que a nivel iconográfico o iconológico nos interesan pues se utilizan para trasladar a la población del imperio la idea del ostentador del poder de manera unipersonal, favoreciéndoles en su labor y permitiéndoles reafirmarse en el ámbito de poder, que era su principal objetivo.

No podemos cerrar este capítulo sin hacer alusión a la construcción de la imagen de poder que se hace de la figura del emperador Constantino, pues, lejos de la controversia de su figura desde el punto de vista del cristianismo y su conversión controvertida, se trata de una personalidad imprescindible en esa lucha por entender y concebir la idea del poder político y religioso como algo inseparable, que se aúna en una misma personalidad. Resulta obvio que el interés por conseguir este objetivo, en su caso, supone un esfuerzo desde el punto de vista personal en lo que a política se refiere. Pero habría que añadir el cometido que tiene de trascender a su propia personalidad y poner el acento en que la concepción del poder, aunando las dos funciones señaladas, beneficiaría la estabilidad del emperador en adelante. Esto no pasa desapercibido desde un momento muy inicial, como señala Teja:

La política de Constantino, no sólo privilegió a la Iglesia, sino que se apoyó en ella como instrumento para desarrollar sus proyectos políticos y determinó el futuro del cristianismo, hasta el punto de que se puede hablar de dos historias del cristianismo, antes y después de Constantino. La respuesta a este enorme cambio hay que buscarla en el ambiente religioso de la época que hizo posible que Constantino triunfara en su intento de convertir al cristianismo en una religión al servicio del Estado (Teja, 2006, p. 69).

La imagen que de él se va a construir en adelante muestra, por tanto, la unificación en su figura de ambas funciones y el hecho de convertirse en representante religioso también entre su pueblo y para sus sucesores. Se materializa, de hecho, años más tarde (pues la intención es precisamente utilizar su figura como referente que justifique la unión de ambos poderes en otra figura como la de Justiniano) en los *mosaicos de Santa Sofía de Constantinopla (Figura nº5)*, templo de la ciudad más importante para Constantino.

La imagen que del emperador se muestra en esa composición musivaria no deja de ser de una concepción estética bizantina, pues se trata de unos mosaicos (siglo VI) ya bajo el concepto de un Imperio Romano de Oriente. Pero es cierto que a la vez se muestra una figura de Constantino absolutamente establecida, en la que se concretan los aspectos que permiten al fiel entender que está ante un referente de la religión cristiana.

En este caso, la figura se adapta levemente al marco en el que se sitúa, que es uno de los lunetos de ese espacio cuadrangular, con lo que aúna además una posición de reverencia, pues se muestra en acción oferente hacia la figura divina de la Virgen María entronizada y portando al Niño. Relacionamos el fondo directamente con la divinidad

gracias a la desmaterialización que el uso del color dorado consigue en el propio muro del fondo. Es el mismo dorado que decora la toga del emperador, así como la corona que porta o incluso las puertas de la ciudad de Constantinopla de la maqueta que lleva en las manos y que ofrece a la divinidad, como símbolo de la construcción que impulsa (aunque sea Justiniano quien la acabe dotando de las inmensas dimensiones).

Destacamos el color dorado en este caso siguiendo el significado que Sendler (2007, p. 161) le otorga según estas palabras: “L’ oro non è tanto colore quanto luce e splendore; la sua forza di “trasfigurazione” è diversa da quelli dei colori. Se i colori vivono della luce, l’oro è esso stesso luce attiva, irradamento”.

Pretenden entonces transmitir la idea trascendental del poder como algo que deriva directamente de la divinidad. De ahí el uso del tono dorado, que no sería sino la adecuación de la idea de la luz divina al marco expresivo que en las artes plásticas se utiliza como un recurso más.

La figura del emperador, al igual que ocurre con la de Justiniano, roza el carácter divino, pues sobre la cabeza aúnan la corona, como símbolo del poder terrenal, y el nimbo, símbolo de las figuras divinas, la Virgen María y el niño Jesús, que en su caso comparten. Aunque es cierto que la disposición, la jerarquización que se hace de la composición, junto con el gesto devocional que presentan, no queda la menor duda de que él no deja de ser un enviado humano del ser divino al que las figuras centrales representan.

Por lo tanto, y aunque volveremos más adelante a los ejemplos que muestran la personificación del poder en el ámbito religioso en este mismo templo, esta representación de Constantino supone un referente, pues se trata de una figura inicial en la tradición cristiana y su concepción del poder unificando el ámbito religioso y político.

Muy a menudo observamos en Historia (especialmente hablando desde una perspectiva europeísta) la concepción del Imperio Romano como la civilización que asienta y ampara gran parte de los aspectos que después serán puntos de conexión entre las culturas o estados que tratemos. Al fin y al cabo, con ese poder de expansión que ponen en práctica gracias a los variados elementos de romanización en su sentido más ambicioso y amplio (en la misma medida de amplitud que va a suponer el tambaleo y desmembración de su unidad) se preocupaba igualmente de desarrollar de manera tan sólida como moderna todo lo relacionado con la organización social, jerárquica, militar, económica, religiosa e ideológica. Tal es así que va a resultar muy complicado no tomarlo como referencia en el período inmediatamente posterior, así como en la Edad Moderna e incluso en la Contemporánea para determinados aspectos.

4.2. Bizancio

El primero de los epígrafes con respecto a la época medieval está destinado a tratar la cuestión que nos ocupa durante el desarrollo del Imperio Bizantino. Para ello tomaremos los ejemplos que permiten abordar todo su desarrollo cronológicamente, criterio que conservaremos en los epígrafes siguientes.

Una vez aclarado este aspecto temporal nos gustaría explicar que la razón de elegir el ámbito bizantino como punto de partida se debe a la estrecha relación que se da entre los altos dignatarios bizantinos y los emperadores romanos, en lo que a la concepción del poder se refiere,. Y es que, comenzando por la forma de gobierno adoptada, la del imperio, así como continuando con los referentes comunes, observamos ideas muy similares. Aunque es cierto que se concretan formas de expresión algo diversas.

Ya en el capítulo anterior se ha señalado que durante la Roma imperial la construcción del imaginario del poder se consolidó al dejar de compartirse entre varios mandatarios para pasar a manos de una sola persona. Ese proceso fue continuado por el Imperio Bizantino, pues la concepción unitaria del poder en la figura del emperador abarcó toda su historia.

Aunque políticamente no se corresponda exactamente con el ámbito bizantino, no queremos dejar de hacer una referencia inicial a la imagen del emperador Justiniano en San Vital de Ravenna (**Figura n°6**) para entender la síntesis iconográfica que ya se había desarrollado en el Imperio Bizantino, aunque sea a través de la influencia del mismo.

En el momento de su coronación, año 527, como emperador del Imperio Romano de Occidente, sus referencias simbólicas están muy influidas por las propias del Imperio Bizantino, así que resulta un interesante ejemplo temprano.

Es cierto que aún existe una conexión muy fuerte con el imperio predecesor, mostrándose en aspectos como el uso del latín como lengua oficial, así como la conexión con territorios cercanos a Roma (en este caso Ravenna) y las ambiciones por reunificar el casi recién dividido imperio. Pero ya se aprecian las referencias genuinamente bizantinas.

El conjunto seleccionado muestra una galería de personajes relacionados con el ámbito religioso, militar y civil, en el que destaca la figura central (la del emperador) por su situación, por sus atributos y por el tratamiento que recibe.

El hecho de encontrarse rodeado de los personajes de esta naturaleza ya nos habla de la construcción del poder que desea transmitirnos, puesto que no deja de suponer una declaración explícita de que su autoridad es la máxima entre todos ellos.

A partir de ahí, si nos centramos en los atributos propiamente dichos, su figura está constituida por diversos elementos iconográficos que, unidos en su figura, destacan, por reafirmar que efectivamente él es el emperador y ninguna otra persona goza de un poder parecido, a pesar de que no sean elementos que le son exclusivos. Desde la corona y los pendientes (tan característicos de esta cultura bizantina), hasta el uso del color púrpura para la clámide (color reservado a los miembros de la familia real y a altos dignatarios, debido a los costes para su obtención y tratamiento), pasando por el tratamiento identificativo de los pies y la diferenciación que se establece en el calzado con respecto al resto de personajes. Todos en conjunto destacan su autoridad civil. También aúna en su persona toda aquella iconografía que es propia de los altos dignatarios de la Iglesia ortodoxa, de la que constituye la referencia superior, pues vendría a ser el representante de Dios en la Tierra. De este modo, el nimbo le otorga carácter de santidad y se ve reforzada por la patena de oro que porta en sus manos y coloca en el lado de la galería referente a la autoridad religiosa. De demostrarnos el papel de toda esta simbología se encarga Herrera (1993, pp. 15- 53), centrándose especialmente en los elementos que cuelgan de la corona: los pendientes.

Por otro lado, como elemento propio de esta cultura, también sería adecuado destacar la lectura de la dirección de las miradas que sostienen las autoridades imperiales y los personajes que les rodean, y, obviamente, en especial la de Justiniano. El conjunto de personalidades representadas observan de frente al fiel o súbdito, pues se trata de una actitud que solo puede ser propia del cargo que ostenta un emperador de estas características (aunque en este caso es compartida, pues se extiende al resto de la cúpula civil, religiosa y militar que lo acompaña).

Tanto este aspecto como el hecho de llevar a cabo una idealización de los caracteres físicos particulares, permiten que a nivel visual entendamos que la figura central de dicho mosaico es alguien relevante en ese contexto. En relación con el recurso a la idealización, ya Grabar aludía lo siguiente:

Como hemos dicho anteriormente, la presencia de lo sagrado en cada una de las imágenes favorecía la elección de un estilo grave y majestuoso. Un hieratismo de las actitudes y de los gestos, un rechazo más o menos afirmado de imitar la plasticidad de los cuerpos y de las cosas, así como el espacio y el movimiento en el que esa plasticidad se despliega. Este estilo se aplica a cualquier imagen que trate de lo sagrado, es decir, prácticamente a cualquier imagen de tema religioso. (Grabar, 1995, p. 145).

Si manejamos el código correspondiente para leer de manera más pormenorizada toda la información recogida en este mosaico, siendo conscientes de la importancia que la imagen tiene en un edificio religioso como este, rápidamente caemos en la cuenta de la relevancia de estos personajes representados, y, sobre todo de la figura central.

Aunque es cierto que podríamos confundirlo simplemente con un miembro de la autoridad religiosa más, su gesto junto con el resto de objetos y el empleo de determinados colores en su persona, es lo que nos permite identificarlo como el emperador.

La clave para discernir esta cuestión desde el punto de vista que manejamos nos la proporciona igualmente la propia obra arquitectónica. De acuerdo con la disposición de las escenas y símbolos que decoran sus muros con el correspondiente despliegue musivario, podemos deducir que toda la decoración situada en lugares más cercanos al cubrimiento de la iglesia se corresponde con aquellas escenas directamente relacionadas con la divinidad y sus símbolos.

Y es que sería lo que asemejaríamos con el cielo en el pensamiento religioso si tomamos el edificio como la correspondiente transposición de espacio divino a terrenal. Mientras que cuanto más nos dirigimos hacia los pilares, más directamente se alude a la esfera terrenal, pues se trataría, según Grabar (1995, p. 147) de que: “La iglesia con cúpula es un microcosmos y las imágenes que se agrupan allí muestran a los habitantes de ese universo, mientras que sus emplazamientos respectivos corresponden, grosso modo, a las diferentes partes del cosmos donde residen”.

Deducimos entonces que los soberanos (emperador y emperatriz, en este caso, acompañados de todo su séquito militar y político) se sitúan por encima de los fieles que se encuentran en el templo, pero por debajo de la divinidad, convirtiéndose en su personificación terrenal.

En el caso del Imperio Bizantino (y en el ejemplo actual por influencia), este aspecto se da de tal modo que las dos facetas se unen de manera explícita con el consentimiento eclesiástico hacia su persona, pues el emperador podía adoptar acciones y funciones propias del ámbito puramente religioso al ser:

Reconocidamente laico, le era permitido pasar por delante del altar mientras se celebraba la Eucaristía, podía predicar la homilía en el templo, bendecir ritualmente con incienso al pueblo y tomar con sus propias manos el pan y el vino consagrados para comulgar durante la celebración de la Misa. (Soto, 2013, p. 208).

Realmente este aspecto que señalaríamos como propiamente bizantino no lo es de manera genuina, sino que se debería más bien a la herencia que el propio imperio tuvo, a modo de continuidad, en este ámbito oriental, con la tendencia a unificar ambos poderes. Ya se había asumido y forjado por Constantino y Teodosio, con los que una vez que el cristianismo se ha convertido en religión única y oficial de todo el imperio, resulta muy natural lograr que la autoridad política y religiosa se entremezclen y confundan, dada la raíz orientalista de su origen y su legado indoeuropeo, que se materializa en concebir una única divinidad.

Es más, el camino de la figura soberana relacionada directamente con la divinidad, identificándose con la raíz divina, ya había comenzado su andadura con la creación del principado con Augusto, descendiente de Júpiter y de la esfera celeste, por lo que no es extraño que Soto reconsidere al emperador bizantino:

Como el director de un Estado que se sustenta como representación del arquetipo celeste y que se reconoce como conductor de las almas hacia la salvación, oficia el poder político como un verdadero “sacerdote”, de modo semejante al rey indoeuropeo o al modelo bíblico de David o Salomón. (Soto, 2013, p. 210).

Al final, este aspecto conlleva que su poder sea ilimitado a nivel político y religioso, tratándose del fundamento de expansión característico de una concepción como la del imperio.

Se trataba de concebir con un diseño nuevo, de acuerdo a las circunstancias históricas, una forma de gobierno antiquísima, así que a nivel práctico resultaba fundamental que la población entendiera la distinción entre el emperador y el patriarca. Según Soto (2013, p. 211) se distinguían ambos ámbitos: “El laico ha de ocuparse de los asuntos de este mundo, como el sacerdote, más distante de él, de lo que concierne al espíritu y la religión”. Por lo que los esfuerzos por representar el poder político se reflejan desde el inicio del imperio y en todo su desarrollo.

Entre los ejemplos más interesantes que nos permiten apreciar cómo evoluciona la imagen y concepción iconográfica entre los personajes poderosos del Imperio Bizantino no pueden faltar dos realizados en marfil. Uno de ellos es un díptico del siglo VI y el otro un panel de marfil del siglo X.

Ambos recogen perfectamente esa imagen de la representación del poder en las figuras humanas y, a su vez, nos permiten observar cómo se dan diferencias entre ellos, aunque las semejanzas salten a la vista, y pese a tratarse de un formato parecido y confeccionados en el mismo material. La concepción y transmisión de la imagen de poder de las autoridades (en el primer caso un cónsul y en el segundo un emperador y una emperatriz) va evolucionando y adoptando nuevos elementos, del mismo modo que se desprende o cambia otros.

El ejemplo más antiguo, datado en el siglo VI, se corresponde con la imagen, en formato de díptico, del cónsul *Flavius Anastasius Probius* (**Figura nº7**), conservado en la actualidad en la Biblioteca Nacional de Francia. Constituye un ejemplar canónico del modelo bizantino del poder, aunque no se trate del personaje más poderoso de todo el imperio. No obstante, representa una figura importante, pues el cónsul no deja de encarnar el poder del emperador en su provincia administrativa.

Para reflejar esa personificación del poder imperial, lo primero que se utiliza es la representación del cónsul sedente, enmarcado en una estructura arquitrabada, a modo de trono, que le cubre para destacarle. Dos imágenes personifican el poder bajo el cual gobierna, ambas representan a los emperadores reinantes en ese momento, Anastasio y Ariadna.

Las características del tema responden a lo recogido por Fernández (1981, pp. 10-11) como elementos y tipología comunes de las representaciones de los cónsules bizantinos, que comparten con la que a él le ocupa, el díptico consular ovetense.

El cónsul aparece ricamente vestido y, aunque no se le dé color a dicha vestimenta, se representa con detalles. Los brocados aparecen recogidos a la perfección y de manera muy detallada, al igual que los elementos ornamentales y diversos tejidos que conforman su imagen, siendo acordes al estatus social y político: telas de seda, terciopelo y brocados dorados.

Además de esas ricas vestiduras se añaden otros objetos con la misma carga simbólica. En la mano izquierda porta el bastón de mando con la figura de Júpiter como águila alada en la parte superior, y en la derecha la *mappa* o pañuelo que contenía arena en su interior con la finalidad de dar comienzo a los juegos, arrojándolo a la pista del circo para señalar el inicio de la carrera:

Los Cónsules enarbolan, en su mano derecha, el “mappa” o “mappula”, pequeño lienzo o pañuelo que utilizaba el Presidente de los Juegos del Circo... para ordenar el comienzo

de la fiesta, una de las obligaciones o derechos de los Cónsules, y que en muchas ocasiones pagaban aquella. (Fernández, 1981, pp. 20- 21).

Por otro lado, el halo que rodea su cabeza es diferente al del emperador y la emperatriz, que se asemeja más al propio de la representación de la divinidad. Quizás se deba a que un halo con forma de venera esté más relacionado con las referencias clásicas del mundo grecorromano, permitiéndole diferenciarse así de la autoridad religiosa, ya que solo a los emperadores les corresponde la ostentación del poder civil y religioso.

De nuevo, la imagen hierática y serena del rostro de esta personalidad se levanta (a pesar de su pequeño tamaño) sobre cualquiera de las personas que lo observen, enfatizado portodo el despliegue de elementos que rodean su imagen. Esta, mirada directa y alzada que ya hemos visto, era propia de la representación imperial o de su derivación, como ocurre en este caso de la representación de un cónsul.

Por otro lado, el segundo de estos ejemplos que tomamos de las artes suntuarias es un panel realizado en marfil, que data del siglo X y representa la bendición que Cristo hace del emperador *Romanos I y su esposa, la emperatriz Eudoxia* (**Figura n°8**). Al igual que ocurre con el anterior ejemplo, en la actualidad está depositado en la Biblioteca Nacional de Francia.

De nuevo la pieza es de pequeño formato, esculpida en marfil y con un elemento estructural que enmarca toda la composición. En este caso se trata de un arco de medio punto, que perfila, a su vez, la forma de la placa. Al tratarse ahora de los emperadores, las figuras más importantes del panorama político, la pieza está concebida para reforzar la idea de su poder, que emana directamente de Cristo, cuyo gesto (colocando las manos sobre los emperadores) indica que los representantes de la autoridad actúan bajo su beneplácito y de acuerdo a sus designios.

Los elementos que nos hacen entender que son personas poderosas, pero siempre supeditadas a al poder aún superior que representa la figura de Cristo, son de nuevo elementos iconográficos, pero también otros más sutiles. El primero de ellos sería la incorporación de un nimbo profusamente decorado con un borde enjoyado (igual que lo porta Cristo), aunque en el caso de ellos dos, con el interior liso, pues el símbolo de la cruz solamente se reserva, como su propia terminología indica, al crucificado redentor. Y, por otro lado, la vestimenta profusamente decorada, en la que ya se aprecia perfectamente el *loros* imperial (para Romanos) y la *clámide* (en el caso de Eudoxia), lo

que correspondería de nuevo con esos elementos decorativos tejidos sobre seda, terciopelo y brocados hechos con hilos de colores y dorado.

Las coronas que ambos portan sobre sus cabezas constituyen la última expresión simbólica del poder. En este caso se ven complementadas con una ingente cantidad de joyas incrustadas. La misma función cumple el uso de largos pendientes que cuelgan de ellas, elementos de los que hablaremos también en el siguiente ejemplo (pues son mucho más llamativos). Estos elementos decorativos completan la vestimenta, que bebe ahora de aires mucho más orientales, posiblemente debido a la influencia persa.

Una imagen tan simple como esta no tiene otra finalidad que la de representar la transmisión del poder de Dios hacia los emperadores. Estos se erigen como principales herederos del Imperio Romano de Oriente. De ahí que se haga destacar la figura de Cristo sobre un pedestal o estructura que le alza para marcar jerárquicamente su posición.

Se trata de la misma idea que hemos observado en los ejemplos anteriores, aunque en este caso la novedad radica en el modo en que va modificándose la concepción de la imagen, ahora ya mucho más orientalizada, con rasgos más planos y sintetizados, lo que nos traslada al hecho de que en el devenir del Imperio Bizantino se haya pasado ya en el siglo X por una transformación de su sentido inicial como resultado de la división del Imperio Romano.

Siguiendo el desarrollo cronológico de los ejemplos seleccionados y regresando al espacio de Santa Sofía de Constantinopla, nos centraremos ahora en comentar el *conjunto musivario de Zoé (Figura n°9)*. Se trata de un mosaico datado en el siglo XI, que se encuentra en muy buen estado de conservación, si lo comparamos con algunos de los ejemplos bizantinos que se conservan en el templo.

En este caso ya se evidencia la influencia persa en la adopción de nuevos elementos simbólicos, así como una incorporación de todo lujo de detalles ornamentales en los trajes de los emperadores.

La descomposición de sus figuras se asemeja a la que se consigue en el fondo con el uso de las teselas doradas sin perspectiva, hasta tal punto que se nos hace complicado imaginar la textura y el peso de estos ropajes que portaban los emperadores.

De nuevo la composición y sus atributos evidencian que se trata de los representantes divinos en la Tierra, de acuerdo a la bendición (de ahí el gesto explícito de Cristo) y voluntad de la figura de Dios, encarnado en su hijo, que además de la gestualidad sostiene una Biblia con su mano izquierda. Llama la atención la figura de Cristo que, en este caso, casi destaca más por la austeridad y entereza de su vestimenta (a la que se

reserva el púrpura aquí) que la de los emperadores a los que está bendiciendo, profusamente ataviados.

De nuevo los halos que rodean sus cabezas, en forma de línea curva que traza la circunferencia del nimbo, se diferencian con la intención de destacar la figura bendicente de Cristo, que porta el símbolo de la cruz enjorada alrededor de su cabeza. Así se hace destacar sobre los de los emperadores, en cuyo caso sí que portan los símbolos del poder terrenal. Según destaca Herrera (1993, p. 48): “En Bizancio, donde el emperador, a continuación de su coronación, ofrecía una corona en Santa Sofía, podemos fácilmente imaginarnos que los pendientes que hoy tienen son el resultado de un aumento de los mismos”. Así que son sendas coronas enjoradas de las que penden unos largos y remarcados pendientes, los símbolos esenciales para ese poder bizantino especialmente con posterioridad.

La representación más lujosa de las figuras del emperador Constantino IX y su esposa Zoé comparadas con la de Cristo parece una contradicción, pues nada puede ser más grande que el Salvador. Sin embargo, entendemos que la interpretación iconológica de la imagen pretende reforzar, justamente, el hecho de que el poder imperial deriva directamente de la bendición divina. Así pues, ensalzar a los emperadores, indirectamente, llevaría a hacerlo también con el mismísimo Cristo.

Para ello entra en juego la cuestión jerárquica (de posición y proporciones) y los objetos que portan los emperadores: una bolsa con monedas para llevar a cabo la financiación de la iglesia y un rollo en el que se enumeran las donaciones que se le hacían a este templo en el que se sitúan y que es levantado y consagrado a la divinidad cristiana.

Así que la idea de poder aquí supone, sin duda, la elaboración de una imagen muy potente que ayuda a entender cómo se representa el poder en el ámbito bizantino conforme nos vamos acercando a su final, destacando que a pesar del paso de los años y los cambios estéticos se mantiene la necesidad de representarse bajo la autoridad divina.

Como manifestación de este cambio, recogemos aquí el siguiente ejemplo. Es pertinente porque nos permite observar lo que se mantiene a nivel estético sin alejarse, sin embargo, de la idea principal. Obviando entonces lo relativo a los aspectos que son comunes a todos ellos, destacamos que en el caso de la figura de Miguel I Comneno (**Figura nº10**), cuyo mandato se sitúa en el siglo XII, ya se han operado algunas modificaciones.

Sigue aunando en su figura la autoridad civil y religiosa mediante la corona y pendientes característicos y el nimbo, al que se añade ahora un báculo con la cruz en su

parte superior y un pergamino enrollado, haciendo alusión a su capacidad por otorgar el privilegio para alguna de las ciudades o población. Pero la influencia orientalizante se ve de manera muy destacable en su vestimenta, debido, sin duda, al contacto fluido con la cultura persa. El devenir del imperio, sus relaciones comerciales y el uso de todo lo que territorialmente fuera más oriental en el entorno del Mediterráneo suponían su reafirmación identitaria con respecto al Imperio Romano, como lo fue la adopción del griego como lengua oficial.

Centrándonos en los elementos destacables, resulta llamativa la presencia de los pendientes colgantes en las coronas. Está claro que cualquier elemento ornamental colocado sobre la cabeza siempre está relacionado con el poder, ya sea político o religioso o aúne ambos. Le permite a la persona en cuestión estar más cerca de esa esfera celeste de la que proviene su legitimidad y le conecta directamente con la divinidad, relacionada, al menos en el caso positivo, con el cielo.

Este hecho se hace visible en las obras de arte tanto en las culturas medievales occidentales como orientales. En este sentido, el Imperio Bizantino supone un nexo de unión importante entre los dos extremos del Mediterráneo. Por ello no es de extrañar que veamos estos elementos colgantes de la corona entre los soberanos visigodos, y entre ellos Ludovico Pío, como recoge Herrera:

Ejemplo temprano de esta influencia en Occidente, se puede apreciar en el relicario del brazo de Carlomagno, que se encuentra en el Louvre, donde aparece el busto de Ludovico Pío revestido con los ornamentos imperiales, portando una diadema compuesta de diadema con arco de oreja a oreja y pendientes formados por hileras de perlas (Herrera, 1993, p. 47).

Además, como señala el mismo autor, también lo apreciamos en el interesante caso del Roger II, rey de Sicilia, que en sus representaciones recibe la coronación de manos del mismo Cristo y usa una corona con pendientes, concretamente: “Tipo diadema con pendientes trifoliados en el mejor estilo bizantino”. (Herrera, 1993, p. 47).

No deja de tratarse de un monarca al que la situación territorial, en el centro del Mediterráneo, y la confluencia de varias culturas en ese punto, beneficia para personificar un buen ejemplo de influencia entre Oriente y Occidente.

Se evidencia, por lo tanto, que el contacto que el mar Mediterráneo otorga, permite establecer vínculos culturales que traspasan las religiones y utilizan los mismos elementos

para trasladar la idea de poder en un interesante proceso de aculturación que nos parecía reseñable recoger de acuerdo con uno de los objetivos que nos planteábamos.

Igual que hemos hecho en el caso del Imperio Romano, no podíamos dejar de tratar cómo se traslada la idea de poder a la arquitectura (y lo haremos también con las otras dos culturas). En el caso del Imperio Bizantino resulta complicado de identificar, puesto que los principales edificios de poder, como podría ser el gran *palacio de Constantinopla* (**Figura n°11**), no se conservan con su diseño original.

Este edificio fue mandado construir por Constantino y remodelado por sus sucesores, sufrió un fuerte expolio durante las cruzadas en Tierra Santa y las fuentes a las que se pueden recurrir son solamente documentales y arqueológicas (aunque las excavaciones arqueológicas solamente han sacado a la luz un cuarto de todo el edificio, según Jiménez (2004, p. 110). Sin embargo, no ocurre lo mismo con el hipódromo con el que conectaba dicho palacio (al igual que lo hacían los foros) y con la original catedral del Santa Sofía, que juntos conformaron un monumental conjunto arquitectónico. Por ello, haremos especial hincapié en estos dos espacios.

Antes de adentrarnos en cada uno, nos gustaría señalar que representan un testimonio importante en esta idea de la concepción del poder porque ya con el emperador Constantino se concibe el conjunto como núcleo central del imperio. Él traslada a esta ciudad la capitalidad y debe dotarla entonces de los edificios representativos necesarios, así como de los de desarrollo de la función pública. Por lo tanto, aunque no podemos contar como fuente para nuestro cometido con el correspondiente palacio imperial, sí que nos hablan de la función representativa, política y religiosa concretamente, los dos ejemplos señalados: el hipódromo y la catedral de Santa Sofía.

Con respecto al primero, el edificio se convirtió en todo un soporte intencionado de decoración, que le daba sentido, no solo a su funcionalidad, sino también a la idea de propaganda militar y a la celebración de determinadas festividades que encabezaba el emperador y se preparaban bajo su atenta mirada y supervisión.

Pero en este caso, puesto que no se conoce a ciencia cierta si el hipódromo se unía con el palacio, el emperador lo hacía desde el edificio construido en los alrededores con dicha utilidad. Esta sería la llamada *kathisma*, que le permitía al soberano acceder al edificio por un espacio diferente al resto del pueblo “Y es en la tribuna que se abre sobre las gradas donde el pueblo puede ver a su soberano y donde puede aclamarlo como el principal garante de la seguridad y la prosperidad del Imperio” (Jiménez, 2004, pp. 119-120), permitiéndole ganar seguridad a la vez que hace el obligatorio acto de presencia.

Así que mientras la figura del emperador estaba presente, la atención se centraba en su persona, permitiéndole al pueblo recordar en honor de quién se celebraban dichas carreras o se festejaba el triunfo de una batalla en un día concreto.

No obstante, cuando éste se ausentaba, una serie de elementos decorativos cumplían la misma función de representación del poder terrenal, pues a lo largo de toda la *spina*¹ se situaban diversos elementos decorativos. Desde esculturas importantes de cada uno de los emperadores, hasta una serie de relieves que hacían alusión a sus batallas vencidas, pasando incluso por esculturas alusivas al sol como principal deidad, trasladando la idea de que el emperador tenía igualmente ese carácter sagrado.

Para reforzar dicha idea, y el propio Jiménez (2004, p. 126) alude a las fuentes clásicas como testimonio de ello, se usaban otras fórmulas más elaboradas y maduras en torno a esa divinidad solar como origen del poder imperial, representado en el obelisco central: “Los carros de las facciones- cada uno distinguido con un color- representaban las estaciones del año y giraban en torno al obelisco que simbolizaba al sol”.

De este modo, podemos deducir gracias a estos aspectos el poder que se le otorgaba a la figura del emperador a nivel político, legitimado por su relación celestial a través de la divinidad, lo que enfatizaba su posición como miembro superior dentro de la pirámide social de todo el imperio.

Lo mismo ocurría en el ámbito religioso con cualquier edificio destinado a tal fin, como podía ser la catedral de Santa Sofía, también en Constantinopla. A pesar de haber sufrido diversas transformaciones, igualmente se concibe originalmente llevando a cabo un despliegue muy interesante en el que a nivel tectónico a los elementos sustentantes y sustentados se les otorga un simbolismo concreto que también tiene relación con la cosmología. Siguiendo ideas de Guénon nos lo explica de este modo Marín (2001, p. 159): “La cúpula, pues, representa la bóveda celeste, y el conjunto del edificio es la imagen del universo todo”.

De acuerdo con ello, por lo tanto, en cualquier edificio relacionado con el culto religioso en el contexto histórico en el que nos encontramos, el elemento de cubierta se relaciona con lo divino o se lleva a cabo la correspondiente aproximación a ello, para lo cual se cuenta en el caso de los templos bizantinos con un elemento que rápidamente ayuda al fiel a trasladarse a la esfera divina. Este elemento no es otro que la cúpula, cuya forma, ayudándose con la desmaterialización que otorgan al muro los mosaicos dorados,

¹ En el Imperio Romano, muro colocado en el centro de los circos

transpone el propio edificio a la esfera celeste, permitiéndole al orante trasladarse al mundo espiritual en el que cree y que es el que sustenta su propia existencia.

Y es que el mundo bizantino, a través del correspondiente ejercicio al final del Imperio Romano, ha ido llevando a cabo la correspondiente transformación con respecto al arte, pues, como recoge Marín, la tendencia está cada vez más dirigida hacia lo espiritual como modo de ascenso a la idea para alejarse de lo terrenal:

Las nuevas concepciones artísticas que rigen y modulan la construcción del edificio, responden a un fin sublime que es elevar, a través de lo sensible y lo bello, el alma hacia lo Insensible y lo Bello, hacia Dios. La belleza material que excita los sentidos es sólo el medio para alcanzar dicho fin. (Marín, 2015, p. 157)

No deja de trasladarse al templo una valoración de transposición del ansiado cielo al que aspira entrar el fiel con el espacio físico en el que ora, un espacio que el poder político y terrenal que ya hemos valorado aprovecha para manifestar su situación justo por debajo de la divinidad que le legitima y por encima de la comunidad de la que forma su pueblo a nivel político y religioso.

Lo consigue con el hecho de acercar su figura a la de la representación divina (en ese intento por materializar lo que intelectualmente pretende trasladar a modo de mensaje en relación con la idea) y situarla lo más cerca posible a las bóvedas celestes que se configuran a modo de cúpulas (con la traslación en este caso al ámbito más puramente material de esa idea). Al mismo tiempo lo consigue acercando su residencia palaciega al reseñable templo.

Se trata, por lo tanto, de toda una declaración de intenciones que no se da de manera gratuita, sino completamente reflexionada y reorientada a construir así su imagen del poder y ayudarse de lo material para la difusión de esta imagen. Algo que se mantiene como una constante, como ya hemos indicado anteriormente, desde las más primitivas culturas y se prolonga en el período medieval, como ya hemos tratado en el caso bizantino y haremos a continuación en el de las otras dos culturas que nos interesan.

4.3. Islam

El panorama medieval que nos proponíamos abarcar no se entendería, a nivel de contexto y de relaciones e influencias culturales, sin contemplar el que tiene su seno en la zona más oriental y alejada de nuestro conocido continente, en el que solemos centrarnos, olvidando la existencia de tantas otras culturas. La presencia e influencia del islam (como modelo religioso, estético, cultural o social) del que se toman elementos también, como fuerza a la que derrotar en el contexto de la reconquista española o como reafirmación en los propios preceptos del cristianismo y viceversa, resulta esencial para entender el contexto completo del Mediterráneo.

Al fin y al cabo es la única cultura de las tres que bebe también de las tradiciones europeas anteriores, pero se asienta sobre un territorio que, aunque englobe parte del entorno del mar Mediterráneo, no tiene sus raíces en su centro neurálgico.

El ámbito islámico es un tanto diferente a los otros dos marcos que se contemplan en este trabajo, pues su desarrollo más tardío con respecto a las culturas anteriores y la conceptualización de un nuevo estado o cultura, ya en el siglo VII, le otorgan la situación, con respecto a las otras dos culturas, de beber de ellas y servirles como precedentes. Incluso ocurre lo mismo con otras más externas al continente europeo, pero presentes en el panorama indoeuropeo: “En su expansión, el Islam incorporó territorios procedentes de los antiguos imperios bizantino y sasánida”. (Santa- Cruz, 2014, p. 17).

Así que esta última cultura, tan presente como enemiga del Imperio Romano, imprimirá su influencia en el islam, que la asimila en parte, así como ocurre con las culturas europeas con las que éste entra en contacto.

La cronología y las circunstancias en la que nace el islam y su representación como entidad o entidades políticas, así como su particular prohibición de la representación de la figura humana como tal, van a marcar el desarrollo de una cultura genuina.

Con respecto a lo segundo, se explica en una primera instancia en relación con la religión y, concretamente, con el concepto que se tiene de Alá y después con la propia figura humana (ostente más o menos poder) como creación de la obra divina. Es decir, en el momento en el que ya la cultura islámica, ligada completamente a la religión, cuenta con una codificación y va tomando forma y peso, se va extendiendo a la vez la idea de aniconicidad, pues se considera que dicha potestad se debe al poder divino, precepto intacto hasta la actualidad.

Pero esta idea no parece responder al propio texto coránico, sino a la tradición islámica y a la simplicidad del dogma, convirtiéndolo en algo prescindible:

Aunque el Corán no contiene ninguna prohibición expresa de representar figuras animales o humanas, la Tradición islámica sí la recoge, sobre todo aplicada a edificios religiosos. Las mezquitas, por la simplicidad de su dogma, no tienen necesidad de representaciones, lo que, unido a la prohibición de la Tradición, limita la representación figurativa a pinturas murales de palacios, a cerámicas, miniaturas y tejidos. (Klein, 2009, p. 5).

El veto de la materialización en cualquier medio de expresión de la figura humana, y en especial de la figura humana en relación con el ámbito religioso, no va a ser algo único y exclusivo de la cultura islámica y se señala la influencia bizantina al respecto. De hecho, el Imperio Bizantino (del cual se nutre en gran parte en un inicio) pasa por varias etapas que se debaten entre la iconoclastia y la iconolatría precisamente en relación con las imágenes sagradas, incluyendo también la figura de los emperadores. Así que, haciendo referencia de nuevo a Klein, resulta clave para el desarrollo del islam el momento en el que ambas culturas entran en contacto:

Hay que resaltar que el Islam entra en contacto con la cultura bizantina en el momento más álgido de la controversia iconoclasta. Muy probablemente la visión negativa de la representación de figuras en el arte bizantino influyó poderosamente en el arte islámico. Pero ya desde un comienzo cualquier intento de representación e incluso simbolismo es rápidamente abandonado (Klein, 2009, p. 9).

Esta idea se va a situar en la base del concepto de religiosidad que marca la noción de poder que se da en la cultura islámica, por lo estrechamente relacionado que se concibe lo civil y religioso entre los fieles del Corán,.

Siguiendo la estructura del capítulo anterior, los ejemplos seleccionados para el estudio de esta cultura intentan cubrir el desarrollo cronológico durante la Edad Media en diversas manifestaciones, incluyendo la arquitectura también.

La imagen de creación temprana que hemos seleccionado (con la complicación para encontrar algún ejemplo figurativo) es la dedicada al califa al- Walid II (**Figura nº12**), conservada en muy mal estado (hay otra mejor conservada, que no resulta tan

representativa), pero que nos permite apreciar alguna de estas concepciones que se dan al inicio de la andadura de la cultura islámica.

Con la ayuda de otras representaciones antropomórficas que se despliegan en las paredes de este palacio con *hammam*, destinado posiblemente a residencia en determinadas épocas del año en las que se priorizaban el bienestar y el disfrute, podemos entender la idea de poder califal temprana.

Los trabajos de restauración han permitido cambiar la interpretación que del complejo se venía realizando:

Pues bien, hoy se puede decir que a esta explicación hay que añadir el descubrimiento llevado a cabo por técnicos del Instituto Superior de Conservación y Restauración- ISCR-italiano, con sede en Roma, que están recuperando las pinturas de Qusair Amra en el marco de un proyecto desarrollado con el Departamento de Antigüedades de Jordania y el World Monuments Fund (WMF), en colaboración con la Unesco. Gracias a la inscripción, ahora es posible afirmar que quien construyó el «pequeño palacio de Amra», según la traducción literal, no fue, como muchos pensaban, al- Walid I, el célebre constructor de la Gran Mezquita de Damasco, sino su sobrino al- Walid II (Anónimo, 2017).

Dentro de la estética representativa desplegada, que bebe claramente de la tradición clásica convertida en expresión propia del arte bizantino, la capacidad de síntesis que se muestra en las escenas es destacable. Un rasgo evidente sería la reducción de la línea en el silueteado y el volumen de dichas figuras, así como la falta de preocupación por la representación del espacio y la perspectiva. Así lo apuntan las investigaciones a las que ya nos hemos referido, posibilitadas por los trabajos de restauración de la última década:

Hasta ahora estas licencias iconográficas se explicaban por la datación del edificio, que se remonta al siglo VIII d.C. La civilización de los omeyas, dinastía de califas sucesores del profeta Mahoma que gobernaron durante un siglo la primera comunidad islámica, estaba impregnada de una cultura relativamente laica. Por consiguiente, el arte carecía de la rigidez que habría de prevalecer posteriormente, y las herencias culturales helenística, romana y bizantina se hacían sentir con todo su peso, sobre todo en una región surcada por las caravanas y encrucijada de intercambios comerciales entre el Mediterráneo y la península Arábiga. (Anónimo, 2017).

En estos esquemas, la figura del califa sobresale con respecto al resto por la localización (califa que forma, junto al resto de representaciones humanas una galería completa). Se le representa bajo una de las bóvedas del edificio, recostado sobre un diván, bajo una estructura arquitectónica y rodeado de personajes que encarnan a sus dos hijos y a un escriba, al tiempo que una esclava le abanica.

Puesto que se puede apreciar otra representación de la figura de este califa en una pose más oficial y propia de la función representativa, nos servimos de ella también para entender mejor la concepción del poder que se hace en conjunto.

La ausencia de elementos iconográficos otorgados para identificarle, a excepción de su disposición bajo elementos estructurales o sobre otros, que le elevan sobre el resto de personajes, se justifica porque su simple presencia ya sería una representación suficiente del poder.

Y lo que es más importante, además de las proporciones que se le otorgan, pues destaca en tamaño sobre el resto, el último elemento que nos habla de que se trata de la principal autoridad civil y religiosa de esa cultura islámica, sería la relación que el resto de personajes entabla con él.

Todos ellos muestran una actitud de sumisión y servidumbre en sus gestos y expresiones con las que se dinamizan las escenas, aunque al mismo tiempo la dotación de cierto inmovilismo de algunas de ellas (según los trabajos de investigación se debe a la presencia de diversos pintores) en un entorno en el que prima especialmente el movimiento y el dinamismo corresponden con aquellas con presencia califal, pero también sin él:

Al lado de figuras reproducidas con gran naturalidad, como el carpintero cepillando o el cantero levantando un bloque de piedra, hay otras más rígidas y esquemáticas; una señal de que en el castillo trabajaron diversos pintores con diferentes grados de habilidad técnica. (Anónimo, 2017).

La idea que nos gustaría destacar con respecto a este conjunto palatino es que algunos de estos primeros califas omeyas titubean, a la par que se va estableciendo un código normativo concreto gracias a las diferentes influencias de las que beben directamente, en la configuración de una expresión estética propia. Al mismo tiempo que se expande el califato desde el punto de vista territorial, se asimilan los aspectos culturales más reseñables de cada una de esas culturas, y lo hacen de manera más explícita y sin

pudor, aunque, por ello, se vayan saliendo de lo que será normativo posteriormente. Son esos primeros momentos, más relajados, los que van a permitirnos disfrutar de los vaivenes entre culturas, con una flexibilidad que después no se dará dada la codificación.

No obstante, el hecho de no representar escenas figuradas que aludan a los soberanos o a la propia divinidad en relación con representaciones humanas, no conlleva que dicha lectura iconográfica no pueda realizarse. El caso de la representación del poder en la cultura islámica es quizás el más significativo en este sentido, ya que tanto el hecho de hacerse cargo de la construcción de los edificios más representativos y necesarios en toda ciudad destacable, como el modo en el que se disponen y se planifican a la vez que se decoran, forma parte de esa propaganda propia del califa o príncipe. Como indica Juez, los dos edificios más reseñables serían el templo o mezquita y el edificio residencial o palacio:

La mezquita aljama es la manifestación artística del poder del soberano musulmán como Imam. Cuando éste erigía uno de estos edificios cumplía manifiestamente con su obligación de proteger el Islam y difundir la fe. Como hemos visto, religión y política no están separadas en el Islam medieval y el príncipe era el jefe de la comunidad musulmana en ambos terrenos. Y es precisamente en la aljama donde se manifestaba esta unidad de poder, ya que el edificio era el centro simbólico de la autoridad política y religiosa, especialmente en los primeros tiempos del Islam. En este sentido, el palacio del soberano, como veremos más adelante, solía estar situado junto a la mezquita aljama (Juez, 199, p. 86).

Ambos, entonces, conforman el núcleo principal de cualquier ciudad que fuera representativa del poder en la que se establecía la residencia del califa y él mismo es el promotor de dichas construcciones.

En el caso musulmán, la mezquita, como tal, no recoge ese despliegue propagandístico del poder de una manera tan intencionada y efectiva como sí que lo hace el palacio. La presencia del califa o príncipe en ambas resulta significativa, aunque el primero se destine a la oración en reunión y no a la recepción de los altos dignatarios y otras funciones puramente políticas. En relación con el palacio, su sola construcción ya transmitía de manera intencionada quién era el promotor para el que se levantaba el edificio y con qué finalidad se hacía: “Y si no todos los soberanos podían construir ciudades palatinas de la magnitud de Samarra, sí estaba al alcance de casi todos ellos

levantar palacios más modestos o al menos reformar los ya existentes y legitimar así su poder” (Juez, 1999, p. 199).

Nos aproxima este autor a la idea de que un complejo así sería suficiente para transmitir y afianzar su poder desde el mayor de los pragmatismos como punto de vista general. Pero la tradición que podemos rastrear en ellos nos lleva a pensar que no lo hacen de cualquier modo, sino que cada detalle, desde la disposición de los espacios y sus perspectivas hasta la intervención ornamental interior y exterior, pasando por la inclusión de otros elementos, habla de una declaración de poder íntegra.

Por los propios rasgos culturales del islam y la concepción integradora que de las artes tiene esta cultura, la mayoría de casos que nos permiten ejemplificar esa imagen del poder del califa en este caso, van a ser, como en el caso anterior, ejemplos arquitectónicos más o menos complejos. Aunque bien es cierto que se trata de artífices que destacan especialmente en servirse de todos los elementos y códigos que manejan para demostrar al visitante su naturaleza y sentido de su existencia.

Continuamos, por lo tanto, con la selección de ejemplos arquitectónicos en los que se muestra esta idea de poder tan cuidada.

El primero de ellos, situado en la ciudadela de Amman (**Figura nº13**), era residencia del emir y se levantó sobre los cimientos reutilizados de las construcciones anteriores situadas en esta terraza natural que permitía dominar y vigilar las tierras que los rodeaban. Así apuntaba Navarro con una interesante valoración de la obra en un antiguo, pero pionero trabajo de investigación de este palacio:

La privilegiada situación de la ciudadela de Amman, tanto en relación con el área geográfica del oriente próximo por ser lugar de paso de los caminos entre la Arabia y Siria, como por su emplazamiento concreto dentro del entorno próximo, al ser lugar de fácil defensa, inmediato a un manantial de agua y rodeado de áreas cultivables, ha hecho de este lugar un centro habitado desde muy antiguo (Navarro, 2004, p. 29).

Esta circunstancia explica la disposición de las diversas estancias que conforman el plano, a lo que se une el hecho de que el soberano musulmán plasma también al trazado del edificio de gobierno el factor de sorpresa. Desde el vestíbulo hasta la sala del trono la sucesión de las múltiples salas y patios que se abren al visitante (en la actualidad) o invitado en su día no sigue un trazado rectilíneo.

De este modo, unido al resto de particularidades del arte islámico, se consigue transmitir la idea de desorientación y la admiración ante aquel al que van a visitar. No solo se pierde la noción de la extensión que ocupa dicho palacio, sino también la noción del tiempo y sitúa al soberano en disposición de recibir a su invitado en una situación de superioridad y dominación a la hora de entablar el consiguiente encuentro.

Todos los recursos que habitualmente se utilizan en el arte islámico para decorar y conseguir la desmaterialización y la conquista de la belleza más trascendental en los templos se van a trasladar igualmente a todo lo que Dios ha creado. Y es que se entiende como reflejo de su deseo y el poder político, que también se extiende al religioso y espiritual: “En el Islam, la unidad de Dios se da a priori, se supone, se da por supuesta y evidente por la fe. Sin ella, la belleza de una obra de arte no tendría sentido” (Lomba, 2000, p. 40). Se trata, por tanto, de algo igualmente aplicable en lo que a belleza se refiere.

No podemos olvidar que el uso de los revestimientos dorados, de los recubrimientos en estuco y mosaicos de muros, bóvedas y suelos, artesonados de madera, celosías que contribuyen a desmaterializar el muro con el uso de la luz, se utilizaban como un instrumento de transmisión del poder divino a través del terrenal. Además dicha experiencia se multiplica con el sonido del agua y de los diversos olores vegetales y aromáticos que se iban desplegando en las sucesivas estancias, contribuyendo a la idea de transposición del visitante.

Quizás con algo menos de claridad a priori, pero perfectamente codificado igualmente, destacamos el ejemplo del siglo X en el que un califa va a centrar parte de su esfuerzo constructivo en reflejar esta imagen de poder en un edificio, principalmente en la unión que supone en su figura la autoridad política y religiosa.

Hablamos de la ampliación que al- Hakam II realiza en el muro de la *qibla*² de la mezquita de Córdoba entre los años 961 y 976 (**Figura nº14**), cuyo proyecto está bien recogido en los textos de ibn ‘Idari, además de conservarse dentro de la actual catedral-mezquita en perfectas condiciones.

La elección de este ejemplo está fundamentada en la idea de planificación que el califa hizo de esta ampliación: “Siempre nos ha llamado la atención el hecho de que el califa, al contrario de lo que había sucedido con sus predecesores, emprendiera la ampliación de la mezquita nada más acceder al trono” (Abad, 2009, p. 10).

² Muro de la mezquita que marca la orientación hacia La Meca.

Sería ésta la primera de las premisas que refuerzan la idea de que el califa concibe el espacio nuevo del que va a dotar a la mezquita como una oportunidad fundamental para mostrar quién es y por qué lo impulsa. Se convierte en un espacio con un simbolismo que, aun siendo absolutamente anicónico, materializa la figura del propio califa.

La siguiente idea que refuerza esta tesis es el empeño que emplea en lograr que el final de las tres naves con las que amplía el edificio, constituya un espacio cuidado y majestuoso y lo hace explícitamente en el espacio de la *maqsur*³ (**Figura nº15**), incluyendo el *mihrab*⁴ (**Figura nº16**) y la *qubba*⁵. No nos extraña que, tal y como recoge la misma autora, este espacio se haga destacar en altura, desplegando toda una variedad de arcos que rápidamente captan la atención (Abad: 2009, p. 16). Lo mismo ocurre con los motivos que decoran las superficies de estas arquerías y dovelas, destacando de manera relevante sobre el resto del espacio gracias a la decoración profusa y variada.

Pero especialmente reseñable es el uso de la luz, que con lucernarios abiertos en la cubierta permite al orante intuir que algo importante se aproxima tras este espacio, la misma luz que permite jugar a desmaterializar los muros del espacio que siguiente: la *qubba*.

Reflejo de las molestias que se toma para hacer destacar este espacio es el uso que pudo hacer el califa de contactos bizantinos para así diferenciarse del espacio anterior de la mezquita. Abad también recoge la noticia de la solicitud al emperador de Bizancio para que le enviara no solo el material, sino a un artista cualificado que se hiciera cargo de los trabajos y fuera capaz de enseñar la técnica del mosaico a los artesanos cordobeses. (Abad, 2009, p. 20).

Ella misma asegura a continuación que es complicado fechar dichas paredes, pero que es evidente que la obra acabó teniendo el revestimiento que el califa deseaba y con el que pretendía destacar el espacio de la *qubba*, un lugar que según Dozy se relaciona con ámbitos de representación real o de supremacía sobre otros espacios (Dozy, 1967, p. 297). Se trata de un espacio en el que la representación del poder infinito del califa como designado por Dios en la Tierra pasa a hablarnos en la propia concepción del propio mismo:

³ *Maqsura*: Zona de la mezquita inmediatamente anterior al *mihrab*, que está decorada exuberantemente y se destina al califa o al imán, para que dirijan la oración.

⁴ *Mihrab*: Nicho u hornacina de una mezquita que está orientado hacia La Meca y hacia donde tienen que mirar los que oran.

⁵ *Qubba*: término árabe que designa una estructura arquitectónica con base cuadrada y cúpula o techo de madera no plano, que puede tomar, entre otras, forma semiesférica, tronco de pirámide, bóveda esquifada o de paños

La presencia, en el centro del cupulín gallonado, de un firmamento de estrellas, rodeado de rayos dorados o de un velo, según otras interpretaciones, es la transposición más clara, de la bóveda del cielo, en cuyo centro el sol brilla como el propio califa, pero es también una afirmación de la imagen del monarca como dueño del mundo, igual que lo fueran los emperadores romanos y los reyes de cortes orientales, como la persa sasánida. (Abad, 2009, p. 22).

De nuevo, el uso del color dorado está presente, junto con elementos que constituyen el jardín y las joyas de lo que emula ser el paraíso terrenal de los creyentes, rememorando al del cielo, encabezado por el califa en la Tierra. Sirve de recordatorio para los fieles, convirtiéndose en la persona más “preciada” de entre las presentes, pues guía su destino, siguiendo la palabra de Dios. Así, todas las miradas (la del califa en primer lugar) se dirigen hacia ese *mihrab* o nicho- en este caso, habitación- que los dos espacios anteriores van anunciando y que recuerda al fiel que se postra ante Allah y sus representantes terrenales.

Es en este caso, volvemos a observar que varias cuestiones nos permiten destacarlo como declaración intencionada de este califa para con el resto de comunidad musulmana. Por un lado, el tratamiento que se le da a los elementos arquitectónicos, por otro lado, la concepción del espacio en sí misma y finalmente la disposición de los elementos en la gradación de mayor presencia divina por medio de la proximidad al espacio más sagrado, hacia lo más terrenal.

Al final del periodo medieval en el ámbito islámico, cualquiera de los palacios promovidos por los principales dignatarios musulmanes nazaríes de la ciudad de La Alhambra podría servirnos de ejemplo. Y es que son representativos de una concepción idéntica a la anteriormente tratada, con las particularidades de las localizaciones espacial y temporal, que le permiten convertirse en un espacio estanco y aislado del exterior, sin evidenciar (algo muy propio del pensamiento oriental) lo que el interior cobijaba.

Por lo tanto, dejando a un lado que todos los edificios compongan un conjunto caótico en sí mismo, debido a la amplia cronología del conjunto, y obviando lo anterior, afrontaremos el análisis del de Comares, para centrarnos, además, en un espacio concreto. En este caso, la disposición de las diferentes salas, en apariencia, guarda un orden axial y simétrico con unos espacios complementarios de los principales, destacando en

proporciones el patio con el estanque y el salón de embajadores como principal sala representativa del poder.

A nivel estético, ya el refinamiento y cuidado de todos los elementos que hemos contemplado como recursos para alardear del poder, ha llegado a un nivel de relevante finura, en el que todos ellos contribuyen a trasladarnos la idea de que el constructor no sería el soberano como tal, sino la propia divinidad. Por ello se consigue que la materia que nos rodea se convierta prácticamente en inmaterial a nivel visual y sonoro (de ahí la presencia del estanque y los elementos naturales).

Por otro lado, cualquiera de las fachadas y elementos observados desde el patio, junto con el efecto de espejo que la lámina de agua refleja, así como su aporte sorpresivo, consiguen ese embelesamiento del visitante. A ello contribuye además la aportación estética luminosa y los juegos de luces y sombras en los interiores, recordándonos el mensaje del Corán: “Allah es la luz de los cielos y de la tierra” (Sura Al Nur 35).

Habría que añadirle el factor del recorrido como tal. Dejando a un lado el eje axial del propio plano, el recorrido habitual estaba marcado por diversos zigzags hasta desembocar en la sala de los Embajadores, donde se daba la recepción por el califa, tras parecerle al visitante que el recorrido era largo y distante y, sin embargo, se situaba en el extremo más cercano a la entrada.

Nos añade ciertos matices desde el punto de vista iconológico, por tanto, dicho aspecto, pues le permitía al gobernante mostrar la grandiosidad de su poder en su residencia, dejando una gran parte a la imaginación del visitante. De este modo llegaba totalmente sugestionado al encuentro (pues no era capaz de hacerse a la idea del tamaño y riqueza de todo el espacio que no le era mostrado y del que seguramente había oído hablar), sin olvidársele así que se encontraba ante el enviado de Dios a la Tierra.

Finalmente nos interesa un elemento muy concreto de este conjunto, que constituye la Sala de los Reyes del palacio de los Leones de La Alhambra (**Figura nº17**). Y lo hacemos porque nos permite entroncar directamente con el primero de los ejemplos que habíamos seleccionado dada la inclusión explícita de elementos figurativos humanos, resultando una excepción en toda regla. Igualmente conecta directamente con las monarquías occidentales de las que nos ocuparemos en el siguiente capítulo y después explicaremos la razón.

De esta sala nos interesan entonces las pinturas sobre cuero con las que se decoran las falsas bóvedas, forjadas en madera, que apuntan tanto a un espacio de representación del poder como a un ambiente cortesano:

De otra parte, reforzando la funcionalidad plenamente festiva de la sala vista en su conjunto nos sale al paso el que toda ella estaba y está permanentemente abierta, sin hojas de madera, por lo tanto vaciada de todo uso doméstico, a diferencia de las Dos Hermanas y sala de los Abencerrajes, lo que nos lleva a verla como sala socializada o edificio pluriempleado; permanentemente abierto, como los mausoleos árabes, permitía libre trasiego en todo tiempo al igual que la sala opuesta de los Mocárabes concebida como libre entrada al patio y al palacio. Únese a ello la ausencia de pilas surtidores en el suelo que en Dos Hermanas y los Abencerrajes ponen una nota doméstica. (Pavón, 2004, p. 181).

Nos permite este aspecto conectar de manera directa dos mundos religiosos tan sumamente contrapuestos en este sentido desde el punto de vista espiritual como el islámico y el cristiano y observar cómo la influencia y los contactos entre Pedro I de Castilla y Muhammad V son constantes. Pese a dicha contraposición, no debemos olvidar que estas dos cortes que se conciben de diferente modo, se encuentran en contacto directo y estrecho. Ambas son referencia para la otra y a menudo se observan los interesantes contactos en la construcción de un imaginario de poder suficientemente perceptible por las élites y el entorno diplomático.

En este caso, creemos que juega un papel fundamental la disposición de las pinturas, pues al tratarse de un ejemplo de arte islámico y de acuerdo con sus estrictas reglas de no representación figurativa, resulta evidente que la licencia tomada responde a la necesidad y deseo del sultán musulmán por responder a la moda de sus coetáneos occidentales, pero debe hacerlo de manera discreta. Ello explicaría la disposición en el techo de estos habitáculos, encontrándose en la zona de mayor penumbra de todo el Palacio de los Leones, siendo la representación de la imagen del poder explícito pero oculta a la vista de los no iniciados o familiarizados con la tradición musulmana.

Volvemos a tener presente entonces la intención de concebir esa imagen del poder que nos va acompañando desde que se da una diferenciación de clase a nivel social. No obstante, en esta cultura se produce de una manera mucho más sutil y refinada, teñida de un halo espiritual y con reservas para aferrarse a lo puramente material, si no es para alcanzar ese otro estado.

4.4. Occidente medieval

Nos adentramos a continuación en el último de los ámbitos culturales que consideramos, la parte occidental del dividido Imperio Romano, caracterizado por la falta de unidad política si lo comparamos con las dos anteriores.

En primer lugar, hemos escogido la imagen de la figura de Carlomagno en un denario acuñado en el siglo IX (**Figura nº18**) y conservado en el Cabinet des Médailles de París. Dicha fuente primaria nos permite apreciar su imagen de poder de una manera fidedigna y, junto con las fuentes escritas manejadas, nos ayuda a entender cómo confeccionó la comunicación de su posición política.

El suyo fue uno de los reinos más importantes de los que se iniciaron durante la Edad Media. Y sus anhelos por rescatar el espíritu imperial se aprecian en las constantes referencias por constituirse como emperador del nuevo imperio dominante. Aunque un aspecto sí que le diferenciaría: la figura del emperador sacralizada toma la institución de la Iglesia romana como un apoyo esencial (dada su fuerza religiosa y política), buscando la legitimación.

El continuo acercamiento y distanciamiento a la máxima autoridad de la Iglesia romana va a ser una constante durante toda la Edad Media y a lo largo de la modernidad hasta la configuración de las monarquías absolutistas, lo que supuso una permanente pugna de poder entre los diversos reyes y estos y el Papado. No deja de ser una diferencia a destacar con respecto a la máxima autoridad bizantina, que aunaba en su persona los tres ámbitos esenciales en la gestión de la sociedad sobre la que ascendía. Lo mismo ocurría con la figura del califa también, erigiéndose como figura de concentración del poder. Mientras que en Occidente la relación entre las autoridades civil y religiosa se gesta con la unión de fuerzas.

De este modo, la imagen que Carlomagno construye está constituida por una serie de elementos que toma directamente del antiguo Imperio Romano, proveniente a su vez de la base griega clásica a la que tanto debía el imperio. Su figura se presenta al más puro estilo romano: con los rasgos propios pero un tanto idealizados, con corona de laurel y ataviado con la prenda togada recogida a un hombro (propia del patriciado romano).

Puesto que la elección de la imagen en este caso se corresponde con una pieza de numismática, nos limita el estudio, en el caso de Carlomagno, de todos los atributos que ya se habían constituido como símbolos regios desde el reinado de Carlos el Calvo: el cetro, el uso del trono o la representación entronizada e incluso el anillo regio y la espada, adoptando también en ambos ejemplos el símbolo de la flor de lis como identitaria.

Comentábamos que la legitimación religiosa le ofrecía cierta dificultad al estar ostentado dicho poder por el Papado. Precisamente este aspecto conlleva que en cuestión iconográfica se discierna, pero en los ámbitos más pragmáticos, se produzca una unión necesaria de la figura civil y religiosa en una misma persona.

Tras la división del Imperio Romano, con la religión cristiana concebida como oficial y única, la principal diferencia que vamos a observar entre las dos partes en que se divide es que la autoridad religiosa y la autoridad política se conciben de manera diferenciada e independiente. Por lo tanto, en el momento en el que la Iglesia- con el Papa como principal autoridad legítima- se convierte en una fuerza política más, los poderes políticos necesitan de ésta para legitimar su poder terrenal. Mientras que la Iglesia necesita del resto de autoridades políticas para mantener sus privilegios y presencia en el territorio de Europa occidental a nivel económico, institucional e incluso militar. No obstante, esto no significa que el conflicto estuviera sobre la mesa constantemente, sino más bien al contrario en mucho de los casos, pues, como aprecia Carrera se vive como una garantía:

Pero no siempre esa lucha debe verse como sinónimo de mera preeminencia, sino como una posibilidad para la concreción de un equilibrio entre ambas esferas- aun existiendo esa primacía-, que se traduzca en colaboración y pueda garantizar, de este modo, una mayor armonía y prosperidad al interior de la *Christianitas occidentalis*. ” (Carrera, 2011, p. 64).

Carlomagno necesitaba del Papa de Roma ser coronado emperador, pues se trataba de la autoridad que podía designarle como tal, a cambio de ser elegido representante de la Iglesia por la autoridad imperial, así que al final no deja de ser una relación de poder en la que ambos se necesitan:

Que León III coronase a Carlomagno emperador no necesariamente debería interpretarse como un gesto de superioridad del Papa sobre aquel- aunque así lo quisiera ver, posteriormente al acontecimiento y en beneficio a sus propios fines, la Iglesia- sino más bien como el mejor medio para garantizar la legitimidad de la dignidad imperial en Carlos. (Carrera, 2011, p. 72).

Llama la atención, eso sí, la inspiración que, según Ruíz de la Peña (2016, p. 105) se realizaba para la coronación imperial: “Este rito se inspiraba en una ceremonia bizantina empleada por primera vez por el patriarca Anatolio en la coronación del emperador León el Tracio (año 457)”, pues se tomaba de las ceremonias bizantinas.

Y es que con este dato podría parecer que Carlomagno revelara así su ansiada concepción del poder imperial como su análogo vecino. Pero además aquí a la idea de símil (y apuntamos a la correspondiente influencia bizantina en este caso), se suma que la realidad rápidamente nos indica que se trata de un préstamo que a ambos les conviene mantener para conseguir un objetivo común, pero sin darse en la práctica tal unión personal, sino la unión de dos fuerzas.

Esto es lo que explica que Carlomagno concibiera en Aquisgrán todo un plan urbanístico, palaciego y representativo (con el correspondiente edificio religioso a modo de capilla) anhelando lo diseñado y construido en el Imperio Romano en cualquier ciudad de nueva planta y con los edificios esenciales para el buen gobierno.

A partir del principal elemento conservado de su conjunto, la capilla palatina (**Figura nº 19**), se puede entender un poco mejor esta cuestión que hace moverse al coronado como emperador entre los límites que él ansía y que le va marcando la autoridad romana. El edificio había sido consagrado por el papa León XIII y, aunque los elementos sustentadores y sustentados ya nos hablan de un lenguaje estético diferenciado del propiamente romano, la decoración del interior mantiene ciertas reminiscencias. Se enriquece con una serie de placas de mármol polícromas, columnas reutilizadas procedentes de Ravenna y Roma (con el peso simbólico que tenía) y mosaicos que cubrían toda la parte superior del edificio (tanto muros como cúpula, con la correspondiente alusión a la esfera celeste en el remate del edificio). En el centro de este edificio que trasladaba a la Tierra la Jerusalén celestial, destaca el trono imperial en el que se situaba Carlomagno, elevado sobre el séptimo escalón de un estrado que le aproximaba al reino de Dios, del que él se personificaba como representante divino (al menos en todo el territorio en el que se extendían las alas de su poder político).

Ambas esferas se servían la una de la otra y dicha representación, más allá de su poder terrenal, le estaba permitida si continuaba defendiendo así el orden establecido y a ello le ayudaba el pensamiento medieval de la sociedad: “Lo anterior no es sino otro ejemplo evidente de la política *retributiva* entre ambas esferas de poder emprendida en época carolingia” (Carrera, 2011, p 74).

De este modo, se alza todo un emperador, actualizando el más puro estilo romano.

Los siguientes ejemplos nos interesan especialmente por constituir los nexos de contacto e influencias más evidentes entre las tres culturas que estamos tratando.

El primero de ellos sería la figura de Roger II de Sicilia (**Figura nº 20**) soberano siciliano del siglo XII, que por su situación geográfica nos interesa entre estos reinos de Occidente. A pesar de que lo situemos en este contexto, las influencias orientales son evidentes y rápidamente nos hacen pensar que este reino del centro del Mediterráneo se configure como una realidad multicultural que también se refleja en su corte.

De este modo, la capilla palatina en la que se sitúa esta pequeña pintura, es de concepción puramente cristiana, aunque la decoración del interior entremezcla los rasgos propios de la estética islámica y de la bizantina. Gracias al uso de mocárabes y de mosaicos dorados se consigue una efectiva desmaterialización de los muros.

La imagen del soberano responde a una estética puramente islámica tanto por la vestimenta de los personajes, como por la posición del rey y el uso de las líneas marcadas y silueteadas, mientras que el hieratismo e idealización de los rostros nos recuerda en gran medida a los ejemplos bizantinos de este período.

En este caso los atributos que porta son una corona, un cáliz con vino en una mano y lo que parece ser una pluma en la otra. Los personajes que le flanquean parecen situarse en una postura secundaria y, sin embargo, en nuestra opinión, se trata de aquellos que le legitiman en el poder, pues aparecen tocados de nimbo y portan los mismos atributos que Roger II, indicándonos que son los enviados divinos los que le aportan el derecho a reinar.

Este aspecto y la situación en la que se sitúa esta representación, que no es otra que el mismo techo de la capilla, nos hace pensar que la proximidad al cielo vuelve a convertirse (igual que ocurría en los edificios bizantinos) en el lugar reservado no solo para la divinidad, sino también para su representante en la Tierra.

No pasa inadvertido el elemento de la corona como aquel que simboliza la voluntad de Dios en la Tierra y a ello le acompaña todo un ceremonial de representación. Según Delgado (1994, p. 748), la ceremonia de coronación, junto con la de unción serían aquellas que legitiman a los soberanos cristianos occidentales en sus correspondientes reinos.

Precisamente al hilo de esto proponemos el siguiente ejemplo, que sería el de las puertas de la catedral de Gniezno, Polonia, también del siglo XII. En ellas se representa igualmente una ceremonia en la que, aunque uno de los protagonistas sea un monarca, no se trata de una coronación.

Las puertas de esta catedral se cierran con dos valvas que sirven de marco para cobijar una serie de relieves realizados a la cera perdida, siguiendo el modelo de las de la catedral de Hildesheim. Nos interesan principalmente porque se recoge a la perfección en la escena de entrega del báculo de obispo a San Adalberto por parte del emperador Otón III (**Figura nº 21**) la significación del poder civil y su relación con el religioso.

En este caso, en el lado izquierdo del relieve aparece San Adalberto de Praga, adelantado de entre el grupo de religiosos que se queda al fondo, reconocibles por el hábito, así como por el gesto de reverencia. Mientras que la parte derecha de la escena se reserva a la representación de Otón III y un guardia que sostiene una espada. Éste va ataviado con una capa y se sienta en un trono, sosteniendo a la vez que entrega el báculo al recién nombrado obispo, el cetro de mando en la otra mano y la corona sobre su cabeza.

Se trata de una escena destacable en nuestro estudio pues, además de encontrar tipificados los atributos del emperador perfectamente, el hecho de que el obispo reciba el báculo de su mano resalta la idea de poder civil en la Tierra y la retroalimentación que ambas esferas, civil y religiosa tienen durante la Edad Media.

Sin duda, este tipo de escenas nos sirven para tipificar esa relación que aquí, en ocasiones, se personifica en dos personalidades diferentes, pero se aúnan en una misma en otras, como veremos a continuación.

Las dos imágenes siguientes quizás resulten un poco descontextualizadas del arte medieval en sentido estricto, pues no se limitan a importarnos por los papeles reales que ostentan en su momento, sino por su trascendencia temporal. Y es que ambos reyes después van a ser canonizados y venerados como santos debido a su “buen gobierno” y “ejemplo de virtudes”, aunque las mejores imágenes artísticas que los identifican hayan sido realizadas con posterioridad al siglo XV. Nos estamos refiriendo a las figuras de San Fernando, rey de Castilla y San Luis, rey de Francia, ambos reinantes en el siglo XIII.

Para el caso de San Fernando, rey de Castilla, el ejemplo que proponemos no es otro que el lienzo en el que Bartolomé Esteban Murillo representa al rey, titulado *San Fernando* (**Figura nº22**).

En este caso, aunque no se trate de un ejemplo contemporáneo a la existencia del propio rey, recoge y tipifica los atributos reales que le distinguen, después de canonizarlo: manto real, corona y cetro.

Observamos entonces que la imagen del rey ya está totalmente codificada, en este caso aún sin los símbolos de la canonización. Destaca esencialmente el manto de armiño sobre sus hombros, así como la espada en uno de los laterales, resultando esencial este

último elemento, pues como recoge Réau (2006, p. 111) y la correspondiente ficha del Museo del Prado, aparece siempre representado con media armadura.

Sin embargo, en este retrato, seguramente porque aún no ha sido canonizado como santo, no aparecen los atributos que se le atribuyen luego: el estandarte de Santiago con la cruz de Calatrava, la estatuilla de la Virgen o la llave de la ciudad de Sevilla.

Como completaremos a continuación, tanto este como el siguiente ejemplo responden a la realidad de lucha e imposición de la autoridad civil cristiana a la islámica, en este caso en la Península Ibérica y en el siguiente en el territorio francés, haciendo alusión a las Cruzadas religiosas y el impulso de la fe cristiana de ambos reyes.

La imagen de San Luis, rey de Francia que hemos seleccionado corresponde con una de las vidrieras en las que se representan episodios de la vida del santo y rey de la *Sainte Chapelle* de París (**Figura nº23**), realizadas en el siglo XIII.

La principal razón en este caso es que, siguiendo las palabras de Réau (pp. 11-12), la iconografía de este santo se mostraba perfectamente codificada ya anteriormente a su canonización en este ejemplo que él mismo encargó copiar. En la imagen se representa al rey, al igual que al resto de personajes, bajo estructura arquitectónica trilobulada y con los símbolos regios: la corona, el cetro y el orbe.

En realidad, el mismo autor hace referencia a que la imagen del rey como santo se acaba completando tras su canonización, que fue solamente veinte años después de su muerte:

El papa Bonifacio VIII canonizó al rey Luis IX de Francia el 11 de agosto de 1297, sólo veinte años después de su muerte.

En 1306, durante el reinado de Felipe el Hermoso, tuvo lugar el traslado de la cabeza de san Luis a la *Sainte Chapelle* de París, que él hiciera construir para conservar y venerar la Corona de espinas de Jesucristo.

En Francia, además de ser patrón de París, es también el de Poissy, su ciudad natal, donde fuera bautizado, y también de la abadía cisterciense de Royaumont que es fundación suya. (Réau, 2006, p. 275).

Resaltamos estos aspectos y sobre todo cómo es la imagen del poder real, puesto que responde a un momento y acciones significativas con respecto a la cristiandad y a la unión del poder terrenal y el espiritual. Al final el fervor religioso frente al temido poder

islámico no deja de caracterizar esas sinergias que unían, en cierto modo, a las monarquías cristianas, al mismo tiempo que luchaban por la supremacía sobre el resto.

Al hilo de ello no podía faltarnos precisamente el siguiente ejemplo, representativo de la Baja Edad Media y que continúa en la anterior línea de pugna y, a la vez, necesidad de unión.

Proponemos una miniatura del Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla (**Figura nº 24**) en la que se representa a los reyes a su llegada a la catedral de Santiago para el acto de unción de Alfonso XI, acompañado de todo su séquito.

La figura real destaca principalmente porque llega a la catedral (es el momento en el que las autoridades eclesiásticas salen a la puerta de la catedral para acompañar al monarca al interior, según Carrero (2012, pp. 148- 152) y el texto que acompaña a estas ilustraciones miniadas. El rey, sobre un caballo blanco, porta la corona real sobre su cabeza y el color dorado decora también su vestimenta, zapatos y las bridas del caballo. El mismo dorado que decora la estructura arquitectónica nos indica que, aunque se encuentren en el exterior, el espacio representado es digno de la realeza y la autoridad religiosa.

Además de todo ello, la postura erguida de su persona (rodeada de personajes en actitud reverencial con la cabeza baja), la representación en primer plano y con unas dimensiones algo mayores, así como el gesto que realiza con la mano, rápidamente nos hacen identificar esa figura central con el rey, señor de señores sobre la Tierra (en este caso Castilla).

No obstante, no debemos olvidarnos de la necesidad que tiene en plena Edad Media de recibir la bendición divina. De ahí que se le dé tanta importancia a este acto como para recogerlo en ilustraciones miniadas y con la correspondiente descripción, tal y como comenta Carrero, que nos destaca dicho aspecto incluso en una tierra ardua y seca para las ceremonias, como era la castellana: “En fin, paso a paso el ritual preparado, pensado y redactado para la coronación de un monarca, en una tierra en la que escaseaban solemnidades afines” (Carrero, 2012, p. 152).

En la Baja Edad Media se observa de un modo ya más asentado que se ha asumido por parte de las principales monarquías europeas el hecho de que la Iglesia suponga otra institución representativa del poder político. Precisamente este es uno de los aspectos que le costará las primeras críticas y que luego desembocará en la escisión protestante.

Así que en este contexto seguramente no haya mejor ejemplo que el de los Reyes Católicos para comparar con los anteriores ejemplos, las cuestiones relacionadas con el

poder y su representación, localizando las semejanzas y diferencias, en parte debidas al transcurso de un dilatado período de tiempo, en puertas de lo que denominamos como Edad Moderna.

Es cierto que las últimas obras que presentamos se realizan en un lenguaje protorrenacentista, bajo la influencia italiana, en ese momento exacto en que la influencia del lenguaje clásico se cruza en España con las últimas formas tardomedievales que denominamos como *plateresco* y que estilísticamente reflejan el gusto por el renacentismo que proviene de Florencia. Pero en la función del arte, el sentido último del arte como expresión política española, todavía refleja una concepción del Estado centralista en manos de los Reyes Católicos, primero, y de su nieto el emperador Carlos V, después.

Proponemos en primer lugar el tondo de la fachada de la Universidad de Salamanca (**Figura nº25**), pues, como recoge Esteban, destaca sobremanera la imagen que el nieto de estos dedica a los monarcas con la construcción del edificio:

En este medallón se quiere evitar toda duda de interpretación: son los reyes, ya históricos, que con su poder y liberalidad han patrocinado el edificio nuevo y desarrollo universitario (como ya explicó Camón), la universidad a través de sus intelectuales y teólogos devuelve a la monarquía sus favores, y efectivamente, no solo en la época a la que alude el medallón, sino en la de Carlos V que es cuando se construye (opinión de Sánchez Reyes). (Esteban, 1985, pp. 85-86).

En este caso, la imagen responde a una expresión conjunta del gobierno institucional, así que a los símbolos que ya nos son habituales desde la Antigüedad se unen ahora otros que son propios de esa unión. Aunque esté realizado hacia 1525, ya durante el reinado de su nieto Carlos V, es un claro ejemplo de la visión centralista del final de la Edad Media. De nuevo, volvemos a observar que se materializan los rostros de rasgos idealizados, así como el gesto digno y la mirada hacia la lejanía, con el único gesto de unión de sostenimiento del cetro de mando entre ambos.

Además de simbolizarse de este modo la unión dinástica, se incluyen sobre sus cabezas otros símbolos reseñables. El yugo y las flechas y el nudo gordiano serían los símbolos de unión inquebrantable de ambos, así como la igualdad en su reinado. Les remite, a su vez, a la figura griega de Alejandro Magno, como también hacen adoptando el griego en la frase que rodea la medalla.

La construcción del poder en esta imagen tiene un arraigo en las más gloriosas autoridades antiguas, pero resulta a su vez de una modernidad y personalidad muy trabajadas y pensadas para la construcción de la base de un nuevo estado en el que unían a nivel territorial y de gobierno sus reinos.

Las circunstancias que rodean el reinado de los Reyes Católicos comienzan por su propio matrimonio, que no quedaba en una simple unión entre dos personas importantes, sino que lo era con preponderancia política. Esto les permitía aunar fuerzas para ampliar su poder político y su extensión territorial en una encrucijada que especialmente Isabel tenía con respecto a Castilla y la conquista del reino de Granada. Se venía concibiendo el poder político como una necesidad para recuperar esa ansiada Hispania cristiana surgida en los primeros momentos del medievo a la que soñaban con volver. En parte porque les legitimaría en su propio ascenso al trono y en parte porque la lucha contra el islam en lo que consideraban que había sido territorio cristiano en origen, les permitía emprender su proyecto conjunto:

Haciendo notar que su aportación a la construcción de una historia de España parece resultar particularmente oportuna en un contexto, como el del momento histórico que le había tocado vivir, en que los reyes parecían decididos a la conquista del reino de Granada y, con ello, a la reparación definitiva de la pérdida de España. (Nieto, 2006, p. 110).

Sin duda alguna, una empresa de tal envergadura bien necesitaba de un programa representativo contundente y explícito allá por donde reinaran y en los territorios que fueran incorporando a sus conquistas, sirviéndoles en ese complejo conflicto religioso que encontraba en el catolicismo su respaldo esencial.

Un medio de transmisión de ese mensaje, unido a los logros que vayan produciéndose, va a ser de nuevo el lenguaje arquitectónico. Los proyectos encargados por ambos se centran en poner en valor su preeminencia sobre el resto de señores de todo el panorama hispánico, haciendo destacar su poder sobre el archienemigo musulmán, hazaña que les sirve para sobresalir en la esfera europea, al mismo tiempo que lo hacían gracias a la expansión transoceánica.

Uno de los edificios en los que se refleja esta idea es el Monasterio de San Juan de los Reyes, en Toledo (**Figura n°26**), conjunto que se concibe como futuro panteón real por parte de Isabel la Católica, situando en la cabecera de la iglesia la capilla:

Transformando la cabecera en un ámbito independiente concebido como capilla funeraria de planta central, cubierta por un gran cimborrio. La idea, que responde a la primera intención de la reina de disponer su enterramiento en Toledo, entronca con la tradición hispánica iniciada a mediados del siglo XIV en la capilla de San Ildefonso en la catedral de Toledo fundada para sepultura del cardenal Albornoz (Pérez, 1997, p. 16).

Tal es la importancia con la que se concibe que ya una vez redactado el testamento de Isabel la Católica, se señala que, si no puede ser enterrada en Granada, su cuerpo sea trasladado a Toledo. Y es que dicho edificio se levanta para conmemorar la victoria de la batalla de Toro y el nacimiento del hijo de ambos, Juan, acontecimientos vitales en el establecimiento de la corona por parte de los Reyes Católicos.

Es reseñable la decoración exterior de los muros con los emblemas característicos de los monarcas. El águila de San Juan sostiene el escudo de los dos reinos. Se añade el característico yugo y las flechas, a los que se une la presencia de una serie de cadenas que simbolizan los grilletes de los que fueron liberados los cristianos en la conquista de Granada. Igualmente se dispone un escudo de armas de los reyes con sendos escudos reales, así como una serie de inscripciones que alude constantemente a ambos monarcas, tanto en el exterior como en el interior.

Además se da algo que puede pasar desapercibido, pero que igualmente se convierte en característico. Lo que hoy en día se observa como una simple distinción de estilos, en su contexto concreto resultaría reseñable para los miembros de las altas esferas de poder y aquellas personalidades con desarrollo e inquietud estética. Se trataría de la adopción de un estilo artístico propio del gótico, pero con las peculiaridades del final del mismo o lo que se ha denominado estilo isabelino, del que un elemento característico serían sus cubiertas: “La bóveda de crucería con plementería calada” (Pérez, 1997, p. 16).

Los característicos arcos conopiales y la decoración calada de los muros exteriores, de los pináculos y remates del cimborrio, suponen toda una declaración propagandística de los promotores de la obra y su intencionalidad. Mucho más aún si tenemos en cuenta que el edificio se erige en un barrio predominantemente judío, donde el catafalco central se impone en una ciudad en la que las tres religiones que formaban la mezcla social en el territorio hispánico convivían con las correspondientes influencias y peculiaridades. Así que se trata de un edificio al más puro estilo de moda, el gótico (las formas romanas que caracterizan el renacimiento tardarán en adoptarse

como símbolo de la modernidad), preferido por la nobleza, especialmente si incluye lo característico del que hace alusión directa a la reina Isabel.

En relación con esta idea, siguiendo a Portela, el ámbito artístico no deja de reflejar lo que ocurre a nivel político: el afianzamiento del poder real al mismo tiempo que se va abriendo camino, siempre sin perder de vista la tradición medieval, se da adoptando las novedades más modernas que se afianzarán con Carlos V:

Así pues, la escultura de la época de Isabel la Católica se convirtió, al igual que ocurrió en la esfera de lo político, en un claro reflejo de la apertura hacia la modernidad, personifica en la nueva estética que llegaba de la Italia renacentista, pero sin romper con la tradición histórica anterior, que se reflejó en la permanencia del influjo gótico flamenco y del gusto ornamental de origen mudéjar. (Portela, 2002, p. 204).

Si el edificio anterior destacaba porque iba a ser el lugar en el que se alojarían los sepulcros de los Reyes Católicos, más representativa del poder de facto resulta aún la Capilla Real de Granada (**Figuras nº27 y nº28**), situada en un edificio contiguo a la catedral de la ciudad. Fue realizada por el escultor Domenico Fancelli (1469-1519), a quién se le encargó esculpir el sepulcro del príncipe D. Juan, hijo de los monarcas, fallecido prematuramente en 1510 y enterrado en Santo Tomás de Ávila, lo que le valió fama para que recibiese el encargo de esculpir en lenguaje renacentista, plétórico de elementos visuales de este estilo (trofeos, guirnaldas, figuras sacras bajo veneras, etc.) el sepulcro de los propios Reyes, concluido en 1517.

En relación con la conquista de esta ciudad, último reino en manos musulmanas que se mantenía en la Península Ibérica, ya como victoria común de ambos reinos, además, debemos destacar que este hito se recoge en la emblemática, pues el símbolo de la granada se añade en la punta del escudo, como indicio de finalización del mismo:

Se colocó en la punta del escudo, de modo que, aunque el reino ganado perteneciera a la Corona de Castilla, la granada no se integró en los cuarteles castellanos, sino que permaneció entre estos y los de Aragón, en reconocimiento al carácter común que había tenido la empresa para la pareja real (Redondo, 2010, p. 185).

Así que se va a mantener la importancia a nivel político y territorial de la ciudad de manera significativa por tratarse del final de la “resistencia” musulmana a la que Isabel y Fernando consiguen vencer, abanderando el cristianismo.

Granada se convertía en el escenario perfecto a la hora de alardear de la empresa conseguida a nivel europeo, incluyendo al Papado, así como ante los eternos enemigos religiosos y políticos a los que habían derrotado. Se inicia así, además, la consolidación de lo que sería un reino muy potente, con esta ciudad entre las más importantes. Así que dentro de ese escenario parecía fundamental erigir un edificio clave que reflejara esta idea:

Durante tres cuartos de siglo, desde la toma de Granada en 1492, hasta la fundación del Monasterio de El Escorial en 1567, la antigua capital del reino nazarí estuvo revestida de un elevado sentido político y espiritual para la monarquía hispánica (Redondo, 2010, p. 185).

El edificio que destaca dentro de la ciudad para gloria de los Católicos es una capilla destinada a albergar los féretros de los dos monarcas, como ya la reina incluye en su testamento, aunque acabe siendo decisión de Fernando (de nuevo reflejo de su fuerte política de unión), pues las obras no habían sido finalizadas a la muerte de ésta.

En su interior se conserva el sepulcro de los Reyes Católicos, que como ya hemos señalado, fue encargado en 1514 por Íñigo López de Mendoza y realizado por Domenico Fancelli, y concluido en 1517. En él se combina la figuración del apostolado y los padres de la Iglesia con motivos heráldicos, militares y divisas de los reyes, lo que en sí mismo encierra el mensaje de manifestar el poder real como dádiva divina, es decir, como una sanción del mismísimo Dios Padre.

Dado el deseo de los reyes de evidenciar su apoyo en la autoridad religiosa, esta capilla se sitúa cercana a la cabecera de la catedral, pero no en el interior, sino que se accede por medio de una entrada desde el crucero. Estaba dedicada a San Juan Evangelista y San Juan Bautista, de especial devoción, pues el símbolo del primero, el águila, aparece integrado en su escudo monárquico.

Se trataba de cerrar con broche de oro toda la campaña militar y territorial para la que habían unido sus reinos, emprendiendo una empresa común, contra el principal

enemigo de la fe cristiana, sobrepasando ese primer logro que fue el reafirmar su legitimidad al trono de Castilla:

Con esta elección se abandonaba el proyecto de que el monasterio toledano de San Juan de los Reyes (1477- 1526)- construido como celebración de la victoria obtenida en la batalla de Toro (1476) sobre la otra aspirante al trono castellano, la hija de Enrique IV, Juana, apodada “la Beltraneja” (1462-1530)- tuviera también la función de panteón de los Reyes Católicos. No obstante, la espectacular decoración heráldica desplegada en los brazos del transepto de la iglesia proclamaba ese sentido de perenne y triunfal exaltación de los monarcas (Redondo, 2010, p. 187).

El panteón definitivo seguía unos esquemas estilísticos muy parecidos al anterior, dentro de ese gótico isabelino de cubiertas profusamente decoradas. No obstante, en esta ocasión, gracias a la concepción del espacio como un anexo a la catedral, permite que se ligue a la espiritualidad de la catedral, siendo un espacio autónomo. De este modo, puede gozar de una iluminación mucho más cuidada en el espacio que precede al transepto donde se sitúan los sepulcros (ya a la modernidad renacentista) de los monarcas. En este espacio todos los elementos ornamentales cumplen, además, una función que desde el punto de vista iconológico nos habla de la idea de poder que deseaban trasladar (además del correspondiente a la iconografía). La catedral (y con ella esta capilla) se concibe como centro de superposición religiosa sobre esa fe musulmana vencida, lo que les permitía consolidarse como principal figura política hispánica.

Resulta evidente, por lo tanto, que en el caso de los Reyes Católicos en la persecución de sus objetivos (particulares o propios de su unión) despliegan un sentido muy pragmático y cargado de intencionalidades. Incluso en las más sencillas promociones arquitectónicas, aspecto heredado por sus descendientes, las intenciones hablan por sí mismas. De esta forma, Carlos I hace un gran esfuerzo económico para finalizar esta empresa, convirtiéndose prácticamente en su impulsor y principal ejecutor de facto:

Durante su larga estancia en Granada, el emperador pudo comprobar por sí mismo los progresos del panteón real. Es entonces cuando concede a la Capilla Real el privilegio de jurisdicción exenta y manda revisar sus primitivas ordenanzas; ordena restituir a su custodia la espada del Rey Fernando que retenía la Catedral; dispone la sustitución de los bultos orantes de sus abuelos colocados en el retablo; recaba información sobre el estado en el que se encontraba el sepulcro de sus padres, cuya conclusión y envío se había

diferido a la muerte de Ordóñez por falta de liquidez; y solicita pareceres sobre su posible ubicación en la Capilla Real, manifestando su inquietud por el perjuicio que podría ocasionarse al sepulcro de los Reyes Católicos que conquistaron este reino e mandaron fabricar la dicha capilla. A pesar de la injerencia que el traslado de los restos de su padre había supuesto en el proyecto funerario de los fundadores, el emperador sigue reconociendo y reverenciando la Capilla Real como el lugar conmemorativo de los conquistadores de Granada. (León, 2000, p. 380).

Al fin y al cabo, el emperador asume los logros de sus antecesores en sus funciones políticas y territoriales y se sirve de la relación con el cristianismo para disponer de un aparato propagandístico de su ideal de gobierno, al igual que había hecho Carlomagno quinientos años atrás. Por ello, destacamos que aunque estas obras estilísticamente pertenezcan al renacimiento, el discurso iconográfico responde a un concepto político asociado a las estructuras de poder medievales. Será Carlos I, con sus viajes y contactos italianos quien inaugure una línea de patrocinio artístico propiamente moderno y su hijo, Felipe II, quien instaure definitivamente un sistema político centralizado, pero con nuevas estructuras de gobierno que ya nada tienen que ver con las medievales.

5. Conclusiones

Una vez desarrollado cada uno de los epígrafes de este Trabajo Fin de Máster es momento de recopilar las correspondientes conclusiones, que derivan del discurso desarrollado en las páginas precedentes y nos permiten acentuar las ideas más reseñables.

La primera destacable tiene relación con el desarrollo profesional, que indudablemente viene relacionado con estos estudios a nivel personal y formativo. Al abordar la cuestión de la creación de un fondo de imágenes interesante en la idea del estudio iconográfico, tanto por la inclusión y desarrollo de los ejemplos seleccionados, como por su recogida en el anexo correspondiente, se muestra que la idea que perseguíamos con fines didácticos se va a poder desarrollar sin problemas. De este modo, este trabajo supone la base teórica sólida sobre la que se sustentan los recursos personales y profesionales que permitan aplicarse en la ESO y Bachillerato.

Una vez recogidas las conclusiones relacionadas con lo que a nivel metodológico ha aportado la realización de este trabajo, nos centraremos en destacar las que tienen que ver con el contenido propiamente dicho.

El primero de los capítulos sirve para sembrar la base del gobernador que expresa su estatus y situación dentro de una sociedad muy concreta, pero que al final bebe de la síntesis de todo el territorio por el que se va expandiendo y que no es otro que el mar Mediterráneo. De ahí nuestro interés por este marco espacial. De este modo, ya se destacan en los ejemplos seleccionados los esfuerzos que los emperadores hacen por propagar su imagen de poder, sirviéndoles de vehículo para extenderla por todo el territorio que gestionan.

Se trata de una idea que posteriormente se va a seguir retomando en los diversos ámbitos culturales del Mediterráneo, por lo que destacamos que para el período que hemos seleccionado la raíz más primigenia en muchos de los conceptos que manejamos se encuentra en ese *Mare nostrum* romano y las referencias al mismo son constantes.

Continuábamos con el desarrollo de la idea de poder construida en el Imperio Bizantino, dada la cercanía de esta cultura a la del Imperio Romano, incluso en el propio concepto político de la figura del emperador.

Sin embargo, es también la concepción del poder que posiblemente ha experimentado menos cambios entre las tres culturas abordadas y la que mantiene unas raíces más fieles a su origen. Se dan influencias orientales especialmente, sí, pero con el

empeño perpetuo de hacer entender que en su caso la figura del emperador es la que aúna las facetas más importantes para el imperio indisolublemente: la política y la religiosa.

La misma idea se mantiene en el inicio del desarrollo del islam. En esta realidad cultural el califa se convierte en la encarnación terrenal de la divinidad al mismo tiempo que se encarga de ostentar el poder político de una cultura más tardía y que actúa al estilo más puramente pragmático del Imperio Romano. A la vez amplía su territorio, incorpora las ideas de cada poder y rincón dominado sin hacer tambalear ese principio esencial.

Sin embargo, y este aspecto es seguramente el que más le conecta con la realidad occidental, los ejemplos nos muestran un modo de expresar esa idea de poder muy diferente en cuanto a estilos y manifestaciones artísticas. A pesar de subyacer constantemente el concepto inicial, el abanico que nos ofrece y del que hemos mostrado algunos ejemplos denota la riqueza que la extensión del territorio y el contacto con las diferentes culturas colindantes con las que interactúa le influyen igualmente.

Al no poder prescindir del panorama occidental por las intenciones que de manera tan deliberada e intencionada perseguían sus protagonistas, los ejemplos eran más fáciles de escoger, aunque resultaba un poco más complicado cubrir la Edad Media plenamente.

En cualquier caso, si de algo se tienen que servir los diversos monarcas para afianzar su poder sobre el resto de señores feudales y reyes de ese crisol que estalla tras la caída del Imperio Romano, es de la construcción de la imagen civil y terrenal del poder. Así como de la compleja relación que deben establecer con el Papado evitando, al mismo tiempo, que éste no les robara parte de su capacidad legal de gobierno o participara de esas estructuras establecidas. El mejor modo de hacerlo es construir de manera explícita su propio discurso, con referencias constantes al mayor e inicial referente que es ese Imperio Romano.

No podemos dejar de hacer mención, para concluir, a las influencias y referencias que las tres culturas toman de las demás a nivel estético e incluso iconográfico o de significado. Pues el hecho de que un califa musulmán haga llamar a artistas bizantinos para decorar una mezquita, las referencias que en Palermo observamos, así como las constantes alusiones a los conceptos bizantinos como referentes del bagaje clásico de manera más directa, son hechos que nos hablan en este sentido.

6. Referencias

Abad Castro, C. (2009): “El oratorio de al- Hakam II en la mezquita de Córdoba”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, pp. 9- 30.

Abello Llanos, R. (2009): “La investigación en Ciencias Sociales: sugerencias prácticas sobre el proceso”, *Investigación y desarrollo*, 17, nº1, pp. 208- 22.

Anónimo (2017). Destellos de color en el desierto; la restauración de Qusair Amra. *National Geographic España* (online). Disponible en https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/destellos-de-color-en-el-desierto-2_7567/1 (Consulta: 19 de enero de 2020).

Brisset, D. (2012): “Los símbolos del poder”, *Gazeta de antropología*. Disponible en <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=108> (Consulta: 25 de mayo de 2020).

[Carrero Santamaría, E. \(2012\): “Por las Huelgas los juglares”. Alfonso XI de Compostela a Burgos, siguiendo el Libro de la Coronación de los reyes de Castilla. *Medievalia*, nº 15, pp. 143- 157.](#)

[Delgado Valero, C. \(1994\): La corona como insignia de poder durante la Edad Media”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 4, Homenaje al Prof. Dr. D. José María de Azcárate, pp. 747- 763.](#)

Díaz- Bautista Cremades, A. (2011): “Propaganda política en el teatro romano de Cartagena. La fundamentación del poder de Augusto a través de la imagen.” *Revista internacional de Derecho Romano* (en línea). Disponible en <http://www.ridrom.uclm.es/>, pp. 493- 517 (Consulta 05 de abril de 2020).

Domínguez Arranz, A. (2017): “Imágenes del poder en la Roma imperial: política, género y propaganda”, *Revista Arenal*, vol. 24, nº 1, pp. 99- 131.

Dozy, R. (1967): *Supplément aux dictionnaires arabes*. París. Hachette Livre.

Escámez de Vera, D. M. (2017): *Propaganda y justificación religiosa en época imperial: el caso del Capitolio y el templo de Júpiter Óptimo Máximo en Roma*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Esteban Lorente, J. F. (1985): “La fachada de la Universidad de Salamanca: Crítica e interpretación”, *Artigrama*, nº2, pp. 85- 86.

Fernández Pajares, J.M. (1981): “El díptico consular bizantino de la Catedral de Oviedo”, *Asturiensia medievalia*, pp. 9- 59.

Grabar, A. (1995): *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Editorial.

Hermoso Cuesta, M. (2011): “La investigación en Historia del Arte en España. Una reflexión personal”, *Anales de Historia del Arte*. Volumen Extraordinario, pp. 13- 18.

Herrera Cajas, H. (2018): “Simbología política del poder imperial en Bizancio: los pendientes de las coronas”, *Byzantion Nea Hellás*, nº 13- 15, pp. 15- 53.

Herrero de Miñón, M. (2006): *Símbolos políticos y transiciones políticas*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

Jiménez Sánchez, J. A. (2004): “Símbolos de poder en el hipódromo de Constantinopla”, *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, nº 16, pp. 109- 132.

Klein, F. (2009): “Arte e Islam. Mahoma y su representación”, *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, nº 40. Disponible en <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/fklein2.pdf>, pp. 1- 22 (Consulta 26 de enero de 2020).

León Coloma, M. A. (2000): “Lenguajes plásticos y propaganda dinástica en la Capilla Real de Granada”, *Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Granada con motivo del año jubilar de la encarnación de Jesucristo y del V centenario del nacimiento del emperador Carlos*, pp. 375- 393.

Marín Riveros, J. (2015): “Apuntes en torno al simbolismo de la arquitectura cupulada bizantina”, *Byzantion Nea Hellás*, nº 19- 20, pp. 145- 163.

Navarro Palazón, J., Jiménez Castillo, P. y Almagro Gorbea, A. (2004): “Investigaciones arqueológicas en la Ciudadela de Ammán”, *Bienes culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 3.

Pavón Maldonado, B. (2004): "Nuevas aproximaciones a la data de la puerta de Bibarrambla y de las pinturas de la sala de justicia de la Alambra (pintura de los diez personajes árabes)", *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam*, vol. 53, pp. 167-207.

Portela Sandoval, F. J. (2002): “La escultura española en el reinado de Isabel I”, *Isabel la Católica, reina de Castilla*, pp. 171- 204.

Réau, L. (2006): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*. Tomo 2/ Volumen 3. Barcelona, Ediciones del Serbal.

Redondo Cantera, M. J. (2010): “Los sepulcros de la Capilla Real de Granada”, *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, pp. 185- 214.

Ruiz de la Peña González, B. (2016): “Las insignias imperiales en la Alta Edad Media. La iconografía al servicio de la legitimación dinástica”, *El acceso al trono: concepción y ritualización. XLIII semana de estudios medievales Estella- Lizarra*, pp. 85- 124.

Salazar Rincón, J. (2001): “Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro”, *Revista de literatura*. LXIII, 126, pp. 333- 368.

Sendler, E. (2007): *L'icona, immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica (Dimensioni dello spirito)*. Alba, San Paolo Edizioni.

Sequeiros Bruna, C. (2013): *La historia del poder político*. Recuperado de <https://sociologos.com/2013/10/23/la-historia-del-poder-politico/> (Consulta: 26 de junio de 2020).

Soto Ayala, R. A. (2013): “Cristianismo y teoría política bizantina”, *Byzantion Nea Hellás*, nº32- 2013, pp. 207- 224.

Teja, R. (2006): “El poder de la iglesia imperial: el mito de Constantino y el papado romano”, *Studia histórica. Historia antigua*, vol. 24, pp. 63- 81.

Vicent Ramírez, N. (2014): “Roma, maestra de la propaganda y de la política de conquista: la representación de la dominación en la numismática”, *Conquistadores y conquistados. Relaciones de dominio en el mundo romano*, pp. 435- 460.

Yarza Luaces, J. (1993): *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. San Sebastián, Nerea.

https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/destellos-de-color-en-el-desierto-2_7567/2

<https://www.monuments-nationaux.fr/Espace-Decouvertes/Sainte-Chapelle-Paris>

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-fernando/e1b2e226-ae90-4631-ae71-a7d55c73e194>

<https://www.museodelprado.es/coleccion/>

<https://es.m.wikipedia.org/wiki/>

<https://www.elpasodelhombre.com/basilica-santa-sofia-mosaicos-bizantinos/>

<https://commons.wikimedia.org/wiki/>

<https://arte.laguia2000.com/arquitectura/gran-palacio-de-constantinopla>

<https://www.akg-images.com/archive/-2UMEBMX7Z6O.html>

<https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/segunda-ampliacion-alhaken-al-hakam-II.html>

<https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/>

<http://www.alhambra-patronato.es/edificios-lugares/sala-de-los-reyes>

<http://monedas-antiguas.blogspot.com/2014/01/1200-anos-de-la-muerte-de-carlomagno.html>

<https://www.museodelprado.es/coleccion/>

https://historia.nationalgeographic.com.es/a/sainte-chapelle-paris-triunfo-luz-gotico_9396

http://archiv.caiman.de/03_11/art_4/index_es.shtml

<https://turismo.toledo.es/museo-monumento-expo/monasterio-san-juan-los-reyes/>

<https://capillarealgranada.com/>

Anexo



Figura nº1: *Retrato de Marco Aurelio*, 161- 169, Museo Nacional del Prado, Madrid. En <https://www.museodelprado.es/coleccion/>



Figura nº2: *Retrato ecuestre de Marco Aurelio*, ca. 176, Musei Capitolini, Roma. En <https://es.m.wikipedia.org/wiki/>

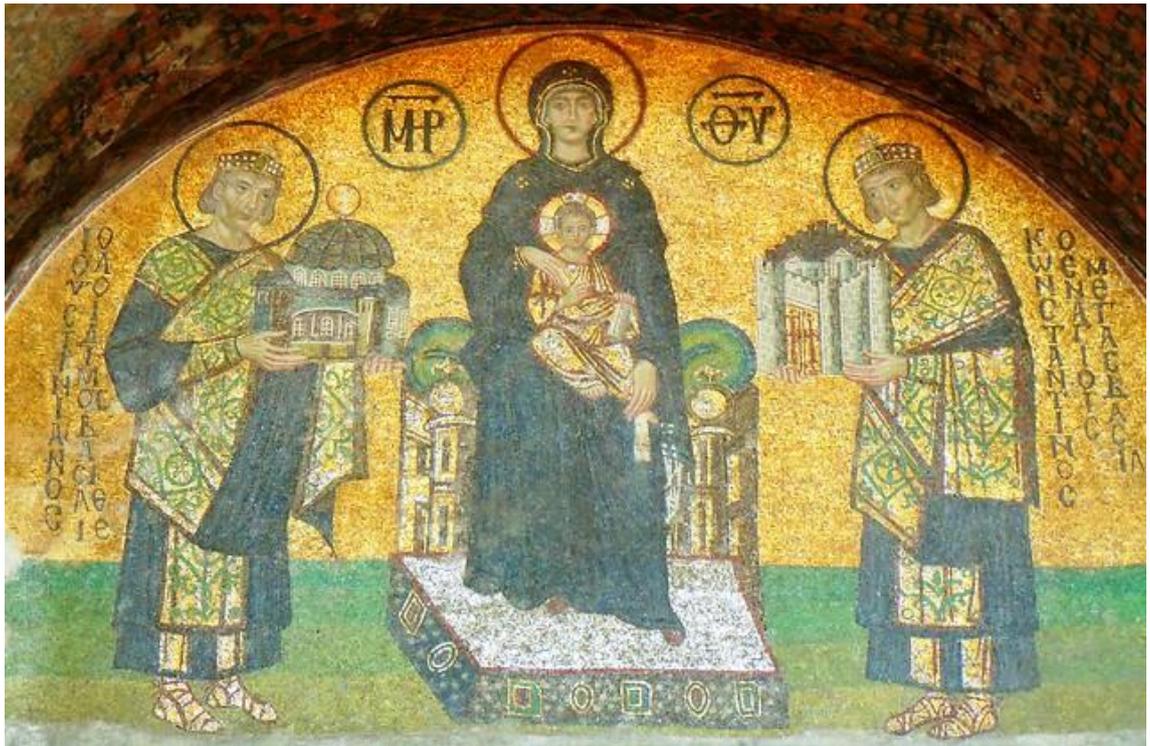


Figura nº5: Mosaico de Constantino y Justiniano ante la Virgen con el Niño, siglo VI, Santa Sofía de Constantinopla. En <https://www.elpasodelhombre.com/basilica-santa-sofia-mosaicos-bizantinos/>



Figura nº6: Mosaico del emperador Justiniano, siglo VI, San Vital de Ravenna, Ravenna. En <https://es.m.wikipedia.org/wiki/>



Figura nº7: *Díptico Flavius Anastasius Probus*, siglo VI, Biblioteca Nacional de Francia, París. En <https://commons.wikimedia.org/wiki/>



Figura nº8: *Cristo bendiciendo al emperador Romanos I y a la emperatriz Eudoxia*, siglo X, Biblioteca Nacional de Francia, París. En <https://es.m.wikipedia.org/wiki/>



Figura n°9: *Mosaico de Zoé*, siglo XI, Santa Sofía de Constantinopla. En <https://www.elpasodelhombre.com/basilica-santa-sofia-mosaicos-bizantinos/>

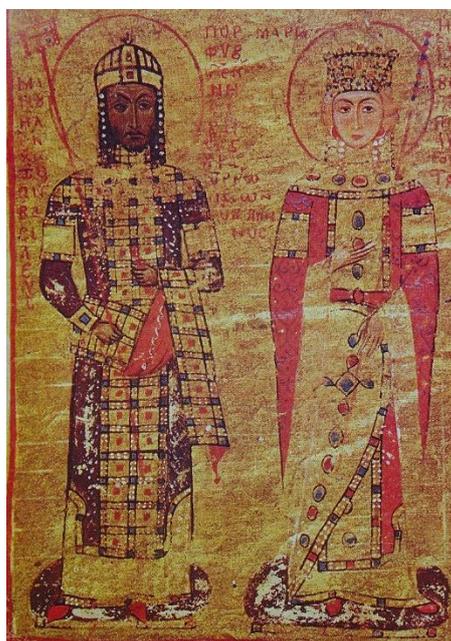


Figura n°10: *Miguel I Comneno y María de Antioquía*, siglo XII, Miniatura manuscrito de María de Antioquía, Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma. En <https://commons.wikimedia.org/wiki/>



Figura nº11: Conjunto palatino de Constantino en Constantinopla. Imagen obtenida de <https://arte.laguia2000.com/arquitectura/gran-palacio-de-constantinopla>



Figura nº12: *Califa al- Walid II*, s. VIII, Jordania. En https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/grandes-reportajes/destellos-de-color-en-el-desierto-2_7567/2



Figura nº 13: Plano del *palacio omeya de la ciudadela de Amman*, primera mitad del siglo VIII, Jordania. En Navarro Palazón, J., Jiménez Castillo, P. y Almagro Gorbea, A., (2004) “Investigaciones arqueológicas en la Ciudadela de Ammán”, en *Bienes culturales: Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 3. CSIC, Escuela de estudios árabes.



Figura nº14: Ampliación de *al- Hakam II* en la Mezquita de Córdoba, siglo X, Córdoba. En <https://www.akg-images.com/archive/-2UMEBMX7Z6O.html>



Figura nº15: Detalle de la *maqsura*, segunda ampliación de *al- Hakam II* en la Mezquita de Córdoba, siglo X, Córdoba. En <https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/segunda-ampliacion-alhaken-al-hakam-II.html>

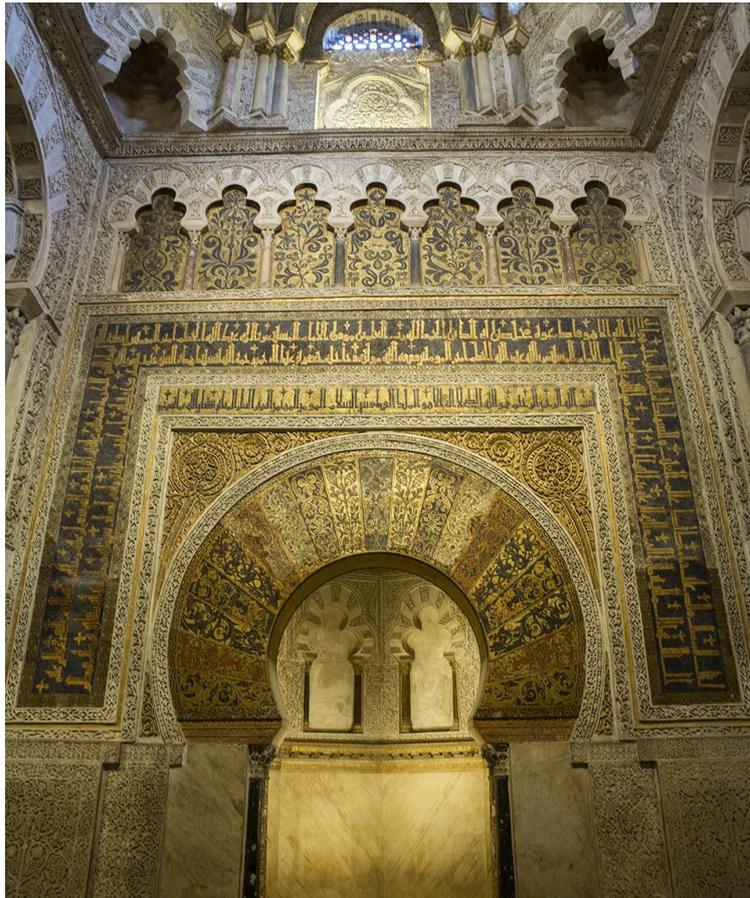


Figura nº 16: Detalle del *mihrab*, segunda ampliación de *al-Hakam II* en la Mezquita de Córdoba, siglo X, Córdoba. En <https://www.artencordoba.com/mezquita-cordoba/>



Imagen nº17: Representación figurativa de la Sala de los Reyes del *Palacio de los Leones* de la Alhambra, siglo XIV, Granada. En <http://www.alhambra-patronato.es/edificios-lugares/sala-de-los-reyes>



Figura nº 18: *Denario de Carlomagno*, s. IX, Cabinet des Medailles, París. En <http://monedas-antiguas.blogspot.com/2014/01/1200-anos-de-la-muerte-de-carlomagno.html>



Figura nº 19: *Capilla palatina de Aquisgrán*, s. IX, Aquisgrán. En <https://www.descubrewestfalia.com/2018/05/lugares-patrimonio-de-la-humanidad-westfalia.html>



Figura nº20: *Roger II vestido y sentado a la manera islámica, s. XII,* Representación de la *maiestas* en el techo pintado de la *Capilla Palatina de Palermo*. En <https://commons.wikimedia.org/wiki/>



Figura nº 21: *Escena de entrega del báculo al Obispo San Adalberto, s. XII,* puertas de la catedral de Gniezno, Polonia. En https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Drzwi_gnieznienskie_Otto_wrecza_pastoral_Wojciechowi-MJ.jpg



Figura nº 22: Bartolomé Esteban Murillo, *San Fernando, rey de Castilla*, ca. 1672, Museo del Prado, Madrid. En <https://www.museodelprado.es/coleccion/>



Figura nº 23: *San Luis, rey de Francia*, vidriera de la *Sainte Chapelle*, s. XIII, París. En https://historia.nationalgeographic.com.es/a/sainte-chapelle-paris-triunfo-luz-gotico_9396

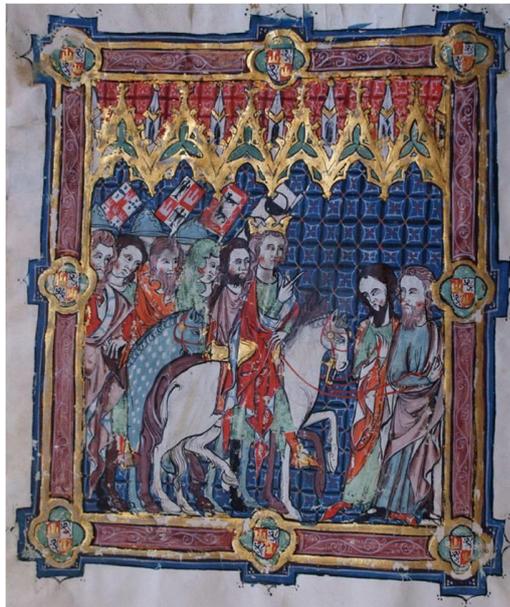


Figura nº 24: *Representación de Alfonso XI*, Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla, s. XIV, Biblioteca de El Escorial, Madrid. En https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Libro_de_la_Coronaci%C3%B3n_de_los_Reyes_de_Castilla--2.jpg



Figura nº 25: Tondo con la imagen de los Reyes Católicos, 1529, fachada de la Universidad de Salamanca, Salamanca. En http://archiv.caiman.de/03_11/art_4/index_es.shtml



Figura nº 26: Juan Guas, *Monasterio de San Juan de los Reyes*, 1476- 1495, Toledo. En <https://turismo.toledo.es/museo-monumento-expo/monasterio-san-juan-los-reyes/>



Figura nº 27: *Capilla Real de Granada*. En <https://capillarealgranada.com/>



Figura nº 28: Domenico Fancelli, *Sepulchros de los Reyes Católicos*, 1514-1517, Capilla real de Granada, Granada. En <https://capillarealgranada.com/>