



LA LUZ DIBUJADA EN BIZANCIO THE DRAWN LIGHT IN BYZANTIUM

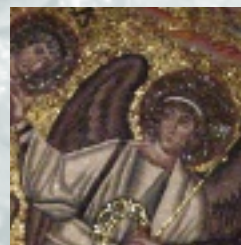
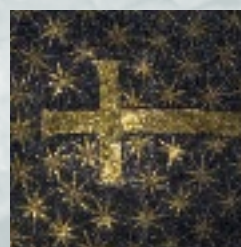
Aurelio Vallespín Muniesa

En el arte bizantino la luz, imagen y símbolo de lo divino, condensa una larga herencia de diversas influencias religiosas y filosóficas. Así, siguiendo la tradición neoplatónica, los templos bizantinos eran considerados auténticas fuentes de Luz, caminos para la aproximación a la divinidad. Para lograrlo, los artesanos musivos elaboraron y perfeccionaron sus técnicas para obtener complejos y variados efectos lumínicos a través del dibujo, como los que a día de hoy se pueden apreciar en el mausoleo de Gala Placidia en Rávena, donde los mosaicos interaccionan con la propia estructura espacial del templo, propiciando en el visitante una experiencia trascendente.

Palabras clave: Luz, Bizancio, Gala Placidia, Mosaico

In Byzantine Art, the light, image and symbol of the divine, condenses a long heritage of diverse religious and philosophical influences. Thus, following the Neoplatonic tradition, byzantine temples were considered authentic sources of Light, paths that led to the divinity. In order to achieve that, musive artisans developed and perfected their techniques to obtain some varied and complex light effects, such as can be seen in the mausoleum of Galla Placidia in Ravenna, where mosaics interact with the spatial structure of the temple, favouring a transcendent experience for the visitor.

Keywords: Light, Byzantium, Galla Placidia, Mosaic





La luz

La luz como imagen de lo divino o como su símbolo visual, entendida como la representación de una energía capaz de trasladar a quien la percibe del mundo de las tinieblas al mundo de la divinidad, es una constante a lo largo de la historia de la religión.

El cristianismo no ha sido ajeno a ello. Tanto en el *Antiguo* como en el *Nuevo Testamento* se encuentran numerosos ejemplos del empleo de este simbolismo. Se habla de la luz como atributo de Dios, como salvación, como camino, y como guía. Se cita por ejemplo: “conoce lo que está en tinieblas y con El mora la luz” (*Dn 2,22*), “Yahvéh es mi luz y mi salud, ¿a quién temer?” (*Sal 27,1*).

Por consiguiente, cuando el cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio Romano, durante el mandato de Teodosio, sus manifestaciones artísticas tuvieron muy en cuenta la luz, como símbolo de esa presencia y manifestación divina.

En Bizancio esta luz se dibujó a través de los mosaicos. Para entender cómo se llevó a cabo esta transformación, se analizan a continuación algunas de las ideas filosóficas y estéticas más influyentes en la época. Este artículo tan solo pretende recordar esas claves y el modo en que se manifiestan en la arquitectura.

Influencias filosóficas

El arte de los primeros cristianos era muy humilde, en muchos casos tan solo se trataba de una evolución tosca y pobre de la tradición romana, pero resultaba más que suficiente para una comunidad acosada y condenada a la clandestinidad. Cuando el edicto de Milán decretó la libertad de culto del cristianismo, sus manifestaciones ar-

tísticas vieron la luz, en su sentido más literal, pues pasaron de oficiar en catacumbas a hacerlo a plena luz del día. El posterior reconocimiento como religión oficial del Imperio les obligó a buscar nuevas fuentes filosóficas e irónicamente las encontraron en los que habían venido siendo los mayores oponentes intelectuales del cristianismo, los Neoplatónicos. Plotino fue una de las cabezas visibles de esta corriente filosófica y en su obra destacan, por su aportación al pensamiento estético, sus dos ensayos sobre la belleza, recogidos por su discípulo Porfirio en su obra cumbre, las *Enéadas*. En esta obra establece la relación entre la belleza y el bien: “Por consiguiente, es justo decir que la belleza y el bien del alma consisten en hacerse semejante a Dios” (Plotino, 2007 p. 44). Asimismo se refiere al color y a la luz, que eran motivo de fascinación en el mundo bizantino, especialmente ésta última:

Pero la belleza del color es simple respecto de su forma y vence a la oscuridad de la materia por la presencia de la luz, que es incorpórea y de la naturaleza de la razón y de la forma. Por esta causa, el fuego es más bello que otros cuerpos, pues se relaciona en tanto que forma con los otros elementos, su posición es la más elevada, y es más sutil que los otros cuerpos por estar más próximo a lo incorpóreo (Plotino, 2007 p. 37).

A las ideas Neoplatónicas del siglo IV se unieron en el siglo V las de un místico que se hizo llamar Dionisio Areopagita, en referencia a un personaje de los *Hechos de los Apóstoles* (*He 17,34*), y que por ello es conocido como el Pseudo-Dionisio. En *La Teología Mística* habla de las negras tinieblas en los siguientes términos:

los simples, absolutos e inmutables misterios de la teología, que resplandecientes desbordan su abundante luz en medio de

The Light

The idea of light as an image or visual symbol of the divine is a constant throughout the history of religion. Light works as a representation of an energy capable of moving its perceiver from the world of darkness into the world of the divinity. Christianity is not an exception to this symbolic use. Both the Old and the New Testament include numerous examples in which light is mentioned as God’s attribute, salvation, path or guide. It is quoted, for example: “He knows what is in the darkness, and light dwells with Him” (*Dn, 2,22*), “the Lord is my light and my salvation, whom shall i fear?” (*Ps, 27,1*). Consequently, when Christianity became the official religion of the Roman Empire during the reign of Theodosius, its artistic expressions made use of the light as a symbol an manifestation of God’s divine presence. In Byzantium this light was drawn through the use of mosaic. In order to understand this transformation, the present article will focus on some of the most influential philosophical and aesthetic ideas of the period with the intention of pointing at certain key elements and the way they are present in architecture.

Philosophical influences

Early Christian art was very humble, in many cases no more than a poor and crude evolution of Roman tradition, but it was more than enough for a community harassed and condemned to secrecy. When the edict of Milan proclaimed freedom of worship for the Christians, their artistic expressions saw the light, in its most literal sense, for they moved from the catacombs to conducting the mass in broad daylight. Later on, the recognition of Christianity as the official religion of the Empire forced Christians to look for new philosophical sources and, ironically, they turned to their previous biggest intellectual opponents, the Neoplatonists. Plotinus was one of the visible heads of that philosophical trend. Among his writings, compiled by his student Porphyry in his masterpiece *The Enneads*, there are two essays on beauty, which stand as Plotinus’ most remarkable contribution to the field of aesthetics. Here he established the relationship between the beauty and the good: “Wherefore it is rightly said that the beauty and good of the soul consist in her assimilation to God” (Plotinus 207, p. 44). He also refers to colour and light, which were fascinating

elements for the byzantine world, especially the latter.

But the beauty of colour is simple in respect of its form, and is victorious over the darkness of matter through the presence of light, which is incorporeal and of the nature of reason and form. It is because of this that fire is more beautiful than other bodies, because it has the relation of form to the other elements. Its region is the highest, and it is more subtle than the other bodies because it is nearer to the incorporeal (Plotinus 2007, p. 37).

The Neoplatonic ideas of the 4th century were complemented in the 5th century with those of a mystic who called himself Dionysius the Areopagite, in reference to a character from *Acts of the Apostles* (Acts 17,34), an who was later known as Pseudo-Dionysius. In his work *Mystical Theology* he speaks of the deepest darkness in the following terms:

the simple and absolute and changeless mysteries of theology (...) which in its deepest darkness shines above the most super-brilliant, and in the altogether impalpable and invisible, fills to overflowing the eyeless minds with glories of surpassing beauty (2007, p. 245).

In Letter Five to Dorotheus the deacon, he comments on the divine darkness:

the divine darkness is that "unapproachable light" where God is said to live. And if it is invisible because of a superabundant clarity, if it cannot be approached because of the outpouring of its transcendent gift of light, yet it is here that is found everyone worthy to know God and to look upon him (2007, p. 258).

Aesthetic transformation

As it was mentioned above, early Christian art was a less refined evolution of the Roman heritage, and therefore it still made use of the same decorative arts: mosaics with marble *tesserae* on floors, and frescoes on walls and ceilings.

Because of the weight of marble tesserae, mosaics could not be placed on walls. In Alexandria, a city with a long tradition of glass manufacture, artists started to use cubes of glass in mosaics. These, being smaller and lighter, could be used on walls. Besides, glass *tesserae* reflected light, therefore they proved more luminous than marble ones. Later on, the making of glass murals become more sophisticated with the inclusion of metallic *tesserae*, made of gold or silver. This transformation will be of paramount importance to understand the light in Byzantium. Byzantine religious spaces were not simple light

1. *Mausoleo de Gala Placidia*, combinación de teselas pulidas y mates, se aprecia en las rojas y blancas.

1. *Mausoleum of Galla Placidia*, combination of polished and matte *tesserae*, as seen in the red and white ones.



1

las negras tinieblas y en ese lugar totalmente intangible e invisible inundan de hermosísimos fulgores a las mentes deslumbradas (Pseudo-Dionisio Aeropagita, 2007, p. 245).

En su Carta Quinta a Doroteo, diácono, comenta sobre la divina tiniebla:

La tiniebla divina es luz inaccesible, donde se dice que habita Dios, es ciertamente invisible debido a su deslumbrante claridad e inaccesible debido al desbordamiento de sus radiaciones supraesenciales. En este lugar se encuentra todo aquel que es considerado digno de conocer y de ver a Dios (Pseudo-Dionisio Aeropagita, 2007, p. 258).

Transformación estética

Como se ha comentado anteriormente, el arte de los primeros cristianos era una evolución menos refinada de la herencia romana y por tanto, seguían utili-

zando las mismas artes decorativas: el mosaico de teselas de mármol para los suelos y el fresco en las paredes y techos.

A causa del peso de las teselas de mármol, los mosaicos no se podían colocar en las paredes. En Alejandría, donde existía una gran tradición en la manufactura del vidrio, se empezó a trabajar con cubos de vidrio, que al ser de menor tamaño eran más ligeros y sí que se podían colocar en las paredes. Además, las teselas de vidrio reflejaban la luz y por tanto, resultaban más luminosas que las marmóreas. Posteriormente la elaboración de murales vítreos se fue sofisticando con la incorporación de teselas metálicas, de oro o de plata. Esta transformación será una de las claves para entender la luz en Bizancio.

Los espacios religiosos bizantinos se entendían como fuentes de Luz, imagen



2. *San Vital*, las figuras surgen entre la luz del fondo, generada por las teselas doradas.

2. *San Vitale*, figures emerge from the background light generated by the gold *tesserae*.



2

de la Luz celestial, y no como meros transmisores de la luz. Muchos de los ritos bizantinos se realizaban cuando el sol se ocultaba y por tanto no se podía contar con la luz del sol y no había más luz en el templo que la generada por lámparas y velas. Como es lógico, las iglesias estaban inundadas de lámparas colgadas del techo. Es por ello que la decoración musiva estaba pensada para ser contemplada a través del movimiento de la luz de las velas.

Este gusto estético, que convierte al mosaico en el vehículo perfecto para su desarrollo, se basa en las ideas expuestas anteriormente de Plotino y el Pseudo-Dionisio: los espacios generadores de Luz, los lugares de culto, se entienden como el sol, es decir como aquella realidad suprema, primera, de Plotino, el Uno. La idea de la tiniebla divina, como luz inaccesible donde ha-

bita Dios del Pseudo-Dionisio, se materializa a través de los brillantes reflejos de la superficie vítrea de los mosaicos en espacios con unas fuentes de luz muy controladas.

Mausoleo de Gala Placidia

El llamado *Mausoleo de Gala Placidia* se construyó en Rávena ¹ alrededor del año 425, y aunque se engloba dentro del arte paleocristiano, es sin duda uno de los edificios precursores del más puro estilo bizantino. Hasta un siglo más tarde no se puede hablar en rigor de un verdadero arte bizantino, inaugurado durante el reinado de Justiniano. El *Mausoleo* es una pequeña construcción con forma de cruz latina de 24,6 metros de anchura, 32,5 de longitud y 15,5 metros de altura en la intersección de las dos naves trasversales. El

transmisores, they were considered sources of Light, images of celestial Light. Many Byzantine rites took place when the sun was hiding or there were no more sunlight, so the only light in the temple was coming from lamps and candles. Logically, churches had plenty of lamps hanging from the ceiling. Because of that, musive decoration was conceived to be experienced through the movement of candle lights. This aesthetic taste, which found its perfect vehicle of expression in mosaics, is based on Plotinus and Pseudo-Dionysius' ideas: spaces that generate Light, places of worship, are seen as the sun, that is, the supreme primeval reality Plotinus wrote about, the One. Pseudo-Dionysius' idea of divine darkness, that unapproachable light where God is said to live, materializes in these spaces, where the light sources were very controlled, through the bright reflections on the glass surface of mosaics.

Mausoleum of Galla Placidia

The so called *Mausoleum of Galla Placidia* was built in Ravenna ¹ around the year 425 A.D., and although it is considered to belong to paleo-Christian art, it is nonetheless one of the precursors of the purest Byzantine style. Strictly speaking, Byzantine art started a century later, with the reign of Justinian. The mausoleum is a small building laid out in a Latin cross plan, 24,6 meters wide, 32,5 meters long and 15,5 meters tall in the intersection with the two transverse naves. The exterior is austere, Roman style, the brick surface decorated with three blind arcades. The interior is quite the opposite, being richly and profusely decorated. The base is coated with an onyx cladding to a height of approximately 2.50 meters and the rest is completely decorated with mosaics. The building contains three sarcophagi, one in each arm of the cross, being the access in the forth arm, which obviously has to remain clear. This small construction is one of the spaces that better reflects the Byzantine aesthetics in present times, although, as it was pointed above, it is not fully Byzantine but a predecessors of this style. Unfortunately those works which could more properly belong to the empire of Byzantium, such as *St. Sophia* of Constantinople, have undergone so many changes that their final aesthetic ideal has been deeply distorted. The origin of this small building is unclear, though it seems to have been formerly an oratory devoted to St. Lawrence and connected

3. *San Marcos*, Superficie musiva dorada con teselas invertidas o de otro material.

3. *San Marco*, musive gold surface with *tesserae* made of different materials or reversed.

to the church of the *Santa Croce*, the palace chapel, during the 5th century. Other historians, such as John Beckwith (2010), argue that its size and proportion imply it was originally built as a mausoleum. To favour his thesis, Beckwith points out that there are clear iconographic references to life after death, such as deers watering at the fountain of life and doves drinking.

At this point it may be helpful to remember that this article is not intended to analyse *Galla Placidia's* musive iconography or the debate about its origin as an oratory or mausoleum. It focuses on how the light makes use of the mosaic drawings in the building to create such a suggestive space.

Light in *Galla Placidia*

When considering the feelings caused by this small building and its entire upper surface covered with mosaics, we must be able to imagine the lighting conditions of the period, without today's artificial lighting; that is, just counting on the light coming from the lamps arranged inside, and from seven small holes opened to the outside and protected by translucent panels of onyx. Only after this exercise of imagination we will be able to recognize and distinguish three types of light on the musive surface.

The first light, which can be considered superficial, is produced by the reflections on the glass. Artist exploited to the limit this quality of the vitreous *tesserae* so as to create various lighting effects:

The combination of matte and polished *tesserae* produces perplexing effects on the observer (Fig. 1). Sometimes, sparkling areas come from the shadows while bright areas are dull and lack luster. Such happens with the garments of Theodora and Justinian in the panels from the sixth century church of *San Vitale*. Another effect is achieved by placing the *tesserae* with different inclinations so as to produce different sparkles depending on the source of light. In this way, some wall *tesserae* appear tilted up to 30 degrees to the plane of the wall where they are placed. Finally, it should be added that this first light requires a vision which is not perpendicular to the picture plane, as usual, but parallel to it. Similar to the previous one, the second type of light is caused by the reflection of light on the glass surface, but also on the surface of the metallic material inside the *tesserae*. Byzantine



3

exterior es austero, construido en ladrillo y de clara tradición romana, decorado con grupos de tres arcos ciegos. El interior es todo lo contrario, está profusamente decorado con gran riqueza. El zócalo está revestido con un aplacado de ónice hasta una altura aproximada de 2,50 metros y el resto se encuentra completamente decorado con mosaicos. En el interior aparecen tres sarcófagos, uno en cada uno de los brazos de la cruz, exceptuando, por supuesto, el de acceso, que lógicamente ha de quedar expedito.

Se ha escogido esta pequeña construcción porque es uno de los espacios que en la actualidad mejor refleja la estética bizantina, a pesar, como hemos dicho antes, de ser considerado como uno de los antecesores de este estilo. Desgraciadamente aquellas obras que se podrían considerar obras plenas de Bizancio, como *Santa Sofía* de Constantinopla, han sufrido tantas modificaciones que su originario ideal estético se ha desvirtuado profundamente.

No está claro el origen de este pequeño edificio, parece que era un pequeño oratorio dedicado a San Lorenzo, perteneciente al conjunto de la *Iglesia de la Santa Croce*, capilla palaciega durante el siglo V. Otros historiadores, como John Beckwith (2010) sostienen que por el tamaño y la proporción fue construida originalmente como mausoleo. Beckwith destaca a favor de su tesis, que entre la iconografía hay claras referencias a la vida después de la muerte, como los ciervos abrevando en la fuente de la vida y las palomas bebiendo.

En este punto quizá sea conveniente recordar que este artículo no tiene como objeto la iconografía de los mosaicos, ni el debate sobre su origen como oratorio o mausoleo, sino que se centra en cómo la luz a través del dibujo musivo consigue crear en el edificio este espacio tan sugerente.

La luz en *Galla Placidia*

Debemos ser capaces de imaginar la sensación generada por esta pequeña construcción, con toda la superficie superior recubierta de mosaicos, considerando las condiciones lumínicas de la época; es decir, sin la actual iluminación artificial, contando tan solo con la producida por siete pequeños huecos abiertos al exterior, protegidos con gruesas láminas de ónice, y con aquella que emitirían las lámparas dispuestas en el interior. Sólo tras este ejercicio de imaginación podremos darnos cuenta de que somos capaces de reconocer y distinguir tres tipos de luz sobre la superficie musiva.

La primera luz se puede considerar superficial y es producida por el reflejo de la luz sobre el vidrio. Esta propiedad de las teselas vítreas fue explotada hasta el límite por los artesanos, creando variados efectos lumínicos:



Combinando teselas mates con pulidas se producen efectos que causan perplejidad en el observador (fig. 1). A veces, las zonas con brillos corresponden a las sombras y las zonas luminosas son mates y no tienen brillo. Así ocurre en el vestido de Teodorica o en el de Justiniano en *San Vital* del siglo VI. Otro efecto se logra colocando las teselas con diferentes inclinaciones para producir diferentes destellos de acuerdo con la procedencia de la luz. En algunos murales aparecen teselas inclinadas hasta 30 grados respecto al plano de la pared donde se encuentran colocadas. Para terminar, añadir que esta primera luz obliga a una visión no perpendicular al plano del cuadro, que sería lo habitual, sino paralela a él.

El segundo tipo de luz es similar a la anterior, está producida por el reflejo de la luz pero no sólo sobre la superficie del vidrio, sino también sobre la superficie del material metálico del interior de las teselas. En Bizancio se utilizaron teselas doradas y plateadas, compuestas por una lámina de pan de oro o plata sobre dos láminas de vidrio. Los efectos lumínicos que se pueden conseguir son todavía más radicales que en el primer tipo de luz, como podemos apreciar en el ábside de san Vital (fig. 2).

Los artesanos, cuando cubrían una gran superficie con teselas doradas, solían combinarlas con otras plateadas, o con algunas mates, o con trozos de mármol, o incluso colocando las teselas invertidas, para enfatizar el reflejo del oro (fig. 3). Si además le sumamos las diferentes orientaciones en la colocación de las teselas los efectos logrados eran todavía mayores.

El tercer tipo de luz, o en este caso luminosidad, viene determinado por el color. Las teselas se podrían asimi-



4

lar a un puntillismo impresionista muy primitivo, porque aunque en esa época aún no se conocían las teorías de los colores complementarios, sí que estaban familiarizados con ciertas leyes de la mezcla óptica. Esas dos teorías formaban las bases de la llamada pintura científica de finales del siglo XIX, de la que Seurat sería quizá el representante más ilustre. La mezcla óptica defiende que si la mezcla de los colores se produce en el ojo en vez de producirse en el plano del cuadro o en la paleta del pintor, los colores serán más luminosos. Se aprecia en la difuminación de los contornos por difusión de los colores contiguos, como por ejemplo las teselas de color rojo bermellón que aparecen en las caras, que consiguen subir el tono general de éstas, si son observadas a una cierta distancia. Se puede apreciar en el Buen Pastor de *Galla Placidia* o en una de las figuras del *Baptisterio Neoniano* del siglo V, actualmente muy restaurada (fig. 4).

En el arte bizantino una de las ba-

4. *Baptisterio Neoniano*, tesela roja que aparece en la cara de la figura.

4. *Neonian Baptistery*, red tessera on the face of the figure.

craftmen used gold and silver *tesserae*, consisting of a sheet of gold or silver leaf on two sheets of glass. The lighting effects thus achieved are even more radical than in the first type of light, as they can be seen in the apse of *San Vitale* (Fig. 2).

Byzantine artists, while covering a large area with gold tesserae, often combined them with other silver or matte *tesserae* or with pieces of marble, or even reversed the *tesserae* to emphasize the gold reflection (Fig. 3). Combining this with the different orientations in the placement of *tesserae*, the effects achieved were even greater.

The third type of light, or brightness in this case, is determined by colour. *Tesserae* can be assimilated to a very primitive impressionist pointillism, because even though theories of complementary colours were still unknown at that time, artisans were already familiar with certain laws of optical mixture. These two theories formed the basis for the so called scientific painting in the late nineteenth century, of which Seurat was perhaps the most illustrious representative. The optical mixture maintains that if the mixing of colours occurs in the eye, rather than taking place in the picture plane or in the painter's palette, then colours will be brighter. This can be perceived in the blurring of contours caused by the diffusion of adjacent colours, such as the vermilion red *tesserae* that appear on the faces and manage to raise the general tone of these, when observed from a distance. It can be seen in *Galla Placidia's* mosaic of *The Good Shepherd*, or in one of the figures from the 5th century Neonian Baptistery, which was heavily restored (Fig. 4).

The main source of lighting in Byzantine art comes from reflections on the vitreous materials used and, to a lesser extent, from colour. This is very unusual in the history of painting and drawing, although there are a few exceptions². The fusion and harmonization of these three types of lighting are achieved through movement, "for it is only to the moving eye that the metallic elements in mosaic are fully visible" (Gage 2001, p.57). The light intensity of reflections, especially on polished and metallic *tesserae*, cancels colour completely. If he wants to understand the coloured images the observer must move, he must search the figures emerging, appearing and disappearing through reflections, as in the floral decorations on the vault of *Galla Placidia* (Fig. 5). Both the movement of the observer and the movement of

the candle flame have to be taken into account. Images and figures seem to appear and disappear under the sparkles of metallic and glass *tesserae*, and at the same time they give the impression of moving unsteadily by the effect of flickering candles.

The idea of those figures that appear and disappear depending on the sparkles suggests that light, and therefore shadow, dominates over color, that the background dominates over the figures. As a result the figures move away from us creating a spatial expansion: the space is enlarged by the remoteness of the figures, and at the same time this causes an *uncertainty of the limits*.

Remote vision, the mosaic sinks into a niche and those figures are devouring to the eyes. It is not the form what sieves the figure. What is it? The form follows the light, the light and the shadow. The eyes of a Byzantine figure are everywhere, or spread everywhere. These looks come from the background and spread (Deleuze 2008, p. 210).

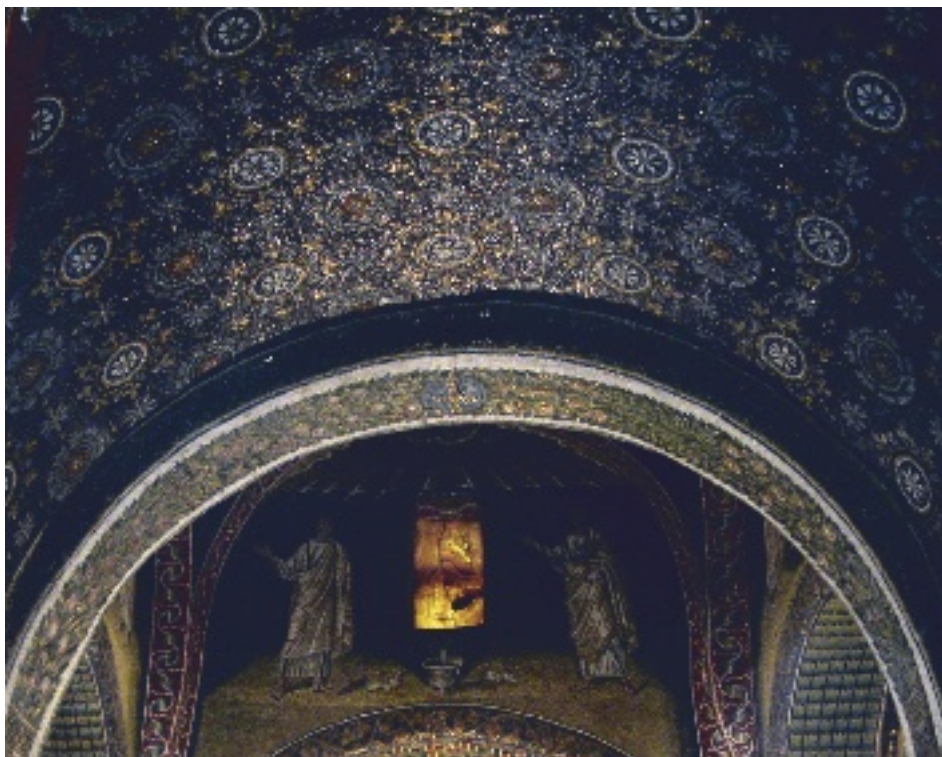
That is, mosaic is not merely understood as a decorative area independent from architecture; it rather harmonizes with architecture, modifying it, generating the idea of spatial expansion and uncertainty of the limit, becoming one with it. The perfect harmony between musive surface and architecture can be seen in the Mausoleum of *Galla Placidia*, where some architectural elements, like arches or vaults, are highlighted by the mosaics (Fig. 6). In later works, such as *San Marco* in Venice, the architectural elements are not highlighted, thus increasing the uncertainty of the limit.

Another example of this harmony between mosaics and architecture in the Mausoleum is the dome covered with gold stars. These stars are reducing their size as they move away from the base of the dome. Thus, the smallest stars give the impression of being even farther, extending the space of the dome and therefore the spatial expansion (fig. 7). The spatial feeling is similar to that produced by the shadows of the coffers at the *Pantheon* in Rome.

The dominant color used for the background of the musive surfaces is blue in *Galla Placidia*, but Byzantine artists used to combine blue and gold backgrounds interchangeably, always in large monochrome surfaces. So light comes from the background (gold) or goes to the background (blue), and both cases produce similar feelings in the observer, who feels disoriented by uneven light reflections and unable to identify the source of light (which does not seem to come

5. *Mausoleo de Galla Placidia*, la decoración floral de la bóveda se aprecian según los destellos de luz.

5. *Mausoleum of Galla Placidia*, floral decoration on the ceiling of the vault, seen through sparkles of light.



5

ses de su iluminación es el reflejo de los materiales vítreos utilizados y la otra, en menor medida, es el color. Por el contrario, en la historia de la pintura y el dibujo no sucede de esta forma, salvo excepciones 2.

La fusión y armonización de estos tres tipos de iluminación se consigue a través del *movimiento*, “sólo en el caso de que el espectador se mueva, los elementos metálicos del mosaico son plenamente visibles” (Gage 2001, p.57). La intensidad lumínica de los reflejos en las teselas, sobre todo en las pulidas y metálicas, anula el color por completo. Para que el observador pueda entender las imágenes coloreadas debe moverse, debe buscar entre los reflejos las figuras que van surgiendo, apareciendo y desapareciendo, como las decoraciones florales en la bóve-

da de *Galla Placidia* (fig. 5). Al movimiento del observador hay que sumarle el movimiento de la llama de las velas. Las imágenes y figuras que dan la sensación de que aparecen y desaparecen bajo los destellos de la superficie metálica y vítrea de los mosaicos, provocan al mismo tiempo la impresión de moverse de un modo vacilante bajo el efecto de las velas.

La idea de esas figuras que aparecen y desaparecen al compás de los destellos sugiere que la luz, y por tanto la sombra, domina sobre el color, que el fondo domina sobre las figuras. El resultado es que entonces las figuras se alejan de nosotros y se produce una *expansión espacial*, el espacio es ampliado por la lejanía de las figuras y al mismo tiempo se genera una *indefinición del límite*.



6. *Mausoleo de Gala Placidia*, elementos arquitectónicos remarcados a través de los mosaicos.

6. *Mausoleum of Galla Placidia*, architectural elements highlighted by mosaics.

Visión alejada, el mosaico se hunde en un nicho y tiene esas figuras devorantes a los ojos. No es la forma lo que cierra la figura. ¿Qué es? La forma sigue la luz, la luz y la sombra. Los ojos de una figura bizantina están por todas partes, o se difunden por todas partes. Estas miradas venidas del fondo se difunden (Deleuze, 2008, p. 210).

Es decir, el mosaico no se entiende simplemente como un área decorativa independiente de la arquitectura, sino que armoniza con ella, modificándola, generando la idea de expansión espacial y de indefinición del límite, formando uno con ella.

La perfecta armonía entre superficie musiva y arquitectura se aprecia en el *Mausoleo de Gala Placidia* en aquellos elementos arquitectónicos como arcos o bóvedas, que son remarcados por los mosaicos (fig. 6). En obras posteriores, como *San Marcos* de Venecia, los elementos arquitectónicos no son remarcados, aumentando así la indefinición del límite.

Otro ejemplo de la armonía entre mosaicos y arquitectura también la podemos apreciar en la cúpula inundada de estrellas doradas. Estas estrellas van reduciendo su tamaño conforme se alejan de la base de la cúpula. De esta manera, las estrellas más pequeñas dan la sensación de encontrarse todavía más lejos, ampliando el espacio de la cúpula y por tanto la expansión espacial (fig. 7). La sensación espacial es análoga a la producida por las sombras de los casetones del Panteón de Roma.

El color dominante en los fondos de las superficies musivas del *Mausoleo* es el azul, pero en Bizancio se combinan los fondos azules y dorados de forma indistinta y en ambos casos son grandes superficies monocromas. La luz viene del fondo (dorado) o se dirige al fondo (azul) y en sendas ocasiones las sensaciones que provocan en el







7. Mausoleo de Gala Placidia, cúpula donde se reduce el tamaño de las estrellas según se alejan de la base de la misma.

7. Mausoleum of Galla Placidia, the size of the stars get smaller as they move away from the base of the dome.

observador son muy similares. Esta desorientación que sufre el espectador al desconocer la procedencia de la luz (la luz no parece venir de los huecos ni de las lámparas), junto con la luz de los reflejos poco uniforme, sería la materialización perfecta de la oscuridad como luz inaccesible e inalcanzable del Pseudo-Dionisio.

Por último, cuando hablamos de movimiento, de expansión espacial y de indefinición del límite estamos hablando realmente de movimiento y de espacio, es decir, estamos hablando de tiempo, pero el tiempo entendido como tiempo de contemplación. Entendido éste no como el tiempo de recorrido del espacio, sino como el tiempo que la obra tarda en revelarse ante el espectador. En el proceso, hay un momento en el que el espectador puede llegar a dudar de su propia percepción y refugiarse en su interior. Es entonces cuando se transforma la percepción en una visión interior. ■

NOTAS

1 / En el año 402 Honorio trasladó la capital del Imperio Occidental de Milán a Rávena, ciudad protegida por pantanos y situada a cuatro kilómetros del puerto de Classe. Tras la muerte de Teodosio, Rávena se convertirá en el nexo de unión entre Oriente y Occidente.
2 / Como Fra Angélico, que decoró, entre 1438 y 1443, las 43 celdas del monasterio de San Marcos en Florencia. En estas pinturas realizadas al fresco sobre los muros de las celdas, incorporó polvo de vidrio en las áreas pintadas de rojo carmesí, un color que se utilizaba para representar la sangre. Más de cinco siglos después, en pleno siglo xx, Mark Rothko espolvoreaba polvo de vidrio sobre algunos de sus lienzos recién terminados para aumentar también la sensación de luminosidad.

Referencias

- Gilles Deleuze, 2008 (1981). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- John Beckwith, 2010 (1970). *Arte paleocristiano y bizantino*. Madrid: Cátedra.
- John Gage, 2001 (1993). *Color y cultura*. Madrid: Siruela.
- Plotino, 2007. *Sobre la belleza*. Barcelona: José J. de Olañeta editor.
- Pseudo-Dionisio Aeropagita, 2007. *Obras completas*. Madrid: B.A.C.

from the holes or lamps). This disorientation would be the perfect materialization of Pseudo-Dionysius' concept of divine darkness as unattainable and unapproachable light.

Finally, when speaking of movement, spatial expansion and uncertainty of the limit, we are actually talking about movement and space; in other words, we are speaking of time, but time understood as a time of contemplation.

Understanding it not as the time to cover the space, but as the time it takes for the work to reveal itself to the viewer. In the process, there is a moment in which viewers can come to doubt their own perceptions and take refuge in themselves. It is then that perception becomes an inner vision. ■

NOTES

1 / In AD 402, Emperor Honorius transferred the capital of the Western Roman Empire from Milan to Ravenna, a city protected by swamps and located four kilometers away from the port of Classe. After the death of Theodosius, Ravenna will become the bridge between East and West.

2 / One of these exceptions is the work of Fra Angelico who, between 1438 and 1443, decorated the 43 cells of the monastery of San Marco in Florence. When painting these frescoes on the walls of the cells, he added glass powder to the crimson red, a colour that is used to represent blood. More than five centuries later, well into the twentieth century, Mark Rothko also used to sprinkle glass powder on some of his just-finished paintings to increase the feeling of light.

References

- Gilles Deleuze, 2008 (1981). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- John Beckwith, 2010 (1970). *Arte paleocristiano y bizantino*. Madrid: Cátedra.
- John Gage, 2001 (1993). *Color y cultura*. Madrid: Siruela.
- Plotinus, 2007. *Sobre la belleza*. Barcelona: José J. de Olañeta editor.
- Pseudo-Dionysius Aeropagite, 2007. *Obras completas*. Madrid: B.A.C.