

EL PODER EN MINIATURA
La “obra-detalle” como instrumento político
y paradigma estético de la antigüedad tardía*

Truth lies in the surface, deep in the surface
Robert Wilson

ABSTRACT – This paper studies the political and pragmatic implications of a typically late Antique aesthetic phenomenon: the miniaturization of taste. To this end, it analyses the concrete realizations of this new “aesthetics of detail” within the culture of the period, covering the fields of art (ivory diptychs, silverware, ubiquitous filigrees, illustrations, *opus sectile* ...), literature (literary “epigrammatization”, micro-genres ...), town planning (new architectural conceptions) and even social habits (evolution of dressing). The careful study of all these “detail-works” reveals not only an intimate aesthetic link between them but also their extraordinary relevance in the transmission of certain messages of power.

La Antigüedad tardía asistió al nacimiento y hegemonización de lo que proponemos denominar “estética del detalle”, en la estela terminológica del teórico de la cultura postmoderna Omar Calabrese¹. La estética del detalle privilegia por encima de todo lo que podríamos llamar “efecto lupa” o “dinámica del zoom”, en la medida en que se decanta por un sistema de representación de lo real que huye de las ya intransitables síntesis globales, para llamar nuestra atención sobre la irreductible concreción – casi hiriente en su detallada nitidez² – de cada instancia individual, de cada una de las piezas irremplazables que componen el impo-

*) Este estudio se ha llevado a cabo en el marco de los proyectos de investigación FFI2009-09134 y SA120A08.

¹) Vd. Calabrese 1994, pp. 84-105, donde se ofrece una interesante discusión teórica sobre las nociones de “detalle” y “fragmento”, las dos manifestaciones esenciales que puede adoptar la polaridad “parte” del binomio parte/todo en el ámbito de la estética.

²) *Ivi*, p. 101, llega a hablar de un “efecto-porno” en relación con la continua sensación de primer plano que generan este tipo de obras.

sible puzzle de lo real. En función de las operaciones estéticas que ponga en marcha esta dinámica “detallante”, podemos distinguir – no sin cierta simplificación – dos modalidades esenciales de “obra-detalle”: aquélla que se presenta a sí misma como un detalle autónomo o una suerte de miniatura, como si de una exquisita filigrana – ampliada y aislada del hipotético “todo” que ornamentaba – se tratara, y aquélla otra consistente más bien en una sucesión o suma de detalles, en una vivaz acumulación de “planos cortos” capaces de operar una atomización estetizada de la noción – ya inaprensible – de “todo” orgánico o “conjunto”. Será fundamentalmente a la primera de estas dos modalidades (nunca estancas) a la que dedicaremos las siguientes páginas, intentando detectar hasta qué punto las pujantes miniaturas u “obras-detalle” que fueron emanando de ella pasaron a ser durante los últimos años del Imperio de Occidente un vehículo privilegiado para la expresión y promoción del poder político.

Un claro signo de la “miniaturización” del gusto durante los siglos del bajo Imperio lo hallamos en las artes plásticas del momento, fiel reflejo de la crucial evolución experimentada por la *forma mentis* del hombre tardoantiguo. Como atestiguan los restos materiales del período y la unánime valoración que de éstos han ofrecido arqueólogos e historiadores del arte, la Antigüedad tardía se caracterizó por un llamativo abandono de la gran estatuaria en beneficio de formas artísticas que hoy encuadraríamos en el ámbito de lo miniaturístico³: pequeños dípticos de marfil, trabajos de platería y orfebrería, complejísimos bordados figurativos, paneles decorativos en *opus sectile* (en concurrencia con los clásicos mosaicos), códices miniados, cristalería, camafeos etc.

Esa drástica reducción de la escala artística, que sitúa el foco de atención en lo pequeño y precioso, lo intrincado y sutil, en el refinado objeto de lujo de proporciones reducidas y valor incalculable, nos remite

³) Esta apreciación no pretende en modo alguno constituirse como un axioma monolítico e inquebrantable. Su única finalidad es poner de manifiesto una mera *tendencia estética general* en la evolución de las artes tardorromanas, una tendencia que – en cuanto tal – está sujeta a numerosas excepciones y matices. Baste recordar los imponentes restos del coloso de Constantino que hoy adornan el patio de los Museos Capitolinos u otras muestras ocasionales de cierto “gigantismo” tardoantiguo. Por otro lado, el gusto por la miniatura – como tantos otros rasgos que acabarían configurando la especificidad estética de la Antigüedad tardía – hunde sus raíces siglos atrás, en floreciente cultura augustea, productora de exquisitos camafeos o de auténticas filigranas en piedra como las *Tabulae Iliacae*. Sin embargo, nadie en su sano juicio osaría adjudicarle al clasicismo augusteo una “estética del detalle” como la que propugnamos en este artículo para las artes tardoantiguas. De igual modo, autores como Ovidio, Marcial o Estacio anticiparon muchas de las soluciones literarias que acabarían por ser centrales en la poética tardoantigua, sin que ello menoscabe la especificidad estética de unos y otros o permita afirmar sin más distinguos que nos encontramos exactamente ante lo mismo. Entre la poética de Ovidio y la de Ausonio, tan próximas en tantos puntos, median siglos de evolución estética, que han transformado al nieto en profundamente “otro” respecto a su ilustre antepasado literario.

directamente a lo que hemos propuesto denominar “estética del detalle”, llamada a hacerse hegemónica en la Antigüedad tardía. Un fenómeno de este calado trasciende, desde luego, la mera evaluación cualitativa o cuantitativa de los objetos artísticos mencionados, permitiéndonos extraer, más allá de todo ello, valiosas conclusiones sobre la evolución global del gusto en los tiempos del bajo Imperio: en palabras de Elsner 2004, p. 281, «it may reflect changes in production, in taste, in consumption and use, in collecting». Es cuando menos significativo que una sociedad tendente por lo general al colosalismo y a la jerarquización armónica de las partes dentro del todo pasara, en el transcurso de no demasiados años, a valorizar el detalle, la miniatura de lujo profusamente elaborada, como el elemento prestigiador por excelencia. Tantos y tan elocuentes son los ejemplos aducibles de esta miniaturización preciosista del gusto tardoantiguo, que sería vano enumerar siquiera los más señeros dentro de cada disciplina artística. Nos limitaremos, en consecuencia, a proponer un escueto recorrido por las piezas más adecuadas para el propósito específico de nuestro análisis, que no es otro que el de elucidar los rasgos esenciales de la estética tardoantigua y su profunda radicación en la cultura de su tiempo.

Detengámonos, pues, un momento en los famosos dípticos ebúrneos, tan característicos de la Antigüedad tardía como casi completamente desconocidos antes de ella⁴. Si bien su temática admite una relativa variedad (contamos con dípticos de tema político, religioso, etc.), todos ellos coinciden en su ineludible condición de objetos de lujo vinculados a las elites sociales – el marfil era (y es) un material extraordinariamente costoso y difícil de importar –, en su función propagandística o conmemorativa y en su tamaño necesariamente reducido, que exige de sus esforzados artífices una meticulosa labor de talla en filigrana y bajorrelieve. Se trata, en efecto, de elaborados símbolos de *status* compuestos de dos paneles ebúrneos – de unos 30 cm de altura y unos 15 de anchura – unidos en bisagra y ornamentados con una rica decoración escultórica, que pueden hacer las veces de tablillas de escritura. Dentro de la tipología específica de tan peculiar género artístico destacan, como instrumentos ideológicos netamente tardoantiguos⁵, los llamados dípti-

⁴) Para una catalogación completa de los marfiles tardoantiguos conservados, remito al indispensable estudio de Volbach 1976.

⁵) No existe posibilidad de dispersión cronológica para los dípticos específicamente consulares: su nítido *terminus post quem* es el año 384, cuando Teodosio I decide reservar tan sólo a los cónsules – salvo casos de concesión imperial extraordinaria – la producción y distribución de estas piezas conmemorativas; su *terminus ante quem* está también claramente establecido: en 541, bajo el reinado de Justiniano, desaparece por completo la institución del consulado. El díptico consular más antiguo conservado (hoy parte del tesoro de la catedral de Aosta) es el de Anicio Petronio Probo, cónsul de Occidente en

cos consulares⁶: son aquellas piezas encargadas por el cónsul de turno para celebrar su investidura en el cargo y recompensar a los personajes influyentes que hubieran apoyado su candidatura. No se trata, pues, de simples objetos conmemorativos de lujo: nos hallamos, más bien ante una auténtica metonimia del poder político, que, significativamente, elige expresarse a través esas “miniaturas exquisitas”⁷, que tan bien ejemplifican la estética del detalle y el grado en que ésta llegó a erigirse durante la Antigüedad tardía como forma prestigiada de expresión artística. Prueba de ello será la presencia sistemática en tales obras de la iconografía del poder imperial, con todos sus símbolos y atributos: así, por ejemplo, el díptico de Basilio (*Fig. 1*), cónsul en 480, nos muestra al alto dignatario en pie, luciendo una lujosa *toga contabulata*, con un cetro coronado por una cruz en su mano izquierda y la *mappa* contra el pecho en la derecha; por si esto fuera poco, una personificación de Roma – pertrechada con las fasces consulares y el yelmo guerrero y vistiendo túnica y *colobium* – posa afectuosamente su mano sobre el hombro del cónsul, sellando una continuidad más ficticia que real – no olvidemos que se trata de un díptico de 480 – con las instituciones y valores del tambaleante Imperio⁸. A los pies de ambas figuras reconocemos la escena de la carrera circense con que se festejó el día del ascenso de Basilio a la dignidad consular. El motivo de las carreras en circo presididas por el personaje homenajeado, cónsul o simple “notable”, reaparecerá en muchas otras representaciones de este género, como el díptico de los *Lampadii* (*Fig. 3*). Esa particular alianza entre los emblemas iconográficos del poder imperial y el formato artístico de los dípticos consulares remonta ya al ejemplar más antiguo que conservamos: el díptico de Anicio Petronio Probo, cónsul de Occidente en 406 (*Fig. 2*).

406 (*Fig. 2*). Podemos afirmar, en definitiva, que nos encontramos ante un género artístico específicamente tardoantiguo.

⁶) Sobre los dípticos consulares, vd. Delbrück 1929.

⁷) Tomo esta fórmula de Elsner 2004.

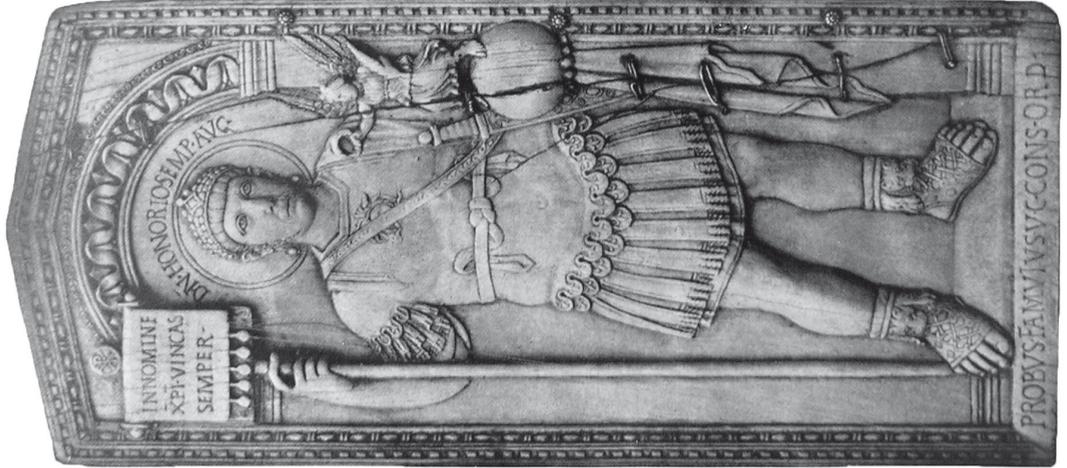
⁸) La personificación de Roma como mujer de guerra, al igual que el propio mito de la *urbs aeterna*, habría de convertirse en un motivo esencial de la iconografía imperial de época tardoantigua – la encontramos, sin ir más lejos, en el primero de los panegíricos oficiales de Sidonio Apolinar (*carm.* 7.38 ss.) –, sobre todo a raíz de la caída del Imperio de Occidente. El Imperio de Oriente buscará, en efecto, legitimar su poderío exacerbando su perfecta continuidad con las glorias pasadas de la ciudad del Lacio, cuya sucesora, Constantinopla, había tomado el relevo como cabeza visible del Imperio Romano (o de cuanto de él quedaba). Así, el díptico del cónsul Clementino (Constantinopla, año 513, hoy en los Merseyside Country Museums de Liverpool) non muestra al recién nombrado cónsul circundado por una personificación de Roma y otra de Constantinopla, en correspondencia con el modelo iconográfico del díptico de Basilio. El emparejamiento alegórico de las personificaciones de Roma y Constantinopla devendrá un motivo medular de la iconografía política bizantina, destinado a funcionar como un auténtico instrumento de legitimación política.

Figg. 1.-2.-3.
Dípticos consulares
en marfil.

Izquierda: díptico
del consul Basilio
(34 x 12.2 cm),
hoja trasera,
Roma, 480 d. C.,
Firencia,
Museo Nazionale
del Bargello, A8.

Centro: díptico
consular de Anicio
Petronio Probo,
hoja izquierda,
Roma, 406 d. C.,
Aosoro, Tesoro
de la Catedral.

Derecha: díptico
de los Lampadio,
hoja izquierda,
s. IV-V d. C.,
Brescia, Santa
Giulia, Museo
della città.



© LESSING ARCHIVE #10040567

Esta singular pieza, custodiada en el tesoro de la catedral de Aosta, destaca – además de por su antigüedad – por tratarse del único díptico consular en que la figura representada no es la del cónsul homenajeado, sino la del propio emperador – a la sazón Honorio – revestido de los correspondientes símbolos imperiales⁹, de quien el citado cónsul se declara un simple *famulus*¹⁰.

Esta pieza pionera prefigura, en cierto modo, la espectacular representación ebúrnea de Justiniano en el célebre díptico Barberini (*Fig. 4*), que se sirve de la iconografía tradicional de una victoria imperial (sólo sutilmente cristianizada) para mayor gloria de la casa reinante. Vemos, en consecuencia, que el formato miniaturístico del díptico no sólo se utilizaba para la promoción del cónsul o los “notables”¹¹ del Imperio: a partir del siglo V, serán los propios emperadores quienes optarán por asociarse al prestigio artístico de este sistema de propaganda en miniatura, dando origen al subgénero del “díptico imperial”. El díptico Barberini supone, además, el culmen de las dos tendencias estilísticas esenciales – claros exponentes de la estética del detalle en sus dos principales vertientes – que venían gestándose en el campo de los marfiles desde el comienzo mismo de la Antigüedad tardía: por un lado (el de la ejecución), la pieza supone la más audaz tridimensionalización de un bajorrelieve ebúrneo, con sus 28 mm de profundidad máxima, síntoma una búsqueda incesante de la nitidez decorativa y el detalle preciosista; por el otro lado (el de la composición), la hoja está formada por cinco paneles yuxtapuestos, que dan muestra del interés tardoantiguo por parcelar el todo de la obra en una serie de escenas-detalle prácticamente indivisibles (no en vano nos encontramos ante una creación por ensamblaje)¹². La parcelación del todo

⁹) Su imagen, representada en ambas hojas del díptico, se adorna con todos los signos del poder: el lábaro, el cetro, el escudo, la corona y el globo terráqueo, sobre el que se posa una tradicional Victoria alada. Luce además el uniforme de general y el calzado típico de las campañas militares.

¹⁰) Vd. la inscripción inferior del díptico.

¹¹) Prueba de la inusitada valorización de estas piezas como instrumentos de prestigio personal es que, con relativa frecuencia, grandes aristócratas y altos funcionarios del Imperio hicieran caso omiso de la prohibición teodosiana (que reservaba el derecho a distribuir tales marfiles para la dignidad consular) y encargaran dípticos para conmemorar su ascenso a cargos de menor responsabilidad o, simplemente, para prestigiar su clan familiar: el propio Símaco distribuyó este tipo de piezas para festejar los juegos que su hijo ofreció al ser nombrado cuestor (393) y posteriormente pretor (401).

¹²) Otro claro ejemplo de descomposición del todo en escenas en el campo de los marfiles será el díptico Murano (siglo IV), de temática religiosa. Este delicado marfil reproduce a mayor gloria de Cristo (que aparece entronizado bajo dosel entre las figuras de los evangelistas en el panel central de la pieza) diversas escenas de su vida pública (izquierda: la curación de un ciego y el endemoniado de Gerasa; derecha: la resurrección de Lázaro y la sanación de un paralítico) y dos episodios del Antiguo Testamento, de claro contenido soteriológico (los tres jóvenes en el horno de Nabucodonosor y la historia de

en escenas aislables y el trabajo preciosista de cada una de ellas serán, en definitiva, las dos manifestaciones esenciales de la estética del detalle en la Antigüedad tardía, tanto en el campo de las artes plásticas como en el de la composición literaria. Es importante destacar el hecho de que esas dos estrategias “detallantes” puedan darse simultáneamente en una obra que se erige, ya de por sí, como detalle o miniatura – tal es el caso de nuestros marfiles – y que sea precisamente este tipo de piezas, investido de una sorprendente aura de prestigio que las equipara a las “grandes obras” publicitarias de época clásica, el que sirva como vehículo a la propaganda imperial. El poder en edad tardoantigua ha pasado a expresarse a través del detalle.

Pero no serán los dípticos ebúrneos las únicas miniaturas capaces de servirle al poder como vehículo de su propaganda ideológica. El extraordinario auge tardoantiguo de las labores de platería y orfebrería responde, al menos en parte, a un significativo proceso prestigiador de dichas artes “menores”, que les proporcionaría a la larga un desusado protagonismo dentro de los mecanismos de transmisión ideológica del discurso político tardoantiguo¹³. Baste recordar los suntuosos objetos de *largitio* (platos y copas de plata, principalmente) con que los emperadores del siglo IV agasajaban a los principales dignatarios del Imperio con ocasión de ciertas celebraciones imperiales, tales como su ascenso al trono y sus sucesivos aniversarios de reinado¹⁴. Esas piezas conmemorativas, creadas *ad hoc* para tan exclusivas conmemoraciones, encerraban muy a menudo todo un programa político-propagandístico; tal es el caso del más bello y representativo de los ejemplares conservados: el disco de

Jonás). Una vez más, la unidad final de la pieza no hay que buscarla en sus mecanismos formales y compositivos (que responden, obviamente, a los criterios de la estética del detalle y propenden, en cuanto a tales, a una emancipación estética de la parte frente al todo) sino en de un plano superior de significación, que exige del espectador un mayor grado de abstracción y conceptualización respecto al producto semiótico resultante. Como bien supo poner en evidencia Roberts 1984, pp. 344-345, en relación con la estructura del *Mosella* de Ausonio, «unity in these circumstances is to be found at the conceptual level, at a higher level of abstraction than the literal, historical plane. It is this kind of thematic unity that we should look for in the *Mosella*». Esa reflexión podría hacerse extensiva a la inmensa mayoría de las obras tardoantiguas – ya sean plásticas o literarias – que hayan sido modeladas según los principios rectores de la estética del detalle.

¹³) Sobre el particularísimo uso político de las obras de orfebrería entre los siglos IV y VII cfr. Leader-Newby 2004.

¹⁴) La arqueología parece confirmar que nos encontramos de nuevo ante una práctica artística netamente tardoantigua: los escasos ejemplares de trabajos de platería creados específicamente para estas *largitiones* imperiales – sólo nos han llegado 19 piezas – datan todos ellos del siglo IV y han sido elaborados a las órdenes de seis emperadores concretos: Licinio, su hijo Licinio II, Constante I, Constancio II, Valentiniano I o II y Teodosio I. Es, sin embargo, probable que la costumbre de producir y distribuir tan codiciados memoriales se extendiera al menos otros dos siglos, sin sobrepasar lo que hoy entendemos por Antigüedad tardía.

Teodosio (*Fig. 5*), hoy en la Real Academia de la Historia de Madrid ¹⁵. Esta refinadísima obra de platería ¹⁶, producida probablemente en Constantinopla (o Tesalónica) con ocasión de los *decennalia* (en 388) o, según otros, de los *quindecennalia* (393) del reinado de Teodosio I, representa al mencionado emperador – rodeado de sus dos compañeros en el trono: Valentiniano II (según otros, Honorio) a su derecha y Arcadio a su izquierda – entregándole a un alto funcionario del Imperio (probablemente el hispano Materno Cinegio, prefecto del pretorio de Oriente) ¹⁷ un díptico o *codicillus* con una comisión imperial. Al igual que sucedía con los dípticos consulares, la pieza se complace en utilizar todos los elementos iconográficos del poder imperial, sellando así la oficialidad de este formato artístico en miniatura: los tres emperadores representados, sentados sobre el típico asiento imperial tardoantiguo (cuya tipología, alejada de la del clásico trono, procede de la *sella curulis*, reinventada como símbolo de la autoridad del monarca), visten una túnica de manga larga ricamente ornamentada sobre la parte de hombros y mangas, clámide recamada de púrpura ¹⁸ sujeta al hombro con una fíbula circular de perlas de la que cuelgan tres vistosos pendientes de gemas ¹⁹ y el calzado purpurado de *imperator* apoyado sobre un escabel; portan además sendas diademas imperiales adornadas con dos filas de perlas, que corren hasta una gema central ²⁰, y de sus cabezas irradian halos de divinidad típicos de la iconografía imperial tardoantigua ²¹.

¹⁵) Los otros ejemplares dignos de mención son el *missorium* de Kerch (conservado en el Museo del Hermitage de San Petersburgo), que nos propone una imagen ecuestre de Constancio II, y el de Valentiniano I o II, custodiado en Ginebra. Frente a éstos, el disco de Teodosio hace gala de una mayor sofisticación decorativa, que, tratándose del ejemplar más tardío que conservamos, nos permite en cierto modo suponer la senda de la evolución estilística de este tipo de piezas en los siglos sucesivos.

¹⁶) Para un estudio exhaustivo del disco de Teodosio, remitimos especialmente a la reciente monografía *El Disco de Teodosio*.

¹⁷) La identificación propuesta explicaría, entre otras cosas, que un disco de origen oriental fuese hallado en las proximidades de Almendralejo. Sobre Materno Cinegio, vd. Martindale - Jones 1971 (vol. I), pp. 235-236 (s.v. *Maternus Cynegius* 3). Debemos la identificación de este alto funcionario con Materno Cinegio al trabajo de Küllerich 1993, p. 22.

¹⁸) Sobre la púrpura como metonimia del poder imperial y su particular uso metafórico en el *carmin.* 13 de Sidonio Apolinar, vd. Hernández Lobato 2007, pp. 88-95.

¹⁹) La fíbula es idéntica a la que luce Justiniano en el famoso mosaico de la iglesia de san Vital de Ravena.

²⁰) Desde la época de Constantino I, la corona de tipo diadema se había convertido en el símbolo imperial por antonomasia, como demuestran los retratos imperiales y las monedas del período.

²¹) Este peculiar uso civil del símbolo del nimbo, según explica Leader-Newby 2004, parece inicialmente desvinculado de la iconografía cristiana: es, de hecho, un elemento frecuente en las representaciones tardoantiguas del emperador; lo hallamos, por ejemplo, en la imagen de Honorio que aparece sobre el ya comentado díptico consular de Probo del 406 (*Fig. 2*) o en el conocido retrato de Justiniano en el mosaico ravenés de san Vital.



Fig. 4. - Díptico Barberini, marfil (34.2 × 26.8 cm; panel central: 21.1 × 13.4 cm), Constantinopla, segundo cuarto del s. VI d.C., París, Museo del Louvre, Département des Objets d'Art, OA. 9063.



Fig. 5. - Disco (o «missorium») de Teodosio, plata (diámetro: 74 cm, espesor: 4-8 mm), Constantinopla o Tesalónica, 388 o 393 d.C., Madrid, Real Academia de la Historia.

Teodosio, el principal por composición y dimensiones, aparece colocado en el centro bajo una *serliana* (arquitraque con arco central): esta singular forma arquitectónica era ya de por sí todo un símbolo del poder imperial desde los tiempos de Diocleciano, quien acostumbraba a comparecer en las ceremonias públicas bajo la famosa *serliana* que adornaba (y aún adorna) el suntuoso patio de su palacio, en la actual ciudad croata de Split (en su día *Spalatum*). Valentiniano II y Arcadio, flanqueados por los germanos que componen la guardia imperial, ostentan los demás símbolos regios: la esfera del orbe con la cruz de san Andrés y el cetro imperial. Una representación alegórica de *Tellus* con la cornucopia, rodeada de alegres *putti* danzarines (cuyo número admite toda suerte de interpretaciones simbólicas), completa la escena en el exergo. Estilísticamente hablando, el disco alterna el sutil relieve escultórico de los rostros imperiales con los delicados rayados y punteos (prácticamente bidimensionales) que dibujan minuciosamente la escena, deleitándose en perfilar – hasta en los más ínfimos detalles – las distintas texturas, ornamentos y pliegues de los paños recamados. El preciosismo formal típico de los trabajos de platería, el amor por la filigrana, la atención minuciosa a cada detalle ornamental y el formato miniaturístico de la obra en su conjunto la convierten en un perfecto ejemplo de la estética del detalle, cuyas elaboradas producciones pasaron al centro del canon artístico de la Antigüedad tardía, según demuestra su empleo sistemático como vehículo de la propaganda del Imperio.

Estos preciados objetos de *largitio* imperial no serán, ni mucho menos, un caso aislado de prestigiación de una obra-detalle – como la platería – mediante su explotación consciente dentro del aparato propagandístico del Imperio: conservamos, por ejemplo, cuatro espléndidas estatuillas en plata de unos 14 cm de altura, datadas con toda seguridad a mediados del siglo IV d.C., que representan personificaciones femeninas de cuatro de las principales ciudades del Imperio (coincidentes, por lo demás, con los cuatro grandes Patriarcados eclesiásticos, a los que sólo cabría sumar el de Jerusalén): Roma, Constantinopla, Alejandría y Antioquía²²; la opinión más extendida es que estas estatuillas, fuertemente ligadas a la iconografía imperial tardoantigua, se utilizasen para adornar las cuatro esquinas de la *sedes gestatoria* de algún alto dignatario romano²³, con lo que – más allá de un mero ejercicio de ostentación de riqueza en lo privado – quedarían impregnadas de un fortísimo sentido simbólico-político de gran trascendencia pública, al ofrecer al pueblo

²²) Para una descripción detallada de estas cuatro piezas, conservadas en el British Museum, cfr. Weitzmann 1979, pp. 176-177 (número 155).

²³) La proveniencia de su dueño se deduce del hecho de que fueran halladas precisamente en Roma, como parte del llamado tesoro esquilino, descubierto en 1793 y hoy en manos británicas.

circundante una peculiar *imago Imperii*, propagandísticamente asociada con el magistrado que hiciera gala de tan lujoso asiento en sus paseos por la ciudad. Así pues, el hecho de que estas formas artísticas de pequeño formato – y, junto a ellas, las estrategias “detallantes” que les son propias – quedaran prestigiadas por su empleo sistemático en las altas esferas del Imperio y por su más que frecuente politización contribuyó – en mi opinión – a hacer del siglo IV «a golden age for silverware», según la afortunada expresión de Elsner 2004, p. 280. De ese incuestionable auge tardoantiguo de las labores de platería – expresión de una valorización colectiva de la estética del detalle – dan sobrada prueba obras tan refinadas como el cofre de Proyecta²⁴, el cofre de las Musas²⁵ (ambos parte del impresionante tesoro esquilino) o las espectaculares vasijas del tesoro Sevso, también del siglo IV²⁶. No es, pues, de extrañar que también otras modalidades ya clásicas de miniaturas de lujo, auspiciadas por el nuevo gusto de la época y por las nuevas estrategias de producción y recepción de la obra artística, hallaran un cultivo nada desdeñable en la Antigüedad tardía: tal es el caso de los clásicos camafeos en piedras preciosas (*Fig. 6*) y de los medallones en vidrio dorado, que albergaban en un espacio tremendamente reducido – su diámetro suele ser inferior a los 5 cm – detalladísimos retratos de los adinerados comitentes (*Fig. 7*). Ni qué decir tiene que estas obras-detalle de ínfimo formato podían también convertirse en un vehículo prestigioso de transmisión ideológica, lo que viene a confirmar su canonicidad dentro del sistema artístico de la época. Una simple mirada al camafeo de sardónice del siglo IV del Hermitage (*Fig. 6*), con su representación del emperador Constantino coronado por una personificación femenina de la ciudad de Constantinopla, bastará para constatar el grado de ideologización política que admiten también estos formatos.

Otros objetos de lujo, más específicamente ligados a la esfera de lo privado se dejarán impregnar igualmente de la estética filigranesca de esas miniaturas prestigiadas, capaces de proporcionar una única voz a la propaganda del Imperio y al nuevo gusto “detallante” de la época. Según constata el propio Elsner 2004, p. 283, las labores de cristalería, ya bastante sofisticadas en época clásica, pasaron a ser «arguably [...] more intricate and exquisite in the fourth century». Durante ese período

²⁴) Para una descripción científica de esta obra, hoy en el British Museum, vd. Weitzmann 1979, pp. 330-332 (número 310). Un análisis de las implicaciones exegéticas de su iconografía cristiano-pagana – una escena de tocador de la diosa Venus comparte espacio con una inscripción cristiana – se puede encontrar en Elsner 1995, p. 251 ss.

²⁵) Para una descripción de la pieza, perteneciente a la colección de British Museum, vd. Weitzmann 1979, pp. 329-330 (número 309).

²⁶) Un breve análisis de las piezas más sobresalientes, con abundante bibliografía al respecto, puede encontrarse en Elsner 2004, pp. 296-300.

podemos encontrar en el campo de la cristalería todas las modalidades de sofisticación detallante que nuestra mente sea capaz de concebir: las barrocas filigranas de la Copa de Licurgo, cuyo cristal dicróico produce una sorprendente alternancia cromática – de regusto típicamente tardoantiguo – en función de la dirección con que la luz incida sobre el recipiente (que pasa del esperable color verdoso del vidrio al rojo intenso de los rubíes); los exuberantes volúmenes, casi tridimensionales, de las hojas de parra y cabezas de sátiros que conforman la suntuosa decoración del llamado jarrón Rubens²⁷; los delicadísimos filamentos de cristal que – suspendidos en el aire – adornan las vasijas elaboradas con la técnica de los *diatrete*, de la que la exquisita copa de la segunda mitad del siglo IV conservada en la Glyptothek de Múnich constituye un perfecto exponente; etc.

Esta sofisticación miniaturística de los objetos artísticos tardoantiguos se hizo también extensiva al terreno más “prosaico” de la vestimenta, que se sumó sin rubor alguno a ese culto barroco al detalle, que se impondría en el transcurso de unos años como la moda oficial del bajo Imperio. La Antigüedad tardía fue testigo, en efecto, de lo que Marrou denomina con toda justicia «la revolución del vestido» (1980, p. 17): las vaporosas telas monócromas que habían envuelto durante siglos el cuerpo del hombre clásico se tornan ahora más ceñidas y recargadas, de acuerdo con una clara tendencia a la acumulación de motivos decorativos casi filigranescos, extremadamente coloristas y minuciosamente trabajados, que se despliegan con una profusión hasta entonces desconocida por las capas superpuestas que componen la nueva vestimenta²⁸. Basta una simple mirada a las indumentarias representadas en los famosos mosaicos del siglo IV que decoran la villa del Casale en Piazza Armerina (Sicilia) para reparar en la magnitud de esa transformación estética (Figg. 8-9). Como es lógico, esa nueva moda “detallante” se hará aún más patente en el suntuoso contexto del ceremonial político del Imperio: la sobria toga senatorial de antaño deja ahora paso a la sofisticada *toga picta* de las solemnidades consulares, recamada en oro y complementada con un *pallium* ornamentado con exquisitas miniaturas bordadas. Las características de esa «emperifollada vestimenta casi litúrgica» (Marrou 1980, p. 21), cuya herencia aún perdura en los habillamientos eclesiásticos de nuestros días, se pueden apreciar perfectamente en las imágenes de los altos dignatarios del bajo Imperio que nos transmiten los dípticos consulares

²⁷) Para una descripción detallada de la pieza, completada con algunas referencias bibliográficas, cfr. Weitzmann 1979, pp. 333-334.

²⁸) Vd. a este respecto el número monográfico de la revista «Antiquité Tardive: revue internationale d'histoire et d'archéologie» dedicado a la evolución de los textiles y las vestimentas en la Antigüedad tardía («Antiquité Tardive» 2004), sobre todo, el artículo de Swift. Cfr. *et.* la interesante monografía de Nauerth 1978.

(Fig. 1) o algunas ilustraciones de la célebre *Cronografía de 354* (Fig. 12), de la que habremos de ocuparnos más adelante. Este gusto recargado y orientalizante trajo consigo un enorme auge de los motivos bordados, una nueva forma de la miniatura tardoantigua que es capaz de operar una auténtica descomposición visual de la prenda que le sirve de soporte, que pasa a ser percibida como un cúmulo de detalles semi-independientes. No podemos dejar de mencionar en este contexto otra modalidad de obra detalle típicamente tardoantigua, destinada a convertirse con el correr de los siglos en una disciplina artística por derecho propio: la ilustración de los códices²⁹, que nos ha legado a partir de aquel momento obras tan imperecederas como el célebre *Vergilius Romanus* (primera mitad del siglo V), conservado en el Vat. Lat. 3867. El meticuloso arte de la ilustración – conocido con toda justicia con el nombre de miniado o miniatura – será precisamente una de las expresiones más perfectas de la nueva sensibilidad artística tardoantigua, directamente emanada de la estética del detalle.

El siglo IV asistirá también a la eclosión de una suntuosa modalidad de decoración parietal – poco generalizada hasta aquel tiempo³⁰ – consistente en el cuidadoso ensamblaje de placas de mármol y otras piedras (a veces incluso preciosas), convenientemente recortadas, para componer – a modo de taracea – un diseño decorativo (figurativo o abstracto) en el que la imagen, formada mediante la alternancia de esas piezas incrustadas, adquiere el aspecto de un puzzle de texturas y colores contrapuestos. Se trata del llamado *opus sectile*, que sólo en época tardoantigua habría de alcanzar cotas insuperables de sofisticación y belleza, sobrepasando la popularidad y el prestigio de las clásicas decoraciones al fresco: baste recordar los impresionantes paneles murales que decoraban la basílica civil de Junio Baso (Fig. 10-11), edificada sobre el Esquilino a instancias del mencionado cónsul durante la primera mitad del siglo IV³¹, o la dramá-

²⁹) En el campo de la ilustración tardoantigua siguen resultando del todo imprescindibles las clásicas monografías de Weitzmann 1947; 1959 y especialmente 1977. Cfr. *et. el* más reciente estudio de Lowden 1999.

³⁰) Las primeras muestras de calidad conservadas en ámbito romano corresponden ya a un período imperial avanzado: se trata de los restos decorativos de la *domus Flavia*, hoy custodiados en el Museo Palatino de Roma. La mayor sofisticación y popularidad de esta técnica habría de llegar, no mucho después, con el arranque de la Antigüedad tardía.

³¹) La malograda basílica civil – que constaba de una gran sala ricamente decorada en *opus sectile* – fue construida por orden de Junio Annio Baso, cónsul en 331, sobre la colina del Esquilino. Se trataba, según noticia de Bianchi Bandinelli 1985, p. 98, de un amplio espacio absidal de 18.30 × 14.25 m. Ya en época del papa Simplicio (468-483) fue transformada en iglesia. De su suntuosa decoración interior conservamos – además de los citados restos materiales en *opus sectile* – un número considerable de dibujos procedentes de los siglos XVI y XVII, momento en el que la basílica fue definitivamente destruida tras su incorporación a un monasterio.

tica cabeza del dios Sol que adornaba un mitreo del siglo III, situado en la actualidad bajo la iglesia romana de santa Prisca³². Desde nuestra peculiar perspectiva de análisis, podemos considerar el éxito del *opus sectile* como expresión de las estéticas tanto del fragmento como del detalle, que se iban imponiendo progresivamente en los gustos y en la propia *forma mentis* del hombre tardoantiguo.

Por una parte, en sintonía con los principios de lo que propongo denominar “estética del fragmento”³³, el *opus sectile* nos sitúa ante un todo disrupto, compuesto de una serie heterogénea de pedazos desgajados de sus muy variopintas piedras de origen, que – a diferencia de las teselas de los mosaicos – buscan programáticamente su reconocibilidad individual, es decir, la reconstrucción mental por parte del espectador del entero implícito a cada uno de los fragmentos. De este modo, cada fragmento pétreo sería – por así decirlo – una “cita” material resemantizada por su inclusión dentro de un nuevo contexto. Pongamos, por ejemplo, el célebre panel de la tigresa y el ternero conservado en los Museos Capitolinos (*Fig. 10*): en él, el artista ha sabido aprovechar el característico veteado de un mármol de color pardo para sugerir los nudos y anillos de un viejo tronco de árbol y la rugosa textura de una roca pelada, en contraste con la lisura del mármol blanco – emblema de la inocencia – con que se dibuja el lomo del ternero; se establece, de este modo, un sofisticado juego visual basado en la tensión “centonaria” entre la reconocibilidad de la procedencia del fragmento prestado (mármol veteado, con sus connotaciones de lujo y suntuosidad) y su eficaz semantización en un nuevo contexto (tronco de árbol o roca, connotados por su aspereza, su austeridad y su decrepitud).

Por otra parte, ese énfasis en la calidad específica de cada pieza pétreo y en sus peculiares condiciones de textura, color, forma de corte o tipología geológica (puestas en relieve mediante procedimientos contrastivos como los ya expuestos), parece especialmente concebido para llamar la atención sobre la individualidad de cada uno de los detalles del motivo recreado: de esta manera, el todo estético aparece a nuestros ojos como una suma de detalles y calidades individuales, destinadas a resaltar, de un modo u otro, su irreductible especificidad dentro del conjunto.

³²) Esta última pieza se exhibe hoy en la sede del Palazzo Massimo del Museo Nazionale di Arte Romana, entre otras interesantes muestras de *opus sectile*.

³³) La estética del fragmento será objeto de análisis en próximos trabajos del autor. Baste por el momento señalar que el ejemplo más perspicuo de “obra-fragmento” es el centón, concebido como una recombinación original de pedazos “prestados” de otras obras, que quedan súbitamente resemantizados por yuxtaposición en el nuevo contexto global en que se integran, a menudo presidido por una buscada tensión respecto al significado predominante de sus correspondientes emplazamientos originarios. Sobre la noción teórica de “fragmento” y sus diferencias respecto a la de “detalle” cfr. Calabrese 1994, pp. 84-105.



*Figg. 6.-7.
El poder en forma de miniatura.*

Izquierda: Camafeo de sardónica (18.5 × 12.2 cm). Representa a Constantino coronado por una personificación de la ciudad de Constantinopla, s. IV d.C., Hermitage.

Derecha: Vidrio dorado con retrato masculino, s. III d.C., Londres, Victoria and Albert Museum.



*Figg. 8.-9.
La revolución del vestido:
mosaicos de la villa romana del Casale,
s. IV d.C., Piazza Armerina (Sicilia).*





Fig. 10. - Panel en opus sectile con tigresa atacando a un ternero (basílica de Junio Baso, primera mitad del s. IV d.C.). Hoy en los Museos Capitolinos.

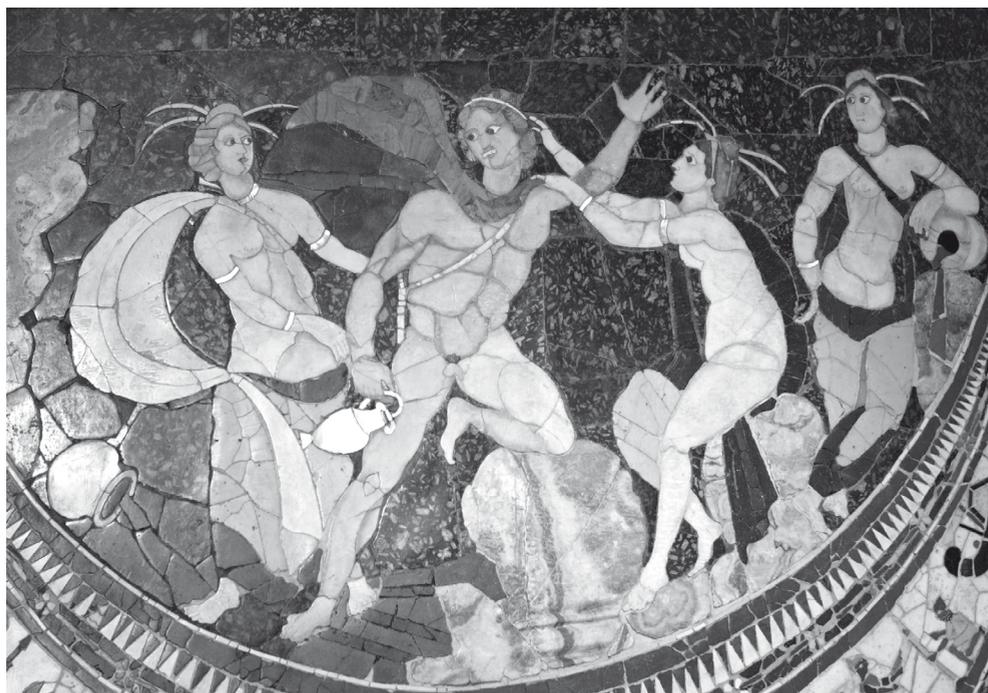


Fig. 11. - Detalle de un panel mural en opus sectile, en mármoles de color y madreperla (basílica de Junio Baso, primera mitad del s. IV d.C.). Representa la escena del rapto de Hilas a manos de unas ninfas. Hoy en la colección del Palazzo del Drago.

De hecho, la propia técnica del *opus sectile* exige que cada detalle del dibujo se trabaje por separado, al estar compuesto por materiales diferentes en función del color o textura requeridos; esto hace que cada isleta cromática del diseño presente resoluciones únicas y específicas, que la distinguen netamente del resto, como si de una suerte de una obrita aislada se tratara. Si nos fijamos, por ejemplo, en el panel del rapto de Hilas (Fig. 11), constataremos fácilmente cómo el tratamiento en franjas rectilíneas de las aguas poco o nada tiene que ver con el fuerte vetado marmóreo que – dispuesto en grandes planchas de contorno tortuoso – evoca la rugosidad de las rocas; tampoco la lisura de la piel de las ninfas coincide en su resolución con el oscuro estampado de piedra que sirve de fondo a la escena; ni siquiera el pie sumergido de Hilas, blanqueado por el filtro de las aguas, parece tener mucho que ver con el resto del cuerpo de héroe, del que se recorta nítidamente. Así pues, cada parte se individualiza en su contraste con las otras, dando lugar a una auténtica obra-detalle creada, curiosamente, con estrategias propias de la estética del fragmento (corte, desubicación, resemantización). De ahí que el *opus sectile* sea un perfecto ejemplo de los numerosísimos puntos de intersección de estas dos estéticas tan marcadamente tardoantiguas, a menudo inseparables.

Al igual que en el caso del *opus sectile*, la evolución del tejido urbano tardoantiguo da cuenta de un cambio fundamental en la sensibilidad estética del Imperio, que nos conduce – simultáneamente – a las dinámicas del fragmento y del detalle. En artículos venideros analizaremos en profundidad cómo la costumbre netamente tardoantigua de adaptar a nuevos fines los magníficos edificios del pasado (convertidos, si se quiere, en objetos “resemantizados”) o bien de dismantelarlos y recombinarlos para formar una nueva obra de arte hecha de *spolia*³⁴, halla su eco literario en el *modus operandi* de los autores de la época, afanados en dinámicas centonarias e intertextuales que integraban – desmembrada – toda la literatura precedente, de acuerdo con los principios rectores de lo que proponemos denominar “estética del fragmento”. En ese mismo terreno de permeabilidades artístico-literarias, resulta imprescindible subrayar cómo el abandono de la construcción de grandes edificios – con la excepción nada desdeñable de Constantinopla – en beneficio de todas esas “miniaturas exquisitas” (convertidas en el nuevo vehículo de transmisión ideológica del poder) es estrictamente paralelo con el cese en literatura del cultivo de los grandes géneros autónomos del pasado (épica, drama) en favor de otras formas “menores”, a las que bien cabría denominar

³⁴) Tal vez el ejemplo más conocido sea el célebre arco de Constantino, concebido como una suerte de “centón visual”, que reutiliza imágenes (*spolia*) de sus más egregios predecesores imperiales (Trajano, Adriano y Marco Aurelio) – convenientemente aisladas, reubicadas y resemantizadas – con motivaciones puramente propagandísticas. Sobre la concepción estética emanada de dicha obra cfr. el esclarecedor artículo de Elsner 2000.

“miniaturas literarias”. Pero, ¿cuáles son esas refinadas “miniaturas literarias” que, alentadas por la estética del detalle, llegaron a desplazar a los géneros mayores del clasicismo, como hicieran, en las artes plásticas, marfiles y platerías? ¿Qué papel desempeñaron esas obras dentro del canon literario de los últimos siglos del Imperio?

Es evidente que el siglo IV asistió a un auténtico *revival* de la poesía epigramática, modalidad-detalle por excelencia en el campo de las letras clásicas. Poetas como Ausonio, Claudiano, Símaco y el círculo literario de Naucelio hicieron del epigrama el buque insignia de la expresión poética tardoantigua, catapultándolo hasta el centro del polisistema literario como núcleo verdaderamente productivo del nuevo canon³⁵. De este modo, los escritores del período – en estricto paralelo con lo sucedido en el campo de las artes plásticas – emprendieron una miniaturización de la obra literaria, reivindicando formatos (y contenidos) de claro regusto epigramático, que la tradición anterior reconocía como “menores” o “secundarios”. Podemos afirmar, en consecuencia, que nos hallamos ante una auténtica “epigramatización” de la cultura literaria tardoantigua, que no sólo se manifiesta en la predilección por formas reconcentradas o miniaturísticas de expresión literaria – recordemos que el epigrama en el mundo antiguo constituía la mínima célula poética, algo así como el haiku en la cultura japonesa – sino también en el predominio de los temas “menores” u “ocasionales” característicos de la tradición epigramática, independientemente de la extensión física del poema que los aborde o del metro con que se vistan: se trataría, en este último caso, de una miniaturización conceptual o de contenido³⁶, que puede – e incluso suele – ir acompañada de una hipertrofia de la forma, que evidencia irónicamente la insondable distancia entre *res* y *uerba*, uno de los temas predilectos de la reflexión literaria tardoantigua³⁷. No es, por lo tanto, de extrañar que el propio Sidonio designara con el nombre genérico de *Epigrammata* toda su colección de “poesía menor”, independientemente

³⁵) Nuestra reflexión sobre la escena literaria tardoantigua se modela según el marco teórico proporcionado por la teoría de los polisistemas del crítico israelí Itamar Even-Zohar, para cuya exposición detallada cfr. Even-Zohar 1990. Mientras que las magnas obras de Virgilio o Cicerón gozaban – por usar la acertada terminología acuñada por Even-Zohar – de una *canonicidad* meramente *estática* dentro del polisistema literario tardoantiguo (es decir, eran modelos que, por considerarse insuperables, no engendraban nuevas piezas en su misma estela genérica, sino sólo esporádicas apropiaciones intertextuales), las miniaturas de tema “menor” de esta nueva ola de autores se hicieron con la *canonicidad dinámica*, lo que les permitió modelar a su imagen y semejanza el perfil literario del bajo Imperio.

³⁶) Sobre la aparente frivolidad temática de la cultura literaria tardoantigua, tan dada a las *nugae* y las obras circunstanciales, cfr. Hernández Lobato 2011.

³⁷) Cfr. a este respecto Hernández Lobato 2010, cuyo análisis del *carm.* 9 de Sidonio Apolinario (a la sazón su programa poético) pone en evidencia la centralidad de dicha cuestión en la novedosa *Weltanschauung* tardoantigua.

de la extensión real de los poemas en ella contenidos – que oscilan entre los 512 (*carm.* 23) y los 4 versos (*carm.* 19, 20 y 21) – y del metro elegido, que va desde los típicos dísticos elegíacos hasta los endecasílabos falecios, pasando por el hexámetro dactílico.

Como resultado de esa fortísima epigramatización de la vida literaria grecolatina (operada, como ya hemos explicado, por la entrada en vigor de una estética del detalle de fuerte contenido miniaturístico), la Antigüedad tardía verá nacer las mayores colecciones de “miniaturas literarias” alumbradas en el mundo clásico: la *Anthologia Palatina Graeca* y la *Anthologia Latina*. Estas ingentes obras compilatorias recogían en su seno un gran número de poemas de infinita variedad, exponentes de todos aquellos pujantes micro-géneros que dominaban por aquel entonces la escena literaria del período: dedicatorias, écfrasis, *propemptica*, *genethliaca*, epitafios, *eucharista* o acciones de gracias, poemillas eróticos, *griphoi* o acertijos (entre los que destacan, en particular, los atribuidos a un tal Sinfosio), etc. Muchos de esos micro-géneros, por cierto, son los mismos que podemos encontrar entre las páginas de los autores de mayor éxito y proyección del momento, tales como Ausonio o Sidonio, lo que no viene sino a confirmar el extraordinario vigor estético de tales formas “detallantes”. Pero la *Anthologia Palatina* y la *Latina* no son las únicas colecciones de miniaturas literarias que vieron la luz en la Antigüedad tardía, al amparo la nueva sensibilidad colectiva: baste recordar aquí los 265 chistes recogidos en el llamado *Philogelos* (siglo III o IV) o la vasta colección de citas literarias elaborada en el siglo V-VI por el doxógrafo neoplatónico Estobeo (síntesis perfecta entre la pasión miniaturística propia de la estética del detalle y la dinámica apropiacionista inherente a la estética del fragmento), por no mencionar los elencos lexicográficos, los epítomes o micro-historias y todas esas formas reconcentradas de literatura que gozaron de tan grande éxito en aquellos años finales del Imperio. Incluso un autor religioso de voluntad eminentemente edificante como Paulino de Nola (ca. 354-431) operaría con su obra una auténtica «miniaturisation du récit épique», por usar la feliz fórmula de Jacques Fontaine (Fontaine 1981, p. 176). Conviene señalar – a tenor de lo expuesto – la frecuente serialidad de muchas de estas producciones miniaturísticas, que se convertiría a la larga en uno de sus rasgos estilísticos más reconocibles y señeros: recordemos, sin ir más lejos, los famosos natalicios de Paulino de Nola, escritos durante 14 años en la fecha del aniversario del martirio de san Félix³⁸. Esa serialidad extrema representada por la obra del nolano le otorga a la composición miniaturística un toque casi “conceptual”, al hacer del ritual cíclico de

³⁸) Sobre esta colección de poemas y sus vinculaciones con el experimentalismo ausoniano, cfr. Fontaine 1981, pp. 161-176.

la escritura un factor determinante en la fruición estética del producto que de ella resulta, convertido, de este modo, en una suerte de tema con variaciones de regusto plenamente tardoantiguo.

Esta decidida reivindicación de formas microscópicas de literatura hunde sus raíces en la sensibilidad poética del período argénteo, de fuerte raigambre neotérica, encarnada en las *Silvae* estacianas y los epigramas de Marcial, dos de las fuentes favoritas de un autor como Sidonio; a ello se une todo el elenco de géneros menores patrocinados por la Segunda Sofística (*prolalia*, *progymnasmata*, *melete*, *encomia*, *syncrisis*, *kataskheue*, *anaskeue*, *ekphrasis* etc.)³⁹ y las nuevas formas microscópicas de literatura cristiana, tales como sermones (producto, hasta cierto punto, de una miniaturización de la oratoria forense), *acta martyrum*, hagiografías, *passiones*, dedicaciones de iglesias, auge de la epístola de pequeño formato etc.

Pero más importante aún que la simple floración de este tipo de miniaturas literarias es el hecho incontestable de que éstas gozaran durante toda la Antigüedad tardía de un prestigio social nunca antes visto, hasta el punto de funcionar con relativa frecuencia – de modo análogo a lo que sucedía con las miniaturas visuales ya analizadas – como poderosos instrumentos propagandísticos al servicio del poder. De hecho, muchos de los más eximios representantes de esta nueva sensibilidad miniaturística – Ausonio, Símaco, Claudiano o Sidonio – serán atraídos por las altas instancias del Imperio para poner todo su arte al servicio de la casa reinante, lo que a menudo les será retribuido con cargos de relevancia en el entorno de la corte. No nos enfrentamos, por lo tanto, a una forma artística marginal o periférica, sino a una modalidad discursiva perfectamente asentada en el centro del nuevo del polisistema literario y canonizada a partes iguales por las instancias cultural y políticamente dominantes. Los otrora inofensivos epigramas, relegados tradicionalmente a la esfera de lo frívolo o lo privado, se convierten ahora en instrumentos políticos de primer orden al servicio de los más altos poderes del Estado: los dinteles de los palacios, los muros de las iglesias, las puertas de los edificios oficiales se revisten continuamente con estas exquisitas miniaturas verbales, cuya recién adquirida autoridad prestigia y legitima la sede que les sirve de soporte. No conviene, desde luego, menospreciar el poder propagandístico de estas obras epigráficas, directamente emanadas de la ubicua estética del detalle.

Fijémonos, por ejemplo, en una figura tan trascendental en la escena sociohistórica tardoantigua como el papa Dámaso I (ca. 304-384), a quien debemos, entre otras cosas, la comisión a Jerónimo de Estridón de una traducción autorizada de las Sagradas Escrituras (la futura *Vulgata*). Durante su largo pontificado (366-384), persuadido de la pujanza de esas formas microscópicas de literatura y de su enorme potencial propagand-

³⁹) Vd. Anderson 1993, pp. 190-196.

dístico, no sólo dedicaría buena parte de sus ocios a componer una extensa colección de epigramas de tema cristiano⁴⁰, sino que llegaría incluso a contratar al hábil calígrafo Furio Dionisio Filócalo (el creador de la denominada “letra damasiana”) para embellecer mediante la inscripción de tales piezas una infinidad de sepulcros de mártires y papas, además de buena parte de las iglesias y baptisterios de Roma. Precisamente el personaje de Furio Dionisio Filócalo nos permite asistir a un inesperado encuentro entre las miniaturas visuales y las literarias, puesto que a su importantísima labor como calígrafo de epigramas se debe sumar una segunda vertiente – nada menor – de su probado talento artístico: su trabajo como ilustrador o miniaturista, que alcanzaría su máximo apogeo en la *Cronografía de 354*. Este lujoso volumen, encargado a nuestro famoso calígrafo como un obsequio para el aristócrata cristiano Valentino, consta básicamente de un calendario del año 354 profusamente ilustrado – es, de hecho, el primer códice conocido con imágenes a toda página –, al que se añaden otros documentos de carácter heterogéneo (listas de los cónsules, prefectos y obispos de Roma, tablas astrológicas etc.). Aunque el códice original del siglo IV no ha llegado hasta nuestros días, contamos afortunadamente con una excelente copia realizada en 1620, perteneciente a la colección Barberini (Vat. Barb. 2154)⁴¹, que nos permite hacernos una idea bastante fidedigna del aspecto que debieron de presentar las miniaturas de Filócalo, pese a que su reproducción a plumilla hizo imposible la transmisión de su probable policromía originaria. Esas exquisitas ilustraciones, como la que representa al cónsul César Galo engalanado con la toga consular y portando en su mano derecha una imagen de la Victoria alada (*Fig. 12*), demuestran un gusto preciosista por los más minuciosos detalles decorativos, que se nos antoja en perfecta sintonía con el espíritu de la época.

⁴⁰) Muchas de estas obras-detalle del papa Dámaso I se basan, además, en osadas apropiaciones textuales características de lo que denominamos “estética del fragmento”, con sus correspondientes estrategias de segmentación, reubicación y resemantización contrastiva. Vd. *ex. gr.* Damas. *Carm.* 3.1-3: *Tityre, tu fido recubans sub tegmine Christi / divinos apices sacro modularis in ore, / non falsas fabulas studio meditaris inani* etc. Sobre las reutilizaciones tardoantiguas del famoso arranque de las *Bucólicas* virgilianas cfr. *et. Sidon. Carm.* 4. Sobre la producción poética del papa Dámaso cfr. Fontaine 1981, pp. 111-125.

⁴¹) Esta copia, ejecutada bajo la cuidadosa supervisión del célebre anticuario Nicholas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), tomó como referencia un manuscrito carolingio (conocido como *Codex Luxemburgensis*), que desaparecía para siempre a la muerte del erudito francés. Este extraviado *Codex Luxemburgensis* era a su vez una copia directa del Filócalo original del siglo IV, aún disponible en edad carolingia: de dicho momento histórico data, de hecho, otra copia de la *Cronografía* que sí ha llegado hasta nuestros días (códice St. Gall 878), si bien, por desgracia, no reproduce ni una sola de las ilustraciones. Así las cosas el Vat. Barb. 2154 es el único testimonio a nuestro alcance de la obra perdida de Filócalo. Para una aproximación general a la *Cronografía de 354*, vd. el imprescindible volumen monográfico de Salzman 1991.



Fig. 12. - Ilustración del cónsul César Galo con la toga consular, el cetro y una imagen de la victoria, «Cronografía de 354» (copia del s. XVII), Codex Vat. Barb. 2154, f. 14r.

Con esta obra imprescindible del siglo IV cerramos nuestro sumario repaso a las ubicuas miniaturas tardoantiguas. Éstas – ya sea desde la imagen o desde la palabra, desde el atuendo del ciudadano de a pie o desde los más sofisticados instrumentos de la propaganda oficial – dan cuenta de la extraordinaria vigencia de la estética del detalle en la vida cultural y política del bajo Imperio, revelando – frente a las clásicas lecturas “ingenuas” del fenómeno – un poder a menudo desapercibido, que emanaba directamente de su irrefrenable prestigio estético.

JESÚS HERNÁNDEZ LOBATO
University of Oxford
parvuslupus@hotmail.com

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- «Antiquité Tardive» 2004 AA.VV., «Antiquité Tardive: revue internationale d'histoire et d'archéologie» 12 (número monográfico sobre: *Tissus et vêtements dans l'Antiquité tardive*) 2004.
- Anderson 1993 G. Anderson, *The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London, Routledge, 1993.
- Bianchi Bandinelli 1985 R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica. L'arte dell'impero romano da Settimio Severo a Teodosio I*, Milano, Rizzoli, 1985 (1970).
- Calabrese 1994 O. Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Gredos, 1994 (1987).
- Delbrück 1929 R. Delbrück, *Die Consulardiptychen: und verwandte Denkmäler*, Berlin, De Gruyter, 1929.
- El Disco de Teodosio* M. Almagro-Gorbea - J.M. Álvarez Martínez - J.M. Blázquez Martínez - S. Rovira (eds.), *El Disco de Teodosio*, Madrid, Real Academia de la Historia (Antiquaria Hispanica), 2000.
- Elsner 1995 J. Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Elsner 2000 J. Elsner, *From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: the Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms*, «Papers of the British School at Rome» 68 (2000), pp. 149-168.
- Elsner 2004 J. Elsner, *Late Antique Art: The Problem of the Concept and the Cumulative Aesthetic*, en S. Swain - M. Edwards (eds.), *Approaching Late Antiquity. The Transformation from Early to Late Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 271-309.
- Even-Zohar 1990 I. Even-Zohar, *Polysystem Studies (= Poetics Today 11)*, Durham, Duke University Press, 1990.
- Fontaine 1981 J. Fontaine, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III^e au VI^e siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1981.
- Hernández Lobato 2007 J. Hernández Lobato, «*Murex Sidonius*»: Poder y poesía en el «carmen» 13 de Sidonio Apolinar, «Acme» 60, 2 (2007), pp. 53-96.
- Hernández Lobato 2010 J. Hernández Lobato, «*Sterilis Camena*». El «carmen» 9 de Sidonio Apolinar o la muerte de la poesía, «Acme» 63, 1 (2010), pp. 97-133.

- Hernández Lobato 2011 J. Hernández Lobato, *Poéticas de lo banal. La literatura tardoantigua como literatura en el campo expandido*, «Latomus» 70, 2 (2011), en prensa.
- Kiilerich 1993 B. Kiilerich, *Late Fourth Century Classicism in the Plastic Arts: Studies in the so-called Theodosian Renaissance*, Odense University Classical Studies 18, Odense University Press, 1993.
- Leader-Newby 2004 R.E. Leader-Newby, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to the Seventh Centuries*, Aldershot, Ashgate, 2004.
- Lowden 1999 J. Lowden, *The Beginnings of Bible Illustration*, en J. Williams (ed.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park (Pa.), Pennsylvania State University Press, 1999, pp. 9-58.
- Martindale - Jones 1971 J.R. Martindale - A.H.M. Jones, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, Cambridge University Press, 1971.
- Nauerth 1978 C. Nauerth, *Koptische Textilkunst im spätantiken Ägypten: die Sammlung Rautenstrauch im Städtischen Museum Simeonstift Trier*, Trier, Spee-Verlag, 1978.
- Roberts 1984 M. Roberts, *The Mosella of Ausonius: an Interpretation*, «Transactions of the American Philological Association» 114 (1984), pp. 343-353.
- Salzman 1991 M.R. Salzman, *On Roman Time: The Codex-Calendar of 354 and the Rhythms of Urban Life in Late Antiquity*, Berkeley, University of California Press (The Transformation of the Classical Heritage, 17), 1991.
- Volbach 1976 W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein, Von Zabern, 1976.
- Weitzmann 1947 K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origins and Method of Text Illustration*, Princeton, Princeton University Press, 1947.
- Weitzmann 1959 K. Weitzmann, *Ancient Book Illustration*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1959.
- Weitzmann 1977 K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, London, Catto & Windus, 1977.
- Weitzmann 1979 K. Weitzmann, *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art (19 November 1977, through 12 February 1978), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1979.