

ERYTHEIA

REVISTA DE ESTUDIOS BIZANTINOS Y NEOGRIEGOS

39 - 2018



SEPARATA

ÍNDICE

A. CALAHORRA BARTOLOMÉ, El marfil de Tréveris: una iconografía clave en el contexto de la propaganda político-religiosa del Triunfo de la Ortodoxia .	9
D. KRAUSMÜLLER, Affirming and Undermining Saintly Status: On the Different Uses of the Parable of the Sowing Man in Theosterictus' <i>Life of Nicetas of Medikion</i> and Methodius' <i>Life of Theophanes of Agros</i>	55
D. KRAUSMÜLLER, A Patchwork Rule: The Machairas <i>Typikon</i> and Its Sources .	67
A. R. ÁVILA, La sátira de Teodoro Pródromo <i>Contra un viejo de barba larga</i> : una polémica sobre la sabiduría en la Bizancio del siglo XII	85
J. M. FLORISTÁN, El crisóbulo de Andrónico II Paleólogo en favor de Gregorio Meliseno (1296) [Dölger, <i>Reg.</i> 2189]	113
J. M. FLORISTÁN, El estamento nobiliario bizantino y su incorporación a la sociedad del Antiguo Régimen: los casos de las familias Sebasto y Meliseno-Comneno	143
S. CARBONELL MARTÍNEZ, Pronunciación hispano-erasmiana vs. pronunciación griega: razones didácticas y emocionales	181
D. M. MORFAKIDIS MOTOS, El diplomático Eduardo Badía y Ortiz de Zúñiga y su análisis sobre la construcción de la identidad nacional neohelénica (1869-1870)	195
M. Γ. ΣΕΡΓΗΣ, Καλινίτσα: ένα πανάρχαιο θρακικό δρώμενο. Η ερμηνεία των ασμάτων της και η κοινωνική τους λειτουργία	239
M. Γ. ΒΑΡΒΟΥΝΗΣ, Ελληνική λαϊκή λειτουργική ζωή και νεωτερικές αναπροσαρμογές	265
P. YANNOPOULOS, La présence étymologique et sémantique du grec classique et du grec byzantin dans le néogrec: Les cas des βάνουσος, λάιμαργος, σαρίκι	281
I. GÓMEZ LAGUNA-E. LEONTARIDI, Clasificación semántico-estructural de las preposiciones del griego moderno desde la perspectiva del análisis componencial	293

Recibido: 06.03.2018

Aceptado: 16.04.2018

El marfil de Tréveris: una iconografía clave en el contexto de la propaganda político-religiosa del Triunfo de la Ortodoxia

Alfredo CALAHORRA BARTOLOMÉ
Universidad Complutense de Madrid
alfredca@estumail.ucm.es

RESUMEN: La placa de marfil conservada en la catedral de Tréveris es una de las piezas más enigmáticas del arte bizantino. En el presente artículo pretendo revisar la historiografía de la pieza –datada en una horquilla tan amplia como los siglos V al IX– y proponer una cronología, contexto y significado nuevos para la misma. Se ofrece un análisis iconológico de la pieza, identificando el propileo representado en la misma con la puerta *Chalke* del Palacio Imperial y sus alrededores, y a los emperadores con Teodora y Miguel III. De este modo, el marfil se revela como un objeto propagandístico, coherente con las circunstancias políticas y religiosas que siguieron al Triunfo de la Ortodoxia (843).

PALABRAS CLAVE: marfil de Tréveris, iconoclastia, reliquias, Triunfo de la Ortodoxia, *Chalke*, Teófilo, Teodora, Miguel III.

ABSTRACT: The ivory plaque displayed in the treasury of the cathedral in Trier is one of the most intriguing artifacts of Byzantine art. In this article I intend to examine the historiography of the plaque –dated in an extremely broad span of time, fifth to ninth centuries–, and to propose a new chronology, context and significance for the ivory. An iconological analysis is developed, identifying the monumental gate depicted in the plaque with the *Chalke* of the Imperial Palace and its surroundings, and the emperors as Theodora and Michael III. In so doing, the ivory acquires its full significance as a propaganda object consistent with the political and religious circumstances that followed the Triumph of Orthodoxy (843).

KEYWORDS: Trier ivory, iconoclasm, relics, Triumph of Orthodoxy, *Chalke*, Theophilos, Theodora, Michael III.

I. DESCRIPCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

La placa de marfil conservada en el tesoro de la catedral de Tréveris (fig. 1) es un testimonio inestimable que representa con imágenes lo mismo que nos narran con palabras decenas de textos compilados durante siglos por hagiógrafos, sinaxaristas e historiadores: una *translatio reliquiarum* (en griego, ἀνακομιδὴ τῶν λειψάνων). La pieza adquiere una importancia añadida porque es la única representación fidedigna de la puerta principal del Palacio Imperial de Constantinopla, la conocida como *Chalke* o puerta de bronce.

La composición del marfil ilustra la procesión con las reliquias hasta la iglesia destinada a albergar los huesos santos. En el extremo izquierdo se ha representado un propileo monumental con dos cuerpos en altura, cada uno sobre dos pares de columnas, siendo mayores las proporciones de aquellas ubicadas en el piso inferior. Entre cada par de columnas se ha colocado un nicho y en el centro, sobre el lugar donde estaría la puerta, se han horadado tres nichos o ventanas de menor tamaño. Justo encima, sobre el entablamento que separa ambos cuerpos, un gran luneto alberga una representación de Cristo, caracterizado por el nimbo crucífero. Un frontón remata la construcción. Pasando ante la puerta o saliendo directamente de ella, avanza un carro decorado con relieves de figuras de aire clásico, tirado por dos caballos. Sobre el vehículo se aprecia al conductor y a dos religiosos sentados sobre un cojín, con toda probabilidad obispos, que portan sobre sus rodillas un cofre con tapa a dos aguas, en cuyo interior se conservan las reliquias. Seguramente la propia placa de marfil se encontraba fijada sobre ese mismo receptáculo, decorando una de sus caras. Ante el carro numerosos personajes a pie vestidos como miembros de la corte acompañan al emperador sosteniendo cirios. El soberano viste túnica y clámide y está tocado por una diadema con *prependulia*. Ante la puerta de la iglesia aguarda una emperatriz caracterizada por su atuendo recubierto de joyas y perlas y su corona. Apoya sobre su hombro izquierdo una voluminosa cruz. La iglesia, ubicada en el extremo derecho, tiene las características de un templo basilical de tres naves con un único ábside. El templo, restaurado indudablemente gracias al patrocinio de los emperadores, apenas está listo para el solemne acontecimiento, pues los operarios aún están ultimando la cubierta, encaramados al tejado. Como marco para la escena se ha desplegado un pórtico de tres pisos, arcos, columnas y terraza, en orden ascendente, que está abarrotado por el público. Todos los asistentes que se asoman a las ventanas del segundo piso portan incensarios.



Fig. 1. La placa de marfil de la catedral de Tréveris. Se conserva en el tesoro catedralicio. Tomada de Niewöhner 2014: fig. 1.

Con estas características la placa de Tréveris parece, en un principio, la clase de obra de arte que se esperaría que fuera producida por la civilización bizantina¹, porque representa con detalle una procesión imperial, el acontecimiento clave del esmerado ceremonial con el que suele asociarse el Imperio Romano de Oriente. Sin embargo, ya lleva más de un siglo generando una polémica aparentemente insalvable: la de determinar su fecha de elaboración y la ocasión concreta que representa².

Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX los estudiosos establecieron como horquilla para la elaboración de la pieza el lapso comprendido entre el año 400 y el 551. Al margen de las diferentes propuestas existía consenso en que la puerta representada en el extremo izquierdo era la *Chalke* del Gran Palacio. Stryzowski apostó por la *translatio* de las reliquias de los cuarenta mártires de Sebaste a la iglesia de Santa Irene de *Sykai* (551)³. Esto ubicaría la escena en el reinado de Justiniano, pero el protagonismo de la emperatriz en el marfil no encaja con el fallecimiento de Teodora, acaecido tres años antes. Pelikanides propuso el traslado de las reliquias de José, hijo de Jacob, y de Zacarías, padre del Bautista, hasta la recién concluida basílica de Santa Sofía, reconstruida por Teodosio II (415)⁴. Sin embargo, el texto en que se apoya menciona varios carruajes y cofres y contiene varias incoherencias de índole cronológica, tal como señaló Grumel. Este último sugirió el traslado de las reliquias de la Virgen a la iglesia de *Chalkoprataia*, sin demasiado éxito⁵.

A partir de 1950 se multiplicaron los estudios en torno a la pieza. Mango rechazó la identificación de la *Chalke* con el propileo del marfil. En su lugar interpretó el conjunto en segundo plano como la proyección de un edificio basilical⁶. Spain planteó que lo representado en la placa es la devolución de la Vera Cruz a Jerusalén después de que el emperador Heraclio la tomara a los persas (14 de septiembre de 628)⁷. La propuesta es muy sugerente, pero está

¹ Para el arte bizantino en general, cf. VV.AA. 1992, VV.AA. 1994 y VV.AA. 1997; para la Antigüedad tardía, VV.AA. 1978 y Kitzinger 1980; para marfiles resulta imprescindible el catálogo de Goldschmidt-Weitzmann 1934 y los trabajos de Cutler 1994, 1998.

² Un resumen en Beckwith 1970: 41, n. 8.

³ Stryzowski 1901: 85-89. Para los textos, cf. Theoph. AM 6044; Malal. XVIII, 13; Cramer 1839: 113, 10-15.

⁴ Pelikanides 1952: 361-371. El texto en *Chron. Pasch.* 572.

⁵ Grumel 1954: 187-190.

⁶ Mango 1959: 104-105.

⁷ Spain 1977: 279-304. Para los textos, cf. Conybeare 1919: 516 y Sebeos, 90-91. Para este último, cf. la traducción más reciente de Thomson-Howard Johnston-Greenwood 2000: 90-91.

plagada de inconsistencias. Las fuentes que apoyan esta identificación nunca aluden a la presencia de la esposa de Heraclio. El propio soberano, ya anciano, aparecía en la iconografía con una voluminosa barba y el marfil lo muestra joven e imberbe. Los paralelos estilísticos aducidos por Spain, que asocian la obra a un contexto sirio-palestino, no son demasiado sólidos⁸, y en cuanto a algunas peculiaridades iconográficas relativas a las insignias imperiales, son perfectamente cuestionables⁹.

Uno de los principales escollos del artículo de Spain es el topográfico. La iglesia representada en la placa de marfil sería el Santo Sepulcro de Jerusalén, la vía porticada, el *Cardo Máximo*, y el arco triunfal, la puerta de Damasco o el *Tetrapylon*¹⁰. No obstante, ninguno de estos monumentos tuvo nunca, que sepamos, una imagen de Cristo; el mapa de Madaba, conocido por Spain, demuestra que en la segunda mitad del siglo VI el *Cardo* hierosolimitano estaba porticado con una galería columnada de una sola altura, sin arcuaciones, mientras que en el marfil se aprecia un pórtico de dos pisos y terraza superior sostenido por arcos sobre pilares. La iglesia, además, es una basílica corriente de tres naves, y parece bastante complicado, pese a la perspectiva y proporciones utilizadas por el tallista, ver en su ábside semicircular el complejo del Gólgota y la rotonda de la *Anástasis*, por cierto, separada en aquel momento de la basílica por un atrio, inexistente en la talla de Tréveris¹¹.

A partir de Spain todos los estudiosos de la pieza han coincidido en identificar la puerta monumental del marfil con la *Chalke*. La propuesta de Holum y Vikan establece que el tema del marfil es la *translatio* de las reliquias de San Esteban (421). Es considerada la interpretación vigente por la comunidad científica. La atribución se basa en dos textos. El primero, procedente de la *Crónica* de Teófanos, narra con claridad la llegada de las reliquias del protomártir a Constantinopla tras su aparición milagrosa en un sueño a Pulqueria, hermana del emperador Teodosio II. El segundo texto, de San Juan Crisóstomo, es esencial para la hipótesis de Holum y Vikan porque se trataría de un testimonio

⁸ Cf. particularmente un píxide con el sacrificio de Isaac conservada en Berlín, Staatliche Museen, y una Natividad de la colección de Dumbarton Oaks, así como los evangelios de Rossano y de Sínope y el Génesis de Viena, con el marfil de San Marcos tallado en Egipto, cf. Spain 1977: 291ss.

⁹ Por ejemplo, no encuentra fibulas con solamente dos *prependulia* anteriores al año 600. He aquí dos, las de los cónsules Clemente y Justino, cf. Anderson 1978: 48-50 y 51-54, respectivamente.

¹⁰ Spain 1977: 296-297.

¹¹ Krautheimer 1981: 69ss.

contemporáneo al suceso¹². Sin embargo, como ha destacado Wortley, la problemática es importante. Lo veremos más adelante.

Además, el episodio en sí genera problemas. Según el relato de los dos textos citados, las reliquias de San Esteban «entraron en el Palacio». Asumiendo que el icono de Cristo ya existiera en el siglo V, tras cruzar la *Chalke*, en dirección este, se accedía a unos pórticos donde se apostaba uno de los cuerpos de guardia palatinos, las *Scholai*. No obstante, la disposición de la escena en el marfil impide asumir esta interpretación. La direccionalidad de la procesión es muy marcada. El Cristo, ubicado sobre la fachada oeste de la *Chalke*, no daba a las *Scholai*, sino a la calle porticada, la *Mese*. De este modo, la procesión no puede representar una entrada al Palacio, sino más bien un evento que se desarrolló “pasando” o “saliendo” de la puerta *Chalke*.

Precisamente Wortley cuestiona tanto la fecha de elaboración del marfil como la ocasión que conmemora. Su propuesta gira en torno a la crítica de los dos fragmentos que sostienen el artículo de Holum y Vikan¹³. No existe, comenta, ninguna alusión a la llegada a Constantinopla de la *dexia* de San Esteban en el año 421, salvo la de Téofanes, cronista del siglo IX, ni ninguna alusión clara a que se conservaran sus reliquias en la iglesia dedicada al santo en el interior del Palacio. Sí están documentadas en la ciudad una *translatio* de reliquias de San Esteban en el año 439 a la iglesia de San Lorenzo, y otra en torno al año 500, protagonizada por Anicia Juliana, a una iglesia ubicada en el barrio de *Constantiniana*. El pasaje relativo al año 421 sería, por tanto, un añadido posterior y Pulqueria no sería la verdadera impulsora de este templo.

En cuanto al breve epigrama de San Juan Crisóstomo citado por Holum y Vikan, «ἐν βασιλείοις στέφανος· ἔθαλάμεισε γὰρ αὐτὸν ἡ βασιλὶς καὶ παρθένος»¹⁴, Wortley considera que no se refiere al santo, sino que está aludiendo al primitivo uso del espacio, que luego fue iglesia de San Esteban, dentro del Palacio Imperial. El santuario de San Esteban se encontraba en el palacio de *Daphne*, atribuido por las fuentes a Constantino el Grande. *Daphne* (Δάφνη) significa en griego ‘laurel’. Para Wortley este nombre procedería de las coronas (στέφανοι) de laurel con las que en este lugar se investía a los altos dignatarios de la corte en

¹² Holum-Vikan 1979: 113-133. Para los textos, cf. Theoph. AM 5920 y PG 63, 933.

¹³ Wortley 1980: 381-394.

¹⁴ PG 63, 933. Téngase en cuenta la ambigüedad de la palabra στέφανος en este texto, ya que aparte del nombre propio, Esteban, puede traducirse por ‘corona’, ‘diadema’ y ‘guirnalda’.

los primeros siglos del Imperio. Este espacio puede relacionarse con el lugar mencionado en los *Patria* con el nombre de *stepsimon*¹⁵. Entonces, ἐν βασιλείοις στέφανος no aludiría a San Esteban, sino al espacio del Palacio destinado a la celebración de esta ceremonia de coronación con laureles. Sin embargo, Wortley admite que el acontecimiento representado puede ser el relatado por Teófanos, pero concluye que «the ivory was executed not decades, but centuries after the event and, what is more, portrays something which never really happened». En otras palabras, los artistas habrían representado un acontecimiento inventado durante la rehabilitación de la iconodulia y el culto a las reliquias. Esta valoración, junto a los inconvenientes que resumé para la interpretación de Holum y Vikan, es importante porque situaría inevitablemente la obra en un contexto posticonoclasta, cercano en el tiempo a la redacción de la obra de Teófanos.

Posteriormente, Wilson propuso un regreso al siglo V tras identificar el tema del marfil con la *translatio* de las reliquias de Santo Tomás de *Drypia*, organizado por Eudoxia, esposa de Arcadio, sin demasiado eco¹⁶. Sin embargo, resulta destacable que introdujera la idea de que en la placa lo representado es una escena sinóptica, donde se presentan varios episodios de un acontecimiento, observación que consideramos apropiada.

Pese a la propuesta de Wilson, la crítica ha ido siguiendo, poco a poco, la senda tendida por Wortley. Acertadamente, Brubaker ha sugerido una interpretación del marfil basada en el estudio de la *Chalke*, el elemento más distintivo de toda la talla¹⁷. Su argumento gira en torno al Cristo del luneto: si se puede establecer cuándo se colocó la imagen sobre la puerta, entonces se puede fijar un *terminus post quem* para el marfil. Brubaker se suma a los que dudan de la existencia de este icono e interpreta el relato de su destrucción por el emperador León III como una invención, parcial o total, de la propaganda iconódula: la imagen de Cristo no existiría antes de su “restauración” en 787, durante el reinado de Irene. Algunas alusiones anteriores a imágenes en la *Chalke* se referirían a otros iconos. Así, como Wortley, considera bastante apropiada la identificación del episodio propuesta por Holum y Vikan, pero no que ésta sea contemporánea a la elaboración de marfil. En ese sentido, propone una fecha c.

¹⁵ *Patria* I, 59.

¹⁶ Wilson 1984: 602-614. Para la fuente, cf. *PG* 63, 467-472.

¹⁷ Brubaker 1999a: 258-285. Semejantes conclusiones en Haldon 1999: 286-296.

900 por la semejanza estilística con piezas de la época. La talla, entonces, pudo encargarse con motivo de alguna ceremonia importante que tuviera lugar en la iglesia de San Esteban a finales del siglo IX.

La aportación más reciente después de la hipótesis posticonoclasta de Wortley y Brubaker la ha presentado Niewöhner. Según su interpretación, lo representado en el marfil de Tréveris es la restauración de las reliquias de Santa Eufemia a su iglesia en Constantinopla, cercana al hipódromo, durante el reinado de Constantino VI y su madre Irene, en el año 796. El marfil dataría de la misma época¹⁸. La base de su hipótesis la sostiene nuevamente Teófanos, cronista pero en este caso también testigo del acontecimiento. Los argumentos de Niewöhner son iconográficos y topográficos. En el primer caso, considera que, al menos hasta c. 700, la decoración figurada de temática religiosa fue prácticamente inexistente en Constantinopla, a diferencia del occidente o de las provincias orientales. Esto retrasaría la fecha límite para la existencia de la imagen de la *Chalke* hasta su restauración o primera aparición en el intervalo iconódulo de 787-815. El protagonismo de la emperatriz en el marfil lo explicaría el papel fundamental que desempeñó Irene al abolir, temporalmente, la iconoclastia. En este sentido, la explicación de Niewöhner resulta muy satisfactoria: la representación intencionada del icono de la *Chalke*, la presencia de la emperatriz y su hijo, y el tema general de la *translatio* de las reliquias de Santa Eufemia parece componer todo un alegato triunfal de la facción iconódula. Además, dado que las reliquias de Santa Eufemia fueron devueltas a su iglesia en 796 y el desafortunado Constantino VI fue cegado por su madre en 797, la horquilla para la talla del marfil resultaría de tan solo unos meses del año 796.

No obstante, la interpretación topográfica genera varios problemas. Niewöhner asume la identidad indiscutible de la puerta *Chalke* y la dirección este-oeste de la procesión, pero identifica el pórtico en segundo plano con el hipódromo. Sin embargo, el pórtico representado en la placa de Tréveris es la *Regia*, el primer tramo monumental de la avenida principal de Constantinopla, la *Mese* (fig. 2). Los pórticos recorrían, a cada lado de la vía pública, toda la distancia entre la *Chalke* y el foro de Constantino (es decir, la actual *Divan Yolu*, desde Santa Sofía hasta *Çemberlitas*). Esto imposibilita la vista representada en la placa de Tréveris: el hipódromo quedaba oculto tras el pórtico sur de la *Mese* y, desde luego, no estaba tan cerca de la *Chalke* como para cubrir su ángulo sur.

¹⁸ Niewöhner 2014: 261-288.

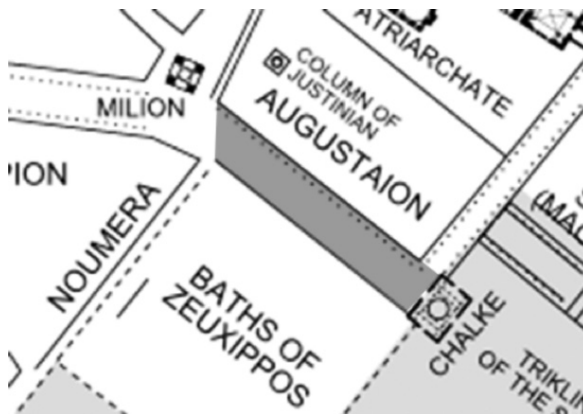


Fig. 2. Alrededores de la Chalke en Constantinopla. Resaltada la Regia, representada en el marfil de Tréveris. Plano tomado de Mango 1959: fig. 1 y Müller-Wiener 1977: fig. 261.

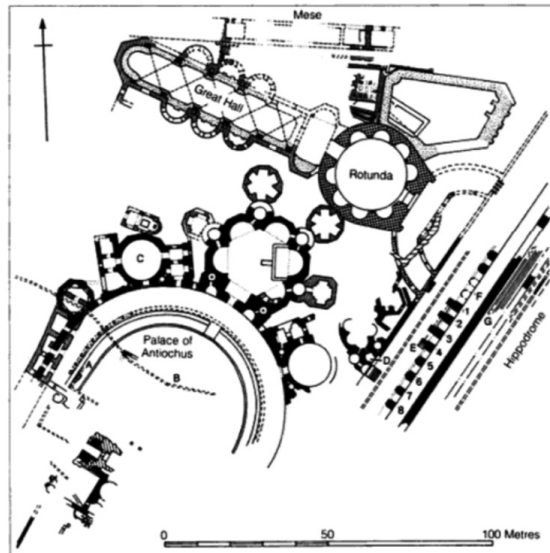


Fig. 3. Complejo del palacio de Antíoco y de la iglesia de Santa Eufemia en Constantinopla, según Bardill 2004: fig. 5.

La curvatura insinuada en el extremo izquierdo del pórtico no representa entonces la *sphendone* del circo, ubicada justo en el extremo opuesto del hipódromo, sino que refleja un giro del pórtico hacia el sur.

Si avanzamos con la procesión del marfil y llegamos a la iglesia, desde un punto de vista topográfico la interpretación de Niewöhner plantea obstáculos difícilmente sorteables porque, de estar en lo cierto, el templo de la talla debe identificarse con la iglesia de Santa Eufemia. Este santuario es bien conocido y sus restos han sido estudiados (fig. 3)¹⁹. La iglesia fue construida reutilizando un gran triclinio hexagonal que perteneció, una vez, al palacio de Antíoco, un poderoso eunuco de la corte de Arcadio y Teodosio II. Se ubica cerca de la *Mese*, enfrente del hipódromo, en la calle que flanqueaba su costado occidental. Sin embargo, a todas luces la iglesia representada es una basílica de tres naves con un solo ábside, imposible de conciliar con la planta de un edificio hexagonal. Tampoco se han figurado los cuatro mausoleos adosados radialmente a las conchas de la iglesia, ni el pórtico en sigma que precedía al complejo. La identificación de un edificio hexagonal, que con toda probabilidad estaba cubierto con una cúpula, es todavía más complicada si se compara con la cubierta de la iglesia del marfil de Tréveris: dos frontones y un tejado a dos aguas, que difícilmente podrían cubrir el espacio de seis aristas de la iglesia de Santa Eufemia. Niewöhner debe asumir que la cúpula había desaparecido para el año 796 y que la cubierta posterior, de madera, fue representada como la de una basílica convencional, idea que por otra parte contrasta con la pericia desplegada por el tallista en la realización de la pieza y sus esfuerzos por retratar el acontecimiento de manera detallada, realista y fidedigna. En cualquier caso, la interpretación de Niewöhner quedaría invalidada del todo si se identificara definitivamente la antigua iglesia de Santa Eufemia con el gran edificio cubierto con una cúpula dibujado en el siglo XVI por Melchior Lorich en su panorama de Constantinopla²⁰.

2. TEODORA, MIGUEL III, EL TRIUNFO DE LA ORTODOXIA Y LA RESTAURACIÓN DEL CRISTO DE LA *CHALKE*

Los criterios más apropiados para analizar una pieza como el marfil de Tréveris son el estilístico-iconográfico y el topográfico. Sin atender a estos dos

¹⁹ Belting-Naumann 1966; Bardill 2004: 56-60.

²⁰ Westbrook-Dark-Van Meeuwen 2010: 72, fig. 12.

aspectos no se puede construir una argumentación que permita sostener una lectura iconológica sólida del marfil. La iconografía y los rasgos estilísticos pueden contribuir a fecharlo, y un estudio topográfico del trasfondo arquitectónico de la obra permite identificar el contexto urbano donde se desarrolló la *translatio* de reliquias. Sumando los resultados de estos dos puntos de vista se puede llegar a plantear nuevas hipótesis interpretativas sobre la pieza, relacionándola con un contexto histórico concreto.

Si abordamos un estudio iconográfico-estilístico de la placa de marfil de Tréveris, el resultado en primera instancia resulta desolador: la mayoría de autores comentados en el punto anterior coinciden en la práctica inexistencia de paralelos técnicos o estilísticos fiables. Sin embargo, las últimas interpretaciones de Brubaker, Haldon y Niewöhner tienden a emplazar la placa en los últimos años de la iconoclastia. Las escasas piezas de alguna manera semejantes al marfil se confeccionaron en torno al año 900, enmarcándose en el inicio de las exquisitas producciones de marfiles tallados características de los siglos X y XI. Entre los paralelos propuestos por Brubaker destacan la arqueta del Palazzo Venezia en Roma y el cetro de León VI en Berlín. Sin resultar concluyentes, es cierto que el estilo de las figuras y algunos aspectos técnicos, como la profundidad de la talla, sobre todo en la arqueta, sí conectan el marfil de Tréveris con estas piezas²¹.

Niewöhner propuso como fecha el año 796 y Brubaker propone un contexto alrededor del año 900. ¿Puede compararse el estilo de la placa de marfil con obras artísticas del siglo IX? Lamentablemente no nos han llegado piezas ebúrneas anteriores al siglo X, pero sí se puede recurrir a otro soporte, muy relacionado con los talleres eborarios, como son los manuscritos iluminados. La estrecha relación entre la talla de marfiles y el diseño de miniaturas en la cultura bizantina es de sobra conocida²². Además, se conservan manuscritos de primera categoría elaborados en el siglo IX que presentan importantes paralelos con el marfil de Tréveris.

Los primeros son tres salterios: el *Paris. gr.* 20 de la BNF, el *Pantokrator* 61 del monasterio homónimo del Monte Atos, y el más importante de los tres, el célebre salterio JIúdov (Moscú, Hist. Mus. ms. D.129). Los tres manuscritos fueron producidos en Constantinopla inmediatamente después del Triunfo de la Ortodoxia (843) y formaron parte del despliegue propagandístico de los victoriosos iconódulos²³.

²¹ Brubaker 1999a: 274-277.

²² Weitzmann 1971: 3-12.

²³ Щепкина 1977 y Corrigan 1992. En castellano, con aportaciones de M. Cortés Arrese y de P. Bádenas de la Peña, pueden consultarse los estudios que acompañan a la edición facsímil (VV.AA. 2007).

Generalmente se atribuye su factura al patriarca Metodio (843-847) y al equipo formado por Miguel Sincelo y los dos famosos *graptoi*, los hermanos Teodoro y Teófanos; por otra parte, los salterios también se relacionan con el primer patriarcado de Focio (858-867), que pudo ser el artífice de esta producción de manuscritos junto a su colega el obispo de Siracusa Gregorio Asbestos, aficionado a la pintura y conocido ya entonces por sus ilustraciones polémicas²⁴. En cualquier caso, son representativos del arte inmediatamente posterior a la derrota definitiva de los iconoclastas. Como veremos, de este grupo se desprenden importantes paralelos estilísticos e iconográficos.

El manuscrito restante, *Paris. gr. 510*, se corresponde con las *Homilias* de San Gregorio Nacianceno, ricamente iluminadas en Constantinopla para el emperador Basilio I. Es el primer manuscrito expresamente elaborado para un emperador bizantino que se ha conservado. Los *tituli* que acompañan al soberano, a su esposa Eudoxia y sus hijos, León y Alejandro, en las primeras páginas del libro permiten datarlo entre 879 y 882²⁵. Sus miniaturas constituyen el principal paralelo estilístico del marfil.

2.1. Paralelos estilísticos

Hemos visto que la hipótesis de Spain tiene importantes obstáculos, pero a ella se debe el análisis estilístico más profundo de la pieza. En el mismo señalaba que la composición y la distribución de las figuras en el marfil «suggest a pictorial space». Según esta autora:

«his figures are not classically proportioned [...] rather they are coarse and sometimes, as in the case of the empress, dumpy in appearance. The heads are large in relation to the figures' heights and have prominent, fleshy features. Locks of hair are swept back from the foreheads adding emphasis to the eyes. For the most part the necks are long, while the legs, especially from the knees down, are short»²⁶.

En el manuscrito de las *Homilias* las figuras se construyen con las mismas proporciones que en el marfil: cuerpos gruesos con extremidades –brazos y piernas– cortos, y cabezas voluminosas. El tipo de los rostros es también muy semejante. El miniaturista agrupa a los personajes recurriendo a composiciones

²⁴ Corrigan 1992: 129-134.

²⁵ Para el manuscrito véase Brubaker 1999b. Para la cronología y factura, *ibid.*, 5-7.

²⁶ Spain 1977: 287.

paralelas a la que aparecen en la placa de Tréveris, pues en muchas ocasiones está condicionado por las mismas limitaciones espaciales, ya que una cantidad importante de los folios iluminados de las *Homilias* están divididos en tres franjas



Fig. 4. BNF Paris. gr. 510, *Homilias* de San Gregorio Nacianceno (2ª mitad del s. IX), fol. 409v: dos santos obispos (izda)²⁷; detalle del marfil de Tréveris, los obispos con el cofre relicario (dcha.)



Fig. 5. *Homilias* de San Gregorio Nacianceno, fol. 69v: José y el Faraón.

²⁷ Las figuras de las *Homilias* de San Gregorio Nacianceno proceden de la plataforma online de la Bibliothèque nationale de France, BNF/GALLICA [<http://gallica.bnf.fr>].

horizontales, rectangulares y alargadas, análogas en proporciones a la pieza ebúrnea (figs. 4 y 5).

Todas estas características comunes podrían estar sujetas a cierta crítica, o se las podría atribuir a coincidencias propias de una apreciación subjetiva. Sin embargo, hay dos factores que otorgan coherencia al análisis estilístico anterior: en primer lugar, los artistas que elaboraron el marfil de las reliquias y las miniaturas de las *Homilías* de San Gregorio utilizan con frecuencia modelos semejantes, en algunas ocasiones prácticamente idénticos. Este es el caso de la escena en la que unos operarios reparan, en ambas piezas, con una disposición prácticamente mimética, el tejado de dos edificios basilicales (fig. 6). Esto



Fig. 6. *Homilías* de San Gregorio Nacianceno, fol. 316r: detalle de unos operarios reparando el tejado (supra); marfil de Tréveris, detalle del tejado de la basílica (infra).

conduce, en segundo lugar, a proponer una fecha y origen común para las miniaturas y el marfil. Este origen compartido son las manufacturas imperiales de Constantinopla hacia la mitad del siglo IX, lo que explicaría las semejanzas estilísticas y el uso de los mismos modelos en ambos objetos.

En la placa aparecen representados un emperador joven –no tiene barba– y una emperatriz. ¿Existe una coyuntura histórica que coincida con estos personajes y la cronología propuesta? Efectivamente, a mediados del siglo IX gobernaba en Constantinopla la emperatriz Teodora, viuda de Teófilo, como regente durante la minoría de su hijo Miguel III. Esta situación se prolongó entre 842 y 855. Durante este periodo se abolió definitivamente la iconoclastia y se restauró el culto a las imágenes: es lo que conocemos como el Triunfo de la Ortodoxia (843). Sin embargo, la situación política era muy complicada, y el equilibrio, inestable. La emperatriz iconódula, viuda de un iconoclasta convencido y militante, trataba de garantizar el retorno a la veneración de los iconos y, al mismo tiempo, la supervivencia de la dinastía amoriana, representada por el joven Miguel, asociada a los destructores de las imágenes. La problemática se solucionó recurriendo a variadas estrategias: la relativa a las imágenes, restaurando el icono de Cristo sobre la puerta *Chalke* del Palacio; la de la legitimidad dinástica, involucrando a Miguel en las ceremonias imperiales desde su más tierna infancia²⁸. En el marfil de Tréveris se conjugan todos los elementos de esta propaganda. Argumentos de naturaleza topográfica, iconográfica e histórica justifican esta interpretación.

2.2. Argumentos topográficos: la *Regia*

En cuanto a la topografía del marfil, Holum y Vikan consideraron que los pórticos del marfil representaban el interior del Palacio, mientras que Niewöhner defendió que se trataba de las arquerías del hipódromo. No obstante, las descripciones de la *Mese* permiten identificarlos claramente con los pórticos de la *Regia*, contiguos a la *Chalke*, como se formuló en páginas anteriores. El historiador Malalas relata que:

«Constantino [I] construyó dos magníficos pórticos decorados con estatuas y variadas clases de mármol desde la puerta del palacio hasta su foro, y llamó al lugar de las columnas la *Regia*»²⁹.

²⁸ Para esta problemática, cf. Varona Codeso 2009: parte II, caps. 1-2.

²⁹ Malal. XIII, 8; también *Chron. Pasch.* 528.

Estos pórticos tenían un segundo piso sostenido por bóvedas, al que se accedía por escaleras de piedra³⁰. Durante el funeral de Justiniano, el panegirista Coripo explica que las multitudes abarrotaban las ventanas del segundo piso del pórtico para ver salir el cuerpo a través de la *Chalke*³¹. Sobre este segundo piso existía una terraza plana que permitía transitar a los paseantes por encima del pórtico, como señalan los *Patria*:

«[Constantino I] construyó cuatro pórticos del palacio a las murallas terrestres, con grandes bóvedas. [...] Encima de los pórticos había terrazas con placas de mármol. Innumerables estatuas de bronce estaban allí para el ornato de la ciudad»³².

En fin, como delataba la direccionalidad de la procesión, ésta se lleva a cabo en el exterior de la *Chalke*, recorriendo el pórtico de la *Regia*. No se procede al interior del Palacio ni se representa el hipódromo. El pórtico de dos pisos del marfil puede identificarse, con poco margen para la duda, con la *Regia*, pues su apariencia coincide estrechamente con las descripciones: dos alturas, la primera sobre arcos, la segunda con ventanas, y una tercera, superior, aterrazada. La única diferencia radica en la mención de columnas por parte de las fuentes, cuando en el marfil se aprecian pilares. No obstante, estos pórticos se quemaron numerosas veces, por ejemplo en la revuelta de *Nikas*, y la arqueología ha demostrado que en el siglo VI la tendencia general en la reconstrucción de pórticos consistía en sustituir como soporte las columnas por pilares³³. En cuanto a la iglesia, es una basílica de tres naves que podría ser cualquier templo con estas características dentro de la ciudad, y debían ser muy numerosos. El pórtico sirve no sólo como marco para la escena, sino como recurso narrativo y temporal, porque representa el recorrido indefinido de las reliquias desde el entorno del Palacio hasta su lugar de reposo definitivo.

2.3. Argumentos iconográficos: el Cristo de la *Chalke* y el Cristo *Chalkites*

Pasemos a los argumentos iconográficos. Estos nos permitirán afirmar que el propileo ubicado a la izquierda de la placa, rematado por una imagen de Cristo, es la puerta *Chalke* (figs. 1 y 7). Ya Grabar y Mango habían percibido algunas

³⁰ *Cod. Theod.* 15.1.45; Janin 1964: 90.

³¹ Coripp., *Panegírico* III, 45-50.

³² *Patria* I, 68.

³³ Fenómeno documentado en la propia Constantinopla, cf. Mundell Mango 2001: 46-49.



Fig. 7. Marfil de Tréveris, detalle del Cristo de la *Chalke*.

incoherencias y lagunas en las fuentes relativas a la existencia de este icono en épocas tempranas³⁴, ya fuera su prematura atribución a Constantino el Grande³⁵ o su existencia en época de Mauricio, cuando supuestamente la imagen habló al emperador³⁶. La crítica reciente ha demostrado casi con total seguridad que los relatos de la impía destrucción del Cristo a manos del primer emperador iconoclasta, León III, son interpolaciones iconódules posteriores, elaboradas e insertadas como propaganda en los relatos históricos a lo largo de todo el siglo IX. El icono, según Auzépy, seguida por Brubaker y Haldon, habría sido colocado allí por primera vez durante el periodo iconódulo intermedio en 787, reinando Irene, y retirado, esta vez sí, por León V el Armenio hacia el 815. Fue restituido definitivamente por Teodora entre 843 y 847³⁷. Esto retrasaría la fecha del marfil, por lo menos, al reinado de Irene, al aparecer representada en el mismo la imagen de Cristo, dispuesta por primera vez sobre la puerta por esta emperatriz.

Mango defendió que la iconografía del Cristo de la *Chalke* lo mostraba de cuerpo entero, tomando como referencia el tipo iconográfico bien consolidado

³⁴ Grabar 1998: 151-152; Mango 1959: 110-112.

³⁵ *Patria* III, 20.

³⁶ Theoph. AM 6094.

³⁷ Auzépy 1990; Brubaker-Haldon 2011.

del Cristo *Chalkites* (Ὁ Χαλκίτης)³⁸. Este Cristo siempre aparece de cuerpo entero, bendiciendo con la mano derecha y sosteniéndose la túnica con la izquierda. No obstante, este tipo iconográfico y este apelativo, *Chalkites*, sólo están documentados, como muy pronto, hacia 1100, y su época de apogeo tuvo lugar entre 1250 y 1350. Su representación más famosa se encuentra en la iglesia de San Salvador de *Chora*, en Constantinopla (fig. 8), pero disfrutó de una amplia difusión en sellos, medallas y monedas (fig. 9)³⁹, y fue adoptada en otros centros artísticos como Bulgaria. Allí se encuentra representado e identificado en el nártex de la iglesia de Boiana⁴⁰.

Pese a todo, los únicos argumentos de Mango para defender que este era el tipo de la *Chalke* son la denominación del mismo como *Chalkites* y una variante textual en un manuscrito de los *Patria* que sugiere que el Cristo estaba en pie, ὄρθιος⁴¹. Sin embargo, el pasaje en cuestión no habla del Triunfo de la Ortodoxia, sino de «una estatua de bronce de nuestro señor Jesucristo erigida por Constantino el Grande»⁴². Esta variante corresponde a una única copia de la segunda mitad del siglo XIII (*Paris. Suppl. gr. 657*), precisamente cuando el tipo *Chalkites* gozaba de su máxima popularidad. Desconocemos en qué estado se encontraba el icono de Cristo de la *Chalke* en esta época, o si habría sido reemplazado en alguna ocasión, pues el restaurado por Teodora contaría ya casi cuatrocientos años de exposición a las inclemencias climáticas.

En cuanto a la cuestión del apelativo *Chalkites*, he revisado todas las fuentes cercanas en el tiempo al 843 que hablan del icono del Cristo de la *Chalke* y no existe ni una sola referencia al mismo como *Chalkites*. Así, la *vita* de San Esteban el Joven se refiere a la “imagen de Cristo, nuestro Dios” (εἰκόνα Χριστοῦ τοῦ Θεοῦ ἡμῶν)⁴³. El patriarca Metodío, en su epigrama conmemorativo de la restauración del icono, describe τὴν εἰκόνα τῆς Χαλκῆς, ‘la imagen de la *Chalke*’⁴⁴. Teófanos nos habla de “retrato” o “efigie” (πρόσωπον), del “icono del Salvador” (εἰκόνα τοῦ σωτῆρος) y de la “efigie del gran Dios y nuestro salvador Jesucristo” (χαρακτῆρος τοῦ μεγάλου θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ); o simplemente “la imagen

³⁸ Mango 1959: 135-142.

³⁹ Cotsonis 2013: 549-582.

⁴⁰ Schroeder 2010: 103-128.

⁴¹ Preger 1907: II, 219 = *Patria* III, 20.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Auzépy 1997: 10.

⁴⁴ Mercati 1970: 215-216.



Fig. 8. Mosaico de Cristo *Chalkites* en San Salvador de *Chora* (c 1307). Foto del autor.



Fig. 9. Sello de Juan III Ducas Vatatzes (1221-1254), Whittemore Collection. Anverso: ΙΩ ΔΕΣΠΟΤΗΣ Ο ΔΟΥΚΑΣ. Reverso: ΙΣ ΧΣ Ο ΧΑΛΚΙΤΗΣ (Mango 1959: fig. 21)

del Señor” (τὴν τοῦ Κυρίου εἰκόνα)⁴⁵. Jorge el monje habla de la “imagen de nuestro Señor Jesucristo” (εἰκόνα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ)⁴⁶. León el Gramático en análogos términos la denomina “imagen de nuestro señor Jesucristo” (εἰκόνα τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ)⁴⁷. El Continuator de Teófanos utiliza varias expresiones, y en ninguna de ellas el término *Chalkites*: “la divina imagen del Verbo de Dios, hecho hombre por nosotros” (τῆς θείας εἰκόνας τοῦ δι’ ἡμᾶς ἐνανθρωπήσαντος θεοῦ λόγου); “icono de Jesucristo Dios-hombre” (εἰκόνα τοῦ θεανθρώπου Ἰησοῦ Χριστοῦ)⁴⁸. El *Scriptor incertus* vuelve a referirse a la “imagen de Cristo” (εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ)⁴⁹. Los *Patria* utilizan también diversos términos, “el icono de Jesucristo Dios-hombre” (τῆς θεανδρικῆς εἰκόνας τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ); o simplemente “imagen” o, llamativamente, “escultura” o “relieve” (εἰκών, στήλη)⁵⁰. Incluso en el ámbito occidental la carta apócrifa del papa Gregorio II a León III, probablemente otra falsificación posterior al año 800, se refiere a la *imaginis salvatoris*⁵¹. Es decir, el apelativo *Chalkites* no se utilizó nunca para referirse a la imagen de Cristo en la puerta *Chalke*.

De la misma manera, la capilla de Cristo aneja a la *Chalke*, aunque es frecuentemente aludida en la bibliografía como capilla de Cristo *Chalkites*, nunca aparece así denominada por las fuentes. En los *Patria*, encontramos la iglesia “del Salvador de la *Chalke*” (τὴν δὲ Χαλκὴν τὸν Σωτῆρα)⁵². León Diácono, por su parte, nos habla de la iglesia de “Cristo el Salvador en la *Chalke*” (τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ κατὰ τὴν Χαλκὴν)⁵³. Miguel Pselo alude a la capilla del Salvador como “el divino santuario” (τοῦ θείου τεμένους)⁵⁴, y Zonaras simplemente como “el templo del Salvador” (τοῦ Σωτῆρος ναοῦ)⁵⁵. El único edificio conocido dedicado expresamente a este Cristo *Chalkites* fue una capilla ubicada en Gálata hacia 1400⁵⁶.

Desde luego, esta suma de ejemplos justifica seriamente la duda acerca de si el tipo *Chalkites* era el mismo icono que el de la *Chalke*. A ello se añade el hecho

⁴⁵ Theoph. 439-440 y 623 [CSHB] = Theoph. AM 6094 y 6218.

⁴⁶ Georg. Mon. 110, 634-645b-d.

⁴⁷ Leo Gramm. 31, 176.

⁴⁸ *Theoph. cont.* I, 9 y III, 13.

⁴⁹ *Scriptor Incertus* 354-355.

⁵⁰ *Patria* II, 89.

⁵¹ *PL* 89, 518-519.

⁵² *Patria* III, 213.

⁵³ Leo Diak. VIII, 1 y X, 11.

⁵⁴ Psell., *Chronographia* II, 7.

⁵⁵ Zon. III, 623.

⁵⁶ Mango 1959: 154.

de que, cuando el *Chalkites* gozaba de su máxima popularidad, entre 1250 y 1350, ya existían hasta seis iconos diferentes que se confunden con frecuencia en los relatos de las fuentes y que pueden haber dado lugar al equívoco entre el tipo del Cristo de la *Chalke* y el conocido como *Chalkites*:

1) En primer lugar se encontraba el icono ubicado sobre la propia puerta desde el Triunfo de la Ortodoxia, durante el reinado de Teodora, a instancias de la emperatriz⁵⁷. Fue restaurado milagrosamente por el monje pintor Lázaro, que durante la iconoclastia había recibido serias heridas en sus manos a causa de su condición de artista religioso⁵⁸.

2) En segundo lugar, había otro icono de Cristo conservado en la capilla del Salvador de la *Chalke*. Según la tradición, tras su expedición a Siria, Juan Tzimiscés recuperó un buen número de reliquias entre las que se encontraba el milagroso icono de Cristo de Beirut, que donó a esta iglesia⁵⁹. Mango sostiene que este icono tenía forma de crucifixión, pero la redacción de los *Patria* distingue netamente entre “la valiosa Crucifixión” y “la sagrada imagen de Beirut”, tal como publicó Preger y ha seguido recientemente Berger en su nueva edición⁶⁰. Este icono, como admite Mango, es descrito en su propia “hagiografía” como un Cristo de cuerpo entero (ὄλόστατον)⁶¹. En época Comnena un icono de Cristo “de la *Chalke*” curó a Alejo I al aplicar sobre el convaleciente emperador el velo que cubría la imagen, también decorado con el rostro de Cristo⁶². Durante el reinado de su nieto Manuel I, otro miembro de la familia imperial fue sanado por esta imagen y, como agradecimiento, su esposa donó a la capilla del Salvador otro velo destinado a cubrirla, como conmemora un epigrama⁶³. Este Cristo, además, emanaba óleos curativos⁶⁴. A pesar de la ubicación genérica del icono en la *Chalke* en

⁵⁷ Mercati 1970: 215-216.

⁵⁸ *Theoph. cont.* III, 13.

⁵⁹ *Patria* III, 213.

⁶⁰ Preger 1907: II, 282 = *Patria* III, 213, ambos se inclinan por τὴν τε τιμίαν Σταύρωσιν, τὴν ἁγίαν εἰκόνα τῆς Βηρυτοῦ, en acusativo y separadas por coma en la enumeración, frente a la sugerencia de Mango, con “la imagen” en genitivo: «la valiosa crucifixión de la sagrada imagen de Beirut» (τὴν τε τιμίαν Σταύρωσιν τῆς ἁγίας εἰκόνας τῆς Βηρυτοῦ), cf. Mango 1959: 151.

⁶¹ *PG* 28, 797-812, aquí 797b-c, y nuevamente se insiste en 805d.

⁶² *Zon.* III, 751; *Glyk.* 623.

⁶³ El epigrama titulado *Sobre el velo colgado en la iglesia de la Chalke*, que se encuentra en el *Marc. gr.* 524, fue publicado por Λάμπρος 1911: 35-36.

⁶⁴ Mango 1959: 133-134.

época de Alejo, la precisión del epigrama posterior que lo coloca εἰς τὸν ἐν τῇ Χαλκῇ ναόν sugiere la identificación del mismo con la imagen milagrosa rescatada de Siria por Tzimiscés y custodiada en este lugar.

3) Según el peregrino ruso anónimo, la iglesia del Salvador de la *Chalke* se ubicaba a la izquierda de Santa Sofía y «San Salvador está representado en la pared sobre las puertas occidentales de esta iglesia»⁶⁵. El peregrino relata a continuación la leyenda de la deposición del icono por León III, al equivocarlo con el de la *Chalke*. ¿Se confunden en el texto la *Chalke* y la capilla? ¿Tenía también la capilla del Salvador una imagen sobre sus puertas? ¿Se había trasladado la imagen desde la *Chalke*, deteriorada por entonces, a la fachada de la iglesia? Las fuentes, confusas ya con tal variedad de iconos, no resuelven esta incógnita.

4) Existía, además, un icono del Cristo *Chalkites* en Santa Sofía, cerca de las Bellas Puertas, según el testimonio de varios peregrinos. La imagen hacía milagros: curaba enfermos y, en una ocasión, el recipiente de cristal que recogía el santo óleo que emanaba del icono, cayó al suelo pero no se rompió ni derramó el aceite, sino que fracturó el mármol del pavimento⁶⁶.

5) Había también «un icono de Cristo el Salvador que habló hace mucho tiempo al emperador Mauricio» en la iglesia de los Cuarenta Mártires, donde había sido trasladado, no sabemos de dónde, por el emperador Andrónico I, según el relato de Nicetas Coniata. La imagen fue entonces restaurada y decorada con piedras preciosas⁶⁷. Las siguientes líneas del relato de Nicetas hablan de *spolia* trasladados desde el Gran Palacio a esta iglesia, lo que podría sugerir que este emperador, a finales del siglo XII, retiró definitivamente el Cristo de Teodora de la puerta del Palacio y lo llevó a esta iglesia de los Cuarenta Mártires. En el siglo XIV Nicéforo Calisto todavía se refiere a la fama del icono que habló al emperador Mauricio, colocado «en las hermosas puertas de los Santos Cuarenta Mártires»⁶⁸.

6) Finalmente, el peregrino ruso anónimo ubica otra imagen más «que habló al emperador Mauricio» en el monasterio de *Peribleptos*⁶⁹.

Teniendo en cuenta las diferentes tradiciones y diversos iconos del Cristo de la *Chalke* existentes en la Constantinopla bajomedieval, creo que es factible

⁶⁵ Majeska 1984: 136.

⁶⁶ Entre ellos, Esteban de Novgorod y el peregrino anónimo, cf. Majeska 1984: 28 y 130; véase para este icono Majeska 1971: 284-295.

⁶⁷ Nik. Chon. 332.

⁶⁸ PG 147, 413b.

⁶⁹ Majeska 1984: 146.

aventurar una explicación que dé sentido a la multiplicación de imágenes y a la confusión palpable incluso en los testimonios de aquellos que pudieron verlas. Es posible que el icono original de la puerta *Chalke* (Cristo n° 1) fuera el mismo retirado por Andrónico Comneno hacia 1180 y trasladado a la iglesia de los Cuarenta Mártires donde estuvo por lo menos hasta el siglo XIV (Cristo n° 5). Mientras, la imagen de Beirut, con el Cristo de cuerpo entero, debía estar colgada en la capilla del Salvador de la *Chalke*, cubierta por un velo (Cristo n° 2). Con el tiempo, debido a la cercanía de la capilla con la puerta de Palacio, este icono, que pudo estar dispuesto sobre las puertas del templo (Cristo n° 3), se habría confundido con el icono de Cristo de la puerta *Chalke*. Si se admite el razonamiento anterior, es bastante plausible que el Cristo de la capilla del Salvador, de cuerpo entero y ubicado sobre la puerta del templo, diera lugar, esta vez sí, al tipo que conocemos como *Chalkites*, tan popular en los siglos XIII y XIV, que tendría sus representantes en el nártex de San Salvador de *Chora* (templo que tiene, significativamente, la misma advocación que la capilla de la *Chalke*) y en tantos sellos, medallas y monedas. Probablemente este *Chalkites* era también el tipo reproducido en Santa Sofía y en el monasterio de *Peribleptos* (Cristos n° 4 y n° 6), identificado erróneamente por los peregrinos como el del icono que habló a Mauricio.

Todo el desarrollo anterior demuestra que, con mucha seguridad, el Cristo de la *Chalke* no fue una imagen de cuerpo entero. El Cristo restaurado por Teodora era un busto, semejante a un Pantocrátor, tal y como aparece en el marfil de Tréveris (fig. 7). Esta es la iconografía propia de la época del Triunfo de la Ortodoxia y además está estrechamente relacionada con la propaganda iconódula. De hecho, es el tipo iconográfico de Cristo más extendido durante los años que siguieron al final de la iconoclastia: Jesucristo es representado de busto, sin los brazos visibles, nimbado y con frecuencia contenido en un clipeo. No debe olvidarse que el valor del icono radica en su naturaleza de retrato, y que la *imago clipeata*, desde época romana, era el formato por excelencia del retrato conmemorativo, y así pasó al arte cristiano⁷⁰. De ese modo, ya sólo el formato era un argumento a favor de los iconódulos, que consideraban que los iconos eran un retrato fidedigno de Jesucristo. En el salterio JIúdiv esta es la iconografía de Cristo que se escoge para representarlo en algunas de las escenas más controvertidas, especialmente la que compara a los soldados que crucificaron y

⁷⁰ Grabar 1985: cap. III, especialmente 81ss. En concreto, para esta representación cf. Grabar 1998: 231-233. Grabar interpreta al Cristo en el medallón típico del Triunfo de la Ortodoxia como un Rey de Reyes.



Fig. 10. Salterio Jlyudov⁷¹ (mediados del s. IX), Museo histórico del Estado de Moscú, fol. 67r: los patriarcas iconoclastas Juan el Gramático y Antonio destruyen un tondo con el rostro de Cristo; fol. 51v: el patriarca Nicéforo derrota a Juan el Gramático.

alancearon a Cristo con los patriarcas iconoclastas Juan el Gramático y Antonio, que aparecen figurados como personajes grotescos, destruyendo un tondo con un busto de Cristo que presenta características iconográficas idénticas a las antes mencionadas. Mientras, el patriarca iconódulo Nicéforo sostiene el mismo medallón como símbolo de su triunfo (fig. 10). Otras veces se asocia la figura imperial a este tipo de busto, dando lugar a escenas muy cercanas a lo descrito por Teófanos para la visión de Mauricio o, como veremos más adelante, el sueño de Teodora (fig. 11): el soberano adora a la divinidad “figurada”. El mismo tipo iconográfico es el que aparece, en contextos semejantes, en las *Homilias* de San Gregorio (fig. 12). Tampoco es baladí que siglo y medio más tarde, hacia el año 1000, el miniaturista que iluminó el menologio destinado al emperador Basilio II (*Vat. gr.* 1613) escogiera representar a Teodora, ya santa, sosteniendo un clipeo con este tipo de Cristo de busto (fig. 13). Es bastante factible que el iluminador de los salterios polémicos y el de las *Homilias* tomaran como modelo para el Cristo de sus miniaturas el recién restaurado y estricto contemporáneo Cristo

⁷¹ Las miniaturas del salterio Jlyudov proceden de su edición facsímil (2007).



Fig. 11. Salterio Jódov, fol. 12r: el rey David ante un icono de Cristo en un medallón; fol. 4r: David venera un tondo de Cristo sobre la cruz.

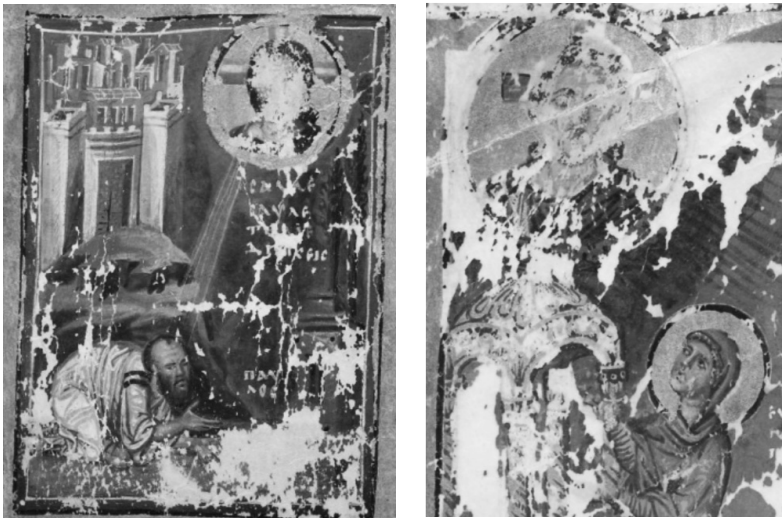


Fig. 12. *Homilias* de San Gregorio Nacianceno, fol. 264v: visión de San Pablo en el camino de Damasco; fol. 332v: Cristo se revela ante una santa.



Fig. 13. *Menologio* de Basilio II (c. 1000), Biblioteca Apostólica Vaticana, fol. 392: Santa Teodora, restauradora de los iconos.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7c/Theodora_II.jpg]

de la *Chalke*. Tampoco cabe olvidar que, dado el uso de tribunal de justicia de la puerta del Palacio, la tipología del Pantocrátor, Cristo juez por excelencia, resulta especialmente oportuna⁷².

Un último problema toca a la técnica del icono de la *Chalke*. Los *Patria* afirman que la imagen ancestral atribuida a Constantino era de bronce⁷³. Mientras, desconocemos el aspecto del icono final restituído por Teodora, y el de Irene fue elaborado con la técnica del mosaico (διὰ ψηφίδων)⁷⁴. Sin embargo, en la placa de

⁷² Además del aquí analizado sueño de Teodora (cf. *infra* n. 84), existe el célebre juicio de Mauricio en Joh. Antiocheni 148 y en Theophanes AM 6094, ya con la mención al icono, que no existe en la referencia anterior; el emperador Basilio I convirtió la *Magnaúra* y la *Chalke* en tribunales, cf. *Vita Basilii* 31; Romano Lecapeno quemó las deudas de los ciudadanos de Constantinopla al pie de la *Chalke*, cf. Kedr. II, 318.

⁷³ *Patria* III, 20.

⁷⁴ *Ibid.*

marfil el Cristo aparece con un relieve bastante acusado. Pueden ofrecerse dos interpretaciones posibles: en primer lugar, el artífice, que tenía que representar un icono en dos dimensiones, lo talló en profundidad por las propias limitaciones materiales y técnicas de la superficie que estaba trabajando. En segundo lugar, es posible que, de hecho, el icono fuera en relieve. Que se usara mosaico no excluye la posibilidad de una técnica mixta, con una obra de bronce o madera pintada que, además, habría acentuado la expresión y la monumentalidad de la imagen. Esta última opción está en concordancia con recientes estudios acerca de la concepción del icono en la cultura bizantina posticonoclasta, pues reputados teólogos y campeones de la iconodulia, como Teodoro Estudita, defendieron la imagen en relieve como icono ideal. Sería lógico que la imagen restituida por Teodora incorporara los postulados teológicos más novedosos de su época⁷⁵. Sin embargo, la solución más factible es bastante evidente, aunque nunca se ha traído a colación:

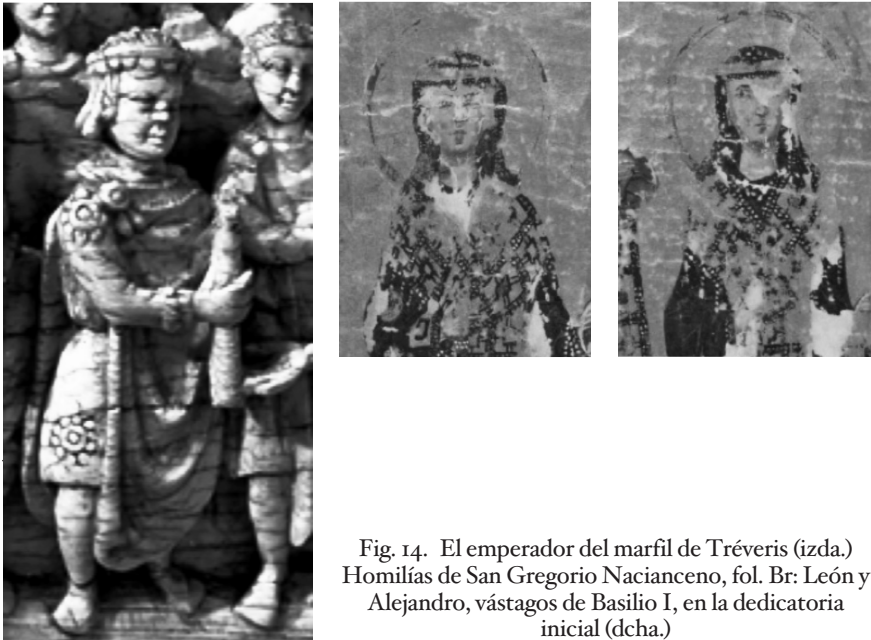


Fig. 14. El emperador del marfil de Tréveris (izda.) Homilías de San Gregorio Nacianceno, fol. Br: León y Alejandro, vástagos de Basilio I, en la dedicatoria inicial (dcha.)

⁷⁵ Pentcheva 2006a: 636-638; 2006b: 7-13, especialmente 10-11 y 13.

aunque el icono fuera, como la mayoría de imágenes, una representación musiva bidimensional sobre tabla, probablemente estaba cubierto con una protección metálica en relieve (ἐπένδυση), como lo están frecuentemente los iconos venerados en la Iglesia Ortodoxa. Este material podría ser perfectamente bronce dorado, explicando así la alusión de los *Patria* a una estatua de bronce, y también daría sentido al relato de Nicetas Coniata que explica cómo la imagen fue recubierta de piedras preciosas al restaurarse. Lo más posible es que las gemas se incrustaran en dicha cubierta metálica.

En fin, abandonando el tema del Cristo, existen otros argumentos iconográficos que sostienen la datación de la placa de marfil en el reinado de Teodora y la minoría de Miguel III, como son las propias *insignia* distintivas de los soberanos. El joven emperador no luce la voluminosa corona de un soberano augusto, el *stemma*, sino una la versión más sencilla, la *stephane* o diadema. Esto

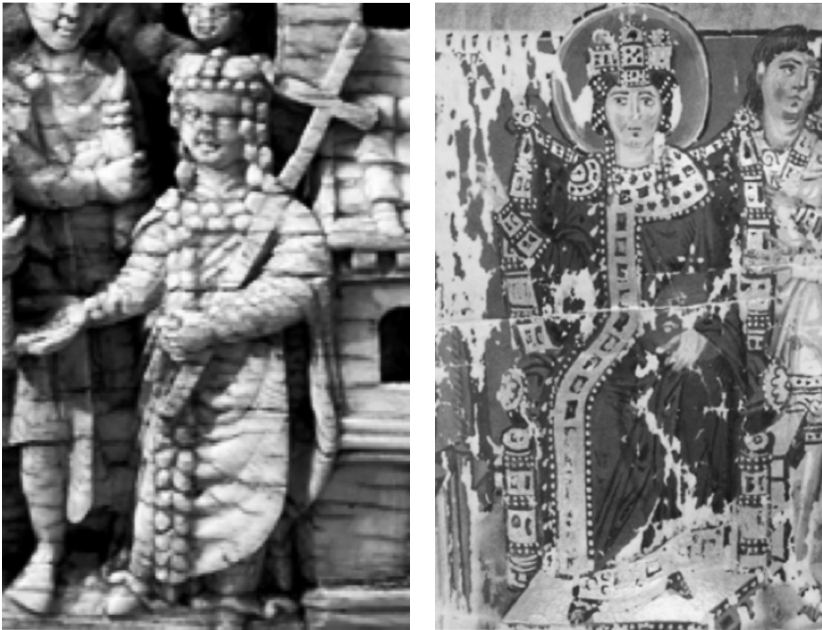


Fig. 15. La emperatriz del marfil de Tréveris (izda.). *Homilías* de San Gregorio Nacianceno, fol. 44r: Santa Helena (dcha.)



Fig. 16. Dos ejemplos de la iconografía monetaria del periodo del Triunfo de la Ortodoxia: a) anverso: Teodora sosteniendo un *globus* crucífero con la mano derecha y una cruz sobre el hombro izquierdo / reverso: Teodora con la cruz acompañada de su hijo menor de edad, Miguel; b) anverso: Cristo pantocrátor / reverso: Teodora y Miguel (Grierson 1968-73: vol III, pl. XXVIII, 1b.1 y 2.2).

permite identificarlo como un soberano que no goza todavía de la plenitud de los poderes del Estado, ostentados entonces por su madre. Semejante afirmación puede apoyarse por ejemplo en las *Homilias* de San Gregorio. En los primeros folios aparecen el emperador augusto Basilio I y, a continuación, su esposa Eudocia y sus dos hijos, León y Alejandro⁷⁶. Estos dos, que no habían accedido aún al gobierno, llevan diademas sencillas con *prependulia* análogas a las del joven emperador del marfil (fig. 14). Mientras, la emperatriz sí porta *insignia* de augusta, idénticas a las que, por citar el mismo manuscrito, individualizan a Santa

⁷⁶ Nunca gozaron del afecto de su padre, a diferencia de Constantino, favorito de Basilio e hijo de su primera mujer, que sí fue coemperador, aunque no llegó a gobernar en solitario debido a su prematura muerte (879). Solamente este imprevisto causó el ascenso al trono de León a la muerte de Basilio (886).

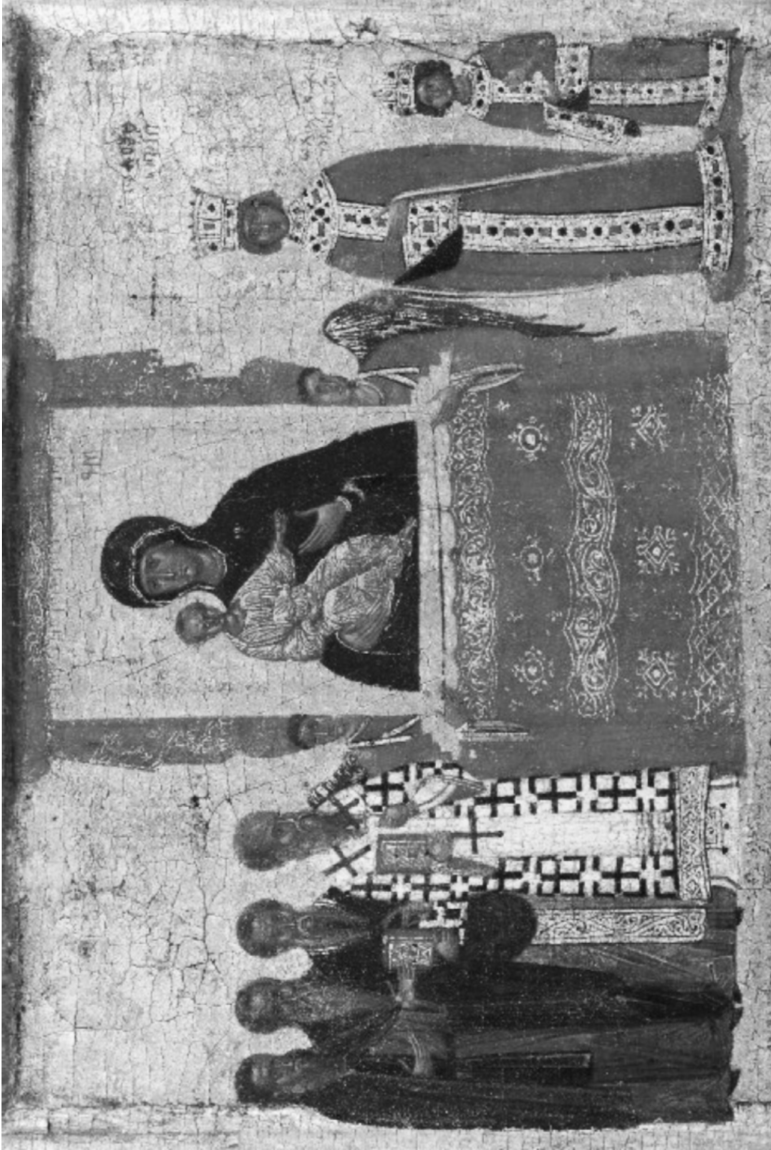


Fig. 17. Icono del Triunfo de la Ortodoxia, detalle, pintado en Constantinopla, s. XIV. British Museum. [http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61272&partId=1]

Elena en las *Homilias* de San Gregorio (fig. 15). Aunque sin duda su elemento más destacado es la cruz que porta sobre el hombro izquierdo. Lejos de ser una rareza, esta iconografía, inaugurada en el siglo VII por Leoncia, esposa de Focas⁷⁷, fue utilizada en repetidas ocasiones por las emperatrices bizantinas en sus emisiones monetarias, pero particularmente por dos de ellas: las dos restauradoras de las imágenes, Irene⁷⁸ y Teodora⁷⁹. En el caso de esta última, la emperatriz aparece sosteniendo la cruz ya en solitario o junto a su hijo, y en varias emisiones aparece acompañada por el Cristo, tan semejante al representado en el marfil, que se coloca en el anverso (fig. 16)⁸⁰. La presencia de la cruz es aquí una expresión de triunfo y una manifestación de la ortodoxia de ambas augustas, que al contrario que sus rivales iconoclastas, aceptaban la representación tanto de las imágenes (εἰκόνας), como del signo (τύπος) de la cruz, según los razonamientos de los defensores de los iconos (cf. el epigrama del patriarca Metodio, n. 44, y la fig. 11).

El célebre tipo iconográfico del Triunfo de la Ortodoxia, con sus representantes más célebres, los del British Museum y el Museo Benaki de Atenas, resume todas estas características: la emperatriz porta la cruz, como en la placa de Tréveris, acompañada de su joven hijo, participando en la procesión de un icono, aquí generalmente la *Hodegetria* (fig. 17). De la misma manera, en el marfil, que podría representar un estadio germinal del desarrollo de la tipología iconográfica del Triunfo de la Ortodoxia, ambos elementos aparecen combinados: la imagen, en este caso de Cristo, sobre la puerta, y la cruz, con la emperatriz. La naturaleza triunfalista del evento está realizada por la presencia de ambas representaciones.

2.4. Argumentos históricos: la absolución de Teófilo y el retorno de las reliquias

Teodora y la imagen de la *Chalke* están indisolublemente asociadas en tanto que fue la emperatriz, mediante la restauración de ese icono, la que puso punto

⁷⁷ Grierson 1968-73: vol. II, 1, pls. I-VII, Constantinopla: 24b.1, 24b.2, 35a; Tesalónica: 51.1, 51.3; Nicomedia: 53a.2, 53b.2; Cízico 69a.2, 69b.3, 78b.1; Antioquía: 86.1, 88.1, 91b, 92.1, 95.1, 98, 103.

⁷⁸ Grierson 1968-73: vol. III, pl. XIII-XV, Constantinopla (Constantino VI e Irene): 1.1, 1.4, 1.5, 1.7, 2a.2, 2b, 3a.3, 3a.9, 3b.1, 3b.2, 3c.1, 3c.2, 7.1, 7.5, 7.12, 7.13, 7.15; Constantinopla (sólo Irene): 1a.1, 1a.5, 1b, 1c, 2.1, 2.3, Siracusa, 3, 4.

⁷⁹ *Ibid.*, pl. XXVIII, Constantinopla: 1a.1, 1a.2, 1a.3, 1b.1, 1b.2, 1d.1, 1d.2, 1d.3, 1d.4.

⁸⁰ *Ibid.*, 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 4.

final a uno de los traumas más profundos de la cultura bizantina, la iconoclastia. Sin embargo, la relación entre Teodora y la imagen va más allá. Como se dijo antes, Teodora debía limpiar la imagen de su marido, Teófilo, para garantizar el trono a su hijo Miguel. Con el tiempo aparecieron historias que presentaban al emperador como un justo y magnánimo gobernante, pero aun así era necesaria la sanción divina⁸¹. La emperatriz imploró a la jerarquía eclesiástica que proclamara la absolución del difunto soberano. Sin embargo, los representantes del clero argumentaban que después de muerto, sólo Dios podría garantizar la salvación de Teófilo⁸². Según la *Vita* de Santa Teodora, éste se había retractado de la herejía iconómaca en su lecho de muerte, donde la salvación de su alma fue garantizada por la propia Virgen María⁸³. Esto no debió ser suficiente y se elaboró toda una tradición para justificar de manera incontestable la absolución del último emperador iconoclasta. Y en este relato construido para rehabilitar la memoria de Teófilo ocuparon un papel principal la puerta *Chalke* y su icono. Reproducimos el texto aquí por primera vez vertido al castellano:

«La emperatriz, con gran angustia y desánimo, se sumió en un sueño y le sobrevino un éxtasis. En el sueño, se veía de pie en el foro, junto a la columna del Gran Constantino. Vio a unos [hombres] pasando por la avenida con mucho alboroto y agitación: en sus manos, diversos objetos de suplicio, es decir, porras, instrumentos de tortura, látigos y útiles para el tormento. El emperador Teófilo iba bajando, de este modo, paso a paso, por el centro de la calle, desnudo, apaleado y con las manos atadas. La augusta Teodora vio que le llevaban así, deshonorosamente, y le golpeaban sin piedad, y al reconocerlo y darse cuenta de que lo conducían a juicio, lloraba y se lamentaba. Cuando lo hubieron llevado a la puerta *Chalke*, se vio a un hombre grande y amenazador sentado en un trono bajo el sagrado y terrible icono de nuestro señor Jesucristo. Conduciendo al emperador Teófilo ante él, le pusieron sobre la grada, donde permanecía encadenado. La valerosa y pía mujer se arrojó ante aquel hombre tomándolo de los pies y le suplicó con abundantes lágrimas. Y tras muchos ruegos, el temible hombre abrió su santísima boca [dirigiéndose] a ella solemnemente: “Oh mujer, grande es tu fe. Sabe que, en efecto, por tus lágrimas y tu fe, así como por las súplicas de mis sacerdotes, otorgo el perdón a tu esposo Teófilo”. Tan pronto como dijo estas palabras se detuvieron los presentes [los torturadores] y ordenó así: “Tras desatarle las manos y vestirle,

⁸¹ Como el *De Theophili imperatoris benefactis*, en Regel 1891: 40-43; una perspectiva de la cuestión en Markopoulos 1998: 37-49.

⁸² *Theoph. cont.* IV, 4-5.

⁸³ Vinson 1998: 371-372. Teófilo se arrepintió al ver a la Madre de Dios en un amuleto (ἐγκόλιον). Véase Vinson 1995: 89-99.

devolvédselo a su esposa”. Todo se desarrolló de este modo y se lo entregaron. [Teodora] observaba desde la grada, regocijándose y exultante. Inmediatamente, el sueño terminó»⁸⁴.

Como se dijo antes, la *Chalke* fue a largo de su historia un lugar para la administración de justicia. Inspirándose claramente en la tradición del juicio de Mauricio, esta vez la *Chalke* no es el escenario de la justicia del emperador, sino de la de Dios, que significativamente concede su absolución bajo el icono del Verbo “encarnado” y “figurado”. La sanción divina de este perdón y la consecuente conclusión definitiva de la iconoclastia solamente podían ocurrir en el mismo lugar donde, según ya estaba más que asumido, León III había dado comienzo a la herejía derribando el icono, hacía ya más de siglo y medio, fuera o no este acontecimiento una invención.

Sin embargo, no solamente la presencia del Cristo sobre la puerta es un argumento histórico de peso para identificar el marfil como una pieza más de la propaganda iconódula de la época de Teodora, sino que el propio tema de la obra, una *translatio* de reliquias, es por sí mismo bastante revelador. Lo hicieran o no realmente, tras su derrota los iconoclastas también fueron acusados de destruir las reliquias⁸⁵. La *Vita* de San Joancio, campeón de la iconodulia contemporáneo de Teodora, afirma que los iconoclastas «no aceptaban bajo ningún concepto la intercesión de los santos, ni veneraban sus sagradas reliquias»⁸⁶. Mientras, el culto a las reliquias fue favorecido desde el campo de los ortodoxos, primero por Irene, destacando el retorno de las reliquias de Santa Eufemia, profanadas por Constantino V⁸⁷, y por Teodora, después. Durante el reinado en minoría de Miguel III tuvieron lugar cuatro grandes traslaciones de reliquias a las que merece la pena acercarse brevemente.

El 26 de enero de 844 se produjo la primera *translatio*, que fue, además, la más mediática de todo el reinado de Teodora: la del cuerpo de Teodoro, abad de Estudio. De la atención que recibió el acontecimiento dan cuenta los abundantes testimonios al respecto: una extensa *narratio*, dos resúmenes

⁸⁴ Regel 1891: 33-35. Hemos tomado la versión más extensa, conservada en la BNE, O.86, in-8º, fols. 13-22. Una versión más breve existe en el British Museum, Ms. Add. 28270.

⁸⁵ Wortley 1982: 253-279.

⁸⁶ Vinson 1998: 291.

⁸⁷ Theoph. AM 6258; *Patria* III, 9; la llegada de las reliquias también es descrita por Constantino, obispo de Teos, cf. Halkin 1965: 84-106.



Fig. 18. *Translatio* de los restos de San Teodoro en el *Menologio* de Basilio II, fol. 175. Préstese atención a la basílica de Estudio en relación a la del marfil.
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Theodore_Studite_%28Menologion_of_Basil_II%29.jpg]

breves incluidos en sendas *Vidas* del santo y otro más, acompañado de miniatura, en el menologio de Basilio II (fig. 18)⁸⁸. El santo murió exiliado en las islas Príncipe en 826, y una de las primeras iniciativas del patriarca Metodio tras la restauración iconódula fue repatriar sus huesos al monasterio que había dirigido. La particularidad del episodio radica en que se hicieron llegar las reliquias del hermano de Teodoro, San José de Tesalónica, el mismo día. Ambos fueron enterrados en Estudio junto a su tío, San Platón. El cuerpo de Teodoro, íntegro, llegó a la capital por mar, pese a que en la miniatura del menologio se representa una arqueta de reducidas dimensiones que difícilmente puede contener un cadáver completo. Mientras, los restos de su hermano José, reducidos a unos pocos huesos y cenizas,

⁸⁸ Van de Vorst 1913: 27-62. Los dos resúmenes en *PG* 99, 230-232 y 325-328.

llegaron por tierra. La ceremonia de *adventus* se produjo con la expresa aprobación de Teodora. El patriarca Metodio con el clero, en este caso con especial presencia de los monjes estuditas, multitudes, cánticos y nubes de incienso acompañaron las reliquias hasta el monasterio. El texto no menciona la presencia de Teodora y Miguel, como aparece en el marfil, aunque el redactor de la *narratio*, de clara filiación monástica, pudo eludirla dando preferencia al papel de los jerarcas eclesiásticos. Sin embargo, la ausencia de monjes en la talla hace poco probable su identificación con esta *translatio*. Pese a todo, la ocasión es importante por su significado, pues Teodoro fue un defensor a ultranza de las imágenes.

Le sigue la *translatio* del cuerpo del patriarca Nicéforo I, que fue depuesto por el emperador León V al impugnar el sínodo iconoclasta de 815. Fue exiliado y considerado confesor a su muerte, en 828. Es el mismo Nicéforo que hemos visto representado en el salterio Jlú dov. Tras la restauración de la Ortodoxia el 13 de marzo de 847 el patriarca Metodio obtuvo el permiso de Teodora para llevar sus reliquias a la capital. El cuerpo de Nicéforo fue transportado por el navío imperial y fue recibido en Constantinopla por el joven emperador Miguel III, que entonces contaba siete años, y un séquito de nobles, que acompañaron las reliquias en una procesión solemne a la luz de las velas, hasta Santa Sofía. Desde allí, la procesión continuó, entre multitudes, hasta la iglesia de los Santos Apóstoles, donde Nicéforo recibió sepultura⁸⁹. El texto incide en la juventud de Miguel –*adolescens-tem, juvenis*– pese a la cual participa activamente en la ceremonia de recepción de la reliquia junto a toda la corte⁹⁰. Desde luego la iglesia del marfil de Tréveris no es Santa Sofía, ni tampoco la iglesia de los Santos Apóstoles, con sus voluminosas cúpulas. Sin embargo, el relato demuestra que el emperador impúber era una figura esencial en el repertorio propagandístico de los años siguientes al triunfo de la iconodulia, utilizada por su madre a modo de legitimación dinástica. Como en el caso de Teodoro, la Iglesia y la corona promovieron el regreso de los confesores iconódulos como muestra de adhesión a la ortodoxia.

La tercera *translatio* fue la del cráneo de San Juan Bautista, que tuvo lugar con motivo de su tercer hallazgo el 25 de mayo de 850 en Comana de Capadocia⁹¹. Se produjo después de que su ubicación secreta fuera revelada al patriarca Ignacio

⁸⁹ Fisher 1998: 38. Para la versión griega, inaccesible, cf. n. 44 de la misma página. Una traducción latina de la *translatio* en PG 100, 159-168.

⁹⁰ *Ibid.*, 163, 166.

⁹¹ Véase Wortley 2009: 145-149 y, en general, Carr 2007: 159-177.



Fig. 19. Cabecera del monasterio de San Juan de Estudio (s. v). Tenía en origen tres vanos en su ábside, como el templo del marfil y del menologio. El recrecimiento de los muros data de su época como mezquita. Foto del autor.

en un sueño. Teodora y Miguel ordenaron su solemne traslado a Constantinopla, donde recibieron la insigne reliquia. El cráneo se depositó en el monasterio de San Juan de Estudio⁹². Esta *translatio* es una candidata muy a tener en cuenta para identificar el tema del marfil de Tréveris. Participaron en ella el patriarca Ignacio (¿uno de los religiosos montados en el carro?), Teodora y Miguel. La iglesia del monasterio de Estudio era una basílica de tres naves construida en el siglo v, cuyas ruinas subsisten aún hoy, maltrechas, al suroeste de Estambul (fig. 19). Se ubicaba junto al tramo de la *Mese* que conducía a la Puerta Dorada. Aunque las dos son basílicas de tres naves bastante genéricas, si comparamos la representación del marfil y la del monasterio de Estudio en el menologio de Basilio II, encontramos que son prácticamente idénticas: el cuerpo principal de la iglesia cuenta con claristorio, el ábside tiene tres vanos y la nave lateral es también muy semejante.

⁹² Mateos 1962: I, 238. En algún momento hacia el año 900 el patriarca Eutimio estaba en posesión de la preciada reliquia, sin que sepamos cómo llegó a sus manos, cf. *Vita Euthymii* 31-32, aunque los monjes reclamaban su devolución. En 1025 ya la tenemos nuevamente ubicada en el monasterio, cf. Janin 1969: 449.

Además, en el marfil dos ventanas perforan el testero de la iglesia, como así lo hacen sendos vanos en la basílica auténtica (figs. 1, 18 y 19). La presencia de los operarios en el tejado podría aludir no solamente a la restauración de la iglesia, sino constituir una alusión simbólica a la rehabilitación de la comunidad monástica de Estudio, constatada por la llegada de las reliquias de su patrón, Juan Bautista, tras la persecución que padeció durante la iconoclastia a causa de su posicionamiento a favor de los iconos, recompensada de este modo por la emperatriz Teodora.

Finalmente, en algún momento indeterminado durante la regencia de Teodora tuvieron lugar la *inventio* y la *translatio* de las reliquias de San Gregorio el Iluminador, apóstol de Armenia (†330), según un texto compilado unas décadas después, reinando Basilio I⁹³. El relato del acontecimiento, traducido recientemente del armenio, explica que en tiempos de Teodora y Miguel tuvo lugar un prodigio protagonizado por el sirviente del prepósito Nicodemo. El joven, aquejado de algún mal, fue a dar al barrio de *Garin*, donde había tres iglesias, la de la Trinidad, la de San Esteban y la de la Cruz. En la iglesia de la Trinidad un sepulcro olvidado cubierto de plata, por virtud de los huesos que contenía, curó al sirviente que, tras una visión, identificó los restos con los de San Gregorio, Santa Hrip'sime, Santa Gayiane, San Sargis (Sergio) y San Bagos (Baco), todos ellos santos armenios. Con el permiso del emperador, Nicodemo abrió el sepulcro y halló cuatro cofres. Los restos, aunque no se dice explícitamente, debieron de ser llevados al Palacio o a Santa Sofía, pues fueron venerados por Teodora y Miguel. Después, el patriarca⁹⁴ reunió al clero de Santa Sofía y con el pueblo acompañó las reliquias «trasladadas de vuelta al lugar donde yacían con el mayor honor, con gran regocijo, con ardientes antorchas y lámparas encendidas y muchos dulces perfumes de variados inciensos»⁹⁵.

Este relato no tiene pérdida, y la cantidad de información y de política que subyacen en el mismo es desproporcionada respecto de la brevedad del texto, de apenas tres páginas. Vayamos por partes. En primer lugar se menciona el distrito de *Garin*. Esta denominación armenia está tomada del griego *Karianou*⁹⁶. Efectivamente, existía un barrio en Constantinopla denominado τὰ Καριανοῦ, al

⁹³ Greenwood 2006: 177-191.

⁹⁴ El texto afirma que en aquel tiempo ocupaba el cargo Focio, aunque sólo llegó al trono patriarcal en 858 tras suceder a Ignacio, protagonizando una de las grandes polémicas de la época. Sin embargo, esto ha hecho suponer que el futuro patriarca fuera responsable de la elaboración de esta narración, *ibid.*, 184-185.

⁹⁵ *Ibid.*, 176-191.

⁹⁶ Y no de *Daphne* como sugieren otras lecturas: *ibid.*, 183-184,

noroeste de la ciudad, bordeando el Cuerno de Oro, que era célebre por un pórtico construido allí por el emperador Mauricio con mármol de Caria, que habría dado nombre al lugar⁹⁷. Pero es que, además, en τὰ Καριανοῦ existían un palacio y un monasterio especialmente asociados a la emperatriz Teodora: el palacio, porque había sido construido por Teófilo⁹⁸; el monasterio, pues según la *Vita* de la emperatriz allí fueron recluidas tres de sus hijas –Tecla, Anastasia y Ana– cuando Miguel se hizo con el poder en 856⁹⁹. Este monasterio no puede identificarse con seguridad, pues sólo aparece mencionado en relación a este suceso. Si, por otra parte, buscamos por iglesias dedicadas a la Trinidad, el resultado es muy interesante. No lejos del lugar donde, aproximadamente, estuvo la región de τὰ Καριανοῦ existía un monasterio popularmente conocido como Σταυρακίου, porque allí murió de sus heridas Estauracio, hijo del desafortunado Nicéforo I, tras la batalla contra los búlgaros (811) que también le costó la vida a su padre. Además, este nombre es muy semejante a la palabra griega para cruz (Σταυρός). Pues bien, el monasterio en realidad estaba dedicado a la Santa Trinidad (ἡ Ἁγία Τριάς)¹⁰⁰ y se encontraba en un barrio llamado Σταυρίον (= Σταυρός, de nuevo, cruz)¹⁰¹, a su vez contenido en la más amplia región de Ζεῦγμα, paralela al Cuerno de Oro. En la zona de Ζεῦγμα cercana a Σταυρίον existía un importante monasterio, cuyos orígenes se remontan al siglo V, dedicado a San Esteban¹⁰². Si aceptamos la identificación propuesta del hasta ahora desconocido monasterio de τὰ Καριανοῦ con el de Σταυρακίου, ya tenemos ubicada la acción, con la Trinidad, San Esteban y la Cruz. Cierta confusión la explicaría que el traductor armenio no conocía Constantinopla tan bien como el griego que, en origen, redactó el texto¹⁰³.

Eso en lo que se refiere a interpretación topográfica. En términos políticos el relato contiene una importante carga propagandística. Greenwood, que edita, traduce y analiza el texto, relaciona el hallazgo de las reliquias de los santos armenios con un contexto de acercamiento buscado por Constantinopla, a instancias del patriarca Focio, con sus vecinos. Tampoco es casual que las reliquias de una nación no calcedoniana apareciesen en Constantinopla, capital

⁹⁷ Janin 1964: 91, 341-342; Janin 1969: 287-288.

⁹⁸ Janin 1964: 131.

⁹⁹ Vinson 1998: 377.

¹⁰⁰ Janin 1969: 486-487.

¹⁰¹ Janin 1964: 395 hace proceder la etimología del lugar de un cruce de calles.

¹⁰² Janin 1969: 490-493.

¹⁰³ Greenwood 2006: 185-188.

de la ortodoxia, cuando se pretendía no sólo una aproximación política, sino religiosa¹⁰⁴. Además, a la estratégica posición geográfica de Armenia se le sumaban los intereses dinásticos de Basilio I, convertido por los cronistas a sueldo del emperador en todo un descendiente de los arsácidas¹⁰⁵. En otras palabras, tener algo que ver con Armenia era una cuestión de prestigio, pero no sólo en época de Basilio, cuando debió redactarse este texto, sino ya desde principios del siglo IX. El emperador León V era armenio y la propia emperatriz Teodora tenía importantes conexiones con Armenia. Aunque su *Vita* sitúa sus orígenes en Paflagonia, la familia de Teodora procedía realmente de Armenia: su tío paterno Manuel tenía el sobrenombre de “el Armenio”¹⁰⁶, y son también conocidas las raíces armenias del propio hermano de la emperatriz, Bardas¹⁰⁷. Al producirse la *inventio* de las reliquias más importantes de Armenia en un palacio-monasterio asociado a Teodora, la emperatriz reivindicaba su noble estirpe, relacionada por algunos con la importante familia *Mamikonean*, que contribuiría a afianzar a su dinastía en el trono durante la complicada coyuntura de la regencia¹⁰⁸. Por todas estas razones es posible considerar esta *translatio* como una candidata bastante sólida para identificar el marfil, pues ningún elemento de la narración contradice la escena.

Los primeros relatos, el del patriarca Nicéforo y los de Teodoro de Estudio no son, definitivamente, el evento representado en el marfil, pero sirven para contextualizarlo. Sin embargo, las translaciones del cráneo del Bautista y de los restos de San Gregorio el Iluminador deben tenerse muy en cuenta. Los textos concuerdan con la representación de la placa y el trasfondo de ambos acontecimientos está íntimamente relacionado con la monarquía: en el caso del Bautista, por el prestigio de la reliquia, y en el de San Gregorio, por las conexiones armenias de la familia de Teodora. La *translatio* del cráneo de San Juan Bautista resulta particularmente atractiva.

Con todo, no es mi intención aquí proponer una identificación exacta para el marfil de Tréveris. Parafraseando a Godofredo de Villehardouin, «en cuanto a las reliquias, están más allá de su posible descripción, pues en aquel tiempo, en

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Vita Basilii* 1-3.

¹⁰⁶ Por ejemplo, en *Theoph. cont.* IV, 1.

¹⁰⁷ Sobre la influencia de los armenios en el siglo IX, cf. Charanis 1961: 206ss («They dominated the imperial throne»).

¹⁰⁸ *ODB*, s.v. Mamikonean, págs. 1278-1279.

Constantinopla, había tantas como en el resto del mundo»¹⁰⁹. Es prácticamente imposible determinar qué acontecimiento concreto se representa en la placa, pues muchos de sus elementos –el carro, el cofre, las velas, el incienso...– no son distintivos, sino comunes al ritual funerario, como hemos visto en los cuatro relatos analizados. Sin embargo, creo que se han aportado argumentos suficientes para ubicar cronológicamente el marfil a mediados del siglo IX. La importancia del icono de la *Chalke* –restituido definitivamente–, su protagonismo en el repertorio de la propaganda desplegada por la emperatriz Teodora y la existencia de importantes traslaciones de reliquias durante su reinado avalan esta interpretación. La coincidencia de tres elementos en el marfil –la imagen de Cristo en la *Chalke*, las reliquias y los soberanos, una augusta y un emperador joven– hacen perfectamente plausible que se trate de una pieza más, esta vez material, como en el caso de las monedas, en el importante discurso de reelaboración ideológica que siguió al Triunfo de la Ortodoxia y la restauración del culto a las imágenes, con el objetivo de afirmar en el trono a Teodora y a Miguel III, esposa e hijo del último de los emperadores iconoclastas.

¹⁰⁹ Shaw 1963: 76.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, J. C. (1978), «Diptych of the consul Clementius / Diptych of the consul Justinus », en: K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, New York, págs. 48-54.
- AUZÉPY, M.-F. (1990), «La destruction de l'icône du Christ par Léon III: propagande ou réalité?», *Byzantion* 60, 445-492.
- (1997), *La Vie d'Étienne le Jeune par Étienne le Diacre*, Aldershot.
- BARDILL, J. (2004), *Brickstamps of Constantinople*, vol. I, Oxford.
- BECKWITH, J. (1970), *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth.
- BELTING, H.-NAUMANN, R. (1966), *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin.
- BRUBAKER, L. (1999a), «The Chalke Gate, the Construction of the Past, and the Trier Ivory», *BMGs* 23, 258-285.
- (1999b), *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homelies of Gregorius of Nazianzus*, Cambridge.
- BRUBAKER, L.-HALDON, J. (2011), *Byzantium in the Iconoclast Era, C. 680-850: a History*, Cambridge.
- CARR, A. W. (2007), «The Face Relics of John the Baptist in Byzantium and the West», *Gesta* 46, 159-177.
- CHARANIS, P. (1961), «The Armenians in the Byzantine Empire», *Byzantino-slavica* 22, 196-241.
- Chron. Pasch.* = M. y M. WHITBY, *Chronicon Paschale 284-628*, Liverpool 1989.
- Cod. Theod.* = P. KRUEGER-T. MOMMSEN, *Codex Theodosianus, Theodosiani libri XVI, cum constitutionibus Sirmondianis*, vol. I, Hildesheim 2011.
- CONYBEARE, F. C. (1919), «Antiochus Strategos' Account of the Sack of Jerusalem in A.D. 614», *English Historical Review* 25, 502-517.
- Coripp., *Panegírico* = Flavio Cresconio Coripo, *Juánide, Panegírico de Justino II*, trad. de A. Ramírez Tirado, Madrid 1997.
- CORRIGAN, K. (1992), *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge.
- COTSONIS, J. (2013), «To Invoke or Not to Invoke. The Image of Christ on Byzantine Lead Seals. That is the Question», *Revue Numismatique* 170, 549-582.

- CRAMER, J. A. (1839), *Anecdota graeca e codd. manuscriptis bibliothecae regiae Parisiensis*, vol. II, Oxford.
- CSHB = *Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, eds. I. Bekker et alii, 50 vols., Bonn 1828-1897.
- CUTLER, A. (1994), *The hand of the master: craftsmanship, ivory, and society in Byzantium (9th-11th centuries)*, Princeton.
- (1998), *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*, Aldershot.
- FISHER, E. A. (1998), «Life of Nikephoros I the Patriarch of Constantinople», en: A. Talbot (ed.), *Byzantine Defenders of Images: Eight Saints' Lives in English Translation*, Washington.
- GOLDSCHMIDT, A.-WEITZMANN, K. (1934), *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, 2 vols., Berlin.
- GRABAR, A. (1985), *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid.
- (1998), *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, Madrid.
- GREENWOOD, T. W. (2006), «The Discovery of the Relics of St. Grigor and the Development of Armenian Tradition in Ninth-century Byzantium», en: E. Jeffreys (ed.), *Byzantine Style, Religion and Civilization*, Cambridge, págs. 177-191.
- GRIERSON, P. (1968-73), *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. II-III, Washington.
- GRUMEL, V. (1954), «À propos de la plaque d'ivoire du trésor de Trèves», *RÉB* 12, 187-190.
- HALDON, J. (1999), «Evidence from Rome for the Image of Christ on the Chalke Gate in Constantinople», *BMGS* 23, 286-296.
- HALKIN, F. (1965), «Euphémie de Chalcédoine: legendes byzantines», *Subsidia Hagiographica* 41, 84-106.
- HOLUM, K.-VIKAN, G. (1979), «The Trier Ivory, Adventus Ceremonial, and the Relics of St. Stephen», *DOP* 33, 113-133.
- Io. Ant. = Ioannes Antiochenus, *Excerpta Historica Iussu Imperatoris Constantini Porphyrogeniti confecta III: Excerpta de Insidiis*, ed. C. de Boor, Berlin 1905.
- JANIN, R. (1964), *Constantinople Byzantine, Développement Urbain et Répertoire Topographique*, Paris.
- (1969), *La Géographie Ecclésiastique de l'Empire Byzantin. Première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. Tome 3, Les églises et les monastères*, Paris.

- KITZINGER, E. (1980), *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*, Cambridge.
- KRAUTHEIMER, R. (1981), *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid.
- ΛΑΜΠΡΟΣ, Σ. (1911), «Ὁ Μαρκεσιανὸς κῶδιξ 524», *NE* 8, 3-59.
- Leo Diak. = A. TALBOT-D. F. SULLIVAN, *The History of Leo the Deacon: Byzantine military expansion in the tenth century*, Washington 2005.
- MAJESKA, G. P. (1971), «The Image of Chalke Savior in Saint Sophia», *Byzantinoslavica* 32, 284-295.
- (1984), *Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington.
- Malal. = E. JEFFREYS-M. JEFFREYS *et alii*, *The Chronicle of John Malalas*, Melbourne: Australian Association for Byzantine Studies, 1986 [Byzantina Australiensia 4].
- MANGO, C. (1959), *The Brazen House: a Study on the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, København.
- MARKOPOULOS, A. (1998), «The Rehabilitation of the Emperor Theophilos», en: L. Brubaker (ed.), *Byzantium in the Ninth Century: Dead or Alive? Papers from the Thirtieth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Aldershot, págs. 37-49.
- MATEOS, J. (1962), *Le Typicon de la Grande Église I. Le cycle des douze mois*, Roma: Pontificio Istituto Orientale [Orientalia Christiana Analecta 165].
- MERCATI, S. G. (1970), *Collectanea byzantina*, vol. II, Roma.
- MÜLLER-WIENER, W. (1977), *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen.
- MUNDELL MANGO, M. (2001), «The Porticoed Street at Constantinople», en: L. Necipoglu, *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden, págs. 29-52.
- NIEWÖHNER, P. (2014), «Historisch-topographische Überlegungen zum Trierer Prozessionseifenbein, dem Christusbild an der Chalke, Kaiserin Irenes Triumph im Bilderstreit und der Euphemiakirche am Hippodrom», *Millenium* 11, 261-288.
- Nik. Chon. = H. J. MAGOULIAS, *O City of Byzantium. Annals of Niketas Choniates*, Detroit 1984.
- Patria* = A. BERGER, *Accounts of Medieval Constantinople, The Patria*, Washington 2013.
- PELIKANIDES, S. (1952), «Date et interprétation de la plaque en ivoire de Trèves», *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves* 12, 361-371.
- PENTCHEVA, B. (2006a), «The Performative Icon», *The Art Bulletin* 88, 631-655.

- (2006b), «Painting or Relief: The Ideal Icon in Iconophile Writing in Byzantium», *Zograf* 31, 7-14.
- PREGER, T. (1907), *Scriptores Originum Constantinopolitanarum*, vol. II., Leipzig.
- Psell., *Chronographia* = Michael Psellus, *Chronographia*, ed. K. Sathas, Paris 1874 [*Bibliotheca graeca medii aevi* IV].
- REGEL, V. (1891), *Analecta Byzantino-Russica*, San Petersburgo.
- Salterio JIúdov = *Salterio griego JIúdov*, edición facsímil, Madrid-Moscú 2007.
- SCHROEDER, R. B. (2010), «Transformative Narratives and Shifting Identities in the Narthex of the Boiana Church», *DOP* 64, 103-128.
- Sebeos = *Histoire d'Héraclius par l'Evêque Sebêos*, ed. y trad. de F. Macler, Paris 1904.
- ЩЕПКИНА, М. (1977), *Миниатюры Хлудовской Псалтыри*, Москва.
- SHAW, M. (1963), *Chronicles of the Crusades*, London.
- SPAIN, S. (1977), «The Translation of the Relics Ivory, Trier», *DOP* 31, 279-304.
- STRYZGOWSKI, J. (1901), *Orient oder Rom: Beitrag zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig.
- Theoph. = C. MANGO-R. SCOTT, *The Chronicle of Theophanes Confessor: Byzantine and Near Eastern History AD 284-813*, Oxford 1997 [citado por año: A(nno) M(undi)].
- Theoph. cont.* = M. FEATHERSTONE-J. SIGNES CODOÑER, *Chronographiae quae Theophanis continuati nomine fertur libri I-V*, Berlin: De Gruyter, 2015 [CFHB 53].
- THOMSON, R.-HOWARD-JOHNSTON, J.-GREENWOOD, T. W. (2000), *The Armenian History Attributed to Sebeos*, Liverpool.
- VAN DE VORST, C. (1913), «La translation de S. Théodore Studite et de S. Joseph de Thessalonique», *AnBoll* 32, 27-62.
- VARONA CODESO, P. (2009), *Miguel III (842-867). Construcción histórica y literaria de un reinado*, Madrid: CSIC [Nueva Roma 33].
- VINSON, M. P. (1995), «The Terms “ἐγκόλπιον” and “τενάντιον” and the Conversion of Theophilus in the Life of Theodora», *GRBS* 36, 89-99.
- (1998), «Life of St. Theodora the Empress», en: A. Talbot (ed.), *Byzantine Defenders of Images: Eight Saints' Lives in English Translation*, Washington.
- Vita Basilii* = I. ŠEVČENKO (2011), *Chronographiae quae Theophanis continuati nomine fertur liber quo Vita Basilii imperatoris amplectitur*, Berlin: De Gruyter [CFHB 42].

- Vita Euthymii* = P. KARLIN-HAYTER, *Vita Euthymii patriarchae CP: Text, translation, introduction and commentary*, Bruxelles: Editions de Byzantion, 1970 [Bibliothèque de Byzantion 3].
- VV.AA. (1978), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, ed. K. Weitzmann, N. York.
- VV.AA. (1992), *Byzance. L'art byzantine dans les collections publiques françaises*, ed. M.-C. Bianchini, Paris.
- VV.AA. (1994), *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from the British Collections*, ed. D. Buckton, London.
- VV.AA. (1997), *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, eds. H. Evans.-D. William, N. York.
- VV.AA. (2007), *Salterio griego Jhúdog, libro de estudios*, Moscú-Madrid.
- WEITZMANN, K. (1971), «Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance», en: M. Vladimir (ed.), *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur II*, Mainz.
- WESTBROOK, N.-DARK, K.-VAN MEEUWEN, R. (2010), «Constructing Melchior Lorichs's Panorama of Constantinople», *Journal of the Society of Architectural Historians* 69, 63-87.
- WILSON, L. J. (1984), «Trier Procession Ivory: a New Interpretation», *Byzantion* 54, 602-614.
- WORTLEY, J. (1980), «The Trier Ivory Reconsidered», *GRBS* 21, 381-394.
- (1982), «Iconoclasm and Leipsanoclasm: Leo III, Constantine V and the Relics», *BF* 8, 253-279.
- (2009), «Relics of the “Friends of Jesus” at Constantinople», en: *Studies in the Cult of Relics in Byzantium up to 1204*, Farnham, págs. 143-157.

Discusiones y reseñas

- C. G. CONTICELLO, *La Théologie byzantine et sa tradition I/1 (VIe-VIIe s.)* (por M. LÓPEZ SALVÁ), 325.— Maria Rosaria ACQUAFREDDA, *Un documento inesplorato: il pinax della Biblioteca di Fozio* (por Á. IBÁÑEZ CHACÓN), 329.— *Theodori Metochitae Carmina*, ed. Ioannis D. POLEMIS; *Theodore Metochites. Poems*, introduction, translation and notes by Ioannis D. POLEMIS (por P. BÁDENAS DE LA PEÑA), 331.— *Itineraria Orientis: Miguel CORTÉS ARRESE, Constantinopla. Viajes fantásticos a la capital del mundo; Voces de El Cairo* (por P. BÁDENAS DE LA PEÑA), 337.— B. HUGHES, *Estambul. La ciudad de los tres nombres* (por M. CORTÉS ARRESE), 345.— *Urbs Beata Ierusalem. Los viajes a Tierra Santa en los siglos XVI y XVII* (por M. CORTÉS ARRESE), 348.— *Gelasius of Caesarea. Ecclesiastical History. The Extant Fragments*, with an Appendix containing the Fragments from Dogmatic Writings (por José M. FLORISTÁN), 351.— *The letters of Theodoros Hyrtakenos*. Greek text, translation and commentary by A. KARPOZILOS and G. FATOUROS (por José M. FLORISTÁN), 355.— G. VESPIGNANI, *La memoria negata. L'Europa e Bisanzio* (por José M. FLORISTÁN), 357.— Álvaro GARCÍA MARÍN, *Historias del vampiro griego* (por J. ÁNGEL Y ESPINÓS), 360.— Eusebi AYENSA PRAT, *Στις εσχατιές της θάλασσας: Ισπανοελληνικές λαογραφικές συγκριτικές μελέτες* (por M. G. VARVUNIS), 368.— F. J. ORTOLÁ SALAS-E. AYENSA PRAT-E. LATORRE BROTO-A. GARCÍA MARÍN-A. DEL CAMPO ECHEVARRÍA (eds.), *Pedro Bádenas de la Peña. Έτσι σοφός πού έγινες (Sabio como te has vuelto). Selección de artículos* (por José SIMÓN PALMER), 372.— Κωνσταντίνος ΚΥΡΙΑΚΟΣ, *Επιθυμίες και Πολιτική. Η Queer Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (1924-2016)* (por A. VALVERDE GARCÍA), 374.— Costas MAVRUDÍS, *La inmortalidad de los perros*, pról. de V. Fernández González, trad. de Á. Pérez González (por J. R. DEL CANTO NIETO), 376.— Ana CAPSIR, *Mil viajes a Ítaca. Una visión personal sobre Grecia* (por J. R. DEL CANTO NIETO), 379.— Pedro BÁDENAS DE LA PEÑA, *Cavafis. Selección de prosas* (por Fco. Javier ORTOLÁ SALAS), 382.— Dimitris TZIOVAS (ed.), *Greece in Crisis. The Cultural Politics of Austerity* (por H. GONZÁLEZ-VAQUERIZO), 385.—