Poesía

POEMAS BIZANTINOS DE CAVAFIS

PEDRO BÁDENAS DE LA PEÑA
C.S.I.C.

El propio Cavafis, que en una nota autobiográfica afirma: «*soy de origen constantinopolitano, pero nací en Alejandría*», parece, por muchos aspectos de su personalidad vital y literaria, predestinado a ser una figura arrancada de una crónica bizantina. Cavafis, a lo largo de su producción poética, recurre obligadamente a Bizancio. No podía ser de otra manera. Cavafis fue ajeno a los problemas y acontecimientos de la Grecia de su tiempo, lo que identificaba con su personalidad era el helenismo tardío y su prolongación histórica, Bizancio. Instalado así en todo ese mundo, y a través de un buen conocimiento de los cronistas e historiadores antiguos y bizantinos, este poeta alejandrino encontró un caudal inagotable de expresión.

Los poemas relacionados directa o indirectamente con Bizancio son once, de los que dos, *Teófilo Paleólogo* y *Fue tomada*, corresponden a los poemas inéditos (48 y 71 respectivamente) y todos ellos abarcan cronológicamente un período importante de su vida, desde principios de siglo (1903 parece ser la fecha del primero de ellos, *Teófilo Paleólogo*) hasta 1927, momento en que compuso *Ana Delassena*. En todos ellos nos deja constancia de las notas más significativas del fondo temático de su poesía. En primer lugar, el elemento atormentado e introvertido de su propia persona, incapaz de reaccionar con fuerza suficiente contra su aislamiento y que se recubre con una coraza de frívolo cinismo, esto se verá especialmente en el poema *Emilio Monaes* (56). Este sentimiento, el mismo que anima a sus poemas de la letra «T» —por el título de una de sus piezas más logradas, *Murallas* (80), en griego *Tíji*—, está presente rezumando ironía en el n.° 96, *Noble versificador bizantino en el destierro* y en parte de *Teófilo Paleólogo*. Uno de los valores que considero más interesantes de la poesía de Cavafis es la capacidad que tiene de expresar la complejidad de los sentimientos humanos. Esto, que lleva casi fatalmente a una interiorización psicológica, no es muy frecuente en poesía, siendo la novela el género que mejor se presta a ello. Cavafis, sin embargo, sabe expresarlo poéticamente con un dominio perfecto de la técnica descriptiva. Esta maestría en la observación del mundo exterior, descubriendo sus puntos débiles y hasta vergonzantes, contrasta abiertamente con su postura resignada, fatalista casi, con que acepta íntimamente los efectos de su personalidad ambigua y atormentada.

Junto a esta rara habilidad, que Cavafis nunca profundiza hasta agotarla, vemos el escepticismo que profesa sobre la aventura humana, con lo que una de las

pocas cosas válidas que le quedan son las apariencias; un caso descarnado de esto es el poema 117, *De cristal de colores*, donde la contraposición entre apariencia y realidad raya en el esperpento.

Respecto al tema del erotismo, que una determinada crítica ha pretendido considerarlo inspirador primordial de su producción y que, particularmente, creo exagerado, sólo aparece en un poema de la serie bizantina, *Imeno* (88) y además integrado, como suele ser habitual, en un marco histórico muy determinado. La homosexualidad como causa y fin de poemas exclusivamente eróticos aparece realmente poco en Cavafis.

Con independencia de su fecha de composición y del criterio de ordenación, en el conjunto de su obra, aspecto complicado por la excentricidad del sistema de publicación del propio autor, voy a exponer mi traducción de estos once poemas atendiendo al momento histórico en que se encuadran y a las fuentes utilizadas por Cavafis.

Empecemos por el titulado *Emiliano Monaes, alejandrino, 628-655 d.C.*: es un poema de 1918 (n.º 56):

Con mi verbo, mi planta y buenos modales
una exquisita panoplia he de procurarme
y plantar cara así a la mala gente
sin tener miedo ni flaqueza.

Querrán perjudicarme. Mas nadie,
de cuantos se me acerquen, sabrá
dónde se hallan mis heridas, mi punto débil,
bajo las mentiras con que me cubriré.—

Palabras jactanciosas de Emiliano Monaes.
¿Forjó acaso alguna vez esta armadura?
No la llevó mucho desde luego.
Murió con veintisiete años en Sicilia.

Es un poema que tiene mucho interés, dada la significación de Alejandría dentro de la obra cavafiana. Este poema contiene la última referencia, desde el punto de vista cronológico, a la Alejandría griega. En esos años del s. VII, época del reinado de Constante II, Egipto, fortaleza de la ortodoxia del momento, andaba sumido en turbulentas y grotescas disputas teológicas; a la sazón le tocaba el turno al dogma de la *ékthesis* (armonía entre las dos voluntades de Cristo). Alejandría era junto con Constantinopla el segundo pilar del imperio. La existencia del imperio universal estaba ligada al dominio simultáneo de oriente y occidente, lo que equivale a decir que dependía de la posesión de Egipto. Así lo habían entendido antes Alejandro y Augusto. En el 614 Alejandría cae en manos de los árabes, poco después seguirían Siria, Palestina y Mesopotamia. El poema nos muestra un protagonista arquetípico de la debilidad de un momento. El Egipto cristiano estaba tan desgarrado por el sectarismo religioso que los coptos acogieron a los árabes como liberadores. Llamo la atención sobre la ironía, deliberadamente ambigua, de pretender acorazarse con ficciones sin sentido ante la propia debilidad; aplíquese esto por igual al terreno personal o al histórico. En este

último sentido, tras la pérdida de Alejandría, el imperio se vio obligado a encerrarse en los límites geográficos de Constantinopla. El mar y el *pyr hygrón* dieron, de todas, a Bizancio algunos siglos de respiro.

Me refería hace un momento al único poema bizantino donde el tema del erotismo hacía su aparición en función de un trasfondo histórico, se trata del n.º 88, *Imeno*.

«...Debe amarse aún más
el placer que con morbidez y corrupción se gana;
descubriendo rara vez el cuerpo que siente como aquél desea
el placer que, con morbidez y corrupción, procura
una intensidad erótica que ignora la salud...»
Fragmento de una carta
del joven Imeno (de origen patricio), célebre
en Siracusa por su libertinaje,
en la época disoluta de Miguel Tercero.

Este fingido fragmento epistolar está, por su contenido, encuadrado cronológicamente en el momento más adecuado para una degradación como la que presenta este muchacho. Las crónicas bizantinas de esa época, reinado de Miguel III el Borracho (842-867), nos hablan del grado de depravación del imperio. Miguel, último representante de la dinastía amorita subió al trono cuando tenía tres años, su madre Teodora, el *logothetes* Teoctisto y un consejo de familia se hicieron cargo de la regencia. Bardas, su tío parece ser (según cuentan Jorge el Monje y Pseudo-Simeón) que lo tenía enviciado, hasta el punto que su madre tuvo que casarlo para procurar así separarlo del ambiente corrupto en que vivía. Aunque, eso sí, lo casaron con Eudocia después de un concurso de belleza. Su reinado efectivo comenzó tras un golpe de palacio (856) contra su madre y capitaneado por Bardas. Miguel, desmadrado en sentido literal por el encierro de la autora de sus días, se dedicó a la vida golfa y a hacer de estrella del partido azul en el hipódromo. Pero pronto estalló la enemistad entre Miguel y su tío. Basilio, un favorito al que el emperador había casado con Eudocia, su antigua mujer, se cuidó de liquidar a Bardas y Miguel. Fueron años turbulentos y políticamente desgraciados. El movimiento iconoclasta fracasó definitivamente restaurándose la ortodoxia, pero con Focio, colocado como patriarca de Constantinopla por Teoctisto, se abría el primer cisma con Roma. Los árabes, dueños de Mesina desde el 842, se quedaron con toda la isla —después de una peligrosa correría por el continente— a los once años del asesinato de Miguel, cuando Siracusa, ciudad de este Imeno del poema, fue saqueada.

Como las desgracias nunca vienen solas, el siguiente poema de Cavafis, *Noble versificador bizantino en el destierro* (n.º 96), compuesto en 1921, nos traslada a los finales de la monarquía macedónica, otro de los puntos críticos de la vida de Bizancio, pero importante desde el punto de vista cultural. Dice el poema:

Que frívolo me digan los frívolos.
En los asuntos graves siempre fui
muy responsable. E insistiré

en que nadie mejor que yo conoce
los Santos Padres o las Escrituras o los cánones de los Concilios.
A cada duda suya, a cada dificultad
en cuestiones de la Iglesia, Botaniates
a mí me consultaba, a mí el primero.
Pero desterrado aquí (igual se vea la pérfida
Irene Dukena) y embargado de terrible nostalgia,
nada hay de extraño en pasar el tiempo
componiendo sextetos y octavas —
entreteniéndome con la mitología
de Hermes, de Apolo y de Dioniso
o de los héroes de Tesalia y del Peloponeso
y componiendo yambos correctísimos,
tales como —permitidme que lo diga— los eruditos
de Constantinopla son incapaces de hacer.
Tal vez esta perfección sea la causa de los reproches.

La identificación del personaje es discutida. Marguerite Yourcenar piensa que se trata de algún consejero de Nicéforo Botaniates. Creo, sin embargo, más probable que Cavafis alude directamente a Miguel VII Ducas. Su corto reinado fue nefasto para Bizancio. Todo lo que tuvo de pésimo autócrata y estratego, lo tuvo, en cambio, de erudito e ilustrado. Fue un aventajado discípulo de Psellos y un apasionado de la retórica, la especulación filosófica y la poesía. Su torpeza para gestionar el poder fue tal que, como nos cuenta Zonaras, el precio del trigo se disparó tanto que el *pinákion* (un cuarto de *medimno*) llegó a costar una pieza de oro. Por eso se quedó con el remoquete de *Parapinákes*. La anarquía militar y el flamante Botaniates depusieron a Miguel que, convertido en monje, tuvo que exilarse. A Miguel VII Ducas, probable protagonista de este poema, le quitaron pues el trono y la mujer, la hermosa María de Alania, que pasó a compartir lecho y púrpura con Botaniates.

El período de la dinastía de los Comnenos constituyó casi el único esfuerzo serio por fortalecer y reorganizar el imperio. Cavafis refleja esta época en tres poemas, *Ana Delassena*, *Ana Comnena* y *Manuel Comneno* (N.os 129, 95 y 27 respectivamente). El tratamiento es a partir de anécdotas que, a primera vista, pueden parecer menores pero que son bastante significativas. En el primero de ellos, *Ana Delassena*, leemos.

En el edicto áureo que publicó Alejo Comneno
para honrar públicamente a su madre,
la muy prudente señora Ana Dalassena —
excelente por sus obras y costumbres —
hay diversos elogios;
ofrezcamos aquí uno de ellos,
una hermosa y noble frase:
«Ni tuyo ni mío, jamás estas frías palabras se dijeron».

Alejo recoge el imperio en un estado calamitoso como ya hemos visto, con Asia Menor infestada de turcos y con un estado selyúcida incipiente en Nicea, con los normandos dueños del Sur de Italia y como piratas oficiales del Adriático y los Balcanes agitados por los levantamientos de los servios y el bogomilismo de los búlgaros. Entre 1081 y 1095, y en medio de dificultades increíbles, Alejo detuvo como pudo la desmembración del imperio y la inestabilidad interior. Su madre, personaje central de este poema, jugó un papel muy importante. En primer lugar, por su cuna —procedía de una de las más aristocráticas familias bizantinas—, puso a su hijo Alejo —en definitiva un usurpador— al abrigo de esas acechanzas de familia que en Bizancio solían costar la vida a más de uno. Ana Delassena se preocupó por dar a su hijo una formación enciclopédica en erudición, teología y elocuencia. Pero, sobre todo, cultivó la sagacidad política de Alejo. Este poema, cuyo último verso es una cita textual de la *Alexíada* (3.6) da pie a esta glosa familiar, íntima y delicada, lo cual es muy raro en Cavafis, algo parecido lo encontramos sólo en alguno de sus poemas proscritos, pero que aquí no es, ni mucho menos, casual, ya que sirve para, con el distanciamiento que supone, reflejar la importancia del papel histórico que jugó Ana Delassena en la obra de su hijo. La anécdota, tal cual, alude a los plenos poderes que Alejo, mediante la correspondiente *crisobulla*, confirió a su madre cuando tuvo él que acudir a la recuperación de Dirraquio, ciudad que había conquistado Roberto Guiscard y que era cabeza de línea de la vía Egnatia, el mejor y más directo camino a la mismísima Constantinopla.

En el poema titulado *Ana Comnena* (n.º 95) vuelve Cavafis a inspirarse en un breve pasaje de la *Alexíada* (crónica completísima que compuso la propia Ana, hija primogénita de Alejo I), dándonos la talla de la ambición de esta princesa que a punto estuvo de frustrar con la guerra civil que desencadenó el reinado de su hermano Juan, una de las figuras más nobles de Bizancio. Este es el texto del poema:

En el prólogo de la Alexiada *llora*
su viudez Ana Comnena.

Su alma es presa del vértigo. «Y
en ríos de lágrimas», nos dice, «tengo mis ojos
anegados... ¡Ay, cuántas desgracias!» en su vida,
«qué de revoluciones». La abrasa el dolor
«hasta la médula de los huesos y hasta romperle el alma».

No obstante, la verdad parece ser tan sólo que un único pesar
funesto conoció esta mujer ansiosa de poder;
sólo tuvo una profunda pena
(aunque no lo confesara) esta griega arrogante,
no poder, pese a toda su destreza,
adueñarse del Trono que, casi ya en sus manos,
el petulante Juan le arrebatara.

Zonaras (18.24) describe la situación esperpéntica que se planteó con Alejo moribundo, asaltado literalmente por la madre, Irene, y la hija, Ana. El emperador, al corriente de la intriga, pasó a escondidas su anillo a su hijo Juan que, a toda prisa, se fue a Santa Sofía para tomar posesión del trono. Juan tuvo que hacerse fuerte en el palacio imperial sin poder acudir siquiera al entierro de su padre. Ana preparó un complot para asesinar a su hermano. Cuando Juan sofocó la rebelión, se limitó a confiscar los bienes de los conjurados y a encerrar a su madre y hermana en un convento.

La labor restauradora y llena de grandes designios de los primeros Comnenos se empieza a desmoronar con Manuel I. A su muerte deja el imperio rodeado de enemigos exteriores y saturado de convulsiones internas. Saladino era ya dueño de Egipto y Siria, Federico Barbarroja con su fuerza en auge. En el interior la política fiscal de Manuel, único recurso para sostener en vida latente el imperio, irritaba a la oligarquía bizantina, pues se unía al creciente odio de ésta hacia los occidentales, colocados sólidamente en el aparato del estado. A los veinte años, más o menos, de su muerte, Constantinopla caía en manos de los cruzados. El poema de Cavafis *Manuel Comneno* (n.º 27) es una adaptación de un pasaje de Nicetas Coniata (*Manuel Comneno* 7.7) que sirve como pretexto para dignificar irónicamente a través del tema de la apariencia algo que está irremisiblemente acabado. El poema refleja la reacción de Manuel ante el desastre de Miriocéfalos (1176) donde los turcos trituraron la flor y nata del ejército imperial.

El emperador, Señor Manuel Comneno,
un melancólico día de septiembre,
sintió cerca la muerte. Los astrólogos
a sueldo de palacio no cesaban de afirmar
que aún otros muchos años viviría.
Mas, mientras ellos hablaban, él
de viejas costumbres piadosas se acuerda
y dispone que de las celdas de los monjes
hábitos eclesiásticos le traigan,
y de ellos revestido, se goza en mostrar
el aspecto venerable de un sacerdote o un monje.
Dichosos cuantos tienen fe
y, como el emperador Señor Manuel, acaban
venerablemente revestidos de su fe.

Con salidas como esta se entiende que Bizancio se encaminara inexorablemente hacia la ruina.

El papel desempeñado por la Iglesia en el mundo bizantino no podía dejar de ser expresado por Cavafis. Si un emperador tenía que acudir a refugiarse en los hábitos cuando el poder se le venía abajo, la atmósfera mágica del templo y el boato de su liturgia es lógico que constituyan para la estética cavafiana el último reducto de las grandezas y miserias de lo que fue Bizancio. El poema *En la Iglesia* (n.º 28) es así lo único que para el autor queda como único vestigio vivo de lo que fue la helenidad. Pero, ojo, lleva la impronta inconfundible de Cavafis: sólo la apariencia externa de una Iglesia reducida a mera liturgia es lo que del pasado ha pervivido.

Amo la iglesia —sus serafines de seis alas en los lábaros,
la plata de sus cálices, sus candeleros,
los fanales, sus iconos, su ambón.

Cuando entro en la iglesia de los griegos,
con el aroma del incienso,
con la música y cánticos de su liturgia,
la presencia majestuosa de los sacerdotes
y el ritmo grave de cada movimiento suyo
—magníficos en el boato de sus ornamentos—
mi pensamiento sueña con los grandes valores de nuestra raza,
con nuestro glorioso Bizancio.

La época de Juan Cantacuzeno está representada en este ciclo de poemas por los titulados *Juan Cantacuzeno prevalece* (115) y *De cristal de colores* (117). Veamos el primero de ellos.

Mira los campos que aún gobierna,
con el trigo, las reses, los frutales.
Y más lejos, la casa de su padre,
rebosante de vestuario, de lujosos muebles y de plata.

Se lo van a arrebatar —¡Dios mío!— ahora se lo van a arrebatar.

Quizá se apiade de él Cantacuzeno
si va a postrarse a sus pies. Dicen que es clemente,
muy clemente. ¿Pero y los suyos? ¿pero y su ejército? —
¿O deberá postrarse, implorar ante la reina Irene?

¡Estúpido! comprometerse con la facción de Ana —
jamás Andrónico debiera haberla desposado.
¿Vimos algún progreso en su gestión, vimos algo de bueno?
Ni los francos la quieren ya.
Ridículos eran sus planes, absurda toda su preparación.
Mientras, desde Constantinopla a todos amenazaban,
Cantacuzeno los aniquiló, nuestro Señor Juan los aniquiló.

¡Y pensar que intentaba abrazar la causa de micer Juan!
¡Ojalá lo hubiera hecho! Más afortunado sería él ahora,
todo un gran señor y bien consolidado,
si el obispo no le hubiera, en el último instante, persuadido,
con el prestigio de sus hábitos sagrados,
con sus informes, errados de principio a fin,
con sus promesas y estupideces.

Al anónimo protagonista imaginario hay que situarlo hacia 1347, momento final de la revuelta contra Juan Cantacuzeno. Este había sido designado como regente por el propio Andrónico III Paleólogo antes de morir, pese a la hostilidad de la emperatriz viuda, Ana de Saboya, que, con el apoyo del patriarca Juan Calecas, defendía los derechos de su hijo, Juan V. El Cantacuzeno era la única persona capaz de reorganizar el ejército y la hacienda, pero el frente formado por Ana, el patriarca y Alejo Apocauco —una especie de demagogo con sus aspiraciones por usurpar el poder— quisieron forzar la destitución del Cantacuzeno que, enterado, se proclamó inmediatamente emperador, mas con la sabia precaución de hacer aclamar antes al heredero legítimo, Juan V. Estalló una guerra civil más, pero con móviles bastante más profundos que una simple lucha por el poder. Se trató de una auténtica guerra social entre la nobleza terrateniente, apoyada en Juan Cantacuzeno y una suerte de partido popular que, en oposición a la aristocracia latifundista, se había ido gestando entre las clases artesanales y comerciantes, así como en un sector agrario expoliado. El Cantacuzeno supo conducir hábilmente los acontecimientos, sirviéndose de todos los recursos que le permitieran salir airoso, incluso alianzas coyunturales con los turcos. El mismo hecho de ejercer colegiadamente la magistratura imperial, así como el consiguiente intercambio de bodas, sellaron una paz generosa y sin prisioneros políticos. Pero las heridas tan profundas no podían cicatrizar fácilmente y los resultados dejaron exangüe al imperio y reducido a su mínima expresión territorial: los servios se anexionaron Tesalia y el Epiro, logrando su imperio una extensión mayor que el bizantino y toda Asia Menor quedó en manos turcas. La bancarrota fue tal que en Constantinopla no quedó un céntimo. El mismo Juan Cantacuzeno y su esposa Irene no pudieron coronarse en Santa Sofía, maltrecha hacía tiempo por un terremoto y porque el dinero, que para su reparación había regalado el gran duque de Moscú, hubo que emplearlo en pagar los atrasos de los mercenarios turcos que habían ayudado al Cantacuzeno en la guerra social. La coronación, como nos cuenta Nicéforo Gregoras (*H.ª de Bizancio* 15.11), tuvo que hacerse con quincalla para guardar las apariencias. Este es precisamente el motivo del sarcástico poema *De cristal de colores.*

Mucho me conmueve un detalle
de la coronación, en las Blaquernas, de Juan Cantacuzeno
y de Irene, hija de Andrónico Asán.
Como no disponían de suficientes piedras preciosas
(era enorme la penuria de nuestro maltrecho estado)
las llevaron artificiales. Un montón de trozos de cristal
rojo, verde o azul. Nada
de humillante o indigno
tenían para mí esos trocitos
de cristal de colores. Resultábanme, al contrario,
una dolida protesta
contra la suerte inicua de los recién coronados.
Eran el símbolo de lo que habrían debido tener
en su coronación un Señor Juan Cantacuzeno,
una Irene, hija de Andrónico Asán.

Otro tanto pasó con la boda imperial de Juan V y con Elena, la hija del Cantacuzeno, cuyo banquete hubo que servirlo, según dice Gregoras, en una modesta vajilla de loza y estaño. «No se hallaba en Palacio más que aire y polvo» cuenta este mismo cronista.

A pesar de sus esfuerzos y economías, Juan Cantacuzeno no pudo escapar a la erosión inexorable que aproximaba al imperio a su final. La discordia social volvió a reproducirse y sus alianzas contra natura con el turco convirtieron a Constantinopla casi en un vasallo. El emperador Paleólogo denunció la colegiatura y el Cantacuzeno tuvo que colgar la púrpura y marcharse de monje al Atos con el nombre de Joasaph. Empezaba la agonía de Bizancio.

Los poemas que cierran esta ojeada al mundo bizantino son los titulados *Teófilo Paleólogo y Fue tomada* (*I.* 48, 71 respectivamente), correspondientes al conjunto de poemas inéditos. Cavafis toma sus distancias para tratar el tema de la pérdida de Constantinopla y evita conscientemente afrontar de manera directa el drama. Así, en el primero de ellos ni siquiera menciona por su nombre a Constantino XI Dragasés, sino que se centra en la noble y trágica figura de este pariente del emperador que murió partido en dos de un hachazo defendiendo a su ciudad y su señor.

Este es el último año. El último emperador
de los griegos es él. ¡Ay!
Con cuánta angustia hablan a su lado.
En su desesperación, en su dolor,
Teófilo Paleólogo
dice: «Prefiero morir a vivir».

¡Ay, Teófilo Paleólogo!
cuánto dolor por nuestra estirpe, cuánto desánimo
(cuánto abatimiento por injusticias y persecuciones)
encerraban sus cuatro trágicas palabras.

Cavafis se inspira en un pasaje de la crónica de Jorge Frantzés (M. 156.877 B) y que también nos lo transmite Leonardo de Quíos, arzobispo de Mitilene, en su carta al papa Nicolás V (Pertusi 2.163 s.). Los cuatro últimos versos de Cavafis condensan con amargura la frustración infinita por tan triste final de varios milenios de helenismo. No puede evitarse aquí, en la flemática y ambigua alusión a la decadencia irremediable y al acoso, un recuerdo de sus poemas de la letra «T».

En *Fue tomada* tenemos la única muestra de inspiración cavafiana en la poesía popular utilizándose textualmente pasajes de tres de las *dimotikâ tragúdia* más antiguas y difundidas sobre el tema de la caída de la Ciudad (194, 195 y 198 Passow).

Leía yo estos días canciones populares,
de las hazañas de los cleftes *y las guerras,*
simpáticas historias; nuestras, griegas.

Leía también las del llanto por la caída de la Ciudad:
«Tomaron la Ciudad, tomáronla; tomaron ya Salónica».
Y aquella Voz en que dos salmodian:
«a la siniestra el rey, a la diestra el patriarca»,
también se escuchó la que pedía que cesaran ya
«cesad, padres, vuestras lecturas, cerrad los Evangelios»
tomaron la Ciudad, tomáronla; tomaron ya Salónica.

Pero aún más que todo eso me conmovió el cantar
de Trebisonda, con su extraño lenguaje
y el penar de aquellos griegos lejanos
que quizá confiaran en que seríamos salvados.

Mas, ay, una avecilla fatal «de la Ciudad llega»
en sus «alitas trae escrito un billete,
ni en la viña va a posarse ni en el huerto,
en la raíz de un ciprés fue a posarse».
Los prelados no pueden (o no quieren) leerlo
«Es Juanillo, el hijo de la viuda» quien toma el billete,
lo lee y llora.
«Mientras va leyendo llora, cómo late su corazón.
¡Ay de nosotros, ay de nosotros, fue tomada nuestra Roma!»

No es nada casual que Cavafis cierre su visión poética sobre Bizancio con estos delicados versos en el dialecto arcaizante del cantar popular de Trebisonda. Este peculiar reino bizantino del Ponto, que todavía habría de tardar unos años en caer (en 1461), es aquí ya sólo como el grito de un mundo que se resiste a desaparecer pero que contempla con lucidez trágica aproximarse su fin.

VIRGILIO EN ELITIS

VICENTE CRISTÓBAL LÓPEZ
Universidad Complutense

Leyendo el *Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania* (1945) del reciente premio Nobel Odiseo Elitis, he observado en el poema XII una extensa resonancia de Virgilio, que quiero destacar. El poema se refiere a la apoteosis del subteniente cuya muerte y virtudes son tema de las anteriores piezas, y dice así:

Με βημα πρωινὸ στὴ χλόη πόυ μεγαλώνει
Ἀνεβαίνει μοναχὸς καὶ ὁλόλαμπρος...

Λουλούδια ἀγοροκόριτσα τοῦ κρυφογνέφουνε
Καὶ τοῦ μιλοῦν μὲ μιὰ ψιλὴ φωνὴ πού ἀχνίζει στὸν αἰθέρα
Γέρνουν καὶ κατ' αὐτον τὰ δέντρα ἐρωτεμένα
Μὲ τὶς φωλιὲς χωμένες στὴ μασχάλη τους
Μὲ τὰ κλαδιά τους βουτηγμένα μέσ' στὸ λάδι τοῦ ἥλιου
Θαῦμα — τί θαῦμα, χαμηλὰ στὴ γῆ
Ἄσπρες φυλὲς μ' ἕνα γαλάζιο ὑνὶ χαράζουνε τοὺς κάμπους
Στράφτουν βαθιὰ οἱ λοφοσειρὲς
Καὶ πιὸ βαθιὰ τ' ἀπρόσιτα ὄνειρα τῶν βουνῶν τῆς ἄνοιξης!

Ἀνεβαίνει μοναχὸς καὶ ὁλόλαμπρος
Τόσο πιωμένος ἀπὸ φῶς πού φαίνεται ἡ καρδιά του
Φαίνεται μέσ' στὸ σύννεφα ὁ Ὄλυμπος ὁ ἀληθινὸς
Καὶ στὸν ἀέρα ὁλόγυρα ὁ αἰνος τῶν συντρόφων...
Τώρα χτυπάει πιὸ γρήγορα τ' ὄνειρο ἀπὸ τὸ αἷμα
Στοὺς ὄχτους τοῦ μονοπατισοῦ συνάζουνται τὰ ζῶα
Γρυλίζουν καὶ κοιτάζουνε σὰ νὰ μιλοῦνε
Ὁ κόσμος ὅλος εἶναι ἀληθινὰ μεγάλος
Γίγας πού κανακεύει τὰ παιδιά του

Μακριὰ χτυποῦν καμπάνες ἀπὸ κρύσταλλο
Λύριο, αὔριο λένε: τὸ Πάσχα τ' οὐρανοῦ! [1]

Igual argumento, motivos y tono tenemos aquí que en la segunda parte (versos 56-64: canción de Menalcas) de la *Égloga* V de Virgilio, la apoteosis de Dafnis, que así se cuenta:

Candidus insuetum miratur limen Olympi
sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis.
Ergo alacris silvas et cetera rura voluptas
Panaque pastoresque tenet Dryadasque puellas.
Nec lupus insidias pecori, nec retia cervis
ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.
Ipsi laetitia voces ad sidera iactant
intonsi montes, ipsae iam carmina rupes,
ipsa sonant arbusta: «deus, deus ille, Menalca!» [2].

Lo definitivo para establecer la dependencia entre ambos textos es la concomitancia de pormenores, que a continuación expongo:

1. *Candibus:* adjetivo que denota la blancura deslumbrante, ha sido traducido por ὁλόλαμπρος, y en general la idea del brillo, que en el texto latino sólo está especificada en esta palabra, aparece reiteradamente en el poema griego: *βουτηγμένα μέσ' στὸ λάδι τοῦ ἥλιου, ἀσπρές, πιωμένος ἀπὸ φῶς...*

2. *Miratur:* la admiración de Dafnis se corresponde con la del subteniente: *Θαῦμα — τί θαῦμα.*

3. *Olympi:* cf. *ὁ Ὄλυμπος.*

4. *Sub pedibus:* cf. *χαμηλὰ στὴ γῆ.* Desde la altura en que se encuentra el ascendido se puede otear el mundo.

5. *Nubes:* cf. *σύννεφα.*

6. *Rura:* cf. *κάμπους.*

7. *Dryadasque puellas:* cf. *ἀγοροκόριτσα.*

8. *Nec lupus insidias pecori, nec retia [cervis*
ulla dolum meditantur: amat bonus [otia Daphnis.

   Estos dos versos parecen quedar recogidos, en abstracto, en los dos siguientes:

Ὁ κόσμος ὅλος εἶναι ἀληθινὰ μεγάλος
Γι' ἁγας ποὺ κανακεύει τὰ παιδιά του

9. *Voces ad sidera iactant:* palabras evocadas con mucha literalidad en estas otras que, igualmente, comprenden una personificación de elementos naturales: *μιλοῦν μὲ μιὰ ψιλη φωνὴ ποὺ ἀχνίζει στὸν αἰθέρα.*

10. *Montes:* cf. *βουνῶν.*

11. *Arbusta:* cf. *δέντρα.*

12. *Ipsa sonant arbusta: «deus, deus ille, Menalca!»:* verso que de nuevo contiene una personificación, atribuyendo a las arboledas una voz que es el manifiesto de la apoteosis, equivalente a los dos versos finales del poema griego:

Μακριὰ χτυποῦν καμπάνες ἀπὸ κρύο ταλλο
Λύριο, αὔριο λένε: τὸ Πάσχα τ' οὐρανοῦ!

que, con una leve variación: *τὸ Πάσχα τοῦ Θεοῦ*, vuelven a repetirse al final del último poema del libro.

Importa asimismo anotar una más general coincidencia entre la *Égloga* y el *Canto heroico y fúnebre:* los últimos poe-

mas del libro de Elitis especialmente el último, describen la subsiguiente renovación del mundo, la consecuencia feliz de la apoteosis del mártir: la libertad; del mismo modo que la apoteosis de Dafnis comportaba una nueva Edad de Oro, bien ilustrada en las imágenes de los versos 60-61 [3].

Todo ese escenario campestre en espectación y todo el lenguaje apoteósico que lo describe, está derivado de Virgilio. De manera que la obra del poeta antiguo sigue aún zafándose del olvido.

NOTAS

[1] ΟΔΥΣΣΕΑ ΕΛΥΤΗ: ΑΣΜΑ ΗΡΩΙΚΟ ΚΑΙ ΠΕΝΟΙΜΟ ΓΙΑ ΤΟΝ ΧΑΜΕΝΟ ΑΝΟΥΠΟΛΟΧΑΓΟ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ, Atenas, 1979, pp. 31-32. Edición bilingüe en España, Ciudad Real, 1980. La traducción corre a cargo de Pedro Bádenas, Luis de Cañigral y Dimitri Papagueorguiou, según la cual el presente poema queda así:

Con paso matinal sobre la yerba que crece
Asciende solitario y esplendente...

Flores, chiquillas traviesas le hacen guiños a hurtadillas
Y le hablan con una voz fina de efluvios hacia el cielo
Se le inclinan también los árboles enamorados
Con nidos hincados en sus codos
Con sus ramas bañadas en el aceite del sol
Maravilla — qué maravilla, abajo a ras de tierra
Gentes de blanco con una reja azul surcan los campos
Resplandecen al fondo las cadenas de colinas
Y más al fondo los inaccesibles sueños de los montes de la primavera.

Asciende solitario y esplendente
Tan embebido de luz que se ve su corazón
Se ve entre las nubes el Olimpo verdadero
Y en torno al viento la alabanza de sus camaradas...
Ahora más deprisa late el ensueño de la sangre
En los bordes del camino se congregan los animales
Gruñen y miran como si hablaran
El mundo entero es de verdad inmenso
Un gigante que acaricia a sus hijos

Repican a lo lejos campanas de cristal
Mañana, mañana, dicen: ¡es la Pascua Celestial!

[2] Traducción:

Blanco de luz, el insólito umbral del Olimpo admira
y contempla Dafnis bajo sus pies las nubes y las estrellas.
Por ello una viva alegría de las selvas y demás campos,
de Pan y los pastores se apodera y de las Dríades muchachas.
Ni el lobo asechanzas al ganado, ni contra los ciervos redes
ningunas engaño traman: ama la paz el buen Dafnis.
Alegres voces a las estrellas lanzan los mismos
nunca podados montes; las mismas rocas ya cantos;
las mismas arboledas suenan: «¡un dios es, un dios aquel, oh Menalcas!».

[3] Es precisamente la inclusión de la apoteosis —reverso y paradoja de la muerte— en la elegía de Elitis lo que la diferencia de, por ejemplo, el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: Lorca se conforma con el lamento y el recuerdo de «una brisa triste por los olivos», mientras que el griego transforma paulatinamente el duelo en canción porque la muerte del guerrero no ha sido vana, él que con ambigua expresión llama «flores del mañana» (οἱ νεκροί ἄνθη τῆς αὔριον, en ΤΟ ΔΟΞΑΣΤΙΚΟΝ, al final de su libro ΤΟ ΑΞΙΟΝ ΕΣΤΙ) a los muertos. Entre el *Llanto* y el *Canto heroico y fúnebre* se observa, por otra parte, alguna dependencia como ésta: "Ω μὴν κοιτᾶτε ὦ μὴν κοιτᾶτε ἀπὸ ποῦ του / ἀπὸ ποῦ που' φυγε ἡ ζωή del poema IV (así traducido en la edición bilingüe española antes citada: «¡Ah, no miréis, ah, no miréis adónde le — adónde le huyó la vida!») que deriva sin duda del «¡Que no quiero verla!» insistentemente repetido en la elegía de Lorca. Tampoco encuentro nada parecido a la apoteosis en *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* de R. M. Rilke, a pesar de que el título del libro de Elitis evoca el título del libro de Rilke. En cambio es evidente también en este poema XII el recuerdo de ciertos pasajes evangélicos: dentro del episodio de la Transfiguración (Math. 17, 1-9; Marc. 9, 2-8 y Luc. 9, 28-36), la blancura deslumbrante de Jesús, la sensación de bienestar y la voz proveniente de la nube testificando la divinidad del Personaje (*Hic est Filius meus carissimus...*) pueden subyacer a la esplendente blancura del subteniente, la felicidad del mundo y la voz de las campanas de cristal; en el relato de la Ascensión (Marc. 16, 19; Luc. 24, 51 y *Act. Aposto.* 1, 9-11), la elevación de Jesús al cielo a la vista de los apóstoles, el monte, la nube y los varones vestidos de blanco son con seguridad prototipo de la elevación ('Ανεβαίνει) del subteniente» y en torno al viento la alabanza de sus camaradas», los montes y el Olimpo, las nubes y las gentes de blanco. Todo ello contaminándose con la fuente virgiliana que es la principal, porque además de contener los anteriores motivos, añade la personificación de los elementos naturales, según se ha expuesto.

Historia

TEODORA ANTES DE LA PURPURA

LUIS ALBERTO DE CUENCA
C.S.I.C.

515-516 después de Cristo. Son los años en que una joven llamada Teodora, actriz de mimo y bailarina, comienza su carrera triunfal en Constantinopla.

¿De dónde procede? No lo sabemos con certeza. Entre los cronistas posteriores, los habrá que sitúen su nacimiento en Chipre, la isla apasionada y ardiente de Afrodita; otros, más verosímilmente, harán de Siria —la embaucadora y bulliciosa Siria— su patria. Sea como fuere, lo cierto es que la hoy célebre Teodora llegó muy niña a Bizancio con su familia, y fue aquí, en la capital tumultuosa y corrompida del Imperio, donde creció y fue educada.

En cuanto a su familia, geneálogos posteriores le van a fabricar un linaje ilustre, dándole por padre a un senador muy serio y muy piadoso. Lo cierto, sin embargo, es que Teodora, la futura dueña del orbe, el cuerpo más flexible y más bello de Constantinopla, es hija de un tal Acacio, que fue encargado de los osos en el anfiteatro, y su madre es una mujer muy poco severa, como corresponde a alguien ligado al ambiente del circo y de la farándula. Tres hermanas nacieron de esa unión: Cómito, Teodora y Anastasia. La segunda, que con el tiempo se convertiría en emperatriz del Imperio Romano, vino al mundo, probablemente, hacia el año 500 de nuestra era.

Los habituales del Hipódromo recuerdan todavía cuándo se presentó, por vez primera, Teodora en público. Acacio había muerto, dejando en la pobreza a su viuda y a sus tres hijas, de las que la mayor sólo contaba siete años. Para conservar el empleo de su difunto, la madre no tenía más remedio que unirse a otro hombre que, sucediendo a su primer marido en el cuidado de los osos, atendiera a la vez a la familia y a los animales. Pero, para que la combinación resultara, era imprescindible el permiso de Asterio, administrador en jefe de la facción Verde, y Asterio había recibido dinero para favorecer a un candidato diferente del elegido por la madre de Teodora. Había que superar esta mala voluntad evidente, y la viuda de Acacio decidió interesar directamente al pueblo en su causa: para ello, un día en que la muchedumbre se encontraba reunida en el circo, apareció en la arena, acompañada de sus tres hijas, que, con las sienes coronadas de flores, tendían a la multitud sus manecitas suplicantes. Los Verdes acogieron con risas tan conmovedora escena. Pero los Azules, siempre dispuestos a molestar a sus adversarios, se apresuraron a conceder a la familia de Acacio un empleo similar al que había perdido. Este fue el primer contacto de Teodora con el pueblo de Constantinopla, un pueblo al que

más tarde iba a fascinar y, más tarde aún, debía gobernar. La futura emperatriz no olvidaría nunca la indiferencia con que los Verdes habían acogido sus súplicas infantiles.

Así crece Teodora, la cintura más bella de la Ciudad, la de los ojos como flechas envenenadas y la piel de brisa o paloma. Con sus hermanas, bajo el cuidado de un padre postizo y de una madre desprovista de escrúpulos, sumergida en el mundo intérlope que frecuenta los bastidores del Hipódromo. La viuda de Acacio, mujer práctica, al ver que sus niñas se han convertido en unas chicas muy bonitas, las destina al teatro. Cómito da el ejemplo, y triunfa. Teodora la sigue y, desde muy pequeña, representa junto a su hermana papeles de poca importancia en el escenario; la acompaña, sobre todo, en las reuniones mundanas, donde más y mejor se aprecia la belleza de las actrices. Allí, mezclada desde niña a una sociedad de vividores y corrompidos, conoce, en la promiscuidad de las antecamaras, contactos indiscretos e impuras familiaridades; y, cuando tiene edad de acometer más altas empresas, no duda en hacer su fortuna allí donde el resto de su familia la ha encontrado.

Es muy bella Teodora. Sus panegiristas afirman que tiene una belleza soberana, tan rara que ni las palabras ni las obras de arte son capaces de expresarla adecuadamente. Sus detractores reconocen que, aunque pequeña de estatura, tiene una gracia incomparable, y que su rostro encantador, de un color mate un poco pálido, hiere la luz con unos ojos grandes y expresivos, vivos y llameantes bajo el trazo divino de unas cejas perfectas. De este encanto irresistible no queda gran cosa en el retrato oficial que puede verse en el mosaico de San Vital de Rávena. Envuelto en el pesado y largo manto imperial, el cuerpo es más alto, pero mucho más rígido; bajo la ostentosa diadema que oculta la frente y la abrumadora peluca que deja apenas entrever los negros cabellos, el rostro menudo, delicado, con su óvalo un poco enflaquecido, y la gran nariz, recta y delgada, tienen una gravedad solemne y, a la vez, melancólica; sólo un rasgo subsiste de la Teodora viva en esta imagen muerta y marchita: son, bajo la línea sombría de las cejas, que aquí, en el mosaico, se atreven a juntarse, los bellos, los enormes ojos negros de los que habla Procopio, que iluminan con una luz divina el rostro y parecen comérselo. Si queremos hacernos una idea de la belleza de Teodora en sus momentos de mayor esplendor, tenemos que imaginarla a través de las descripciones de sus contemporáneos: así lo han hecho algunos pintores *pompiers* franceses del siglo XIX en lienzos que devuelven a la fría e inmóvil figura del mosaico de Rávena algo del celestial encanto desaparecido.

Pero Teodora no es sólo bella. Es inteligente, espiritual, divertida. Actriz nata, su inspiración se plasma en ágiles respuestas e ingeniosas improvisaciones en escena. Su agudeza, más amable que hiriente, le granjea la voluntad de los espectadores más volubles. No es siempre discreta, y su humor burlón no retrocede ante la palabra fuerte u obscena, si con ella consigue hacer reír. Pero, si es agradar lo que quiere, es muy capaz de desatar todo un irresistible huracán de seducción. Emprendedora, audaz, descarada, no espera los homenajes de sus admiradores, sino que los provoca y alienta con un atrevimiento chispeante y alegre. Y como carece de sentido moral —decidme dónde hubiera podido adquirirlo— y posee un temperamento ambicioso y apasionado, no puede por menos de triunfar en el teatro, único medio que se encuentra al alcance de una chica como ella.

Es actriz. Pero no quiere ser una simple tañedora de flauta, una cantante o una bailarina. Prefiere, además de hacer esas cosas, participar como protagonista en cuadros vivientes, donde puede mostrar sin velos una belleza de la que se siente orgullosa. Es fama, por ejemplo, que, cuando representa un cuadro viviente titulado *El nacimiento de Afrodita* —Teodora figura desnuda en el centro del cuadro, brotando de una gigantesca concha—, los espectadores se enzarzan en violento altercado y la sangre de quienes rivalizan por su amor salpica de rojo su nieve. También le gustan las pantomimas, en las que su vivacidad y su inspiración cómica tienen ocasión de manifestarse libremente. Pero es en la intimidad —escribe Charles Diehl— donde es mayor el éxito de Teodora.

Su caridad —ha escrito Gibbon— es universal. Se hace muy pronto célebre en Bizancio por sus cenas disparatadas, el desenfado de su charla y la multitud de sus amantes. Lo que, sobre todo, le gusta es exponer su belleza. Es, más que nada, una exhibicionista. Apenas salida de escena, le encanta amagar, entre bastidores, muy ligera de ropa, una danza del vientre, delante de sus compañeros y familiares, que se quedan maravillados ante sus movimientos. Está muy orgullosa de su maestría en estos lances la pérfida Teodora. En el poema mesopotámico de Tammuz-Adonis, la diosa Istar, para rescatar del infierno a su enamorado, tiene que ir despojándose, prenda a prenda, de sus vestidos hasta llegar, desnuda, ante la diosa subterránea Ereskigal. Si Istar inventó el *strip-tease*, parece que es Teodora quien lo lleva a su más alta y depurada expresión. A partir de aquellas veladas bizantinas, el sexo ha sido simplemente reescritura.

Al final de sus locas cenas, Teodora inventa juegos de agudeza en los que ella siempre es el centro. Hay anécdotas en la *Historia secreta* de Procopio que avalan la fertilidad de su ingenio. Si hubiera que tomar al pie de la letra —en esto de las bromas y en lo de su impar ligereza— los cotilleos y chismes procopianos, la propia Mesalina sería al lado de Teodora una chica más bien tímida y de costumbres casi recomendables.

Todo esto trae consigo el hecho de que las personas *comme il faut* cruzan la calle si se encuentran en la misma acera con ella. Imagino que poco le importan a Teodora unos desplantes tan aburridos. Pero lo cierto es que, en medio de tanta diversión y de tanta aventura sin problemas, siempre está agazapado algún disgusto.

La futura dueña del mundo pone todo su interés, como es natural, en no quedar embarazada. Pues bien, se queda. Y no quiere, o no puede, abortar. Así que el niño acaba por nacer y llamarse Juan. Teodora está molestísima con eso de tener un niño. No ha cumplido todavía diecisiete años, y su carrera puede interrumpirse para siempre. Al verla tan quejosa, el padre no juzga prudente confiarle la criatura y, como tiene que irse a Arabia por motivos desconocidos, prefiere llevarse consigo a su hijo. Juan debería reaparecer años más tarde para fastidiar a Teodora, ya emperatriz. Pero eso sería después. Ahora la actriz de mimo está encantada por haberse librado del niño. Pero no aprende la lección: sabemos con certeza que tendría, además, una niña, de la que —parece— se ocuparía con más solicitud.

Estamos en 517. La belleza, el ingenio y el entusiasmo de Teodora en los asuntos de placer la han convertido en una de las estrellas más rutilantes del mundo galante bizantino. Y todavía no ha cumplido dieciocho años.

La verdad es que Constantinopla era una ciudad muy frívola entonces. Bueno, había casas de citas hasta a la sombra venerable de iglesias y de monasterios. Pero era el Hipódromo, desde luego, la principal escuela de corrupción. Una de las grandes preocupaciones del gobierno de Bizancio era darle a la gente espectáculos gratuitos: carreras de carros, cazas de animales salvajes, combates entre hombres y fieras, representaciones teatrales, farsas, danzas y pantomimas, ejercicios de acróbatas y payasadas de bufones se sucedían sin cesar para placer de la muchedumbre. Siete días de fiestas ininterrumpidas conmemoraban el comienzo del año nuevo, y uno de esos días llevaba el significativo nombre de «día de las cortesanas».

Para contentar al pueblo, que entonces todavía era sólo la plebe, se hacía combatir al mismo tiempo en el anfiteatro a veinte leones y treinta leopardos, o se repartía entre los vencedores de las carreras de caballos unas gualdrapas áureas magníficas, o se ofrecía a todos los asistentes unos banquetes pantagruélicos que terminaban en estruendosas borracheras nocturnas.

Toda Bizancio iba al Hipódromo. El mundo elegante se citaba en el circo, y el circo era el tema de conversación en las reuniones mundanas. Toda Constantinopla se hacía lenguas del auriga o de la actriz de moda, y la gente apostaba auténticas fortunas en las carreras. Los ciudadanos más serios y conspicuos no desdeñaban discutir sobre el origen de los juegos y de los colores que llevaban los aurigas, buscándoles un sentido simbólico, como inventando la multicolor caravana de escudos nobiliarios y de empresas altivas que iba a poblar la imaginación popular en la Edad Media de Occidente, y se iba a prolongar en la emblemática del Barroco y en la simbología publicitaria de nuestros días. La victoria de un bando u otro tenía una significación profética para esos intelectuales a la violeta, amantes de la fiesta nacional desde sus más cómodas barreras. Todos sabían que el Verde significa la tierra, y que el triunfo de ese color presagiaba un año fértil, y que el Azul simboliza el mar, anunciando un triunfo de ese color navegaciones apacibles. Los agricultores estaban por el Verde, naturalmente; y los marinos, por el Azul.

Los petimetres y preciosas de la época utilizaban el Hipódromo para lucir sus excentricidades. Los chicos se dejaban la barba y unos grandes bigotes, como los persas; o se afeitaban el cabello sobre la parte delantera de la cabeza, como los hunos, y lo dejaban caer por detrás en largos bucles sobre los hombros. Lucían túnicas con mangas muy estrechas en las muñecas y muy huecas en los hombros, para dar la impresión, al aplaudir en el teatro o en el circo, de tener unos bíceps muy robustos, como sus ídolos los aurigas. Vestían bragas y botas según la moda húnica, además de amplios mantos ricamente bordados, y así vestidos, llevando al cinto cortas espadas de doble filo, recorrían Constantinopla por la noche, asaltando a los transeúntes, despojándolos de joyas y atavíos, asesinándolos a veces, cuando se atrevían a enfrentarse con ellos o tan sólo a quejarse. Los Azules habían puesto de moda estos inocentes entretenimientos, y los Verdes eran sus víctimas favoritas. Pero estos últimos se organizaron también en bandas, y el orden y la seguridad ciudadanos desaparecieron de Constantinopla.

Al mismo tiempo, astrólogos y charlatanes, falsos profetas, quiromantes, novelistas populares y adivinos (entonces todavía no había periodistas) completaban el delirante panorama en las calles de la Ciudad. Un día, en la Puerta de

Oro, una mujer, en una especie de espasmo profético, anunció que en el plazo de tres días el mar iba a salirse de sus cauces e iba a inundar la tierra firme, en plan diluvio universal. La gente dio crédito a esa pesadilla, se precipitó dentro de las iglesias y, genuflexa al pie de los altares, esperaba aterrada la catástrofe. Otras veces, eran los astrólogos quienes leían en el cielo horribles cataclismos; o los adivinos quienes pronosticaban a los viandantes el inminente fin del mundo. Y la plebe temblaba ante esos vaticinios, particularmente las mujeres, que siempre son tan partidarias del prodigio y la maravilla. Tanto que, para conquistar a los hombres, confiaban menos en su belleza o en su capacidad de seducción que en filtros y encantamientos mágicos.

Teodora no es una excepción a esa regla: habilísima en el arte de los conjuros, sabe preparar bebedizos que anulan la voluntad, y afrodisíacos que prolongan los efectos del amor, y pócimas que otorgan un diabólico poder a quien es capaz de ingerirlas. Teodora cree en los magos, en los quiromantes, en los intérpretes de los sueños. Y, apoyada en el quicio de su mancebía dorada, cruza los dedos, *musita un sortilegio y sueña* con la púrpura imperial.

Por aquel tiempo, nuestra Teodora tiene un amante sirio, un tal Hecébolo, empleado en los servicios de la administración del Imperio. Este personaje es destinado al gobierno de la Pentápolis de Africa, y Teodora se resuelve a acompañarlo. Está cansada de relaciones pasajeras y busca una historia más estable. Lo cierto es que el romance dura poco, pues, no sabemos por qué motivo, Hecébolo expulsa a Teodora, quien, sin dinero y en *tierra extraña*, se ve obligada durante un tiempo a arrastrar su miseria por todo Oriente.

La vemos en Egipto y en Siria, ejerciendo siempre su triste —ahora sí triste, lejos de la Ciudad— y lucrativo oficio, como si el diablo —en palabras del malévolo Procopio— *hubiese querido que* ningún lugar del mundo ignorase su falta de pudor. Estamos en el año 521.

En aquel tiempo, Alejandría no era tan sólo un importantísimo centro comercial, ni una ciudad culta, elegante y rica, famosa por sus cortesanas. Era también una de las capitales del cristianismo. En ninguna parte eran más encarnizadas las luchas religiosas, ni más sutiles las disputas teológicas, ni más acentuado el fanatismo. Además, su área metropolitana estaba cuajada de monasterios, y muy cerca, en el desierto de Libia, numerosos anacoretas y eremitas, algunos de ellos de excelente familia, se disputaban los favores de Dios o del diablo. El emperador Justino, furibundo ortodoxo, había desencadenado en Siria una persecución atroz. Los que rehusaban adscribirse a las creencias proclamadas por el concilio de Calcedonia, esto es, aquellos que, siguiendo a Eutiques, no admitían en Jesús más que una sola naturaleza, la divina —por ello eran llamados monofisitas—, habían sido reprimidos implacablemente. Los cabecillas de la secta habían sido expulsados de sus sedes episcopales, anatematizados, desterrados. Pues bien, fueron a refugiarse a Egipto, donde el patriarca Timoteo, monofisita obstinado, se ofreció a protegerlos incluso con las armas. La reunión ecuménica de Calcedonia, que tuvo lugar setenta años antes, en 451, no había conseguido extirpar, como podemos ver, la herejía.

En las cavernas del desierto —ya lo dije— menudean los elegantes convertidos al poco saludable ejercicio de una mística soledad. Y, para hacerlo todo más universal y morboso, no faltan las mujeres —antiguas cortesanas arrepenti-

das o damas excéntricas de la aristocracia provinciana— entre los componentes de esa fauna de solitarios cubiertos de llagas y de tedio. Y las gentes piadosas peregrinan al desierto a solicitar bendiciones de tan pintorescos personajes, edificando su alma con el espectáculo de sus vidas, «teatros vivientes» como aquellos que representara Teodora en Bizancio, pero con pústulas en lugar de joyas decorando la carne. Otros acuden a Severo, el patriarca de Antioquía refugiado en Egipto por sus ideas monofisitas, en busca de teología y de elocuencia; con las mujeres parece tener un ascendiente muy especial el tal Severo: hay patricias de todas las edades que rigen hasta los menores detalles de su vida siguiendo los consejos de su pastor espiritual.

Nuestra Teodora está ya aburrida de tanto vicio y tanta danza del vientre. Durante su estancia en Alejandría, traba contacto con Timoteo el patriarca, a quien más tarde llamaría su padre espiritual; frecuenta a Severo y, oyendo sus sermones, empieza a interesarse por cuestiones teológicas más o menos disparatadas. De ahí procede su afición a la causa monofisita, que luego favorecería desde el solio imperial.

Pero Teodora se aburre de todo. No resiste mucho tiempo en el mismo lugar. Es ambiciosa, apasionada. Quiere rehacer su situación y su fortuna. En Antioquía, sus veleidades ascéticas parecen disminuir. Antioquía ha sido siempre el símbolo —recuérdese la diatriba de Juliano— de la ciudad festiva, despreocupada, amante del lujo, del placer y del bienestar. Teodora vuelve a sus quiromantes y a sus bailarinas. Una de estas últimas, Macedonia, que pertenece como ella al partido de los Azules, se interesa por la futura emperatriz, consuela sus momentos amargos, le augura un porvenir lleno de brillo y esplendor. Suavemente, Teodora va alimentando sueños y esperanzas; imagina la noche en que, de regreso en Constantinopla, va a convertirse en la favorita del «príncipe de los demonios» (ése es el cariñoso apelativo que Procopio dará a Justiniano), va a conseguir casarse con él y tener a su alcance todo el poder y todas las riquezas del mundo.

Parece que Macedonia conocía personalmente al sobrino de Justino y tenía por ello algún crédito en la corte. ¿Usó dicha influencia para recomendar a Teodora al presunto heredero del Imperio? No sabemos. En todo caso, parece que al volver a Bizancio, al teatro de sus primeras y deslumbrantes hazañas, Teodora, con veintidós años, cansada de su vida errante y de sus locas aventuras, se dedica a llevar una vida más retirada y, quizá, más casta.

Una tradición, que en el siglo XI circulaba todavía por la Ciudad, afirma que, a su regreso de Asia, Teodora vive en una casa modesta, cuidando del hogar e hilando lana, como esas matronas romanas que aparecen, fantasmagóricas e inasibles, en las inscripciones arcaicas. Y, una vez emperatriz, como homenaje a esa época de su vida, hizo levantar una iglesia muy bella en el mismo lugar en que sus manos habían hilado para vivir. La iglesia estaba dedicada a San Panteleimón, el «todomisericordioso». ¿Sería gracias a este santo cómo Teodora entraría en contacto con Justiniano? Fue en ese mismo año de 522 cuando él y ella se conocieron. La púrpura no llegaría hasta 527. Pero eso es ya otra historia. Al conocer a Justiniano, Teodora era consciente de que entraba en el mito. Es a partir de ese incidente como podemos hoy reconstruir su otra vida, que es la de tantas chicas de ojos negros y talles flexibles de Bizancio, en aquel mundo lleno de aurigas, de disputas teológicas y de caricias que tanto fascinaba a William Butler Yeats.

BELISARIO, ENTRE LA HISTORIA Y LA LEYENDA *

JUAN VALERO GARRIDO
Universidad Central de Barcelona

El poema de Belisario y el de Digenís Akritas son los poemas más representativos de la poesía épica bizantina. Al margen de su valor literario, ambos nos introducen y nos dan a conocer múltiples facetas de las épocas más interesantes de la cultura desarrollada por los bizantinos: el siglo VI, dominado casi en su totalidad por Justiniano, y el período que abarca desde los años finales del siglo IX hasta bien mediado el siglo XI, etapa ésta que transcurre bajo los designios de la dinastía macedónica, la más épica de todas y durante la que florecerá el primer humanismo bizantino, magistralmente analizado por Lemerle.

Bury comenta con tino que «así como Homero refleja todos los aspectos de cierto estadio de la civilización griega primitiva, así como los Nibelungos nos dan la imagen de la civilización de los germanos en la época de las grandes migraciones, así el Digenís nos ofrece un vasto cuadro del mundo bizantino de Asia Menor y de la vida en las fronteras»; y yo añadiría: así también, el poema de Belisario nos permite contemplar «un cuerpo débil, agotado y miserable con una cabeza enorme, Constantinopla», que, según Diehl, era la imagen que ofrecía el Imperio bajo la dinastía de los Paleólogos. Agotamiento provocado en buena parte, como leemos en el poema, por la corrosiva envidia de la aristocracia bizantina.

No es mi intención recontar todo lo acaecido durante el siglo VI, tan embarazado de hechos, como embarazoso a la hora de enjuiciarlos. Quisiera, únicamente, apoyado en la historia, las crónicas y la leyenda, trazar la biografía de uno de los militares más ilustres de éste y de todos los tiempos. Peró dejemos que sea Larra quien siga aclarando mis intenciones: «Hay hombres que dan su nombre a su siglo; ... que se constituyen manivelas de la gran máquina en que los demás no saben ser sino ruedas. Dan el impulso y su siglo obedece. ¡Alejandro, Augusto, Atila, Mahoma, León X, Luis XIV, Napoleón!... en derredor suyo... se produjeron... multitud de hombres notables, que recorrieron como satélites su misma carrera».

No hay duda que estas palabras pueden aplicarse a la época de Justiniano tan bien o mejor que a ninguna otra. Fue el autoritario emperador la manivela que hizo girar a su capricho las dóciles ruedas que arrastraron la poderosa máquina de un gran imperio, cuyo lema pretendió ser: «un estado, una ley, una iglesia».

* Este artículo forma parte de un trabajo, en elaboración, sobre la figura de Belisario. De ahí que se haya prescindido en él de las notas complementarias y de la correspondiente bibliografía.

Hábilmente Justiniano supo sacar partido no sólo de las repletas arcas de Anastasio, sino del analfabetismo de Justino, los dos emperadores que le precedieron. Justino, de edad avanzada cuando se aupó al poder, y que sentía debilidad por su culto sobrino, se echó en brazos de éste el cual procuró rodearse de aquellas personas capaces de secundar sus ambiciosos planes. Justiniano, «cuya incapacidad de despertar entusiasmo o simpatía le hace comparable tan sólo a Carlos V», seleccionó, sin embargo, con acierto las mentes más lúcidas de su tiempo, en lo militar y en lo civil. Pero quizá deba matizarse que, a pesar de su declarada ortodoxia, no halló empacho alguno en escoger profesionales sin escrúpulos, de paganas creencias o consumados arribistas, con tal de que, por ejemplo, en lo jurídico o en las finanzas mostrasen una eficacia sin trabas. Sólo en lo militar, quizás por miedo al puñal o al veneno, concedió meticulosa preferencia a lazos consanguíneos o a la fidelidad a ultranza. Requisitos, con todo, no suficientes como para que cualquier persona se librara de caer en desgracia a la menor sospecha.

Mas ya que el tema versa sobre Belisario, su historia y leyenda, centraré la atención en primer lugar en sus hechos verídicos, analizando, después, algo de lo que acerca del personaje han dicho cronistas y poetas con menos rigor.

En una de sus Novelas —la 30, 11—, Justiniano afirma: «Tenemos la esperanza de que Dios nos permitirá reunir las tierras del viejo Imperio romano que se perdieron por indolencia». Esta fue, en política exterior, la constante obsesión del emperador. E imbuidos de este espíritu y sujetos a la letra de tal Novela, sus generales Juan Troglita, Salomón, Mundo, Sittas, Germano, Narsés y, sobre todos, Belisario, acometieron tan magna empresa.

Históricamente, si exceptuamos la época de Cicerón y César, es la de Belisario la mejor conocida de todas las antiguas. Este general tuvo como secretario y colaborador al desconcertante, inteligente y escéptico Procopio de Cesarea, quien, siguiendo el estilo de Tucídides, nos ha descrito las principales etapas y campañas militares del general: la campaña de Persia (527-531); la sedición Nika (532); la guerra contra los vándalos en Africa (533-534); y la primera y la segunda campaña contra los ostrogodos en Italia (535 al 548).

Además de Procopio, también el historiador de Myrina, Agatías, nos habla de la eficaz intervención de Belisario contra los hunos, quienes hacia el 558 con repetidas incursiones amenazaban a Constantinopla. A su vez, en el cronista Juan Malalas hallamos el más antiguo testimonio sobre una acusación formulada contra Belisario, por supuesta participación en un complot descubierto en el 562 y encaminado a derrocar al emperador. Pero el general fue absuelto en el 563, es decir, dos años antes de su muerte, acaecida el mismo año que la de Justiniano. Hagamos notar que el hecho de la rehabilitación nos lo describe Teófanes, pues en este punto el texto de Malalas presenta lagunas y es ilegible.

* * *

El Imperio Persa y el Bizantino eran los dos más poderosos de esa época. Paradójicamente, la frontera entre ambos, más que una línea divisoria, se convertía en una zona de belicosas convergencias. Justiniano, que ambicionaba la anexión de Occidente, quiso primero pulsar y reforzar la parte oriental, lindante con los sasánidas, y mandó a Belisario a la región de Mesopotamia para que levantase la fortaleza de Mindos, ubicada entre la

ciudad bizantina de Dara y la persa de Nisibe. Esto contravenía el tratado existente entre ambos pueblos por el que se habían comprometido a no construir nuevas defensas. El rey persa, Cabades, reanudó rápidamente la guerra. Ante tal amenaza Belisario fue nombrado, en abril del 529, «magister militum per Orientem».

En julio del 530, los persas, con 40.000 hombres, marcharon contra Dara. Belisario, guiado por una prudencia innata, o bien adquirida a causa de los reveses sufridos anteriormente por sus predecesores, dice Procopio (B.p. I, 14) que escribió una carta en estos términos a Perozes, el comandante en jefe persa: «Que la paz sea el bien supremo es opinión compartida por todos los hombres que poseen un mínimo de sentido común»... «el mejor general es aquel que de la guerra es capaz de hacer surgir la paz...» «...dejemos que nuestros embajadores resuelvan la situación con el diálogo, antes de que hechos irreparables den al traste con nuestras esperanzas...» «...conduce lo antes posible tu ejército a territorio persa...» Perozes le contestó así: «Haría lo que me pedís, dejándome convencer por vuestras palabras, si la carta no viniese de vosotros, romanos, para quienes es fácil hacer promesas, pero cumplirlas os resulta muy difícil». Belisario escribió de nuevo: «Hemos dicho la verdad y tú mismo puedes comprobar que nuestro embajador Rufino está cerca de aquí...» «...pero si no aceptas nuestra propuesta de paz, presto estoy, con la ayuda de Dios, a entablar combate». «Mañana», replicó el persa, «entraré en Dara a la cabeza de mi ejército; prepárame el baño y la cena». Como veremos, quien se bañó y cenó en Dara fue Belisario.

El investigador alemán Berthold Rubin, me exime de hacer un estudio logístico de esta batalla, en la cual Belisario vio triunfar sus ideas tácticas, estratégicas y didácticas que secundadas a la perfección por sus 25.000 soldados sorprendieron y derrotaron a los habitualmente vencedores persas. Aunque, como afirma Rubin, Dara aportó en lo material poco más que las minas de oro de Farangio, moralmente dio una gran confianza a los bizantinos, acostumbrados a firmar paces humillantes y costosas con los sasánidas. El rey persa Cabades no se resignó y, aconsejado por su vasallo Almundaros, rey de los sarracenos, decidió enviar sin demora un ejército de 15.000 hombres para que tomase por sorpresa la próspera y despreocupada ciudad bizantina de Antioquía. Informado de estos planes, Belisario reorganizó un ejército de 20.000 soldados y, quemando etapas, acampó a una jornada de la retaguardia persa. Con buen criterio, opinaba el general que los sasánidas, al saberse descubiertos, perseguidos de cerca y, tocados como estaban aún por el desastre de Dara, renunciarían a ocupar Antioquía, regresando a su país sin librar batalla. Pero muchos de sus soldados y parte de la oficialidad, interpretaban la prudencia de Belisario como cobardía y lo censuraban. Este, nos relata Procopio (B.p., I, 18), les arengó así: «...considerad que Dios se complace siempre en ayudar a los hombres en los peligros que dependen de circunstancias inevitables, no en los que ellos mismos se buscan...» Sus temerarios soldados no se dejaron persuadir. Receloso el general de que parte de su tropa, que era mercenaria, entrase en acción indisciplinadamente, cedió contra pronóstico, alegando que él también deseaba combatir, pero que había pretendido sondearlos. Aceleró la marcha, alcanzando a los persas en la ribera derecha del Eufrates, frente a la ciudad de Callinico, y el día de Pascua del 531 dio la célebre batalla que se conoce con el nombre de dicha ciudad.

, El combate, que a tenor de las bajas quedó un tanto en tablas, supuso, al menos en lo moral, un nuevo triunfo para Belisario, que vio a los persas emprender la marcha hacia su país. Así se saldó la campaña persa, de la que el general extrajo algunas trascendentes enseñanzas: *primera*, que a partir de ahora se pactaría en igualdad de condiciones con los sasánidas, lo cual suponía mucho, si se piensa en las futuras empresas de occidente; *segunda*, que podía confiar en sí mismo; *tercera*, que un ejército fiel y maniobrero, aunque reducido, ofrecía más garantías que grandes masas mercenarias, siempre imprevisibles. Al año siguiente, el sangriento 532, con motivo de la sedición Nika, tuvo oportunidad de comprobarlo.

Este motín convirtió a Belisario en el mejor gladiador de la historia si pensamos en Justiniano y, a su vez, en un lobo carnicero, si tenemos en cuenta al pueblo de Constantinopla que fue la víctima.

Zonaras, Cedreno, Teófanes, la crónica Pascal y la de Marcelino, Malalas y Procopio nos describen sin grandes diferencias lo que ocurrió en el Hipódromo de la capital entre los días 13 y 19 de enero del 532. Las facciones del circo, la azul y la verde; los grandes terratenientes; los parientes de Anastasio, Hipatio, Pompeyo y Probo, desposeídos del trono; la eterna cuestión religiosa que enfrentaba a los ortodoxos azules contra los verdes herejes monofisitas; los gravosos impuestos del odiado ministro de finanzas, Juan de Capadocia; las, con frecuencia, arbitrarias leyes de Triboniano, ministro de justicia, etc., todo ello mezclado en un «totum revolutum», constituyó la causa de este levantamiento general contra el emperador. El pretexto fue la detención indiscriminada de siete ciudadanos, tanto de la facción verde como de la azul, llevada a cabo por el prefecto del Pretorio, Eudemón. El pueblo se echó a la calle, quemó parte de la ciudad y congregado en el Hipódromo coronó emperador a Hipatio. Triboniano, Juan de Capadocia, Justiniano y, decididamente, la emperatriz Teodora, jugándose el todo por el todo, dieron carta blanca a Belisario, quien con su guardia de corps y ayudado por los generales Mundo y el eunuco Narsés el cual, oro por medio, fomentó de nuevo la enemistad de azules y verdes, ahogó en sangre a los 30.000 ó 50.000 ciudadanos que se apretujaban en el Circo. Así salvó el trono Belisario, convirtiéndose en el hombre fuerte del Imperio. Y a mi juicio, como si estuviese convencido de que su arquera caballería habría podido superar conjuntamente en Zama no sólo a los soñolientos elefantes de Aníbal, sino también el «gladius ibericus» de doble filo de Escipión el Africano, se encaró con la Europa occidental.

Mientras la guerra en la frontera oriental tuvo carácter defensivo, en Occidente, en cambio, adquirió el aspecto de una guerra de conquista. La situación política y geográfica del Occidente mediterráneo aconsejó a Bizancio que su anexión debía realizarse en tres campañas sucesivas y relacionadas entre sí, de modo que, una vez tomada Africa, en poder de los vándalos, se podría atacar la Sicilia y la Italia de los ostrogodos y después la España visigoda meridional.

Sabía bien Justiniano que mientras viviera el rey ostrogodo Teodorico era un suicidio pensar en la restauración del viejo Imperio romano. La acusada personalidad de este rey bárbaro, pero bizantinizado, había contribuido a reforzar el prestigio y la cohesión de los reinos bárbaros en el Mediterráneo occidental. Sin embargo, con su muerte (526) la situación cambió. Tanto su hija Amalasunta, como Ilderico, rey de los vándalos, si-

guieron acentuadamente una política filoromana que, a la postre, benefició a Bizancio. A causa de esta política, el elemento vándalo dominante depuso a Ilderico, eligiendo en su lugar a su primo Gelimer. Justiniano terció en el asunto mediante una acción diplomática. Gelimer, irritado, rechazó groseramente tal intromisión. El emperador, con un paternalismo artero en favor del derrocado, aprovechó la coyuntura. Se aseguró la neutralidad de Amalasunta, recabó además su permiso para repostar en Sicilia y mandó a Belisario al frente de la escuadra, con miras a conquistar Africa. Quinientas naves de transporte, escoltadas por 92 rápidos dromones, zarparon el 22 de junio del 533 rumbo a Sicilia. Desembarcaron cerca de la ciudad de Kaukana, a 80 km. al suroeste de Siracusa. Belisario envió a esta ciudad a Procopio con la misión secreta de conseguir noticias sobre la situación africana. Gracias al agente comercial de un mercader compatriota de Procopio supieron que los vándalos no sospechaban del inminente ataque bizantino. Belisario, a mediados de septiembre del 533, apoyado en el factor sorpresa, desembarcó en Caputvada, a cinco jornadas de Cartago. Ante tal imprevisto, Gelimer, que avanzaba con sus tropas desde el interior, ordenó a su hermano Ammata salir desde Cartago con otro cuerpo de ejército, a fin de acorralar a Belisario; mas éste, gracias a su rapidez de movimientos, interceptó al ejército de Ammata en la localidad de Décimo, y lo derrotó, dando muerte al propio Ammata en esta batalla. Cuando Gelimer lo supo, dejándose llevar más por los sentimientos que por los imperativos de la guerra, paralizó la acción, con el fin de llorar ante el cadáver de su hermano. Tal demora permitió entrar en Cartago a Belisario quien, sin dar tregua, persiguió a Gelimer hasta darle caza a unos 30 km. de la capital, en Tricamaron, donde lo derrotó. El rey vándalo, desorientado, se dio a la fuga, apostándose en el monte Papuas con algunos de sus fieles y, tras ser cercado por Faras, un intrépido oficial de Belisario, se rindió, según Procopio, conmovido al contemplar a dos niños hambrientos que se disputaban un panecillo, sin darle tiempo a que se cociera. En menos de seis meses, con las victorias de Décimo y Tricamaron, logradas gracias a la sorpresa y a la celeridad de movimientos, puso Belisario a los pies de Justiniano no sólo al indeciso, emotivo y poco previsor Gelimer, sino a todo el reino vándalo africano que incluía también Córcega, Cerdeña y las Baleares.

Y si en el derrocamiento de Ilderico encontró el emperador el «casus belli» para invadir Africa, para la conquista de Italia se lo brindó la trágica muerte de la romanizada Amalasunta. Esta, hija y sucesora circunstancial de Teodorico el Grande, cuyo recuerdo sobrevive en la leyenda germánica de los Nibelungos, bajo el nombre de Dietrich von Bern, se casó, viuda ya, con su primo, el tímido y cobarde Teodato, si creemos a Procopio. Sin calcular sus fuerzas y con no escasa ingenuidad Teodato se enredó en un contraproducente flirteo con Justiniano y con el partido nacionalista ostrogodo y, tras confinar y propiciar el sicario asesinato de Amalasunta, abrió las puertas de Italia a los bizantinos.

La campaña de Italia, la más brillante de Belisario, se prolongó contra pronóstico durante dieciocho años, entre el 535 y el 553, año en el que se produce la definitiva liberación de la península y su retorno a la comunidad del Imperio.

La primera fase se inicia en el otoño del 535 con el desembarco de Belisario en Sicilia. En mayo del año siguiente, cruza el estrecho de Mesina, dando comienzo a la invasión. La escuadra, pega-

da a la costa, recala en Nápoles a la que, ante su resistencia, se le pone cerco. Belisario entabló negociaciones de cara a su entrega con baldíos resultados. La situación se torna dilemática. Teme dejar Nápoles sin conquistar a sus espaldas, pero le obsesiona más aún el que, si se demora demasiado en su asalto, tendrá que asediar a Roma agarrotado por el invierno. Sin embargo, giró la fortuna, pues un soldado isaurio descubrió un pasadizo en un acueducto, cortado previamente por Belisario. Este mandó ensancharlo con máxima cautela e introdujo en la ciudad 400 hombres armados, mientras los demás acometían un arriesgado asalto. Nápoles cayó. El general aceleró la subida hacia Roma.

Entretanto, los ostrogodos zanjan sus discrepancias intestinas degollando a Teodato. Su sucesor, Vitiges, renuncia de momento a la defensa de Roma y se concentra en Ravenna. Belisario, incontenible, se apodera de la Ciudad Eterna el 9 de diciembre del 536. En el 537 continúa su avance y, entre otras, toma Perugia y Spoletto. Vitiges, resueltos los problemas dinástico-matrimoniales, lanzó una contraofensiva con 150.000 soldados, obligando a los 5.000 mal contados de Belisario a efectuar un repliegue hacia Roma, ciudad a la que aquél puso sitio. La defensa fue inmortal. Belisario, con inteligencia y valentía, recurrió a su táctica defensiva-ofensiva y tuvo en jaque a Vitiges hasta que recibió refuerzos de Bizancio, con los que obligó al enemigo a deshacer el cerco. Justiniano, que anidaba sospechas contra Belisario, mandó a su rival, el general Narsés, a vigilarlo. Se produjeron roces en detrimento de la campaña. Por fin, se llamó al eunuco general a Constantinopla y Belisario se aprestó a reducir, mediante un asedio, a Ravenna. Pero, inesperadamente, los amedrentados ostrogodos ofrecieron al general la corona de Italia. Sin embargo él, fiel a Justiniano, aceptó en apariencia la oferta, a fin de lograr la rendición de Vitiges, quien, como antes el vándalo Gelimer, fue conducido triunfalmente a Constantinopla.

Creo que pocos generales han dado más en menos y con menos. Belisario, prudente y conciliador en Dara y Callinico, enérgico en el Hipódromo, imprevisible y resolutivo en Décimo y Tricamaron, astuto y paciente estratega, cual otro Odiseo, en Nápoles, Roma y Ravenna, casi había convertido en realidad el sueño de su emperador: la restauración del antiguo imperio de los Romanos.

* * *

Remedando el comienzo de la *Historia secreta* de Procopio, digamos como él que, hasta aquí, se han descrito la mayor parte de los hechos rigurosamente históricos sobre la figura de Belisario, mas, en lo sucesivo, me referiré a las cosas que se pueden poner en tela de juicio, aun sin ser del todo inexactas.

El futuro general nació, presumiblemente, cerca de Sárdica, en los confines de la Tracia y la Iliria. La fecha pudo ser muy bien el último decenio del siglo v. Poco se sabe de su familia. Según un pasaje de Procopio (B.v.) se colige que procedía de noble extracción. Su nombre compuesto, Beli-tsar, podría significar «príncipe blanco». El historiador de Cesarea, escueto como todos los escritores bizantinos cuando de fisonomías se trata, se limita a escribir: «Era grande y de buena presencia». Expresión esta que se aviene con el retrato que del general conservamos en el mosaico de Ravenna. Siempre, claro, que sea de él y no de otro personaje, como Julián Argentario. Se nos taracea en el ábside de San Vital a un hombre alto, de aspecto fuerte y

leal, cara agrecada, con tupida y negra barba, pelo abundante, pómulos salientes, nariz recta, mirada vivaz y penetrante.

Si eran paisanos y sus familias conocidas, como es tradición, no es improbable que Justiniano lo promocionara y, tras su ingreso en la academia de cadetes de Constantinopla, lo incorporase a su guardia personal.

Basta leer los cinco capítulos primeros de la *Historia secreta* para reconstruir el ambiente conyugal y familiar de Belisario. Antonina, su futura, hija de un conductor de carros en el Circo de Constantinopla y de una prostituta del teatro, heredó con creces las costumbres de sus progenitores. Cazó, con filtros mágicos o sin necesidad de ellos a Belisario e hizo de él un marido irresoluto, unifaldero, consentido, en ocasiones irascible y siempre masoquista. Antonina, por su parte, perdió su linda y emperejilada cabeza por un joven tracio, Teodosio, prototipo de amantes, a quien la lascivia de Antonina, resabiada por precedentes amores, y la ingenuidad de Belisario lo convirtieron en hijo adoptivo del matrimonio. Adopción que terminó en pasión para Antonina y en tormento para Belisario. Y, como dice el refranero, el cántaro y la cabra debían ya llevar algún tiempo frecuentando fuente y monte, pues un día, durante la campaña de Africa, fue Belisario a remirar la habitación de los tesoros requisados a los vándalos y se encontró allí a Teodosio y Antonina. Esta, sin inmutarse, dijo al marido: «He venido aquí con este joven a fin de esconder los objetos más valiosos del botín para que no lleguen a manos del emperador». Belisario simuló creerla, aunque estaba —dice Procopio (H.s.)—

... ὁρῶν τὸν Θεοδοσίου ἀμφὶ τὴν αἰδοῖα τὰς ἀναξυρίδας ξυνδέοντα.

Es decir, con las manos en la masa.

A partir de ahí brotó el inevitable y triangular desastre sentimental que duró hasta la muerte de sus protagonistas, quienes provocaron la de otros personajes y personajillos, cuyos entremetimientos cizañaron la trágica acción. Así, por el bando de Antonina cayeron su alcahueta sirvienta Macedonia y el castrado confidente Calligone; por el de Belisario, su pendenciero general Constantino, quien, incauto, aconsejó a su jefe que matara a la esposa y no al amante, y que muerta la perra, el collar era suyo. Incluso terminó también en el socorrido convento, recurso y mal menor de bizantinos perseguidos, su hijastro y lugarteniente Focio, por no haber intuido que Belisario respetaría más el amor adúltero de Antonina que su conjurada complicidad para vengarse de los dos amantes. Deja traslucir Procopio que los hilos de esta trama casera eran manejados políticamente desde el Palacio Sagrado por la emperatriz Teodora, quien, con Justiniano, fueron las personas más allegadas y que más roces tuvieron con el general y su mujer, siempre fieles a la pareja imperial. Esta relación se puso a prueba en los momentos más aciagos para el trono, como la sedición Nika y el *affaire* de Juan de Capadocia, situaciones en las que se evidenció la compenetración que existía entre los cuatro. Aunque, en honor a la verdad, quien llevaba la iniciativa era Teodora, de quien se dice que dormía avaramente para ahuyentar el ajamiento de su rostro, costumbre que contrastaba con la de Justiniano, al que se suele llamar «el emperador sin sueño». A tenor de los hechos yo creo que Teodora pasó, sí, largos ratos en el tálamo, mas compartiendo el sueño y el placer con la política, pues estaba convencida de que su belleza, a fin de cuentas, era inherente, pero el trono tornadizo. Por el contrario, a Justiniano sus peri-

patéticas vigilias le aletargaban. Concluyamos, no sin cierta ironía, que la dormilona Teodora le salvó el trono al vigilante Justiniano.

Grosso modo, estas son las pocas noticias sobre la niñez, la adolescencia, la primera juventud y la, si se puede llamar así, vida privada de Belisario. También sobre su vejez escasea la documentación. Creo que no se conserva ningún texto escrito por un contemporáneo en el que se nos relaten con detalle los últimos años del general, muerto en el 565.

Procopio, según las más recientes investigaciones, debió morir entre el 559 y el 562. Es obvio que no haya escrito nada al respecto. Agatías, ya lo indiqué, se limita a decir que Belisario rechazó con éxito en el 558 los ataques dirigidos por los hunos contra Constantinopla. A raíz de este triunfo, comenta este historiador y poeta de Myrina, sus detractores acusaron de ambicioso al general y de aspirar al trono. Juan Malalas cuenta que en el complot urdido contra Justiniano por Ablabio, Marcelo y Sergio entre el mes de noviembre del 562 y julio del 563, estaban complicados dos familiares de Belisario. La conspiración fue descubierta la noche antes de llevarse a cabo, y se implicó también poco después al propio Belisario que cayó en desgracia ante el emperador. Con todo, sabemos no por Malalas, sino por Teófanes, escritor del siglo VIII, que en el mismo año 563, al no poderse probar la culpabilidad del anciano general, éste fue readmitido en la corte y reintegrado a todos sus cargos.

Así pues, los historiadores y cronistas anteriores al siglo VIII admiten, según parece, el que Belisario fue objeto de envidias y calumnias durante su vida, e incluso que se le degradó y se le desposeyó de sus bienes, aunque, demostrada su inocencia, se le rehabilitó. Pero de lo que no hablan es de que se le cegase, ni de que se dedicara a mendigar. Esta leyenda empieza a propagarse a partir del siglo VIII o más tarde.

Es, pues, desde el momento en que a la figura histórica del general de Justiniano se le atribuye el castigo de la ceguera, cuando Belisario, de un personaje real se convierte en un héroe épico, elevándose al prototipo de hombre extraordinario y afortunado, abatido después por la maligna envidia. Según todos los testimonios, esta metamorfosis se produce, insisto, a partir del siglo VIII. Por los trabajos de Lampsidis y de Knös, sabemos que el castigo de la ceguera es de origen persa y que tal pena se introdujo en el Imperio bizantino en aquel siglo como suplicio reservado a quienes atentaban contra el poder imperial. Esto parece cierto, pues tanto Constantino VI, que fue derrocado y cegado en el 797 por su propia madre Irene, como Romano Diógenes, al que le sacaron los ojos, tras su derrota en Manzikiert (1071), o como el caso de Basilio II, quien en 1014 mandó cegar a 15.000 búlgaros, son hechos, entre otros, acaecidos todos después del siglo VIII.

A partir, pues, de este siglo y, más concretamente, entre el X y el XII, fue cuando empezó a formarse la leyenda del Belisario ciego. La enumeración de los textos, sobre todo crónicas, que lo confirman resultaría ahora prolija. Me ceñiré a la más segura: la que nos ofrece Juan Tzetzes, el políglota escritor del siglo XII, quien nos presenta ya al general ciego y mendicante:

«Dad un óbolo a Belisario, dádselo al general
a quien la suerte glorificó y la envidia ha cegado».

No hay duda, pues, de que todas estas crónicas y la transmisión oral dieron lugar a que, durante la dinastía de los Paleólogos, exactamente a finales del siglo XIV, se compusiera la primera redacción del *Poema de Belisario*.

Poema, que a mi juicio es una obra sustancialmente unitaria, en la que el anónimo y semiculto poeta ha conjugado elementos fantásticos con materiales históricos de distintas fechas y origen, extraídos de una fuente cronística. Se podría muy bien lanzar la hipótesis de que el poema se ha ensamblado a base de sucesivas estratificaciones de elementos históricos y legendarios o, sin más, de cantos populares, degenerando en un ejemplo de épica no vulgar, sino erudita. Su contenido, dejados al margen los diversos pasajes de adorno y apoyo, puede sintetizarse así: Belisario, el famoso general y ministro del gran emperador Justiniano, Belisario, la gloria del Imperio romano, el que engrandeció a Constantinopla y la ciñó con nueve murallas, el que consiguió deslumbrantes victorias, fue calumniado por envidiosos nobles, acusado de pretender el trono imperial, arrojado en prisión y cegado. Y trocando su caballo y su espada por el bastón y la escudilla, arrastró su amarga vejez manoseando inconstantes limosnas.

El *Poema de Belisario* se nos ha transmitido en tres versiones relativamente distintas y muy tardías. Son del siglo XVI y están escritas en versos decapentasílabos. He aquí sus títulos:

Διήγησις ... περὶ Βελισαρίου; Ἱστορικὴ ἐξήγησις περὶ Βελισαρίου y la Ῥιμάδα περὶ Βελισαρίου.

Añadamos que de la *Diégesis* se conocen dos versiones, conservadas una en Nápoles y otra en Viena.

Analicemos, aunque de forma somera por el momento, la influencia de la trágica figura de Belisario en algunas obras literarias figurativas y musicales del mundo occidental.

Al igual que Alejandro, Belisario ha sido hontanar y lugar común al que recurrieron muchos escritores medievales y de otras épocas posteriores. El personaje fue dejando su impronta casi en todos los géneros literarios y a través de los estilos más diversos. Como apunté, Juan Tzetzes nos ofrece ya en el siglo XII, totalmente formada, la imagen del Edipo bizantino, trocador involuntario de la púrpura por los harapos. A partir de aquí, escritores como el Dante, atento siempre a las antiguas crónicas y que no en vano murió en la bizantina Ravenna, divulgará y nos dirá cadenciosamente en su comedia divina:

«e al mio Belisar commendai l'armi,
cui la destra del ciel fu si congiunta,
che segno fu ch'i dovessi posarmi».

La historia de la vida de Belisario se propagó insistentemente por la Italia del Renacimiento. El argumento, como lo hacen notar Frenzel y Lebermann, uno de los mejores ejemplos del tema del encubramiento y la caída de un hombre excepcional, ofrece la base idónea para una epopeya heroica o para una novela histórica. La imagen impresionante del mendigo ciego, añadida por la leyenda, hizo que la figura de Belisario se convirtiera en el símbolo de la fugacidad de la dicha y en un ejemplo de la vanidad de los bienes temporales. La literatura ha ido amoldando la vida de nuestro personaje a los gustos que las distintas épocas reclamaban y ha sido tratada subjetiva y caprichosamente por los más diversos escritores.

En la epopeya *L'Italia liberata dai Goti* (1547-1548), de Giangiorgio Trissino, Belisario aparece como un hombre débil, cuya falta de decisión degenera en una comicidad no pretendida. En el drama jesuítico de Jakob Bidermann (1607), Belisario aparece como culpable del destierro del Papa, en parte por debilidad, en parte debido a una intriga. Un paso más hacia la severa tragedia clasicista lo constituyó la obra de Scipio Francucci Aretino (1620), quien comienza la acción después del agravio cometido por Belisario contra el Papa y, además, convierte la auténtica acción dramática en una intriga amorosa que gira alrededor del hijo de Belisario y que, finalmente, desemboca en la muerte inevitable del general.

Siguiendo la temática del teatro español, Mira de Amescua, en su *Ejemplo mayor de la desdicha* (1625), presenta a Belisario como héroe de una aventura galante en lugar de una intriga política. J. Rotrou (1643) y Carlo Goldoni (1734) siguen al español en la motivación y desarrollo de la trama. Como aclara Frenzel, en una intriga de esta índole Belisario tenía necesariamente que aparecer como el héroe noble, estoico y pasivo y, así, el argumento pudo incorporarse a numerosas dramatizaciones italianas, francesas, inglesas y alemanas, dentro del esquema de la tragedia de mártir barroca. En el drama de Shirley, *The Martir'd Souldier* (1638), que se aparta casi totalmente de los hechos históricos, Belisario se ha transformado en un mártir de la fe cristiana.

Con el cambio de exigencias respecto al drama, en el siglo XVIII desaparecieron las dramatizaciones del argumento. Un epígono muy tardío fue la «tragedia romántica», entonces bastante famosa, de Eduard v. Schenk (1823), que, al gusto de la época, trocó el estoicismo por sentimentalismo, resultando significativo que sirviese de base al libreto de la ópera de Cammarano y Donizetti (1835). Antes de Schenk, Marmontel había convertido el destino de Belisario, con mayor éxito, en el tema de una novela sensiblera y moralizante (1767); aquí, el héroe ciego imparte, sin saber de quién se trata, al emperador arrepentido, largas enseñanzas sobre el gobierno liberal, la tolerancia y otros temas favoritos de la Ilustración, y es incorporado en última instancia por Justiniano a la corte como consejero.

En el siglo XX existen algunas adaptaciones del argumento, muy sugestivo desde el ángulo histórico-cultural, que siguen a esta primera versión novelada, aunque sujetándose a las exigencias de la novela histórica moderna. Tal es el caso de M. Pratesi (1921) y, sobre todo, el de Robert Graves, quien en 1938 publica su novela *Count Belisarius*, en la cual, si bien deja entrever su perfecto conocimiento de la historia, se dedica a fabular las hazañas del general al que imagina como un comandante cristiano de caballeros con cota de malla, rivales de los del rey Arturo. Graves, apartándose de la historia, crea nuevos personajes, cual es el caso de Modesto, o los desfigura, apoyado en su fecunda fantasía.

Por lo que atañe a la literatura española, citado ya Mira de Amescua, se encuentra alguna alusión al Edipto bizantino en *El despertar a quien duerme*, del desenfadado y vitalista Lope de Vega:

«Que todas tus memorias — Marios y Belisarios —,
Césares y Pompeyos —, con laureles plebeyos —,
aplausos, triunfos y despojos varios —
no igualaran mi estado — si me tuviera yo por desdichado,
¡Dichoso el que no puede — caer, por más que la fortuna ruede!»

También Quevedo, que como buen barroco gusta de escribir —leemos en Blecua— «poemas de muy distinto tipo y muy distintas fórmulas estilísticas», dedica a Belisario este soneto:

«Viéndote sobre el cerco de la luna
triunfar de tanto bárbaro contrario,
¿quién no temiera, ¡oh noble Belisario!,
que habías de dar envidia a la Fortuna?

Estas lágrimas tristes, una a una,
bien las debo al valor extraordinario
con que escondiste en alto olvido a Mario,
que mandando nació desde la cuna.

Y agora entre los míseros mendigos,
te tiraniza el tiempo y el sosiego
la memoria de altísimos despojos.

Quisiéronte cegar tus enemigos,
sin advertir que mal puede ser ciego
quien tiene en tanta fama tales ojos.

No ha sido ajeno el continente americano a la tradición belisariana, tan constante en Europa; así, su eco, distante en el tiempo y en el espacio, pervive en los tonos elegíacos de un poeta como Longfellow, quien tal vez debió escucharlo de nuestros escritores clásicos, por los que sentía tanta predilección. Lo demuestra su magnífica interpretación de las *Coplas* de Manrique, quien, por cierto, es tal vez de entre los poetas universales el que mejor asimiló el espíritu y la filosofía que impregnan la contrastada vida de Belisario. Manrique, que nos habla en sus coplas de la fe de Constantino, y que además debía conocer la azarosa historia de Bizancio, aun sin hacer ninguna alusión directa al ilustre general, nos ha dejado su mejor retrato:

«Las mañas y ligereza
y la fuerza corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega al arrabal
de senectud.
Pues la sangre de los Godos,
y el linaje y la nobleza
tan crescida,
¡por cuántas vías y modos
se pierde su gran alteza
en esta vida!

Arte y arqueología

INFLUENCIAS GRIEGAS EN LA ESTATUARIA IBERICA

TERESA CHAPA BRUNET
Universidad Complutense

La estatuaria ibérica, que por sus características de belleza y originalidad llama la atención de cualquier aficionado al Arte y a la Historia Antigua, recibió numerosas influencias del mundo griego, siendo éste uno de los factores que conformó su desarrollo con más fuerza. Sin embargo, aunque las esculturas son numerosas y muchas de ellas conocidas desde hace tiempo, la investigación no ha llegado a establecer unas pautas seguras de desarrollo. Esto se debe fundamentalmente a las deficientes condiciones en las que trabaja el especialista, quien a la hora de analizar las piezas se enfrenta a serios problemas, ya que en su mayor parte aquéllas carecen de un contexto arqueológico claro. En primer lugar, muchas de las esculturas proceden de hallazgos casuales, ligados generalmente a las tareas agrícolas, que no proporcionan datos sobre el ambiente cronológico y cultural en el que estaban inmersas. Por otro lado, incluso en el caso de encontrarlas en el curso de una excavación cuidadosa, no es raro que las tallas, generalmente de fechas antiguas (s. VI-IV a.C.), hubieran sido fracturadas y reutilizadas en tumbas ibéricas más recientes (s. IV-II a.C.) como meros materiales constructivos. Esto sólo nos permite saber que la pieza es anterior a la estructura en la que aparece, pero no nos indica el lapso de tiempo transcurrido entre su factura y su reaprovechamiento. Inciden además otros factores negativos, como la fracturación y el desplazamiento mayor o menor respecto a su primitiva localización. Todo ello ha provocado que la investigación se centre en los aspectos formales y estilísticos, a menudo carentes de una base objetiva y por lo tanto acientíficos. Pasemos entonces a considerar cuál ha sido la historia de la investigación sobre este tema.

La estatuaria ibérica en piedra fue descubierta hace más de un siglo, pero pasó bastante tiempo hasta que fueron correctas tanto su valoración como su encuadre cronológico. Los primeros hallazgos fueron los del Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete), yacimiento en el que una rígida tala de la vegetación provocó que las numerosas esculturas que hasta mediados del s. XIX habían permanecido escondidas en el subsuelo, salieran a la luz. Esto provocó la llegada de aficionados y curiosos, realizándose ya entonces algunas excavaciones. La más conocida entre ellas fue la de los PP. Escolapios de Yecla, quienes a tu término publicaron una interesante Memoria, a raíz de la cual el Museo Arqueológico Nacional envió a dos de sus funcionarios al yacimiento. Estos realizaron sucesivos viajes, recuperando, bien por compra o por hallazgo, las piezas que les parecían de mayor interés. Así se formó

la importante colección que hoy se conserva en este Museo, y a la cual se quiso dar una pronta proyección internacional, enviando algunos vaciados y originales a las Exposiciones de Viena (1873) y París (1878). La ciencia europea se mostró escéptica ante ellas, considerándolas como falsificaciones o, en el mejor de los casos, obras modernas.

No obstante, la Arqueología francesa experimenta a finales de siglo un fuerte interés por los hallazgos españoles, y subvenciona a dos especialistas, A. Engel y P. Paris, para que recorran la Península realizando excavaciones, tomando apuntes y adquiriendo piezas que pudieran ser luego expuestas en los Museos franceses. Así salieron con destino al Louvre diversos conjuntos de importancia —entre otros, los del Llano de la Consolación, El Salobral, Redován, Agost, Osuna, etc.—, junto con la que todavía hoy es la obra cumbre de la escultura ibérica: la Dama de Elche.

Esta revisión general provoca la primera gran obra monográfica sobre el mundo ibérico, denominada *Essai sur l'Art et l'Industrie de l'Espagne Primitive* y publicada por P. Paris en 1903. En ella se hace alusión de manera firme a una intervención directa del arte griego sobre el ibérico, si bien buscando a esta relación unos orígenes excesivamente remotos. Según este autor, el nacimiento de la cerámica de tipo linear y vegetal, así como la erección de las murallas más perfeccionistas de los poblados, serían fruto de ciertas conexiones entre nuestra Península y el mundo micénico y fenicio del segundo milenio. La estatuaria ibérica, sin embargo, no se desarrollaría hasta un momento paralelo al arcaísmo griego, introduciéndose sus estímulos a través de las colonias costeras. Este sería el momento de mayor esplendor, pero a partir de esta fase parece atestiguarse un anquilosamiento, una incapacidad creativa y evolutiva causada, según P. Paris, por un corte de las relaciones entre ambas partes del Mediterráneo. La falta de contacto con el mundo griego llevaría consigo la ausencia de nuevos modelos que encauzaran la evolución local, y ésta quedaría detenida en favor de una monotonía repetitiva y degenerada de los tipos primitivos hasta la llegada del arte romano.

Esta interpretación es importante, ya que se introducen en ella conceptos que luego veremos repetidos a lo largo de toda la investigación. El arte ibérico, aunque original en los detalles de tipo localista que incluye en los ropajes, adornos, etc., no es en definitiva más que un derivado del que siempre se ha considerado como norma y modelo en el Mediterráneo: el arte griego. El ibérico, lejos de ser creativo, no consistiría más que en una copia, con ciertas modificaciones, del arte griego, y cuando el impulso de éste falta, parece hacerse imposible un desarrollo propio.

Los primeros treinta años del s. xx marcarán un gran avance en la investigación, demostrando estratigráficamente en yacimientos como Ampurias o La Alcudia de Elche, que la hipótesis de un origen micénico para la cerámica carecía totalmente de fundamento, y que ésta debía encuadrarse en la segunda mitad del primer milenio. En cuanto a la escultura, autores como Rhys Carpenter, P. Bosch Gimpera o P. Dixon establecen una fuerte dependencia del arte ibérico respecto del griego. Estos investigadores aluden a un primer momento, fechado en el s. vi, en el que se aprecia un influjo griego cargado de orientalismos que penetraría hacia el interior del área ibérica, y fruto del cual serán obras como la Bicha de Balazote o las esfinges de El Salobral. Un segundo momento estaría

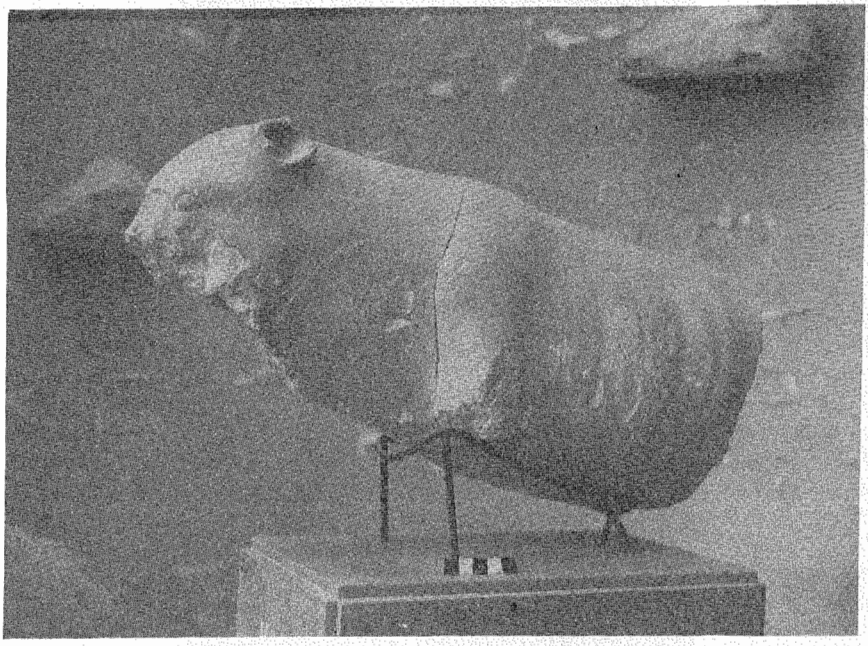
doble sentido aparece en época helenística un tercero. El león que con sus garras doblega a una víctima ha sido interpretado generalmente como la personificación de la propia muerte, inexorable destino de todos los seres vivos.

El significado del toro, sin embargo, hay que entenderlo de forma diversa. Este animal, que desde las épocas prehistóricas tuvo gran importancia económica y social para el ibero, aparece en los monumentos fúnebres junto al jinete, guerrero o cazador, en escenas relacionadas con el mundo de ultratumba, al igual que ocurre en Grecia y el resto del Mediterráneo. Estos équidos tenían en nuestra Península una divinidad protectora, que aparece junto a ellos en piezas como los relieves de Villaricos (Almería) o Mogón (Jaén).

Otros muchos animales, como los cérvidos, los carneros o los jabalíes, muestran esta comunidad iconográfica mediterránea, pero quizá donde se aprecian con mayor fuerza los vínculos iberohelénicos es en el ámbito de los seres fantásticos —esfinges, grifos, sirenas, toro androcéfalo—. La plástica ibérica es relativamente rica en representaciones de esfinges, leones alados con cabeza femenina. Al igual que los leones, vigilan las sepulturas, y como las sirenas, transportan a los difuntos al mundo de los muertos. Este papel, reservado más a las sirenas en el ámbito griego, como se observa en la famosa «Tumba de las harpías» de Xanthos, es recogido en el mundo ibérico por las esfinges, y así vemos que un ejemplar de Elche (Lám. I - 2) lleva sobre su cuerpo a dos seres humanos, una mujer en la parte delantera y un individuo masculino montado sobre su dorso. Las esfinges de Agost (Lám. II - 1), por su parte, debían ser el remate de una estela o columna, a la manera griega arcaica, mientras que otras piezas, como la de Bogarra (Lm. II - 2), aun siguiendo modelos griegos, adopta una postura y una actitud —animal de esquina en un monumento— más propias del gusto propiamente ibérico.

En cuanto a los grifos, estos seres fantásticos tenían en sus más remotos orígenes orientales implicaciones muy diversas, relacionadas con el círculo solar y con las fuerzas del mal, así como con el mundo de ultratumba. Si bien en la Península se reciben estos modelos orientales, como se atestigua en los marfiles de Carmona, la gran plástica reproducirá luego grifos que evidencian contactos con el mundo griego. Se ha hablado mucho ya del ejemplar de Redován, asociado a tipos helénicos del s. VI a.C., o bien de la cabeza de Elche, cuyas orejas erguidas y crin equina hace que se feche en épocas posteriores, dentro del s. IV a.C. Otro nuevo ejemplar hallado en Porcuna (Jaén) puede situarse entre los anteriores. Es una figura exenta que lucha contra un personaje humano. Este le sujeta por la boca y una de las orejas, mientras que el monstruo le clava la garra en el muslo. Recoge esta escultura, con evidente originalidad, unos esquemas que son comunes a todo el Mediterráneo, la lucha del grifo contra el héroe. La literatura griega recoge también este tema en una epopeya, la «Arimarpeia» de Aristeas de Proconeso. El significado del ejemplar ibérico es difícil de desentrañar. Quizás se trate de una caza fantástica, en la que el difunto heroizado vence a una fiera del más allá, igual que hacía con otros animales en la vida real. Esto dignifica al personaje, y hace patente a los que observan esta representación que el individuo ha entrado a formar parte de un rango inmortal.

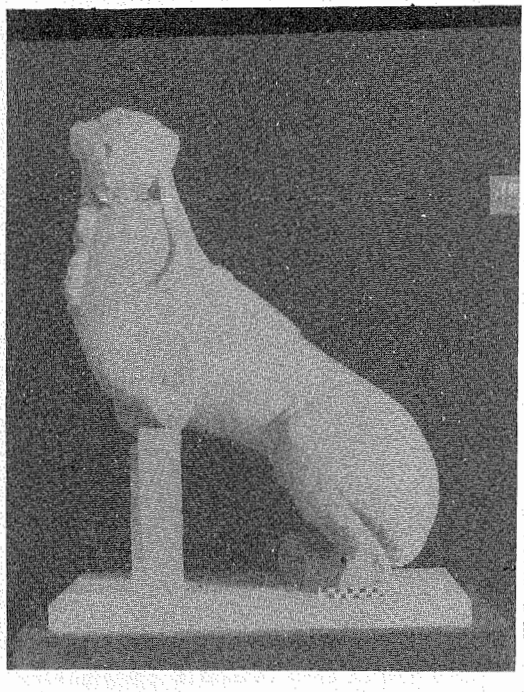
Si bien nos hemos centrado hasta aquí en la gran estatuaria animalística, no es menor la importancia que en el mundo



1.—*Leona de Elche (Alicante)*

2.—*Esfinge con figuras humanas de Elche (Alicante)*

LAMINA I



2.—*Esfinge de Agost (Alicante).*

2.—*Esfinge de Bogarra (Albacete).*

LAMINA II

ibérico tuvieron las representaciones humanas. En el campo de la toréutica han podido distinguirse influencias jónicas y dedálicas, al igual que ocurre en las tallas en piedra, donde cabezas como la de la «kore» de Alicante, hoy en el Museo de Barcelona, revelan unos modelos del área griega minorasiática modificados muy levemente por el escultor peninsular. La Dama de Elche viene comparándose ya desde antiguo con el rostro del Apolo Chatsworth, si bien tanto sus ropajes como sus adornos muestran el recargamiento propio del gusto ibérico. No insistiremos más sobre esta pieza, que tantas veces ha sido ya descrita y estudiada. Sin embargo, entre el resto de las esculturas humanas vamos a fijarnos primordialmente en dos piezas. Una de ellas, la estela de La Albufereta (Alicante), hoy en paradero desconocido, que presenta en relieve dos figuras, una femenina y otra masculina. La primera, ricamente ataviada, sujeta un huso en una mano y se lleva la otra a la cara en gesto de lamentación. El personaje masculino es un guerrero apoyado en una lanza. Este es un tipo de representación que repite los temas más típicos de las estelas áticas: las mujeres, con los elementos propios de su labor, y el difunto con su arma. Libremente interpretado, el argumento es el mismo en el mundo ibérico que en el griego. Lo mismo sucede en el caso de la «auletris» de Osuna (Sevilla), una figura femenina ataviada al modo ibérico que está tañendo una doble flauta. Esto refleja que en la Península, al igual que en Grecia, se adoptaban tras la muerte una serie de ritos relacionados con las honras fúnebres coincidentes en varios aspectos, como esta actividad musical.

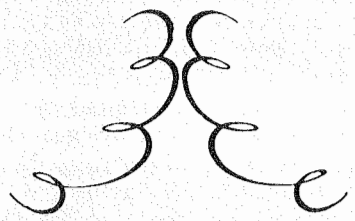
Todo lo que llevamos dicho, lo que se aprecia a través de la escultura y en especial en estas piezas que acabamos de describir revela, sin embargo, que la copia de los modelos griegos no fue total. A los influjos artísticos llegados del exterior se superpone siempre una reelaboración indígena muy marcada, patente tanto en los aspectos externos como en la propia estructura de las piezas. Si, resumiendo, tuviera que valorar la influencia griega, lo haría de la siguiente forma: el mundo ibérico, surgido a partir de una transformación de la sociedad indígena a raíz de su contacto con los colonizadores semitas, da forma a su religión mediante una iconografía en gran parte griega. No quiero decir con esto que la idea de la divinidad femenina —Dama de Elche— o de animales fantásticos —grifos, esfinges— la trajeran los griegos. Esto ya existía desde épocas anteriores en la Península (mundo Tartéssico). Lo que sí puede atribuirse a los griegos es una provisión de modelos que encarnan a estas ideas previas, en un momento en el que los contactos iberohelénicos eran muy fuertes. Las cerámicas griegas alcanzaban el centro de la Península, dibujándose en sus vasos escenas que sin duda poseían un significado religioso. Las corrientes iconográficas llegaban también a nuestras costas, siendo aquí transformadas conforme al gusto indígena, y así vemos escenas como los ritos fúnebres, cuya escenografía bien pudo estar influida por el mundo griego. Incluso la arquitectura de las necrópolis, de la cual hoy sólo acertamos a vislumbrar un camino para su reconstrucción, nos confirma que había, como en los cementerios griegos, columnas rematadas con animales y estelas en las tumbas.

En cuanto a la cronología, pensamos que el impacto helénico en sentido global fue prácticamente continuo desde el s. VI a.C. en adelante, si bien la escultura parece desarrollarse con mayor importancia a fines de este siglo y es el V a.C. tanto en Levante como en la Alta Andalucía,

decayendo algo a partir del IV a.C. en la primera de estas zonas y observándose por el contrario en este siglo y el siguiente una mayor floración en Andalucía occidental, que enlazará con el pleno arte romano.

Es interesante, para terminar, resaltar que si bien la principal colonia griega en la Península fue Emporion (Gerona), su presencia no provocó en absoluto una receptividad a la iconografía escultórica como sucedió en las áreas antes citadas. Esto puede explicarse quizá por el bagaje cultural previo, distinto en ambas zonas, y porque las corrientes comerciales que buscaban la zona minera de Cástulo (Jaén) incidían con más fuerza en el sur y Levante. A pesar de no haberse producido hallazgos de colonias griegas en las costas alicantinas o murcianas, su existencia explicaría la fuerte helenización del Sudeste desde épocas antiguas.

Queda mucho trabajo por realizar, pero los nuevos datos que van saliendo a la luz permiten enfocar la interpretación del mundo ibérico bajo nuevos prismas que se revelan fructíferos y prometedores para la investigación.



Icono búlgaro. Virgen Eleusa, s. XIV
y su esquema compositivo.

DE NUEVO SOBRE EL GRECO Y EL ARTE BIZANTINO

MIGUEL ANGEL ELVIRA
Universidad Complutense

Cuando, en 1961, Harold E. Wethey escribía su monumental y ejemplar monografía sobre el Greco [1], podía aún decir que éste, cuando llegó a Venecia, «no debía de tener más de dieciocho años. Por lo tanto, la fecha debió de ser, como muy tarde, alrededor de 1559-1560» (T. I, p. 27). Pero en los mismos días, este supuesto quedaba ya seriamente quebrantado: C. D. Mertzios daba a conocer un documento de 1566 en el que «maistro Menegos Thetocopulos sgurafos», hermano de Manoussos e hijo de Jorghi, comparecía ante un notario de su ciudad natal, Candía [2]. Para mantener su postura, Wethey no tenía más remedio, y así lo hizo (T. I, p. 26), que postular, sin apoyo documental, un primer viaje a Venecia, del que el artista volvería con ocasión de la muerte de su padre en Creta.

Sin embargo, en 1975 Mary Konstantudaki revelaba dos documentos [3]. Uno de ellos, fechado el 18 de agosto de 1568, hace alusión a unos dibujos enviados desde Venecia a Creta por «maistro Menegin Theotocopulo», señalando por

---

[1] H. E. WETHEY, *El Greco and his School*, Princeton University Press, 1962 (a partir de ahora, se citará por su traducción castellana, *El Greco y su Escuela*, Madrid, 1967).

[2] C. D. MERTZIOS, «Domenicos Theotocopoulos: Nouveaux éléments biographiques», *Arte Veneta*, XV, 1961, p. 217-219.

[3] M. CONSTANTOUDAKI, «Dominicos Théotocopoulos (El Greco) de Cande à Venise: Documents inédits (1566-1568)», *Thesaurimata*, 12, 1975, p. 292-308; M. KONSTANTUDAKI, «M. Domenico Theotocopuli (El Greco) da Candia a Venezia», *Bollettino della Società Archeologica Cristiana*, Atenas, 1977, p. 59 ss (citado ampliamente por S. BETTINI, «Maistro Menegos Theotokopulos sgurafos», *Arte Veneta*, XXXII, 1978, p. 238-252.

tanto que en esa fecha ya el Greco estaba en Italia. El segundo, mucho más importante, está fechado en Candía el 26 y 27 de diciembre de 1566, y en él el *Regimento* permite a «Domenego Theotocopulo, depentor» vender, por el sistema de la lotería (bastante común en la época, al parecer), «un quadro della Passione del nostro Signor Giesu Christo, dorato», que es tasado por los pintores «papa Janni De Frossego et maistro Giorgi Cloza», respectivamente, en ochenta y setenta ducados (suma bastante importante).

Con estos documentos en la mano, la teoría del primer viaje a Venecia, sin quedar destruida por completo, es ya muy difícil de mantener. Resulta que Dominico Greco, «maistro sgurafos», o sea, maestro pintor en 1566, vende a fines de ese año un cuadro «dorato», es decir, con el fondo dorado, es decir, dentro de la técnica de los iconos bizantinos, y tasado además por dos pintores, un «papa», casi con seguridad un clérigo ortodoxo, y Jorge Klotzas, miembro conocido y destacado de una familia de pintores cretenses, y que pintaría en San Giorgio dei Greci, en Venecia, durante la década siguiente [4].

De un golpe nos encontramos ante un Greco que, a los veintiséis años de edad, es maestro pintor de iconos bien cotizado, y de nada valen los intentos de S. Bettini por intentar demostrar que la familia del Greco, vinculada a la clase alta de Candía, y muy unida a la administración veneciana (Manoussos, el hermano del Greco, tiene una biografía bien conocida a este respecto), era católico y que, en consecuencia, el Greco debió recibir su primera educación pictórica en el mediocre venecianismo que de desarrollaba, a través de los grabados, en los ambientes religiosos y nobiliarios de Candía [5]. En todo caso, podría plantearse una educación «bilingüe» del joven artista (sabemos en efecto que algunos pintores cretenses de la época, como Tomás Vathás y el propio Jorge Klotzas, pintaban en las dos técnicas, bizantina y veneciana [6], indistintamente al parecer), pero no parece posible plantear dudas acerca del bizantinismo del cuadro aludido en el documento.

Cuando, probablemente en los primeros meses de 1567, el Greco abandona Creta y desembarca en Venecia, deseoso de entrar en el mundo de la gran pintura, su actitud será la de un converso que rompe con su pasado. Durante sus tres años venecianos (1567-1570), e incluso durante sus siete años romanos, tan mal conocidos (1570-1577), su arte es el de un veneciano colorista más, aventajado discípulo de Ticiano, influido por Jacopo Bassano y por el Tintoretto, defensor del colorido ante la escuela dibujística de Roma. A medida que pasa el tiempo, además, se introduce en el ambiente estético del manierismo, que le seducirá ya para siempre. Tanto que, muchos años después, aún escribirá en clave manierista su ideario artístico, llegada para nosotros en simples notas [7]: superación de la naturaleza por el juicio

---

[4] Detalles puestos de manifiesto por J. BROWN, «El Greco y Toledo», en *El Greco de Toledo*, 1982, p. 75 ss.

[5] *Op. cit.* en nota 3.

[6] *Ibidem*, p. 247.

[7] F. MARÍAS y A. BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas de El Greco: comentarios a un texto inédito*, Madrid, 1981; X. DE SALAS, *Miguel Angel y El Greco*, Madrid, 1967; X. DE SALAS, «Un exemplaire des Vies de Vasari annoté par Le Gréco», *Gazette des Beaux-Arts*, 6.e série, 69, 1967, p. 177-180.

del artista, culto a la originalidad y a la audacia, predominio de la imaginación eran principios tan aceptados entonces que podía suscribirlos tanto Vasari [8] como el arte del Cretense.

El auge crítico del manierismo [9], unido a la evidencia de obras y escritos del propio Greco, ha hecho que, desde hace unas décadas, éste haya quedado definitivamente inscrito en el ámbito de aquél. Sin embargo, aún quedan matices por encajar. Al lado del italianismo preponderante del pintor, hay siempre un componente diferencial, que constituye su personalidad irrepetible. A. Hauser, siguiendo aún a Cossío o a Marañón, decía que el Greco «en ningún sitio fuera de España, ni quizá fuera de Toledo, hubiera podido desarrollar aquella forma de espiritualidad característica de su arte» [10]. Recientemente, por el contrario, J. Brown ha afirmado: «La fusión que en Toledo hace El Greco de dos culturas artísticas [la bizantina y la italiana] es única en ese período, aunque habría podido repetirse si hubiera vivido en cualquier otro lugar con excepción de un centro italiano importante» [11].

El problema está claro: Toledo o Creta. O posiblemente (es lo más probable), una solución intermedia, y psicológicamente más sencilla: un paisaje, un ambiente, una religiosidad de Toledo que le permitiesen al Greco, liberado de la asfixiante problemática artística del ambiente italiano, recordar su actividad de pintor de iconos, e insertarla en los principios manieristas de forma profunda y personal. Una vez contemplada la actual exposición de *El Toledo de El Greco*, que muestra lo poco que nuestro pintor pudo tomar del ambiente artístico toledano que le recibió, esta última solución es la que nos parece más coherente.

Cuando el Greco llega a Toledo, lógicamente, y por pura inercia, sigue componiendo sus cuadros según sistemas esquemáticos italianos. En Santo Domingo el Antiguo, el hecho es fácilmente comprobable: la *Asunción de la Virgen* depende, como es sabido, de la *Assunta* de Ticiano en la Chiesa dei Frari, de Venecia [12]. El *San Mauricio* es también (acaso por el deseo de agradar a Felipe II) una composición que casi podemos calificar decididamente de «romana» [13]. El Greco no muestra aún su poderosa personalidad más que en la amplitud (que no volumen ni aplomo) de sus figuras, y en un creciente desdén por los detalles paisajísticos.

Pero con *el Expolio* comienza Thotocopoulos a alejarse del mundo de las diagonales, de las asimetrías y de la división en planos. No entramos en los problemas iconográficos, ya bastante discutidos desde el momento mismo de su realización; pero lo cierto es que, formalmente, el ya viejo análisis de Justi [14] nos parece lleno de razón en cuanto al estilo: la «vigorosa posición de frente en que está vista la escena», la simétrica colocación de las figuras, el conjunto apiñado de rostros,

---

[8] A. Blunt, *La théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, París, 1956 (trad. del original inglés, publicado en 1940), p. 149 ss.

[9] El conocido libro de A. Hauser, *El manierismo*, verdadero símbolo de este auge, es realizado, según la fecha de su prólogo, en 1964. (Lo citaremos por su traducción al castellano, Madrid, 1965).

[10] *Ibidem*, p. 280.

[11] *Op. cit.* en nota 4, p. 145.

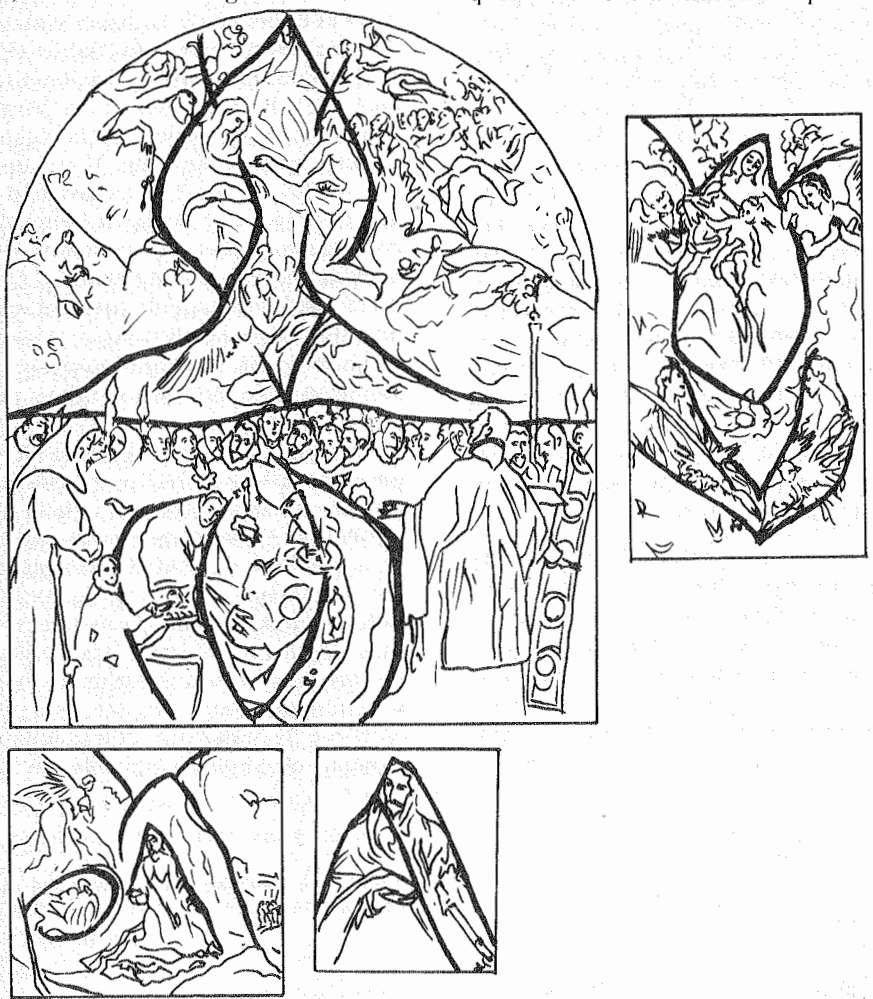
[12] H. E. Wethey, *op. cit.* en nota 1, I, p. 51.

[13] J. Brown, *op. cit.* en nota 4, p. 98.

[14] K. Justi, «Domenikos Theotocopuli und Kreta», *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1897 y 1898; citado por J. F. Mélida, *El Arte Antiguo y el Greco*, Madrid, 1915, p. 13.

cráneos y yelmos, y los «acordes del conjunto» componen, unidos, un conjunto evidentemente bizantino (sigue siendo sugestiva la comparación que el propio Justi hizo con algún mosaico de Monreale), para el que sería muy difícil encontrar paralelo en la Italia manierista o en el Toledo del siglo XVI.

A partir de este intento plenamente logrado, el fenómeno se generaliza. Durante unos treinta años (hasta una fecha que podemos situar en torno al 1610, poco más o menos), las grandes composiciones pictóricas del Greco (excepto las que toman como modelos esquemáticos cuadros suyos anteriores, de ambiente italiano) adquieren unos sistemas compositivos de características muy especiales; y es en esas características donde queremos centrar nuestra exposición.



Esquemas de varios cuadros del Greco, con sus líneas de composición

Ya Mélida [15], intentando completar el estudio de Justi, observó, por ejemplo, que, en las composiciones de *La Coronación de la Virgen*, ésta aparece en una mandorla, y que la composición es simétrica, detalles que consideró de raigambre bizantina. Pero el principio admite una aplicación mucho más amplia.

Tomemos las grandes composiciones del Greco en el lapso de tiempo definido: por ejemplo, *La Inmaculada Concepción contemplada por San Juan Evangelista* (Museo de Santa Cruz, de Toledo), el *Entierro del Conte de Orgaz*, las distintas versiones de la *Coronación de la Virgen* (la más completa, con grupo de santos, es la del retablo de Talavera la Vieja, hoy en el Museo de Santa Cruz), y de *La Oración en el Huerto, La Virgen y el Niño con las Santas Martina e Inés* (National Gallery, Washington), etc...; tomemos también, a nivel más simple, muchas obras menores, de uno o pocos personajes, como *los Santos Juan Evangelista y Francisco*, o cualquiera de las versiones de *Las Lágrimas de San Pedro* o de *San Francisco y Fray León meditando sobre la muerte*. Observamos que en la gran mayoría de estos cuadros la composición es simétrica, y que forman parte fundamental de ella una serie de esquemas relativamente fijos y reiterativos.

Estos esquemas, que pueden aparecer solos, yuxtapuestos o incluso superpuestos, se organizan a lo largo del eje de simetría, contribuyendo siempre a dar levedad y sentido ascensional a las figuras y las escenas. Vamos a describirlos brevemente, dándoles, para simplificar, unos nombres concretos: mandorla, línea horizontal, embudo, arco apuntado, uve y círculo abierto.

La mandorla, o almendra vertical, la hemos observado ya en el *Expolio*. Es quizá una de las formas más repetidas en el arte del Greco, ya que caras, cuerpos, etc..., suelen adoptar su forma. Pero, a nivel compositivo, su papel es también preponderante. La Virgen siempre adquiere esa forma, estructurando en torno a ella los cuadros en que es tema principal (bastante numerosos en la obra del Cretense); y, en un sentido más abstracto, es la mandorla la base compositiva de un cuadro tan importante como *el Entierro del Conde de Orgaz*..

Observemos en efecto esta obra [15 bis]. Como es obvio y repetidísimo, la línea horizontal de las cabezas de los caballeros la corta en dos partes sensiblemente iguales, en dos mundos. Pero cada una de ellas, a su vez, aparece centrada (*grosso modo*) en una mandorla: la que forman los cuerpos brillantes de San Agustín y San Esteban sosteniendo el cadáver, y la que engloba las figuras de Cristo, la Virgen, San Juan y el ángel portador del alma.

Sin embargo, la parte superior del cuadro ostenta, acaso más evidente aún y mezclada con la mandorla, otra forma más: las grandes nubes simétricas, que se abren en el centro del cuadro y dejan abierto un paso, en forma de embudo, hacia la ancha claridad del cielo. Este esquema de «embudo», que invariablemente es oscuro en la parte inferior y luminoso en la superior, es uno de los sistemas que más hábilmente maneja el Greco para dar a las pinturas su impresión ascensional. Baste citar al respecto la versión de *La Coronación de la Virgen* del Museo de Santa Cruz, la *Alegoría de la Santa Liga* (sobre todo la de la Natio-

[15] *Op. cit.* en nota 14.

[15 bis] Para una interpretación platónica de este esquema véase, E. A. WYLLER, «La quintaesencia del platonismo: henología», *Estudios Clásicos* XXI, 1977, 273 ss..

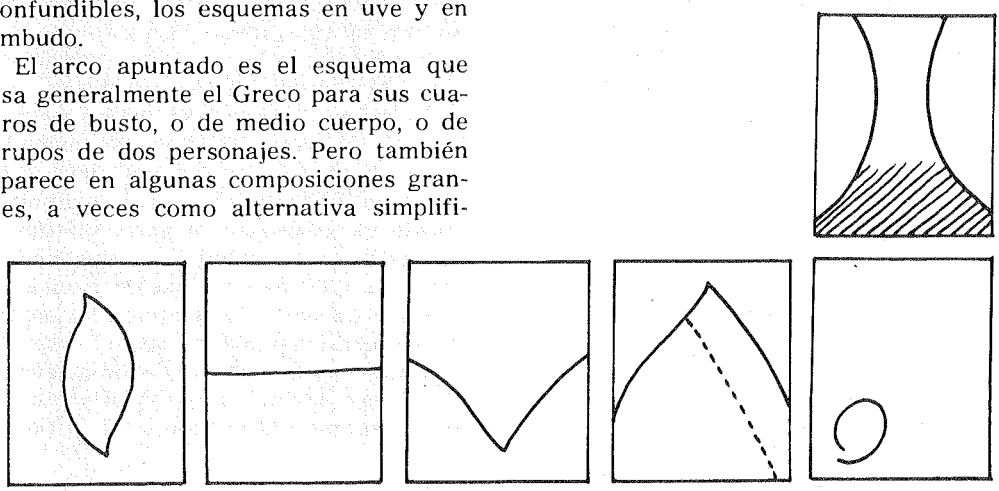
nal Gallery de Londres) y la *Resurrección* del Museo del Prado.

Hemos mencionado al hablar del *Entierro* la línea horizontal de las cabezas. Este tema, aunque más raro en la obra del Greco, puede observarse también en la citada *Coronación* del Museo de Santa Cruz, en las distintas versiones de *la Expulsión de los mercaderes del Templo* (en las de la madurez se completa el motivo, aún incompleto y asimétrico en las del período italiano), o en el *Bautismo de Cristo* de el Prado, por no citar el tardío *Pentecostés* de la misma pinacoteca.

El esquema en uve (V), a veces con sus lados curvilíneos, como la parte baja de una mandorla, aparece en ocasiones solo, otras veces como apoyo de ésta, pero siempre con un sentido ascensional. Citemos como simples ejemplos *La Inmaculada Concepción contemplada por San Juan Evangelista* o *La Virgen y el Niño con las santas Martina e Inés*, y señalemos cómo, si comparamos la *Coronación* del Museo de Santa Cruz con la del Prado, podemos ver hasta qué punto llegan a ser intercambiables, incluso confundibles, los esquemas en uve y en embudo.

El arco apuntado es el esquema que usa generalmente el Greco para sus cuadros de busto, o de medio cuerpo, o de grupos de dos personajes. Pero también aparece en algunas composiciones grandes, a veces como alternativa simplificada de la mandorla (por ejemplo, en la *Virgen de la Caridad* de Illescas). Lo más característico de este esquema es que sus lados son curvos, y que sistemáticamente el ángulo superior aparece inclinado hacia un lado, para dar movilidad al conjunto. Es lo mismo que ocurre en general con la mandorla, que suele adoptar, mediante ligeras inflexiones asimétricas, el aspecto de una llama. Caso curioso de estas composiciones, el Greco suele estructurar el interior del arco de tal forma que una gran franja asciende por un lado hasta el vértice, mientras que el resto forma, a su lado, un arco apuntado menor: sirvan como ejemplos prototípicos las figuras de los *Apostolados*.

Sólo nos queda ya por tratar un elemento un poco aparte, y desde luego secundario: el círculo abierto. Consiste en una forma redondeada u ovoide, que a veces aparece, de forma generalmente esquinada (es decir, es el único esquema que no aparece inserto en el eje de simetría vertical), y que sirve para completar una composición. Como ejemplos, pode-



Esquemas compositivos usados en los cuadros del Greco.

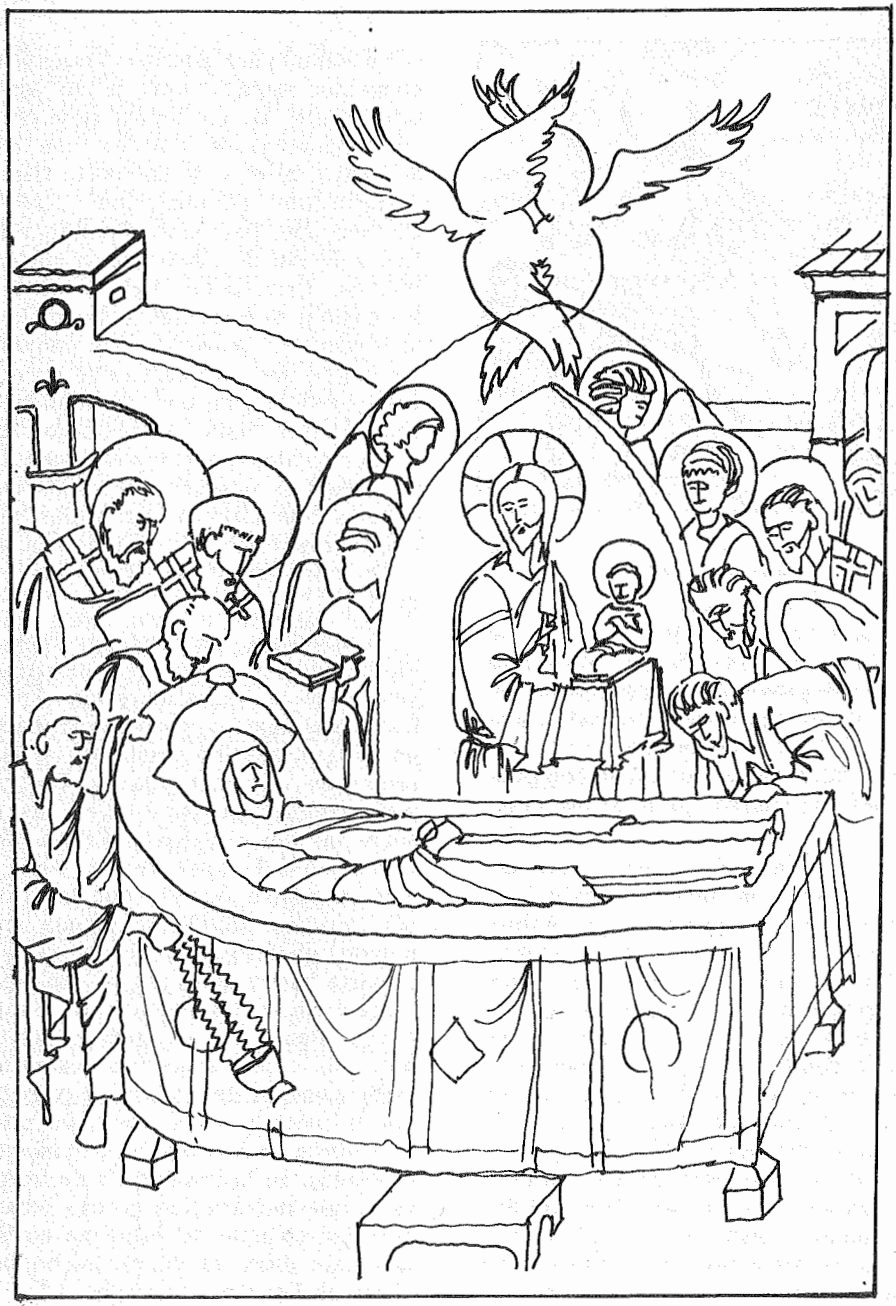
Capilla Palatina de Palermo. Mosaico con la Natividad, s. XII.

mos citar el grupo de los apóstoles en las distintas versiones de *La Oración en el Huerto*, los personajes agachados del *Expolio* y *La Expulsión de los Mercaderes del Templo* (versión madura), o el Hermano León en las diversas composiciones en que aparece junto a San Francisco.

Estos esquemas, y eso es lo que deseamos resaltar en nuestro estudio, son esquemas comunes dentro de la pintura bizantina, y en particular en el mundo de los iconos griegos medievales y del siglo XVI; es decir, dentro de la pintura que el Greco aprendió y cultivó en su juventud. Todo pintor de iconos aprendía, además de la iconografía de los santos aislados y en pie, además de las distintas posturas tradicionales de la Virgen, y además de algunas escenas devotas (San Jorge matando al dragón, Hospitalidad de Abraham, y pocas más), un conjunto inflexible de trece composiciones que se repetían casi constantemente sin grandes variaciones, para adornar iconostasios o componer tablas (como la de esteatita tallada que se encuentra precisamente en la catedral de Toledo): me refiero al Pantocrátor y a las doce fiestas o *Dodecaorton* (Anunciación, Natividad, Circuncisión, Bautismo, Transfiguración, Resurrección de Lázaro, Entrada en Jerusalén, Crucifixión, Bajada al Limbo, Ascensión, Pentecostés y Dormición de la Virgen) [16]. Aparte de este conjunto, y de alguna que otra escena de la vida de Cristo estabilizada por la tradición (Descendimiento, Pietá), el pintor de iconos podía inventar sus composiciones. Nuestro deseo es mostrar que todos los esquemas compositivos utilizados por el Greco, reseñados antes, aparecen ya en las escenas bizantinas fijadas por la tradición.

La mandorla, claro está, aparece en el Pantocrátor, y sobre todo constituye el centro de la Transfiguración. La línea horizontal aparece, cortando la mandorla en que se inscribe Cristo, en el cuerpo rígido de la Virgen en su Dormición; pero también la constituyen las rocas sobre las que se apoyan Cristo, Moisés y Elías en la Transfiguración, y que cumplen la misma función que las cabezas del *Entierro*: dividir la escena en dos mundos distintos. El embudo, oscuro por la parte baja y claro por la alta, aparece sobre todo en las escenas del Bautismo (en sus *Bautismos*, el Greco es por cierto muy fiel a los esquemas bizantinos y medievales en general) y, muy reducido por la parte baja, es decir, ya próximo a la forma de V (como la *Coronación* de el Prado), en la iconografía de la Ascensión. Por su parte, en el arte bizantino, el mejor ejemplo del esquema en V propiamente dicho se encuentra en las escenas de Descenso al Limbo.

[16] S. BETTINI, *op. cit.* en nota 3, p. 241.



La Dormición de la Virgen. Mosaico de la Iglesia de la Chora (Estambul) (dibujo por J. Pineda).

FACULTAD DE LETRAS
BIBLIOTECA

Los dos últimos esquemas tratados —el arco apuntado y el círculo abierto— son algo más problemáticos, pero por ello quizá más instructivos de cómo, en ciertos casos de conflicto entre esquemas semejantes, el Greco se inclina del lado bizantino, dejando de lado la solución renacentista italiana.

Tomemos el esquema del arco apuntado. Este es, en primer lugar, un sistema que permite dar a las figuras de medio cuerpo unos perfiles fluidos, sin apenas marcar los hombros; en esto se parecen los personajes del Greco a muchos santos bizantinos. Pero, además, hemos visto que el Greco suele dividir compositivamente su arco apuntado a una amplia franja y un arco apuntado menor. Esta es una solución que se aproxima a algunos tipos de Virgen con Niño bizantinos (Virgen Odigitria o Pelagonitis), en los que el niño parece un triángulo protegido por la madre. En cambio, la composición correspondiente renacentista, el triángulo, muestra diferencias esenciales: suele tener la base más ancha, no admite ondulaciones convexas en sus lados, y suele dividirse a través de un entramado de rombos y triángulos. Lo más parecido a esto dentro de la producción hispana del Greco sería la repetidísima composición de *San Francisco y Fray León meditando sobre la muerte*, pero en ella los lados son curvilíneos, el triángulo es irregular, y los elementos del esquema son un alto arco apuntado (San Francisco) y un círculo abierto (el Hermano León).

Llegamos así a la última figura, precisamente el círculo abierto o irregular, cerrado en sí mismo como una espiral centrípeta. En cierto modo, su principio aparece en casi todas las figuras bizantinas de personajes sentados en el suelo y envueltos en su capa. Pero hay un caso concreto que nos parece de particular interés: *La Oración en el Huerto* del Greco (versión de Toledo [Ohio] y sus réplicas), que aparece básicamente montada con el mismo esquema de la escena de San Francisco que acabamos de señalar: un arco apuntado (la roca, reforzada por la figura de Cristo), y un círculo abierto al lado (grupo de los apóstoles en extraña colocación). Realmente, se trata de una composición insólita, a la que se considera creación *ex novo* del Greco a partir de lejanos motivos de Ticiano y Bassano [17]. Sin embargo, basta que nos fijemos en algunas escenas de la Natividad en iconos y mosaicos bizantinos (por ejemplo, la de la Capilla Palatina de Palermo), para que advirtamos un estrecho parentesco: la gran piedra central, dentro de la cual aparece la figura de la Virgen, y escenitas de forma ovoide o circular abierta, encerradas en repliegues del terreno, con aparición de ángeles en el cielo y pequeñas escenas lejanas en último término. Incluso el rayo de luz que cae desde arriba (sesgado en *la Oración en el Huerto*) nos revela un parentesco compositivo que no puede ser por completo casual.

Concluidas estas observaciones, es de rigor plantearse un problema complementario: ¿pudo el Greco observar, en Italia o en Toledo, cuadros que utilizasen sistemas compositivos semejantes a los aquí estudiados y que, por lo tanto, puedan desvirtuar nuestra comparación? Por lo que se refiere a España, la contestación correcta es que sí. Esquemas como los aquí señalados se usaron (no es necesario recordarlo) tanto en el arte románico como en el gótico. Sin embar-

---

[17] *El Greco de Toledo*, 1982, p. 237, n.º 22; T. Frati, *La obra pictórica completa de El Greco*, p. 106, n.º 90.

go, hay que hacer una importante salvedad: en torno a la mitad del siglo xv, al quedar substituido el Gótico Internacional por la pintura nominalista de corte realista, flamenquizante o italianizante, estos esquemas se diluyen. Cuando el Greco llegó a Toledo, se trataba de una vía totalmente concluida, de un recuerdo que se contemplaba en algunos retablos. Evidentemente, el Greco pudo ver y estudiar estos retablos; pero, si llegaron alguna vez a interesarle, sería siempre porque, al lado de su formación veneciana y romana, tenía recuerdos de un arte aprendido en su juventud y distinto del renacentista.

Por lo que se refiere a Italia, hemos de matizar. Evidentemente, podríamos encontrar, durante todo el quattrocento y principios del cinquecento, algunas composiciones ancladas aún en esquemas medievales. Sin ir más lejos, la *Resurrección de Cristo* de Perugino en la Pinacoteca Vaticana muestra a Cristo ascendiendo en una mandorla. Pero el Renacimiento impone otros esquemas compositivos. Aun manteniendo en numerosos cuadros sacros el eje de simetría bilateral (recuéndense muchas composiciones de Rafael o de Fra Bartolommeo), utiliza el círculo en vez de la mandorla, el arco de círculo muy abierto en vez de la línea horizontal, semicírculos o ángulos nítidos en lugar de arcos apuntados o formas en V, y esquemas que eviten el sentido dinámico del embudo y el aspecto inacabado e indeciso del círculo abierto. Basta comparar cuadros de Rafael con los del Greco para darse cuenta de tales diferencias.

El problema se hace más espinoso, sin embargo, caundo nos movemos en el mundo manierista. Parece probado que el Greco conocía Parma, pues había visto pinturas de Corregio colgadas en dicha ciudad [18]. Por lo tanto, es fácil que conociese la obra de los artistas con los que mejor se puede emparentar su estilo: Rosso, Pontormo, Beccafumi, Parmigianino, y los demás manieristas de Toscana y Parma. Y, en efecto, en este ambiente hallamos, de cuando en cuando, alguno de los esquemas utilizados por el Greco en España: no sólo las figuras amplias del Pontormo o las de forma de llama del Parmigianino pudieron impresionar al Greco, sino que tenemos, por ejemplo, alguna forma «de embudo» en Rosso (por ejemplo, sus *Esponsales de la Virgen* en San Lorenzo (Florencia), pero sin claridad por la parte alta), una especie de mandorla en *Los Peregrinos de Emaús*, de Pontormo (Uffizi, Florencia) (curiosamente, se trata de una composición calcada de los iconos de *la Hospitalidad de Abraham*, no sabemos si por pura coincidencia), y varias composiciones en las que Beccafumi usa el «embudo» de forma absolutamente personal (*San Pablo*, en el Museo del Duomo de Siena, o *San Miguel*, en la iglesia del Carmen de esta misma ciudad). Si este tipo de investigaciones dio la idea al Greco de que analizando esquemas nuevos, o antiguos renovados, se podía crear un estilo personal, nunca lo sabremos, aunque es posible. Sin embargo, y como en el caso de la pintura gótica, sería imposible explicar el arte del Greco sólo en base a la creatividad manierista, prescindiendo del trasfondo bizantino.

Nuestra conclusión es por tanto que, en el aspecto compositivo, el Greco, instalado en España, volvió a recordar y a aplicar esquemas aprendidos en su juventud y que, durante trece años de formación italiana, había reprimido en aras a

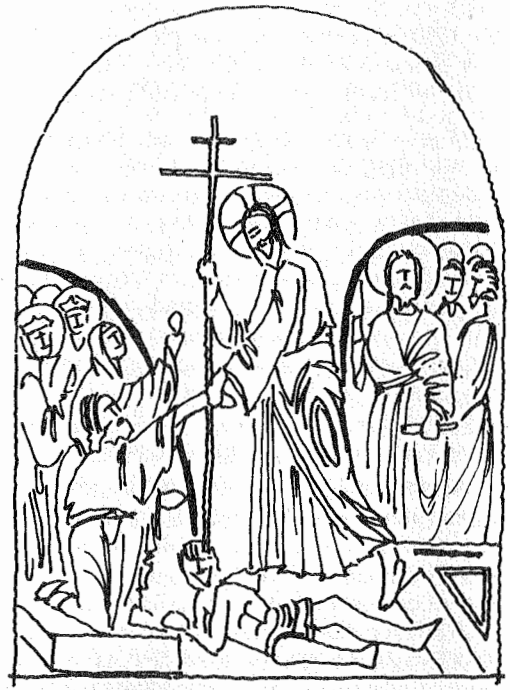
[18] J. BROWN, *op. cit.* en nota 4, p. 80-81.

la actualidad artística que se vivía en Venecia y Roma. Liberado de un ambiente en cierto modo opresor de su personalidad compleja y dúplice, introducido en un ambiente, el toledano, que podía recordarle su nativa Creta, y deseoso, en nombre del propio manierismo abrazado en Italia, de crearse un estilo por completo personal, supo el Greco, por pura coherencia interna, retomar algunos hilos de su pasado y adaptarlos a su decidido italianismo pictórico.

Sin embargo, la composición de los cuadros no es, ni mucho menos, el único campo en que se pueden rastrear las raíces bizantinas del arte del Greco. A su lado, se pueden analizar los más diversos aspectos estilísticos y aun iconográficos, y siempre con cierta posibilidad de éxito.

Sin querer introducirnos a fondo en el espinoso tema de la iconografía [19], bastará decir que casi todos los Cristos de nuestro pintor adoptan la postura relajada, caída, de los bizantinos, con la sola salvedad de que levantan la cabeza hacia arriba; y que, más claramente aún, el Greco utiliza para sus paños de la Verónica del Convento de las Capuchinas de Toledo, de las colecciones Caturla y Goulandris y del Museo del Prado la cara, expresión y bucles comunes en los iconos con el mismo tema [20], substituyendo tan sólo el nimbo con cruz por la corona de espinas.

En todos los demás aspectos, se puede decir que la crítica de fines del siglo pasado y principios del presente ha ido



Bajada al Limbo. Mosaico de Dafni (s. XI) (*dibujo por J. Pineda*).

rastreando, con mayor o menor acierto, rasgos de bizantinismo del Greco. No queremos dejar pasar la ocasión de, por lo menos, plantear la mayor parte de estas observaciones, en honor de quienes las hicieron, y hacer constar, en algún caso concreto, nuestra humilde opinión al respecto [21].

Justi ya planteó, como vimos al hablar del *Expolio* el problema de la simetría

---

[19] Volviendo, por ejemplo, a la más compleja de todas, la del *Expolio*, véase en último término J. M.ª DE AZCÁRATE, «La iconografía de "El Expolio" del Greco», *Archivo Español de Arte*, 28, 1955, p. 189-197.

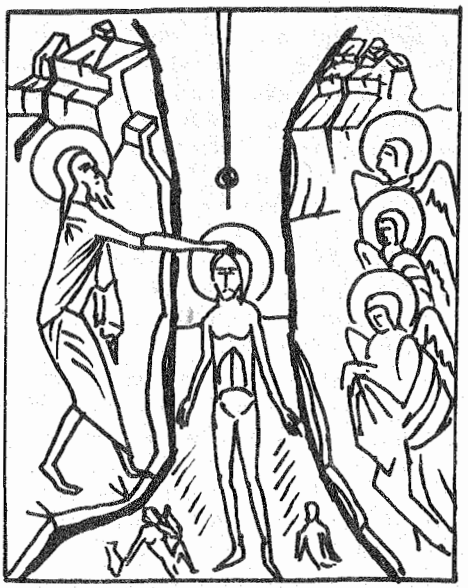
[20] *El Toledo de El Greco*, 1982, p. 139.

[21] Dejamos de lado otras, sobre las que no sabríamos pronunciarnos; por ejemplo, la «perspectiva invertida» que ve J. M.ª AZCÁRATE en *El Expolio*, o la tan debatida a principios de siglo de la técnica pictórica (véase SAMPERE I MIQUEL, «El Greco», *Hispania*, 71, enero de 1902; citado por J. R. MÉLIDA, *op. cit.* en nota 14; o I. DE BERYES, *Domenicos Theotocopoulos, El Greco*, Barcelona, 1948 (2.ª edic.), p. 14 ss.; o J. GOYANES CAPDEVILA, *El Greco, pintor mistico*, Madrid, 1936, p. 60).

bilateral. Sin embargo, no se debe insistir en este aspecto: el principio, como tal —y acabamos de verlo— era común incluso en Italia para cuadros de altar.

En el mismo contexto, Justi planteó la frontalidad de las figuras como signo de bizantinismo. Acaso en este tema se podría hacer una observación semejante, pero lo cierto es que, si unimos a este principio el, también observado, de extender las figuras por el cuadro a expensas del fondo [22], sí podemos hablar de bizantinismo. De ahí el que, por ejemplo, los Cristos bendiciendo del Greco tengan tan directos paralelos (y no sólo por la cara o el color) en iconos bizantinos.

Acabamos de mencionar la expresión, la mirada severa de muchos personajes del Greco. Podríamos añadir a ello el sentido hierático de las figuras [23] y su carencia absoluta de sensualidad (la mayor diferencia del Greco respecto a sus maestros venecianos). En este campo, sin duda, podríamos hallar paralelos en algunos cuadros manieristas toscanos; pero ocurre como con el problema de la composición: si una revolución consiste en la multiplicación de hechos excepcionales, esa multiplicación sólo se comprende en el Greco a través de su aprendizaje en Creta. Y, realmente, es difícil encontrar en el arte occidental expresiones como la del *San Jerónimo cardenal* del Greco.



Icono griego. Bautismo, s. XIV.

Mayor importancia pudo tener el manierismo en la supresión de lo ambiental, de la profundidad, del paisaje, de los planos. Pero lo cierto es que las extrañas luces de los cielos del Greco, el aspecto plano de sus figuras, no dejan de recordar los iconos de santos sobre fondo de oro [24].

Más discutible es el problema del colorido [25]. En efecto, si abstraemos el principio del Greco de matizar muchos de

---

[22] C. DE LASTERRA, *El sentido clásico en el Greco*, Madrid, 1942, p. 78 ss.

[23] E incluso de las composiciones. Véase B. DE PANTORBA, *El Greco*, Madrid, 1946, p. 79 ss., quien recuerda una observación de N. Sentenach, citada también por E. H. DEL VILLAR, *El Greco en España*, Madrid, 1928, p. 62-63.

[24] J. GOYANES CAPDEVILA, *op. cit.* en nota 21, p. 63; vuelve a citarlo C. DE LASTERRA, *op. cit.* en nota 22, p. 78 ss.; J. A. MEREDIZ, en *La Transformación española de «El Greco»*, cita a este respecto la opinión de L. Hourticq, favorable al bizantinismo, pero no la comparte.

[25] Hablan de su bizantinismo, por ejemplo, P. DE MADRAZO, en *Almanaque de la Ilustración Española y Americana*, 1880, p. 23-24 (citado por J. R. MÉLIDA, *op. cit.* en nota 14); M. GÓMEZ-MORENO, *El Greco (Dominico Theotocópuli)*, Barcelona, 1943, p. 19 ss.; o B. DE PANTORBA, *op. cit.* en nota 23, p. 79 ss., citando a su vez a Mélida.

sus colores desde la intensidad mayor hasta la blancura, como ocurre, aunque con sistemas más cortados y lineales, en la pintura de iconos, lo cierto es que sus contrastes acres, sus carmines y azules, pueden proceder más bien del influjo de Tintoretto o Bassano.

En cuanto a otros caracteres que se han sacado a colación, como el aspecto fusiforme de las figuras, o sus proporciones alargadas [26], lo cierto es que sería muy difícil hallarlos en el arte bizantino tal como los utiliza el Greco: hemos de dirigir más bien nuestra mirada, en este caso, a Pontormo y al Parmigianino.

Y finalmente, para concluir, no queremos dejar de mencionar la ya lejana y sugestiva comparación que hizo Tormo entre los retratos del Greco y los greco-egipcios de El Fayum. ¡Lástima que no se puedan tomar en consideración sus conclusiones, al faltar eslabones intermedios! [27].

De una forma o de otra, a medida que se vayan estudiando con mayor exactitud las distintas escuelas con las que el Greco entró en contacto, se podrán ir afinando todos los componentes que integraron su compleja personalidad, en qué dosis y por qué razones unos se eclipsaron y otros sobrevivieron, y por qué, por ejemplo, se observan, a partir de hacia 1605, y desde luego en los últimos años de la vida del pintor, obras en las que éste, como queriendo superar sus composiciones «a la bizantina», las distorsiona y complica (caso del «embudo» de la *Asunción* del Museo de Santa Cruz), para acabar prescindiendo de ellas (*Laocoonte, Adoración de los Pastores* de el Prado, o *El Quinto Sello del Apocalipsis*).

* * *

(Conferencia pronunciada en Madrid, el 10 de Mayo de 1982, en las II Jornadas de Bizantinística).

---

[26] Véase de nuevo J. R. MÉLIDA, *op. cit.* en nota 14; citado a su vez por E. H. DEL VILLAR, op. *cit.* en nota 23, p. 63.

[27] E. TORMO, *Varios estudios de arte y letras: desarrollo de la pintura española en el siglo XVI*, Conferencias... en 1900, Madrid, 1903, p. 190. Citado después por J. R. Mélida, E. H. del Villar, etc... El problema principal estriba en que el mosaico de la iglesia de Parenzo (Istria) presentado precisamente como eslabón intermedio no es un paralelo convincente, es un caso aislado y, además, es muy antiguo (s. IV).

PARA MI ERES, DOMENICO THEOTOCOPULOS

MANUEL ALCORLO
Pintor

La expresión misteriosa que encierra lo más hermoso y profundo del mar de la psique, de la humana emoción ante el dolor, el afecto...

Vienen tus criaturas de lejanas ínsulas, conformadas por bizantinas y herméticas reglas, pero sé, a pesar de ello, cuando contemplo y me sumerjo en los tornasoles de tus ropajes, en el abrillantado fulgor de las escleróticas, que una música callada mueve por su fuerza interior esos ojos, esas manos, las manos que infinitamente se alargan a lo alto, a lo sublime, los cuellos de garza, los nobles gestos y actitudes, ese estar en otra realidad donde se transforma la retórica en ardor infinito, cálidas lluvias que limpian e impregnan, configurando constantemente arboledas umbrías, nubes repletas del espíritu de esos fulgores de abrazo cósmico. Eres ritmo siempre nuevo en etérea y firme adquitectura. No existe fragmento de tela o carne transfigurada que no esté vibrando como esas pinceladas marginales que dejas cuando quieres, como el fondo ceniciento que traba cada tirón de ellas, calando para realizarse en un todo no perverso, inalcanzable como el mar, como el viento, como el ensimismamiento de tus enigmáticas figuras, únicas, irrepetibles.

«El entierro de la Sardina» (dibujo Manuel Alcorlo, 1982).

Información y noticias

II JORNADAS SOBRE BIZANCIO *

MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO
Universidad Autónoma de Madrid

Profundamente agradecido me ha dejado la atención de mis amigos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y de nuestra Asociación Hispanohelénica al encargarme de pronunciar estas palabras iniciales y augurales en relación con el buen éxito, que doy ya por descontado, de las II Jornadas de Historia y Arqueología Bizantinas. Y, empalmando en cierto modo lo que hace poco tuve ocasión de decir, y muchos de Vdes. oyeron, en el acto de presentación de la bella traducción del *Diyenís Akritas* que debemos a Juan Valero, uno ahora a estos votos mi exhortación a todos para que no desmayen en estas tareas y aseguren la permanencia en España, casi diríamos la implantación, pues lo hecho hasta hoy no ha sido mucho, de los estudios bizantinísticos.

Allí expresé mi firme deseo de que, finalizado mi mandato provisional en el Comité español de la Asociación Internacional de Estudios Bizantinos, cuya Presidencia acepté sólo en calidad de elemento catalizador de entusiasmos que no dudaba ya de que surgirían, y que han empezado a revelarse en la asistencia de nuestros compatriotas al Congreso vienés de 1981, personas más jóvenes y más dedicadas a temas de Bizancio asuman estas actividades en nuestra nación.

Porque ello, como allí manifesté, es tarea urgente, si bien también grata. Urgente, repito, porque, no dejando nada que desear en el momento actual el papel y la huella españoles en los estudios clásicos también desde el punto de vista internacional, donde creo sin falsa modestia que figuramos en primera línea, y resultando muy esperanzadora la forma en que, sobre todo por lo que toca a la lengua y Literatura, viene siendo enfocada desde España la Hélade de hoy, en la que tan buenas amistades tenemos, queda todavía entre uno y otro campo una zona de penumbra que desdora y afea estos logros y que afecta a mil años trascendentales de la historia de Europa.

Y grata porque, quien consiga despojar a Bizancio de la ganga de tópicos y prejuicios que aún la rodean, el joven investigador que se acerque con ilusión a ese mundo enorme y delicado, para emplear aquí la bien conocida y acertada expresión aplicada a la Edad Media por Verlaine, ese muchacho entusiasta de todo lo humano al modo terenciano, como a los de su envidiable edad cuadra, gozará inmensamente en la dedicación científicamente muy remuneradora a cuanto la inmortal Constantinopla y sus tierras representaron no sólo hasta la fecha lúgu-

* Palabras inaugurales a esta reunión científica celebrada en Madrid, los días 10 y 11 de Mayo de 1982.

bre de su conquista, sino después de ella y a través de sus largos ecos póstumos.

Tópicos que ciertamente no faltan, aunque difícilmente se mantengan en pie ante la transparente evidencia de innumerables hechos. *Bizantinismo*, reza el diccionario de nuestra Real Academia Española, es *corrupción por lujo en la vida social*, y, sin embargo, la ciudad y el pequeño territorio asediados durante siglos vivieron en la más extrema austeridad o incluso pobreza: luego recordaremos una muy aireada anécdota a la que sería fácil añadir cantidad de otras. O *corrupción por exceso de ornamentación en el arte*, continúa diciendo. Pero un historiador de la evolución artística bizantina tan fiable como David Talbot Rice se ha puesto en un más adecuado fiel de la balanza al señalar que su verdadera esencia es la fusión, una no siempre acertada, pero impresionante mescolanza de elemenos griegos (delicadeza y elegancia), sirios (fuerza y expresión), romanos (realismo) y, eso sí, orientales que traen a la gran ciudad, cruce de culturas, la ornamentación formalista, llena de *horror vacui*, que conocemos bien en nuestra Andalucía, junto a la rigidez heredada de la escultura anatolia, que en definitiva iba a plasmarse en ese severo, angélico empuje ascensional de las figuras y aun los edificios que parecen buscar a Dios. Miguel Angel Elvira nos aleccionará sin duda sobre su y nuestro genial Greco, pero anticipo aquí que para Rice, en el toque inefable de España, su paisaje y su sociedad, tal vez las especulaciones místicas que por aquí halló Theotokopoulos es donde hay que buscar los orígenes de su abandono de la escuela veneciana y su conversión —copio literalmente— *en uno de los últimos, pero también uno de los mayores pintores bizantinos*. Esto por lo que atañe a la pintura: en cuanto a los elementos arquitectónicos, no me atrevo a ser más explícito, desde la lejanía de mi calidad de modesto filólogo, mientras Luis Caballero no nos hable, magistralmente como lo hará sin duda, del tema en su ponencia. Bizantinismo es también —continúa nuestro docto léxico— *afición a discusiones bizantinas*. Vayamos, pues —esto de los viajes de lema a lema es servidumbre inevitable del asendereado manejador de diccionario—, al término *bizantino* para leer allí: *dícese de las discusiones baldías, intempestivas o demasiado sutiles*. Ya estamos. Que si el sexo de los ángeles, que si iconoclastas e iconólatras, que si los concilios, que si aquel bendito patriarca José al que Dios castigó con la muerte porque, no sabiéndose las preposiciones, se dejó convencer por los teólogos romanos, en la inacabable polémica del *filioque*, de que *ex* en latín es lo mismo que δια en griego. Y en estas cavilaciones les sorprendió la jauría, galgos o podencos, de los ejércitos infieles.

Anécdota, sí, y aun picante. Pero Santiago Montero Díaz —y aprovecho aquí esta oportunidad para rendirle, con motivo de su reciente jubilación, el homenaje merecido por este gran maestro de tantos de entre nosotros— ha señalado muy bien lo que de excesivamente esquemático tienen conceptos tan divulgados sobre lo bizantino como la estacanda fosilización, base de las elucubraciones de Spengler, y la superflua sutileza, inútil divagación de que hablaba Montesquieu.

¿Inmovilismo? ¿Cómo puede etiquetarse así a un gran imperio que a lo largo de los siglos no hizo otra cosa que adaptarse por fuerza a los mil avatares a que le exponían su situación geográfica en la frontera de dos continentes, el dinamismo de sus activísimos enemigos de allende el Bósforo, la frecuente mala voluntad de los occidentales que les mandaron la devastadora Cruzada de 1204 encandila-

dos de envidia ante los oros u oropeles de la corte constantinopolitana, como aquellos zafios embajadores alemanes a los que acababa de recibir el usurpador Alejo III? Un episodio más, por cierto, de la interesante sucesión de visitas de viajeros a Constantinopla que tanta luz arroja sobre aquella ciudad y su circunstancia y en que, sin duda, revistió gran interés la de Ibn Battuta de que nos va a hablar competentemente Serafín Fanjul.

¿Sutileza, divagación? Divagaron, sí, los últimos bizantinos al no cejar en sus luchas religiosas ni aun en los instantes dramáticos del cerco final; todo el mundo cita la «boutade» de Lucas Notaras, que decía preferir el turbante musulmán a la tiara del Papa, pero la verdad es que a última hora, aunque a regañadientes y con distingos, los recalcitrantes dignatarios de la Iglesia bizantina se avinieron a la unión con Roma. No sabemos qué habría ocurrido tras una hipotética y milagrosa salvación de la ciudad: la historia no se escribe con este tipo de figuraciones; pero el hecho está ahí.

Esas son algunas de las frases hechas que pululan por nuestros libros. Y a esto agréguese la campaña de descrédito u omisión que, salvo en círculos muy selectos y bien enterados, sigue viva por motivos obvios en la Turquía actual. He visitado varias veces este país, tengo cordial relación con él y por ello puedo sinceramente calificar de fea y torpe esa tergiversación de las cosas griegas, esos saltos, a lo caballo de ajedrez, de la propaganda y aun los libros escolares, desde los hititas hasta Roma sin tocar apenas el fabuloso mundo helénico de Anatolia, desde lo romano hasta la gloria del XV y XVI pasando por Bizancio como sobre ascuas, desde entonces hasta Atatürk prescindiendo de los fanariotas y de las comunidades griegas del Asia Menor. Es más, hace años tuve ocasión de ver en Istanbul un pésimo dramón compuesto para glorificación popular del Fatih, el gran conquistador Mehmed II, cruel, alcohólico y fanático —lo cual no le impidió el recibir calurosos y sospechosos elogios del humanista Francesco Filelfo— cuya figura contrastaba allí, como dechado de valor y virtud, con una ridícula pandilla de bizantinos blancuchos, lánguidos y cobardes. Y, sin embargo, en pocos períodos de la historia se han acrisolado más los valores humanos que en la tremenda agonía de la ciudad condenada, en torno a la cual se iba encogiendo cada día el imperio al compás de las esperanzas, en cuyo ámbito cundía avasallador el desconsuelo y cuyas fuerzas no bastaban ya para enfrentarse con la infatigable amenaza. Es una catástrofe que reúne en sí los ingredientes patéticos de una verdadera tragedia clásica. Lean Vdes., si no lo han hecho ya, los dos preciosos volúmenes dedicados, bajo los auspicios de la Fundación Lorenzo Valla, por el llorado Agostino Pertusi a la caída de Constantinopla, con infinidad de vivaces relatos procedentes de toda clase de fuentes, también turcas desde luego, y en que se cataloga una entera galería de héroes crepusculares. Teófilo Paleólogo, por ejemplo, protagonista de un corto poema de que sin duda hablará Pedro Bádenas cuando nos deleite con los inmarcesibles ecos kavafianos, un pariente del Emperador que, según Leonardo de Quíos, fue uno de los pocos en defender *in extremis* la unión de las iglesias y más tarde, al ver conquistada la ciudad, dijo lapidariamente *Iam perdita urbe me uiuere non licet* y, después de afrontar luchando durante algún tiempo el peso de los Teucros —pues así, con resonancias troyanas, se llama a los Turcos en las crónicas de aquellos días—, *securi discinditur, fue partido en dos por*

un hachazo. Y, sobre todo, el último descendiente de los Césares, Constantino XII Dragasés, caído en las trincheras como un bravo soldado anónimo. A este respecto, como de costumbre, quien quiera hallar el más bello y patético comentario debe acudir al monumental *Decline and Fall* de Edward Gibbon y leer allí aplicados a Constantino los magníficos versos que dedicó John Dryden a un héroe paralelo, muerto en las mismas circunstancias, don Sebastián de Portugal:

There they will find him at his manly length,
with his face up to heaven, in that red monument
which his good sword had digg'd,

allí, sobre un montón de muertos, *le encontraron dando toda su talla viril, mirando al cielo en lo alto del sangriento monumento que su valiente espada había erigido.*

Final de una historia apasionante, llena también de violentos contrastes. *Grandeza y servidumbre de Bizancio* es, como todos saben, el título no muy original, pero acertado en este caso, que puso Charles Diehl a su muy divulgado libro. Escenas sublimes como la descrita se codean con los más sórdidos sucesos: la feroz plebe sacando los ojos a Miguel v en 1042, el horroroso suplicio de Andronico Comneno en 1185, la matanza y revolución popular de Salónica en 1346, tantos y tantos horrores... De los 107 emperadores —apunta crudamente Bailly— sesenta y cinco *fueron obligados a abdicar, estrangulados, cegados, torturados, destripados, castrados o decapitados.*

Y, sobre este panorama siniestro, la púrpura imperial viste una serie de figuras colosales o por lo menos interesantes: el insigne Justiniano, de cuya clausura de la escuela platónica de Atenas va a hablarnos Gonzalo Fernández, y la extraordinaria Teodora de quien presiento que nos va a trazar un retrato subyugante mi querido Luis Alberto de Cuenca; el gallardo y prometedor Heraclio, vencedor de los Persas, reconquistador de la Santa Cruz, que al cometer incesto se atrajo maldición y ruina física y moral; la autócrata y soñadora Irene, a quien su visionario proyecto de boda con Carlomagno costó el trono; el indolente Miguel III y su despiadado asesino, Basilio I, grosero y «parvenu», pero fundador de una gran dinastía; Basilio II, el gran bulgaróctono; Alejo I Comneno, del cual nos cuenta Kavafis que honró tanto a su madre Ana Dalasena; su hija Ana, buena historiadora y aspirante frustrada al trono; el piadoso e intelectual Manuel I, sobrino de la erudita princesa, que no creía en los aduladores astrólogos según dicho poeta y se preparaba a bien morir; el genial y pérfido Miguel VIII Paleólogo, reconquistador de la urbe detentada por los Latinos, fundador de la pronto decadente; y, triste colofón, los dos trágicos tocayos, Juan VI Cantacuceno, sobrino político de Roger de Flor, fatídico introductor de los Turcos en Europa, aquel del que dice Kavafis que no ostentó otras joyas, en su coronación, sino lo único que podía aportar ya aquel paupérrimo imperio en cuyas arcas, según Nicéforo Gregoras, no había más que aire y polvo, *un montón de pedacitos de cristal, rojos, verdes o azules;* y, en perpetua lucha con él, Juan V Paleólogo, longevo e ineficaz hijo de Ana de Saboya, el banquete de cuyas nupcias con la de su rival se sirvió en vajilla de estaño.

Son ciertamente personajes de una peripecia singular y desmesurada en cuanto a longitud. Lo cual era forzoso, como

también indica de modo sagaz Montero Díaz, que impusiera a su evolución un *tempo* sólo aparentemente lento y hierático. Parecía que no ocurriera nada durante decenios enteros; parecía que todo estaba igual; pero la historia galopaba. Piénsese en la cronología. La monarquía termina 1169 años después del advenimiento de Diocleciano, que trazó un conspicuo giro hacia Oriente en la marcha del Imperio; 1058 después de la coronación de Arcadio, primer soberano oriental; 977 después de la desaparición de la fantasmal monarquía de Occidente. 476. Reina Zenón el Isáurico: ya podemos hablar de un poderío, una cultura, un estilo de vida bizantina. Por Italia anda Odoacro; en España reina Eurico; en Francia Chilperico; Anglos y Sajones están muy atrasados aún en la formación de una Inglaterra medieval. Todo esto suena, huele todavía a Roma, a mundo antiguo; a lengua latina o griega κοίνη; a restos del paganismo que no mucho tiempo atrás había intentado resucitar Juliano. No parece, pues, anacrónico que, como nos dirá el buen conocedor que es Javier Arce, en el hipódromo, desgraciadamente privado ahora de la maravillosa cuadriga de san Marcos de Venecia, viva todavía hoy el trofeo de Plateas como auténtico lazo entre Bizancio y su antecesora la Grecia arcaica.

En 1453, por el contrario, la pequeña comunidad bizantina, hecha yunque de Europa, como nuestra sufrida España en su otro extremo, ha integrado, gracias a su resistencia y aun a costa de mil desastres y flaquezas, mantener el continente al resguardo de la amenaza islámica. Es, sí, una fecha tan infausta para Constantinopla como triunfal para los Otomanos, que se consideran ya en el camino de la dominación mundial, pero después de ella las aguas de la atroz pleamar comienzan a bajar. Surgen, sí, éxitos parciales en Argelia, Chipre, Túnez o Creta, pero Viena, centro casi geográfico de nuestro mundo, se salva dos veces y para siempre. De nuevo nos veda la objetividad histórica especular sobre lo que pudo haber ocurrido si los Turcos hubieran subyugado a Bizancio en su época feliz de fines del XIV. Por fortuna, la amenaza mongólica trajo al duro acoso medio siglo de respiro. La resistencia duró increíblemente hasta muy entrado el XV.

En Castilla y León reinaba Juan II; Fernando el Católico tenía un año; Isabel, dos; los mismos Cristóbal Colón, y es seductora la idea de que una persistencia de medio siglo solamente en la lucha contra el invasor habría permitido que llegara a las salas bizantinas la noticia increíble del descubrimiento; Alfonso V el humanista daba gloria a Aragón; Navarra era regida por los últimos Evreux; en Granada se sucedían vertiginosamente los postreros reyezuelos; Carlos VII era rey de Francia; Federico III, emperador de Alemania desde hacía un año; en Inglaterra quedaban ya pocos de reinado a Enrique VI. Todo esto suena, huele ya a Renacimiento, a mundo moderno. Recuérdese, en los inicios del siglo XV, a Manuel II Paleólogo regiamente hospedado por Carlos VI y Enrique IV, padre y abuelo respectivamente de los reyes francés e inglés que acabo de citar, en aquel curioso viaje con que acudió a pedir mendicante auxilio de las dos ya poderosas monarquías provocando así la compasión asombrada de Adán de Usk: *¡Dios mío! ¿Qué va a ser ahora de ti, antigua gloria de Roma?*

El fácil vaticinio se cumplió; y es melancólica lectura, en el mencionado libro de Pertusi o en un sinfín de otros lugares, la de las quejas de todo el mundo cristiano ante el gran descalabro de 1453. El historiador Ducas, haciéndose porta-

voz de un colectivo *mea culpa* de la desdichada ciudad, reconoce sus faltas: *¡Sois justo, Señor, y vuestras decisiones son equitativas! Hemos pecado, hemos violado vuestras leyes. Las penitencias que nos habéis enviado son merecidas. ¡Y no obstante, Señor, perdonadnos!* Y el futuro Papa Pío II, Eneas Silvio Piccolomini, se explaya en trenos jeremíacos: *Tremit manus, dum haec scribo, horret animus: neque tacere indignatio sinit neque dolor loqui permittit.* Pero no se trata solamente de los sufrimientos meramente humanos, muerte y destrucción. La agónica Bizancio ha buscado instintivamente en sus últimos momentos el amparo espiritual de la vieja Hélade; sus monarcas han comenzado a llamarse emperadores de los Helenos; las arengas a los soldados del día decisivo han hecho resonar por última vez en aquel recinto los nombres gloriosos de Temístocles o Epaminondas. Y el fino humanista Piccolomini piensa en esta continuidad de Bizancio respecto al mundo antiguo y teme que los clásicos, tesoros de la Humanidad íntegra, se pierdan para siempre. *Nunc ergo et Homero et Pindaro et Menandro et omnibus illustrioribus poetis secunda mors erit. Nunc Graecorum philosophorum ultimus patebit interitus.* Queda, es cierto, un último rayo de esperanza ante este adviento de la incultura y del Anticristo, la incolumidad de Roma, pero aun en tal aspecto hay motivos para el pesimismo. *Restabit aliquid lucis apud Latinos, at fateor neque id erit diutur num...*

Por fortuna, Eneas Silvio se equivocaba. Un beneficio palmario para Occidente —que, por cierto, tan poco había hecho por el Imperio y aún contribuyó a humillarlo y deteriorarlo con las Cruzadas— fue el abandono de Bizancio, ante la clara inexorabilidad del desenlace, por parte de humanistas y códices en busca de tierras a que la marea no llegara. Y así Homero y Píndaro no murieron y Menandro, casi un cadáver a la sazón, ha resurgido gracias a los papiros egipcios.

Y la huella bizantina es visible por doquier. Aquella corona, caída en el fango de las calles de Constantinopla, fue recogida por Rusia gracias al matrimonio de Iván III con Sofía Paleólogo y vivió o malvivió hasta 1917, más de un siglo después de la desaparición del Imperio de Occidente reinstaurado por Carlomagno; la religión que llamamos ortodoxa parece mantenerse relativamente firme en la general crisis de hoy; los evocadores ritos y cantos de las viejas iglesias nos siguen sobrecogiendo con su profunda y bella armonía; lo más vivo e interesante de la Literatura bizantina se injertó en el mundo renacentista o siguió perviviendo soterrado por los países de habla griega en los largos siglos de la opresión; los hermosísimos iconos de la Panagía y el Cristo niño siguen contemplándonos desde su esplendor con sus mudos, dulces, pensativos ojos.

¿Y para España? Tanto o más que para cualquier otro país de Europa, y de ahí mis palabras de estímulo inicial. Ya antes hablé de los influjos artísticos; el día en que presentamos el *Diyenís* lancé el usual fervorín, tan ineficaz por cierto cuando lo escuchó de joven don Miguel de Unamuno, en pro de la mejor explotación de los manuscritos bizantinos de nuestras bibliotecas; evidente resulta que ningún helenista que por tal se tenga puede prescindir de Focio y la *Suda* y Psello y los meritorios filólogos de la edad tricliniana.

Ni es posible dejar de sentirse atraído por nuestras no siempre bien conocidas relaciones con aquella cultura: episodios fundamentales, como la expansión occidental de Narsés y Belisario, ese héroe romántico de cuya leyenda popular bizantina nos va a hablar con su compe-

tencia usual Juan Valero, y que ha seguido siendo espejo de caballeros en las creaciones posteriores de Mira de Amescua, Rotrou, Marmontel y Robert Graves; el efímero dominio sobre el Levante español, que nos comentará como especialista Luis García Moreno y, acerca del cual, tengo por última que prohibirme a mí mismo el dar riendas a la imaginación sobre lo que pudo ser una segunda y más estable *Hispania Graeca;* las inenarrables hazañas, mezcla, como en tantas gestas españolas, de fechoría y bizarría sublime, llevadas a cabo por aquellos héroes catalanes y aragoneses —el mencionado Roger de Flor y Lauria y Muntaner el cronista, y Entenza y Rocafort— cuyos nombres evocadores nos llenaban los oídos en la Barcelona de mi niñez, no sólo porque así se llaman las calles del Ensanche, sino porque en la Universidad eran manejados los libros dedicados a sus proezas por Rubió i Lluch o Nicolau d'Olwer; sin olvidar, entre tanto «condottiero» frecuentemente iletrado, a don Pedro IV de Aragón, que, con intuición rara aun en la sociedad culta de su tiempo, admiró la Acrópolis y mandó que se la respetara; ni omitir tampoco a Juan de Urtubia, conquistador de Tebas en 1379 al mando de una aguerrida compañía navarra.

Soldados de los que por cierto, y perdóneseme una pizca de patrioterismo algo jaque, nos divierte —hablo al menos por mí— ver cómo, en ese sempiterno y desenfadado andar por el mundo del español como Pedro por su casa, se apropian y catalanizan los topónimos y denominan *Estives* a la capital de Beocia y *Cetines* a Atenas como años después sus descendientes de los tercios de Flandes iban a poner su impronta hispánica sobre Brujas y Gente y el Henao; nos divierte, digo, y también nos entristece el pensar que entonces pisábamos fuerte y hoy ni pisamos, que entonces llamábamos *Lila* a Lille y *Besanzón* a Besançon y hoy nuestros periodistas y locutores nos abruman con sus redichos Aachens y Regensburgs.

Y finalmente, porque debo ya terminar, excusado es decir lo muchísimo que al estudio de nuestra Literatura puede aportar la bizantina, tanto en el caso de la épica popular —los citados *Diyenís*, Belisario, etc.— como en el de la novela helenística —de Teodoro Pródromo, Nicetas Eugeniano, Constantino Manasés y Eustacio Macrembolita hasta el *Persiles* pasando por toda la complicada trama de los ciclos de Troya, de Apolonio, de Alejandro —como en el de la fábula, tema en que Rodríguez Adrados, que lo domina, espero que nos sirva de hilo de Ariadna desde Esopo hasta el *Isopete* con Pero Alfonso y el *Calila* y todas las implicaciones de este singular género en que tánto influyó siempre lo oriental.

Muy fértil es la mies; surjan, pues, animosos cultivadores y la cosecha se les rendirá ubérrima.

CONFERENCIA EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO NACIONAL

El viernes 12 de Noviembre, a las 6,30 de la tarde, en la sala de conferencias del Museo, Serrano, 13, la Dra. Aleksandra Wasówicz, investigadora del Instituto de Cultura Material de la Academia de Ciencias Polaca, disertará sobre *Les cultes des cités grecques à côte de la mer Noire.*

El Departamento de Filología Griega de la Universidad Complutense, en colaboración con el ICE, ha impartido durante los meses de mayo y junio veinte lecciones para el perfeccionamiento del profesorado de Griego de Bachillerato. El interés manifestado por la cincuentena de asistentes a las conferencias de los profesores Bernabé Pajares, Gil Fernández, Guzmán, Lasso de la Vega, Martínez Díez, Rodríguez Adrados, Ruipérez y Zaragoza hace previsible la ocntinuación de tal iniciativa en el curso 1982-1983.

Del 20 al 24 de septiembre se han desarrollado en Granada, organizadas por la Inspección de Bachillerato y el ICE, las *Segundas Jornadas de estudio sobre las lenguas clásicas.* Las conferencias de los helenistas Martínez Díez («La lexicografía griega hoy»), Espinosa Alarcón («Educación griega y educación moderna»), García Gual («La mitología griega») y Rodríguez Adrados («Análisis estructural de la obra literaria») fueron seguidas de coloquios, comunicaciones y trabajos en grupo que culminaron con la organización de un Seminario Permanente de Griego cuyo coordinador será el Dr. Espinosa Alarcón. Las actas de estas jornadas serán publicadas próximamente por el ICE de Granada.

Con motivo del año de El Greco, la Asociación Cultural Hispano-Helénica ha organizado una exposición-homenaje de artistas plásticos al inmortal cretense. Dicha exposición comenzará en noviembre y recorrerá las siguientes ciudades: Cuenca, Jerez, La Coruña, Barcelona, El Escorial, y posiblemente Granada y Madrid, donde se cerrará el homenaje con diversos actos.

DE BIZANCIO A ALEJANDRIA

LUIS ALBERTO DE CUENCA
C.S.I.C.

Hace cinco o seis años tuve la suerte de participar en la confección del programa de publicaciones de Editora Nacional a medio y largo plazo. La lista de autores y títulos correspondientes a la sección de literatura corrió íntegramente a mi cargo, en colaboración con mis amigos Javier Ruiz y Ana Martínez Arancón. En esa lista figuraban textos que ya han visto la luz (un florilegio literario hitita, los *Mabinogion* galeses, el poema de Gilgamés, *El diablo blanco* de Webster, *Erec y Enid* de Chrétien de Troyes, etc.). Ahora acaba de aparecer en librerías, dentro de la «Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales», de dicha Editora Nacional, la novela anónima que siempre me fascinó y que formaba parte de aquella nómina de títulos que tuve el placer de confeccionar. Se ha ocupado de introducción, traducción y notas Carlos García Gual. En su estudio preliminar, Gual lleva a cabo una estupenda síntesis de sus conocimientos sobre novela antigua y medieval, e incluso se permite intercalar algún epígrafe que revela su temblor estético de lectura, como el rotulado «Un lamentable dragón, sin nombre ni prestancia», que se lee como si fuera un prólogo o una continuación de la novela. Después de esto, a ese lector que es, además, exegeta y se llama García Gual no le va a caber más remedio que añadir un voluminoso apéndice bizantino a su «Biblioteca Clásica Gredos». Los hechizados por las princesas de Bizancio y por sus teológicas caricias se lo agradeceremos de todo corazón. En espera de tal acontecimiento, nos resignaremos leyendo textos aislados, como este curiosísimo relato de *Calímaco y Crisorróe* que, por fin, se ha vertido al castellano en traducción directa del griego, y no (como en el caso de su inclusión en *La novela bizantina* de J. B. Bergua) del francés.

Y de Bizancio a Alejandría. Allí nos espera Constantino Cavafis, sentado en la terraza de un café y escudriñando adolescentes ojerosos y brunos. Pedro Bádenas de la Peña acaba de trasladar al español (Madrid, Alianza, 1982) la *Poesía completa* del Alejandrino. Muy pronto, el libro se ha situado entre los más vendidos del país. Contribuyen a ello varios factores, y no es el menor la pulcritud y seriedad de la versión. El volumen está, además, admirablemente editado. La ilustración de la camisa que abraza la cubierta es una auténtica maravilla (tuve el honor de espigarla, junto con Bádenas y Daniel Gil, de entre las páginas de una preciosa monografía sobre Alma-Tadema que se encuentra en mi biblioteca). La tipografía es elegante. El papel, excelente. Pedro Bádenas no ha ahorrado esfuerzos para coleccionar *toda* la producción poética cavafiana, incluyendo poemas inéditos, ingleses (que he traducido yo) y proscritos (para ofrecer estos últimos, ha tenido que sumergirse en un mar de revistas y periódicos in-

encontrables en España). Las notas que acompañan a la versión son oportunas y jugosas, así como la introducción, a la que cierra una utilísima bibliografía. Ahora sí podemos decir, gracias a esta *Poesía completa* de Cavafis preparada por Bádenas de la Peña, que el primer cavafiano de todos —y el único en valor literario— nos pertenece ya con todas las garantías. Lo que no deja de ser una genial barbaridad en esta época sin bárbaros.

EL HIMNO **AKATHISTOS** *SEGUN EL CODICE ESCURIALENSE*

PEDRO BÁDENAS DE LA PEÑA
C.S.I.C.

La Editora Internacional de Libros Antiguos S. A. (EDILAN) ha publicado recientemente la edición facsímil del manuscrito de El Escorial R.I. 19 (primera parte) que contiene el himno bizantino *Akáthistos*. Como es norma en estas lujosísimas reproducciones, la edición consta de dos volúmenes, uno, dedicado al facsímil y otro, a la transcripción y estudio del anterior. Del volumen primero sólo cabe decir que la moderna tecnología de reproducción alcanza límites realmente increíbles en el presente caso, pues las características del original: sus bellísimas miniaturas, caligrafía, panes de oro, cobran el esplendor y fidelidad propios de una reproducción perfecta.

Sin embargo, lo que para el estudioso tiene verdadero interés y valor es el volumen segundo, el cuidado del conocido helenista y codicólogo Gregorio de Andrés Martínez. Se ofrece aquí el análisis histórico-crítico del códice, así como la transcripción y traducción española del texto griego. El himno *Akáthistos* es una de las muestras más bellas de la poesía litúrgica bizantina de exaltación a la Virgen como protectora y liberadora de la Ciudad, esto es, Constantinopla. Este canto de acción de gracias, que con toda solemnidad sigue interpretándose —en pie, de ahí su nombre— en la liturgia ortodoxa, tiene su origen, casi con toda seguridad, en el siglo VI. No obstante, se le ha llevado tradicionalmente a los siglos VII a IX, los agitados tiempos de las dinastías Heráclida e Isáurica. En esa época tuvieron lugar los grandes asedios de Constantinopla por parte de ávaros, persas y árabes. La tradición habla de diversos cercos resueltos siempre felizmente por la intercesión de la Madre de Dios, mientras el pueblo entonaba este himno. Dejando al margen las piadosas leyendas que envuelven al *Akáthistos*, el gran interés de esta composición es que la crítica actual se inclina por atribuirlo a Romano el Melodo, el poeta y músico del siglo VI más importante de la literatura litúrgica bizantina. Paul Maas sugirió ya en su día esta hipótesis apoyándose en las coincidencias de vocabulario y de estructura métrica y musical con otras obras de Romano y de la hímnica, en general, del siglo VI.

El meritorio trabajo de Gregorio de Andrés nos ofrece la historia del códice escurialense junto con una meticulosa y científica descripción codicológica. A

continuación se estudia la estructura del himno, con análisis del contenido. Los difíciles problemas de autoría son abordados con rigor y profundidad. La descripción artística del códice, de sus miniaturas, es exhaustiva. Su trabajo se cierra con la transcripción del texto griego tal y como aparece en el manuscrito, supliéndose las lagunas del original con el texto, convenientemente señalado, de la edición de Christ-Paranikas. No se da aparato crítico, pues aún está por establecer el complejo *stemma* del texto. Las considerables dificultades lingüísticas del *Akáthistos* se salvan con una pulcra y hermosa traducción.

En suma, hay que felicitarse por la aparición de un libro como este en España, donde el cultivo de la bizantinología está empezando tímidamente, si bien, como ocurre con este tipo de ediciones de lujo, el público culto en general y el especialista, en particular, no puede tener acceso directo a obras que, con independencia de su riqueza ornamental, tienen un interés cultural y científico en sí mismas. Es de lamentar que no existan en España todavía series o colecciones de ediciones facsímiles asequibles al público estudioso o simplemente interesado, como las hay ya en muchos países, para acercar así estas joyas de la cultura a todos.