

BOLETÍN de la SOCIEDAD ESPAÑOLA DE BIZANTINÍSTICA

nº 36

diciembre de 2020

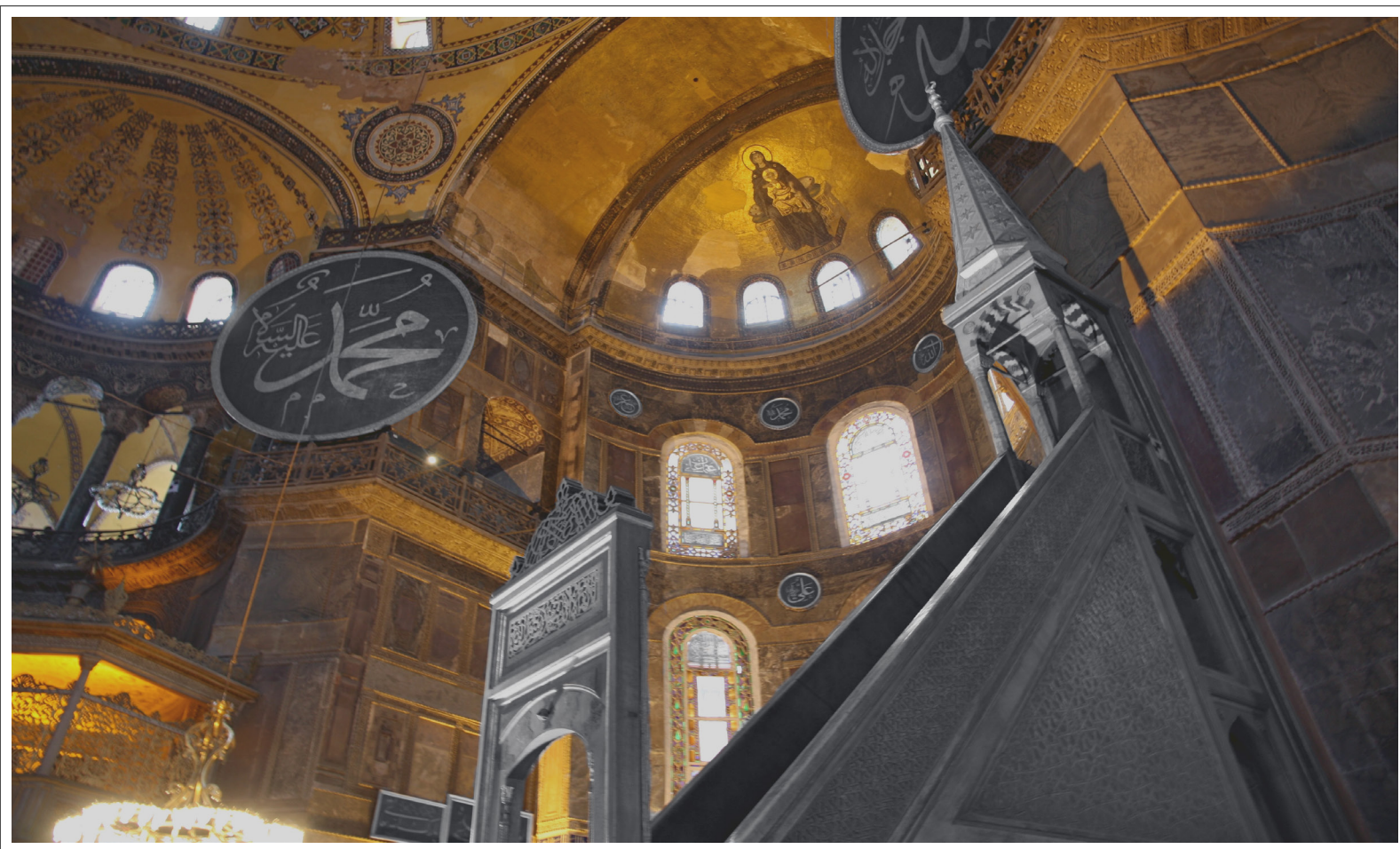
Índice

- | | | |
|---|--|-----|
| I | Santa Sofía y San Salvador de Cora: el legado bizantino en peligro (Introducción)
<i>por Manuel A. Castiñeiras González</i> | 3 |
| 1 | La Μεγάλη ἐκκλησία: un edificio admirable
<i>por Manuel A. Castiñeiras González</i> | 5 |
| 2 | La Santa Sofia e il suo Museo: percorsi di lettura
<i>por Silvia Pedone y Andrea Paribeni</i> | 26 |
| 3 | L'Islam et sa gestion des lieux de culte non musulmans
<i>por François Boespflug</i> | 53 |
| 4 | Sainte Sophie et Monastère de Chora à Constantinople. Cris et chuchotements pour l'héritage byzantin
<i>por Athanasios Semoglou</i> | 69 |
| 5 | San Salvador de Cora, ayer y hoy
<i>por Inmaculada Pérez Martín</i> | 79 |
| 6 | Il capolavoro dell'arte bizantina. I programmi musivi di Chora
<i>por Emanuela Fogliadini</i> | 89 |
| 7 | El Patrimonio Palatino de Constantinopla (ss. XIX – XXI): itinerario, valoración y perspectivas de futuro
<i>por Alfredo Calahorra Bartolomé</i> | 106 |
| 8 | Cypriot Byzantine heritage in danger: destruction and illicit trafficking of artworks
<i>por Ioannis Eliades</i> | 127 |



Boletín de la Sociedad Española de Bizantinística 36 (diciembre de 2020) tiene una [licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-CompartirIgual 4.0](#).

DOI: 10.5281/zenodo.4429948



Santa Sofía y San Salvador de Cora: el legado bizantino en peligro (Introducción)

Manuel A. Castiñeiras González
Sociedad Española de Bizantinística
estudiosbizantinos@gmail.com

La reciente reconversión de los museos de Santa Sofía y Cora (Estambul) en mezquitas ha provocado en el mundo de la bizantinística y de la tutela del patrimonio mundial un intenso debate. Al hilo de la polémica generada por esta controvertida decisión del gobierno turco, la Sociedad Española de Bizantinística (SEB) ha querido dedicar su Boletín semestral del presente año (36, 2020) a este tema, bajo el título *Santa Sofía y San Salvador de Cora: el legado bizantino en peligro*. Con ello se busca ofrecer a nuestros lectores un variado material de debate, que permita conocer la historia de estos monumentos tan significativos -Santa Sofía y San Salvador de Cora-, su inconmensurable valor artístico, y el conflicto que la tutela de obras de arte puede generar en el contexto actual.

Con tal objetivo, la SEB invitó a toda una serie de especialistas nacionales e internacionales -pertenecientes a distintas universidades, centros de investigación e instituciones museísticas- a que, desde diferentes puntos de vista y temáticas diversas, escribiesen una serie de artículos. Se pretendía con ello tocar los temas más candentes, pero también dar al lector la oportunidad de profundizar en el inmenso legado artístico y cultural de Bizancio. Experiencias similares, a través de blogs y webinars, han sido realizadas en los últimos meses por universidades europeas y americanas. Sin duda, la reconversión en mezquita de estos dos edificios emblemáticos no ha dejado indiferente ni al mundo académico ni al público en general. De hecho, ha sido visto como un paso atrás en la revalorización y tutela del patrimonio bizantino en Turquía, así como como un acto

que empaña el legado multicultural y multirreligioso que que caracterizó durante siglos la historia del Mediterráneo oriental.

A través de estas páginas el lector podrá adentrarse, a través de ocho trabajos escritos en español, italiano, francés e inglés, y bien ilustrados, en los entresijos de la historia artística y cultural de Santa Sofía y Cora, en el carácter admirable de su arquitectura y sus mosaicos, así como en los pasos que llevaron a la revalorización y conversión de ambos monumentos en museos. Algunos de ellos abordan otras cuestiones, igualmente candentes y de actualidad en la bizantinística, como la importancia de la convivencia entre religiones, el respeto al legado multicultural y la necesidad urgente de proteger, estudiar y recuperar los monumentos bizantinos, tanto en Estambul (Palacio Imperial) como en la parte ocupada por Turquía en Chipre.

Aprovechamos para agradecer a todos los autores de este número especial el entusiasmo e interés que mostraron al sumarse a esta iniciativa, y esperamos que nuestros socios encuentren en estas páginas la respuesta a algunas de sus preguntas.

La Μεγάλη ἑκκλησία: un edificio admirable

Manuel A. Castiñeiras González
 Universitat Autònoma de Barcelona
 manuel.castineiras@uab.cat

La historia de Santa Sofía es una historia de tumulto, gloria y pérdida. El edificio inaugurado en el año 537 por el emperador Justiniano I, y que Procopio de Cesarea describió como un barco cuya silueta destaca sobre el cielo de Constantinopla, sigue después de casi 1500 años despertando sentimientos encontrados.¹ Sorprende que una obra arquitectónica de tal calibre, que ha sobrevivido a una agitada y centenaria historia, esté todavía hoy en el candelero de la actualidad por temas ajenos a su indiscutible calidad artística. La respuesta, sin embargo, se encuentra en el propio edificio: Santa Sofía no es solo una arquitectura admirable, sino también un símbolo. La iglesia que durante siglos había sido el templo más grande de la cristiandad, lugar de la coronación de los emperadores de Bizancio, catedral de la ciudad y sede del Patriarcado de Constantinopla -primado de la Iglesia Ortodoxa-, se convirtió en 1453, tras la conquista otomana, en una mezquita congregacional.²

El símbolo pasó entonces a ser un trofeo de los vencedores, ya que al transformarla en lugar de culto musulmán el sultán otomano, Mehmed II (1451 – 1481), realizó con ello un acto de apropiación política, religiosa y artística de gran transcendencia, que no ocultaba una clara admiración por el vencido. De esta manera, una vez más se volvió a cumplir la sentencia de Horacio: «Graecia capta ferum victorem cepit» (La cautiva Grecia a su fiero vencedor conquistó).³ Así, Santa Sofía, con su cúpula y semicúpulas en cascada, se convirtió

1 «Porque se alza sobremanera hacia las celestes alturas, y como si estuviera fondeada entre las demás edificaciones se balancea y se sitúa por encima del resto de la ciudad, embelleciéndola», Procopio, *Los edificios I* (2003) 30.

2 S. Runciman, *The Great Church in Captivity*, Cambridge 1968, 182 – 188.

3 *Epístolas II*, 1, 156.

en modelo y objeto de inspiración del más genial arquitecto del Imperio Otomano, Sinan (c. 1499 – 1598). Prueba de ello son las mezquitas que éste llevó a cabo en Constantinopla para el sultán Solimán del Magnífico -Shezade (1543 – 1548) y Süleymaniye (1550 – 1557)- , así como la que realizó en Edirne (1569 – 1575) para el hijo y sucesor de Solimán, Selim II, una obra en la que el propio Sinan se jactó, con orgullo, de haber superado a los arquitectos de Santa Sofía.⁴ Años más tarde, uno de sus discípulos, Mehmet Ağa, elevó, para el sultán Ahmed, sobre parte del solar que había ocupado el antiguo Gran Palacio Imperial y justo enfrente de Santa Sofía, la imponente Mezquita Azul (1609 – 1617), también copia y emulación de la Gran Iglesia.

Paralelamente, como Gran Mezquita de Ayasofya, el edificio sufrió un continuo proceso de islamización hasta que en 1934 fue desacralizada por Mustafá Kemal Atatürk (fig. 1). En primer lugar, los otomanos habían eliminado todo el mobiliario litúrgico cristiano para sustituirlo por el mihrab y mimbar orientados hacia La Meca, y la cruz sobre la cúpula dio paso al creciente que todavía hoy destaca en el *skyline* de Estambul. Además, la elegante silueta del edificio había sido progresivamente flanqueada, entre finales del siglo XV y la segunda mitad del siglo XVI, por altos minaretes -cuatro en total- que le dan al edificio ese inconfundible aspecto islámico.⁵ Fue Selim II (1566 – 1574), el sultán que se enfrentó a la flota de la Liga Santa en Lepanto (1571), a través de su arquitecto Sinan, quien, añadió los minaretes del lado oeste, destruyó los edificios del Patriarcado en la esquina sur, hizo construir en el interior el palco del Sultán, y fue el primer gobernante otomano en enterrarse en el lugar: su *türbe* o mausoleo fue realizado en 1576 – 1577.

4 G. Borrás, «Del arte bizantino al arte otomano: la pervivencia de las tipologías arquitectónicas», en M. Cortés Arrese (ed.), *Elogio de Constantinopla*, Cuenca 2004, 151 – 157.

5 W. Emerson & R. L. Van Nice, «Hagia Sophia and the First Minaret Erected after the Conquest of Constantinople», *American Journal of Archaeology* 54/1 (1950) 28 – 40; K. Dark & J. Kosteneč, *Hagia Sophia in Context: An Archaeological Re-examination of the Cathedral of Byzantine Constantinople*, Oxford 2019, 5.



Fig. 1 Santa Sofía, vista general

Por lo que respecta a las superficies y acabados interiores de edificio, el bello pavimento marmóreo en *opus sectile*, tan admirado en las *ekphraseis* del monumento y los relatos de los viajeros, permaneció durante siglos cubierto por alfombras, mientras que los refulgentes mosaicos fueron encalados mayoritariamente entre el siglo XVIII e inicios del XIX. Durante el sultanato de Abulmecit (1839 – 1861), en un intento de revalorizar el edificio, se llevó a cabo una amplia reparación del conjunto bajo la dirección del arquitecto suizo Gaspare Traiano Fossati, entre mayo de 1847 y julio de 1849. En estos trabajos se procedió a eliminar las capas de encalado sobre los mosaicos, que fueron cuidadosamente documentados en un álbum, si bien todos ellos -menos los serafines (o querubines) de las pechinas- hubieron de ser otra vez recubiertos debido al celo religioso de los imanes. Entonces se renovó el mobiliario litúrgico de la mezquita, con la realización de ciento treinta lámparas para iluminar el interior, la colocación de ocho gigantescos escudos circulares con los nombres

en oro de Alá, del Profeta y de una serie de califas, así como una inscripción del Corán en el centro de la cúpula (fig. 2). Además, todo el interior se redecoró con pinturas inspiradas en los motivos geométricos y no figurativos de los mosaicos de la época de Justiniano todavía visibles en algunas partes del edificio.⁶

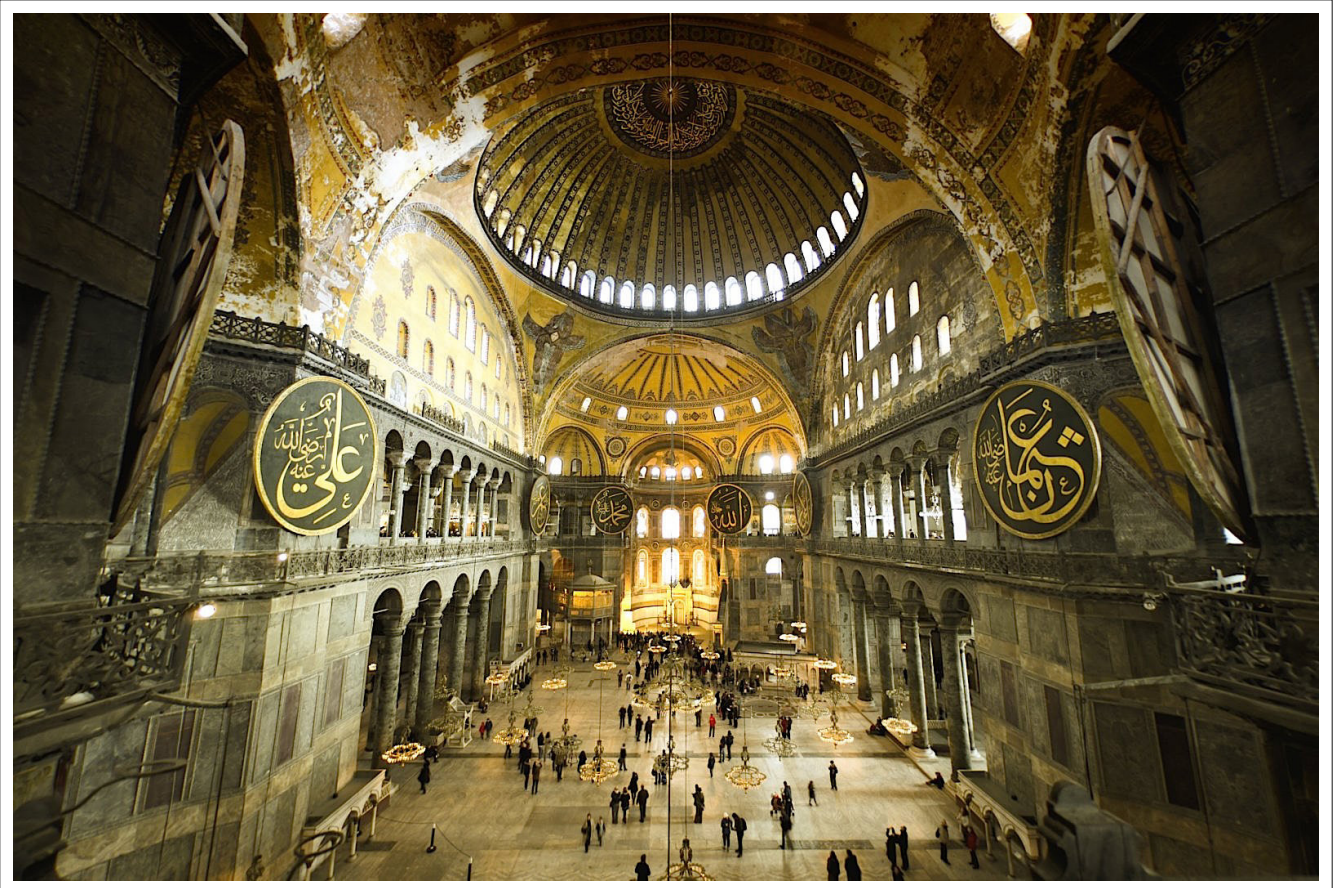


Fig. 2 Santa Sofía, vista interior

No será hasta la década de 1930 que Santa Sofía adquiera el rango de museo. Fue el americano Thomas Whittemore (1871-1850), que en 1930 había fundado el *Byzantine Institute of America*, con el objeto de preservar y estudiar los monumentos bizantinos, el que convenció en 1931 a Ataturk para que se pudiesen iniciar los trabajos de desencalado de los

⁶ Mainstone (1988) 12; M. L. Fobelli, «Santa Sofia di Costantinopoli: Gaspare Fossati e i due committenti», en A. C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: i committenti, Atti del Covegno internazionale di studi, Parma, 21-26 settembre 2010*, Milán 2011, 730 – 740; A. Kiliçkaya, *Santa Sofia y Chora*, Estambul 2013, 18 – 20. Cf. N.-B. Teteriatnikov, *Justinianic Mosaics of Hagia Sophia and Their Aftermath (Dumbarton Oaks Studies)*, Washington D. C. 2017; id. «A Pattern of Distinction: the Decoration of Trabea Triumphalis and the Transverse Arches of the Narthex at Hagia Sophia, Constantinople», en S. Pedone & A. Paribeni (eds.), *Da Bisanzio dirai ciò che è passato, ciò che passa e che sarà. Scritti in onore di Alessandra Guiglia*, Roma 2018, vol. 1, 31 – 49.

mosaicos de Santa Sofía. Como consecuencia, en 1934 el edificio cambió de jurisdicción al pasar de la Dirección General de Fundaciones (de índole religiosa) a ser administrado por el Ministerio de Educación. Una vez cerrada al culto, la mezquita se convirtió definitivamente, en 1935, por decreto de Atatürk, en un museo (*Ayasofya Müzesi*). Ello permitió el acceso del gran público a un monumento secularizado, en el que se podían reconocer, sin ambages, las distintas etapas de su historia, así como su inmenso y variado legado artístico. El mérito de la musealización del edificio consistía en que la herencia de Bizancio brillaba de nuevo y era reconocida, no tanto por haber sido conquistada y sometida, sino por el firme compromiso del nuevo estado turco de tutelarla y conservarla. Desde entonces, millones de visitantes han podido admirar la belleza de la arquitectura interior, su lujoso y multicolor pavimento marmóreo, así como las hermosas decoraciones musivas de sus paredes rescatadas por Thomas Whitmore.

No obstante, la accidentada historia del edificio -Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO desde 1985- no acaba aquí y, como es bien sabido, el proceso iniciado hace décadas se ha revertido recientemente. El 9 de julio del presente año el Consejo de Estado turco revocó la decisión de Atatürk, con la consiguiente autorización de que el monumento volviese a ser utilizado para el culto islámico. Como ha señalado Ömür Harmanşah (University of Illinois, Chicago), esta radical reconversión del edificio-museo en mezquita forma parte de una indudable sobreactuación gubernamental que busca una doble reapropiación de la extraordinaria basílica bizantina no solo por ser el símbolo de la conquista de Mehmed II sino también por el valor que esta tenía como icono de la modernidad secular de Turquía. Dicha acción es, sin embargo, corolario de otras reconversiones precedentes emprendidas por el gobierno de Recep Tayyip Erdoğan, como las del museo de la iglesia de Santa Sofía de Nicea (Iznik) (2011), donde se había celebrado el Segundo Concilio de Nicea en el año 787, o el de Santa Sofía de Trebisonda (2015), un magnífico edificio del siglo XIII, que ahora está cubierto con alfombras que no permiten ver su maravilloso pavimento en *opus*

sectile, así como con pantallas que dificultan la contemplación de sus magníficas pinturas murales. Lo que parecía imposible se ha hecho realidad. Así, en los últimos meses, llenos de consternación, bizantinistas, amantes del arte y turistas de a pie han podido acceder a través de la web a las impactantes imágenes de la nueva mezquita de Santa Sofía con metros de alfombras cubriendo su soberbio pavimento marmóreo y pantallas correderas que ciegan durante los rezos la gigantesca Madre de Dios de cinco metros que corona desde la época del patriarca Focio el cascarón del ábside de la que fuera un día, la Gran Iglesia de la Ortodoxia (fig. 3).

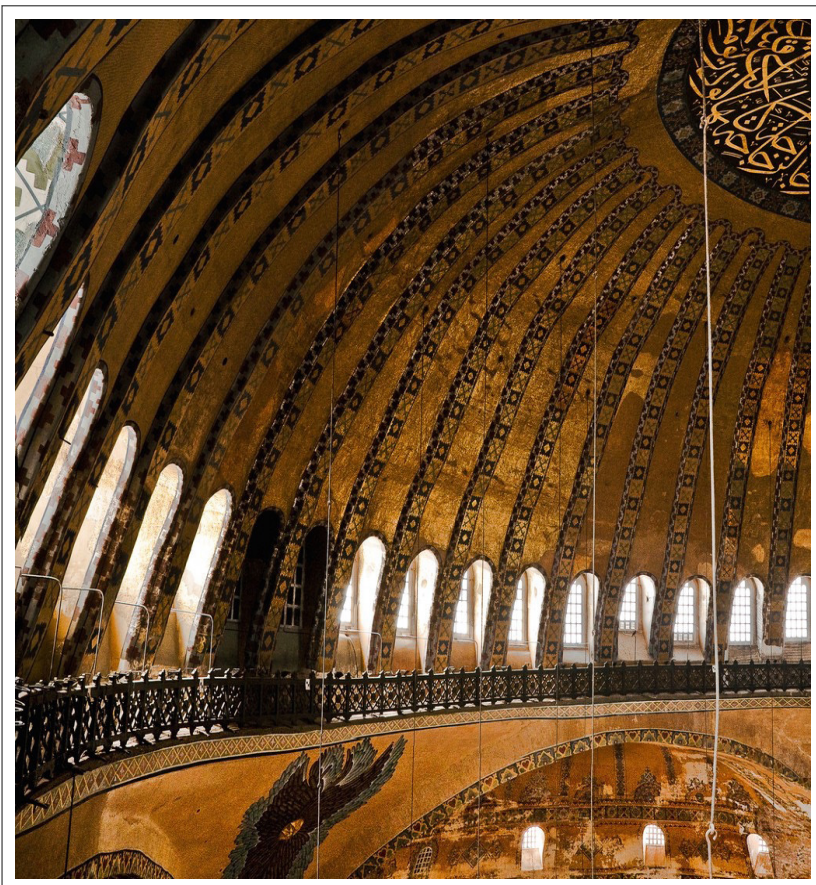


Fig. 3 Santa Sofía, ábside: mosaico de la *Theotokos* velado

UN PASEO POR LA HISTORIA BIZANTINA DEL MONUMENTO: INAUGURACIÓN, VICISITUDES Y MEMORIA DE LOS EMPERADORES

Resulta imposible en un breve artículo describir la agitada biografía de los orígenes, creación y desarrollo de la iglesia de Santa Sofía durante el período bizantino. Al célebre edificio de Justiniano le precedieron dos construcciones de tipo basilical: la primera, consagrada por Constancio II en el año 360 y denominada *Μεγάλη ἐκκλησία*. La Gran Iglesia sucumbió a un incendio en el año 404, mientras que la segunda, consagrada por Teodosio II en el año 415 y de la que se conservan algunos restos, fue muy dañada por la célebre revuelta de Nika en el año 532. Fue entonces cuando el emperador Justiniano I (527 – 565) decidió

elevant en su lugar el magnífico edificio que todavía hoy contemplamos, el cual se inauguró solemnemente el 27 de diciembre del año 537. Para ello el emperador eligió a dos artífices de gran pericia, capaces de llevar a cabo una obra que había de desafiar, como veremos, cualquier construcción anteriormente realizada. Por ello, el encargo recayó en manos de dos destacados ingenieros o *mechanopoioi*, es decir, en dos hombres cuya formación teórica y dominio técnico les confería la capacitación para resolver una estructura sin precedentes. Se trataba del matemático Antemio de Trales, experto en cuestiones de geometría, en particular, en secciones cónicas y espejos, y del físico Isidoro de Mileto, profesor de estereometría en Alejandría y autor de un tratado sobre bóvedas.⁷ Ambos eran personas de un alto estatus intelectual, cuyos conocimientos teóricos y prácticos, hicieron posible ese milagro de la arquitectura, en el que paradójicamente supieron combinar, de forma magistral, casi en un juego de apariencias, la parte física y estructural que da solidez a toda arquitectura, con la sensación inmaterial y trascendente que provoca la contemplación del edificio. Nadie mejor



que Procopio ha sabido expresar ese contenido plotiniano de Santa Sofía al describir la enorme bóveda esférica que coronaba el edificio, a 48,5 metros de altura (fig. 4), la cual «sin embargo, no parece que se levante sobre una sólida estructura, sino que, suspendida en el cielo, cubra el espacio con su áurea esfera».⁸

Fig. 4 Santa Sofía, detalle de la cúpula central

7 R. Ousterhout, *Master Builders of Byzantium*, Princeton, N. J., 1999, 42.

8 Procopio, *Los edificios I* (2003) 31 – 32.

Los avatares del monumento han retado desde entonces la pericia de sus artífices. Así, los daños causados por el terremoto producido en diciembre del 557 hicieron que media cúpula se derrumbase en el año 558. Isidoro el Joven, sobrino de Isidoro de Mileto, fue esta vez el encargado de llevar a cabo las reparaciones (558 – 562), que consistieron en realizar una cúpula más elevada (55 m) y reforzada por nervios y contrafuertes, así como de reconstruir el magnífico mobiliario litúrgico. Por ello, el edificio hubo de ser consagrado de nuevo el 25 de diciembre del 562, y unos días más tarde, el 6 de enero del 563, tuvo lugar la recitación de la hermosa *ekphrasis* de Pablo Silenciaro, en la que se describe minuciosamente el resultado final de esta segunda «inauguración».⁹ Aunque menos célebres, la gigantesca cúpula sufrió otros dos colapsos y reparaciones. En el año 989, a consecuencia de un terremoto, la estructura se derrumbó parcialmente y tuvo que ser reparada entre los años 994 – 995 por el genial arquitecto armenio, Trdat (940 – 1020), famoso por haber construido la catedral de Ani.¹⁰ Posteriormente, en el siglo XIV el emperador Andrónico II hizo construir cuatro contrafuertes para apuntalar el monumento (1317), pero tras un terremoto en 1344, la cúpula volvió a colapsar (1346), por lo que tuvo que ser reconstruida bajo el gobierno de Juan VI Cantacuceno por el bizantino Jorge Sinadeno Astras y el siciliano – catalán Ioannis Peralta entre 1347 y 1353.¹¹

Por lo que respecta a la decoración musivaria de Santa Sofía, con el tiempo la primitiva ornamentación anicónica de Justiniano y sus directos sucesores, fue sustituida, en parte, por otra de corte figurativo. Esto se produjo después del Triunfo de la Ortodoxia (843), en un intento por hacer patente a través de un magnífico programa figurativo supervisado por el Patriarca Focio la derrota definitiva de la Iconoclastia. De hecho, este recitó el Sábado Santo del año 867, ante los emperadores Miguel III y Basilio I, su famosa homilía en honor

⁹ Fobelli (2005) XI.

¹⁰ Mainstone (1988) 92.

¹¹ A. Luttrell, *Latin Greece, the Hospitallers and the Crusades, 1291-1440*, Londres 1982, IX, 273 – 274; K.-P. Matschke, «Builders and Building in Late Byzantine Constantinople», en N. Necioglu (ed.), *Byzantine Constantinople. Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden – Boston – Colonia 2001, 315 – 328, 322.

del gran mosaico de la *Theotokos* que corona desde entonces, entre los ángeles Miguel y Gabriel, el cascarón absidal (fig. 5). En el extradós del arco de esta semicúpula corre una inscripción conmemorativa, prácticamente perdida, pero cuyo texto completo conocemos gracias a la Antología Palatina: «Las imágenes que los impostores aquí borraron, piadosos emperadores las restauraron».¹²



Fig. 5 Santa Sofía, mosaico del cascarón del ábside: *Theotokos* entre los arcángeles Gabriel (derecha) y Miguel (izquierda) (prácticamente perdido)

A ello le siguió, entre los siglos x y xii, la realización de toda una serie de célebres mosaicos figurativos de carácter prosopográfico, que perpetúan la memoria de algunos emperadores especialmente vinculados a la historia del edificio o a la fundación de la ciudad. Algunos de ellos están estratégicamente situados en el itinerario que seguía el emperador al

¹² C. Mango (ed.), *Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, Cambridge, Mass., 1978, 284 – 285. Cf. C. Mango & J. W. Hawkins, «The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried out in 1964», *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1965) 113 – 151.

entrar en Santa Sofía desde el Palacio Imperial. Tal es el caso de las imágenes de Constantino y Justiniano, las cuales se sitúan en el pasadizo de la Puerta del Horologion, que comunicaba el Augusteo con el endonártex, para exaltar precisamente la munificencia imperial de los *ktetores* (fundadores). Allí, ante la figura de la *Theotokos*, patrona de Constantinopla, Constantino ofrece la maqueta de la ciudad amurallada del Bósforo, mientras que Justiniano lleva orgulloso entre sus manos la cupulada iglesia de Santa Sofía (fig. 6). Siguiendo los pasos de ese mismo itinerario ceremonial, justo en el tímpano de la puerta central que comunica el endonártex con la basílica (Puertas Reales), se sitúa el polémico mosaico de un emperador en *proskynesis* ante la imagen de Cristo entronizado. Como es bien sabido, en él se ha querido ver la memoria del acto de humillación de León VI el Sabio (882 – 912), en arrepentimiento por haberse casado cuatro veces contraviniendo los mandamientos de la Iglesia Ortodoxa (fig. 7).



Fig. 6 Santa Sofía, mosaico del pasadizo del Horologion: Justiniano y Constantino ante la *Theotokos*



Fig. 7 Santa Sofía, puerta real del endonártex: mosaico con la humillación de León VI el Sabio

El carácter prosopográfico y conmemorativo del arte romano, que los bizantinos perpetuaron como buenos romanos orientales, se hace especialmente elocuente en los mosaicos de la galería sur. Allí, como si se tratase de la ilustración de un pasaje de la *Chronographia* de Miguel Psellos (1018 – 1096) nos encontramos una monumental representación de los emperadores Constantino IX Monómaco y Zoe (1028 – 1050), a quien Psellos describió como una mujer de intereses apasionados e inestable como las olas del mar (fig. 8).¹³ Esta emperatriz, hija de Constantino VIII (1025 – 1028), supuso el final de la dinastía macedonia, y su función fue la de servir para legitimar el poder de sus diferentes maridos, Romano III Argiro (1028 – 1034), Miguel IV Calafates (1041 – 1052) y Constantino IX Monómano (1042 – 1055), o el de su hijo adoptivo, el malogrado Miguel V Calafates (1041 – 1042), el cual, tras haberla exiliado a las Islas Príncipe, fue derrocado, cegado y

¹³ Psellos, *Chronographia* VI (1966) 157.

enviado a la isla de Quíos por su último marido, Constantino IX. El mosaico ha fascinado desde siempre a los historiadores del arte, pues es un ejemplo de cómo los bizantinos también practicaron el arte de la *damnatio memoriae* o, al menos, la costumbre romana de sustituir el retrato de un emperador por otro. En el panel, la pareja imperial se dispone solemnemente a ambos lados de un Cristo entronizado, pero originalmente el emperador representado no era Constantino IX sino el primer marido de Zoe, Romano III Argiro. Este había concedido un censo anual del tesoro imperial a Santa Sofía, que sirvió para dorar sus capiteles; por ello, el emperador, como donante, aparece representado llevando una bolsa de dinero, mientras que su esposa sostiene simbólicamente el *rotulus* con la firma imperial. Aunque se ha barajado la posibilidad de que la causa de la sustitución de las cabezas de las tres figuras, así como del nombre del emperador reinante - «Argiro» por «Constantino», pudiese haber estado en el hecho de que el mosaico tuvo que ser restaurado en época de Constantino IX como consecuencia de los hipotéticos daños que los retratos habrían sufrido por parte de los partidarios del hijo adoptivo de Zoe, Miguel V con motivo del exilio de esta a las Islas Príncipe, quizás las razones hayan sido otras.¹⁴ De hecho, tal como apunta Nikos Oikonomides, Constantino IX realizó igualmente una gran donación a Santa Sofía que permitió que la Eucaristía se celebrase cada día y no solo sábados y domingos, por lo que pudo ser el propio Patriarca Miguel I Cerulario (1043 – 1059) el que simplemente hubiera decidido el cambio de cabezas y de nombre con objeto de honrar la memoria y generosidad de este último emperador.¹⁵ En todo caso, no deja de fascinarnos el enigmático rostro de Zoe, que a pesar de ser entonces una sesentona, fue todavía inmortalizada como una joven (fig. 9). Quizá la explicación haya que encontrarla en las descripciones que de ella da Psellos

14 Junto a la figura de Constantino IX: «Κωνσταντ(ί)νο[ς] εν Χ(ριστ)ώ τω Θ(ε)ώ αυτοκράτωρ, πιστός βασιλεύς Ρωμαίων ó Μονομάχ(ος)» (Constantino en Cristo Dios emperador, piadoso rey de los Romanos, Monómaco». En el rótulo de Zoe, en rojo: «† Κωνσταντ(ί)ν(ος) εν Χ(ριστ)ώ τω Θ(ε)ώ πιστός βασιλεύς Ρωμαίων» (Constantino en Cristo Dios piadoso rey de los Romanos». Cf. Th. Whittemore, *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. Work done in 1935-1938. The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford 1942, 17 – 20; Oikonomides (1978) 220.

15 Oikonomides 1978; J. Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, Londres – Nueva York 2008, 249 – 251.

como mujer que aparentaba una eterna juventud, pues cuando esta murió, en 1050, a sus setenta años «no tenía arruga alguna en su cara».¹⁶



Fig. 8 Santa Sofía, galería sur, mosaico: Cristo flanqueado por Constantino IX Monómaco y Zoe



Fig. 9 Santa Sofía, galería sur, mosaico: detalle del rostro de la emperatriz Zoe (Fotografía: Ángel Bartolomé)

¹⁶ Psellos, *Chronographia* VI (1966) 239.

En la misma galería se encuentra un segundo panel musivo con la misma fórmula iconográfica de la pareja imperial donante, esta vez, Juan II Comneno (1118 – 1143) y su esposa Irene de Hungría, representados junto a la *Theotokos* (fig. 10). Una tercera figura imperial los acompaña: su hijo mayor, Alejo Comneno (1106 – 1142) (fig. 11), nombrado coemperador en 1122 pero que nunca llegó a gobernar en solitario ya que falleció antes de tiempo. No obstante, el mosaico más espectacular de la galería sur es el de la *Deesis*, con Cristo, María y Juan Bautista, muy posiblemente realizado bajo el gobierno de Miguel VIII Paleólogo (1261 – 1282) (fig. 12), tras la reconquista de la ciudad por los bizantinos. La obra, que es una muestra del clasicismo paleólogo, formaría parte, según Otto Demus, del programa de restauración de Santa Sofía llevado a cabo por Miguel VIII, el cual, según las crónicas, se encontró en un estado lamentable el edificio, tras el largo período ocupación latina, entre 1204 y 1261, que había conllevado el largo exilio de emperadores y patriarcas y la destrucción del mobiliario litúrgico ortodoxo.¹⁷



Fig. 10 Santa Sofía, galería sur, mosaico: la *Theotokos* flanqueada por Juan II Comneno e Irene

¹⁷ O. Demus, «Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft* 7 (1958) 87 – 104.



Fig. 11 Santa Sofía, galería sur, mosaico: detalle de la emperatriz Irene y Alejo Comneno (1106 – 1142)
(Fotografía: Ángel Bartolomé)



Fig. 12 Santa Sofía, galería sur, mosaico de la *Deesis* (Fotografía: Ángel Bartolomé)

SIN SOL, NUNCA LA LUNA BRILLA: UNA ARQUITECTURA PARA LA EXPERIENCIA SENSORIAL

Desde el punto de vista arquitectónico Santa Sofía es un edificio excepcional, en el que sus artífices supieron combinar, de forma magistral, la planta basilical y la central, para crear un verdadero híbrido. El resultado es que el espectador percibe su espacio interior no como algo estático como en la arquitectura romana, sino como un espacio dilatado y en expansión: los cuatro pilares centrales que sostienen la cúpula se embeben y disimulan en el muro; la nave central invade en sus cuatro esquinas, por medio de exedras y semicúpulas, las naves laterales, y los muros están perforados con arcos, galerías y ventanas (fig. 13).¹⁸

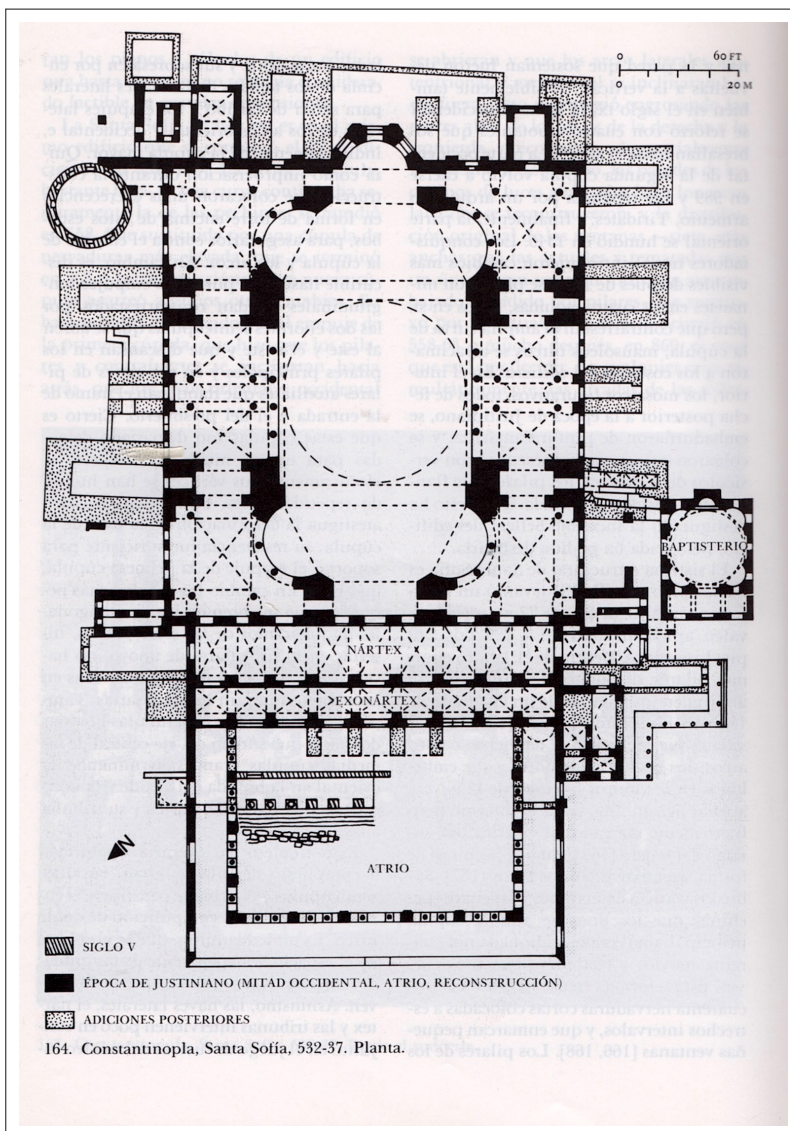


Fig. 13 Planta de Santa Sofía según R. Krautheimer, *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid 1981

Se consigue con ello la sensación de un espacio centrífugo, formado a partir de la concatenación de formas geométricas, en el que se suceden de arriba a abajo, cúpulas, semicúpulas y bóvedas de horno. Sus paredes, paneladas con mármoles de diferentes colores -blancos y azulados del Proconeso, verde de Tesalia, etc.- reverberan con la luz, mientras que las hojas trepanadas de los capiteles que coronan las columnas dan la impresión de ser movidas por el viento. El resultado final sobre la experiencia visual del espectador es la noción griega de *ποικιλία*

18 B. Zevi, *Saber ver la arquitectura*, Barcelona 1991, 66 – 67.

-policromía, abigarramiento o variación-, producto de la combinación de diferentes colores y materiales en un objeto, y que sirve para expresar la complejidad del mismo y fomentar la experiencia multisensorial. Por ello, no es de extrañar que Procopio, en su descripción del edificio, insista en que allí el ojo del espectador gira de un lado a otro en un extenuante intento de captar los detalles de la arquitectura de un templo que parece estar «suspendido en el aire».¹⁹

Esa experiencia sensorial única que produce Santa Sofía ha sido el tema de numerosas *ekphraseis* del edificio, un subgénero literario en el que se pretendía a través de las palabras visualizar una obra de arte. No obstante, esa visualización, en el contexto cristiano, estaba especialmente dirigida a los ojos del espíritu. En el caso de la Gran Iglesia, esas *ekphraseis*, que resultan especialmente sugerentes para entender los principios estéticos y simbólicos del edificio, se recitaban, a modo de homilías, durante las ceremonias de consagración (ἐγκαίνια, *enkainia*) o en las conmemoraciones anuales de la misma.²⁰ El poema de Pablo Silenciaro en el año 563, la homilía de Focio en el 867 o la descripción de Miguel de Tesalónica a mediados del siglo XII son algunos ejemplos de la riqueza literaria que generó siempre la percepción del edificio, entendida siempre como un ejercicio intelectual, de profundos valores estéticos y religiosos.²¹

Todos ellos recurren, en primer lugar, a la metáfora repetitiva, que ya se encuentra en Procopio, de que la iglesia es «El cielo en la tierra» o el «Trono o morada de Dios»: «Y la mente se eleva hacia Dios y se ensalza, estimando que Aquel, en cierto modo, no se encuentra lejos, sino que siente predilección por los parajes que eligió».²² Por ello, no ha de extrañar que el los embajadores enviados por el príncipe Vladimir de Kiev en el año 987 exclamaran: «No

19 Procopio, *Los edificios I* (2003) 32.

20 P. Bádenas de la Peña, «Percepción histórica y estética de Santa Sofía», en M. Cortés Arrese (ed.), *Elogio de Constantinopla*, Cuenca 2004, 85 – 109: 94 – 45.

21 Mango & Parker 1960.

22 Procopio, *Los edificios I* (2003) 33. Cf. Ousterhout (2010) 239.

sabemos si estamos en el cielo o en la tierra, ya que en la tierra no existe una belleza de tal género [...]. Sabemos solo que Dios mora allí en medio de los hombres».²³

En segundo lugar, el edificio adquiere un rango inusitado al compararse con el arquetípico bíblico del Templo de Salomón, al que según la *Diegesis*] (ss. IX – X), Justiniano habría superado, ya que este habría exclamado al entrar en él el día de su inauguración: «Te he vencido, sabio Salomón, con toda tu gloria».²⁴ Esa comparación de Constantinopla con Jerusalén se hacía especialmente explícita en su colección de reliquias, entre las que se encontraba la vara de Moisés, el Arca de la Alianza o el cuerno de la unción de David.²⁵ Como señala Robert Ousterhout, el recurso al modelo veterotestamentario para prestigiar a un monumento cristiano había sido utilizado años antes en Constantinopla por una rival política de Justiniano, Anicia Juliana, en la suntuosa iglesia de San Polieucto (524 – 527), que replicaba las medidas del templo de Salomón, se decoraba con motivos ornamentales inspirados en los descritos en la Biblia (granadas, palmeras, plumas de pavo real, etc.) y celebraba con una inscripción a su comitente por haber superado la sabiduría de Salomón.²⁶ Por ello, muchos autores consideran que Santa Sofía es una respuesta de Justiniano a la iglesia de Anicia, en la que aquel quiso perpetuar la imagen del patronazgo imperial y convertir Constantinopla en la nueva Jerusalén.

Por último, en tercer lugar, los autores han insistido en subrayar los valores cosmológicos del edificio, en el que la iglesia es interpretada como una imagen del universo. De ahí la insistencia de los textos en comparar su cúpula con una «áurea esfera», las cuatro exedras con los cuatro elementos, su animado y veteadado pavimento en mármol proconesio con el

23 Fobelli (2005) 2.

24 *Relación de las maravillas de Santa Sofía* 27 (J. M.^a Egea, *Relato de cómo se construyó Santa Sofía según descripción de varios códices y autores*, Granada 2003, 205).

25 Ousterhout (2010) 243. Cf. Majeska 1978; A. Lidov, «The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture», en M. Bacci (ed.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pisa 2007, 135 – 176: 141 – 144.

26 Ousterhout (2010) 245.

mar, las bandas de verde antico que lo dividían en la nave con los cuatro ríos del Paraíso,²⁷ y la luz que ilumina el espacio interior del edificio como el escenario del trono querubínico del Señor.²⁸ Al fin y al cabo, Santa Sofía era el lugar por antonomasia donde tenía lugar la Divina Liturgia, de manera que edificio en sí mismo era expresión y caja de resonancia del ritual bizantino, en el que se realizaba el *Introito*, con la entrada del Patriarca y su cortejo con el Evangelio a través de la puerta real, y después, la *Gran Entrada*, con la solemne procesión de las especies eucarísticas y los donativos, acompañada por la entonación del *Cherubicon*, que acababa en la *βῆμα*.²⁹



Fig. 14 Pavimento de la nave central de Santa Sofía

Una serie de textos conocidos como *Mistagogia* -iniciación a los misterios- escritos por Máximo el Confesor (ca. 630) y el Patriarca Germano I (ca. 730) nos ayudan a entender el simbolismo de la liturgia que se desarrollaba en la Gran Iglesia, en la que el edificio se percibía como si fuese el cielo en la tierra, el Patriarca se convertía en Cristo, el ábside en la gruta

27 Todas estas metáforas, ya recogidas mayoritariamente en las descripciones de Procopio, Pablo Silenciaro y la *Diégesis*, resultan especialmente elocuentes en el texto de Miguel de Tesalónica (Mango & Parker [1960] 237 – 239). Sobre el tema del pavimento de la nave y la evocación de los Ríos del Paraíso, véase Majeska 1978.

28 Taft (1992) 35 – 36.

29 Taft 1980 – 1981.

de Belén, el altar en la tumba de Cristo y el baldaquino en el Tabernáculo de Moisés.³⁰ Esta combinación entre continente y contenido, entre arquitectura y Divina Liturgia fomentaba una peculiar experiencia estética multisensorial por parte del espectador. En este sentido, son especialmente sugerentes los trabajos de Fabio Barry y Bissera V. Pentcheva, que subrayan el importante papel que tenía el pavimento de mármol proconesio (blanco, con vetas azules y cristales) en la semántica del edificio (fig. 14). Desde la Antigüedad Tardía este tipo de suelos marmóreos, por su efecto cristalino y su sensación de movimiento, habían sido percibidos como una imagen del agua, la cual, en la exégesis cristiana, se identificaba con las aguas primordiales de la Creación en el momento en que estas eran agitadas por el Logos.³¹ En un ingenioso juego lingüístico, Bissera Pentcheva llama la atención sobre todas las asociaciones que producía el pavimento del edificio al compararlo con las olas del mar, pues la raíz μαρμάρ-, que en griego quiere decir «centellear», es común a *μάρμαρος* (mármol), a *μαρμάρυγμα*, el término que sirve para expresar el brillo óptico, y a *μαρμαίρω* (brillar o centellear).³² De ahí que esta última autora haya podido desarrollar a través del proyecto de la Universidad de Stanford, *Icons of Sound*, un fascinante estudio de cómo Santa Sofía, en sus cualidades más materiales, actúa como verdadera caja de resonancia óptica y acústica, gracias a las propiedades del mármol. De hecho, la apariencia del edificio cambia especialmente al alba, momento en el que tenía lugar el domingo la celebración de la Divina Liturgia y el canto del *Cherubion*: a esa hora Santa Sofía reverberaba, como si hubiese sido poseída por el Logos. Solo entonces podemos entender la tristeza de los *θρήνοι* que lamentan la toma de Constantinopla en manos otomanas y la belleza ahora apagada de Santa Sofía, pues Justiniano no había querido otra cosa que convertirla en el sol que alumbraba la luna, en referencia a la ciudad de la *Theotokos*:

30 Taft 1980 – 1981; id. (1992) 18.

31 F. Barry, «Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages», *The Art Bulletin* 89/4 (2007) 627 – 656; Pentcheva 2011.

32 Pentcheva (2011) 96 – 101.

[...] Justiniano la adornó de gran manera,
construyó Santa Sofía, la gran maravilla,
se convirtió en otra Sión de la Virgen;
aquella era el sol y la Ciudad la luna
sin sol nunca la luna brilla.³³

BIBLIOGRAFÍA

- FOBELLI, M. L., *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Roma 2005.
- MAINSTONE, R. J., *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, Londres 1988.
- MAJESKA, G. P., «Notes on the Archaeology of St. Sophia at Constantinople: The Green Marble Bands on the Floor», *Dumbarton Oaks Papers* 32 (1978) 299 – 308.
- MANGO, C. & PARKER, J., «A Twelfth-Century Description of St. Sophia», *Dumbarton Oaks Papers* 14 (1960) 233 – 245.
- MICHAEL PSELLUS, *Fourteen Byzantine Rules (Chronographia)*, ed. E. R. A. Sewter, Londres 1966.
- OIKONOMIDES, N., «The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia», *Revue des études byzantines* 36 (1978) 219 – 232.
- OUSTERHOUT, R., «New Temples and New Solomons: The Rhetoric of Byzantine Architecture», en P. Magdalino & R. Nelson (eds.) *The Old Testament in Byzantium*, Washington D. C. 2010, 223 – 255.
- PENTCHEVA, B. V., «Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics», *Gesta* 50/2 (2011) 93 – 101.
- PROCOPIO DE CESAREA, *Los edificios*, ed. y trad. M. Periago Lorente, Murcia 2003.
- TAFT, R. F., «The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers* 34 – 35 (1980 – 1981) 45 – 75.
- TAFT, R. F., *The Byzantine Rite. A Short History*, Collegeville, Minn., 1992.



³³ *Llanto por Constantinopla* (R. García Ortega & I. Fernández Galvín (eds. y trads.), *Trenos por Constantinopla*, Granada 2003, 146 – 147).

La Santa Sofia e il suo Museo: percorsi di lettura

Silvia Pedone & Andrea Paribeni
Accademia Nazionale dei Lincei, Roma
Università degli Studi di Urbino
 silvia.pedone@lincei.it
 andrea.paribeni@uniurb.it

1. LA NASCITA DEL MUSEO

Fin dal suo primo apparire, il Museo della Santa Sofia (fig. 1) suscitò perplessità e polemiche che, se pure non paragonabili per veemenza a quelle più recenti che hanno contrassegnato il dibattito attorno alla sua chiusura decretata nel luglio di quest'anno,¹ sono comunque sintomatiche della radicale alterità di un atto quale fu quello promulgato dal Consiglio dei Ministri turco il 24 novembre del 1934: esso difatti trascendeva da quel consueto *spoil system* che veniva attuato dalla fazione religiosa vincente nei confronti di quella sconfitta, per mirare invece a conciliare, in uno spazio condiviso, le diverse valenze del monumento, in ragione del suo preminente significato storico (*Milliyet*, 25 marzo 1935)²: il decreto infatti affermava che «la conversione in museo della moschea di Ayasofya, un monumento d'arte architettonico unico [...] sarà gradita all'intero mondo orientale; e la sua conversione in museo consentirà all'umanità di acquisire una nuova istituzione della conoscenza».³ Al di là di queste affermazioni di principio, era evidente che il cambio di statuto della Ayasofya Camii rientrava nel piano di secolarizzazione e di affrancamento dal passato ottomano – incarnato dal connubio tra la moschea e la ex capitale – che Atatürk in quegli anni andava perseguendo;⁴ in questa prospettiva vanno inquadrati gli scavi nell'area dell'Ippodromo condotti da Stanley Casson e David Talbot Rice nel 1927 e 1928 (*Preliminary Report* 1928;

1 Y. E. Çoruhlu, B. Uzun & O. Yıldız, «Conflict over the Use of Hagia Sophia: The Legal Case», *Land* 9 (2020) 350 <https://doi.org/10.3390/land9100350>

2 In Ceren Katipoğlu & Caner-Yüksel (2010) 217.

3 Nelson (2004) 180; A. Akgündüz, S. Öztürk & Y. Baş, *Kiliseden müzeye Ayasofya Camii*, Istanbul 2006, 412 – 413.

4 Labrusse 1992.

Second Report 1929), il permesso di riscoprire i mosaici della lunetta del nartece della Santa Sofia concesso già nel 1931 al Byzantine Institute fondato appena l'anno prima da Thomas Whittemore, e la ripresa degli scavi nell'area del Grande Palazzo nel 1932,⁵ quasi a preparare la strada per la costituzione di un vasto parco archeologico che comprendesse le maggiori emergenze della capitale bizantina.⁶



Fig. 1 Istanbul, Museo della Santa Sofia, veduta aerea

Particolarmente emblematica era l'operazione che riguardava Santa Sofia, in quanto il progressivo disvelamento della natura bizantina del monumento avviato dal Byzantine Institute con l'auspicio del governo repubblicano si poneva in totale antitesi con la configurazione ottomana scaturita dopo i restauri ottocenteschi, fortemente voluti dal sultano Abdülmecid e condotti dai fratelli Gaspare e Giuseppe Fossati (1847 – 1849) i quali, dopo aver messo in luce i mosaici figurati di età medio e tardo bizantina, li avevano dovuti celare per donare alla moschea quella veste purgata – se pur leggermente mondana – testimoniata dalle cromolitografie (fig. 2) del lussuoso volume celebrativo pubblicato

5 M. Whitby, «The Great Palace Dig: The Scottish Perspective», in R. Cormack & E. M. Jeffreys (eds.), *Through the looking glass: Byzantium through British eyes. Papers from the twenty-ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, London 1995, 45 – 56.

6 P. Pinon, «Le projet de parc archéologique d'Istanbul de Henri Prost et sa tentative de mise en œuvre par Albert Gabriel», *Anatolia Antiqua* 16 (2008) 181 – 205.

nel 1852.⁷ Il pericolo che questa evidenziazione della Costantinopoli bizantina desse adito ad una deriva filoellenica e ad una riviviscenza della *Megali Idea* a lungo coltivata dagli irredentisti greci,⁸ veniva fugato dall'idea di collocare tale operazione entro una cornice museale, che consentiva di porre in relazione tra loro le istanze religiose e di evidenziarne le stratificazioni storiche.⁹



Fig. 2 Gaspare e Giuseppe Fossati, Veduta generale dell'interno della Santa Sofia (da Fossati 1852)

7 Cfr. M. Della Valle, *Il restauro dei manufatti lapidei e una prima affermazione del gusto neo-bizantino*, in A. Guiglia Guidobaldi & C. Barsanti, *Santa Sofia di Costantinopoli. L'arredo marmoreo della Grande Chiesa giustiniana* (Studi di Antichità Cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana LX), Città del Vaticano 2004, 737 – 792.

8 V. B. Sotirović, «Megali Idea and Greek Irredentism in the Wars for a Greater Greece, 1912 – 1923», *Orientalreview.org*, 2018 <https://orientalreview.org/2018/12/06/megali-idea-and-greek-irredentism-in-the-wars-for-a-greater-greece-1912%E2%88%921923/>.

9 Labrusse 1992.

Forse il modello per una via laica al destino di Santa Sofia poté derivare da quanto era stato fatto quasi vent'anni prima in ambito greco per la Rotonda di Tessalonica, un monumento che, nato come edificio templare al principio del III d.C., aveva conosciuto, al pari di quello costantinopolitano, una lunga fase come chiesa bizantina fino a dopo la conquista ottomana della città, quindi una seconda vita come moschea a partire dal 1591. Con la riconquista greca dopo la prima guerra balcanica del 1912, la Rotonda fu subito riportata al culto ortodosso ma, già nel 1917, il governo Venizelos (nato in contrapposizione alle politiche del re Costantino I che ancora deteneva il potere ad Atene) ne faceva un museo della Macedonia, ponendolo sotto l'amministrazione della Direzione delle Antichità bizantine.¹⁰

Non conosciamo nel dettaglio le reazioni dei fedeli musulmani che, all'indomani del decreto, trovarono affisso sulla porta della moschea di Ayasofya sbarrata il laconico avviso con il quale si dava notizia che la moschea era chiusa per lavori di pulizia e di trasformazione in museo; conosciamo invece, e sono in un certo verso più interessanti, le reazioni di taluni esponenti del *milieu* degli studiosi occidentali che, disorientati dinanzi a questa nuova realtà, si discostavano dal plauso generale tributato dalla stampa.¹¹ Ci limitiamo a citare due lettere: la prima, scritta l'11 ottobre del 1936 da Royall Tyler (autore, assieme a Hayford Pierce, di un pionieristico repertorio d'arte bizantina) a Mildred Bliss in cui si paventava il pericolo che la trasformazione in museo avrebbe riempito il monumento «with show-cases and God knows what, reconstruction of dynosaurs and stuffed crocodiles, for choice. The Turk is apt to shake his head and say that the building, now that it's not a mosque, is dead, and that it must be used for some living purpose»; la seconda, scritta il 1 giugno del 1938 da Bernard Berenson a bordo della *Lamartine* e inviata a Louis Gillet, nella quale il celebre

10 C. Stewart, «Immanent or eminent domain? The contest over Thessaloniki's Rotonda», in R. Layton, P. Stone & J. Thomas (eds.), *Destruction and Conservation of Cultural Property*, London 2002, 183 – 196.

11 Per es. J. W. Kendrick, «Rebuilding of Istanbul; Kemal Seeking to Modernize the City and also to Restore Byzantium's Glories», *New York Times*, February 10, 1935 (in Ceren Katipoğlu & Caner-Yüksel [2010] 217 – 218).

storico dell'arte, riferendo del suo recente viaggio a Costantinopoli, deprecava che «this noblest temple in Christendom, this house of prayer and uplifting of the soul to God under no matter what appellation, this space which has been filled with the audible yearnings of millions of hearts, has been reduced to a garish, shabby, dreary, empty "Müze", which looks as cheerful as a store-house emptied of wares, and as dreary as an opera house where nothing has been given for years».¹²

Anche i primi riflessi della notizia sulla stampa internazionale erano conditi da una sottile nota malinconica per la scomparsa, nell'algido museo, dei bianchi turbanti degli *hodjas* che popolavano la moschea e accoglievano il visitatore straniero controllandone severamente il comportamento, «the only reminder of the East that you had come upon in the new Istanbul».¹³

In realtà, stando alle magre informazioni sui suoi primi momenti di vita, il Museo nelle intenzioni doveva essere tutt'altro che un guscio vuoto, dal momento che era prevista, su suggerimento pare dello stesso Atatürk,¹⁴ la collocazione negli spazi laterali del *naos* e sulle gallerie di una cospicua raccolta di marmi e sculture bizantine erratiche – tra cui i sarcofagi imperiali che all'epoca già stazionavano di fronte al Museo Archeologico – per dare al Museo una chiara impronta di collezione di antichità bizantine. Parallelamente si mirava a rendere meno cospicue le evidenze del periodo ottomano, ordinando, oltre allo smaltimento dei tappeti da preghiera (destinati sembra alla Moschea di Selim a Edirne) e alla eliminazione di parte delle basse recinzioni lignee per favorire la circolazione dei visitatori, anche la rimozione delle otto grandi tele circolari recanti le iscrizioni dei nomi di Allah, Maometto e i primi califfi, realizzate da Izzet Efendi durante i restauri Fossati (fig. 3); intervento, questo, vivamente apprezzato da quanti premevano per una piena riconversione dell'edificio al suo primigenio carattere bizantino, auspicando che alla rimozione di questi «cerfs-volants»

12 E. Samuels & B. Berenson, *The Making of a Legend*, Cambridge, Mass., and London 1987, 445.

13 «Saint Sophia: conversion to a Museum», *The Guardian*, June 12, 1935.

14 Ceren Katipoğlu & Caner-Yüksel (2010) 214.

che col loro ingombro «masquaient les fins détails du revêtement de marbre, rompaient l'harmonie des lignes de la structure»,¹⁵ seguissero, in futuro, anche quelle del *minbar* e degli altri arredi liturgici islamici, rimasti invece al loro posto.

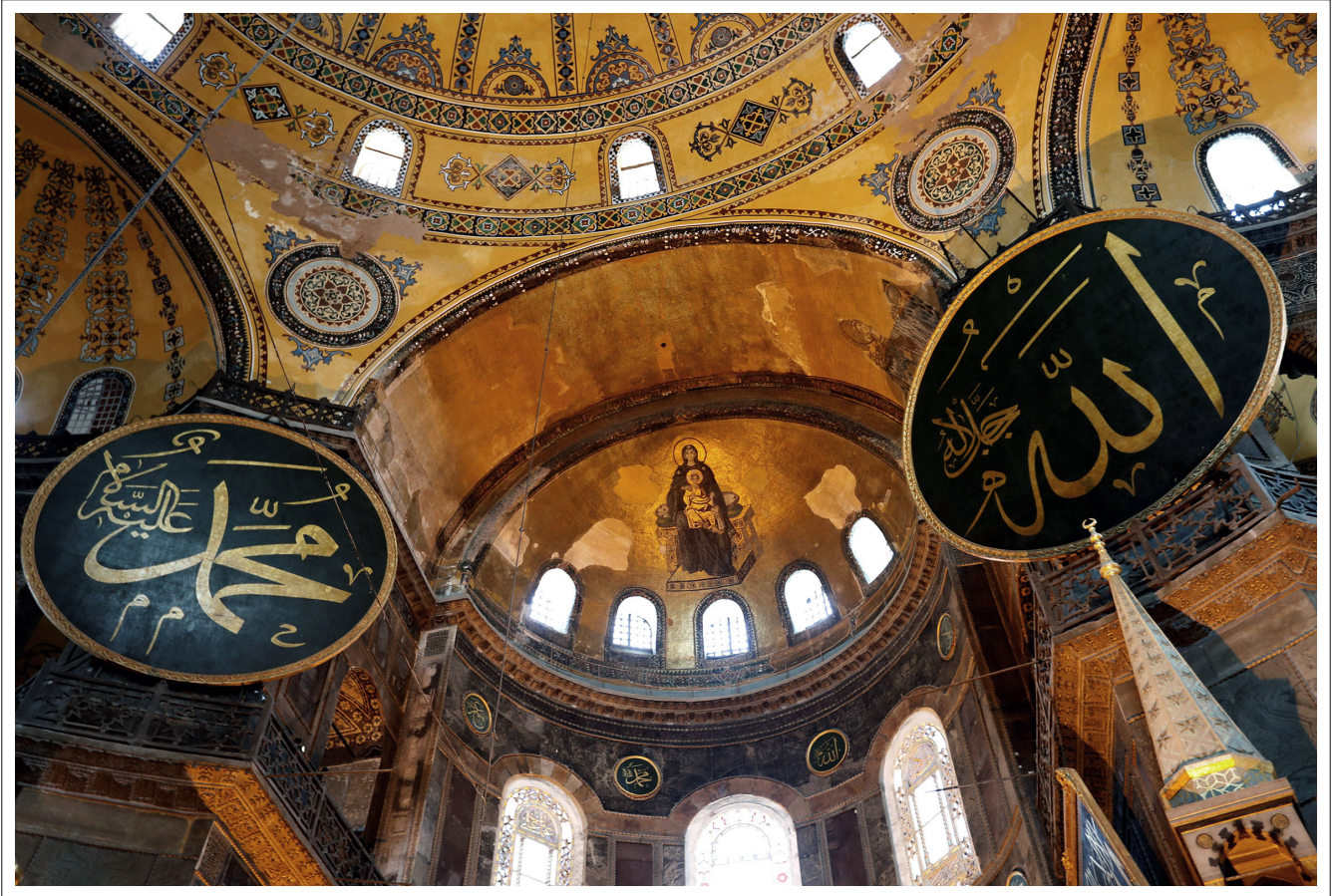


Fig. 3 Interno della Santa Sofia, dettaglio dei dischi calligrafici posti ai lati dell'abside

2. L'APPORTO DEGLI STUDIOSI STRANIERI

Anche se non è possibile accertarne l'incidenza diretta nelle decisioni prese da Atatürk, fondamentali per la buona riuscita della trasformazione del monumento furono senz'altro il carisma e le potenzialità finanziarie di Thomas Whittemore, il quale già dal 1930 aveva radunato sotto l'egida del Byzantine Institute una nutrita schiera di ricchi filantropi americani, le cui offerte sostennero solidamente negli anni i lavori di individuazione, documentazione e restauro dei mosaici.¹⁶ In particolare dovettero risultare assai promettenti i risultati dei primi interventi sul mosaico della lunetta della porta imperiale

15 A. Gabriel, «Le musée de Sainte-Sophie», *Gazette des Beaux-Arts* 67 (1935) 239 – 246.

16 N. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul the Fossati restoration and work of the Byzantine Institute*, Washington D. C. 1998; Nelson (2004) 175 – 181.

nel nartece e quelli, appena avviati, del mosaico del vestibolo sud, che Whittemore ebbe modo di illustrare personalmente ad Atatürk nell'incontro ad Ankara del luglio del 1932 (fig. 4) in occasione del Congresso dell'Istituto Storico Turco.¹⁷ Nel corso degli anni '30 e '40 le indagini sui mosaici proseguirono nella zona dell'abside occupata dalla Vergine con Bambino tra arcangeli (fig. 5), nella galleria meridionale con la riscoperta della grande *Deesis* e dei pannelli con i ritratti delle coppie imperiali e nella parete del timpano settentrionale con l'individuazione dei pochi mosaici superstiti del programma complessivo, solo in parte pubblicate nei *Preliminary Reports*.¹⁸ Il ritmo di questi lavori fu costante anche se in qualche misura frenato dall'ostruzionismo degli ambienti più legati al passato musulmano del monumento, come si può evincere ad esempio dalla lentezza con la quale furono rimossi gli archivi della moschea addossati alla parete dove era il mosaico della *Deesis*. Dopo la pausa determinata dal secondo conflitto mondiale, i lavori ripresero nella seconda metà del secolo (ancora con la conduzione di Whittemore fino alla sua morte nel 1950), grazie ad altri eccezionali figure di studiosi, i cui nomi – Ernest J. Hawkins, Cyril Mango, Paul Atkins Underwood, Robert Van Nice – sono legati a progressi fondamentali nella storia degli studi sulla Santa Sofia sia per quanto riguarda le decorazioni musive sia per l'impianto e la struttura della sua architettura (fig. 6).¹⁹

17 Ceren Katipoğlu & Caner-Yüksel (2010) 212.

18 Th. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul 1933 – 34. The Mosaics of the Southern Vestibule*, Oxford 1936; id., *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, Third Preliminary Report: Work Done in 1935 – 38. The Imperial Portraits of the South Gallery*, Oxford 1942; Id., *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul, fourth preliminary report. The Deesis Panel of the South Gallery*, Oxford 1952.

19 P. A. Underwood & E. J. W. Hawkins, «The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul: The Portrait of the Emperor Alexander», *Dumbarton Oaks Papers* 15 (1961) 189 – 217; C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul (Dumbarton Oaks Studies VIII)*, Washington D. C. 1962; C. Mango & E. J. W. Hawkins, «The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried out in 1964», *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1965) 113 – 151; R. L. Van Nice, *Saint Sophia in Istanbul. An Architectural Survey*, Washington D. C. 1965 – 1986, vol. 1; C. Mango & E. J. W. Hawkins, «The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Church Fathers in the North Tympanum», *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972) 1 – 41; R. Cormack & E. J. W. Hawkins, «The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Rooms above the South West Vestibule and Ramp», *Dumbarton Oaks Papers* 31 (1977) 175 – 251.



Fig. 4 Foto dell'incontro tra Mustafa Kemal Atatürk e Thomas Whittemore, Ankara 1932

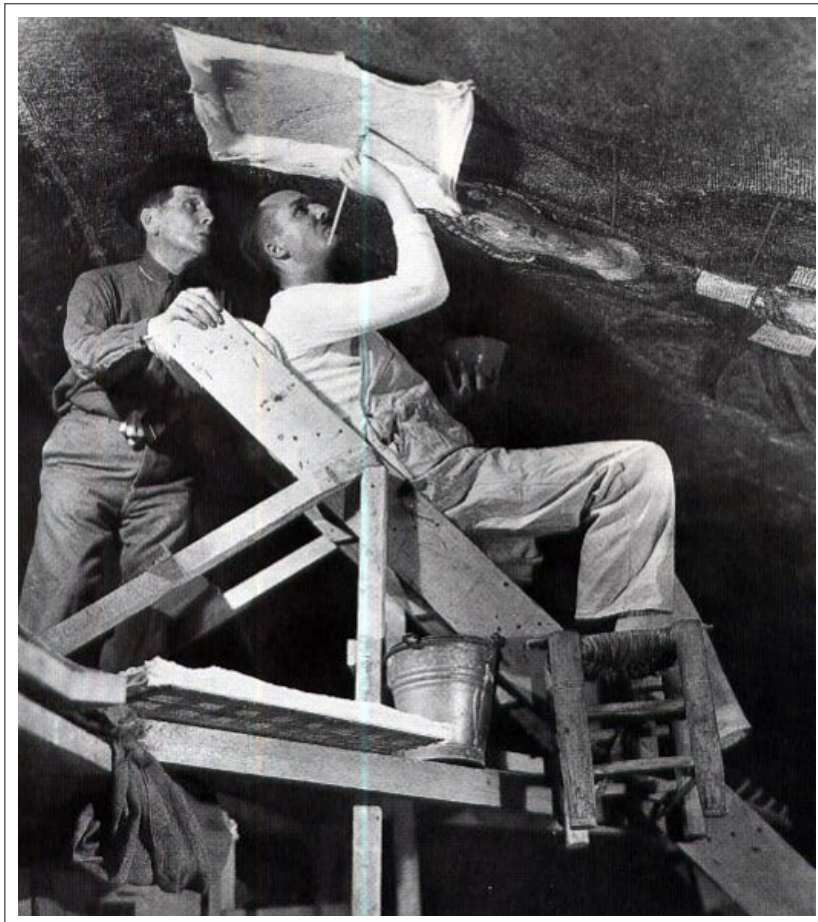


Fig. 5 Thomas Whittemore mentre segue i lavori sui mosaici dell'abside della Santa Sofia

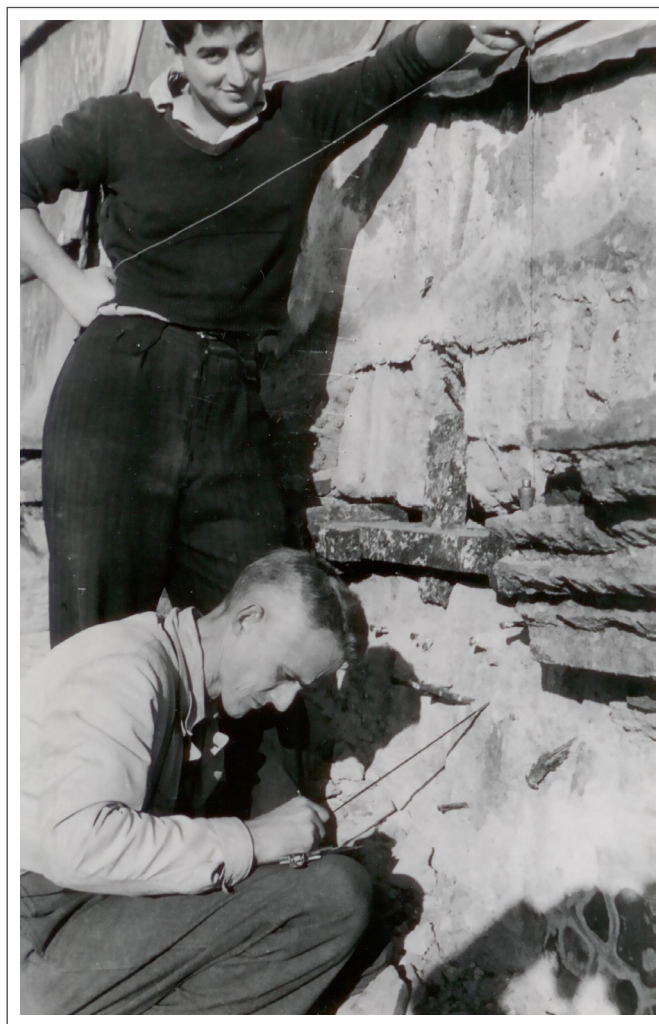


Fig. 6 Robert Van Nice a lavoro nella Santa Sofia

Con il progressivo aumento dei mosaici esposti e fruibili dai visitatori, dovette venir meno l'urgenza di riempire gli spazi dell'edificio con materiali bizantini più o meno raccoglittici. Santa Sofia assumeva più compiutamente la dimensione di monumento musealizzato e, in questo senso, complice anche una temperie politica meno secolarista rispetto agli anni di Atatürk, poteva recuperare quegli elementi della fase ottomana che, in prima battuta, si era deciso di porre ai margini; così si spiega la reinstallazione dei dischi calligrafici già rimossi, avvenuta nel 1949, in coincidenza, peraltro, con la conclusione del cantiere che aveva lavorato lungo le pareti dei timpani per il recupero dei mosaici.

Se l'esposizione di oggetti mobili non si concretizzò all'interno del monumento, diverso è il discorso per l'esterno. L'area si popolò ben presto dei marmi recuperati nello scavo avviato da Alfons Maria Schneider (fig. 7) per conto del Deutsches Archäologisches

Institut di Istanbul a partire dal gennaio del 1935 dinanzi l'accesso occidentale alla ex moschea. La necessità di sistemare degnamente quest'area di pertinenza del nuovo Museo aveva suggerito di intraprendere sondaggi per rintracciare i resti del portico della chiesa, ma ad essere scoperti furono invece cospicui resti dell'atrio della precedente chiesa di età teodosiana,²⁰ in particolare una ricca messe di membrature marmoree (fig. 8) – capitelli, colonne, architravi – che andarono a costituire il primo e fondamentale nucleo di un lapidario *en plein air*, arricchitosi nel corso degli anni con acquisizioni di altri materiali provenienti da scavi e ritrovamenti occasionali a Istanbul e anche da altri centri.²¹



Fig. 7 Foto dello scavo di Alfonso Maria Schneider del 1935 presso l'atrio della Santa Sofia



Fig. 8 Giardino lapidario con i resti monumentali dell'atrio teodosiano

20 A. M. Schneider, *Die Grabung im Westhof der Sophienkirche zu Istanbul (Istanbuler Forschungen 12)*, Berlin 1941.

21 Barsanti & Guiglia 2010.

Non sempre è chiaro il criterio per il quale alcuni materiali confluirono presso l'ayasofya Müzesi e altri invece al Museo Archeologico: in alcuni casi a decidere sarà stata la prossimità del frammento marmoreo all'area del Museo, come per la base iscritta della colonna in onore di Aelia Eudoxia, collocata in origine nella piazza dell'*Augustaion* o il parapetto di ambone rinvenuto nel 1984 negli scavi di Vezir Bahçesi, a nord della Santa Sofia;²² in altri casi invece la scarsa appetibilità di alcuni pezzi, come i numerosi elementi di tubatura marmorei, rinvenuti a più riprese nei lavori di sistemazione di tratti della Divan Yolu e Ordu Caddesi.²³ Non di meno si riscontrano talvolta vere e proprie incongruenze, come per i materiali rinvenuti nell'area dell'Hebdomon spartiti tra il Museo Archeologico e l'ayasofya Müzesi, compresi i due frammenti del medesimo ambone in verde antico di Tessaglia dalla chiesa di S. Giovanni Battista, tanto che non pare esagerata la definizione data da John Freely – «a morgue for stray columns dug up here and there around the city in the course of excavations for roads and buildings» – del lapidario dello Ayasofya Müzesi.²⁴

3. LA SISTEMAZIONE DEL MUSEO: L'APPORTO TURCO

Se in una prima fase di vita del Museo, come si è visto, l'apporto degli studiosi stranieri ebbe un ruolo fondamentale per i lavori di indagine e restauro del monumento bizantino, va ricordato che contestualmente alla sua trasformazione le autorità turche si trovarono nella necessità di costituire una struttura dirigenziale e amministrativa che garantisse, da un lato, la gestione del nuovo istituto e che, dall'altro, fosse in grado di rapportarsi a livello internazionale con gli altri «attori» che pure avevano avuto una parte nella riscoperta del monumento. I funzionari turchi – sotto la direzione del Ministero dell'Istruzione Nazionale – avrebbero affiancato e coordinato le *équipes* straniere nelle operazioni di esplorazione

22 Barsanti & Guiglia 2010.

23 A. Paribeni, «Modalità e prassi operative delle maestranze del Proconneso nei cantieri bizantini tra v e vi secolo», in O. Brandt, S. Cresci, J. López Quiroga & Pappalardo (eds.), *Episcopus, Civitas Territorium, Acta XV Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Toleti, 8-12.9.2008 (Studi di Antichità Cristiana pubblicati a cura del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana LXV)*, Città del Vaticano 2013, v. 3, 1471 – 1480.

24 H. Sumner-Boyd & J. Freely, *Strolling through Istanbul. A Guide to the City*, Istanbul 1972, 65.

e indagine archeologica dell'edificio, rivendicando però la piena autonomia in termini di gestione e tutela. Ciò serviva a chiarire definitivamente i ruoli delle istituzioni laiche con cui le rappresentanze straniere venivano a confrontarsi e ad allontanare i timori di eventuali 'invasioni di campo' o di indebite appropriazioni, come era purtroppo accaduto per lungo tempo, grazie al ruolo spesso determinante assunto da esploratori e archeologi europei nella conduzione o mediazione di accordi diplomatici per i quali le opere d'arte costituivano spesso una merce di scambio.²⁵

Con la nascita della Repubblica Turca i tempi erano maturi per rivendicare una maggiore autonomia gestionale del patrimonio artistico, seppure ispirata nei suoi principi generali proprio a quel modello occidentale da cui ci si voleva affrancare. Restava infatti indispensabile, anche agli occhi dei primi funzionari locali, il ruolo degli specialisti stranieri, che potevano appunto garantire le adeguate competenze in materia di conservazione, mettere a disposizione una più sofisticata strumentazione tecnica, nonché rendere più facilmente accessibili i finanziamenti necessari.

Proprio in considerazione della complessa situazione generale e delle diverse forze in campo, il compito di seguire il delicato passaggio della Santa Sofia dallo *status* di moschea a quello di museo fu affidato ad Ali Sami Boyar (1880 – 1965), il quale, per formazione, per l'esperienza maturata nel campo della gestione museale a Istanbul, e per il credito di cui godeva presso le autorità della Repubblica, appariva come l'uomo giusto al posto giusto, essendo per di più proprio tra i sostenitori di quella trasformazione. Boyar incarnava gli orientamenti modernisti in linea con le nuove aspirazioni del paese e dava insieme un'immagine autorevole e competente della società repubblicana al di fuori dei confini turchi (fig. 9).

²⁵ Cfr. Z. Bahrani, G. Zeynep & E. Eldem, *Scramble for the Past. A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753 – 1914*, Istanbul 2011.



Fig. 9 Ritratto di Ali Sami Boyar (1880-1965)

Seppur di umili origini, egli studiò inizialmente presso la Scuola navale turca, iscrivendosi successivamente al Liceo artistico di Istanbul e formandosi come artista figurativo, dapprima nella stessa città d'origine e poi a Parigi. Al suo ritorno, fu posto a capo del Museo Navale e contribuì alla fondazione della Scuola di Belle Arti per giovani artiste, ricoprendo il ruolo di insegnante. Successivamente, fu Presidente dell'Accademia di Belle Arti (1922 - 23) e curatore dell'Evkaf-ı İslamiyet Müzesi, poi Museo delle Arti Turche e Islamiche.²⁶ Le sue doti artistiche, unite alla formazione internazionale, alle conoscenze linguistiche, nonché alla spiccata sensibilità estetica, ne fecero un uomo affermato e stimato, come attesta, tra l'altro, il prestigioso incarico che gli venne affidato di ideare l'immagine della prima banconota della Repubblica di Turchia. Fu sollecito sostenitore e fondatore del Museo della Santa Sofia,

26 A. Özel, s.v. Sami Boyar, in *Dünden bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Istanbul 1994, 316 - 317.

dunque la sua nomina a direttore fu in un certo senso una conseguenza quasi scontata. Ma la scelta fu indovinata, e Boyar si dimostrò all'altezza dell'impegnativa situazione, proprio nel momento in cui l'attenzione della comunità internazionale si concentrava sugli straordinari rinvenimenti all'interno dell'edificio giustiniano.²⁷

Il nuovo direttore si dedicò allo studio del grande monumento e dei suoi materiali artistici e archeologici, senza mai rinunciare, tuttavia, alla sua identità e attività di pittore. Sono in tal senso significative le parole pronunciate da Harold Lamb in occasione del settantasettesimo compleanno di Boyar: «He has given much of his own personality to the task of persevering the heritage of the past in Turkey. He was always creative in his work, bringing his mastery of techniques of the fine Arts in Paris to his understanding of the needs of students in Turkey». Anche più eloquente la testimonianza di Steven Runciman, che nel 1943 ricordava come «one of the greatest contributions to Art and Archaeology that Turkish Republic has made to the world has been the foundation and the maintenance of the Museum of Aya Sofya; and we have especial cause to be grateful for the choice of the Director of the Museum. Ali Sami Boyar's wise and sensitive care of the building that is in his charge is well-known to all archaeologists and all visitors to Istanbul; and he has now put as further into his debt by publishing a short and admirably illustrated account of Aya Sofya».

Nel difficile periodo del dopoguerra, Sami Boyar pubblicò il piccolo volume ricordato da Runciman e dedicato alla Santa Sofia,²⁸ arricchito da acqueforti, acquerelli e schizzi di sua mano, che ritraggono con vivace fedeltà l'interno dell'edificio dopo la sua trasformazione (figg. 10 – 11). La scelta della lingua inglese, oltre a quella turca, contribuì alla sua ampia circolazione, fornendo al visitatore intelligente – per usare l'immagine di Runciman – un primo strumento di interpretazione e «lettura» dei fatti storici, delle evidenze archeologiche e delle salienze artistiche del monumento. Secondo Runciman, infatti, «Ali Sami Boyar's

²⁷ Şehsuvaroğlu 1959.

²⁸ A. S. Boyar, *Aya Sofya*, Istanbul 1943.

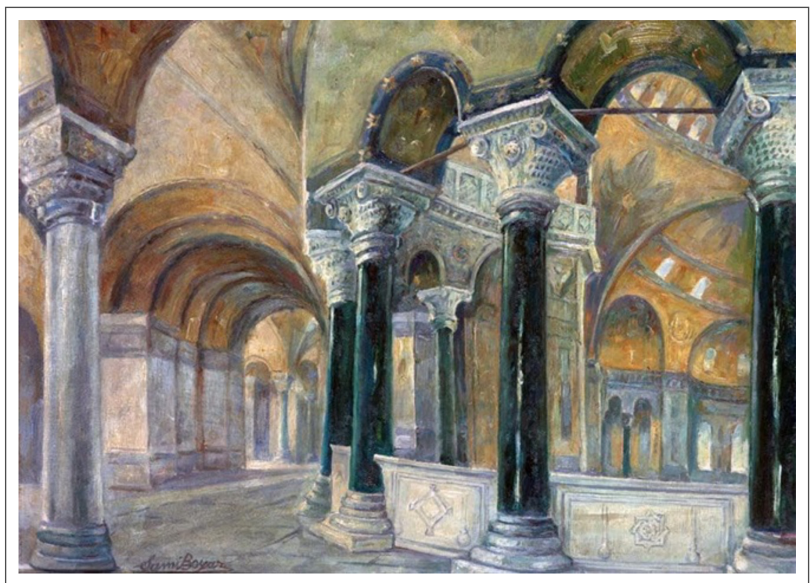
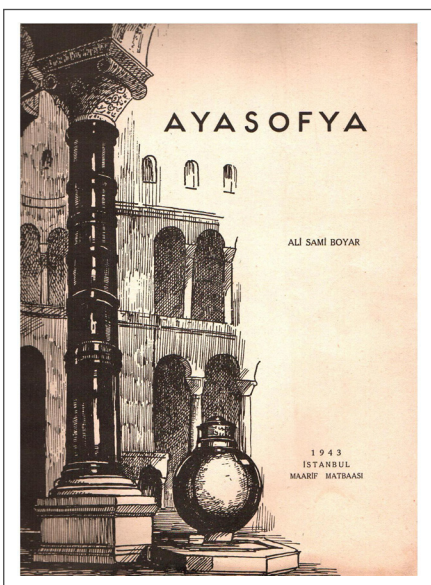
wide experience and sensitive appreciation of the structure of the building and of its masonry and its brickwork, enable him to give judgments on such disputed questions as the dating of the buttresses, that are of the greatest importance. Few archaeologists will be so rash as to dispute his conclusion; for he is equally at home and speaks with equal authority on matters of Byzantine and Turkish art».²⁹ I numerosi acquerelli, gli schizzi e i disegni che egli realizzò nel Museo della Santa Sofia raccontano la storia di un monumento che si spoglia di un abito e ne indossa un altro, come è evidente, ad esempio, nelle vedute delle gallerie o nell'immagine che ritrae le due colonne di porfido presso l'esedra sud-ovest con due visitatrici vestite all'occidentale (fig. 12). Particolarmente significativi sono gli acquerelli dell'esterno dell'edificio, soprattutto quelli che ritraggono il giardino-lapidario, che proprio grazie al lavoro di Sami Boyar vide in quegli anni la sua prima organizzazione (fig. 13). I reperti scultorei provenienti dalla città sono adagiati sulle aiuole fiorite attraverso cui è possibile passeggiare percorrendo i sentieri di terriccio. Che Boyar amasse e curasse la sistemazione del giardino e delle collezioni del nuovo Museo sembra essere documentato non solo dai suoi schizzi e acquerelli, cui certo affidava la memoria visiva della sua personale conoscenza del monumento, ma anche da alcune foto degli stessi anni che lo ritraggono appunto nel giardino (fig. 14). Un altro celebre scatto, quello di Artamanoff, realizzato nel 1943, immortalava il primo direttore del Museo della Santa Sofia all'indomani del rinvenimento del grande fonte battesimale di marmo proconnesio (fig. 15) posto nel piccolo cortile tra il fianco sud della basilica e l'adiacente battistero bizantino, poi trasformato in türbe in età ottomana.³⁰ La foto, pubblicata due anni più tardi su *The Illustrated London News*,³¹ ritrae Boyar accanto all'enorme blocco marmoreo che egli stesso contribuì a liberare – insieme a diverse giare da olio di epoca bizantina e ottomana – dai detriti accumulati nel tempo nel piccolo cortile sul lato meridionale, la cui fronte verso il battistero è abbellita dai due registri

²⁹ Runciman cit. in Şehsuvaroğlu (1959) 47.

³⁰ G. Varinlioglu, *Artamonoff. Picturing Byzantine Istanbul, 1930 – 1947*, Istanbul 2013, 250 – 251, no. 73.

³¹ October 13, 1945, p. 415.

di colonne con capitelli polilobati di età giustiniana. Il fonte, originariamente interrato in modo da permettere ai catecumeni di scendere i gradini e di immergersi nella vasca ovale, fu verosimilmente spostato nel cortile all'indomani della trasformazione dell'ambiente bizantino in mausoleo imperiale, aprendo un passaggio nel muro nord del battistero, poi tamponato (come mostra la foto). Oggi, un finestrato permette di vedere l'interno della türbe/battistero, creando così una connessione tra la vasca bizantina e quello che doveva essere il suo ambiente originario.



Figg. 10 - 11 Frontespizio del volume di Sami Boyar dedicato al Museo della Santa Sofia (Ayasofya, Istanbul 1943) & Sami Boyar, Acquerello dell'angolo sud-ovest della galleria sud

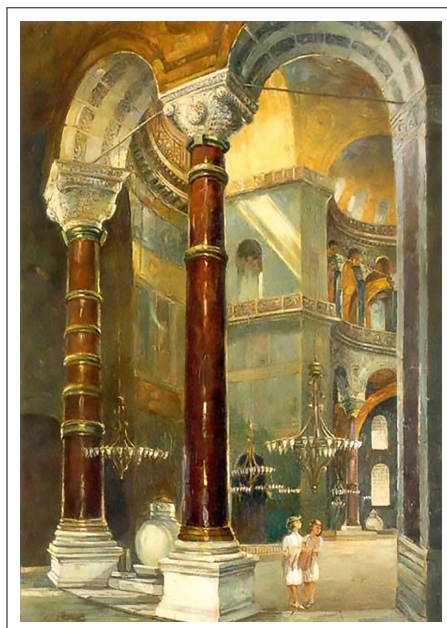


Fig. 12 Ali Sami Boyar, acquerello dell'interno dell'edificio verso le colonne in porfido dell'edera sud-ovest

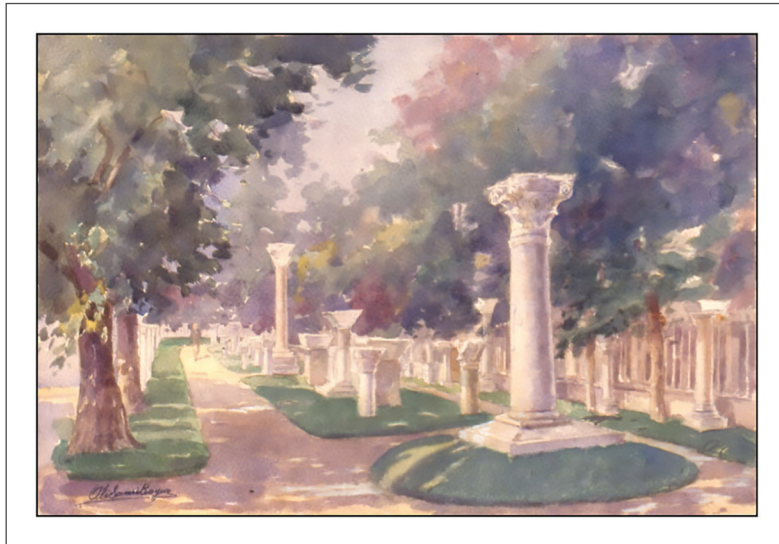


Fig. 13 Ali Sami Boyar, acquerello del giardino-lapidario



Fig. 14 Foto di Ali Sami Boyar nel giardino lapidario del Museo della Santa Sofia, 4 giugno 1940

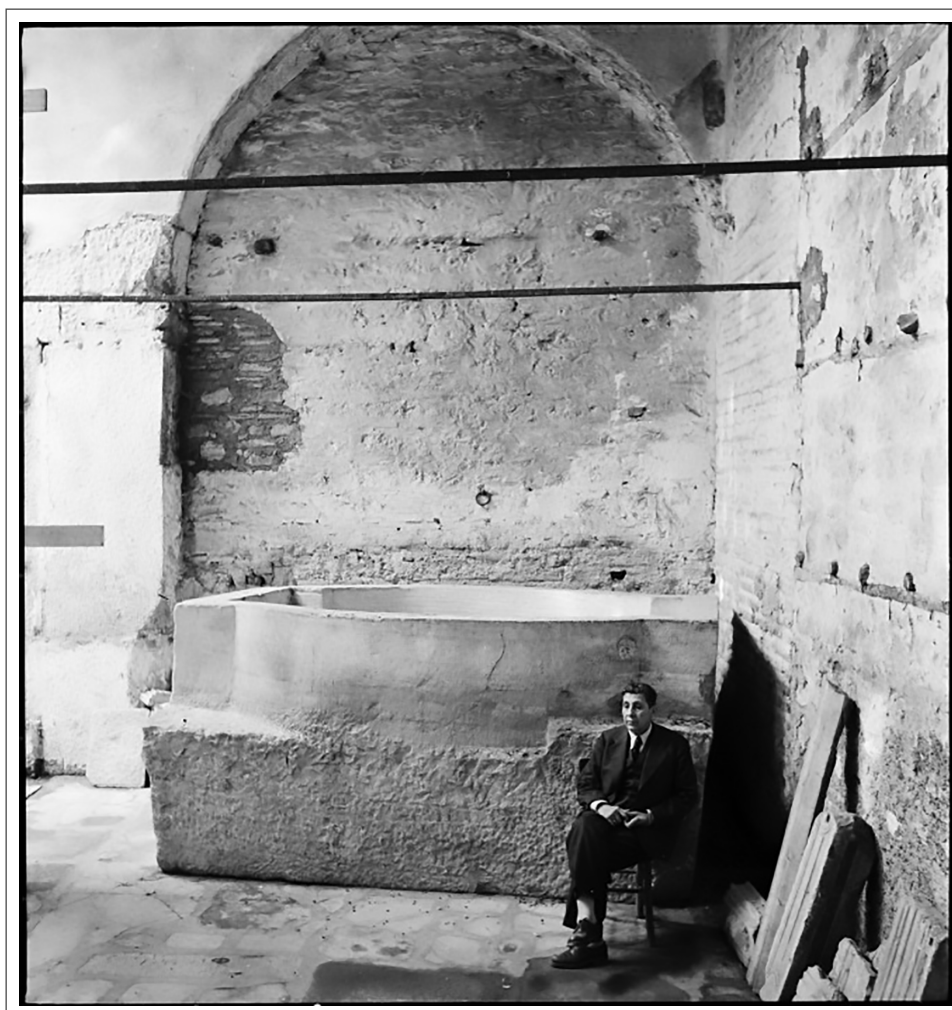


Fig. 15 Ali Sami Boyar seduto presso il fonte battesimale bizantino posto nel cortile sul lato sud dell'edificio, foto Nicholas V. Artamanoff, 1943

Nel 1944 Sami Boyar si ritirò dall'incarico di direttore del Museo della Santa Sofia e fu sostituito dall'archeologo Muzaffer Ramazanoğlu (1901 – 1958), il quale ne restò alla guida fino al 1955.³² Il difficile carattere del direttore causò diverse frizioni con la comunità scientifica dei bizantinisti. Da un lato egli cercò di estendere l'influenza della direzione anche alle aree limitrofe alla Santa Sofia, entrando in polemica con il direttore del Museo Archeologico e Responsabile dei Musei e delle Antichità, Aziz Ogan, dall'altro, si alienò le simpatie di alcuni studiosi stranieri, come Albert Gabriel e Alfons Maria Schneider.³³ In molti casi, il motivo dello scontro, condotto attraverso la stampa e le pubblicazioni scientifiche, riguardò le decisioni da assumere in ordine all'apertura di nuovi cantieri e la conservazione dei resti archeologici, nonché la conduzione degli scavi intrapresi dal Museo in alcune aree

32 S. Eyice, «Türkiye'de Bizans Sanatı Araştırmaları ve İstanbul Üniversitesinde Bizans Sanatı», in *Cumhuriyetin 50. Yılına Armağan*, İstanbul 1973, 388 – 389; Dursun (2010) 7.

33 Kurt (2019) 65 – 69.

della Santa Sofia e nella vicina Santa Irene. Se da un lato Ramazanoğlu acquisiva così una voce più autorevole in merito alle competenze sui monumenti bizantini, dall'altro il tono polemico del suo deciso affrancamento dalle 'voci straniere' suscitò qualche perplessità perfino tra i suoi colleghi turchi.

Sintomatico, ad esempio, fu il caso della costruzione del nuovo tribunale presso il palazzo di Ibrahim Pasha, edificato accanto ai resti della chiesa bizantina di Sant'Eufemia, i cui affreschi del XIII secolo furono rinvenuti da Schneider nel 1942.³⁴ I lavori, intrapresi tra il 1949 e il 1950, portarono alla demolizione di alcune porzioni del palazzo ottomano e minacciarono le sorti dei resti bizantini. A rivendicarne la salvaguardia intervenne apertamente Albert Gabriel, in un rapporto non ufficiale che ebbe però una qualche risonanza, in cui si suggeriva l'eventuale distacco e la musealizzazione delle testimonianze pittoriche. Contro questa posizione si schierò, in un feroce attacco personale, proprio Ramazanoğlu, nell'articolo apparso su *Son Posta* il 31 dicembre 1950,³⁵ sostenendo l'inappropriatezza metodologica della rimozione. Le polemiche di Ramazanoğlu si estesero comunque anche al comitato turco che rilasciò il permesso per la costruzione del nuovo tribunale, tra cui Aziz Ogan.³⁶ In diverse occasioni i rapporti tra i due direttori furono tesi: da alcune carte personali di Ogan si evince che la nuova istituzione museale aveva sottratto autorità proprio al Museo Archeologico, che fino ad allora aveva provveduto a nominare direttamente un ufficiale amministrativo per la Santa Sofia e Sant'Irene. Una gestione separata dell'intera area archeologica e monumentale di Sultanahmet costituiva, agli occhi di Ogan, più un problema che una soluzione, soprattutto in caso di aperta divergenza, come in parte accadde durante il mandato di Ramazanoğlu. Non mancarono infatti giudizi severi sulla conduzione degli scavi di Ramazanoğlu nella Santa Irene e nella Santa Sofia.³⁷

34 A. M. Schneider, «Das Martyrion der hl. Euphemia beim Hippodrom zu Konstantinopel», *Byzantinische Zeitschrift* 42/1 (1943 – 1949) 178 – 185: 179; E. Akyürek, *Khalkedon'lu (Kadiköy) Azize Euphemia ve Sultanahmet'teki Kilisesi*, Istanbul 2002 e Id., «Euphemia Church», *Social History* 248 (2017).

35 M. Ramazanoğlu, «Yok Edilmek İstenen Bizans Mimari Bakıyeleri», *Son Posta* 31/12 (1950).

36 Kurt (2019) 66.

37 Kurt (2019) 68.

Non stupisce, perciò, che in un simile clima l'improvvisa scomparsa di Thomas Whittemore, avvenuta nel giugno del 1950, destasse motivi di preoccupazione tra gli studiosi americani per il destino dei lavori del Byzantine Institute nella Santa Sofia. In una lettera del 28 giugno 1950 a Royall Tyler, Robert Woods Bliss palesò i suoi timori: «As yet we have not found anyone to take over Tom Whittemore's work in Istanbul and we are fearful less the Director of the Aya Sofya Museum, Muzaffer Ramazanoğlu, may try to be placed in charge of the work. Any such move would be catastrophic. So please send up a prayer for us. I say "us" because, of course, most of this situation has fallen on my shoulders, although John Nicholas Brown has accepted to be President of the Byzantine Institute, but of course he is away on a Newport to Bermuda yacht race».³⁸

A continuare i lavori – e a tutelare gli interessi – del Byzantine Institute di Istanbul fu chiamato il giovane Paul Atkins Underwood (1902 – 1968), dapprima informalmente e poi, dal 1960, ufficialmente. Lo studioso inaugurò una nuova stagione di indagini nell'edificio, in dialogo con le ricerche già intraprese autonomamente dalla direzione del Museo. La conversione in Museo della Santa Sofia contribuì comunque a stimolare una fiorente stagione di studi archeologici prettamente locali, i cui risultati si diffusero – dapprima timidamente, poi con sempre maggiore autorevolezza – attraverso la pubblicazione di *pamphlet*, rapporti di scavo e articoli scientifici. La direzione si rese conto di dover rispondere, in modo ufficiale, alle sempre più frequenti richieste di informazioni sulle vicende materiali del monumento, evitando peraltro che le notizie circolassero unicamente attraverso le pubblicazioni scientifiche straniere. Fu dunque anche per una rivendicazione di autonomia e originalità scientifica che Muzaffer Ramazanoğlu pubblicò nel 1946 una piccola *brochure* illustrata, in turco e francese, che è però indicativa delle prospettive programmatiche del nuovo direttore (fig. 16). Il testo dà conto dei già citati lavori di scavo intrapresi a partire dal 1945 nella Santa Irene e nella Santa Sofia e volti soprattutto a

38 <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/letters/28jun1950>

chiarire gli aspetti architettonici e le fasi cronologiche dei due monumenti. Come avverte l'autore: «L'étude détaillée de ce sujet se prolongera, peut-être dans une certaine mesure, car elle exige que certaines difficultés soient surmontées. C'est pourquoi il me semble que cette brochure servira quelque peu à satisfaire, provisoirement du moins, les savants du pays ou étrangers s'intéressant à l'histoire culturelle». ³⁹ A proposito del proprio ruolo e del proprio impegno personale, Ramazanoğlu precisa che «Mes recherches ont été très ardues et dangereuses; les mêmes difficultés, les mêmes dangers demeurent encore, et, il ne sera guère aisé d'écartier ces difficultés tant que je continuerai à travailler avec un personnel des plus restreint et avec l'argent prélevé sur mon budget personnel très modeste. Il est incontestable que j'obtiendrai des résultats plus féconds si, disposant des moyens matériels nécessaires, je réussis à élargir le cadre de mon personnel et à faciliter le mode de travail. Toutefois, dans le cas même où je ne disposerais d'aucune aide, je suis quand même décidé à travailler dans les mêmes conditions et poursuivre mes recherches». ⁴⁰ L'esplicito appello era forse inteso non solo a sottolineare la determinazione delle autorità locali, ma anche ad alludere a una certa 'concorrenza', se non altro in termini di diponibilità di risorse, con gli



istituti stranieri che disponevano di più ampi mezzi. Se da una parte la pubblicazione di Ramazanoğlu introduceva l'idea di una più strutturata e funzionale comunicazione tra l'amministrazione museale e il mondo della comunità scientifica, essa rivela pure il desiderio di vedere riconosciuti i risultati delle proprie ricerche personali, che egli stesso presentava come assolutamente originali, se non addirittura rivoluzionari.

Fig. 16 Copertina della pubblicazione di M. Ramazanoğlu, *Sentiren ve Ayasofyalar Manzumesi* (L'ensemble Ste Irène et les diverses Ste Sophie), Istanbul, 1946

³⁹ Ramazanoğlu (1946) 17.

⁴⁰ Ramazanoğlu (1946) 18.

Alcune delle istanze rivendicate da Ramazanoğlu poterono realizzarsi dieci anni più tardi, quando la direzione del Museo fu affidata a Feridun Dirimtekin (1894 – 1976), che ne fu responsabile dal 1955 al 1971. Durante il suo mandato, Dirimtekin pubblicò una vera guida, intitolata *Musee de Sainte Sophie* (1958), numerosi articoli su aspetti salienti del monumento⁴¹ e ideò la pubblicazione dell'*Annuario della Santa Sofia (Ayasofya Müzesi Yıllığı)* (fig. 17): uno strumento che desse conto in maniera sintetica ma efficace dei diversi lavori condotti dalla direzione e dalle *équipes* straniere all'interno della Santa Sofia, e registrasse inoltre le nuove acquisizioni di reperti provenienti dai principali monumenti bizantini della città e dagli scavi urbani. Il primo numero del bollettino annuale fu pubblicato nel 1959, in turco e francese, e con un discreto numero di illustrazioni in bianco e nero. Il volume presenta inoltre, per la prima volta, quella che si potrebbe chiamare una scheda tecnica museografica istituzionale, che riporta il nome del direttore e l'organico dell'istituto, nonché gli orari di apertura al pubblico e il numero di visitatori annuali. Brevi articoli a firma della direzione o dei conservatori del Museo pongono l'accento sui più significativi aspetti delle ricerche, che da un ambito circoscritto alla Santa Sofia si estendono via via non solo agli edifici afferenti al Museo, ma anche a monumenti lontani dalla capitale bizantina, come la Santa Sofia di Vize, per citare un caso su tutti – peraltro di stretta attualità, vista la sua recente riconversione da Museo a moschea che ha di pochi anni preceduto quella della Santa Sofia.

41 F. Dirimtekin, «Le Skevophylakion de Sainte-Sophie», *Revue des études byzantines* 19 (1961) 390 – 400; id., «Les fouilles faites en 1946 – 1947 et en 1958 – 1960 entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène, à Istanbul», *Cahiers archéologiques* 13 (1962) 161 – 185; Id., «Ayasofya şimalindeki Vezir Bahçesi denilen yerde bulunan bir hipogee / Un hypogée dans le jardin dit «du Vizir» au nord de Sainte Sophie», *İstanbul Arkeoloji Müzeleri yıllığı* 10 (1962) 30 – 36, 109 – 115; Id., «Ayasofya baptisteri. The Baptistery of Saint Sophia», *Türk arkeoloji dergisi* 12/2 (1963) 54 – 87; Id., «Le local du Patriarcat à Sainte Sophie», *Istanbul Mitteilungen* 13 (1963 – 1964) 113 – 127.

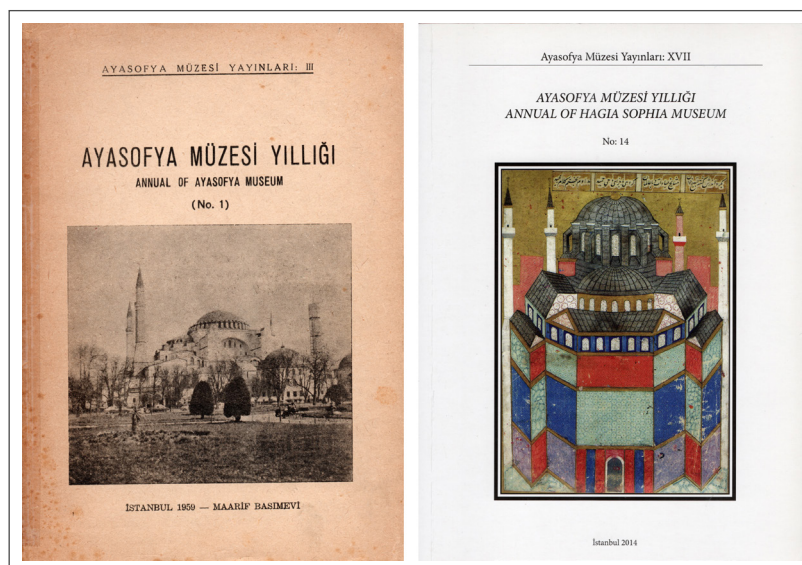


Fig. 17 Copertine dell' *Annuario del Museo della Santa Sofia* (Ayasofya Müzesi Yıllığı): n. 1 del 1959 e n. 14 del 2014

In linea con una tendenza che si va affermando nella seconda metà del xx secolo e vede una significativa crescita degli studi bizantini in Turchia,⁴² l' *Annuario della Santa Sofia* (Ayasofya Müzesi Yıllığı) testimonia concretamente i progressivi sviluppi dell'istituzione museale, non solo in termini meramente numerici, ma anche gestionali e scientifici, grazie alla crescente inclusione di studiosi universitari, anche stranieri, invitati a partecipare alle indagini sul monumento. Purtroppo, la periodicità della pubblicazione non si mantenne costante, probabilmente sia per la mancanza di fondi sia per un discontinuo interesse da parte dei direttori per gli aspetti divulgativi legati alla diffusione dell'Annuario. Le interruzioni più lunghe si verificarono dal 1967 e il 1983 e dal 1992 al 2010. Solo in anni più recenti, a partire dal 2010 e ancora nel 2014, per iniziativa del Presidente della Santa Sofia Ahmet Halûk Dursun (1957 – 2019), si è cercato di restituire vitalità a questo strumento, anche in seguito alle importanti campagne di restauro, trasformando l'Annuario in un vero periodico di alto profilo scientifico, in cui confluiscono i risultati e le voci di tutti gli studiosi e le istituzioni, locali e straniere, coinvolte nello studio della Santa Sofia (fig. 18). I ponderosi volumi – gli ultimi due numeri superano le quattrocento pagine – danno conto

⁴² Per una più ampia panoramica cfr. E. Akyürek, «Byzantine Art History in Modern Turkey», in S. Redford & N. Ergin, *Perceptions of the Past in the Turkish Republic: Classical and Byzantine Period*, Leuven 2010, 205 – 224.

del cospicuo numero di approfondite ricerche condotte sul monumento e per il Museo, nonché sul patrimonio artistico di sua competenza.



Fig. 18 Riscoperta del Serafino nei pennacchi della Santa Sofia, 2010

L'istituzione museale si è dunque dimostrata all'altezza dei compiti che la comunità scientifica deve aspettarsi da una simile struttura, seppure migliorabili negli aspetti legati alla fruizione degli ambienti ancora celati e inaccessibili o allo sbilanciamento verso un merchandising eccessivo che ha invaso lo spazio monumentale concretizzando i timori paventati a suo tempo da Royall Tyler (vd. supra p. 29). Il Museo ha comunque garantito a livello scientifico l'analisi e la conservazione della complessa stratigrafia storica del monumento, gli studi sulla ricezione e la promozione della conoscenza del patrimonio artistico e culturale. Tutto ciò, inoltre, estendendo significativamente lo spettro delle competenze tecniche e delle discipline coinvolte, in un dialogo fecondo che mette in contatto ambiti di ricerca assai differenziati: storia, archeologia, storia dell'arte e dell'architettura, ingegneria, matematica, chimica e fisica, diagnostica, discipline del restauro, e più in generale storia materiale e storia delle idee. Indirizzi di indagine diversi, ma che trovano un punto focale di concreta ed effettiva convergenza nella realtà di un'istituzione come il

Museo della Santa Sofia, vera e propria fucina di conoscenze, confronti e collaborazioni internazionali (fig. 19).⁴³



Fig. 19 Cortile del Museo della Santa Sofia. Gruppo di ricerca della Sapienza Università di Roma e dell'Università di Roma Tor Vergata insieme all'allora direttore del museo, Mustafa Akkaya (il secondo da sinistra) in una foto del 2012

Le più recenti trasformazioni hanno certamente comportato la perdita di una istituzione che pur tra alti e bassi della sua conduzione, si è fatta garante di una realtà storica complessa offrendo continue possibilità di confronto su un terreno prettamente culturale e scientifico (fig. 20).

⁴³ Cfr. Dursun 2010; id., *Ayasofya Müzesi Kültür Envanteri*, Istanbul 2011; H. F. Diker, *Ayasofya ve Onarımlari*, Istanbul 2016.

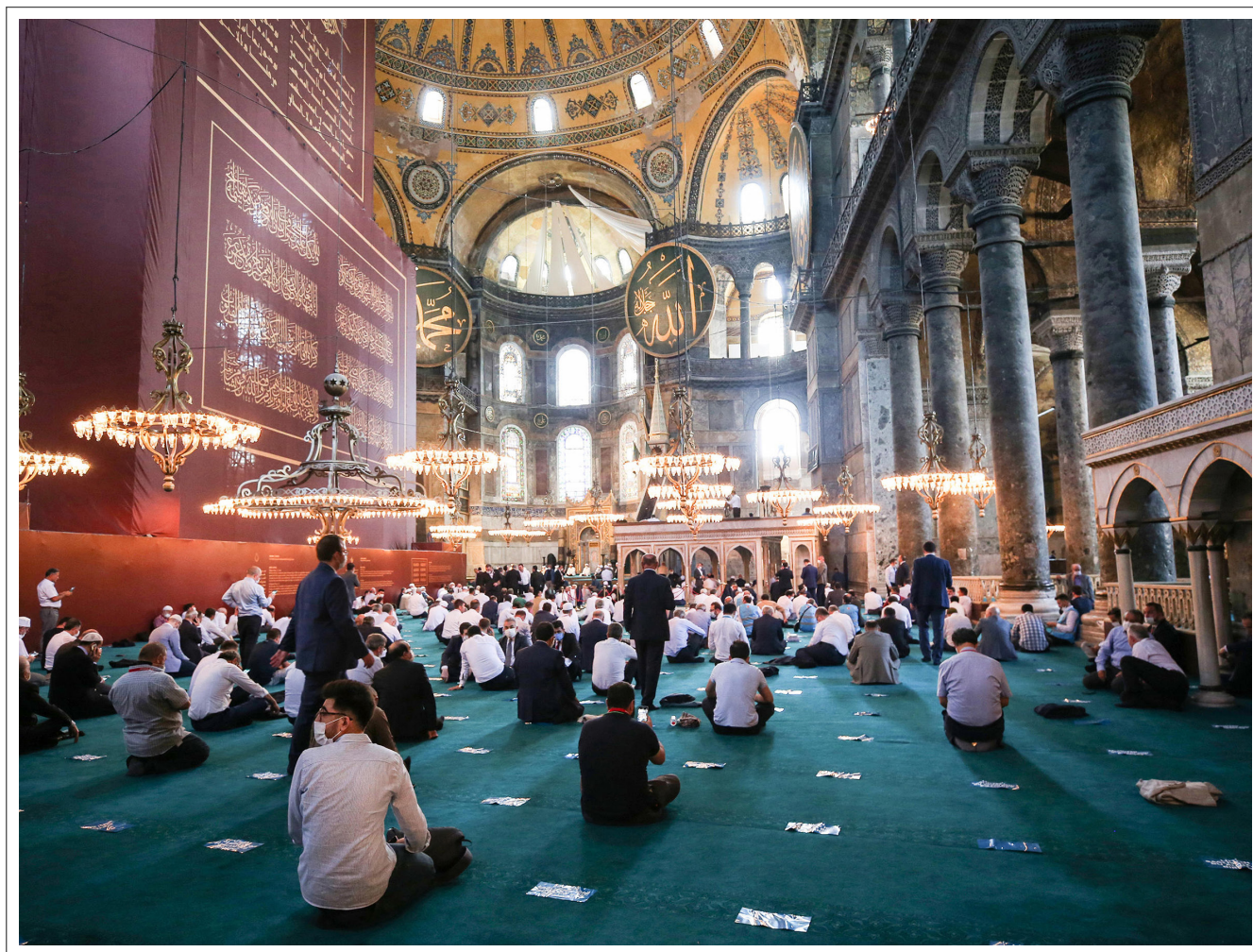


Fig. 20 Istanbul, Ayasofya Camii, 2020

BIBLIOGRAFIA

- ANANIEV, V. & KATZARIDOU, I. «This obscure Object of Desire: Object, Photography, Museum and Damaged Churches», *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana* 2 (24) (2018) 5 – 24: 13 – 20. УДК 069; ББК 79.1; DOI <https://doi.org/10.21638/spbu19.2018.201>
- AYKAÇ, P., «Contesting the Byzantine Past: Four Hagia Sophias as Ideological Battlegrounds of Architectural Conservation in Turkey», *Heritage & Society* 11 (2018) 151 – 178.
- BARSANTI, C. & GUIGLIA, A., «The Sculptures of the Ayasofya Müzesi», in *Istanbul. A Short Guide*, with contributions by C. Barsanti, R. Flaminio, A. Guiglia, A. Paribeni, S. Pedone, E. Russo, A. Taddei, Istanbul 2010.
- CEREN KATIPOĞLU, C. & CANER-YÜKSEL, Ç., «Hagia Sophia 'Museum': A Humanist Project of the Turkish Republic», in C. Bilsel, K. Esmark, N. Kizilyürek & Ó. Rastrick (eds.), *Constructing cultural identity, representing social power*, Pisa 2010, 205 – 225.
- DURŞUN, A. H., «Ayasofya Müzesi ve yıllığı», *Ayasofya Müzesi Yıllığı* 13 (2010) 7 – 48.
- KURT, S., «Aziz Ogan Arşivi: Aziz Ogan ve Yabancı Bizantologların Yazışmaları Işığında İstanbul'da Bizans Mirası Tartışmaları», *Toplumsal Tarih* (2019) 62 – 69.
- LABRUSSE, R., «Archéologie et restauration: la sécularisation d'Aya Sofia Camii et ses enjeux. Quelques directions», in *Observatoire Urbain d'Istanbul*, publiée 01/06/1992 mise à jour 06/08/2014 <https://oui.hypotheses.org/2844>

- LABRUSSE, R. & PODZEMSKAIA, N., «Naissance d'une vocation: aux sources de la carrière byzantine de Thomas Whittemore», *Dumbarton Oaks Papers* 54 (2000) 43 – 69.
- LITTLEFIELD, W., «Art Glories of Saint Sophia; Sealed Beauties of Famous Mosque at Constantinople May Be Revealed When Sultan's Capital Passes Into Other Hands», *New York Times*, June 22, 1919.
- NELSON, R. S., *Hagia Sophia, 1850-1950. Holy Wisdom. Modern Monument*, Chicago 2004.
- PIERCE, H. & TYLER, R., *Byzantine Art*, London 1926.
- RAMAZANOĞLU, M., *Sentiren ve Ayasofyalar Manzumesi (L'ensemble Ste Irène et les diverses Ste Sophie)*, Istanbul 1946.
- SCHNEIDER, A. M. «Atmeydanında Ortaya Çıkarılan Ste Euphemia Kilisesi», *Cumhuriyet* 3/11 (1949).
- ŞEHİSUVAROĞLU, B. N., *Ali Sami Boyar. A Well known Turkish Painter*, Istanbul 1959.
- WHITTEMORE, Th., *Preliminary report on the first year's work 1931-1932; the mosaics of the Narthex*, Oxford 1933.
- WILSON, P. M., «New Destiny for St. Sophia», *New York Times*, October 14, 1934.



L'Islam et sa gestion des lieux de culte non musulmans

François Boespflug
Université de Strasbourg
 fboespflug45@gmail.com

1 L'église Saint-Sauveur-in-Chora d'Istanbul, alias *Kariye* en turc, *en tè Chora* en grec (« dans la campagne »), construite au VI^e siècle, a été décorée au début du XIV^e siècle, entre 1313 et 1321, d'un double cycle de mosaïques et de fresques qui font d'elle un bijou sans équivalent de l'art tardo-byzantin.¹ Devenue mosquée au début du XVI^e siècle, elle a été retirée du culte et faite musée en 1945. Mais cette décision fut contestée le 5 novembre 2019 par le Conseil d'État turc. Le président Recep Tayyip Erdoğan annonça à la mi-juillet 2020 sa volonté de la « reconverter » en mosquée et son propos prit force de loi par un décret présidentiel datant du vendredi 21 août de cette année et ordonnat « d'ouvrir au culte » musulman cette ancienne église.² La première « prière du vendredi » a eu lieu vendredi 30 octobre, une fois achevés les travaux de masquage des mosaïques et des fresques par de faux plafonds.³

Ces mesures récentes ont donc mis fin à son statut de musée, qui remontait à 1945, et fut le fait du premier ministre, devenu président, de Mustapha Kemal Atatürk, mort en 1938. Le statut de musée qui fut donc celui de Chora pendant 75 ans avait mis fin lui-même au statut de mosquée qui avait jusqu'alors le sien depuis 1511, autrement dit durant

1 Une thèse de doctorat a été soutenue par Emanuela Fogliadini à la Faculté Sapienza de Rome en 2017, qui étudie de manière systématique, d'un point de vue à la fois iconographique et théologique, l'ensemble du décor de Chora.

2 Comme l'ont été il y a peu les musées Sainte-Sophie d'Iznik et celui de Trabzon, entre autres.

3 « C'est l'équivalent d'une destruction », a déclaré Zeynep Tuyilmaz, historienne et spécialiste de l'Empire ottoman, « car il est impossible de transformer cette architecture intérieure en la préservant » (*Le Figaro*, 24 août 2020). « Une crainte justifiée, si l'on en croit les photos des travaux transmises à la presse au nom de la mairie d'Istanbul par Mahir Polat, responsable pour la municipalité de la reconstruction, des études et des projets » (*Sybille d'Oiron, La Croix*, 30 octobre 2020).

quatre siècles et demi.⁴ De cette époque date un premier masquage des décors, qui furent badigeonnées à la chaux. Ils ne furent redécouverts qu'en 1948, grâce à deux scientifiques du Byzantine Institute of America et du Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies.

Pour ce qui concerne Hagia Sophia (*Ayasofya* en turc), qui eut au départ le statut de cathédrale, et dont la forme architecturale actuelle remonte à l'époque de l'empereur Justinien, elle fut transformée en mosquée après la conquête de Constantinople par les Ottomans en 1453, puis convertie en musée par Mustafa Kemal Atatürk en 1934, et redevint une mosquée juste avant Chora, selon le même processus, après annulation officielle de son statut de musée : le 10 juillet 2020, un décret du Conseil d'État d'Ankara décida de sa réouverture au culte musulman. Et deux semaines plus tard, le vendredi 24 juillet, la prière musulmane y était célébrée pour la première fois depuis sa reconversion en mosquée, en présence du président Recep Tayyip Erdoğan, qui y était venu en personne quelques jours auparavant, le 19 juillet, pour souligner l'aspect hautement politique de cette transformation.⁵ Un groupe d'orthodoxes turcs vient d'engager une action en justice devant le Conseil d'État contre cette conversion de Sainte-Sophie en mosquée, faisant valoir que cette transformation viole la Convention de l'Unesco sur la protection du patrimoine culturel, sans parler du fait qu'en 2019 Sainte-Sophie a attiré 3,8 millions de visiteurs.⁶

Ces évènements récents, qui mettent fin brutalement au multiculturalisme du pays, donnent à penser. Ils sont à l'origine de la présente recherche, qui porte justement sur l'usage que l'Islam, et avant lui le Christianisme, ont imaginé de faire des lieux de culte d'autres religions. Que des musulmans puissent envisager de prier Allah à Hagia Sophia, où les effigies chrétiennes encore visibles sont rares, et a fortiori dans le naos de l'église de

4 R. G. Ousterhout, « The Kariye Camii: An Introduction », in H. A. Klein *et al.*, Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, *Restoring Byzantium. The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, New York 2004, 5 – 14, sp. 7, désigne la période de 1495 à 1511 comme étant celle au cours de laquelle eut lieu cette conversion de l'église de Chora en mosquée. Le minaret qui flanque l'église (voir infra, fig. 3) date sans doute de cette période.

5 Henri Pflieger (avec AFP), « Première visite d'Erdoğan à Sainte-Sophie, devenue une mosquée », *La Croix*, 20 juillet 2020.

6 Claire Lesegretain, *La Croix*, 13 novembre 2020.

Kariye Camii, alias Chora, non seulement quand ils se prosternent front contre terre, mais aussi quand, les yeux ouverts, ils seront assis écoutant le prêche ou debout les yeux ouverts, cela paraît pensable et pour eux vivable dans la mesure où cette partie de l'église est la moins décorée. Mais il était effectivement douteux qu'ils puissent jamais le faire avec la même aisance dans les parties richement ornées de mosaïques ou de fresques de ladite église en se réjouissant de ce qui en orne les murs. Mais c'est chose faite, ils ont été entièrement masqués. Pour l'heure, la réquisition de cette église, comme celle d'Hagia Sophia, et leur usage pour la prière musulmane, n'empêche pas qu'elles restent accessibles aux touristes, en principe du moins. Car depuis le 26 octobre 2020, l'ensemble des mosaïques du narthex externe de l'église a été recouvert par un dispositif de rideaux qui s'ouvrent et se ferment au moment de la prière musulmane, masquant complètement les mosaïques du cycle de la vie de la Vierge. Il est probable que le même sort attend les fresques du *parekklesion*, avec dans son abside la fameuse Anastasis mondialement connue. Pour l'heure, le « marquage » musulman du *naos* de Chora demeure relativement discret, et se limite au mihrâb qui a été installé au fond de l'abside, un peu sur la droite (fig. 1), marquage beaucoup plus sobre en tout cas que celui qui a été pratiqué à Hagia Sophia, au-delà de son mihrâb, par l'installation des huit panneaux circulaires de 7,5 mètres de diamètre, qui y ont été suspendus, chargés de calligraphies arabes martelant sans détour, via les noms respectifs des figures tutélaires de l'Islam, l'usage qui est fait de cet édifice, et par conséquent l'appartenance religieuse des nouveaux usagers statutaires (fig. 2).⁷ Mais il ne faut pas se cacher que la mesure similaire concernant Chora risque fort de conduire tôt ou tard, au-delà de leur masquage, à un « nettoyage » des murs impliquant la disparition pure et simple de certaines mosaïques ou de certaines fresques, comme ce fut le cas en partie à Hagia Sophia.

⁷ Au cours de la restauration des années 1847 – 1849, sous le sultan Abdülmejid I^{er}, la fabrication de ces médaillons fut confiée au calligraphe ottoman Kazasker Mustafa İzzet Efendi. Ils contiennent respectivement les noms d'Allah, de Muhammad, des quatre premiers califes (Abu Bakr, Umar, Uthman, et Ali) et des fils de Muhammad, Hassan et Hussein.

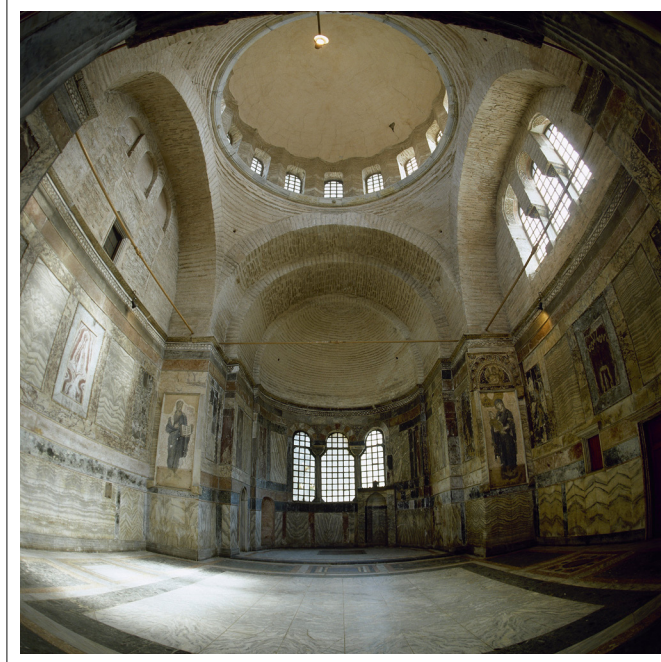


Fig. 1 Saint-Sauveur-in-Chora à Istanbul : vue du naos, avec le mihrâb dans l'abside



Fig. 2 Hagia Sophia, Istanbul : l'abside, avec en bas la mosaïque de la Vierge à l'Enfant, deux panneaux porteurs de noms calligraphiés, et le mihrâb en bas

Afin de mieux interpréter les mesures récentes et les changements de statut officiel concernant Hagia Sophia et Chora, il nous a paru éclairant et opportun d'entreprendre une recherche sur l'histoire complexe des rapports que l'Islam a entretenus, en pratique, avec les lieux de culte non musulmans dont il a pour ainsi dire hérité dans les pays devenus musulmans. Nous avons bien conscience de ne fournir ci-dessous qu'une esquisse, qui pourrait être le prélude d'une recherche plus approfondie.

2 L'Islam est la dernière-née des religions monothéistes. Elle a dû prendre parti à son tour sur un problème qu'une autre religion missionnaire plus ancienne avait déjà eu à affronter elle aussi. Disant cela, nous songeons bien sûr au Christianisme et à son attitude concrète à l'égard des fêtes et lieux de culte des autres religions, qui a varié au cours des siècles, mais peut être évoquée de manière succincte et néanmoins éclairante, pensons-nous, en faisant mémoire de quatre épisodes concernant le problème dont nous parlons, tel qu'il a été traité dans l'Antiquité.

Le premier en date est la décision prise en Occident de fêter Noël le 25 décembre et en Orient de célébrer l'Épiphanie (faisant mémoire aussi bien de la Nativité du Christ que de l'adoration des mages) le 6 janvier, ces deux dates ayant en commun le propos d'éclipser et de remplacer des fêtes païennes, en Occident celle du *Natalis Solis invicti*, et en Orient celle du « néo Hélios » provenant d'Égypte. Ces deux fêtes encadraient la fête des calendes de janvier, qui marquaient le début de l'année nouvelle dans la réforme du calendrier due à César en 45 avant J.-C.⁸

Cette pratique de l'occultation par superposition avait été inaugurée dès le premier siècle de notre ère, *mutatis mutandis*, par la construction d'églises à l'emplacement et au-dessus des temples païens, notamment les *mithraeum*, voués au culte de Mitra : il s'avère

⁸ Cf. C. Gianotto, « L'origine de la fête de Noël au IV^e siècle », in G. Dorival & J.-P. Boyer (eds.), *La Nativité et le temps de Noël. Antiquité et Moyen Âge*, Aix-en-Provence 2003, 66 ; S. K. Roll, « The Origins of Christmas : The State of the Question », in M. E. Johnson (ed.), *Between Memory and Hope : Readings on the Liturgical Year*, Collegeville, Minn., 2000, 273 – 290 ; F. Boespflug – E. Fogliadini, *Dio con noi. La Natività nell'arte*, Milano 2020, 8 – 9.

que cette pratique fut fréquente. Au cours des premiers siècles de notre ère, le Christianisme aurait transformé en églises pas moins de dix-sept d'entre eux à Ostie et de douze à Rome.⁹ En revanche, il est intéressant de relever qu'il n'a rien fait de tel, jusqu'à plus ample informé, avec les synagogues qui devaient se trouver dans ces villes : aucune d'entre elles n'a été muée en église.

En 388, en revanche, la synagogue de *Callinicum* (aujourd'hui ar-Raqqà en Syrie), à l'instigation de l'évêque du lieu, fut mise à feu et complètement détruite. L'affaire parvint aux oreilles de l'empereur Théodose, qui prit des dispositions pour qu'elle soit reconstruite aux frais de l'évêque instigateur, mais Ambroise, l'évêque de Milan, en fut informé, y mit son véto et osa l'avouer en ces termes : « c'est moi qui ai donné l'ordre de mettre le feu à la synagogue, afin qu'il n'existe plus aucun lieu où le Christ est nié »¹⁰— un étonnant tableau de Antoon van Dyck (1599 – 1641) le montre, sur le seuil de sa cathédrale, en évêque revêtu d'habits liturgiques, avec mitre et crosse, repoussant l'empereur Théodose et lui refusant l'entrée de l'église.¹¹ Cet incident en dit long sur le rapport d'intolérance que le Christianisme, une fois avoir été déclaré, par Théodose précisément, la religion officielle de l'Empire romain, a adopté à l'égard des autres religions, en l'occurrence du judaïsme, et la perception qui s'est développée dans son sein, selon laquelle leurs lieux de culte servaient concrètement la cause de la négation du Christ.

Le quatrième et dernier épisode auquel nous songeons, qui aura des conséquences durables, est la consigne donnée par le pape Grégoire le Grand, en 597, aux quarante missionnaires qu'il envoya convertir les Anglo-Saxons, sous la direction d'Augustin de Cantorbéry, dans l'ancienne province romaine de Bretagne. Il leur recommanda en effet de conserver les temples païens mais en détruisant systématiquement toutes les « idoles » qui

9 G. Lease, « Mithraism and Christianity: Borrowings and Transformations », *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 2 (1980) 1306 – 1332 ; A. Melega, *Edifici di culto non cristiano a Ostia tra IV e V secolo D.C., Il caso dei Mitrei*, thèse de doctorat de l'université Sapienza, Rome, Année académique 2017 – 2018.

10 Ambroise de Milan, *Epistolaire*, livre X, lettre 74 – 74a, adressée à Théodose.

11 Van Dyck, premier peintre de cour en Angleterre, a longuement séjourné en Italie, de 1621 à 1627.

s'y trouvaient.¹² Il était donc d'avis que les édifices culturels comme tels étaient susceptibles de passer d'une religion à une autre, mais que les statues et décors païens, en revanche, ne pouvaient pas être partagés et subsister pour ainsi dire à l'indivis, et devaient être par conséquent évacués et/ou détruits.

Il s'avère donc que les chrétiens ont eux-mêmes pratiqué, avant la naissance de l'Islam, ce qu'on pourrait appeler un iconoclasme pragmatique à des fins culturelles identitaires et monopolistiques, considérant au mieux que l'architecture elle-même est neutre d'un point de vue doctrinal, et purement fonctionnelle, pour ainsi dire, ne professant rien qui soit incompatible avec la foi chrétienne. Nombre d'églises chrétiennes des époques constantinienne et post-constantinienne, de fait, sont des temples païens repris et transformés, ou des constructions édifiées au-dessus de ces temples. A Rome, notamment, comme nous l'avons signalé plus haut, certaines églises ont été construites et pour ainsi dire empilées au-dessus de *mithraeum*, dans le propos déclaré de gommer ce culte et de l'ensevelir, non seulement au sens figuré mais aussi voire d'abord au sens propre...

3 Cette perception de la « neutralité » confessionnelle des lieux de culte au départ non chrétiens ne va pas de soi et relève d'une perception pragmatique discutable, qui peut heurter a priori tous ceux, aussi bien parmi les fidèles ordinaires d'hier et d'aujourd'hui que parmi les historiens et les architectes et concepteurs actuels de plans d'églises, qui sont d'avis au contraire que le lieu d'implantation, le dessin et le bâti, la forme extérieure, la façade, le faîte de l'édifice de culte (clocher, dôme, minaret, tours couronnées de flèches...) dit quelque chose du culte qui y est célébré. Déjà le lieu est parfois tout un programme, qui rendrait a priori problématique la création d'une cathédrale chrétienne à La Mecque ou d'une mosquée à Lourdes ou au Mont Saint-Michel. Bien des églises ont des plans en forme de croix, ce qui n'est évidemment pas par hasard, sans parler de leur

12 « Les temples abritant les idoles dudit pays ne seront pas détruits ; seules les idoles se trouvant à l'intérieur le seront [...]. Si lesdits temples sont en bon état, il conviendra de remplacer le culte des démons par le service du vrai Dieu » (Lettre de Grégoire I^{er} à Mellitus, *Epistola* 76, PL 77).

orientation vers l'est ; leur disposition intérieure, tout comme celle des mosquées, est structurée par les éléments spécifiques, ici la *qibla*, là l'autel et la chaire à prêcher ; quant à leur extérieur, il est vrai que certaines mosquées et certaines églises sont difficiles à identifier comme telles de l'extérieur au premier coup d'œil ; mais certaines d'entre elles ont une forme caractéristique, telles les mosquées flanquées de leurs minarets, dérivés des ziggourats et/ou copiés sur les clochers mais destinés à fournir au muezzin un point élevé d'où faire entendre ses cinq appels quotidiens à la prière, ou les églises couronnées d'un dôme central entouré de quatre coupes mineures, cet ensemble étant interprété communément comme le symbole du Christ assisté des quatre évangélistes, ou de Dieu flanqué des symboles des Quatre Vivants.¹³ L'idée que les lieux de culte serviraient avant tout d'abri et auraient pour ainsi dire une signification avant tout fonctionnelle et utilitaire et par conséquent une « neutralité confessionnelle » ne va pas de soi et a de quoi heurter bien des architectes concepteurs d'églises dont ils ont conçu le plan et la structure, pensent-ils, en harmonie profonde avec le contenu de la foi chrétienne. Il en va de même pour l'allure extérieure des mosquées. Et ce n'est pas évidemment par hasard que Chora soit désormais flanquée d'un minaret (fig. 3), et Hagia Sophia de quatre (fig. 4)...



Fig. 3 Saint-Sauveur-in-Chora et son minaret

¹³ Les clochers d'églises transformées en mosquées furent transformés en minarets ; inversement, lorsque l'ancienne cathédrale de Séville, devenue la mosquée Almohade, redevint cathédrale, le minaret de la Giralda redevint un clocher...



Fig. 4 Hagia Sophia et ses quatre minarets

4 Le point de vue des représentants de l'Islam, à cet égard, est flottant et a varié du tout au tout au cours de l'histoire. Ses grands hommes politiques, notamment en Turquie, depuis Mustafa Kemal jusqu'à Recep Tayyip Erdoğan, ont adopté des positions très diverses — Kemal était un partisan décidé de la laïcité, ce qui n'est pas le cas d'Erdoğan —, mais l'idée semble avoir gagné du terrain, de la relative neutralité confessionnelle des édifices culturels. Cette neutralité postulée implique et affiche l'hégémonie politique de l'Islam dans le pays concerné, ce qui n'était pas le cas du statut intermédiaire de musée dont ont bénéficié un certain nombre d'églises chrétiennes réputées, depuis la Chute de Constantinople en 1453 : la conservation intacte de ces sanctuaires pouvait être un objet de fierté, et les États concernés se flattaient, en s'en faisant comme un point d'honneur, d'afficher et de respecter ce statut, qui n'était pas essentiellement polémique. En revanche, le sort qu'ont dû subir successivement Hagia Sophia puis Chora en date très récente, qui ne fait d'ailleurs pas l'unanimité parmi les musulmans eux-mêmes (il n'y eut pas un seul représentant officiel de la communauté musulmane lors de l'inauguration récente de Hagia Sophia comme mosquée),¹⁴ est polémique, c'est une manière de gifle infligée à la fois aux chrétiens et aux institutions internationales qui avaient inscrit ces monuments

¹⁴ <https://orthodoxtimes.com/no-muslim-world-leader-responded-to-erdogans-invitation-for-the-prayer-in-hagia-sophia>

au Patrimoine mondial de l'Unesco, le 8 avril 1985. Leur transformation en mosquées fait précisément un bras d'honneur ou un pied de nez à la notion même de Patrimoine mondial, que respectait encore à peu près leur statut de musée accessible aux touristes et pèlerins du monde entier, et réduit ces églises à des « propriétés publiques nationales », possédées par un État et utilisées aux fins propres de la religion dominante, même si elles restent pour l'heure encore accessibles aux touristes. C'est aussi une menace pénible à supporter pour tous ceux qui n'ont ne fût-ce qu'une vague idée du trésor incomparable que constitue la décoration de Hagia Sophia et surtout celle de Chora, leurs architectures et leurs cycles de mosaïques et de fresques constituant un trésor unique de l'art byzantin en son genre par sa richesse et sa complexité. Que vont-ils devenir, à la longue ? Est-il pensable que des croyants musulmans priant en cette endroit les supportent durablement, même s'ils sont invisibles ? Il paraît douteux que la tolérance que l'Islam salafiste¹⁵ puisse s'étendre aux figurations de la Vierge Marie, seule femme nommée dans le Coran, plus de trente fois,¹⁶ et à celles de Jésus, le seul des prophètes ayant précédé Muhammad à y avoir reçu le titre de Messie,¹⁷ et réussisse à persuader de nos jours les croyants musulmans de prier durablement dans un cadre aussi festif que Chora, comportant un cycle de mosaïques entièrement consacré à la vie de la Vierge, aussi manifestement chrétien du point de vue iconographique et invasif du point de vue optique, et à la vue duquel quantité de touristes du monde entiers voudraient accéder.

Il n'en fut pas toujours ainsi dans le cours de l'histoire de l'Islam. Lorsque le sultan Mehmed II, connu sous le nom de « Conquérant » ou *Fatih*, a pris le contrôle de Constantinople, il s'est dirigé directement vers Hagia Sophia, l'a déclarée mosquée et a ordonné sa protection à perpétuité. Mais il n'a pas ordonné pour autant de retirer ou de recouvrir la mosaïque du IX^e siècle de Marie et du Christ à l'intérieur. Loin de là ! Les historiens ottomans nous

15 Islam salafiste voir : B. Rougier (ed.), *Qu'est-ce que le salafisme ?*, Paris 2008.

16 M. B. Asher, « Marie », in Amir-Moezzi (2007) 535 – 538.

17 M.-T. Urvoy, « Jésus », in Amir-Moezzi (2007) 438 – 441.

rappellent qu'il se déclara émerveillé, précisant qu'il sentait que les yeux de l'enfant Christ le suivaient alors qu'il se déplaçait dans la structure.

Bien que les images d'humains soient en général introuvables dans l'architecture des mosquées, les représentations de Marie et de Jésus ont été laissées non recouvertes à Hagia Sophia jusqu'en 1739. À cette époque, en revanche, la mosaïque d'abside les représentant ensemble fut recouverte de plâtre. Le plâtre a ensuite été enlevé lors de la conversion du bâtiment en 1934 en musée. Mais depuis qu'Hagia Sophia est redevenue mosquée, il est convenu de tirer un rideau, au moment de la prière, devant la Vierge à l'Enfant et aussi devant l'archange en mosaïque.

Mais revenons à Chora. De nouveau va se poser à son sujet, au mieux, la question de savoir par quels moyens masquer ces cycles iconographiques qui seront forcément ressentis dans le meilleur des cas comme des occasions de distraction empêchant la concentration réclamée par la prière et nécessitant au mieux d'être recouverts et masqués, et au pire, leur recouvrement par des toiles ou de la chaux, ou leur marouflage voire leur destruction. On n'en est pas encore là, Dieu merci, les faux-plafonds les protègent momentanément, mais l'avenir de cet édifice au décor exceptionnel est à tout le moins préoccupant, et il est douteux que l'ouverture aux touristes soit prolongée et ait encore du sens si les faux-plafonds sont positionnés de manière inamovible. En ce qui concerne la conservation des mosaïques et des fresques, est parvenu jusqu'à nous le très utile témoignage du théologien et prédicateur allemand Stephen Gerlach (1546 – 1612), qui visita Constantinople entre 1573 et 1578 et confirma dans son journal de voyage, son *Tagebuch*, que le décor mural était encore nettement visible.¹⁸ Fresques et mosaïques furent probablement recouvertes au XVII^e ou XVIII^e siècle, mais jamais complètement cachées, si bien que l'édifice fut surnommé « la

18 Cf. S. Gerlach, *Tagebuch der von zween glorwürdigsten Römischen Käysern, Maximiliano und Rudolpho beyderseits den Andern dieses Nahmes, höchsteeligster Gedächtnüss, an die Ottomannische Pforte zu Constantinopel abgefertigten, und durch den wohlbebohrnen Hern Hn. David Ungnad mit würcklicher Erhalt-und Verlängerung dess Friesens, zwischen dem Ottomanischen und Römischen Käyserthum*, Zunner 1674.

mosquée à mosaïques » par les touristes qui commencèrent de redécouvrir Istanbul à la fin du XIX^e siècle. Les mosaïques de la coupole étaient encore visibles, bien que celles sur les murs du bas aient été recouvertes de planches, que le gardien de la mosquée soulevait volontiers pour un modeste bakchich.¹⁹

La théorie de la neutralité confessionnelle des bâtiments culturels, adoptée d'abord par les chrétiens puis par les musulmans, s'avère en définitive fragile voire carrément contestable. Quant à faire de Chora un « simultaneum », comme il en existe des dizaines en Alsace et en Allemagne, à savoir un lieu de culte qui pourrait être utilisé tour à tour, non plus par catholiques et protestants, mais en l'occurrence par les chrétiens et les musulmans, ce serait assurément une révolution prometteuse et très audacieuse, du moins à certains égards, mais elle ne paraît pas à l'ordre du jour. Personne n'aspire à ce partage, qui exige en tout état de cause un accord bipartite explicite. En revanche, nombreux sont ceux qui souhaitent que ces lieux restent durablement accessibles au public désireux d'admirer à loisir des cycles iconographiques qui constituent l'un des principaux bijoux de l'art byzantin.

5 L'Islam l'a sans doute perçu au cours de son expansion vers l'est, en particulier quand les arabes musulmans parvinrent dans le Sind (la vallée inférieure de l'Indus) dès le VIII^e siècle, y firent des adeptes et y suscitèrent des communautés, l'Islam tendant à devenir politiquement dominant, notamment avec l'arrivée conquérante des musulmans turcs et afghans aux XI^e et XII^e siècles. Jusqu'alors, hindous et bouddhistes avaient pu jouir du statut de dhimmis leur assurant la liberté de culte.²⁰ Mais la situation commença de se dégrader dès le début du XI^e siècle. Dans certaines contrées, en particulier le sultanat de Dehli, ville pillée dès 1018, eurent lieu des raids dévastateurs, depuis ceux de Mahmoud de Ghazni jusqu'à ceux de Tamerlan, suivis de massacres de grande ampleur perpétrés à

¹⁹ R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies 25), Washington D. C. 1988, 35.

²⁰ Voir « Dhimma, Dhimmî », dans Amir-Moezzi (2007) 215 – 217.

l'encontre de la population indigène, tenue pour mécréante (*kafir*), et de nombreux édifices religieux bouddhistes, jaïns et hindous ont été carrément rasés.²¹ Dans ces régions et à cette époque, ce n'est pas du tout la théorie de la neutralité confessionnelle des lieux de culte qui a prévalu, tant s'en faut. Serait-ce parce que la présence des statues de divinités, aussi bien en façade qu'à l'intérieur, y atteint une densité et un pullulement exceptionnel, notamment dans les temples hindous, décourageant l'idée même d'une préservation des temples après évacuation de ces statues ? Il est vrai qu'entre les religions autochtones et l'Islam, aucune croyance ni aucune personnalité religieuse ne faisaient un pont comme le judaïsme, d'une part, et Marie et Jésus d'autre part, en ont fait un entre l'Islam et le Christianisme. Toujours est-il que l'Islam a adopté en l'occurrence une solution radicale qui n'a guère d'équivalent dans l'histoire mondiale des relations entre religions, consistant tout bonnement à raser les temples hindous et à n'en pas laisser subsister la moindre trace. C'est par centaines, semble-t-il, qu'ils ont été détruits par l'Islam au moment de l'expansion conquérante de cette religion dans le subcontinent indien.

En sens inverse, il est arrivé que les hindous rasant des mosquées. Il en existe des exemples récents. Le 6 décembre 1992, ils ont rasé la mosquée de Babri à Ayodhya, qui avait été érigée par l'empereur moghol Babur au XVI^e siècle, en faisant valoir qu'elle aurait été construite sur les ruines d'un temple hindou, à l'emplacement de la naissance du roi Rama, septième avatar de Vishnou qui aurait régné au XX^e siècle av. J.-C., et dont les exploits sont racontés dans le *Ramayana*. Les affrontements qui en résultèrent firent 2000 morts, surtout parmi les musulmans.²²

L'Islam a cautionné et laissé faire, sinon encouragé et provoqué, la destruction par les talibans, musulmans fondamentalistes à l'iconoclasme zélé, en mars 2001, des statues

21 S. R. Goel, *History of Heroic Hindu Resistance to Early Muslim Invaders*, New Delhi, 1984, 2001² ; id., *Hindu Temples – What Happened to Them*, t. 1, 1990 et t. 2, 1991 et 1993³ ; L. Frédéric, *Histoire de l'Inde et des Indiens*, Paris 1996 ; J. Dupuis, *Histoire de l'Inde*, Paris – Pondicherry 2005.

22 C. Jaffrelot, « La démocratisation paradoxale du système politique », in C. Jaffrelot (ed.), *L'Inde contemporaine*, Paris 2006 ; M. Jain, *Rama and Ayodhya*, New Delhi 2013.

du Bouddha de Bahmian en Afghanistan, à 230 km de Kaboul, construites entre le III^e et le V^e siècle, entourées de petites grottes creusées dans la roche où vivaient les ermites bouddhistes, dont certaines étaient ornées de statues qui ont été également détruites. Les deux grandes statues, déclarées à tort idolâtres par les talibans, étaient inscrites elles-aussi au Patrimoine mondial de l'Unesco. Elles étaient gigantesques (38 m de haut pour l'une, vieille de 1800 ans, et environ 53 pour l'autre, datant de 1500 ans environ). Pour en venir à bout et les détruire complètement, il a fallu les bombarder un mois durant, si bien qu'elles ont été finalement annihilées et rasées comme les temples dont nous venons de parler : il n'en reste rien. Seule demeure, vide, l'énorme niche qui avait été excavée pour les sculpter en les dégageant de la roche (fig. 5). Or, deux années auparavant, en juillet 1999, dans la ligne traditionnelle de la tradition islamique, qui n'a pas coutume de détruire les reste archéologiques des religions préislamiques, le Mollah Mohammad Omar avait promulgué un décret en faveur de la conservation des Bouddhas de Bahmian, en faisant valoir que les populations bouddhistes de l'Afghanistan avaient disparu depuis longtemps, ce qui excluait *de facto* le risque qu'elles soient adorées, ajoutant de manière pragmatique que ces statues constituaient une grande ressource touristique pour le pays. Mais deux ans plus tard, un décret de la Cour Suprême de l'émirat musulman était publié, ordonnant la destruction systématique de toutes les statues situées en Afghanistan, parce que « ces statues ont été par le passé utilisées comme les idoles des infidèles, et rien n'exclut qu'elles ne redeviennent des idoles dans le futur. Or seul Allah mérite d'être adoré, et rien ni personne d'autre ». *Sic*. Et le 6 mars, le Mollah Omar déclarait : « les musulmans devraient être fiers de détruire les idoles ». Il avait complètement tourné sa veste...²³

23 M. Barry, *Le Royaume de l'insolence, l'Afghanistan: 1504 – 2001*, Paris 2002.

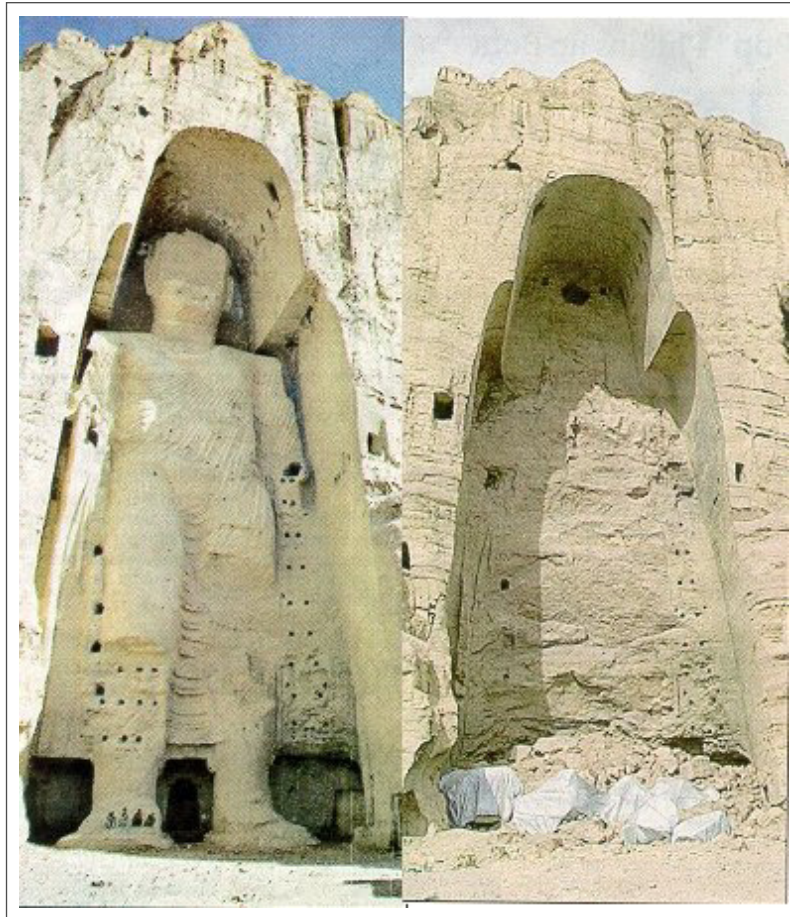


Fig. 5 Le Bouddha géant de Bamiyan, et sa niche après sa destruction

6 Peut-être avons-nous évoqué suffisamment de faits d'un passé lointain éclairant ceux de la période récente. Ce qui reste à dire, nous semble-t-il, relève de la formulation d'un souhait qui ne concerne pas seulement l'Islam, mais toutes les religions.

Il est grand temps, il est même urgent que les religions apprennent à se respecter et en fassent même un de leurs impératifs catégoriques, de même urgence que ceux de se connaître et de se rencontrer et de se parler, quitte à s'entre-critiquer de manière ferme et argumentée. L'avenir de l'humanité sur la planète terre, s'il doit demeurer vivable, exige que la page de l'agressivité et a fortiori du mépris interreligieux soit résolument et définitivement tournée. Peuvent y aider les outils de connaissance que les moyens de communication moderne permettent comme jamais auparavant, et aussi la mise en valeur de la culture comme valeur commune et comme trésor commun, soutenue par la perception que les religions sont pour beaucoup dans ce que l'Unesco appelle le patrimoine de l'humanité.

Une autre bataille à mener dans le même sens, qui est loin d'être gagnée, mais qui est impliquée par la première, est la renonciation résolue au maniement offensif, méprisant et destructif, quand il n'est pas tout bonnement assassin, de certaines notions, au premier rang desquelles, en termes d'urgence, celles d'idole²⁴ et aussi de blasphème.²⁵ Nous militons décidément en faveur de l'évitement volontaire de ces deux notions qui se révèlent, désormais plus que jamais, des bombes à retardement ou des poisons blessants voire mortels dont les religions, toutes les religions, doivent apprendre à se passer sans pour autant recommander une forme d'amnésie absurde consistant à oublier ce qu'elles ont représenté, dans chacune de leurs histoires respectives, comme combats constitutifs de leurs convictions profondes. Ces combats doivent au plus vite prendre une autre forme et user d'une autre terminologie. Il n'est plus temps, décidément, d'user de telles notions de manière candide ou vindicative. Vienne le temps où l'attention mutuelle, le débat approfondi, enverront ces notions et les comportements qui leur sont attachés aux oubliettes.

BIBLIOGRAPHIE

AMIR-MOEZZI, M. A. (ed.), *Dictionnaire du Coran*, Paris 2007.



24 Voir F. Boespflug, « Faut-il bannir l'usage de la notion d'idole ? », in R. Dekoninck & M. Watthee-Delmotte (eds.), *L'Idole dans l'imaginaire occidental*, Paris 2005, 23 – 34.

25 Voir I. Rosier-Catach, « Le blasphème — Perspectives historiques, théoriques, comparatistes », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses. Résumés des conférences et travaux* 117 (2018 – 2019) 535 – 550.

Sainte Sophie et Monastère de Chora à Constantinople. Cris et chuchotement pour l'héritage byzantin*

Athanasios Semoglou
Université Aristote de Thessalonique
semoglou@hist.auth.gr

La rhétorique en Occident après la décision irrévocable, semble-t-il, du gouvernement Turque de procéder à la reconversion en mosquées des deux principaux monuments Byzantins à Constantinople, la cathédrale de Sainte Sophie et le monastère de Chora, s'oscille entre le spontanéisme et l'illusionnisme ; le premier défini par le manque d'une stratégie quelconque, armée d'une argumentation valable alors que le second désigné par le principe selon lequel la forme supplante le fond lui-même.¹ Les raisons d'une telle réaction vis-à-vis d'une décision soudaine mais prévisible, à mon avis, sont compréhensibles comme d'ailleurs absolument évidentes étaient les formes de cette rhétorique qui se résument parfaitement aux mots du titre du film d'Ingmar Bergman : « Cris et chuchotements » (1972). Il paraît que les ombres du passé byzantin n'hantent pas seulement les dirigeants Turcs qui voient d'un très mauvais œil cet héritage considérant toute opinion ou thèse « hétérodoxe » sur celui-ci comme une menace constante de leur propre souveraineté et une inadmissible intervention dans les affaires intérieures du pays² et c'est, d'ailleurs, pourquoi dans l'histoire

* À la suite de la fermeture des bibliothèques à cause du Covid19, il m'était impossible de trouver certaines publications originales. C'est pourquoi dans certains cas je me réfère à leurs traductions dont je disposais dans ma bibliothèque personnelle. Je tiens à remercier l'ami et collègue Manuel Castiñeiras de m'avoir donné la chance de partager mes opinions sur le sujet de la reconversion des deux célèbres monuments Byzantins de Constantinople.

1 G. Roudières, *L'illusionnisme, une réalité du discours politique*, Paris 2009, 9.

2 Le porte-parole du ministère des Affaires étrangères turc, Hami Aksoy en réponse à une question concernant le communiqué de presse du Département d'État des États-Unis sur le statut de Sainte-Sophie a déclaré le 1^{er} juillet 2020 que « Toute forme de pouvoir de disposition concernant Sainte-Sophie est également une question concernant nos affaires intérieures dans le cadre des droits de souveraineté de la Turquie. Bien entendu, chacun est libre d'exprimer ses propres opinions. Cependant cela dépasse les bornes de parler à propos de nos droits de souveraineté en utilisant un langage d'avertissement et d'imposition' » (http://www.mfa.gov.tr/sc_-61_-abd-disisleri-bakanligi-nin-1-temmuz-2020-tarihinde-ayasofya-nin-statusune-yonelik-yaptigi-aciklama-hk-sc.fr.mfa).

longue de la période ottomane du monument, le cache-cache des mosaïques de Sainte-Sophie se répète faisant partie d'un jeu politique évident.³ Cependant, les mêmes ombres hantent également la conscience des Européens dont les remords et les regrets trahissent une culpabilité profonde et diachronique mais inavouée, éventuellement résultant du mépris et surtout de l'abandon de l'Empire chrétien de l'Orient comme butin aux tribus asiatiques.⁴ C'est pourquoi un dialogue dans cette perspective entre les deux parties ne saurait qu'aboutir à une impasse surtout en raison de l'appropriation d'un héritage qui n'appartient exclusivement ni à l'un ni à l'autre et dont l'œcuménicité fut établie par son rôle de sauvegarder pendant des siècles et transmettre la pensée et la culture gréco-romaine.⁵

Toutefois, la date qui marque l'histoire de Sainte-Sophie c'est 1934, l'année de l'ouverture du monument comme musée après la décision historique et l'autorisation du Président de la République Turque, Kemal Atatürk. Dès lors, les mosaïques furent découvertes et restaurées par l'Institut Byzantin Américain, dans le cadre d'un de plus grands et ambitieux projets de restauration du xx^e siècle, d'abord sous la direction de son fondateur, le directeur Thomas Whittemore⁶ et après 1950 sous celle du professeur Paul Atkins Underwood, qui lui succéda.⁷ Le même Institut entrepris en 1948 les travaux de restauration et de consolidation des mosaïques du catholicon du monastère de Chora, connu aussi sous le nom de Kahrie Djami, ainsi que des peintures murales de la chapelle

3 Pour des détails sur recouvrement et la révélation des mosaïques à Sainte-Sophie, voir C. Mango, *Materials for the study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul (Dumbarton Oaks Studies VIII)*, Washington D. C. 1962. Cf. aussi Teteriatnikov 1998.

4 J. Verpeaux, « Byzance et la civilisation Européenne », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 7 (1949) 82 – 94. Cf. aussi E. Αρβελέρ, « Ένας νέος Ευρωπαϊκός κόσμος », in E. Αρβελέρ & M. Aymard (eds.), *Οι Ευρωπαίοι, Α' τόμος, Αρχαιότητα, Μεσαίωνας, Αναγέννηση*, Athènes 2003, 179 – 180 (trad. de l'original : Les Européens, Paris 2000). Voir aussi la dévaluation de Byzance qui trouve son apogée au xviii^e siècle, quand Edward Gibbon a caractérisé Byzance comme le triomphe du barbarisme et de la religion (E. Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Londres 1776 – 1789).

5 Voir à ce propos P. Lemerle, « Η συνέχεια της Ευρωπαϊκής συνείδησης », in E. Αρβελέρ & M. Aymard (eds.), *Οι Ευρωπαίοι, Α' τόμος, Αρχαιότητα, Μεσαίωνας, Αναγέννηση*, Athènes 2003, 181 – 183 (trad. de l'original : Les Européens, Paris 2000).

6 T. Whittemore, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Preliminary Report on the First Year's Work, 1931-1932 : The Mosaics of the Narthex*, Oxford 1933.

7 <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/byzantine-institute>. Sur un bref historique des travaux, voir aussi Teteriatnikov 1998.

contiguë sud du catholicon. Les œuvres à Chora sont achevées en 1958 alors qu'en 1966 paraît la publication des résultats des travaux et de la recherche sur ce monument.⁸

En fait, l'importance historique de ces deux monuments constantinopolitains, Sainte-Sophie et Chora, est sans aucun doute primordiale, parce qu'ils ne représentent pas seulement deux traditions différentes qui correspondent à deux périodes bien distinctes d'histoire et d'art byzantin : celle de la genèse de l'Empire Byzantin et de l'apogée de sa gloire le premier, et celle de son crépuscule avant sa chute le second. Ils sont aussi les expressions des deux pôles de la vie culturelle de Byzance : l'Église et la Cour impériale d'une part et les monastères de l'autre. Il est de fait que les deux monuments et leur décoration représentent les formes les plus élaborées de l'art officiel byzantin de la capitale. Leur art nous permet de se prononcer sur le rôle de l'Église en tant qu'institution, l'évolution de la liturgie, les réminiscences des controverses théologiques notamment sur la (ou les) nature(s) du Christ-figure fondamentale, les politiques d'un empire en lutte pour sa survie, les intentions et les ambitions des donateurs impériaux, enfin la perception de cet art par les différents publics : cour, moines, peuple. Bref, Sainte-Sophie et Chora s'offrent pour déceler le long processus d'évolution de ce « grand » art byzantin, de sa variante étatique originelle vers des formes, privées monastiques ou non.

Du point de vue de l'état de la recherche, bien que cet art puisse sembler connu — le nombre des livres portant sur le titre d'art byzantin en donne l'impression — pourtant sa connaissance est encore incomplète et controversée surtout pour les œuvres les plus marquantes. Il est vrai que l'identité profonde de ces grandes réussites artistiques nous échappe en grande partie. Notamment, pour Sainte Sophie, la question majeure de son décor fragmentaire et des différentes époques réside encore sur la distinction et puis la précision des procédés stylistiques qui déterminent l'iconographie même des sujets en rapport avec son contexte politique, social ou religieux. Cette problématique peut se poser, par exemple,

8 P. A. Underwood, *The Kariye Djami, vol. I, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes ; vol. II, The Mosaics ; vol. III, The Frescoes (Boling Series LXX)*, New York 1966.

pour la distinction fort accusée entre la mosaïque de la Vierge dans l'abside (867), image imprégnée d'une plasticité et d'une souplesse sans précédent et inaugurant une nouvelle période de l'iconicité et de la « peinture » d'une part (fig. 1),⁹ et la composition, également en mosaïque, sur le tympan de l'entrée royale au narthex (886 – 913 ou juste après 920) avec un empereur agenouillée devant un Christ trônant absolument sculptural, dont les vêtements sont presque exclusivement rendus par des *tesserae* en calcaire et en marbre de Proconnèse dans les tons du gris et bleu, de l'autre (fig. 2).¹⁰



Fig. 1 Constantinople, Sainte-Sophie, abside, mosaïque, la Vierge avec le Christ Enfant

⁹ Ce n'est pas par hasard que le patriarche Photius dans son sermon prononcé dans l'église de Sainte Sophie pour le Samedi saint à propos de la composition de la Vierge Theotokos, le 29 mars de 867, parle des couleurs (« ούτω διεσαρκώθη τα χείλη τοις χρώμασι » = c'est ainsi que que les lèvres ont pris chair avec les couleurs) et de l'art de peinture (« Υπόκρισις άρα της άνωθεν επιπνοίας η ζωγράφου τέχνη... » = l'expression de l'inspiration d'en haut, l'art de peinture...) tout en provoquant des confusions aux chercheurs [Σ. Αρίσταρχου(ed.), *Του εν αγίοις Πατρός ημών Φωτίου Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Λόγοι και Ομιλίαι ογδοήκοντα τρεις*, Constantinople 1900, t. II, 299].

¹⁰ Pour les détails techniques des mosaïques en question voir les rapports précieux plutôt que des articles des Mango et Hawkins 1965; E. J. W. Hawkins, « Further Observations on the Narthex Mosaic in St. Sophia at Istanbul », *Dumbarton Oaks Papers* 22 (1968) 151 – 166.



Fig. 2 Constantinople, Sainte-Sophie, narthex, tympan de l'entrée royale, mosaïque, Le Christ trônant avec le basileus agenouillé

Malgré l'écart chronologique d'une génération environ qui les sépare, selon les datations proposées par les experts, toutefois le contraste est bien perceptible et est loin d'être compréhensible seulement par des critères proprement chronologiques ou artistiques. Les différentes fonctions des compositions dans le naos rendent explicite cette différence fondamentale esthétique des deux images alignées sur le même axe ouest-est, sur lequel se profile la juxtaposition du nouveau, incarné par la qualité picturale de la Vierge, face à la linéarité stricte du Christ Pantocrator, selon un langage artistique typique de la Cour et de ses institutions.¹¹ La complémentarité des deux scènes axiales, qui louent à la fois le mystère de l'Incarnation, la Sagesse de Dieu ainsi que l'autorité royale désigne et supporte en même temps, malgré les écarts stylistiques, la théorie d'un programme iconographique uniforme conçu pour Sainte-Sophie après le triomphe de l'Orthodoxie. Encore plus, la remarque des Cyril Mango et d'Ernest Hawkins sur le raccourcissement graduel de la Vierge

11 Sur les rapports entre le type iconographique du Christ de la mosaïque à Sainte-Sophie et le type numismatique du Christ sur les coins de Justinien II, voir E. Kitzinger, *Byzantine art in the making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd – 7th Century*, Cambridge, Mass., 1995, 122.

de l'abside dans le haut de l'image, provoquant une distorsion optique sérieuse surtout pour quelqu'un qui regarde l'image du milieu de la nef ne témoigne pas simplement de l'insouciance du mosaïste pour l'apparence de la mosaïque par le sol mais *in primo* trahit une nouvelle mode de perception du divin incarné qui est visible mais reste en même temps imperceptible à la suite de sa déformation.¹² Ce détail prend encore plus de sens même dans le cadre d'une expérience, si on tient compte de l'absence de tout décor iconique dans le programme initial Justinien du monument ainsi que du contexte hérétique que certaines images acquièrent pendant la longue période Iconoclaste.¹³

En ce qui concerne le *catholicon* du monastère de Chora, celui-ci était toujours un lieu inépuisable de réflexion sur son vocabulaire artistique codifié et préservé plus ou moins dans son intégralité. Son art représente la dernière phase de l'art byzantin, ou mieux celle du Haut Moyen Âge et raconte avec une forte intensité dramatique l'histoire néotestamentaire du Salut à travers les riches récits linéaires qui parcourent les murs des deux narthex du monument tout en faisant référence à la décoration d'un livre ou d'un manuscrit. La richesse des détails, l'articulation des compositions en plusieurs épisodes, l'apport des textes d'inscription longues et la rareté même des schémas iconographiques ne fonctionnent qu'en faveur d'une telle considération.¹⁴ Toutefois, si l'art de la mosaïque est employé comme le moyen le plus propre pour raconter l'histoire biblique du Salut dans le *catholicon*, par contre ce fut l'art de *fresco* pour illustrer les inquiétudes eschatologiques personnelles du donateur, du grand logothète de l'empereur Andronic II, le Paléologue, Théodore Métochite dans la chapelle funéraire voisine datée vers 1320 – 1321.¹⁵ Il s'agit

12 Mango et Hawkins (1965) 116 – 117.

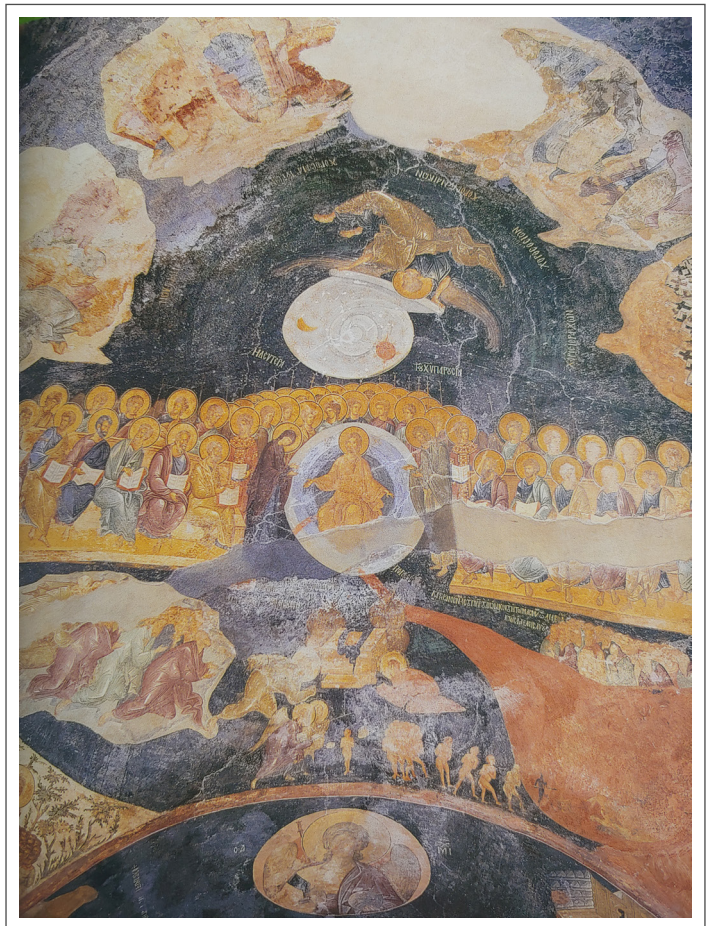
13 M-F. Auzépy, « La signification religieuse de l'aniconisme byzantin », in M. Campagnolo, P. Magdalino, M. Martiniani-Reber & A.-L. Rey (dir.), *L'aniconisme dans l'art religieux byzantin, Actes du colloque de Genève (1-3 octobre 2009)*, Geneva 2014, 3 – 4.

14 A. Semoglou, « L'éloquence au service de l'archéologie. Les 'enfants aimés' de Théodore Métochite et sa bibliothèque dans le monastère de Chora », *Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art* 8 (2010) 48.

15 T. Velmans, *L'image byzantine ou la transfiguration du réel. L'espace, le temps, les hommes, la mort, le péché, les doctrines*, Paris 2009, 156.

d'un contraste éloquent qui ne marque pas simplement une différence des valeurs entre l'art impérial de la mosaïque et celui de la peinture imprégnée des valeurs affectives et pour cela plus humain et donc personnel.¹⁶ Ce contraste se forme de prime abord à partir de la différence fondamentale entre le catholicon et la chapelle latérale en ce qui concerne la signification, le contenu et même la dédicace des deux monuments ; le premier orienté vers le sujet de l'Incarnation en focalisant au personnage de la Vierge comme protagoniste du salut humain tandis que le second vers les notions du salut et de la Rédemption et certes vers le Christ juge, exprimant les agonies et les inquiétudes personnelles de Théodore Métochite devant la mort.¹⁷ En fait, l'aménagement des tombeaux dans la chapelle en dialogue étroit avec les images transforment l'espace en un fonds scénique extraordinaire dominé par un Jugement Dernier monumental qui se développe de manière unique sur toute la voûte orientale ainsi que sur les murs nord et sud de la partie est, en fonctionnant comme une représentation tridimensionnelle et en communiquant directement aux spectateurs la tension dramatique extrême de la Seconde Parousie (fig. 3).¹⁸

Fig. 3 Constantinople, Monastère de Chora, chapelle latérale du catholicon, voûte orientale, peinture murale, Le Jugement Dernier



16 T. Velmans, « Les valeurs affectives dans la peinture byzantine au XIII^e siècle et la manière de les représenter », in *L'art byzantin du XIII^e siècle : symposium de Sopocani (18 – 25 septembre 1965)*, Belgrade 1967, 47 – 57.

17 R. Ousterhout, « Temporal structuring in the Chora Parekklesion », *Gesta* 34/1 (1995) 66 – 69.

18 A. Semoglou, « Damned in Hell, Damned in the Church. Imagery and Space in Byzantium », in A. Lymberopoulou (ed.), *Hell in the Byzantine World. A History of Art and Religion in Venetian Crete and the Eastern Mediterranean, vol. 1. Essays*, Cambridge 2020, 301 – 302.

Mais ce qui est fort intéressant pour les programmes iconographiques du catholicon de Chora réside sur le fait qu'ils offrent un exemple rare, pour la culture et l'art Byzantin, du scolastique qui a prospéré surtout en Italie lors du XIV^e siècle. Cela est appuyée, en principe, sur le contenu dialectique de son décor mural, dicté par une vision rationnelle et complexe de son savant fondateur Théodore Métochite (fig. 4).¹⁹ La présence d'innovations iconographiques (*unica*), la confrontation de compositions opposées, ainsi que l'utilisation de scènes d'introduction ou de transition donnent un sens spécifique révélant les pensées et les secrets du commanditaire exceptionnel du monument. Les multiples niveaux énigmatiques et interprétatifs de la décoration des galeries labyrinthiques du monastère de Constantinople s'étalent dans un espace où les ambitions personnelles se mêlent avec



la crise politique et économique dans une atmosphère brumeuse des meurtres qui pré annoncent la longue période des guerres civiles. Le monastère de Chora s'offre alors comme le « Nom de la rose » dans sa version byzantine. Seule une méthode purement méticuleuse et scolastique basée sur la description et le raisonnement logique permettra de comprendre la structure narrative du programme et de trouver des réponses au mystère du décor de Chora.

Fig. 4 Constantinople, Monastère de Chora, catholicon, narthex intérieure, tympan de l'entrée royale, mosaïque, le portrait du ktétor Théodore Métochite

¹⁹ R. Ousterhout, « The Virgin of the Chora : An Image and its Contents », in R. Ousterhout & L. Brubaker (eds.), *The Sacred Image East and West*, Urbana, Il., 1995, 92.

Sainte-Sophie et Chora sont alors les deux monuments qui véhiculent une valeur culturelle universelle exceptionnelle, pare qu'ils définissent les deux points de l'évolution longue de l'art byzantin et de son esthétique. Dans cet itinéraire, il est possible d'envisager l'élaboration de l'antiquité gréco-romaine dans l'iconographie et le style, d'observer les interférences entre le grand art byzantin de la capitale et l'art occidental, enfin de réfléchir sur la question, toujours actuelle, sur la part d'Orient et d'Occident dans l'art byzantin.

Nous reconnaissons que les défis quant à la gestion du patrimoine culturel sont nombreux surtout aujourd'hui, période marquée par un glissement stratégique concernant le secteur patrimonial de la simple protection physique à une approche holistique et plus complexe de gestion qui doit prendre en considération plusieurs paramètres.²⁰ Nous savons aussi qu'une réelle politique raisonnée de gestion doit remonter plusieurs obstacles souvent posés par les institutions religieuses ou même par les autorités locales et parfois par les intérêts du secteur privé. Pour se limiter à la période de l'Antiquité tardive – Byzantine, il me suffirait de noter l'exemple de la Rotonde à Thessalonique dont la revendication forte en 1995 par la Métropole de Thessalonique, juste après l'achèvement des travaux de restauration, pour sa reconversion en église a provoqué une crise profonde sur les relations entre l'État et l'Église et déclenché des débats et des polémiques sur la gestion et la valorisation du patrimoine.²¹ Certes, la situation devient encore plus compliquée et dangereuse si la gestion se transforme en un outil du nationalisme qui reste aveugle devant les multiples réalités historiques tout en effaçant les identités culturelles qui ne servent pas la construction du mythe fantasmatique national et nuisent alors son « roman familial ».

C'est pourquoi tout effort d'effacer ou de cacher la trace de cet art officiel byzantin de Constantinople équivaldrait à la condamnation à l'oubli des origines ainsi que des éléments composants du patrimoine culturel mondial du Moyen Âge. Au contraire, au lieu de convertir

20 Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (2014) 3.

21 A. Μανιτάκη, « Η Ροτόντα, σύμβολο πολιτισμικής ταυτότητας της Θεσσαλονίκης », *Η Ροτόντα στον κύκλο με την κιμωλία*, Thessalonique 1997, 73 – 93.

d'anciens monuments en nouveaux lieux de culte, il est de plus en plus urgent aujourd'hui de les protéger contre l'usure du temps et d'agir immédiatement pour la consolidation et la préservation des mosaïques et des peintures de ces deux monuments et de tout autre monument qui constitue un des moindres témoignages de la gloire de Byzance perdue. Il serait vraiment dommage d'annuler au nom des jeux politiques et religieux ainsi que des intérêts souvent pseudo-économiques tout le progrès fait au xx^e siècle vers cette direction. La guerre des cris et des chuchotements n'aura comme victimes que les beaux monuments byzantins déjà très fragiles au fil du temps. Laissons-les de côté, car selon la directrice générale de l'Unesco, Irina Bokova : « le patrimoine mondial est une pierre angulaire de la paix et du développement durable » (18^e Assemblée générale des états parties de la Convention du patrimoine mondial).²²

BIBLIOGRAPHIE

MANGO, C. & HAWKINS, E. J., « The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work carried out in 1964 », *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1965) 113 – 151.

TETERIATNIKOV, N.-B., *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul : The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D. C.* 1998.

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE, *Gérer le patrimoine mondial culturel*, Paris 2014.



²² Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (2014) 22.

San Salvador de Cora, ayer y hoy

Inmaculada Pérez Martín
Centro de Ciencias Sociales y Humanas, CSIC
inpema@gmail.com

Quiero aprovechar esta oportunidad que me ofrece el Boletín de la SEB para compartir algunas reflexiones sobre el significado del monasterio de San Salvador de Cora en mi vivencia como bizantinista y para recordar a aquellos estudiosos cuyo trabajo convirtió la fundación de Teodoro Metoquita en lo que es ahora para los Estudios bizantinos.

Desde mi primera visita a Estambul, Cora ejerció sobre mí una fascinación mucho mayor que Santa Sofía, que me resultaba abrumadora por el bullicio de los visitantes, la carga espiritual (que casi oprimía el pecho cuando se atravesaba su puerta) y los espacios intrincados y de dimensiones inabarcables. Salir de ese corazón de la Bizancio romana y escaparse hasta la Cora en autobús de línea o en taxi permitía tener un encuentro más humano con una Bizancio, la paleóloga, más modesta y más cercana a mis intereses.

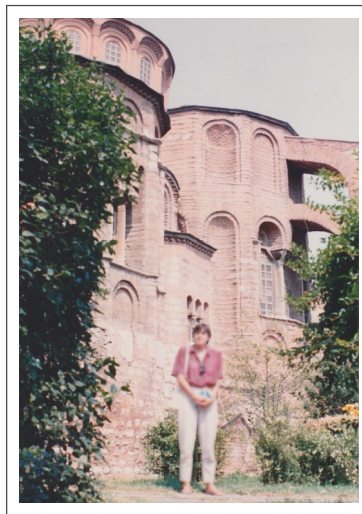


Fig. 1 La autora posando junto al lado este de Kariye Cami hacia 1990

Cora era «explotada» por el turismo: tenía un horario de visitas, se pagaba entrada, se podían adquirir reproducciones de sus mosaicos y frescos, estaba limpia y bien iluminada.

Otras muchas iglesias-mezquitas de importancia histórica y artística similar a Cora, al contrario de esta, estaban desesperantemente cerradas a cal y canto, rodeadas de basura y adornadas por la colada que las mujeres del barrio ponían a secar. Si una empezaba a sacar fotos, enseguida aparecían dando saltos por encima de los escombros niños que buscaban protagonismo y diversión con el visitante.

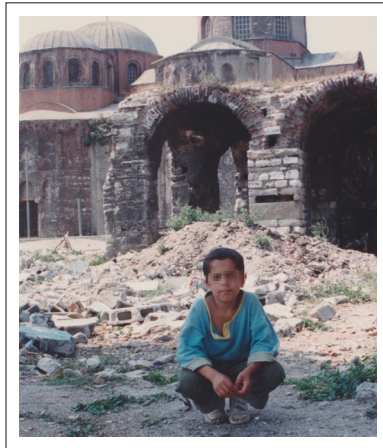


Fig. 2 Un niño posando ante la fachada de Fethiye Cami hacia 1990 (Iglesia de la Pammakaristos)

Para una paleógrafa como yo que desde muy pronto tuvo la suerte de poder estudiar manuscritos de los que sabíamos –gracias a los estudios de Igor Ševčenko– que pertenecieron al monasterio de San Salvador restaurado por Teodoro Metoquita y destinado a ser su retiro, visitar la iglesia de Cora suponía ir al encuentro de uno de los pocos edificios de Constantinopla a los que se podían vincular libros que muchos siglos antes habían dejado atrás las bibliotecas bizantinas y emprendido su viaje a Occidente.¹ Aunque la iglesia-mezquita era ya a finales del siglo XVI lo único que quedaba en pie de un gran complejo monástico, el edificio conservado permitía respirar un aire en el que no se habían desvanecido totalmente los ecos de su última gran restauración a comienzos del siglo XIV. El mosaico de Metoquita con turbante ayudaba mucho; el *paraclesion* te envolvía con sus colores exquisitos y te quitaba el aliento.

1 I. Ševčenko, «Theodore Metochites, the Chora and the Intellectual Trends of His Time», en P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 4, *Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton 1975, 19 – 84.

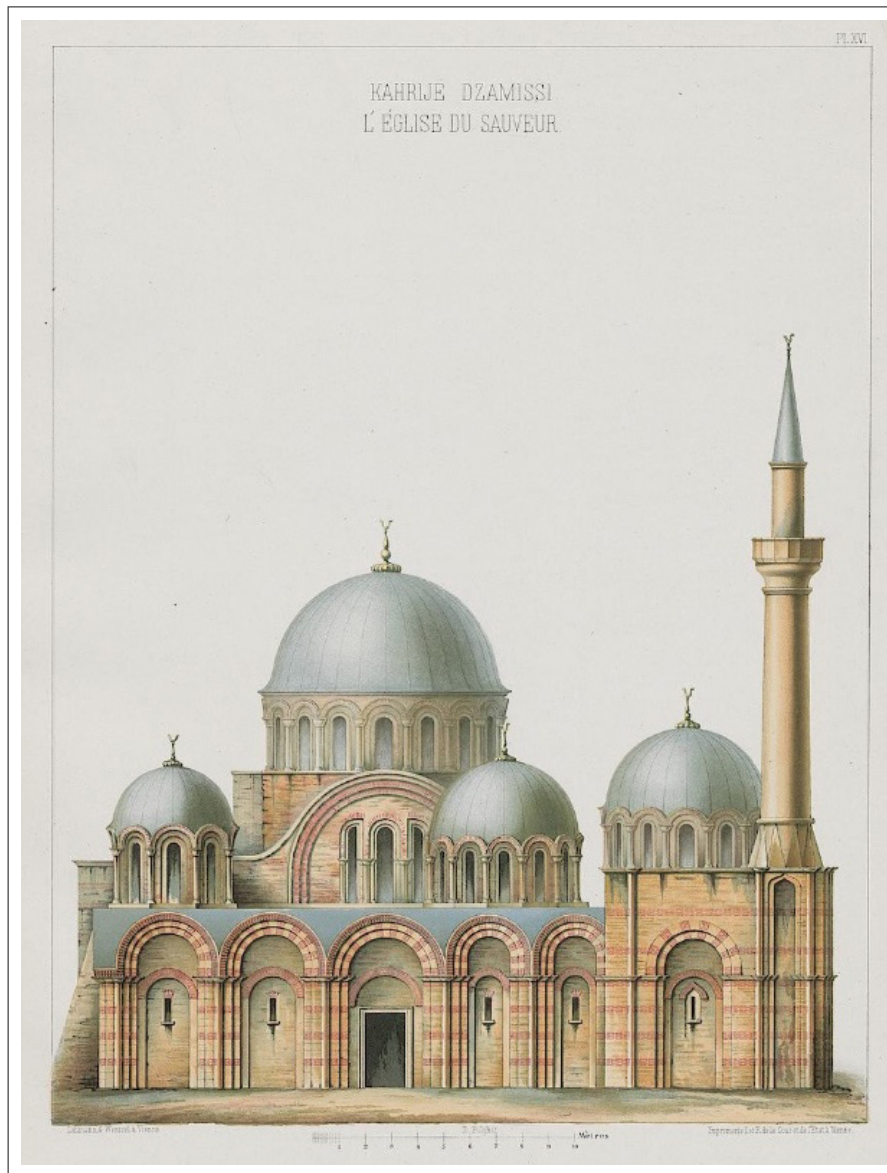


Fig. 3 D. Pulgher, *Les anciennes églises byzantines de Constantinople*, Viena 1880, vol. 2, pl. xvi: fachada oeste de Kariye Djami

En esa iglesia los estudiosos habían intentado acomodar la famosa biblioteca que Metroquita mencionaba en algunos escritos y una parte de cuyos volúmenes se conservan. En efecto, el piso superior del anexo norte levantado por el *mezas logoshetes* (unos 45 m², con una gran pared interior de unos 13 m) se presentaba como la localización idónea para esos libros.² La avalarían los tres arcos abiertos (dos al norte y uno al este) para recibir acristalamiento que permitirían trabajar con luz natural; un ventanuco sobre la naos habría permitido a Metroquita asistir a los oficios.³

2 P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, Nueva York 1966, vol. 1, 23 – 24.

3 R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, Londres – Estambul 2002, 119 se atreve a fantasear con la imagen de Metroquita leyendo a la luz de una vela mientras escucha a los monjes cantar abajo, en el templo.

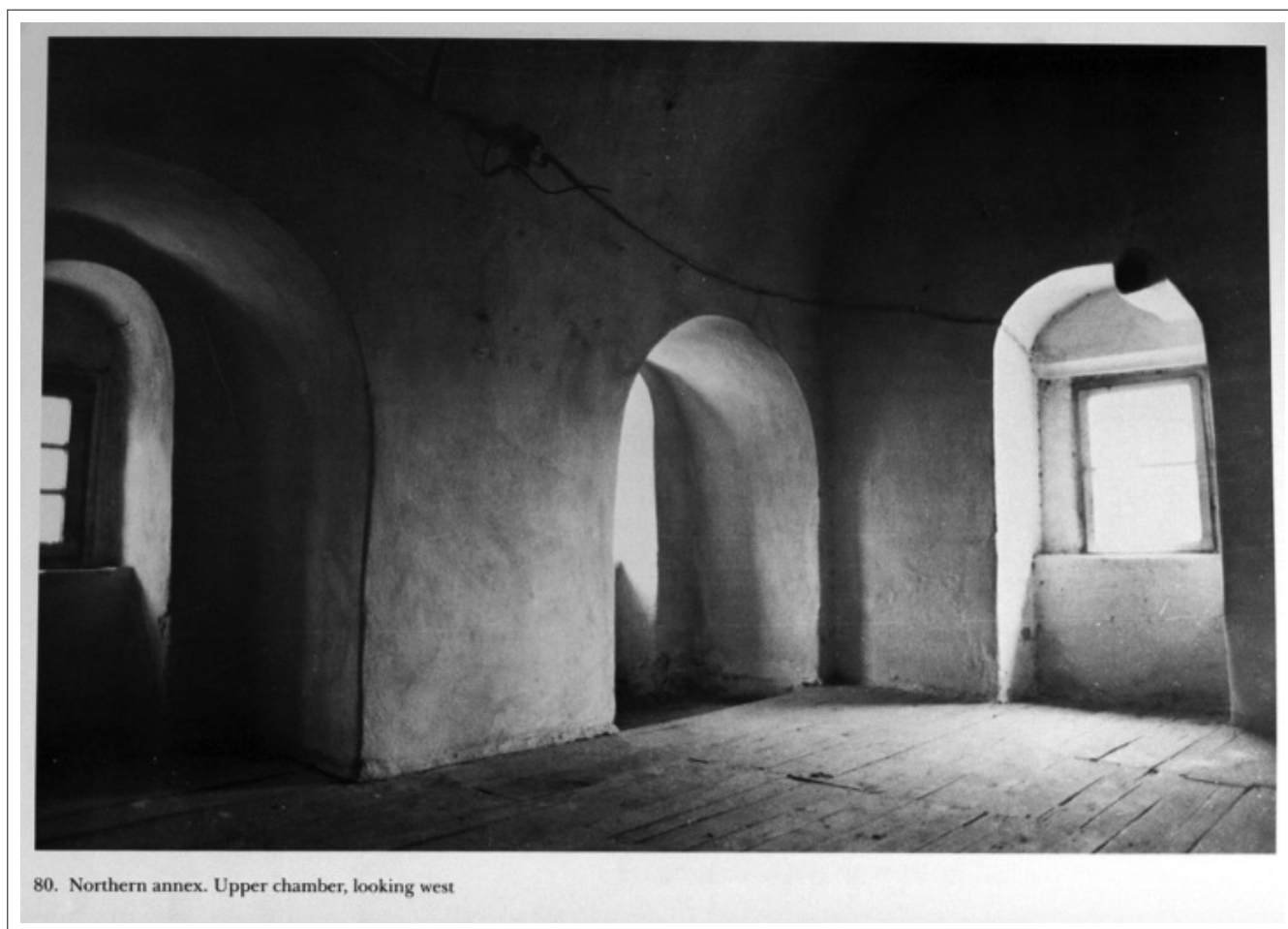


Fig. 4 Cámara superior del anexo norte, donde se encontraría la biblioteca (R. Ousterhout, [*The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington D. C. 1987, pl. 80])

La hipótesis no carece de verosimilitud y concuerda con la localización habitual de las bibliotecas monásticas, en la protección de una torre.⁴ Pero la biblioteca de Cora no era una biblioteca monástica al uso, no solo porque el contenido de sus libros era fundamentalmente profano (ese perfil es común a otros monasterios), sino porque Metoquita reunió una gran biblioteca, de valiosos libros macedonios, de libros recientes encargados a los mejores calígrafos y de copias de sus propias obras. Recordemos además que los libros bizantinos, con sus tapas de madera y sus salientes cabezadas, se depositaban sobre la tapa, dejando a la vista el corte lateral sobre el cual el nombre del autor o de la obra se escribían en tinta. No era posible acumular muchos libros uno encima del otro, había que construir estantes que soportaran bien el peso de unos pocos códices, cuyo grosor aumentaba con las tapas de madera y los bullones metálicos de protección, y todo ello hacía crecer la necesidad

⁴ I. Pérez Martín, «Byzantine Libraries: the Public and the Private», en F. Déroche & N. Martínez Castilla (eds.), *Libraries in the Manuscript age: East and West*, Berlín, en prensa.

de espacio. Por otra parte, los libros eran objetos de gran valor y no se podían dejar «de acceso libre», sino que debían guardarse en armarios cerrados o, más habitualmente, en un cofre que contuviera los pocos ejemplares de que constaba una biblioteca personal. En mi opinión, el anexo norte podía haber dado cabida a parte de los libros, pero la cercanía a la iglesia no era el lugar adecuado para las actividades de estudio y copia auspiciadas por Nicéforo Gregoras, quien además conservaba en sus estancias del monasterio una parte de los libros y materiales de estudio.⁵

Lo que los visitantes de Estambul a finales del siglo xx podíamos admirar no era el edificio de culto islámico del período otomano que en 1945 perdió su condición de mezquita: era el esmerado producto de largos trabajos de limpieza y conservación que llevaron a cabo primero, entre 1947 y 1962, el Byzantine Institute y, después de esa fecha, Dumbarton Oaks y la Universidad de Harvard.⁶

En 1930, Thomas Whittemore (1871 – 1950), que durante la Primera Guerra Mundial había promovido la acogida y la educación de refugiados rusos, se apoyó justamente en las donaciones de emigrantes de esa nacionalidad establecidos en los Estados Unidos para crear el Byzantine Institute, cuyo objetivo era el estudio y la conservación del arte bizantino y de su arquitectura en el Mediterráneo oriental. Profesor de Historia del arte en Tufts y, más tarde, en Nueva York, Whittemore había empezado su actividad como arqueólogo en Egipto pero poco a poco sus intereses se habían centrado en Bizancio y, en particular, en el arte

5 Como sabemos gracias a la diatriba contra Gregoras de Nicolás Cabasilas, *Κατὰ τῶν τοῦ Γρηγοῦ Ἀληρημάτων*, I. 150-155: «(Gregoras) aborda las ciencias también de modo somático e incluso así libera más el alma de los cuerpos. Cuando hace astronomía, sus palabras no aportan nada científico, sino que llena su casa de esferas y todo el espacio está abarrotado de libros y dibujos; ese es el modo que tiene de mostrar sus jergones y estantes llenos de sabiduría, todo, menos su alma.» (καὶ τοῖς μαθήμασι γὰρ οὕτω σωματικῶς ἐπιβάλλει – καίτοι μεθιστᾶσι τὴν ψυχὴν ἀπὸ τῶν σωμάτων ἐπὶ τὰ μείζω. καὶ ἀστρονομῶν ἐν γλώσσει μὲν οὐδὲν φέρει τῆς ἐπιστήμης, σφαιρῶν δὲ ἐμπύλησι τὴν οἰκίαν καὶ πάντα βιβλίων γέμει καὶ διαγραμμάτων, καὶ σκίμποδας καὶ ὀρόφους μεστοὺς ἐπιδείκνυσι τῆς σοφίας καὶ πάντα μᾶλλον ἢ τὴν ψυχὴν.) Cf. A. Garzya, «Un opusculé inédit de Nicolas Cabasilas», *Byzantion* 24 (1954) 521 – 532, complementado en A. Garzya, «Due note. II. Postilla cabasiliana», *GIF* 10 (1957) 156 – 161: 160 – 161.

6 H. Klein & R. Ousterhout (eds.), *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, Nueva York 2004. A Thomas Whittemore y a Paul Atkins Underwood les hubiera molestado quizá la utilización del término «restauración» para definir su trabajo, que ellos siempre defendieron como poco invasivo y más próximo a la limpieza y conservación.

bizantino de la antigua capital del Imperio, donde sin duda el estudioso pudo demostrar sus dotes de diplomático y conseguir permisos para trabajar en los monumentos bizantinos.

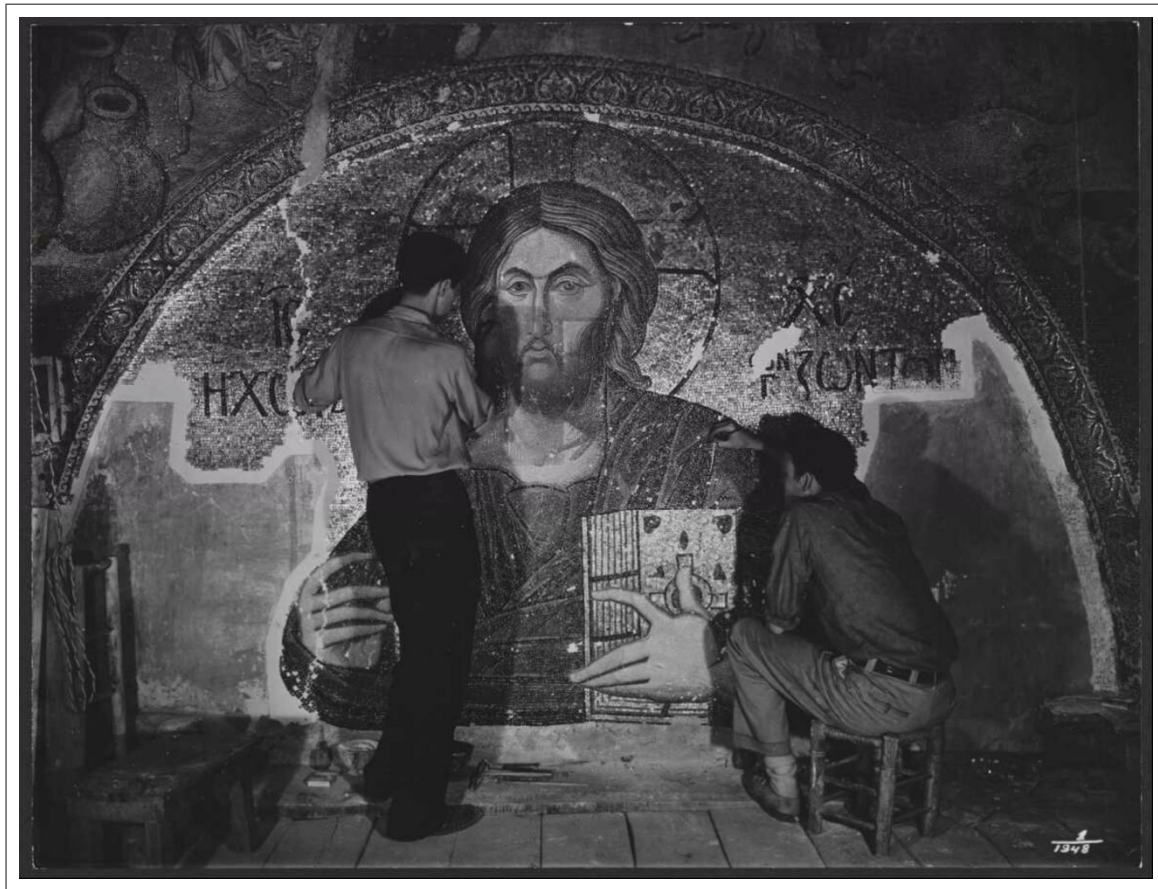


Fig. 5 Trabajos de conservación en el mosaico de Jesucristo en el exonarthex (archivo de la Bibliothèque byzantine, CDF_BYZWHI_20_005)⁷

La fundación del Byzantine Institute en Boston estuvo acompañada de la creación en París en 1929 de un centro de investigación en torno a la Bibliothèque byzantine, que –ahora dentro del Collège de France– sigue cumpliendo su papel de gran biblioteca de referencia para los Estudios bizantinos.⁸ A partir de ese momento, Whittemore repartió su tiempo entre la recaudación de fondos en Estados Unidos y la supervisión de los trabajos en Santa Sofía: París constituía el enlace perfecto entre la Costa Este y la Turquía de Atatürk, que en aquellos años estaba culminando una auténtica revolución social y cultural. La Bibliothèque, dirigida desde su creación hasta 1967 por un ruso, Boris Ermoloff, significaba para la historia del arte y la arqueología del mundo académico norteamericano una base de

⁷ <https://salamandre.college-de-france.fr/archives-en-ligne/ark:/72507/r8022z88164j0k/f1>

⁸ <https://www.college-de-france.fr/site/bibliotheques-archives/bibliotheque-byzantine.htm>

operaciones en Europa, pero también fue y sigue siendo para el grueso de los bizantinistas que viven en París o que pasamos allí temporadas el refugio de largas horas y jornadas de trabajo y un tesoro de libros y revistas de tema bizantino de incalculable valor –por no mencionar archivos tan importantes para el arte bizantino como el de Gabriel Millet.



Fig. 6 Thomas Whittemore colaborando en los trabajos en el *esonarthex* de Santa Sofía

Poco después de la creación de la Bibliothèque y el Institute, en junio de 1931, Whittemore obtenía permiso para remover la escayola de las paredes de Santa Sofía, lo que empezó a hacer en diciembre de ese año. El día después de que Atatürk acordara convertir Aya Sofia en un museo, sobre su puerta de entrada apareció un letrero escrito de puño y letra del presidente en el que se leía: «El museo está cerrado por reformas». Aunque Aya

Sofia no tuviera la relevancia histórica de otras mezquitas de Estambul y su cierre otorgara mayor presencia en el culto islámico a sus competidoras otomanas, hay que reconocer que el presidente turco tomó una decisión valerosa, que demostraba una auténtica voluntad de separar la religión del Estado. Ese gran paso adelante hacia el laicismo de un país que se quería progresista ha sido revocado en 2020 por otro presidente turco, Recep Tayyip Erdoğan, que ha querido investirse del aura de Mehmet el Conquistador imitándole en una decisión anacrónica.



Fig. 7 Thomas Whittemore con Atatürk, ¿ca. 1930 – 1938? Dumbarton Oaks – Harvard Trustees, Image Collections and Fieldwork Archives

Los trabajos en Kariye Djami empezaron tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, pero en 1950 moría Whittemore en Washington D. C., y lo sustituía al frente del Byzantine Institute Paul Atkins Underwood (1902 – 1968), un arquitecto e historiador del arte que desde 1943 estuvo vinculado a Dumbarton Oaks, primero como becario y después como profesor. Esta circunstancia facilitó la transferencia de la actividad dirigida desde un Institute dotado cada vez de menos fondos hacia Dumbarton Oaks y la Universidad de Harvard, que asumieron

todas sus actividades de campo iniciadas. De esta manera, Underwood pasó a supervisar las labores de conservación en Cora hasta su muerte en 1968. Estas labores culminaron en la edición de tres monumentales volúmenes publicados en Nueva York en 1966, P. A. Underwood, *The Kariye Djami* (un volumen de texto con la «Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes» y dos volúmenes con imágenes), más un cuarto volumen de estudios en 1975. Underwood dejó inconcluso su estudio sobre la arquitectura de Cora y fue finalmente Robert G. Ousterhout quien lo acabó en su tesis doctoral de 1982, publicada por Dumbarton Oaks en 1987.⁹

No es posible exagerar la relevancia de estas publicaciones, que dan prueba del poderoso apoyo que se daba en Dumbarton Oaks a la labor iniciada por Whittemore. Gracias a ellas, Cora se convirtió en un referente para el arte paleólogo y una atalaya desde la cual los estudiosos de la cultura bizantina reivindicarán el alcance de la fundación de Teodoro Metoquita. Además de las publicaciones, los ICFA (*Image Collections and Fieldwork Archives*) de la Biblioteca y colección de investigación de Dumbarton Oaks y la Bibliothèque byzantine conservan y publican en línea el archivo privado de Whittemore y toda la documentación relativa a las intervenciones arqueológicas.¹⁰

En 2013, una estancia como Summer Fellow en Dumbarton Oaks me permitió comprender el esfuerzo realizado durante decenios por Thomas Whittemore y Paul Atkins Underwood en Estambul. En efecto, en el palacete de los Bliss en Georgetown, los largos pasillos que dan acceso a las oficinas de la fundación exhiben en sus paredes enormes reproducciones a todo color de los mosaicos y frescos restaurados en Cora y Santa Sofía. Contemplar esas obras de arte, a veces en ampliaciones que permiten verlas con todo

⁹ R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, PhD University of Illinois, 1982; después publicada en Washington D. C. 1987; más reciente es R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, Londres – Estambul 2002, entre otras muchas publicaciones.

¹⁰ Está accesible incluso un vídeo grabado entre 1945 y 1950 por el Byzantine Institute sobre las tareas de conservación de Kariye Djami: <https://vimeo.com/showcase/2292509>: *The Byzantine Institute and Dumbarton Oaks Fieldwork Records and Papers, ca. late 1920s – 2000s, MS.BZ.004-02-04*, Image Collections and Fieldwork Archives, Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, Washington D. C.

detalle, era un placer en el que me demoraba cada vez que debía acudir a las oficinas; esas imágenes constituían el merecido tributo a un trabajo de inmensa repercusión.¹¹ Lo primero que me vino a la mente cuando supe que Erdoğan había decidido devolver esos museos a su estatus de mezquita fue, por supuesto, la imagen de los pasillos de Dumbarton Oaks con las paredes de color amarillo suave reflejando el sol plomizo del verano en Washington D. C. Temí que esos frescos y mosaicos presentados al mundo con su belleza recuperada para mostrar el esplendor del arte bizantino, pudieran volver a recibir emplastes que arruinaran el esmerado trabajo que los devolvió a la vida. Sería una desgracia inadmisibile.



Fig 8. Detalle del mosaico de la *Deesis*



¹¹ Durante aquella estancia descubrí también que la catedral greco-ortodoxa de Santa Sofía, situada en Massachusetts Ave., NW, muy cerca de Georgetown, no solo había sido decorada en el esperable estilo neo-bizantino sino que el ciclo iconográfico de la decoración había sido supervisado por Dumbarton Oaks y se había inspirado en la Santa Sofía de Constantinopla.

Il capolavoro dell'arte bizantina. I programmi musivi di Chora

Emanuela Fogliadini
 Facoltà Teologica dell'Italia Settentrionale
 fogliadini@academyforchristianart.com



Fig. 1 Esonartece, vista d'insieme

Varcare la soglia della chiesa di Chora significa entrare in un mondo di sfolgorante bellezza. La testa si leva spontaneamente all'insù per contemplare le pareti ricoperte di mosaici e affreschi. La storia della salvezza cristiana scorre in vivaci immagini, solenni e ieratiche come il grande Pantocratore che impressiona all'ingresso, e altre talvolta più difficili da riconoscere. Chora fa breccia negli occhi e nel cuore di ogni suo ospite, che attraverso un periplo di arcate, cupole, lunette, è abbagliato dalle tessere d'oro sapientemente disposte, affascinato dal susseguirsi di episodi, di figure, di colori (fig. 1). Il visitatore percorre i

narteci avvolto da un rincorrersi di scene musive, entra nel naos che stupisce per la sua sobrietà e i marmi alle pareti, arriva al *parekklesion*, la cappella funeraria, dove un lungo corridoio lascia intravedere un Cristo frontale, atletico, sfolgorante nelle sue vesti candide. Il programma iconografico di Chora, che incanta per la sua estrema bellezza, talvolta spiazza l'odierno visitatore che cerca un filo conduttore, prova a capire da dove iniziare a leggere le storie, fatica a ritrovarsi in episodi narrati dai Vangeli apocrifi che molti, anche tra i cristiani praticanti in particolare cattolici e dell'universo protestante, non conoscono.

L'attenzione al ciclo iconografico, la cura minuziosa per la descrizione dei dettagli, la concentrazione sull'insieme del programma sono coniugate con la tradizione evangelica – canonica e apocrifa – la liturgia e l'innografia. Solo all'interno di tale coro polifonico, nel quale l'arte attinge alla teologia, la liturgia nutre l'iconografia, l'innografia si riflette nelle forme e nei colori, si può cogliere in pienezza la Bellezza di Chora.¹ Un approccio meramente estetico e una lettura principalmente storico-artistica consentono una comprensione ampia del sito ma monca. Senza il legame con la liturgia e la teologia, mosaici e affreschi sono condannati a essere opere da museo. Il ciclo iconografico di Chora fu, al contrario, pensato e realizzato per narrare in immagini la straordinaria storia salvifica cristiana, per essere parte integrante delle celebrazioni liturgiche, per favorire la preghiera dei monaci, per rendere possibile un incontro spirituale con i prototipi raffigurati. Non si può limitare lo studio al mero dato archeologico, storico, artistico. Una ricerca che sia davvero rispettosa del capolavoro artistico, ben salvaguardando la scientificità metodologica, non può dispensarsi dal contesto: Chora fu la chiesa di un monastero, mosaici e affreschi non ricoprono le pareti, lunette, pennacchi, cupole e volte solo a scopo estetico, ma erano parte integrante e viva delle celebrazioni liturgiche.

Il complesso di Chora è sovente ricordato per il periodo del suo massimo splendore, quando Teodoro Metochita (1260 – 1332), logoteta e vice-imperatore, nominato *ktetor*

1 Cf. E. Fogliadini, *L'iconografia di Chora. Una teologia in immagini, frutto del genio di Teodoro Metochita e della Tradizione bizantina*, PhD in Storia, antropologia, religioni, Università Sapienza, Roma 2017.

(fondatore) da parte dell'imperatore Andronico II, lo ristrutturò tra il 1315 e il 1321 e lo dotò di uno straordinario programma di mosaici e affreschi. Tale fase, che resta la più interessante dal punto di vista iconografico, non deve fare dimenticare che l'insieme monastico fu una delle più antiche e importanti fondazioni di Costantinopoli, dove vissero personaggi di spicco di ogni epoca.² La ristrutturazione operata nel decennio 1950 ha chiarito svariati aspetti della sua evoluzione architettonica, individuando cinque principali periodi di costruzione.³

La figura di Metochita, in particolare la sua erudizione caledoscopica, è stata oggetto di ampi studi: fu, infatti, retore prolifico dall'eloquenza melliflua, esperto di Aristotele e Sinesio, poeta, filosofo, matematico, storico, polemista e infine appassionato di astronomia.⁴ Abile uomo di stato e fine diplomatico, dotò il monastero di numerosi possedimenti per la sussistenza materiale dei monaci, di un ospedale e specialmente raccolse nella biblioteca codici preziosi, di argomenti diversi, fino a renderla la più fornita di Costantinopoli.⁵ La formazione e la vita pubblica di Metochita sono testimoniate da fonti storiche che forniscono un quadro dettagliato e continuo della sua esistenza, completato da particolari personali da lui stesso forniti nei suoi scritti autobiografici.⁶ Nell'accogliere l'ingente impegno del restauro di Chora, al prestigio che tale impresa gli avrebbe portato, Metochita fu animato da

2 In particolare, durante la controversia sulle immagini sacre (726/730 – 843), qui risiedettero illustri nomi: il patriarca iconofilo Germano di Costantinopoli (634 – 733), il sincello patriarcale Michele Sincello, che divenne nell'843 igumeno del monastero e l'innografo Teofane, raffigurato nel *parekklesion*.

3 Cf. in particolare A. Holger, R. Ousterhout & B. Pitarakis (eds.), *The Kariye Camii reconsidered*, Istanbul 2011; R. Ousterhout, *Kariye: From Theodore Metochites to Thomas Whittemore; One Monument, Two Monumental Personalities*, Istanbul 2007; A. Klein & R. Ousterhout (eds.), *Restoring Byzantium. The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, New York 2004; R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London – Istanbul 2002; R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington D. C. 1987.

4 Cf. in particolare E. (de) Vries-van der Velden, *Théodore Métochites. Une réévaluation*, Amsterdam 1987.

5 Ch. Förstel, «Metochites and his Books between the Chora and the Renaissance», in A. Holger, R. Ousterhout & B. Pitarakis (ed.), *The Kariye Camii reconsidered (Kariye Camii, yeniden)*, Istanbul 2011, 241 – 266; Semoglou 2010.

6 D. Angelov, «Theodore Metochites: Statesman, Intellectual, Poet and Patron of the Arts», in A. Klein & R. Ousterhout (eds.), *Restoring Byzantium. Restoring Byzantium, The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, New York 2004.

un sincero desiderio di assicurarsi la salvezza eterna.⁷ Questo auspicio era peraltro comune a molti fondatori di monasteri: il *typikon* – l’ordinamento dato da un fondatore al proprio monastero – sovente esplicita il legame tra la gratitudine a Dio per i beni ricevuti e l’atto di donazione. Benché i trattati teologici siano assenti dalla sua immensa produzione letteraria, Metochita compose due poemi dossologici indirizzati a Dio e alla Theotokos.⁸ Ma più che nei trattati scritti, egli espresse sul campo la propria adesione alle indicazioni decretate dal settimo concilio di Nicea nel 787: nel co-concepire la decorazione musiva e degli affreschi di Chora espresse concretamente la convinzione del legame intrinseco e teologico tra arte, liturgia e dogma cristiano.⁹

Metochita e gli iconografi di Chora si concentrarono sulla descrizione per immagini della storia salvifica: il programma musivo inizia con un dettagliato racconto dell’infanzia della Vergine, prosegue con il ciclo dell’infanzia di Cristo fino al ministero pubblico, dando ampio rilievo ai miracoli di guarigione. Il ciclo del *parekklesion* si concentra sulle prefigurazioni veterotestamentarie dell’Incarnazione di Cristo attraverso la prodigiosa maternità verginale di Maria e sull’escatologia vera e proprio con le scene dell’Anastasis, l’ingresso in Paradiso dei giusti e il Giudizio universale.

Il ciclo dell’infanzia della Theotokos nel nartece interno è interamente extra-canonico, costellato di elementi di profonda umanità e episodi carichi di segni premonitori dello straordinario destino di Maria.¹⁰ Poiché i Vangeli canonici sono molto sobri sulla sua vita, la fonte di ispirazione è l’apocrifo *Protovangelo di Giacomo*, ricco di informazioni, puntuale

7 I. Zervou Tognazzi, «Il Monastero di Chora a Costantinopoli, “opera di un nobile amore e frutto di una mente saggia”», in A. Iacobini & M. Della Valle (eds.), *L’arte di Bisanzio e l’Italia al tempo dei Paleologi 1261 – 1453*, Roma 1999, 159 – 179: 160; N. P. Ševčenko, «The portrait of Theodore Metochites at Chora», in J.-M. Spieser & E. Yota (éd.), *Donation et donateurs dans le monde byzantin. Actes du colloque international de l’Université de Fribourg, 13-15 mars 2008 (Réalités byzantines 14)*, Parigi 2012, 189 – 205.

8 Cf. J. M. Featherstone, *Theodore Metochites «Poems To Himself». Introduction, Text and Translation*, Wien 2003; id., «Metochites Poems and the Chora», in H. A. Klein, R. Ousterhout & B. Pitarakis (eds.), *Kariye Camii, Yeniden. The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2011, 215 – 239.

9 Cf. E. Fogliadini, *L’invenzione dell’immagine sacra. Il secondo Concilio di Nicea e la legittimazione ecclesiale dell’immagine sacra*, Milano 2015.

10 J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l’enfance de la Vierge dans l’empire byzantin et en Occident*, Bruxelles 1964, t. I, 192.

sulle diverse tappe della sua infanzia e adolescenza, sensibile alla sofferenza umana e con una tendenza a individuare nei vari momenti un segno dell'eccezionale destino della futura Genitrice di Dio.¹¹ Il racconto si apre con la vicenda di Gioacchino e Anna che, nonostante la loro vita integerrima, furono colpiti dalla sterilità: questo provocò il rifiuto delle offerte di Gioacchino da parte del sommo sacerdote Zaccaria, la disperazione di entrambi e la consolazione divina tramite l'annuncio dell'angelo della nascita di un figlio. Il dolore e l'umiliazione che emergono dal racconto scritto non appaiono però nei mosaici di Chora, che al contrario offrono spazio alla gioia dell'incontro tra Gioacchino e Anna in un abbraccio che l'iscrizione identifica come «Il concepimento della Theotokos» [Ἐ σύλληψις τῆς Θεοτόκου], al quale segue la scena della Natività di Maria e i primi sette passi della Vergine (fig. 2), dove il fine omaggio all'arte della tarda antichità romana è reso dalla stola della serva che si gonfia e la avvolge. L'iconografia di Chora valorizza la purezza di Maria e la sua piena appartenenza alla storia salvifica, confermata dalla benedizione a lei riservata dai sacerdoti e in particolare nell'episodio della presentazione e del suo dimorare al Tempio. Quest'ultimo, che occupa un'intera volta ha, tra le altre, un'iscrizione – «Il Santo dei Santi» [Τα αγία τῶν



agiōn] – che rimanda all'eccezionale privilegio teologico della Vergine di entrare nel Tempio, ossia in un luogo riservato a sacerdoti scelti, di ricevere il cibo direttamente da un angelo, e di diventare con l'incarnazione di Cristo la Chōra Tou Achōrētou, la «Dimora dell'Incontenibile». Grazie al rimando tra iconografia e dogma, si esprime il mistero teologico della Vergine come nuovo Tempio.

Fig. 2 I primi sette passi della Vergine, intradosso tra seconda e terza campata, esonartece

11 E. Cothenet, «Le Protoévangile de Jacques : origine, genre et signification d'un premier midrash chrétien sur la Nativité de Marie», *ANRW* II 25/6 (1988) 4252 – 4269; E. Norelli, *Marie des apocryphes: enquête sur la mère de Jésus dans le christianisme antique*, Genève 2009, 47 – 62.

Seguono i mosaici degli avvenimenti descritti dal *Protovangelo di Giacomo*. Al compimento del dodicesimo anno d'età, i sacerdoti si preoccuparono per la sorte di Maria, alla quale non era concesso di continuare a restare nel Tempio. Si decide dunque di cercarle un «eletto a ricevere in custodia la Vergine del Signore» (7.1): la scelta del vedovo Giuseppe è segnalata grazie al miracolo del bastone fiorito. Si apre quindi per Maria una nuova fase che il ciclo musivo segue passo dopo passo: la giovane si reca con Giuseppe nella casa di quest'ultimo, che in seguito si allontana per occuparsi delle sue costruzioni; al pozzo riceve l'annuncio dell'angelo – in linea con il racconto apocrifo – prima di ritrovare, ormai incinta, Giuseppe che torna, incontro rappresentato in un mosaico in parte perduto che solo l'iscrizione permette di identificare. Al viaggio verso Betlemme per il censimento, è aggiunta la scena rara di Maria e Giuseppe di fronte al governatore (fig. 3), studiata con una disposizione dei personaggi che mette in contrasto il funzionario e la Vergine, il potere umano che controlla la vita dei cittadini con il censimento e l'umiltà di una donna destinata a dare alla luce Colui che governerà il mondo.



Fig. 3 *Incontro con il governatore*, campata prima, lunetta orientale, endonartece

Si apre poi il cosiddetto ciclo dell'infanzia di Cristo: l'elaborata Natività di Cristo è seguita da un mini ciclo dedicato ai Magi e una serie di scene che dettagliano il massacro degli innocenti fino al miracolo, con la quale si conclude il *Protovangelo di Giacomo*, «La fuga

the Gospel lections read in services in successive weeks of the liturgical calendar».¹³ Gli otto miracoli di guarigione vibrano grazie alla sollecitudine nella cura dei dettagli con i quali si caratterizzano le diverse malattie e agli sguardi diretti di Cristo. Tra i vari esempi si distingue la guarigione dell'uomo dalla mano inaridita (fig. 5), che allunga un rigido braccio destro, che appare come sproporzionato e troppo lungo. In ogni scena, il mosaico riesce a trasmettere l'attenzione forte e delicata di Cristo verso l'interlocutore/i che incontra, accoglie e guarisce. Talvolta questa considerazione è solo suggerita, come nella scena della guarigione dell'emorroissa (fig. 6). Gli iconografi, che hanno modellato la proskynesis della donna sul movimento delle colline ondulate che sfruttano lo spazio offerto dal pennacchio, rappresentano Cristo che si volta non verso la donna che a carponi gli afferra l'orlo della tunica, ma verso il gruppo di uomini sul lato destro. Qui è il gesto tenace della donna a catturare l'attenzione e, attraverso il lembo del mantello, si invita il fedele a alzare lo sguardo all'autore del miracolo.



Fig. 5 *Guarigione dell'uomo dalla mano inaridita*, arco meridionale, esonartece

¹³ Underwood (1966) II, 248.



Fig. 6 *Guarigione dell'emorroissa*, pennacchio sud-orientale, esonartece

L'eccezionalità dei mosaici di Chora risplende in particolare nei ritratti di Cristo e della Madre, dove il legame intrinseco tra messaggio teologico e bellezza iconografica raggiunge il vertice. Nella lunetta sopra d'ingresso tra endonartece e esonartece (fig. 7) è raffigurato Cristo, secondo il modello iconografico del Pantocratore, di proporzioni enormi, frontale. Sul lato opposto vi è la Madre, collocata sopra la porta d'ingresso dell'edificio. Posti volutamente uno di fronte all'altro, costituiscono un'immagine dedicatoria. Cristo (fig. 8) ha un'espressione maestosa, ieratica, ma lo sguardo e i tratti del volto barbuto sono addolciti. La mano sinistra regge un codice riccamente decorato da gemme. La destra esce dalla tunica compiendo un gesto di benedizione delicato e solenne. La figura dà l'impressione di non essere perfettamente frontale: questo effetto è dovuto alla resa maggiore del lato destro della testa e del corpo di Cristo, visibile nell'orecchio destro, più grande e non simmetrico

rispetto al sinistro. Il suo capo è circondato da un nimbo cruciforme e è identificato da un'iscrizione, a sinistra e a destra del suo nimbo: «Chōra tōn Zōntōn», Dimora dei viventi.



Fig. 7 Vista d'insieme ingresso nell'esonartece

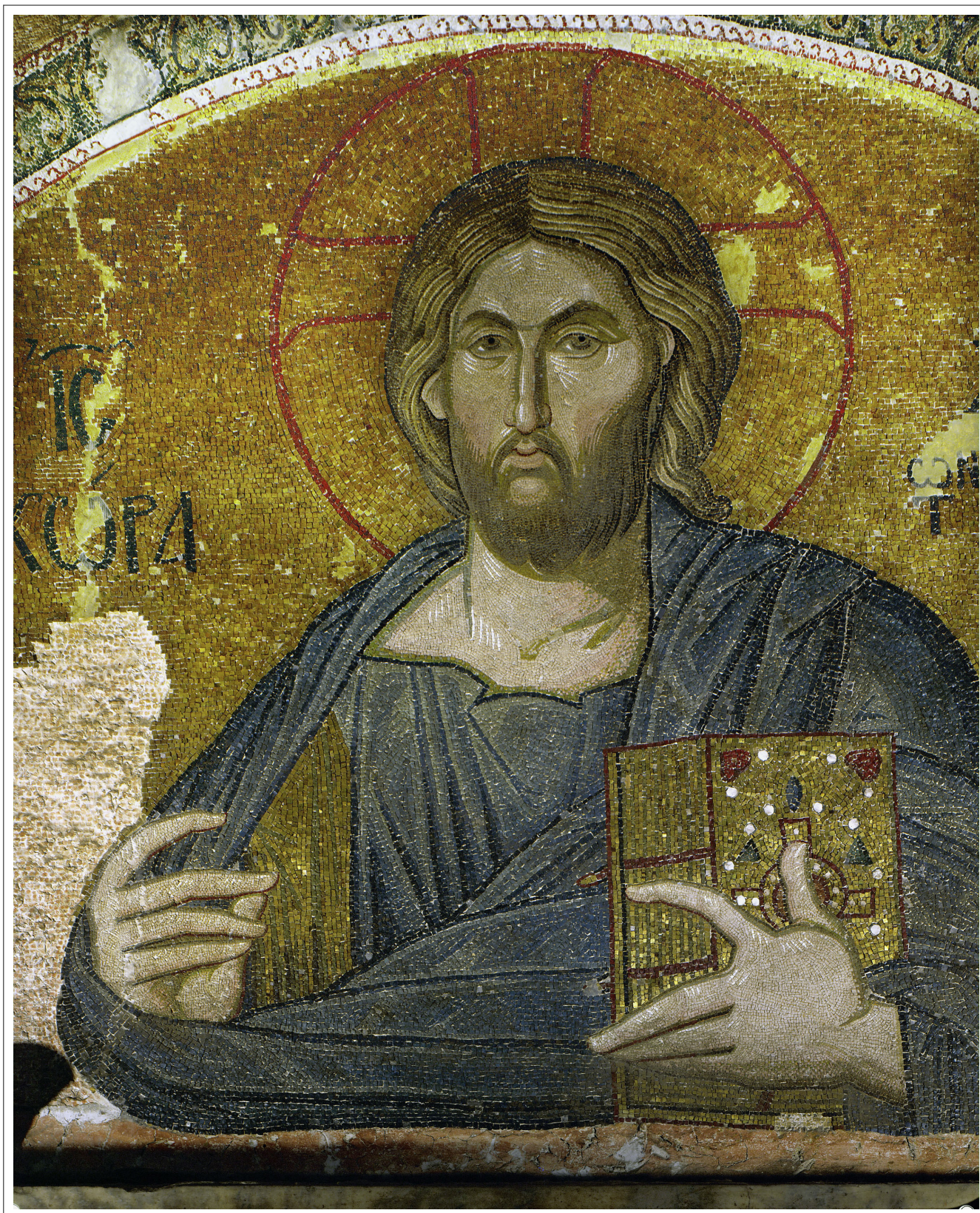


Fig. 8 *Cristo Pantocratore Chōra tōn Zōntōn*, lunetta d'ingresso nell'esonartece

Il ritratto della Vergine *Blachernitissa*, è frontale al Pantocratore: lei è celebrata come «Chōra Tou Achōrētou», Dimora dell'Incontenibile.¹⁴ L'espressione fu coniata da Cirillo d'Alessandria (370 – 444) per esaltare la maternità divina di Maria. Dio, infatti, è incontenibile,

14 Cf. V. Bissera Pentcheva, *Icon and power: the Mother of God in Byzantium*, University Park 2006.

è infinitamente più grande di qualsiasi dimora l'uomo possa anche solo immaginare di costruirgli. L'impensabile divenne però realtà nel grembo di Maria: «Ti saluto o Maria, dimora dell'Incontenibile, che hai accolto l'unigenito Verbo Dio, che hai fatto germogliare, senza aratro e senza seme la spiga che non marcisce». ¹⁵ Il termine «incontenibile», che si riferisce al Verbo di Dio, riprende uno tra i più celebri inni della tradizione bizantina, l'*Inno Acatisto alla Madre di Dio*. Qui la valorizzazione del ruolo di Maria raggiunge vertici teologici altissimi e il prodigio del farsi uomo di Dio lascia meravigliati anche gli angeli: «Ogni specie di angeli sbigottì per il grande evento della tua incarnazione. ¹⁶ Infatti, contemplava l'Inaccessibile in quanto Dio fatto uomo a tutti accessibile, vivere insieme con noi». ¹⁷

Le iscrizioni accanto a Cristo e la Madre illuminano il senso più profondo del nome – chora – attribuito alla Chiesa: «The inference to be drawn from the use of ἡ χώρα as the common denominator of these epithets in that in the fourteenth century the Chora Monastery was consecrated to both Christ and the Theotokos in the qualities ascribed to them to their respective epithets, that is, as the embodiment of life as as the instrument of the Incarnation». ¹⁸

Tra i ritratti più solenni e allo stesso tempo delicati vi è quello, parzialmente rovinato, della *Deesis*, verosimilmente fatto realizzare nel XIII secolo (fig. 9). ¹⁹ Si tratta di un mosaico peculiare che riprende il tema della supplica nel momento del Giudizio Universale ma dando spazio solo alla figura della Madre, omettendo Giovanni il Prodromos, per riuscire a raffigurare i donatori. Cristo è al centro, alla sua destra vi è la Madre, mentre Isacco Commeno e Maria Paleologhina sono inginocchiati rispettivamente negli angoli della scena. ²⁰ Cristo e

¹⁵ Cirillo d'Alessandria, *Omelia* 11, 225 – 226.

¹⁶ Cf. L. Brubaker & M. Cunningham, *The cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images*, London – New York 2011.

¹⁷ E. Toniolo, *Akathistos. Inno alla Madre di Dio. Edizione metrica. Mistagogia. Commento al testo*, Roma 2017, stanza XVI.

¹⁸ Underwood (1966) I, 39.

¹⁹ R. Ousterhout, *The Chora Monastery and Its Patrons*, Nicosia 2017, 19 – 27.

²⁰ N. Teteriatnikov, «The Place of the Nun Melania (the Lady of the Mongols) in the Deesis Program of the Inner Narthex of Chora, Constantinople», *Cahiers Archéologiques* 43 (1995) 163 – 170.

la Madre sono a figura intera e in piedi. Le loro dimensioni, maggiori rispetto agli altri, ne evidenziano l'importanza. I tratti del volto di Cristo sono ieratici e illuminati da una grande pace. C'è una sproporzione tra la parte alta e bassa del suo corpo: «The Christ Chalkites in the Deesis has a long upper body and legs so extremely short that it looks downright disproportionate».²¹ L'insolita Deesis dimostra l'intenzione dell'artista di concentrarsi su Cristo e sulla Vergine e di favorire il rapporto con il fedele: «The towering figures of Christ and Mary, so close to the ground, can hardly be ignored, and worshippers would encounter the mosaic by one of two paths».²² Così prossimo ai fedeli, questo mosaico è tra le raffigurazioni più riuscite del ciclo di Chora, segno tangibile della possibilità di un vero e straordinario incontro tra divino e umano.



Fig. 9 Deesis, esonartece

21 O. Demus, «The Style of the Kariye Djami and its place in the development of Paleologan Art», in P. Underwood (ed.), *The Kariye Djami*, New York 1966 – 1975, vol. IV, 107 – 160: 114.

22 R. Nelson, «The Chora and the Great Church: Intervisuality in Fourteenth-Century Constantinople», *BMGS* 23 (1999) 67 – 101 : 76.

Nelle due maestose genealogie musive sono raffigurati tipi iconografici simili a quelli sulla porta d'ingresso di Chora: entrambe sono riferite a Cristo e ai suoi antenati, personaggi che hanno avuto un ruolo importante nella storia della salvezza. Si riferiscono, rispettivamente, alla versione del vangelo di Matteo (Mt. 1, 1 – 16) per la cupola settentrionale e di Luca (Lc. 3, 23 – 38) per la cupola meridionale. Entrambe hanno un medaglione al centro, da cui si aprono delle scanalature con un primo registro e un secondo di dimensioni ridotte. Sovente la genealogia della cupola settentrionale è definita impropriamente “genealogia della Vergine”, a causa della Vergine del Segno al centro del medaglione (fig. 10): questa è strutturata in modo da mettere in luce la linea dinastica davidica di Cristo. Nella genealogia della cupola meridionale (fig. 11) sono rappresentati Cristo Pantocratore nel medaglione centrale, circondato da ventiquattro antenati, da Adamo a Giacobbe; nel registro inferiore sono raffigurati altri quindi personaggi, tra i quali i dodici figli di Giacobbe. Questa genealogia riprende la versione ascendente di Luca che esalta Gesù – nel medaglione centrale con l'iscrizione Gesù Cristo [i(esou)s ch(risto(s))] – come vertice della storia salvifica che inizia con Adamo e si srotola attraverso i suoi discendenti.



Figg. 10 e 11 *Genealogia di Cristo con Madre di Dio del segno*, cupola settentrionale, esonartece;
Genealogia di Cristo con Pantocratore, cupola meridionale, esonartece

Il *naos*, ossia la parte che con il bema è dedicata alla celebrazione della Divina Liturgia nelle chiese bizantine e ortodosse, conserva un programma musivo molto limitato (fig. 12). Gli studiosi discutono sul possibile stato iconografico originale che verosimilmente conteneva più mosaici, anche se i marmi che occupano il registro inferiore non lasciano abbastanza spazio alla rappresentazione dell'intero ciclo delle Grandi Feste. Restano sostanzialmente intatti tre mosaici. Sul pilastro nordorientale, vi è Cristo a figura intera, ricoperto di una tunica azzurra, scapigliato, con un codex aperto nella mano sinistra, in cui si leggono le sue parole riportate dal vangelo di Matteo: «Venite a me voi tutti che siete affaticati e oppressi e io vi ristorerò» (Mt. 11, 28). Sul pilastro speculare, la Vergine che tiene tra le braccia il Figlio, i loro occhi si penetrano in un silenzioso dialogo, attentamente studiato. Entrambi sono forieri di un messaggio teologico d'accoglienza: Cristo e la Theotokos sono posti di fronte ai fedeli che entrano, in piedi, frontali, li accolgono nel luogo più sacro.



Fig. 12 Naos, vista d'insieme

Il mosaico meglio conservato del naos è quello della *Dormizione della Vergine* [Ἐκοιμnsis tēs Theotókou], che occupa il posto tradizionale riservato a questa scena nelle

chiese di tradizione bizantina (fig. 13). La liturgia, iconografia e iconografia bizantina-ortodossa descrivono un servizio funebre, evidenziando allo stesso tempo gli insegnamenti fondamentali riguardo alla risurrezione del corpo della Vergine. La scena è organizzata attorno al cataletto di Maria e alla figura di Cristo che, esattamente al centro, in piedi dietro di lei, entro una mandorla di luce, tiene fra le braccia coperte e protese l'animula della Madre, resa come un bambino in fasce con il capo nimbato. La mandorla, una sorta di cesura tra il mondo ultraterreno di Cristo e il mondo sensibile, qui è doppia e il secondo strato è abitato da uno stuolo di angeli, due per parte, mentre sulla sua sommità si libra un serafino con sei ali dorate. Gli apostoli sono distribuiti ai lati della scena: Pietro, con la barba corta e riccioluta, è piegato leggermente in avanti e fa oscillare un turibolo; Paolo, con i capelli corti e scuri e la barba appuntita, è raffigurato inchinato. Con la *Koimesis*, la «Madre della luce» entra in una gloria che supera il fulgore delle gerarchie celesti e prefigura la gioia della risurrezione eterna: la chora dell'Incontenibile, diventa l'esempio che ogni cristiano è chiamato a seguire, accanto al Figlio, Verbo di Dio che ha portato in grembo, e che ora tiene, con delicatezza, tra le braccia l'anima santa di Sua Madre. È l'immagine che ogni fedele contemplò per secoli prima di uscire da Chora. Che questo mosaico, al pari dell'intero straordinario ciclo, possa continuare a risplendere per i secoli a venire, nutrendo occhi, mente, cuore e anima di ogni amante del Bello.



Fig. 13 *Koimesis della Madre di Dio*, naos

BIBLIOGRAFIA

SEMOGLOU, A. «L'éloquence au service de l'archéologie. Les enfants aimés de Theodore Métochite et sa bibliothèque dans le monastère de Chora», in *Towards rewriting? Approaches to Byzantine Archaeology and Art. Proceedings of the Symposium on Byzantine art and archaeology. Cracow, September 8-10-2008*, Warsaw 2010, 65 – 75.

UNDERWOOD, P., *The Kariye Djami. Vol. I, Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes; Vol. II, The Mosaics; Vol. III, The Frescoes*, New York 1966 – 1975.

COMUNITÀ DI BOSE (eds.), *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al xx secolo*, Milano 2000.



El Patrimonio Palatino de Constantinopla (ss. XIX – XXI): itinerario, valoración y perspectivas de futuro

Alfredo Calahorra Bartolomé
 Universidad Complutense de Madrid – CSIC
 alfredca@ucm.es

Una araña teje su tela en el Palacio de los césares,
 un búho ulula en las torres de Afrasiab.¹

El año 2020 ha sido excepcional por múltiples razones. Lo ha sido también para el patrimonio bizantino en Estambul, tras un acontecimiento que muchos anticipaban pero que, al mismo tiempo, no querían asumir como una posibilidad real: los letreros oficiales de Santa Sofía y San Salvador de Chora ya no señalan un *Müze* (museo), sino que han sido reemplazados por el de *Cami* (mezquita).² El cambio de estatus ha sido impulsado directamente por el gobierno de Turquía a través del Departamento de Asuntos Religiosos (*Diyanet İşleri Başkanlığı*), siendo finalmente sancionado por el alto tribunal del país. La motivación religiosa de esta decisión es evidentemente superficial -la capital turca cuenta con centenares de mezquitas-, y contradictoria -no se admite figuración en los lugares de culto, pero ambos

1 Se trata de una cita apócrifa del *Libro de los reyes* de Firdusi, que la tradición atribuye a Mehmet II. Afrasiab es un mítico shah, personificación de Persia, mientras que el Palacio de los césares es identificado con la Romania. El sultán, melancólico, habría pronunciado la sentencia tras entrar en Constantinopla y contemplar las ruinas del Palacio Imperial, tomando consciencia de la trascendencia histórica de la conquista: había cumplido la profecía atribuida a Mahoma que preveía la extinción de ambos poderes a manos del Islam y se había convertido en el «imam bendito»; K. E. Fleming «Constantinople: From Christianity to Islam», *The Classical World* 97/1 (2003) 69 – 78.

2 La sospecha de que la restauración de Chora iba más encaminada a su reconversión en mezquita tiene precedentes. En 2013 se anunció la clausura definitiva del museo de San Juan de Stoudios para su restauración y subsecuente transformación en mezquita, recuperando su apelativo de Imrahor Camii. Así lo recogió el diario turco *Hurriyet News*, [12/5/2020, <https://www.hurriyetaidailynews.com/istanbul-monastery-to-become-mosque-58526>]. El reacondicionamiento de este complejo, en avanzado estado de ruina, impondría una reconstrucción casi total que supondría su desfiguración definitiva. Otras antiguas iglesias bizantinas con un gran valor histórico-artístico han sufrido el mismo proceso, entre las que destacan Santa Sofía de Nicea (2011), que se ha techado de nuevo, Santa Sofía de Trebisonda (2013 – 2020), donde se han cubierto los frescos, y Santa Sofía de Enez (2019), cerca de Edirne, que ha sido reconstruida totalmente con el mismo fin.

monumentos son célebres por sus mosaicos-. Sin embargo, su tremendo valor político y propagandístico resulta todavía difícil de valorar. No es casual que la transformación haya tenido lugar en un momento en el que la popularidad del presidente Erdoğan y su gobierno del AKP (*Adalet ve Kalkınma Partisi*, Partido de la Justicia y el Desarrollo) se encontraba seriamente comprometida, tras los fracasos geopolíticos en Siria y Libia y el subsecuente empeoramiento de la economía. Sin embargo, más allá de las circunstancias puntuales que rodean el suceso, la reconversión de los museos de Ayasofya y Kariye es un punto de inflexión histórico para el país, pues supone la carta de divorcio definitiva entre la Turquía deseada por Erdoğan y la revolución secularizadora del hasta hace poco inviolable Padre de los Turcos, Mustafa Kemal.

Una lectura ideológica expone la gran contradicción que subyace tras los hechos resumidos arriba. El legado bizantino presente en Turquía no puede incorporarse al discurso promovido por el AKP, fundamentado en un nacionalismo turco nostálgico del califato otomano y una fuerte identidad religiosa que recuerda a la del movimiento de los Hermanos Musulmanes (جماعة الإخوان المسلمين). Por ser griego y cristiano ortodoxo, el patrimonio bizantino queda excluido de esta visión, salvo si es considerado como un símbolo de la conquista. Así lo confirma la inapropiada puesta en escena del líder religioso que condujo el acto inaugural de la nueva Gran Mezquita de Santa Sofía, que pronunció su sermón sosteniendo una espada en sus manos.

Cabe preguntarse de qué forma ha afectado esta política al patrimonio bizantino de naturaleza secular. Las ruinas del Palacio Imperial de la antigua Constantinopla suponen un interesante punto de partida para comprobarlo, por haber sido el asiento del poder anterior al advenimiento de los turcos. Además, esperamos que esta aportación sirva como guía para los interesados en visitar los restos del Palacio sobre el terreno, con una perspectiva bibliográfica y arqueológica actualizada.³

³ Una breve pero magnífica aportación en esta línea, I. Kimmelfield, «Remembering the Lost Palace: Explaining and Engaging with the Absence of Constantinople's Great Palace», en M. Verhoeven, L. Bosman & H. van

Del Gran Palacio han sobrevivido solo vestigios muy fragmentarios. No obstante, lo conocemos muy bien gracias al *Libro de Ceremonias*, auspiciado por el emperador Constantino VII.⁴ Este compendio recoge todos los recorridos procesionales que tenían lugar en el interior de la residencia imperial, mencionando los principales edificios, sus conexiones y decoración. Todo un abanico de fuentes históricas, e incluso algunos frescos y miniaturas, completan las lagunas del texto anterior. El reto actual consiste en integrar los restos arqueológicos supervivientes en las planimetrías propuestas por los investigadores. En última instancia, definir la morfología del Gran Palacio resulta fundamental, porque fue el último gran representante de la arquitectura palatina de la Antigüedad, y al mismo tiempo, el espejo en el que se miraron buena parte de los palacios medievales, tanto del mundo cristiano como del islámico.⁵

El Gran Palacio se extendía por todo el extremo sureste de la península bizantina (fig. 1), limitado al norte por Santa Sofía y Topkapi; al oeste, por el hipódromo; al este por una serie de terrazas artificiales; finalmente, al sur, por el mar de Mármara. Las zonas altas del Palacio, junto a Santa Sofía y el Hipódromo, eran las más antiguas. En el extremo septentrional destacaban la puerta principal, llamada Chalke, y el Gran Salón de la Magnaura, destinado a la recepción de extranjeros. El centro del Palacio correspondía al núcleo constantiniano, Daphne. Allí se encontraban la antigua vivienda imperial, el Augusteus, el gran triclinio de banquetes, los XIX lechos y el Kathisma o tribuna imperial sobre el circo.

Asperen (eds.), *Monuments & Memory: Christian Cult Buildings and Constructions of the Past: Essays in honour of Sible de Blaauw*, Turnhout 2016, 121 – 130; como aproximaciones globales a la arqueología de la ciudad son fundamentales Müller-Wiener 1977; J. Bardill, *Brickstamps of Constantinople*, Oxford 2010, 2 vols.; K. Dark & F. Ozgumus, *Constantinople: Archaeology of a Byzantine Megapolis*, Oxford 2013.

4 A. Moffat & M. Moffat, *The Book of Ceremonies*, Melbourne, 2012, 2 vols.

5 Sin ánimo de ser exhaustivos, podemos citar los principales trabajos al respecto, J. Labarte, *Le Palais impérial de Constantinople et ses abords, Sainte Sophie, le Forum Augustéon et l'hippodrome, tels qu'ils existaient au x^e siècle*, París 1861; A.G. Paspates., *Τα βυζαντινά ανάκτορα και τα πέριξ αυτών ιδρύματα*, Atenas 1885; J. Ebersolt, *Le grand palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, París 1910; C. Mango, *The Brazen House: a Study on the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Copenhagen 1959; R. Guiland, *Études de topographie de Constantinople byzantine*, Berlín-Amsterdam 1969, 2 vols.; S. Miranda, *El Gran Palacio Sagrado de Bizancio*, Méjico 1955, 41 – 49. La última monografía al respecto es N. Westbrook, *The Great Palace in Constantinople: An Architectural Interpretation*, Turnhout 2019. Existe además un abundantísimo articulado de autores como Bury, Vogt, Mango, Kostenec, Bardill o Featherstone, entre otros.

El extremo sur, a orillas del mar, corresponde a una ampliación posterior centralizada en torno al Chrysotriklinos, junto al que se encontraban el faro y su célebre capilla dedicada a la Theotokos. Este conjunto inferior era conocido como Boukoleon a causa de una columna que decoraba el puerto palatino, rematada por una estatua que representaba el combate entre un buey y un león.

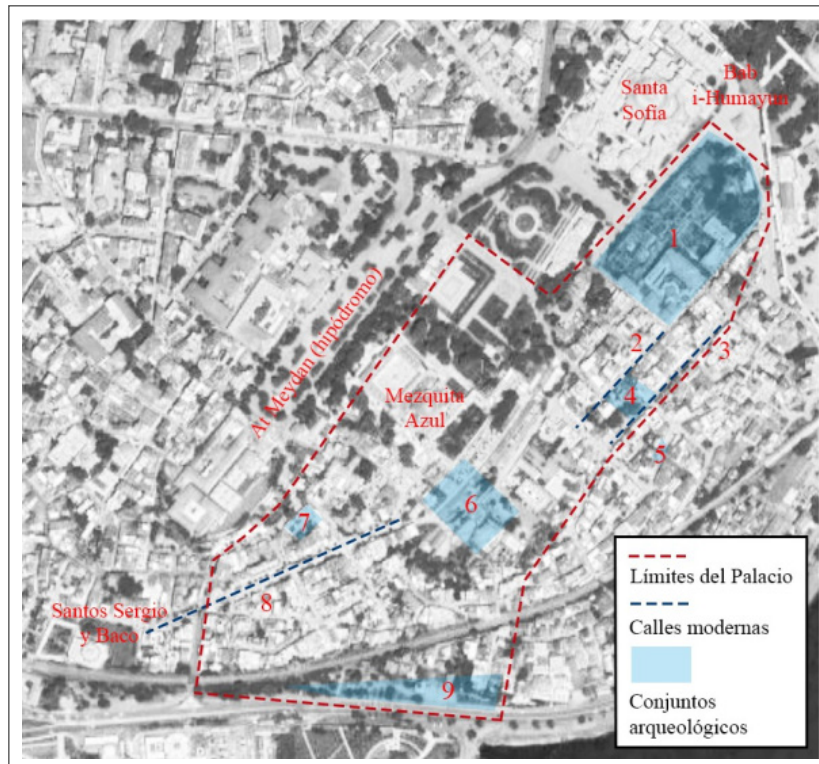


Fig. 1 Vista aérea de la zona ocupada por el Gran Palacio: 1. Excavaciones de Sultanahmet, Puerta Chalke y Magnaura; 2. Kutlugun Sokak; 3. Akbiyik Cadessi; 4. Casa de la rampa; 5. Hagiasma; 6. Museo de los mosaicos del Gran Palacio; 7. Cisterna Nakilbent; 8. Eresin Crown Hotel; 9. Fachada marítima del Boukoleon

La destrucción del patrimonio asociado al Gran Palacio corre paralela al conocimiento arqueológico del antiguo recinto. Paspates, que fue el primero en publicar un trabajo sobre el Palacio tras inspeccionar la zona personalmente en los años 1880, deplora en varias ocasiones la destrucción de restos bizantinos. Al mismo tiempo, entre 1871 y 1890, se concluyeron los *chemins de fer* que conducían al célebre *Orient Express* hasta la estación de Sirkeci, en el corazón mismo de Estambul. Para hacerlo posible se tuvo que abrir paso a las vías, que recorrían el extremo sur de la península para girar luego al norte, bordeando Topkapi, y llegar finalmente a su destino.⁶ En este recorrido se interponían dos conjuntos

⁶ Cf. nota anterior; A. Tozoğlu, «When the railway reached Istanbul: the making of Sirkeci terminus, 1870–

bizantinos de gran importancia, Küçük Ayasofya, antigua iglesia de los santos Sergio y Baco, y la fachada del Palacio de Boukoleon, que se asomaba todavía al mar de Mármara (fig. 2). Al sur de la primera se conservaban los restos de una basílica aneja dedicada por Justiniano a los santos Pedro y Pablo, mientras que en el Palacio destacaba, por un lado, un magnífico frontispicio compuesto por un triple vano ciego labrado en mármol, flanqueado por dos leones, y por otro, la puerta oriental de los muros que protegían la residencia imperial. El conjunto eclesial es una obra célebre de Justiniano, mientras que la decoración de la fachada marítima con estatuas y la erección de las murallas fueron auspiciadas quinientos años después por Constantino VII y Nicéforo Focas. Ambos grupos resultaron arrasados, salvándose únicamente los leones. Estos decoraron durante varios años la escalinata de la antigua Academia de Bellas Artes (*Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane*), actual pabellón de antigüedades egipcias y mesopotámicas, y se trasladaron finalmente al edificio principal del Museo Arqueológico de Estambul, inaugurado en 1891 a instancias del polímata Osman Hamdi Bey (fig. 3).⁷ Testigos de la destrucción de patrimonio en curso, Mary Walker y C. G. Curtis, capellán de la iglesia memorial de la guerra de Crimea en Estambul, publicaron una colección de dibujos de monumentos desaparecidos o en peligro, con el expresivo título de *Broken Bits of Byzantium* (fig. 5, *vid.* p. 111). Al reflexionar sobre sus motivaciones, Curtis escribía:

The greater number of the fragments of antiquity here collected have, during that time [1869 – 1891], been either hidden from view, or, some partially, others entirely, destroyed, and it is probable that many of these sketches are the only

1888», *Planning Perspectives* 33/2 (2018) 205 – 228.

⁷ Müller-Wiener (1977) 177 – 183 y 225 – 228; A. Milingen, *Byzantine Constantinople: the Walls of the City and Adjoining Historical Sites*, Londres 1899, 269 – 287; G. Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, Estambul 1912, vol. 1, 358 – 360, cat. 142 – 143; y dos aportaciones recientes sobre la fachada marítima, C. Barsanti, «Un inedito disegno delle rovine del complesso costantinopolitano del «Boukoléon»», en E. Angelilli y F. Pomarici (eds.), *Forme e storia: scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, Roma 2011, 45 – 58; D. Heher, «Der Boukoleonhafen und die angrenzenden Palaststrukturen», *JÖB* 64 (2014) 119 – 138; para los muros, C. Mango, «The Palace of Boukoleon», *CahArch* 45 (1997) 41 – 50.

representations now remaining to recall or localize monuments of great historical importance.⁸



Fig. 2 Fachada marítima del Boukoleon en una fotografía de Guillaume Berggreen, hacia 1885 y en 2019

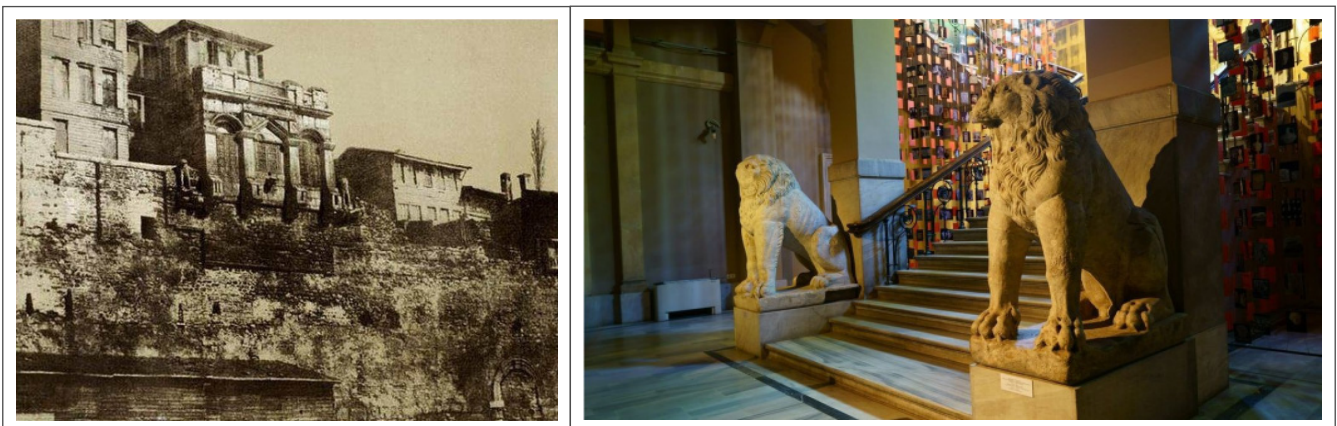


Fig. 3 El balcón marmóreo del Boukoleon antes de desmantelarse, en una fotografía de Pierre Tremaux (1858), y los leones actualmente, en la escalinata principal del Museo Arqueológico

Entre 1912 y 1913 una serie de voraces incendios arrasaron la antigua ubicación del Gran Palacio en el extremo sudoriental de la península, desde la pequeña Santa Sofía hasta Topkapi, quedando destruidas al menos 1055 viviendas, según los registros del cuerpo de bomberos de Estambul (fig. 4).⁹ Estas edificaciones fueron presa fácil de las llamas por estar construidas casi íntegramente en madera, según la tradición turca. No obstante, este drama permitió constatar que el Gran Palacio bizantino, aunque olvidado, pervivía bajo cinco siglos de historia otomana. Así pudo comprobarlo Ebersolt (fig. 5), por aquel entonces director de la misión arqueológica francesa en Estambul:

⁸ G. C. Curtis, *Broken bits of Byzantium*, Constantinopla 1891.

⁹ Como aparece desglosado en la página oficial del departamento, con referencias, [12/5/2020, <http://itfaiye.ibb.gov.tr/en/fires-in-istanbul.html>]

Le feu rendait en outre accessibles des substructions qui ne l'étaient pas autrefois, situées qu'elles étaient sous les habitations turques. Enfin et surtout, il a dégagé des ruines masquées autrefois par l'agglomération des maisons. Les souterrains ont été utilisés comme caves ou comme dépotoirs par les propriétaires. Ils sont obstrués et à moitié comblés par des débris et par des décombres. Partout l'appareil, formé de briques et de mortier, est à nu.¹⁰



Fig. 4 Panorama de la zona ocupada por el Gran Palacio durante el periodo bizantino, tras los incendios de 1912 - 1913. Nótese, junto a Santa Sofía, la presencia del hoy desaparecido *Darülfünun*

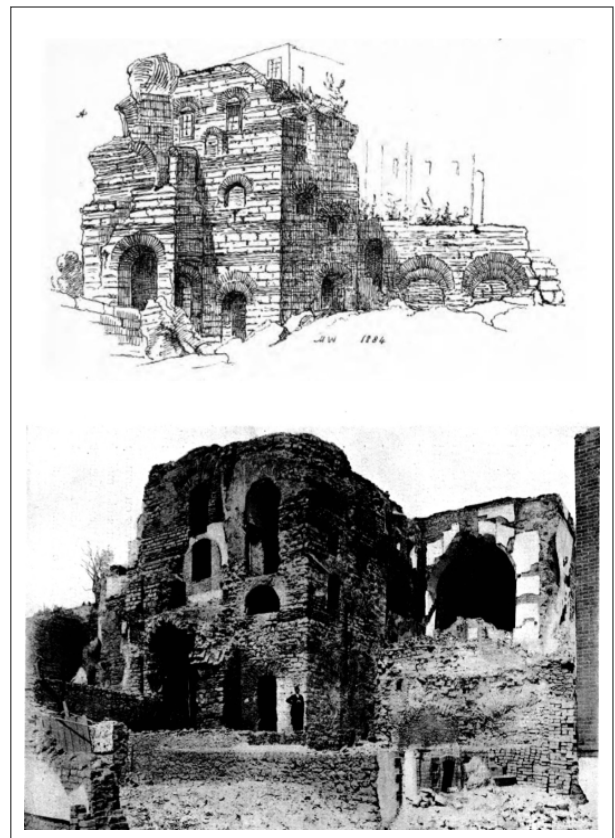


Fig. 5 La Casa de la rampa en 1884, en un dibujo de Mary Walker, y en una fotografía de Jean Ebersolt tomada en 1913, tras los incendios de principios del siglo xx

10 J. Ebersolt, «Les ruines et les substructions du grand palais des empereurs byzantins (I); L'hippodrome de Constantinople (II)», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (1913) 34 - 35.

Poco después, la Gran Guerra provocaría la disgregación del Imperio Otomano. La actitud que se percibe durante estos años en relación con los vestigios bizantinos es negativa, pero no tanto intencionada como fruto del desconocimiento y la desidia. Si bien la creación del Museo Arqueológico fue un hito reseñable, sus colecciones privilegiaban las prestigiosas civilizaciones del mundo antiguo, y las piezas medievales fueron relegadas a un papel marginal. Además, el museo tuvo una influencia social escasa, limitada a un pequeño y elitista grupo de intelectuales. Sería injusto culpar en exceso a las autoridades otomanas, en un momento en que la bizantinística como disciplina se encontraba en un estado bastante germinal, con una proyección muy minoritaria. De igual modo, por aquel entonces buena parte de las autoridades académicas de Europa todavía consideraban el arte paleocristiano y bizantino como una expresión de la decadencia de la cultura grecorromana y el advenimiento del oscuro periodo medieval. Por ejemplo, la destrucción del patrimonio bizantino en Atenas durante el siglo XIX fue mucho más grave.¹¹

El nacimiento del moderno estado turco creado por Atatürk, que siguió a la guerra con Grecia (1919 – 1922), supuso una auténtica revolución en la valoración del patrimonio bizantino en Estambul. Fue entonces, en 1934, cuando la amistad de Mustafa Kemal y el filántropo norteamericano Thomas Whittemore permitió la transformación de Santa Sofía en museo, que se consumó en 1934. İsmet İnönü, tercer presidente de la república, continuó la senda iniciada por el Padre de los Turcos y convirtió San Salvador de Chora en un museo en 1941. Estas medidas fueron seguidas por sendas campañas de restauración del *Byzantine Institute of America*, y no solo supusieron una mejoría sustancial en la perspectiva de conservación, estudio y difusión de ambos monumentos, sino que contribuyeron en gran medida a presentar la visión moderna y secular asociada con la república recién nacida.¹² El

11 C. Celik, *About Antiquities: Politics of Archaeology in the Ottoman Empire*, Austin 2016; C. Bouras, *Βυζαντινή Αθήνα 10ος-12ος αι.*, Atenas 2017.

12 N. Macaraig & S. Redford (eds.), *Perceptions of the Past in the Turkish Republic (Classical and Byzantine Periods)*, Lovaina 2010. Los volúmenes citados en esta nota y la anterior ofrecen un panorama bastante completo de la consideración del patrimonio histórico en la Turquía del periodo contemporáneo, tardo otomano y republicano.

clímax de la promoción de los estudios bizantinos en Turquía se materializó en 1955 con la celebración del X Congreso Internacional de Estudios Bizantinos.¹³

En lo que a nosotros respecta, este periodo comenzó con un espectacular incendio que implicó importantes consecuencias para el conocimiento arqueológico del Palacio. En 1933 ardió la mole neoclásica de la antigua Casa de las Artes otomana (*Darülfünun*), luego Palacio de Justicia, construida en la década de 1860 por los arquitectos suizos Gaspare y Giuseppe Fossatti inmediatamente al sureste de Santa Sofía (fig. 4, *vid.* p. 111). Este edificio fue en su momento una de las mayores expresiones del espíritu reformista a la occidental típico del periodo Tanzimat. De aquel conjunto solo ha sobrevivido la prisión aneja, reconvertida en el Hotel Four Seasons Sultanahmet.¹⁴

El área arrasada por los incendios de 1912 – 1933, que se correspondía exactamente con la del Gran Palacio, permaneció desierta durante toda la primera mitad del siglo xx. Esto permitió importantes avances en el conocimiento del complejo. En la década de 1930 se publicó el trabajo de Mamboury y Wiegand, que abordaba las ruinas bizantinas reveladas por el fuego. Se trata de un estudio de una calidad excepcional que incorporó por primera vez, de manera sistemática, un argumento arqueológico a un debate académico que en términos generales se había limitado al análisis de las fuentes documentales.¹⁵

Poco después, un equipo de la universidad de Saint Andrews dirigido por J. H. Baxter (1935 – 1938) protagonizó el descubrimiento del siglo: un exquisito pavimento de mosaico de más de mil metros cuadrados que adornaba un conjunto pórtico-triclinio con un área equivalente al de la basílica de Santa Sofía. La segunda guerra mundial interrumpió las excavaciones, que fueron retomadas entre 1951 y 1954, esta vez bajo la dirección de Talbot

13 B. Kitapçı, «The 10th International Congress of Byzantine Studies, Istanbul, September 15 – 21, 1955», *YILLIK* 1 (2019) 123 – 144 recoge el ambiente intelectual de la época y cómo los estudios bizantinos alcanzaron cierta popularidad entre los académicos turcos.

14 G. Akyürek, «Political Ideals and their Architectural Visibility: Gaspare Fossati's Projects for Tanzimat Istanbul (1845-1865)», en P. Girardelli & E. Godoli (eds.), *Italian Architects and Builders in the Ottoman Empire and Modern Turkey*, Newcastle upon Tyne 2017, 49 – 53.

15 E. Mamboury & T. Wiegand, *Die Kaiserpaläste von Konstantinopel zwischen Hippodrom und Marmara-Meer*, Berlín 1934.

Rice.¹⁶ A pesar de la importancia del descubrimiento, las excavaciones no produjeron los resultados esperados. El cambio de dirección provocó a su vez un cambio de nomenclatura y metodología en el estudio del yacimiento, lo que dificulta en gran medida el análisis holístico de los resultados. Esta circunstancia tiene mucho que ver con que ni los arqueólogos mencionados ni ninguna aproximación posterior hayan conseguido datar ni identificar el edificio. Los mosaicos de las bandas suroeste y noroeste fueron extraídos y fijados en cemento, conservándose solo *in situ* al noreste. Esta decisión descontextualizó en buena medida el yacimiento. Otros restos relevantes corrieron peor suerte, como una iglesia cruciforme decorada con frescos localizada al norte, que volvió a cubrirse y así permanece hasta hoy.

Desde 1953 el lugar permaneció abierto al público, si bien protegido únicamente por una endeble cubierta de madera. En estas condiciones los preciosos mosaicos comenzaron a acusar un grave deterioro, por lo que la Dirección General de Monumentos y Museos (*Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü*) se vio obligada a actuar, otorgando a la Academia Austriaca de las Ciencias la responsabilidad de restaurar el yacimiento y, además, construir una infraestructura que garantizara tanto su conservación como su exposición al público. El equipo austriaco, dirigido por Werner Jobst, llevó a cabo un excelente trabajo y el *Büyük Saray Mozaikleri Müzesi* abrió sus puertas en 1987 (fig. 6).¹⁷

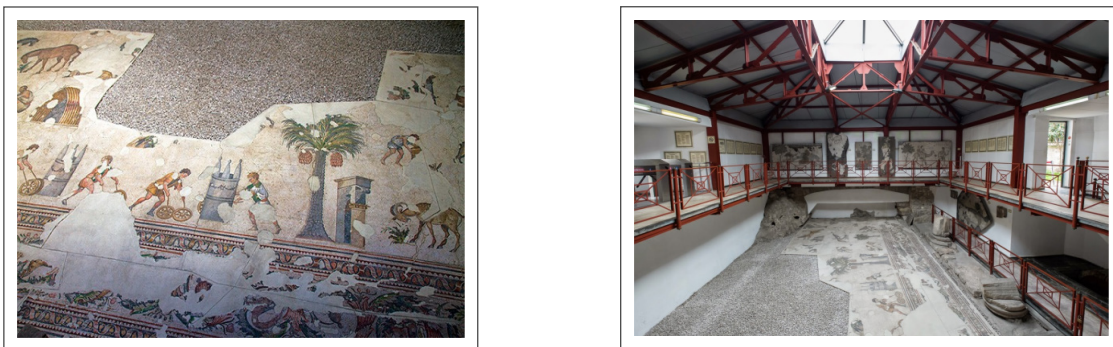


Fig. 6 Museo de los mosaicos del Gran Palacio en la actualidad

16 G. Brett et al., *The Great Palace of the Byzantine Emperors: Being a First Report on the Excavations Carried out in Istanbul on Behalf of the the Walker Trust (The University of St. Andrews) 1935 – 1938*, Edimburgo 1947; D. Talbot Rice et al., *The Great Palace of the Byzantine Emperors: Second Report*, Edimburgo 1958.

17 W. Jobst & H. Vetter, *Mosaikenforschung im Kaiserpalast von Konstantinopel*, Viena 1992.

Desgraciadamente, treinta años después podría decirse que el peristilo de los mosaicos ha vuelto a ser olvidado. La infraestructura de los austriacos ha quedado un tanto obsoleta y la museografía es decididamente anticuada. Las cartelas reflejan el estado de la cuestión de los años 1930 – 1950 y solo una pequeña parte de ellas describe el proceso de restauración. Esto, sumado a una ausencia absoluta de difusión, ha convertido al Museo de los Mosaicos del Gran Palacio en el menos visitado de Estambul en 2018, a pesar de tratarse de uno de los mosaicos pavimentales romanos más exquisitos que han llegado hasta nuestros días.¹⁸

Tras los incendios, el área ocupada por la residencia imperial empezaba a colmatarse de nuevo, lo que impediría continuar la exploración de los vestigios del antiguo recinto palatino. En 1960, Mango lamentaba la situación:

The hope, entertained before the Second World War, of turning this whole area into an archaeological park, like the Athenian agora or the Roman Forum, appears to have been abandoned. This is a sad conclusion to great expectations; for the fact that most clearly emerges (...) is that the archaeological study of the Palace has barely begun.¹⁹

El erudito se refería al plan para la creación de un parque arqueológico del Gran Palacio impulsada por el arquitecto francés Henri Prost. Sus iniciativas se sucedieron desde 1911 hasta concretarse en un proyecto definitivo en 1938, que contemplaba la creación de un gran recinto arqueológico que comprendiera en su totalidad el área del Palacio.²⁰ Pese al visto bueno de las autoridades turcas, la propuesta nunca se llevó a efecto y el área volvió a edificarse. Sobre el peristilo de los mosaicos resurgió el antiguo bazar Arasta, asociado a

18 Llamativamente, el Palacio de *Topkapi* ha superado a Santa Sofía, colocándose en primera posición. La visita al serrallo tiene también una fuerte impronta religiosa, pues allí se custodian destacadas reliquias del profeta Mahoma, su familia y sus compañeros. Datos de *Statista* [12/5/2020, <https://www.statista.com/statistics/921307/most-visited-museums-in-istanbul/>]

19 C. Mango, «D. Talbot Rice *et al.*, *The Great Palace of the Byzantine Emperors: Second Report*, Edinburgh University Press, 1958», *ABull* 42 (1960) 70 [reseña].

20 P. Pinon, «Le projet de parc archéologique d'Istanbul de Henri Prost et sa tentative de mise en œuvre par Albert Gabriel», *AnAnt* 16 (2008) 181 – 205; A. Ricci, «Interpreting Heritage: Byzantine-period Archaeological Areas and Parks in Istanbul», *MIRAS* 2 (2014) 333 – 382.

la cercana Mezquita Azul, y el vecindario volvió a tornarse populoso. Hoy día se trata de un barrio turístico plagado de cafés, casas de huéspedes y tiendas de souvenirs. Los hoteles Senatus, Daphne, Magnaura y Palatium, entre otros, constituyen el recuerdo más inmediato del desaparecido complejo imperial, y buena parte de las ruinas permanecen en manos particulares.

En ocasiones, la titularidad privada supone un obstáculo para el mantenimiento del patrimonio por parte del Estado, mientras que, otras veces, dadas las circunstancias, puede ser garantía de la salvaguarda de un monumento. Disponemos de varios ejemplos de esta dinámica. El caso negativo lo constatamos en el conjunto bautizado un tanto aleatoriamente como Magnaura, en Akbiyik Caddesi 54. Se trata de la célebre Casa de la rampa (fig. 7), conocida entre los investigadores como Mamboury B. En origen se trataba de una escalera de caracol aneja a las galerías que limitaban el Palacio por el este. El lugar del yacimiento había estado previamente ocupado por una fábrica de lencería adquirida en 1992 por el magnate Tahir Aktaş, habitual en la prensa turca por sus casos de corrupción como alcalde del desaparecido ayuntamiento de Eminönü. Tras comprar el solar, costó una desastrosa intervención en el edificio bizantino. En lugar de consolidar los restos supervivientes y garantizar su conservación, se reconstruyó toda la edificación utilizando materiales modernos, con la intención evidente de hacerlo lucir más nuevo e impresionante, sin atender en absoluto a los criterios actuales para la restauración del patrimonio. Esta intervención le costó a Aktaş otra inconcluyente cita con los tribunales. En 2010 la rampa volvió a aparecer en los titulares cuando su propietario la puso a la venta por la considerable suma de doce millones de euros. Rumores realmente descorazonadores indican que el lugar podría venderse a una empresa de banquetes nupciales, que querría convertirlo en salón de eventos.²¹ El complejo permanece cerrado al público, aunque el dueño del café anejo,

21 Así lo hacía notar el diario turco *Posta* [12/5/2020, <https://www.posta.com.tr/sahibinden-satilik-bizans-sarayi-16311>]. Las noticias relativas al periplo judicial del exalcalde han sido reunidas en el blog *Byzantium*, con abundante documentación periodística [12/5/2020, <https://bizansconstantin.wordpress.com/tag/tahir-aktas/>]. El hecho de que el lugar se convirtiera en un salón para convites

tras compartir un *raki* o un *nargile*, suele indicar a los curiosos una entrada que permite acceder e investigar las ruinas. Sin embargo, el mal estado del conjunto lo convierte en una idea poco recomendable. La Casa de la rampa permanece abandonada, y una iniciativa estatal para adquirir el yacimiento, restaurarlo y crear un museo quedó en nada, a pesar de que el proyecto presentado por *Tabanlıoğlu Architecture* era excelente y podría haberse convertido en un referente para la musealización de vestigios arqueológicos en el país.²²



Fig. 7 La Casa de la rampa tras la restauración. Compárese con la fig. 5

Un ejemplo positivo lo encontramos, por otra parte, en la cisterna de Nakilbent Sokak 13, que se encuentra bajo la tienda de alfombras y joyería Nakkaş (fig. 8). El lugar fue restaurado adecuadamente y se encuentra abierto al público. Además, desde 2015 se ha convertido en un pequeño museo privado del Gran Palacio, donde se exponen varias maquetas del hipódromo y la residencia imperial, elaboradas por el artista digital Taifur

nupciales no estaría exento de cierta ironía: la rampa es, con una probabilidad bastante alta, el edificio conocido como «escalera de Santa Cristina», por donde las emperatrices descendían a tomar un baño tras contraer matrimonio, J. Kostenec, «The Heart of the Empire: The Great Palace of the Byzantine Emperors Reconsidered», en K. Dark (ed.) *Secular Buildings and the Archaeology of Everyday Life in the Byzantine Empire*, Oxford 2004, 21.

22 El proyecto puede consultarse todavía en la página web del estudio [12/5/2020, <https://www.theplan.it/eng/award-2018-renovation/magnaura-palace-1>]

Öner y el investigador checo Jan Kosteneč. Esta presentación, realizada en el marco del proyecto *Byzantium1200*, propone al visitante un recorrido por la zona ocupada por el antiguo Palacio, invitándole a conocer los restos arqueológicos supervivientes a través de una reconstrucción 3D. Las maquetas tienen un fundamento científico y están acompañadas de textos explicativos muy didácticos.²³ En un principio, estos modelos habían sido elaborados para la creación de un museo en Estambul. Sin embargo, la iniciativa fue rechazada por las autoridades en 2008. Luego fueron expuestos en una exposición temporal organizada en 2010 por el Museo de Pera -una institución privada- para conmemorar la historia del At Meydan, y finalmente han terminado su periplo en la cisterna Nakilbent.²⁴



Fig. 8 El museo patrocinado por la tienda Nakkaş en la cisterna Nakilbent, con la exposición de las maquetas de *Byzantium1200*

Desde finales de los años 1980 hasta 2008 nuevas iniciativas parecieron mejorar el panorama general, aunque con un balance agrí dulce. Por un lado, la arqueóloga italiana Eugenia Bolognesi emprendió una revisión de las ruinas conocidas del Gran Palacio.

23 F. Düzgüner, «Anaplous ve Prookhthoi'de Yeni Buluntular, Hagia Maria Hodegetria ve Nea Ekklesia Kiliseleri», en N. Başgelen & B. Johnson (eds.) *Myth to modernity 1. Istanbul. Selected themes*, Estambul 2002, 32 – 50; J. Kosteneč & T. Öner, *Walking Thru[sic] Byzantium: Great Palace Region*, Estambul 2007; página web del Proyecto *Byzantium1200* [12/5/2020, <http://www.byzantium1200.com/>]

24 B. Pitarakia & E. Işın, *Hippodrome/Atmeydanı: a Stage for Istanbul's History*, Estambul, 2010; página web de *Nakkas Oriental Rugs* [12/5/2020, <http://nakkasrug.com/2015/11/17/hippodrome-exhibition/>]

Desafortunadamente, la iniciativa de esta investigadora para crear un parque arqueológico del Gran Palacio ha caído en saco roto, especialmente tras su repentino fallecimiento en 2014 y la pérdida de impulso de su *Associazione Palatina Istanbul*.²⁵

Por otra parte, en 1997 el Museo Arqueológico de Estambul comenzó una serie de excavaciones al sureste de Santa Sofía (fig. 9). Dirigida por Alpay Pasinli, esta prospección tenía el objeto de profundizar en el conocimiento de las ruinas documentadas por Mamboury en los años 1930. Los hallazgos de esta campaña, que se extendió por un espacio de diez años, fueron excepcionales: se halló la famosa puerta Chalke, acceso principal del Palacio, un conjunto termal de la época de Justiniano y lo que probablemente son las infraestructuras del Gran Triclinio de la Magnaura, que aún conservaban pinturas murales (fig. 10). Lamentablemente, estos descubrimientos han tenido una escasa difusión que contrasta con su importancia. Los resultados fueron publicados mayoritariamente en turco, limitando así su alcance, y salvo un texto en francés, los resúmenes en inglés e italiano adolecen de una naturaleza excesivamente divulgativa.²⁶ Así y todo, lo anterior no es nada comparado con el escándalo de corrupción que surgió en 2008 en torno al yacimiento. Según trascendió a la prensa, el proyecto había sido financiado por el vecino Hotel Four Seasons como pretexto para una ampliación. La tinta empezó a correr y salieron a la luz nuevas informaciones: un supuesto pacto secreto entre los responsables de los trabajos y el hotel preveía la construcción de un bazar turístico y un aparcamiento sobre las ruinas, que, en teoría, se musealizarían, aunque solo podrían visitarlas los huéspedes del Four Seasons.

25 E. Bolognesi, «Il Gran Palazzo», *Bizantinistica* 2/2 (2000) 197 – 242, resume sus pesquisas después de veinte años trabajando en el área; En A. Pasinli & E. Bolognesi (eds.), *Il Gran Palazzo degli Imperatori di Bisanzio*, Roma 2000, 77 – 92 desarrolló su plan para un área arqueológica. Cf. también las sucesivas *Great Palace Surveys*, de naturaleza arqueológica, publicadas en *AST* 11 (1993); 13/2 (1996); 14/2 (1997); 15 (1998); 16 (1999); 17 (2000); 19 (2002); 20 (2003).

26 A. Pasinli, «Pittakia ve Magnum Palatium-Büyük Saray Bölgesinde 1997-1998 Yili Çalışmaları (Eski Sultanahmet Cezaevi Bahçesi)», *Müze Çalışmaları* 10 (2000) 95 – 114; los sucesivos reportes aparecieron en la misma publicación 11 (2001); 12 (2002) 1 – 22; 13 (2003) y A. Denker, «Sultanahmet Eski Cezaevi Bahçesinde (Büyük Saray Bölgesi) Ortaya Çıkarılan İki Antik Kuyu», *Müze Çalışmaları* 16 (2007) 61 – 80; existe un resumen, también en turco, en id., «Eski Sultanahmet Cezaevi Bahçesi'ndeki (Büyük Saray Bölgesinde)», *Mimarist* 31 (2009) 91 – 97.

El propio Pasinli se vio salpicado cuando los periódicos le acusaron de haber comercializado ilegalmente con objetos hallados durante la excavación. Poco después este se retiraba del foco mediático y el yacimiento quedaba clausurado. Hoy en día la zona permanece cerrada y expuesta a los elementos tras doce años de abandono.



Fig. 9 Excavaciones en Sultanahmet, vistas desde el Hotel Four Seasons. Las estructuras visibles pertenecen al antiguo *Darülfünun*, no a las ruinas bizantinas, localizadas varios metros por debajo

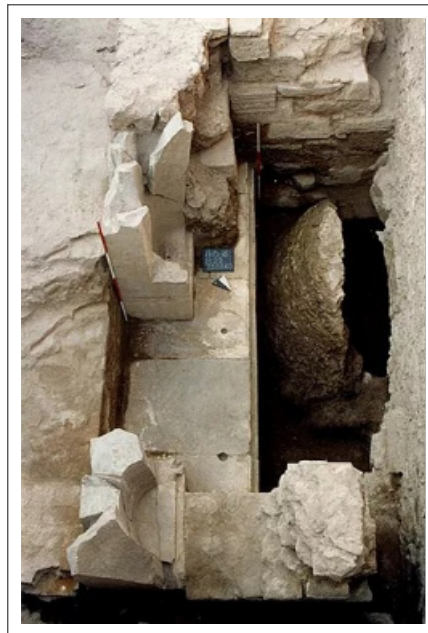


Fig. 10 Infraestructuras recubiertas de pinturas murales, probablemente correspondientes al complejo de la Magnaura, y podio de mármol con nichos en la puerta Chalke

Paradójicamente, del área excavada solamente es posible visitar un conjunto de cámaras abovedadas en Kutlugun Sokak 33 – 35, que son propiedad del café *Palatium*,

cuyos propietarios costearon la restauración y musealización del conjunto. Un grupo menor también puede verse en el cercano restaurante *Albura Kathisma*, en Akbiyik Caddesi 36.

No muy lejos pueden visitarse otros restos asociados al Palacio. Si avanzamos en dirección sur podemos visitar una gran cámara abovedada en cuyo interior fluye todavía un *hagiasma* o manantial sagrado decorado con un fresco de la Theotokos (fig. 11). El conjunto se halla bajo una tienda de alfombras en Amiral Tadfil Sokak 5, donde también pueden contemplarse fragmentos de mosaicos del siglo V o VI. Los vestigios mencionados fueron restaurados por el Museo Arqueológico de Estambul entre 1997 y 1998, y es posible que formen parte de lo que fue el célebre monasterio de la Theotokos Hodegetria, fundamental en la historia de Bizancio.²⁷ Al suroeste, bordeando la gran curva o *sphendone* del hipódromo, llegamos al Eresin Crown Hotel, en Küçük Ayasofya Caddesi 50, donde podemos contemplar los restos de estructuras y elementos arquitectónicos que pudieron pertenecer al desaparecido palacio de Justiniano en Hormisdas. Fueron hallados tras una breve excavación del Museo Arqueológico en 1997.²⁸



Fig. 11 El *hagiasma* de la calle Amiral Tadfil. Sobre el agua, que todavía fluye, se distingue el fresco de la Theotokos

27 E. Bolognesi, «La zona settentrionale del Gran Palazzo: interventi di scavo. Il Giardino della vecchia prigionia di Sultanahmet», en A. Pasinli & E. Bolognesi (eds.), *Il Gran Palazzo degli Imperatori di Bisanzio*, Roma 2000, 37 – 45; A. Denker, C. Yagzi & B. Akay, «Former Sultanahmet Prison», en VV. AA., *Istanbul: 8000 Years Brought to Daylight. Marmaray, Metro, Sultanahmet Excavations*, Estambul 2007, 126 – 163; C. Girgin., «La porte monumentale trouvée dans les fouilles près de l'ancienne prison de Sultanahmet», *AnAnt* 16 (2008) 259 – 290; A. Denker, «Excavations at the Byzantine Great Palace», en *The Byzantine court: source of power and culture; papers from the Second International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium*, Estambul 2010, 13 – 18; id., «Great Palace (Büyük Saray)», en VV. AA., *Byzantine Palaces in Istanbul*, Estambul 2011, 13 – 69.

28 M. Gökçay & R. Asal, «Excavations in Küçük Ayasofya Street, Eminönü, Istanbul», *AnAnt* 16 (2008) 207 – 230.

En lo que respecta a la fachada marítima del Boukoleon, el extremo más meridional del Palacio, su estado ha empeorado en los últimos años, constatándose varios derrumbamientos (fig. 2, *vid.* p. 110). Otrora bañada por el Mármara, la muralla se asoma ahora a la Kennedy Caddesi. Con el fin de proteger los restos se plantó un jardín y se instaló una valla que impide el acceso a las ruinas. No obstante, el lugar, un tanto periférico respecto de las principales atracciones turísticas, se ha convertido en un vertedero habitado por personas sin hogar, sin que medie ninguna reacción por parte de las autoridades. En general, la única posibilidad de que un visitante no especializado se tope con el lugar subyace en el hecho de que el antiguo muelle palatino es ahora utilizado como estación de autobuses por los turoperadores turísticos. Aunque se puede acceder al conjunto de forma irregular, el malogrado estado de la construcción convierte la visita en una experiencia del todo desaconsejable. En 2018 se anunció que el lugar sería restaurado y musealizado, pero de momento no se ha iniciado ninguna intervención.²⁹

Ese mismo año se abrió al público otro importante complejo áulico bizantino en el extremo noroeste de la ciudad, junto a las murallas. Se trata del conocido como Palacio del Soberano (*Tekfur Sarayı*), edificado en el siglo XIII en el marco de la reocupación paleóloga del Palacio de Blaquernas.³⁰ La polémica acompañó el proceso de restauración desde su mismo comienzo (fig. 12). Los informes de la UNESCO y el ICOMOS son elocuentes y sirven para ilustrar la tendencia general existente en Turquía. El informe de 2006 explica que:

current restoration work to the city walls (which is to include the restoration of the Byzantine palace buildings of Tekfur Saray and Ayvansaray) is so destructive as to severely compromise their authenticity if allowed to continue. It therefore recommends that all work should be halted until training in the conservation of

²⁹ Según el periódico *Daily Sabah* [12/5/2020, <https://www.dailysabah.com/history/2018/08/06/1610-year-old-boukoleon-palace-to-be-restored-by-istanbul-metropolitan-municipality>].

³⁰ Para este palacio véase R. Macrides, J. A. Munitiz & D. Angelov, *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, Farnham 2013, 367 – 378.

ruined monuments to international standards has been provided and the current proposals.³¹



Fig. 12 Tekfur Sarayı en 2006, antes de la restauración, y en 2019, tras concluirse los trabajos y convertirse en museo

Inmediatamente se proponían las siguientes medidas:

revision with the support of international experts. The adoption of far less destructive conservation techniques is urgently needed and the mission recommends that the authorities should organize a 2-week training workshop on the conservation of ruined monuments involving international experts, to share best practice examples between professionals and craftpersons, and should prepare and adopt a technical manual to guide future work.³²

No obstante, el llamado fue ignorado por las autoridades, que se limitaron a posponer los trabajos, pero sin cambiar la dinámica. En 2008 se propuso que el edificio, una vez restaurado, se convirtiera en sala de conciertos, como Santa Irene. Los organismos internacionales insistían, de nuevo, en los puntos ya señalados:

There is no need to reconstruct new false ends to broken walls – it is sufficient to consolidate the corework; There is no need to create new or false flat tops to walls – it is sufficient to reset the corework so that the wall top sheds water; Where areas of

³¹ *Joint Icomos-Unesco (WHC) Expert Mission Report. Historic Areas of Istanbul (Turkey) (C 356). April 2006, 39 – 40.*

³² *Ibid.*, 42 – 43.

facing stones or bricks are missing, it is possible to consolidate the corework without refacing, although each case needs to be examined on an individual basis.³³

El resultado final de la intervención demuestra por sí mismo que las recomendaciones de la UNESCO fueron ignoradas.³⁴ La conversión definitiva de Tekfur Sarayi en un museo, aunque beneficiará su conservación y difusión, tampoco está exenta de crítica. El problema tiene que ver con la deriva que comentamos al principio de la contribución, puesto que el lugar se ha escogido para exponer la colección de cerámica islámica, evitándose en todo lo posible las alusiones al pasado bizantino del edificio. Como única referencia encontramos una pequeña sección con una maqueta del cinturón amurallado de la ciudad.

La conclusión de lo expuesto en estas páginas es tristemente desfavorable: en el actual estado de cosas, el patrimonio bizantino de Estambul, ya sea religioso o secular, solo parece valorarse si sirve como receptáculo o catalizador del pasado otomano o la religión islámica, en línea con la visión de la historia promovida por el AKP. De lo contrario, está condenado al abandono y la decadencia, un mal endémico que afecta a toda la herencia bizantina en Turquía, que atraviesa uno de sus momentos más críticos desde hace más de un siglo. Las iniciativas estatales recientes no solo están dominadas por este sesgo ideológico, sino que han afectado directamente a la materialidad de los vestigios supervivientes. Lamentablemente, también hemos comprobado cómo en varias ocasiones la exploración, restauración y mantenimiento del patrimonio no ha sido fruto de su valor intrínseco, sino del interés crematístico o la corrupción. En cuanto a la titularidad privada, aunque en algunos casos ha tenido consecuencias positivas, no asegura la preservación de los monumentos. Sin embargo -y he aquí la difícilmente resoluble contradicción- resulta evidente que,

³³ *Joint Icomos-Unesco (WHC) Expert Mission Report. Historic Areas of Istanbul (Turkey) (C 356). July 2008*, 20.

³⁴ Un grupo de arqueólogos insistió hasta el final ante las instituciones internacionales, cf. F. Kivilcim, A. Aksoy & A. Ricci, *A Report of Concern on the Conservation Issues of the Istanbul Presented to United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO), Republic of Turkey, Ministry of Culture and Tourism - World Heritage Sites Office and Istanbul Site Management Directorate – World Heritage Centre in January, 2014*.

actualmente, la adquisición por parte de las autoridades tampoco ofrece una garantía para su conservación.

Dicho esto, solo queda aguardar, con toda la cautela debida, que la restauración y musealización del emblemático Boukoleon suponga un cambio en la tendencia descrita, aunque los recientes acontecimientos no inviten al optimismo. Espero que estas breves notas contribuyan a evitar que el Gran Palacio caiga en el olvido, y no se convierta, como apuntó Mehmet, en una ruina donde solo las arañas tejen su tela.

BIBLIOGRAFÍA

MÜLLER-WIENNER, W., *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tubinga 1977.



Cypriot Byzantine heritage in danger: destruction and illicit trafficking of artworks

Ioannis Eliades

*Byzantine Museum and Art Galleries of the
Archbishop Makarios III Foundation
ioanniseliades@gmail.com*

There is a temple in ruin stands,
Fashioned by long forgotten hands;
Two or three columns, and many a stone,
Marble and granite, with grass o'ergrown!
Out upon Time! it will leave no more
Of the things to come than the things before!
Out upon Time! who for ever will leave
But enough of the past for the future to grieve
O'er that which hath been, and o'er that which must be:
What we have seen, our sons shall see;
Remnants of things that have passed away,
Fragments of stone, reared by creatures of clay!

(Lord Byron, «The Siege of Corinth»)¹

The Turkish invasion of Cyprus in 1974 and the occupation of its northern territories marked the beginning of an organized campaign to wipe out the cultural heritage of the Eastern Mediterranean island. The list of archaeological sites, museums and private collections that

¹ These verses were quoted in the sentence of the Chief Judge William Bauer, announcing the decision of the Court of Indianapolis in 1990 against the American art dealer who bought four stolen mosaic fragments (6th c.) from the Panagia Kanakaria church in Lythragkomi, in the Turkish-occupied areas of Cyprus, see: https://sherloc.unodc.org/res/cld/case-law-doc/traffickingculturalpropertycrimetype/usa/1990/case_kanakaria_mosaics_html/Autocephalous_Greek-Orthodox_Church_v_Goldberg_717_F_Supp._1374_-_Dist.pdf.

have been looted in the occupied areas is a long one.² Following the invasion, over 500 churches were looted, 15 – 20 thousand icons have been stolen, scores of wall paintings and mosaics were detached and sold abroad, while others were destroyed.³

1. MONUMENTS

Due to the abandonment of more than four decades, some religious monuments began to collapse, while most of them became recipients of an unprecedented brutality and plunder: doors, windows, roofs, floors were dug up on purpose and destruction was imprinted on the monuments in the most eloquent way, as for example in the churches of the Virgin Akentou in Lefka, the Birth of Virgin in Arnadi, Virgin Chryssopolitissa in Kyrenia, Archangel Michael in Charkeia and the Byzantine painted-church of St. Sergios in Neta. These demolitions did not occur only during the period of the Turkish invasion (1974), such as the case of the church of the Monastery of Virgin Mary Avgasida in Milia – Famagusta decorated with Byzantine frescoes of the early 16th century (fig. 1). More recently, in 2008 the Turks demolished the church of St. Catherine in Gerani to use its building material for embankments for the construction of buildings in Famagusta (fig. 2), and later in 2011, they have demolished the church of St. Thekla in Vokolida, because it was «an obstacle» to the sea-view from the newly built Turkish hotel in the area.⁴

2 The Archaeological Museum of Famagusta was looted, and part of its antiquities is housed today in the cells of the Apostle Barnabas Monastery in Salamis. Some of the archaeological objects of the Hadjiprodomou Collection have been traced abroad and have been repatriated. Apart of the archaeological museums, the smugglers have looted also the Folk Art Museum in Kyrenia, artistic workshops of important artists, such as George Pol. Georgiou in Famagusta and Libraries such as Nicholas Marangos in the same city. Chr. Hadjiprodomou, «The destruction of the private Collections», in Committee for the Protection of the Cultural Heritage of Cyprus (ed.), *Cyprus: a Civilization Plundered*, [The Hellenic Parliament], Nicosia 1999, 143 – 145.

3 Committee for the Protection of the Cultural Heritage of Cyprus 1999; Chotzakoglou (2008) 136 – 137.

4 Chr. Chotzakoglou, «Οδοιπορικό σε τέσσερα λεηλατημένα μνημεία της μητροπολιτικής περιφέρειας Κωνσταντίας-Αμμοχώστου», *Pnevmatiki Diakonia* 5 – 6 (2009) 34 – 46.



Fig. 1 The Monastery of Virgin Mary Avgasida in Milia – Famagusta, 15th century, decorated with frescoes of the early 16th century. The church was demolished, and the cells of the Monastery are used as stalls for animals



Fig. 2 Saint Catherine church in Gerani, 19th century. It has been demolished in 2008 in order to use its building material for embankments for the construction of buildings in Famagusta

The illegal transportation of thousands of settlers from Anatolia (Eastern Turkey) in the Greek villages and towns of Northern Cyprus created new needs. Usually, the main central churches of every village, after they were pillaged, they were turned into mosques up to today, for religious needs. Typical examples are the churches of St. George in Kato Dikomo, the church of Chrysosoteris (Transfiguration of the Saviour) in Akanthou, the Virgin Mary church in Gerolakkos, St. George in Filia and Panagia Chardakiotissa in Kythrea.

Following the Turkish invasion, the army that stationed in the northern part of Cyprus, which amounts today to 45.000 Turkish soldiers, turns Northern Cyprus into one of the most militarized areas of the world. For the settlement of Turkish army on the island were used as barracks, besides the hotels and properties of Greek refugees (e.g. in Kyrenia and Famagusta), churches (e.g. Prophet Elias in Marathovounos, St. George in Kythrea, St. Barbara in Kyrenia), monasteries (eg. Acheiropoietos in Lampousa, St. Panteleimon in Myrtou, St. Euphemianos in Lysi, St. Spyridon in Tremetousia and Sain John Chrysostom at Koutsoventis) and even whole Greek and Maronite villages (e.g. Pyroi, Voni, Askeia, Marko, Tymvou, Asomatos, Agia Marina Skylloura, Kontemenos, Loutros). Access to monuments and villages has been banned to all non-Turks.

Other churches had different fate. Some of them, after being looted, were transformed into warehouses of various materials, such as St. George in Askeia and St. Artemon in Afanteia, where the farmers store their tires. In St. Eirine of the homonymous village of Kyrenia, the church was used as a warehouse of building materials and St. Antony-church in Leonarison serves to store the potato production from the local fields. Other churches operate for a variety of uses, provoking the religious feelings of the Greek refugees in Cyprus observing their sacred spaces to function as museums, theatres, and warehouses. The church of the Transfiguration of the Saviour in Chryseliou, Morphou is used as a mortuary, the Maronite church of St. Romanos in Vouni is now used as a museum for Turkish propaganda. The medieval church of St. George Exorinos in Famagusta was converted into a theatre and the chapel of Saint George in the same city in a school, while the church of St. George in Voni to a warehouse. Shocking are the cases of holy churches, which after they were looted, they were rented or sold to private individuals, who turned them into commercial enterprises. The Monastery of St. Anastasia in Lapethos was converted into a hotel, the medieval church of Saint George of the Latins was transformed into an Ottoman bath (hamam). The church of the Virgin Mary in Engomi is used as a residence, St. Luke in Lefkosia houses a repairer of

old furniture, while the Byzantine church of Virgin Chrysotrimithiotissa (10th c.) in Trimithi was sold along with its cemetery to a foreigner, who turned it into painting workshop. The St. John's Knight church in Famagusta was transformed into a night club (pub), while church of St. Andronikos in Kazafani is used as a parking space, after its arch was demolished.⁵

The disgrace and pillage of the religious monuments of Cyprus was not limited to Orthodox churches and monasteries, but it was extended to the churches of other Christian doctrines, such as Roman Catholic, Maronite, Armenian and Protestant. Characteristic examples of the first two cases are the St. Anthony's church in Kontea, which was used as a dog shelter (fig. 3) or the Church of St. George of the Latins, which is still used as a Turkish-hamam. The case of the Maronite monastery of the Prophet Elijah in St. Marina Skyloura is impressive. The monastery was bombed and today the Turkish Occupation Regime refuses any attempt to repair and renovate it.⁶



Fig. 3 The Roman-Catholic Church of St. Anthony's in Kontea, was used as a dog shelter

5 I. Eliades, «Παρεκκλήσιο Αγίου Ανδρονίκου» (Saint Andronikos chapel) in Chr. Hadjichristodoulou (ed.), *Οδοιπορικό στα χριστιανικά μνημεία της μητροπολιτικής περιφέρειας Κυρηναίας* (Wandering in the Christian monuments of the Bishopric area of Kyrenia), Nicosia 2006, 168 – 171.

6 Chotzakoglou (2008) 29.

In Cyprus, several religious minorities have been living in harmony for many centuries. The invasion of 1974 interrupted this long tradition. Thousands of members of these minorities, such as the Armenian, Maronite, Jewish and Latin were forced to flee and become refugees in the southern part of the island. Their religious monuments, churches, cemeteries, and schools have been looted, desecrated, or were pulled down. Typical examples of such cases are the Armenian Monastery of St Makarius in the Chalefka Forest and the Jewish Cemetery in Marko, which today is levelled by the Turkish occupation army.⁷

Turkey still does not permit burials, repairs or restoration of cemeteries and graves making hundreds of thousands of Cypriots being unable to be buried in their ancestral lands and to pray in their fathers' graves. The present situation of the destroyed cemeteries, such as the cases of Agios Epiktetos in Kyrenia-district, St. Paraskevi in Akanthou, Archangel in Koma tou Gialou and Archangel Michael in Gialousa cause only feelings of disgust.⁸

2. ARTWORKS

The uncontrolled situation in the Turkish-occupied north of Cyprus immediately after 1974 has fostered the development of a network of dealers in illicit antiquities whose aim was to sell out the cultural heritage of Cyprus.⁹ With the encouragement and assistance of the Turkish army, the trade in illicit antiquities has brought great profit to those involved, and Cypriot treasures already decorate private collections in a number of countries including Turkey, Russia, Switzerland, Holland and the UK, and even as far as the US, Australia and Japan (fig. 4).¹⁰

7 Chotzakoglou (2008) 28 – 29.

8 In 2017 a Turkish fashion-house organized a photo-shooting of half-naked models in the Greek-orthodox cemetery in Keryneia causing a brutal insult to the memory of the dead. The campaign was published in the Turkish newspaper *Milliet*.

9 Stavrou 1985; Chotzakoglou (2006) 101 – 164.

10 V. Karagiorgis, «The repatriation of Cypriot antiquities (1974 – 1997)», in Committee for the Protection of the Cultural Heritage of Cyprus (ed.), *Cyprus: a Civilization Plundered*, [The Hellenic Parliament], Nicosia 1999, 214 – 221; Eliades 2007a; Chotzakoglou (2008) 105 – 106.



Fig. 4 Royal Doors (18th c.) stolen from Pigi village. Today is exhibited in Osaka, Japan

Few holy relics and icons were brought in the free areas of Cyprus thanks to the bravery and courage of people who were enclaved in the occupied areas, such as the icon of John the Baptist dating in 1685, from the Abbey of Bellapais, and the 19th century icon of Virgin Mary Kanakaria from the church in Karpasia by the same name (fig. 5).¹¹



Fig. 5 The last priest of the church of Virgin Mary Kanakaria in the Turkish-occupied Lythrangomi managed to bring with him in the free areas some icons hidden in his personal things

¹¹ Eliades (2007a) 18; Chotzakoglou (2006) 105 – 106.

Between 1976 and 1979 when the Turkish army had expelled the last Greek Cypriots from the village of Lythrangomi, the Department of Antiquities got the very first information that the mosaics from the apse of the Virgin Mary Kanakaria church was fragmented into pieces and removed. This was the oldest existing Early Christian wall Mosaic in Cyprus, dating to the 6th century (fig. 6).¹² During the same period were detached of the frescoes from the nave of the Antiphonites Monastery in Kyrenia district (fig. 7, fig. 8). The wall paintings, that were fragmented into more than hundred pieces, were brought abroad along with the exquisite icons of the church.¹³



Fig. 6 The apse mosaic of Virgin Mary Kanakaria in Lythrangomi before and after the looting done between 1976 and 1979



Fig. 7 Last Judgement, early 16th century, Church of Christ Antiphonitis, Kalogrea before and after Turkish invasion of 1974

12 Papageorgiou 1999a; Chotzakoglou (2006) 108 – 110; id. (2008) 94 – 99; Papageorgiou (2010) 241 – 257.

13 Papageorgiou 1999b; Chotzakoglou (2006) 103 – 105; id. (2008) 125 – 131; Papageorgiou (2010) 75 – 95; Eliades (2018) 35 – 37, 74 – 76.



Fig. 8. The Stem of Jesse, early 16th century, Church of Christ Antiphonitis, Kalogrea before and after Turkish invasion of 1974

An international case of the illegal trade of antiquities and icons was discovered in Nicosia in December 1979. Prince Alfred zur Lippe, United Nations High Commissioner for Refugees in Cyprus, was exporting illegally many antiquities and icons from the occupied areas before the scandal was revealed. No less than 28 icons were found in his possession and confiscated.¹⁴ Two years later, in March 1981 three boxes were found at Ankara airport containing icons and other antiquities, which had been loaded in an illegal airport in the occupied areas of Cyprus destined for Germany. According to the Turkish Cypriot press, some of the icons came from the Apostle Barnabas monastery from where 35 icons had earlier been reported as stolen, while the antiquities originated from the Kyrenia castle.¹⁵

In the middle of the 1980s apart from icons there began to appear in the international markets the first detached frescoes and mosaics that were detached from the Turkish occupied churches. On 1984 the Turkish smuggler, Aydin Dikmen who sold the frescoes from Saint Euphemianos church in Lysi, to the Menil Foundation in Houston Texas in 1985 was forced to send to Cyprus four mosaic fragments, of which only those depicting St

¹⁴ Eliades (2007a) 18, 7 – 8; id. (2018) 76, 79.

¹⁵ Stavrou (1985) 39 – 40.

Bartholomew and Luke the Evangelist proved genuine (fig. 9).¹⁶ After their restoration, the mosaics were taken for exhibition to the Byzantine Museum on November 1985.¹⁷



Fig. 9 Repatriation of four mosaic fragments of the Virgin Mary Kanakaria apse from Munich in 1984. Two of them were proved to be fake. The mosaic in the photo, on the right, depicting Apostle Paul is fake

In 1988, the American art dealer Peg Goldberg bought four mosaic pieces belonging to the 6th century church of Virgin Mary Kanakaria from Dikmen for one million dollars, with the purpose of reselling them for twenty million. When a sale offer was made to the Paul Getty Museum, the Curator of the Galleries informed the Cypriot Authorities, who together with the Cyprus Church resorted to American justice, asking for the repatriation

16 A. Weyl Carr & L. J. Morocco, *Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin, Texas 1991; Chotzakoglou (2008) 100 – 104; Eliades (2018) 20 – 24.

17 A. Papageorgiou, *The Autocephalous Church of Cyprus. A Catalogue of the Exhibition*, Nicosia 1995, 2; id. (1999a) 167; Chotzakoglou (2008) 95 – 99.

of the mosaics. The Court of Indianapolis founded against Goldberg and the mosaics were returned to Cyprus amid great rejoicing in 1991 (fig. 10).¹⁸



Fig. 10 Repatriation of four mosaic fragments of the Virgin Mary Kanakaria apse from the USA. The photograph is before their conservation in the Department of Antiquities in Cyprus in 1991

The greatest success in discovering and repatriating Cypriot artefacts happened on 1997. The Dutch art dealer Van Rijn informed the Consulate of Cyprus in the Netherlands, of the existence in the art market of Munich of a 6th century mosaic depicting Saint Thaddeus on a medallion from the church of Virgin Mary Kanakaria and of 32 fragments of frescoes dating in the beginning of the 16th century from the church of Christ Antiphonites in Kalogrea. The Church of Cyprus approved the purchase of these works in the hope that

¹⁸ Papageorgiou (1999a) 160 – 167; Chotzakoglou (2008) 95.

it could lead to the discovery of more stolen objects. The pieces of the frescoes and of the mosaic depicting Apostle Thaddeus were returned to Cyprus in 1997.¹⁹ Following the arrival of the artworks in Cyprus, Interpol and German Police raided in September and October 1997 in the apartments of the Turkish smuggler Aydin, and confiscated circa 300 artworks: icons, mosaics, manuscripts and frescoes from the occupied Cyprus, along other illegal treasures.

In 1997 were repatriated a 16th century icon depicting Archangel Michael flanked by Saints Eudocia and Marina, which was in the Kyrenia Bishopric, from the Netherlands,²⁰ an icon of the early 18th century, depicting Virgin Mary Vlachernitissa, which was found overturned on the ground in the occupied side of Nicosia, and a 15th century icon of the church of Saint Parasceve at Palaiosophos village, Kyrenia, depicting St John the Baptist, which was on sale in an Auction house in London (fig. 11).²¹

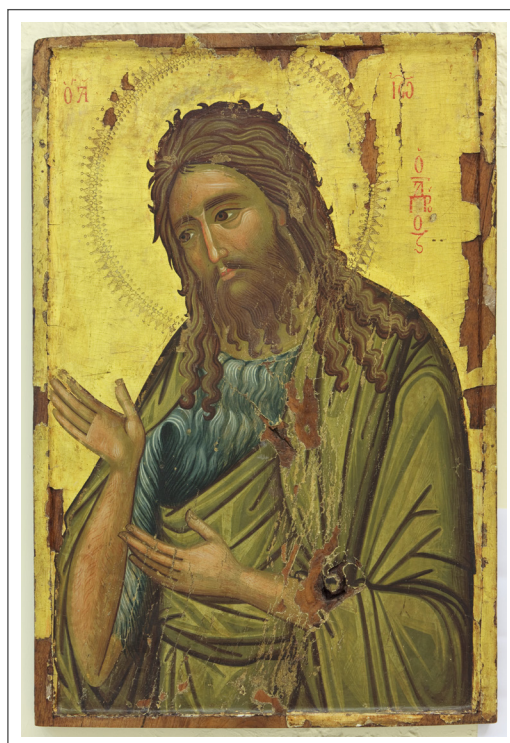


Fig. 11 Saint John the Baptist, from the church of Saint Parasceve at Palaiosophos village, Kyrenia, late 15th century, attributed to Philip Gool, repatriated in 1997

19 Details about the purchase and repatriation of the frescoes and the mosaic fragments see Georgiou Hadjitofi 1999; Chotzakoglou (2006) 103 – 105; id. (2008) 95 – 99.

20 Committee for the Protection of the Cultural Heritage of Cyprus (1999) 233; Eliades (2018) 56 – 57.

21 Eliades (2008) 68; id.(2018) 76.

In 1998 a 16th century icon of Enthroned Madonna and Child, from the church of Antiphonites in Kalogrea. This icon was sent from a private collector in Switzerland to Athens for exhibition, where it was recognized and was repatriated²² and in 1999 a fresco fragment depicting a head of an angel from Antiphonites was repatriated by a private collector from France²³ and a 16th century icon of Apostle Matthew from the same church was repatriated from Zurich, Switzerland.²⁴

In March 2012, the mural decoration of the dome and the apse of the chapel of the church of Saint Euphemianos in Lysi (mid – 13th century) was repatriated from the United States.²⁵ It was detached by Turkish smugglers and brought in 38 pieces, to Munich. It was then sold to the Menil Foundation in Houston, Texas (USA). The Foundation undertook the conservation and reunification costs of the fragments. The dome and the apse were repatriated following an agreement between the Church of Cyprus and the Menil Foundation (fig. 12).²⁶



Fig. 12 In March 2012 the mural decoration of the dome and the apse of the chapel of the church of Saint Euphemianos in Lysi (mid – 13th century) was repatriated from the United States

22 Papageorgiou (1999b) 188; Eliades (2018) 76.

23 Eliades (2008) 25; Chotzakoglou (2008) 129.

24 I. A. Eliades, «Saint Matthew Evangelist», in S. Hadjisavvas (ed.), *Cyprus: Crossroads of Civilizations* exhibition Catalog, Nicosia 2010, 241; id. (2018) 76.

25 Chotzakoglou (2006) 106 – 107.

26 Eliades (2018) 75.

In September 2013 four icons, of the series of icons of the Twelve Apostles (Apostolikon), from the church of Antiphonitis at Kalograia, painted by Loutzios Flagkis from Nicosia (16th – 17th century) - depicting Saints John and Luke the Evangelists, and Saints Peter and Paul the Apostles- were repatriated from the Netherlands²⁷ after the Dutch government acted explicitly to fulfil the Hague Convention of 1954 for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict.²⁸

In 2013 and 2015 were repatriated from Germany stolen artworks from occupied Cyprus found in September and October 1997 in Turkish smuggler Aydin Dikmen's apartments in Munich, along with other illegal treasures and were confiscated. After 16 years-long legal actions most of the artworks were identified as originating from 50 different occupied churches. Among them are fragments of mosaics from the Virgin Mary Kanakaria church²⁹ (6th century), 70 fresco fragments from the church of Antiphonites³⁰ (early 16th century and mid – 17th century), five fragments of wall paintings from the church of Saint Solomoni³¹ in Koma tou Gialou (9th century) (fig. 13), two detached murals from the nave and the narthex of the church of Panagia Apsinthiotissa³² in Sichari (12th / 13th century)(fig. 14), two fragments of wall paintings from Panagia Pergaminotissa³³ in Akanthou (fig. 15), two manuscripts of the 14th century (fig. 16) and icons dating to the 15th to 20th century with great cultural value like the Royal Doors of the painter Pavlos Hierographos dating to 1657 from Saint Spyridon Monastery in Tremetousia and the Royal Doors of the painter Leontios, from Karavas dating in the 17th century.³⁴

27 Eliades (2018) 76.

28 http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13637&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html; Char. Chotzakoglou, *Religious Monuments in Turkish-occupied Cyprus. Evidence and acts of continuous destruction*, Lefkosia 2012², 100 – 103.

29 Chotzakoglou (2006) 108 – 110.

30 Chotzakoglou (2006) 103 – 105.

31 Chotzakoglou (2006) 112.

32 Chotzakoglou (2006) 121 – 122.

33 Chotzakoglou (2006) 122.

34 Ch. Chotzakoglou, «Η εντοίχια μνημειακή διακόσμηση στους ναούς της Καρπασίας (4ος-15ος αιώνας)», in P. Papageorgiou (ed.), *Karpasia*, Limassol 2020, 269 – 294; Eliades (2018) 72 – 79.

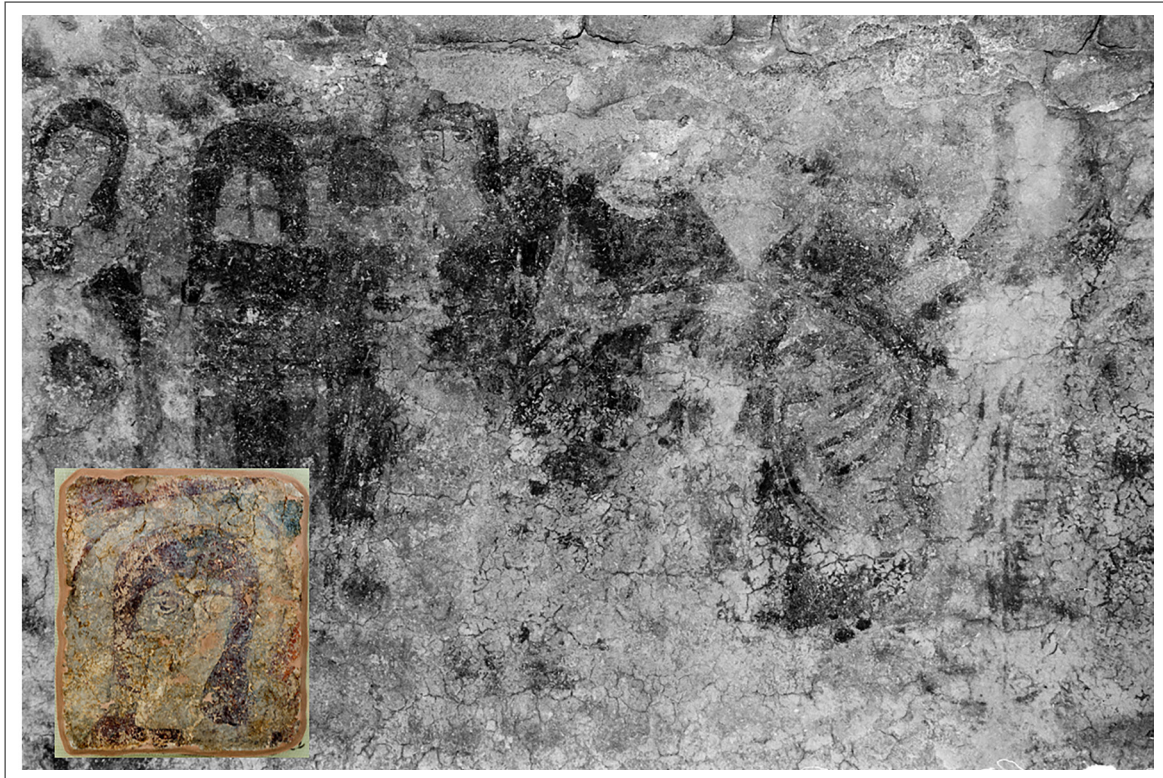


Fig. 13 The repatriated fresco fragment of a bust of a Myrrhophore from the composition of the Empty Tomb of Christ, 9th century, Church of Saint Solomoni, Komi tou Gialou



Fig. 14 Repatriated fresco fragment of three male busts from the composition of the Way to the Calvary, 13th century, from the Monastery of Virgin Apsinthiotissa, Sichari



Fig. 15 A repatriated fragment of a bust of an unknown Saint from the looted wall paintings of Virgin Pergaminotissa in Akanthou, 12th century



Fig. 16 Repatriated Armenian Gospel book, 14th century, from the Monastery of Saint Makarius in Halefka

In 2016 were repatriated from Switzerland two big dimension icons stolen from Saint James church in Trikomo. The two icons depict Christ Enthroned with St. John, the Baptist and the Virgin Mary Enthroned with St. John, the Evangelist, works created by Meletios of Crete (1620) (fig. 17).³⁵ In 2018 were repatriated two mosaic fragments (6th century) stolen from Virgin Kanakaria in Lythragkome: Apostle Andrew returned from London (fig. 18) and Apostle Mark from Monaco.



Fig. 17 In 2016 were repatriated from Switzerland two big dimension icons of Christ Enthroned with St. John, the Baptist and Virgin Mary Enthroned with St. John, the Evangelist, by Meletios the Cretan, 1620



Fig. 18 The 6th century mosaic fragment of Apostle Andrew from the church of Virgin Kanakaria in Lythragkome was repatriated in 2018 from London

35 Eliades (2018) 74, 75, 79.

Lastly, in 2019 were repatriated from the Netherlands four fresco fragments: two dating to the 13th century were stolen from the church of Virgin Apsinthiotissa in Sichari, one of the 14th century from the church of the Virgin in Askeia (fig. 19) and the other dating to the 14th – 15th century from an unidentified church.³⁶



Fig. 19 In 2019, it was repatriated a fresco fragment depicting a bust of an unknown Prophet from the church of the Virgin Mary in Askeia

3. STILL NOT REPATRIATED

Information is received often about icons and other art works being exhibited in collections, auction rooms or exhibitions abroad, such as the following examples: The royal doors, signed

³⁶ I. Eliades, «Palaeologan reflections in the painting of Cyprus under Latin rule (1261-1489)», in I. Eliades (ed.), *Palaeologan reflections in the art of Cyprus (1261-1489)*, Catalogue of the Exhibition, Nicosia 2019, 72 – 145, esp. 126.

in 1778 by the painter, monk Filaretos and belonging to the church of Saint Anastasios in the Famagusta village of Peristerona, was located at the Japanese College of Art in Japan.³⁷ Unfortunately, all efforts to have it repatriated have failed so far (fig.4, *vid.* p. 128). Of Cypriot origin must also be the icons presented at the exhibition «Holy Image, Holy Space» held in Baltimore and Washington from 1988 to 1990, depicting Saint Spyridon and Archangel Michael, dating to the 12th century (fig. 20).³⁸ In the archbishopric of Bamberg, Germany, there were exhibited Cypriot icons from the occupied areas among other items in 1998, such as a Breastfeeding Madonna of the 16th century, Jesus in the Temple, attributed to the painter Thomas Hierographos in the end of the 17th century and the 18th century Transfiguration icon attributed to the Workshop of Saint Herakleidius Monastery (fig. 21).³⁹



Fig. 20 Probably stolen Cypriot icons presented at the exhibition «Holy Image, Holy Space» held in Baltimore and Washington from 1988 to 1990, depicting Saint Spyridon and Archangel Michael, 12th century

37 Georgiou Hadjitofi (1999) 235.

38 Eliades (2007a) 18, 17.

39 Eliades (2007a) 18, 17.



Fig. 21 Probably stolen Cypriot icons presented at the exhibition in the archbishopric of Bamberg, Germany in 1998 - A breastfeeding Madonna of the 16th century, Annunciation and Christ in the Temple (17th c.) and Transfiguration of the Saviour (18th c.)

4. HOST OF REPATRIATED ARTWORKS: BYZANTINE MUSEUM AMF

In the centre of the old city of Nicosia, few hundred meters from the buffer zone which divides the city into free areas in the south and Turkish-occupied areas in the north, is housed the Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III Foundation (AMF). The Museum

is the fruit of many years of hard efforts by the Orthodox Church of Cyprus to preserve and promote the Byzantine and post-Byzantine heritage of Cyprus. The construction of the Museum was interrupted in 1974 due to the Turkish invasion in Cyprus, and the sudden death of the Archbishop Makarios III on 1977. The first Great Hall of the Byzantine Museum was inaugurated together with its Art Gallery on 18 January 1982. Six years later the Byzantine Museum assumed its present form with the completion of a new wing. The Byzantine Museum through its artworks presents 1500 years of the island's history, from the art of the early Byzantine period (4th c - 649), to that of the period of the Arab raids (649 - 965), the mid-Byzantine period (965 - 1191 and to that of Frankish (1191 - 1489), Venetian (1489 - 1571), Turkish rule (1571 - 1878) and British rule (1878 - 1960).⁴⁰

Exhibited in the Byzantine Museum are over 300 icons dating from the 11th to the 20th century, mosaics of the 6th century, frescoes from the 9th century to the 18th, as well as representative samples of Byzantine minor art (chalices, crosses, silver coverings of gospels etc) exhibited in three large galleries on the ground floor of the Archbishop Makarios III Foundation.

Occupying a special place in the collection are the fragments of the 6th century mosaics from the apse of the church of Virgin Mary Kanakaria in Lythrangome and the fresco-fragments of The Last Judgement and Stem of Jesse of the early 16th century from the church of Christ Antiphonites at Kalogrea. These, together with icons from various looted churches in the occupied north, which were recovered following court trials or donations from abroad, bear witness to the brutal destruction of Cyprus cultural heritage and the illicit traffic of antiquities in the Turkish occupied part of Cyprus.⁴¹ The icon for example of Prophet Elias testifies the brutality of the Turkish soldiers with graffiti engraved on its surface (fig. 22). All of them are exhibited in the second room of the Museum and visual

40 Eliades (2008) 14 - 25.

41 I. A. Eliades (b) «The Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III Foundation», *Cyprus Today* 44/3-4 (2007) 19 - 23.

material is used in order to help the visitors to realize how the mosaic and the frescoes or the icons looked before the Turkish invasion of 1974 and how they look today.⁴²



Fig. 22 Prophet Elias, repatriated icon, testimonies the brutality of the Turkish soldiers with graffiti engraved on its surface

42 I. Eliades, «Το Βυζαντινό Μουσείο και η Πινακοθήκη του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' ως θεματοφύλακας της καλλιτεχνικής δημιουργίας και της πολιτιστικής κληρονομιάς της Κύπρου», in E. G. Kapsomenos, E. Vaitsi, K. Markoulaki (eds.), *International Congress «Arts and Letters in Cyprus», 5-8 August 2010. Αφιέρωμα στην Κύπρο για τα πενήντα χρόνια από την ίδρυση της Κυπριακής Δημοκρατίας*, Chaina – Lefkosia 2012, 116 – 132.

A new museology study is under preparation for the re-organization of the exhibitions to present better the repatriated artworks which now amount almost 25% of the whole. The large number of icons as well as the fragments of wall paintings and mosaics that were repatriated in 2013 and 2015 underwent to a conservation treatment via a program that was subsidized by the Swiss government. Apart from the Byzantine Museum itself, other participants included the Department of Antiquities of Cyprus, the Byzantine and Christian Museum of Athens, the Conservation Laboratory of Building Materials and Decorative Elements of Historic Buildings of the Technological Educational Institute of Athens, and the Cyprus Institute.⁴³ The conservation involved consolidation, cleaning and reintegration of losses in order for the works to be safely exhibited in the new galleries of the Byzantine Museum. Concurrently, the mosaic fragments from the church of Panagia Kanakaria will be mounted in the future on a reconstructed apse that will be installed in the Byzantine Museum. Furthermore, the mural fragments with the representations of the Last Judgement and the Stem of Jesse from the church of Christ Antiphonitis at Kalograia will be joined with the use of suitable materials in a Chapel to be constructed in the New Exhibition.⁴⁴

43 A long-lasting cooperation between the Byzantine Museum and the Cyprus Institute promoted the research on the repatriated artworks and its conservation: V. Vassallo, N. Kyriakou, S. Hermon & I. Eliades, «Tracing provenance of lost and found Cypriot Byzantine icons», in A. Addison, G. Guidi, L. De Luca & S. Pescarin (eds.), *Digital Heritage International Congress*, Marseille 2013, vol. 1, 667 – 670; V. Vassallo, E. Athanasiou, S. Hermon & I. Eliades, «Publishing Cultural Heritage content for Digital Libraries: the case of the collections of the Byzantine Museum and Art Gallery of the Archbishop Makarios III Foundation», in A. Addison, G. Guidi, L. De Luca & S. Pescarin (eds.), *Digital Heritage International Congress*, Marseille 2013, vol. 2, 479 – 484; V. Vassallo, N. Kyriacou, S. Hermon & I. Eliades, «Uno strumento WebGIS per lo studio ed analisi dei percorsi spazio-temporali del patrimonio culturale di Cipro», *Archeologia e Calcolatori, Supplemento 8* (2016) 162 – 169; F. Niccolucci & S. Hermon, «Digital Authenticity and the London Charter», in P. Di Giuseppantonio Di Franco, V. Vassallo & F. Galeazzi (eds.), *Authenticity and Cultural Heritage in the Age of 3D Digital Reproductions*, Cambridge 2018, 37 – 44; V. Vassallo & S. Hermon, «A GIS tool to trace the provenance of Cypriot cultural heritage», *Uncommon Culture 6/2* (2015) 110 – 115; D. Abate, S. Hermon & I. Eliades, «Virtual and physical re-composition of fragmented ecclesiastical frescoes using a photogrammetric approach», in *Proceedings of the International Society for Photogrammetry and Remote Sensing, Commission VI*, Prague 2016, 153 – 160; D. Abate, A. Avgousti, M. Faka et al., «An online 3D database system for endangered architectural and archaeological heritage in the south-eastern Mediterranean», in *ISPRS International Archive of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Science Conference Proceedings*, 42/3 W3 (2017) 1 – 8.

44 Eliades (2018) 81 – 83.

BIBLIOGRAPHY

- CHOTZAKOGLU, Ch., «Christian Mosaics and Mural Paintings in the Occupied Areas of Cyprus: Preliminary Report on their Condition», in J. Chrysostomides & Ch. Dendrinis (eds.), *Lectures on the History and Culture of Cyprus*, Surrey 2006, 101 – 164.
- *Religious Monuments in Turkish-occupied Cyprus. Evidence and acts of continuous destruction*, Lefkosia 2008.
- ELIADES, I. A. (a), «Repatriation of Byzantine Treasures», *Cyprus Today* 44/3-4 (2007) 4 – 18.
- (ed.), *Guide to the Byzantine Museum and Art Gallery of the Archbishop Makarios III Foundation*, Nicosia 2008.
- *Guide to the Byzantine Museum of the Archbishop Makarios III Foundation*, Nicosia 2018.
- GEORGIU HADJITOFI, T. L., «Cyprus. The long journey back home», in Committee for the Protection of the Cultural Heritage of Cyprus (ed.), *Cyprus: a Civilization Plundered*, [The Hellenic Parliament], Nicosia 1999, 222 – 235.
- PAPAGEORGIU, A. (a), «The Church of Panagia Kanakaria in Lythrangome», in Committee for the Protection of the Cultural Heritage of Cyprus (ed.), *Cyprus: a Civilization Plundered*, [The Hellenic Parliament], Nicosia 1999, 154 – 167
- (b), «The Church of Antiphonetes in the village Kalogrea of Kyrenia», in Committee for the Protection of the Cultural Heritage of Cyprus (ed.), *Cyprus: a Civilization Plundered*, [The Hellenic Parliament], Nicosia 1999, 180 – 213.
- *Christian Art in the Turkish-occupied part of Cyprus*, Nicosia 2010.
- STAVROU, P. «The destruction of the Cultural Heritage of Cyprus following the Turkish invasion of the island», in Committee for the Protection of the Cultural Heritage of Cyprus (ed.), *Cyprus the plundering of a 9000 year-old civilization*, Athens 1985, 35 – 41.
- COMMITTEE FOR THE PROTECTION OF THE CULTURAL HERITAGE OF CYPRUS (ed.), *Cyprus: a Civilization Plundered*, [The Hellenic Parliament], Nicosia 1999.



Dirección

Juan Signes Codoñer

Número coordinado por

Manuel A. Castiñeiras González

Diseño y maquetación

Carmen García Bueno

Contacto

Sociedad Española de Bizantinística
CCHS-CSIC (despacho 1C16)
C/ Albasanz 26-28
28034 Madrid (España)
estudiosbizantinos@gmail.com
(<http://bizantinistica.blogspot.com.es>)

Publicación electrónica gratuita y de distribución libre de la Sociedad Española de Bizantinística.

