

LAS ESCULTURAS Y LOS OBELISCOS DE CONSTANTINOPLA. *SPOLIA* ARQUEOLÓGICA AL SERVICIO DE LA GRANDEZA DE LA NUEVA ROMA

The sculptures and obelisks of Constantinople: Archaeological spolia in service of the grandeur of New Rome

JAVIER VERDUGO SANTOS
Universidad de Huelva.
<https://orcid.org/0000.0003-3641-3117>

Recibido: 18/06/2024
Revisado: 05/09/2024

Aceptado: 10/09/2024
Publicado: 22/11/2024

RESUMEN

El objetivo del trabajo es analizar el traslado de esculturas y obeliscos a Constantinopla como acto de spolia al servicio de la grandeza de la ciudad fundada por Constantino, realizando un examen de las diversas teorías científicas al respecto que nos permita establecer un estado de la cuestión sobre la intencionalidad del traslado.

PALABRAS CLAVE

Spolium, *spolia*, Constantinopla, esculturas, obeliscos, hipódromo, Nueva Roma.

ABSTRACT

The aim of the work is to analyze the transfer of sculptures and obelisks to Constantinople as an act of spolia in the service of the grandeur of the city founded by Constantine, by conducting a review of the various scientific theories in this regard that would enable us to establish a status of the issue on the intentionality of the transfer.

KEY WORDS

Spolium, *spolia*, Constantinople, sculptures, obelisks, hippodrome, New Rome.

1. INTRODUCCIÓN, EL *SPOLIUM*/*SPOLIA* O *REUSE*

En todas las épocas se constata la reutilización de fragmentos arquitectónicos pertenecientes a monumentos o construcciones precedentes, así como de piezas escultóricas y epigráficas. A todo este proceso se le denomina *spolium/spolia* que es entendido como la superposición de elementos de otros edificios de épocas diversas y de contextos diferentes en la configuración de uno nuevo (Montero, 2018) o la reutilización de una pieza o un elemento arquitectónico singular en una nueva composición como expresión de poder, de *auctoritas* o por razones prácticas o de uso, *utilitas*. El singular *spolium* hace referencia al esqueleto descarnado de un animal, pero en plural *spolia* es usado como diferentes maneras de saquear como el botín de guerra (Wescher, 1988,3-11, Verdugo, 2017a, 208-217) o el traslado de piezas o esculturas de su lugar primitivo a otro para su reutilización en un nuevo lugar de un modo distinto (Fabricius, 2015, 9-12). La reutilización de fragmentos antiguos ha seguido dos diferentes, y a veces hasta opuestas direcciones. Una “antes” y otra “después” de la reutilización (Settis, 1999, 9-14). La primera atiende al contexto de naturaleza unas veces estética, otra económica o ideológica. La segunda hace referencia a los efectos de los objetos reutilizados –en cuanto visibles– sobre los espectadores de la época. La idea de la reutilización, con el empleo de esculturas o mármoles antiguos en un nuevo contexto estético o simbólico, puede ofrecernos una clave para entender muchos procesos en los que los *spolia* están presentes y sobre la capacidad o cualidad transhistórica o transcultural del uso de los fragmentos (Flood 2001, 41-42, 2006, 143-166, Esch 2011, 13-32) lo que nos proporciona un conocimiento sobre el papel de lo visual como propagación del poder político o religioso.

Este aspecto del momento previo a la reutilización como “gesto”, que supone la elección de la pieza, concentra, en un solo acto o decisión, el binomio estética-ideología, lo que nos da pistas para entender los motivos de la reutilización, más allá de su articulación. Estaríamos ante un *collage* en el que se encastran en una obra nueva piezas antiguas, lo que comportaría un proceso de decisión y selección, nada neutral, que implica la referencia a valores que son exaltados o menospreciados.

Los *spolia* son una práctica del discurso político o religioso, porque con la reutilización se

muestra primero que se posee el objeto –elemento de prestigio–, que con esa posesión se manifiesta el hecho jurídico del poder (Esch, 2001, 3-25, Greenhalgh, 2011, 75-76) y se exhibe la capacidad de su reutilización mostrando continuidad respecto a tradiciones o hacia la legitimidad del poder que se ejerce, o también se manifiesta la capacidad que se tiene para competir con el pasado, superándolo, destruyéndolo o manipulándolo.

En el caso de Constantinopla, todas las esculturas trasladadas pertenecían al emperador sobre todo las provenientes de los templos que formaban parte del fisco imperial (Bassett, 2000,20). Incluso no debe descartarse que las propias ciudades aportaran obras de arte para la nueva ciudad. No hay pues un expolio “jurídicamente inapropiado” aunque sí estamos ante un traslado de piezas desde sus lugares originales con una intencionalidad, es decir, un claro ejemplo de *spolium*. Una reutilización que producía una reactivación de “ancestros prestigiosos” y una “fabricación de recuerdos” mediante la presentación de acontecimientos a través del tiempo (Nagel y Wood, 2017,17). La intención de Constantino era la de emular a Roma, una ciudad que poseía un rico patrimonio procedentes de las conquistas, y que era un espectáculo artístico, un museo abierto. Roma había necesitado muchos siglos para alcanzar ese objetivo, y Constantino quiso hacerlo en Constantinopla en unos pocos de años. Para ello necesitaba recursos por lo que confiscó las tierras pertenecientes a los templos. Se trataba de percibir ingresos vendiéndolas y luego conseguir tributos sobre ellas (Enjuto, 2000, 411-412).

2. CONSTANTINOPLA, LA BICEFALIA ROMANA

Constantinopla fue fundada el 11 de mayo del 330¹ por Constantino el Grande sobre Bizancio²; la colonia antonina, de época severiana³, a la que añá-

1 La fecha fue declarada propicia por Sópatro de Apamea, que ejerció de *augur* para la ocasión.

2 La historiografía occidental utilizó el nombre de Bizancio para denominar al Imperio Romano de Oriente como Imperio Bizantino, un constructo originado por Montesquieu y Gibbon, que supuso concebirlo como una realidad distinta del Imperio Romano de Occidente, sobre esta cuestión véase Ostrogorsky (1984, 1-21)

3 La Bizancio severiana no era “una ciudad desnuda”, sino que poseía un desarrollo urbano significativo sobre el cual Constantino ordenó la nueva ciudad (Martins, 2014,2; Mango, 1985,2003, 593-608), y todo el núcleo monumental se construyó alrededor de un entramado de calles y espacios contruidos durante el reinado de Septimio Severo en el bor-



Figura 1. A la izquierda, fundación de Constantinopla, Rubens (1622). En la escena aparece representada un águila volando en la parte superior con una rama de *Spartium junceum*. Este hecho fue tomado como señal de buen presagio debido a que la retama era empleada para delimitar las ciudades. *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe* © Dominio público. A la derecha, medallón con la consagración de Constantinopla. Anverso cabeza con diadema de Constantino - DN CONSTANTINVS / MAX TRIVMF AVG. Reverso Constantinopla sentada sujetando en su mano derecha un globo y en su izquierda una lanza. Exergo MCONSQ, tomado de http://www.wildwinds.com/coins/ric/constantine/constantinople_cohen, consulta 4 de mayo de 2020.

dió una amplia área urbana (figura 1), tras desechar emplazar la ciudad en un lugar entre Troas y la antigua Ilion en el Helesponto en un intento de ligar la nueva ciudad con la antigua Troya, cuna de los romanos (Simeonova, 2012, 528). Sobre la intencionalidad de Constantino, algunos autores como Pérez Martín (2003, 23) mantienen que la refundación de Bizancio como Constantinopla tuvo como fin celebrar la victoria sobre Licinio y fortalecer su poder en Oriente⁴, siguiendo el modelo y los parámetros de las ciudades tetrárquicas existentes, sin que estuviera en su ánimo convertirla en nueva capital del Imperio.

de occidental de la antigua ciudad (Bassett, 2011, 29).

4 Todo fue fruto de una cuidada propaganda, fundando un Senado en la ciudad, que permitiera articular redes de poder con reparto de nuevas dignidades, atrayendo así a los partidarios de Licinio, presentándose Constantino como *victor y clementissimus* (Heather 1994, 14-16, cit. por Pérez Martín, 2003, 23). El nuevo Senado se abrió a los *novi homines*, sin la participación de antiguas familias, como nos dice Libanio (Lib. XLII,22): “el Senado no está compuesto enteramente por nobles cuyos antepasados, de cuatro generaciones anteriores o más, hayan ostentado cargos y servido en embajadas y se hayan dedicado al servicio público”. Esta circunstancia jugó un papel decisivo en el conflicto religioso. En el Oriente, la influencia del cristianismo era más importante que en Occidente. Además, la religión de los nuevos senadores estaba influida por su origen social, y muchos de ellos habían ascendido de estratos sociales humildes, fuertemente impregnados de cristianismo.

Aunque Eusebio⁵ insiste en el carácter cristiano de la nueva ciudad, ello no es cierto, dado que su población era mayoritariamente pagana⁶. En este sentido, Zósimo⁷, nos informa de cómo Constantino fundó dos nuevos templos paganos en la ciudad, uno dedicado a Rea/Cibeles y otro a Tyche/Fortuna. Además, está probado que la fundación de Constantinopla se hizo con el ritual acostumbrado del *ius sacrum* pagano (Frolow, 1944, 61; Mango, 1963, 56; Dagron, 1974, 29-37; Bassett, 2004, 18;

5 Euseb. *Vit. Const.* III,48. Eusebio presenta a Constantino, como un emperador que se benefició de su alianza con el dios cristiano, que marcaría un punto de inflexión en el mundo romano (Guillén, 2015, 296-297)

6 Sobre las medidas antipaganas atribuidas a Constantino en la *Vita Constantini*, Guillén (2015, 294) opina que existe un abismo entre el antipaganismo de Constantino, que nunca prohibió los cultos tradicionales, y el de Teodosio. Hay un Constantino muy tolerante hasta Nicea (325), y una prueba de que participaba del culto solar fue la institución del *Dies Solis* (321), tradicionalmente interpretada como una ley cristiana -ley del domingo o día del Señor- y que tuvo como verdadera intención reconocer un nuevo día en el calendario pagano dedicado al Sol. Eusebio (*Vit. Const.* IV, 25.1) afirma que Constantino prohibió los *ludi munera*, cosa que según Jiménez Sánchez (2015, 422) nunca ocurrió, y que por el contrario se sirvió de ellos en muchas ocasiones, como en Roma en el 312, castigando *ad bestias* a muchos condenados.

7 Zos. II-31.

Guillen, 2015, 294)⁸. Dedicando la ciudad a Tyche/Anthousa⁹

La elección del sitio para la residencia imperial persigue un criterio de continuidad, colocándose en el corazón de la ciudad severiana cerca del *Augusteion* plaza que funcionaba como foro y era prolongación de la vía columnada y del hipódromo severiano, que fue ampliado por Constantino y dotado con un hemiciclo columnado –*sphendone*– visible desde el mar (Jiménez Sánchez, 2004, 112)¹⁰. El palacio configura el centro monumental junto con el *Augusteion*, y formará parte del programa constructivo justiniano y se mantendrá por muchos siglos (Concina, 2003, 6). Del palacio de Constantino poco se sabe, tal vez sería una síntesis entre *castrum* y *regia* helenística (figura 2 y figura 3). No se trataría de un bloque único de edificación, sino de un conjunto de edificios agregados, aulas, pórticos, terrazas abiertas al espacio urbano y al mar. Poseemos una descripción literaria del palacio en la novela de caballería *Tirant lo Blanc* escrita por Joannot Martorell en 1490, y que ha sido analizada por Izquierdo Aranda (2013), quien nos dice que, aunque el autor no estuvo en Constantinopla, se informó con gran lujo de detalles sobre la organización del territorio, infraestructuras y edificios, con el fin de componer una ficción creíble. Escrita en 1490, 37 años después de la caída de la ciudad en 1453, se inserta en el “llanto por la pérdida del Imperio”, resaltando su gloria que formaba parte del imaginario colectivo de Occidente. Realiza una descripción fascinante del palacio con sus edificios y patios con el fin de resaltar el valor simbólico

8 En el ritual de la fundación participaron: Vetio Agorio Pretextato (Zos. IV, 3, 3, *PLRE*, 722-724, Juan Lido. *De mensibus*, IV, 2) y Sópatro, filósofo neoplatónico; el primero era pagano y eminente orador. Juliano lo nombró procónsul de Acaya entre el 362-364. Murió siendo cónsul designado de Roma en el 384, según se deduce de la Epístola 23.23 de Jerónimo, y de las *Relationes* 12.4 de Símaco. Es alabado por Amiano Marcelino (XXVII, 9.8). En cuanto a Sópatro de Apamea, a pesar de la amistad y el favor que Constantino le profesaba, fue ejecutado antes del 327 por la acusación del cónsul Ablabio y de los cristianos de usar la magia para detener una flota cargada de grano con destino a Constantinopla, creando así un desabastecimiento (Zos. II, 40). Sobre diversos aspectos de la fundación véase la bibliografía citada por Munzi (1995, 347, nota 2).

9 Malalas, 321, *Chron. Pasch.* 277.

10 Sozomenus (Hist. eccl. VIII, 22), nos informa de que mientras se construía el hipódromo, Constantino, mandó construir uno de madera (Jiménez Sánchez, 2004, 112, nota 7).

del mismo, lo que indica un manejo importante de fuentes de información, entre las que Izquierdo Aranda (2013, 490) destaca el *Libro de las Cereemonias* de Constantino VII Porfirogéneta (913-959. Ed. 2012); las crónicas de los embajadores de la dinastía T'ang a la corte de Miguel II Paleólogo, los relatos de Benjamín de Tudela (Ed. 1918) entre 1159 y 1173 o de viajeros como Ramon Muntaner o Pero Tafur (Ed. 2009), entre otros. A pesar de que el palacio estaba totalmente en ruinas y abandonado (Izquierdo Aranda, 2013, 492) en la época en que se escribe la novela, ésta recupera el recinto palacial como testimonio insigne de la época fundacional constantiniana, símbolo de la Nueva Roma y utiliza fuentes muy fiables que permiten una hipotética restitución, que se ha visto corroborada con la realizada por Vogt (1935), con base en la información de Constantino VII (figura 3).

El programa constantiniano, se centraba, como hemos dicho, en el palacio y en el *Augusteion*, sobre el que se alzaría la fachada del palacio del senado, rico en mármoles policromados y estatuas. Cerca se situaba el *Milion*, un arco *tetrapylum* que marcaba la confluencia de tres avenidas porticadas: la *Mese*, como eje principal este-oeste y su extensión, la *Regia*, que discurría a lo largo de la parte sur del foro; y una avenida que conducía al norte hasta el Cuerno de Oro. Al noroeste del *Augusteion* se encontraban la basílica, un peristilo que albergaba una biblioteca, un templo y el *Strategeion*. El hipódromo y los baños o termas públicas de Zeuxippos se situaban hacia el sur. Al oeste, los foros de Constantino, Teodosio y Arcadio y el Capitolio, precedido por un espacio conocido como el *Philadelphion* (Bassett, 2011, 29, nota 4) (figura 2).

Ahora bien, esta nueva Roma, debía ser en todo, heredera y émula de la otra (Becatti, 1960, 83; Verdugo, 2018, 137-143), una *imitatio Romae* (Munzi, 1995, 347). La fundación de Constantinopla generará una confusión (Settis, 2001, 996-997) entre la primera y segunda Roma que se perpetuará en las fuentes geográficas especialmente en las árabes, que la describen unas veces en un lugar y otras veces en otro, mezclando la topografía de Roma y la de Constantinopla o incluyendo en la Roma del Bósforo alguna de las *mirabilia* de la Roma del Tíber. Una similitud que hará que los árabes llamen indistintamente *Ruma* a las dos ciudades. Con la fundación de Constantinopla se crea “otra Roma”, buscando la *aequalitas*. Así,

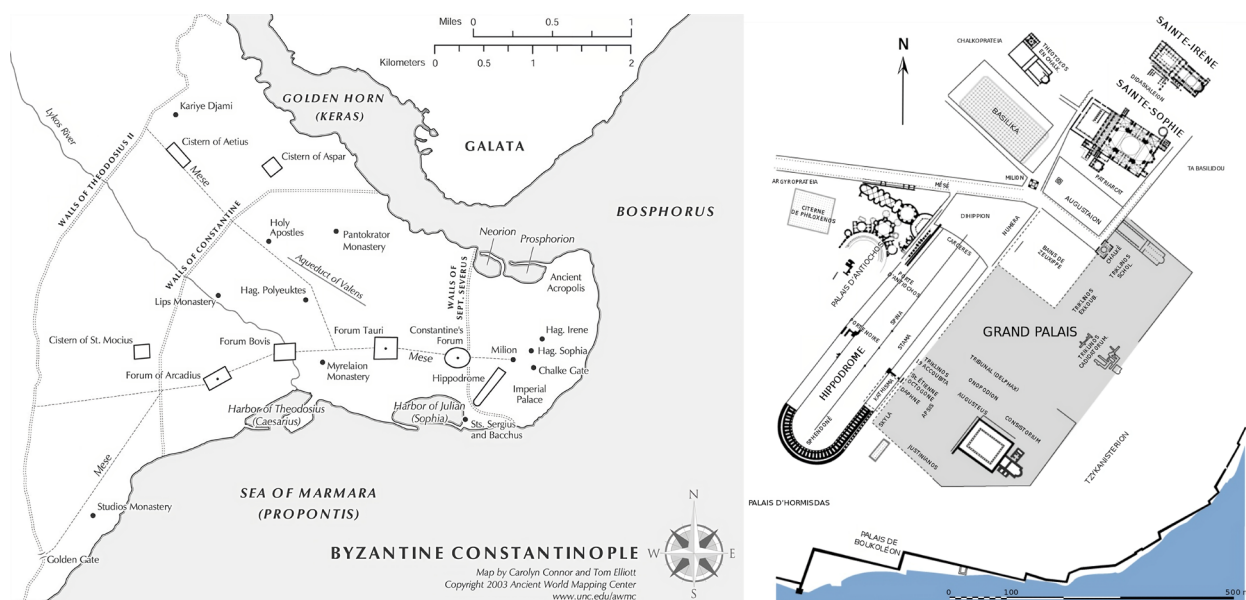


Figura 2. A la izquierda, plano de Constantinopla © Ancient World Mapping Center, 2003. A la derecha, detalle del área monumental tomado de Müller-Wiener *et al.*, 1977, figura.232.



Figura 3. Palacio de Constantino e Hipódromo, reconstrucción hipotética basado en el libro *De Cerimoniis* de Constantino VII Porfirogéneta, tomado de Vogt (1967, 118-122).

Constantinopla surgió sobre siete colinas, con catorce regiones. Y tuvo dos sedes para el Senado, dos columnas circulares –Teodosio y Arcadio–, un foro grandioso, un *Milliarium Aureum*, una *Tyche* y su loba con los gemelos.

3. LAS ESCULTURAS DE CONSTANTINOPLA, UNA DECORACIÓN POLÍTICA Y DIDÁCTICA

Constantino engalanó la ciudad con esculturas (Mango, 1963; Dagron, 1974; Bassett, 1991, 2011; Elvira, 2004; Chatterjee, 2017, 203-216) de una enorme categoría artística y simbólica, que procedían de lugares emblemáticos vinculados con la

religión antigua¹¹. En tan solo seis años, se produjo el traslado de un gran número de obras de arte, en respuesta a un plan detallado y bien organizado para crear un “museo urbano y público” de esculturas grecorromanas, al servicio de la idea imperial (Martins, 2014, 3). La presencia de espacios arquitectónicos en la Bizancio de la era severiana facilitó su reutilización, ya que solo requerían una remodelación mínima. Respecto a las estatuas parece que en la primera mitad del siglo V tenemos noticias literarias de la sistematización de cerca de 250 esculturas, dos tercios importadas, y el resto esculpidas en Constantinopla (Bassett, 2011, 29, nota 3)¹². Se realizó una cuidadosa selección de antigüedades y su organización en colecciones temáticas que reflejaban las historias de Troya, Roma y sus tra-

11 Aunque no hay una visión física o crítica de estas estatuas en ninguna de las fuentes, los detalles descriptivos indican una escala monumental, por medio del bronce, pórfito y mármol, y una preferencia por obras de arte de los períodos que los historiadores de arte modernos identificarían como clásico tardío y helenístico (Bassett, 2011, 30).

12 De todas las esculturas solo se han conservado: la Columna Serpentina del Trípode de Delfos, con su tronco *in situ* en el hipódromo y una de sus cabezas (Museo de Estambul); la columna de Constantino; el obelisco de Teodosio y su base, hoy también *in situ* en el hipódromo, un ganso de bronce en el *British Museum* (Bassett, 2004, 217, plate 25); los caballos de S. Marcos de Venecia; los tetrarcas en pórfito en la misma ciudad y la base de la columna de Arcadio. De las de factura local (*vid.infra*).

diciones, en lugares como el hipódromo, los baños de Zeuxippos y el foro de Constantino, principalmente. El catálogo más completo de las esculturas de Constantinopla ha sido realizado por Bassett (2004, 137-249).

Su objetivo fue didáctico (Bassett, 2000, 6) recreando un pasado histórico mítico para la ciudad que legitimaría su pretensión de estatus de capital del mundo romano heredera legítima de Roma e incluso de Troya (Bassett, 2011, 33). El emperador basó la instalación de estas importantes colecciones públicas en la tradición helenístico-romana con la planificación de la ciudad como un modelo nuevo de satisfacción visual y sensibilidad colectiva, donde las esculturas a partir de la planificación estética se convierten en objetos de deleite o de representación alegórica, sin justificación ritual, atemporales y perdurables (Verdugo, 2015, 25). También iban dirigidas a asombrar al ciudadano, transmitiéndole una fuerte dosis de seguridad y confianza en el poder y en el orden romano, una *pronoia* divina, basada en que la belleza era el puro reflejo del orden (Pohlenz, 1967, *passim*) que se manifestaba en el *logos* político urbano que transmitía la solidez del sistema, la seguridad de la ciudad gobernante y la fe en la *providentia* imperial que creaba y favorecía la paz del mundo (Murga, 1976, 14).

Las estatuas no tenían una función decorativa o estética, respondían a la ambigüedad, ya mencionada, de la política religiosa impulsada por la administración de Constantino. Incluso la cuestión excedía del propio emperador, quien debió delegar los aspectos urbanísticos de la nueva ciudad a sus subordinados –*curatores*– que serían probablemente paganos y diseñarían los espacios y colocarían las estatuas de acuerdo con los principios políticos, cívicos y religiosos de la tradición romana. Eusebio¹³, trata de minusvalorar la importancia de las esculturas y sobre todo de los efectos que, sin duda, continuaban produciendo entre el pueblo y lo justifica como una sutil política de burlarse de los dioses paganos:

Fueron expuestas para ser vistas en todas las plazas públicas de la ciudad imperial, de modo que, en el Pythian, un Apolo provocaba el desprecio de los espectadores, mientras que el trípode Delfico fue colocado en el hipódromo y las Musas de Helicón en

el palacio. En pocas palabras, la ciudad [...] estaba por todas partes llena con estatuas de la más exquisita maestría, que había sido dedicadas en cada provincia, y que [...] víctimas de la superstición fueron vanamente honradas como dioses con numerosas víctimas y sacrificios, aunque ahora a la larga ellos han aprendido a pensar correctamente, cuando el emperador las ha colocado sirven de juguetes para el ridículo y el deporte de los espectadores.

El palacio, el hipódromo anexo y una gran plaza que culminaba en la iglesia de la Santa Sabiduría de Dios conocida como Santa Sofía¹⁴ estaban conectados con el foro de Constantino por medio de una vía sacra o calle principal para las procesiones, llamada *Mese*. El foro tenía forma ovalada y porticada y en él, tras pasar por debajo de un arco decorado con la cabeza de Medusa –hoy insertada en la “Basilica Cisterna” de Estambul– (Ward-Perkins, 2000, 70-72) (figura 4), se presentaba al espectador una imagen sorprendente, pues allí se acumulaban estatuas de todo tipo, traídas en su mayoría de ciudades griegas, que mostraban un significado diverso, esculturas de diosas paganas como Tetys o Atenea convivían con otras cristianas como el Buen Pastor o Daniel (Dagron, 1974 *apud* Elvira, 2004, 22-23). Incluso se ha supuesto (Castrizio, 2000 *passim*) que los Bronces de Riace son, probablemente, Eteocles y Polinices hermanos de Antígona llevados desde Argos a Roma por Mummio en el 146 a. C. e iban destinados a Constantinopla cuando naufragó la nave que los transportaba.

Las muestras en torno a historias como el Juicio de Paris en el Foro de Constantino y la *Iliupersis* de Polygnoto en los Baños de Zeuxippos enfatizaban la conexión con Troya. Estas exhibiciones destacaban el vínculo troyano a través de presentaciones temáticas, mientras que las imágenes relevantes para la ciudad de Roma y sus tradiciones se presentaban en el hipódromo, realzando la herencia romana de la ciudad. Además, en lugares como la basílica y los baños de Zeuxippos, se exhibían prominentemente retratos de grandes héroes del pasa-

14 Bajo el título de iglesia de la Santa Sabiduría de Dios fue construida por Constancio II en el 360 y posteriormente fue rehecha por Justiniano I (532-537). Sobre Santa Sofía y sus valores estéticos, véase Bádenas de la Peña (2005, 85-109). Sobre su percepción como obra culmen respecto al resto de edificios de la ciudad, véase Cortés (2004, 144-146).

13 Euseb. *Vit. Const.*, III-54.



Figura 4. Reutilización de la Medusa procedente del Foro, en la Basilica-Cisterna de Constantinopla (Estambul) © Dominio público.

do grecorromano, reforzando la idea de la primacía cultural de Constantinopla.

Otro acto cargado de intención fue la colocación en el foro en el 328 de una columna con la estatua de bronce que representaba a Apolo-Helios, con la figura de Constantino, en lo alto de una columna de pórfido (figura 5) de 36 metros de altura, ceñida de aros dorados con motivos vegetales¹⁵. La estatua portaba una fulgurante corona, sosteniendo una lanza en su mano derecha y un globo en su izquierda; según la tradición había sido traída desde Frigia¹⁶ o de Atenas según León Gramático¹⁷. La escultura respondía a la tradición de las esculturas híbridas de dioses y emperadores propias del culto imperial (Mayer, 2016, 229), lo curioso fue erigirla en un momento de transición hacia el cristianismo, pero parece que no hubo ningún rechazo como tampoco lo fue la imagen de Constantino coronado por una cruz y pisoteando una serpiente que estaba en la *Chalké*, portada principal del palacio junto al hipódromo, y que era interpretada como Cristo venciendo al mal o Constantino derrotando a sus enemigos (Elvira, 2004, 23); un ejemplo más de la ambigüedad constantiniana.

Esta escultura fue derribada por un vendaval en 1106 (Preger, 1901, 457), pero la cabeza fue

15 La columna con la estatua puede verse representada en la *Tabula Peutingeriana*. Fragmento IX. Facsimil Konrand Miller 1887/1888 © Wikimedia Commons, véase también Bassett, 2004, 193, plate 19.

16 *Chron. Pasch.*, 528.

17 Leo. Gram. *Chro.* 87.

salvada y llevada al palacio imperial, según nos informa Tzetzes¹⁸. De esta columna, que aún se conserva con el nombre de columna quemada o Çemberlitas, se decía¹⁹ que debajo de ella estaba enterrado el *Palládion* (Coppola, 1995, 175-188)²⁰, junto con reliquias de santos y las cruces de los ladrones que acompañaron a Jesús en el Calvario (Elvira, 2004, 22).

La exhibición de antigüedades extraídas del corazón del Imperio, en el entorno del hipódromo y de los grandes baños imperiales como los de Zeuxippos²¹, le dieron a la capital, recién fundada, una pátina de edad, respetabilidad y un aire de belleza; vinculándola ética y moralmente con las tradiciones culturales del pasado greco-romano, ilustrando así el derecho legítimo de la ciudad a un porte imperial sin igual (Bassett, 2000, 7).

Constantino erigió en el hipódromo, entre otras, las estatuas de los Dioscuros y los trípodes Delficos. En el palacio del Senado emplazó unas estatuas de las Musas, traídas desde el monte Helicón, y en su frente colocó, sobre pedestales en piedras, una estatua de Zeus de Dodona y una Atenea de Lindos. Las Musas fueron destruidas en los grandes disturbios del 404, causados por los seguidores de Juan Crisóstomo, sin embargo, los dioses fueron inexplicablemente respetados, un milagro pagano que debió confortar a los más cultivados de la ciudad, como nos dice Zósimo²².

A través del poema de 416 hexámetros -*Ekphrasis*- del egipcio Christodorus de Koptos²³, escrito durante su estancia en Constantinopla bajo el reinado de Anastasio, tenemos noticia de la colección de estatuas que fue reunida por Constantino en los baños de Zeuxippos²⁴, un proyecto constantiniano

18 Tzetzes. *Chil* VIII, 339.

19 La única fuente que tenemos es Procopio (*Goth.* I.15) quien afirma que el *Palládion* fue llevado a Constantinopla para asegurar la perduración de la nueva ciudad y que con esta *traslatio* Roma quedaba desprotegida.

20 El *Palládion* era la estatua de Palas Atenea custodiada en Troya y que garantizaba la invulnerabilidad: fue sustraída por los griegos o transportada por Eneas. Sobre sus vicisitudes véase Coppola (1995, 175-188).

21 Llamados así por *Zeuxippos theos*, dios de los caballos venerado por los tracios (Elvira, 2004, 17).

22 Zos. V-24.

23 Christod. *Anth. Pal.*, II.

24 Estaba situado en el centro de la ciudad (Figura 2), entre la esquina noreste del hipódromo, el Palacio y el *Augusteion*. De las ocho grandes termas, identificadas en la *Notitia Urbis Constantinopolitanae* (447-450) las de Zeuxippos fue la más importante y vinculada a la voluntad

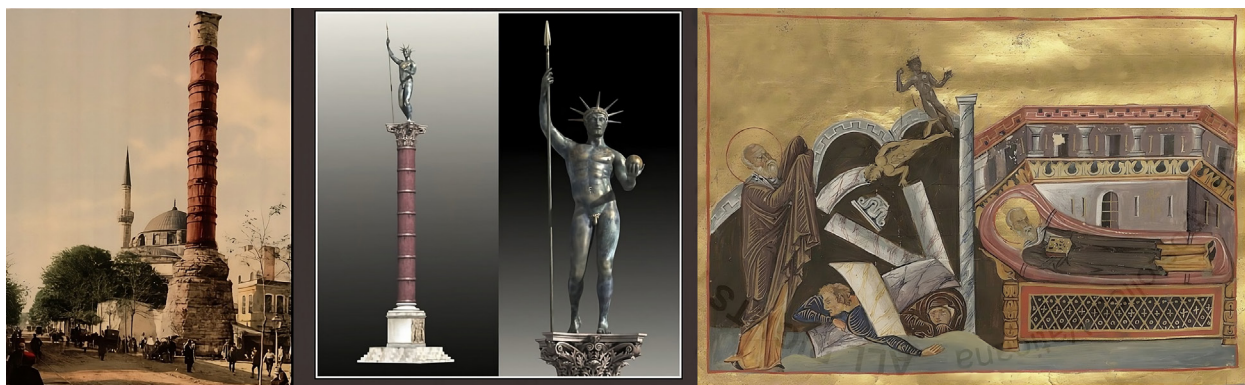


Figura 5. A la izquierda, la columna de Constantino entre 1890-1900, Catálogo Detroit Publishing Company (1905) © Dominio público. Al centro, reconstrucción virtual de la columna y de la estatua del emperador como Helios © Byzantium 1200.com/fórum-c.html. Consulta 8 de agosto de 2020. A la derecha, el milagro de Cornelio el Centurión donde se aprecia una estatua sobre una columna que se inspira en la de Constantino. *Menologium Basil II* ca. 1000. BAV. Gr. 1613/0147 © Dominio público.

de dotar a la ciudad de baños públicos, como había realizado en la propia Roma (Martins, 2014, 2-16) y que probablemente ya había sido iniciado por Septimio Severo²⁵. La colección, que Yegüil (2010, 184) considera un verdadero museo de arte clásico, ha sido objeto de estudio por los investigadores (Mango, 1963, 57; Stupperich, 1982, 210-235; Bassett, 1996, 491-506, 2004, 51-58, figura 5, 160-185, 2011, 29, 30, 40-41, 2014, 83, 94; Kaldellis, 2007, 361-383; Martins, 2014, 1-16). El proyecto consistía en una gran exposición de estatuas con un claro propósito propagandístico, reflejando la materialización de la *romanitas*. Sumaban en total ochenta, la mayoría de ellas antiguas, y casi todas de bronce, probablemente una mínima parte de las que se exhibían en los baños²⁶. Un gran número representaba a héroes mitológicos, pero había también nueve estatuas de dioses, muchas de poetas, oradores, filósofos, historiadores y estadistas²⁷. El ensayo más completo sobre

de Constantino. “Nada más romano que unas termas públicas” (Martins, 2014, 3-4).

25 Su organización interna ha sido comparada con las termas de Faustina de Mileto, donde se identificó una sala cuadrada con un amplio ábside y nichos en las paredes, que podría haber funcionado como un espacio de usos múltiples: conferencias, museo y exhibición de estatuas (Yegül, 2010, 169 cit. Martins, 2014, 6, nota 16).

26 Malalas (321b) nos dice que Constantino adornó los baños con “mármoles variados y estatuas de bronce”.

27 Sobre el catálogo de estas piezas véase Bassett (2004, 160-185). El elenco es el siguiente: 37 personajes de la guerra de Troya; 25 personajes no vinculados a Troya; 6 profetas o videntes míticos; 11 divinidades masculinas y femeninas; 16 poetas o escritores; 7 filósofos; 7 políticos o personajes públicos y 3 atletas (Martins, 2014, 9).

las esculturas ha sido realizado por Bassett (2004, 160-185). Especial mención merece una Afrodita de mármol, semi vestida (drapeada), cuya iconografía indica una cronología anterior al siglo IV a.C. (Bassett, 2011, 30) y el tema de la *Iliupersis* vinculado con Troya²⁸. Muy pocas procedían de Roma, un Julio César, un Pompeyo, un Apuleyo, un Virgilio y el grupo de pugilistas de Dares y Entellus, citados en la Eneida²⁹. Cuando en 1928 fueron excavados parte de los baños, se hallaron dos inscripciones correspondientes a sendas basas de estatuas con los nombres de Hécuba y Aeschines (el orador atenien- se), ambos mencionadas por Christodorus (Casson *et al.* 1929, 18-21). Martins (2014, 5) distingue dos espacios para las estatuas, uno más monumental y público, que formaba parte de la rutina del usuario y otros con una organización más temática destinados a visitantes más exclusivos, en salas más pequeñas. Se ha intentado a partir de Christodorus reconstruir esta colección y su dimensión en el paisaje e ideología de Constantinopla. No obstante, la importancia de esta descripción, siempre se debe tener presente que se trata de un poema y no de una fuente anticuaria; en él predominan las sensaciones de emoción ante la contemplación de las estatuas, por encima del deseo de registrar la apariencia física de los bronce (Kaldellis, 2007, 371). Según parece, puede tratarse también de una disertación del poeta

28 Ἰλίου πέρις οἱ *Iliupersis* -el saqueo de Ilión- poema griego épico arcaico, perdido. Polignoto, según Pausanias (Paus. X, 25, I), pintó las escenas del poema en Delfos. Robert (1893) hizo una recreación de la pintura.

29 Verg. *Aen.* 5, 460.

delante de las estatuas y ante un público entendido y por tanto no se detiene en la descripción de las obras (Kaldellis, 2007, 371). A pesar de estas limitaciones, algunos autores como Martins (2014, 8) sugiere que algunas estatuas podrían haber sido, la escultura original de Safo, traída desde Lesbos; y la Afrodita el original de Praxíteles. La exposición debió expresar, como dice Bassett (1996, 505-506) la idea de separar Constantinopla de su ámbito local y vincularla con las tradiciones culturales de Grecia y Roma. Los baños de Zeuxippos ardieron en el 532 y las estatuas debieron desaparecer en dicha fecha.

La *translatio* de esculturas, aunque disminuyó tras el reinado de Constantino, se mantuvo aún durante un gran periodo de tiempo. Tenemos noticias de la llegada a Constantinopla de otras nuevas esculturas, en concreto un conjunto con Perseo y Andrómeda, en el reinado de Constancio II³⁰; y de una estatua llamada *Perichytes*³¹ y otra de un burro para el hipódromo en la época de Valentiniano; unos elefantes y la llamada Puerta Dorada de Atenas³², junto con cuatro caballos que estuvieron en el hipódromo y que parecen proceder de Kios, todo ello en el reinado de Teodosio II³³. Los miembros de la familia imperial se destacaban como coleccionistas activos, demostrando un profundo conocimiento de los mensajes culturales, religiosos y artísticos que dichas colecciones podían transmitir. Este hecho se evidencia en la figura de Marina, hija de Arcadio y hermana de Teodosio II, quien también se distinguió como coleccionista activa (Mango *et al.*, 1992, 89).

Pero las estatuas no llegaban solo a través de la munificencia imperial; también destacados funcionarios acumulaban colecciones de esculturas para sus palacios o residencias. Un ejemplo de esto es Lausus, *praepositus sacri cubiculi* durante la época de Teodosio II, quien probablemente seleccionó una importante colección.

La joya más preciada de Lausus era el Zeus de Olimpia, estatua crisoelefantina, obra maestra de Fidias, que muy probablemente fue trasladada después de la abolición de los festivales olímpicos en el año 394. Conocemos que su templo se incendió durante el reinado de Teodosio II. Según Stevenson

(2007, 83), no se descarta la posibilidad de que el traslado del Zeus haya sido una iniciativa del propio emperador, quien pudo haber encargado a Lausus su custodia y exhibición.

Además de la estatua de Zeus, el palacio contenía una Atenea Lindia, obra de Skyllis y Dipoinos, la Afrodita de Cnido de Praxíteles, la Hera de Samos, obra de Lisipo y Boupalos, un Eros tensando su arco de Mindos, el Kairos de Lisipo, un Cupido alado y muchas otras estatuas. Cedrenus³⁴ menciona también una estatua representando el Ocaso, con la cabeza calva, así como animales, centauros y dioses panes. Se ha escrito mucho sobre esta colección y sobre los motivos que inspiraron a Lausus. En primer lugar, hemos de decir que este era un devoto cristiano y era conocido por su patrocinio de una historia religiosa inspiradora, la *Historia de Lausiac*, escrita por Palladios (Ca. 365-425, *Palladios*, trad. Meyer, 1965) y dedicada al propio Lausus, en el período en que ocupó el cargo de chambelán, al que considera un “noble y amado siervo de Dios”; el libro es una colección de historias sobre santos hombres y mujeres del desierto egipcio (Bassett, 2000, 11). No estamos por tanto ante un caso de “paganismo elegante”, como el del círculo de Símaco en Roma. También se ha discutido la identificación de una construcción en el lado norte del hipódromo con el supuesto “palacio” de Lausus que para Mango *et al.* (1992, 90-91, figura 1) reunía las condiciones óptimas para mostrar las estatuas, las cuales además representarían una “alegoría” cristiana. Conscientes del hecho de que Lausus era cristiano, Mango *et al.* (1992, 89-98) estaban preocupados por una elección de imágenes específicamente paganas de lo que creían que era su colección privada de estatuas. Considerando el uso de tales imágenes -por parte de un funcionario de alto rango en la corte cristiana de Teodosio II- como un acto potencialmente cargado de intención, Vickers y Francis (Mango *et al.* 1992, 89-98) pensaron que la única forma de explicar la colección era en términos de alegoría cristiana. Centrándose en las imágenes de culto, argumentaron que el conjunto de Lausus debería entenderse como una descripción del triunfo de la *Virtus*, encarnada en la representación de *Eros y Fortuna* en la figura de *Kairos*. Reforzaron esta interpretación estableciendo un orden de exhibición para la estatuaria basado en su ubicación dentro de las ruinas que identificaron con el palacio de Lausus.

30 SOCP, II-19.

31 SOCP, I-64; II-195. El *Perichytes* estaba desnudo, excepto por un taparrabo, y portaba un yelmo. Fue sustraído por mercaderes occidentales entre el 935 y el 959.

32 SOCP, II-182.

33 SOCP, II-190.

34 Cedrenus, I, 564.

Estas ruinas corresponden a un edificio que fue excavado por Naumann en 1964 (Bassett, 2000, nota 57) y que se conoce con el nombre de “Rotonda” y “Gran Salón” (Bassett, 2000, 12, figura 6). Su forma estructural parecía óptima para albergar una sala de exposición de las esculturas. Todo esto ha sido rebatido por Bassett (2000,6), con base en dos consideraciones, la primera, que no existe contradicción en que un cristiano pueda apreciar esculturas de dioses paganos por lo que no hay que ver en la colección una intención alegórica; y la segunda que tras las investigaciones realizadas por Bardill (1997, 67-95, Bassett, 2000,12), se tiene una nueva ubicación de la cisterna de Philoxenos, fundamental para situar el palacio de Lausus, el cual se encuentra lejos del edificio de Naumann.

Para Bassett (2000, 12, 14-17) la colección de Lausus respondería a la intención de mostrar obras de arte realizadas por grandes maestros, una teoría que enlaza con las disposiciones teodosianas y con la nueva visión de las esculturas paganas como elementos de exorno público, despojadas de toda intencionalidad religiosa como vemos en el pasaje de Prudencio³⁵,

Oh próceres, lavad vuestras estatuas de mármol que aún gotean y salpican la sangre húmeda.

Dejad esas estatuas, obra de grandes artífices, en pie sin manchas;

Dejadlas puestas como los más hermosos adornos de nuestra ciudad.

Pero no deis a estos monumentos por más tiempo un depravado propósito contaminante al servicio del mal.

Para Prudencio las estatuas paganas son vistas como obras representativas de valores cívicos, dejando de ser *res sacrae* para ser *res publicae*, lo que justificó que fueran removidas desde sus lugares de culto y recolocadas en lugares neutros (Verdugo, 2015, 41-42).

Si se analiza con atención el lenguaje utilizado en el *Codex Theodosianus*³⁶ podemos entender

³⁵ *Contra Symmachus*, I, 499-505.

³⁶ En 382, apenas 50 años después de la inauguración oficial de Constantinopla, un decreto de Teodosio (*Cod. Theod.* 16.10.8), hace referencia a un templo en la provincia de Eufatense u Osroene en Siria, ordenando a las autoridades locales mantenerlo abierto para que los habitantes puedan disfrutar su preciosa galería de estatuas. El texto del

el papel cívico que las autoridades otorgaban a los monumentos públicos en un contexto urbano decoroso. Lo más importante de todo es que las leyes demuestran que una ciudad no podía legalmente ser privada de lo que el *Codex* colectivamente designaba como *ornatus*, es decir, el conjunto de sus monumentos públicos, tanto en lo referente a los edificios como a su decoración, que eran componentes inalienables de la imagen de la ciudad. Ello demuestra un respeto por los edificios del pasado, independientemente de la intención original al construirlos. Pero preservación también significaba, para el legislador, adaptación a nuevos propósitos ideológicos; en definitiva, se daba entrada a la reutilización (Verdugo, 2015, 40)³⁷.

Para Bassett (2000,14-17) la colección de Lausus es un epítome visual, un compendio de la escultura antigua similar al presentado por Plinio³⁸, que se remontaba a la quincuagésima olimpiada. Todo ello debió ser un acontecimiento en Constantinopla donde lo normal era ver estatuas helenísticas o romanas y no estas de factura tan antigua. Hay pues un elemento de interés anticuario, casi arqueológico. Debemos tener en cuenta que Plinio era un autor muy leído en la antigüedad tardía, como nos confirman Amiano Marcelino, Símaco, Macrobio, Ausonio, Eusebio, Jerónimo y Agustín (Bassett, 2000,14, nota 76).

decreto es claro al decir que las estatuas fueron llevadas al templo más *artis pretio quam divinitate*, frase inequívoca en relación con la importancia puramente artística atribuida a estas colecciones descargadas de toda connotación religiosa (Martins, 2014, 10; Saradi-Mendelovici, 1990, 47-61).

³⁷ Tal es el caso del Partenón de Atenas, estudiado por Fernández Hernández (1988, 3-10) que tras la disposición del *Codex Theodosianus* (VI. 10, 19) de 15 de noviembre de 408 pasaría *ad usum publicum* transformándose en edificio civil, y posteriormente en iglesia, probablemente en el 583, tras la retirada de los eslavos. Lo que sí se sabe, por un epígrafe del Partenón, es que en 591 tenemos noticias de un tal Estrategio, diácono y encargado del culto en esa iglesia. Las transformaciones en iglesias de algunos templos como el de Afrodita en Aphrodisias o el Partenón de Atenas fueron muy costosas y complejas, lo que muestra también un equilibrio entre transformación y el cumplimiento del deber de tutela. Testimonio de estos fatigosos trabajos nos lo da Libanio (XXX, 38) cuando le reprocha a Teodosio su política de consentir la demolición de los templos, diciéndole: “la demolición [de un templo] fue tan laboriosa como su construcción, tales fueron las dificultades para separar las piedras que habían sido unidas con fortísimos cementos.” (Verdugo, 2015, 38 nota 92).

³⁸ *NH*, L 36,9-54.

En cuanto a las figuras de animales, evocan a la naturaleza en su forma más rebelde, amenazante e irracional (Bassett, 2000, 16). La colección desapareció durante los disturbios que ocurrieron en el 475 según Cedrenus³⁹, y Zonaras,⁴⁰ tras la proclamación del emperador usurpador Basilisco en 475, originándose un incendio que comenzó en la *Chalkoprateria* (Mercado del Cobre) y se extendió por los pórticos adyacentes, afectando a la *Basílica*, en la que había una biblioteca con 120.000 libros. Entre estos libros “había una tripa de un dragón de 120 pies de largo sobre la cual los poemas de Homero, a saber, la *Ilíada* y la *Odisea*, estaban escritos en letras doradas junto con la historia de los hechos de los héroes”. El fuego también destruyó los pórticos a ambos lados de la *Mese* y la colección de Lausus (Bassett, 2000, 7). El incendio llegó hasta el Foro de Constantino.

La política de *spolia* de esculturas desapareció por completo durante el reinado de Justiniano (527-565), pero para entonces la ciudad era un gran museo al aire libre (Simeonova, 2012, 525). En la construcción de Santa Sofía, inaugurada en 537, nada dice sobre *spolia* Procopio (*De aedificiis*), pues no fue testigo directo de la construcción, ya que entre 533 y 540 estuvo en África e Italia (Bádenas, 2004, 88). Sin embargo, un testimonio posterior, escrito antes del hundimiento de Santa Sofía en 989, la *Narración* o *Diégesis*⁴¹ –un texto popular inserto en los *mirabilia*– nos informa de la reutilización de gigantescas columnas, algunas del templo del Sol de Aureliano en Roma, y numerosos mármoles de templos paganos, termas y otros edificios. Una interpretación que responde a la percepción de los romanos-bizantinos del siglo IX de que era improbable que Santa Sofía hubiese sido construida “sin algún tipo de intervención sobrenatural” (Bádenas, 2004, 90-94).

Por otro lado, Constantinopla, desde el siglo IV al VII, desarrolló la escultura honorífica, algunas espectaculares como la de Constantino/Helios, ya referida o las columnas de Teodosio y Arcadio (Verdugo, 2018, 125-26). Según las fuentes literarias y gráficas estas estatuas eran unas 90 en el siglo VI, y respondían a esculturas de personajes imperiales (Bassett, 2014, 78). De las piezas que han sobrevivido, hasta el momento, destacan las cabezas de Teo-

dosio I y Teodosio II, del Museo del Louvre (Bassett, 2014, 79 figura 5.1, 82, figura 5.7). El bronce de Barletta, identificado como Marciano (Bassett, 2014, 80, figura 5.3) y las que se encuentran en el Museo de Estambul (Bassett, 2014, 81, 82, 83). También habría que añadir los pedestales dedicados al auriga Porphyrius en el hipódromo y que están en el Museo de Estambul (figura 10).

4. EL HIPÓDROMO DE CONSTANTINOPLA

El hipódromo probablemente existía desde el siglo II d.C., ya que fue el monumento más importante de la reconstrucción severiana de la ciudad, construido en el extremo oriental de la *Mese*. Fue consagrado a los Dioscuros, pero no pudo ser terminado debido a que Septimio Severo centró sus esfuerzos en la amenaza caledonia en el *limes* británico, donde finalmente falleció (Jiménez Sánchez, 2004, 111). La obra, paralizada, ya contaba con gradas de madera, cimentaciones y pórticos (Mango, 1985, 19). No se concluyó definitivamente hasta el siglo IV, durante la época constantiniana. Con el establecimiento de la capital del Imperio en Constantinopla, el edificio se amplió y completó, extendiendo la *cavea* y añadiendo el *sphendone*. En cuanto a su diseño, se asemejaba al de otros edificios de este tipo, especialmente al del Circo Máximo de Roma, al que imitaba con el deseo de equiparar Constantinopla con Roma⁴² (figura 6). En este sentido, se establece una comparación entre el *pulvinar* del Circo Máximo y la *kathisma* del hipódromo⁴³.

4.1 El programa decorativo

El edificio fue provisto de un importante programa decorativo que se inició durante el reinado de Constantino y continuó con sus sucesores, Constantino II, Teodosio I, Arcadio y Teodosio II (Bassett, 1991, 88). La colección de esculturas reunidas para embellecer el hipódromo se amplió con contribuciones de los siguientes emperadores, miembros de la casa real y campeones de las carreras (figura 10), como el célebre auriga Porphyrius⁴⁴, que desarrolló su carrera entre el 500-545 (Cameron, 1979:12-15, 180-187). Estas esculturas estaban ubica-

42 *Not. Dign.* [or.], 230-232.

43 Sobre esta relación véase la bibliografía que aporta Munzi (1995, 348, nota 5). Para Jiménez Sánchez, 2004, 113, consistía en un pequeño palacio adosado al hipódromo.

44 Tanto los Verdes como los Azules dedicaron basas a este auriga, alrededor del 500. Sobre las basas de Porphyrius, véase Cameron (1979, 12-57).

39 Cedrenus, I, 616.

40 Zonaras, III, 130.

41 *SCOP*, 74-108.

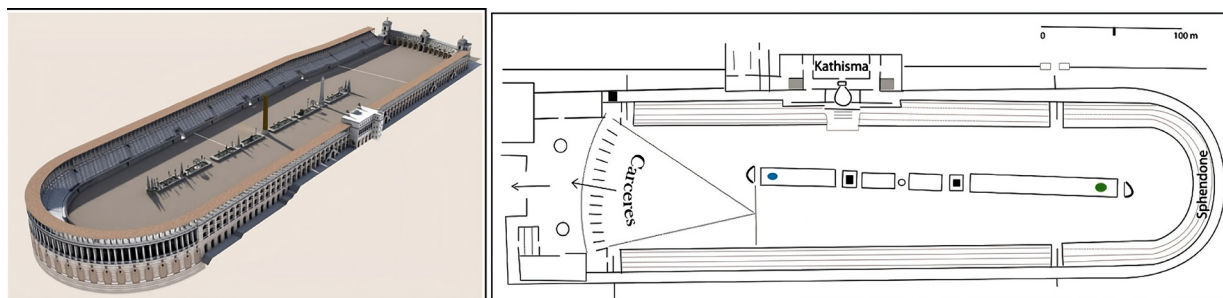


Figura 6. Arriba, una reconstrucción virtual del hipódromo © Byzantium 1200.com/fórum-c.html. Consultado el 8 de agosto de 2020. Abajo, la espina o *euripus*, en verde y azul, las basas de las estatuas del auriga Phorphyrius en azul y verde y la *kathisma* o palacio frente al obelisco de Teodosio © Cameron 1979.



Figura 7. Hipódromo de Constantinopla. Onofrio Panvinio (1530-1568), recogido en su obra *De ludis circensibus*, (G. B. Giotti, Venecia, 1600), sobre circo de la antigüedad. En ella se representa esta vista arqueológica del Hipódromo de Constantinopla donde puede verse el Obelisco de Teodosio, una columna coronada por una escultura y otros pedestales. No se aprecia la Columna Serpentina. © Dominio público.

das en la *spina* junto con los obeliscos. De las 400 esculturas o monumentos, solo han perdurado hasta nuestros días la Columna Serpentina, los obeliscos de Teodosio y Constantino Porfirogéneta, así como algunas que fueron saqueadas por los cruzados. La información sobre estos monumentos desaparecidos se obtiene a través de textos y algunos dibujos. La representación más destacada del hipódromo es la ofrecida por Onofrio Panvinio, incluida en su obra *De ludis circensibus*, publicada en Venecia en 1600 (figura 7). En ella se pueden apreciar diversos pedestales de esculturas a lo largo del espacio central. Las fuentes escritas (*Parastaseis Syntomoi Chronikai*, *Par*, *Patria Konstantinopoleos II*, *Patria*) indican que también había estatuas en las *carceres*, las entradas y la *cavea*⁴⁵.

45 Par. 5 y 84.

Siguiendo a Bassett (1991, 88-93) las antigüedades del hipódromo pueden clasificarse en cuatro grupos: representaciones apotropaicas, monumentos triunfales o victoriosos, personajes públicos e imágenes de Roma. Hay también un grupo de difícil adscripción como un caballo⁴⁶ una Helena de Troya⁴⁷ y una figura descrita como una mujer, un caballo y un conductor⁴⁸.

Entre los monumentos apotropaicos hay que incluir a dioses, diosas y animales. Artemisa y Zeus, por ejemplo, son considerados patronos protectores de las carreras y los aurigas, Artemisa era conocida como domadora de caballos y protectora de los conductores, mientras que Zeus recibía el epíteto de "hippias". En cuanto a animales y seres fantásticos, se encuentran hienas, dragones y esfinges. También son comunes las esculturas dedicadas a la victoria, algunas como monumentos genéricos, otras representando triunfos militares y, por supuesto, otras dedicadas a los competidores en las carreras. Entre los monumentos genéricos, se incluían cuadrigas ubicadas en las *carceres* y en el *neolaion*, formando parte de santuarios o colocadas sobre arcos triunfales⁴⁹. Nicetas Choniates⁵⁰ describe un grupo de bronce encima de las *carceres*, y las *Par*. 5 y 38 y *Patria* II, 87 registran otro grupo en el *neolaion*. Tradicionalmente, el grupo de las *carceres* ha sido asociado con los caballos del pórtico de San Marcos de Venecia, como afirma Simeonova (2012, 534), quien los sitúa coronando una torre en el centro de las puertas del hipódromo. En su opinión, estos podrían atribuirse a Lisipo o a otros escultores de su escuela, y podrían pertenecer al monumento

46 Nic. *De signis*, 65.

47 Nic. *De signis*, 652-653.

48 Nic. *De signis*, 653.

49 *Par*.84, *Patria* II, 75.

50 *Ann. De Manuele Comneno*, III, 119.



Figura 8. Columna Serpentina. A la izquierda representación de la columna en el álbum Reshfield que se conserva en el *Trinity College* de Cambridge, fechado en 1574, de autor desconocido © Dominio público. En el centro instantánea del fuste de la columna con la inscripción que se conserva *in situ* en el hipódromo © Dominio público. Derecha, cabeza de una de las serpientes conservada en el Museo de Estambul © Museo de Estambul.

de los 25 caballos muertos en la batalla del río Granicus (334 a.C.), en la que Alejandro derrotó a los persas. Estos caballos fueron llevados por Nerón a su *Domus Aurea*, hasta que Constantino los hizo llevar a Constantinopla. Tras el saqueo de los cruzados, se encuentran actualmente en Venecia. Esta identificación ha sido rechazada por Bassett (1991, 89), siguiendo a Borelli y Toniato (1979, 127-136), dado que ninguna fuente indica que esta cuadriga proceda del hipódromo; además, es probable que en la ciudad hubiera otras similares. El segundo grupo estaba formado por una colección de trípodas procedentes del santuario de Apolo en Delfos⁵¹. Desconocemos el número exacto de trípodas y parece que uno de ellos estuvo colocado en el *euripus*. Estos trípodas, en su origen, constituían el premio otorgado al poeta o atleta ganador en los juegos, pero luego eran convertidos en objetos votivos del campeón al dios. Con su traslado a Constantinopla perdieron ese carácter específico y pasaron a representar símbolos anónimos que evocaban la idea de victoria de manera genérica.

Entre las representaciones de triunfos militares se encontraban las estatuas de un asno con su arriero y la Columna Serpentina (figura 8).

La primera de ellas estaba originalmente en *Nikópolis*, en el Epiro, y conmemoraba la victoria de Octavio sobre Marco Antonio y Cleopatra

en *Actium*. El tema, tan curioso, es explicado por Suetonio⁵²:

En las cercanías de Actium, cuando Augusto bajaba ya derecho al combate, se cruzó con un pollino y su arriero. El hombre se llamaba Eutico o Buenasuerte, y el animal Nikon, o victorioso. Ya vencedor, Augusto hizo erigir a cada uno de ellos una estatua de bronce en el templo, en que convirtió el terreno donde había estado enclavado el campamento.

Augusto fundó en este lugar una nueva ciudad a la que llamó *Nikópolis*. La estatua debió de permanecer en su sitio hasta que, en el siglo IV, fue trasladada a Constantinopla, en un deseo de prestigiar a la nueva ciudad con un trofeo de este tipo, cargado de una intencionalidad y simbología evidentes.

La segunda, llamada Columna Serpentina, posee, al igual que la anterior, un fuerte poder simbólico, ya que se trata del soporte de un gran trípode que se hallaba en el santuario de Apolo en Delfos. Medía ocho metros de altura y estaba rematado con tres cabezas de serpientes que sostenían un cuenco de oro. Fue dedicado por las ciudades griegas que habían luchado contra los persas en el 479 a.C. en la llamada batalla de Platea. Pausanias⁵³ nos lo narra:

⁵² Suet. *Aug.* 96.

⁵³ Paus. X, 13.9

⁵¹ *Patria* II, 79.

En común los griegos ofrendaron de los despojos de las batallas de Platea un trípode de oro que estaba sobre una serpiente de bronce. La parte de bronce de la ofrenda se conservaba todavía en mi tiempo. Sin embargo, el oro los jefes de los focidios no lo dejaron igualmente.

El trípode se alzaba cerca del altar de Apolo, a la derecha, al final de la Vía Sacra, y fue muy famoso en la Antigüedad⁵⁴. El oro del cuenco fue fundido por los focenses cuando ocuparon Delfos en el transcurso de la tercera Guerra Sagrada, que tuvo lugar entre el 346-336 a. C. Por lo tanto, Constantino sólo trasladó la Columna Serpentina a Constantinopla, colocándola en el hipódromo. La columna es una de las pocas piezas supervivientes y puede verse aún *in situ*. Las cabezas de las serpientes sufrieron destinos diversos. Una de ellas se conserva en el Museo de Estambul y otra en el *British Museum*, habiéndose perdido la tercera. Algunos autores (Meiggs y Lewis, 1969, 57) ponen en cuestión que se tratara de una ofrenda por Platea y se inclinan a pensar que fue tras la Segunda Guerra Médica, ya que en los anillos de las serpientes están citadas ciudades griegas que solo enviaron contingentes a Salamina.

Otro grupo de esculturas del hipódromo vinculadas genéricamente a la victoria está formado por imágenes de semidioses, héroes y criaturas míticas que servían como ejemplo a los que participaban en las competiciones. De este modo tenemos a los Dioscuros⁵⁵, Hércules⁵⁶, Scylla⁵⁷ y un águila⁵⁸.

En el siglo IV, los Dioscuros estaban estrechamente vinculados al circo y a los juegos. Cástor era reconocido como un hábil domador de caballos, mientras que Pólux se destacaba como pugilista; ambos eran aclamados como conductores de carros. Además de sus habilidades atléticas, también desempeñaban el papel de jueces o árbitros en los juegos. Además, servían como modelos a seguir para aquellos que aspiraban a la victoria en las carreras. Los Dioscuros no solo tenían un papel destacado en el ámbito deportivo, sino que también eran utilizados para exaltar la gloria de Roma como potencia militar. De manera similar a Rómulo, los Dioscuros



Figura 9 A la izquierda, Heracles *Epitrapezio*, una recreación a menor escala de la obra de Lisipo, descubierta en la Villa de Botaro en Pompeya. Una copia aún más pequeña de esta estatua acompañó a Alejandro como recuerdo de su conquista de Tiro en el 332 a.C., considerada una hazaña del nuevo Hércules macedonio © *Museo Nazionale Archeologico di Napoli*. A la derecha, una estatua del mismo tema, esculpida en mármol pentélico, con una altura de 2,40 metros, descubierta en *Alba Fucens* y perteneciente a la moda neoática del siglo I a.C. © *Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo*.

eran asociados con la gloria del propio emperador, resaltando su papel como comandante supremo del ejército (Andrés Pérez, 2010, 360).

Otra figura ejemplar es Hércules, de quien contamos con dos estatuas en el hipódromo. La primera lo representaría matando al león de Nemea, según el testimonio de Nicetas⁵⁹, y la segunda lo mostraba sentado, descansando (figura 9), después de limpiar los establos de Augías. La primera escena es obra de un autor desconocido, mientras que la segunda se atribuye a Lisipo, realizada por este escultor en el siglo IV a.C.; una impresionante pieza de bronce que debió de permanecer en la acrópolis de Tarento hasta el 209 a.C., cuando la ciudad cayó en manos de los romanos y la estatua fue considerada parte del botín. El coloso de Tarento representaba a Hércules descansando con la cabeza apoyada sobre la mano (Robertson, 1985, 314) y tenía una altura de 5 metros. Fue traído a Roma tras la conquista de la ciudad y permaneció en el Capitolio hasta su traslado a Constantinopla en la época del consulado de Juliano⁶⁰.

La tercera estatua de Hércules ubicada en el hipódromo se identifica como parte de un grupo conocido como “Adán y Eva”. Lamentablemente,

54 Hdt. IX, 81; Thuc. I 132, 2; III 57, 2.

55 Zos. *H.N.*, II.31.

56 Nic. *De sig.* 650.

57 Nic., *De sig.* 650-651.

58 Nic. *De sig.* 651.

59 Nic., *De sig.* 650.

60 *Par.*37.



Figura 10. A la izquierda, detalle de uno de los pedestales de Porphyrius, celebrando su triunfo acompañado de la Victoria © Museo de Estambul. A la derecha, terracota procedente de Melos (460-450 a. C.) de Egina, con representación de Scylla © British Museum.

no contamos con una descripción detallada de este conjunto escultórico. Según Bassett (1991, 91), es probable que se trate de una composición que incluye a Hércules y las Hespérides, un motivo que aparece con frecuencia en sarcófagos, representando manzanas, árboles y serpientes. Este motivo, indudablemente, habría servido como modelo para los sarcófagos cristianos que representan a Adán y Eva.

La elección de la imagen de Hércules era muy apropiada en un entorno como el de las carreras. Los trabajos o hazañas de Hércules no solo resaltan su fuerza, sino también su astucia y destreza, virtudes presentes en los aurigas. Estos conductores estaban asociados al semidiós, como se evidencia en santuarios con dedicaciones de aurigas a Hércules, cuyos bustos en mármol eran inmortalizados en ellos. Ejemplos de ello son las *hermai* del *sacellum* de *Hercules Cubans* en el Trastevere de Roma, actualmente expuestas en el *Museo Nazionale-Palazzo Massimo*⁶¹. Plinio⁶² nos informa sobre la existencia de un templo de Hércules en el Circo Máximo, mientras que Ovidio menciona que

⁶¹ Sobre este santuario, dedicado a *Hercules Cubans*, hallado en 1889 con ocasión de la construcción de la estación de Trastevere y sus *hermai* de aurigas, véase Marchetti, (1889, 243-247), Giuliano, (1988) y Zaccagnino (2004, 110-111).

⁶² Plin. *HN*, XXIV, 57.

Hércules fue designado como *magnus custos* del Circo Flaminio.

Otra escultura con similar espíritu al de Hércules es la de Scylla, ubicada en el *euripus* (Stephenson, 2013, 65-74) y asociada al peligro y al combate. Sentada en el estrecho de Mesina frente al otro monstruo marino, Charybdis, ambos constituían una constante amenaza para los marineros que intentaban cruzar el estrecho (figura 10). Se convirtieron en un ejemplo de desafío; los navegantes debían elegir entre acercarse a Scylla o evitarla aproximándose a Charybdis. La elección entre dos opciones poco favorables, es decir, calibrar el riesgo, era una virtud presente entre los hábiles conductores de carros en el hipódromo.

Por último, en este conjunto de esculturas que exaltaban las virtudes para alcanzar la victoria se encontraba una que representaba un águila luchando contra una serpiente. En el Imperio romano el águila era símbolo del poder, de la *apotheosis* y una imagen de la victoria. La lucha del águila con la serpiente simboliza el combate y el triunfo del bien sobre el mal⁶³. No debemos olvidar que el hipódromo era un lugar destinado a ceremonias imperiales, y una estatua como esta podría representar al emperador.

⁶³ Ov. *Met.*, IV, 712-52.

Junto a este grupo de valores relacionados con la victoria y la buena suerte, es importante mencionar otro integrado por imágenes de personajes públicos, que incluía a Augusto⁶⁴, Diocleciano⁶⁵, una probable representación de Julio César⁶⁶ y una estatua del héroe de Mitilene, Teófanés, que fue un amigo y consejero de Pompeyo. Para los mitileneos, Teófanés, simbolizaba la incorporación de la ciudad a la órbita romana tras las guerras contra Mitrídates. La estatua erigida en Mitilene constituía un monumento cívico que reflejaba la identidad de los habitantes de la ciudad. Con su traslado a Constantinopla, se convirtió en un acto conmemorativo de la alianza entre griegos y romanos. Bassett (1991, 92 n. 45 y 49), siguiendo a Brenk (1987, 103-109) y a Robert (1969, 42-64), plantea la posibilidad de que la estatua fuera donada por los mitileneos como testimonio no de la pérdida de su libertad, sino de su participación en los destinos del Imperio. Esta teoría respalda la posibilidad de que las ciudades fueran consultadas para determinar qué esculturas o monumentos querían que estuvieran presentes en la Nueva Roma. De esta hipótesis discrepa Ma (2012, 243-244) quien afirma que la escultura de Teófanés habría sido transportada sin su basa –que era lo habitual en los traslados– y recontextualizada posteriormente, pues cuando las estatuas llegaban se colocaban sobre nuevas basas que podrían o no reproducir el texto original, y añade que las noticias sobre estas esculturas proceden de fuentes literarias muy tardías, como los *Patria Constantinoupolleos*, compilada en el 995, durante el reinado de Basilio II, lo que siembra dudas al respecto. Esta tesis no ha sido seguida por autores como Bassett (2014), e incluso rebatida por Jones (2009, 735-739).

Otro grupo importante de esculturas son aquellas que incluyen imágenes de la ciudad de Roma. Una de ellas era una estatua de la loba con Rómulo (véase *supra*) y Remo y una figura de una cerda con sus crías⁶⁷ que tenían por objeto recordar la leyenda de la fundación de Roma y de la profecía hecha a Eneas de fundar una ciudad en el lugar donde él viera a una cerda blanca con treinta cochinitos. La intencionalidad de esta escultura en el hipódromo no era otra que servir a la idea de apropiación de los símbolos de la Vieja Roma por la Nueva, absorbiendo la propia historia antigua y el pasado de los

romanos, lo que se completaba con la celebración de las Lupercales en la ciudad (Guilland, 1965, 1-39, Munzi, 1995, 348-351)⁶⁸. De esta forma el concepto de *Roma Aeterna* siguió formando parte de la vida y las creencias de la ciudadanía de la nueva ciudad. Constantino no ignoró la potencialidad del mito de Roma como recurso ideológico y lo proyectó en su gran creación: Constantinopla (Andrés Pérez, 2010, 323-324). En este sentido, existe un paralelismo entre Augusto, que cambió la faz de Roma mediante una edilicia imperial, y la pública munificencia de Constantino, triplicando la extensión de la antigua Bizancio, embelleciendo Constantinopla con las más bellas esculturas de todos los rincones del Imperio, construyendo un hipódromo, con el motivo de acercar al pueblo a su gran patrono, rivalizando con las construcciones imperiales anteriores y superando a la propia ciudad de Alejandría. A través de Eusebio elaborará un retrato con la utilización de las virtudes tradicionales de Augusto: *Virtus*, *Clementia*, *Iustitia* y *Pietas* (Galindo López, 2015, 337-348).

Otra evidencia de la imitación de Constantinopla con respecto a Roma es la colocación de obeliscos en el hipódromo. En este caso, dos. La mayoría de los circos tenían solo un obelisco, a excepción de

68 La fiesta ancestral de *Lupercalia* o lupercales fue impulsada por Augusto. Tenía lugar *ante diem XV Kalendas Martias* –el 15 de febrero– fecha en la comenzaban las fiestas parentales o *parentalia* (*dies parentales*, del 13 al 21 de febrero) que estaba consagrada a los difuntos. En Roma, las lupercales perduraron hasta el pontificado de Gelasio I (492-496) quien la condenó en carta dirigida al *princeps senatus*, Andromachus en el 494. La fiesta fue sustituida por una en honor de la “purificación” de la Virgen, aunque no hay pruebas fehacientes de ello. En Constantinopla, por el contrario, se llevaba a cabo la carrera *Lupercal* (*Lonpercal*) en el hipódromo hasta el siglo X, en las mismas fechas que en Roma, según sabemos por el *De cerimoniis aulae byzantinae* (Ed. Mofatt, 2012, II, 82). En la época de Constantino VII, se realizaba, al inicio de la Cuaresma, una carrera con ese nombre en el hipódromo con ocasión de la fiesta del carnaval (*Macellarion*). En opinión de Munzi (1995, 351), aunque la celebración había ido transformándose con el tiempo, conservaba aún algunos aspectos paganos. Entre ellos destacaba, el himno a la primavera cantado al final de la tercera carrera de la mañana, por las facciones “rojas” y “blancas”, un residuo del *ver sacrum* propio del culto romano. También evocaba el altar del *Lupercal*, donde dos jóvenes con la frente manchada de sangre se reían jubilosos del joven que aclamaba al emperador frente a la kathisma. Tras la carrera cuarta, descendían los cuatro conductores de su carro para hacer una carrera a pie, lo que recuerda la antigua carrera pedestre de las *Lupercalia*.

64 Par. 60; *Patria* II, 73.

65 Par. 76; *Patria* II, 73.

66 *Patria*, II, 81.

67 Nic. *De sig.* 650.

Roma, cuyo Circo Máximo poseía dos: uno donado por Augusto, procedente de Heliópolis, y el obelisco tebano de Constancio. La erección de dos obeliscos en el hipódromo de Constantinopla refleja la imitación fiel del circo de Roma. El obelisco original egipcio, conocido como el Obelisco de Teodosio, fue erigido en el hipódromo en el año 390 y formaba parte de un par saqueado del templo de Amón de Tebas en la época de Constantino. Ambos obeliscos fueron llevados a Alejandría. Uno de ellos fue enviado a Roma, donde fue erigido en la *spina* del Circo Máximo en el 357 por Constancio, según nos informa Amiano Marcelino, mientras que el otro obelisco fue trasladado a Constantinopla, donde fue erigido en el hipódromo por Teodosio I. Sin embargo, esta teoría de los dos obeliscos (Basset, 1991, 87-96; Habachi, 1985) es rechazada por Simeonova (2012, 527-528), quien argumenta que Amiano solo menciona un obelisco. Por lo tanto, estima que el obelisco del Circo Máximo fue trasladado a Constantinopla por Teodosio (378-392). La historia del segundo obelisco, erigido por Constantino Porfirogéneta, y que es una imitación de un obelisco egipcio, debió de estar vinculada a la necesidad de colocar otro, de forma similar a lo hecho en Roma.

4.2 Las facciones

La identificación de los ciudadanos con los colores de las facciones del circo producirá la aparición de un partidismo alrededor de agrupaciones de aficionados que no estaban vinculadas a ninguna institución definida, formando en la práctica auténticas sociedades. Con la pérdida de instituciones de representación popular, el circo se convirtió en un termómetro para medir la popularidad del gobernante y un vehículo para que el pueblo expresara su opinión sobre la *respublica* (Castro, 2017, 31-85). Todo ello se hace aún más evidente en la tardorromanidad, con la transformación de la imagen del emperador alejada y envuelta en un halo de misterio inabordable, “a fin de que los hombres no vean que sois hombres como ellos”⁶⁹, que solo se muestra ante el pueblo en contadas ocasiones – *adventus* – y especialmente en el circo, que comienza a funcionar como asamblea popular, aprobando o rechazando con sus gritos la política del emperador, de los cónsules o de las autoridades en general, y por eso se cuida tanto la puesta en escena a través de un protocolo rígido y formal.

⁶⁹ Synes. *Regn.*, 16-18.

En Constantinopla, el hipódromo y el teatro eran extremadamente populares y la gente pasaba en ambos espacios buena parte del día (Mango, 2014, 93) pero a diferencia del teatro el primero no fue objeto de crítica por los cristianos⁷⁰. Por el contrario, se transformó en un foro donde tenían lugar acontecimientos importantes ajenos a la pasión deportiva, y donde se renovaba el *consensus*. Un ejemplo de este papel del hipódromo se encuentra en la ceremonia que se celebraba cada 11 de mayo, conmemorando la fundación de la ciudad. Consistía en una procesión de una estatuilla dorada de Constantino (*Xoana*), llevada hasta la arena, escoltada por tropas vestidas de blanco y portando antorchas encendidas⁷¹. La escultura llevaba en su mano derecha una *Tyche* de la ciudad, también dorada, con el nombre de Anthousa, en correspondencia con la Flora de Roma. La carroza que llevaba la estatuilla se detenía ante la *kathisma*, y el emperador de turno honraba la figura, rindiéndole obediencia⁷². El hipódromo se convirtió en un poderoso medio de propaganda imperial donde todo el espectáculo estaba destinado a ensalzar la figura del emperador acompañado de un cuidado protocolo (Jiménez Sánchez, 2004, 128-130; Otero y Verdugo, 2001, 120-129).

Nos interesa destacar el papel que fue adquiriendo el hipódromo como un termómetro del estado de ánimo de las masas agrupadas en los famosos *demos* de los Azules (apoyados por la casta senatorial) y los Verdes (populares). Contrariamente a lo que se suele creer, los *demos* no eran simplemente agrupaciones del hipódromo, sino que su principal actividad era reclutar, armar y entrenar una milicia local que acudiera a la defensa de la ciudad en caso necesario (Soto Chica, 2012, 146). Estas asociaciones dieron lugar a los *partes populi* unas empresas que ofrecían todo lo necesario para los *ludi circensis*, en Constantinopla están atestiguadas en el 380. A partir de que en el 400 los *demos* feuron armados contra la revuelta de Gainas constituyeron un foco constante de problemas (Jiménez Sánchez, 2004, 114, nota 18).

De este modo, la rivalidad, el descontento hacia la rigidez del gobierno y el creciente malestar

⁷⁰ Juan Crisóstomo (*De Lazaro*, II, PGXLVII, 986, vi, ivi, 1034ss) critica la obscenidad de los espectáculos teatrales, que los actores eran gente vulgar y abundaba la desnudez.

⁷¹ *Chron. Pasch.*, 43, 56.

⁷² Pérez Martín, (2003, 22); *Chron. Pasch.*, 529-530. Malalas (321, 15-322, 15).

social provocaron la insurrección de las distintas facciones del circo en el año 532, conocida como la revuelta de Nika. Esta revuelta hizo tambalearse en el trono al poderoso Justiniano (527-565) y solo pudo ser sofocada mediante una fuerte represión liderada por Belisario. La revuelta de Nika constituyó una prueba de fuerza entre el emperador y la población de Constantinopla (Maier, 1974, 46-47), cuya consecuencia inmediata fue un mayor recorte en las libertades y la supresión del cónsul epónimo, cargo que a partir de esta fecha fue desempeñado por el propio emperador.

No menos importante fue la desencadenada en la época de Focas con motivo de las bodas entre el popular general Prisco y la hija de Focas (602-610)⁷³ en un intento de neutralizar su poder casándolo con la hija del emperador, convirtiéndolo así en su sucesor. Ante tal acontecimiento, las facciones -Verdes y Azules- elevaron en el hipódromo unas estatuas de Prisco y de su joven esposa coronadas de laureles y colocadas junto a las de los augustos. Focas observó que los laureles que coronaban la estatua de Prisco eran verdes y hermosos, mientras que los que coronaban la suya propia estaban secos y lucían sin brillo. Inmediatamente tomó eso como un signo evidente de conspiración. Por ello, amenazó con dar muerte a todos los presuntos conspiradores en el hipódromo, a la vista del pueblo. Sin embargo, los gritos de los *demos*, que veían cómo sus representantes iban a ser asesinados, y los ruegos de la esposa de Focas, que contemplaba con terror cómo su hija y su yerno iban a caer víctimas de la locura y crueldad de su esposo, hicieron que el emperador desistiera de su propósito inicial (Soto Chica, 2012, 604). Posteriormente, tras el destronamiento de Focas por Heraclio con la ayuda de Prisco, el 6 de octubre del 610, Heraclio celebró carreras en el hipódromo y allí se consumó la caída del viejo régimen. La bandera del *demos* Azul, que había apoyado a Focas hasta el final, fue quemada. Pero si los Verdes esperaban que Heraclio iniciara una era de revancha, se equivocaban. Heraclio optó por la reconciliación. Gracias a la vida de Teodoro de Sykeon, hijo de un antiguo acróbata, sabemos que perdonó a destacados partidarios de Focas y, tras la humillación en el hipódromo, el *demos* Azul no fue excesivamente molestado, aunque, eso sí, el

73 Este erigió una columna en el Foro de Roma el 1 de agosto del 608, siendo el último monumento alzado en dicho espacio.

demos Verde siguió conservando la predilección y deferencia del nuevo emperador (Soto Chica, 2012, 626).

4.3 El obelisco de Teodosio: su sistematización

Entre los restos que aún perduran del hipódromo destaca el obelisco egipcio⁷⁴ de la época de Tutmosis III (1490-1436 a.C.). Fue trasladado, como hemos mencionado anteriormente, por Constantino (Grant, 1989, 89-94, Kiilerich, 1998: 19) y ubicado por Teodosio en el año 390 en su posición actual (figura 11). Se apoya sobre una base marmórea decorada con bajorrelieves⁷⁵, y las escenas en ellos representadas poseen un considerable interés para comprender el ceremonial imperial de los espectáculos (Otero y Verdugo, 2001, 120-129). Los relieves representan escenas de la vida de Teodosio, acompañado de su familia y séquito en la *kathisma*⁷⁶ del hipódromo, un 'cuadro de ceremonial de corte', donde el emperador se muestra inmerso en un protocolo cuidadosamente estudiado. Según la inscripción en latín y griego, su erección tuvo lugar bajo la prefectura de Proclo (Proculus) (388-392), quien fue destituido en el 392⁷⁷, borrado su nombre, y vuelto a reinsertar tras su rehabilitación en 396. La inclusión en la base de una inscripción en latín⁷⁸ y otra en griego⁷⁹ con carácter de exaltación iba, sin

74 El obelisco mide 18,54 m. y su pedestal 7.06 m., un total de 25,60 m. Es de granito rojo de Asuán y descansa sobre un pedestal con bajos relieves de época de Teodosio, sobre cuatro cubos de bronce. El pedestal, a su vez, se apoya en su base o zócalo sobre cuatro dados de pórfido egipcio, asociado a la realeza por su similitud con la púrpura. La inscripción egipcia hace referencia a la victoria de Tutmosis III en el Éufrates en 1450 a. C. Sobre el carácter simbólico de los obeliscos y sus traslados a Roma como *spolia* véase, Verdugo (2017b, 66-68) y Aja (2007, 285-308).

75 Sobre las circunstancias del traslado, ubicación y técnicas empleadas véase Kiilerich (1998, 21-23) y la bibliografía por ella citada (Kiilerich, 1998: 13-18).

76 Sobre las características y función de la *kathisma*, véase Jiménez Sánchez, 2004, 117-119.

77 Fue destituido junto con su padre Tatianus, que era *praefectus praetorius*, seguramente acumulaban demasiado poder en sus manos.

78 La inscripción latina (CIL, III 1873 no. 737, pp. 137f) pone en boca del propio obelisco: "Anteriormente racio, fui ordenado a obedecer a los señores serenos y llevar la palma de los tiranos extintos. Todo cede ante Teodosio y su descendencia eterna. Así conquistado y vencido en tres veces diez días. Fui elevado hacia el cielo sublime mientras Proculus era juez"

79 La griega (IG IV 1877, no. 1862, pp. 279f.) dice: "La columna de cuatro lados, por siempre yaciendo pesadamen-



Figura 11 Vista general del obelisco y de su base © Dominio público

duda, a ser leída por los asistentes al hipódromo. La inscripción latina hace referencia a tiranos que son identificados como Maximo⁸⁰ y su hijo: Flavio Victor Maximo (383-388), que podría tratarse de un pariente de Teodosio (Kiilerich, 1998,28), derrotados y muertos en agosto del 388. Teodosio celebró un triunfo en Roma en junio del 389, en el primer aniversario de la muerte del tirano, fue celebrado con la ceremonia del *Adventus*, con panegíricos y gestos de generosidad (McCormick, 1986, 44).

El obelisco de Constantinopla es pues un monumento triunfal (Kiilerich, 1998, 19-22), además de un *spolium* lleno de prestigio con la utilización de una pieza “inmortal” el obelisco egipcio. Además, con esta acción se dotaba a Constantinopla de un obelisco como en Roma. El proyectista debió inspi-

te en el suelo, el emperador Teodosio como el único que se atrevió a erigir. Llamó a Proclo; y así la columna se levantó en dos y treinta días”.

80 Máximo se proclamó *Augustus* en el Oeste en 383. Pacatus (*Panegyricus*, 12.24.1) lo llama: “carnicero vestido de púrpura”, por sus crímenes contras los dos jóvenes emperadores de Occidente, primero Graciano, al que asesinó después por las presiones sobre Valentiniano I, que en el 387 fue obligado a exiliarse. Una vez despejado su camino elevó a su hijo Flavio Victor al rango de *Augustus*. Esto fue demasiado para Teodosio que, en principio, no se había opuesto a las actuaciones de Maximo, por lo que formó un ejército con una alianza de hunos, alanos, iberos e isaurios derrotándolo en el 388 en batalla.

rarse en la inscripción que esculpió Constantino II en el Circo Máximo de Roma en el 357 para conmemorar su triunfo sobre los usurpadores Magnentio y Decencio⁸¹ y que usa formulas comparables al de Teodosio, como el empleo de *tyrannus*, que también se encuentra en la Arco de Constantino (Kiilerich, 1998: 28).

Posee un estilo con un formalismo y rigidez hierática similar al del Arco de Constantino y al *Missorium* de Teodosio (Otero y Verdugo, 2001, 119-120), aunque menos elegante que el *Missorium* (Kiilerich, 1998,41).

La pieza ha sido objeto de estudio por numerosos especialistas desde diversas perspectivas. Entre ellos, destacamos los trabajos de Safran (1993,409-435), Kiilerich (1998) y Otero y Verdugo (2001,115-139). El estudio de Safran se centra en resaltar el contexto en el que el obelisco era percibido en el siglo IV, y cómo su diseño y posición respondían a una forma particular de ser observado por un público heterogéneo, sirviendo para comunicar mensajes y obtener respuestas. Esto le lleva a intentar reconstruir el auditorio del hipódromo, una tarea nada fácil. Según su opinión, los espectadores nunca podían ver los cuatro lados de la base del obelisco, a lo sumo sólo uno o dos lados, y desde una distancia considerable. Esta visión se veía oscurecida

81 CIL VI, 1163. Amm. Marc. XVI.10.

por los carros que pasaban a gran velocidad y que, sin duda, atraían las miradas. Los cuatro lados de la base estaban frente a gradas donde se acomodaban diferentes espectadores, un hecho que, según su opinión, habría sido determinante para el diseño de la obra. De esta manera, Safran considera que, aunque no sepamos con precisión dónde se encontraba la *kathisma*, esta sí está presente en los cuatro lados de la base superior.

En el intento de identificar las clases de espectadores que se sentaban en las gradas, Safran destaca, en primer lugar, al emperador y su séquito, que ocupaban la *kathisma* situada en el lado sureste, conectado al gran palacio. Aunque se desconoce su ubicación exacta y si estaba frente al obelisco, que podría haber marcado el centro físico del hipódromo o el centro de la espina o *euripus* que dividía las dos pistas. Otro grupo de espectadores podría incluir a los funcionarios del prefecto y miembros de las comisiones senatoriales, que tendrían oficinas cercanas a la *kathisma*, ya que sabemos que en el hipódromo se celebraban juicios.

En el lado noroeste, Safran sitúa a los *demos* o facciones, identificados por cuatro colores, que ocuparían tribunas separadas. A pesar del papel que desempeñaban, su número no debió de ser excesivo. En este lado, Safran coloca a los jóvenes y a los miembros de las tropas de la guarnición. En el lado suroeste curvo, o *sphendone*, donde se celebraban ejecuciones, ubica los ‘asientos baratos’, lejos del emperador y de los espectadores más implicados, así como de las *carceres* o de la meta. Los asientos en la zona alta estarían destinados para los no ciudadanos y los esclavos. La teoría de Safran se basa en la consideración de que las imágenes del obelisco podían ser apreciadas por los espectadores de las carreras y que comunicaban un mensaje dirigido a las distintas zonas del graderío. Es muy discutible que las esculturas de la base del obelisco hayan sido talladas *in situ*, con pleno conocimiento del mensaje que transmitían a los espectadores que se encontraban en su ángulo de visión.

Sin embargo, resulta difícil sustentar esta hipótesis debido a la distancia de algunas zonas con respecto al obelisco, como la correspondiente al *sphendone*, que está alejada 275 metros de la base del obelisco. No obstante, los espectadores situados frente al obelisco, a una distancia de 65 metros desde cada lado, tendrían una percepción más clara de la base decorada.

Es probable que el diseño de la base del obelisco respondiera a un programa de comunicación imperial pensado para transmitir la propaganda dinástica, sin establecer un discurso comunicativo específico con sectores determinados de espectadores. Aunque la intencionalidad de los relieves podría haber sido apreciada por la ciudadanía cuando visitaba la arena del hipódromo, ya que es natural que estuviera abierta al público antes y después de las carreras o antes y después de las ceremonias o actos que tenían lugar en el hipódromo. En ese momento el público podría apreciar el mensaje que se quería transmitir con el obelisco y con las estatuas situadas en la espina, y que ya hemos mencionado.

La otra interpretación, no incompatible con la anterior, es la de considerar las imágenes del obelisco como una muestra del arte oficial o ceremonial de corte. Fue defendida por Kiilerich (1998) y por Otero y Verdugo (2001, 122), pero matizada por Bassett (2001, 749)⁸². Centrándonos en el análisis general de la pieza, en ella parece distinguirse una serie de personajes hipotéticamente identificables. Debe tenerse en cuenta que, de ser correcta esta interpretación, estaríamos ante una instantánea de un acto protocolario de Estado, lo que nos señalaría la importancia del ceremonial en un lugar de gran significado, el hipódromo, a la vez que nos muestra el camino hacia la intencionalidad del monumento, con la escena de corte coronada por un obelisco que señala inmortalidad, una pieza de *spolia* procedente de Egipto, cargada de prestigio y antigüedad.

La primera cuestión a la que nos enfrentamos es si se representa una imagen real con personajes auténticos o, por el contrario, es una mera simbología del poder mayestático. Los relieves que a continuación analizamos han sido minuciosamente estudiados por Kiilerich (1998, 49-55).

82 Opina que Kiilerich ha seguido el esquema organizativo de Bruns (1935), actualizándolo con estudios recientes para apoyar su teoría en términos de estilo e iconografía. Concluyendo, que el estudio no produce nuevas aportaciones a las teorías ya establecidas, tendiendo a carecer de profundidad e interés. El uso del término “arte de corte” no se ve definido adecuadamente y no se sabe si se refiere al arte público monumental producido por mandato imperial o también se extiende a toda gama de obras realizadas por comisiones públicas o privadas de finales del siglo IV. Tampoco se analizan los relieves desde la perspectiva de la existencia de un “renacimiento” teodosiano.



Figura 12 Lado NE del obelisco a la izquierda y a la derecha dibujos de P. Gilles de la escena del zócalo del lado NE con el traslado del obelisco © dominio público.

3.2.1 Lado NE. El transporte del obelisco

La composición de los cuatro lados de la base del obelisco se argumenta icónica y lingüísticamente de modo que el centro tiene prioridad sobre los laterales, lo superior sobre lo inferior y la derecha sobre la izquierda (Pross, 1984, 102). Las escenas del lado NE se hallan divididas en dos partes. Una superior con la familia imperial en la *kathisma*, en la que aparece el *Augustus* vistiendo una clámide sujeta a sus hombros con una fibula, flanqueado por dos personajes, uno con clámide y otro togado que porta una *mappa*, identificadas como Teodosio y Arcadio y Honorio, con otras dos figuras detrás; están acompañados a derecha e izquierda por miembros de la guardia imperial *-excubitores-* y del séquito imperial. En la parte inferior de la escena, separada por una balaustrada, están situados a derecha e izquierda los *demos* azul y verde. Algunos de ellos portan *mappae* para demostrar su aprobación⁸³. Un detalle curioso es el *labrum* con crismón situado en la parte superior de la escena, único signo cristiano en todo el monumento. La escena parece responder a los soberanos y su séquito observando cómo el obelisco es llevado al hipódromo⁸⁴.

En el zócalo del lado NE se representa la escena de la entrada del obelisco en el hipódromo y su erección. Una narración de los trabajos que está

minuciosamente descrita. Además del relieve de la escena que se conserva, tenemos los dibujos que realizó P. Gilles (Ed. española 2015), entre 1544-1547 (figura 12) durante su estancia en Constantinopla, con algunos errores de interpretación. La escena, estudiada por Kiilerich (1998, 71-72), puede resumirse así: El obelisco es llevado dentro del hipódromo sobre un trineo pasando por un muro de sillería, probablemente el *sphendone* y luego es arrastrado por una columnata⁸⁵. Seis gruesas cuerdas rodean el monolito, que estaban unidas a tornos, cada uno de los cuales era accionado por cuatro hombres asistidos por un aprendiz sentado que aprieta y enrolla las cuerdas. La rutina del trabajo es comprensible: dos tornos giran hacia la derecha y otros hacia la izquierda. En lo alto del obelisco se muestran unos supervisores, mientras otros hombres con los brazos derechos levantados están sobre unas plataformas. En la sección de abajo el obelisco ya ha sido erigido. La escena de esta parte es la más difícil de interpretar. Dos hombres con clámide están situados al lado de una silla curul cercana a un hombre que tiene su brazo en alto acompañado por un flautista. En la zona tras el hueco del desagüe, muy erosionada, hay dos grupos de figuras ambos lados del obelisco ya colocado en su sitio definitivo, que parecen leer los jeroglíficos, y finalmente un hombre que porta un ánfora sobre su hombro derecho. Una de las figuras parece que podría ser un bárbaro arrodillado rindiendo pleitesía al obelisco o a la imagen del emperador en su base (Kiilerich, 1998, 72). También la silla curul, el flautista y el portador

⁸³ Sobre el comportamiento de los espectadores en el hipódromo, véase Gregorio de Nyssa, *The life of Moses*, Gregorio Nazianus, 42. In lauden bas. 15

⁸⁴ La hazaña de erigir un obelisco será realizada por Fontana por mandato de Sixto V el 30 de abril de 1586 al trasladar el obelisco vaticano a la plaza de S. Pedro, que se consideró una proeza digna de los antiguos (Verdugo, 2017b, 68-72).

⁸⁵ Amiano Marcelino (XVII.4.13.15) describe la entrada del obelisco de Constantino en el Circo Máximo de Roma en el 357.

de ánfora podrían ser una referencia a las fiestas que se organizaron por la erección del obelisco (Kiilerich, 1998, 72).

3.2.2 Lado SO. Las carreras

Las figuras están distribuidas en dos planos, superior e inferior (Figura 13). En la parte superior el centro lo ocupa una escena con cuatro de ellas. Una destaca sobre las demás, que podría corresponder al emperador acompañado por dos personajes que serían *Augusti*, y una tercera más pequeña, que sería un *Caesar*, pues no porta diadema. Las imágenes han sido identificadas con Teodosio, Valentiniano II, Arcadio y Honorio. En el centro está la más grande, pero la presencia de sus tres acompañantes obligó al diseñador a reestructurar la escena para añadir dos personas más a la derecha (Kiilerich, 1998, 50).

Por otro lado, los cuerpos de las tres principales figuras imperiales se tocan, mientras que el cuerpo del cuarto no tiene ningún contacto, está aislado. Los dos emperadores están separados por un significativo vacío (Kiilerich, 1998, 55).

A derecha e izquierda están *excubitores* y otros personajes con clámides. También aparecen personajes que pueden identificarse con oficiales y altos dignatarios. Vemos dos de ellos de gran tamaño: dos oficiales de cuerpo entero, uno con clámide y túnica con cinturón y el otro con una larga túnica, que lleva en su mano una *mappa* abierta en su mano. La arquitectura esquematizada del relieve puede representar el pasaje abovedado que comunicaba la *stama* (acceso a la arena desde la *kathisma*) o el *Mystika Cochilias*, las escaleras por medio de las cuales Constantino I vinculó el palacio al palco imperial del hipódromo⁸⁶. Los representados en el plano inferior son espectadores. Se ven cinco personajes que tienen una *mappa* en su mano derecha levantada. El balanceo de la *mappa* era entendido como un gesto de emoción y alegría⁸⁷.

En la parte inferior o zócalo del lado SO vemos una escena de las carreras del hipódromo que aparece dibujado con detalle: *arena*, *euripus*, *metae* y *ovarium*. Entre las figuras se pueden distinguir a Scylla, el Hércules *epitrapezio*, y a otra con tres cabezas (¿Gerión?) o la loba con los gemelos; solo la columna serpentina está en su sitio. El obelisco de

⁸⁶ Chron. Pasch. I, 528.

⁸⁷ Eusebio, *Hist. Ec.* 7.30; Niceph, *Byz. Hist.* 6.30.424.



Figura 13 Lado SO, mirando hacia el *sphendone*, en la parte superior se aprecian las figuras de Teodosio, Valentiniano II, Arcadio y Honorio. En la parte inferior, relieve de las carreras © dominio público.

Teodosio parece estar representado dos veces, lo que puede suponer dos escenas diferentes o dos vueltas distintas, con dos instantáneas. Parecen identificarse algunos *sparsuri*, con la misión de echar agua sobre los caballos. Otras imágenes son más problemáticas: parece apreciarse una escena de victoria con el ganador arrodillado, que es coronado por un magistrado, mientras otros oficiales portan coronas y palmas.

3.2.3 Lado NO. Los gobernantes y el pueblo

Está situado frente a las facciones. En su parte superior aparecen dos figuras principales que, por sus diademas, debemos identificarlas como *Augusti* (figura 14 izquierda). A la derecha de la figura central se sitúan otras dos más pequeñas que son césares. Todos llevan peinados estilo arquivolta, con el pelo hacia delante de la corona, simétricamente estriados enmarcando la frente –*Schema Basilikon*–, derivado de la imagen imperial (Kii-



Figura 14 A la izquierda, el lado NO del obelisco, con inscripción griega en su zócalo. A la derecha, lado SE con inscripción latina © dominio público.

lerich, 1998. 35). Los vestidos imperiales son “clámides” sobre una apenas visible túnica de manga larga hasta los pies. Las fíbulas que sujetan las “clámides” presentan formas de fíbulas-discos con tres colgantes de perlas que pueden adivinarse. Este tipo de fíbulas es también usado por los personajes del *Missorium* de Teodosio del 388. También puede apreciarse mejor la calidad de las túnicas. Cada *Augustus* y cada *Caesar* llevan en su mano un pergamino que indica su autoridad judicial. En el *Missorium* los atributos son un globo terráqueo y un cetro en referencia a que el emperador gobierna el mundo entero. El emperador aparece sentado en la *kathisma* -la parte del palacio que conectaba con el hipódromo, a modo de palco o pulvinar, bajo un arco que descansa en columnas corintias. No hay evidencias arqueológicas de la *kathisma*. Para su reconstrucción se puede partir de la descripción del Libro de las Ceremonias de Constantino Pophyrogeneta, que habla de un edificio de varios pisos. Los niveles más altos serían los *paraklyptika*, una galería desde la que el emperador podía inspeccionar el hipódromo sin ser visto y desde donde la familia imperial, especialmente las mujeres, podían presenciar los juegos⁸⁸.

La familia imperial aparece rodeada de su guardia, en número de seis, con melenas largas hasta los hombros, con escudos y lanzas, similares a los del *Missorium*. Hay magistrados, uno lampiño y otro barbado, con sus clámides, un togado sin barba y dos personajes con clámide y fíbula. En la parte

88 Kiilerich (1998, 37), Libro de las Ceremonias (Ch. 79); Vogt, (1940, II, 144); Guiland (1969, I. 486).

inferior, separados por la balaustrada, vemos a diez representantes de las tribus bárbaras del Este y del Oeste, que traen tributos al emperador: los de la izquierda de la escena portan capas frigias, túnicas persas y *anaxyrides*⁸⁹ Los de la derecha, con piel de oveja, chaquetas y *bracae*⁹⁰.

En el zócalo puede apreciarse, en una *tabula ansata*, una inscripción en griego⁹¹.

3.2.4 Lado SE. La recompensa al ganador

La escena central superior (figura 14 derecha) nos muestra a la familia imperial bajo un techo plano, sostenido por dos columnas, con una balaustrada con una placa de mármol que tal vez contenía una inscripción de la que no quedan restos. Puede tratarse de la *stama*, la tribuna porticada situada debajo de la *kathisma*, donde los vencedores recibían sus coronas. El *Augustus* presenta una figura más alta que los otros dos acompañantes, resaltándose de este modo la dignidad imperial, llegando su cabeza y cuya cabeza llega hasta la línea del techo. La diadema imperial es claramente visible, así como la fíbula de disco que sostenía la clámide. En su mano porta una corona. Está flanqueado por un personaje con clámide y por otro togado. Detrás cuatro guardias imperiales. Se ha identificado, tradicionalmente en la escena a Teodosio, con Arcadio y Honorio. A derecha e izquierda de la escena central aparecen personajes togados con *mappae*, algunos de ellos barbados. En la parte inferior separados por una balaustrada, tenemos espectadores -azules y verdes- sentados en dos gradas adyacentes. Debajo de ellos, bailarinas⁹² con crótalos, tres danzarinas cogidas de las manos; un flautista, un tocador de tuba y dos organistas con sendos órganos, auxiliados por jóvenes que accionan los fuelles. Los órganos pertenecerías

89 Pantalones iraníes que fueron usados por medos, persas, armenios, escitas y capadocios, posiblemente de cuero o tela teñida, dependiendo de su función (Kucharska-Budzik, 2023, 393-394).

90 Prenda en forma de pantalón usada por varios pueblos y característico de los galos.

91 *Tabula ansata* cuyos dos lados están flanqueados por asas en forma de cola de milano conformando un trapecio, más ancha por la cabeza que por el arranque (Giroire y Roger, 2007, 109). Sobre la inscripción véase nota 65.

92 En los espectáculos se realizaban estas danzas ceremoniales como las que aparecen en la basa de Porphyrius (Kiilerich, 1998, 80-83, 163-164). También tenemos un interesante testimonio de Amiano Marcelino (XIV.6,19), que cuenta lo sucedido en Roma en el 380 durante unos espectáculos en el circo.

cada uno de ellos a una facción (Kiilerich, 1998, 59). El emperador porta una corona para el ganador. Finalmente, en el zócalo de los relieves, tenemos en *tabula ansata* una inscripción latina⁹³.

3.2.5 Interpretación de las escenas: una imagen del ceremonial imperial

Al observar las distintas escenas, un hecho nos llama poderosamente la atención: en dos de ellas, la de los lados NO y SO (figura 15 izquierda y figura 14), aparece la familia imperial formada por Teodosio, Valentiniano II, Arcadio y Honorio en el cuadro central (figura 15 izquierda), mientras que, en los otros lados, NE y SE, solo se ve al emperador con sus hijos, Arcadio y Honorio (figura 12 izquierda, figura 14 derecha). La desaparición de Valentiniano podría deberse a que el obelisco se decorara en dos fases, coincidiendo la segunda con el reinado de Arcadio (395-396).

La presencia de Valentiniano en esta instantánea política refleja el reparto del Imperio, como también se muestra en el *Missorium*, destacando la subordinación de Valentiniano a Teodosio. Aunque nominalmente comparte el título de emperador en la *pars occidentalis*, no se presenta como tal y ni siquiera aparece en todas las escenas. El protocolo oficial lo sitúa en un puesto doblemente secundario: a la izquierda, en el centro de una presidencia unipersonal, en lugar de coprotagonizar el centro en una presidencia bipersonal, como le correspondería por su rango. Esta dinámica indica que la rivalidad entre Roma y Constantinopla se inclina a favor de la última. No obstante, para compensar este hecho, se le otorga una mayor altura que al resto de las figuras, aunque siempre por debajo del emperador.

En cuanto a los príncipes, Arcadio y Honorio, están situados a la derecha de su padre, con la intención de proyectar una sólida imagen dinástica y familiar que pasa por encima de los derechos legítimos de su *pars occidentalis*. Arcadio, al lado de su padre, tanto por su edad como por su rango (*Augustus* desde el 383), y Honorio, algo más alejado, también *Augustus* desde el 393. El resto de la escena se encuentra dividida en dos por el palco. El fondo está cerrado por una fila de soldados similares a los que aparecen en el *Missorium* de Teodosio⁹⁴.

⁹³ Ver nota 64.

⁹⁴ Sobre el *Missorium* de Teodosio véase G. Bravo (2011, 563-572).

Fuera del palco del emperador, a su derecha, en el lugar de máximo honor siguiente, se sitúan dos altos dignatarios, que interpretamos representan a la organización del evento, es decir, de las carreras, que no es otra que la ciudad de Constantinopla. Si esta interpretación es correcta y se trata de miembros de la familia imperial o de la corte, el más cercano al emperador, el primero de la fila de la derecha, pudiera ser el *praefectus urbis constantinopolitanae*, es decir, Proclo, que presidía el Senado de la ciudad (Burdese, 1972, 288) y que aparece en la inscripción del obelisco.

El otro personaje, también vinculado a la ciudad, podía ser el *cónsul* epónimo que era designado por el emperador y al que debía corresponder la organización de los juegos. El *cónsul* epónimo de Constantinopla aquí representado podría ser Flavio Materno Cynegio, que lo fue en el 388. Este cargo fue suprimido por Justiniano tras la revuelta *Nika* de las facciones del circo. En un primer plano, bajo el palco imperial y con un tamaño superior al del resto de las figuras, vemos dos personajes de alto rango y togados de pie, que podríamos identificar tal vez con los jueces de las carreras.

En su esfuerzo por identificar a los demás personajes presentes en la base del obelisco, Otero y Verdugo (2001, 123-124) propusieron una hipótesis compleja y de difícil carga probatoria. Esta teoría se fundamentaba en el conocimiento de la burocracia imperial y en la información proporcionada por la *Notitia Dignitatum* (Seek, 1962, Ed.).

En el lado SE, en contraste con la escena descrita, se presenta al emperador, sin Valentiniano, disponiéndose a entregar una corona al ganador de las carreras, acompañado por Arcadio a la derecha y Honorio a la izquierda, correctamente ubicados. Tenemos conocimiento de que Valentiniano falleció en Viena en mayo de 392, es decir, dos años después de la erección del obelisco. Es posible que existieran dos maestros encargados de esculpirlo, el “a”, que elabora la parte en la que Valentiniano, está presente, y el maestro “b”, que compone la escena posteriormente al fallecimiento de aquél; o que, en algún momento antes de concluir la decoración de las basas, Valentiniano fuera excluido de los eventos públicos debido a rivalidades políticas o dinásticas, razón por la cual no figura en ellas. Todo esto sugiere, como señaló Bianchi Bandinelli (1971, 355), que la familia imperial esté representada en dos momentos diferentes, antes y después del

fallecimiento de Valentiniano o de su exclusión del protocolo de la corte oriental. En la parte inferior se visualiza una multitud compuesta por bailarinas y músicos que portan los instrumentos utilizados en los espectáculos. Por otro lado, Kiilerich (1998, 114-119) manifiesta que es posible que el personaje en el centro sea Arcadio, quien ejerció el poder desde la primavera del 388 al verano del 391⁹⁵. En este caso, los otros dos podrían tratarse de Honorio y de Eucherio, hijo de Flavio Estilicón y de la sobrina e hija adoptiva de Teodosio, Flavia Serena, que también fue adoptado por Teodosio en el 388-389, y que fue nombrado *Tribunus et Notarius*, y así es representado en el díptico de Monza. El joven del relieve no aparenta ser un niño de dos años, pero también es cierto que en la iconografía imperial los niños son representados más viejos que su edad real (Kiilerich, 1998, 119). El reforzar la imagen de Honorio y el joven Eucherio junto con Arcadio puede ser el resultado de una política dinástica familiar. El que Arcadio estuviera en Constantinopla, mientras Teodosio y Eucherio, estaban en el Oeste no tiene importancia, porque la escena no estaba destinada a recoger una escena de corte real, sino como un documento una *imago* que representa el paradigma del poder imperial y dinástico de Teodosio.

El obelisco nos transporta a la contemplación de cómo la familia imperial preside unas carreras en el hipódromo en el año 389, una vez que la ceremonia de llegada del emperador, conocida como *adventus*, ha tenido lugar y la multitud la recibe y renueva el consenso (MacCormack, 1981, 18). Sin embargo, este no es un hecho estrictamente histórico, se trata más bien de un *simulacrum* de lo que el emperador habría podido ver desde el hipódromo. Los cuatro personajes representados en el relieve nunca estuvieron juntos en Constantinopla después de la caída de Máximo, lo que implica que el relieve no tiene un fundamento histórico. Lo que se muestra no es una presencia real de la familia imperial, sino su “*imago*”, con una tipología imperial específica de los eventos. La imagen convierte el *adventus*, la presencia del emperador en su ciudad ya sea Roma o Constantinopla, en algo permanente. Los representantes de las tribus bárbaras postrados tampoco son reales, sino estereotipos de la ideología imperial. En

95 Sozomeno (Sozomen, 7,14): “Teodosio dejó a Arcadio como *basileus* en Constantinopla cuando marchó contra Máximo”, de este modo resulta que Arcadio era el único *Augustus* presente en Constantinopla cuando se labró la base del obelisco.

cuanto a la escena de la carrera de carros, también es una simbología de la victoria imperial, sin ninguna referencia a un hecho concreto, lo que no implica que no refleje la instantánea de una escena de corte. No es crucial determinar si la escena es real o no; lo importante es que el artista se inspiró en las escenas habituales de la presencia de la familia imperial en el hipódromo para proyectar una imagen específica, independientemente de cuál fuera la identidad real.

Tenemos algunas referencias sobre juegos consulares, como los descritos en la escena del obelisco, provenientes de fuentes como Juan de Éfeso⁹⁶. Este relato narra juegos en el hipódromo con carreras y elefantes celebrados tanto por Justino II (565-578) como por Tiberio II (578-582). También encontramos información de Teofilacto Simocata⁹⁷ sobre los juegos celebrados por Mauricio (582-602) que incluían carreras de elefantes, desfiles, banquetes y la distribución de oro entre la población. Además, disponemos de algunas ilustraciones de escenas del hipódromo que se encuentran en el manuscrito de Skylitzes de Madrid. La primera⁹⁸ muestra al jinete equilibrista Philoraios de pie sobre la grupa de su caballo realizando malabarismos con una espada (figura 15 izquierda). Está rodeado por espectadores sentados en hileras, con los notables a la derecha y la gente común a la izquierda. Junto con la emperatriz, Romanos II (959-963) se encuentra en la *kathisma*. La otra ilustración⁹⁹ representa la lucha en el hipódromo entre dos soldados con escudos redondos y espadas (figura 15 derecha).

Están rodeados por espectadores sentados en las gradas. A la derecha se muestra a Focas en la fila superior, sosteniendo un cetro con un trébol en la punta. Esta instantánea hace referencia al castigo impuesto por Focas debido a una pelea que ocurrió el día de Pascua en la ciudad entre marineros bizantinos y armenios, en la cual resultaron muertas muchas personas. El emperador responsabilizó a los ciudadanos por el incidente y decidió castigarlos en el hipódromo. Allí organizó una lucha con espadas desnudas, la cual fue finalmente suspendida por Focas.

96 Ionn. Ephe. Hist. II 48, III 6, III 24, III 32.

97 Theo.Sim. Hist. I,12,12.

98 Skylitzes, *Synopsis historiarum*, Fol. 141r, p. 291, BNE; Tsamakda, (2002, Miniatura 352, p. 181), Thurn (1973, 251, 87-92).

99 Skylitzes, *Synopsis historiarum*, Fol. 154v, p. 318, BNE; Tsamakda (2002, Miniatura 399, p. 195), Thurn (1973, 275, 88-276,10).



Figura 15. A la izquierda se observa al jinete Philoraios realizando malabarismos en el hipódromo, según la ilustración de Skylitzes en *Synopsis historiarum*, fol. 141r. BNE © BNE. A la derecha se representa la lucha entre dos soldados, tal como se muestra en la ilustración de Skylitzes en *Synopsis historiarum*, fol. 154 v. BNE (c) BNE.

5. EL OBELISCO DE CONSTANTINO VII PORFIROGÉNETA

El emperador Constantino VII Porfirogéneta (913-959) fue un destacado admirador de la Antigüedad tardía y, en el siglo X, construyó o restauró otro obelisco en el extremo opuesto del hipódromo (figura 16). De esta manera, Constantinopla contaba con un hipódromo que albergaba dos obeliscos, siguiendo la tradición del Circo Máximo de Roma.

Inicialmente cubierto con placas de bronce dorado, en 1204, las tropas latinas confundieron el bronce dorado con oro. Saquearon las placas y las fundieron para acuñar monedas. A pesar de la pérdida de este revestimiento dorado, el núcleo de piedra del monumento ha sobrevivido y es conocido como el Obelisco Amurallado (*Walled Obelisk*,

Örme Dikiletas), con una altura de 32 metros. Es probable que el revestimiento de bronce recogiera las victorias de Basilio I, abuelo de Constantino VII.

La inscripción en griego, en trímetro yámbico, colocada sobre los trabajos, hace referencia al emperador y a su hijo Romano, y compara la obra con el coloso de Rodas. En época turca, los jóvenes jenízaros solían escalar el obelisco, lo que causó daño a su estructura.

6. CONCLUSIONES

Del estado de la investigación sobre el programa decorativo de Constantino y Teodosio en Constantinopla podemos concluir:

1. Constantino embelleció la ciudad, especialmente el hipódromo, con esculturas de gran categoría artística y fuerte simbolismo político. Estas es-



Figura 16. A la derecha, Hipódromo de Constantinopla. Obelisco de Constantino Porphyrogenitus © dominio público. A la izquierda, recreación de la *spina* del hipódromo © The life in the Eastern Roman Empire. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100064324705843>, (consulta 31 de enero de 2024).

culturas provenían de lugares emblemáticos de la religión antigua y tenían un propósito didáctico. El emperador basó la instalación de estas importantes colecciones públicas en la tradición helenístico-romana, planificando la ciudad como un modelo nuevo que satisfacía visual y sensitivamente a la colectividad. Las esculturas, a través de una planificación estética, se convirtieron en objetos de deleite o representación alegórica, sin justificación ritual, atemporales y perdurables. Estas obras de arte también tenían como objetivo asombrar a los ciudadanos, transmitiéndoles una fuerte dosis de seguridad y confianza en el poder y en el orden romano, asociando la belleza con el orden que se manifestaba en el *logos* político urbano. Constantino buscaba transmitir la solidez del sistema, la seguridad de la ciudad gobernante y la fe en la providencia imperial, que creaba y favorecía la paz tanto en el mundo como en el Estado.

2. Todas las esculturas trasladadas pertenecían al emperador, especialmente aquellas provenientes de los templos que formaban parte del fisco imperial. Incluso no se puede descartar la posibilidad de que las propias ciudades contribuyeran con obras de arte para la nueva ciudad. Por lo tanto, no estamos ante un expolio “jurídicamente inapropiado”, pero sí ante un traslado de piezas desde sus lugares originales con una intencionalidad clara, es decir, un ejemplo evidente de *spolia*. Los materiales no son seleccionados *-congregati-* de manera casual, sino con un objetivo marcado de propaganda política. Estas obras de arte se consideran *fragmenta docta*, ya que confieren dignidad y autoridad a las nuevas construcciones o espacios, añadiendo un sentido de *status et auctoritas*. Además con esta actuación colocó a Constantinopla al mismo nivel que Roma, donde, desde hacía siglos se habían acumulado un gran número de obras de arte.
3. El Obelisco de Teodosio. Las imágenes esculpidas en el pedestal del obelisco egipcio nos ofrecen una representación *-imago-* atemporal de la dinastía teodosiana, un *simulacrum* de lo que el emperador y su séquito podían contemplar desde el hipódromo: una escena de la corte y del ceremonial imperial. El eje central es la erección del obelisco egipcio, que simboliza la eternidad y se erige como un emblema de la dinastía. Todas las imágenes giran en torno a este espectáculo:

lo: las carreras, los embajadores de las tribus, la presencia de los “demos” y la entrega de la corona al vencedor. Estas escenas podían ser apreciadas por los espectadores mientras deambulaban por la arena, acompañadas de dos inscripciones en griego y latín que aluden al triunfo sobre los tiranos y a la proeza de la erección del obelisco, lo que estrechaba aún más los lazos entre Constantinopla y Roma, evocando su Circo Máximo.

FUENTES Y ABREVIATURAS

- Amiano Marcelino, *Res Gestae (Historia) trad. y notas* Harto Trujillo, M.L. (2002) *Amiano Marcelino. Historia*. Akal
- Anth. Pal.* Christodorus de Tebas. *Ekphrasis. Anthologia Palatina*, Libro II, Biblioteca Clásica Gredos, Gredos, 1993; Paton W.R. (1916) *The Greek Anthology with an English Translation by W. R. Paton* in five volumes. Volume 1, 1916. Scanned by the Tim Spalding.
- Cedrenus, Georgius *Compendium Historiarum* en *Documenta Catholica Omnia*, Magne Patrologia Graeca, Graecum atque Latinum Magnae Extensionis Imagines Ed. Migne, J.P. y Gardnier Frates *Patrologiae. Cursus Completus*, 1894, París, Tomo CXXI.
- Constantine Porphirogenitus. De Cerimoniis Aulae Byzantinae, Constantin VII Porphyrogénète. Le livre des cérémonies (Commentaire)*, tome I (1935), Tomo II (1939-1948), trad. A. Vogt. París.
- Chronicon Paschale* (Crónica de Pascua) *Chronicon Alexandrinum, Constantinopolitanum o Fasti siculi*, en Ed. Migne, J.P. y Gardnier Frates *Patrologia Graeca*, 1857-1858, París, Tomo XCII.
- Eusebio de Cesarea, *Vita Constantini*, edición española Gurruchaga, M.. Candau, J.M. y García Gual, C. (1994) *Eusebio de Cesarea, Vida de Constantino* Biblioteca Clásica nº 190. Gredos.
- Leo Gramaticus; Eustathius, *Chronographia* en *Corpus Scriptorum historiae byzantinae*, Academia Litterarum Regia Borussicae, edición de B.G. Niebuhrii C.F., Bonnae, MDCCCXLII.
- Heródoto, *Historia. Volumen V, libros VIII-IX*. Trad. y notas C. Schrader, rev. Cabellos Álvarez. Biblioteca Clásica Gredos, 1989.
- Homero, *Iliada*, versión española a cargo de López Eire, Antonio (1993), *Iliada*, Madrid, Cátedra.

- Odisea*, edición española de Segala y Estalella. L., *Odisea*, (1910).
- Isidoro de Híspalis, *Etymologias*, texto latino, versión española, notas e índices, Oroz Reta, J. y Marcos Casquero, M., BAC, (1994).
- JHS. Journal of Hellenic Studies.
- Juan de Éfeso, *Historia Eclesiástica*, Paynesmith, R., *John of Ephesus, The third part of the Ecclesiastical History of John of Ephesus*. Oxford, 1860.
- Malalas, Chronographia, *Corpus Scriptor Hist. Byz.* VIII, 344-345,
- Nicetas Choniates (c. 1155-1215/16) *De signis constantinopolis*, 1960, Ed. Fiorentino, Napoli.
- *Nicetas Choniates De Signis*, ed. JA Van Dichten, *Nicetae Choniatae Historia* (Berlín, de Gruyter, 1975).
- *Nicetas Choniates, Historia. O City of Byzantium, Annals of Niketas Choniates*. Trad. Harry J. Magoulias, *Byzantine texts in translation*. Wayne State University Press, Detroit, 1984.
- Nikolaus Mesarite, *Description of the church of the Holy Apostless at Constantinople*, Downey, G., en *Transactions of the America Philosophical Society*, 47, 1957, pp. 855-924.
- Notitia Dignitatum in partibus occidentis/orientis* edición de Seek, O. (1962), Frankfurt am Main, Minerva G.m.b.H.
- Notitia Urbis Constantinopolitanae*, edición de Seek, O. (1962) Frankfurt am Main, Minerva G.m.b.H.
- Ovidio, *Metamorfosis*. Ruiz de Elvira, A. (1981). Bruguera. Barcelona.
- Pacato Drepanio, *Panegyricus Latini Pacati Drepani dictus Theodosio*, trad. Española 1969, Panegirico de Teodosio Augusto, *Biógrafos y panegiristas latinos*, Madrid, Aguilar, 1319-1325.
- Palladios, *Palladius, The Lausiac History.*, trad. Robert T. Meyer (Londres, Logmans, Green, 1965).
- Panvinio, Onofrio *De ludis circensibus* Venice 1600.
- PAR. *Parastaseis Syntomoi Chronikai* (Par.), edición moderna, con texto y traducción, Averil Cameron y Judith Herrin, eds. *Constantinople in the Early Eighth Century, The Parastaseis Syntomoi chronikai*, serie Columbia *Studies in the Classical Tradition* (Leiden, 1984).
- Patria Konstantinopoleos*, en *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, I-II, 1907, Th. Preger, Th., Leipzig.
- Pausanias, *Helladós Periegesis* trad. y notas Her-rero Ingelmo M.C. (1994) Pausanias, *Descripción de Grecia*. Biblioteca Clásica Gredos nº 197. Madrid.
- Píndaro, *Odas y fragmentos, Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*, Fragmentos, Traducción y notas Alfomso Ortega, 1995, Biblioteca Clásica Gredos.
- Pero Tafur, *Viajes*, Pérez Priego, M.A., Pero Tafur. *Andanças e viajes*. Sevilla, Fundación José Manuel de Lara, 2009.
- Plinio el Viejo, (2001) *Plinio. Textos de Historia del Arte*, Ed. E. Torrego, La Isla de la Medusa, Madrid.
- Procopius Caesariensis, *De Aedificiis*, trad. Miguel Periago Lorente, Estudios Orientales nº 7, Universidad de Murcia. 2005, Murcia.
- Prudentius Clemens, Aurelius, *Contra Symmachum* (C.Sym.), en Aurelio Prudencio, Obras Completas, *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid, 1950, pp. 359-473.
- SOC *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, I-II, 1901-1907, Th. Preger, Th., Leipzig.
- Sozomeno, *Historie de l'église* Ed. Francesa (1676) Cousin, Boutique Pierre Recolet. Paris.
- Scylitza/ Scylitzes, Ioannes (1124-1150) *Synopsis historiarum*. Historia de los emperadores bizantinos, desde 811 al 1057, Biblioteca Nacional de España (BNE), Mss, Micro/12642
- Synesius Cyrenensis (Sinesio de Cirene, *De Regno*, en, *Himnos. Tratados*, traducción de García Romero, F. (1993) Gredos.
- Sócrates de Constantinopla, *Historia Ecclesiastica* ½, Ciudad Nueva, Madrid, 2017, edición F.A. García Romero et al.
- Suetonio, *Vida de los doce césares*, SHA, Aguilar, 1969. Madrid
- Tzetzes, Ioannis, *Historiarum variarum Chilia-des* estudio y traducción Teophilus Kiesslingius, MDCCCXXVI, Leipzig.
- Theophylactus Simocatta, *Historiae, Bibliotheca scriptorium Graecorum et Romanorum Teubneriana* ed. Teubner, 1972, Stuttgart., *The History of Theophylact Simocatta, An En-*

glish Translation with Introduction, Michael y Mary Whitby, traductores, Oxford, 1986.

Tucídides Ἱστορία τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πολέμου, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Vol.I-II, traducción y notas de J. J. Torres Esbarranch. Introducción de general de J. Calonge. Revisada por E. Rodríguez Monescillo, 2002, Biblioteca Clásica Gredos.

Virgilio, *Eneida*, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, 1999, Madrid.

Zonaras, Ioannis *Epitomae historiarum libri XIII-XVIII*, ed. Th. Büttner-Wobst, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, Bonn 1897

Zósimo, Ἱστορία νῆα Nueva Historia (HN) traducción y notas Candau Morín, J.M. Zósimo, *Nueva Historia*, 1992, Biblioteca Clásica Gredos nº 174.

FINANCIACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación no ha contado con financiación.

BIBLIOGRAFÍA

Aja Sánchez, J.R. (2007), "Oboliscum in circo positum est": monumentos tebanos en Roma y Constantinopla (s. IV). Memoria, expolio y religión" *Archivo Español de Arqueología*, 80, 285-308. <https://doi.org/10.3989/aespa.2007.v.80.36>

Andrés Pérez, J. (2010), "Aproximación a la iconografía de *Roma Aeterna* como vía de transmisión de un mito", *El futuro del pasado*, 1, 349-363.

Badenas de la Peña, P. (2004), "Percepción histórica y estética de Santa Sofía", *Elogio de Constantinopla*, Cortes Arrese (Coord.). Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 85-109.

Bardill, J. (1997), "The Palace of Lausus and Nearby Monuments in Constantinople, A Topographical Study", *American Journal of Archaeology* 101, 67-95.

Basset Guberti, S., (1991), "The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople", *Dumbarton Oaks Papers (DOP)*, 45. Washington, 87-96.

-(1996), "Historiae Custos: Sculpture and Tradition in the Baths of Zeuxippos", *American Journal of Archeology*, Vol. 100. Nº 3 (jul.1996), 491-506.

-(2000), "Excellent Offering, The Lausus Collection in Constantinople", *The Art Bulletin*, Vol. 62, nº 1, 6-25.

-(2001), Review, Killerich, B. *The obelisk base in Constantinople court art and imperial ideology*, ActaAArtHist, series Altera, 8,10, Institutum Romanum Norvegiae, Roma, 1998, American Journal of Archeology, 105, nº 4, 2001, <https://doi.org/10.2307/507445>, 749.

-(2004), *The urban image of late antique Constantinople*. Cambridge University Press.

-(2011), "Sculpture and the Rhetorical Imagination in Late Antique

Constantinople", O. Dally, C. Ratté (Eds.), *Archaeology and the Cities of Asia Minor in Late Antiquity*, Ann Arbor, Michigan, 27-40.

- (2014), "Late Antique Honorific Sculpture in Constantinople", S.Birk, T. M. Kristensen, B. Poulsen (Eds.), *Using Images in Late Antiquity*, Oxford, 78-95.

Beccati, G., (1960), *La colonna coclide istoriata. Problemi storici iconografici stilistici*. L'Erma di Bretschneider. Roma.

Benjamín de Tudela (1160-1173) *Viajes*, trad. Española Ignacio González Llubera, 1918, Madrid: Sanz Calleja.

Bianchi Bandinelli, R. (1971), *Roma el fin del arte antiguo. El arte del Imperio romano desde Septimio Severo hasta Teodosio I*, Madrid.

Borelli, L. y Toniato, A. G. (1979), "The Origins and Documentary Sources of the Horses of San Marco", en *The Horses of San Marco*, G. Parrocco (Ed.), London, 127-136.

Brenk, B. (1987), "Spolia from Constantine to Charlemagne, Aesthetics versus Ideology", *DOP* 41, 103-109.

Bruns, G. (1935), *Der obelisk und seine basis auf dem hippodrom zu konstantinopel (Istanbul forschungen. band 7)*. (Zeichnungen und Beitrag von Friedrich Krauss.) Istanb: Arch. Institut des Deutschen reiches.

Burdese, A. (1972), *Derecho público romano*, Bosch. Barcelona.

Cameron, A. (1979), *Phorphyrius the Charioteer*, Oxford.

Castrizio, D. (2000), *I bronzi di Riace. Ipotesi ricostruttiva*. Iriti. Reggio Calabria.

Casson, S., Talbot Rice, D, Hudson, D.F. (1929), *Second report upon the Excavations Carried out and near the Hippodrome of Constantinople in 1928*, Behalf of the British Academy. Oxford University Press.

- Castro Hernández, P. (2010), "El Hipódromo de Constantinopla: Encuentros y desencuentros. El imaginario en torno al circo y su poder (ss. VI-VII)", *Revista Electrónica Historia del Orbis Terrarum*, nº 4, Santiago de Chile, 31-85.
- Chatterjee, P. (2017), "Ancient Statues, Christian City: Constantinople and the Parastaseis Syntomoi Chronikai", M.C. Poo, H. A. Drake, L. Raphals (Eds.), *Old Society, New Belief: Religious transformation of China and Rome, ca. 1st-6th Centuries*, Oxford, 203-216.
- Concina, E. (2003), *La città bizantina*. Bari.
- Coppola, A. (1995), *Archaiologhía e Propaganda*. L'Erma di Brestchneider. Roma.
- Cortés Arrese, M. (2004), "Testimonios de la Constantinopla de antaño" en Cortés Arrese, M. (Coord.), *Elogio de Constantinopla*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 111-150.
- Dagron, G. (1974), *Naissance d'une capitale: Constantinople et ses institutions de 330 à 451*. Presses Universitaires de France. París.
- Elvira Barba, M.A. (2004), "Las fundaciones de Constantinopla" en *Elogio de Constantinopla*, Cortés Arrese (Coord.). Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 13-28.
- Enjuto Sánchez, B. (2000) "Las disposiciones judiciales de Constantino y Juliano a propósito de las tierras de los templos paganos", *Gerión*, 18, 407-423.
- Esch, A. (2001), "L'uso dell'antico nell'ideologia papale, imperiale e comunale", *Roma antica nel Medioevo: mito, ripresentazioni, sopravvivenza nella respublica christiana dei secoli IX-XIII*, Milano: Vita e Pensiero, 3-25.
- (2011), "On the Reuse of Antiquity: the perspectives of the Archaeologist and the Historian", *Reuse Value. Spolia and appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Richard Brilliant (Ed.). New York: Ashgate Book, 13-32.
- Fabricius Hansen, M. (2015), *The spolia churches of Rome*, Aarhus University Press.
- Fernández Hernández, G. (1988), "Proclo y la des-sacralización del Partenón", *Erytheia*, 9, 3-10.
- Flood, F. B. (2001), "The medieval Trophy as an Aert Historial Trope: Coptic and Bizantine "Altars", *Islamic Contexts, Muqarnas: An Annual on the visual culture of the Islamic World*, XVIII, 41-72.
- (2006), "Image against Nature: spolia as Apotropai in Byzantium and the dar al-Islam", *The Medieval History Journal*, 9 1. New Delhi: Thousand Oaks, 143-166.
- Frolov, A. (1944), "La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine", *Revue de l'histoire des religions*, CXXVII, 61-127.
- Galindo López, E. (2015), "Augusto, un modelo para Constantino, *Constantino ¿el primer emperador cristiano?* Religión y política en el siglo IV, Josep Vilella Masana (ed.), Universidad de Barcelona, 337-348.
- Gilles. P. (Petrus Gyllius) (1490-1555), *De topographia Constantinopoleos et de illius antiquitatibus: Libri IV, Cosmae indopleutes de Bosphoro Thracio Libri III*, trad. española, Domingo Fernández Sanz, *Topografía de Constantinopla*, 2015, Ed. Renacimiento.
- Giroire, C. y Roger, D. (2007), *Roman Art from the Louvre*, Hudson Hill Press. Giuliano, A. (1988) *Museo Nazionale Romano. Le sculture*, I, 9.1 Magazzini. I ritratti/ Parte I.
- Grant, M. (1989), "Il tredicesimo apostol. L'imperatore all'Ippodromo", *FMR*, nº 71, 1989 ed. ital., 58-64.
- Greenhalgh, M. (2011), "Spolia: A definition of ruins", *Reuse Value. Spolia and appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Richard Brilliant (Ed.). New York: Ashgate Book, 75-96.
- Guilland, R. (1965), "Études sur l'Hippodrome de Byzance III – IV. Les courses de l'Hippodrome", *ByzSlav* 26, 1-39.
- Guillén Arró, S. (2015), "Las medidas antipaganas atribuidas a Constantino en la Vita Constantini", *Constantino ¿el primer emperador cristiano ?*, Josep Vilella Masana (ed.), Actas del congreso internacional celebrado en Barcelona y Tarragona. 20-24 de marzo de 2012, Universidad de Barcelona, 289-298.
- Habachi, L. (1985), *The Obelisks og Egypt, Skyscrapers of the Past*, Sidney.
- Heather, P. (1994), « New men for new Constantines ? Creanting and imperial elite in the eastern Mediterranean », *New Constantine*, 4, 11-33.
- Izquierdo Aranda, T. (2013), "Un palacio para un héroe, la representación del Sagrado Palacio Imperial de Constantinopla en el *Tirant lo Blanc*", *Anales de Historia del Arte*, Vol. 23, Número especial (II), 487-497.

- Jiménez Sánchez, J.A. (2004), “Símbolos del poder en el Hipódromo de Constantinopla” en *PO-LIS*, nº 16, 109-132.
- (2015), “El emperador Constantino y los espectáculos del anfiteatro”, *Constantino ¿el primer emperador cristiano? Religión y política en el siglo IV*, Josep Vilella Masana (ed.), Universidad de Barcelona, 421-426.
- Jones, C.R. (2009), “The Legacy of Louis Robert, review”, *Journal of Roman Archaeology* (JRA), 735-739.
- Kaldellis, A. (2007), “Christodoros on the Statues of the Zeuxippos Baths, A New Reading of the *Ekphrasis*”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 47, 361-383.
- Kiilerich, B. (1998), *The obelisk base in Constantinople court art and imperial ideology*, ActaAArtHist, series Altera, 8,10, Institutum Romanum Norvegiae, Roma.
- Kucharska-Budzik, P. (2023), “Anaxyrides in Greek Art”, *Archeology and Economy in the Ancient World* 56, Heidelberg, Propylaeum, 393-400, DOI: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.1036.c14161>.
- Ma, J. (2012), “Traveling Bases? Ancient Statues in Constantinople”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 182, 243-249.
- MacCormack, S. (1981), *Art and Ceremony in late Antiquity*, Berkeley-London, University of California Press.
- McCormick, M. (1986) *Eternal Victory: Triumphal rulership in Late Antiquity, Bizantium and the Early Medieval West*, Cambridge University Press.
- Maier, F. G. (1974), *Bizancio*, Siglo XXI, Madrid.
- Mango, C. (1963), “Antique statuary and the byzantine beholder”, *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 55-75.
- (1985), *Le développement urbain de Constantinople (IVe-VIIe siècles)*, Paris.
- (2003), “Septime Sévère et Byzance”, *Comptes rendus des séances de l'Académie de Inscriptions et Belles-Lettres* 147.2, 593-608.
- (2014), *La civiltà bizantina*, Laterza, Bari.
- Mango, C., Vickers, M. y Francis, E.D. (1992), “The Palace of Lausus at Constantinople and its collection of ancient statues” en *Journal of the History of Collections*, nº 4, I, 89-98.
- Marchetti, D. (1889), “Via Portuense”, *NSA*, 243-247
- Martins de Jesus, C. (2014), “The statuary collection held at the baths of Zeuxippus (Ap 2) and the search for Constantine’s museological intentions”, *Synthesis* 21, 1-16 <http://www.synthesis.fahce.unlp.edu.ar/> (Consulta: 28 de agosto de 2024).
- Mayer i Olivé, M. (2016), “El culto imperial como punto de encuentro entre culturas. Una aproximación sucinta”, *Polis/Cosmópolis. Identidades Globais&Locais*, Carmen Soares; Maria do Céu Fialho & Thomas Figueira (coords.). Universidade de Coimbra e Rutgers. The State University of New Jersey, 227-236
- Meiggs, R. y Lewis, D. (1969), *A selection of Greek Historical Inscriptions to the End of the Fifth Century*. B.C. Oxford.
- Montero, D. (2018), “Apropiación, *spolia*, mimesis y copia” en *Código. Arte-Arquitectura-Diseño*, 18.04.2018 <https://revistacodigo.com/arte/columna-apropiacion-mimesis/>.
- Müller-Wiener, W., Schiele, R y Schiele, W. (1977), *Bildlexicon zur Topographie Istanbul: Byzantion, Konstantinupolis*. Deutsches Archäologisches Institut. Wasmuth.
- Munzi, M. (1995), “Sulla topografia dei *lupercalia*: il contributo di Constantinopoli”, *Studi Classici e Orientali*, vol.44, 347-364.
- Murga, J. L. (1976), *Protección de la estética en la legislación urbanística del Alto Imperio*, en *Anales de la Universidad de Sevilla*. Sevilla.
- Nagel, A. y Wood, Chr. (2017), *Renacimiento anacronista*, Akal. Madrid.
- Ostrogorsky, G. (1984), *Historia del Estado Bizantino*, Akal. Madrid.
- Otero M^a T^a y Verdugo, J. (2001), “La imagen pública del dominador, ceremonial y circo en la Antigüedad tardía”, en *Acta Antiqua Complutensis II. Ocio y espectáculo en la Antigüedad tardía*. Alcalá de Henares, 115-139.
- Pérez Martín, I. (2003), “Constantinopla, principio y fin: continuidad, ruptura y declive en la definición de la Historia de Bizancio”, *Constantinopla 1453. Mitos y realidades*, Pedro Bárdenas de la Peña e Inmaculada Pérez Martín (eds.), Nueva Roma 19, CSIC. Madrid, 2-28.
- Pohlenz, E.D. (1967), *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*. Firenze.
- Preger, Th. (1901), “Konstantinos-Helios”, *Herмес*, XXXVI, 457-469.

- Pross, H. (1984), *La violencia de los símbolos sociales*, Barcelona, Anthropos.
- Robert, L. (1969), "Théophane de Mytilène à Constantinople", *CRAI*, Vol.113 N°1, 42-64.
- Robert, K. (1893), *Hallisches Winckelmannsprogramm (Band 17): Die Iliupersis des Polygnot — Halle a. S.*, <https://doi.org/10.11588/diglit.6003#0087>
- Robertson, M., (1985), *El arte griego*. Alianza forma, 50. Madrid.
- Safran, L. (1993), "Pints of View: The Teodosian obelisk base in context", *Greek, Roman and Byzantine studies*, Vol. 34, n° 4, 409-435.
- Saradi-Mendelovici, H. (1990), "Christian attitudes toward pagan monuments in Late-Antiquity and their legacy in later Byzantine centuries", *DOP* 44, 47-61.
- Settis, S., (1999), "Presentazione", en Basso, P. *Architettura e Memoria dell'Antico. Teatri, anfiteatri e circhi della Venetia romana*, Roma: L'Erma di Brestchneider, 9-14.
- (2001) "Roma fuori di Roma. Periferie della memoria, *Roma nell'alto medioevo, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, XLVIII. Spoleto, 991-1013.
- Simeonova, L. (2012), "The Statuary-Art-Gathering Policy of the Early Byzantine Emperors, 4th - 5th Centuries" en *Actes du symposium international Le livre. La Romanie. L'Europe. Sinaia*, 20 a 23 de septiembre de 2011. T. III. Sección Troisième, Latinité orientale (Bucarest, Editura Biblioteka Bucurestilor) 524-543.
- Soto Chica, J. (2012), *Bizantinos, sasánidas y musulmanes. El fin del mundo antiguo y el inicio de la Edad Media en Oriente*, Universidad de Granada.
- Stephenson, P. (2013), "The Scylla Group in Constantinople's Hippodrome". *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, L, 65-74.
- Stevenson, T. (2007), "What Happened to the Zeus of Olympia?", *AHB*, 21 1-2, 65-88.
- Stupperich, R. (1982), "Das Statuenprogramm in der Zeuxippos-Thermen, Überlegungen zur Beschreibung des Christodoros von Koptos," *IstMitt* 32, 210-235
- Thurn, H. (1973), *Ioannis Scylitzae Sinopsis historiarum*, De Gruyter (Ed.) Nueva York.
- Tsamakda, K. (2002), *The illustrated chronicle of Ioannis Skylitzes in Madrid*, Leiden.
- Verdugo, J. (2015), "La formación del concepto de tutela del patrimonio histórico en la Antigüedad, Monumento y objeto arqueológico en el Derecho Romano" en RGDR, *Revista General de Derecho Romano*, IUSTEL, 1-56.
- (2017a), "El interés por el pasado en la Antigüedad" en *ONOA*. N° 5, 195-218. Universidad de Huelva, 195-218.
- (2017b), "La reinterpretación cristiana de los monumentos de la Antigüedad en la Roma de Sixto V (1585-1590)". *Archivo Español De Arqueología*, 90, 53-76. <https://doi.org/10.3989/aespa.090.017.00>
- (2018), "*Felicio Augusto et Traiano melior*. De Trajano a Teodosio la continuación del prestigio de la dinastía Ulpio-Aelia" *ONOA* N.º 6, 125-146.
- Vogt, A. (1935), "L'hippodrome de Constantinople", *Byzation* 10, 471-488.
- (1967) *Constantin Porphyrogénète. Le livre des Cérémonies*. Tome I. Collection Byzantine. Société d'Édition "Les belles Lettres". Paris.
- Ward-Perkins, B. (2000), "Constantinople, imperial capital of the fifth and sixth centuries" en *Sedes Regiae (400-800)*, Real Academia de Bellas Letras, Barcelona, 63-81
- Wescher, P. (1988), *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*. Einaudi. Torino.
- Yegül, F. (2010), *Bathing in the Roman world*. Cambridge
- Zaccagnino, C. (2004), "Hercules invictum, L'ex-cobitorium della VII cohors vigilum, il Melagro Pighimi. Note sulla topografía di Trastevere", *Rivista di antichità*, Anno XIII, n.1, Gennaio-Giugno, 101-124, especialmente las páginas 110-111.