

William Gaunt

EL OLIMPO VICTORIANO

Prólogo

Cómo vinieron los dioses a Gran Bretaña

Hace casi 2400 años se planeó una obra maestra suprema: el templo de Atenea Parthenos en la roca de la ciudadela, la Acrópolis de la antigua Atenas.

El noble Pericles, principal magistrado de la ciudad, tan grande en la guerra como en la paz, alumno de filósofos de renombre, cuyas palabras eran truenos y relámpagos, quien era calificado de olímpico igual que el propio Zeus, ordenó que se erigiera en el sitio del antiguo templo de Atenea que había sido destruido por los persas.

Ictinos, famoso también por su templo de Apolo en Figaleia, fue el arquitecto escogido. Fidias, más admirado incluso que el gran Policeto como escultor de dioses más que de hombres, alcanzó la cumbre de su maestría en la ornamentación del templo.

De la estatua que hizo de la diosa patrona de los atenienses, hija de Zeus, Atenea la de los muchos nombres, llamada a veces Minerva y conocida como Parthenos por su virginidad, sólo queda una copia pequeña, un “recuerdo”; el original de más de 10 metros de altura y cubierto de marfil y oro se elevaba soberbio e inmenso en el interior del templo. La serenidad más que humana de las facciones, los ojos de piedras preciosas y el cabello rubio de ese ser orgulloso, diosa de la guerra que sin embargo creó el olivo, símbolo de la paz, que sostenía en una mano la imagen de la victoria y apoyaba la otra en un fuerte escudo tallado con escenas de la batalla contra los gigantes y las amazonas, infundían a los observadores un respeto religioso.

Muchos escultores cuyos nombres se ignoran trabajaron con Fidias guiándose por sus bosquejos, pero al parecer el espíritu del genio estaba sobre ellos, pues hasta el último detalle era de una belleza admirable. Eran hermosos los frontones al oriente y al poniente, que celebraban el nacimiento de Atenea, quien surgió ya adulta de la cabeza de Zeus, y sus luchas con el dios del mar, Poseidón. Hermoso era el friso que mostraba a los griegos reunidos para honrar a su patrona, en el que la procesión

llamada Panatenea se movía con el júbilo de una gran celebración, los dioses contemplándolos, las doncellas balanceándose al son de las flautas, los jóvenes atletas montando a caballo sin silla, sus ropas agitándose en graciosos pliegues, como si el dulce aliento de Céfiro hiciera ondular el mármol.

Terminado más de 433 años antes del nacimiento de Cristo, el Partenón es una de las maravillas del mundo. Las variaciones de los asuntos humanos no perturbaban su serenidad. Los conquistadores, solemnes romanos de duras facciones, con el tiempo llegaron a admirarlo y registraron en sus tabletas una descripción estadística. Los siglos derivaron hacia el desorden pero el mármol del Pentélico seguía siendo tan perfecto como siempre. Sobrevivió al saqueo de los godos. En los soñolientos días del imperio de Bizancio fue convertido de templo pagano en iglesia latina (en el vacilante avance de su interminable decadencia), pero el celo religioso no lo dañó. Vinieron los turcos, avanzando hacia el occidente después de haber tomado Constantinopla en 1453, y derrotaron a los griegos pero no tocaron el templo, pues eran tan indiferentes a la belleza arquitectónica y escultórica que no se tomaron el trabajo de destruirlo. En el siglo XVII de la era cristiana el Partenón, todavía perfecto, resplandecía al sol del Mediterráneo, aunque ya hacía mucho que la brillante pintura roja y azul que originalmente lo recubría se había desvanecido y la figura de marfil y oro había desaparecido del templo para ser sustituida por las tinajas de pólvora que los turcos almacenaban allí. Y después, en 1687, llegó finalmente la catástrofe. Lo que no había logrado el diente roedor del tiempo, ni el terremoto del siglo IV que asoló a 150 ciudades de Grecia y Asia, ni el salvajismo de los godos, la superstición de los francos ni la furia de los turcos -la ruina de esa exquisita construcción- lo hizo en cambio el malhadado disparo de una máquina de guerra veneciana.

El poeta de la antigua Grecia habría dicho que el dios del mar Poseidón, cuyo conflicto con Atenea era interminable, susurró al oído del artillero veneciano y guió la bala de su cañón. Es muy posible que los venecianos respondieran a la atroz acción de los turcos, que al utilizar el templo como depósito de pólvora evidentemente habían invitado a su destrucción, mientras que los turcos deben haberse indignado ante la pérdida de tal cantidad de valiosos explosivos. El resultado es el mismo: después de 2000 años la gloria se había desvanecido súbitamente.

Durante un siglo la Acrópolis quedó desnuda. Los defensores de la civilización occidental habían obtenido una victoria transitoria y permanecieron algún tiempo en Atenas, pero estaban demasiado atareados luchando contra los turcos para pensar en restaurar la ciudad que habían ocupado; y pronto los turcos regresaron, más crueles que

antes con los griegos e igualmente indiferentes al esplendor de su pasado.

Para entonces Atenas era un mísero poblado encerrado por una muralla de poco más de 10 metros de altura levantada por los turcos. Entre la muralla y la Acrópolis se extendían parcelas dispersas. Las piedras del Partenón yacían donde habían caído cuando no habían sido molidas para usarlas como mortero. Una parte de la maltrecha construcción se utilizaba como mezquita, y alrededor se amontonaban chozas de barro y ruinas militares de todo tipo. Tal era el lamentable espectáculo que encontró en el año 1800 el ojo crítico de un visitante británico, Thomas Bruce, séptimo conde de Elgin.

El conde, hombre de 34 años, era ya un diplomático de considerable experiencia. Su carrera lo había llevado de Viena a Bruselas, de Bruselas a Berlín, y en 1799 había sido trasladado a Constantinopla como enviado ante la Sublime Puerta, centro del gobierno otomano; sin embargo amaba la Antigüedad clásica y estaba visitando la provincia turca de Grecia más como amante de las antigüedades que como embajador.

Elgin era un hombre con la cultura típica de su época y de su país. Poco antes la moda de la Ilustración había llamado la atención de los ingleses hacia Atenas aún más que hacia Roma. Grecia había sido la señora de las artes, pero además había sido la cuna de la libertad y la democracia y eso atraía el interés y la simpatía de una isla democrática. Sin embargo, como el acceso a ella era más difícil que el acceso a Roma y a Italia, sus tesoros sólo eran conocidos en forma imperfecta y por lo tanto eran buscados con mayor curiosidad.

Entre la época de Pericles y la de Jorge III la *Society of Dilettanti* construyó su propio puente de aficionados. Sus empelucados eruditos se rodeaban de cabezas y torsos clásicos, con copias romanas de los perdidos originales griegos. Pagaban los gastos de arquitectos y dibujantes para hacer cuidadosos estudios y mediciones de construcciones y esculturas en su sitio original. Para ese fin enviaron a James Stuart (conocido después como *el Ateniese*) con otro arquitecto, Nicholas Revett, y en 1762 el primer volumen de sus *Antiquities of Athens* sentó el modelo para futuras investigaciones serias. En esa atmósfera de entusiasmo erudito, Elgin decidió poner su nombramiento al servicio del arte.

Era bastante habitual que un noble llevara consigo a un artista en sus viajes al extranjero. Elgin pensó en emplear al joven pintor J. M. W. Turner (lo que habría sido un gran servicio para el arte, aunque quizá no tanto para la arqueología), pero Turner quería demasiado dinero y en realidad, tratándose de investigaciones serias, la ayuda de un pintor, por bueno que fuese, no era en sí suficiente. El arquitecto Thomas Harrison indicó a Elgin que sería más útil hacer moldes que dibujos de las esculturas. La lógica

de la empresa requería un personal técnico, y en 1800 el conde encabezaba no sólo una embajada sino además una expedición.

Ésta estaba formada por un jefe del personal, el topógrafo italiano Giovanni Battista Lusieri, reclutado en Sicilia, hombre escrupuloso y perseverante en el arte y en su comportamiento. Bajo sus órdenes hacía falta un artista, y en Roma fue seleccionado un tal Fiódor Ivánovich, “tártaro y nativo de Astracán”, que acabó por ser conocido como “el kalmuco de lord Elgin”. También de Roma vinieron dos arquitectos, Vincenzo Balestra, “un jorobado extremadamente deforme”, y su discípulo Sebastián Ittar, y dos *formatori*, especialistas en la fabricación de moldes, Bernardino Ledus y Vincenzo Rosati. Además, el personal de la embajada era aficionado a las antigüedades: allí estaba el joven secretario privado de Elgin (y como él, egresado de Harrow), William Richard Hamilton, quien se lanzó a la tarea de todo corazón, y también el capellán de la embajada, doctor Philip Hunt.

Una vez que la pelota se puso en movimiento, fue impulsada vigorosamente hacia adelante. Gradualmente fue tomando forma una idea: sería mucho más satisfactorio llevarse algunas esculturas que contentarse con dibujos y moldes. Para un estudioso como el doctor Hunt, que soñaba con examinar largamente ciertas piedras con inscripciones, era la verdadera culminación del esfuerzo. Fue Hunt quien consiguió un “*firman* fuerte”, una orden dirigida al voivoda o gobernador de Atenas y al disdar o comandante de la ciudadela, para proteger a la expedición de extorsiones excesivas o estorbos caprichosos. Y expresamente la autorizaba a “llevarse cualesquiera piezas de piedra con antiguas inscripciones o figuras”. Posiblemente esa indulgencia se debía a las circunstancias políticas del momento. Napoleón había ocupado Egipto y en consecuencia la Sublime Puerta se encontraba, por el momento, del lado de Gran Bretaña y Rusia. Había que ser indulgente con el enviado británico, y si unas cuantas piedras viejas (*qualche pezzi di pietra*, dice la orden en su versión italiana) del “Templo de los Ídolos”, talladas en algún horrendo estilo de los infieles, le ganaban el favor de Gran Bretaña, la Sublime Puerta no tenía inconveniente en regalárselas a los perros cristianos.

Elgin y su grupo tendieron a interpretar ese permiso con gran liberalidad. Considerando la desastrosa situación de la Acrópolis, era imposible prever qué nuevos daños podían causar el descuido y la guerra: más estatuas molidas por los turcos para preparar argamasa; más narices y dedos arrancados por viajeros irresponsables para llevárselos como recuerdo; y lo peor, la expoliación rival de los estudiosos franceses. Se podría decir que de derecho el Partenón pertenecía a los griegos, pero los griegos pertenecían a los turcos. Entonces esa suprema obra maestra

¿no pertenecía a la civilización? ¿Y dónde estaba la civilización si no en el seguro centro de Londres?

El resultado fue que empezaron a meter en cajones todo lo que se podía transportar del Partenón: las esculturas mutiladas de los frontones, las metopas, el gran friso interior, una cariátide del templo vecino, el Erecteión (que el doctor Hunt admiraba especialmente); el grupo entró en una especie de frenesí. Todos trabajaban como esclavos.

No es necesario relatar aquí las muchas aventuras y desventuras de los años siguientes. La épica historia está contada en detalle en el *Journal of Hellenic Studies*, vol. XXXVI, 1916. Dos naves cargueras llenas de mármoles preciosos naufragaron y su carga fue rescatada con gran dificultad. Durante la breve tregua de Amiens, Elgin visitó París, y al estallar nuevamente la guerra en 1803 fue arrestado allí y pasó tres años, en silencio pero posiblemente no en la desdicha, como prisionero en Pan, en los Bajos Pirineos. Mientras tanto, sus agentes seguían trabajando sin detenerse. En su nombre se gastó muchísimo dinero (sumas comparadas con las cuales la pedida inicialmente por Turner parece muy modesta), y finalmente las maravillosas obras de arte fueron transportadas hasta las riberas de Albión por los barcos de guerra de Nelson junto con otras glorias de la antigua Grecia que el fervor cultural del conde de Choiseul-Gouffier, antiguo embajador francés ante la Sublime Puerta, había llevado a Francia, de cuyas manos rapaces fueron rescatadas por marineros británicos. Así fue como los dioses llegaron a Gran Bretaña, y hubo muchos, entre ellos un sinnúmero de artistas, que aplaudieron su llegada.

De Plymouth fueron trasladadas a la casa del conde de Elgin en Park Lane, y a partir de 1807 cuando fueron expuestas por primera vez su fama se extendió por el mundo. El mérito de las esculturas del Partenón fue inicialmente objeto de algunas dudas, pero John Flaxman, el “Fidias de Yorkshire”, reconoció de inmediato su calidad. El museo del conde era mejor que “cualquier cosa de la que París pueda enorgullecerse”, y para un joven pintor, Benjamin Robert Haydon, quien llegó poco después, fue una revelación.

Es difícil imaginar qué habría pensado un griego de la época de Pericles de Benjamin Robert Haydon. Nadie menos ajustado que él al precepto clásico de “nada en exceso”: era excesivo en todo, excesivo en su ambición, excesivo en su ira, excesivo en su devoción: un volcán de sentimientos que borboteaba ominosamente entre sus violentas erupciones. Por entonces se debatía en un duelo mortal con una tela que representaba la muerte de L. Sicinius Dentatus, tema “histórico” tomado de la *Historia de Roma* de Hooke, quien a su vez lo había tomado de Tito Livio. Cierta día en que estaba muy agitado pintando la figura del guerrero emboscado y borrándola de nuevo con furia, llegó a visitarlo su joven amigo escocés David Wilkie.

Wilkie era un muchacho de Fifeshire, sin las inclinaciones de Haydon hacia el “gran arte”. Había tenido éxito en la exposición de 1806 de la Royal Academy con sus *Village Politicians* y se contentaba con seguir esa vena de sentimiento costumbrista, pero le habían aconsejado ver los “mármoles Elgin”, como se llamaban por entonces las esculturas del Partenón en homenaje a su protector, y Haydon fue con él sin mayor interés, ignorando qué era lo que iba a ver. La visión lo golpeó como un rayo.

Las esculturas estaban dispuestas en círculo en “una buhardilla húmeda y sucia”, y el corazón de Haydon dio un vuelco. Lo primero que vio fue una maravillosa muñeca femenina, en la que eran visibles el cúbito y el radio; el codo, con “el cóndilo externo afectando visiblemente la forma [...] el brazo en reposo y las partes blandas relajadas”. Y el Teseo “cada una de sus formas [...] alterada por la acción o el reposo”, un lado extendido y el otro en tensión “con el vientre plano ya que los intestinos caen hacia la pelvis porque está sentado”. El liso, con el vientre destacando en la figura que yace sobre un costado. El “luchador de la metopa”, con el músculo bajo una axila mostrado en “esa acción instantánea de dispararse como un dardo”. Ahí estaba el ideal combinado con un conocimiento perfecto de la naturaleza. Haydon agradeció a Dios por ser “capaz de comprender”. Una “verdad divina” se había “encendido” en su mente y durante todo el viaje de regreso estuvo hablando tan excitado que Wilkie llegó a alarmarse y trató de calmarlo. Wilkie no era sensible a la belleza clásica. No podía leer el *Homero* de Pope “por su evidente prejuicio en favor de los griegos”, y se ganaría el desprecio de Haydon al hablarle de un “excelente tema” para una pintura mientras se hallaba frente a los mármoles; el tema eran unos niños que jugaban con un motor de jardín, riéndose y echándose agua unos a otros, asunto de lo más corriente.

Desde ese momento Haydon pasó a ser un ardiente propagandista del Partenón. Describiéndole los mármoles a Henry Fuseli, curador de la Royal Academy, le contagió algo de su propio entusiasmo y ambos se fueron literalmente corriendo a Park Lane. El viaje en sí fue épico. Una carreta cargada de carbón y tirada por ocho caballos les bloqueó el camino, y los dos hombres echaban humo mientras esperaban. Después fueron detenidos nuevamente por un rebaño de ovejas, y Fuseli corría para un lado y otro entre los animales “maldiciendo como una pequeña furia”, según Haydon. Finalmente llegaron a su destino y Fuseli quedó convencido. Con su acento de Zurich exclamó: “¡Por Dios! ¡Los griegos eran dioses! ¡Los griegos eran dioses!”

No era fácil obtener permiso para dibujar los mármoles, pero Haydon lo consiguió mediante la influencia de su protector, lord Mulgrave. Con su habitual desmesura, dibujaba 10, 12, 15 horas seguidas, hasta la

medianoche, alumbrándose con una vela en la buhardilla húmeda, junto a las figuras de divina serenidad.

A su debido tiempo se le unió el presidente de la Royal Academy, el anciano Benjamin West, quien aparentemente no quedó encantado al encontrar a Haydon ya instalado. “¡Ah, señor Haydon! Ha sido admitido, ¿verdad?”, dijo West. “Espero que usted y yo sepamos guardar el secreto.” A continuación, para horror de Haydon, se sentó frente a una gran tela y empezó a hacer composiciones fantasiosas de la historia griega, introduciendo -restaurada y completa- la estatuaria del frontón (“Me he atrevido”, explicó West al conde de Elgin, “a unir figuras de mi propia invención con las de Fidias”). Más tarde, en 1808, sir Thomas Lawrence también acudió a admirar y a copiar las piezas, y hasta después de la batalla de Waterloo la buhardilla de Park Lane fue un lugar de peregrinación para los artistas.

Haydon, aunque se negó a actuar como curador, visitaba con frecuencia el lugar. Keats, en el soneto que dedicó a Haydon en 1817 junto a otro soneto sobre los mármoles, dice que Haydon “vio el santuario occidental de su estrella en el Oriente y fue a adorarlos”. Obtuvo autorización para “moldear algunos de los pies de Elgin”. Tenía alumnos que se dedicaban a hacer copias, y Goethe encargó un juego. Después de la visita del gran duque Nicolás regaló una serie de copias a la Academia Imperial de San Petersburgo. En 1815, cuando visitó Londres el famoso escultor de estilo antiguo, Antonio Canova, enviado a recuperar las obras de arte sacadas de Italia por Napoleón, Haydon lo conoció y después relató triunfalmente que Canova había dicho: “Esos mármoles producirán un gran cambio en el arte”. Sin embargo, Wilkie observó que “lo que le hace pensar que Canova dijo eso es que el francés de Haydon es muy malo”.

Hubo algunas voces discordantes en el coro de alabanzas. Aun cuando artistas de prestigio dieron su aprobación, aun cuando el grupo titulado “los Hados” logró “atrapar y agitar” los sentimientos de la señora Siddons, “orgullo de la representación teatral”, al punto de arrancar lágrimas de sus ojos, también hubo críticas. Primero, había un problema ético: ¿qué derecho tenía lord Elgin sobre los mármoles? Lord Byron, griego de corazón y de perfil, recién llegado de sus viajes por Grecia durante los cuales había cruzado a nado el Helesponto igual que el antiguo Leandro, negó indignado que tuviera derecho alguno. En *The Curse of Minerva* (1811) atacó a Elgin como un “saqueador peor que los turcos o los godos”, con el don para el vituperio que ya había mostrado en *English Bards and Scotch Reviewers*:

Meanwhile the flattering, feeble dotard West,
Europe's worst dauber and poor Britain's best
With palsied hand shall turn each model o'er

And own himself an infant of fourscore.
Be all the bruisers cull'd from St. Giles
That art and nature may compare their styles,
While brawny brutes in stupid wonder stare
And marvel at his Lordship's stone shop there.
Round the throng's gate shall sauntering coxcombs creep
To lounge and lucubrate and prate and peep,
While many a languid maid with longing sigh
On giant statues casts the curious eye.¹

Byron acusaba al objeto de su sátira (que no se publicó hasta después de su muerte) de haber hecho “the state receiver of his pilfered prey”.² Sin embargo parecía razonable que las obras fuesen propiedad pública si habían de estar en Gran Bretaña, y las negociaciones que se iniciaron en 1811 no se ocuparon tanto de la acusación del poeta como del valor de los objetos a adquirir. El conde de Elgin afirmaba haber gastado más de 70.000 libras en el traslado. El Estado procedió a esa difícil ecuación de valores estéticos y monetarios por la que las sociedades adquisitivas hacen su apreciación del arte. ¿Cuánto valían los dioses y los seres cuasidivinos, en libras y peniques? ¿Eran tan valiosos como las obras que hasta ahí habían sido consideradas como los logros supremos del mundo antiguo, el Laocoonte y el Apolo del Belvedere del Vaticano?

En torno a este punto hubo críticas. Richard Payne Knight, de la *Society of Dilettanti*, sentía posiblemente envidia, y seguramente desprecio, por los esfuerzos de Elgin. “Ha sido un esfuerzo perdido, mi estimado lord Elgin. Sus mármoles han sido sobrestimados. No son griegos, sino romanos de la época de Adriano.” Esa afirmación indignó a Haydon, quien lanzó un virulento ataque contra Payne Knight en una carta publicada en el *Examiner* de Leight Hunt.

Sin embargo, en conjunto los artistas y eruditos de la Gran Bretaña de comienzos del siglo XIX, invitados por un comité de la Cámara de los Comunes a dar su opinión acerca de los méritos de Fidias, se pronunciaron en su favor. El pequeño señor Nollekens, feo, avaro y de piernas torcidas, que restauraba fragmentos antiguos agregándoles miembros que manchaba con jugo de tabaco para darles apariencia de antiguos -y cuya mueca astuta fue immortalizada por Rowlandson-, dijo que

¹ Mientras tanto el adúlón, débil v chocho West, el peor pintamonas de Europa y el mejor de la pobre Inglaterra, dará vueltas a cada modelo entre sus manos artríticas y reconocerá ser un bebé de ochenta años. Que traigan a todos los matones de St. Giles para que el arte y la naturaleza puedan comparar sus estilos, mientras musculosos brutos miran con admiración estúpida y se asombran ante la pedrera que tiene allí su Señoría, entre la multitud pasearán elegantes petimetres para instalarse a lucubrar, charlar y espiar mientras muchas lánguidas doncellas, entre suspiros anhelantes, pasean los ojos curiosos sobre las gigantescas estatuas.

² “Estado receptor de su presa robada.”

los mármoles eran “los objetos más hermosos que jamás han llegado a este país”. La procesión panatenaica era “arte de primera clase”. No estaba seguro de su fecha. Admitía que no había estado nunca en Grecia, aunque “había visto todas las cosas hermosas que pueden verse en Roma”. No podía atribuirles un valor, pero estaba seguro de su calidad y observó además que “tan excelentes cosas no se consiguen todos los días”. John Flaxman, el escultor Francis Chantrey, sir Thomas Lawrence, famoso como erudito y como retratista, los miembros menores de la Academia, Richard Westmacott y Charles Rossi, todos expresaron la opinión de que esas esculturas eran arte de primera clase, negándose al mismo tiempo, para perplejidad del comité, a ponerles precio. El anciano presidente de la Real Academia, Benjamin West, de cuyas modestas habilidades Byron hablara con tan poca generosidad, presentó por escrito una declaración (ya que no pudo asistir personalmente por su edad y su mala salud) en la que afirmaba su preferencia por el Teseo y el Iliso frente al Apolo del Belvedere y el Laocoonte porque no eran “sistemáticos” -con lo que al parecer quería decir “convencionales”- sino de suprema “verdad y fuerza intelectual”.

Richard Payne Knight, aunque todavía renuente al elogio, se volvió más cauteloso en su crítica. Asignó la colección a “la segunda fila”, aunque concordó en que el friso estaba en la primera clase de los bajorelieves, por lo menos lo que quedaba de él, pues como agregó, estaba muy mutilado. Su opinión de que las esculturas del frontón eran de la época de Adriano provenía, según surgió en un contrainterrogatorio, de un anticuario del siglo XVII. Él sí había elaborado cuidadosamente una lista de precios, presumiblemente sin ningún prejuicio en contra del conde de Elgin, y llegó a la cifra de 25.000 libras. Tal era su estimación del valor de los mármoles como material para formar “una escuela de arte nacional”. “No podrían venderse como adornos, no producirían nada en absoluto.”

También William Wilkins, arquitecto, se mostró menos que entusiasta. Según él, algunas de las esculturas eran “muy mediocres”, y partes del friso eran incluso “sumamente indiferentes”. Es triste decir que William Wilkins detectaba en la obra de Fidias cierta “mediocridad de estilo”.

Pero a pesar de esas voces minoritarias las pruebas resultaron concluyentes y el comité nunca discutió el derecho de Elgin a trasladar los mármoles. Estaban dispuestos a verlo como un rescate: Elgin no había abusado de su posición como embajador sino que había actuado como cualquier particular razonable lo habría hecho, de poseer la riqueza y el idealismo necesarios. Ésa era la opinión general. En un debate parlamentario acerca del informe del comité, el señor Croker observó que enviar los mármoles de vuelta a los turcos “sería condenar esas obras admirables a la destrucción”. Los que ayudaron a trasladarlas eran tanto griegos como turcos y John Cam Hobhouse, amigo y compañero de viaje

de Byron, cuenta en el relato de su viaje por Grecia que cargadores atenienses afirmaban haber oído los espíritus encantados de las esculturas clamando piedad por los espíritus que quedaban prisioneros en la Acrópolis. Como quiera que pueda interpretarse el grito de una cariátide por sus compañeras, por lo menos podemos pensar que los griegos no pusieron objeciones a su traslado.

De modo que en 1816 los “mármoles de Elgin” fueron adquiridos por la nación por alrededor de la mitad de lo gastado por el conde según su propio cálculo, y fueron transportados al Museo Británico a un costo de 798 libras. Como consuelo por su pérdida monetaria, el conde fue nombrado fideicomisario del museo.

El informe del comité incluía varias observaciones juiciosas sobre la importancia del arte, en comparación con el cual “el recuerdo y la fama de vastos imperios y poderosos conquistadores” son muy efímeros.

Ningún país puede ser más apto que el nuestro para dar asilo a estos monumentos de la escuela de Fidias y de la época de Pericles; donde seguros contra cualquier agresión y degradación ulterior, podrán recibir la admiración y el homenaje a que tienen derecho, y a la vez servir como modelos y ejemplos a quienes, sabiendo cómo venerarlas y apreciarlas, pueden aprender primero a imitarlas y por último a rivalizar con ellas.

La admiración y el homenaje no se hicieron esperar, no sólo del mundo del arte sino de la moda y el atletismo. Los mármoles prolongaron una moda clásica ya evidente en la simplicidad de los vestidos femeninos. En 1814 se anunciaba “el peinado de voluta griega, recién inventado por Ross a partir de los auténticos modelos de mármol traídos a este país desde la Acrópolis de Atenas”. Poco después que el friso del Partenón fue colocado a la vista del público en el Museo Británico (si hemos de creer a J. T. Smith, biógrafo de Nollekens) se vio a una “persona con aspecto de caballero” detenido frente a él, en trance, una hora entera. Iba acompañado por un grupo de jóvenes a los que señalaba la facilidad y elegancia con que los griegos montaban a caballo, incluso sin silla ni estribos. Esa persona con aspecto de caballero era un maestro de equitación y los jóvenes que lo acompañaban eran miembros de su academia: les estaba recomendando que estudiaran la equitación de los antiguos para que pudieran verse mejor en Hyde Park.

La fama de los mármoles, el nuevo interés por las antigüedades griegas y eventualmente la lucha de los propios griegos por su independencia contribuyeron a un resurgimiento de lo clásico en la arquitectura. Así, en 1819 William Inwood se inspiró en Atenas para diseñar la nueva iglesia de San Pancracio en Londres. Tiene la curiosa distinción de ser el primer arquitecto británico que diseñó una iglesia cristiana en forma de templo griego (o templos, porque se inspiró en dos).

El campanario era una adaptación de la Torre de los Vientos, aunque por supuesto estaba rematada por una cruz en lugar del tritón de bronce. La sacristía estaba sostenida por cariátides copiadas del templo de Poseidón, el llamado Erecteión, que se alzaba, junto al Partenón. Muchos son los viajeros que, corriendo hacia o desde las estaciones de Euston, St. Pancras o King's Cross, se han sobresaltado de asombro al ver esas doncellas de piedra, que durante buena parte de los años victorianos se veían lúgubres por el hollín.

Dos años antes de que Grecia volviera a ser una nación -en 1830- llegó el Athenaeum Club proyectado por Decimus Burton (clásico hasta en el nombre de pila). Dos de los miembros fundadores del club estaban entre los que habían declarado en favor de los mármoles de Elgin -sir Thomas Lawrence y Francis (para entonces ya sir Francis) Chantrey- y es fácil comprender que un organismo destinado a representar a las profesiones eruditas y las artes quisiera colocarse bajo el escudo y la égida de Atenea, diosa de las artes liberales, de la guerra y de la sabiduría, cuya estatua, obra no de Fidias sino de Edward Hodges Baily, discípulo de Flaxman, presidía el edificio.

Y después de una iglesia y un club ¿por qué no una estación de trenes inspirada en la antigua Grecia? A Philip Hardwick, miembro de la Royal Academy, se deben el gran vestíbulo y el portal del viejo London and North-Western de Euston. La entrada dórica de enormes proporciones, que incluye bloques de piedra que pesan hasta 13 toneladas, data de 1847. En su sorprendente enormidad, su magnífica desproporción al lugar y la función, combina con improbable simpatía con el gótico veneciano de la estación de St. Pancras situada cerca. Es preciso añadir que la demolición del Arco de Euston en 1962 causó las protestas, y después las lamentaciones, de todos los que valoraban ese importante monumento.

En la pintura, el proceso de imitación y rivalidad que esperaban los jueces parlamentarios de los mármoles de Elgin floreció finalmente durante la segunda mitad del siglo XIX con notable esplendor y éxito. Por diversas rutas (entre las cuales las obras maestras que hoy alberga el Museo Británico eran un camino real) el mundo clásico hizo una nueva aparición en la tierra de la fábrica y el motor de vapor. Allí venía de nuevo el Olimpo -un Olimpo victoriano- con figuras poderosas y brillantes asentadas en su cumbre, viviendo en casas doradas y rodeadas por un mundo resplandeciente: una raza cuasidivina que todavía causa asombro a los mortales de aspiraciones menos elevadas, a pesar de que no puede escapar de la envidia y el disgusto por la perfección que con demasiada frecuencia muestran los mortales. Cómo creció y floreció esa raza de seres favorecidos es lo que esta historia se propone relatar.