



# La idea de espacio en la arquitectura griega

Rex Distin Martiensen

Poliédrica #4

# La idea de espacio en la arquitectura griega



# La idea de espacio en la arquitectura griega

Rex Distin Martienssen

Edición a cargo de Roger Miralles

Traducción a cargo de Roger Miralles y Lluís Delclós

# Presentación

La nueva colección Poliédrica se ha iniciado con obras de autores de reconocida trayectoria investigadora en arquitectura. Una de ellas es la edición en castellano de la tesis doctoral del profesor sudafricano Rex Distin Martienssen, *The Idea of Space in Greek Architecture*, presentada y revisada por el profesor investigador Roger Miralles.

La profunda importancia de Martienssen, cuya vida se vio truncada en plena juventud (1905-1942), radica en la construcción de un puente prodigioso que nos acerca a la cultura griega y lo hace con una mirada moderna de la que se desprende su admiración por Le Corbusier. Su obra ha devenido en un antes y un después en la forma de entender los elementos constituyentes de la arquitectura griega, la relación entre ellos y con el entorno a distintas escalas, así como el establecimiento de la función a que han sido destinados los edificios. Nos presenta los materiales que se utilizan en la construcción y el esplendor que adquieren en una arquitectura pensada a la medida del hombre que sentó las bases compositivas en Occidente durante siglos. Una arquitectura apoyada en la geometría, el orden, la simetría, las reglas sintácticas y, voluntariamente hedonista, confiada a la genialidad de los arquitectos que cuidaban minuciosamente hasta el último detalle en busca de la máxima manifestación de la belleza y del arte en estado puro.

Martienssen también se apoya en las tesis de Robertson, Choisy, Hege, Picard y Lavedan, entre otros, y se refiere a Aristóteles cuando presenta la idea de ciudad como un colectivo o mecanismo *orgánico*, sinónimo de cualidad de consistencia armónica e integral, con la consecuente buena relación entre las partes y el todo.

A la postre, cumple una función vital al dar sentido a la arquitectura y al arte del buen establecimiento clásico que, con su mirada moderna, nos transfiere una implícita influencia en el proceso actual de proyectar.

Espero que disfrutéis de la lectura de esta imprescindible publicación que es un regalo al conocimiento que me fascina y os recomiendo especialmente.

Estanislau Roca Blanch  
*Vicerrector de Infraestructuras y Arquitectura*  
*Universitat Politècnica de Catalunya. UPC*

# Índice

Introducción	3
por Roger Miralles	La casa griega
8	94
Prefacio a la	4
primera edición	El templo dórico
por Rex D. Martienssen	112
32	
Prefacio a la	5
segunda edición	Templo
por Heather Martienssen	y témenos
36	156
1	6
La esencia	El logro griego
de la arquitectura	202
40	
2	Bibliografía
El alcance de la	218
arquitectura griega.	
La estructura	Nota a la edición
de la ciudad	por Roger Miralles
52	226

# Introducción

por Roger Miralles

0

“¡Qué muermo leer un libro sobre arquitectura griega!”. El joven que tenga este libro en sus manos, para sus adentros, estoy seguro que ha pensado algo así cuando su prescriptor se lo haya recomendado.

Creo que fue esta, con alguna variación, la frase que dije la primera vez que me recomendaron, poco antes de empezar a estudiar arquitectura, el libro de Martienssen y también el de Doxiadis.<sup>1</sup> No los leí. Yo quería saber de arquitectura, arquitectura contemporánea, no de cosas del pasado. Yo quería saber por qué y como era lo que estaban haciendo Koolhaas, Piano, Sejijima, Murcutt, Zumthor, incluso Enric Miralles o Pepe Llinàs. Pensaba que eso era lo relevante para poder hacer arquitectura; no, la arquitectura griega no entraba en mis planes de estudio.

Terminando la carrera, hablaba de la posible tesis con el que sería mi director y le dije que no quería hacer la tesis sobre Le Corbusier, que llevaba ya casi cuatro años redibujando la Villa Savoya y que ya tenía suficiente (seguí haciéndolo otros cuatro años). Le dije, recuerdo, que quería hacer la tesis sobre el espacio, que me parecía lo más importante de la arquitectura, pero más concretamente quería hacerla sobre la idea de espacio en la arquitectura contemporánea; para mis adentros pensaba en libros contemporáneos que había leído y quería aplicar aquellas ideas contemporáneas a la mirada de la arquitectura que se estaba haciendo a principios del milenio. La respuesta del que fue mi director fue recomendarme aquel libro que, unos años antes, no había leído porque trataba de los griegos. No entendí por qué me lo daba; de todos modos era el momento de leerlo, era corto, y no tenía plan para la tarde del domingo. Días más tarde, cuando vi a mi prescriptor le dije: “voy a hacer la tesis sobre Martienssen”; mi prescriptor me preguntó, sabiendo la respuesta, si no quería hacerlo sobre arquitectura contemporánea. Le dije que eso del espacio arquitectónico estaba allí explicado y que no importaba si era contemporáneo o no. En el libro había visto explicado, por primera vez, qué era el espacio y un modo para usarlo como instrumento para proyectar arquitectura. No había leído jamás a alguien que tuviera la capacidad de analizar de un modo tan fácil la arquitectura. Han pasado cerca de dos décadas desde esa conversación, hice esa tesis, mi mundo sigue siendo el contemporáneo, he aprendido a apreciar las arquitecturas lejanas en el tiempo que formalmente están lejos de este mundo contemporáneo y sigo leyendo el Martienssen.

1. Doxiadis, Konstantinos, *Raumordnung im reichischen städtebau*: Kurt Vowinckel, Heidelberg-Berlin, 1937.

Si es un libro fundamental para el estudio del espacio arquitectónico, ¿por qué desde 1977 no se ha reeditado el libro en castellano?, ¿por qué desde 1968 no se ha reeditado en inglés? Creo que por cobardía de los editores. Bien porque no leen el libro o bien, lo que es peor, porque no creen que los lectores lean libros.

Los editores que conozco quieren vender libros y creen que los libros se leen por dos motivos: el tema que tratan o el autor que lo ha escrito. La arquitectura griega no aparece hoy como un tema atractivo y Martienssen es un personaje poco conocido, no es ni europeo ni norteamericano ¿Por qué reeditar este libro? El arquitecto que compra libros de arquitectura lo hace para instrumentalizarlos, para que le ayuden a proyectar, a diseñar, etc. No parece que un libro sobre arquitectura clásica se ajuste a estos parámetros. Hay otro motivo por el que comprar un libro de arquitectura, queda bien en la estantería; pero entonces necesitamos mayor formato y un lomo con el nombre de alguien conocido; tampoco se ajusta a nuestro libro. Quizás queda un último motivo por el que reeditar el libro: porque alguien lo ha leído y ha pensado que era un buen libro. Es un motivo de una radicalidad poco frecuente, pero quizás es el motivo por el que hoy, el lector está leyendo esta introducción.

Mas allá de las bibliotecas de los arquitectos hay otro lugar donde los libros de arquitectura desempeñan un papel: las escuelas de arquitectura. Esos lugares donde intentan enseñar el oficio de arquitecto. Enseñar arquitectura es tratar de construir una mirada en el estudiante, tratar que el estudiante entienda su entorno para que pueda intervenir en él, buscar que el estudiante entienda la arquitectura para poder llegar a construirla, conseguir que el estudiante tenga una mirada constructiva. Este libro consigue este último propósito.

Es un libro que se debería leer en primer curso de Arquitectura porque ayuda a conformar la mirada del estudiante cuando ve construcciones. Si uno es capaz de entender lo que es el espacio en la etapa inicial de su formación como arquitecto, probablemente entenderá mejor la arquitectura y, en consecuencia, será un mejor proyectista.

La opinión de que el libro era fundamental no es solo mía. Voy a dar dos ejemplos, uno reciente y otro de cuando el libro era novedad. Empecemos por este último, Josep Maria Sostres, uno de los grandes arquitectos modernos de Barcelona, profesor de Historia en la

Escuela, tenía como obligatorio el libro de Martienssen para sus estudiantes. Juan Luís Trillo de Leyra, en una reseña reciente sobre el libro, dice: “el libro oculta tras el pretencioso título un texto básico para el aprendizaje de la arquitectura, básico para asimilar algunos de los fundamentos lógicos de la profesión”.<sup>2</sup> Y son esos fundamentos lógicos los que conformarán la mirada del estudiante.

No puedo entender que en las escuelas de Arquitectura, hoy, los programas de primer curso no tengan este libro como bibliografía recomendada, cuando no imprescindible (quizás es porque no está en las librerías o por desconocimiento de los profesores); es un libro que se debería leer en primer curso de Proyectos o, mejor, en los cursos de introducción a Proyectos. Si los alumnos no han leído este libro el primer año de carrera, quizás el libro se asocie con la asignatura de Historia en primero, segundo o cuando toque estudiar Arquitectura griega. Tampoco es mal momento para entender que las lecciones del pasado sirven para proyectar la arquitectura del presente, como desde la edad moderna se está produciendo. Es esa versión de la historia en la que el pasado no es algo que esté en una vitrina que se mira a distancia, es esa versión de la historia en la que quien mira al pasado lo hace para cambiar el presente. Así la ciencia de la historia, como decía Benjamin, no es describir esa “maraña de puros hechos, sino el grupo contado de hilos que introducen la trama de un pasado entre la textura del presente”.<sup>3</sup> Lo que conseguirá Martienssen no será contarnos toda la historia de la arquitectura griega (él sabe que no tiene todos los datos aunque se esforzó en conseguir todos los disponibles; los que están en las excavaciones, los que tienen datos nuevos, pueden hacerlo mejor); lo que hará será contar cómo los griegos trataban el espacio, cuáles eran sus técnicas, sus métodos; técnicas y métodos que son los que hacen entrar los hilos del pasado en la textura del presente. Los estudiantes de Arquitectura (y sus planes de estudio) suelen menospreciar las clases de historia porque son un conjunto de datos alejados de su práctica como proyectistas, solo sirven para quedar bien cuando van con sus padres de viaje o para impresionar a alguna pareja. Los estudiantes de Arquitectura no quieren conocer la arquitectura del pasado para reconocer estilos históricos o para poder recitar la lista de los diez mejores arquitectos del siglo xv; lo que necesitan es entender la arquitectura para poder diseñar arquitectura. En eso Martienssen no es que sea de ayuda, es el maestro. El libro de Martienssen no sirve para impresionar a nadie ni para quedar bien. *La idea de espacio en la arquitectura griega* sirve para proyectar.

2. Trillo de Leyra, Juan  
Luís “R.D. Martienssen:  
La idea de espacio en la  
arquitectura griega” *PPA*  
vol. 9, p. 152.

3. Benjamin, Walter  
“Edward Fuchs,  
coleccionista e  
historiador” en *Obras II*.  
Madrid: Abada, 2009,  
p. 83.

La primera edición del libro data de 1956. Martienssen, nacido en Queenstown en 1905, muere en agosto de 1942 cuando hacía prácticas de aviación para entrar en combate en la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un libro póstumo. Pero no por ello un libro no pensado por Martienssen. De hecho, el libro es su tesis doctoral presentada en 1942 en la Universidad de Witwatersrand. Una tesis que hoy calificaríamos por artículos, casi. El primer artículo, "The Hellenistic House",<sup>4</sup> se publicó en noviembre de 1939 y es, con ligerísimas variaciones, el tercer capítulo del libro, "La casa griega"; el segundo artículo, "Greek Cities",<sup>5</sup> se publicó en enero de 1941 y es, casi sin variaciones, el segundo capítulo del libro, "El alcance de la arquitectura griega – La estructura de la ciudad"; el tercer artículo, "Some aspects of Doric Temple Architecture",<sup>6</sup> publicado en febrero de 1942, es, con poquísimas variaciones, el cuarto capítulo del libro, "El templo dórico". Estos tres son los capítulos preliminares de la tesis, son los que sirven para hacerse las preguntas necesarias para escribir dos de los tres capítulos que faltan. Martienssen debía presentar una parte original para defender su tesis; así que escribió el capítulo sobre el témenos, la introducción y la conclusión no estaban publicadas en el momento de la defensa de la tesis. Sabemos que la leyó en marzo de 1942<sup>7</sup> y solo dos meses después, sin apenas modificaciones, se publicó como número monográfico del *South African Architectural Record*, bajo el título de "Space Construction in Greek Architecture"<sup>8</sup> en el que se reunían la conclusión, "El logro griego", la introducción, "La esencia de la arquitectura", y el capítulo quinto, "Templo y témenos".

**2.1** La génesis de este trabajo la debemos buscar en dos momentos distintos. Por un lado, en los estudios sobre Grecia y, por otro, en sus estudios sobre el cuestiones espaciales.

Martienssen no inicia los estudios sobre Grecia con el artículo de 1939; los inicia en un artículo de 1935, "Conflict in Hellas: materials for an integration of the Greek Spirit",<sup>9</sup> que contiene algunas intuiciones que, después, se encontrarán en la tesis de Martienssen. Este artículo es, de hecho, el texto de una conferencia que Martienssen dictó en la Architectural Society de la Universidad de Witwatersrand; la transcripción de la discusión posterior demuestra cómo Martienssen explica lo que él ha visto el año anterior, en primera persona, en el viaje que lo llevó a Grecia. El artículo busca la explicación de la relación entre templo y

4. Martienssen, Rex, "The Hellenistic House", *South African Architectural Record*, Nov. 1939, pp. 455-475.

5. Martienssen, Rex, "Greek Cities", *South African Architectural Record*, Nov. 1941, pp. 5-38.

6. Martienssen, Rex, "Some aspects of Doric Temple Architecture", *South African Architectural Record*, Feb. 1942, pp. 19-44.

7. El volumen que se conserva en la Universidad de Witwatersrand está fechado en 1941; el que obraba en poder de Fassler está fechado en 1942. Es difícil, pues, saber cuándo se leyó la tesis. De todos modos en los *Martienssen Archives* conservados en la Universidad de Witwatersrand se dice que fue el jueves 6 de marzo de 1941.

8. Martienssen, Rex, "Space Construction in Greek Architecture", *South African Architectural Record*, May 1942, número monográfico.

9. Martienssen, Rex, "Conflict in Hellas: materials for an integration of the Greek Spirit", *South African Architectural Record*, June 1935, pp. 160-168.

Fig. 1. La curva del drama griego. En el eje X el tiempo y en el eje Y la intensidad emocional.

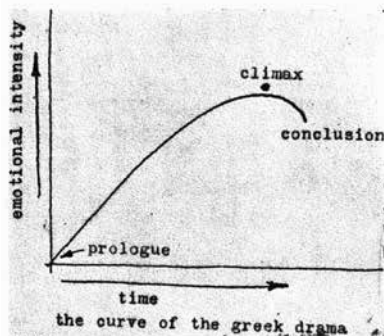
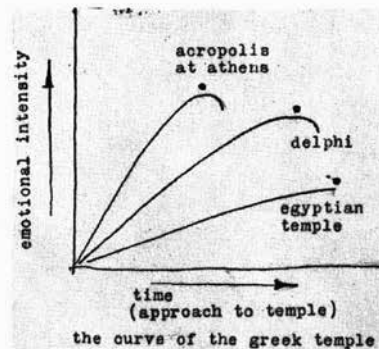


Fig. 2. La curva del templo griego. En el eje X el tiempo (la aproximación al templo) y en el eje Y la intensidad emocional.



emplazamiento básicamente en el asentamiento de Delfos. Martienssen establece una comparación entre la representación del drama y la secuencia espacial: “El témenos –el recinto sagrado– es un organismo. El drama griego con su prólogo, su acción y su clímax”. El organismo del témenos tiene un paralelo con la estructura de las representaciones griegas. Según Martienssen esto es una curva que se establece en el eje de la Y con la intensidad emocional y en el de la X con el tiempo que se necesita para llegar a algo que hay entre las dos que es el clímax y luego todavía tendríamos la conclusión en el caso de los textos griegos. (Fig. 1) Por lo que hace referencia a la arquitectura del templo, el eje de la Y mostraría la intensidad emocional y el de la X llevaría el tiempo, la aproximación al templo, lo que genera una curva con un pico muy alto en el caso de la Acrópolis de Atenas y un clímax con un tiempo más prolongado pero con menor intensidad emocional en el caso del santuario en Delfos. (Fig. 2) Martienssen intuye que el témenos es el elemento clave para entender las “proposiciones de los griegos en el campo de las relaciones espaciales”. En este artículo aparece, por primera vez, un elemento clave para entender lo que después desarrollará en el libro, el “espectador en movimiento”. El sujeto sin el que no podríamos entender el *drama* en arquitectura, no solo en la arquitectura clásica. Ese espectador es el mismo hoy que hace dos mil años. El artículo habla de percepciones actuales sobre arquitectura griega; habla de arquitectura clásica no como un erudito sino como alguien que la ha experimentado. Justamente este punto de la experiencia y no la erudición es lo que, en el simposio posterior que también está transcrito en el *Record*, le reprochan sus colegas, básicamente eruditos de la historia y la

arqueología. Parece que Martienssen incorpora esta crítica, se forma en el tema y, como resultado de la intuición y la erudición, surgirá el libro.

Martienssen escribe, todavía sobre el tema clásico, una reseña de algún libro menor, una nota sobre el descubrimiento del palacio de Minos en Knossos y un artículo sobre escultura griega, "Changing the generator in Greek Sculpture".<sup>10</sup> En él, Martienssen lamenta la idea evolucionista de la historia del arte, esa idea que dice que lo de posterior es una mejora de lo anterior; la idea que expone se basa en mostrar que aunque haya distintos modos de hacer en distintos momentos, en cada uno de ellos puede existir excelencia. Martienssen proclama que el único objetivo de la escultura griega (de hecho, de toda la producción artística griega) es su humanismo; esta es una idea que está en la génesis del libro.

Además de entender los estudios sobre Grecia que Martienssen ha hecho antes de emprender su tesis doctoral, hace falta explicar un poco su producción literaria para entender algunos de los temas de análisis espacial que se tratarán en el libro para entender de dónde vienen. El sudafricano escribe cerca de setenta textos entre reseñas de libros, noticias, obituarios, comentarios comparando imágenes y, sobre todo, artículos. Martienssen usará el mismo modo de análisis, importándole poco el adjetivo que lleve esa arquitectura: renacentista, romana, griega o contemporánea. Eso no será un problema. En arquitectura "el último examen para un arquitecto reside en su habilidad de combinar los fundamentos de forma, material y entorno en un todo armónico."<sup>11</sup> Por eso debemos hacer una pequeña revisión de todo lo que escribió Martienssen, no solo de los artículos que tratan sobre cuestiones clásicas.

**2.2** Martienssen, antes del libro sobre el espacio en Grecia, no había destacado como historiador, sino que había destacado más bien como crítico de arquitectura. Había escrito sobre fachadas renacentistas, sobre arquitectura inglesa, sobre arte contemporáneo pero, sobre todo, su interés se centraba en la arquitectura que se estaba haciendo en ese momento en Europa y Sudáfrica. Dos años después de terminar la carrera, en 1932, empezó como coeditor de la revista *South African Architectural Record* y consiguió transformar una revista provinciana en la referencia de arquitectura moderna de los arquitectos de la

10. Martienssen, Rex, "Changing the Generator in Greek Sculpture", *South African Architectural Record*, April 1936, pp. 280-284.

11. Martienssen, Rex, "Ideals in Architecture", *South African Architectural Record*, Sept. 1928, pp. 62-63.

12. Smithson, Peter, *Conversaciones con estudiantes*, GG, Barcelona 2004, p. 16.

Commonwealth, según Peter Smithson.<sup>12</sup> Gilbert Herbert, biógrafo de Martienssen, lo explica: “Desde que Martienssen cogió la batuta el *Record* tomó un rumbo hacia el futuro que no se desvió en una década [con su muerte]. A partir de este momento [enero de 1932] en adelante, con la iniciativa de Martienssen, y bajo la responsabilidad de Pearse, el *South African Architectural Record*, aunque no repudiaba el pasado, tenía un compromiso inequívoco hacia el futuro”.<sup>13</sup> Lo que Herbert no dice, pero deja entrever, es que el compromiso inequívoco hacia el futuro también se encuentra en los artículos sobre temas no estrictamente contemporáneos.

Además de su labor como arquitecto proyectista, articulista y editor de la revista, Martienssen fue lo que hoy diríamos un activista a favor de la arquitectura moderna; fundó el Alpha Club para promover la arquitectura moderna junto con sus compañeros Haddon, Hanson, Wilson, Bryer, Clark, McIntosh, Howie, Stewart, Fassler, Lucke (algunos de ellos compañeros de la universidad, de la primera generación de arquitectos africanos; los arquitectos que construyeron el gran crecimiento de Johannesburgo en la década de los 50). Cuando se dio cuenta de que el grupo era demasiado grande, poco después de su fundación, decidió fundar, junto con John Fassler, Gordon McIntosh y Norman Hanson, un grupo más activo: el Zerohour Group que, a finales de 1933, publicaría su primer (y único) volumen, *Zerohour*, un manifiesto para la arquitectura moderna. Fue la calidad de esta publicación, junto con algunos números escogidos del *South African Architectural Record* que Martienssen regaló a Le Corbusier, lo que hizo que este quedara encantado con la visita del sudafricano a su despacho el 4 de enero de 1934. Martienssen, obviamente, quería acercarse a Le Corbusier y este, por su parte, quedó impresionado con el sudafricano por la calidad que mostraban no solo sus publicaciones, sino también su vestimenta y, sobre todo, su coche, un MG Poppe recién salido de fábrica que había comprado en Inglaterra. Sabemos que Le Corbusier se interesó por su coche y Martienssen le mostró, orgulloso, el motor.<sup>14</sup> La modernidad del Poppe frente al Edificio Molitor que Le Corbusier estaba terminando es una buena metáfora de lo que aportaron cada uno a la relación. Sabemos que hablaron sobre el trabajo de Le Corbusier y también sobre lo que debía visitar el sudafricano en Europa. Cuando Martienssen dijo que visitaría Italia le recomendó Pisa y lo encaminó hacia la Magna Grecia.

13. Herbert, Gilbert, *Martienssen and the International Style: The Modern Movement in South African Architecture* Balkema, Rotterdam 1974, p. 66.

14. Le Corbusier, según una carta que Martienssen le mandó a su madre, quedó impresionado al ver las publicaciones, pero también por el traje que vestía y por su coche nuevo que le pidió ver.

De hecho, la relación de Le Corbusier y Martienssen fue lo que dio a conocer a este al público fuera de la Commonwealth, gracias al encabezamiento de la primera edición francesa de su obra completa.

3

Estimado amigo Martienssen,

Es muy conmovedor ver algunos de los cuadernos del 'South African Architectural Record'. En primer lugar porque uno se maravilla de encontrar una cosa tan viva en un punto tan lejano de África, más allá de los bosques ecuatoriales. Pero sobre todo porque uno descubre tanta fe juvenil, ternura por la arquitectura y ese deseo ferviente para capturar la filosofía cósmica.<sup>15</sup>

Le Corbusier

Martienssen es un nombre que debe ser familiar a quien conozca la *Oeuvre Complète* de Le Corbusier porque su primer volumen reproduce, como encabezamiento de la publicación, previo a la introducción, esta misiva. La carta es una de las muchas que se intercambiaron a lo largo de ocho años.<sup>16</sup> Martienssen fue a París para visitar a Le Corbusier en varias ocasiones. La relación fue tan fructífera que Le Corbusier aceptó viajar a Sudáfrica aunque Martienssen al final no le consiguió un encargo y los gastos de viaje y honorarios para las conferencias no fueron suficientes para moverlo de París. Le Corbusier, por su parte, invitó al sudafricano a participar en el número de *L'Architecture d'Aujourd'hui*.<sup>17</sup> Martienssen, visto el poco éxito de la invitación a viajar, invitó a Le Corbusier a publicar un artículo para su *South African Architectural Record*: "Nos gustaría muchísimo tener una carta de usted –algunos comentarios o críticas del trabajo que le mandamos–, algún mensaje para unos hombres que creen ciegamente en sus palabras y que valorarían sobremanera un mensaje personalizado".<sup>18</sup> Le Corbusier hizo caso omiso a las fotografías de los edificios que Martienssen y sus colegas estaban construyendo en Sudáfrica, pero sí escribió la carta. Los sudafricanos la publicaron en el *South African Architectural Record* y Le Corbusier en su *Oeuvre Complète*. Las transcripciones en sendas publicaciones presentan diferencias. En el *Record* se omiten las referencias personales a Martienssen; de este

15. Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, Les Éditions d'Architecture, París 1936, p. 5.

16. Los detalles de la relación que llevó a escribir esta carta a Le Corbusier está publicada en Miralles, Roger, "Un diálogo entre Martienssen y Le Corbusier" (2014) *Dearq* n. 14: 48-59.

17. Martienssen, Rex et altri. "La position de Le Corbusier et Jeanneret dans l'évolution architecturale d'Aujourd'hui" *Architecture d'Aujourd'hui* December 1934.

18. Carta conservada en la Fundación Le Corbusier: D2-10-300-001.

modo los ánimos y consejos van para todo el colectivo del Transvaal. En la *Oeuvre Complète* se omitió la frase en la que Le Corbusier elogiaba a Mies por su buen gusto por la belleza.

En la carta Le Corbusier trata paternalmente a Martienssen y le cuenta sobre el advenimiento de un nuevo mundo, de un nuevo modo de relacionar las cosas y de la futilidad de las escuelas, todas ellas, “tanto la de Vignola como la de Corbu”; un discurso que el propio Le Corbusier debía pensar que era prototípico, de lo contrario no lo hubiera publicado donde lo publicó. Este discurso dice lo que esperamos de Le Corbusier, pero, cuando tratamos de reconocer solo lo que esperamos, muchas veces solemos pasar por alto otra cuestión que no parece ser el discurso prototípico: Le Corbusier explica cómo relacionarse con el pasado. Es una cuestión que no será ajena en todo el primer volumen, sobre todo por la publicación, como si fueran dibujos de obra, de sus dibujos del viaje a Oriente; pero en la carta, además, dice: “El estudio del pasado puede ser fructífero siempre que abandone la enseñanza académica y deje que nuestra curiosidad vague por el tiempo y el espacio hacia aquellas civilizaciones, grandiosas y modestas, que han expresado la sensibilidad humana en sus formas puras”. Le Corbusier pone la sensibilidad humana hacia las formas puras como una constante en la historia de la arquitectura; por lo tanto, en ese momento también está vigente. Los hilos del pasado que llegan al presente, como hemos visto; es la historia que interesa tanto a Martienssen como a Le Corbusier.

Martienssen intentó, en su escasa obra construida, seguir las enseñanzas del maestro. En 1934, al volver de Europa, formó la sociedad Martienssen-Fassler-Cook con el objetivo de construir siguiendo los principios de la arquitectura moderna que defendían ellos mismos en el Alpha Group, en el *Zerohour* y que Le Corbusier respaldó con su carta. Los proyectos del despacho debían mucho a las enseñanzas de Le Corbusier. El despacho, en su corta vida,<sup>19</sup> hizo bastante trabajo, desde un concesionario de coches a un edificio de viviendas, pero su actividad central fueron muchas casas unifamiliares para los suburbios blancos de Johannesburgo. Podemos decir que el éxito del despacho fue relativo ya que en un momento de gran expansión de la ciudad solo construyó un edificio de viviendas y dos casas unifamiliares.

El edificio de viviendas, Peterhouse, (Fig. 3) todavía se mantiene en pie en el centro de la ciudad. Es un edificio de planta baja y dos

19. De acuerdo con los *Martienssen Archives*, en la Universidad de Witwatersrand, podemos fechar la actividad de Martienssen en el estudio de 1934 a 1936-7, momento en el que su actividad va frenando y Cooke y Fassler empiezan a hacer proyectos por su lado.

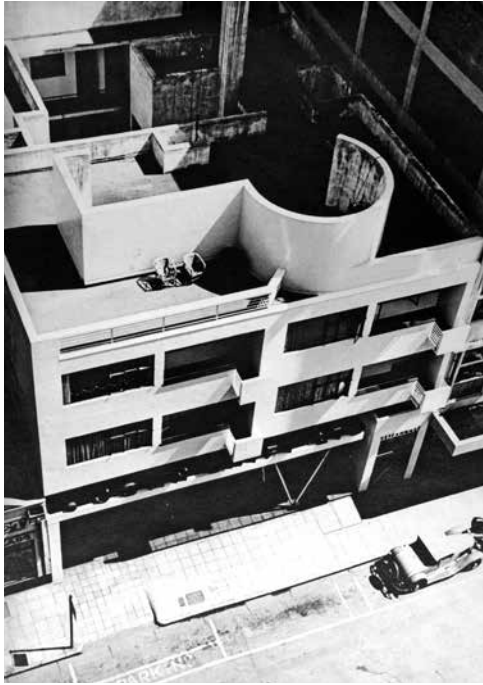


Fig. 3 Peterhouse

pisos (aunque se conservan dibujos para hacer que el edificio fuera de planta baja más ocho y otro de planta baja más tres). La planta baja está dedicada a servicios del edificio y aparcamientos para coches, con unas curvas que siguen el trazado del coche y recuerdan a la planta baja de la Villa Savoye; las dos plantas superiores tienen seis apartamentos cada una; dos tienen ventanas a la calle, uno al patio interior del edificio y tres al interior de manzana. Los que tienen ventana a la calle Bree son apartamentos de dos estancias, con cocina; el que da al patio interior es un apartamento sin cocina; dos de los que dan al centro de manzana tienen idéntica tipología y el tercero, con ventana al patio de manzana, tiene un solo espacio pero también cocina. La planta cubierta tiene un solárium con una pantalla que combina tres cuartos de un cilindro con un muro en L, unas formas que de un modo un poco torpe recuerdan, otra vez, al solárium de la Villa Savoye.

El edificio de viviendas cumple con los cinco puntos de la arquitectura moderna enunciados por Le Corbusier en 1926: tiene ventanas alargadas, fachada libre, planta libre, se sustenta sobre pilotis y, finalmente, tiene el solárium a modo de tejado jardín.



Fig. 4 Casa Stern

Ser seguidor de Le Corbusier no significa seguir sus cinco puntos pero fueron muchos los seguidores que lo intentaron en algún momento.

La Peterhouse debe mucho, en su composición, a la Maison La Roche que Le Corbusier visitara el 9 de enero de 1934: las ventanas alargadas, el acercamiento a la casa a través de una planta baja profunda (la casa de París sobre pilotis y la de Johannesburgo con una cerámica oscura que contrasta con el blanco de los pisos superiores), la creación de un plano virtual (en el caso de Le Corbusier levantando el edificio y en el de Martienssen con el uso del pilar en V –heredado de la visita a la cité de Refuge– que define el plano de referencia), el uso del balcón unipersonal como elemento compositivo, etc.

La Casa Stern (Fig. 4) es, sin duda, la obra más publicada de la asociación Martienssen, Cook, Stern. La casa, en planta baja, además del ala de servicio, se articula a través de un enorme distribuidor que, de forma abierta, da al salón, al despacho y a la cocina; el comedor formal se puede segregar con unas puertas correderas. La segunda planta tiene tres habitaciones y dos salas de aguas.

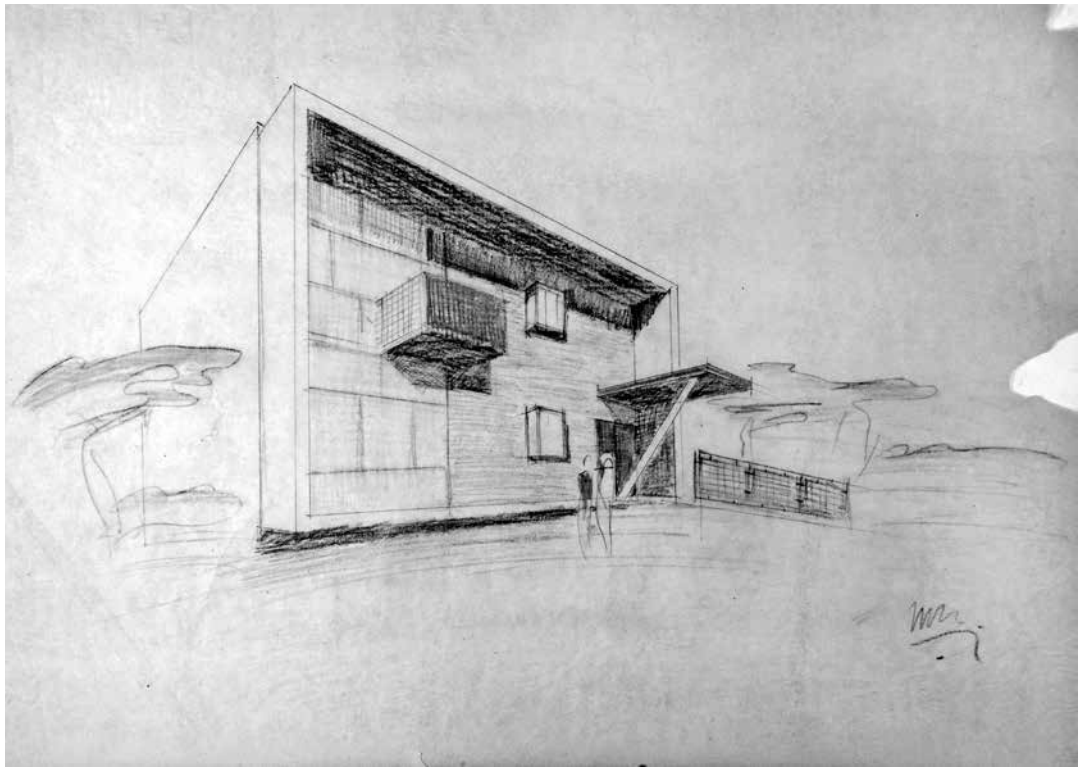


Fig. 5 Dibujo de la Casa Martienssen en Greenside

La casa debe mucho a Le Corbusier. Aquí no es tanto la aparición de los cinco puntos o la mimesis con alguna de las obras del maestro. El ejercicio parece que sea reconocer elementos de la arquitectura de Le Corbusier y componerlos según la necesidad del lugar y el programa. Dicho de otro modo, Martienssen y sus colegas reconocen una serie de elementos propios de la arquitectura moderna (que hace Le Corbusier) y, con ellos, componen su casa. Es como un ejercicio escolar de los que les debía de haber planteado su viejo profesor de la Escuela de Liverpool, G.E. Pearse; ejercicios compositivos del siglo XIX aplicados a la arquitectura moderna. Los componentes son el volumen de la caja de escalera de dos tramos con rellano semicircular, la terraza en el primer piso con una escalera que da al jardín, un volumen cúbico sobre pilotis, otro volumen cúbico pero que llegue al suelo, la cubierta plana, etc. Estos son algunos de los elementos que importan, de lo que conocen de Le Corbusier, para poder componer esta casa. Esta idea de la composición de los edificios a partir de elementos lingüísticos modernos es una versión de arquitectura que Martienssen defenderá en su artículo "Constructivism".

La experiencia de Martienssen como arquitecto con oficina parecía haber terminado cuando se rompió su asociación, pero en 1938, cuando contrajo matrimonio, decidió proyectar una casa para él y su esposa.<sup>20</sup> La casa se completó en 1940 y Martienssen pudo disfrutar de ella tan solo dos años hasta su muerte. La casa está en Johannesburgo, en el barrio de Greenside, un barrio de profesionales al noreste de la ciudad, ni de los más baratos ni el más caro. La composición de la casa ya no parece un ejercicio del siglo XIX hecho sobre las formas ni los preceptos corbuserianos; no tiene ventanas alargadas, ni es blanca, ni tiene techo-jardín, ni pilotis, ni casi nada que pueda recordarnos a las casas de la década de los 20 y 30 de Le Corbusier. La casa parece responder a una serie de preguntas que son a las que Martienssen ha imaginado que responde la arquitectura. No solo la arquitectura moderna; son preguntas sobre arquitectura, sin adjetivos. Son las preguntas que, en el momento en que Martienssen estaba escribiendo el libro y dibujando los planos de su casa, tenía encima de la mesa. Son las preguntas sobre arquitectura, planteadas en *La idea de espacio en la arquitectura griega* y que tienen diferente respuesta si se responden proyectando en 1938 o en el siglo V a. C. (Fig. 5) Pero son las mismas preguntas:

20. Heather Bush, posteriormente conocida con el apellido de su marido, diez años más joven que él, fue alumna de Martienssen y tuvo una notable carrera como académica y como autora de varios libros.

¿Cómo preparar el terreno para que pueda haber arquitectura?

Si estamos en un templo griego, nivelando y pavimentando la superficie; si se trata de la casa en Greenside, nivelando y pavimentando el terreno.

¿Cómo generar una entrada formal a la arquitectura?

Con unos propileos en el caso griego y con unos sencillos escalones que obligan a mirar al suelo, a preparar la mirada, en el caso de la casa Martienssen.

¿Cómo generar variaciones para poder apreciar las formas mientras uno se mueve por el edificio?

Con el recorrido alrededor del templo hasta llegar al altar (con o sin rampa) y con la aparición de volúmenes en fachada y su valoración a lo largo del recorrido de acceso a la casa incluyendo la rampa.

¿Cómo valorar las superficies?

Pintando los templos con colores vivos en todas sus superficies y en la casa con el contraste entre la cerámica de la fachada y el marco blanco, la puerta azul y el balcón verde, o, en el interior, entre las vigas y jácenas pintadas de gris oscuro y otras superficies blancas, amarillas, etc.

¿Cómo se entiende la construcción?

Los templos se tallaban en piedra y la arquitectura moderna de la casa se construye en hormigón armado. En los templos entendemos la dualidad entre columna y dintel y en la casa la posibilidad de trabajar a flexión que nos permite unas luces mucho mayores, lo que queda subrayado por la aparición del gran marco exterior de la casa.

¿Cómo se perciben los volúmenes?

En el caso de los templos se reconoce su volumetría desde lejos y, a medida que uno se acerca, se van desvelando detalles. La casa está en una posición urbana, no muestra su volumen, solo su superficie, pero se asegura, retirándose del límite de la parcela, que pueda ser percibido de modo unitario.

¿Cómo se produce la experiencia espacial?

En ambos casos sería a través del recorrido, queda muy claro en el artículo sobre el témenos y en la pavimentación de la zona de entrada de los caminantes en la casa.

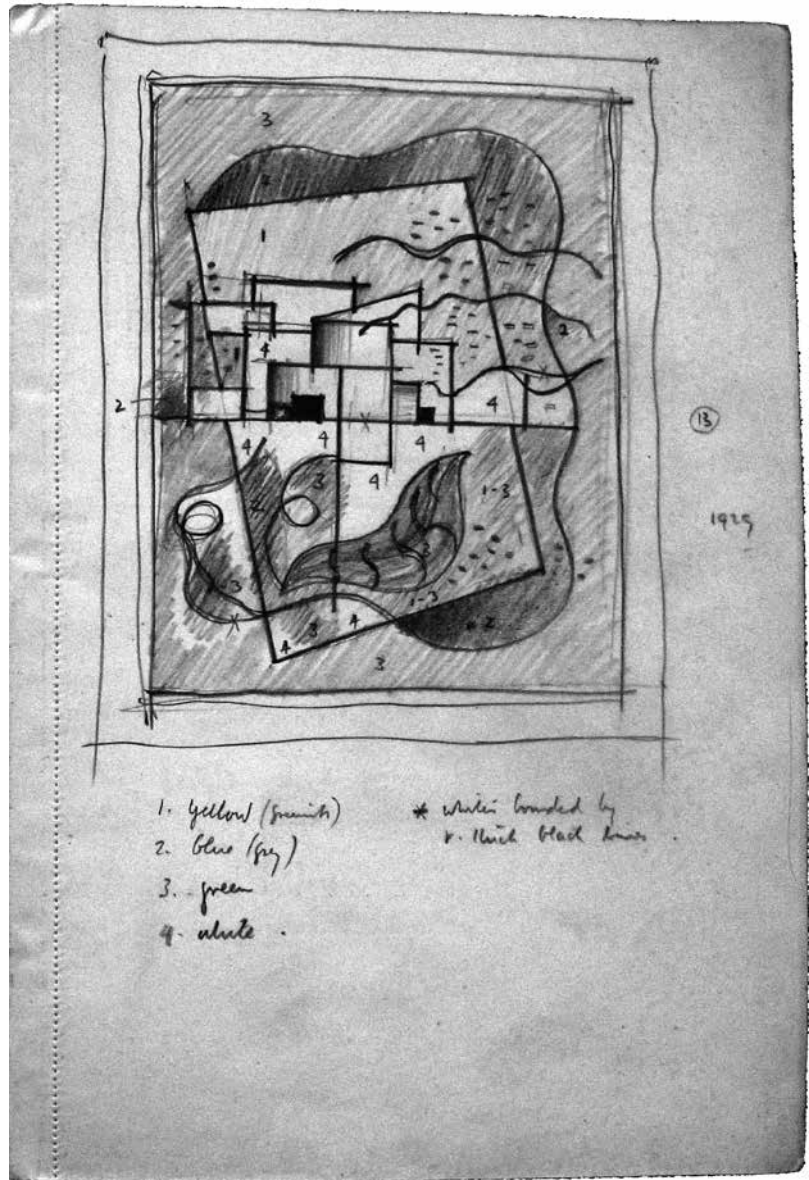


Fig. 5. Dibujo de Martiensen del cuadro de Léger: *Composition avec Coquille*

La influencia de Le Corbusier en la práctica arquitectónica de Martienssen es evidente, sobre todo al principio, pero en esta casa parece que ya ha habido un cambio; sin mimesis parece que se parte de las casas del suizo pero se va hacia un modo de hacer propio. Sabemos que Martienssen mandará fotos de su casa a Le Corbusier (aunque no se conservan en la Fundación Le Corbusier) y no consta ninguna respuesta. Aunque Le Corbusier no haga comentarios ni sobre la casa ni sobre las otras cosas que le mandan de Sudáfrica, quiere agradecer al joven sudafricano y le ayuda presentándole a gente que quiere conocer. Sabemos, por su correspondencia, que le presentó al pintor Fernand Léger y también sabemos que Martienssen le compró obra. Léger, por su parte, quedó prendado del amigo de Le Corbusier y le invitó a ver exposiciones (incluso parece que fueron juntos a Bruselas para ver una exposición que Léger estaba haciendo allí), mantuvo animadas charlas cuando se encontraron en París, y mantuvieron una correspondencia intensa durante dos periodos de tiempo. Léger pidió a Martienssen que escribiera un libro para introducir su obra al público anglosajón (sobre todo norteamericano) porque quería ir a Estados Unidos; entre los papeles de Martienssen encontramos un primer esbozo para el libro que no tuvo tiempo de terminar. También hubo un movimiento de Martienssen para intentar que el Museo de Arte Moderno de Johannesburgo (sin sede en ese momento) comprara toda la obra que Léger poseía al inicio de la Segunda Guerra Mundial, aunque el acuerdo siempre estuvo lejos.

Los amigos de Martienssen, cuando este murió en unas maniobras aéreas preparándose para combatir en la guerra, quisieron hacer un número especial del *South African Architectural Record* y contactaron con Léger y este escribió sobre su amigo. (Fig. 5)

4

Martienssen es, desde mi punto de vista, una de las mentes constructivas más lúcidas de este tiempo. Tuve la gran fortuna de tenerlo como amigo y crítico. La prematura desaparición de un hombre de este calibre es una gran pérdida para todos nosotros. Su trabajo acababa de empezar y hoy ya lo debemos clasificar junto a Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Oud, Aalto, Wright, entre los grandes pioneros de la arquitectura moderna.<sup>21</sup>

Fernand Léger

21. Léger, Fernand, "Tribute to Martienssen", *South African Architectural Record*, January 1943, p. 3.

Según Fernand Léger la arquitectura moderna tiene como pioneros seis grandes nombres; cinco muy conocidos a los que hay que añadir el de Martienssen. Léger nos cuenta por qué Martienssen, en su opinión, es uno de los pioneros o qué es lo que comparte con ellos: ser una de las mentes constructivas más lúcidas de ese tiempo. Léger, cuando lee los escritos de Martienssen, da igual si hablan del espíritu griego o de la casa moderna, entiende que están escritos por una mente lúcida, constructiva. Aquí no hay que entender constructiva como esa capaz de lidiar con el problema de usar grandes superficies de vidrio o de usar el hormigón armado o de saber diseñar las uniones de acero; una mentalidad constructiva es la que es capaz de abordar el problema de la construcción del espacio y esto se hace con límites físicos pero también con palabras. Probablemente Léger piense que la mente constructiva más capaz de hacerlo con palabras sea Martienssen. Para Léger las preocupaciones de Martienssen son las propias de la arquitectura moderna. Hablar de la modernidad desde la modernidad tiene una gran dificultad porque cuando se está cerca del objeto a describir es difícil saber enfocar; para hablar de la modernidad se tiene que estar fuera de ella, tienen que haber pasado años, se necesita perspectiva. Pero hablar con vocabulario moderno, con intereses modernos, con estructura moderna, trae los edificios del pasado a la contemporaneidad; es lo que Léger aprecia de Martienssen. Para poder hablar de un tema hay que alejarse física o temporalmente. Lo que hace Martienssen cuando habla de la ciudad griega, de los mosaicos romanos, de las fachadas renacentistas, es alejarse temporalmente, pero también hay otra posibilidad que hace que Martienssen sea singular en el grupo de los pioneros que señalaba Léger. Martienssen puede hablar de arquitectura contemporánea porque reside en Johannesburgo, una ciudad a casi 9.000 km del epicentro de esa modernidad y desde ese punto, hay suficiente distancia física.

Si nuestro interés es solo la distancia, ¿por qué publicamos aquí un libro sobre arquitectura clásica y no un compendio de escritos sobre la modernidad en Martienssen? Porque la distancia es doble (temporal y física) y eso permite a Martienssen formular un sistema formal para la arquitectura clásica. Este objetivo, que puede parecer anacrónico, es importante para Martienssen porque le permite, desde la distancia en el tiempo, formular una hipótesis de unas formas arquitectónicas ligadas a un determinado tipo de sociedad y esto forma un sistema formal. Para Martienssen

explicar que las formas de la arquitectura griega van vinculadas a su organización social y su estabilidad es muy importante; de otro modo no se explicaría la evolución del sistema dórico a lo largo de cinco siglos.

Por otro lado tenemos el mito de Grecia. Muchos de los arquitectos modernos han viajado a Grecia en algún momento para rendir homenaje o para aprender de esas ruinas y se han fotografiado, han dejado dibujos. La arquitectura griega actúa como piedra de toque de la arquitectura moderna. La mayor parte de los arquitectos modernos no muestran la misma reverencia hacia Roma puesto que la École des Beaux Arts, que enseñaba a los arquitectos hasta el advenimiento de la arquitectura moderna y contra la que había que luchar, tenía especial predilección por la arquitectura romana.

La piedra de toque de la modernidad será, pues, Grecia. No será la Roma que servía de piedra de toque a la academia. Si nos ceñimos a esas mentes constructivas de las que habla Léger, podemos ver cómo tienen predilección por la arquitectura clásica frente las copias romanas. Según los estudios de Daza,<sup>22</sup> Quetglas<sup>23</sup> y otros, Le Corbusier profesaba esa predilección por la arquitectura griega; solamente ver los dibujos que él mismo publicó del viaje a Oriente, o las comparaciones visuales que establece en *Vers une architecture*, etc. dan fe de esa fascinación. Mucho se ha escrito sobre la vertiente clásica de Mies van der Rohe (no diferenciando, de hecho, entre la raíz romana y la griega) pero la evidencia documental que él permitió de su relación con esos edificios es esa mítica fotografía de él sentado en las gradas del teatro de Epidauro.<sup>24</sup> Conocemos bien, gracias a Xanthopoulos, los dibujos de Aalto en Grecia<sup>25</sup> que muestran, a través de los apuntes de dos viajes, su aprendizaje de la arquitectura clásica. No podemos dejar de ver una influencia clara del Partenón si miramos la embajada de EE.UU. de Gropius en Atenas.<sup>26</sup> De los múltiples artículos que nos dejó Oud, en "Orientation"<sup>27</sup> se entiende que la piedra de toque de toda arquitectura es ese 'espíritu' griego. Así pues, las mentes constructivas de las que habla Léger han mostrado en algún momento su predilección por la arquitectura griega.

En el primer artículo que escribe Martienssen para la que sería su revista, solo un año y medio después de haber ingresado en la Academia, titulado "What is architecture", hace esta comparación: "La expresión del típico edificio romano es agresiva, grandilocuente,

22. Daza, Ricardo, *Tras el Viaje de Oriente*, Charles-Édouard Jeanneret-Le Corbusier, Fundación Arquia, Barcelona 2015.

23. Quetglas, Josep, *Les Heures claires: proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*, Massilia, Barcelona 2008.

24. Se puede ver esta imagen en bastantes libros. Por ejemplo: Schluz, Franz; Windhorst, Edward, *Ludwig Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Ed. Reverté, Barcelona 2016, p. 406.

25. Xanthopoulos, Konstantinos, *Alvar Aalto and Greece. Trailing Ariadne's Thread*, Melisa publishing house Athens 2019.

26. El proyecto lo podemos consultar en: Carsten Krohn, *Walter Gropius. Buildings and Projects*. Berlín/Munich/Boston: Brikhäuser, 2019, pp. 168 ss. También se puede obtener más información del proyecto en: Cirlot, Juan-Eduardo, *TAC. The Architects Collaborative*, Gustavo Gili, Barcelona 1971.

27. J.J.P. Oud, "Oriëntatie" (1919), *De Stijl*, 3, pp.13-15; en inglés existe una traducción en: Jaffe, Hans Ludwig, *De Stijl*, Abrams, H. N., New York 1971.

nada convincente. Por ejemplo, el Arco de Constantino es espléndido pero no hermoso. La verdad, que se expresaba en términos tan sencillos y sinceros en las pirámides de Egipto y en el templo griego, se pierde en la lucha por la grandeza, se oculta por el adorno que se aplica sin sentimiento ni función. En su arco de triunfo las columnas son superfluas. En un intento por justificar su existencia se han colocado estatuas encima de cada una de ellas, pero las columnas son totalmente innecesarias y, por lo tanto, su aplicación, ilógica. Lo que es ilógico nunca agrada permanentemente, y el arco de Constantino habría sido menos triunfal, pero más veraz y, por lo tanto, más hermoso, si se hubieran omitido las columnas”.<sup>28</sup>

Uno de los últimos artículos que Martiensen publicará, como monográfico en el *Record*, tratará sobre arquitectura contemporánea. El artículo es una revisión de lo que Martiensen entiende como arquitectura constructivista en los años 30 del siglo xx y se titula “Constructivism and Architecture. A new chapter in the history of formal building”. Es la tesis de Máster del sudafricano y en ella postula por qué deberíamos llamar constructivista a la arquitectura moderna basándose en las construcciones de Tatlin pero, sobre todo, en las escenografías teatrales de Meyerhold. El trabajo se divide en diez capítulos y cada uno estudia una obra o autor, menos el primero y el último que tratan temas generales. Así en “Volume construction” se analizan las construcciones de Vantongerloo y la casa de Utrech de Rietveld; en “Action in Space” se analiza el cambio del teatro de Stanislavsky al de Meyerhold y sus consecuencias formales; en “Window and Wall” la ligereza gracias a la separación entre estructura y cerramiento del sanatorio de Hilversum de Duiker y Bijvoet; en “Space Organisation” analiza Van Doesburg y la Casa de Ladrillo de Mies van der Rohe, para terminar con un análisis del Pabellón de Representación de Alemania en la Exposición de 1929 en Barcelona y extraer conclusiones de escala y espacio; en “Elements of the exhibition” explica la importancia de las horizontales, verticales y la escala en la Exposición de Estocolmo de 1930; en “Mechanics of space continuity” hay una descripción muy ajustada del trabajo de Gropius para la Exposición de Berlín de 1931; en “Volume, measure, and scale”, todo lo dicho en positivo sobre todo sobre el trabajo de Duiker, Bijvoet, Mies, Asplund y Gropius se torna en una crítica, en los mismos términos, en el trabajo de los apartamentos de Rietveld en Utrech (hoy conocidos

28. Martiensen, Rex, “What is Architecture”, *South African Architectural Record*, June 1925, pp. 44-45.

como Erasmuslaan) en 1931; en “Le Corbusier and Constructivism”, analiza la Cité de Refuge y el proyecto del Centrosoyuz de Le Corbusier pero no es el corolario; en “Satisfaction d’esprit” Martienssen empieza por las cuatro composiciones de Le Corbusier, pero básicamente es una revisión del proyecto de la Villa C sul lago de Terragni. El primer artículo, “Environement”, se dedica a apuntar la tesis y la situación de los arquitectos en Europa (en esos momentos de la Segunda Guerra Mundial). El último capítulo debería ser el corolario, intentar sacar conclusiones, cumplir con la tríada establecida: introducción, experimento (caso de estudio), conclusión. Es el proceder habitual de Martienssen, pero esta vez no lo hará de este modo. Un trabajo académico se debe a esta estructura, pero el sudafricano empieza el capítulo diciendo:

Durante el curso de nuestro estudio hemos considerado ejemplos de diverso tamaño y complejidad. Hemos visto el crecimiento de un lenguaje esencialmente “contemporáneo” en la arquitectura y hemos examinado en la medida de lo posible el significado, en términos visuales, de las manifestaciones que reflejan nuestros requisitos cambiantes.

Y aquí debería aparecer la conclusión, pero lejos de ello Martienssen se decide a explicar un valor no cambiante en arquitectura:

El arquitecto se esfuerza por ajustar nuestros movimientos, nuestra visión, al marco general que nos envuelve. Dentro de los ciclos constantes de decadencia y regeneración (porque también estamos atrapados en el flujo y reflujo cósmico) el ojo evaluador intenta encontrar un equilibrio entre lo cambiante y lo inmutable. Los griegos capturaron el espacio y lo midieron con templos en lo alto de las colinas...

Lo que era un capítulo final de su tesis de Máster sobre el Constructivismo se convierte en una explicación general sobre arquitectura. La piedra de toque, saber lo que es propio de la arquitectura, no se ejemplifica con arquitectura moderna –que le había servido para dibujar algunos de estos conceptos a lo largo de las descripciones de los casos de estudio–, se ejemplifica con la arquitectura griega. Martienssen termina explicando que lo destacable del ‘experimento griego’ es la abstracción suprema que supone estar cinco siglos seguidos explorando un mismo

experimento plástico sin tratar de hacer cosas nuevas, simplemente perfeccionando, mejorando, el sistema. Estas son la últimas frases de este artículo:

[En los griegos] hay un impulso abrumador en construir el espacio para satisfacer al ojo en el orden y la medida y en la rica complejidad de su aspecto cambiante. Un nuevo dinamismo (con sus orígenes en la búsqueda intelectual de la metafísica griega) condiciona las manifestaciones de vanguardia de nuestra arquitectura. Una nueva arquitectura que surge de esas bases distantes y reúne las innumerables fuerzas de un pueblo vivo que se mueve, ve, siente.

La arquitectura griega sirve a Martienssen como piedra de toque para ratificar lo que es la arquitectura en general pero, además, pone las bases de las manifestaciones de vanguardia de la arquitectura contemporánea; una arquitectura ligada a la sociedad a la que sirve, de la que es parte.

Esta teoría sobre lo que debe ser la arquitectura carece de sentido sin las herramientas que se pueden usar para hacer arquitectura en ese momento. Martienssen, más allá de grandes teorías, da herramientas al arquitecto cuando escribe sobre edificios clásicos o cuando trata de entender la arquitectura contemporánea. Lo que Léger valora del sudafricano es que establece la discusión en los términos de los creadores, no de los historiadores. Un historiador explica lo que ha pasado en términos históricos, lo que le interesa es la obra en relación con la anterior o posterior cronológicamente, no le incumbe cómo se ha concebido la obra; en cambio un creador, una mente constructiva que diría Léger, lo que hace es discutir sobre cómo se concibe la obra mediante dibujos, planos, fotografías y todo lo que tenga a mano, incluso la escritura. Martienssen representa esta última opción; su legado como creador pasa por sus publicaciones y por entender qué se ha hecho con esa herencia.

Con lo visto hasta aquí, el libro no solo será de interés para los historiadores que verán un modo nuevo de contar la historia, será igualmente importante para los creadores, las mentes constructivas. Sabemos que cuando se publicó la primera edición del libro los arquitectos del Team X discutieron sobre él en sus reuniones. Esta información la proporcionaba un ex estudiante de la Universidad de Witwatersrand, Pancho Guedes, quien, al entrar en el grupo en

1962, estuvo las primeras reuniones contestando preguntas sobre Martienssen, la arquitectura clásica y lo que había construido en Johannesburgo. Guedes accedió al Team X invitado por Peter Smithson, que era el único del grupo que había escrito sobre el sudafricano.

4

Durante la Segunda Guerra Mundial, Martienssen editaba el *South African Architectural Record*, en el que se publicaban sus propios ensayos, una reevaluación escolar del primer periodo de la arquitectura moderna. En la primera postguerra eran casi el único material teórico disponible para una generación demasiado joven para haber experimentado ese primer periodo y con poco en su haber.<sup>29</sup>

Peter Smithson

Peter Smithson habló en varias ocasiones de Rex Martienssen. Ese sudafricano al que le debía el hecho de haberle introducido en la arquitectura moderna con el *Record*. También le debía, probablemente, el interés por la arquitectura clásica,<sup>30</sup> y un año movido después de la lectura del libro que estamos prologando ya que los Smithson hicieron dos viajes en un año a Grecia para ver los tómenos griegos y comprobar las teorías de Martienssen. Peter Smithson, en una conversación, explicaba la importancia de esos viajes con el libro del sudafricano bajo el brazo. Contaba lo influyente que había sido y lo mucho que discutían entre ellos sobre las tesis de Martienssen. La revisión hizo que el propio Smithson hiciera una crítica, en dos artículos,<sup>31</sup> tratando de explicar que la visión de Martienssen era demasiado actual y que no existía ni la palabra espacio (ni nada parecido) entre los griegos, con lo cual era muy difícil que los arquitectos griegos pensaran de ese modo que proponía el sudafricano. A Smithson le interesó particularmente el capítulo sobre el tómenos pero a su juicio Martienssen se equivoca al describir como el tómenos perfecto el de Sunión. Heather Martienssen (la arquitecta, académica y esposa de Rex Martienssen) contestó a las críticas de Smithson en el prefacio de la segunda edición que aquí reproducimos. Smithson, probablemente, esperaba poder estar de acuerdo con Martienssen como lo había estado ojeando las páginas del *Record* con ojos de estudiante de Durham; dos viajes

29. Smithson, Alison & Peter, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Latimer New Directions, London 1973, p. 54.

30. “[...] el clasicismo se examina más como modo operativo que como imágenes que puedan verse. El clasicismo es central en mi pensamiento [...] Hago que parezca muy serio pero, de hecho ¡eran mis vacaciones!”. Smithson, Peter, *Conversaciones con estudiantes*, GG, Barcelona 2004, p. 18.

31. Los dos artículos son: Smithson, Peter, “Space and Greek Architecture”, *The Listener*, October 1958 y Smithson, Peter, “Theories concerning the Layout of Classical Greek Buildings”, *AA Journal*, February 1959.

en un año para rebatir el libro demuestran un gran interés por lo que en él se contaba.

Se ha hecho ya algún estudio sobre la influencia de Martienssen en la arquitectura de los Smithson pero no vamos a tratar de ello ahora. Lo que nos interesa en este punto es cómo el conocimiento de la arquitectura puede ser útil a la práctica arquitectónica. Los del Team X, en este caso abanderados por Peter Smithson, discutieron sobre el libro de Martienssen, conocieron la arquitectura clásica a través de los ojos del sudafricano de un modo que les interesó e influyó a la hora de construir la arquitectura que ellos estaban haciendo. Esa influencia sobre la arquitectura contemporánea es la que puede ejercer este libro, si se lee.

Prefacio a la primera edición  
por Rex D. Martienssen

El periodo de investigación sistemática y de reconstrucción teórica de los restos arquitectónicos en Grecia empezó hace ya cerca de cien años. El rico aporte que, para las artes plásticas, el genio griego ha puesto a disposición de los sucesivos ciclos de arte creativo y de juicio estético está documentado en las actas de numerosas sociedades, en los estudios históricos de arqueólogos, arquitectos e historiadores, en los museos y en las reconstrucciones parciales en la misma Grecia. En Atenas se han establecido las escuelas de arqueología francesa, alemana, americana e inglesa y se ha emprendido una investigación muy meticulosa, en un esfuerzo por coordinar e interpretar los descubrimientos materiales de la civilización griega.

La responsabilidad del arqueólogo de campo, por acuerdo tácito, se ha limitado a los hechos y a una aproximación lo más ceñida posible a los descubrimientos literales. Dicho marco excluye, y de hecho hace indeseables, juicios actuales sobre cuestiones estéticas que conllevan el peligro de completar teorías parcialmente formadas, debido a una lectura sesgada de los restos. El proceso de investigación de los hechos exige descartar cualquier especulación, salvo cuando se indique específicamente; también implica la progresiva ampliación de un marco de investigación capaz de proveer una base estable sobre la que evaluar futuros descubrimientos.

Desafortunadamente, y a pesar de la sinceridad de los estudios sobre los griegos en el pasado, parece ser que la evaluación estética de la obra (que, de otro modo, ha sido magníficamente analizada), no ha recibido una atención proporcional a otros aspectos de la investigación clásica. Es muy posible que dicha evaluación tan solo deba emprenderse en un punto en el que se haya establecido y clarificado, más allá de cualquier duda, la parte de categorización preliminar de la investigación; aunque el riesgo de posponer indefinidamente un juicio crítico es que los temas de más amplitud queden paralizados. Esto supondría una pérdida inevitable para los estudios afines de la vida griega y, en definitiva, un completo divorcio entre la arqueología y la historia social.

El profesor Rhys Carpenter, en *The Humanistic Value of Archaeology*, ha propuesto que el aspecto de formalización y evaluación del conocimiento académico arqueológico se convierta en un componente más fundamental cuando se trate de establecer la importancia de los descubrimientos arquitectónicos.

El vínculo entre el pasado y el presente tiene mayor impacto sobre nosotros que los comentarios sobre hábitos o principios del pasado

que estamos acostumbrados a esperar del académico clásico. Al argumentar a favor de dotar de mayor humanidad a los estudios arqueológicos, el profesor Carpenter aboga por un enfoque sinóptico para los problemas de reconstrucción y atribuye la siguiente función a la nueva escuela de pensamiento:

La nueva escuela no trata nada como aislado o aislable, sino que busca encajar cada fragmento en su lugar, con la esperanza de reconstruir una gigantesca unidad de modo que, como si fuera un solo ojo, mano y cerebro humano, se esmera, aprende y avanza a través de mil años de esfuerzo y creación [...] Su objetivo no es acumular, sino entender.

Aquí tenemos una pista que debería servir para centrar las responsabilidades del arqueólogo y dirigir sus investigaciones hacia una interpretación capaz de surgir de los descubrimientos de ‘una ciencia menor sin importancia’.

En pocas palabras, la presente tesis es una investigación de los factores espaciales evidenciados en la construcción y el emplazamiento de los edificios griegos y en la planificación y la organización de las ciudades griegas. La naturaleza de la investigación ha requerido la observación de muchos edificios que, hasta en su estado de ruina, aún son capaces de expresar su propósito original. El punto de partida de la investigación sobre las complejas cuestiones de las disposiciones espaciales griegas data (en la medida en que uno puede datar el inicio de un interés creciente) de una visita a los restos en Delfos en 1933. La belleza del entorno y la brillantez del tratamiento del emplazamiento se combinaron para resaltar todas las cuestiones que la idea central de “arquitectura griega” me había evocado previamente. No todas las visitas a emplazamientos griegos conllevan revelaciones, pero las lecciones de Atenas y Olimpia, de Micenas y Epidauro, parecieron cristalizar en la experiencia de Delfos; y es a partir de este centro del mundo antiguo que surgió mi deseo de establecer una exposición sobre arquitectura griega.

El primer paso en esta dirección fue la lectura de un estudio para la *Architectural Society* de Johannesburgo en 1935, en el que mostré una breve tesis sobre la experiencia espacial en el témenos de Delfos. La sustancia de este análisis queda implícitamente contenida en la presente tesis, pero otros cinco años de estudio del problema me han permitido incrementar el material y procurar tener mucha más precisión en las definiciones y los descubrimientos.

La tesis se presenta en seis capítulos, el primero de los cuales se dedica a considerar los elementos básicos de la arquitectura clásica y a la naturaleza de la relación estructural-espacial que dichos elementos son capaces de generar. El segundo capítulo aporta un amplio estudio de los principales tipos de edificios que normalmente contribuyen a la ciudad griega y aquí también son debatidos muchos de los factores que, si bien pueden parecer secundarios, tienen un historial significativo en una investigación de esta naturaleza. El tercer capítulo se ocupa, con cierto detalle, de la casa griega. La casa como elemento de participación unificada, no solo como elemento autónomo, en el sistema general de la ciudad, quizás no ha sido suficientemente destacada en el pasado.

El capítulo cuarto introduce el importante tema del templo dórico y, en los siete apartados que se le otorgan a este tipo de edificio, se procura establecer las múltiples características del templo y sus consecuencias. En el quinto capítulo se definen y describen los elementos del grupo del templo y, siguiendo un estudio descriptivo e histórico de seis templos-santuario (cubriendo una amplia gama de situación y conformación), estos santuarios son sometidos a un análisis en el que el movimiento o la participación del espectador aporta la clave para un estudio de las relaciones formales y espaciales que persisten en sus disposiciones.

El capítulo final ofrece el enunciado de una teoría general de los volúmenes relacionados; una declaración sobre el factor 'absoluto' en la disposición griega de los volúmenes y una estimación sobre la manera griega de construir el espacio.

Partes de los capítulos segundo y tercero han aparecido en el *South African Architectural Record*, en artículos titulados "Greek Cities" y "The Hellenistic House", ambos escritos por el autor.

Prefacio a la segunda edición  
por Heather Martienssen

Este libro fue presentado como una tesis para conseguir el diploma de D. Litt (doctorado en Literatura), que le fue concedido en 1941, un año antes de que muriera su autor. Se publicó, por partes, en el *South African Architectural Record* entre 1939 y 1942, pero tuvo que esperar quince años para aparecer en forma de libro. En el caso que el autor siguiera con vida, es altamente improbable que hubiera permitido que llegara a los editores en su forma original, de la cual ya era crítico antes de morir, o que lo hiciera bajo su título original, que le parecía más poético que académico. Sin embargo, realmente deseaba que se publicara y que lo hiciera una editorial universitaria en una edición modesta de fácil acceso y manejo para los estudiantes.

Todo el mundo indica que él era un arquitecto y no un académico clásico. Tenía un enorme respeto por la Academia y la erudición, mientras era modesto con la suya propia. Tenía, sin embargo, una sensibilidad y un talento particularmente extraordinarios para todo tipo de comprensión visual y en estos temas sus convicciones eran incuestionables. Veía, y hacía que otros vieran, el mundo de las cosas hechas por el hombre y, por supuesto, la arquitectura en particular como un potencial recurso para una experiencia visual de mucha mayor intensidad que la que se había registrado hasta el momento. Por eso admiraba a Le Corbusier, cuyo trabajo y escritos habían ampliado su propia conciencia. No era un académico griego, pero amaba Grecia y creía, con pasión, en el espíritu griego. Su colección de libros sobre Grecia era impresionante considerando la comunidad en la que vivía y la bibliografía del presente trabajo se desprende casi exclusivamente de ella. Su educación formal fue completamente en arquitectura y en el momento de su muerte aún seguía queriendo adquirir más conocimientos para la comprensión del lenguaje griego.

Una vez publicado su libro habría esperado con entusiasmo, como siempre hacía, el veredicto de los académicos que más respetaba y hay pocas dudas sobre el hecho de que habría corregido para ediciones posteriores esas partes en las que hubiera dado validez a las críticas. Por este motivo tuve ciertas dudas en aceptar la publicación de una segunda edición –veinticuatro años después de que fuera escrito– en su forma original. Considero justo, por lo tanto, y por respeto a la honradez del autor, hacer cierta referencia a aquello que se ha dicho sobre el libro. No puedo pretender saber qué críticas lo hubieran enfadado, así que he seleccionado, bajo mi propia responsabilidad, tres puntos de vista distintos a los que hacer una breve mención.

“Este es un libro valioso” escribe Hugh Plommer para el *Journal of Hellenic Studies*.<sup>1</sup> “Sus defectos son importantes, pero afortunadamente obvios; y a pesar de eso, dice muchas cosas sabias”. Acepta y alaba el análisis estético de la ciudad griega, su homogeneidad y congruencia, y comenta específicamente que es lo más comprensible que ha leído nunca sobre Priene. Respecto a recomendar el libro a arquitectos, remarca lo que considera que son sus defectos. Cuando estas críticas son respecto a errores basados en hechos concretos, los he incluido al final de este prefacio. En los casos en que parecen ser meramente conclusiones rebatidas, estoy en las de perder, por supuesto, y debo referir al lector a la reseña completa.

Richard Stillwell, de Princeton, analizó el libro para la Society of Architectural Historians.<sup>2</sup> Considera, puede que en contradicción con el Dr. Plommer, que: “Hay relativamente pocos elementos en el libro que uno pueda indicar que son incorrectos o indudablemente cuestionables”. Otra vez, los puntos rebatidos aparecen en esta edición al final del prefacio. Considera que la parte más valiosa es el análisis que hace el autor de los elementos arquitectónicos y sus efectos visuales y concluye: “El libro contiene tantas ideas sobre las que reflexionar y debates provechosos que su enfoque sensato y constructivo lo convierte en una contribución valiosa al estudio de la arquitectura griega”.

Peter Smithson, hablando en una emisión de la BBC que fue impresa en el *The Listener*,<sup>3</sup> cuestionó el enfoque fundamental del libro. Pese a reconocer que las antiguas publicaciones del *South African Architectural Record* (del cual Rex Martienssen había sido editor y principal autor) fueron de los pocos materiales a los que tuvieron acceso los arquitectos jóvenes de la postguerra, es reticente a dar crédito a las actitudes de ese tiempo como base de muchos de los conceptos que son válidos para la generación actual. Básicamente, no puede admitir que los griegos hubieran podido ser conscientes de las relaciones espaciales. “En Europa”, dice, “no hay conciencia espacial hasta después de los siglos XVI y XVII”. Pero esto supone descartar completamente lo que sucede a nivel subconsciente, tanto para lo que hace el artista como para lo que percibe el espectador. Que los griegos no invocaran los efectos espaciales de las sofisticadas generaciones postbarrocas no significa que los efectos espaciales no estén ahí. Están ahí, si no, obviamente, el libro del Martienssen no se hubiera escrito. ¿Por qué están ahí? “Por accidente”, dice el Sr. Smithson con desdén.

1. Plommer, Hugh (1956): “Martienssen, R. D., The idea of Space in Greek Architecture with special reference to the Doric Temple and its Settings” *Journal of Hellenic Studies*, vol. 77, parte 2, pp. 347-348.

2. Stillwell, Richard (1957): “Book review. Martienssen (R. D.) The idea of Space in Greek Architecture”, *Society of Architectural Historians*, vol. 10, núm. 4, diciembre de 1957.

3. Smithson, Peter (1958): “Martienssen (R. D.) The idea of Space in Greek Architecture”, *The Listener*, 16 de octubre de 1958.

Un arquitecto, más que nadie, debería tener la certeza de que la intención arquitectónica no es necesariamente una intención intelectual; que en la buena arquitectura el espacio y lo sólido se relacionan tal como ha querido el arquitecto; que el 'sentido' de la función de un edificio resulta en las partes y las propiedades de ese edificio trabajando al unísono, de un modo que ninguna asignación sistemática de funciones a diversos elementos es capaz de conseguir. Debe ser evidente, partiendo de la calidad del pensamiento de Rex Martienssen, que no pretendía postular que los griegos planificaron la colocación y las relaciones de sus edificios con un cálculo completamente consciente y racional de los efectos espaciales resultantes. Es más probable que diera crédito a que los griegos tuvieran una comprensión intuitiva de sus propias actividades en relación con sus monumentos puesto que ambos factores en discusión trabajaban conjuntamente para producir el resultado final.

Le costaría creer, pienso, que una valoración de cualquier emplazamiento griego, con su total integración de edificios, movimientos y presencia entre cercana y lejana del crecimiento natural y la geología, pudiera suponer un veredicto que nos otorgue todo conocimiento y consciencia a nosotros y ninguno a los constructores de Grecia.

#### NOTAS ADICIONALES

p. 133: Plommer pone en duda la sugerencia del autor que los constructores griegos no estuvieran familiarizados antes de mediados del siglo V a. C. con la apariencia de una estructura de mármol, en referencia al templo de las Alcmeónidas en Delfos, cuyo frente este era de puro mármol.

p. 136: Plommer se enfrenta al criticismo del pórtico octástilo del Partenón por parte del autor, indicando algunas razones prácticas para su uso, incluyendo la dificultad para obtener bloques de mármol lo suficientemente grandes para los tambores de un templo hexástilo de esta dimensión.

p. 140: Stillwell hace un comentario sobre la reconstrucción del color del Partenón por parte del autor, basada en Penrose. Señala que Penrose indica que los mütulos eran azules.

p. 184: Stillwell señala que la vía sagrada en Delfos tiene orientación norte-noreste en su extremo, no norte-noroeste.

p. 199: Fig. 50: Plommer sugiere que la entrada al témenos en Epidauro daba al norte y no al sur como se indica aquí. La entrada sur daba al gimnasio [ver figura 11, página 79].



Templo de la Concordia, Agrigento. Fotografía: Rex Martiensen, 1939

1

# La esencia de la arquitectura

Espacio y arquitectura  
Pavimentación o terraza  
El muro  
La columna y el dintel

## ESPACIO Y ESTRUCTURA

La arquitectura, en su sentido más amplio, se ocupa de proporcionar refugio y entorno formal para las actividades del hombre, que percibe por los sentidos. Sin embargo, la simple idea de refugio, que puede ser fácilmente identificada con la construcción, no implica necesariamente modos conscientes y ordenados de construcción y disposición que son los constituyentes básicos de la arquitectura. Los primeros intentos de protección contra los elementos para satisfacer las exigencias de una vida relativamente sedentaria tan solo implicaban una mínima modificación del entorno natural. El uso de las condiciones naturalmente ventajosas de la topografía, tales como la tosca modificación de cuevas, proporciona un tipo de hábitat en un estado primerizo de vida estable y organizada, pero no introduce todavía la idea de edificio; tampoco, en el tiempo que se acumulaban grandes cantidades de material, en un estado relativamente amorfo, para hacer viviendas permanentes, podemos pensar que se logró la idea de arquitectura. Aun así, la selección intencionada del emplazamiento para la construcción refleja el abandono de la pura adaptación a las condiciones físicas y marca un avance considerable hacia el espacio controlado y planeado y, por lo tanto, hacia la edificación formal.

La técnica de la definición espacial, en una escala acorde con las necesidades humanas, impone dos condiciones que tienen que ser satisfechas dentro de ese marco al que denominamos arquitectura. La primera es la satisfacción de las exigencias de orden y sistema, de una organización reconocible y medible que delimitará las actividades del hombre respecto al entorno existente en el que planea vivir. La segunda es la formulación de un vocabulario estructural que le permita dar expresión práctica a conceptos espaciales, al tiempo que propone la creación formal de entornos. Las primeras manifestaciones de este vocabulario en un soporte duradero, como la piedra, se materializaron en vulgares construcciones en las que la intratabilidad material del soporte constructivo supuso una proporción extremadamente alta de volumen de material usado respecto al volumen de espacio encerrado. Así, el uso de unidades de material que eran excesivamente grandes en relación con sus fines provocó, naturalmente, un énfasis excesivo en la estructura, una limitada flexibilidad de formas y combinaciones en el plano que se podían formular sin referencia a la propia construcción.

Los elementos de cerramiento –muros (con sus aberturas para puertas y ventanas), cubiertas y suelos– tuvieron, en consecuencia, un desarrollo empírico en el que el trabajo del constructor era un esfuerzo constante para tratar de hacer viable una *reconciliación* entre espacio y estructura. La conformación de unidades de edificación, y la tendencia a la estandarización de tamaño y patrón de esas unidades, abrieron un nuevo horizonte en el camino hacia el formalismo en la edificación, mientras que la evolución paralela de un lenguaje constructivo sistemático permitió al constructor efectuar, de forma consciente, un plan de acción predeterminado que debían cumplir tanto los métodos constructivos como los materiales. Este proceso de concebir mentalmente una disposición estructural como algo completo o, expresado de manera más formal, como una empresa proyectada cuyos términos se expresan sin referencia a un esfuerzo ‘práctico’, pero que es capaz de convertirse en el medio de la realidad material, no solo contiene los gérmenes de la arquitectura, sino de lo que se conoce genéricamente como arquitectura ‘clásica’.

Una construcción llevada a cabo sin método y sin previsión se puede poner en evidencia por la falta de control deliberado, hecho que introduce, en general, un carácter amorfo o incompleto en la apariencia de la síntesis resultante. El resultado no puede ser calificado como ‘organización’, ni nos podemos referir a ello como ‘obra completa’ entendiendo el término como el mero cese del esfuerzo aplicado. La noción de la arquitectura, entonces, implica una finalidad predeterminada, un origen conceptual, del cual la expresión material es solo el final del proceso. En última instancia la realización de los conceptos expuestos debe depender, como ya hemos visto, de la técnica práctica y del dominio de los materiales disponibles para la finalización del proceso.

Consideremos los elementos constitutivos del sistema de mampostería que fue la base estructural, inicial, de la arquitectura. Estos elementos fueron: la terraza; el muro; la columna y el dintel.

## PAVIMENTACIÓN O TERRAZA

La creación de un plano nivelado de referencia, en un contexto práctico, tiene un significado más amplio que el de su aspecto puramente ‘útil’ en una disposición arquitectónica.

Un plano horizontal, o una serie de planos horizontales relacionados, es la primera condición en cualquier sistema de disposición formal que pretenda abordar las actividades de una vida estructurada o colectiva. El equipamiento sensorial del

hombre exige de una estabilidad visual que tan solo las superficies niveladas son capaces de ofrecer; e incluso en la definición menos compleja de espacio utilizable –es decir, utilizable por el hombre como entidad tanto perceptiva como en movimiento– el generador del sistema es una superficie plana que, por medio de recursos estructurales deliberados, niega la irregularidad de las condiciones topográficas existentes.

Incluso en vivienda primitiva no es extraño encontrar un ante-patio frente la puerta de entrada en el que el suelo ha sido nivelado para formar una plataforma firme. Este ante-patio, no solo proporciona un espacio adecuado para las actividades domésticas diarias tales como trillar o cocinar, sino que satisface la demanda intuitiva de reposo y orden, así como la de un entorno medible.<sup>1</sup> En la antigüedad se daba un tratamiento más permanente a estas superficies, ya fuera dentro de los muros envolventes de un edificio como en el exterior, mediante la colocación de grandes losas de piedra que cumplían los requisitos tanto de durabilidad como de precisión geométrica.<sup>2</sup>

En la Creta minoica, en Festos, al oeste de la entrada principal del palacio, encontramos una terraza de estas características formando el gran 'espacio teatral'. Está limitado, al norte, por un tramo de escaleras (un posible prototipo de la disposición de teatro griego en tiempos históricos) y, al este, por las paredes del palacio. El lado sur está abierto y es en esta dirección desde la que uno se aproxima al palacio. A esta generosa terraza se le da mayor significación mediante un camino, ligeramente elevado, que corta en diagonal a través del 'palacio' desde la esquina sureste hacia los escalones teatrales, a cierta distancia de la entrada principal del edificio. Esto sugiere un propósito ceremonial de toda la disposición que, probablemente, proporcionaba un marco adecuado para exhibiciones y funciones fuera del palacio.

En tiempos históricos, como veremos más adelante, la terraza pavimentada fue una parte integral del emplazamiento del templo dórico y, de hecho, contribuía en gran medida a la unidad plástica de los diversos elementos, separados pero relacionados, que constituían el témenos o recinto.

Hasta este punto, se ha insistido en la terraza como un elemento externo o prolongado respecto a la disposición consciente de formas constitutivas para la definición espacial. La demanda de superficies horizontales incluye, naturalmente, su aportación como elementos básicos dentro de estructuras cubiertas y lo que es válido en un sentido general para el exterior también se aplica al interior.

1. Por ejemplo, la cabaña bantú aunque deriva, y está adaptada, a las necesidades más simples e inmediatas, ofrece, en muchos casos, una demostración del deseo intuitivo de estabilizar el marco de su construcción y su emplazamiento. Ver: Duggan-Cronin, Alfred Martin (1928-41): *The Bantu Tribes of South Africa*. Cambridge: Bell Deighton.

2. En el campo de la arquitectura doméstica, también, podemos observar una extensión de la plataforma firme neolítica, en el espacio pavimentado delante del muro frontal que es característico de las pequeñas granjas de la Toscana. Para ejemplos, ver: Lowell, Guy (1922): *Smaller Italian Villas and Farmhouses*, reprint, New York: The Architectural Book Publishing Co.

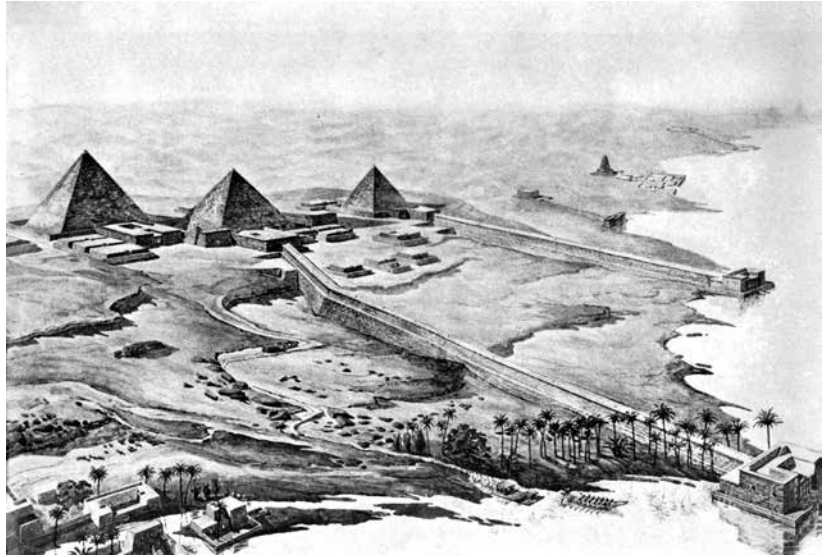


Fig. 1. Las pirámides de Abusir. (Borchardt Neuserre Ludwig (1903): *Grabdenkmal des Königs Ne-user-Ra*. Leipzig)

Si miramos a Egipto, y particularmente a un grupo de pirámides como las de Abusir, (Fig. 1) podemos observar el instinto geometrizador aplicado a una manifestación a gran escala con un resultado que muestra una adhesión suprema a principios abstractos y una indiferencia completa por lo fortuito. La atrevida vía elevada que se muestra en el dibujo de Brochard es, en cierto sentido, un caso especial de la terraza cuya función hemos estado examinando. En Abusir la vía elevada comparte con la amplia terraza, construida en su forma habitual, las cualidades de superficie plana, de ampliación del edificio que define y de superación de las irregularidades de la superficie de su emplazamiento. Lo que la distingue de la terraza es su gran longitud y relativa estrechez que le dan un significado direccional a su forma. La comparación (sobre una base de experiencia visual relacionada con el movimiento) entre la disposición de Abusir y la de un grupo maduro de témenos griego, como el de Sunión, es muy fructífera dado el amplio rango de experiencias *geométricas* de las que hay muestras en ambos sistemas –egipcio y griego– a pesar del hecho de que, básicamente, comparten una serie de términos comunes.

En Abusir tenemos, desde el punto de vista del espectador, (a) una entrada, (b) un espacio de transición o intermedio y (c) un punto culminante en forma del complejo formado por templo y pirámide. El movimiento, como elemento constituyente, se

enfatisa especialmente en una vía elevada muy bonita que une los propileos (a) con el grupo de pirámides (c). El punto inicial definido por los propileos y la longitud deliberada de la vía elevada que se inclina gradualmente prestan una ‘dimensión’ adicional a la estructura principal de la que carecería si se hubiera colocado directamente sobre su entorno natural. El estudio del dibujo mostrará la gran fuerza de esta aproximación formal como elemento complementario. La percepción de la estructura principal desde un punto definido a distancia (los propileos) y, posteriormente, a través de un infinito número de puntos a lo largo de una vía predeterminada –construida de modo que mantenga una unidad geométrica con la estructura principal–, establece un asentamiento formal, para esta estructura, cuyos límites se extienden mucho más allá de los confines de su propia forma. Por lo que se refiere al espectador, la experiencia distante y progresiva que dicho marco ofrece excede en gran medida a la que se puede obtener por un impacto franco de la estructura percibida o, incluso, mediante una serie de puntos de vista distantes, accidentales en su secuencia, y sujetos a posible interrupción por condiciones fuera del control visual de un entorno construido.

El grupo del templo de Sunión (que examinaremos con mayor detalle en un momento más apropiado) tiene, de forma parecida, unos propileos, una aproximación definida y una estructura principal que ofrece una culminación al conjunto. Sin embargo, en este ejemplo griego, el grupo es más autónomo; la terraza, en la que entra el espectador desde los propileos, yace espléndidamente delante del templo y está a su vez encerrada o, al menos, definida por muros y tramos de escalera. Aquí tenemos un ejemplo de la función general de estabilización por parte de la terraza pavimentada; uno es consciente de la superficie, la anchura y el área de una zona que es implícitamente estática más que direccional. Considerado como un elemento en desarrollo, este ante-patio corresponde a la vía elevada en Abusir; difieren considerablemente en dimensión, proporción y efecto, pero fundamentalmente nos ilustran los amplios límites del fenómeno de la extensión arquitectónica.

## EL MURO

El muro, en términos generales, es la contraparte de la terraza o el pavimento. Se puede postular un sistema arquitectónico solo restringiéndonos a estos dos elementos. En su forma más simple (es decir, sin la función añadida de soportar una cubierta), el muro puede considerarse como una pantalla y, en consecuencia, junto con una superficie pavimentada, es capaz de proporcionar definición espacial. Su componente vertical no solo sugiere dimensión, sino que también implica cerramiento, aunque por cerramiento no se pretende transmitir la idea de un área totalmente circundada por muros. Completar la delimitación, por ejemplo, de un área rectangular mediante cuatro paredes adyacentes es solo un caso especial de la función general del muro, aunque este sistema suele venir a la cabeza cuando se menciona el término 'recinto'. Hemos visto que una superficie horizontal delimitada, construida formalmente, proporciona las bases materiales para una disposición arquitectónica. Sin embargo, esta superficie –aunque completa en un sentido práctico– todavía carece del componente visualmente necesario para cualquier forma de construcción espacial. Este componente es el muro que, en virtud de su opacidad, obstruye la extensión de las vistas más allá del área que define y, por lo tanto, 'refleja' la percepción del espectador (tal como podemos nombrar al participante en cualquier disposición espacial) y lo mantiene dentro de la disposición arquitectónica.

Las implicaciones geométricas del muro añaden un concepto adicional a la experiencia. La naturaleza abstracta de una superficie mural rectilínea, junto con la rigidez horizontal y el consecuente paralelismo de su límite superior con el plano básico de referencia, evita la intrusión de las superficies, normalmente visibles y accidentales del entorno natural, dentro del campo visual. Este tipo de restricción –consistente en la oposición de planos construidos regulares y limitados geoméricamente frente a la aparente irregularidad de las condiciones topográficas existentes– ofrece un problema básico de adaptación al entorno y, además, evidencia directamente la tendencia fundamental y predominante a la geometrización por parte del hombre pensante; la tendencia a encuadrar sus actividades en un marco de estabilidad visual, de dimensiones conocidas y conmensurables.

La función de ocultación del muro es importante, pero no debe permitirse que este propósito, puramente restrictivo, eclipse la función que se desprende de su condición primaria. Un

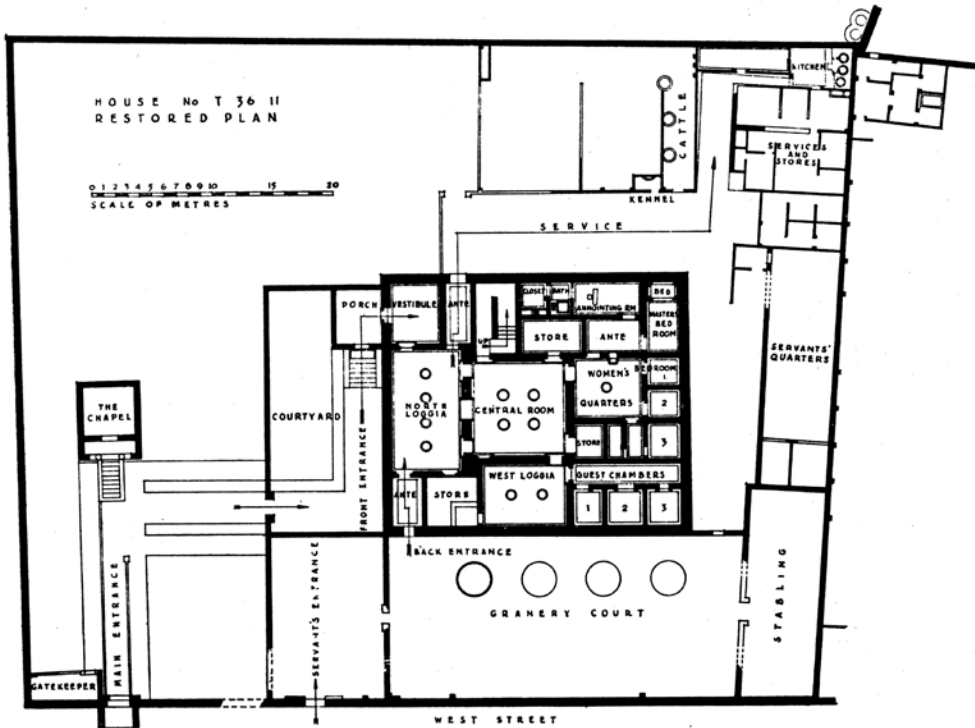


Fig. 2. Casa en Tel-el-Amarna  
(Pendelbury, John Devitt Stringfellow (1935); *Tel-el-Amarna*. London: Dickson)

sistema de superficies murales, es decir, una disposición en la que la obstrucción vertical está compuesta de componentes separados (no necesariamente en el mismo plano) postula inmediatamente una función dual de *control y liberación*. Por lo tanto, por medio de estos elementos, es posible variar el grado de restricción visual en cualquier punto dado dentro de la construcción –sugerir, donde se desee, una intrusión deliberada de características externas o graduar la ‘penetración’ (en términos visuales) de tales características–, en otras palabras, controlar la relación entre la construcción del espacio y su entorno. Aunque suponemos que el espectador se encuentra dentro de los límites del sistema, se puede demostrar (y esto se verá claramente en nuestro análisis del témenos y templo griegos) que la relación no tiene un carácter ‘unidireccional’, sino que ofrece características significativas también cuando el espectador está fuera de los límites físicos del sistema.

Una casa en Tel-el-Amarna (c. 1400 a. C.) (Fig. 2) ofrece, en el contexto doméstico, una manifestación interesante de la función del muro como definidora del espacio, en oposición a una función ‘práctica’ o protectora. En el plano podemos ver la disposición general. Un muro principal de unos tres metros de altura encierra todo el complejo y está perforado por dos puntos: la entrada principal y la de servicio. Dentro del recinto se encuentra la estructura principal de la casa y sus elementos secundarios: cuartos de servicio, establos, silos, etc. Entre las formas de la casa y el muro delimitador, un sistema de muros secundario define un ante-patio, un patio de ‘servicio’ y todavía otro patio para la granja. De este modo, el visitante que entra por la puerta principal (virtualmente unos propileos), accede a un espacio que contiene una pequeña capilla y está definido por muros principales y secundarios. La siguiente puerta conduce a un ante-patio delimitado por muros que, a su vez, lleva a un porche y finalmente a la casa. La disminución del volumen que se consigue implícitamente en esta disposición –la gradación espacial– refleja una sensibilidad dominante respecto a la construcción del espacio y, efectivamente, la ciencia de la geometría, asociada tradicionalmente a un origen egipcio, se muestra claramente en la deliberada ‘artificialidad’ de este esquema.

Considerado desde el punto de vista de un espectador que sale de la casa, la expansión desde el espacio, relativamente pequeño, de las habitaciones de la casa, a través del ante-patio y del patio de la capilla hasta el espacio exterior ‘indefinido’ que contiene todo el complejo, muestra la misma relación con el

factor de movimiento (y sus implicaciones visuales) que la que se desarrolla en la dirección opuesta. Vista en su conjunto, la casa de Tel-el-Amarna ejemplifica admirablemente el propósito conjunto de *terrazza* y *muro*. Solo cabe llamar la atención, a este respecto, sobre la definición cuidadosa de los caminos mediante la pavimentación; el énfasis en las *superficies* verticales y horizontales; el predominio del ángulo recto y la naturaleza orgánica o unificada del esquema global.

## LA COLUMNA Y EL DINTEL

En nuestra investigación, hasta ahora, el muro ha tenido una función simple ya que su estabilidad dependía tan solo de las fuerzas generadas por su propio sistema estructural. Al ampliar su función –ya sea en el ámbito de la definición visual o el de la utilidad práctica– el muro asume un papel complejo, ya que esta ampliación implica el apoyo de otros elementos más allá de su propia unidad estructural. El muro en combinación con la terraza puede proporcionar definición horizontal pero solo sugerir restricción vertical.

La inclusión de un plano horizontal de material opaco, a cierta distancia por encima del plano de referencia original, encierra un volumen y contribuye, por lo tanto, como último término para definir un sistema espacial completamente controlado o regulado. Así, una terraza, cuatro paredes y una losa, a modo de cubierta, constituyen un ejemplo de construcción volumétrica.

Hemos visto que, de todos modos, los muros no necesitan ser continuos para mantener su función esencial como elementos definidores y, por lo tanto, es posible (si los materiales son adecuados estructuralmente) disponer de un cerramiento completo en dirección vertical mientras se permite su libre abertura o restricción en dirección horizontal. Es decir, no es posible una experiencia visual hacia arriba porque todo el sistema está cubierto por un plano horizontal opaco, mientras que la experiencia lateral depende de la disposición acertada de los muros y las ‘aberturas’ que resultan de la discontinuidad del sistema mural. Allí donde la losa tiene que abarcar de una parte de muro a otra, se forma un dintel y, en el límite, el tamaño de las aberturas resultantes depende de la resistencia del material empleado.

Podemos asumir una disposición hipotética en la que un ‘plano’ rectangular se completa con muros y cubierta. Las aberturas del sistema están definidas en la parte inferior, en los

lados y en la parte superior, y las secciones de los muros que definen dichas aberturas mantienen con estas una relación íntima, un papel complementario. Siempre que el frente del área del muro supere claramente el de las aberturas que contiene, tendemos a considerar el muro como el elemento principal y las aberturas como secundarias. Si aumentamos el tamaño de las aberturas hasta que su área supere la del muro en su frente, la identidad del muro y su carácter tradicional como 'superficie' se reducen inevitablemente y la abertura asume el papel principal. Cuando el predominio es obvio, o cuando las partes intermedias del muro tienden a un área mínima, coherente con la estabilidad estructural, se puede decir que se aproxima a la condición de columna.

Por lo tanto, la columna es, desde el punto de vista de la percepción visual, un caso o desarrollo especial del muro y se caracteriza por su disposición en un sistema de unidades repetidas. El dintel es el elemento complementario de un sistema de columnas, que está compuesto por dos columnas con un elemento conector. La intención de disponer columna y apertura en alternancia, que generalmente es designada como típicamente clásica, solo se expresa adecuadamente cuando se emplea un número de columnas considerablemente mayor que dos. La expresión 'una serie de columnas' corresponde a la terraza y al sistema mural.

Por lo que refiere a la contribución de los sistemas de columnas a composiciones espaciales específicas, en el sentido especial de modular y de graduar la experiencia espacial, nos enfrentaremos a su materialización en el contexto de la planificación de la ciudad y la disposición de los templos en los capítulos de este libro dedicados a estos aspectos de la arquitectura griega, por lo que se va a emprender entonces, de manera más adecuada, una discusión en mayor profundidad sobre la naturaleza y función de la columna.

La interpretación hecha hasta ahora de los elementos de la arquitectura ha proporcionado, seguramente, una base teórica suficiente que nos permita avanzar hacia un examen detallado de su manifestación práctica en la arquitectura griega.



Teatro griego de Agrigento. Fotografía: Rex Martiensen, 1939

## 2

# El alcance de la arquitectura griega. La estructura de la ciudad

La ciudad como disposición especial

Antecedentes de la planificación griega.

La ciudad minoica

Planificación micénica.

Una acrópolis continental

La Grecia histórica

Planificación urbana de los templos-santuario

Fuerzas en el desarrollo de la ciudad

Siglos VIII, VII, VI a. C.

Selinunte, una ciudad colonial

Siglos V y IV a. C.

Teoría y consolidación

Elementos de la ciudad griega

La ciudad helenística.

Análisis de Priene

## LA CIUDAD COMO DISPOSICIÓN ESPACIAL

La planificación urbana es una extensión de la arquitectura. Implica, en su forma más simple, la combinación de unidades de vivienda en un sistema reconocible. Aunque en cada uno de una docena de edificios pueda haber calidad arquitectónica, no se puede hablar de planificación urbana solo debido a la yuxtaposición de unidades, a menos que la idea de orden y disposición deliberada forme parte de la relación entre ellas. La mera agrupación es principalmente el resultado de la oportunidad. La seguridad colectiva, la comodidad, la puesta en común de recursos, son todas expresiones del impulso gregario que caracteriza al hombre. Estas son las ideas de las que surge el concepto de ciudad. De todos modos, la capacidad de combinar y expresar estas ideas de forma plástica marca uno de los mayores logros intelectuales en la historia de la cultura europea.

Los pueblos primitivos, normalmente, no logran desarrollar arquitectura o urbanismo porque carecen de la facultad de planificar y trabajar con un objetivo predeterminado. La capacidad técnica debe acompañarse de la sensibilidad particular que permita al impulso creativo luchar por una expresión material que va más allá de las demandas mínimas de refugio y seguridad. La cabaña supone un adelanto considerable en comparación con la cueva; la casa y la ciudad, a su vez, son versiones mejoradas de la cabaña y la aldea.

Egipto inició, con su arquitectura de piedra, una fase de 'organización del entorno' que Grecia y Roma hicieron extensiva a un vocabulario sistematizado que estaba destinado a constituir la idea de disposición clásica en la construcción. En los espléndidos grupos de pirámides de Egipto, con sus extensas vías elevadas, encontramos una manifestación suprema del significado de la geometría. La construcción egipcia es una afirmación de orden; niega la confusión y el sentimentalismo arbitrario del caos; es la antítesis de la improvisación.

Más cerca de nosotros están los ideales de vida que el genio de Grecia legó al mundo occidental. La ciudad griega es la exteriorización de una vida colectiva rica en actividades creativas y su arquitectura, que está realmente en consonancia con el espíritu que la informa, es una exposición intemporal del contexto establecido. La arquitectura egipcia estableció las grandes leyes fundamentales de la construcción; la griega conformó los atributos de las humanidades en el tejido de la ciudad. Junto a los nuevos ideales (la génesis misma de la cultura occidental) surgieron

dimensiones correspondientes en el ámbito de la organización civil. La idea de la ciudad como un colectivo, como un mecanismo orgánico, en el que las partes mantienen una relación esencial entre sí y con el esquema completo, es característica de la actitud griega. Le debemos la palabra 'orgánico' a Aristóteles, que significa una cualidad de consistencia armónica e integral. Como símbolo es vital, tanto para dar sentido a la arquitectura y la planificación urbana, como para modelar las formas del arte puro.

## ANTECEDENTES DE LA PLANIFICACIÓN GRIEGA

### LA CIUDAD MINOICA

Entre Egipto y Grecia hay un vínculo importante. Las investigaciones en Creta durante los últimos cuarenta años han arrojado luz sobre las actividades prehelénicas en el Mediterráneo oriental y han mostrado los restos de una civilización que alcanzó una notable habilidad en los campos del arte aplicado y la arquitectura. Hoy, en lugar de tener que aceptar la noción de una civilización griega sin antecedentes comprobables (más allá de la primera Olimpiada), podemos imaginar a un pueblo vigoroso, aparentemente próspero, cuya era se desarrolló aproximadamente entre el 3400 y el 1100 a. C.

¿Qué se puede decir de la 'planificación urbana' de los minoicos? Hasta ahora, el interés principal se ha centrado en las excavaciones en Cnosos, Festo y Malia, donde se han descubierto grandes palacios, pero sin haberse investigado sistemáticamente las ciudades que los rodeaban. Sin embargo, al este de Creta, una pequeña ciudad nos ofrece una visión interesante de la vida cotidiana en la época minoica. Gurniá fue una ciudad de granjeros que cubría la ladera de una pequeña colina cerca del mar, y la cumbre era lo que Pendlebury<sup>1</sup> llama la Mansión del Señor de la finca. Esta daba fachada a una plaza pública, relativamente grande, que tenía una pequeña área teatral.

El emplazamiento en pendiente de Gurniá requirió aterrarse y, de hecho, el tipo de casa, en parte de una sola planta y en parte dos, se debió implementar de un modo muy parecido a las casas de las aldeas cretenses de hoy en día. El área doméstica de la ciudad consistía en casas rectangulares, separadas por caminos estrechos (o más bien senderos, porque según Hall<sup>2</sup> las bestias de carga de la Creta moderna no podrían atravesar estas brechas tortuosas) y construidas "al azar, sobre la roca desnuda"; en el plano adjunto se muestra con claridad. Lo más relevante para nuestro propósito se podría resumir en los siguientes puntos:

1. Pendelbury, John Devitt Stringfellow (1939): *The archaeology of Crete: an introduction*. London: Methuen (*Handbooks of Archaeology*) p. 191. "Gurniá, uno de los emplazamientos más fascinantes del mundo ...".

2. Hall, Harry Reginald Holland (1915): *Aegean archaeology, An introduction to the Archaeology of Prehistoric Greece*. London: Lee Warner, p. 117.

- (a) La ciudad tenía el centro civil en su palacio y plaza pública, hecho que indica claramente el grado de vida organizada e intereses colectivos que se habían alcanzado hasta ese momento.<sup>3</sup>
- (b) Las casas eran de planta rectangular y tenían patios. En algunos casos, se emplearon columnas estructurales independientes para soportar la cubierta.
- (c) Las calles, aunque estrechas (las de Filakopí tenían solo 1,5 m de ancho), estaban pavimentadas con pequeñas piedras.
- (d) El planeamiento urbano era continuo y celular y, por lo tanto, el resultado de un esfuerzo coordinado y colaborativo.

Quizás el gran lapso de tiempo que separó la era minoica de la verdadera civilización helénica invalide cualquier intento de trazar una continuidad en la tradición de la planificación; pero el gran paso adelante, respecto a los métodos primitivos de vida colectiva, que muestra esta ciudad y el estrecho paralelismo que se puede demostrar que existió entre su disposición y la de las ciudades griegas maduras, apuntalan esta hipótesis. El palacio y la plaza pública deberían recordarse cuando, más adelante, examinemos la distribución de la zonificación y los edificios públicos en las ciudades griegas. El ángulo recto y la línea recta, como nos recuerda Haverfield,<sup>4</sup> distinguen la civilización de la barbarie, y en nuestra ciudad cretense, aunque los caminos se curvaban cuando la pendiente del emplazamiento era demasiado grande para ser resuelta mediante un sistema rectilíneo, el 'arquitecto' aparentemente no podía tolerar el efecto amorfo e incontrolado de los sistemas de muros curvos e indeterminados en las casas. La pavimentación de las calles puede parecer una cuestión de poca importancia, pero este refinamiento refleja no solo un profundo sentido práctico, sino también un profundo deseo de formalidad que debemos reconocer.

La naturaleza continua del plano de Gournia, (Fig. 3) y la repetición, aproximadamente estandarizada, de unidades de vivienda con patios indica una actitud conceptual hacia el problema de la técnica espacial y constructiva. Hall es un poco severo cuando estigmatiza estas viviendas cretenses como ubicadas al azar,<sup>5</sup> ya que el ajuste de la construcción formal al emplazamiento exigió de un ingenio extremo frente a un sistema de planificación rígidamente postulado para estas unidades de vivienda.

Vamos a ver, por un momento, uno o dos factores que influyen en los logros alcanzados por la civilización minoica en el ámbito de la construcción organizada. El tamaño de la ciudad parecería estar

3. Glotz, Gustave (1925): *The Aegean civilization*; traducción de M.R. Dobie y E. R. Riley; Kegan Paul, Trench, Trubner and Co Ltd., Libro II (Vida social), capítulo I (El sistema social y el gobierno).

4. Haverfield, Francis John (1913): *Ancient town-planning*. Oxford: Clarendon Press, p. 14.

5. Hall, Harry Reginald Holland (1915) *Op. cit.*, p. 117.



Fig. 3. Ruinas de la ciudad de Gournia, este de Creta. Situada en la bahía de Mirabello, data del periodo minoico medio (Hall, Harry Reginald Holland (1915): *Aegean archaeology, An introduction to the Archaeology of Prehistoric Greece*. London: Lee Warner)



Fig. 4. Vaso de Festos. Cerámica de barro doméstico del período minoico. (Foto Lambrinides)

determinado por el factor productivo del campo circundante, ya que, con métodos primitivos de transporte y comunicaciones deficientes, el problema del suministro y distribución de productos básicos, en el caso de haber un gran número de habitantes en una sola ciudad, sería extremadamente difícil de resolver. Como consecuencia el tamaño de la ciudad tiende a reflejar la estabilidad, agraria o de otro tipo, de su entorno inmediatamente accesible. Parece que las ciudades minoicas carecieron virtualmente de la fortificación, y en el caso de los grandes edificios palaciegos, como los de Festos, la libertad arquitectónica se puede observar en las espaciosas entradas, las logias abiertas hacia el exterior y las amplias terrazas pavimentadas que ofrecen magníficas vistas sobre el campo, además de proporcionar un entorno generoso y ordenado para los asuntos estatales.<sup>6</sup> Aunque las casas de la gente eran pequeñas según los estándares actuales, gracias a sus patios privados y al contacto con el entorno rural cercano, debieron proporcionar un alojamiento más que aceptable.

Con respecto a la estructura podemos mencionar que eran comunes las paredes de piedra y ladrillo secado al sol. Según Hall, las casas estaban enlucidas por el exterior y “sin duda pintadas con alegría”.<sup>7</sup> La serie de placas de mayólica de Cnosos, que

6. Para un estudio completo de los edificios palaciegos de Festos, ver: Periner, Luigi (1935): *Il palazzo Minoico di Festòs*. Rome: La Libreria dello Stato, 2 vols. (*Revista Istituto d'Archaeologia e Storia dell'Arte*).

7. Hall, Harry Reginald Holland (1915): *Op. cit.*, p. 115.

8. Evans, sir Arthur J. (1921-35): *The palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos*. London: Macmillan, en 4 vols. Ver vol. 1.

representan fachadas de dos y tres plantas, proporciona una valiosa prueba en este sentido.<sup>8</sup>

Respecto a la demostrable sensibilidad del pueblo minoico (aparte del sentido de disposición observable en su arquitectura) es necesario citar solo un hecho significativo. Los minoicos usaban, para tareas cotidianas del hogar, cerámica de gran belleza no solo debido a su forma y coloración sino por la fértil imaginación de sus patrones. A lo largo de los complejos desarrollos y particularidades en las formas de expresión local existe una permanente frescura y un atractivo directo en todos sus útiles que se debe apreciar incluso hoy en día. El vaso de Festos (Fig. 4) sugiere, sin necesidad de profundizar, el tipo de personas que debieron haber vivido en Creta. Esta cerámica doméstica es solo un aspecto del interior arquitectónico, pero, incluso siendo un elemento menor en la disposición del espacio de la pequeña casa, es un indicador fiable del estándar de exigencia visual y crítica alcanzado en estos tiempos. De un orden más complejo fueron las relaciones espaciales que se lograron en la arquitectura de los palacios. El de Festos, por ejemplo, es notable en este sentido, pero ya hemos visto suficiente para que nuestro presente estudio avance hacia Grecia.

9. El profesor Haaroff me recuerda que la construcción micénica data de algunos siglos antes del colapso final de Creta, en el 1100 a. C., y señala que los aqueos estuvieron asimilando el arte y la civilización cretenses desde, aproximadamente, el 1400 a. C. Atribuye el carácter de fortaleza de la construcción micénica en parte al uso de métodos constructivos tradicionales y en parte a los invasores, ya que no había, como en Creta, la barrera protectora del mar. Ver: Haarhoff, Theo J. (1938): *The stranger at the gate: aspects of exclusiveness and co-operation in ancient Greece and Rome, with some reference to modern times*. London: Longmans.

## PLANIFICACIÓN MICÉNICA UNA ACRÓPOLIS CONTINENTAL

La clave de la siguiente época a considerar es el asentamiento de Micenas que ha dado nombre a la era que comprendió el período entre el declive de Creta y el crecimiento de Grecia. Micenas tiene una situación atrevida, en una estribación de las montañas de Argos, y debió haber dominado una posición estratégica en el momento de su ocupación. Con el colapso de Creta<sup>9</sup> y el desplazamiento hacia el norte del centro del poder egeo se abre un capítulo sombrío en la historia prehelénica. Se abandona el tipo desprotegido de ciudad minoica y en su lugar encontramos una fortaleza. El emplazamiento se elige con miras a la conveniencia militar y se construye con una arquitectura que refleja una era de inseguridad y oscuridad intelectual. Aunque su entorno parezca pintoresco para el viajero de hoy en día, Micenas es interesante para la presente tesis ya que muestra el establecimiento temprano del tipo de asentamiento que conocemos como acrópolis en la Grecia continental. Su enorme puerta de entrada y los muros de piedra que la rodean son un

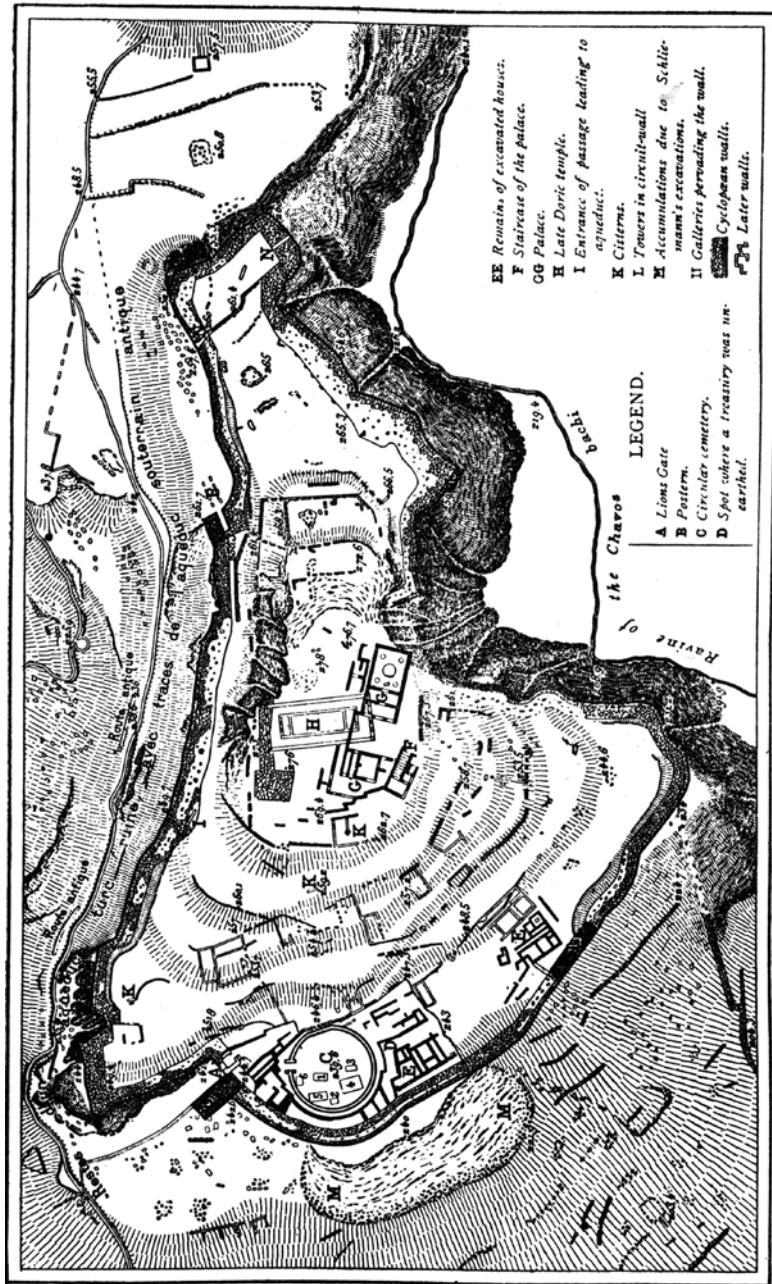


Fig. 5. La ciudadela de Micenas. (Perrot, Georges; Chipez, Charles (1894): *History of art in primitive Greece*. London: Chapman & Hall)

anticipo del santuario de tiempos posteriores, donde edificios y recintos para los dioses se hicieron eco de estas primeras disposiciones nacidas de la necesidad práctica. Aunque los artesanos de la Creta minoica debieron ser asimilados en la hegemonía continental (la llamada cerámica micénica y las copas de oro decoradas que se encuentran en el continente indican ese proceso) el espíritu de la creación libre ya estaba muerto. No hay signos de una existencia marítima o agrícola pacífica; solo queda la sombra de un pueblo guerrero que vivió vigorosamente y construyó para defenderse de la invasión.

El plano adjunto (Fig. 5) muestra el esquema general del área cubierta por la acrópolis. Inmediatamente tras la puerta de entrada principal (A en el plano) y al comienzo del acantilado se encuentra un círculo de tumbas (C) y, más allá de este, aproximadamente en el mismo nivel, parece haber un grupo continuo de viviendas (E). Muy por encima de estas viviendas se encuentra el palacio, cuya disposición en forma de megarón se muestra en (G). En este temprano ejemplo de zonificación (dictado, principalmente, por consideraciones prácticas o rituales) vemos una sugerencia de sistema, de una atención a la planificación meditada que finalmente florecería en las disposiciones equilibradas y arquitectónicas de siglos posteriores.

## LA GRECIA HISTÓRICA

### PLANIFICACIÓN URBANA DE LOS TEMPLOS-SANTURARIO

La consideración del desarrollo de la planificación urbana al comienzo de la era helénica en la Grecia continental es un camino plagado de dificultades. Se ha aceptado, sin reservas, la evidencia literaria como si fuera una imagen real de las condiciones de vida en la Grecia clásica, al indicar una amplia divergencia entre el esplendor público y las comodidades privadas. Los restos arqueológicos amplían, constantemente, nuestro conocimiento de estas condiciones, pero solo a través de cada nuevo descubrimiento, gradualmente, podemos reunir los datos necesarios para un estudio completo de la vida urbana. No hay duda de que, al discutir la apariencia de la Atenas de Pericles, los historiadores han enfatizado sobremedida la pobreza y la mezquindad de las viviendas privadas y las calles secundarias en comparación con los grandes edificios públicos y las vías procesionales. Las excavaciones de Robinson en Olinto nos han mostrado que los diseños 'suburbanos' ordenados no fueron

prerrogativa de épocas posteriores, ni parece haber evidencias suficientes para afirmar que Atenas fue “una mezcla casi oriental de espléndidos edificios públicos con casas de baja calidad y mal agrupadas”<sup>10</sup>

Sin embargo, a falta de una evidencia definitiva (y esta siempre es difícil de obtener dado que la ciudad, como organismo vivo y en constante descomposición, borra gradualmente todos los rastros de su forma original) podemos aceptar la hipótesis actual de que las ciudades griegas de los siglos VII y VI a. C. mostraban una majestuosidad en sus edificios públicos que no se reprodujo en la ‘semibarbarie’ de sus calles secundarias. Parece que en épocas muy tempranas, ya sea bajo la influencia de Babilonia o no, se estableció una vía procesional generosa en Grecia y sus colonias. Aunque los caminos pavimentados para procesiones religiosas, a los que los escritores antiguos ya hacen referencia, no se aproximarían en volumen a los ‘espectáculos’ de las grandes ciudades helenísticas con sus vastas multitudes de espectadores, indican un crecimiento de la conciencia civil que exigía su correspondiente expresión arquitectónica.

Sin embarcarnos en una discusión completa sobre la disposición y el tratamiento de los edificios con fines civiles y religiosos en esta etapa, podemos remarcar brevemente que el ingenio arquitectónico que se desarrolló en las agrupaciones de edificios como los de Atenas, Delfos y Epidauro debe haber influenciado en el campo de la planificación propiamente civil. Según d’Ooge,<sup>11</sup> la Acrópolis de Atenas en tiempos prehelénicos se fue convirtiendo cada vez más en un lugar para el santuario, sirviendo también como un lugar de residencia real y como una ciudadela. Como en Micenas, la fortaleza-capitolio era la base alrededor de la cual crecía el asentamiento. En tempranos tiempos históricos, el proceso de adornar la ciudad y construir templos se realizó con los fondos recaudados mediante impuestos. Fue el momento de aprovechar el excelente material de construcción del Ática e instituir los grandes festivales panatenaicos con sus concursos musicales y demás.

La finalización del grupo de edificios en la Acrópolis ateniense estableció los estándares para la arquitectura ‘civil’ que no solo inspiró a la propia Grecia, sino que sirvió como símbolo de suprema organización plástica para los sucesivos ciclos de voluntades arquitectónicas.

10. Haverfield, Theo J. (1915): *Op. cit.*, p. 28.

11. D’Ooge, Martin Luther (1908): *The Acropolis of Athens*. New York: Macmillan.

## FUERZAS EN EL DESARROLLO DE LA CIUDAD SIGLOS VIII, VII, VI a. C.

La referencia a la disposición de los templos-santuario nos ha llevado al siglo v a. C. Ahora es necesario volver a un punto anterior para retomar el hilo del desarrollo de la ciudad ya que este estuvo influenciado por factores distintos a los tratados anteriormente. Hemos visto, tanto en Micenas como en la Atenas prehelénica, el predominio de las influencias defensivas y religiosas. En tiempos históricos, son tres factores los que parecen haber dado forma a la ciudad como organismo. Según Hirschfeld<sup>12</sup> estos fueron: (a) militares, (b) económicos y (c) estéticos. En otras palabras, al establecer el emplazamiento de una ciudad, se seleccionaba una posición estratégica para su defensa que ofreciera perspectivas de beneficio económico y que, a su vez, fuera bella por su topografía. Este conjunto de antecedentes prácticos y filosóficos tiñe toda la concepción de la 'polis' griega y, con esto, la consolidación del Sinecismo (o la unión de todo el Ática) que hacia el final del siglo VIII a. C.<sup>13</sup> debió verse reflejado, si no de inmediato más adelante y con mayor claridad, en la arquitectura y la planificación urbana de Grecia.

En Atenas, por ejemplo, el Ágora reemplazó a la Acrópolis como el centro de la vida civil y su situación, al norte del Areópago, era una posición óptima entre tierra firme y el puerto. Junto a él estaba el Cerámico, "el centro de la más próspera manufactura de Atenas".<sup>14</sup> Este ajuste político-económico de las tradiciones establecidas muestra una concesión a las consideraciones materiales del Ágora lo que provoca, incidentalmente, que la ciudadela religiosa tuviera el monopolio sobre el esplendor arquitectónico.

La evolución desde la aldea aislada hasta un estado de agrupación alrededor de un centro que ejerce control, supuso, de forma natural, una concentración de edificios públicos (con el correspondiente aumento de la imponente arquitectónica) en dichos centros. Pausanias, al describir el Panopeo de Focis, hace una clara distinción entre aldea y ciudad, siendo en esta última donde hay oficinas gubernamentales, gimnasio, teatro, mercado y fuente.<sup>15</sup>

De los aspectos no prácticos de la ciudad, la actitud griega hacia esta como pura proyección del esfuerzo humano y, por lo tanto, capaz de ser simbolizada como una 'personalidad' se evidencia de varias formas. Gardner explica, en un artículo extremadamente informativo,<sup>16</sup> la diferencia esencial en la actitud

12. Lavedan, Pierre (1926): *Historie de l'urbanisme: antiquité – moyen âge*. París: Laurens, p. 114, nota I.

13. Gardner, Ernest Arthur; Cary, Max (1925) *Early Athens*, Cambridge: The University Press. Capítulo xxiii, (Cambridge Ancient History) vol. 3, p. 580.

14. *Ibidem*, p. 581.

15. Pausanias (1913) *Description of Greece*; translated with a commentary by J.G. Fazer (2n ed.), London: Macmillan. Libro X, IV, I.

16. Gardner, Piercy (1888), "Countries and cities in ancient art", *Journal of Hellenic Studies*, 9, pp. 47-81.

hacia la representación mostrada por los egipcios y asirios de sus ciudades. Estas civilizaciones más antiguas, representaban comúnmente la idea de la ciudad de “la manera más naturalista [...] posible”. Sin embargo, la tendencia griega de “de vestir todo tipo de poderes y abstracciones de forma humana” se mantuvo cuando el artista trató de inspirarse o de expresar plásticamente el carácter de la ciudad.

Esta concepción de la ciudad principalmente como ‘cuerpo político’, o como una unión de personas en lugar de un conjunto de edificios, es un reflejo significativo del axioma que el hombre es la vara de medir. En cada parcela de la actividad griega podemos encontrar una constante búsqueda del significado de la vida y del mundo visible junto con una pasión por la autoexpresión. El gran interés que despierta la ciudad griega en las culturas posteriores se encuentra en la cosificación de la historia y en la indicación del carácter de su gente. Entre los griegos “la ciudad era más homogénea, más organizada y más unificada que entre nosotros; era más una persona y menos un lugar”.

Para nuestro propósito actual, podemos deducir, a partir del análisis de Gardner sobre la representación de la ciudad en el arte griego, que la unidad invisible de la idea de ciudad aparentemente niega la viabilidad de la representación pictórica de partes de la misma. Esta hipótesis hoy, por ejemplo, sería aceptada como adecuada y como símbolo o sugestión de un todo. Esta indicación fragmentaria del todo por la parte, que es común hoy en día, no tenía sentido para los griegos y se puede demostrar ajena a la concepción griega de la unidad material.

El problema de transmitir adecuadamente la idea o el ‘genio’ de la ciudad implicaba, por lo tanto, una metamorfosis hacia un nuevo medio. La ‘personalidad’ de la ciudad, que no tiene relación con la representación de ninguno de sus aspectos físicos o materiales, entonces se muestra bajo una apariencia humana. Es un proceso que, en su ciclo completo, refleja inicialmente la inoculación de cualidades humanas o personales a una estructura material que fue creada debido a las necesidades de la existencia práctica, para luego volver a condensar esas cualidades en alguna forma de personificación ideal. Tal expresión generalmente se daba en la representación de la deidad guardiana o del héroe epónimo o fundador de la ciudad.

Gardner describe una serie de pequeños relieves de mármol de los siglos V, IV y III a. C. que se colocaban al inicio de algunas

sentencias de carácter popular y sobre las cuales formaban “una ilustración o una especie de frontispicio”. En uno se muestra a la diosa virgen Atenea, en otro a Heracles. También encontramos, en monedas, la representación de la deidad guardiana y podemos destacar, en el caso de una moneda de Éfeso y Mileto, que Mileto era simbolizado mediante la estatua arcaica de Apolo que se encontraba en el Didymaeum en esa ciudad, y que Éfeso fue representado de manera similar por una imagen de su deidad.

Se consideraba que la ciudad tenía personalidad propia, una completitud que los griegos encontraban más relacionada con la unión de sus propios cuerpos y mentes que con la idea de un hábitat meramente cuantitativo y práctico para la población. La evidencia de esta actitud que acabamos de exponer puede ayudarnos a una comprensión más clara del firme camino conformado hacia la perfección en la unidad arquitectónica que caracterizó el progreso de la planificación urbana en el mundo griego. En cualquier caso, sería mejor tener en cuenta un concepto que sin duda debió haber ejercido una influencia continua, aunque intangible, en la conciencia civil.

La expansión de Grecia en los siglos VIII y VII a. C., tanto en la fundación de las colonias como en el crecimiento de sus industrias, sentó las bases para una expresión plena e ilustrada en la planificación civil en los dos siguientes siglos. El auge de las grandes ciudades comerciales data de este período. Mileto, Calcis, Egina y Corinto dan testimonio de una nueva vitalidad y de relaciones comerciales en una gran área. La agricultura aún proporcionaba la estabilidad general, pero se complementaba con la manufactura de tejidos, cerámica, etc. La acuñación de moneda se extendió rápidamente por Grecia y se abrieron nuevas formas de comercio.<sup>17</sup> Entonces se estableció la supremacía intelectual de los jonios y los filósofos del siglo VI a. C. fundaron las bases de la ciencia con una fuerte orientación matemática. Los jonios también mostraron una notable preocupación por la necesidad de convertir los principios teóricos en campos de aplicación práctica.

Aunque el honor de los primeros ensayos sobre planificación urbana recaiga sobre los tiranos del siglo VI a. C.,<sup>18</sup> tenemos pruebas que la planificación formal a gran escala no parece haber empezado hasta el siglo V a. C.

17. Hicks (1931) en Whibley, Leonard ed., *Companion to Greek Studies*, 4 ed. Rev. Cambridge: University Press, p. 82.

18. Lavedan, Pierre (1926): *Op. cit.*, p. 114.

## SELINUNTE, UNA CIUDAD COLONIAL

Entre las ciudades coloniales de Grecia, Selinunte –en Sicilia– muestra un emplazamiento interesante tratado con gran control, pero datar su planificación presenta numerosos problemas. Selinunte (Figs. 6 y 7) fue fundada en el 628 a. C.<sup>19</sup> y destruida unos doscientos años después; pero es difícil determinar si la planificación se puede fechar a fines del siglo VII a. C. o en el siglo V a. C. (cuando la ciudad experimentó un período de gran prosperidad). Haverfield<sup>20</sup> no se compromete y Randall-MacIver<sup>21</sup> no hace ningún comentario sobre este punto más allá de apuntar que no hay un registro detallado de su vida durante los siglos VI a. C. y V a. C. Myres<sup>22</sup> se refiere a la “construcción sistemática de la nueva ciudad”, y Unwin<sup>23</sup> asume que el plan de la acrópolis data de entre el 575 y el 560 a. C. A simple vista, hay poco que nos influya para que no aceptemos la fecha de los grandes templos dóricos como la fecha de la planificación de su ciudad.

Sin embargo, Fougères<sup>24</sup> sitúa Selinunte casi como contemporánea a Hipodamo de Mileto, el urbanista, y afirma que las casas que bordean las calles también son de finales del siglo V a. C. El plano de Hulot muestra la tipología de casas construidas en Selinunte que eran, según Fougères, de extrema simplicidad y uniformidad. Las simples fachadas planas y la disposición en forma de peristilo de los patios parecen haber sido idénticas a las de las casas de Delos y muy parecidas a las excavadas en Olinto. Es difícil conciliar esta última fecha con la referencia de Myres a la “nueva” ciudad (es decir, su fundación original). Sin embargo, si examinamos la disposición de los elementos en el plano de Selinunte, podremos indicar una fecha tardía para su planificación, alrededor de principios del siglo V a. C.

La disposición actual de los templos nos permite establecer la fecha del plan uniforme, rectilíneo, solo de manera negativa, ya que podemos suponer que un sistema informal de calles podría haber sido originalmente complementario a la disposición ‘libre’ y asimétrica que existe en los dos grandes templos y en el grupo de cuatro templos considerados en conjunto. De hecho, es extremadamente difícil sugerir analíticamente una *raison d'être* para la disposición del conjunto (considerado específicamente en relación con los ejes principales establecidos por las calles nort-sur y este-oeste) si se postula que la fecha de los templos de la parte superior (y más antiguos) coincide con la fecha de la planificación formal de la ciudad.

19. Discusión sobre la datación de la fundación de Selinunte, ver: Burn, Andrew Robin (1935): “Dates in early Greek History” *Journal of Hellenistic Studies*, 55. pp. 130-46.

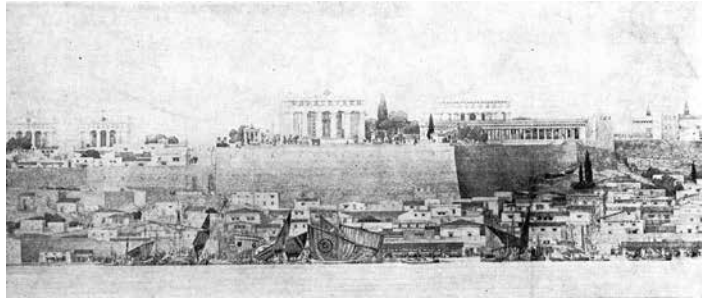
20. Haverfield, Francis John (1913): *Op. cit.* p. 33.

21. Randall-Maciver, David (1931): *Greek cities in Italy and Sicily*. Oxford: Clarendon Press, p. 241.

22. Myres, John Linton (1925): “The colonial expansion of Greece”, en *Cambridge Ancient History*, vol. 3 p. 682.

23. Unwin, sir Raymond (1909): *Town Planning in practice*. London: T. Fischer Unwin, p. 27.

24. Fougères citado por Unwin: *Ibidem*. pp. 27-28.



Figs. 6 y 7.  
Reconstrucción de  
Selinunte por Jean Hulot.  
(D'Espouy, Hector (1910):  
*Monuments antiques  
relevés et restaurés par  
les architectes  
pensionnaires de  
l'Academie de France à  
Rome*. París: Massin, 3  
vols. y suplemento.  
(Publications de Institute  
de France))

De los cuatro templos, es significativo que el 'A' y el 'O', en la parte sur del santuario, daten del 490 a. C. y, aunque Hulot muestra estos templos rodeados por bloques de casas al este y al oeste, están situados en un témenos rectangular, formal, y son paralelos a la calle principal que queda por encima de ellos. Los grandes templos 'C' y 'D', al norte, que fueron construidos en el 570 a. C. y en el 560 a. C. respectivamente, no muestran, en conjunto, ningún paralelismo o alineación medible con el sistema de calles, tal como existe en el caso de los templos posteriores, 'A' y 'O'.

Supongamos que los templos más antiguos se situaron en la ciudad sin un sistema intencionadamente rectilíneo y que la imposición de dicho sistema se llevó a cabo en el siglo v a. C. La posición del templo 'D' marcaría el límite este de un eje principal norte-sur y, teniendo en cuenta la forma general de la acrópolis, el templo 'C' definiría la posición de la calle principal transversal a este eje. Por lo tanto, a estos templos más antiguos se les da un recinto generoso que resuelve definitivamente su independencia dentro de un área definida. Los templos más modernos, siendo contemporáneos al nuevo esquema, se incorporarían fácilmente al patrón unificado. Esta hipótesis general se corrobora por la contigüidad inusual, y nada griega, del frente oeste del templo "D" con la calle principal de Selinunte. Sería difícil argumentar a favor de la intencionalidad de esta disposición (que no se repite en los esquemas de los templos griegos de ningún otro lugar) como un proceso unificado, a menos que se acepte que el templo se construyó primero y que la cercanía de la calle es el resultado de conveniencia dentro de un esquema que debía incorporar a monumentos que eran existentes e inviolables.

Claro está que nuestro argumento no es concluyente, ya que no analiza en detalle las minuciosas consideraciones que tendrían que sopesarse para un juicio definitivo. Sin embargo, muestra que hay pruebas que refuerzan el argumento de que el planeamiento de la ciudad data del siglo v a. C.

Aparte de este problema central, podemos observar el excelente entorno en el que se halla el templo 'D' y que se fusiona con el del templo 'C'. Hulot sugiere una larga estoa al norte y otra al este de este espacio abierto. Si esta disposición es una reconstrucción precisa de lo que realmente existió, el escenario para festivales y ceremonias debió ser excelente. Parece que los primeros templos mantuvieron su importancia hasta el final de la

vida de Selinunte y que los edificios más pequeños y posteriores, situados al sur, no rivalizaron con estos a los ojos de los habitantes de la ciudad.

Sin importar las fuerzas que generaron la disposición del santuario religioso en su conjunto, el efecto plástico final es de gran interés. Sin duda, los templos perdieron algo de su elegancia debido a la indeseada intimidad provocada por el nuevo sistema de calles; pero la variedad y el vigor de la agrupación resultante son, al menos para nuestros ojos, una compensación satisfactoria. El templo dórico, visto desde el mar, es siempre especialmente inspirador y uno puede imaginar la importancia que podía tener, para los marineros de regreso a casa, el primer atisbo de su ciudad, con sus principales templos recortando un nítido perfil contra el cielo.

Esa personificación de la ciudad, de la que hemos hablado más arriba, esa atribución de un 'alma' colectiva, convirtió la ciudad en algo más que un grupo de edificios y daba una importancia preeminente a los templos de la ciudad. Sobre plano, dominan la ciudad; vistos desde lejos se elevan por encima de las casas con máximo esplendor. Para nosotros, sugieren la idea de una deidad benévola y protectora en torno a la cual se agrupan un conjunto de habitantes privilegiados, espiritualmente seguros, a la sombra de las grandes casas de los dioses.

SIGLOS V Y IV a. C.

TEORÍA Y CONSOLIDACIÓN

Ahora deben mencionarse tres ciudades importantes, planificadas desde cero y que datan del siglo v a. C.: Turios en el sur de Italia (443 a. C.), el Pireo (478 a. C.) y Rodas (408 a. C.). El diseño de estas tres ciudades se ha atribuido a Hipodamo de Mileto que nació alrededor del año 500 a. C. Sin embargo, si fue responsable de la planificación del Pireo (Fig. 8) (hecho que podemos aceptar), es extremadamente improbable que hubiera estado en condiciones de planificar Rodas.

Hipodamo se ha convertido en una figura más bien legendaria y parece que se ha aceptado, ampliamente y sin crítica alguna, la idea de que fue responsable de introducir la planificación regular de la ciudad. En realidad, el llamado sistema hipodámico no fue de origen griego, ni hizo su primera aparición en el siglo v a. C. Sin embargo, podemos aceptar a Hipodamo como símbolo del reconocimiento universal al enfoque formal y geométrico para los

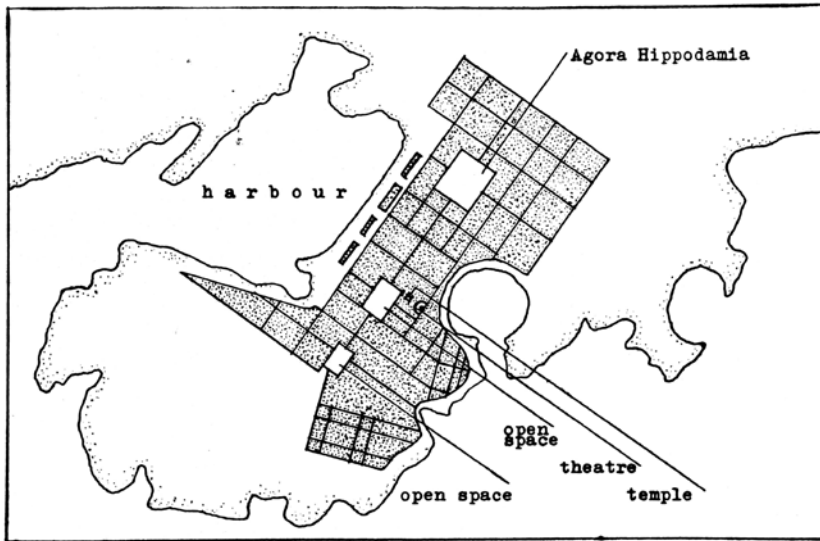


Fig. 8. El Pireo (a partir de: Curtius, Ernst; Milchhöfer, Arthur (1891) *Die Stadtgeschichte von Athen*. Berlín)

problemas de planificación urbana. Parece probado que estuvo bien consolidado en Atenas como protegido de Pericles durante los productivos años del siglo v a. C. y, sin importar la justificación para afirmar que fue el fundador de la nueva ciencia de la planificación urbana, el trasfondo ilustre de su propia ciudad debió servirle como ejemplo.

Atenas, en este momento, estaba expandiendo el ámbito de su actividad comercial y el Pireo experimentó el correspondiente desarrollo como su puerto mercantil. Esta apertura fue clara a ojos de un urbanista con reputación más allá de sus fronteras y no es difícil imaginar la importancia política que pudo tener, en Atenas, la modernización racional del antiguo puerto. Edificios comerciales, almacenes y espacios de muestras bordeaban los muelles y, según la pintoresca descripción de Tod,<sup>25</sup> “detrás se encontraba la ciudad en sí misma, con su densa población cosmopolita, sus santuarios de dioses griegos y extranjeros, sus tiendas, sus posadas, sus amplias calles rectas cruzándose en ángulos rectos según el diseño del famoso arquitecto y teórico político Hipodamo de Mileto; la primera aplicación a gran escala de un esquema de planificación urbana”.

Durante la primera mitad del siglo iv a. C., probablemente, hubo una gran consolidación del control y la gestión de la planificación urbana. En las inscripciones de esa época<sup>26</sup> se mencionan estatutos relacionados con el orden general de las

25. Tod en *Cambridge Ancient History* vol.5, p. 19.

26. Haverfield, Francis John (1913): *Op. cit.* p. 37.

calles y los mercados y el nombramiento de funcionarios para su supervisión. Las leyes que regulaban la construcción de casas o la restricción de vuelo de los balcones sobre las calles indican, en este periodo, el reconocimiento de la ciudad como una institución establecida.

Aristóteles<sup>27</sup> hizo alguna de las afirmaciones más interesantes respecto a la actitud teórica frente al problema de la disposición urbana. Aunque sus intenciones no siempre son claras, y la brevedad de sus comentarios deja mucho sin tratar, da un indicio sobre las diversas ramas de la planificación que formaron las bases del diseño de la ciudad del siglo IV a. C. Se destaca la necesidad de un enclave saludable y que “el emplazamiento debería ser conveniente tanto para la administración política como para la guerra. Debería haber abundantes manantiales o, en caso de haber escasez de ellos, se deben construir depósitos [...] La disposición de las casas privadas se considera más agradable, y generalmente más conveniente, si las calles se distribuyen de forma regular según la moda moderna que introdujo Hipodamo...” Pero para la protección en caso de guerra, Aristóteles aboga por el “sistema anticuado”, de calles irregulares, que ayude a la defensa, de modo que la ciudad ideal contendrá diseños de dos tipos: regularidad por su belleza y confusión por su seguridad. No está del todo claro cómo se llevaría a la práctica un esquema así de modo programado, aunque la reconstrucción de partes de la ciudad puede ofrecer un efecto similar.

De las necesidades de los ciudadanos en general, Aristóteles dice que “debe establecerse un ágora, como la que los tesalios llamaban el ágora de los ‘hombres libres’; de este lugar debe excluirse todo comercio y no debe permitirse la entrada de ningún trabajador, campesino o demás personas de esta naturaleza, a menos que sean convocadas por los magistrados [...] También debe haber un ágora para los comerciantes, distinta y separada de la primera, en un lugar que sea conveniente para la recepción de mercancías tanto por mar como por tierra... Los magistrados que se ocupen de contratos, denuncias, citaciones y similares, y los que tienen que cuidar del ágora y de la ciudad, deben establecerse, respectivamente, cerca de un ágora y algún lugar público de reunión; el vecindario del ágora mercantil será un lugar adecuado; el ágora superior la dedicamos a la vida de ocio, la otra está destinada a las necesidades del comercio”.

En estas pocas líneas tenemos unas indicaciones claras de que se postuló un marco formal de organizaciones relacionadas como

27. Aristóteles (1927):  
*Selections*; editado por W.  
D Ross. Oxford: University  
Press. pp. 315 y ss.

base ideal para desarrollar una planificación para la ciudad. Zonificación adecuada, espacio público y control; Aristóteles sugiere tanto aspectos como emplazamientos adecuados para diferentes propósitos, pero (al concluir sus comentarios sobre la planificación urbana) dice: “La dificultad no está en imaginar (estos detalles) sino en llevarlos a cabo [...] su ejecución dependerá de la fortuna”. Hasta qué punto se dio expresión a estas proposiciones en la realidad lo veremos más adelante en nuestro análisis de la planificación helenística.

## ELEMENTOS DE LA CIUDAD GRIEGA

(a) *General*. La era helenística (330-130 a. C.) inaugura una filosofía de planificación urbana que se muestra de forma espléndida en las cristalinas ciudades de Jonia. Mileto y Priene muestran una brillante culminación en un patrimonio laboriosamente construido que explica su creación. Las normas establecidas de construcción y coordinación a escala civil –producto de siglos de investigación– se recogen en la propia estructura de estas ciudades. La arquitectura ha encontrado un marco; ya no es una serie de fragmentos aislados de virtuosismo, sino el medio con el que se construye el patrón de la ciudad. La vía procesional, la columnata, el ágora, el teatro, el templo y la casa se combinan en un esquema predeterminado. Sus valores y funciones individuales han sido evaluados y coordinados, están sujetos a un planeamiento que es el resultado de una visión general. Podemos justificar que el sinecismo político del Ática antigua, que agrupó recursos y moldeó un nuevo organismo civil, fue el generador distante de esta nueva y triunfante síntesis estética.

Como único ejemplo del proceso de selección y consolidación de los elementos de la arquitectura de la ciudad consideremos brevemente el progreso del sistema dórico de columnas que en sí mismo representa un constante tema subyacente en todas las actividades arquitectónicas de los griegos. El sistema dórico ya se empleaba en el siglo VII a. C., en el templo de Hera en Olimpia, y sufrió un cambio gradual, fundamentalmente más de orden cuantitativo que cualitativo, cuya evolución hacia su aspecto definitivo debemos considerar como una demostración del típico método griego de trabajar, progresivamente hacia un ideal determinado. La aceptación básica de un sistema arquitectónico-estructural, y la preocupación por las pequeñas modificaciones durante un período de 400 años es, tal vez, única en la historia de la arquitectura. El sistema dórico utilizado en los templos tuvo una amplia distribución geográfica.

Después de su aparición temprana en la Grecia continental, encontramos el sistema vigorosamente explotado en Sicilia, en los grandes templos de Selinunte y Agrigento. También en Paestum el orden alcanza una gran plenitud y exuberancia en su forma<sup>28</sup> que indican un espíritu de audacia colonial que posteriormente se modificará con proporciones menos robustas en el templo de Afaya en Egina y en el de Zeus en Olimpia. A este período de ‘transición’ continental le sigue, en el siglo V a. C., la expresión refinada y compacta que se da en el Teseo y el Partenón en Atenas y en el templo de Poseidón en Sunión. Finalmente, se puede observar el uso del dórico en el templo de Asclepio en Epidauro, una construcción perípeta y hexástila, relativamente pequeña, que se edificó alrededor del año 380 a. C. Es la ‘perfección’ del orden dórico –que uno puede sugerir que solo faltaba en el Partenón debido a la exageración en su disposición octástila– en el contexto del santuario religioso. Epidauro marca el final de un largo proceso, el florecimiento final de la aplicación especializada de un orden.

Ahora debemos centrar nuestra atención en la naturaleza y la variedad de los edificios públicos ‘estándar’ que eran unidades esenciales en la ciudad griega. Sería imposible, dentro de los límites de este capítulo, rastrear completamente el desarrollo histórico de todas las instituciones de la ciudad griega, pero podemos considerar los aspectos que influyen en nuestra actual investigación.<sup>29</sup>

28. El profesor Haarhoff me ha sugerido que esta manifestación refleja la voz nativa italiana ‘ubertas’ (riqueza) que se ve en la literatura, la agricultura, la oratoria y el carácter general. Haarhoff, Theo J. (1938): *Op. cit.*, p. 175.

29. La casa se estudiará en el próximo capítulo.

30. Anderson, William John; Spiers, Richard Phene; Dinsmoor, William Bell (1927): *The architecture of ancient Greece*, New York: Batsford, p. 176.

(b) *La estoa*. La estoa es una extensión lógica de la idea de un lugar de encuentro abierto que, más tarde, en su forma más simple, no ofrecía ni sombra ni protección a la población. (Fig. 9) La estoa era, esencialmente, un pórtico extendido, cuya pared trasera a veces se perforaba para dar acceso a un hilera de tiendas que le daban la espalda. Cuando el emplazamiento requería de una disposición más compleja (como en Aso, en Asia Menor), la estoa se construía en varios pisos, “la propia columnata se enfrentaba al ágora, y debajo de ella quedaban uno o dos pisos que probablemente se utilizaban como mercados”.<sup>30</sup>

La estoa, también llamada ‘pórtico del eco’, que flanqueaba la terraza del tesoro y daba fachada al gran templo de Zeus en el Altis, Olimpia, data del siglo V a. C., pero según Gardiner fue reconstruida en tiempos helenísticos cuando era conocida como la estoa Poikile, nombre debido a la pintura mural que la decoraba. Gardiner resume la posición y la función de la estoa de la siguiente manera: “Estas estoaas fueron elementos característicos de la vida griega. Las

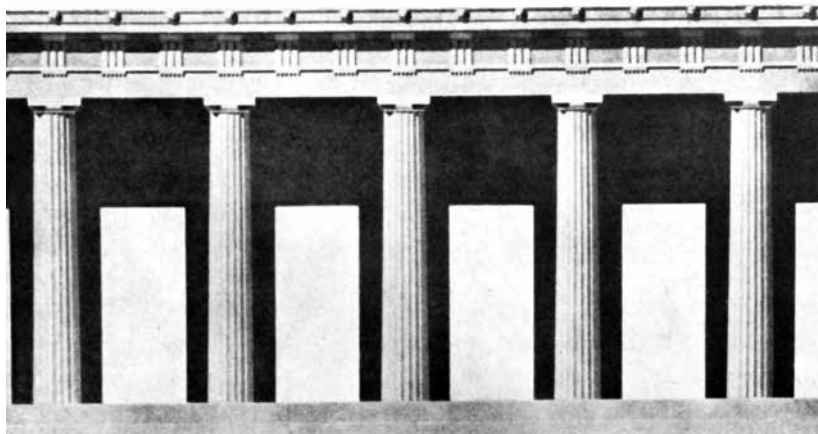


Fig. 9. Fragmento de la estoa en Cnido en Jonia, S.III a.C. (Stratton, Arthur; Edwards, Trystan (1931): *The orders of architecture: Greek, Roman, and Renaissance*. London: Batsford.)

encontramos en todos los lugares de recreo público, en las ágoras o sus alrededores, en los gimnasios, en santuarios como Olimpia y Delfos [...] Eran lugares de descanso o paseos donde la gente podía caminar protegida del calor o la lluvia y ver el trajín del exterior”. Existe cierta afinidad entre este elemento y el teatro, como Gardiner explica más adelante: “El ‘pórtico del eco’ en Olimpia proporcionaba [...] una vista única de todas las ceremonias en el Altis”.<sup>31</sup> Sin embargo, su propósito no fue simplemente el de tener un buen punto de vista ya que la escuela estoica tomó su nombre de la estoa Poikile en Atenas, donde enseñaba Zenón; y las estoas del Pireo sirvieron como lugares de intercambio mercantil. Además de su relación con el ágora, que examinaremos más adelante, tiene una importancia arquitectónica que veremos en un ejemplo final. La estoa en el santuario de Epidauro tras la que se encuentran el Templo de Asclepio y el tolos, proporciona un plano de definición formal para una composición dinámica en su asimetría. El contraste de la forma en planta del templo y el tolos, y la agrupación intersticial de estatuas y altares, adquieren estabilidad y resolución gracias a la ‘monotonía’ y la serenidad de la estoa.

La creciente aplicación y uso formal de la estoa en el período posthelénico parecería justificar la afirmación de Fyfe de que era “la unidad de planeamiento más importante de los tiempos helenísticos”.<sup>32</sup>

(c) *La calle con columnata*. Aunque el uso de la calle con columnata parece haber sido generalizado solo en la época romana, debe mencionarse en este punto. En la era helenística, parece que se

31. Gardiner, Edward Norman (1925): *Olympia: its history and remains*. Oxford: Clarendon Press, p. 275.

32. Fyfe, Theodore (1936): *Hellenistic architecture; an introductory study*. Cambridge: University Press, p. 157.

empleó principalmente en ciudades coloniales donde las condiciones climáticas exigían más protección de la que la estoa era capaz de proporcionar. Según Bosanquet<sup>33</sup> este tipo de calle tuvo su origen en Antioquía y Alejandría. En Éfeso, la calle con columnata añadía monumentalidad a la ciudad pero, como señala Bosanquet, “el valor real de estas calles residía en la protección que ofrecían del sol de verano y de la lluvia de invierno [...] [dado que] la ropa cada vez más hermosa y delicada del este helenístico y romano era poco apta para exponerse a la lluvia”.

(d) *El ágora*. En la época helenística las ágoras eran de dos tipologías principalmente: (i) lugares donde la población se reunía para escuchar las proclamas de gobernantes, funcionarios, etc., y (ii) lugares de reunión para el desarrollo de negocios públicos o privados. En ambos casos el ágora, en su forma madura, consistía en un área abierta grande de forma rectangular o trapezoidal y estaba rodeada de estoa. El tipo civil de ágora a menudo incluía templos dentro de su espacio, así como fuentes públicas y estatuas; el bouleuterion, prytaneo y otros edificios importantes se agrupaban en sus inmediaciones. El ágora comercial generalmente estaba rodeada de tiendas y lugares de venta, y es posible que se establecieran al aire libre cobertizos temporales de diversos tipos.

Parece que, en los primeros tiempos, el ágora era un área de forma irregular en la intersección de calles importantes y solo con el crecimiento de la idea corporativa de ciudad empezó a asumir algún grado de formalidad. Lavedan sugiere que su función de base política inicial, con el paso del tiempo, se modificó hacia otra de base económica, pero en todo momento siguió siendo un lugar de placer y recreo.<sup>34</sup> En la era homérica solo se ve reflejado el aspecto político, pero a finales del siglo VII a. C. el comercio invade el ágora y los pequeños mercaderes, con sus alimentos, cerámica, vino y perfume, comercian libremente. Tras algunos ataques por parte de legisladores y filósofos a este abuso de la función civil del ágora, tenemos indicios de una zonificación más clara de las actividades.<sup>35</sup> Pericles, por ejemplo, construyó un mercado especial en Atenas para la venta de cereales.

En general, se puede decir que el ágora se colocaba en el centro de la planta de la ciudad, aunque en el caso de los puertos marítimos, que solo tenían un ágora, se situaba, inusualmente, en el muelle. Estas ciudades eran Rodas, Alejandría, Tasos y Delos.

33. Bosanquet, Robert Carr (1915): “Greek and Roman towns: I. Streets”, *Town Planning Review*. 5. pp. 286-93.

34. El contenido de este párrafo tiene una deuda con la lectura de Lavedan (1926): *Op. cit.*, p. 169.

35. *Ibidem*.

Cabe señalar que muchas ciudades del interior también tenían solo un ágora, como por ejemplo Corinto. En cuanto a la forma del ágora hay, al menos, de dos tipos. La antigua disposición continental, irregular y con diversas estoas, aparentemente sin relación entre ellas, que proporcionaban solo cierta estructura de encierro parcial; y el llamado tipo nuevo que, como las pruebas indican, tuvo su origen en Jonia y fue introducido en Grecia por Hipodamo.

El ágora del Cerámico, en Atenas, ilustra el primer tipo. Para ejemplos del segundo tipo, podemos recurrir a Priene, Mileto, Magnesia, etc., donde las ágoras no solo tienen una planta estrictamente geométrica, sino que tienen una relación conmensurable con el área de la ciudad. En Priene<sup>36</sup> el ágora ocupa el equivalente a dos ínsulas, en Magnesia seis, en Mileto<sup>37</sup> (ágora sur) dieciséis. Los planos de estas ciudades muestran la manera en que el ágora estaba relacionada con el sistema de calles y las variaciones en los detalles exigidas para adaptarse a las condiciones locales. Respecto a las ágoras de tipo regular, situadas en la Grecia continental, durante el período postpericleo, se pueden mencionar las de Megalópolis, Orocómeno y Argos. El tipo completamente encerrado lo encontramos en Tegea, Mesene y Delos. El tratamiento rectangular parece haber sido casi universal. La excepción más notable, en época helenística, la encontramos en Aso<sup>38</sup> donde la disposición no rectilínea tiene gran vitalidad y conserva como base un sistema formal de estoas.

(e) *El bouleuterion y el ekklesiasterion.* (Fig. 10) Los ejemplos más conocidos de estas dos clases de edificio son los de Mileto y Priene. La historia del boulé, o consejo, del que el primer tipo toma su nombre, es extensa. Gardiner menciona que se habría construido una casa específica del consejo en el siglo VI a. C. o, antes, para las deliberaciones del boulé en Olimpia.<sup>39</sup> La particular planta de este edificio puede haber sido el resultado de una reconstrucción sobre cimientos existentes. En cualquier caso, la hilera central de columnas en las dos salas principales recuerda a una planta de templo dórico arcaico, como la del Termo (Etolia). La similitud de este tipo temprano de cámara del consejo con una simple estoa es evidente; su evolución hacia lo que parece un pequeño teatro cubierto data, probablemente, del período helenístico. Ya en Mileto vemos una expresión madura, y arquitectónicamente significativa, de las funciones y la ubicación

36. Wiegand, Theodor; Schrader, Hans (1904): *Priene, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-98* Berlin: Reimer (Kunst Museen zu Berlin).

37. Wiegand, Theodor, editor (1924): *Miletus, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899*; Berlin: Rainer, 1906-24. 1e Band, [Hft 1] P. Wilsky, *Karte der milesischen Halbinsel*, 1906, [Hft 2] H. Knackfuss, *Das Rathaus Milet*, 1908, [Hft 3] G. Kaverau and A. Rehm, *Das Delphinion in Milet*, 1914, [Hft 6] A.von Gerkan, *Der Nordmarkt von den Hafen an der Löwenbucht*, 1922, [Hft 7] H. Knackfuss, *Der Südmarkt un den benachbaren Bauanlagen*.

38. Gerkan, Adolf von (1897): "Plan of the agora at Assos", *American Journal of Archaeology*, 2. Ser. 1. láminas. 4-8.

39. Gardiner, Edward Norman (1925): *Op. cit.*, p. 270.

del consejo en el que descansaban las responsabilidades de la ciudad. El bouleterion en Mileto<sup>40</sup> fue construido alrededor del año 175 a. C. y estaba situado al final de un gran patio con peristilo al que se entraba a través de unos propileos centrales. El edificio albergaba a unas 1500 personas sentadas en la forma del antiguo sistema teatral que, a su vez, estaba contenido dentro de un espacio rectangular cubierto. El tratamiento arquitectónico general es dórico, pero con una fuerte influencia jónica.

El ekklesiasterion más pequeño y simple de Priene estaba destinado a asambleas populares y albergaba a unas 700 personas. Su situación contra el pritaneo sugiere un vínculo práctico y cercano respecto al funcionamiento de estos dos edificios públicos. El ekklesiasterion era una estructura cubierta que medía aproximadamente 20 m en cada sentido. Lo que queda de los muros indica que el edificio buscaba la monumentalidad solo en su tratamiento interior, teniendo un tratamiento el exterior en mampostería simple. Esta restricción resulta ser un indicador interesante sobre la discriminación que se había alcanzado a fines del siglo III a. C. Podemos ver que el sistema en pendiente de los asientos de piedra seguía la inclinación principal de la calle de encima. La entrada principal estaba en el lado sur.

(f) *El gimnasio y la palestra.* (Fig. 11) El gimnasio era un elemento importante en todas las ciudades griegas y, en realidad, las ciudades más grandes tenían más de uno. La Atenas de Pericles tenía tres gimnasios y posteriormente parece que tuvo un número aún mayor. La palestra o escuela de lucha libre a veces se combinaba con el gimnasio y consistía en un patio abierto rodeado por una columnata, en su forma más simple. En su forma más elaborada, los diversos ejercicios tenían lugar en vestíbulos y salas diferentes. La introducción gradual de elementos para la población que no estaba realmente interesada en el ejercicio amplió el alcance y la acomodación de la simple estructura original. Quizás los ejemplos más conocidos son los de Olimpia, Epidauro y Priene.

En Olimpia, donde no había población residente, la palestra y el gimnasio solo tenían un propósito limitado y especializado. El gimnasio era, originalmente, un gran cuadrilátero con, al menos, tres pórticos cerrados, uno de los cuales servía de pista de atletismo cubierta. La palestra consistía en un patio abierto de,

40. Wiegand, Theodor, editor (1924): *Op. cit.* Ver para las reconstrucciones de dibujos y fotografías de las ruinas del Bouleuterion. [Hft 2] Knackfuss (1908): *Das Rathaus Mileto.*

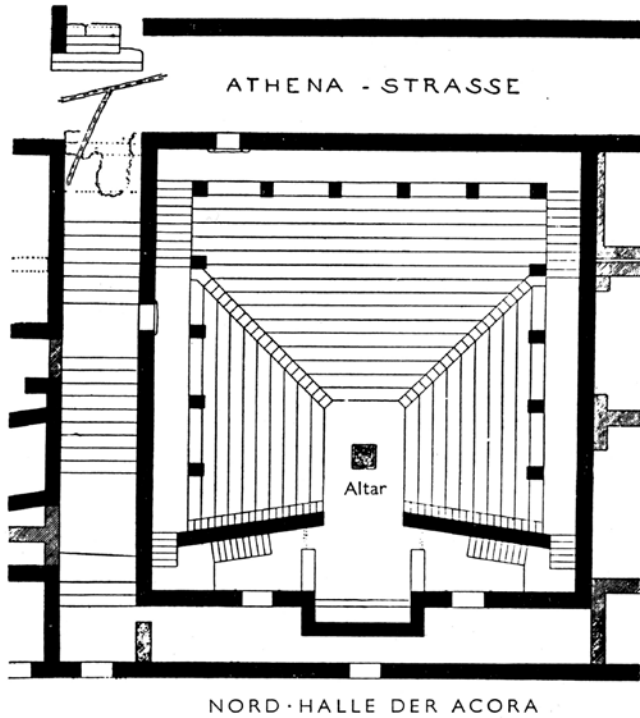


Fig. 10. Plano del Ekklesiasterion de Priene, (Wiegand, Theodor; Schrader, Hans (1904): *Priene, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-98*. Berlín: Reimer (Kunst Museen zu Berlin))

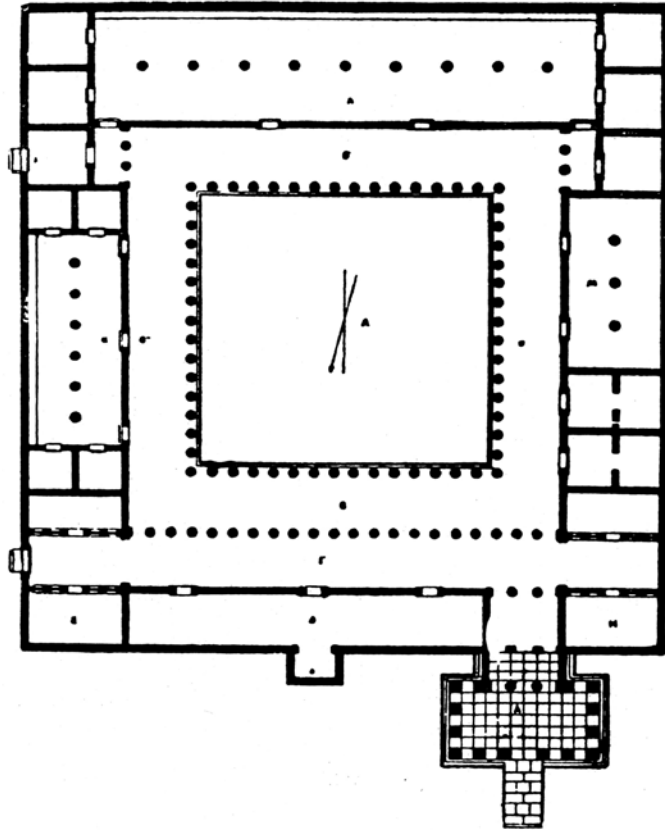


Fig. 11. Plano de la palestra de Epidauro (Anderson, William John; Spiers, Richard Phene; Dinsmoor, William Bell (1927): *The Architecture of Ancient Greece*, Nueva York: Batsford)

aproximadamente, 40 m de lado, rodeado por un peristilo dórico. Fuera de este había numerosos vestidores, vestíbulos, etc. Los baños, los cuartos de almacenamiento de aceite, arena y aparatos deportivos ocupaban parte del espacio restante. La mayor parte de las habitaciones se abría al peristilo con dos o más columnas jónicas *in antis*. En varias habitaciones había estatuas de dioses, héroes o atletas y, en algunas, bancos de piedra para espectadores y competidores. Ambos edificios parecen datar del siglo III a. C.<sup>41</sup>

Otro emplazamiento de carácter especializado fue Epidauro, el más célebre centro de culto a Asclepio donde, además del grupo del templo mencionado anteriormente, había hospital, palestra y estadio. Este interesante grupo de edificios junto con el hermoso y cercano teatro del siglo IV a. C. es, tal vez, el equivalente a un centro de salud y ofrece un ejemplo paralelo al grupo en Olimpia, donde el festival atlético daba un significado especial al tipo y la disposición de los elementos arquitectónicos. En Epidauro la palestra tenía mucho en común con el ejemplo olímpico. Sin embargo, era más compleja y arquitectónicamente más sutil que esta última. Hasta donde se puede juzgar por la excavación, en su construcción se debió conseguir una atmósfera de espaciosidad y cierto lujo.

En Priene había dos gimnasios, el superior, más pequeño, de planta simple y fácilmente accesible para la población norte, y el gimnasio inferior, adjunto al estadio. Ambos contienen los elementos establecidos y dan testimonio de la permanente importancia que los griegos atribuyeron a la aptitud física.

(g) *El teatro*. Se puede decir que la idea del teatro en Grecia se originó con las danzas corales en honor a Dionisos que se celebraban en sus recintos sagrados o cerca de ellos. El escenario probablemente fue el resultado de tener que proporcionar a los actores algún tipo de plataforma por encima del coro para que fueran visibles para los espectadores. “Los espectadores se agrupaban en el lado opuesto al lugar de baile (orquesta) que se elegía, de ser posible, en una posición tal que la pendiente natural de una colina permitiera a la multitud ver y escuchar correctamente lo que estaba sucediendo”.<sup>42</sup>

Esta adaptación directa de los emplazamientos existentes a las necesidades de un auditorio es el germen del teatro griego completamente desarrollado, con su orquesta pavimentada, escena arquitectónica y gran construcción

41. Gardiner, Edward Norman (1925): *Op. cit.* pp. 288 y ss.

42. Gardner en Whibley, Leonard ed. (1931): *Op. cit.*, p. 417.

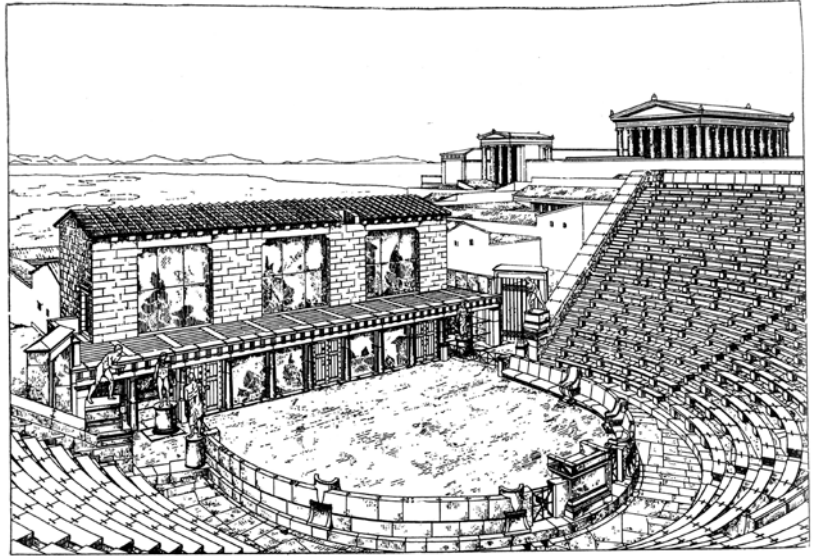


Fig. 12. El teatro de Priene, a partir de la reconstrucción de von Gerkan. (Schede, Martin (1934): *Op. cit.*).

de asientos de piedra. De la disposición en el siglo v a. C. hay pocas pruebas, pero de la del siglo iv a. C. se pueden encontrar ejemplos en todas las ciudades importantes de Grecia. Algunos se encuentran en mejor estado de conservación que otros, algunos en posiciones más hermosas, pero la forma básica y el principio subyacente son idénticos en todos los casos. De los teatros más conocidos, uno solo necesita mencionar los de Siracusa y Segesta, en Sicilia, los de Atenas, Epidauro, Argos y Delfos en la Grecia continental, y los de Aso, Pérgamo y Priene (Fig. 12) en Asia Menor.<sup>43</sup>

43. Haigh, Arthur Elam (1907): *The Attic theatre: a description of the stage of the Athenians, and of the dramatic performance of Athens*, 3rd edition, revisado y en parte reescrito por A.W. Pickard-Cambridge. Oxford: Clarendon Press, [a] Flickinger, Roy Caston (1929): *Greek theatre and its drama*, 3rd ed., Chicago: University of Chicago Press, para el desarrollo del teatro.

El teatro en Epidauro, diseñado por Policleto el joven, todavía está bien conservado y puede servir como estándar permanente para estimar el logro de los arquitectos griegos en el campo de la arquitectura civil. Se puede hablar sobre el exquisito equilibrio entre la utilidad pura y lo sublime de la geometría aplicada que se alcanzó en este caso. En la época helenística, la acción continuaba teniendo lugar en la orquesta y la construcción de la escena formaba un fondo permanente. No fue hasta más tarde que la acción fue 'devuelta' a un escenario bajo. La reconstrucción del teatro en Priene por von Gerkan muestra la apariencia general del teatro completo en tiempos helenísticos.

## LA CIUDAD HELENÍSTICA ANÁLISIS DE PRIENE

“De todas las ciudades griegas que han sido excavadas, la más regular en su disposición, la más típicamente helenística en la forma de construcción urbana, es la ciudad Jónica de Priene”. (Fig. 13) Así, el profesor Gardner<sup>44</sup> describe la ciudad que, entre todas las muestras de los principios griegos de planificación urbana, ha generado mayor controversia. Puede parecer atrevido hablar de formas ‘típicas’ de construcción urbana donde múltiples factores como la topografía, la economía o el clima deben teñir el resultado final de cualquier intento de diseño predeterminado y sistemático. Pero es un hecho característico de las amplias generalizaciones y estándares integrados de la planificación helenística el que uno piense instintivamente en términos de disposición típica o efecto típico. En realidad, el resultado final de la planificación de Priene no puede equipararse directamente con otras ciudades jónicas, ya que la escala y la secuencia de unidades deben ser siempre variables a considerar dentro de todo el proceso.

El factor constante que hace reconocible la ciudad jónica como parte de una categoría de ciudades es la actitud subyacente que se refleja en su forma completa. Para que la variedad de efectos plásticos, condicionada por muchas variables, sea significativa debe controlarse desde el inicio mediante un impulso estético central. La idea no es nueva, es simplemente la expansión del concepto clásico de diseño básico controlado en el campo de la construcción pública a gran escala. Se puede decir que la búsqueda de universales en el arte, que es fácilmente evaluable en cuatro siglos de escultura y arquitectura griegas, se trasladó de estos medios a otros de mayor importancia e influencia de cara a la formación del ciudadano común. El efecto acumulativo de contemplar ejemplos individuales de escultura y arquitectura (estatuas de culto, templos, etc.) debió ser compensado por la naturaleza intermitente y consciente de tal contacto. Así, podemos considerar que la ciudad arquitectónicamente unificada fue importante para proveer un patrón de entorno constante que inevitablemente debió elevar el índice de satisfacción visual a un nivel nuevo y superior. Lo que se ganó al contemplar objetos individuales aislados ahora asume un nuevo orden de continuidad; existe una satisfacción de las facultades sensoriales que concuerda con una sensibilidad colectiva creciente.

Por ejemplo, la incorporación de la escultura dentro de la amplia trama de la estructura urbana es un proceso progresivo.

44. Gardner, Piercy (1910): “Town planning of hellenistic cities”. *Transcription of the town planning conference*, London. pp. 111-22.

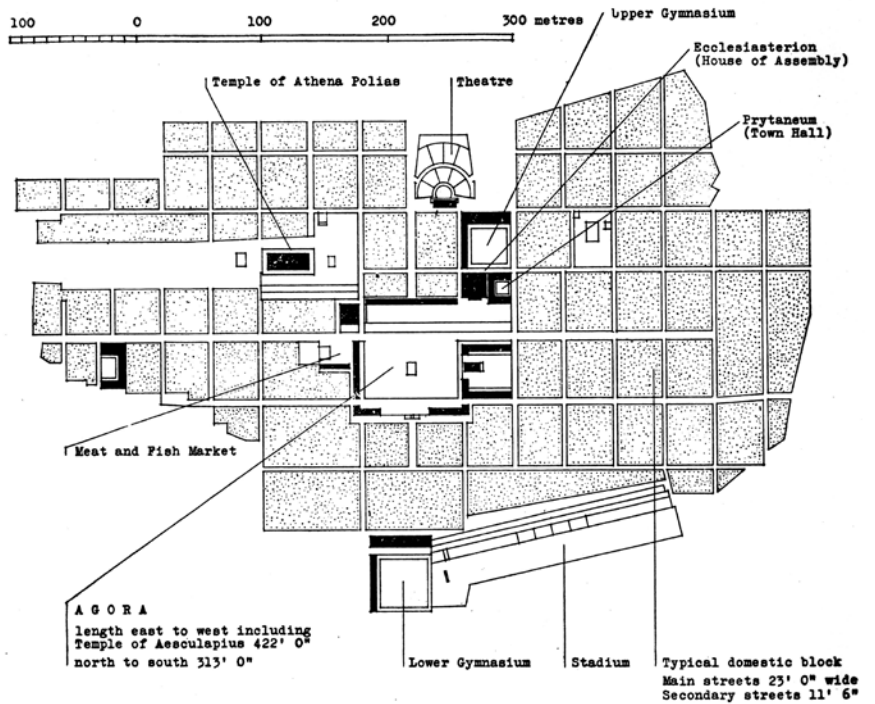
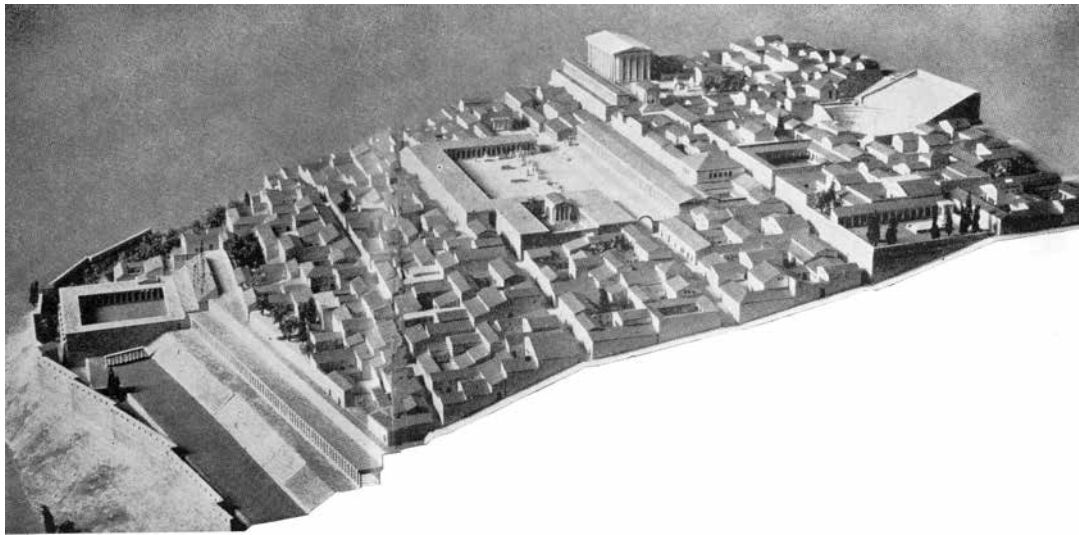


Fig. 13. Plano de Priene en Jonia  
(basado en las excavaciones de Wiegand y Schrader, 1895-9)



Hay una pérdida de identidad y significado en esta rama del arte griego que puede medirse desde la época de las tempranas estatuas de culto, a través de los tipos *kuros* y *kore* (intensamente formales y con importancia 'civil'), hasta las producciones representativas de los siglos IV y III a. C. Lo que había sido principalmente un enunciado abstracto y universal sufrió una degeneración constante hacia un medio que no tenía significado arquitectónico ni justificación ritual.

Por lo tanto, cuando decimos que Priene es una ciudad helenística típica, simplemente sugerimos que demuestra un proceso unificador en sus elementos constitutivos y que la expresión arquitectónica de sus instituciones finalmente ha cristalizado en formas significativas. Los elementos ya no tienen un tratamiento especializado; solo hay un medio: el de la planificación urbana.

La ilustración (Fig. 14) muestra la disposición general y la apariencia de Priene en la época helenística. El emplazamiento se extendía por la ladera de una montaña y daba, desde lo alto, a un amplio valle. La ciudad estaba amurallada y uno se aproximaba a ella desde los lados este y oeste. Una arteria principal la atravesaba de este a oeste y, desde ella, surgían las circulaciones secundarias que servían a toda el área. Se estima que la población era de alrededor de unas cuatro mil personas.

¿Qué tienen que decir los críticos modernos sobre Priene? El profesor Abercrombie considera que "nada podría ser más inútil que la aplicación de los principios rectangulares hipodámicos en

Fig. 14. Maqueta de parte de la ciudad de Priene, donde se muestra el ágora, los templos, el gimnasio y el estadio, el teatro y las casas tipo. (Maqueta en el Pergamon Museum, Berlín, recogida en: Schede, Martin (1934): *Die Ruinen von Priene*. Berlín: De Gruyter 1934. Archäologische Institut des deutschen Reiches. Abteilung Istanbul. [Istanbul Forsch])

este emplazamiento”.<sup>45</sup> Fyfe, que cita esta opinión, responde que “como la pendiente general es empinada [...] debe tenerse en cuenta que algún tipo de sistema de terrazas era inevitable; y la creación de una larga línea de este a oeste cortando ligeramente los contornos con una inclinación en aumento que, en su aproximación al Templo de Atenea desde la puerta este, va alcanzando gradualmente un nivel superior, es impresionante”.

Lavedan ve poco mérito en el plano general de Priene, pero a su vez cita a Bonnet<sup>46</sup> que defiende la planta en forma de tablero de ajedrez en este contexto y que encuentra un efecto estético satisfactorio en la asimetría resultante de aplicar un patrón regular a un emplazamiento irregular. Haverfield considera que no se ha buscado crear efectos llamativos a pesar de contar con una disposición razonada y sistemática.<sup>47</sup> Gardner se refiere a la “precisión casi matemática” con la que se trazan las calles y encuentra desconcertante la “extrema uniformidad de la disposición”.<sup>48</sup> Cita a Wiegand (quien excavó la ciudad) que ve en todo el complejo una unidad y nobleza en las proporciones que se pueden comparar con la organización de una gran casa.

Así, dentro de cierta variedad de opiniones, vemos dos puntos de vista principales. La actitud que busca lo pintoresco, lo inesperado o la irregularidad, queda decepcionada. Abercrombie, Haverfield y Lavedan obviamente lamentan la falta de encanto en Priene, pero Gardner, pese a que francamente no es capaz apreciar toda la importancia de la planificación, rinde homenaje al orden que allí encuentra. Wiegand, con íntimo conocimiento del emplazamiento, parece aceptar la disposición sin inoportunos comentarios por motivos estéticos. Bonnet, por su parte, lo defiende calurosamente.

Un examen objetivo de los materiales que dieron lugar a la planificación urbana helenística debe descartar de inmediato toda ‘sorpresa’ o decepción por la forma que toma la estructura de la ciudad. La formalidad alcanzada en Priene refleja una cosa claramente: que el desarrollo por partes y el encanto casual no tenían lugar en su composición. La continuidad del patrón de la ciudad y el énfasis en la uniformidad no son factores que puedan evaluarse a favor o en contra del éxito de la ciudad en su conjunto, están entretnejidos en su estructura. Sin una comprensión de este hecho, no podemos interpretar el logro total de la planificación helenística ni, se puede agregar, podríamos afirmar que hemos captado la importancia del plan griego en los tiempos arcaicos y de Pericles. La imposición subjetiva de estándares de ‘gusto’, que no tienen una referencia básica en los conceptos que hicieron

45. Fyfe, Theodore (1936): *Op. cit.*, p. 168.

46. Lavedan, Pierre (1926): *Op. cit.*, p. 154.

47. Haverfield, Francis John (1913): *Op. cit.* p. 44.

48. Gardner, Piercy (1910) *Op. cit.*, p. 115.

posible la construcción de Priene, debe conducir al caos. Decir que faltan rasgos de interés o 'efectos llamativos' en un sistema es 'inútil', sin establecer primero que la validez de tales frases no puede conducir a una verdadera evaluación del esquema.

Decir que no había efectos llamativos no es hacer una crítica. Este estado 'sin atribuciones' es una condición inherente de la disposición a la que se suscriben todas las partes; en otras palabras, la textura uniforme es del mismo orden que la subyacente a todo lo que consideramos característicamente griego. Que el patrón de una crátera o de una cónica se encuentra armoniosamente dentro de la superficie; que los contornos individuales de un kuros refuerzan todo el efecto de la figura; que las etapas progresivas de una tragedia son significativas en su efecto acumulativo y no en sí mismas; todos estos hechos no son meramente accidentales, forman la sustancia que nos permite referirnos específicamente al espíritu griego, a la contribución griega. Así que también en nuestra ciudad los acentos son solo indicadores de una unidad que lo abarca todo, de una forma completa.

Tenemos en Priene, si no una ciudad helenística típica, al menos una demostración ideal de un acercamiento a una obra de arte terminada y a gran escala. El propósito del arquitecto es difícil de lograr y, aunque anteriormente se han sugerido paralelismos con el hecho de completar un jarrón o tallar una estatua, la mecánica real de la construcción de la ciudad está sujeta a restricciones prácticas de tal magnitud que una solución completa es prácticamente inalcanzable. Analicemos la disposición de esta ciudad e intentemos encontrar lo cerca que los constructores estuvieron de la 'perfección' en su realización.

El patrón de calles impresiona inmediatamente por su seguimiento del ángulo recto, tal como se ve en el plano. Donde la pendiente es demasiado empinada para el mantenimiento de la circulación normal, las calles se convierten en escaleras. La calle principal de este a oeste, que pasa por el norte del ágora, se puede ver claramente en el plano y en la maqueta. Perpendicular a esta calle se encuentra otra transversal, principal, que sirve al lado comercial (oeste) del ágora, al gimnasio y al estadio del sur, así como al recinto del Templo de Atenea Polias. En la línea central del ágora hay otra calle que une ágora y teatro, y en el límite este del ágora hay otra calle importante que une el Templo de Asclepio, el pritaneo y el gimnasio del norte. En las ocasiones en que había un gran movimiento de población en la zona del 'centro civil', es muy probable que las tres calles fueran muy utilizadas.

El ancho de las calles principales era, aproximadamente, de 7 m; el de las secundarias de 3,5 m. Cualquier tráfico rodado debía quedar restringido, normalmente, a la calle principal este-oeste que conectaba el espacio público y el mercado con las puertas de la ciudad. No parece necesario profundizar en el tema dada la fácil relación, claramente visible, entre viviendas y edificios públicos y entre el lugar de reunión cultural y los 'suburbios' periféricos. Cuando se tiene en cuenta el tipo de movimiento y ocupación de la gente que la habita y sus dimensiones físicas, la ciudad como conjunto empieza a formarse en la imaginación y la maqueta nos ayuda a dar forma a esta especulación.

El ágora se ha tratado anteriormente, en términos generales, en este capítulo. Consideremos ahora su tratamiento en Priene. (Fig. 15) El ágora domina toda la ciudad; está audazmente proporcionada a las necesidades de la población y proporciona un punto focal para las actividades civiles. A su alrededor encontramos los edificios públicos que simbolizan, para nosotros, la naturaleza de la vida colectiva griega. La posición del ágora es, prácticamente, central; mide, aproximadamente, un quinto de la longitud y un quinto de la anchura de la ciudad. Dentro de su ámbito se encontraban, libremente agrupadas, las diversas estatuas de la ciudad y, envolviendo su perímetro principal, había una estoa continua: este, sur y oeste. En el lado oeste había tiendas y, más allá, un pequeño mercado. Al norte se encontraba la estoa principal, que se extendía más allá de los límites definidos por las otras columnatas. El único vínculo directo con las circulaciones de la ciudad se produce a lo largo de la calle principal. En ningún otro lugar encontramos un ejemplo mejor de la brillante concepción del ágora con sus estoas definitorias. Desde un punto de vista práctico, el ágora era equivalente a un gran salón al aire libre, disponible no solo para festivales, sino también para las actividades ordinarias de la vida cotidiana.

Arquitectónicamente es de gran importancia, ya que la combinación de sus estoas complementarias con la principal supone la apoteosis del sistema griego de columnas dóricas. Las laboriosas investigaciones sobre la definición del espacio y la vívida experimentación en la técnica expresiva que se pueden rastrear en toda la historia de la construcción del templo dórico parecen haber cristalizado en esta armonía de espacio controlado y modulado. En el caso del templo, el peristilo contenía en su interior un edificio de función cerrada y limitada. En la estoa, el sistema de columnas conserva su propósito como pantalla ya que las columnas definen un plano visual y, sin embargo, permiten una penetración de espacio

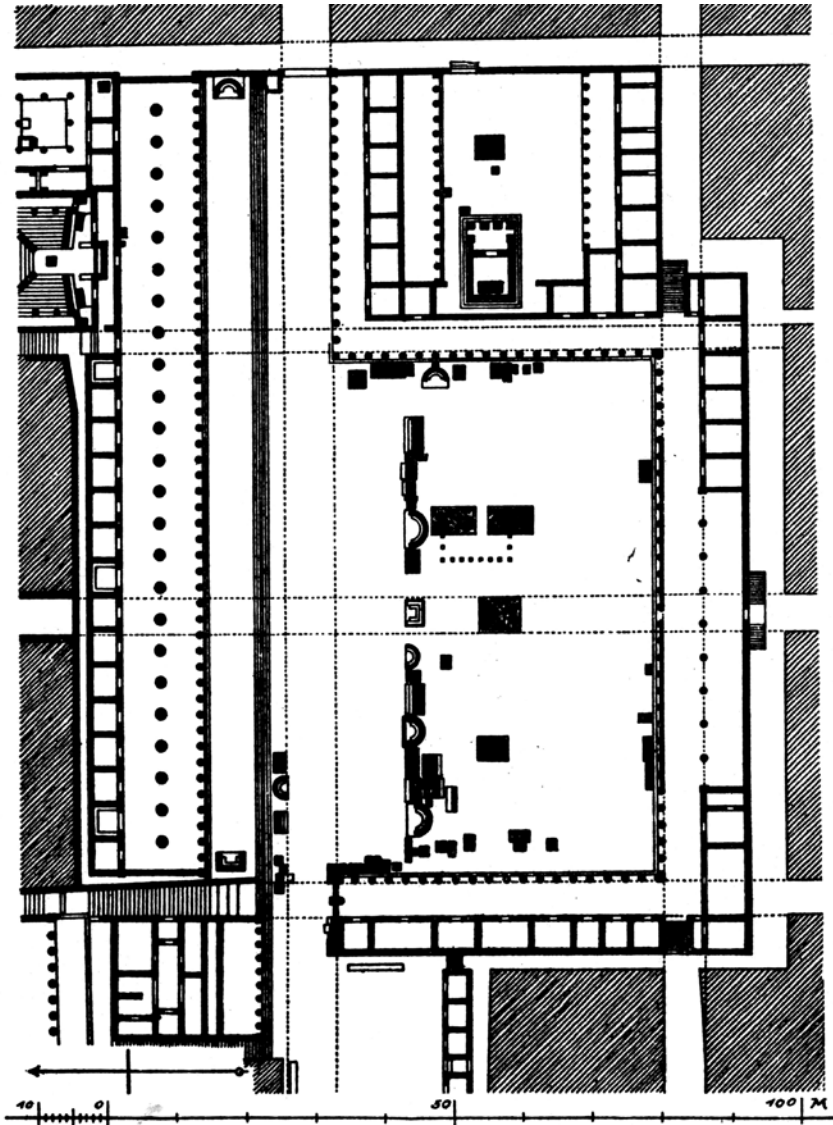


Fig. 15. Plano del àgora de Priene (Gerkan, Adolf von (1924): *Griechische Städteagen, Untersuchungen zur Entwicklung des Städtebaues ill Alterlum*. Berlin: de Gruyter)

entre ellas, mientras el área definida de uso, el ágora, está abierta al cielo. A pesar de esta aparente inversión de funciones, la naturaleza de la columnata no ha sufrido cambios, sino simplemente una extensión de su aplicación.

El dibujo de reconstrucción de la esquina noroeste del ágora muestra algunos de los detalles de su tratamiento. (Fig. 16) Vemos una arquitectura que ofrece la esencia del espacio, un sentido de orden y dignidad a escala con el significado de una ciudad. El hombre es la medida, pero en esta elevada columnata dórica, con sus elegantes componentes mecánicos, ha establecido no solo un estándar arquitectónico correspondiente a su estatura física, sino uno que mide el alcance de un intelecto libre que se eleva más allá de lo material y, sin embargo, puede mantener y expresar de forma tangible algo de sus recorridos.

El límite norte del grupo de edificios civiles en Priene está marcado por el teatro. [ver fig. 12] Hemos visto, en el tratamiento del ágora, una construcción de superficies planas y definición rectangular; en el teatro hay una aplicación directa de la geometría fundamental, sólida, a un propósito con unos requisitos tan exigentes que todavía nos sorprende el puro intelectualismo de la proeza. La forma universal y, por lo tanto, formalmente reconocible del teatro griego es, en sí misma, una expresión intensamente satisfactoria de su función. En ejemplos anteriores, el teatro no siempre tuvo una relación positiva con los otros elementos civiles, aunque su 'estabilidad' autocontenida seguía impresionando. En Epidauro, por ejemplo, la gran cávea domina una amplia vista del santuario de Asclepio que se encuentra más abajo y parece reunir al entorno inmediato en su abrazo. En Priene, el teatro, como el templo, ahora cumple con el marco que se le ha establecido; las ásperas colinas ya no llegan al límite de forma abrupta; también han sido urbanizadas.

Según Wiegand<sup>49</sup> había alrededor de ochenta bloques o manzanas para los habitantes de Priene. Como regla general, se dividían en cuatro emplazamientos para casas de unos 24 x 18 m, una extensión algo mayor que la ocupada por las casas más antiguas de Pompeya. Las casas casi siempre tenían patios y una disposición característica que puede ser descrita brevemente a través de un ejemplo de la región noroeste de la ciudad. (Casa xxiii)

La aproximación a esta casa se hace por un pequeño porche en la esquina sureste a través de un vestíbulo alargado que, a su vez, da a un antepatio abierto. La sala principal está orientada al

49. Wiegand, Theodor; Schrader, Hans (1904): *Op. cit.*, p. 285.



Fig. 16. Reconstrucción de la esquina noreste de Priene, mostrando un trozo general de la estoa. (Krischen, Franz (1938): *Die griechische Stadt Berlin: Wiederherstellungen*)

sur hacia una logia y los diversos departamentos secundarios se agrupan en los lados restantes del patio. La 'sala de estar' recuerda mucho al megaron de tiempos micénicos y parece haber sufrido pocos cambios durante los siglos transcurridos desde entonces. El patio de la Casa XXIII, que mide aproximadamente 9 x 9 m, es una réplica en miniatura del ágora y sin duda fue tratada como tal por los ocupantes. El esquema general de esta pequeña vivienda ofrecía una privacidad y seguridad admirables y, dentro de los límites de su superficie, un alto grado de interés arquitectónico. Comparte muchos elementos básicos con sus equivalentes más monumentales, los edificios civiles y religiosos. De acuerdo con los estándares de vida de la época, y en vista de que muchas horas de ocio se debían pasar en reuniones y

entretenimientos públicos, la casa se adapta bien a su propósito. Al menos, podemos afirmar que, en el diseño y el tratamiento arquitectónico general, mantuvo la textura del esquema de la ciudad de una manera que es difícil de encontrar en otros tiempos.

Hemos visto suficiente para establecer que Priene en particular, y las ciudades jónicas helenísticas en general, muestran un alto grado de clasicismo que se basa inicialmente en los elementos integrados y estandarizados de las estructuras individuales. La expresión final de la ciudad es el resultado de coordinar y ajustar estos elementos a un marco postulado a escala de planificación urbana. La ciudad no es simplemente un conjunto de unidades, cada una con un propósito específico, sino un nuevo organismo con un carácter nuevo también que surge de una manifestación simultánea de unidad en todas sus partes. Por ejemplo, el ekklesiasterio es en sí mismo el producto de una sucesión de definiciones de propósito especial; sus exigencias prácticas y su estructura se funden en una unidad arquitectónica, pero al mismo tiempo tiene una relación positiva con el elemento principal de la ciudad –el ágora– que, a su vez, está estratégicamente ubicada y plásticamente formada en relación con el conjunto de la ciudad. Esta progresión (que puede mostrarse de manera similar para otros elementos) refleja una clara predeterminación por parte del planificador; en ningún caso puede ser el resultado del crecimiento ‘natural’. Consideremos el ágora y la estoa de Priene con el propósito específico de examinar la cualidad abstracta que se logró en la planificación helenística. Una función práctica de la estoa es proporcionar protección. Es fácil convenir en que esto debió haberse logrado mediante la disposición empleada, pero también está bastante claro que podría haberse obtenido una protección similar (o al menos adecuada) con mucha menos ‘arquitectura’ y, por lo tanto, surge la pregunta: ¿cuál es la naturaleza de esta cualidad ‘plus’ que percibimos en la disposición, por ejemplo, de los elementos en la estoa norte? ¿Qué elemento, deliberadamente producido, trasciende los requisitos inmediatos? Una respuesta completa nos llevaría más allá del alcance de este texto pero es importante que indiquemos algo de este ‘plus’ de la ciudad helenística y reconozcamos su aportación como parte contribuyente y consciente de todo el logro.

Podemos establecer los elementos que son visibles en el dibujo de reconstrucción:

- (a) La superficie plana del ágora acentuada por los pedestales de las estatuas; siendo este plano el nivel de referencia del que surgen las estructuras circundantes.
- (b) Un tramo de seis escalones que conducen a una amplia terraza antes de la estoa norte.
- (c) Una terraza inclinada ligeramente hacia arriba y que mide 6,4 m de profundidad, también ininterrumpida en toda su longitud.
- (d) Un tramo adicional de tres escalones que conducen directamente a la estoa.
- (e) La estoa norte, de 11,5 m de profundidad y enfrentada a una columnata dórica de cuarenta y nueve columnas con 2,3 m de intercolumnio y una altura del fuste de 5,2 m. El nivel del pavimento de la estoa está 1,80 m por encima del ágora.

El dibujo muestra solo una esquina de la estoa y aunque no podemos hacernos una idea completa del efecto general de una columnata ininterrumpida de más de 120 m de longitud, sí podemos, refiriéndonos al plano y a la maqueta, mantener todos los elementos en mente. El logro práctico es la construcción de un pórtico alargado que domina desde su posición elevada una vista ininterrumpida del ágora y sus actividades. El logro estético radica en el empleo de una notación establecida de formas arquitectónicas para producir un fondo acorde con la naturaleza colectiva de las actividades que se llevarán a cabo dentro del lugar. La escala de la construcción guarda relación con las exigencias acentuadas y compartidas del grupo más que con los requisitos del individuo; se dota al espíritu colectivo de un amplio contexto psicológico.

De los datos materiales enumerados anteriormente podemos extraer cómo se logró esta 'extensión de escala'. Los elementos son pocos pero significativos; el efecto es el de serenidad y estabilidad. El reposo en los amplios planos pavimentados, la fuerza acumulativa de las unidades repetidas y la medida que proporcionan son los índices visuales de la unidad resultante. No se debería leer un significado aislado en cada uno de estos elementos; no son 'característicos' en sí mismos. Solo de su síntesis equilibrada emerge el efecto esencial. El análisis cuantitativo se ha llevado a cabo solo para centrar la atención en los componentes.

Las herramientas del arquitecto, en forma de un amplio vocabulario de elementos de estructura espacial universalmente reconocibles, le han permitido abordar una solución exacta a

un problema enunciado. En el proceso gradual de selección ha surgido una cualidad abstracta en la planificación civil a gran escala, una cualidad que se encuentra más allá de las restricciones y aproximaciones de la construcción simple y da derecho a la arquitectura de esta época a clasificarse entre las brillantes manifestaciones del genio jónico en otras esferas [ver fig. 9].



Casas populares cerca de Palermo. Fotografía: Rex Martiensen, 1939

# 3

## La casa griega

La situación en el siglo V a. C.  
y los descubrimientos en Olinto

Las casas helenísticas en Delos

## LA SITUACIÓN EN EL SIGLO V a. C. Y LOS DESCUBRIMIENTOS EN OLINTO

Entre todas las investigaciones sobre arqueología clásica, las que están más en contacto con nuestros contemporáneos son aquellas que tienen por objeto la reconstrucción de la casa. En fragmentos de templos podemos ver una aspiración colectiva, en los teatros puede que aún persista cierto eco de poesía, pero en la trágica intimidad de las viviendas en ruinas se recrea un mundo entero de vida doméstica. La ciudad griega encarnaba la inspirada geometría tras siglos de experimentación. Reunía, en una única demostración, las minucias que se habían sopesado y probado en la búsqueda de normas. La casa es una unidad dentro de la estructura, pero su organización refleja el mayor complejo que la contenía. La ciudad era la medida del espíritu griego, pero la casa era el testimonio palpable de las aspiraciones del individuo, su modo de vida y las dimensiones de su existencia física.

La casa helénica ha sido relegada durante mucho tiempo a una posición de inferioridad arquitectónica, pero es razonable suponer que los hombres que fueron capaces de trabajar en el exigente medio de la arquitectura civil debieron dirigir, al menos, cierto grado de esfuerzo consciente al más inmediato problema de la casa. De no haber una increíble actitud incongruente del ciudadano griego, resulta difícil aceptar que la expresión plástica de la casa no se hiciera eco de los logros del arquitecto en el campo más amplio de la responsabilidad creadora. Hoy en día somos plenamente conscientes de que tal reflexión no tiene por qué ser universal, pero en una sociedad en la que la construcción civil era un recordatorio constante de las posibilidades de la forma arquitectónica, estos ideales se debieron filtrar a la casa. En la Atenas de Pericles, la reflexión científica sobre la definición espacial debió tener su origen en una desarrollada sensibilidad respecto a su forma y organización. Es más probable, por lo tanto, que la arquitectura monumental de Grecia surgiera de una aguda percepción de la naturaleza y de la expresión de formalidad material en la casa, en lugar de surgir de donde no existe –a pesar de la inevitable falta de perspectiva al respecto– arquitectura cercana.

Habría una gran contradicción en la base de la estructura de la sociedad ateniense si tuviéramos que aceptar la idea de que la casa griega era un asunto vulgar, sin atributos estéticos. Aunque somos conscientes de la importancia del ágora, la palestra y el recinto del

templo, que dan testimonio de la naturaleza al aire libre de las actividades griegas, es inconcebible que el ciudadano que regresara de ellos, tras los encuentros públicos, estuviera satisfecho o, más bien, le resultara natural, continuar su vida privada rodeado de pobreza estética. Es igualmente poco probable que las actividades de ocio que enriquecieron la vida en la Edad de Oro se establecieran en un entorno “desnudo y poco atractivo”.

Al intentar una reconstrucción de los aspectos materiales del pasado, sería un error atribuir universalidad a unos hechos aislados, pero en el caso de la casa griega seguramente el error se encuentra en otro lugar. La escasez de pruebas sobre la construcción doméstica nos ha llevado a suposiciones ocurrentes y la pasión por dibujar una imagen completa de la vida griega ha dado lugar a afirmaciones gratuitas. Es difícil creer que en el teatro, la literatura, la escultura y la pintura, el genio griego no tuviera rival, pero que en la arquitectura doméstica no alcanzara logro alguno. El argumento que se suele esgrimir para esta inconsistencia es que la vida transcurría predominantemente al aire libre y eso convirtió a la casa privada en un lugar solamente para comer y descansar. Quizás la verdadera explicación de la aparente contradicción radica en la historia posterior de la casa. El hecho de que las casas privadas representen empresas individuales significa que se debieron emplear materiales más perecederos que los utilizados en la arquitectura civil. En consecuencia, la resistencia a la acción destructora del tiempo era de orden inferior; pero la calidad arquitectónica podría haber estado (y casi con certeza lo estuvo) en consonancia con el logro griego en otros campos. Las implicaciones de esta diferencia económica, aunque obvias, se han pasado por alto con tanta frecuencia que una concepción errónea se ha convertido en una leyenda.

Hace algunos años, el autor de estas líneas hizo una breve referencia a este problema,<sup>1</sup> dado que los restos de Olinto resultaron particularmente interesantes en este sentido. En noviembre de 1934, el profesor D. M. Robinson publicó un breve informe que arrojó luz sobre la forma de la ciudad y la casa clásicas.<sup>2</sup> Sus descubrimientos mostraron que la casa helénica había alcanzado una dignidad y una importancia estética que generalmente solo se atribuía a las de la era helenística. En palabras de Robinson: “Todos nuestros hallazgos datan de antes del 348 a. C. y son helénicos (antes del 323 a. C.), no helenísticos (después del 323 a. C.) [...] Hemos derribado la barrera entre lo

1. Martiensen, Rex Distin (1933): “The Pompeian house”, *South African Architectural Record*, 18, pp. 161-172.

2. *Illustrated London News*, 1934, p. 766.

helénico y lo helenístico. Múltiples tendencias realistas empezaron en los días del idealismo, mucho antes de la muerte de Alejandro en el 323 a. C. y muchas obras que parecen datar de tiempos helenísticos ahora las podemos ubicar antes del 348 a. C. [...] Nuestras casas helénicas de Olinto llenan un capítulo olvidado en la historia de la arquitectura doméstica. Las casas griegas clásicas no eran tan modestas en cuanto a habitaciones, distribución y muebles, como se indica en los manuales”. Robinson lo ilustra con el plano de una gran casa suburbana, la ‘Villa de la Buena Fortuna’, que proporciona considerable información al respecto. Las habitaciones principales se encuentran al norte de una logia para captar la luz solar del sur, mientras que las demás habitaciones estaban adyacentes a un patio abierto, “que a veces tenía columnas en uno o más lados y que, en algunos casos, tenía un verdadero peristilo”. En estos detalles encontramos una estrecha conexión con los tipos de casas conocidas como las de Delos y las de Priene, que pueden describirse en términos muy similares y que se extienden durante los siglos III y II a. C. Es interesante recordar los comentarios de Jenofonte (*Memorabilia* VIII, 8, 9, 10) sobre la orientación de los que estos ejemplos son una materialización literal. La llamada ‘Maison de la Colline’, una de las casas helenísticas de Delos, tiene un gran parecido con la Villa de la Buena Fortuna, tanto por sus proporciones como por su organización.<sup>3</sup> Si estamos en lo cierto al suponer un verdadero peristilo a partir de los restos que se muestran de la villa de Olinto (y la evidencia en este aspecto parece concluyente), entonces hay una similitud básica entre los dos ejemplos que justifica por completo la afirmación de Robinson de haber roto la barrera entre lo helénico y lo helenístico.

La idea de lujo en la casa clásica se fundamenta en los elementos más detallados. Los bellos mosaicos con los que se enriquecían los suelos de las estancias principales permanecen en un excelente estado de conservación y son, probablemente, los mosaicos helénicos más importantes descubiertos hasta la fecha. El tratamiento de la pared también indicaba una disposición esquemática de colores que invita a la comparación con logros posteriores. Robinson describe un esquema tipo del estilo plenamente desarrollado en Olinto y, a la vista del análisis que hemos intentado para los tipos helenísticos, debemos citarlo a este respecto.

3. Robinson, David Moore; Mylonas, George Emmanuel, editors (1929-): *Excavations at Olynthus*. Baltimore: John Hopkins Press.  
Robinson, David Moore; Graham, J. Walter (1938) *Excavations at Olynthus VIII: The Hellenic house*, Baltimore: John Hopkins Press.

Las paredes del pórtico están pintadas en tres colores separados entre sí por líneas horizontales incrustadas. En la base de la pared norte hay una banda blanca (0,40 m de altura) y encima una banda amarilla de solo 0,08 m de altura; toda la superficie de la pared por encima parece haber sido pintada de rojo [...] En el pórtico este, la disposición es similar, excepto que la banda estrecha es aparentemente blanca, no amarilla; y la banda en la parte inferior es negra.

El estuco era liso y de buena calidad.

La importancia de estos detalles se puede calibrar solo cuando se entiende que la única ciudad griega de los siglos v y iv a. C. de la que se conoce el plano completo es Olinto y que en sus casas se han encontrado mosaicos. No solo se arroja nueva luz sobre la vida doméstica de la Grecia clásica, sino que los desarrollos posteriores de la era helenística muestran una continuidad y una relación esencial con la arquitectura anterior que previamente se podía suponer, pero que, de hecho, no se había demostrado. Los descubrimientos en Olinto muestran que la conciencia plástica del ciudadano griego se extendió más allá de la planificación de su propia casa hacia la expresión más distante de la construcción civil colectiva. Así, las espléndidas estructuras de la arquitectura oficial compartían atributos comunes y significativos con la vivienda individual.

4. Tarn, William Woodthorpe (1936): *Hellenistic civilization*, 2ed. (repr.) London: Arnold. pp. 100 y ss.

5. Ecole Francaise d'Athènes, *Exploration archéologique de Delos*, París: Boccard, 1922-33; Chamonard, Joseph (1922-24): *Le quartier du théâtre*. Fascicule VIII, 2 vols.

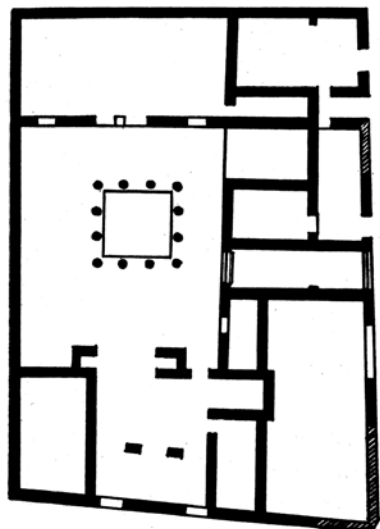
6. Laidlaw, William Allison (1933): *A History of Delos*, Oxford: Blackwell, p. 243 [a] Bequignon. Planta general.

7. Chamonard, Joseph (1922-24): *Op. cit.* pp.411-16.

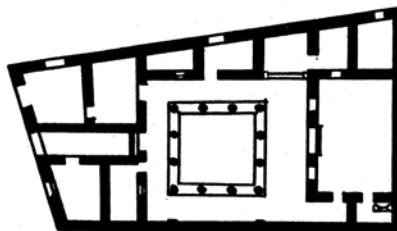
## LAS CASAS HELENÍSTICAS EN DELOS

(a) *Análisis de la Maison de la Colline*. El mejor emplazamiento para debatir sobre la casa helenística es Delos. (Fig. 17) Las lujosas casas que han puesto a la luz las excavaciones de la escuela francesa reflejan un período de gran prosperidad<sup>4</sup> durante el siglo II a. C. En general se ajustan a una organización estándar aunque en su disposición detallada los elementos no están relacionados de manera uniforme, ni en planta son necesariamente rectangulares. En particular, la Maison de la Colline<sup>5</sup> logra una bella formalidad. A pesar de la falta de espacio, que parece haber condicionado la arquitectura doméstica en Delos,<sup>6</sup> no hay nada apretado o deformado en esta casa. En el minucioso análisis de Chamonard<sup>7</sup> encontramos el material necesario para formarnos una imagen completa del entorno de un próspero ciudadano de Delos.

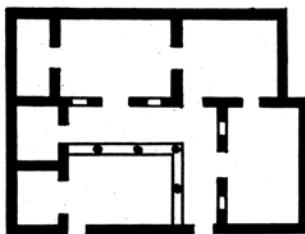
La Maison de la Colline ocupaba una manzana de un modo que nos recuerda a Pompeya, aunque no parece que en el diseño



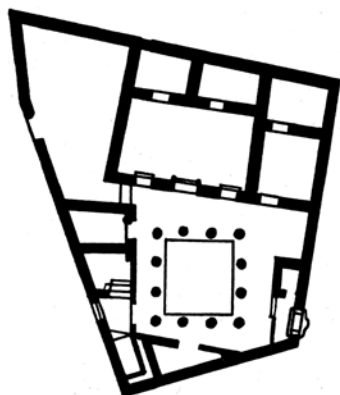
*House west of Sacred Lake*



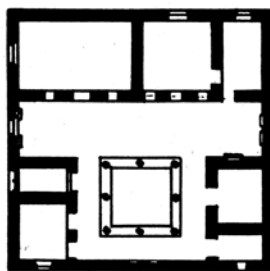
*House of the Trident*



*House above Inopus*



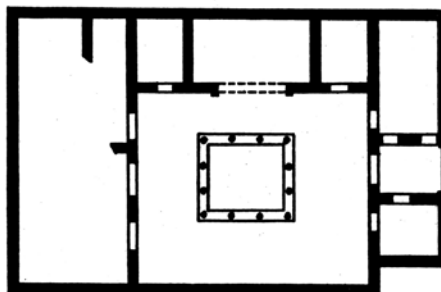
*House north of Sacred Lake*



*House at top of Hill*



*Pompeii: A small House*



*House on bank of Inopus*

Fig. 17. Planos de las casas de Delos. (*Journal of Hellenistic Studies*)

de Delos se incluyeran los jardines. La excavación de este ejemplo se inició en 1879, pero se abandonó hasta que Couve, en 1894, finalizó el trabajo. Afortunadamente, el tratamiento decorativo de paredes y suelos se pudo reconstruir pese a que el edificio parece haber sido destruido por el fuego. Una descripción general de la planta proporcionará un contexto para el debate. El alojamiento se distribuye en dos plantas, un modo de proceder que parece haber sido casi universal<sup>8</sup> en el Delos helenístico; un patio con peristilo proporciona el espacio interior abierto que caracteriza todos los ejemplos de esta época, según Chammonard.<sup>9</sup> Se llega a la planta superior mediante una simple escalera de madera, cuyas dimensiones y tipo coinciden prácticamente con el estándar doméstico actual. Se entra en la casa desde el oeste, a través de un vestíbulo que se abre directamente a uno de los pórticos que rodean el peristilo. Un pórtico principal o *promenoir* ocupa todo el ancho de la casa y une las habitaciones principales que se encuentran a lo largo del lado norte. Aquí se encuentra la ‘sala de estar’ y dos habitaciones menores que tienen acceso una a la otra. Justo al sur del vestíbulo se encuentra la cocina y en el lado opuesto hay un salón de reposo, tal vez un estudio o biblioteca. Aunque la mayor parte de las habitaciones tenían ventanas que daban a la calle, estas estaban ubicadas en lo alto, una indicación de que aún persistía el deseo de cerramiento y privacidad, aunque se relajara el estricto giro hacia adentro de las habitaciones que daban al peristilo.

Las habitaciones del norte son de profundidad uniforme –5,10 m– pero de longitud decreciente; de oeste a este miden respectivamente 8,15 m, 5,06 m y 3,08 m. El pórtico principal mide 17,50 m de largo y 4,75 m de ancho. El vestíbulo y la cocina, en el oeste, y el estudio y la escalera, en el este, tienen (con variaciones mínimas) 3.60 m de ancho, mientras que el vestíbulo y la escalera miden 2.00 m de ancho. Cocina y estudio tienen 4,10 m en la misma dirección. Por lo tanto, existe una transposición directa de tamaños en estos elementos. El espacio que cierra el peristilo mide 4,19 m por 4,45 m y está delimitado por el pórtico principal, por los pórticos oeste y este –de 2,49 m de ancho– y por un pórtico sur también con un ancho de 2,49 m. Debido a las dimensiones relativamente pequeñas del peristilo, solo se emplean tres columnas en cada lado en lugar de las cuatro más habituales. El intercolumnio es de 2,41 m en el lado corto y de 2,51 m en el largo. Las columnas tienen un diámetro inferior de 0,545 m y una

8. Una variación interesante del tipo general se evidencia en el ejemplo del que informa Megaw (Megaw, W. H. (1936): “Archaeology in Greece 1935-1936”, *Journal of Hellenistic Studies* 56. pp. 135-58). Dice: “En Delos, la casa en la ladera sur de Kynthos [...] se ha seguido excavando. Se eleva en tres terrazas, la baja donde están las habitaciones individuales mientras que el vestíbulo de entrada que conduce al peristilo se encuentra en la terraza central, y en el nivel superior hay una gran sala con mosaicos”

9. Chammonard, Joseph (1922-24): *Op. cit.*, vol. 2, Capítulo 5.

altura de 1,96 m; tienen caras poligonales que se convierten en estrías en la parte superior del eje. La altura total de las columnas es de 4,08 m y la altura desde el nivel de la planta baja hasta el primer piso es de 4,50 m. Las dimensiones totales de la casa constituyen un cuadrado casi exacto, 18,56 m de norte a sur y 18.89 m de este a oeste. Esta proporción básica encuentra un eco constante en el interior.

“La jouissance du plein air, de l’ombre et de la fraîcheur”<sup>10</sup> que colorea la vida mediterránea se expresa admirablemente en la casa de Delos. Benoit critica la planta del peristilo por motivos prácticos<sup>11</sup> ya que, según él, la apertura de los lugares de estar y la cocina a un espacio común implicaría una confusión de funciones. Solo podemos suponer que el ritual de la comida exigía una conexión inmediata entre el servicio y el comedor que el arquitecto debió tener en cuenta.

(b) *El problema de la cubierta*. La sección restaurada de la Maison de la Colline<sup>12</sup> muestra una cubierta plana con vertientes muy leves. No es fácil hacer una afirmación definitiva sobre la cubierta de la casa de Delos. En la actualidad ningún edificio mantiene el primer piso, pero la teoría presentada por la escuela francesa parece razonable a la luz de lo existente. Los excavadores piensan que las cubiertas inclinadas, de tejas, se usaron donde la disposición de la planta era lo suficientemente orgánica como para hacerlo posible. La cubierta plana solo se debió utilizar donde la variación en la forma y el tamaño de las habitaciones era tal que hizo que la cubierta inclinada fuera imposible de ejecutar. Un argumento similar se ha derivado de las evidencias obtenidas en las excavaciones de la Creta minoica, y de los palacios prehelénicos en Tirinto.

Según Myres,<sup>13</sup> en el caso de los palacios cretenses donde “una habitación queda contigua a otra sin más que pozos de luz ocasionales, las cubiertas (por limitaciones prácticas) debieron haber sido planas...”, pero que “en los palacios continentales las salas de estar principales están separadas de otros edificios por un pasaje estrecho, más o menos continuo. Este espacio vacante alrededor del edificio muestra [...] claramente que se empleó una cubierta a cuatro vertientes y que se debían tomar medidas para el goteo de los aleros”. Además, Myres se refiere específicamente a la casa de cubierta plana de las Cícladas y afirma que era “omnipresente y de gran antigüedad en toda la región, relativamente sin lluvia, del Mediterráneo”.

10. Benoit, François (1911): *L’architecture, antiquité* (Manuels d’Histoire de l’Art) París: Laurens, p. 262.

11. *Ibidem*, p. 263.

12. Chammonard, Joseph (1922-24): *Op. cit.*, p. XVIII.

13. Myres, John Linton (1930): *Who were the Greeks*. California: University Press. pp. 273 y ss.

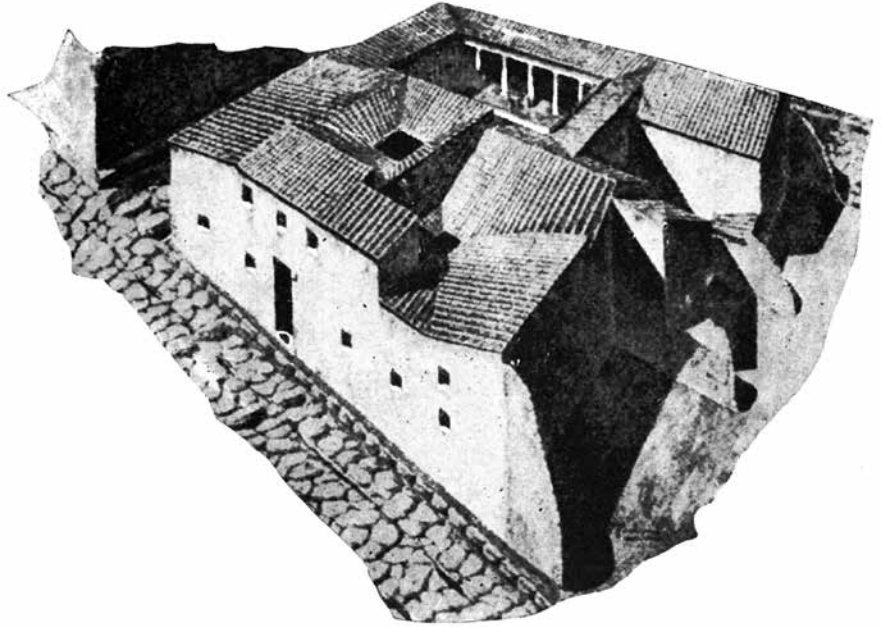


Fig. 18. Casa de los Vetti, Pompeia. (Giles, Alexander Falconer (1910): *The Roman Civilization* London: T. C. & E. C. Jack)

Es un hecho que se encontraron tejas en Delos, lo que confirma, al menos, su uso parcial. En una región donde se puede demostrar, sostenida en el tiempo, la continuidad en el uso de una técnica constructiva y de una distribución doméstica, existe otra interpretación de la cubierta, que se puede inferir, hoy en día, del vernáculo mediterráneo. Hasta ahora tenemos dos posibilidades: la verdadera cubierta plana y el tipo inclinado a dos aguas. Todavía es posible un tercer tipo intermedio que es inclinado esencialmente, pero que no sufre las restricciones orgánicas impuestas por la inflexible forma en cumbre con su doble pendiente. Consiste en una cubierta con un solo sentido de inclinación (es decir, un rectángulo con pendiente única y de tejas) que es capaz de cubrir un volumen sin tener en cuenta su altura o ancho en relación con otros volúmenes. Este método supera las dificultades estructurales y de planificación involucradas en el tipo formal de cubierta, pero conserva el elemento común de las 'tejas'. Paralelamente a su posible uso en Delos se dan numerosos ejemplos en Pompeya, donde las formas del atrio y peristilo invitan a la aplicación de tramos de cubierta con una sola inclinación. La Casa de los Vetti, (Fig. 18) en particular, muestra la pendiente única ajustada admirablemente a una tipología de planta que, desde el punto de

vista de la cubierta, es fundamentalmente compleja. Hoy en día se pueden ver, en la región al sur de Palermo, muchas granjas en las que los volúmenes que componen la estructura están cubiertos por separado con una homogeneidad y una organización resultante que hubiera sido imposible con la cubierta inclinada resuelta de forma convencional. Parece extremadamente probable que esta disposición fuera la más acorde con los elementos conocidos de la construcción en Delos.

(c) *Color en el interior.* Los restos del tratamiento interior de las casas de Delos tienen un interés particular. A partir de los resultados del minucioso trabajo de la escuela francesa, podemos reconstruir la apariencia de muchas habitaciones y, por lo tanto, obtener una idea de los principios estéticos que subyacen en el esquema arquitectónico. La Maison de la Colline ha aportado muchas pruebas respecto al tipo y a la técnica de tratamiento empleado en los muros. Se aplicaban colores vigorosos sobre una base de yeso y las superficies se organizaban en un sistema arquitectónico formal.

El tratamiento de los muros del pórtico consistía en un zócalo rojo con un ortostato por encima, en negro con canales blancos cincelados. En la parte de arriba había tres franjas, de nuevo en rojo, pero probablemente de un tono más claro. Los nichos tenían un tratamiento en azul y estaban enmarcados por columnas de estuco blanco. La sala principal tenía un zócalo rojo oscuro, ortostatos negros y un friso verde que se subdivide en patrones continuos de elementos repetitivos (motivos ovales combinados con formas puntiagudas, meandros, etc.). Parece que en otras habitaciones se usó un zócalo blanco en combinación con áreas amarillas, rojas y negras en la parte superior. Por lo tanto, un esquema intencionado y muy detallado de tratamiento integral del color atestigua la continuidad de la tradición polícroma griega. Esta continuidad es evidente en la actitud hacia el color como un factor determinante en arquitectura y es impresionante mirado en retrospectiva desde el tiempo de los edificios del palacio de Creta, a través del período arcaico, clásico y helenístico. Talfourd Ely<sup>14</sup> explica que la inspiración para un fresco en el muro del *oecus* de la Casa de los Vettii (descubierta en el momento en que lo escribió) se remonta a un arquetipo de la Atenas helénica y no a su prototipo más obvio “el desnudo voluptuoso tan característico del arte [...] helenístico”. En este momento no nos preocupa la composición de figuras como decoración mural, pero esta

14. Ely, Talfourd (1896): “Pompeian Paintings and their Relation to Hellenic Masterpieces, with special Reference to Recent Discoveries” *Journal of Hellenistic Studies*, 16. pp. 143-57.

conjetura, hecha poco después de la excavación de esta casa, tiene un interés paralelo.

La función de la aplicación del color en los muros de la Maison de la Colline y la Casa del Tridente es la de una extensión integral del significado arquitectónico, no la de una adición impuesta. El patrón resultante va más allá de una unidad material con la superficie del muro que define. Por otro lado, la imagen independiente crea una ilusión en una nueva escala y de un orden diferente al de las superficies arquitectónicas estrictamente organizadas que la contienen.<sup>15</sup> El significado abstracto, no representativo, de los ejemplos de Delos les da una posición subordinada, pero no menos importante, en las disposiciones espaciales que conforman el orden interior de la casa. Los componentes de su diseño pueden ser el desarrollo de esquemas inicialmente intuitivos, pero en ningún sentido son arbitrarios. En particular, los restos en la Casa del Tridente en Delos son vívidos por la información que revelan. (Fig. 19) El tratamiento de las paredes del *oecus* sugiere una lucidez de propósito y un grado de desarrollo en el plano abstracto que concuerdan con los complejos sistemas de definición espacial de los cuales la casa era solo una expresión más.<sup>16</sup> A pesar de la audaz yuxtaposición del color liso y las áreas ricamente articuladas con patrón repetitivo, no hay distorsión en el tratamiento del muro de Delos porque la pintura está contenida dentro de los límites definidos por la unidad constructiva.

La introducción de la perspectiva, las vistas atractivas y la ilusión de naturalismo que aparecía en el esquema de muros en Pompeya probablemente no sean tanto una vulgarización de un concepto clásico como el resultado de una creciente impaciencia con las restricciones materiales de la escala doméstica. El uso de vidrio en lugar del muro en el siglo xx hace posible una extensión espacial a las disposiciones de cerramientos tradicionalmente establecidas. Las perspectivas pintadas de Roma y Pompeya intentaban esta extensión en el muro ciego, pero el intento fue fallido; era una forma prematura de constructivismo con 2000 años de anticipación.<sup>17</sup>

Chamonard afirma que los tonos fundamentales del esquema de Delos son el rojo y el negro. El amarillo es un poco menos frecuente. Los colores menos vigorosos son escasos y los tonos degradados rara vez aparecen. El azul a veces se emplea para juntas en superficies blancas, pero parece haberse reservado principalmente para las superficies interiores de nichos y la parte superior de las superficies de los muros. El gris y el rosa aparecen

15. Léger, Fernand (1939): "The question of 'truth' " *Architectural Forum*. February 1931. pp. 18-21.

16. Los criterios actuales probablemente atribuirían a motivos ovales combinados con formas puntiagudas y a la decoración del traste y de la palmeta (en este contexto) un estado de "surrealismo". La placidez controlada del tratamiento con ortostatos es comparable a la pintura de Mondrian con sus áreas rectangulares de color pálido definidas por líneas negras gruesas.

17. Little, A.M.G. (1935): "The decoration of Hellenistic peristyle house in South Italy". *American Journal of Archaeology* 39 pp. 360-71. [a] Carrington, Roger Clifford (1936): *Pompeii*, Oxford: Clarendon Press, p. 138. Discusión sobre la creciente tendencia en Pompeya (hacia finales del siglo II a. C.) de aligerar y abrir las paredes cuyas "innovaciones se inspiraron en el teatro romano".

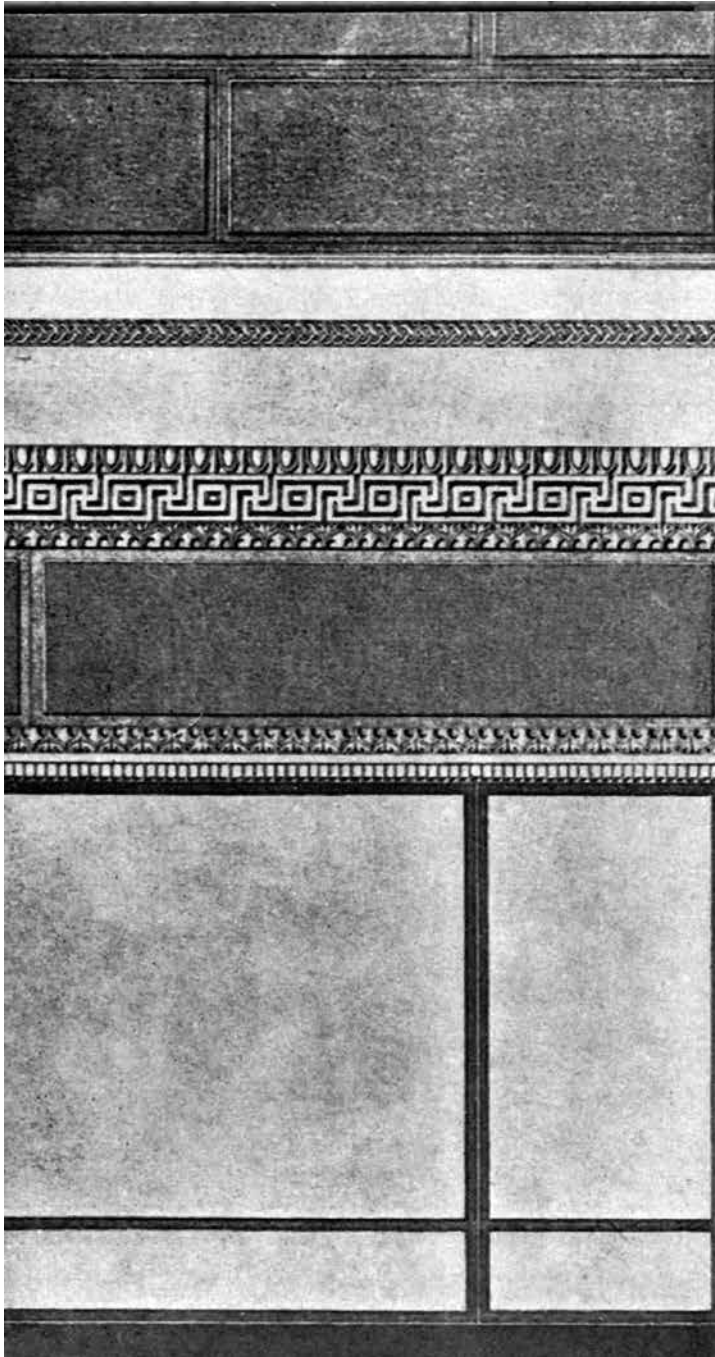


Fig. 19. Tratamiento interior de la Casa del Tridente, Delos. (Ecole Française d'Athènes; Chamonard, Joseph (1922-24): *Op. cit.*)

en algunos ortostatos y frisos; el verde es escaso.<sup>18</sup> Hay un hecho que emerge claramente de las investigaciones de Delos: “le rouge apparait toujours”.

Este predominio del rojo es una característica interesante en la arquitectura mediterránea e incluso en la Creta minoica fue un componente común en el tratamiento policromado de los interiores de los palacios. Para ellos, Hall sugiere que un rojo simple producido a partir de arcilla ocre quemada fue el primer color que se utilizó. La decoración tomó la forma de simples líneas sobre una superficie de yeso. El rojo pronto fue seguido por el amarillo ocre y el negro. El verde y el azul fueron adiciones posteriores y el gris y el marrón aparecen en los frescos de las últimas etapas minoicas. Con el tiempo se utilizó un rojo intenso, pero inicialmente la paleta consistía solo de rojo claro, amarillo y negro.

El predominio de los colores categóricos en las disposiciones formales durante un período tan considerable sugiere que su función era consolidar y dirigir las superficies a las que se aplicaban y no proporcionar un aumento ilusorio del espacio.<sup>19</sup> Con el rojo como color clave, ya sea en el interior o en el muro del peristilo, se desarrolló una notación básica de color tan controlada como el sistema estructural sobre el que se apoyaba.

En el caso de la casa de Delos podemos recordar que el azul parece “haber sido reservado principalmente para las superficies interiores de los nichos...” El nicho, una interrupción en la superficie, se trata con un color ‘espacial’ que enfatiza su vacío y la discontinuidad del plano. Este cambio de tono en un punto de cambio estructural refuerza la teoría de que el propósito principal del color era dar importancia a la superficie y no contribuir a la distracción.

Los planos horizontales a partir de los cuales se generan los elementos verticales de la casa constituyen un factor importante en el efecto final del espacio. Como cabe esperar, los ejemplos helenísticos en Delos transmiten una sensación de diseño consciente en el tratamiento del suelo acorde con el resto del esquema. En la Casa del Tridente se conservan milagrosamente una serie de decoraciones en forma de mosaico que expresan al máximo el deleite y la vitalidad de su medio. (Fig. 20) Para el registro sistemático de los métodos y materiales empleados por los artesanos de Delos debemos volver a los hallazgos de la escuela francesa. El tratamiento se divide en dos tipos principales: geométricos (patrones regulares con colores variados) y

18. Chammonard, Joseph (1922-24): *Op. cit.*, pp. 386 y ss.

19. Hall, Harry Reginald Holland (1915): *Op. cit.*, p. 179. Ver en el próximo capítulo la discusión sobre policromía.



Fig. 20. Mosaico.  
Casa del Tridente,  
Delos. (Ecole Française  
d'Athènes; Chamonard,  
Joseph (1922-24): *Le  
quartier du théâtre*.  
Fascicule VIII.)

representativos (en los cuales los motivos de figuras, marinos y bodegones se incorporan en composiciones individuales que, a su vez, se enmarcan en patrones rectilíneos). En la Casa del Tridente se encontraron tres ejemplos, particularmente atractivos, de la última clase que se hallaban en dos lados del peristilo y en la exedra.<sup>20</sup>

El diseño en el suelo de la exedra representa un ánfora panatenaica con la que se componen una palma y una corona. Los paneles del peristilo muestran en un caso un tridente y en el otro un ancla entrelazada con un delfín.<sup>21</sup>

Sabemos que las composiciones de bodegones alcanzaron una madurez asombrosa en el siglo I a. C. La pintura mural de Pompeya<sup>22</sup> (Fig. 21) indica cierto grado de equilibrio artístico que es producto de una técnica avanzada y de una sensibilidad instintiva. Pero el ánfora de Delos, colocada ligeramente en un rincón sombreado, tiene el encanto y la frescura de algo primitivo. La limitación orgánica del material certifica un desarrollo no demasiado libre del tema y el resultado, inevitablemente con carácter de “mosaico”, concuerda con las mesuradas formas de la arquitectura envolvente. Los diseños del tridente y el ancla no son menos arquitectónicos en su disposición, pero carecen de la nota de ternura que impregna la composición del ánfora.

20. La posterior excavación de la “Casa de las Máscaras”. (Chamonard, Joseph (1933): “Fouilles a Delos” *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 57. pp. 98-169); [a] École Française d'Athènes *Op. cit.* Fascicule 14. Chamonard (1933): “J. Les mosaïques de la Maison des Masques”; más ejemplos del arte en mosaico de buenos diseño y artesanía. Hay varios en color.

Fig. 21. Pintura mural en Pompeia. (Beazley, John Davidson; Ashmole, Bernard (1932): *Greek sculpture and painting*, Cambridge: University Press)



21. École Française d'Athènes *Op. cit.* Fascicule 8 Chammonard, *Op. cit* [a] en color, *The Architectural Record*, 65, January, 1929.

22. Beazley, John Davidson; Ashmole, Bernard (1932): *Greek sculpture and painting*, Cambridge: University Press.

(d) *La importancia del patio con peristilo.* Los restos de estas casas nos han proporcionado considerables datos. Tal vez ahora estemos en condiciones de intentar una estimación general de lo conseguido en Delos y, en consecuencia, alcanzar un promedio del logro helenístico en el ámbito doméstico. Ya hemos indicado la disposición general del alojamiento en la Maison de la Colline. La Casa del Tridente encarna los mismos elementos pero con algunas diferencias sustanciales en su disposición (Fig. 22). Los límites exteriores de la forma de la planta incluyen solo un ángulo recto, pero el orden interno tiene un esquema estrictamente rectilíneo. Se ingresa a la casa por el lado más corto, a través de un vestíbulo cuyo eje coincide con el del espacio del peristilo y directamente a través del impluvio, mirando hacia el sur, se llega al *oecus*.

Una vez más, tenemos una disposición en forma de peristilo en la que la entrada principal está junto a uno de los pórticos estrechos y en la que el patio tiene habitaciones en tres de sus lados. En la Maison de la Colline entramos y nos aproximamos a la sala principal con solo una experiencia oblicua del peristilo. En la Casa del Tridente, el enfoque es gradual; nos aproximamos a la sala principal a través del vestíbulo y esta se encuentra al otro



Fig. 22. Peristilo, casa del Tridente, Delos. (Riehl, Hans (1932): *Grichische Baukunst*. München: Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst)

lado (o alrededor) de la aproximación al peristilo, lo que proporciona una sensación mucho más completa del espacio efectivo de la casa. En la primera casa, aunque la disposición es directa y práctica, la calidad de la progresión no es del mismo orden que la de la segunda, en la que la dirección tiene una continuidad orgánica. En ambos casos, el sistema es arquitectónico, pero en la Casa del Tridente hay mayores posibilidades plásticas.

El peristilo tiene una larga tradición en los países mediterráneos. En el 'Pequeño Palacio',<sup>23</sup> en Knossos, parece haber existido un verdadero peristilo entre el vestíbulo de entrada y el megaron, hecho que supone un prototipo literal de la disposición que está actualmente en discusión. Cabe añadir que los descubrimientos de Robinson en Olinto corroboran su aparición en la época helénica. La columnata es un componente vital del esquema doméstico, y su importancia, en un sentido general, se examinará cuando discutamos la disposición del templo en su entorno.

En el capítulo anterior se dijo que la casa griega era una unidad en la estructura de la ciudad y que su organización reflejaba ese mayor complejo. La casa es, de hecho, una ciudad en miniatura. En su amplio patio que, como el ágora, es un área de libre circulación y distribución, se materializa un deseo paralelo de formalidad arquitectónica. En las esbeltas columnas dóricas,

23. Fyfe, Theodore (1936): *Op. cit.*

y en el patrón de los suelos de mosaico, vemos ese impulso hacia una armonía plástica que es la piedra angular del arte griego.

La casa representa la organización celular de una unidad unifamiliar. El ágora se conecta con la ciudad y, a través de la ciudad, con el mundo exterior. Pero la casa mira hacia adentro. Está abierta al cielo y al sol, pero protegida del tráfico de sus alrededores.

El peristilo proporciona expansión dentro de un espacio restringido. Es un modo de extensión de la escala doméstica que une la casa con los ensayos más monumentales de la arquitectura religiosa y civil. El peristilo del templo, la stoa y el amplio plano del ágora, encuentran su eco en el cerramiento parcial de la casa: el pórtico y el patio. La casa helenística ejemplifica un ideal clásico. No hay nada al azar en su forma. La artesanía era simplemente un medio para un fin, y donde podemos encontrar errores, pueden atribuirse a la falta de técnica o falta de fondos, pero nunca a la falta de intención. La conciencia estética del individuo era tan disciplinada en sus empresas privadas como en sus esfuerzos colectivos y la casa refleja un aspecto de la disposición espacial no menos significativo que las empresas a escala civil.



Templo de la Concordia y MG Poppe, Agrigento. Fotografía: Rex Martiensen, 1939

# 4

## El templo dórico

Origen y finalidad

El templo desarrollado

Técnica y material

Estándares y variaciones  
en el diseño de templos

Las proporciones del peristilo  
y la importancia del crepidoma

Policromía

Refinamientos ópticos en el siglo V a. C.

La escultura del templo

## ORIGEN Y FINALIDAD

El prototipo básico del templo dórico fue, en esencia, un sencillo santuario que consistía en una sola celda cubierta y con una puerta en el muro este. A partir de esta forma primitiva de protección o cerramiento se desarrolló la sucesión de tipos de templos que han sido clasificados por Vitruvio de acuerdo con la disposición de sus columnas. Sin embargo, antes del establecimiento de esta idea de 'casa' como escenario para el símbolo plástico de un concepto antropomórfico, hubo en la era micénica una etapa anterior, en la que el punto focal de la ceremonia religiosa no tomaba la forma de templo como tal, sino que consistía en un altar al aire libre en el que se ofrecían sacrificios. Este es un punto fundamental, porque la importancia del altar nunca se perdió de vista, incluso cuando el complejo del templo ya estaba completamente desarrollado; su posición y función fueron características determinantes en el diseño y la organización del templo cuando la dualidad altar-templo reemplazó al elemento único del altar para los sacrificios.

Vinculada a la idea de altar al aire libre y, de hecho, proporcionando la razón de ser del templo en sí, estaba la actitud griega hacia la representación plástica de los dioses que tuvo su origen en una imaginación fuertemente antropomórfica. Queda fuera del alcance del presente trabajo comentar los problemas, extremadamente complejos, que surgen de toda la estructura del ritual y las creencias griegas, pero podemos suponer, en términos generales, que la concepción antropomórfica de los dioses fue un proceso que se fue desarrollando y que implicó una evolución, desde el reconocimiento de las fuerzas misteriosas e implacables de la naturaleza hasta una creencia en ciertos dioses 'claros y personales'. En otras palabras, hubo un cambio del fetichismo al politeísmo que, a su vez, se reflejó concluyentemente en la organización intencionada de los lugares sagrados de culto.

El culto a las piedras y los árboles sagrados indica la creencia de que estos tenían en sí mismos algunas propiedades mágicas y es probable que más tarde fueran considerados como deidades. El hecho de que ciertos lugares estuvieran tradicionalmente asociados con dioses específicos los convirtió en sagrados y, por lo tanto, las ceremonias rituales y civiles se concentraron en estos lugares concretos. Los primeros bailes corales en honor a Dionisos, por ejemplo, se habrían celebrado cerca de su recinto sagrado; este hecho, en combinación con una situación topográfica adecuada,

proporcionaría, a su vez, la base para un teatro configurado formalmente.<sup>1</sup>

Entonces, las primeras ceremonias ctónicas se llevaron a cabo al aire libre, probablemente en algún tipo de recinto sugerido por la configuración natural de su entorno o por un claro en un bosque. Estos ritos, al celebrarse como sacrificio u otra manifestación de esta índole, tenían lugar delante del símbolo, externo a este, y en un recinto solamente implícito (no construido). Podemos suponer, en principio, que la sustitución de un símbolo antropomórfico por un objeto puramente natural, o no representativo, fuera el punto de partida para proporcionar una protección construida, o 'casa', para el símbolo de la deidad. Este cambio, de una forma de religión ctónica a una olímpica, se asocia con la creación deliberada de un marco arquitectónico formal para todo el proceso de la ceremonia religiosa.

La vivienda protectora para el dios no ofrecía espacio para los devotos y, desde el punto de vista del espectador que lo percibía, esencialmente tenía un sentido externo. Internamente, el tratamiento que recibió debió haber sido muy limitado y de un grado que se considerara acorde con la estatua –si ese fuera el símbolo– que consagraba. Externamente, sin embargo, el envoltorio arquitectónico se convirtió, a su vez, en un símbolo del esplendor y de la grandeza de la deidad y en este proceso se estableció la forma particular de tratamiento que estaba destinada a desempeñar un papel integral en el diseño del templo durante la larga historia de su desarrollo. Así, el templo, a diferencia de la vivienda construida para ser habitada por personas, toma importancia al ser visto desde el exterior. La vivienda, una vez ha satisfecho los requisitos de alojamiento y organización que generan en planta y volumen, puede ofrecer externamente (sin una disminución apreciable de sus comodidades y practicidad) nada más que un envoltorio que no destaca. Las aperturas y otros atributos que aparecen en este son, simplemente, la externalización de funciones generadas internamente. En pocas palabras, la vivienda debe partir de la distribución interior. El templo (como podemos llamar la estructura general, desde sus inicios como una celda hasta su expresión final) fundamentalmente no tiene ninguna complejidad interna y, por lo tanto, parte del efecto exterior o la apariencia. Este es un enunciado fundamental que no debe perderse de vista en la consideración de las fuerzas que dieron forma y modificaron el tratamiento del templo durante el período de su crecimiento y acercamiento a la perfección.

Recordemos también que el templo nunca fue, en ninguna etapa de su desarrollo, un lugar de reunión. Solo ofrecía las comodidades

1. Whibley, Leonard ed. (1931): *Companion to Greek studies*, 4tr., ed., rev. Cambridge: University Press. capítulo V. Gardner.

suficientes para los propósitos del ritual y, sin importar los cambios que ocurrieran respecto a su tamaño (en algunos ejemplos se logró un gran tamaño), esta actitud nunca se relajó, ni disminuyó la importancia de su exterior.

## EL TEMPLO DESARROLLADO

Quizás el vínculo más importante que conocemos entre la vivienda construida para los dioses y la construida para el hombre, en tierras griegas, es la que ofrece la disposición del megaron ejemplificada en el palacio de Tirinto. (Fig. 23) Aquí observamos el patrón del templo-tipo y, aunque el complejo doméstico de Tirinto está rodeado por otros elementos que tan solo permiten apreciar un aspecto frontal y dar importancia al interior (hecho que concuerda con nuestra proposición sobre el énfasis en la generación interna de la distribución de la planta), la exclusividad proporcionada por el pórtico y el vestíbulo servía admirablemente al esfuerzo por crear un marco especialmente cuidado para el símbolo de la deidad cuando llegó el momento de tal construcción.

El megaron de Tirinto tenía una antesala entre el porche y la sala principal y aunque este elemento no se muestra en el templo hasta el advenimiento del peristilo, cuando el pronaos asumió la posición de vestíbulo o antesala, la secuencia general de elementos muestra un fuerte vínculo entre megaron y templo. Al considerar el tratamiento arquitectónico del megaron, podemos observar que los muros eran de ladrillo secado al sol, cuyas superficies interiores estaban estucadas y pintadas al fresco;<sup>2</sup> los suelos eran de hormigón y las columnas del porche de entrada de madera. No se sabe con certeza qué tipo de cubierta se empleó. Myres<sup>3</sup> explica la probabilidad de una cubierta inclinada con los extremos en forma de frontón; Perrot y Chipiez<sup>4</sup> muestran una cubierta plana en su reconstrucción. En cualquier caso, la construcción 'inorgánica' del megaron por los lados y la parte trasera, no vaticina la forma clara y tridimensional del templo como estructura aislada. El templo como tal era una creación independiente y únicamente debía su génesis en planta a sus distantes prototipos de tiempos homéricos.

El altar de Tirinto con el ante-patio rodeado de columnas es digno de mención. En este punto de nuestra investigación, puede que fuera más apropiado enumerar los tipos de templo claramente establecidos en lugar de rastrear la aparición de ejemplos únicos en un área extensa. Robertson<sup>5</sup> lo hace admirablemente en su capítulo sobre 'los templos primitivos'.

2. Rodenwaldt, Gerhart (1927): *Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)*. Berlín: Propyläen Verlag. Decoración en color de Tirinto, Láminas 3 y 4. [a] Bossert, Helmut Theodor (1928): *An encyclopaedia of color decoration, from the Earliest Times to the Middle of the xixth Century*. London: Gollancz.

3. Myres, John Linton (1930): *Who were the Greeks*, California: University Press. pp. 270 y ss.

4. Perrot, Georges; Chipiez, Charles (1894): *History of art in primitive Greece*. London: Chapman & Hall, 2 vols., vol. 2, fig. 298, reconstrucción del alzado del megaron en Micenas.

5. Robertson, Donald Stuart (1929): *A handbook of Greek and Roman architecture*, Cambridge: University Press, p. 62.

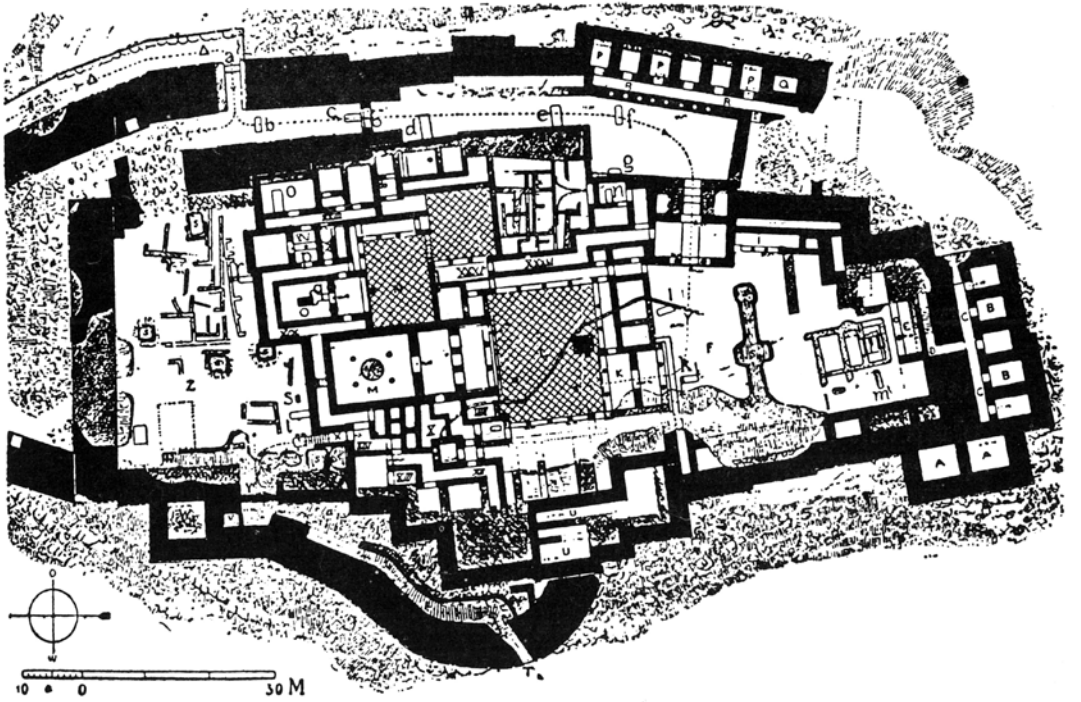


Fig. 23. Plano del Palacio de Tirinto (Robertson, Donald Stuart (1929): *A handbook of Greek and Roman architecture*, Cambridge: University Press.)

Los cuatro tipos generales que deben documentarse son los siguientes:

- (a) El templo *in antis*, donde los muros laterales de la celda se proyectan de modo que encierran dos columnas y forman, así, un porche.
- (b) El templo próstilo en el que cuatro columnas en el extremo de la entrada forman un pórtico audaz, aunque este es de tipo más abierto que el anterior. El templo 'B' en Selinunte era de este tipo.
- (c) El templo anfipróstilo en el cual el pórtico próstilo se repite en la parte posterior. El ejemplo más conocido de este tipo (aunque no sea dórico) es el pequeño templo de Nike Apteros, en la Acrópolis de Atenas.
- (d) El cuarto y más 'común' tipo es el templo períptero, en el cual la naos con sus pórticos está completamente rodeada por una columnata o peristilo. Este es una evolución y un gran avance respecto los tipos enumerados anteriormente y, de hecho, es el tipo de templo dórico que examinaremos más adelante. Dentro de esta clasificación principal hay muchas variaciones, dos de las cuales pueden observarse donde (i) el pronaos y opistodomas tienen columnas *in antis* –como en Teseo de Atenas– y (ii) donde estos pórticos están formados por una disposición próstila dentro del peristilo principal, como en el caso del Partenón en Atenas.

El factor común en cada uno de estos tipos es la naos rectangular, que básicamente se mantuvo sin cambios a lo largo de la historia del templo. La introducción de columnas internas en una etapa relativamente temprana (como en la llamada Basílica de Paestum) y en una fecha posterior (como en el Partenón) no puede considerarse una modificación orgánica. Puede considerarse que, internamente, el Templo de Apolo en Bassae, con sus diez columnas jónicas engranadas, tiene un tratamiento excepcional, aunque externamente presenta el orden dórico normal del siglo V a. C.

Los templos se clasifican también según el número de columnas que aparecen en el alzado principal; así los templos perípteros se designan como hexástilo, octástilo, etc., según el sistema; siendo el hexástilo el estándar común (y mínimo) para el tipo con peristilo. La disposición octástila del Partenón es una notable excepción.

El tipo de templo períptero no fue el resultado obvio o inmediato de la evolución del primitivo santuario celular, ni tenemos derecho a asumir una tradición ininterrumpida que incluya la planta con

megaron de tiempos micénicos y el complejo con naos del templo maduro. Esta hipótesis parecía factible cuando se pensaba que el Templo de Hera en Olimpia<sup>6</sup> databa de entre los años 1000 y 900 a. C. lo que le habría llevado al rango de influencia del megaron, pero la fecha generalmente aceptada es anterior, alrededor del 600 a. C., así que dicho vínculo directo es insostenible. Entre el megaron con sus columnas *in antis* y el templo consolidado con una similar disposición de columnas apareció una forma elemental de templo como la de Selinunte<sup>7</sup> que, a su vez, parece haber tenido su base en un tipo de edificio primigenio, preme garon. Esta disposición intermedia del templo tenía columnas internas como elementos adicionales de soporte de la cubierta, pero no pronaos con columnata. La adición de un peristilo a este núcleo simple se muestra en el temprano Templo de Apolo (circa 600 a. C.) en Terno, Etolia, donde se accede directamente, sin un pronaos intermedio, a una cela extremadamente estrecha y dividida por una hilera central de columnas.

En este ejemplo, los muros de la cela eran probablemente de adobe, las bases de las columnas, de piedra; las columnas con su coronación en entablamento, de madera; entre los triglifos de madera hay metopas de terracota pintadas. Se ha sugerido que la introducción del peristilo externo pudo haber sido para proporcionar un entorno protector a los muros de ladrillos perecederos de la cela o que se introdujo para superar las dificultades estructurales que surgen del empuje hacia afuera en los muros de la cela por parte de los elementos de la cubierta; pero, cualquiera que haya sido el origen funcional, lo importante es que, una vez se estableció esta disposición particular, permaneció como un elemento inmutable y esencial en el templo dórico. Aunque al principio el propósito pudo haber sido el del interés funcional, la estructura resultante adquirió, en la madurez, una apariencia completamente estética o espacialmente significativa.

De hecho, tendría poco sentido argumentar si este aspecto definidor del espacio fue valorado en la génesis del tipo períptero y si la explicación 'funcional' es adecuada para dar cuenta de una notación que se convertiría, de forma tan firme, en parte de un sistema arquitectónico estándar. Lo que podemos observar, en este punto, es el hecho de que las columnas y el entablamento de madera y las paredes de adobe fueron reemplazadas a principios del siglo VI a. C. por una arquitectura de piedra y que de este proceso de unificación y formalización nació la fase del diseño del templo dórico que continuaría en el siglo IV a. C.

6. Robertson, Donald Stuart (1932): *Proceedings of Hellenic Travellers Club* pp. 53-76. En este documento se presenta un debate interesante sobre el Templo de Hera desde puntos de vista históricos y técnicos.

7. Para la descripción e ilustración del 'Megaron' en Selinunte. Anderson, William John; Spiers, Richard Phene; Dinsmoor, William Bell (1927): *Op. cit.* pp. 62-3.



En términos generales el templo perítero consistía en una cela rectangular que contenía, dentro de su volumen, una organización en estancias que variaban en tamaño y disposición según su fecha y situación. Alrededor de la cela quedaba la pantalla dórica de columnas que, junto con su entablamento, constituían el 'orden'. El conjunto estaba cubierto por una cubierta a dos aguas, con frontón en cada extremo; y la estructura de las paredes de la cela y la columnata se extendían en un pavimento de piedra sobre tres escalones, el superior de los cuales se conocía como un estilóbato. (Cuando se dan las dimensiones generales de un templo, se referirán a la longitud y amplitud del estilóbato).

Aquí está, en esencia, el templo dórico; nuestra tarea consistirá en examinar sus distintas manifestaciones relacionándolo siempre con estas características comunes.

NOTA: La distribución geográfica de los ejemplos es muy amplia y como tendremos motivos para referirnos a los templos no solo en Grecia sino también en la Magna Grecia y Sicilia, se incluye una lista de dichos templos al final de este capítulo, en la que se proporciona una especificación general de cada uno.

• • •

Podemos asumir, como punto de partida de la gran sucesión de templos períteros, los templos de Hera en Olimpia y el de Apolo en

Fig. 24. (izquierda)  
Reconstrucción del  
Templo 'C' en Selinunte,  
por Jean Hulot.  
(D'Espouy, Hector (1910):  
*Op. cit.*)  
Fig. 25. Ruinas del  
templo 'C' en Selinunte



Termo, hacia fines del siglo VII a. C. No nos conciernen mucho estos ejemplos en particular, pero son importantes porque representan el nivel alcanzado en la Grecia continental en un momento en que la gran ola de colonización estaba en su apogeo. La fundación de ciudades coloniales en la Magna Grecia, y en Sicilia en particular, provocó un periodo de construcción de templos en estos nuevos centros que, según los modelos existentes en Grecia, los trascendió en vigor y esplendor y marcó una etapa significativa en la clarificación y consolidación de estándares que hasta ese momento habían sido indicados, pero no realizados totalmente, en forma plástica. Las columnas de madera del Hereo en Olimpia fueron reemplazadas por otras de piedra a medida que se pudrían, pero el proceso era de reparación, un movimiento provisional en dirección a la permanencia, más que una nueva construcción basada en un plan predeterminado.

Podemos ver esta construcción nueva en su forma más vital, en un edificio como el Templo 'C' en Selinunte (Figs. 24 y 25), producto de una técnica completamente establecida, pero que se manifiesta con una nueva confianza, una nueva fuerza en la expresión estética. Con unos modelos tan cercanos en el tiempo, ¿es posible entender este suceso como una regeneración? Una breve descripción puede ayudarnos a visualizar este edificio y, al hacerlo, establecer el patrón de los elementos del templo dórico.

El Templo 'C' estaba situado en la Acrópolis de Selinunte, adyacente a la calle principal este-oeste, aunque, como hemos visto en el capítulo II, es muy probable que esta relación fuera el

resultado de un plan urbano impuesto mucho más adelante. La Acrópolis de Selinunte sigue una pendiente gradual y constante durante la mayor parte de su longitud y luego desciende hacia el mar, de norte a sur; pese a ello, a lo largo de la calle principal transversal el suelo está nivelado desde el oeste hasta el frente este del Templo 'C', donde se inclina bastante rápido durante un tramo, hasta el mar. Por lo tanto, en los frentes norte, oeste y sur del templo, la aproximación es a nivel y directa, pero en el lado este o principal, el terreno que cae le otorga un acento y perspectiva adicionales al edificio. Esto se muestra en los escalones adicionales en el frente este. En comparación con ejemplos posteriores, el Templo 'C' parece haber sido ubicado de manera casi al azar y asume una relación íntima con la ciudad circundante que quizás sea única. Desde el este, sin embargo, debió haberse visto como una masa dominante de perfil atrevido. También en el noreste, el gran espacio abierto proporcionaba un valioso primer plano horizontal al templo, por lo que debieron haberse realizado procesiones y ceremonias con una extensión espléndida.

La disposición de la planta del Templo 'C' (Fig. 26) muestra una cela extremadamente estrecha, aislada de la pantalla de columnas mediante un pteron muy ancho. El sistema de columnas –6 y 17– representa una proporción extrema que fue disminuyendo gradualmente hasta que, en el siglo IV a. C., encontramos el Templo de Asclepio en Epidauro que tiene la forma más compacta alcanzada, 6 y 11. En Selinunte, la 'regularidad canónica' del sistema dórico establecido aún no es evidente y la falta de alineación entre las paredes laterales de la cela y la segunda y quinta columnas al final del alzado (la disposición normal en templos hexástilos posteriores) es un arcaísmo que imparte un fuerte carácter individual al edificio. La falta de pronaos y el inusual efecto de pórtico de la segunda fila de columnas del frente este, pasan a exhibir una independencia colonial respecto de los tipos continentales.

Bagenal<sup>8</sup> ha llamado la atención, particularmente, sobre variaciones sicilianas con respecto al tratamiento de triglifos y metopas en el templo dórico. El retroceso del arquitrabe y la cara del triglifo, por ejemplo, se usa aparentemente para obviar el efecto excesivamente pesado en la vista en escorzo del voladizo más allá del diámetro superior de la columna, que es tan perceptible en templos continentales posteriores. Estos factores, en combinación con los puntos ya enumerados, indican la existencia de lo que el mismo autor llama una "Escuela dórica siciliana".

8. Bagenal (1936): "Some notes on a Sicilian tour. Part of the Cthen Bursary report 1935". *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 43, pp. 802-12.

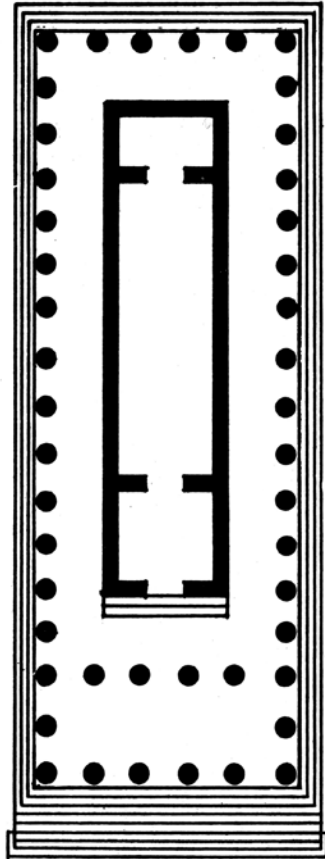


Fig. 26. Plano del Templo 'C' de Selinunte

Hoy en día queda una sola fila de columnas reconstruidas a lo largo del lado norte del estilóbato. Estas recuperan parte de la apariencia original del templo y proporcionan al menos una medida de su altura y longitud. Para completar la imagen tenemos que examinar las metopas que ahora se encuentran en el museo de Palermo y, finalmente, quizás la mayor ayuda para los arquitectos que quieran comprender todo el edificio es la reconstrucción de Hulot en *Monuments Antiques*.

Su dibujo del frente este [ver fig. 24] capta la atmósfera especial de frescura arcaica que todavía es capaz de deleitarnos, ya sea recogida en la alegre obscenidad de una figura negra pintada en un vaso, en la enigmática sonrisa y equilibrio de un primigenio kouros esculpido o, como en el presente caso, donde emerge a través de la pura alegría de un recién encontrado poder plástico. Para cualquier análisis detallado al que podamos someter este templo, podemos afirmar que es, fundamentalmente, el resultado de un impacto vívidamente creativo contra las fuerzas de la inercia, contra el anonimato intemporal del material duradero. Los griegos que construyeron este templo pueden estudiarse a través de sus otras artes y es inevitable perder la mayor parte de su significado (y nuestra propia oportunidad de comprensión) si no mantenemos la dimensión humana como una constante para nuestro análisis. Somos demasiado propensos a considerar que las ciudades muertas que estudiamos siempre estuvieron muertas. Las ruinas que hablan de destrucción desenfrenada o de los estragos de los terremotos todavía encierran, para nosotros, algo de conocimiento. Laboriosamente, hombres como Koldewey, Puchstein, Wiegand y Schrader han reconstruido los *disjecta membra* para que podamos tener una imagen de su forma y esplendor originales; pero es solo mediante la imaginación que podemos llevar el proceso un paso más allá y ver los edificios habitados. Para recrearlos, debemos recordar su esencial carácter griego y su vitalidad histórica y centrarnos en su importancia material.

El frente este del Templo 'C' –de unos 24 metros– presenta un sistema de columnas de fustes relativamente cortos que se ahúsan rápidamente y sostienen un profundo entablamento que, a su vez, queda superado por el recubrimiento policromado de terracota del frontón. La completa y suntuosa curva del equino, el contorno bien modelado de ábaco, arquitrabe, triglifo y cornisa y el atrevido efecto del esbelto volumen rectilíneo de la celda, contenido dentro de una pantalla de columnas estriadas, son todos atributos del espíritu arcaico. Los elementos tienen elasticidad y articulación y están libres, todavía, de influencias 'refinadas'.

Las metopas que aún se conservan ofrecen una valiosa crónica sobre el estado de ánimo general con el que se diseñó el templo.



Fig. 27. Restos del estuco del muro del Templo 'B' de Selinunte

El fuerte esquema arquitectónico en el que se organizaron las figuras, la rigidez y el peso, muestran un sentido de unidad y continuidad estructural imposible de lograr donde las formas naturalistas se incrustan en un marco arquitectónico. El gran problema fue enmarcar grupos de esculturas en alto relieve entre los triglifos regulares, fuertemente acentuados, y en la horizontalidad dominante del arquitrabe y la cornisa. A su vez, la estimación que encuentra el tratamiento de estas metopas, bruto e inmaduro, no tiene en cuenta el factor del interés visual, es decir, que la calidad pictórica independiente, debía, necesariamente, estar subordinada a las líneas principales de la estructura envolvente. Picard,<sup>9</sup> aprueba, con razón, que el escultor griego arcaico haya preferido “la robustesse à la recherche du détail trop menu”, cuando su trabajo formaba parte de un esquema más amplio.

Debe mencionarse, en este momento, la aplicación del color en este templo, aunque nos ocuparemos de este factor más apropiadamente, como problema general, cuando hayamos recopilado evidencias de un rango de ejemplos más amplio.

La superficie rugosa e irregular de la piedra caliza estaba cubierta con una capa de estuco que hacía posible superficies perfectamente lisas y ángulos agudos. (Fig. 27) Este proceso se mantuvo invariable y formó la base para la aplicación policroma.

9. Picard, Charles (1935): *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture*. París: Picard, 3 vols.; vol 1, *Periode archaïque*, p. 353.

Además, los revestimientos de terracota, tal como se aplicaron a la superestructura del templo, estaban espléndidamente pintados con colores fuertes. Por el momento, podemos imaginar que el 'Templo C' tenía su fachada frontal atrevidamente coloreada en amarillo, negro y rojo, como también lo estaban sus metopas y triglifos en azul. Otros detalles: tenía, gotas y antefijas están en rojo o amarillo y arquitrabe, fustes de columna y escalones en el color propio del estuco. No cabe duda de que el efecto global fue extremadamente vívido y aunque, en este punto, no intentaremos establecer una mayor exactitud con respecto a las zonas de aplicación, el color es un componente tan integral del templo que no podemos considerarlo como un mero apéndice. Con respecto a otros templos del mismo período en Sicilia, cabe mencionar el Templo 'D' en Selinunte, colindante al ejemplo que acabamos de discutir, que data del 560 a. C. y cuyas dimensiones y disposición de las columnas eran similares; y el Templo de Apolo en Siracusa, construido en el 575 a. C., también de 6 por 17 columnas en planta, pero ligeramente más pequeño que los ejemplos anteriores.

El ejemplo paralelo en la Magna Grecia es el Templo de Deméter y Kore (comúnmente conocido como la Basílica) construido alrededor del 565 a. C. en Paestum. Aquí el sistema de columnas sin estilo evita cualquier comparación directa. Una desviación tan drástica del estándar hexástilo, ahora firmemente establecido, confunde la integración reconocible que se vuelve duradera y significativa solo por la repetición y la concentración. Sin embargo, en detalle, podemos observar la misma plenitud de perfil en el equino de los capiteles de las columnas, el mismo vigor del ábaco en forma de cubo. Los fustes de las columnas se ahúsan rápidamente como en los ejemplos de Selinunte: existe el mismo peso y articulación insistente en los componentes. Cualquiera que sea la indecisión que haya llevado a la planta del templo de Paestum, no hay duda de que el orden en sí ya está establecido analítica y categóricamente.

## TÉCNICA Y MATERIAL

Ahora es necesario examinar la situación en la Grecia continental para ver qué produjeron los siglos siguientes, ya sea en continuidad con la *ordonnance* reconocida o la modificación de la misma. Un hecho significativo que debe hacerse notar en este punto es que no se evidencia durante todo el período considerado ningún cambio importante en la técnica

constructiva. Los griegos debieron, en una etapa temprana, haber perfeccionado los medios para hacer superficies planas, cortar y unir las piezas de cantería y dar un acabado a las superficies visibles de sus construcciones dentro de rigurosos límites de precisión. En lo que respecta a la parte mecánica del edificio, no hubo problemas nuevos en posteriores etapas. El gigantesco Templo de Zeus en Acragas (470 a. C.) y el gran Templo 'GT' en Selinunte (de una fecha incluso anterior) deben haber ofrecido, en el puro esfuerzo práctico, la mayor prueba de resistencia e ingenio de la que puedan haberse congratulado los constructores de los templos en su larga historia.

Uno puede suponer razonablemente que, en el campo de la artesanía, al contrario que en el de la técnica de estructura en masa, particularmente en el continente, el siglo v a. C. vio un refinamiento progresivo del proceso técnico, que debió haber influenciado el creciente refinamiento del perfil y la proporción relativa que caracterizaron los templos de este siglo o, por lo menos, haber ido a remolque del mismo. Los mármoles de Grecia debieron haber jugado un papel considerable en la modificación de la técnica del detalle, ya que el material se puede desmenuzar y es incapaz de proporcionar una arista exacta o sostenida, y puesto que el albañil sabía (como debió haberlo hecho en los ejemplos que hemos discutido) que era necesario imponer en sus obras un acabado de estuco duro, debía ser inevitable que hubiera cierta aspereza, como la que encontramos hoy en el revoco a buena vista.

Un examen de la piedra caliza utilizada en los templos de Agrigento o Himera en Sicilia o de la coquina del Templo de Zeus en Olimpia indica que una técnica primaria adecuada para este material nunca podría satisfacer las necesidades del albañil que trata con mármol pentelicano o pariano. El mármol no fue de ninguna manera el material universal para edificar los templos del siglo v y iv a. C. en Grecia y las islas; sin embargo, debió haber sido ampliamente conocido y dominado por los artesanos y, por lo tanto, capaz de influir en la técnica corriente de la albañilería.

Veamos una lista de los edificios importantes que se construyeron en mármol:

- Templo de Apolo, Delos (450 a. C.)
- Partenón, Atenas (447 a. C.)
- Templo de Poseidón, Sunión (425 a. C.)
- Teseo, Atenas (428 a. C.)
- Tolos, Delfos (400 a. C.)<sup>10</sup>

10. Demangel; Ducoux, Henri (1938): "L'anastylose de la Tholos de Marmaria" *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 62 pp. 370-85. Documento ilustrado sobre la reconstrucción de los tolos de Delfos



Fig. 28. El Templo dórico de Poseidón en Paestum



Fig. 29. Capiteles de la basílica en Paestum



Fig. 30. Frente este del Templo de la Concordia en Agrigento

Templo de Atenea Alea, Tegea (355 a. C.)  
Tolos, Epidauro (350 a. C.)<sup>11</sup>

Contemporáneos a estos, pero no construidos con mármol, fueron:

Templo de Afaya, Egina (490 a. C.)  
Templo de Zeus, Olimpia (460 a. C.)<sup>12</sup>  
Templo de Apolo, Basae (420 a. C.)  
Templo de Asclepio, Epidauro (380 a. C.)

Los ejemplos coloniales más importantes (sin ser construidos con mármol) fueron:

Templo de Poseidón, Paestum (450 a. C.) (Figs. 28 y 29)  
Templo de Concordia, Agrigento (440 a. C.) (Fig. 30)  
Templo en Segesta (sin terminar) (430 a. C.)

La situación general, entonces, es que no hubo en ningún momento templos de mármol construidos en las colonias occidentales, ni tampoco templos de mármol en la Grecia propiamente dicha, antes de la construcción del Templo de Apolo en Delos y el Partenón, a mediados del siglo V a. C. Cabe afirmar que, en paralelo a la construcción de estructuras de mármol entre el 450 a. C. y el 350 a. C. (siete ejemplos bien conocidos), se construyeron templos sin usar mármol en el continente, en Sicilia y en la Magna Grecia. Un examen más detallado de los materiales disponibles para el constructor de templos griego muestra que el predominante, el que tuvo mayor difusión, fue el llamado conglomerado de piedra o coquina de Poros que, con sus cavidades y aspereza, ofrecía una excelente superficie rugosa para el agarre del yeso. (Fig. 31)

La piedra caliza era el material de construcción natural en toda la Magna Grecia y Sicilia y, a pesar de las variaciones locales, la del tipo de Poros era la más común tanto en Grecia como en sus colonias occidentales. El mármol se extraía en las famosas canteras de Himeto y Pentélico y de las islas de Paros y Naxos que dieron sus nombres a otras variedades.

Dickins<sup>13</sup> hace algunos comentarios sobre el material de las esculturas de la Acrópolis que son interesantes desde el punto de vista del carácter y también en el sentido descriptivo. Hablando de la roca de piedra caliza de las esculturas de Poros, dice: "De calidad variable, un bloque puede estar lleno de agujeros de aire o conchas

11. Descripción detallada de los materiales empleados en el tolos de Epidauro. Pausanias (1913): *Op. cit.*, vol. 3. p. 245.

12. Dickins, Guy (1912): *Catalogue of the Acropolis Museum*, Cambridge: University Press, vol. 1- *Archaic Sculpture*, p. 35

13. Dickins, Guy (1912) *Catalogue of The Acropolis Museum Archaic sculpture*, Cambridge University Press, vol. 1. p. 35.

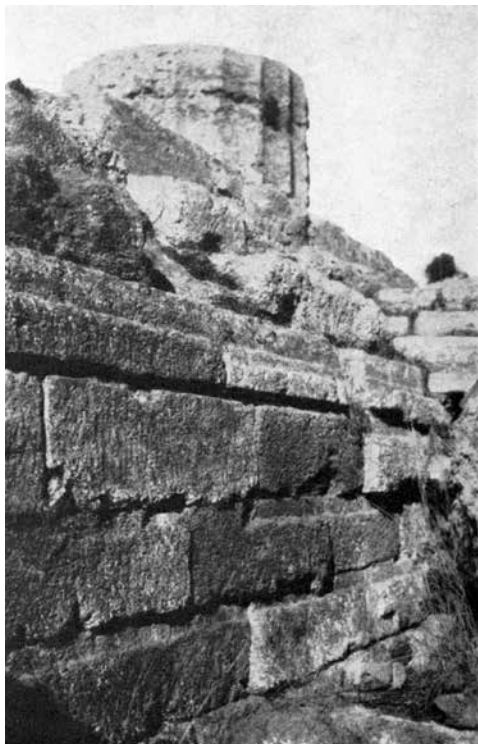


Fig. 31. Fragmento de la subestructura del frente este, Templo de Zeus, Olimpia, mostrando la naturaleza de la 'coquina de Poros'

fosilizadas, mientras que otro presenta la piedra caliza en estado puro [...] Esta piedra, comparativamente blanda, ofrecía mucha menos resistencia al escultor que el mármol y no había necesidad de usar sierra o taladro”.

Frazer,<sup>14</sup> en sus notas sobre el Templo de Zeus en Olimpia, se refiere al “conglomerado tosco, arenoso y de color opaco, al que Pausanias da el nombre de ‘poros’”, y cita a Washington y Philippson en referencia a lo que realmente puede aceptarse como poros. El primero afirma:

Hay una gran falta de definición en el uso de la palabra *poros*, que está hecha para incluir casi todas las piedras suaves y de colores claros que no sean, de forma palpable, mármol o piedra caliza dura. En la mayor parte de los casos, es una especie de travertino, o coquina, y ocasionalmente una piedra arenisca o alguna roca descompuesta que contiene serpentina u otros minerales hidratados...

El último define poros como:

14. Fazer, en Pausanias (1913): *Op. cit.*, vol. 3, pp. 502-3.

... una arenisca gruesa, granular y calcárea, de color gris o amarillento, fácil de esculpir, y extraída en grandes bloques, muy utilizada como material de construcción tanto en la antigüedad como en la actualidad.

Podemos concluir este breve resumen de los materiales y sus propiedades señalando algunas características de los mármoles griegos, citando una vez más a Dickins: “El mármol de Naxos se delata por sus gruesos cristales; el de Pentélico, en cambio, se distingue por tenerlos diminutos”.<sup>15</sup> Discutiendo la premisa de dos períodos generales en el arte ático (un período ‘poros’ que se extiende hasta la segunda mitad del siglo VI a. C., y un período sucesivo de ‘mármol’ que dura hasta el 480 a. C.) Dickins se refiere al uso, en el segundo período, de “mármol inferior de Himeto, el duro de Paros y el pentélico de color más suave”.<sup>16</sup>

El uso del mármol para la escultura empezó aproximadamente cien años antes de que se empleara en la construcción general de templos, y cabe advertir que, al menos en dos casos (Templo Afaya, Egina; Templo Zeus, Olympia), el advenimiento del mármol fue anunciado por su aparición como material para figuras en frontones y metopas contruidos con poros antes de mediados del siglo V a. C.

El primer alejamiento de los atributos comúnmente asociados con el arcaísmo en el templo dórico se puede observar en el Templo de Afaya en Egina, construido en 490 a. C. y de un tamaño considerablemente más pequeño que sus precursores. Treinta años más tarde se inició el Templo de Zeus en Olimpia y aquí se logró una magnitud de orden superior. Este templo es, de hecho, el mayor ejemplo del uso de poros en el continente. A mediados de siglo se daban las circunstancias necesarias para hacer un gran esfuerzo y tratar de superar todos los edificios anteriores; teniendo en cuenta la experiencia acumulada, se inició la construcción del Partenón. El Templo de Zeus había sido construido enteramente con piedra de Poros, solo las figuras en frontones y metopas habían sido talladas en mármol de Paros, pero era el momento para que todo un templo se forjara en mármol de Pentélico, así que todo lo que la habilidad y la técnica acumulada podían ofrecer se dirigió hacia la realización de una obra maestra suprema. Hasta ese momento había pocos indicios de la influencia que el material era capaz de ejercer en un sentido estrictamente arquitectónico. El escultor había estado familiarizado con las propiedades del mármol durante mucho tiempo, pero el albañil, el carpintero y el arquitecto que habían desarrollado una técnica del ‘poros’ debieron ser muy conscientes

15. Dickins, Guy (1912):  
*Op. cit.*, p. 37.

16. *Ibidem.* pp.10-11, [a]  
Casson, Stanley (1933):  
*The technique of early  
Greek sculpture.* Oxford:  
Clarendon Press, [b]  
Payne, Humfry; Young,  
Gerard Mackworth  
(1936): *Archaic marble  
sculpture from the  
Acropolis.* London:  
Cresset Press.

de una nueva fuerza hacia el refinamiento, para lograr una precisión y delicadeza aún mayores de las que se habían considerado deseables, o incluso posibles, con el antiguo método.

Es el momento de considerar el posible rango de experiencia de los albañiles empleados en la construcción de templos griegos, así como el alcance de la influencia que la construcción contemporánea de templos de mármol podría haber supuesto sobre los edificios de Poros.

Los templos en Atenas, Sunión y Tegea, por ejemplo, fueron completados en mármol muchos años antes de que se emprendiera la construcción del Templo de Asclepio en Epidauro, de modo que, en este último, primero tenemos un empleo más burdo del material *seguido* de un uso generalizado de este material de un modo más 'refinado'. El templo y tolos en Epidauro son particularmente interesantes en este sentido ya que tenemos registros de los contratistas involucrados en estos edificios, junto con los nombres de sus ciudades de origen.<sup>17</sup>

La inscripción descubierta cerca del templo en 1885 no solo brinda "detalles completos del costo de la construcción", sino que también menciona entre los contratistas (suministros, transporte y ejecutivos) hombres de Corinto, Argos, Stimfalía y Creta. Del mismo modo, sabemos que, conectados con la construcción del tolos, había hombres de Atenas, Paros, Trecén y Tegea.<sup>18</sup> El reclutamiento de artesanos de un territorio tan amplio implica un movimiento considerable por parte de personas relacionadas con la industria de la construcción y no es irracional suponer, con la información que nos proporciona Epidauro, que dejaran en segundo lugar, tras una técnica válida, las tradiciones y el conservadurismo locales teniendo sus bases en una concepción general, más que restringida, del problema de la construcción del templo.

Una de las conclusiones más obvias que debemos extraer es que los albañiles de Tegea y Atenas, por ejemplo (incluso suponiendo que estos fueran los únicos otros centros en los que habían trabajado), debían estar familiarizados con el aspecto de los templos de mármol y con los métodos técnicos que en ellos se emplean, por haberlos visto en sus respectivas ciudades, y que, por lo tanto, estarían en condiciones de aplicar las lecciones ofrecidas en la técnica del mármol.

En pocas palabras, se puede hacer una distinción general entre los templos de 'poros' construidos antes de mediados del siglo v a. C. y los construidos después del amplio uso de la técnica del mármol. En

17. Pausanias (1913):  
*Op. cit.*, vol. 3,  
pp. 240-1.

18. *Ibidem*, p. 248.

los primeros, el estuco servía para dar un acabado refinado sin mostrar la apariencia de una estructura integral de mármol, con su capacidad para recibir cortes extremadamente delicados;<sup>19</sup> en los últimos, la estructura de mármol existía como modelo y estándar para ser emulada en una combinación de base rugosa y estuco liso. Nuestro conocimiento de los edificios de Epidauro (a partir de fragmentos) indica que el precepto de la técnica del mármol provocó un gran refinamiento en el efecto final; el Templo de Asclepio, de hecho, parece haber sido un edificio de excelente armonía y equilibrio cuando se considera como un conjunto plástico.

Es significativo que la técnica general de la albañilería fuera completamente capaz de cumplir las demandas adicionales de un acabado preciso. El desplazamiento hacia proporciones más esbeltas y menos articulación en las partes del templo hizo grandes progresos en la primera mitad del siglo v a. C. y no requirió del cambio a un material más refinado para hacerlo posible. Que esta etapa de desarrollo sea una fase típicamente continental puede deberse a muchas causas fuera del ámbito del cambio puramente arquitectónico, pero el vigor y el genio en la construcción imaginativa que produjeron los templos sicilianos primigenios sobre la base de tenuous prototipos del continente parecen haber vuelto de regreso a Grecia. Ahora es Grecia la que lleva a cabo la búsqueda de la perfección: las colonias reflejan naturalmente parte de esta actividad, pero en general las evidencias parecen apuntar a un retroceso, a una 'falta de coraje' como podría decir Gilbert Murray.

En este sentido, es instructivo señalar un solo caso de las actividades paralelas en la Magna Grecia. El Templo de Poseidón en Paestum, solo unos años más antiguo que el Partenón y construido diez años después del Templo de Zeus en Olimpia, aún conserva la atmósfera general de una estructura arcaica. De hecho, Dinsmoor dice que las proporciones de las columnas "puede parecer que sugieran, a primera vista, una fecha anterior", pero atribuye las 'proporciones pesadas' al gran diámetro de las columnas. "Los otros detalles", agrega, "están completamente desarrollados".<sup>20</sup> Ciertamente, el hecho de que el desarrollo (o al menos el cambio) no fuera uniforme en la misma estructura sugiere que la corriente principal de la evolución plástica ya no fluyó a través de la Grecia colonial. Lo que había sido, un siglo antes, un espíritu de atrevida experimentación parece ahora haber sido reemplazado por una actitud de conservadurismo cuidadoso. El templo de Poseidón muestra una afinidad más

19. Picard, Charles (1929): *L'Acropole, l'enceinte, Centree, le Bastion d'Athina Nike, les Propylées*. París: Morance [a] Fougères, Gustave (1910): *L'Acropole d'Athenes Le Parthenon*; introduction par Fougères. París: Morance, 2 vols. Grandes fotografías de los detalles arquitectónicos de los edificios de la Acrópolis.

20. Anderson, William John; Spiers, Richard Phene; Dinsmoor, William Bell (1927): *Op. cit.*, p. 92.

cercana con el templo de Selinunte del 570 a. C. que con su contemporáneo en Olimpia; pero, como siempre sucede en el arte arcaizante, el ejemplo tardío que se ajusta vacilante a un molde antiguo, carece de la extravagante juventud, resistencia y frescura del modelo anterior.

## ESTÁNDARES Y VARIACIONES EN EL DISEÑO DE TEMPLOS

El siglo V a. C. ve cómo se mantiene la disposición hexástila como sistema estándar, pero el número de columnas lateral todavía queda sujeto a fluctuaciones. El Templo de Afaya (Egina) es 6 x 12, el Templo de Poseidón (Paestum) 6 x 14, [ver fig. 28] y el Templo de Zeus (Olimpia) 6 x 13. La última combinación puede tomarse como el estándar 'definitivo' del siglo V a. C.. Aunque esta disposición es compartida con otros templos continentales posteriores, y con ejemplos coloniales, hay una variación notable en el Templo de Apolo (Bassae) que se planifica sobre un sistema de 6 x 15. El templo de Asclepio (Epidauró), del siglo IV a. C., registra el límite de compacidad con sus 6 x 11.

Se dijo anteriormente que el Templo de Afaya en Egina marca una ruptura con la condición arcaica; también podría ser bueno anotar qué cambios son notables en planta y en la disposición general de este ejemplo de transición. Dinsmoor<sup>21</sup> considera este ejemplo "el más perfectamente desarrollado de los templos arcaicos tardíos en la Grecia europea". Si tenemos en cuenta su fuerte policromía y la disciplinada adaptación de las esculturas hay pocas dudas de que representa un momento clave en el progresivo refinamiento que el nuevo siglo estaba destinado a mostrar. Plásticamente, el templo de Afaya exhibe una nueva compacidad, no solo en su proporción general, sino también en la relación de sus detalles estructurales. Desde un punto de vista arquitectónico, existe una precisión correspondiente en la disposición de las formas de la planta que distinguen claramente este edificio del grupo que incluye el arcaico Templo 'C'. La alineación deliberada de las paredes de la celda con las columnas del peristilo y el cambio resultante en el valor recíproco entre celda y pteron (tanto en planta como en volumen) tienen algo más que un mero significado incidental.

Donde uno podía atribuir al templo arcaico una cualidad de atrevida articulación, ahora es necesario reconocer que la nota predominante del tipo de transición, lejos de reflejar una independencia básica de elementos reunidos en una unidad plástica, en realidad se hace eco del postulado de una unidad

21. *Ibidem* p. 88.

primaria a la que las partes constituyentes se remiten en una subordinación sostenida.

En general, en un tipo recién consolidado de edificio, el proceso de darle forma y construirlo arroja, inevitablemente, mucha luz sobre las partes individuales. Cada elemento acapara la atención según sus propios atributos específicos, cada elemento acarrea un conjunto especial de problemas tanto estéticos como prácticos, y es evidente que el énfasis visual y manual que recibe en cada etapa del proceso de formulación y construcción se verá reflejado claramente en la síntesis final. La articulación que se da en el templo arcaico, con el acento en la adecuación estructural, es fundamentalmente la razón por la cual ese edificio aparece con crudeza para el espectador contemporáneo. El sentido de logro, de creación de un nuevo orden de estructura espacial, parece demasiado obvio y autorreferencial para ser aceptado como un enunciado definitivo. La disolución gradual de esa autorreferencia unida a la creciente complejidad del entorno del templo (en el que había una tendencia para que el templo se convirtiera, a su vez, en una unidad contributiva y no una estructura autónoma aislada) agilizó la nueva unidad plástica tal como se demuestra en el Templo de Afaya.

La confianza en la estructura y la subordinación, premeditada, del énfasis individual da como beneficios: la continuidad visual en la estructura del conjunto, el ritmo fácilmente comprensible entre sólido y vacío y la reducción del esfuerzo por establecer la unidad conceptual para el espectador. En cambio, la desventaja, que bajo ciertas condiciones puede ser grave, es la pérdida de modulación en el efecto plástico y, en consecuencia, la incapacidad para estimular la visión. Pese a cualquier ventaja que pueda derivarse de la fusión de diferentes funciones en formas comunes, esta suele implicar una correspondiente pérdida de identidad en los elementos estructuralmente significativos. Esta proposición no puede recibir una evaluación acotada, ni es posible ofrecer una escala en la cual se pueda medir el desarrollo del templo, pero la tendencia a que aflore una unidad aislada de los factores de compensación se va perdiendo y contiene el germen de la decadencia.<sup>22</sup>

Quizás estemos en el momento más adecuado para examinar las variaciones del tipo estándar, las desviaciones de las apostillas establecidas para las columnas y las modificaciones distintas a las que se derivan del cambio gradual en la técnica del detalle o refinamiento.

22. En realidad, la incipiente decadencia finalmente 'maduró' en Roma, donde el templo pseudoperíptero (es decir, el templo aparentemente rodeado de columnas) marcó el cierre de la larga marcha de la pared de la cela hacia el peristilo. La pantalla y la pared se fusionaron en una mutua pérdida de identidad y significado.

El templo de Afaya data de 490 a. C., y el siguiente gran templo en Grecia –el de Zeus en Olimpia–, que lo siguió treinta años después, no marca cambio orgánico alguno sino solo un aumento sustancial de tamaño. Dicho de otro modo, indica una continuación del ‘nuevo’ estándar. Existen todos los indicios de que el sistema hexástilo no está en riesgo de ser abandonado, ni en Grecia ni en las colonias, pero en el 447 a. C., con la construcción del nuevo Partenón en Atenas, se toma la decisión drástica de emplear un tratamiento octástilo. Especular sobre las razones de esta decisión puede no ser fructífero, pero se nos debe perdonar preguntarnos por qué un sistema que se había mantenido durante casi dos siglos fue descartado de repente. La conclusión más obvia es que el puro intelectualismo y la disciplina que habían producido un tipo que evitaba la tentación del cambio por el cambio, se vieron obligados, bajo el estrés del poder político en su punto álgido, a hacer del nuevo templo algo más que otro edificio en la sucesión de templos a los dioses. El Partenón tuvo que superar a sus precursores en esplendor y complejidad (no necesariamente en tamaño, ya que no se puede decir que la fiebre de la megalomanía hubiera llegado a Atenas), pero el programa de reconstrucción de la Acrópolis simbolizaba esferas más amplias de actividad, de mayores aspiraciones civiles, y fue así que el Templo de Atenea se convirtió en el punto focal de un nuevo orden. En el fragor de la batalla de la creación civil, la vieja máxima de Delfos, ‘nada en exceso’, parece haberse desvanecido. El que había sido siempre el código en la construcción de templos se diluye en el esfuerzo hacia la grandeza, –se intentó abarcar demasiado–, y aunque la estructura estaba dotada de todo lo que era esencialmente dórico, el alejamiento, la desmesurada desviación del perfecto punto medio, solo trajo exageración y redundancia.

Sea cual fuere la razón de la decisión, fue desafortunada y la progresiva historia del templo dórico no muestra repetición del experimento. En una sucesión cercana vinieron el Teseion en Atenas y los templos en Sunión, Bassae y Epidauro, pero en ningún caso el arquitecto se apartó del estándar hexástilo, el estándar del ‘nada en exceso’. La pérdida plástica causada por la disposición 8 x 17 del Partenón fue doble. En materia de articulación, la incorporación de dos columnas en el lado corto del templo produce una disminución en la separación visible de estos elementos: un desenfoque y una continuidad. Este es un estado que puede ser deseable en otros contextos, pero en el

caso del templo dórico eleva el índice de subordinación a un nivel demasiado alto. El segundo factor es la extensión aparente dada al lado corto. El uso de ocho columnas suaviza la sensata diferencia entre un lado corto de seis columnas fácilmente aprehensible y el número menos obvio, pero considerablemente mayor, de columnas en el lado largo. La pérdida en este aspecto es direccional y, aunque en dimensiones reales el templo octástilo puede tener una longitud de más del doble de su ancho (como lo era el Partenón), a escala humana debe haber una intención de hacer que el espectador no se dé cuenta de la nítida distinción entre lado corto y largo. Una vez más, la cuestión de la separación visual está estrechamente relacionada con el establecimiento de la identidad individual.

#### LAS PROPORCIONES DEL PERISTILO Y LA IMPORTANCIA DEL CREPIDOMA

El templo dórico arcaico se caracterizaba por un peristilo de columnas relativamente cortas y de diámetro rápidamente decreciente, sosteniendo un entablamento profundo [ver fig. 29]. En comparación con el diámetro inferior de las columnas, el intercolumnio era pequeño y el gran voladizo de ábaco y equino acercaban cada conjunto de estos elementos a los de ambos lados. Según el dibujo de Durm del templo de Apolo en Siracusa, el intercolumnio en este ejemplo varía de  $2/3$  a  $1\ 1/3$  del diámetro inferior, mientras que el ábaco está separado de aquellos a cada lado por una distancia que varía entre  $1/3$  y  $3/4$  del diámetro inferior. La profundidad del entablamento es  $1/2$  de la altura total de la columna. En el caso del Templo 'C', en Selinunte, el intercolumnio mide  $1\ 1/2$  diámetro inferior, la altura de la columna aproximadamente  $4\ 2/3$  diámetros inferiores y el entablamento un poco más de  $1/2$  de la altura de la columna. En este ejemplo, la extensión del ábaco está cerca de  $1\ 1/4$  del diámetro inferior y el espacio entre ábacos es ligeramente menor que esta dimensión.

La relación entre entablamento y altura de columna de 1:2 en obras arcaicas se redujo progresivamente hasta que, a principios del siglo IV a. C., encontramos una relación de 1:3 con el aumento correspondiente de esbeltez en las columnas con una ratio general del diámetro respecto a la altura de 1:6. En combinación con una tendencia hacia una mayor regularidad en el intercolumnio, y a un pteron más estrecho, se produjo un notable cambio en la distribución de la masa estructural, además de presentar una relación prácticamente nueva de superficies visibles.<sup>23</sup>

23. El análisis comparativo de dibujos a escala de templos dóricos arcaicos y tardíos muestra la naturaleza de esta redistribución de la masa.

La forma rígidamente prismática del templo dórico, y su compacidad general, hacen que su relación directa con el emplazamiento y el modo de efectuar dicha transición sean factores extremadamente importantes en el diseño de su conjunto. En este sentido, un análisis del tratamiento del crepidoma como elemento básico entre la irregularidad existente del emplazamiento y la horizontalidad final de la superestructura muestra cómo este sigue la tipología general del templo dórico, pero modificando las proporciones durante el desarrollo del templo, desde sus inicios hasta pasados los tiempos de Pericles. La subestructura principal (estereóbato) mostraba, sobre el nivel del suelo, un borde exterior escalonado (crepidoma) más allá del peristilo, rodeando uniformemente el templo. El escalón superior se conocía como el estilóbato. En general el crepidoma constaba de tres escalones; en el siglo VI a. C. parece que tenían una proporción que servía, además, como escalones ordinarios para subir al templo. Sin embargo, este aspecto práctico se abandonó posteriormente ante la necesidad de mantener la proporción entre el crepidoma y la altura del templo en sí; así se da mayor fuerza a las líneas horizontales de la subestructura. De este modo, el estilóbato en el siglo V a. C. estaba a una altura considerable sobre el nivel del suelo circundante [ver fig. 30] y la aproximación se daba mediante la introducción de escalones intermedios, proporcionados a la escala humana. Se puede ver una modificación del crepidoma de tres escalones en el caso del Templo 'C' en Selinunte, donde la repentina inclinación del emplazamiento requirió escalones adicionales en el extremo este del templo; el resto del crepidoma tenía el número habitual de escalones.

Durante los siglos V y IV a. C. no siempre se emplearon escalones secundarios para compensar el aumento de la altura del crepidoma. En el Templo de Zeus en Olimpia, en el Templo de Afaya en Egina, en el Templo de Asclepio y en el tolos en Epidauró, el espectador se aproximaba a la entrada principal mediante una rampa, un elemento de gran interés dado que su forma no refleja la cualidad rectangular de la subestructura, pero proporciona, mediante su plano de inclinación gradual, una transición íntima y casi imperceptible entre el nivel del suelo y el nivel del templo.

El visitante de los restos de los templos de Grecia hoy en día debe ser muy consciente de la importancia de la plataforma del templo porque donde todo lo demás ha sido destruido, este elemento permanece para proporcionarnos la configuración de

la planta y su relación esencial con el emplazamiento. En emplazamientos como Hímera y Selinunte, en Sicilia, y en Delfos y en Olimpia, donde la destrucción es casi completa, la firme formalidad de la base del templo nos recuerda la vigorosa estereometría de las formas del templo. Donde el templo se mantiene alejado de su entorno, como en la Acrópolis de Atenas o en la espina rocosa de Agrigento, uno es aún más consciente de la atrevida dimensión de los grandes escalones a medida que cortan en perspectiva a través de las líneas ondulantes del campo que lo envuelve. La forma de la estructura proporciona un marco al paisaje; aunque relativamente pequeño y aislado, el templo dórico exige un homenaje a su entorno.

### POLICROMÍA

En los análisis precedentes hemos examinado el templo tan solo en su forma aislada y autónoma. En adelante, nuestra tarea será analizar la mayor unidad del templo dentro de su entorno construido, como parte integrante del recinto colectivo. Pero antes de pasar a esa consideración, hay un factor general que influye en las características espaciales del templo dórico y que debe centrar nuestra atención en este momento: la policromía.

El estudio de la policromía en la arquitectura dórica presenta muchas dificultades, ya que las referencias literarias son escasas, así como es remota la posibilidad de que el color permanezca en los elementos arquitectónicos después de siglos de exposición y destrucción. Ocasionalmente, la aplicación del color tiene una longevidad sorprendente y quedan suficientes trazas para su observación directa. En otras ocasiones, como en el Templo de Hímera, la excavación descubrió unos colores que desaparecieron rápidamente en contacto con la atmósfera; pero en este caso, afortunadamente, la arqueología moderna estaba preparada para documentar de inmediato y salvar para nosotros, si no el hallazgo en sí, al menos su conocimiento. De todos modos, no todo el color desapareció en Hímera porque incluso en 1938, cuando quien escribe estas líneas visitó el emplazamiento, todavía se veían claros restos de rojo en los fragmentos del entablamento. La sección del entablamento del Templo 'B' en Selinunte, ahora en el Museo de Palermo, es una muestra muy valiosa del uso del color y, en Atenas, podemos obtener cierta idea de la gama policroma de los griegos a partir de los vívidos colores de la escultura arcaica en el Museo de la Acrópolis.

Por lo que respecta a los templos arcaicos de Sicilia, podemos observar que:

- (a) El entablamento del Templo 'B', [ver fig. 27] que mencionábamos anteriormente, tenía pintada la tenia en ocre rojizo, los triglifos en azul ult ramar, sus canales en azul índigo, las gotas y la sima en blanco, y una fina capa semitransparente de ocre en los demás elementos principales.
- (b) Los colores documentados por Carta en Hímera en 1931 son azul ultramar y ocre rojizo.
- (c) El fondo de la metopa del Perseo y la Gorgona del Templo 'C' muestra trazas de rojo.

Para momentos posteriores, los restos en Atenas, Delfos y Olimpia apuntan a un amplio uso de policromía en arquitectura y escultura. Uno de los problemas que más se ha debatido es si los griegos aplicaron color a las superficies principales, como las de columna o el arquitrabe. Penrose creía que el mármol del Partenón se trató con un color mate para disminuir el brillo. D'Ooge<sup>24</sup> recuerda la opinión de Dörpfeld quien consideraba que "la costumbre [...] era dejar las superficies lisas de los edificios en mármol, sin aplicar color, a diferencia de las construidas con 'poros', y también en contraste con otras [...] partes de la arquitectura que, aunque su material fuera mármol, estaban tratadas con color".

D'Ooge resume la postura de la siguiente manera: "Todos están de acuerdo en que los elementos arquitectónicos que se proyectan desde las superficies planas, y aquellos perfilados, como molduras, cornisas, triglifos, mútulos, sofitos y los capiteles de las antas, están, por lo general, coloreados, así como también aquellas superficies planas, como los tímpanos de los frontones, que forman el fondo de la escultura".

A partir de los restos del Partenón, Penrose y Fenger llegaron a las siguientes conclusiones:<sup>25</sup>

- Triglifos, azules.
- Fondo de las metopas, posiblemente rojo.
- Bordes y sofitos de los mútulos, rojos.
- Gotas, probablemente rojas.
- Sofito de las cornisas, azul
- Casetones de los cielos rasos del peristilo (por ejemplo, los propileos), planos de color oro y azul, separados por filetes en blanco o dorados.

24. D'Ooge, Martin Luther (1908): *Op. cit.*, p. 167.

25. *Ibidem*, p. 170.

En los propileos atenienses podemos observar que el color parece haber sido más ‘apagado’ que en el Partenón. Magne,<sup>26</sup> en su monografía sobre el Partenón, afirma que en ese edificio el color nunca se aplicó a columnas o arquivadas. Desde la observación confirma, asimismo, la aplicación de color tal como se ha explicado anteriormente. Robertson<sup>27</sup> señala que, además de la utilización general del rojo y azul, la arquitectura dórica empleó el verde, el amarillo, el negro, el marrón y el dorado “principalmente para los delicados patrones de molduras de la cornisa y la sima”.

Los restos encontrados en Olimpia brindan valiosas y detalladas pruebas y, además de lo documentado anteriormente en relación con el tratamiento de color arcaico, tenemos en el Templo de Zeus y en el Helanodiceo una confirmación de los esquemas generalizados en la arquitectura dórica. En el templo se encontró color rojo entre los mütulos, mientras que los propios mütulos y los triglifos eran azules. El fondo de la sima era azul claro. Del Helanodiceo aprendemos “que los ejes de las columnas, el equino y el ábaco de los capiteles no estaban decorados con patrones pintados, aunque posiblemente sí teñidos de amarillo o de algún color claro. La cornisa [...] estaba pintada con una franja de brillantes hojas azules y espinas rojas sobre un fondo amarillo. Los mütulos eran de un azul muy oscuro y los espacios entre ellos, rojos. Los triglifos eran también de color azul oscuro, las metopas simplemente estaban recubiertas con estuco blanco.<sup>28</sup> La sima de terracota tenía dibujos pintados con vivos colores sobre un fondo negro”.

En Delfos, los principales datos nos los proporcionan las esculturas en relieve de los tesoros de los sicionios (Fig. 32) y los sicionios y, en este sentido, Poulsen,<sup>29</sup> describe un fondo azul en el friso esculpido del primer edificio.

Las figuras están tratadas en azul, verde y rojo, el último color en dos tonos, rojo claro y rojo dorado. La ropa de las figuras es roja con bordes azules [...] los cascos son azules, con rayas rojas, ornamentales, en los bordes para distinguirlos del fondo azul...

Poulsen describe una metopa en el tesoro de los sicionios (Fig. 33) con el fondo sin color; es decir, en el tono blanco o amarillo natural de la piedra. Esta metopa tiene un paralelo interesante con respecto a la pintura de la cerámica de los vasos del siglo VI a. C., ya que “figuras altamente policromadas, con prominentes colores

26. Magne, Lucien (1895): *Le Parthénon, études faites au cours de deux missions en Grèce (1894-1895)* París: Imprimerie nationale. pp. 93-4.

27. Robertson, Donald Stuart (1929): *Op. cit.*, p. 50.

28. Gardner, Piercy (1921): *The principles of Greek art*. New York: Macmillan, p. 277.

29. Poulsen, Frederik (1920): *Delphi* translated by Richards, G. C. London: Glydendal. p. 141.

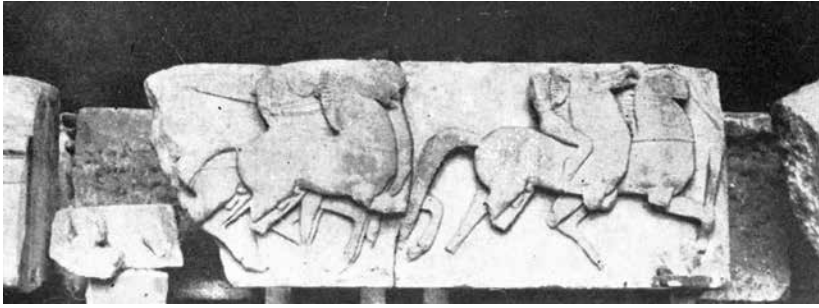


Fig. 32. Fragmento del friso sur del tesoro de los sinfios, Delfos

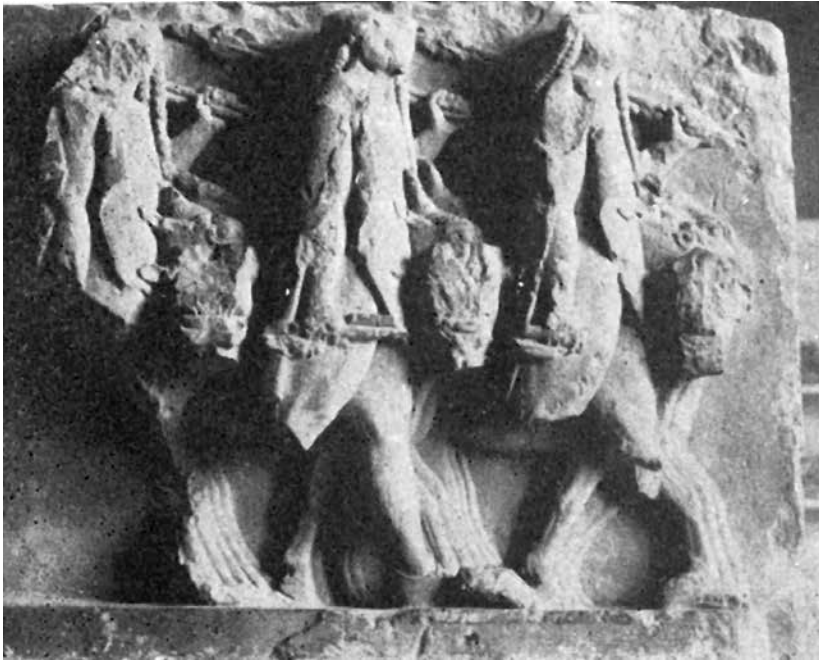


Fig. 33. Metopa de 'saqueo del ganado' del tesoro de los sicionios, Delfos

negro y rojo oscuro, destacan respecto a la superficie neutra más clara de la piedra caliza, como las figuras de los vasos de figuras negras, con detalles en blanco y rojo, se recortan contra el fondo amarillo natural o rojo amarillento de la arcilla". Más tarde, como en la pintura de vasos con figuras rojas, "las figuras claras o rojas contrastan sobre un fondo oscuro".

En el campo de la aplicación policroma a la escultura autónoma, debemos recurrir a los ejemplos arcaicos del Museo de la Acrópolis de Atenas. Dickins<sup>30</sup> proporciona un valioso resumen de los colores y la técnica de pintura aplicada a las figuras de 'poros'.

30. Dickins, Guy (1912): *Op. cit.*, p. 36.

Se usaron dos tonos de rojo, azul oscuro, verde, negro y blanco, y con ello se cubrió toda la superficie de la estatua excepto donde el color natural podría usarse como contraste [...] Los fondos son generalmente azules, pero a veces se dejan al natural; la piel rosa, los párpados y las cejas negras, las pupilas negras, rojas o azules, el cabello azul, rojo o blanco, y la vestimenta completamente cubierta por tonalidades varias.

En las estatuas de mármol también predominan el rojo y el azul, pero se encuentran igualmente otros colores, incluidos el negro, el rosa, el azul claro, el verde claro y el amarillo ocre. “No es necesario agregar”, afirma Dickins, “que el uso del color sigue siendo convencional [...] Toda la teoría subyacente a la antigua pintura de esculturas se basa en la suposición de que *el color no es figurativa*, sino que se elige principalmente con miras a la armonía en el esquema cromático del conjunto” (no hay cursiva en el original).

Encontramos, en esta actividad que está estrechamente relacionada con la arquitectura, datos que corroboran la opinión de que el color jugó un papel vital en la creación de formas significativas en Grecia. El aspecto convencional que Dickins enfatiza (y que, de hecho, a través de los colores se indica de forma más clara) es un indicio válido de la naturaleza integral del color y la forma. Debido a que la intensidad y la calidad primaria del color griego son sorprendentes para nuestros ojos, o más concretamente para los ojos de finales del siglo XIX, a menudo se ha expresado la opinión<sup>31</sup> de que el sentido griego del color estaba poco desarrollado en comparación con la magnífica apreciación de la forma y las relaciones formales que exhibieron el escultor y arquitecto griegos. ¿No es más probable que los griegos mostraran una actitud más intensa y que abarcara un campo más amplio hacia la unidad visual de lo que nosotros, que hemos encontrado su trabajo en estado fragmentario, podemos comprender?

Uno podría preguntarse perfectamente por qué el ‘brillante intelectualismo’, que Gardner encuentra consagrado en el templo griego, debería descomponerse de forma tan completa cuando la dimensión final de la creación plástica se concebía en color. Cuando Gardner sugiere que los griegos, aunque eran maestros de la forma, no eran sensibles al color, impone un prejuicio sobre un trabajo que unía procesos (modelación de la forma sólida, coloración de la forma sólida) que ahora separamos en términos de la experiencia visual y la actitud intelectual; una construcción que se debe a los últimos

31. Gardner, Piercy (1921): *Op. cit.* pp. 47-48.

veinte siglos. Una de las razones del prejuicio es que nuestra actitud hacia el material tiende a ser sentimental; el griego consideraba su mármol de Paros o del Pentélico como un medio para su propósito. Además, hay indicios de que, para los griegos, el mármol no tenía, intrínsecamente, ningún encanto especial, pero para las culturas posteriores el mármol adquirió belleza por sí mismo y cualquier idea de aplicación de color resultaba, por lo tanto repugnante. Así, el 'gusto' griego se cuestiona en este punto, y debe ser censurado o tolerado. Que el mármol, como tal, no atrajo a los griegos se demuestra por el hecho de que dejaron intactas ricas vetas de piedra de color que posteriormente fueron utilizadas por los romanos. Podemos afirmar incluso que cuando los requisitos visuales no exigían la aplicación de color, el mármol se suavizaba mediante un proceso de encerado para atenuar su brillo.<sup>32</sup>

En general, los restos muestran un uso controlado y formal del color en la arquitectura y en el resumen conspicuo de Choisy<sup>33</sup> vemos el mismo grado de estandarización que caracteriza la yuxtaposición e interrelación del capitel con el fuste y del triglifo con la metopa. "Les couleurs de l'époque archaïque", escribe, "sont, pour les grandes superficies, le blanc, l'ocre clair, le rouge et le bleu; pour les détails, le vert, le bleu, le jaune franc et le noir".

Los resultados de nuestra investigación pueden tabularse de forma condensada ya que existen suficientes restos, independientes, para establecer el uso general de los siguientes colores:

- (a) Amarillo pálido u otro color claro, o proceso de encerado para reducir el brillo, para fustes de columna y arquivoltas. El primero para el 'poros' que estaba estucado, el último para el mármol.
- (b) Azul para los triglifos, a veces con un tono más oscuro de azul en sus canales.
- (c) Rojo para bordes y sofitos de muros, con los espacios entre ellos en azul; o muros azules con espacio rojo.
- (d) Blanco, azul brillante o azul para la sima.
- (e) Rojo oscuro o azul oscuro para la superficie del tímpano.
- (f) Color propio, azul oscuro o rojo oscuro, para el fondo de metopas y frisos.
- (g) Verde, amarillo, negro, marrón y dorado para elementos secundarios de la cornisa.

32. Dickins, Guy (1912) *Op. cit.*, p. 40 [a] En referencia a que los Griegos no usaban mármoles coloridos: Bagenal (1933): "The geological basis of Greek and Roman forms" *Journal of the Royal Institute of British Architects* 40, pp. 757-76. Dice: "Excavaban debajo de estos para obtener el blanco pentélico".

NOTA: Los vigorosos rojo y negro sobre fondo amarillo de las cornisas de terracota del Tesoro de Gela, en Olimpia, y del Templo 'C', en Selinunte, con su fuerte afinidad con la técnica de cocción y pintado

33. Choisy, Aguste (1929): *Historie de l'architecture*. París: Bergeret, vol. I, p. 296.

de vasos de cerámica, no parecen haber continuado como combinación de colores en el tratamiento del estuco sobre el 'poros' ni en las posteriores construcciones de mármol.

• • •

Nuestro estudio del color aplicado a la casa griega mostraba un uso predominantemente plano e interior; consideremos ahora, con cierto detalle, el uso del color en el contexto del templo dórico.

El color intenso aplicado al templo cubría una proporción relativamente pequeña del área frontal de la estructura y en la parte así tratada no había ningún color único que cubriese una gran área. Hemos visto que los tonos pálidos en columnas y arquitrabes no cambiaban de forma fundamental los tonos del material sobre el que se aplicaban (poros estucado o mármol) y podemos suponer, razonablemente, que las superficies verticales del crepidoma se terminaban uniformemente con las columnas y los arquitrabes. Exteriormente, por lo tanto, el templo presentaba un tono prácticamente uniforme desde su base hasta el borde superior del arquitrabe, que solo estaba modulado por las sombras en las acanaladuras de la columna y por la superficie del muro sombreado de la celda detrás de la pantalla de columnas.

A nivel del friso, la alternancia rítmica de formas modeladas se acentúa considerablemente por los atrevidos colores y, por encima de este, el color sigue enriqueciendo la cornisa. En los lados cortos del templo, el plano vertical del tímpano, con su color intenso, sirve de fondo para las esculturas autónomas pintadas. El efecto es el de una modulación vigorosa y una repetición animada de un orden 'más rápido' que el de las columnas de soporte, separadas y claramente independientes, que sostienen esta superestructura.

La repetición de formas induce visualmente un efecto equivalente al de la resonancia en el sonido y la aplicación del color fortalece este atributo. Por ejemplo, los triglifos profundamente encastados, aunque algunos los consideran importantes para transmitir hacia arriba la verticalidad del fuste, cumplen lo que quizás sea una función óptica más relevante al proporcionar una 'cadena' de estabilidad en dirección horizontal. Si bien son, en efecto, verticales al considerarlos individualmente, es por su repetición que son significativos en el friso. El elemento que 'trabaja' y soporta esta construcción es el arquitrabe, que transmite su carga de columna en columna. Cabe destacar que este elemento parece haber quedado prácticamente olvidado mientras que en el friso de arriba (que quedaba relativamente libre de trabajo estructural) se organizó un esquema deliberado de efectos ópticos.

Si este tratamiento hubiera sido meramente decorativo, es decir, en forma de un friso continuo sin división estructural o acento, la resolución final del orden –el porte de la cornisa, etc.– aunque factible en un sentido práctico (el propio trabajo de sillería del friso sería sustancialmente el mismo que en el sistema de metopas-triglifos) habría sido visualmente débil e insatisfactoria. La falta de formalidad que habría resultado de una superficie continua ‘nadando’ entre arquitrabe y cornisa, habría sido incompatible con la estudiada arquitectura del esquema dórico. Desde un punto de vista visual, los triglifos son satisfactorios porque soportan los elementos arquitectónicos que quedan arriba, mientras que restringen rigurosamente, dentro de áreas controladas, las superficies de la escultura no-portante. La naturaleza esencialmente rítmica de toda la estructura, establecida en el sistema de columnas en peristilo, se mantiene a una escala menor, aunque no más débil.

El color como una ‘dimensión’ adicional, por lo tanto, juega un papel extremadamente valioso. El arquitecto ha logrado, a través de recursos plásticos formales, el grado de acento, separación y estructuración que considera necesarios para la unidad estética; ha utilizado como componente de su diseño todo aquello que la luz es capaz de afectar como elemento modelador. Pero la uniformidad del material, con su tono homogéneo tiende a fusionar las formas individuales incluso si están rítmicamente organizadas y moduladas en el plano, de modo que, solamente bajo la luz solar intensa, o bajo condiciones favorables de aspecto, pueda apreciarse la intención completa de su esquema. El color aplicado a los elementos de la arquitectura dórica, por lo tanto, tiene principalmente una función de extensión para hacer que esta modulación sea independiente de las condiciones de luz pasajeras. Incluso cuando la luz es tenue, las formas que están fuertemente coloreadas y separadas por colores complementarios se vuelven inmediatamente perceptibles para el espectador. El color proporciona libertad y articulación adicionales a las formas que el escultor y el arquitecto se han esforzado por expresar de manera nítida y perceptible, dentro de los límites de la técnica material y la unidad del conjunto.

Por lo tanto, a un color nunca se le da continuidad sobre superficies de diferentes elementos arquitectónicos, sino que cada elemento similar tiene un color común. Los mútulos rojos están separados por áreas azules; los triglifos azules están separados por el patrón policromado de las metopas. Incluso dentro del área del triglifo azul, como hemos visto, a veces hay una modulación adicional dada por el uso del azul oscuro en los canales, donde la forma sugiere naturalmente la sombra.

## REFINAMIENTOS ÓPTICOS EN EL SIGLO V a. C.

Se ha sugerido anteriormente que el arquitecto del templo dórico alcanzó el grado de acento, separación y estructuración que consideró necesarios para lograr la unidad estética dentro de las restricciones de la técnica práctica. Examinemos ahora algunos de los factores involucrados en el diseño de un templo en una época en que el arquitecto, con la experiencia acumulada de siglos, está sobradamente capacitado para enfrentarse a los problemas relacionados con la producción de armonía y unidad espacial.

En el Partenón, la Atenas de Pericles prodigó todo lo que podía ofrecer en cuanto a talento en diseño, artesanía y material. En este edificio único (considerado, por consenso, el logro supremo de las obras dóricas) podemos hacernos una idea, a través de los numerosos estudios que se han llevado a cabo, de los detalles más ínfimos y llegar a comprender los recursos que se requirieron para realizarlos.

El Partenón mide 30,88 m por 69,55 m en el estilóbato y tiene tres escalones, los dos inferiores de 51,5 cm y el superior de 55 cm de altura. Las columnas miden 10,43 m de altura y tienen un diámetro inferior de 1,90 m. El intercolumnio es de 2,40 m en los lados y los extremos, pero se reduce un poco en las esquinas del peristilo. El ancho final del pteron es de 4,57 m, y en los lados 4,24 m.

La intención del arquitecto de que las formas del edificio “se adapten a los ojos del espectador”<sup>34</sup> explica, claramente, las modificaciones respecto al paralelismo y a lo rectilíneo que Cockerell observó en el Partenón en 1810 y que Penrose midió en 1846. Los principales cambios de las formas ya establecidas para el templo dórico pueden resumirse de la siguiente manera:

- (a) Una ligera curvatura hacia arriba del estilóbato y entablamento.
- (b) Una ligera inclinación hacia adentro de los ejes de las columnas.
- (c) Una éntasis o hinchazón en las columnas decrecientes.
- (d) Un diámetro ligeramente mayor para las columnas de las esquinas del peristilo.
- (e) Una desviación de la vertical en superficies tales como la del arquitrabe.

34. Anderson, William John; Spiers, Richard Phene; Dinsmoor, William Bell (1927): *Op. cit.*, p. 119.

35. *Ibidem.* pp. 119-120.

Todos estos refinamientos implicaron, según Dinsmoor,<sup>35</sup> “una precisión matemática en la preparación de la obra y en su ejecución que hubiera sido imposible con cualquier otro material que no fuera el mármol pentélico con el que fue construido”.

Siguiendo el orden de la lista anterior, podríamos considerar estos puntos con más detalle.

(a) *Curvatura de estilóbato y entablamento.* Penrose opinaba que la curvatura se formó inicialmente en el entablamento para contrarrestar un efecto de hundimiento derivado de la forma inclinada del frontón y que, para mantener uniforme la altura de la columna, el estilóbato siguió la curva así establecida. Vitruvio<sup>36</sup> afirma que “el estilóbato debe ajustarse de modo que... sea más alto en el punto medio. Si se hubiera establecido a nivel, aparentaría haberse hundido en el medio”. Dinsmoor considera probable que el arquitecto griego comenzó, como indica Vitruvio, con el estilóbato y ajustó la superestructura más adelante para encajarla, en lugar del proceso inverso, sugerido por Penrose.

El aumento del estilóbato en el medio de los lados cortos fue de 7,6 cm, y en los lados largos de poco más de 10 cm. D’Ooge<sup>37</sup> explica la ilusión óptica por la cual una línea recta horizontal larga con cierto número de líneas verticales que descansan sobre ella parece hundirse en el medio y elevarse hacia los extremos. No hay dudas de que la curvatura, como esta que estamos estudiando, tenía la intención de dar elasticidad a la estructura y evitar el efecto de ‘falta de vida’ que podría haber sido un subproducto de la disposición rígidamente geométrica y compleja de escalones, columnas y entablamentos.

(b) *Inclinación de las columnas.* La inclinación de las columnas del peristilo para ayudar a la estabilidad visual del edificio, o para proporcionar el llamado efecto piramidal, requirió ajustes minuciosos en la estructura. Por ejemplo, las columnas de las esquinas, que estaban inclinadas hacia adentro en la bisectriz del ángulo entre los lados largo y corto, descansaban sobre un estilóbato que se inclinaba en dos direcciones y a dos ritmos de inclinación. Las uniones intermedias de los tambores de la columna se mantuvieron horizontales, mientras que la superficie superior del ábaco tuvo que seguir el sofito curvo del arquitrabe. Esta inclinación de la columna (aproximadamente 7 cm en toda la altura de la columna, y un poco más en las columnas de las esquinas) tiene el efecto de impedir la impresión de una caída hacia afuera que la disminución individual de los fustes podría no bastar para corregir.

La mención de la característica disposición arcaica de las columnas, en la que la cara del arquitrabe tiende a alinearse con

36. Vitruvius Pollino, Marcus (1874): *The architecture of Marcus Vitruvius Pollino in ten books*, translated by J. Gwilt; new ed. London: Lockwood, p. 73.

37. D’Ooge, Martin Luther (1908): *Op. cit.*, p. 118.

la superficie superior del fuste de la columna, y a no sobresalir tan visiblemente como lo hace en los órdenes del Partenón y los propileos, sugiere que este particular refinamiento fue un dispositivo compensatorio que era necesario para contrarrestar el cambio gradual en las relaciones entre los elementos del peristilo. Por muy pesada que hubiera sido la superestructura del Templo 'C', en Selinunte, en comparación con ejemplos posteriores, no parece haber surgido la necesidad de un ajuste o fortalecimiento 'total' de la silueta mediante un dispositivo como aquel al que se recurrió en el caso del Partenón. En el caso del templo anterior, las líneas que limitaban visualmente el entablamento no anulaban las columnas de soporte y, por lo tanto, no sugerían tensión o discontinuidad en la composición.

(c) *Éntasis en las columnas.* El propósito reconocido de esta modificación en la forma de la columna es compensar el posible efecto de concavidad que tiende a acompañar a una columna de lados rectos. Según el hallazgo de Penrose, el aumento total (con su máximo, aproximadamente, a  $2/5$  de la altura de la columna) llega alrededor de  $1/55$  del diámetro inferior.

(d) *Aumento del diámetro de las columnas de las esquinas.*

El aumento de la circunferencia de las columnas de las esquinas parece haber sido un dispositivo para evitar un efecto de debilidad donde las columnas se ven a menudo en silueta contra el cielo, en comparación con el resto de columnas del peristilo que se 'leen' contra las paredes opacas de la celda. Si esta explicación es la correcta, el cambio de diámetro es una cuestión de corrección óptica directa, muy comprensible a la vista de la ubicación del templo que enfatiza el punto de vista oblicuo y que, a su vez, representa una impecable armonía tridimensional como factor esencial en la estructura completa.

(e) *Inclinación hacia adentro del arquitrabe, etc.* La inclinación del arquitrabe se hace eco de la tendencia del 'movimiento hacia adentro' de todas las principales superficies verticales y con su remate final (en los extremos de los alzados) en las líneas que convergen rápidamente de las molduras del frontón.

El logro técnico es impresionante y también lo es la búsqueda implacable de la perfección en las relaciones y la unidad general. No dejaremos de sorprendernos ante la solidez de la determinación

y el idealismo que hizo posible tal empresa. Ya que aquí no hay ningún proyecto utilitario, no hay construcción estatal para la defensa o el bienestar público, sino una demostración del ingenio humano para la satisfacción de unas demandas estéticas. El templo dórico afronta la universalidad y lo sublime en su alto grado de abstracción, y en la feliz frase de Blomfield: “Es (la) cualidad abstracta lo que eleva al dórico griego hasta mucho más allá del ambicioso arte de épocas posteriores y, de hecho, por encima de las mejores obras de cualquier período de la arquitectura”.<sup>38</sup>

## LA ESCULTURA DEL TEMPLO

*En general.* Se ha hecho referencia a la escultura en el debate sobre el color en el templo dórico y podemos concluir este capítulo sobre el templo con una pequeña exposición sobre las características y la ubicación de la escultura en ese contexto. Se aplicaron de manera específica en tres zonas: (a) *las metopas*, (b) *los frisos continuos* (como el que representa la procesión de las panateneas en el exterior del muro de la celda del Partenón), y (c) *los frontones*.

Las estatuas autónomas, como las que se situaban dentro la celda y representan al dios al que estaba dedicado el templo, no formaban una parte estructuralmente unificada con el edificio mientras que las estatuas de culto colocadas fuera del templo, pero dentro del témenos, no son objeto del actual estudio. Sin embargo, estas últimas jugaron, en muchos casos, un papel importante como elementos de acentuación en la agrupación general de formas dentro de los témenos y tendremos la oportunidad de tratarlas más adelante. Por ahora nos contentaremos con mencionar la dominante estatua de Atenea Promacos, en la Acrópolis de Atenas, que era una entidad de suficiente volumen para constituir un punto focal dentro del recinto sagrado.

(a) *Metopas.* Las metopas normalmente tomaban la forma de paneles esculpidos colocados entre los triglifos y lograron, en diferentes períodos, un grado variable de unidad arquitectónica con los otros elementos del templo dórico. Hemos visto que se logró un alto nivel de unidad en las metopas del Templo ‘C’ en Selinunte, donde la geometría del diseño del templo se vio considerablemente reflejada en el formalismo del tratamiento de las figuras en estos paneles. Lawrence<sup>39</sup> sitúa estas metopas cerca del 500 a. C., aunque cita las opiniones de Studniczka y Langlotz que sugieren, respectivamente, el 540 y el 520 a. C. Charbonneau<sup>40</sup> las ubica en la primera mitad del siglo VI a. C., y sugiere que la metopa de Perseo y la Medusa es “le meilleur exemple

38. Blomfield, sir Reginald (1925): *The touchstone of Architecture*, Oxford: Clarendon Press, p. 154.

39. Lawrence, Arnold Walter (1929): *Classical sculpture*, London: Jonathan Cape, p. 145.

40. Charbonneau, Jean (1938): *La sculpture grecque archaïque*, París: Editions de Cluny, p. 23.

[...] d'une scène théâtrale incluse dans un cadre architectural..." Fougères<sup>41</sup> ve, en el grupo descrito, una acción que es tan "rapide comme une scene eschyléenne". La disposición de las figuras en esta metopa muestra una aproximación cercana al isocefalismo de los pintores de vasos, en el sentido de que la mano levantada de Perseo se coloca de manera que lleva el nivel de la forma de la Medusa al de las cabezas de Perseo y Atenea.

Es digno de mención un ejemplo en Delfos (nombrado anteriormente en la exposición sobre el color). El fragmento del 'robo de los bueyes' del tesoro de los sicionios [ver fig. 33] carece de lo que Charbonneaux llama "la rudesse presque brutale" de la metopa del Templo 'C' y, aunque data de alrededor de mediados del siglo VI a. C., muestra un sentido del movimiento que contrasta considerablemente con la atmósfera de tensión y acción suspendida que caracteriza la metopa de Perseo y la Medusa.

Picard y de la Coste-Messeliere<sup>42</sup> describen este movimiento de las figuras en marcha: "ils vont d'un pas cadencé, dont le rythme militaire s'impose curieusement aux animaux escortés..." Retirado de su emplazamiento, este pequeño panel (tan solo 57 cm de altura), con su ambiciosa y compleja disposición de formas humanas y animales, ofrece, dentro de la profundidad de su modelado (aproximadamente 7 cm), una demostración, a pequeña escala, de control espacial y ritmo formal que es un símbolo del alcance del arte plástico griego. Debe recordarse que esta escultura estaba mucho más cerca del espectador que en el ejemplo de Selinunte debido a las dimensiones más pequeñas del Tesoro y, por lo tanto, una escala más precisa no solo era correspondiente a su emplazamiento, sino que estaba plenamente justificada desde un punto de vista puramente pictórico.

Especialmente significativa, en relación con el espectador, es la gran complejidad de su forma y la atrevida tentativa de un ritmo interno. En Selinunte había, en las tres figuras en relieve, una disposición estática cuya rigidez contribuía al ritmo colectivo de metopa y triglifo repetidos; en el ejemplo de Delfos se observan indicios de que el escultor no siempre está dispuesto a subordinar su arte a los dictados de un marco arquitectónico y el trabajo de los siglos posteriores mostrará los efectos de esta independencia. Cien años después, las metopas del Partenón registraron el grado de libertad alcanzado por el escultor y aquí el naturalismo y el movimiento implícito pueden llegar a negar toda idea de ritmo formal.

(b) *Friso*. El friso en la arquitectura dórica<sup>43</sup> tiene una importancia secundaria y en el presente estudio solo necesitamos mencionar un ejemplo (en realidad, jónico) que es interesante desde el punto de

41. Fougères, citado por Charbonneaux, Jean (1938): *Op. cit.*

42. Picard, Charles; Coste-Messelière, Pierre de la (1929): *La sculpture grecque à Delphes*, París: Boccard, p. 10.

43. *Ibidem*. cap. VII en general, y la fig. 107 para la disposición del friso en cinco templos dóricos.

vista del tratamiento espacial. El Tesoro de los Sifnios, en Delfos, construido alrededor del año 525 a. C., aun siendo solo un edificio pequeño, "es uno de los edificios más espléndidamente decorados que jamás haya existido... El conjunto (está) construido con mármol de Paros y coloreado de forma brillante..."<sup>44</sup> En el fragmento ilustrado [ver fig. 32] (63,5 cm de alto) hay una notable muestra de vigor y de excelente composición dentro del pequeño perímetro tallado con 6,5 cm de profundidad. Se definen siete u ocho planos dentro de esta profundidad y el corte a escuadra de estas superficies casi planas le da una precisión y una austeridad bien acordes con un entorno arquitectónico.

(c) *Frontón*. Las esculturas autónomas del frontón suponían un problema peculiar para el escultor. A primera vista, las cornisas horizontales y las inclinadas parecen ofrecer un marco fantástico para un conjunto de estatuas, pero la naturaleza exigente del espacio así definido y la rápida disminución del volumen practicable hacia los extremos impusieron una aguda restricción sobre la agrupación y la escala de las formas separadas allí contenidas.

Como es de esperar, el desarrollo del tratamiento del frontón se hace eco del de la metopa y, en un sentido paralelo, refleja los cambios que ocurrieron en la relación entre las formas puramente arquitectónicas a medida que fueron modificadas durante el período del 600 al 400 a. C. Para nuestro propósito actual, proponemos examinar cuatro disposiciones distribuidas durante este período y, al hacerlo, intentar una estimación del efecto espacial logrado en cada caso.

Los ejemplos son los siguientes:

(a) Frontón del Templo de Artemisa, Palaeópolis, Corfú: alrededor del 580 a. C.

(b) Frontón del Templo de Afaya, Egina: escultura circa 480 a. C.

(c) Frontón del Templo de Zeus, Olimpia: 460 a. C.

(d) Frontón del Partenón, Atenas: 447 a. C.

(a) *Templo de Artemisa, Palaeópolis, Corfú*. El frontón de este templo ha sido restaurado por Buschor a partir de fragmentos encontrados en 1910.<sup>45</sup> El esquema es extremadamente directo, audazmente articulado y poderoso en efecto gracias al número restringido de elementos en su composición. El punto focal está ocupado por una gran Gorgona de más de 2,75 m de altura, flanqueada por sus animales asistentes (leones o leopardos) y

44. Anderson, William John; Spiers, Richard Phene; Dinsmoor, William Bell (1927): *Op. cit.*, p. 106.

45. Aparecen dos excelentes fotografías (láminas 24 y 25) en Charbonneaux, Joseph (1938): *Op. cit.*, mostrando detalles del leopardo y la gorgona. Robertson, Donald Stuart (1929): *Op. cit.*, muestra la restauración de Buschor, p. 70. Ver, también, Lawrence, Arnold Walter (1929): *Op. cit.* Figura 19.

por su descendencia, Pegaso y Crisaor. En los extremos, a menor escala, se representaban las batallas entre dioses y gigantes. El manejo de los elementos principales, particularmente de los animales grandes, se ajusta magistralmente a la forma inclinada que los contiene. Las curvas, elásticas y ascendentes, de los lomos de los leopardos y la dramática cercanía con la que toda la forma del animal encaja en las líneas del frontón demuestran, una vez más, la vitalidad peculiarmente arcaica a la que se ha hecho referencia anteriormente.

El completo cambio de escala para los grupos de dioses y gigantes es un dispositivo atrevido que provoca un punto de tensión visual. El método de llenar la parte mayor del espacio con un conjunto a gran escala, en lugar de disipar el interés con una multiplicidad de formas más pequeñas, es un primer triunfo de la disposición del espacio en un contexto exigente. Podemos observar en este ejemplo que “en todas las figuras humanas prevalece una pesada estructura rectangular, debido a las superficies planas y anchas mediante las que se representa el cuerpo...”<sup>46</sup> Este atributo concuerda con el tratamiento de las metopas de Selinunte y ofrece una predicción interesante de la técnica del friso de los sifnios.

Para resumir, el frontón de Artemisa muestra (i) un número mínimo de elementos, (ii) una separación audaz de estos elementos, que retienen así su individualidad dentro del marco, y (iii) un fuerte ritmo que conlleva, sin embargo, poca sugestión de movimiento potencial dentro de las figuras mismas.

(b) *Templo de Afaya, Egina*. El templo ‘de transición’ de Afaya muestra un considerable cambio de actitud hacia el tratamiento de la escultura del frontón. Los restos de las esculturas de este templo fueron descubiertos entre sus ruinas en 1811 y actualmente están en Munich. El frontón oeste fue inicialmente reconstruido por Thorvaldsen, luego por Furtwangler (con material adicional) y todavía lo modificó una última vez Schrader. Lawrence<sup>47</sup> se refiere a las figuras del oeste como “más delgadas, más duras, más comprimidas” (que las del frontón este); aún muestran, en el tratamiento facial, la ‘sonrisa arcaica’, mientras que las figuras del este “son más contorneadas, de mayor plenitud y suavidad en la forma...” Una figura del frontón oeste es “todavía de construcción convencional...”

Frazer<sup>48</sup> encuentra “que, en general, su estilo es duro, rígido y falto de idealismo”. Por el contrario, uno puede sugerir que esta ‘dureza’ y ‘rigidez’ engendran una comprensión de la restricción

46. Lawrence, Arnold Walter (1929): *Op. cit.* pp. 110 y 112.

47. *Ibidem* p. 149.

48. Frazer, en Pausanias (1913): *Op. cit.* vol. 3, p. 271.

principal de la escultura arquitectónica: que el ambiente arquitectónico del conjunto no debe verse debilitado por un naturalismo fuera de lugar. Es cierto que la agrupación y la escala de las figuras indican el creciente deseo de acción sugerida y una mayor tensión en las posiciones que asumen las figuras. Lo que Frazer (y muchos de los críticos del siglo XIX) consideraba inadecuado, se explica de modo más justificado en términos de la intención estética del templo dórico griego en su conjunto, en lugar de hacerlo desde el punto de vista de un naturalismo posterior que siempre se ha ofrecido como un estándar tentador para medir las obras de tiempos anteriores.<sup>49</sup>

El frontón oeste en Egina<sup>50</sup> muestra trece figuras. Solo la figura central está erguida y el resto están en varias posiciones dictadas por la exigencia de su situación en el frontón. Inmediatamente a cada lado de la línea central hay dos grupos equilibrados, cada uno con dos figuras opuestas en combate con una reclinada entre ellas. En la siguiente zona hay nuevamente tres figuras a cada lado: dos arrodilladas o agachadas y una reclinada. El mayor número de elementos produce una mayor continuidad del patrón y, en consecuencia, un menor ritmo respecto al que hemos visto en el templo de Artemisa en Corfú. No somos conscientes, en el presente esquema de 'objetos' tallados audazmente y así enmarcados, de que su propia identidad se mantiene claramente dentro de la unidad superior de la estructura del templo. Dentro de su patrón más pequeño, sin embargo, las figuras están talladas con un grado de organización formal que es consistente con el reducido arcaísmo del propio templo.

(c) *Templo de Zeus, Olimpia*. Los frontones del Templo de Zeus, de solo unos años más tarde que los del templo de Afaya, muestran un aumento considerable en el número de figuras y un mayor grado de 'realismo' que los que aparecen en el ejemplo anterior. La reconstrucción, generalmente aceptada, del frontón oeste por Treu,<sup>51</sup> con su fuerte triangulación y agrupación rítmica (las figuras están dispuestas en un sistema 1, 3, 2, 3, 1, 3, 2, 3, 1), logra una compacidad mayor de lo que era posible con el menor número de figuras y la relación menos fluida del frontón de Afaya.

(d) *El Partenón, Atenas*. Los datos de la composición de los frontones del Partenón nos los proporcionan, principalmente, la descripción de Pausanias y los dibujos atribuidos a Carrey

49. Martiensen, Rex Distin (1933): "Changing generator in Greek sculpture" *South African Architectural Record*, 18. pp. 161-72.

50. Charbonneau, Jean (1938): *Op. cit.* pp. 20-1, dibujo de la reconstrucción del frontón oeste, Templo de Afaya, Egina.

51. Gardiner, Edward Norman (1925): *Op. cit.* fig. 83 (la reconstrucción según Treu) y para la discusión ver pp. 119-21.

realizados antes de la explosión de 1687.<sup>52</sup> Lawrence<sup>53</sup> ha resumido el estilo de las figuras individuales en la siguiente afirmación: “Un naturalismo discreto, en el que el sentido del patrón nunca se ve desbordado, marca la representación del desnudo, mientras que la riqueza es la cualidad predominante en el ropaje”. La definición del patrón debe ser amplia para abarcar la riqueza desconcertante de su tratamiento, ya que en estas figuras solo hay suavidad y fluidez bordeando lo amorfo, y uno busca en vano, en algunas de las estructuras, la firmeza de las obras ‘arcaicas’ que relacionan legítimamente la escultura con su entorno. Gardner<sup>54</sup> se refiere como “el cénit de la composición de los frontones” a la del Partenón, pero no logra convencernos con su superficial ejemplo de “equilibrio y ritmo sutiles” en el frontón este.

Es muy evidente que la rica verosimilitud de los ropajes y el dominio técnico de la forma libre se han convertido en condiciones deseables en ellas mismas, con la incalculable pérdida de significado que les corresponde en el sentido arquitectónico. El estudio de la escultura autónoma de la segunda mitad del siglo V a. C. y del siglo IV a. C. confirma una disminución constante en el significado formal que se vio reflejada, inevitablemente, en la escultura del templo.

52. Fougères, Gustave (1910): *Op. cit.*  
Fotografías de los restos del frontón y también reproducciones de los dibujos atribuidos a Carrey (Figura 46), vol. I, 2 album.

53. Lawrence, Arnold Walter (1929): *Op. cit.*, p. 203.

54. Gardner, Piercy (1921): *Op. cit.*, p. 123.



Visión lejana del templo de la Concordia, Agrigento. Fotografía: Rex Martiensen, 1939

# 5

## Templo y témenos

Festival y sacrificio

Elementos del témenos

Estudio descriptivo de seis santuarios

Estudio analítico de seis santuarios

## FESTIVAL Y SACRIFICIO

En el anterior capítulo hemos analizado la *ordonnance* general del templo dórico y los detalles de sus elementos compartidos. Una vez comprendidos la apariencia y el efecto del templo, nuestro próximo paso será investigar su ubicación y el tratamiento de su entorno en la medida en que los restos nos permitan reconstruir la escena completa en tiempos históricos. El estudio detallado de la cuestión del ritual y su manifestación en el atletismo, la música, los oráculos y demás formas especiales de ceremonia, se encuentra fuera del alcance del presente estudio, pero podemos señalar brevemente algunas condiciones que influyen en nuestro particular aspecto de la arquitectura de las instituciones religiosas.

En Grecia el festival ocupó un lugar extremadamente importante de la vida cotidiana y se estima que, en Atenas, se daban como ‘festivos’ de un tipo u otro unos setenta días al año.<sup>1</sup> La sucesión de festivales religiosos fue creada por los dioses, según Platón,<sup>2</sup> para que los hombres pudieran descansar de sus trabajos. Los festivales civiles, especialmente las celebraciones de primavera y de la cosecha, probablemente fueron comunes a todos los estados griegos en muchos aspectos, aunque sus fechas no siempre coincidían debido a “la naturaleza errática del calendario griego”.

Los festivales confederados, en los que un grupo de estados adoraban a alguna divinidad en un centro establecido, eran comunes en los primeros tiempos de Grecia, y anficionías, como las que se unieron al culto de Apolo en Delfos, dieron un carácter y un significado especial a los emplazamientos seleccionados. Los cuatro festivales nacionales –olímpicos, píticos, ístmicos y nemeos– tuvieron un fuerte efecto unificador en Grecia y, como dice Gardner, “no tuvieron un crecimiento espontáneo sino debido al estímulo de políticos con visión de futuro, especialmente los tiranos ilustrados de Argos, Corinto, Atenas y otras ciudades”.<sup>3</sup> La Pitia se originó en las reuniones de la anficionía de Delfos y, sin duda influenciada por el famoso oráculo, logró el reconocimiento universal. Olimpia fue reorganizada muy pronto como “el principal centro de culto del Zeus olímpico en Grecia” y los ístmicos y los nemeos “probablemente deben su celebridad a la temprana importancia de Corinto y Argos, que los presidieron respectivamente”.

Las formas de culto son de especial interés para nuestro actual propósito y, dado que el sacrificio era “el punto central y esencial de

1. Gardner, Piercy en Whibley, Leonard ed. (1931): *Op. cit.*, p. 406.

2. Plato, *Laws*, book II, citado por Gardner, Piercy *Op. cit.*

3. *Ibidem*, p. 408.

todos los actos de culto en Grecia”, parece adecuado ilustrar los procedimientos llevados a cabo en una ceremonia real. La mayor parte de los sacrificios se ofrecían en el altar que estaba frente al templo; este servía no solo como una casa para el dios, sino también como un espléndido punto focal o pantalla contra la que se podían realizar los complejos ritos. Gardner<sup>4</sup> nos ofrece una excelente imagen de cómo debieron ser:

El modo de realizar el sacrificio era, generalmente, el mismo. Primero se hacían los preparativos; los sacerdotes llevaban guirnaldas y también lo hacía la víctima, a la que usualmente se le doraban los cuernos. Luego se la conducía al altar; si se resistía, el presagio era malo; si se inclinaba o movía la cabeza, el presagio era bueno. A continuación, se santificaba un cuenco de agua, sumergiendo en él una antorcha del altar con la que se purificaba a todos los presentes y se rociaba el altar. Después venía el sagrado silencio que se rompía con las oraciones. Entonces se esparcían, por encima y alrededor de la víctima, granos de cebada llevados en una cesta plana, que era, por lo tanto, uno de los instrumentos esenciales del sacrificio. Después de esto comenzaba el sacrificio propiamente dicho; primero se cortaba un poco de pelo de la víctima y se arrojaba en la hoguera; luego se la aturdía con un hacha o un garrote; se le cortaba la garganta y se guardaba la sangre en una vasija; la cabeza se bajaba para los dioses ctónicos y se subía para los demás dioses; la sangre se vertía en el altar o se rociaba sobre los adoradores si el rito era expiatorio. (Estas actuaciones se acompañaban de música de flauta). Luego se desollaba y se descuartizaba a la víctima; las entrañas se inspeccionaban con fines adivinatorios y las porciones que se habían apartado para el dios se quemaban en el altar. Normalmente eran los huesos de los muslos y la grasa, algunas porciones de cada articulación y la cola. El resto se cocinaba en asadores y se repartía entre los presentes.

• • •

El devoto griego oraba de pie, con las manos levantadas, con la palma hacia arriba, mirando al cielo; si se dirigía a los dioses de las profundidades, podía estirar los brazos hacia abajo, patear sobre el suelo para llamar su atención o arrodillarse para tocar el

4. *Ibidem*, p. 405.

suelo con la mano; pero arrodillarse en la oración, excepto por este motivo, era considerado como bárbaro e indigno de un hombre libre [...] Normalmente la oración se hacía en voz alta...

De los emplazamientos, Sócrates<sup>5</sup> dice que “el terreno más adecuado para los templos y altares es el que está más abierto a las vistas y menos transitado por el público; ya que era agradable para el pueblo rezar mientras los miraba y agradable aproximarse a ellos en estado de pureza”.

El friso de las panateneas del Partenón, nos proporciona una excelente idea de la construcción de una procesión del festival. El friso representa todo el equipo necesario para el ritual y toda la parafernalia del sacrificio llevado por la multitud, que fluye a través de los propileos, seguida de los animales con sus encargados. Schede<sup>6</sup> describe los acontecimientos del día principal de la gran fiesta ateniense diciendo que comenzaba al amanecer con la reunión de la gente en la ciudad baja, seguida de su puesta en marcha en una procesión a través de las calles principales de la ciudad en dirección a la Acrópolis.

En la Atenas del siglo v a. C., donde los festivales y sacrificios eran frecuentes, y a gran escala, era regla general el apoyo financiero del Estado y de los tesoros de las divinidades.<sup>7</sup> La construcción de estructuras como el Partenón y los propileos, que suponía un gran desembolso, es un indicio relevante del lugar predominante de la religión en la vida pública.

## ELEMENTOS DEL TÉMENOS

En general, podemos observar la aparición de seis elementos separados, o clases de elementos, en los témenos griegos:

(a) Propileos, (b) Altar, (c) Templo, (d) Tesoro, (e) Estoa y (f) Escultura.

Los témenos en sí, como veremos más adelante en nuestra investigación de los ejemplos existentes, variaban de manera considerable en área, situación y configuración. Al discutir brevemente las características de los componentes que se disponían dentro de los límites de los témenos no nos preocuparemos especialmente por su posición.

(a) *Propileos*. Los propileos proporcionaban al mismo tiempo una entrada monumental al recinto sagrado y una intencionada sensación de separación del entorno en el que se encontraba.

5. NdT: Jenofonte (1993), *Recuerdos de Sócrates*, Grados, Madrid

6. Schede, Martin (1923): *The Acropolis of Athens*. Berlín: Schoetz & Parrhysius, p. 79.

7. Tod, Marcus (1927): “The economic background of the fifth century” *Cambridge Ancient History*, vol. 5: *Athens*, p. 29.

La forma de los propileos se asemejaba mucho al tipo de pórtico doble que se empleaba en época micénica, por ejemplo en la aproximación a los patios exterior e interior del palacio de Tirinto. En planta, consistía en dos pórticos unidos en un volumen único, con columnas *in antis*; la separación entre estos pórticos era un muro con aberturas cuyo plano se aproximaba al plano del muro del témenos o peribolo. Tanto desde el exterior como desde el interior, el aspecto de los alzados era el de un pequeño templo con frontones en ambos lados. Los propileos no siempre asumían esta forma mínima; en el caso de la Acrópolis de Atenas, por ejemplo, donde el emplazamiento era de muy difícil acceso, y donde el esfuerzo por mantener una poderosa unidad arquitectónica bajo exigentes condiciones implicó una solución especial, las formas de los propileos fueron, correspondientemente, complejas.

(b) *Altar*. El altar, punto focal de los témenos desde los primeros tiempos, proporcionaba el centro al aire libre de la actividad ritual y, como no se entraba en el templo como lugar de reunión, debió asumir una considerable importancia como escenario visible y accesible para la práctica de los sacrificios y demás ceremonias. Mientras el templo seguía siendo un símbolo distante y duradero de la divinidad –un telón de fondo– el altar era donde se realizaba la actividad inmediata y temporal. Un notable escenario para el altar es el que se encuentra al este del Templo de Juno Lacinia (Fig. 34) en Agrigento. En este ejemplo la disposición formal de la terraza y los escalones, y la situación elevada del templo, se combinan en un efecto de gran dignidad.<sup>8</sup> Aquí se muestra un plano general de la disposición.

(c) *Templo*. El templo ya ha sido analizado como una estructura de creación consciente que encarna los principios estéticos establecidos y los que están en desarrollo. Ahora solo es necesario enunciar que el templo albergaba una representación escultórica de la divinidad (a la que estaba dedicada) y a menudo servía, además, como almacén de dinero, tributos y ofrendas. La entrada principal, casi invariablemente, daba al este (o cercana al este) donde se encontraba el altar, a cierta distancia del templo. (Una excepción a esta orientación es el Templo de Apolo en Bassae que se orienta hacia el norte).

(d) *Tesoro*. El tesoro, que comúnmente tomaba la forma de un pequeño templo con columnas *in antis*, no era un componente

8. Stuart, James and Revett, Nicholas (1825-30): *The antiquities of Athens*; en 4 volúmenes. New edition, London: Priestley and Weale, vol. 4, notas, planta y sección de la disposición del Templo de Juno Lacinia en Agrigento.

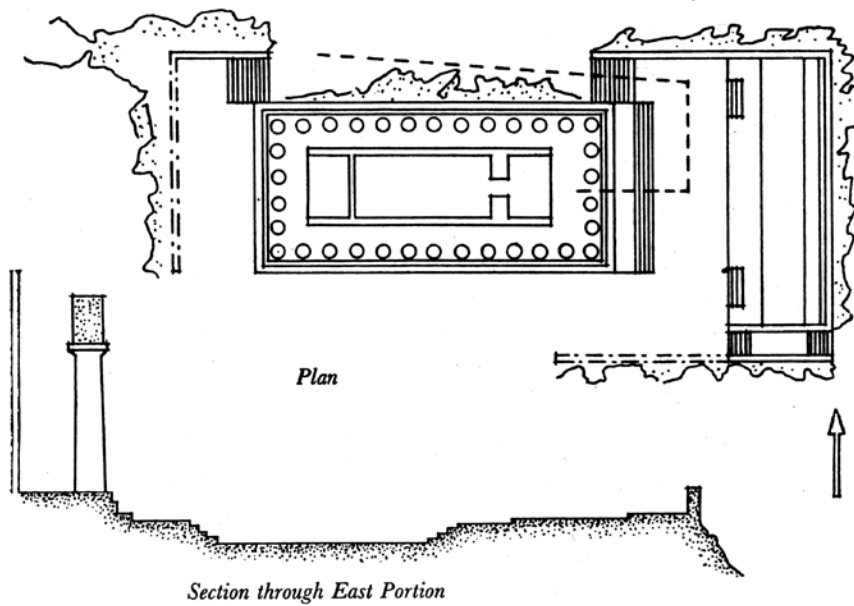


Fig. 34. Disposición del Templo de Juno Lacinia en Agrigento (a partir de: Stuart, James and Revett, Nicholas (1825-30): *The antiquities of Athens*; en 4 volúmenes. New edition, London: Priestley and Weale.)

invariable de los témenos, pero en los grandes centros religiosos como Delfos u Olimpia, que tenían una intención panhelénica, simbolizaba el homenaje de las distintas ciudades y con este fin se erigieron un buen número de ellos. Todo lo dicho anteriormente sobre el tratamiento del color, la disposición del 'orden' y las cualidades arquitectónicas generales del templo, se refleja en estas pequeñas edificaciones. En la práctica, el tesoro se utilizaba para la recepción de armas, ofrendas y otros enseres que se quisieran guardar cuando las ciudades hacían las peregrinaciones a los santuarios sagrados.<sup>9</sup>

(e) *Estoa*. La estoa, que ha sido descrita y analizada en un capítulo anterior, fue en muchos casos una unidad arquitectónica más en el esquema de los témenos y en algunos contextos desempeñó un importante papel definitorio en el esquema general.

(f) *Escultura*. La escultura autónoma ocupaba, en realidad, una porción relativamente pequeña del recinto sagrado, pero como si de acentos se tratara y en su atractiva solidez y repetición las estatuas autónomas desempeñaban un papel relevante en el esquema general de las formas arquitectónicas contra las que se 'leían'. Podemos observar la aparición de estatuas excepcionalmente grandes como la Atenea Promacos en la Acrópolis de Atenas.

(g) *En general*. Dinsmoor<sup>10</sup> se refiere a la frecuente aparición de recintos que tenían plantaciones de árboles y arboledas sagradas. Explica que las restauraciones conjeturales de Olimpia, Epidauró, Delfos, Delos y Eleusis, realizadas por algunos de los estudiantes del 'Grand Prix' y basadas en restos reales, sugieren:

una magnificencia, una combinación de naturaleza y arte que ahora es difícil apreciar en toda su magnitud y de la que el único paralelo se encuentra en algunos de los santuarios budistas de la India, China y Japón donde, como consecuencia de un culto algo similar, existen templos, tumbas y otros monumentos conservados hasta el día de hoy.

## ESTUDIO DESCRIPTIVO DE SEIS SANTUARIOS

Nuestra siguiente tarea será examinar la disposición de los elementos citados anteriormente en contextos específicos, con especial atención a la colocación y apariencia del templo. Dado

9. Anderson, William John; Spiers, Richard Phene; Dinsmoor, William Bell (1927): *Op. cit.*, p. 96.

10. *Ibidem*, p. 94, [a] Sirén, Osvald (1926): *The imperial palaces of Peking*, París: Van Oest, 3 volúmenes. Plantas y fotografías de la planificación monumental China. Las disposiciones chinas muestran un interesante paralelo con el trabajo griego.

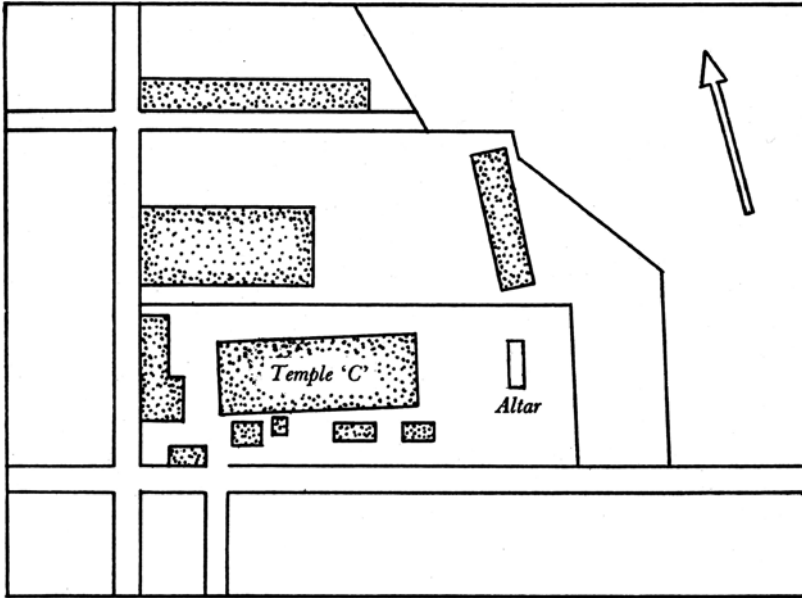


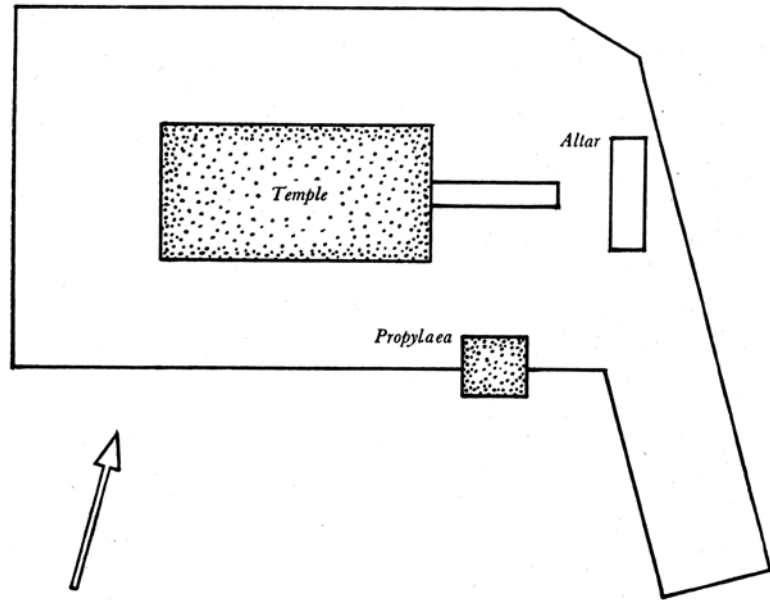
Fig. 35. Plano esquemático del santuario del Templo 'C', en Selinunte

que es deseable que los hallazgos respecto a cada témenos se expongan de forma consecutiva, sin interrumpirlos con notas históricas o descriptivas, separaremos el tratamiento del material en dos partes: en la primera se describirán e ilustrarán los emplazamientos mediante un pequeño plano general que muestre los elementos principales, la orientación, etc.; en la segunda se analizará lo referente a su contenido espacial.

Los emplazamientos seleccionados para el análisis cubren un amplio rango en lo que se refiere a situación geográfica y topográfica, complejidad, tamaño y composición concreta. Se considerarán los santuarios en este orden: Templo 'C', Selinunte; Templo de Afaya, Egina; Partenón, Atenas; Templo de Apolo, Delfos; Templo de Poseidón, Sunión y Templo de Asclepio, Epidauro.

(a) *Templo 'C' en Selinunte.* (Fig. 35) Hemos visto en nuestro análisis de la Acrópolis de Selinunte, en el capítulo II, la posibilidad de que a principios del siglo v a. C. se desarrollara un nuevo plan urbano pensado para acoger los templos arcaicos, datados entre el 570 y el 560 a. C. El hecho de que el Templo 'D' linde de forma tan cercana con la calle norte-sur respalda esta hipótesis y señala, en cierto grado al menos, un ajuste forzoso en el emplazamiento del templo. Cualquiera que fuera el sistema de calles en el momento de construir estos templos ('C' y 'D'), la relación que

Fig. 36. Plano esquemático del santuario del Templo de Afaia, en Egina



se conserva es la única que somos capaces de evaluar y, como no hay razón para suponer que los templos fueran menos significativos en el siglo v a. C. que en el vi a. C., podemos suponer que los restos representan una disposición válida y consagrada en el momento del colapso de Selinunte, a finales del siglo v a. C.

La mitad norte del témenos, que se encuentra al norte de la calle principal de la acrópolis, se deja para el Templo 'D' y la mitad sur para el Templo 'C'. El emplazamiento de este último edificio cae con bastante pendiente hacia el este y la entrada al santuario (inmediatamente debajo de la esquina suroeste del templo), tal como lo muestra Hulot, satisface razonablemente las condiciones topográficas. El templo forma un ligero ángulo con la calle este-oeste y entre él y la calle se encuentra un grupo de pequeños edificios, incluidos el Templo 'B' y el conocido como Megaron. Al oeste del templo se encuentran restos de otros edificios y el altar que quedaba a cierta distancia del frente principal, al este. La reconstrucción de Selinunte que se ilustra, hecha por Hulot, da una muestra de los templos vistos desde el mar [ver fig. 6].

(b) *El Templo de Afaya en Egina.* (Fig. 36) El diagrama adjunto muestra los tres elementos esenciales del santuario de Afaya: propileos, altar y templo con su aproximación a la entrada principal mediante una rampa. La plataforma en la que se encuentra el templo está formada,

en parte, por roca sólida y, en parte, por grandes piedras poligonales. La terraza que forma mide aproximadamente 70 m de largo por 40 m de ancho y estaba pavimentada con grandes losas cuadradas de piedra.<sup>11</sup> Welter,<sup>12</sup> en su reciente trabajo sobre Egina, muestra el desarrollo de la *Tempel-terrace* desde su primera configuración hasta su forma final. Al principio con una forma irregular y una simple puerta de entrada en la pared circundante (el *oikos* y el altar se encontraban, aproximadamente, en las posiciones asumidas por los elementos correspondientes en las disposiciones posteriores), experimentó una etapa intermedia que muestra la misma orientación de los elementos, y en la que se mantiene básicamente la forma de la terraza original, pero en la que la puerta de entrada se reemplaza por unos propileos. La forma final del témenos, que examinaremos más adelante, fue sometida a un considerable grado de regularización, un aumento de su superficie y un cambio en la orientación de los propileos, el altar y el templo.

(c) *El Templo de Atenea Partenos en Atenas.* (Fig. 37) La Acrópolis ateniense ofrece una disposición extremadamente compleja de unidades arquitectónicas, ya que no solo el emplazamiento es irregular en forma y nivel, y no solo el acceso a su superficie es limitado y difícil, sino que el ambicioso programa espacial sobre el que se concilian la arquitectura y la topografía une factores de una diversidad casi incomparable. La Acrópolis se yergue claramente en su entorno; es realmente un 'lugar elevado' con su silueta dórica compacta visible desde el mar y sus edificios que, incluso en su estado de ruina, siguen proclamando la tesis central de su creación.

El diagrama muestra, esquemáticamente, los propileos al oeste, la estatua de Atenea Promacos al sur y el Erecteion al norte. No nos ocuparemos ahora de las disposiciones de los edificios primigenios; nuestro interés está en la apariencia de la Acrópolis en el siglo V a. C., el punto álgido del gran programa de Pericles. Para explicar los múltiples aspectos de los edificios de la Acrópolis, uno puede referirse a la excelente documentación de Fougères<sup>13</sup> y Picard,<sup>14</sup> a los estudios de Hege y Rodenwaldt,<sup>15</sup> y a la historia detallada de D'Ooge.<sup>16</sup> Se puede mencionar en este momento un aspecto que se tratará analíticamente más adelante, con el objetivo de registrar, en general, la variedad de actitudes sobre la posición de los diversos edificios en la Acrópolis y la investigación positiva que se ha llevado a cabo al respecto.

La aparente falta de sistema y de relación acotada en la disposición de propileos y templos ha dado lugar a todo tipo de

11. Pausanias (1913): *Op. cit.*, vol. 3, p. 269.

12. Welter, Gauss (1938): *Agina*. Berlín: Mann (Archäologisches Institut des deutschen Reiches) fig. 56, 59, 60.

13. Fougères, Gustave (1910): *Op. cit.* fotografías y texto.

14. Picard, Charles (1929): *Op. cit.* fotografías y texto.

15. Hege, Walter; Rodenwaldt, Gerhart (1930): *The Acropolis, photographed by W. Hege, described by G. Rodenwaldt*. Oxford: Blackwell.

16. D'Ooge, Martin Luther (1908): *Op. cit.*

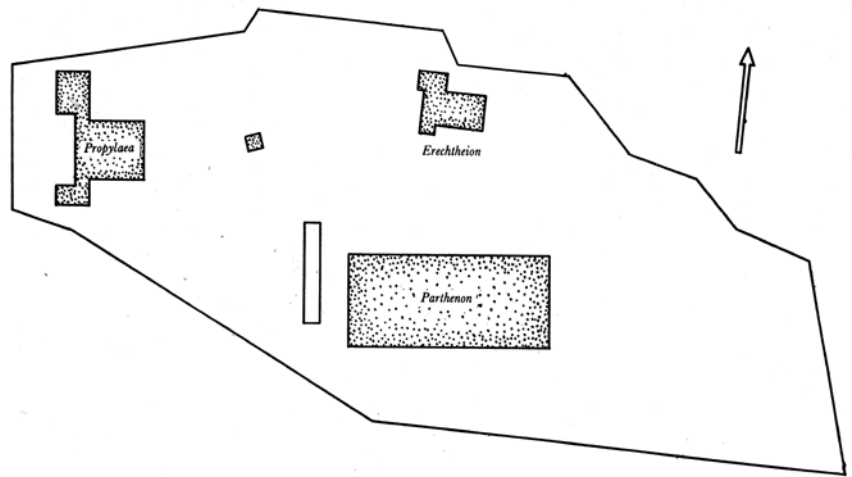


Fig. 37. Plano esquemático de la Acrópolis de Atenas

especulaciones. Penrose, cuyo exhaustivo estudio de la estructura de la Acrópolis (1846-7) es la base de nuestro conocimiento analítico de la arquitectura dórica, ya llamó la atención sobre la notable ausencia de paralelismo en la ubicación de los edificios en la Acrópolis, y observó que “esta falta de simetría exacta produce una gran belleza y una exquisita variedad de luces y sombras”.<sup>17</sup> Los posteriores estudios sobre el tema no han dado continuidad a la notable perspicacia de este hallazgo. Lavedan, por ejemplo, se contenta con descartar el problema de la disposición con el siguiente comentario:

17. *Ibidem*, p. 113.

18. Lavedan, Pierre (1926): *Op. cit.*, p. 142.

19. Choisy, Auguste (1929): *Op. cit.* pp. 415 y ss.

20. Jeanneret-Gris, Charles Édouard (1928): *Vers une architecture*; nouvelle édition, rev. et augmentée, Paris: Grès, (collection: *Esprit Nouveau*), pp. 31 and 39, una evaluación actual de la planificación de los edificios de la Acrópolis.

Les édifices, pris en eux-mêmes, sont beaux et rationnellement construits. L'ensemble est une accumulation confuse d'autels, de temples, de statues, où manquent aussi bien le recul nécessaire pour juger de la beauté de chacun, que la subordination des diverses parties au tout.<sup>18</sup>

Aparentemente, Lavedan supone que el espíritu de organización que caracteriza a los griegos no pudo encontrar expresión en ámbitos prácticos.

Choisy,<sup>19</sup> por otro lado, refuerza la impresión transmitida por Penrose mediante un análisis detallado y profundo de los efectos plásticos progresivos que se ofrecen al espectador a medida que este se aproxima al Partenón pasando por los propileos. Sus comentarios indican que no encontró confusión alguna en el grupo.<sup>20</sup>

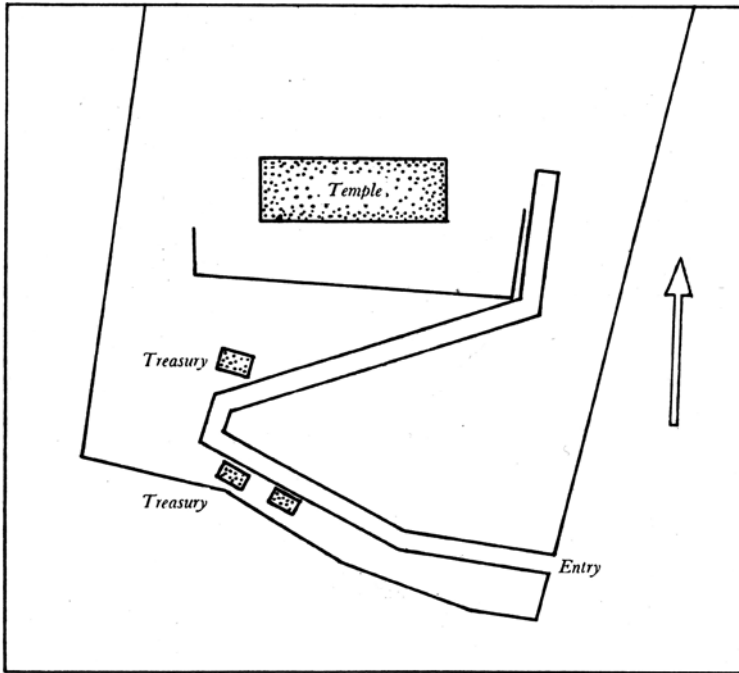


Fig. 38. Plano esquemático del santuario de Delfos

(d) *El Templo de Apolo en Delfos.* (Fig. 38) La situación del témenos en Delfos es de un orden bastante diferente a la de los ya mencionados. El emplazamiento es de una grandeza impresionante, acunado entre las gigantes rocas Fedriades y con vistas a la llanura del Chrisso que se extiende hasta el golfo de Corinto. La forma del témenos es irregular y la superficie está abruptamente inclinada hacia arriba, hasta la plataforma nivelada del Templo de Apolo. Por encima del templo, hacia el noroeste, se encuentra el teatro del siglo II a. C.

El diagrama muestra la entrada principal al recinto en la esquina sureste; la 'vía sagrada' conduce al templo, construido sobre una plataforma que, a su vez, está soportada por un muro de contención poligonal y tres de los tesoros que flanquean la avenida ascendente. Para ser breves, la historia del Templo de Apolo es la siguiente: fue construido hacia fines del siglo VI a. C. para reemplazar un templo anterior que había sido destruido a mediados del mismo siglo. En la primera parte del siglo IV a. C., el nuevo templo fue destruido por un incendio o un terremoto y se llevó a cabo su reconstrucción, completándose alrededor del 330 a. C.

El Tesoro de los Sicionios (el más al este de los tres tesoros que se muestran en el diagrama) está fechado por Homolle<sup>21</sup> entre el

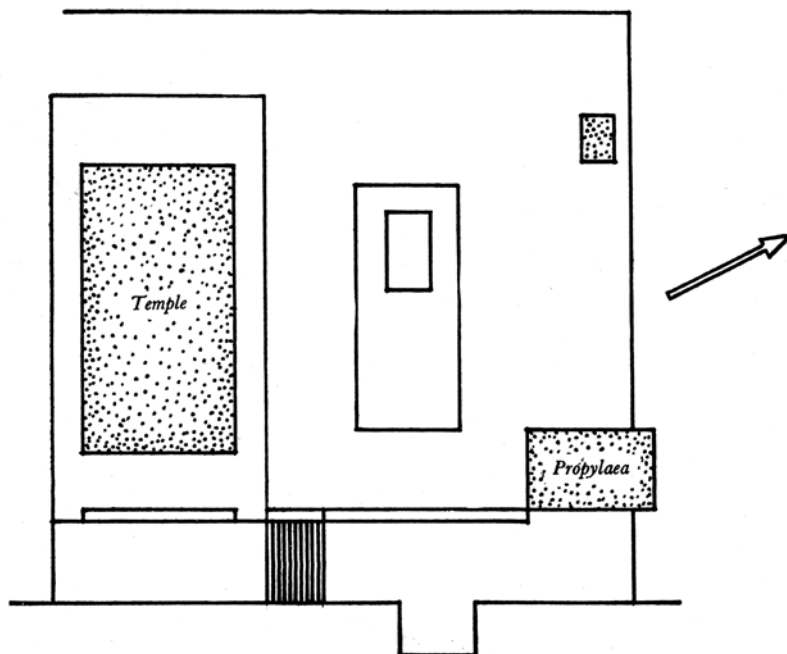


Fig. 39. Plano esquemático del santuario de Sunión

580 y el 560 a. C. pero, aunque esta es la fecha aceptada para las metopas vinculadas a este edificio, el tratamiento de la estructura en sí ha llevado a Dinsmoor a situarlo a finales del siglo v a. C.<sup>22</sup> Si está en lo cierto, las metopas debieron incorporarse originalmente en un edificio anterior.

El Tesoro de los sifnios, adyacente al ejemplo anterior, data de la segunda mitad del siglo vi a. C.,<sup>23</sup> y el Tesoro de los atenienses, inmediatamente al norte del giro en la 'vía sagrada', fue construido, probablemente, entre el 490 y el 480 a. C.<sup>24</sup>

Debe mencionarse el Gran Altar (o Altar de los Quianos) que estaba situado en el punto donde termina la vía procesional, al este del templo. Frazer<sup>25</sup> se refiere al espacio a nivel en este punto, "el más visible en todo el recinto". Aquí, aparentemente, se agrupaba una gran cantidad de ofrendas votivas.

#### (e) El Templo de Poseidón en Sunión (Fig. 39)

El cabo Sunión, ahora llamado cabo Collona o Kollonnaes, desde las columnas (visibles desde la lejanía) que coronan su frente, es un promontorio enorme y elevado de roca cristalina y escarpada

21. Homolle citado por Frazer en Pausanias (1913): *Op. cit.*, vol. 5 p. 271.

22. Dinsmoor citado por Poulsen, Frederik (1920): *Op. cit.*, p. 74.

23. Homolle citado por Frazer en Pausanias (1913): *Op. cit.*, vol. 5, p. 272.

24. *Ibidem*, p. 281.

25. Fazer, en Pausanias (1913): *Op. cit.*, vol. 5, p. 310.

que se adentra en el mar y se une al continente por un istmo de arena baja. Los lados del promontorio caen al mar en acantilados desde unos 60 m de altura... En el punto extremo y más alto del cabo se encuentra el templo en ruinas de Atenea (Poseidón). La plataforma en la que se encuentra el templo está soportada, a norte y oeste, por subestructuras de bloques masivos, construidos para equilibrar el pequeño espacio nivelado en la cima del cabo.

Así, en pocas palabras, Frazer<sup>26</sup> describe del modo más vital posible el emplazamiento del templo que tiene una perspectiva “sobre el mar hasta las islas del Egeo y la costa del Peloponeso...” El diagrama indica la disposición general del recinto del templo a finales del siglo V a. C.: propileos en el lado norte, el templo en el sur con sus tramos de escalones y el monumento de Poseidón en el centro. Aunque el esquema de Sunión tiene mucho en común con el santuario de Afaya en Egina, hay una atmósfera de equilibrio y armonía entre sus elementos que concuerda con el refinamiento de la construcción de mármol blanco del templo y que apunta a una desarrollada firmeza y sutileza en la técnica espacial que hasta este punto habían estado ausentes de la simple agrupación de edificios sobre un plano.

(f) *El Templo de Asclepio en Epidauro.* (Fig. 40) “El bosque sagrado de Asclepio está rodeado de montañas por todos lados”. Esta breve descripción de Pausanias<sup>27</sup> inicia su capítulo sobre el principal centro del culto a la sanación. El escenario es uno de los más impresionantes de Grecia. Es cierto que no tiene la salvaje dureza de Delfos ni la calma lírica de Olimpia, pero en lo que Frazer llama la ‘agradable soledad’ yace una cualidad que todavía es capaz de emocionar al visitante a pesar del hecho que los edificios están, tristemente, en ruinas.

El santuario asumió su forma actual en el siglo IV a. C., y el diagrama muestra lo que se puede llamar específicamente el área sagrada. Fue construida en parte sobre una terraza artificial y uno se aproximaba a ella desde el sur a través de los propileos. Inmediatamente al norte de los propileos se encontraba el Templo de Artemisa y, nuevamente al norte, el Templo de Asclepio, con el tolos al oeste. Más allá de estos había una larga estoa y al este del templo estaba el altar. Las restituciones hipotéticas (ilustradas más adelante en este capítulo) nos dan una excelente idea de la disposición del santuario en el siglo IV a. C.

26. *Ibidem*, pp. 1-2.

27. *Ibidem*, vol. 1 intro, p. 27.

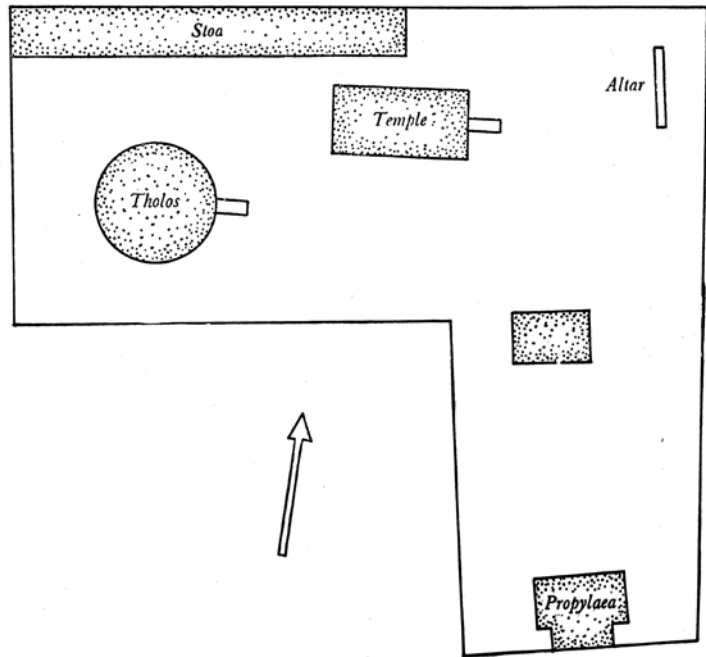


Fig. 40. Plano esquemático del santuario de Epidauro

Hemos observado en el capítulo anterior algunos de los hechos relacionados con la construcción del templo y el tolos en Epidauro; cualquier otra discusión sobre estos edificios quedará reservada para el momento en el que se realice el análisis espacial de todo el santuario.

#### ESTUDIO ANALÍTICO DE SEIS SANTUARIOS

(a) *Templo 'C' en Selinunte.* En este ejemplo la parte del emplazamiento que recorre un espectador al aproximarse, y sobre la cual descansa la mayor parte del templo, está aproximadamente nivelada, de modo que la experiencia visual de dicho espectador será de un orden 'simple' (es decir, que no implica un cambio perceptible de nivel en su aproximación progresiva hacia el templo). El témenos con sus edificios, desde un punto de vista lejano, ofrece las formas claramente visibles del gran templo. Desde el mar, el templo se presenta como una forma dominante sobre la ciudad, y en una aproximación más cercana, por ejemplo, a lo largo de la calle este-oeste al sur del templo, el largo alzado queda parcialmente oculto tras los volúmenes más pequeños del 'Megaron', el Templo 'B', etc.

Supongamos que un espectador entre al santuario por el punto que se muestra en el diagrama adjunto. (Fig. 41) Se enfrentará de inmediato con una vista en escorzo de la esquina suroeste del templo, aún parcialmente oculto. Al pasar el extremo oeste del templo (ya que es poco probable que la aproximación principal se diera a lo largo del lado sur, dada la relativa obstrucción debida a pequeños edificios), experimentará una sensación de inmediatez y de tamaño del edificio; el peristilo se ‘leerá’ prácticamente como una pantalla alta de columnas a través de las cuales percibirá la forma rectilínea de la cela. En la corta distancia entre la calle y el templo ha habido un desarrollo, rápido pero restringido de la forma del templo. El espectador, en el punto de percepción inicial, está demasiado cerca para experimentar el propósito completo del edificio y cuando continúa su recorrido, en paralelo y cercano al mismo, pese a tener una oportunidad adicional para medir el frente oeste, no tiene la distancia necesaria para ampliar la primera impresión.

El avance a lo largo del frente norte mantiene el mismo tipo de relación que se estableció para el oeste y tan solo es posible la primera vista sin restricciones del templo cuando el espectador se aproxima al altar o a un punto entre el altar y el propio templo. Incluso ahora, la disposición hace que, cuando se supera la esquina noreste, el camino conduzca a un área general donde su vista del edificio es plana, en lugar de tridimensional. En cualquier punto entre el templo y el altar solo ve el frente este del primero.

¿Qué conclusiones se pueden extraer de esta disposición?

En primer lugar, se puede mencionar la inadecuada preparación de la secuencia. La entrada imperfectamente definida, la interferencia visual de los pequeños edificios y la ausencia de ángulo en el campo visual del espectador respecto al frente oeste resultan en una experiencia confusa para él. La continua restricción visual hasta que se alcanza el punto culminante impide hacerse una idea creciente o secuencial de toda la estructura. Sin embargo, sería un error subestimar la experiencia intensamente ‘cuantitativa’ que produciría una sucesión de puntos de vista tan cercanos. Esta ausencia de percepción armoniosa del templo, como la que ofrecen ejemplos posteriores, conlleva una pérdida en la importancia del edificio como un todo y como forma nuclear dentro de un marco definido, pero el impacto súbito y la cercanía sostenida sugieren un beneficio emocional, un sentido elevado de la solidez local y la masividad del templo. Por lo tanto, desde un punto de vista racional, la experiencia es solo parcial, pero en su lugar se otorga cierta satisfacción intuitiva, de un tipo más táctil que perceptiva.

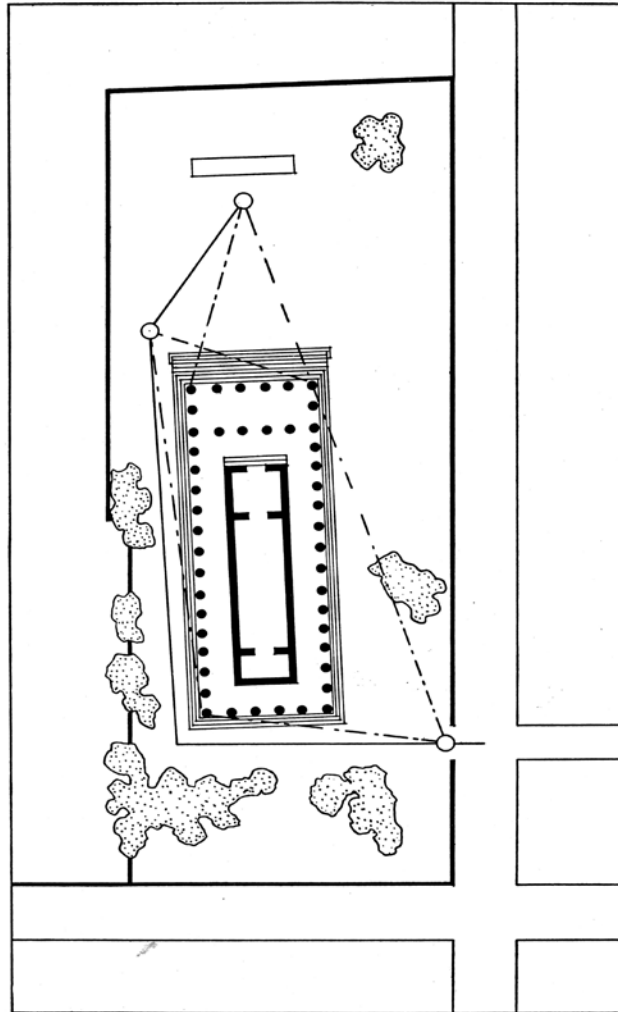


Fig. 41. Plano del santuario del Templo 'C', en Selinunte, en el que se muestra la naturaleza de las diferentes visiones del templo desde los puntos principales que conducen de la supuesta entrada al frente este del templo

En referencia a los detalles del templo, se puede suponer razonablemente, por su situación en el plan urbano y debido a su forma, que el entablamento, con su fuerte policromía, sería claramente visible desde las calles adyacentes, mientras que a distancia el efecto sería el de una estructura audazmente articulada cuyos componentes menores no serían fáciles de separar. Por lo tanto, surge la interesante situación en la que el templo, al no tener un aislamiento real respecto a su entorno, debió haber sido un objeto que estaba continuamente a la vista de la población, aun cuando no entraran específicamente en el santuario. Por lo tanto, el simple hecho de ver el templo día a día no constituía en sí mismo una experiencia única o especial, pero estas experiencias, combinadas con la aproximación deliberada al templo para festivales o sacrificios, sugieren una experiencia general o integrada de gran alcance.

El movimiento hacia el templo y la experiencia de sus formas normalmente tendrían, desde un punto de vista puramente visual, dos componentes:

- (i) La visión generalizada y acumulativa compuesta por visiones distantes e infrecuentes (el templo visto desde el mar o desde el otro lado de la bahía) y la visión involuntaria recurrente provocada al pasar cerca del templo durante las actividades diarias, y...
- (ii) ... la entrada propiamente dicha en el recinto, con el propósito expreso de participar en alguna ceremonia relacionada con el templo.

En el primer grupo de experiencias la forma general del templo se convertiría en algo familiar, la parte superior del edificio destacando por encima de estructuras secundarias o árboles. En el segundo, como ha demostrado el análisis, las formas que serían más fácilmente comprendidas serían: (a) el crepidoma, con su fuerte naturaleza direccional, y (b) el peristilo, con el fuerte movimiento ascendente de las columnas estriadas. El 'efecto cuna' de la cela dentro del peristilo sería claramente visible, pero la policromía, en gran parte restringida a los elementos superiores de la estructura, no quedaría dentro del campo visual.

En este ejemplo existe un evidente divorcio entre los dos grupos de experiencia visual que surge del hecho que el edificio se ofrece al viandante mientras oculta su forma tras los edificios circundantes. No se puede suponer que la transición casual desde el mundo exterior a la reclusión interna del santuario

reduzca este divorcio ya que ambos grupos de actividad perceptiva se caracterizan por ser incompletos y, aunque la transición física –el movimiento– puede ser directa y sin obstáculos, la integración visual debe tender a permanecer inconclusa ya que carece del factor unificador común de una experiencia relativamente completa del templo entero en alguna etapa del proceso.

Más adelante veremos que otras disposiciones formales producirán resultados que apuntan a una conciencia creciente de la necesidad de una unidad visual. En este punto se puede generalizar un factor que es fundamental como para tener una amplia aplicación en los santuarios griegos: la relación entre el altar y el frente este es prácticamente una constante. La distancia real entre el templo y el altar variaba, de forma natural, de acuerdo con la escala de la disposición, pero el punto final alcanzado por el espectador en su aproximación al frente principal del templo siempre hacía que este quedara entre el altar y el templo, de modo que su visión del edificio fuera una experiencia plana directa. El diagrama del Templo 'C' muestra esta posición final de la que podríamos aventurarnos a decir que es el punto álgido de entre todos los posibles dentro del santuario. Aquí, en el área definida entre el altar y el templo, se pone énfasis en la zona del ritual; el sacrificio, con sus elaborados y rítmicos movimientos, da expresión práctica al proceso místico que el individuo genera con su participación. Frente a estas actividades, el templo se alza como un fondo atemporal; su geometría impecable niega lo transitorio, lo efímero. El espectador que se aproxima y que ha medido el templo con su propio movimiento ahora se detiene; el movimiento se transfiere al ritual; y el templo, que durante su movimiento tenía una forma cambiante, ahora está fijo en la calma estática de su simetría.

Respecto al templo y témenos como unidad, uno debe concluir que las restricciones del emplazamiento modificado (si nuestras conclusiones sobre las dataciones son válidas) deben considerarse responsables de la naturaleza fragmentaria y visualmente congestionada de la disposición. La fuerza y la cualidad abstracta inherentes al templo no se ven afectadas en sí mismas, pero la posibilidad de su pleno aprovechamiento se ha visto inevitablemente disminuida. Solo en la etapa final de la progresión visual, como acabamos de ver, se puede decir que la disposición se aproxima al grado de compleción que es reflejo de la actitud griega hacia el material disponible.

(b) *El templo de Afaya en Egina*. En este ejemplo la disposición del templo presenta una característica que no aparecía en el grupo de Selinunte. *La construcción de una plataforma nivelada* que eliminará los accidentes de un entorno irregular es un paso significativo hacia el control total de la impresión, donde todo el sistema consta de solo unas pocas unidades.

El plano de referencia que proporciona dicha plataforma tiene la ventaja práctica de ofrecer una superficie adecuada para el movimiento y la reunión de los participantes en una ceremonia religiosa. Desde un punto de vista plástico o abstracto, sirve como un factor fuertemente unificador en la disposición de las diversas estructuras que sostiene. La creación de un nivel artificial no es excepcional en el contexto de la construcción del templo griego; de hecho, es un símbolo de la base, rígidamente geométrica, de la cual surge toda su expresión. Debemos señalar que la plataforma no tenía simplemente un tamaño necesario para soportar el templo en sí, sino que estaba diseñada para conformar un entorno local –una separación clara respecto al estado natural del emplazamiento– y, por lo tanto, tenía un área considerablemente mayor que la planta del templo.

El estado en ruinas de la mayoría de los templos griegos ha dado lugar a una idea errónea de que ‘el templo parece surgir de su emplazamiento’. Los hechos son opuestos a una interpretación tan romántica. El templo proclama, sobre todo, su existencia como una construcción conformada, exacta y artificial. Los estragos del tiempo, en muchos casos, han reducido la piedra tallada a su estado original y esto ahora combina –en forma de un pintoresquismo espurio– con el emplazamiento largamente abandonado, pero este efecto habría conmocionado a los griegos entonces tanto como fascina al viajero sentimental ahora.<sup>28</sup>

Cuando el espectador se aproxima a la plataforma nivelada, (Fig. 42) antes de pisar su superficie, debe atravesar los propileos, que marcan el único punto de entrada al recinto y formalizan la primera vista que puede tener del templo (i), a su mismo nivel y (ii) dentro del límite del témenos. Al igual que en Selinunte, el espectador habrá visto el templo a cierta distancia, aunque, en este caso, la sesgada perspectiva que se observa desde su posición disminuirá la posibilidad de obtener, desde abajo, algo más que una imagen fragmentaria.

Vamos a ver ahora los propileos en su papel de definidores del espacio. El punto principal a tener en cuenta es que sus muros, columnas y cubierta definen un volumen que, en virtud de su escala,

28. Webster, Thomas Bertram Lonsdale (1939): “Greek theories of art and literature down to 400 B.C.” en *Classical Quarterly*, 33. pp. 166-79. Concretamente en p. 171: “El artista griego a veces se entrega a su amor por la *precisión del diseño formal y abstracto* que, pese a ser perturbador para el ojo moderno, presumiblemente era incuestionable para el antiguo”. Esta referencia a la pintura de vasos puede aplicarse a la arquitectura griega. No hay cursiva en el original.

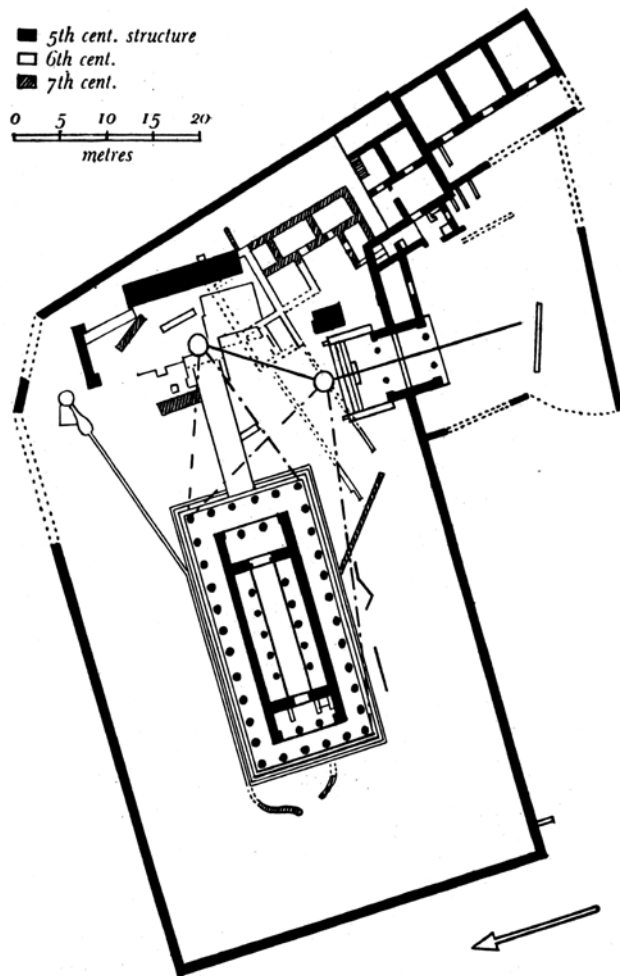


Fig. 42. Plano del santuario de Afaya en Egiña, en el que se muestra la naturaleza de las visiones del templo correspondientes al trayecto que lleva de los propileos hasta el frente oriental del templo. (A partir de *Furtwängler*)

es fácilmente comprendido por el espectador. Su tamaño, relativamente pequeño, y la nítida resolución de sus superficies, encierran al espectador que se encuentra el contraste con la sensación de libertad al caminar por un camino al aire libre. Hay una sensación de ajuste, de preparación para una experiencia arquitectónica que el témenos está a punto de ofrecer.

Estrictamente hablando, uno puede separar esta función de los propileos en dos componentes. La experiencia consciente, inmediata o local, es una respuesta al tratamiento arquitectónico de los propileos en sí mismo. De este modo, al entrar, el espectador se ocupará, momentáneamente al menos, de contemplar formas que tienen una marcada similitud con las del templo. El segundo componente es de restricción, de difícil definición en un enunciado formal. Puede surgir rápidamente a partir de la primera sensación, casi como una extensión directa, o bien puede provocar en el espectador una fuerte sensación de separación corporal del mundo 'exterior', del cual el témenos está separado. Entre estos límites, la forma de los propileos sirve para controlar la visión (nunca se producen aberturas en los laterales de este elemento), de modo que durante el movimiento hacia el témenos existe una zona neutral en la que no se puede decir que el espectador esté fuera de su ámbito, ni tampoco dentro de sus límites definidos.

La inducción deliberada de tal experiencia de transición es un factor esencial para la creación de un sistema de arquitectura formal. La correlación de movimiento con visión, y la 'liberación' precisa de efectos plásticos en puntos predeterminados condicionan, en gran medida, el grado de respuesta que se puede provocar en un espectador. La *profundidad* de los propileos, por lo tanto, es especialmente efectiva. Sin una dimensión medible en la dirección de la aproximación, la transición consciente sería imposible y, a este respecto, el espacio que está ocupado por una entrada, construida como un 'volumen', tiene un valor que supera infinitamente el de la mera puerta de entrada.

El diagrama muestra las posiciones relativas de los propileos, el altar y el templo. Se verá que la cara interna de los propileos se encuentra, aproximadamente, equidistante de la esquina sureste del templo y del extremo sur del altar. Asumiendo, como hicimos en el caso del último ejemplo, que la trayectoria recorrida por el espectador lo conducirá a un punto entre el frente este y el altar, advertimos que el camino tomado es corto y directo, sin ningún cambio de dirección ni ninguna obstrucción a la vista. Se apreciará, también, que el recorrido no pasa por los laterales del templo.

La primera visión que se tiene del templo, cuando el espectador sale de los propileos, revela inmediatamente los principales atributos del edificio; sin cambiar de posición, uno puede imaginar el alcance total de su forma. El movimiento hacia el altar disminuye progresivamente el ángulo desde el que se puede ver el lado largo (sur) y finalmente solo se ve –completamente en alzado– el frente este. En términos generales hay, en esta corta distancia, un modelado visual rápido del templo que termina en la comprensión formal del frente principal. La aproximación hacia al propio templo se produce mediante un plano inclinado; un método que también se da en otros ejemplos y que, desde el punto de vista del ritual o de la procesión, ofrecería una continuidad de movimiento y una sutileza de transición que los escalones no permitían.<sup>29</sup>

El grupo de edificios en Egina ofrece una demostración admirable de la disposición crítica de los elementos en el santuario griego. Si bien tiene el número de incógnitas necesarias para una ‘ecuación’ espacial de orden avanzado, a su vez está libre de elementos secundarios que, aunque pudieran producir un mayor refinamiento en la integración total, en este punto harían nuestra discusión excesivamente densa.

El santuario de Afaya tiene una unidad de concepción de la que carece Selinunte y, por lo tanto, puede considerarse que refleja una etapa positiva en la actitud de los constructores de templos griegos ante el problema de proporcionar un entorno adecuado para las ceremonias del pueblo.

(c) *El Templo de Atenea Partenos en Atenas*. El proyecto de Pericles para un santuario que superara cualquier otro conocido en el mundo griego proporcionó una disposición de las piezas que es impresionante por su atrevimiento y vitalidad. De hecho, la Acrópolis ha llegado a ser considerada como el mayor logro, un símbolo, de la arquitectura clásica. Sin embargo, nuestro propósito actual se limita a un análisis de la experiencia de un espectador que se aproxima al santuario, de modo que se debe omitir cualquier otra forma de evaluación.

Hemos apuntado anteriormente que este emplazamiento en particular ha recibido una considerable atención de historiadores y arqueólogos en detrimento, quizás, de otros grupos potencialmente interesantes que, dada la investigación necesaria, pueden llegar a aclarar algunos de los problemas del emplazamiento del Partenón.

Los principales factores a destacar como antecedentes de nuestro análisis son los siguientes:

29. La rampa, como medio para alcanzar un nivel desde otro, se emplea hoy como una solución arquitectónica donde las condiciones exigen ‘continuidad’ en lugar de separación. Para ejemplos ver: Le Corbusier; Jeanneret, Pierre (1929-1934); *Oeuvre Complète- Vols. 1 y 2*. Zurich: Girbersger.

La Acrópolis es un atractivo, audaz y aislado, del paisaje que lo contiene y los edificios que lo coronaban se mostraban como un esquema compacto y unificado. Desde el oeste, los propileos y el Partenón tenían una composición sorprendente articulada. Desde el sur, la gran longitud del Partenón daba dirección a toda la masa y desde puntos de vista intermedios las estructuras se combinaban en un patrón cambiante de efecto tridimensional. La superficie superior de la Acrópolis era desigual, su contorno irregular y la aproximación restringida y difícil. Los propileos estaban situados en el único punto factible, al oeste; y el Partenón se encontraba en el punto más alto de la Acrópolis.<sup>30</sup>

Los propileos (Fig. 43) en este ejemplo tienen que cumplir no solo las funciones definidas previamente, sino que, debido a la complejidad del emplazamiento y su extensa superficie, tienen la función de enmarcar el cambio de nivel entre los alrededores de la Acrópolis y su superficie superior. Esto no era posible en un sentido literal, ya que las dimensiones eran demasiado grandes para ser cubiertas por un solo edificio del tipo de los propileos, pero la estructura está tratada de modo que 'abraza' la pendiente occidental de la Acrópolis y, al mismo tiempo, mantenga una relación arquitectónica positiva con el templo, que es el punto focal del santuario.

Los propileos de Pericles (Fig. 44) son, por lo tanto, el tipo más complejo de los que podemos encontrar en la arquitectura griega; su gran tamaño y atrevida silueta hacen mucho para compensar las limitaciones de un emplazamiento difícil. En épocas anteriores, en el mismo sitio había una entrada más pequeña y de orientación diferente, pero la estructura actual, diseñada por Mnesicles, es de una escala mucho mayor. Tal como se llevaron a cabo, los propileos solo ocupan una parte de lo que se proyectó en el esquema original. Dörpfeld y otros<sup>31</sup> han sugerido la forma que se pretendía originalmente, pero con el fin de investigar sus atributos espaciales esenciales, renunciaremos a la especulación. La parte 'profunda' de los propileos se construyó para satisfacer, desde el punto de vista del espectador, las necesidades de aproximación al recinto sagrado.

A ambos lados de la vía procesional, los prominentes pórticos dóricos enmarcan la aproximación y, directamente delante, por encima del espectador, se eleva la columnata hexástila de la estructura central. Hay cinco vanos, el central más ancho que los de los lados para proporcionar un espacio más amplio para las procesiones formales.<sup>32</sup>

30. En general ver: Fougères, Gustave (1910): *Op. cit.* [a] En general ver: Picard, Charles (1929): *Op. cit.*

31. D'Ooge, Martin Luther (1908) *Op. cit.*, pp. 172 y ss. excelente capítulo sobre los propileos atenienses.

32. *Ibidem.* La abertura central es de 4,16 m de ancho y 7,37 m de alto.

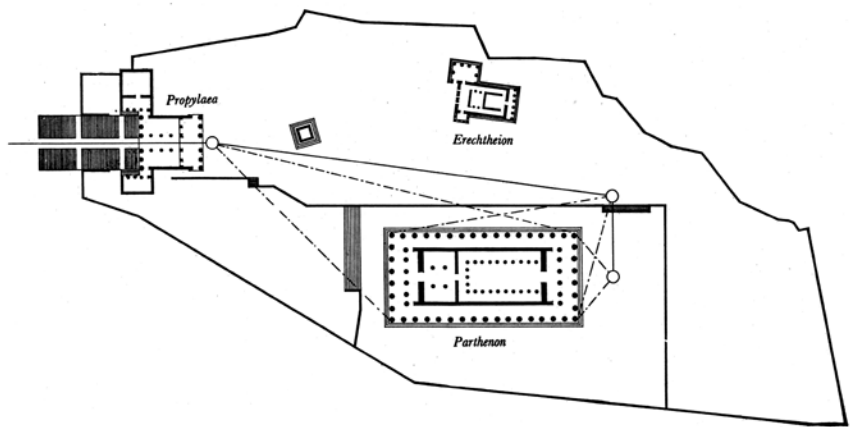


Fig. 43. Plano de la Acrópolis de Atenas en el que se muestra la naturaleza de las visiones del Partenón correspondientes al trayecto que va desde los propileos al frente este del templo

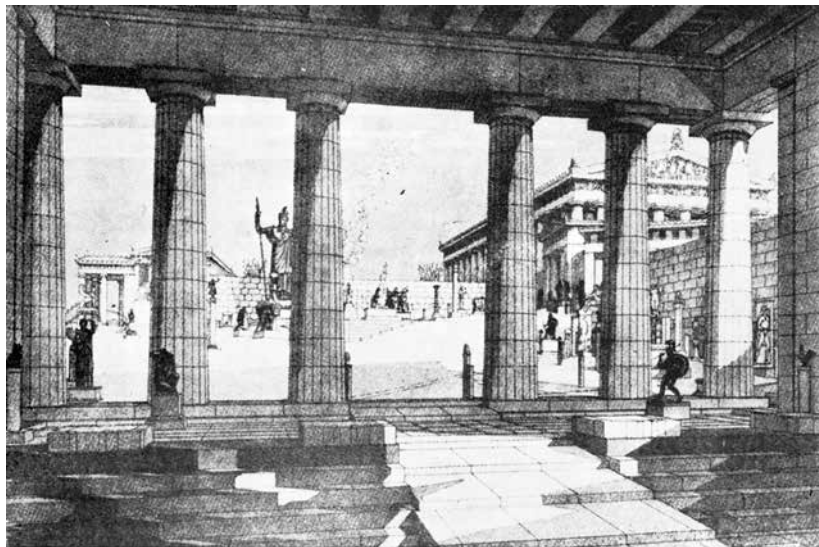


Fig. 44. Reconstrucción del edificio de entrada al recinto del Partenón en la época de Pericles. (Stevens, Gorham Philips (1936): *The Periclean entrance court of the Acropolis of Athens*. Cambridge, Massachusetts: Published for the American School of Classical Studies at Athens by Harvard University Press.)

Dentro de la estructura se encuentra el sistema habitual de dos pórticos, pero dos filas de columnas jónicas en el pórtico oeste continúan marcando el ancho de la abertura central hasta el muro que separa estos dos pórticos y que es atravesado, a su vez, por cinco aberturas. El efecto de este pasillo de columnas dentro del pórtico es enfatizar la profundidad de la estructura y, en consecuencia, la prolongación de la sensación de transición en el espectador. Además, hay un cambio gradual de nivel dentro de este pórtico oeste, de modo que cuando se alcanza el límite oriental se ha experimentado un movimiento con dos componentes (horizontal y vertical) *dentro* de los propileos.

La importancia general del espacio de los propileos se ha discutido en el anterior estudio del santuario de Afaya; podemos apuntar, en el contexto actual, que se consideró necesaria una complejidad adicional para cumplir con las condiciones especiales de la Acrópolis ateniense.

Imaginemos un espectador a punto de salir de los propileos. Delante de él, y un poco hacia el norte, se erige la alta estatua de Atenea Promacos y, detrás de ella, el Erecteion. Al sureste, el Partenón se encuentra en una superficie más elevada. Asumiendo que estos elementos no hayan tenido otra obstrucción que la causada por el santuario de la Artemisa de Brauronia, podemos suponer, razonablemente, que una procesión se aproximaría al frente este y principal del Partenón atravesando el largo lado norte

y girando hacia el sur para alcanzar el frente del edificio. De esta forma, una imagen progresiva del edificio estaría compuesta por:

- (i) La visión distante inicial desde los propileos, que están lo suficientemente lejos del eje este-oeste del Partenón como para dar una impresión tridimensional adecuada sin mucha preocupación por su tratamiento del detalle.
- (ii) Una creciente perspectiva en escorzo a medida que el espectador se aproxima a la esquina noroeste del Partenón con un aumento de la comprensión del tratamiento arquitectónico.
- (iii) La visión, relativamente cercana e inmutable, del lado norte a lo largo del cual discurre su camino.
- (iv) La visión directa culminante del frente este.

En comparación con el efecto logrado en Selinunte se verá que existen diferencias considerables en la naturaleza de esta aproximación al clímax, aunque tienen algunos términos en común. Primero: la visión inicial desde el punto de entrada es distante, mientras que en Selinunte era cercana, de modo que el espectador cubría un espacio adicional antes de bordear el edificio; segundo: el Partenón, aunque parcialmente oculto por el santuario de la Artemisa Brauronia, no sufrió el tipo o grado de interferencia visual que se encontraba al entrar al santuario del Templo 'C'.

En Egina, la vista en escorzo inicial estaba completamente despejada pero relativamente cercana al templo y al aproximarse el espectador al frente principal no recorría su lateral; por lo tanto, el grado de conocimiento del templo era menos completo que en Atenas y Selinunte, aunque la primera 'imagen' debió haber sido más nítida y orgánica que en cualquiera de estos ejemplos.

Las investigaciones de Gorham Phillips Stevens sobre el tratamiento de la Acrópolis ateniense apuntan a una aproximación al frente este del Partenón totalmente distinta de la que generalmente se ha supuesto partiendo de los restos existentes. En su monografía,<sup>33</sup> recientemente publicada, sobre el edificio de entrada en época de Pericles, presenta argumentos que, si son aceptados, deben revolucionar nuestras ideas sobre la disposición de los edificios de la Acrópolis. Stevens no está de acuerdo con el relato, generalmente aceptado, de cómo uno se aproximaba a la Acrópolis en los tiempos de Pericles. Sugiere que la aproximación se definía, en primer lugar, mediante un alto muro micénico detrás de la gigantesca estatua de Atenea que discurría paralelo a la cara este de los propileos; y, en segundo lugar, esa aproximación se definía mediante el complejo

33. Stevens, Gorham Phillips (1936): *The Periclean entrance court of the Acropolis of Athens*. Cambridge, Massachusetts: Published for the American School of Classical Studies at Athens by Harvard University Press.

formado por el santuario de Artemisa Brauronia. Finalmente postula un ante-patio irregular frente la fachada oeste del Partenón, al que uno se aproxima a través de unos pequeños propileos en su esquina sureste.

En este planeamiento se identifican inmediatamente los incómodos cambios de dirección (especialmente para las procesiones), el insatisfactorio efecto pantalla del Partenón y la aproximación restringida al frente este del templo. Según Stevens, las procesiones se dividían en dos corrientes, una a lo largo del sur del Partenón y otra por el lado norte.

Hoy en día, el espectador ve la forma completa del Partenón desde los propileos; las líneas del crepidoma y la pantalla de columnas anuncian orden sobre la pendiente de la roca. El vaivén de los horizontes distantes es medido por su exactitud geométrica. Si estos atributos quedaban negados, ocultos por el templo, si el camino hacia el altar era tan tortuoso y sujeto a tantos cambios de escala e interrupciones, entonces el efecto plástico del grupo en su conjunto debe haberse visto tristemente debilitado por los dictados de la influencia exterior. Si son correctos los descubrimientos de Stevens, el resultado fue desafortunado debido a la interferencia en la composición 'pura' de los edificios, ya sea debido al oportunismo político o a la santidad de la tradición.

Si la disposición de Pericles sufrió estas desventajas, nos vemos obligados a regresar a una vista lejana de la Acrópolis y a verla en su conjunto para buscar el esplendor y capturar la perfección ática en la unidad que, aparentemente, le fueron negadas al espectador dentro del santuario.

(d) *El Templo de Apolo en Delfos*. En Delfos nos encontramos ante un emplazamiento que introduce nuevas características en la relación entre espectador y templo durante el desarrollo de su experiencia visual dentro del témenos. Parece que en Delfos no hubo propileos y como hemos discutido la importancia de este elemento con cierto detenimiento podemos preguntarnos primero sobre su ausencia y sobre la posibilidad de un sistema de compensación que se ajuste a los principios ya sugeridos.

La entrada principal al témenos (Fig. 45) se encuentra en la esquina sureste y, desde este punto, la 'vía sagrada' avanza en dirección oeste durante unos 91 m, luego gira y avanza hacia el noreste durante otros 83 m. (Figs. 46 y 47) El tramo final –de unos 30 metros– toma la dirección norte-noroeste hacia el frente del templo. La primera parte del camino pavimentado está bordeada a ambos lados por tesoros o estructuras similares, lo

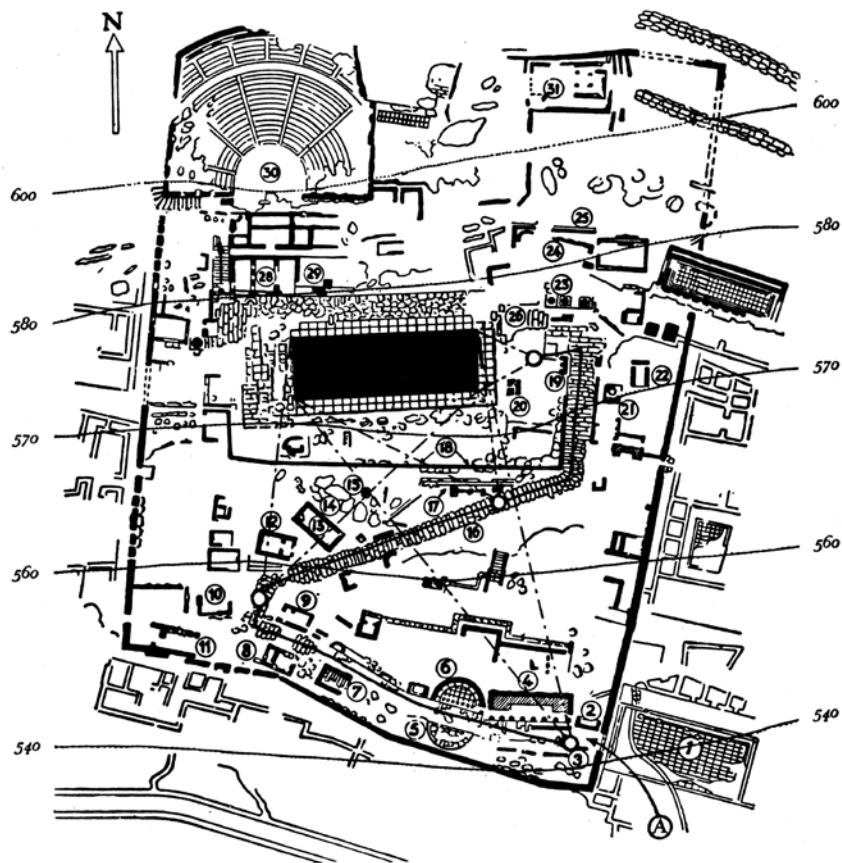


Fig. 45. Plano del santuario de Delfos en el que se muestra la naturaleza de las visiones del Templo de Apolo correspondientes al trayecto por la via procesional. La flecha que se marca con la 'A' muestra la entrada, mientras que el templo está indicado en negro. Las cotas están indicadas en metros y la numeración en los círculos indica las siguientes estructuras: 7. Tesoro de los sifnios; 8. Tesoro de los sicionios; 9. Tesoro de los siracusanos; 12. Tesoro de los atenienses; 17. Pórtico de los atenienses; 18. Muro poligonal; 19. Altar mayor; 30. Teatro. Nota: el plano sugiere el estado fragmentario de las ruinas



suficientemente cerca las unas de las otras como para formar una pantalla casi continua. Por lo tanto, a pesar del hecho de que no hay propileos, la avenida de pequeños edificios repetidos supone una sensación de cerramiento preliminar antes de llegar al punto focal del santuario. El efecto pantalla sugerido por los tesoros, naturalmente, no es tan efectivo como el que proporcionan los propileos formales, ya que siempre es posible obtener una vista entre o por encima de ellos; pero la longitud general mediante la cual queda rígidamente definido el camino puede, en cualquier caso, compararse cuantitativamente con la restricción momentánea de los propileos.

Tal comprensión solo es posible debido a la topografía del emplazamiento. Aunque una línea recta dibujada desde el punto de entrada hasta la esquina sureste del templo mide unos 90 m, la longitud total del camino que toma el espectador entre esos dos puntos es de unos 245 m. Aproximadamente tres octavas partes de esta distancia tienen un grado de restricción que sugiere la prolongación de los propileos, que solo liberan al espectador en un punto situado casi en el centro del témenos.

En el diagrama se verá que las líneas de cota del emplazamiento lo recorren aproximadamente de este a oeste y que la entrada al témenos se encuentra en la cota 539 m. El nivel del templo está a 573 m, su subestructura intermedia a 571 m, y la plataforma inferior –sobre la que descansa el resto– está a 566 m.<sup>34</sup>

34. Un mapa topográfico adecuado es el de Béquignon y se encuentra en Baedeker (1909): *Op. cit.*, pero no ofrece cotas ni niveles.

Figs. 46 y 47.  
Dos visiones de la vía  
sagrada de Delfos



Examinemos las condiciones con las que se encuentra el espectador sin tener en cuenta sus líneas de visión, sino simplemente mientras sube hacia el templo.

(Para ser prácticos llamaremos 'primera sección' a la parte del camino que se encuentra entre la entrada y la curva cerrada; la 'segunda sección' desde la curva hasta la esquina sureste de la subestructura del templo; y la 'tercera sección' desde esta esquina hasta el gran altar).

• • •

El camino asciende la pendiente en un gradiente de alrededor de 1 a 9 hasta el final de la sección dos, donde gira abruptamente hacia arriba en un gradiente de alrededor de 1 a 4. La fotografía de la figura 46 se tomó justo antes del final de la sección dos del camino, mirando al noreste. A la izquierda se ve el muro poligonal de la terraza del templo, y los restos de la estoa ateniense. La fotografía de la figura 47, por su parte, muestra una visión hacia abajo de la empinada tercera sección, con el valle al fondo. El muro de contención de la terraza se puede ver a la derecha.

La larga aproximación en Delfos es digna de consideración detallada ya que toda su longitud está dentro del área del témenos y

los efectos resultantes de la disposición del camino y los edificios no son el producto fortuito de puntos de vista seleccionados desde posiciones estratégicas que no tienen conexión intrínseca con el complejo del templo. Consideremos ahora la progresión visual de un espectador dentro del témenos.

Su primera visión, al entrar en el recinto, muestra el Templo de Apolo relativamente pequeño y en una perspectiva empinada, quedando el nivel de los ojos aproximadamente a 32 m por debajo del estilóbato del templo. El lado largo sur predomina hasta casi excluir el frente este. Al final de la primera sección, el espectador está en un nivel superior y más cercano al templo. En este punto, ha progresado tanto lateralmente a través del lado largo del templo que el frente oeste llega a ser visible. Justo antes del final de la segunda sección, ve el templo desde la misma dirección que lo hizo inicialmente en la entrada, pero ahora a 560 m; está 20 m por encima de lo que estaba en la entrada y, en lugar de estar a 90 m de distancia del edificio, está a solo a 30 m del mismo.

Entonces, el efecto en este punto es el de una visión cercana, en ángulo, quedando el nivel de los ojos a unos 10 m por debajo del estilóbato. El progreso a lo largo de la empinada tercera sección revela cada vez más elementos en el frente este y el espectador alcanza rápidamente el mismo nivel que el de la subestructura intermedia. La visión final del templo, como en los otros ejemplos, es directa ya que la aproximación real al templo se realiza mediante una rampa.

Tan larga y sostenida aproximación no puede hacer otra cosa que inducir en el espectador una sensación creciente de clímax y es en la disposición de Delfos donde uno observa cierto paralelismo con la construcción de la tragedia griega. Tanto en el drama como en la arquitectura se puede ver el final, el espectador está familiarizado con todos los elementos que conforman la unidad particular de la que participan. En el primero no puede influir en el desenlace de la trama, y en el segundo no puede modificar la disposición, pero en ambos está sujeto a una especie de compulsión que hace que el final sea más vital y más conmovedor que si el 'suspense' hubiera sido construido con elementos de los cuales no tuviera conocimiento previo. Quizás en ningún otro lugar de Grecia se ha demostrado mejor que en Delfos esta ineludible necesidad de plena realización en el espectador ni se puede concebir un entorno que pueda contribuir más vívidamente al estado de ánimo de tal experiencia.

En términos formales, la experiencia adopta un aspecto más bien seco pero, como nos preocupan solo los aspectos espaciales

de la arquitectura griega, debemos proceder a una recopilación que ayude a una conclusión general en este sentido.

Nuestro estudio de la trayectoria del espectador ha mostrado que su progreso estaba marcado por una continua visión cambiante del templo, que siempre tenía por encima de su cabeza, y que la sucesión de 'imágenes' formadas en su mente era el resultado de un movimiento sostenido hacia el objeto de atención. El hecho de que cada imagen del objeto fuera diferente era debido a los cambios de dirección, en relación con el objeto, que la trayectoria del espectador causaba entre las posiciones inicial y final. Por lo tanto, el cambio en el tamaño aparente y en la configuración aparente, dependía del *movimiento* y la *dirección*. El movimiento era de naturaleza compleja,

- (i) porque el espectador empezaba a moverse en un nivel diferente al del objeto que veía y mantenía un nivel cambiante hasta la conclusión de su aproximación; y
- (ii) porque la dirección no era constante; se experimentan cuatro cambios importantes de dirección antes de llegar al templo.

Las implicaciones de estos dos factores pueden evaluarse más directamente, tal vez, si establecemos qué resultados se habrían obtenido

- (a) del movimiento en la aproximación directa a un objeto, con nivel constante y dirección constante; y
- (b) de un movimiento que implicara cambio de nivel, pero con dirección constante.

En el primer caso (i) el espectador (suponiendo que se estuviera aproximando a la esquina de un templo griego) recibiría una serie de impresiones de la forma tridimensional del templo entre los límites de su visión inicial, 'pequeña' del templo, y su visión final, cercana. El proceso de la visión en movimiento da aquí como resultado una 'imagen' gradual y acumulativa del objeto visto pero, a excepción de los cambios aparentes en la relación entre partes menores de la estructura debido al punto de vista cambiante, las características del objeto seguirían siendo las mismas a lo largo de la distancia recorrida. En el punto de partida se establece el límite de la experiencia visual en relación con el rango horizontal. El punto de vista final tiene una dimensión horizontal restringida, pero la aproximación a esa posición final aumentará el rango de visibilidad de superficies horizontales. Cuando el espectador está frente la

esquina del templo puede ver, por ejemplo, el modelado del equino, la parte inferior del arquitrabe, el artesonado del techo de pterón, etc., ninguno de los cuales estaba a su alcance a distancia .

Supongamos ahora (ii) que uno se aproxima al templo de modo que, una vez más, la *dirección sea constante*, pero que en esta ocasión el nivel vaya *cambiando* a ritmo constante. Supongamos que el espectador se aproxima al edificio comenzando a cierta distancia, por debajo de su nivel, y termina cerca de la esquina y al mismo nivel del estilóbato. Una vez más, los límites horizontales de la visión se fijan desde el principio; una vez más, la serie de impresiones se completa con una visión cercana final; pero ahora bajo las nuevas condiciones, el punto de vista móvil desde un nivel inferior proporciona una imagen creciente de la dimensión de profundidad de la estructura (profundidad del pterón, profundidad de arquitrabe, etc.) a la que en el primer caso solo se podía acceder desde una distancia relativamente corta.

Si comparamos el primer modo de aproximarse y el segundo podemos concluir que este último da una impresión tridimensional de un rango mayor. En ambos casos debe recordarse que la experiencia de las características se quedaba en las que se habían percibido inicialmente y no aumentaban sustancialmente durante la aproximación.

En Delfos se cumple la condición de la segunda hipótesis, pero además nos encontramos ante una sucesión de puntos de vista que no se encuentran en línea recta hacia el templo, sino que ocupan posiciones distintas dentro de un amplio campo en relación con el edificio percibido. Así, la integración visual de las impresiones tridimensionales es de un orden considerablemente mayor. A medida que el espectador se mueve hacia el oeste y hacia arriba, se experimenta la dimensión lateral del templo, así como las características que se hacen claras gracias a la perspectiva empinada. Al final del movimiento hacia el oeste, el volumen principal del templo se reafirma con una vista en escorzo del frente oeste. Hacia el este el camino se aproxima gradualmente al lado del templo y pasa más allá de su esquina sureste, pero antes de llegar a este punto la visión comparte (como vimos anteriormente) la dirección original de la visión desde la entrada.

Entre estos dos puntos existe un amplio campo de 'exploración' plástica; el recorrido termina en un punto desde el cual se tiene el mismo punto de vista general que al comienzo, pero ahora la distancia y la diferencia de nivel son mucho menores. Los datos que se obtienen en la primera impresión se ven confirmados con mayor detalle. Los términos finales de la integración se suceden con

una rapidez dramática a medida que el camino empinado lleva al espectador bruscamente hacia arriba a lo largo de la última sección, en paralelo al frente este. El movimiento termina repentinamente con el descanso del espacio del altar.

Los arquitectos usaron el emplazamiento de Delfos de modo que el hombre, como entidad que se mueve y percibe, pudiera establecer una relación con sus edificios; una relación en la cual los edificios son significativos no solo por la naturaleza atemporal y estática de sus formas, sino también porque ofrecen una demostración perpetua y siempre fresca de su capacidad para dar forma y orden y para crear un marco abstracto capaz de definir la geometría del mundo visible a partir de material inanimado. En su complejidad, y en nuestra percepción de la amplia gama de sus maniobras espaciales, aparece el gran logro del templo dórico en su entorno.

En Delfos el experimento tuvo una profunda importancia ya que aquí la arquitectura fue el puente formal entre la vastedad inconmensurable de una ladera de la montaña y las demandas de un pueblo para quien el ritual religioso era la proyección práctica de una convicción de inmortalidad, de identificación con los dioses de su propia creación. El templo es parte del marco del ritual y, dadas sus funciones complementarias, podemos afirmar que representa las directivas intelectuales que se oponen a las violentas formas de las emociones.

(e) *El Templo de Poseidón en Sunión*. En Sunión hay una relación entre los propileos y el templo que recuerda a la del grupo de Afaya, en Egina. En Delfos, la aparición de numerosos tesoros y la empinada pendiente sobre la que descansaba el témenos son factores que introdujeron un tipo de aproximación dilatada que no se encuentra en los recintos que solo tienen un elemento importante. La Acrópolis de Atenas, con su superficie irregular y sus edificios ampliamente separados, presentaba problemas de naturaleza especial por lo que no es factible sacar conclusiones definitivas sobre la controvertida interpretación actual de sus restos.

En Sunión, la disposición logra un alto grado de armonía espacial. Una vez más, los constructores griegos sintieron la necesidad de proporcionar una superficie plana para el grupo del templo y, al seleccionar este impresionante escenario para el témenos, ejercieron un control consciente al ordenar el emplazamiento con una subestructura de bloques masivos. El diagrama muestra el esquema general del recinto y la sección general indica los cambios de nivel que tienen lugar dentro del períbolo.

El espectador, (Fig. 48) al salir de los propileos, se encuentra a unos 30 m del punto más cercano al templo que tiene frente a él, de modo que el frente principal (este) está prácticamente fuera de su campo visual. El lado largo es visible en su totalidad, quedando el estilóbato muy por encima del nivel del pavimento de los propileos. Por lo tanto, el espectador obtiene, desde su posición inicial, una vista del templo suficientemente 'directa' como para evaluar su mayor dimensión. La comparación con los puntos de vista iniciales en Selinunte y Egina indicará la diferencia esencial entre una aproximación de tan largo recorrido y la vista angular y nítida que se da en los ejemplos anteriores. El espectador que emerge de los propileos se encuentra en un área nivelada que domina el témenos: a su izquierda un amplio tramo de escalones lo conduce a un nivel intermedio que, a su vez, da paso a una plataforma más alta al este del templo. Por lo tanto, la aproximación no solo es larga, sino que sufre un cambio gradual de nivel hasta que se alcanza el objetivo final. Hay cuatro niveles distintos entre los propileos y el templo, y durante estos cambios se dan un mínimo de tres cambios de dirección. En el plano se verá que el espectador se para en cada nivel sobre una *superficie rígidamente definida* que le proporciona una relación evaluable no solo con el templo en sí (este elemento se alinea con el períbolo), sino también con el espacio definido del témenos en su conjunto.

El nivel más bajo, (Fig. 49) que ocupa la mayor parte del témenos, proporciona un ante-patio generoso y continuo que tiene valor cardinal para la estructura del templo, una contribución a la estabilidad de toda la estructura espacial.

El segundo nivel abarca un área considerablemente menor que el primero. El muro este del témenos determina su posición.

El tercer nivel tiene el mismo ancho que el segundo y su longitud define el ancho de la plataforma del templo.

El rango visual posible dentro de cada uno de estos planos delimitados tiene un vínculo específico con la posición del templo y es al correlacionar la experiencia visual con la situación crítica de estos planos que nos aproximamos a una cierta comprensión de las implicaciones en la disposición.

El espectador que camina hacia el templo experimenta el 'modelado' del edificio, una experiencia similar a la de los casos examinados anteriormente. Las posiciones que va alcanzando en el camino que sigue sirven para que tome conciencia de los atributos tridimensionales del templo. La imagen compuesta culmina cuando, al pasar por la esquina del edificio, mira hacia el final del templo y este asume una importancia 'bidimensional'. La naturaleza de esta

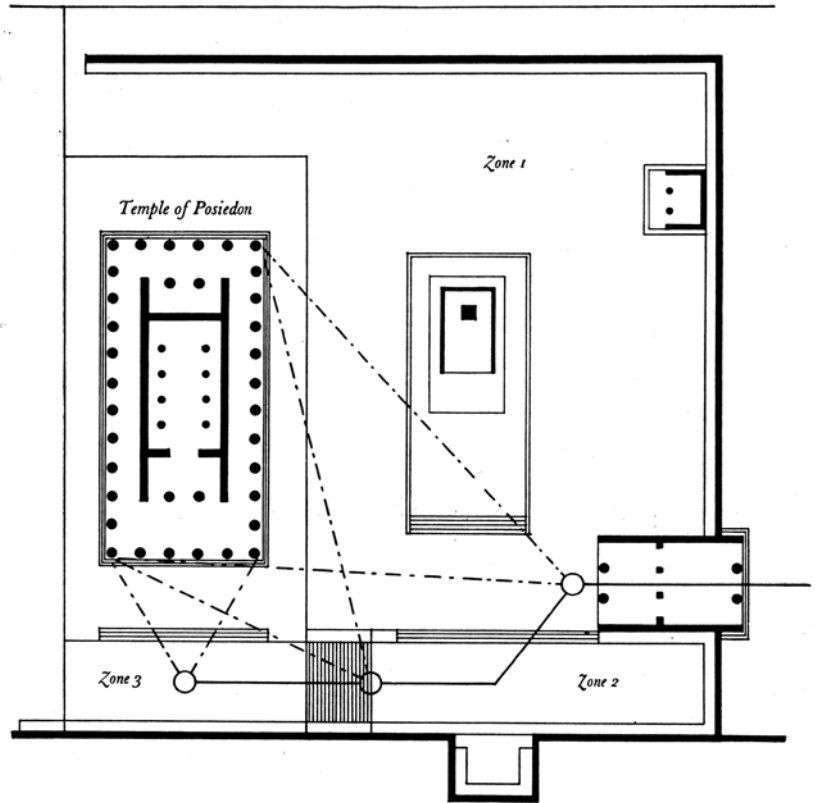
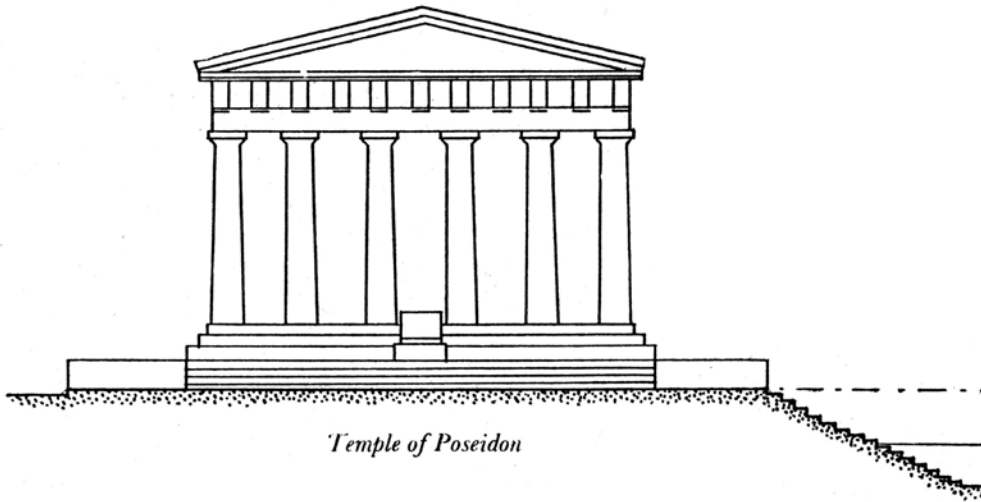
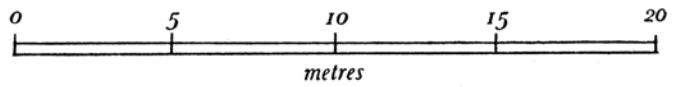


Fig. 48. Plano del santuario de Sunión en el que se muestra la naturaleza de las visiones del Templo de Poseidón correspondientes al trayecto que va desde los propileos al frente este del templo. Estos puntos están situados en las zonas 1, 2, y 3 respectivamente



*Temple of Poseidon*



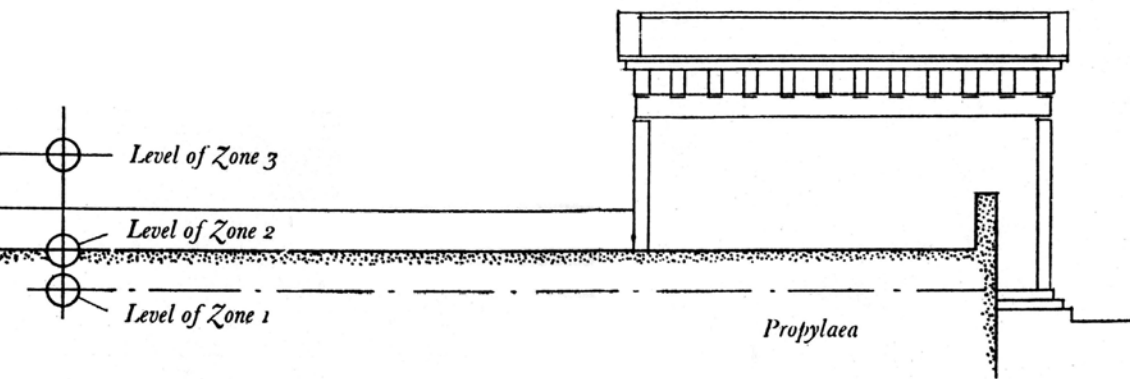


Fig. 49. Sección esquemática del témenos de Sunión mostrando los distintos niveles de las zonas y otros elementos. (A partir de Louvert en D'Espouy, Hector (1910): *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Academie de France à Rome*. París: Massin, 3 vols. y suplemento. (Publications de Institute de France))

experiencia, y los límites dentro de los cuales se puede dar, han sido suficientemente explicados en el análisis anterior. Podemos asumir que en la arquitectura griega la actividad puramente visual es de un orden generalizado y surge de la posición característica de los propileos y el templo. Lo que nos preocupa ahora es la correlación de esta actividad dentro de los planos desde los que se genera. Esto requiere un análisis diferencial de las zonas en las que es posible la experiencia visual del templo.

Consideremos el área cubierta por el primer nivel, dicho brevemente, *zona 1*. Esta queda definida por los muros norte y oeste del témenos, el tramo de escalones al este y la plataforma del templo del lado norte. Todo movimiento dentro de esta zona da como resultado un conocimiento prevalente del lado largo del templo. El movimiento lateral dentro de los límites este y oeste ofrece solo un reducido conocimiento de los lados cortos y la aproximación al templo, aunque aumenta la incidencia del ángulo de visión vertical, no amplía sustancialmente la experiencia visual.

El movimiento hacia el este, para obtener una impresión más sustancial del frente corto principal, lleva inmediatamente al espectador hacia el ámbito de la segunda zona y queda claro, por la información del plano, que todos los puntos desde los cuales se puede percibir claramente el frente principal (sin entrar en la última zona) se encuentran en la *zona 2*. La naturaleza de la experiencia posible en esta zona queda definida por dos componentes: el lado largo y el corto del templo. En el extremo norte de la zona, el lado largo es la dimensión dominante; en el sur, el lado largo y el corto del templo tienen un valor prácticamente igual para el espectador.

La transición de la *zona 2* a la *3* está marcada por un atrevido tramo de escaleras y es en este punto de cambio que tiene lugar el modelado crítico del templo ya que el camino que pasa por la esquina noreste del templo no solo infunde un valor máximo al volumen del edificio, sino que el cambio considerable en el nivel da como resultado una modificación vigorosa del ángulo vertical de percepción, con el correspondiente cambio en la apariencia relativa de los elementos del templo.

La *zona 3* tan solo permite, en los límites de su extensión, una visión extremadamente reducida de los lados largos; ciertos puntos dentro de la mayor parte de su área solo permiten visiones del frente este. Por lo tanto, la última zona, la más pequeña, tiene una función deliberadamente restrictiva y preparatoria.

El tipo de experiencia visual en *cualquiera* de estas zonas tiene una relación específica con la forma del templo. La *zona 1* se ocupa específicamente (no importa dónde el espectador tome su posición

dentro de sus límites) del aspecto principal, el largo del edificio; su apariencia característica siempre se define a partir del área inicial. Para aumentar el rango de estas características aparentes es necesario moverse hacia otra zona y la línea de demarcación entre estas dos zonas es sugerida, sutil pero definitivamente, por los bajos y largos escalones. La *zona 2* es de transición, no solo en posición sino también en el tipo de vista que ofrece del templo. Todo el campo de visión posible dentro de esta zona proporciona una impresión en escorzo o esencialmente tridimensional del templo. La *zona 3* ofrece un tipo de visión que es complementaria a la dada por la zona uno. La *zona 1* proporcionaba una concepción generalizada del templo; la *zona 3* es la base para una imagen particularizada y concluyente.

Esta limitación de zonas por medio de áreas definidas y líneas de cambio de nivel seleccionadas constituye una ampliación notable del tipo de disposición que hemos examinado en los ejemplos anteriores. En Selinunte, al espectador no se le proporcionaba un punto de partida definido, ni su posición en ninguna etapa concreta de su camino era fácilmente medible en relación con todo el recinto. De forma similar, en Egina, aunque incluía unos propileos, el camino en línea recta hacia el altar ofrecía una experiencia gradual muy rápida que empezaba en un valor de ángulo en escorzo máximo y alcanzaba la posición final en lo que era, prácticamente, una *zona común*.

En Sunión, todas las posiciones asumidas por el espectador tienen una relación medible con la zona en la que ocurren y *cada zona tiene propiedades direccionales y geométricas* que mantienen la naturaleza orgánica de todo el complejo. Estas propiedades también llevan al espectador a una plena comprensión de la coexistencia de diversas zonas, sea cual sea su posición dentro del témenos. Por lo tanto, el movimiento del espectador cuenta con una serie de coordenadas y la experiencia espacial dentro de los límites del esquema tiene un marco palpable.

El análisis anterior muestra una unidad y equilibrio entre los componentes del témenos que contribuyen de un modo muy significativo al movimiento direccional del espectador hacia el templo. El marco geométrico sostenido, que es la esencia de la disposición en Sunión, difiere de la configuración en Delfos donde el cambio constante de nivel y el camino sinuoso enfatizaban, en gran medida, la aproximación al templo. En Delfos, el marco dominante de las montañas y la empinada pendiente del emplazamiento condujeron a la atrevida solución de oponer directamente el templo a su ubicación; solo la saliente plataforma de su base resiste la pendiente descendente del suelo y su inestabilidad asociada. En Sunión una

estabilidad rígidamente inducida por los alrededores inmediatos presta una resonancia local a las formas del templo. El plano del mar más allá, solo acentuado a distancia por las islas, ofrece la condición para una demostración independiente y precisa de las armonías de los volúmenes dispuestos.

(f) *El Templo de Asclepio en Epidauro*. La disposición de los componentes en el recinto del santuario de Asclepio muestra una notable libertad. En comparación con los ejemplos anteriores, existe una falta de clímax obvio en la colocación de la estructura principal, a la vez que la aparente igualdad en la distribución y el énfasis de los elementos contrastan firmemente con aquellos esquemas en los que el dominio de la posición o la aproximación, rígidamente definida, implica un punto focal.

La aproximación al témenos en forma de L se produce desde el sur y dentro de su área se encuentran:

- (i) El pequeño Templo de Artemisa
- (ii) El Templo de Asclepio
- (iii) El altar
- (iv) El 'tolos'
- (v) La estoa.

El análisis revela una dimensión constante entre los edificios adyacentes de esta lista. Así, un círculo con centro en el Templo de Artemisa atraviesa los propileos, el Templo de Asclepio y el altar. Del mismo modo, un círculo centrado en el Templo de Asclepio pasa a través del centro del tolos y del altar. En vista de la falta de alineación entre estos edificios, esta fuerte identificación posicional dentro del témenos sugiere una forma de coordinación que tiene su base en un continuo espacial de tipo avanzado. El 'orden de elementos coexistentes' es tal que cada edificio es profundamente significativo como volumen y cualquier posición tomada por un espectador dentro del esquema tiende hacia la concepción tridimensional de todos los volúmenes.

El resultado de esta articulación de elementos es una rica interacción de entidades separadas cuyas posibilidades visuales solo pueden sugerirse asumiendo que el espectador tome todas las posiciones disponibles en el témenos.

Determinemos cómo, desde el punto de vista del espectador, (Fig. 50) el movimiento a lo largo de la línea principal de aproximación desde los propileos al templo afectará a la relación entre todos los

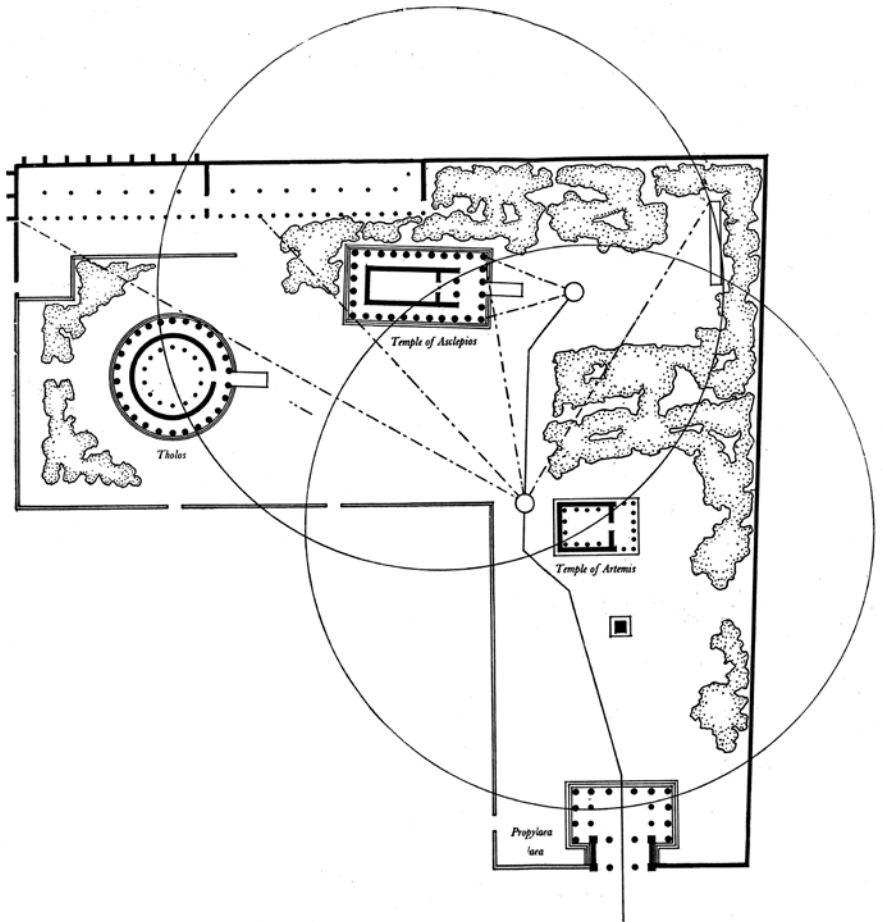


Fig. 50. Plano del santuario de Epidauro en el que se muestra la naturaleza de las visiones de los edificios correspondientes al trayecto que va desde los propileos al frente este del Templo de Asclepio. El dibujo muestra, de modo abstracto, el valor espacial del tratamiento del peristilo del templo y del tolos y el papel recíproco que juegan las disposiciones de las columnatas de la estoa y los propileos. Los círculos añadidos informan del espacio uniforme entre estos elementos.(a partir de Alphonse Defrasse en D'Espouy, Hector (1910): *Op. cit.*)

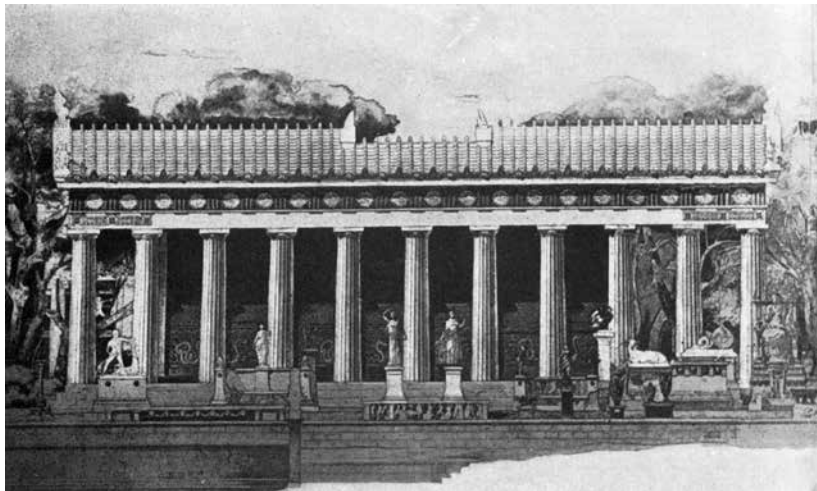


Fig. 51. El Templo de Asclepios en Epidauro (D'Espouy, Hector (1910): *Op. cit*)

elementos. Inmediatamente dentro del témenos, el espectador puede ver la pared sur del Templo de Artemisa y, más allá de la esquina suroeste de este edificio, se ve todo el lado sur del Templo de Asclepio. Un poco más lejos y hacia el oeste, el tolos, con su forma cilíndrica no direccional, se ve a través de la esquina del períbolo. El movimiento hacia el edificio de Artemisa elimina, gradualmente, el Templo de Asclepio de la visión, mientras que el tolos permanece constante en su aspecto. Al entrar en el área restringida, definida por la esquina del períbolo y la pared oeste del Templo de Artemisa, la forma completa del Templo de Asclepio aparece por primera vez. Esta área tiene el efecto de unos segundos propileos aunque no hay una pantalla hacia el oeste para proporcionar una verdadera restricción a la visión, como se ha definido para los propileos en nuestra discusión sobre el templo de Afaya.

Las condiciones que se dan en este lugar hacen que este sea un punto crítico en el progreso del espectador. Teniendo en cuenta lo que es visible en sentido horario, podemos observar:

- (i) El tolos, delimitando un ángulo de 18 grados.
- (ii) Parte de la Estoa, prolongándose hacia el este desde su extremo oeste, que es visible más allá del tolos (21 grados)
- (iii) El Templo de Asclepio (31 grados) (Fig. 51)
- (iv) El espacio entre el templo y el altar (35 grados)

En relación con (ii) está claro que este punto de vista ofrece la experiencia más completa de la estoa desde la línea principal de la

aproximación y el hecho de que uno de los límites de su forma también sea visible desde los 'propileos secundarios' sirve para identificarlo con el 'carácter completo' de los demás elementos. El tolos tiende a ser un elemento neutral o de pivote con una apariencia constante y al que desde el punto 'crítico' en adelante, hacia el templo y el altar, solo se ve en contraste con su entorno natural.

El avance progresivo a lo largo del camino va acompañado de un modelado acumulativo del templo, como hemos discutido en los estudios previos. La gran distancia a la que queda el altar desde el frente este del templo es notable, así como el hecho de que su centro se encuentra frente a la esquina noreste del templo. Esta considerable falta de alineación significa que el tolos no es visible desde ningún punto dentro de la mayor parte del área definida por el frente del templo y el altar.

La aproximación al tolos viene acompañada de un cambio en como se aprecia el Templo de Asclepio que ahora solo muestra su lado sur. Sin embargo, cuando se llega a la rampa del tolos, aparece el frente oeste y se observan los alzados oeste y sur contra la estoa. La aproximación al frente del Templo de Artemisa desde los propileos es de un orden similar al mostrado en el Templo de Afaya en Egina; sin embargo la distancia recorrida es considerablemente mayor.

Estas líneas de aproximación solo indican un pequeño número de las muchas posiciones en las que estas unidades separadas se pueden ver en combinación entre sí; pero se ha sugerido lo suficiente como para mostrar el modo en que su articulación permite al espectador una percepción clara de sus formas individuales mientras se mantiene una relación esencial. Esto es posible gracias a una disposición que exige como condición general la visibilidad de todos los elementos desde cualquier punto de vista dentro del témenos.

Nota general a este capítulo: Una contribución esencial a la continuidad dentro del témenos (enunciada anteriormente) es la gradación espacial que ofrece la característica disposición del peristilo en el templo. Hasta ahora, en nuestro análisis del templo en su entorno, le hemos atribuido un volumen bruto, es decir, hemos asumido que presenta una simple forma prismática, sin la modulación espacial que aporta el peristilo.

Se ha considerado deseable no recargar la discusión con referencias a todos los aspectos de la definición espacial que se dan cuando un templo se sitúa dentro de un entorno construido. Por lo tanto, la cuestión del volumen de transición, como podemos llamar a la relación especial producida por el peristilo, se examinará en el capítulo final.



Templo de la Concordia, Agrigento. Fotografía: Rex Martiensen, 1939

# 6

## El logro griego

Teoría general  
de los volúmenes relacionados

El factor absoluto en la disposición griega  
de los volúmenes

La manera griega  
de construir el espacio

## TEORÍA GENERAL DE LOS VOLÚMENES RELACIONADOS

En el capítulo 1, hemos visto que se puede suponer que los elementos característicos de la estructura espacial en una escala arquitectónica (es decir, en escala con las necesidades perceptivas y materiales de los hombres) comprenden:

(a) la terraza, (b) el muro o la columna, y (c) el dintel o la losa.

Se puede decir que la sugestión de cerramiento o restricción visual parcial, sobre la base de una superficie plana construida, satisface la condición general de la arquitectura, pero generalmente se postula algún tipo de cerramiento práctico (aislamiento protector contra la lluvia, el frío, etc.) como extensión necesaria de la función visual de la arquitectura.

Aunque, en cierto sentido, esta función implica una clase especial de arquitectura, esta clase es tan predominante en el cuerpo general de la arquitectura que, en este punto, nos permitiremos llevar la discusión del capítulo 1 un poco más allá para examinar así las implicaciones de relacionar modos prácticos y no prácticos de cerramiento. El término práctico se utilizará para significar la idea de protección contra los elementos, mientras que visual o no práctico, como debe ser evidente, se referirá a aquellos aspectos de la creación arquitectónica que se relacionan con las herramientas perceptivas de los hombres.

(a) *Transición directa.* La creación de un volumen cerrado o práctico implica una relación entre ese volumen y el espacio externo a él, que lo abraza. Una sola abertura puede proporcionar acceso desde el volumen 'externo' hacia el interior y la superficie envolvente de este último es la que define la transición entre ambos. La transición, en el caso de una cela, simple es abrupta y sin gradación; el espectador que se mueve de un volumen a otro lo hace sin preparación o ajuste. La única transición (momentánea) es el grosor de la envolvente (muro o pantalla). Por lo tanto, el movimiento desde un entorno natural hacia una cela simple implica: (i) un cambio de sensación o experiencia visual y (ii) un cambio de escala. El primero no requiere más desarrollo, en vista de la explicación anterior sobre la experiencia visual controlada; el segundo es una función del primero y surge directamente de la condición de los volúmenes construidos a escala humana.

Los dos componentes de la relación que acabamos de mencionar pueden describirse brevemente como poseedores, respectivamente, de libertad completa y de restricción completa; y la necesidad visual de gradación de un componente en el otro, para ajustar la transición de un modo comprensible para el espectador, exige una forma intermedia de cerramiento que modifique un componente o participe de ambos.

(b) *Gradación simple*. Supongamos un simple edificio rectangular, construido sobre una superficie plana y con una sola puerta. Los sistemas de gradación que modificarían el espacio natural o exterior en preparación para la entrada al volumen cerrado podrían, por ejemplo, tomar las siguientes formas:

(i) Muros bajos que flanquean la entrada y se extienden fuera del edificio, a cierta distancia. Estos proporcionarían definición lateral y, aunque no ofrecieran restricciones a la visión hacia arriba, modificarían el espacio exterior dando énfasis direccional a la aproximación.

(ii) Una losa que vuela horizontalmente sobre la abertura de entrada (ya sea construida integralmente o con soportes independientes). Esta ofrecería restricción vertical y la consiguiente reducción de escala, aunque lateralmente no habría restricción visual.

(c) *Gradación compleja*. Se pueden postular varias combinaciones de (a) y (b), organizadas conjuntamente o en sucesión, que podrían satisfacer las especiales exigencias de uso, escala o topografía. Hemos visto, en el capítulo 1, el muro empleado como elemento de gradación en la casa de Tel-el-Amarna y si miramos la ilustración veremos el grado en que se aplican estos principios.

Un ejemplo concreto servirá para ilustrar la idea de gradación compleja. Los templos egipcios (particularmente los de disposición canónica, como el de Edfu) ofrecen una excelente demostración del ajuste deliberado y arquitectónico del rango visual desde el espacio 'exterior' al espacio 'interior'.

Podemos analizar brevemente el Templo de Edfu de la siguiente manera:

(i) La posición y la dirección, en referencia a la situación general, se definen principalmente mediante una avenida de esfinges, un camino premeditado hacia la entrada. Estas

unidades de definición, aunque no forman planos de definición laterales continuos como los que proporcionarían muros ((b) (i) anterior), ofrecen cierto grado de preparación al cerramiento para el espectador, así como una prolongación de las propias formas de la estructura principal.

(ii) La siguiente etapa de penetración en el edificio la proporciona un ante-patio con peristilo abierto al cielo, pero restringido lateralmente. Aquí hay una disminución positiva en la escala, en comparación con la sugerida por los acentos 'puntuales' de las esfinges. El ante-patio en sí tiene una gradación volumétrica secundaria en virtud de la columnata que se encuentra en tres de sus lados, un refinamiento que aumenta la reciprocidad entre este elemento y el siguiente en la aproximación gradual.

(iii) Un pórtico con columnas, cubierto, pero parcialmente abierto al ante-patio mediante aberturas por encima de un muro que hace función de pantalla; se encuentra entre las columnas exteriores y marca la siguiente etapa. La relación, en este caso, es del tipo que participa de ambos volúmenes ya que la penetración lateral directa de un volumen en el otro permite la existencia de un fuerte vínculo entre el patio, sin cubierta, y el pórtico cubierto.

(iv) El siguiente volumen tiene un propósito práctico, está cubierto y protegido de los elementos y marca una disminución notable en el tamaño del pórtico que, a su vez, tiene un área considerablemente menor que la del ante-patio.

(v) Finalmente se llega a la parte más interior del santuario, oscura, estrecha y baja, completamente aislada del mundo exterior, y solo accesible a través de una sucesión de volúmenes cada vez mayores: una celda que, dentro de los límites impuestos por el tamaño humano, refleja una antítesis completa de la luz y el espacio libre del mundo exterior.

A la luz de las categorías generales de relación de los volúmenes enunciadas anteriormente, ahora podemos proceder a una consideración del logro griego en este ámbito.

## EL FACTOR ABSOLUTO EN LA DISPOSICIÓN GRIEGA DE LOS VOLÚMENES

Las proposiciones básicas sobre la definición del espacio enunciadas en el capítulo 1, junto con la teoría general de gradación de los volúmenes establecida en el punto anterior, hacen que podamos proponer un enunciado sobre el tema central de la disposición del templo griego. Nuestros análisis de grupos específicos, especialmente aquellos donde la influencia externa no fue tan marcada como para ofrecer dificultades prácticas en el curso de la construcción, nos han proporcionado amplios términos de referencia dentro de los que buscar los criterios de una doctrina subyacente.

En particular, Egina, Sunión y Epidauro tienen unos condicionantes externos mínimos y como resultado de estas condiciones favorables se da una solución 'pura' que tiene un alto grado de abstracción. Los santuarios en Delfos y Atenas estaban sujetos, en mayor medida, a influencias especiales. Estas surgían, en el primer ejemplo, de la profunda irregularidad de la superficie en la que estaba dispuesto el grupo y, en el segundo, de factores naturales similares a los que hay que unir la presión de restricciones políticas, financieras y religiosas. El esquema en Selinunte ilustra el probable efecto que tendría sobre el témenos un plan urbano, y no refleja una solución completa, en el sentido de un proyecto impuesto en un emplazamiento con una disposición completamente predeterminada.

Los principales factores surgidos de nuestros análisis son la extrema flexibilidad y la inherente generalización de la distribución de los elementos que caracterizan los grupos de los santuarios. Estos factores permiten, simultáneamente, una gama infinitamente amplia de experiencias plásticas y una similitud de origen o un marco reconocible en los elementos constituyentes. Por lo tanto, el tipo de experiencia que siente un espectador es fundamentalmente la misma en cada santuario. Aunque se producen grandes variaciones en las distancias entre los elementos, en el sistema direccional empleado desde los propileos hasta el clímax, y en el número, tamaño, y disposición de elementos, esa experiencia es el resultado de la aplicación de una tesis central que da respuesta a la expresión material de demandas intangibles.

Hasta ahora hemos examinado el témenos como un sistema completo y construido que está en proceso de ser 'explorado' por un espectador en movimiento; espectador que representaría un participante característico en una ceremonia real que tiene lugar

dentro de sus límites. Los aspectos de movimiento y dirección son, en esta forma de análisis, términos predominantes en el sistema espacial que surge de la combinación de factores fijos y variables. La experiencia visual es una función (en el sentido matemático) de esta combinación y, en consecuencia, no puede evaluarse como un valor absoluto.

Sería posible trazar, en un gráfico, el rango de experiencia visual que la forma del templo ofrece a un espectador, asumiendo los distintos puntos de observación a lo largo de una línea de aproximación entre los propileos y una posición final –adyacente al altar y al templo–, y midiendo los ángulos horizontales y verticales que delimitan la parte visible del templo en cada uno de estos puntos. Una expresión de este tipo requeriría la integración adecuada de esta experiencia en términos de ángulos verticales y horizontales medidos en una coordenada, respecto a la distancia recorrida medida en otra coordenada. Por lo tanto, se podría establecer una comparación de los grados de efecto ofrecidos al trazar las curvas en un diagrama común. Esta tarea, sin embargo, será mejor que forme parte de otra investigación y no se incluirá en la presente tesis.

Nuestra tarea inmediata es investigar la relación que persiste entre los elementos del témenos considerados como una disposición abstracta, es decir, sin referencia a un espectador que percibe dentro del sistema.

El plano horizontal o terraza que ‘contiene’ todos los elementos del grupo es la base sobre la cual se genera el sistema y la que proporciona las dimensiones formales y la unidad del conjunto.

(En Egina y Epidauró, una sola terraza sostiene las distintas superestructuras separadas; en Sunión una serie de planos paralelos quedan contenidos dentro del períbolo, pero se puede considerar, a su vez, que estos planos tienen una base común).

El períbolo o muro de cerramiento aporta definición vertical a la terraza y ofrece separación como límite formal entre el entorno natural y el construido. Su principal función espacial es, por lo tanto, el mantenimiento de la unidad material en el sistema.

El resultado de la combinación de la terraza y el períbolo es un volumen implícito en el que se sitúan los demás volúmenes aislados de los propileos, el templo, las estatuas, etc. La terraza y el muro no proporcionan un recinto práctico pero, como hemos visto en el capítulo 1, sus atributos de *medida* y *definición* son los que sirven para formalizar el espacio.

Los volúmenes prácticos son los propileos, el templo y el tesoro (y en el caso de Delfos y Epidauro, la estoa). La relación entre ellos puede entenderse gracias al plano generador, es decir, por medio de la distancia y la altura o solo la distancia en un sistema de un único plano; o, de modo más completo, en términos de relación volumétrica.

Los altares y las estatuas autónomas constituyen 'volúmenes sólidos' y pueden considerarse interrupciones positivas en la continuidad del espacio, visualmente penetrable, que los encierra.

La *resolución final de estos elementos* en un sistema autosuficiente depende, principalmente, del mantenimiento de alguna forma de continuidad espacial dentro del mismo sistema. Este factor se puede discutir ahora en referencia a las proposiciones previamente enunciadas sobre la gradación espacial simple y sobre la compleja. Si consideramos los elementos 'huecos' dentro del esquema (el templo, los tesoros y los propileos) en relación con su entorno inmediato, veremos que la relación es gradual de modo que el volumen de transición definido por el peristilo del templo participa tanto del volumen *aparente* de la estructura como del volumen exterior que la encierra. Por lo tanto, existe una penetración mutua del espacio que opera alrededor del plano definido o sugerido por el propio peristilo. Podemos asumir que el volumen aparente de la estructura sea el espacio encerrado por una envolvente definida por los límites de sus formas. Sin embargo, dado que la naturaleza del peristilo permite la penetración del espacio que lo envuelve hasta las paredes de la cela, se puede afirmar que un volumen medible pertenece tanto a la estructura misma como a ese espacio que lo envuelve.

Este volumen compartido, en el caso del templo períptero normal, abarca toda la estructura y produce una interrelación de orden altamente unificador. La transición directa entre un volumen simple, cerrado por muros, y su espacio circundante no es capaz de lograr este tipo de *reconciliación* ya que la exclusividad del volumen definido completamente siempre dará como resultado un espacio confinado, en lugar de constituir una unidad mutuamente inducida. Por lo tanto el templo, que se encuentra dentro del períbolo, tiene una identidad general claramente evaluable en virtud de la autonomía de su volumen aparente y tiene un valor simultáneo de 'superposición' inducido por las dos etapas de su definición. Así, su individualidad espacial es capaz de coexistir, como elemento participante, en un sistema espacial específico.

La condición de los propileos es similar, pero su función especial y su posición como volumen transitorio y práctico a la

vez, producen correspondientes variaciones en su forma. Los propileos, a diferencia del templo, están situados contra el peribolo y, aunque su forma vacía está en contacto directo tanto con el espacio exterior más allá del témenos como con el espacio interno implícito del propio témenos, la estructura conserva el carácter del muro de cerramiento mediante sus muros laterales. La característica disposición *in antis* de las columnas de la apertura hacia el témenos se hace eco del tratamiento del peristilo del templo, mientras que la forma restringida de los propileos (es decir, encerrado por paredes laterales) dirige la penetración hacia el punto focal del témenos.

Una vez más, se expresa claramente la construcción individual, y coexiste una unidad entre esta y todo el sistema.

Ambos elementos (templo y propileos) se identifican así con el espacio del témenos y, mediante este factor común, se relacionan entre ellos. Con estos elementos constituyentes se ha creado una disposición formal que se acerca mucho a la perfección de un teorema abstracto.

Esta explicación nos permite observar que el carácter esencial del témenos griego no deriva del *tamaño* o el *número* sino del *tipo* y de las combinaciones especiales de sus formas estructurales. La escala, en relación con el tamaño humano, es necesariamente un factor integrador del sistema mientras que el aspecto puramente cuantitativo de la construcción, una vez que se ha satisfecho esta necesidad, sigue siendo de importancia secundaria en la arquitectura griega. Otra vez, cuando los componentes se suscriben a un sistema de entidades espacialmente relacionadas pero libremente articuladas dentro de ese sistema, la posición o el número real de estos elementos, aunque influye materialmente en el efecto plástico resultante, no modifica el carácter intrínseco que impregna todo el sistema.

La estandarización del tipo templo períptero es significativa en este aspecto ya que los elementos variables que se dan en su estructura nunca disminuyen la función de *interrelación* que satisface el tipo general. Durante el período de construcción de los templos dóricos se observan variaciones en el número y en las proporciones detalladas de sus componentes y en su tamaño general, pero no se advierte ninguna desviación orgánica respecto al tipo central. Es evidente que la mayor unidad que representaba el grupo del témenos no podía permitirse un virtuosismo impropio en la construcción del templo ya que alteraría el marco general. La explicación de la arquitectura griega ha tendido a considerar

el templo como una estructura aislada, estéticamente medible en términos de su propia forma. Esta explicación es bastante ajena a los restos que ofrecen los grupos del templo y le otorga al templo solo el significado de una forma tradicionalmente repetida con un bajo índice de vitalidad.

El simple cambio en la forma o en la disposición de las partes de una sola entidad arquitectónica no puede ofrecer más que un rango extremadamente limitado de expresión plástica y una variación continua y arbitraria es más probable que resulte en una pérdida de identidad y en una forma difusa más que en una fuerza renovadora. Aún más grave, desde el punto de vista de la significación general, es que la modificación orgánica de elementos estándar reconocibles, ya sean visuales o definidores del espacio, conducirá a la confusión visual ya que la función de medición y repetición de los elementos de un sistema formal de construcción es la base sobre la cual se construye la arquitectura clásica.

En este punto se pueden analizar dos factores de gran importancia que contribuyen a la disposición griega del volumen en el santuario del templo:

- (a) *la articulación de los elementos constituyentes y*
- (b) *la variedad de combinaciones formales de estos elementos.*

(a) El término articulación implica continuidad o sistema y los métodos prácticos por los cuales se obtenía esta condición en el témenos ya se han sugerido anteriormente en este capítulo. Sin embargo, los aspectos geométricos de un sistema articulado requieren cierta aclaración.

Se suele suponer que la formalidad en arquitectura deriva de las disposiciones axiales y simétricas de elementos; pero esta formalidad se daba en el esquema del témenos gracias a una interpretación más amplia del término que la que era capaz de proporcionar un sistema lineal simple (con su base bidimensional). La exposición sobre el santuario en Sunión (capítulo 5, (e)), aunque se ha llevado a cabo con el fin de estimar la experiencia de un espectador dentro del sistema, puede recordarse en este punto en la medida en que postula una relación absoluta entre los componentes. Se recordará que, independientemente del movimiento, cada muro, edificio, terraza y escalón parecían tener una relación orgánica con el conjunto y que la situación y el equilibrio de cada elemento sugerían la 'trabazón' de las partes de

un mecanismo. Si sustituimos las palabras muro, edificio, terraza, etc., por los términos abstractos plano, volumen y superficie, se podrá generalizar la suficiencia orgánica del esquema al afirmar que los componentes interrelacionados no solo tienen una forma 'regular', sino que los podemos considerar como constituyentes de un complejo espacial euclídeo, manteniendo una identidad no deformada y contribuyendo, con su papel, al marco completo.

Las dimensiones de estos componentes (ya sean significativos como superficies o volúmenes) se pueden calcular directamente, y la base rectangular del sistema lo hace estable y finito.

(b) La flexibilidad de un sistema espacial de tres o más componentes se rige solo por las demandas de la relación formal y permite un número infinito de esquemas que mantendrán las características de estos elementos reconocibles y 'estándar'. Esta flexibilidad permitía al arquitecto griego explotar emplazamientos de rango muy distinto y ni las variaciones de situación y tamaño ni las peculiaridades de las distintas superficies fueron capaces de destruir el tema central de la disposición del témenos.

En el transcurso de nuestra investigación hemos examinado los recintos en Delfos, Sunión y Epidauro, todos ellos considerados desde el punto de vista del espectador. En el presente capítulo se ha intentado establecer un enunciado general para evaluar la importancia del témenos como disposición abstracta. Podemos concluir esta parte de la discusión con un breve resumen del logro de estos ejemplos en términos de reacción del espectador y en valor absoluto.

**Delfos.** En Delfos, la disposición es especialmente notable por el vigor y el alcance de la experiencia plástica que se le ofrece al espectador y, en la escala de reacción del espectador, este santuario acentúa, quizás más que cualquier otro grupo, el templo como elemento clave y como clímax visual. El espacio usado para la aproximación no se ajusta a un patrón geométrico del tipo regular o libre de deformaciones, pero el tratamiento del recinto subraya fuertemente los factores de movimiento y dirección. La disposición en Delfos refleja muy íntimamente la introducción de características topográficas en el sistema para lograr un alto grado de abstracción. Sin embargo, se ha mantenido la unidad del esquema en términos de los principios básicos de disposición del témenos.

**Sunión.** El santuario de Sunión representa, tal vez, el mayor logro del arquitecto griego al saber crear un equilibrio equitativo entre los

atributos del movimiento regulado en el espectador y la pureza de la disposición geométrica abstracta. En este ejemplo no solo la calma intrínseca de una construcción absoluta no se ve distorsionada para contrarrestar la 'fuerza' impuesta por un participante dentro del esquema, sino que aquí la combinación de valores prácticos y abstractos se muestra factible a una escala compatible con la experiencia humana.

**Epidauro.** En este ejemplo la experiencia visual no se dirige tan rígidamente como en las dos disposiciones anteriores ni la 'geometría' está tan expresamente delineada como la de Sunión, pero el factor abstracto se fusiona sutilmente en su conjunto. Los componentes principales logran una relación espacial completa mediante su penetración del peristilo y la disposición libre del templo y el tolos permite una realización completa de sus volúmenes dentro del períbolo. La belleza y la gracia del templo de Asclepio sugieren una atmósfera más humanista que la reflejada por el grupo de Sunión, sobre todo si recordamos la informalidad compensatoria del bosque adyacente. En el grupo de Epidauro debió haber existido una buena armonía de forma y espacio, una libertad lírica dentro de la amplia disposición de unidades precisas.

#### LA MANERA GRIEGA DE CONSTRUIR EL ESPACIO

Nuestro estudio ha revelado la naturaleza de los elementos que componen la disposición arquitectónica característica de la época griega así como también ha indicado los muchos y detallados componentes que, a su vez, añaden un significado especial a esos elementos. Las limitaciones del método estructural y el material disponible, la influencia de las condiciones naturales y las tendencias económicas, las demandas de las costumbres y la escala humanas jugaron un papel decisivo en la búsqueda de estándares arquitectónicos y en la solución de los problemas generados por la conciencia civil de la gente. Cada una de estas fuerzas se refleja en la estructura final del templo, de la casa o de la ciudad; pero la tesis que por sí sola da unidad plástica a todos estos proyectos, el factor común cuya esencia no es susceptible de modificación material o variación práctica, es el sistema de estructura espacial que sustenta toda manifestación de arquitectura formal en Grecia.

La variedad exhibida por la arquitectura griega entre el 600 y el 200 a. C. refleja una complejidad de formas y disposiciones que

no son producto de un propósito confuso o de un método arbitrario. La variación en tipo, tamaño y organización que vemos en la obra griega es más bien el rico patrón de aplicación de un sistema espacial generalizado a los requisitos específicos de una estructura civil. La fusión de los valores absolutos o abstractos con los valores locales y humanos es un proceso que, en última instancia, debe proporcionarnos una serie de valores conjuntos en relación con las manifestaciones que hemos analizado por separado.

La disposición plástica abstracta no relacionada con la participación humana, cualquiera que sea la significación que pueda alcanzar, debe permanecer lejos de la esfera de la arquitectura práctica. Por otro lado, la mera conjunción de elementos protectores sin un sistema no puede acercarse a la condición de arquitectura pura, aunque se reconozca la escala humana. En la arquitectura griega lo absoluto no se sacrifica a la conveniencia práctica ni se deshumanizan los atributos locales de escala apropiada ni se repudia la eficiencia funcional. Satisfacer simultáneamente la condición abstracta a la vez que las demandas materiales locales implica soluciones flexibles dentro de unos límites amplios. El proceso tiene como constantes los elementos establecidos de la medida del espacio y como variables los requisitos de finalidad especial.

Si volvemos una vez más al grupo del templo, será evidente que, en general, el valor abstracto mantiene un tono alto a través de la estandarización selectiva y de un sistema ampliamente válido de elementos definitorios. La repetición de tales unidades mantiene la identidad de los componentes separados mientras que la trabazón espacial de estos componentes asegura estabilidad y unidad general al sistema.

Del mismo modo se logra la unidad en la vivienda doméstica y, asimismo, esta unidad participa del sistema mayor al que llamamos ciudad. La casa con su peristilo, la ciudad con su ágora, el templo con su patrón de columnas interpenetradas en el témenos, cada uno se suscribe al ideal espacial dominante que los abarca. La fusión de lo *absoluto* con lo *local* tiene lugar de tal manera que la casa es, al mismo tiempo, tanto habitable como monumental; no hay devaluación en el sistema a pesar del hecho de que la escala de la casa está en sintonía directa con las necesidades de la vida privada. Nuevamente, esta fusión está tan justamente equilibrada que el ágora, para satisfacer la función expandida de lugar de reunión civil, se acerca a un alto valor absoluto sin destruir el 'toque común'. Finalmente, el témenos

con su templo, aunque se mueve aún más hacia lo puramente abstracto (dado su bajo índice de función práctica), también comparte el calibre visual común que ennoblece la casa y humaniza el edificio civil.

Ninguna suma directa puede capturar esta sutil gradación de lo abstracto como elemento constitutivo de la arquitectura griega. Aunque los elementos son medibles y su efecto computable, el equilibrio entre lo absoluto y lo local es tan delicado y está tan cuidadosamente adaptado a la función que no se debe caer en la tentación de establecer una ecuación categórica para explicar el fenómeno. Hacerlo sería reducir a términos rígidos algo cuya esencia radica en la variedad infinita que surge de la anotación clásica. Más bien debemos reconocer la formalización de la experiencia visual que engendra dicho sistema y, con este término abstracto como evaluador, aplicable de forma equitativa a cada manifestación, dar un amplio margen para el lirismo y la inmediatez que caracterizó la arquitectura griega.

La unidad visual que ofrecía el sistema griego es un factor que el desarrollo incontrolado de nuestras propias ciudades no nos ha dejado apreciar. Inacabado, amorfo, son términos que pueden aplicarse adecuadamente a la condición general de las ciudades que surgieron de la decadencia de Grecia y Roma; y solo en raras ocasiones encontramos algún reflejo del orden y la medida que fueron la verdadera herencia de la arquitectura griega.

En el esquema de vida griego la arquitectura simboliza el marco más amplio sobre el cual se construyó un código múltiple de percepción. Como dice Jaeger:<sup>1</sup>

Las formas literarias de los griegos, con su múltiple variedad y elaborada estructura, surgen orgánicamente de las formas naturales e ingenuas mediante las cuales el hombre expresa su vida y se elevan a la esfera ideal del arte y del estilo. También en el arte oratoria, su aptitud para dar forma a un plan complejo y articulado lúcidamente procede simplemente del natural y maduro sentido de las leyes que gobiernan el sentimiento, el pensamiento y el lenguaje, el cual lleva finalmente a la creación abstracta y técnica de la lógica, la gramática y la retórica.

Y más adelante:

Esto se aplica también a la creación más maravillosa del espíritu griego, el más elocuente testimonio de su estructura

1. Jaeger, Werner  
Wilhelm (1939-45):  
*Paideia: the ideals of  
Greek culture*; transl.  
From German and ed.  
by G. Highet. Oxford:  
Blackwell, 3 vols. pp. xx  
y xxi.

única: la filosofía. En ella se despliega de la manera más evidente la fuerza que se halla en la raíz del pensamiento y el arte griegos, la clara percepción del orden permanente que se halla en el fondo de todos los acaecimientos y cambios de la naturaleza y de la vida humanas. Todo pueblo ha producido su código legal. Pero los griegos buscaron la 'ley' que actúa en las cosas mismas y trataron de regir por ella la vida y el pensamiento del hombre. El pueblo griego es el pueblo filosófico por excelencia. La 'teoría' de la filosofía griega se halla profundamente conectada con su arte y su poesía. No contiene solo el elemento racional, en el cual pensamos en primer término, sino también, como lo dice la etimología de la palabra, un elemento intuitivo, que aprehende el objeto como un todo, en su 'idea', es decir, como una forma visible.

Hoy en día todavía se puede apreciar 'el punto de vista orgánico' en las ruinas de Grecia ya que incluso estas proyecciones vulnerables y perecederas de la mente griega retienen suficiente identidad para cautivar el ojo y refrescar la mente con su inspiración inmortal. Amédée Ozenfant, con la percepción ejercitada del pintor abstracto, nos ha proporcionado un registro comprensivo<sup>2</sup> del grado en que podemos experimentar el *ethos* del entorno material de los griegos. Al visitar Delfos, centra su atención en el Tesoro ateniense.

Observé el armonioso edificio desde todos los lados: de lejos, de cerca, aún más de cerca. Subí la ladera de la colina para verlo desde otro punto de vista. Todo cambió; aun así todo seguía siendo hermoso, adecuado. Todo cooperaba.

...

Hasta donde alcanzaba la vista, todo era coherente, unánime y necesario, existiendo en una especie de simbiosis total.

Pero no era un espectador pasivo [...] Mediante mis movimientos, que alteraban las relaciones del edificio y de los objetos cercanos y distantes, estaba dotando de movimiento a la visión. Y mientras, allí, cantaba un poderoso coro de formas, cada una indispensable para la otra; por un lado aquellas ideadas por el arquitecto y por el otro aquellas formadas en

2. Ozenfant, Amédée (1939): *Journey through life. Experiences, Doubts, Certainties, Conclusions*, traducido por H. Beauclerk and V. Macdonald, New York: Macmillan.

el propio lugar. Cuando me agaché, el arquitrabe quedaba muy unido a la vigorosa esquina de los muros. Cuando me puse de pie, todo se levantó conmigo y el gran Delfos acompañó mi movimiento. El diseño siguió al diseño y de cada uno surgieron cantos, gritos heroicos, himnos de alabanza, melodías elevadas. Cuando me detuve, todo volvió a la serenidad que es un estado de expectativa, no un final.

...

En todas las partes de Grecia la naturaleza se interesa, participa en las obras de los hombres y los hombres la tienen en cuenta. La naturaleza manda, pero también el hombre. Todo ordena en Grecia, literalmente, todas las cosas. Desde el más pequeño hasta el más grande, cada elemento es distinto y parece orgulloso de sí mismo, consciente de su necesidad para el todo.

# Bibliografía

La bibliografía que sigue representa el trabajo que se ha consultado durante la escritura de esta tesis. Algunos de los libros son referencias de fondo, no relacionados directamente con la arquitectura griega, pero están en la lista porque, igualmente, han sido una contribución importante al trabajar el tema y han ayudado al que escribe estas líneas a entender la totalidad de la escena griega. El tema del espacio en la arquitectura griega se hace examinando el material en si mismo y por esta razón la verdadera forma de bibliografía debería ser una lista de los lugares y los edificios. El escritor ha visitado los lugares siguientes: Agrigento, Atenas, Delfos, Epidauro, Hímera, Micenas, Olimpia, Paestum, Festos, Segesta, Selinunte, Siracusa y Tirinto. Este, por consiguiente, es el verdadero material 'bibliográfico' de esta tesis.

*Nota:* Las publicaciones que tienen \* al principio se citan en el libro pero no aparecen en la bibliografía ni de la tesis ni del libro original.

- ANDERSON, William John; SPIERS, Richard Phene; DINSMOOR, William Bell (1927): *The architecture of ancient Greece*, New York: Batsford.
- ARISTÓTELES (1927): *Selections*; editado por Ross, William David. Oxford: University Press.
- BAEDEKER, Karl, firm (1909): *Greece (Handbooks for travellers)* 4ed. Dulac; Leipzig: Baedeker.
- BAEDEKER, Karl, firm (1911): *The Mediterranean (Handbooks for travellers)* Leipzig: Baedeker.
- BAEDEKER, Karl, firm (1930): *Southern Italy and Sicily (Handbooks for travellers)* 17ed., rev. Allen. Leipzig: Baedeker.
- BALANOS, Nicolas (1938): *Les monuments de l'Acropole, relèvement et conservation*. París: Massin and Levy.
- BEARE, John (1906): *Greek theories of elementary cognition from Alcmaeon to Aristotle*. Oxford: Clarendon Press.
- BEAZLEY, John Davidson; ASHMOLE, Bernard (1932): *Greek sculpture and painting*, Cambridge: University Press.
- BELL, Edward (1926): *Prehellenic architecture in the Aegean*. London: Bell.
- BENOIT, François (1911): *L'architecture, antiquité* (Manuels d'Histoire de l'Art) París: Laurens.
- BLOMFIELD, sir Reginald (1925): *The touchstone of Architecture*, Oxford: Clarendon Press.
- BOSSERT, Helmuth Theodor (1928): *An encyclopaedia of color decoration, from the Earliest Times to the Middle of the xixth Century* London: Gollancz.
- BURY, J. B.; COOK, S. A.; ADOCOCK, F.E, editors (1927-33): *Cambridge Ancient History*. Cambridge: University Press 1927-33, vols. 3-6.
- BUSINK, Th A. (1936): *Prothuron: inleidende studie over het woonhuis in Oud-Griekenland*. Batavia-Centrum: Noordhoff-Kolff.
- CARPENTER, Rhys (1925): *The Greeks in Spain*. (Bryn Mawr College. Notes and Monographs 6) New York: Longmans.
- CARPENTER, Rhys (1933): *The humanistic value of archaeology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- CARRINGTON, Roger Clifford (1936): *Pompeii*, Oxford: Clarendon Press.
- CARY, Max (1932): *History of the Greek world: from 323 to 146* (Methuen's History of the Greek and Roman World) London: Methuen.
- CASSON, Stanley (1933): *The technique of early Greek sculpture*. Oxford: Clarendon Press.
- CHARBONNEAUX, Jean (1938): *La sculpture grecque archaïque*, París: Editions de Cluny.
- CHIPEZ, Charles (1876): *Histoire critique du origines et de la formation des odres grecs*. París: Morel.
- CHOISY, Aguste (1929) *Historie de l'architecture*. París: Beranger, vol. I.
- COLLART, Paul (1937): *Philippe, ville de Macédoine*. (Ecole Française d'Athènes; Travaux et Mémoires 5) 2 vols. París: de Boccard.
- COURBY, F; Picard, Ch (1924): *Recherches archéologiques à Stratos d'Acarnane*. (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome) París: Boccard.
- \* CURTIUS, Ernst; Milchhöfer, Arthur (1891) *Die Stadtgeschichte von Athen*. Berlin.

- \* DEFASSE, A.; Lechat, H. (1895): *Epidaure: Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclepios*, Paris.
- DICKINS, Guy (1912): *Catalogue of the Acropolis Museum*, Cambridge: University Press, vol. 1- *Archaic Sculpture*.
- D'OOGHE, Martin Luther (1908): *The Acropolis of Athens*. New York: Macmillan.
- DOXIADIS, Konstantinos Apostolos (1937): *Raumordnung in griechischen Städtebau*. Heidelberg: Vowinkel.
- \* DUGGAN-CRONIN, Alfred Martin (1928-41): *The Bantu Tribes of South Africa*. Cambridge: Bell Deighton.
- Ecole Française d'Athènes (1922-33): *Exploration archéologique de Délos*. Paris: Boccard
- Ecole Française d'Athènes; Chamonard, Joseph (1922-24): *Le quartier du théâtre*. Fascicule VIII.
- Ecole Française d'Athènes; Bulard, Marcel (1926): *Descriptions des revêtements peints à sujets religieux*. Fascicule IX.
- Ecole Française d'Athènes; Chamonard, Joseph (1933): *Les mosaïques de la Maison des Masques*. Fascicule XIV.
- D'ESPOUY, Hector (1905): *Fragments d'architecture antique*. Paris: Massin [1896], 2 vols.
- D'ESPOUY, Hector (1910): *Monuments antiques relevés et restaurés par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome*. Paris: Massin, 3 vols. Y suplemento. (Publications de Institute de France).
- EVANS, sir Arthur J. (1921-35) *The palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos*. London: Macmillan, en 4 vols., vol. 1.
- FLICKINGER, Roy Caston (1929): *Greek theatre and its drama*, 3 ed. Chicago: University of Chicago Press.
- FOUGÈRES, Gustave (1910): *L'Acropole d'Athènes Le Parthenon*; introduction par Fougères. Paris: Morance, 2 vols.
- FYFE, Theodore (1936): *Hellenistic architecture; an introductory study*. Cambridge: University Press.
- GARDINER, Edward Norman (1925): *Olympia: its history and remains*. Oxford: Clarendon Press.
- GARDNER, Ernest Arthur; Cary, Max (1925) *Early Athens*, Cambridge: The University Press.
- GARDNER, Piercy (1921): *The principles of Greek art*. New York: Macmillan.
- GERKAN, Adolf von (1924): *Griechische Städteagen, Untersuchungen zur Entwicklung des Stiidtebaues ill Alterlum*. Berlín: de Gruyter.
- \* GILES, Alexander Falconer (1910): *The Roman Civilization* London: T. C. & E. C. Jack
- GLOTZ, Gustave (1925): *The Aegean civilization*; traducción de M.R. Dobie y E. R. Riley; Kegan Paul, Trench, Trubner and Co Ltd., Libro II (Vida social), capítulo I (El sistema social y el gobierno).
- Great Britain. Naval Staff (1920) *Naval Intelligence Div: Handbook of Greece*. H.M.S.O., vol. I "The Mainland of Old Greece and certain neighbouring islands".
- GUDE, Mabel (1933): *A history of Olynthus*. Baltimore: Johns Hopkins Press (Johns Hopkins University Studies in Archaeology, 17).

- HAARHOFF, Theo J. (1938): *The stranger at the gate: aspects of exclusiveness and co-operation in ancient Greece and Rome, with some reference to modern times.* London: Longmans.
- HAIGH, Arthur Elam (1907): *The Attic theatre: a description of the stage of the Athenians, and of the dramatic performance of Athens*, 3rd edition, Revisado y en parte reescrito por A.W. Pickard-Cambridge. Oxford: Clarendon Press
- HALL, Harry Reginald Holland (1915): *Aegean archaeology, An introduction to the Archaeology of Prehistoric Greece.* London: Lee Warner.
- HALL, Harry Reginald Holland (1928): *The civilization of Greece in the bronze age.* London: Methuen.
- HALL, Harry Reginald Holland (1932): *The ancient history of the Near East; 8ed., revised* London: Methuen 1932.
- HASEBROEK, Johannes (1933): *Trade and politics in ancient Greece.* Traducido por Macgregor, London: Bell.
- HAYERFIELD, Francis John (1913): *Ancient town-planning.* Oxford: Clarendon Press.
- HEGE, Walter; Rodenwaldt, Gerhart (1930): *The Acropolis, photographed by W. Hege, described by G. Rodenwaldt.* Oxford: Blackwell.
- HEGE, Walter; Rodenwaldt, Gerhart (1936): *Olympia.* London: Sidgwick and Jackson.
- JAEGER, Werner Wilhelm (1939-45): *Paideia: the ideals of Greek culture;* transl. From German and ed. by G. Highet. Oxford: Blackwell, 3 vols.
- JEANNERET-GRIS, Charles Édouard (1928): *Vers une architecture;* nouvelle édition, rev. et augmentée, Paris: Grès, (collection: *Esperit Nouveau*).
- \*JENOFONTE. *Recuerdos de Sócrates-Eco nómico-Banquete-Apología de Sócrates,* Traducción Juan Zaragoza, Biblioteca clásica Gredos 182, Madrid 1993.
- KOFFKA, Kurt (1935): *Principles of Gestalt psychology.* London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.
- KRISCHEN, Franz (1938): *Die griechische Stadt.* [Portfolio] Berlín: Wiederherstellungen.
- LAIDLAW, William Allison (1933): *A History of Delos,* Oxford: Blackwell, p. 243 [a] Bequignon. Planta general.
- LAISTNER, Max Ludwig Wolfram (1936): *A history of the Greek world from 479-323 B.C.* London: Methuen.
- LAVEDAN, Pierre (1926): *Historie de l'urbanisme: antiquité – moyen âge.* Paris: Laurens.
- LAWRENCE, Arnold Walter (1929): *Classical sculpture,* London: Jonathan Cape.
- \* LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre (1929-1934): *Oeuvre Complète- Vols. 1 y 2.* Zurich: Girbersger.
- LOWELL, Guy (1922): *Smaller Italian Villas and Farmhouses,* reprint, New York: The Architectural Book Publishing Co.
- MAGNE, Lucien (1895): *Le Parthénon, études faites au cours de deux missions en Grèce (1894-1895)* Paris: Imprimerie nationale.
- MURRAY, Gilbert (1925): *Five stages of Greek religion.* Oxford: Clarendon Press
- MYRES, John Linton (1910): *Greek lands and the Greek people; an inaugural lecture... November II.* Oxford: Clarendon Press.
- MYRES, John Linton (1930): *Who were the Greeks,* California: University Press.

- NORMAND, Charles Pierre (1936): *Parallel of the orders of architecture, Greek, Roman, Renaissance*; (The Scopas Series) edited by R. A. Cordingley. London: J. Tiranti & Co.
- OZENFANT, Amédée (1939): *Journey through life. Experiences, Doubts, Certainties, Conclusions*, traducido por H. Beauclerk and V. Macdonald, New York: Macmillan.
- PAUSANIAS (1913) *Description of Greece*; translated with a commentary by J.G. Fazer (2n ed.), London: Macmillan.
- PAYNE, Humfry; Young, Gerard Mackworth (1936): *Archaic marble sculpture from the Acropolis*. London: Cresset Press.
- PENDELBURY, John Devitt Stringfellow (1939): *The archaeology of Crete: an introduction*. London: Methuen (*Handbooks of Archaeology*).
- PENDELBURY, John Devitt Stringfellow (1935): *A handbook to the palace of Minos at Knossos, with its dependencies*; with a foreword by Sir A. Evans; (reprint with corrections). London: Macmillan.
- PENDELBURY, John Devitt Stringfellow (1935): *Tell el-Amarna*. London: Dickson.
- PERINER, Luigi (1935): *Il palazzo Minoico di Festòs*. Rome: La Libreria dello Stato, 2 vol. (Revista Istituto d'Archaeologia e Storia dell Arte).
- PERROT, Georges; CHIPEZ, Charles (1894): *History of art in primitive Greece*. London: Chapman & Hall, 2 vols.
- PERROT, Georges; CHIPEZ, Charles (1883): *A history of art in ancient Egypt*; transl. and edited by W. Armstrong. London: Chapman & Hall, 2 vols.
- PICARD, Charles (1929): *L'Acropole, l'enceinte, Centree, le Bastion d'Athina Nike, les Propylées*. Paris: Morance.
- PICARD, Charles (1935): *Manuel d'archéologie grecque. La sculpture*. Paris: Picard, 3 volúmenes, vol. 1, *Periode archaïque*.
- PICARD, Charles; COSTE-MESSELIÈRE, Pierre de la (1929): *La sculpture grecque à Delphes*, Paris: Boccard.
- PLUTARCH (1934): *The lives of the noble Grecians and Romans*; translated by J. Dryden and revised by A. H. Clough. London: Lane.
- POULSEN, Frederik (1920): *Delphi* translated by Richards, G. C. London: Glydendal.
- RANDALL-MACIVER, David (1931): *Greek cities in Italy and Sicily*. Oxford: Clarendon Press.
- RIDER, Bertha Carr (1916): *The Greek house: its history and development from the Neolithic period to the Hellenistic age*. Cambridge: University Press.
- \* RIEHL, Hans (1932): *Griechische Baukunst*. München: Allgemeine Vereinigung für christliche Kunst.
- ROBERTSON, Donald Stuart (1929): *A handbook of Greek and Roman architecture*, Cambridge: University Press.
- \* ROBINSON, David Moore; MYLONAS, George Emmanuel, editors (1929-): *Excavations at Olynthus*. Baltimore: John Hopkins Press; Robinson, David Moore; Graham, J. Walter (1938) *Excavations at Olynthus VIII: The Hellenic house*, Baltimore: John Hopkins Press.
- RODENWALDT, Gerhart (1927): *Die Kunst der Antike (Hellas und Rom)* Berlín: Propyläen Verlag.
- SARGEANT, G. M. (1929): *Classical studies*. London: Chatto and Windus.
- SCHEDE, Martin (1923): *The Acropolis of Athens*. Berlín: Schoetz & Parrhysius.

- SCHEDE, Martin (1934): *Die Ruinen von Priene*. Berlin: De Gruyter 1934.  
Archäologische Institut des deutschen Reiches. Abteilung Istanbul.
- SCHAAL, Hans, editor (1920-): *Bilderhefte zur Kunst- und Kulturgeschichte des Altertums*. Bielefeld: Velhagen & Klasing; [Hft 3] (1930): Griechisch, Vasen (Teil I : Schwarzfigurig); [Hft 4] (1927): Archaische Plastik bis zu den Perserkriegen, von Dr V. Müller.
- SCHUCHHARDT, Karl (1891): *Schliemann's excavations; an archaeological and historical study* translated by E. Sellers. London: Macmillan.
- SIRÉN, Osvald (1926): *The imperial palaces of Peking*, Paris: Van Oest, 3 vols.
- STACE, Walter Terence (1934): *A critical history of Greek philosophy*. London: Macmillan.
- STEVENS, Gorham Philips (1936): *The Periclean entrance court of the Acropolis of Athens*. Cambridge, Massachusetts: Published for the American School of Classical Studies at Athens by Harvard University Press.
- STRATTON, Arthur; Edwards, Trystan (1931): *The orders of architecture: Greek, Roman, and Renaissance*. London: Batsford.
- STUART, James and REVETT, Nicholas (1825-30): *The antiquities of Athens*; en 4 volúmenes. New edition, London: Priestley and Weale.
- TARN, William Woodthorpe (1936): *Hellenistic civilization*, 2ed. (repr.) London: Arnold.
- TUCKER, Thomas George (1930): *Life in ancient Athens*. London: Macmillan. (Handbooks of Archaeology and Antiquity).
- UNWIN, sir Raymond (1909): *Town Planning in practice*. London: T. Fischer Unwin.
- VITRUVIUS POLLIO, Marcus (1874): *The architecture of Marcus Vitruvius Pollio in ten books*, translated by J. Gwilt; new ed. London: Lockwood.
- WALTERS, Henry Beauchamp (1934): *The art of the Greeks*. 3ed. rev. London: Methuen
- WELTER, Gauss (1938): *Aigina*. Berlin: Mann (Archäologisches Institut des deutschen Reiches)
- WHIBLEY, Leonard ed. (1931) *Companion to Greek studies*, 4tr., ed., rev. Cambridge: University Press.
- WIEGAND, Theodor, editor (1924): *Miletus, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899*; Berlin: Rainer, 1906-24. 1e Band, [Hft 1] P. Wilsky, *Karte der milesischen Halbinsel*, 1906, [Hft 2] H. Knackfuss, *Das Rathaus Milet*, 1908, [Hft 3] G. Kaverau and A. Rehm, *Das Delphinion in Milet*, 1914, [Hft 6] A.von Gerkan, *Der Nordmarkt von den Hafen an der Löwenbucht*, 1922, [Hft 7] H. Knackfuss, *Der Südmarkt un den benachbarten Bauanlagen*.
- WIEGAND, Theodor; SCHRADER, Hans (1904): *Priene, Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-98*. Berlin: Reimer (Kunst Museen zu Berlin).
- WINTER, Franz; DEHIO, Georg. (1913): *Kunstgeschichte in Bildern: systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zur neueren Zeit*, vol. I, F. Griechische und römische Baukunst.
- ZERVOS, Christian (1934): *L'art en Grece des temps prehistoriques au debut du siecle*. Paris: «Cahiers d'Art».

DE LA INTRODUCCIÓN  
DE HEATHER MARTIENSSEN

PLOMMER, Hugh (1956): "Martienssen, R. D., The idea of Space in Greek Architecture with special reference to the Doric Temple and its Settings" *Journal of Hellenic Studies*, vol. 77, parte 2, pp. 347-348.

STILLWELL, Richard (1957): "Book review. Martienssen (R. D.) The idea of Space in Greek Architecture", *Society of Architectural Historians*, vol. 10, núm. 4, diciembre de 1957

SMITHSON, Peter (1958): "Martienssen (R. D.) The idea of Space in Greek Architecture", *The Listener*, 16 de octubre 1958.

ARTICULOS EN REVISTAS,  
MISCELÁNEA, ETC.

ANDERSON, William John (1932): "Some aspects of Greek architecture; including a study of the Neo-Grec style in Europe. The R.I.B.A. Athens Bursary report, 1931", *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 39. pp. 165-80.

BAGENAL (1933): "The geological basis of Greek and Roman forms" *Journal of the Royal Institute of British Architects* 40, pp. 757-76

BAGENAL (1936): "Some notes on a Sicilian tour. Part of the Cthen Bursary report 1935". *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 43. pp. 802-12.

BARTON, J. E. (1931): "New valuations in Greek art", *Greece & Rome* 1, pp. 13-23.

BOSANQUET, Robert Carr (1915): "Greek and Roman towns: I. Streets" *Town Planning Review*. 5. pp. 286-93.

BURN, Andrew Robin (1935): "Dates in early Greek History" *Journal of Hellenistic Studies*, 55. pp. 130-46.

CHAMONARD, Joseph (1933): "Fouilles a Délos" *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 57. pp. 98-169

DEMANGEL, Robert; Ducoux, Henri (1938) "L'anastylose de la Tholos de Marmaria" *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 62. pp. 370-85.

DINSMOOR, William Bell (1923): "How the Parthenon was planned: modern theory and ancien practice" *Architecture New York*. 47, pp. 177-80.

\* ELY, Talfourd (1896) "Pompeian Paintings and their Relation to Hellenic Masterpieces, with special Reference to Recent Discoveries" *Journal of Hellenistic Studies*, 16. pp. 143-57.

FYFE, Theodor (1935): "Hellenistic architecture. The Henry Florence Bursary report 1932-33". *Journal of the Institute of British Architects*, 42. pp. 349-74.

FYFE, Theodor (1939): "Letter to the Editor concerning Prof. Stevens paper on the Acropolis". *Journal of the Institute of British Architects*, 46, p. 630.

GARDNER, Piercy (1888), "Countries and cities in ancient art", *Journal of Hellenic Studies*, 9, pp. 47-81.

GARDNER, Piercy (1910), "The planning of Hellenistic Cities. *Transcription of Town Planning Conference* London. pp. 111-22.

GERKAN, Adolf von (1897): "Plan of the agora at Assos", *American Journal of Archaeology*, 2. Ser. 1. láminas. 4-8.

\* LÉGER, Fernand (1939): "The question of 'truth' " *Architectural Forum*. February 1931. pp. 18-21.

LITTLE, A.M.G. (1935): "The decoration of Hellenistic peristyle house in South Italy". *American Journal of Archaeology* 39. pp. 360-71.

MARTIENSSEN, Rex Distin (1933): "The Pompeian house", *South African Architectural Record*, 18. pp.161-72.

MARTIENSSEN, Rex Distin (1936): "The changing generator in Greek sculpture", *South African Architectural Record*, 21. pp.280-83.

MEGAW, W. H. (1936) "Archaeology in Greece 1935-1936", *Journal of Hellenistic Studies*, 56. pp. 135-58.

\* MYRES, John Linton (1925): "The colonial expansion of Greece" *Cambridge Ancient History*, vol. 3, p. 682.

MIDDLETON, J. H. (1888): "The Temple of Apollo at Delphi", *Journal of Hellenistic Studies*, 9. pp. 282-322.

ROBERTSON, Donald Stuart (1932): "The background of Greek architecture". *Proceedings of Hellenic Travellers Club*. pp. 53-76.

ROBINSON, David Moore (1932): "The residential districts and the cemeteries at Olynthos". *American Journal of Archaeology*, 36, pp. 118-38.

TOD, Marcus (1927): "The economic background of the fifth century" *Cambridge Ancient History*, vol. 5: *Athens*. pp. 1-32.

WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale (1939): "Greek theories of art and literatura down to 400 B.C." en *Classical Quartal*, 33. pp. 166-79.

WYCHERLEY, Richard Ernest (1938): "The Agora of Miletus" *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 45. pp. 1005-11.

Nota a la edición  
por Roger Miralles

*La idea de espacio en la arquitectura griega* es un libro hecho con artículos que se publicaron en el *South African Architectural Record* entre 1938 y 1942. En 1941 Martienssen recogió los artículos en un único volumen con el que obtuvo el doctorado de la Universidad de Witwatresrand. En 1956, una vez muerto Martienssen, su mujer y unos colegas de la universidad publicaron el documento en un libro. Hay, pues, tres fuentes primarias para la edición de este texto. La segunda y tercera versión difieren muy poco, algunas imágenes, algunas correcciones y errores en la transcripción. La versión por partes, los artículos, presentan diferencias de párrafos enteros, palabras cambiadas y algunos cambios de puntuación. Para la presente edición hemos tomado como base el libro del 1956 que se ha cotejado con el texto de la tesis sobre todo para poder corregir algunos errores que se habían producido en la transcripción para confeccionar el libro.

La traducción ha tratado de ser respetuosa con el original. El inglés original es el propio de un alumno del Kings Edward's School de Johannesburgo, con frases largas y complejas; la traducción ha tratado de mantener esta característica. Se ha descartado la traducción de 1958 que Eduardo Loedl realizó para Infinito porque, aunque capta la idea general del texto, en ocasiones se aleja de las palabras exactas del original.

Las imágenes que ilustran el libro son las mismas que cuando se publicó en 1956 y prácticamente las mismas que ilustraron los textos cuando se publicaron en el *Record*. Martienssen incorporó algunas imágenes adicionales para su tesis que no se han publicado porque no creemos que su contribución sea decisiva y porque su calidad es ínfima (probablemente esta fue la misma razón por la que se descartaron para publicar el libro).

En la presente edición se ha añadido, además, una imagen para abrir cada capítulo, imágenes inéditas del viaje que hicieron Martienssen y su esposa por Europa en 1939.



Colección Poliédrica

## EQUIPO EDITORIAL

### Dirección

Estanislau Roca (Vicerrector de Infraestructuras y Arquitectura – UPC)

Juan García Millán (Director de Ediciones Asimétricas)

### Coordinación

Antonio Pizza (Teoría e Historia de la Arquitectura y Técnicas de Comunicación – UPC)

### Consejo editorial

María Fernández Hernández (Responsable de Diseño y Producción de Ediciones Asimétricas)

Dídac Martínez (Director del Servei de Biblioteques, Publicacions i Arxius – UPC)

Jordi Prats (Responsable de Iniciativa Digital Politécnica – UPC)

### Consejo académico

Albert Cuchí (Director de la ETSAV – UPC)

Inma Rodríguez (Directora de la EPSEB – UPC)

Félix Solaguren-Beascoa (Director de la ETSAB – UPC)

## COMITÉ CIENTÍFICO

Luisa Bravo (City Space Architecture – Bologna)

Juan Calatrava (Universidad de Granada)

Alessandra Capuano (Università La Sapienza – Roma)

Alberto G. Cassani (Accademia di Belle Arti di Venezia)

Mario Cerasoli (Università di Roma Tre – Roma)

Julio Gaeta (Instituto Superior de Arquitectura y Diseño – México)

Carlos García Vázquez (Universidad de Sevilla)

Blanca Lleó (Universidad Politécnica de Madrid)

Fabio Mangone (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Mariela Marchisio (Universidad Nacional de Córdoba – Argentina)

Mónica Ponce de León (Princeton University School of Architecture – New Jersey)

Carlos Quintáns (Universidade da Coruña)

Benedetta Tagliabue (visiting professor en Harvard University – Boston)

Ana Tostões (Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa)

© de los textos  
Rex Distin Martienssen

© del prólogo a la segunda edición  
Heather Martienssen

Edición e introducción a cargo de  
Roger Miralles

© de las imágenes  
sus autores  
Rex Distin Martienssen

© de la edición  
© Ediciones Asimétricas, 2020  
[www.edicionesasimetricas.com](http://www.edicionesasimetricas.com)  
© Iniciativa Digital Politècnica. Oficina de Publicacions  
Acadèmiques Digitals de la UPC, 2020  
[www.upc.edu/idp](http://www.upc.edu/idp)

© de la traducción  
Roger Miralles  
Lluís Delclós

Diseño gráfico de la colección  
gráfica futura

Impresión  
Estilo Estugraf Impresores

ISBN  
Ediciones Asimétricas  
Papel: 978-84-17905-55-2  
Digital: 978-84-17905-56-9  
Iniciativa Digital Politècnica  
Papel: 978-84-9880-883-4  
Digital: 978-84-9880-884-1

Depósito Legal  
M-31992-2020

Impreso en España / Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción  
total o parcial de cualquier parte  
de este libro, incluida la cubierta,  
por cualquier medio, aun citando  
la procedencia, sin la autorización  
expresa y por escrito del editor.



UNIVERSITAT POLITÈCNICA  
DE CATALUNYA  
BARCELONATECH



iniciativa  
digital politècnica  
Publicacions Acadèmiques de la UPC

ediciones  asimétricas